

Stamitz en de moderne klarinet

Een onderzoek naar een historisch verantwoorde speelwijze wat betreft klank en articulatie van het klarinetconcert van Johann Stamitz op een moderne klarinet

Judith van der Plas



Stamitz en de moderne klarinet

Een onderzoek naar een historisch verantwoorde speelwijze wat betreft klank en articulatie van het klarinetconcert van Johann Stamitz op een moderne klarinet

Auteur	Judith van Dam - van der Plas
Plaats / datum	Den Haag, augustus 2010
Onderwijsinstelling	Fontys Hogeschool Tilburg
Opleiding	Master of Music
Afstudeerrichting	Klarinet
Afstudeerbegeleider	Martien van Woerkum

Inhoudsopgave	
Inleiding	5
Hoofdvraag	5
Opbouw onderzoek	5
DEEL 1: Historische klarinet	6
1. Ontstaan van de klarinet	6
1.1 De chalumeau	6
1.2 Johann-Christian Denner	6
1.3 Van chalumeau naar klarinet	7
2. Ontwikkeling van de klarinet	8
2.1 Technische ontwikkeling van de klarinet	8
2.2 Eerste klarinetmethodes	10
3. Mannheimer Schule	12
4. Mondstuk, riet en articulatie	13
4.1 Materiaal en bouw van het mondstuk	13
4.2 Materiaal en eigenschappen van het riet	15
4.3 Positie van het mondstuk en riet	15
4.4 Articulatie op een historische klarinet	17
5. Klankbeeld	17
5.1 Klarinet etymologisch bezien	17
5.2 De klank afgeleid uit historische geschriften	18
5.2.1 De klarinet met een trompetachtig geluid	18
5.2.2 De klarinet in vergelijking tot de menselijke stem	18
5.2.3 De dynamische mogelijkheden van de klarinet	19
5.2.4 De klankkleur door verschillende grepen	19
5.3 De klank van een historische klarinet vanuit de moderne tijd bezien	21
6. Articulatie	22
6.1 Wat is articulatie?	22
6.2 Wat is er geschreven over articulatie?	22
6.2.1 J.J. Quantz	22
6.2.2 J.G. Tromlitz	23
6.2.3 H. Keller	25
6.2.4 F. Vester	26
6.3 Manuscripten	29

DEEL 2: Historische uitvoeringspraktijk	34
1. Hedendaagse musici met duidelijke visie op historische uitvoeringspraktijk wat betreft klank en articulatie	34
1.1 Ton koopman	34
1.1.1 Samenvatting interview	36
1.2 Erik Hoeprich en zijn oud-studenten	37
1.2.1 Eric Hoeprich	37
1.2.2 Diederik Ornee	38
1.2.3 Melanie Piddocke	39
2. Het klarinetconcert van J. Stamitz	40
2.1 Achtergrondinformatie	40
3. Conclusie	40
Literatuurlijst	42
BIJLAGE	
I. Klarinetpartij van het klarinetconcert van J. Stamitz	44
II. Werken met of voor klarinet tot 1812	51

Inleiding

Tijdens het spelen van klassieke werken in het solorepertoire en kamermuziekwerken had ik vaak vraagtekens bij het 'goed' interpreteren van een stuk. Welke articulatie is historisch verantwoord om te gebruiken in een bepaalde periode? Wat is het klankideaal dat ik kan nastreven?

Ik wil graag onderzoek naar articulatie en het klankideaal van de klarinet tussen 1750-1812, zodat ik meer bewust stukken uit dergelijke periode kan spelen. Dit zal ik doen aan de hand van het vroege klarinetconcert van Johann Stamitz, het eerste concert voor bes-klarinet en orkest.

Hoofdvraag

Wat is een historisch verantwoorde speelwijze wat betreft klank en articulatie van het klarinetconcert van Johann Stamitz op een moderne klarinet?

Opbouw onderzoek

Historisch verantwoorde uitvoering is een breed begrip, bestaande uit zeer veel aspecten: manuscript en urtext, frasering en articulatie, tempo, vibrato, cadenzen en fermates, versieringen, etc. Hierdoor moet ik keuzes maken op welke aspecten ik dieper in wil gaan, en welke aspecten ik binnen dit onderzoek niet ga behandelen. Ik heb gekozen om me vooral te concentreren op het klankideaal van de klarinet en de manieren van articuleren op de klarinet tussen 1755-1812.

Het klarinetconcert van Stamitz is rond 1755 geschreven. In 1812 werd Iwan Müller de dertien-kleppige klarinet ontwikkeld. Ik wil me richten op de klassieke klarinet, die gemiddeld vijf kleppen had.

Om een antwoord te verkrijgen op de eerder geformuleerde hoofdvraag, zal ik eerst een aantal deelvragen onderzoeken. In het eerste deel van mijn onderzoek wil ik de ontwikkeling en de technische (on)mogelijkheden van de historisch klarinet bekijken. En doe ik onderzoek naar wat er is geschreven over de klank van de klarinet. Ik zal mij wat betreft articulatie vooral toespitsen op de articulatie van 16^e noten.

In het tweede deel van mijn onderzoek wil ik de visie van enkele vooraanstaande musici bekijken, om zo zelf tot een visie te komen voor interpretatie van muziek die voor een historische klarinet is geschreven.

- Hoe is de klarinet ontstaan en wat waren de technische mogelijkheden op de eerste klarinetten?
- Wat was het klankideaal van de klarinet ten tijde van Johann Stamitz?
- Wat was de gangbare articulatie tussen 1755 en 1812?
- Wat was de gangbare manier om loopjes van 16^e noten te spelen?
- Wat zeggen huidige musici die gespecialiseerd zijn in historische uitvoeringspraktijk over klank en articulatie?

DEEL 1: de klarinet

1. Ontstaan van de klarinet

1.1 De chalumeau

Er is geen bewijs van de aanwezigheid van klarinet-achtige instrumenten tot vlak voor 1700. De rechtstreekse voorloper van de klarinet is de chalumeau. Dat woord is afgeleid van het Griekse woord kalamos, wat riet betekent.

De chalumeau was een modieus instrument van de late barok, dat gebruikt werd voor galante huismuziek en voor pastorale scènes in opera's. Het was een blokfluitachtig instrument met een duimgat en zes vingergaten. Er werd onderscheid gemaakt tussen de sopraan-, alt-, tenor- en baschalumeau. De sopraanchalumeau had ongeveer de afmeting van een sopranino (blokfluit). Ook lang na de ontdekking van de klarinet werd de chalumeau gebruikt in orkestwerken en zelfs concerten (bijv. Gluck, Orfeo 1762).¹

Het instrument was voor blokfluitisten gemakkelijk te bespelen, omdat de grepen grotendeels overeen kwamen. Het lijkt erop dat de chalumeau voortgekomen is uit de blokfluit, doordat er behoefte was aan meer dynamische mogelijkheden.²



Figure 1.2 Two-keyed D clarinet by Jacob Denner, Nuremberg, GN, No. 149

Figure 1 Chalumeau

1.2 Johann Christian Denner

In de 17^e eeuw was Frankrijk het mekka voor de houtblazers. Men maakte er dwarsfluiten, blokfluiten, hobo's en fagotten van superieure kwaliteit, en vermoedelijk ook de chalumeau. Johann Christoph Denner uit Neurenberg zag wel brood in deze Franse muziekinstrumenten. Hij vroeg daarom in 1696 aan de stadsraad van Neurenberg erkend te worden als maker en verkoper van recent uitgevonden Franse muziekinstrumenten.³ Van deze Denner, die in 1707 overleed, is al snel -in 1730- een levensbeschrijving verschenen in *Nachricht von der Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* van J.G.Doppelmayr. Daarin staat dat hij een bepaald type fagot en de

¹ <http://www.clarinet.org/clarinetFestArchive.asp?archive=57>

² http://books.google.nl/books?id=Hnh0G2wrJvsC&pg=PA45&lpg=PA45&dq=chalumeau+klarinet&source=bl&ots=vjGPOOFKXN&sig=79Wjiwz7Cmdh17mAeAF_B_rSyrU&hl=nl&ei=cvVsTNPnEcqCOOn70bAL&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CDAQ6AEwBjgy#v=onepage&q&f=false

³ <http://cf.hum.uva.nl/dsp/nederlandsetaalkunde/NTKonderzoek-luif.pdf>

chalumeau verbeterde, maar ook dat 'er zu Anfang dieses lauffenden Seculi, eine neue Arth von Pfeiffenwercken, die so genannte *Clarinette*, zu der Music-Liebenden grosen Vergnügen, ausfande'.⁴ Andere auteurs in de 18^e eeuw schreven deze biografie steeds weer over. Hoewel Doppelmayr wat chauvinistisch was en de rol van Denner misschien overdreven heeft, vinden de meest gezaghebbende auteurs het een aanvaardbare veronderstelling dat J.C. Denner in het begin van de 18^e eeuw de klarinet (minstens mede) heeft uitgevonden.

1.3 Van chalumeau naar klarinet

De geschiedenis van de chalumeau is ten nauwste verbonden met die van de klarinet. Hoe de ontwikkeling van de chalumeau naar de klarinet precies is gegaan, is niet met zekerheid te zeggen. In ieder geval is wel zeker dat Johann Christoph Denner de chalumeau beduidend heeft verbeterd en de klarinet heeft ontwikkeld.⁵ Denner maakte chalumeaux van buxushout met een los riet, dat met een touwtje werd opgebonden. Hij liet het instrument overblazen -door het duimgat dicht bij het mondstuk te brengen-, gaf het een bekervorming onderstuk om het hoge register meer de kunnen laten klinken, vergrootte de boring en maakte het mondstuk kleiner. Ook verlengde Denner het instrument en voegde twee kleppen toe. Zo was de tweekleppige klarinet geboren.⁶ De klarinet had nu twee registers: het lage, dat we nu kennen als het chalumeau-register, en het hoge register, bekend als het klaroen-register. De klarinet zal ontstaan zijn tussen 1700 en 1707. Er zijn namelijk bewijzen van een bestelling in 1710 van klarinetten door een graaf en door een klooster.⁷

In 1716 werd voor het eerst gebruik gemaakt van de klarinet in een orkest. Dit is in de chorus *Plena nectare* uit Vivaldi's oratorio *Juditha Triumphans*.⁸ In 1745 worden de eerste vier gekende concerten voor klarinet en orkest gecomponeerd door Johann Melchior Molter. Hij schreef voor een instrument in D, voorzien van twee of drie kleppen.⁹ Dit instrument heeft een heel hoge toon en sommigen beschouwen dan ook eerder het concert van Johann Stamitz uit 1754 als eerste concert voor een volwaardige klarinet.

De klarinet werd dus voor het eerst bij name genoemd door J.G. Doppelmeyr in zijn *Historische Nachricht von den Nürnbergsen Mathematicis und Künstler* (Nürnberg 1730).¹⁰ Een citaat uit dit boek: '...Uiteindelijk dwong zijn artistieke passie hem er toe wegen te vinden om de bovengenoemde instrumenten (blokfluiten) te verbeteren en zijn prijzenswaardige intentie had effect. Aan het begin van deze eeuw vond hij een nieuw soort pijpwerk uit, de zogenaamde klarinet, tot grote vreugde van de muzikkliefhebbers (...) en presenteerde uiteindelijk een verbeterde chalumeau.'¹¹

2. Ontwikkeling van de klarinet

2.1 Technische ontwikkeling van de klarinet

De eerste klarinetten waren gestemd in C of D en ze hadden twee kleppen: de a-klep en de overblaasklep, wat de octaafklep wordt genoemd. Deze kleppen die hadden een andere functie dan tegenwoordig. De octaafklep was de a, de a-klep gaf de bes. De twee kleppen samen vormden de b. Maar de duimklep was ook de overblaasklep, net als bij de huidige klarinet.

De aanwezigheid van deze 'octaafklep' vormt het belangrijkste verschil tussen de chalumeau en Denners nieuwe instrument. Hierdoor kreeg de chalumeau er een nieuw register bij en heette het een 'klarinet'.¹²

⁴ Rice, A.R. *The baroque clarinet*, Oxford University Press, 1992, pag. 18

⁵ http://em.oxfordjournals.org/cgi/pdf_extract/14/4/545

⁶ <http://users.telenet.be/lucnys/bestanden/geschiedenis.PDF>

⁷ <http://cf.hum.uva.nl/dsp/nederlandsetaalkunde/NTKonderzoek-luif.pdf>

⁸ http://www.daankuiper.nl/historie_van_het_repertoire.htm

⁹ Brymer, J. *Klarinet*, Strengolt, Naarden. 1979, pag. 46

¹⁰ <http://cf.hum.uva.nl/dsp/nederlandsetaalkunde/NTKonderzoek-luif.pdf>

¹¹ Brymer, J. *Klarinet*, Strengolt, Naarden. 1979, pag. 35

¹² Brymer, J. *Klarinet*, Strengolt, Naarden. 1979 pag. 38

De klarinet werd meestal gemaakt van buxushout. Maar soms gebruikte men ook ivoor, pruimenhout, perenhout of ebbenhout. De kleppen werden meestal van messing gemaakt en heel soms van zilver.

Deze klarinet bestond uit drie delen: het mondstuk (hier zat wat wij nu het tonnetje noemen aan vast), het middengedeelte met toongaten en de beker met een gat voor de pink. Deze beker kon je draaien, sommigen speelden met hun rechter hand onder en anderen met hun linker hand.¹³

Natuurlijk werden er in de loop der tijd kleppen aan toegevoegd. Dit om de chromatiek te verbeteren qua stemming en klankkleur. De klassieke klarinet heeft vijf of zes kleppen, en is sinds 1770 in gebruik. Dat was voor die tijd voor een blaasinstrument een vrij groot aantal. Dit was nodig om het 'gat' tussen het lage en het hoge register, dat ontstaat doordat de klarinet in de duodecime overblaast, te overbruggen. Dubbelgeboorde gaten zoals op de blokfluit en de eerste klarinetten van Denner komen op de klassieke klarinet niet meer voor. Het was met deze vijf-kleppige klarinet mogelijk om chromatisch te spelen, maar de halve tonen zijn afwijkend van timbre en vaak moeilijk te intoneren, zodat het niet eenvoudig is om te spelen buiten de toonsoorten C, F en G. Om uit de voeten te kunnen in alle toonsoorten, bouwde men instrumenten in G, A, As, Bes, B, C, D, Es. Elk van deze instrumenten heeft zijn eigen timbre, de lagere donker, de hogere schel en dun.¹⁴ Naast het toepassen van dubbelgaten en verschillende kleppen is in de ontwikkeling van de klarinet gezocht naar een geschikte wanddikte. Een wonderlijk verschijnsel is de toonvervorming bij het crescenderen. Bij een dunne wand stijgt de toon, terwijl bij de dikkere wand, zoals bij de moderne klarinet, de toon daalt.¹⁵ Veel klassieke klarinetten bestaan uit vijf stukken. Het (huidige) onderste kleppendeel kan gedraaid worden, zodat de met zowel de linker als de rechterhand onder kan spelen.¹⁶ Omdat de klarinet uit allemaal relatief korte stukken is opgebouwd, is de boring beter te maken. De conische vorm van de beker kon zo beter en verder in het instrument geslepen worden.

Aan het einde 18^e eeuw worden er nog verbeteringen aangebracht aan de onzuivere intonatie van de klarinet, hoofdzakelijk door het toevoegen van kleppen, door Barthold Denner (zoon van Johann-Christoph), de Bohemer J. Beer (beschouwd als de eerste klarinet-virtuoos en stichter van de Duitse school), Xavier Lefèvre (eerste leraar klarinet aan het Nationaal Muziekconservatorium van Parijs) en zijn opvolger Frédéric Beer (beschouwd als de oprichter van de Franse school). De klarinetten in C, Bes werden toen ook het meest gebruikt. De A-klarinet was ook niet ongebruikelijk. De andere klarinetten raakten langzaam in onbruik.¹⁷

De oudste vindplaats van een klarinet is uit 1791, een eeuw na het jaar waarin het instrument uitgevonden zou zijn.¹⁸

¹³ <http://www.kla-vier.nl/index.php?type=272>

¹⁴ Huismuziek, 1991, pag. 8

¹⁵ E. Elsenaar, De clarinet, pag. 18-19

¹⁶ <http://users.telenet.be/lucnys/bestanden/geschiedenis.PDF>

¹⁷ Huismuziek, mei 1991, pag. 8

¹⁸ <http://cf.hum.uva.nl/dsp/nederlandsetaalkunde/NTKonderzoek-luif.pdf>

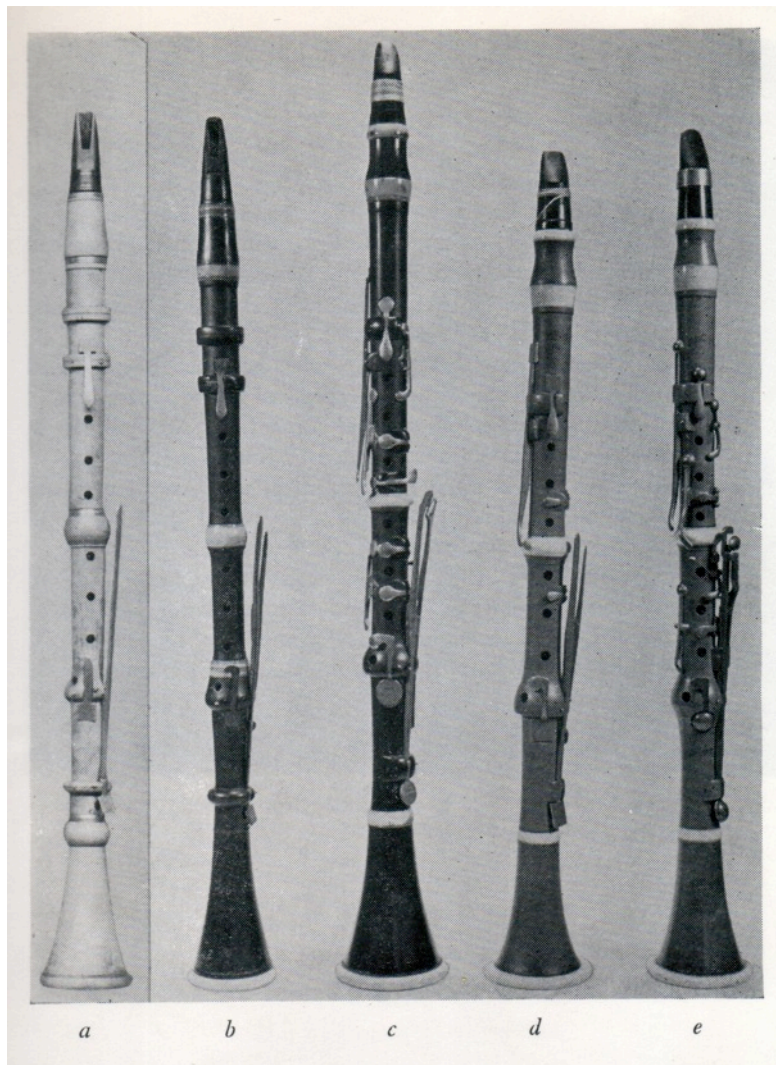


PLATE 2 Early English Clarinets from the Bate Collection, University of Oxford.

- a. *Anon.* 4 keys. 1760?
- b. *Payne, London.* 5 keys. c. 1795.
- c. *Key, London.* 13 silver keys. 1834.
- d. *Blackman, London.* 8 keys. c. 1825.
- e. *J. Wood, London.* c. 1830.

Some of the keys of the instrument (e) are mounted on pillars.
The design for L. little finger was patented by George Wood in 1819.

Figure 2 Historische klarinetten

Iwan Müller ontwikkelde rond 1812 de dertien-kleppige klarinet. Dit instrument heeft een akoestisch betere plaatsing van een aantal gaten en maakt een aantal vorkgrepen overbodig, waardoor de halve tonen beter gingen klinken. Het werd dan ook aangeprezen als de 'omnitonique'. Dit had als gevolg dat sindsdien klarinetten in andere stemmingen dan A, Bes en C niet meer voorkwamen.¹⁹ Dit instrument riep flinke weerstand op bij de oudere garde klarinettisten, onder andere bij de Franse klarinettist en componist Xavier Lefèvre. Hij vond dat de klank van het instrument leed onder de vele gaten in het corpus. Ook betreurde hij het verlies van de specifieke klankkleuren van de instrumenten in de verschillende stemmingen. Toch zou zonder

¹⁹ E. Hoeplich, *Regarding the clarinet: algemeine musikalische zeitung* 1808, pag. 95

dit instrument de klarinetmuziek van Weber, Spohr en Beethoven niet mogelijk zijn geweest.²⁰

De klarinet is niet eenvoudigweg zomaar in het wilde weg verbeterd. Door een wisselwerking tussen muzikale behoefte en technische mogelijkheden is de klarinet steeds verder aangepast. Voor 1770 was het instrument nog volop in ontwikkeling en was vrij variabel in allerlei kenmerken. De meeste klarinetmuziek stamt dan ook vanaf 1770.

Van 1770 tot 1850 werd de ontwikkeling van de klarinettechniek vooral geïnspireerd door virtuoze klarinetconcerten die voor het instrument geschreven werden en die vroegen om een verdere ontwikkeling van het instrumenten. Vanaf 1850 waren het vooral de orkestpartijen en kamermuziek die maakten dat men zocht naar meer mogelijkheden op de klarinet.²¹

Aan het eind van de 18e eeuw had de klarinet zich verspreid over het grootste gedeelte van Europa en een aantal hadden Amerika al bereikt.

2.2 Methodes voor de klarinet

In methodes kan men veel te weten komen over het klarinet spel in een bepaalde tijd. Wat vond men belangrijk? Waar werd veel aandacht aan besteed?

In het boek *Faszination Klarinette* worden veel klarinetmethoden beschreven.

Hieronder volgt een lijst van methoden tot het jaar 1812, het jaar waarin de dertien-
kleppige klarinet werd ontwikkeld. Wat opvallend is, is dat de methodes zowel instructies geven voor de klarinet als de bassethoorn, en soms zelfs aan klarinetbouwers.

1785 Amand Vanderhagen, *méthode nouvelle et rainonnée pour la clarinette*
Vanderhagen schrijft in zijn boek '...de schoonheid van de klarinet is haar mooie toon, en men kan voor uw spel vallen, ook als u middelmatig speelt...'
Dit boek bevat alle principes met betrekking tot dit instrument en de beginselen van muziek, met gedetailleerde nauwkeurigheid en duidelijkheid. Het begint met een grepentabel voor alle stamtonen van e-klein tot a''', en daarna een tabel voor alle noten met een voorteken. Op beide tabellen is een vijf-kleppige klarinet afgebeeld, waarbij het riet naar boven staat afgebeeld. In de daaropvolgende hoofdstukken wordt ingegaan op de lichaamshouding, de vingers, het instrument, de aanzet met de tong en de kwaliteit van het riet die het in het begin moet bezitten. Om een mooie toon te ontwikkelen zegt hij dat toonladders in een langzaam tempo en adagio- en andante-stukken gespeeld moeten worden. De methode gaat gepaard met praktische oefeningen in verschillende toonsoorten, transponeeroefeningen en duo's. Hij verwijst aan het eind van zijn methode naar de duo's van M. Michiel (is hoogstwaarschijnlijk Michel Yost).²²

1796 Matthieu F. Blasius, *Nouvelle méthode de clarinette et raisonnement des instruments, principes et théorie de musique*
Blasius was een gerespecteerd dirigent, maar is nu vooral bekend vanwege zijn composities. Hij geeft een academische uiteenzetting over muziek en het muziek maken. In 12 artikelen, die 40 pagina's in beslag nemen, schreef hij een vraag- en antwoord dialoog. Hij eindigt met zes duetten. Deze methode is verloren gegaan, dus we weten hier alleen van wat ons uit andere geschriften aan ons overgeleverd is.

1801 Michel Yost, *methode de clarinette*
Methode voor klarinet met de beginselen van muziek en de klarinet.

²⁰ Huimuziek, mei 1991, pag. 8

²¹ <http://www.kla-vier.nl/index.php?type=272>

²² <http://www.clarinet.org/clarinetFestArchive.asp?archive=5>

Vanaf 1782 werden er van hem ook concerten en duetten uitgegeven. Ook deze methode is helaas verloren gegaan.

- 1802 Xavier Lefèvre, *methode de clarinette*
Deze methode -geschreven als standaard-klarinetmethode voor het Conservatoire de Musique in Parijs- is niet de vroegste, maar wel de meest informatieve over de uitvoeringspraktijk van de (Franse) klarinetmuziek uit de 18^e eeuw.²³
Hij vertelt uitvoerig over het instrument, de aanzet, klank, frasering, en geeft een uiteenzetting over de elementaire beginselen van de muziek. Tevens verwijst hij naar zijn eigen uitvinding: de zesde klep (cis/gis). Er volgen veertien instructieve artikelen, een omvangrijke praktische studie en twaalf sonaten voor klarinet en baspartij. De sonates worden nog regelmatig uitgevoerd en op cd gezet. Hij sluit af met etudes tot twee kruizen en drie mollen.²⁴
- 1803 John Mahon, *A new and complete preceptor for the clarinet*
Mahon is een Engelse schrijver. Hij schreef de methode voor een vijf-kleppige klarinet en een acht-kleppige bassethoorn. Het riet moest boven.²⁵
- 1803 Johann Georg Heinrich Backofen, *Anweisung zur Clarinette...nebst einer kurzen Abhandlung über das Bassethorn*
Backofen, zelf een componist en klarinettist, klaagde over de toestand van de klarinettist van zijn tijd. Ze zouden te weinig praktische kennis hebben van het instrument. Maar hij liet het niet bij de kritiek op de slechte toestand' hij gaf een corrigerende instructie aan klarinettisten, alsmede een korte beschouwing over de bassethoorn. Dit is het eerste onafhankelijke instructieve boek voor de klarinet in het Duits.²⁶
Deze methode begint over het verzorgen van de klarinet. Dan volgen er praktische oefeningen voor alle toonsoorten, een korte theorie van de muziek, duetten voor bes-klarinet en cello, drie duetten voor twee klarinetten, en een korte uiteenzetting over de bassethoorn. Natuurlijk komt er ook een hoofdstuk intonatie, en een hoofdstuk met korte wetenswaardigheden over het bewerken van het klarinetriet.
Hij bericht dat ongeveer de helft van de klarinettisten nog op de oude manier speelde.²⁷ In Frankrijk hield men langer vast aan de oude methode en aan de daarmee verbonden briljante stijl.
Deze methode was leidinggevend voor de vijf-kleppige klarinet. Deze verloor echter zijn waarde toen de dertien-kleppige klarinet van Müller op kwam.
- 1811 Joseph Fröhlich, *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule für alle bey dem Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente*, met als vijfde deel: *Die Clarinetschule*
Hierin staan omvangrijke oefeningen voor klarinet en bassethoorn. Daarnaast beveelt hij ook een gemiddelde leefstijl aan; hij raadt alles af wat de borst kan schaden: hardlopen, paardrijden en hete dranken. Ook moet je niet meteen na een maaltijd studeren, of studeren als je longen nog warm zijn. Droge lippen zijn zeer slecht voor je embouchure, dan moet je je mond met alcohol spoelen om je lippen op kracht te laten komen. Je moet constant in goede gezondheid zijn. In dit boek gaat het over stijl, techniek, expressie en geeft het tips om boeken te lezen.²⁸

²³ <http://clarinetclassics.com/home/index.php?app=gbu0&ns=prodshow&ref=CC0055>

²⁴ <http://www.library.unt.edu/music/special-collections/vrbr/browse/methode-de-clarinette-1802-jean-xavier-lefevre>

²⁵ <http://www.jstor.org/pss/841366>

²⁶ http://www.heikefricke.de/publikationen/kloecker_backofen.htm

²⁷ Huismuziek, mei 1991, pag. 9

²⁸ http://assets.cambridge.org/97805216/24596/frontmatter/9780521624596_frontmatter.pdf

De methodes moesten steeds weer vernieuwd worden wanneer er meerkleppige klarinetten op de markt kwamen. Er werden ook veel methodes herschreven. Na 1812 zijn er veel meer methodes geschreven voor de nieuwe en meerkleppige klarinet.

3. Mannheimer Schule

Keurvorst Karl Theodor van de Pfalz (1724-1799) was een hartstochtelijk muziekbeoefenaar en bevorderde de Mannheimse (toon)kunst met aanzienlijke financiële inspanningen en een grote persoonlijke inzet. Het resultaat bleef niet uit. In het midden van de 18^e eeuw was Mannheim het centrum van de klassieke muziek in Europa. Karl Theodor verzamelde de belangrijkste componisten, virtuozen en vocalisten om zich heen en onderhield een voortreffelijk orkest: de Mannheimer Hofkapel.²⁹

De centrale figuur in de Mannheimer Schule is kapelmeester/componist/violist Johann Stamitz (1717-1757).³⁰ De Mannheimer Schule is een verzamelnaam van de muzikale activiteiten van Johann Stamitz en zijn orkest. Het orkest bestond voornamelijk uit componisten en virtuozen die voor zichzelf en hun collega's schreven. Johann Stamitz schreef onder andere een klarinetconcert met strijkorkest.³¹

Binnen één generatie groeide Mannheim uit tot een internationaal centrum van kunsten en wetenschappen en was de invloed van de Mannheimer Schule overal in Europa merkbaar. In en rondom de fameuze Mannheimer Hofkapel had zich - onder leiding van de kapelmeester/componisten Stamitz, Richter, Holzbauer, Cannabich, Vogler en Toeschi - een muzikale avant-garde verzameld, die (in tegenstelling tot de meeste andere Europese hoven) nauwelijks Italiaanse invloed kende. In Mannheim waren het Bohemers, Oostenrijkers, Duitsers en Nederlanders die de regels van het nieuwe, klassieke tijdperk formuleerden. En zij werden daartoe in staat gesteld door een van de meest gedreven mecenasen uit de muziekgeschiedenis: Karl Theodor van de Pfalz.

De Mannheimer Hofkapel was het eerste orkest dat vaste klarinetten in dienst had. Dit was vanaf 1758. Het was uitzonderlijk dat klarinetten tot de vaste bezetting behoorden, omdat de klarinetpartijen voorheen meestal door hoboïsten gespeeld werden. De eerste klarinetten van de Mannheimer Hofkapel waren Johannes Hampek, Michael Quallenberg, Jacob Tausch en zijn zoon Frans Tausch. Door de opname van de klarinet in het Mannheimer hofkapel -met een grote reputatie vanwege zijn hoge niveau- werd de klarinet op andere plaatsen steeds gemakkelijker ingelijfd in ensembles en orkesten.

Alhoewel de musici in Mannheim in beroemdheid en belangrijkheid onderdoen voor hun Weense collega's, mag het belang van de Mannheimer Hofkapel niet worden onderschat.

Er ontwikkelde zich in Mannheim een eigen muziekstijl: op de snede tussen barok en klassiek. Deze verspreidde zich snel over heel Europa. Deze stijl was de voorloper van het Weense classicisme, en oefende invloed uit op Haydn, Mozart en Johann Christian Bach.^{32,33}

Met name de door hen ontwikkelde muzikale uitvindingen als 'Bebung' (een wijze van 'masseren' van tonen), de integrale introductie van de muzieknotatie (dynamische

²⁹ <http://www.sympag.nl/archief/verlichting.html>

³⁰ http://nl.wikipedia.org/wiki/Jan_Václav_Anton%C3%ADn_Stamic

³¹ http://www.daankuiper.nl/historie_van_het_repertoire.htm

³² <http://www.hoasm.org/XIIA/XIIAMannheimSchool.html>

³³ http://nl.wikipedia.org/wiki/Mannheimer_Schule

tekens als *p* en *ff*) en de introductie van solopassages voor bijvoorbeeld de bassethoorns en hobo's in orkestwerken werden overal in Europa overgenomen.³⁴

4. Mondstuk, riet en articulatie

4.1 Materiaal en bouw van het mondstuk

Bij de eerste modellen was het mondstuk met het rietje slechts een toongenerator, waarbij de klank weinig te beïnvloeden was. De eerste mondstukken en reitsen waren bijna hetzelfde als de moderne mondstukken. De mondstukken die gemaakt werden voor de eerste klarinetten waren over de gehele lengte open, en niet zoals tegenwoordig slechts tot op de helft. Ze waren ook een stuk smaller.³⁵

Al redelijk snel werd een langere baan ontwikkeld is de hoek van de baan t.o.v. de klarinet aangepast en is de opening onder het rietje verkort. Het is duidelijk zichtbaar dat samen met de rest van de klarinet ook het mondstuk (dat eerst nog met het tonnetje uit één stuk bestond) in ontwikkeling was.

De baan was recht, en het riet stond niet onder spanning. De huidige baan is nu gebogen waardoor het riet onder spanning komt te staan, en de klank veel meer te beïnvloeden is.

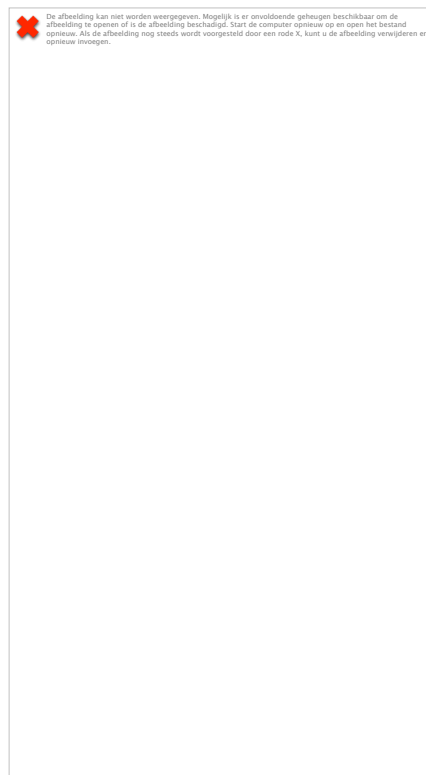


Figure 3 Boven links: de opening is bijna over de hele baan, Boven midden: een mondstuk rond 1800 wat al veel op het moderne mondstuk lijkt, Boven rechts: een mondstuk met een lange tap voor de stemming, Onder: moderne mondstukken. Links en rechts: uit Duitsland, Midden: uit Frankrijk³⁶

Er werd geëxperimenteerd met het materiaal waarvan mondstukken werden gemaakt. Hout voldeed niet zo goed; het was niet duurzaam en daarnaast is het kwetsbaar vanwege de vochtigheid. Doordat het houten mondstuk vervormde door de veranderde vochtigheidswaarde en het steeds verder veilen van de baan, werd het mondstuk al snel onbruikbaar. Men probeerde ivoor, metaal, glas, porselein en

³⁴ <http://www.klassiekemuziekweek.nl/52/?s52p83>

³⁵ Huismuziek, mei 1991, pag. 9

³⁶ Rendall, F.G. The clarinet, pag. 6

marmer.³⁷ Mondstukken van hard rubber, zoals wij ze nu meestal gebruiken, verschenen rond 1870. Ook met de baan werd gespeeld. Met een lange baan kan het mooist cantabile gespeeld worden, maar spreekt moeilijker aan in de hoogte en met staccato. Een korte baan draagt de toon veel minder, maar spreekt weer makkelijker aan.³⁸

De mondstukken werden in de loop der tijd steeds breder. Rond 1840 waren ze ongeveer zo groot als ze nu zijn.³⁹

Het riet moet veel smaller zijn geweest, en ook veel korter, omdat de baan niet doorloopt tot de tap, maar eindigt waar de groeven voor de ligatuur ophouden. Er zijn helaas geen 18^e-eeuwse rieten bewaard gebleven. Die moeten dus geconstrueerd worden naar aanleiding van de weinige gegevens en door te experimenteren. Müller vond in 1871 de metalen rietbinder uit. Ook maakte hij het riet wat dunner naar de tip toe, waardoor het makkelijker aan zou spreken.

In 1864 schreef C. Baermann, de zoon van Heinrich, naar aanleiding van experimenten met glazenmondstukken: 'Franse mondstukken hebben een brede baan en vereisen brede rieten. De klank heeft steeds iets gedempts en wordt nooit briljant. Het klinkt alsof met vioolpassages op de altviool speelt.' In franse oren moet diezelfde toon heel anders geklonken hebben. Klosé in 1843: 'de schoonste klank is die, die zacht en tegelijkertijd briljant is, bovendien krachtig en vol.' De Fransen meenden dan ook op die manier te spelen.⁴⁰

4.2 Materiaal en eigenschappen van het riet

Er is weinig informatie te vinden over rieten. Enige klarinettisten hebben zich erover uitgelaten:

Lefèvre klaagde: 'Er is zelden een goed riet te vinden'. Backofen zei dat elke klarinettist zijn rieten zelf moest maken, en altijd reserve rieten bij zich moest hebben in geval van nood. Instrumentenmakers konden geen goede rieten maken, omdat er zo veel verschillende soorten mondstukken waren: breed, nauw, gebogen, met lange of kortere baan, etc.⁴¹

In 1840 schrijft Fahrbach in *Das grundsätzliche Prinzip der Balthstärken* dat het riet niet te dik of te dun moet zijn. In het eerste geval klinkt het te zwaar, in het tweede geval is de toon te schel. Hij zegt dat het maken van rieten bij instrumentenmaker hoort. Als rietbinder werd zijde gebruikt. Het riet moest niet te hoog maar ook niet te laag op het mondstuk gebonden worden.⁴²

Er bestaan geen boeken over het maken van makkelijk spelende rieten. Rieten worden van holle rietstengels gemaakt. Hoe harder het riet, hoe beter. Als je met je duimnagel makkelijke er een kras in maakt, of het er groen uitziet, is het hout niet geschikt. Het rijpe riethout herkent men aan zijn bruin-gele kleur en aan zijn glans, die gezien wordt wanneer men een dwarsdoorsnede maakt.

De plant waarvan het riet afkomstig is, groeit in de regio Frejus, aldus Berr. Blatt kent ook Italiaans en Spaans riethout. Baermann gebruikt riethout uit Spanje, Sicilië of Amerika. Dus ook hierover bestonden verschillende visies.

4.3 Positie van het mondstuk en riet

³⁷ Weston, P. The clarinet teacher/s companion, pag. 21

³⁸ Lawson, Cl. Clarinet, pag. 24

³⁹ <http://home.hetnet.nl/~jmrmerman/De%20klarinet.htm>

⁴⁰ E. Hoeplich, regarding the clarinet: *allegemeine muxikalische Zeitung*, 1808, pag. 98

⁴¹ http://books.google.nl/books?id=FmOclB9bCzQC&pg=PA37&lpg=PA37&dq=backofen+reed+make+own&source=bl&ots=zjNwJK45Gx&sig=fHR5J_h8Yseelb3-MbKRFBwJHI&hl=nl&ei=pypsTIGHBYGLOI-4mHc&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q=backofen%20reed%20make%20own&f=false

⁴² Rendall, F. G. The clarinet, pag. 56-58

Lefèvre beschrijft in zijn klarinetmethode (1802) hoe de klarinet in de mond gehouden moet worden: tussen beide lippen, omdat anders het mondstuk beschadigd zou raken.

Men speelde met het riet naar boven. Hierbij worden beide lippen over de tanden getrokken, en ligt het riet dus tegen de bovenlip. Met het mondstuk, riet en embouchure op deze wijze, wordt de toon lichter, scherper en dunner dan de toon met het riet op de onderlip.⁴³

De meeste Fransen speelden met het riet boven, volgens de school van Lefèvre. In Duitsland werd al vroeg geëxperimenteerd met het riet op de onderlip. Backofen, die zelf met het riet boven speelde, laat beide manieren zien in zijn methode uit 1803. Hij bericht in zijn *Anweisung zur Clarinette* (1824) dat ongeveer de helft van de klarinetten nog op de oude manier speelde, dat is met het riet naar boven. Hij zegt verder: 'Trouwens, of het beter is met het riet naar boven of naar beneden te blazen, is niet voor mij om te beslissen. Ik heb goede klarinetten gehoord bij beide technieken. Het belangrijkste is dat je aan een soort gewend raakt.'⁴⁴

Fétis schrijft in zijn *Biographie universelle* (vol 1, 1870) dat de virtuoos Joseph Beer (1744-1811) in de tachtiger jaren van de 18^e eeuw -midden in zijn carrière- zo onder de indruk was van de toon van een Duitse klarinettist, dat hij besloot zich om te scholen. Na enige maanden studie was hij de Duitse toon meester. Het is aannemelijk dat dit op de moderne embouchure, met de bijbehorende warmere toon, slaat.

Frédéric Berr (professor aan het conservatorium Parijs) zegt: 'All artists here (Paris) recognize that no one can obtain the piano and the pianissimo as they do in Germany. The famous Baermann, whom we heard in Paris in 1818, played piano in a way that in fact was unknown here at the time. He played four-bar phrases very loudly, and then repeated the phrase so softly it sounded as though it came from another room.'⁴⁵

Christian Friedrich Michaelis schrijft in zijn *Allgemeine musicalische Zeitung* (1808) het volgende: 'First of all, one must stop playing with the reed on top, as the French do, who even recommend doing so in their methods. One will lose of course the extreme high notes, but gain, I would say, the whole instrument. Even holding the instrument is more difficult this way, especially the angle of the head, which is held in an awkward position. How is it possible to produce a soft and gentle sound if one touches the vibrating reed with the teeth? Playing this way it is as inevitable as the swing of a pendulum that the sound will become shrill. This sound is far less pleasing to the ear than the gentle and round sound of the clarinet, very often similar to the harmonica, without having its irritating glass-like quality.'⁴⁶

Omstreeks 1824 beval de leraar van Müller aan om met het riet op de onderlip te spelen. Deze verandering zorgde ervoor dat er niet meer met de borst en keel gearticuleerd kon worden, maar dat de articulatie uitsluitend met de tong diende te geschieden.

In Frankrijk kondigde het conservatorium Parijs in 1831 aan, dat er met het riet naar onder gespeeld diende te worden. Engeland en Italië gingen ook in de 19^e eeuw over

⁴³ E. Hoepfich, regarding the clarinet: *allgemeine musikalische Zeitung*, 1808, pag. 89

⁴⁴ *Huismuziek*, mei 1991, pag. 9

⁴⁵ http://books.google.nl/books?id=Hnh0G2wrJvsC&pg=PA160&lpg=PA160&dq=The+famous+Baermann,+who+m+we+heard+in+Paris+in+1818,+played+piano+in+a+way+that+in+fact+was+unknown+here+at+the+time&source=bl&ots=vjGPMVDMYJ&sig=_vBacEJ9Flvse-n42AAxS6h3OWs&hl=nl&ei=oPJqTlrOD8jfOly0jY8J&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q=The%20famous%20Baermann%2C%20whom%20we%20heard%20in%20Paris%20in%201818%2C%20played%20piano%20in%20a%20way%20that%20in%20fact%20was%20unknown%20here%20at%20the%20time&f=false

⁴⁶ [http://books.google.nl/books?id=VPY4AAAAIAAJ&pg=PA810&lpg=PA810&dq=Allgemeine+musikalische+Zeitung+\(1808\)&source=bl&ots=oTI5Jfqx84&sig=jUuIGHse8WzZNxJnhs8fEJQ8CA&hl=nl&ei=cPNqTFvIkjpp9cHGAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q=Allgemeine%20musikalische%20Zeitung%20\(1808\)&f=false](http://books.google.nl/books?id=VPY4AAAAIAAJ&pg=PA810&lpg=PA810&dq=Allgemeine+musikalische+Zeitung+(1808)&source=bl&ots=oTI5Jfqx84&sig=jUuIGHse8WzZNxJnhs8fEJQ8CA&hl=nl&ei=cPNqTFvIkjpp9cHGAQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q=Allgemeine%20musikalische%20Zeitung%20(1808)&f=false)

op deze nieuwe techniek. In Oostenrijk en Duitsland kwam deze overgang veel eerder.⁴⁷



Figure 4 Klarinet spelen met het riet tegen de bovenlip

4.4 Articulatie op een historisch klarinet

De articulatie wordt beïnvloed door de positie van het riet ten opzichte van de tong. Tong-staccato was met de oude embouchure mogelijk maar het leverde niet het lichte parelende staccato op dat in de 19^e eeuw zo kenmerkend voor de klarinet werd gevonden. Articulatie vanuit het middenrif speelde een grotere rol dan tegenwoordig.⁴⁸

Met het riet boven zijn er minstens drie verschillende manieren om te articuleren: met de keel, borst en tong. Met het riet tegen de onderlip wordt vooral de tong-staccato gebruikt.

5. Klankbeeld

In dit hoofdstuk wordt kort ingezoomd op de taalkundige herkomst van het woord klarinet. Aan de hand enkele losse citaten, wordt vervolgens een en ander uiteen gezet over de beleving in de 18^e eeuw van de klankkleur van de klarinet. Ten slotte wordt stilgestaan bij de beleving van de klank van een historische klarinet vanuit de huidige tijd.

5.1 Klarinet etymologisch bezien

De Nederlandse etymologische woordenboeken zijn het er over eens dat *klarinet* uit het Italiaans komt. Het is afgeleid van het Italiaanse woord *clarino* en Latijn *clarus* ('helder klinkend, luid, duidelijk'). Een clarion is een hoge solotrompet.

Wat echter veel meer voor de hand ligt, is dat het woord klarinet uit het Duits afkomstig is. Dhr. J. Luif heeft in zijn werk *un addio con clarinetto*, een volledige uiteenzetting gemaakt over de oorsprong en het gebruik van de woorden voor 'klarinet'. Daar concludeert hij: 'Uit dit overzicht valt te concluderen dat *clarinette/Clarinet/clarinetto* inderdaad een internationale term is. De bakermat lijkt in alle gevallen het Duitse taalgebied. De Franse en (uiteeraard) de Duitse term worden

⁴⁷http://books.google.nl/books?id=Hnh0G2wrJvsC&pg=PA160&lpg=PA160&dq=The+famous+Baermann,+who+m+we+heard+in+Paris+in+1818,+played+piano+in+a+way+that+in+fact+was+unknown+here+at+the+time&source=bl&ots=vjGPMVDMYJ&sig=_vBacEJ9Fivse-n42AAxS6h3OWs&hl=nl&ei=oPJqTIrOD8jfOIy0jY8J&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=snippet&q=reed&f=false

⁴⁸ Huismuziek, mei 1991, pag. 9

daar volgens Rice (1992) als eerste aangetroffen. Daar vinden we ook de Italiaanse term het eerst. In Italië en Frankrijk zelf bestaan aanvankelijk nog andere termen.’ De grondslag voor *clarinette* is het Duitse *Clarin*, dat vermoedelijk via de omweg van het Spaans van het Frans is afgeleid. Maar het stamt af van ‘clar’, wat ‘helder van toon’ of ‘luid, sonoor’ betekent.⁴⁹

5.2 De klank afgeleid uit historische geschriften

5.2.1 De klarinet met een trompetachtig geluid

Bij de eerste klarinetten werd vooral het klaroen register gewaardeerd: trompetachtig, maar vloeiender en minder sterk. Veel trompetpartijen werden daarom op de klarinet gespeeld. De doordringende klank van de klarinet maakte hem bijzonder geschikt voor spelen in de openlucht en voor militaire kapellen. De populariteit van de klarinet in harmonie-orkesten blijkt uit de eerste editie van Whistlings ‘Handbuch der Musikalischen Literatur’; een catalogus van gedrukte bladmuziek, inclusief boeken over muziek en illustraties tot het eind van 1815.⁵⁰

Bonanni beschreef het geluid van de ‘clarone’ als luid en helder. Majer en Walther schreven dat het instrument uit de verte als een trompet klonk. Dat vinden we ook terug in het eerste klarinetrepertoire: de partijen zien eruit als trompetpartijen.⁵¹ Maar als de trompeten te luid waren, konden de klarinetten op een gepaste wijze invallen. Ze kunnen zowel hoger als lagere noten spelen, en kunnen gemakkelijk moduleren.⁵²

De eerste concerten zijn allemaal in het hoge register geschreven. Het chalumeauregister werd nauwelijks gebruikt. Mozart maakte als eerste veelvuldig gebruik van dit chalumeau register, mede dankzij de klarinettist Anton Stadler.⁵³

5.2.2 De klarinet in vergelijking tot de menselijke stem

Anton en zijn broer Johann Stadler waren klarinet- en bassethoornspelers met een vaste dienstbetrekking aan het Weense hof.

Anton Stadler zelf schrijft dat de essentie van de muziek geleerd kan worden door zingen. Oude Meesters uit de 16^e en 17^e eeuw hebben gezegd: ‘Zingen is de basis voor het muziek maken, vooral voor instrumentalisten, het is het imiteren van de zang. Het geeft ook meteen een indruk voor het gebruik van vibrato.’⁵⁴

Johann Friedrich Schink schrijft in de *Musikalische Akademie von Stadler, Litterarische Fragmente*:⁵⁵

‘I would not have thought that a clarinet could imitate the human voice so deceptively as you imitate it. Your instrument is so soft, so delicate in tone that no-one who has a heart can resist it.’

Toen in 1784 de Gran Partita van Mozart werd uitgevoerd in het nationale hoftheater, waren tijdgenoten zeer enthousiast over de rol van de klarinet in dit stuk. Men was vooral aangenaam verrast over de zachte klank die de klarinet kon voortbrengen. Men vergeleek het geluid met de menselijke stem.

⁴⁹ <http://cf.hum.uva.nl/dsp/nederlandsetaalkunde/NTKonderzoek-luif.pdf>

⁵⁰ http://books.google.nl/books?id=4jg9AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=Handbuch+der+Musikalischen+Literatur+&source=bl&ots=JUYBaJiJjOa&sig=ZhtimyuFuq-U7wUtEgl_C489ZZg&hl=nl&ei=IPVqTJOqGNC6ONX56dUB&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

⁵¹ http://books.google.nl/books?id=WCa3fi0BfIUC&pg=PA2&lp=PA2&dq=Majer+en+Walther+clarinet&source=bl&ots=x09r53p8Lj&sig=v4HG7NhAYtRFcibZ2tyTrZtpW6I&hl=nl&ei=bvlqTIDHBdmVONS-wY0J&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q=Majer%20en%20Walther%20clarinet&f=false

⁵² cd: clarimonia, evolution of the clarinet and its music

⁵³ Brymer, J. Klarinet, pag. 48

⁵⁴ <http://www.tessaseverijns.com/vioolles/ontwikkeling-orkest.html>

⁵⁵ <http://www.answers.com/topic/anton-stadler>

Mozart schreef een klarinetconcert voor zijn logebroeder Anton Stadler. Dat dit legendarische concerto eigenlijk een zaak was van logebroeders onder elkaar is niet helemaal toevallig, want de klarinet wordt ook wel hét vrijmetselaarsinstrument bij uitstek genoemd, omdat het de 'warmte onder de logebroeders' zo goed kan weergeven!⁵⁹

Uit een brief van Mozart aan zijn vader

December 1778

"Ach, wenn wir doch auch nur Clarinetti hätten! - Si glauben nicht was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Clarinetten eine herrlichen Effect macht!"⁶⁰

Uit een brief van Mozart aan Constanze

April 1790

De 40e symfonie werd geschreven in 1788. De klarinet was destijds een noviteit in symfonieorkesten, en het valt de componist dan ook niet kwalijk te nemen dat de oorspronkelijke versie georkestreerd was voor een bezetting van 1 fluit, 2 hobo's, 2 fagotten, 4 hoorns en strijkers. Echter, in de vermaarde klarinettist Anton Stadler vond Mozart een muze. Voor Stadler en diens broer Johann werd de 40e symfonie voorzien van 1e en 2e klarinetpartij, waarbij twee hoornpartijen sneuvelden en wat verder met name ten koste ging van wat noten van de hobopartij.⁶¹

In het volgende gedicht wordt de klank van de klarinet vergeleken met die van de trompet:

Wan der Trompeten-Schall will allzulaut erthönen
So dient dat Clarinett auf angenehme weiss
Es darff den hohen-Thon auch niedern nicht entlehen
Und wechselt lieblich um: Ihm bleibt hierdich der preiss
Darum mach Edler Geist, dem gieses werck beliebet
Sich Lehf-begierig zeigt und embsig darin übet.⁶²

In *The baroque Clarinet* van Rice (1992) verschijnt in een voetnoot (R, 149) een Nederlandse tekst die voorkomt op een ets die zich in het Haags Gemeentemuseum bevindt. De ets beeldt een klarinetspeler en een hoornspeler af in costuums van de Italiaanse "commedia dell'arte".

Men hoord mijn Hoorn veel meer in Stad, als op het Land
of Wilderniszen, vol van Zwijnen, Harten, Hinden:
Vraagt iemant de oorzaak: wel hij luisterd met verstand,
Om dat men in de Stad vaak 't grootste Wild kan vinden.

Door 't lief'tlijk klinken van mijn frisse Clarinet,
Verdoof ik het geluit hoe hoog 't ook word verheven,
En de aangenamen klank der Schelle Vré-trompet,
Zij moet haar Schoonheid voor mijn Clarinet begeben.⁶³
Volgens Rice stamt de ets waarschijnlijk uit het midden van de 18^e eeuw omdat in die periode hoorn en klarinet gewoonlijk samen gebruikt werden. Maar omdat muziek voor hoorn en klarinet ook later nog wel uitgevoerd werd, blijft die datering niet meer dan een waarschijnlijkheid.

5.3 De klank van een historisch klarinet vanuit de huidige tijd bezien

Bij het spelen op tweekleppige instrumenten valt meteen op dat de toon heel helder is en een beetje kinderlijk klinkt. Het volume is bijna vergelijkbaar met een blokfluit. De instrumenten hebben geen groot dynamisch bereik, maar kunnen vooral erg zacht en

⁵⁹ <http://ronnydeschepper.wordpress.com/2007/09/08/de-klarinet-en-ik/>

⁶⁰ <http://www.nopapers.nl/km/muz2/9/muze0928.html>

⁶¹ <http://www.few.vu.nl/~rutger/vuko/nl/program-notes/mozart-40.html>

⁶² <http://cf.hum.uva.nl/dsp/nederlandsetaalkunde/NTKonderzoek-luif.pdf>

⁶³ <http://cf.hum.uva.nl/dsp/nederlandsetaalkunde/NTKonderzoek-luif.pdf>

helder spelen. Er is bijna geen tegendruk en maar weinig lucht nodig. Dit is meer een ademinstrument dan een blaasinstrument. Hierdoor zijn lange tonen erg moeilijk. Na het begin van een toon moet de toon ontspannen in een klein diminuendo. In loopjes en trillers is beter te crescenderen. Deze uitvoeringspraktijk hoort bij het instrument en dus ook bij de muziek uit de 18e eeuw. Ook de grepen lijken veel op die van de blokfluit, al moeten veel tonen stemmend en helder klinkend worden gemaakt door gaten af te dekken. Intoneren kun je zowel doen met de embouchure als met de vingers.

De klassieke klarinetten lijken al veel meer op de hedendaagse klarinet wat betreft het uiterlijk en het speelgemak. Doordat de duodecime-klep nu een halvetoonsgat is, komen de grepen van de keeltonen (g, a, bes) overeen met de grepen van de moderne klarinet. Ook dit instrument klinkt nog veel kleiner dan de moderne klarinet. De kracht van dit instrument ligt in het zachte spel. Het lieflijke pianissimo klinkt rond en helder. Door de intense grondtoon en minder sterke boventonen zijn ondertonen goed waarneembaar. Bij het spelen op de oude bassethoorns moeten de gaten heel precies gesloten worden en is een ontspannen, gecentreerde luchtstroom nodig. Het is erg moeilijk om meteen de volle, donkere bassethoornklank te krijgen. De toon valt snel weg of klinkt dun, waardoor stemmen extra moeilijk wordt. Omdat de gaten erg ver uit elkaar zitten is dit instrument lastig te bespelen met kleine handen. Dit instrument is daarom in deze vorm niet voor iedereen weggelegd. Dit kan een reden zijn waarom Stadler een bassetklarinet in plaats van een bassethoorn heeft gebruikt voor het klarinetconcert van Mozart.⁶⁴

De barokke (beuken)houten blaasinstrumenten hadden een andere boring en slechts een paar kleppen en vereisten een geheel andere speeltechniek dan vandaag de dag. Zes van de zeven tot acht gaten werden met de vingers gesloten, de overige met een klep. In tegenstelling tot de huidige instrumenten kon zonder kunstgrepen slechts één diatonische toonladder - en voor dat instrument was dat dan tevens zijn ideale toonsoort - worden gespeeld. Andere toonsoorten vereisten zeer lastige greep technieken, de zogenaamde 'Gabelgriffe'. De klank was binnen de diatonische toonladder open en helder, daarbuiten gedempt en versluierd, waardoor de echte virtuozen een bonte mengeling van klankkleuren wisten te bewerkstelligen. In die tijd hechtte men niet zo aan de gelijkmatigheid die wij nu zo hoog in het vaandel hebben, en ging de aandacht vooral uit naar het virtuoos-chromatische avontuur dat de speler niet zonder inspanning kon realiseren. Onze comfortabele octaafkleppen ontbraken en hoge tonen lukten alleen door het zogenaamde overblazen.

De stemming van historische instrumenten is ook anders dan tegenwoordig. Vertaald in Hz zoals we nu gewend zijn gold in Bachs eerste jaren in Leipzig nog $a' = 392$ Hz, de zogenaamde Franse stemming; daarna werd het $a' = 415$ Hz, de barokstemming. De moderne stemming is doorgaans $a' = 440$ Hz (wat dus per saldo een briljantere klank oplevert).

Volgens Quantz varieerde de pitc normen in de 18^e eeuw niet alleen van land tot land, maar van stad tot stad.⁶⁵

6. Articulatie

6.1 Wat is articulatie?

De manier waarop opeenvolgende tonen al dan niet aan elkaar verbonden worden. Articulatie in de muziek heeft met de dictie van tonen te maken. De klinkende lengte van de toon ten opzichte van de genoteerde toon wordt door middel van articulatie tekens duidelijk gemaakt.

⁶⁴http://www.artezconservatorium.nl/Opleidingen/index.cfm?id=25&show=vervolgteksten&vtxt_id=501&titel=Nieuws%20binnen%20de%20opleiding%20Klassieke%20Muziek

⁶⁵ http://www.opusklassiek.nl/componisten/bach_cantates_praktijk.htm

6.2 Wat is er geschreven over articulatie?

Er zijn veel boeken geschreven over het bespelen van instrumenten vanaf de 18^e eeuw. Niet zozeer voor de klarinet specifiek, maar wel over articulatie.

6.2.1 J.J. Quantz

Quantz, J.J. *Grondig onderwijs van den aardt en de regte behandeling der dwarsfluit*, (pag. 45-51)

De tong is het middel tot het verlevendigen van de tonen, volstrekt noodzakelijk tot de muzikale uitspraak, zoals de boogstreek bij strijkers.

Hierdoor onderscheidt de ene fluitist van de ander zich zodanig, dat hetzelfde muziekstuk, door verschillende personen achter elkaar uitgevoerd, bijna onherkenbaar wordt. Grotendeels door het juiste of verkeerde gebruik van de tong. De vingers zijn ook heel belangrijk, echter voor de uitvoering van het stuk is niets zo belangrijk als de tong, die in alle stukken – in prachtige, droevige, vrolijke, beminnelijke - het uitdrukken van de hartstochten moet bezielen.

Om een toon te laten klinken moet je zekere lettergrepen uitspreken: *ti* of *di*, *tiri* en *didd'll*. De laatste is voor de dubbele tongslag. Het wezenlijke verschil tussen *ti* en *di* – waardoor de uitdrukking van de hartstochten afhangt – laat zich onmogelijk juist door woorden beschrijven. Net als tussen zwart en wit, zijn er veel verschillende kleurschakeringen. Het komt hier op neer dat de tong bekwaam genoeg moet zijn om de noten harder of zachter aan te blazen. Ook moet je hierbij rekening houden met de akoestiek.

Bij korte, levendige noten, gebruikt men *ti*. Bij langzame noten *di*.



Figure 6

In een adagio altijd *di*, behalve bij gepunteerde noten. Dan gebruikt men *ti*.



Figure 7

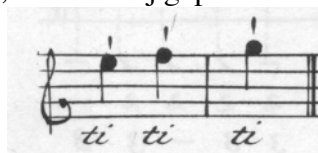


Figure 8

Bij overgebonden noten, zet je de volgende tel aan met *hi*



Figure 9

Tussen een voorslag en de voorafgaande noot, moet volgens de algemene regel een klein verschil zijn om de voorslag duidelijk te maken. De voorafgaande noot moet korter.

Bij zestiende figuren waarbij er telkens twee aan elkaar verbonden zijn, gebruik je *di*.



Figure 10



Figure 11



Figure 16

In triolen of 3/4 maat, heeft de tweede noot een *a*



Figure 17

6.2.3 H. Keller

H. Keller 'Phrasierung und artikulation' (Basel: 1955)

De muzikale articulatie en frasering is van de spraak af te leiden. (pag. 31) Het uitdrukkingsbereik van staccato is wezenlijke groter dan die van het legato, alhoewel je alle schakeringen en bijna onbegrensde mogelijkheden van het legato daar tegenover kan stellen. Ook Keller heeft het over de vele tussenstappen tussen staccato en legato.

Korte bogen werden bijna naar willekeur gebruikt:



Figure 18

Lange bogen waren er nauwelijks. Wanneer er langere passages 16^e noten waren, dan werden ze per vier 16^{en} gebonden.

6.2.4 F. Vester

F. Vester 'W.A Mozart, over de uitvoering van de werken voor blaasinstrumenten' (Amsterdam: 1995)

De articulatie verdeelt de noten in losse (aangezette) en gebonden noten. Deze voor de instrumentalist op het eerste gezicht zuiver technische procedure krijgt in samenhang met de 18^e-eeuwse ideeën over structuur en uitdrukking van de muziek een veel bredere betekenis. De muzikale voordracht wordt gestuurd vanuit de spreektaal en vanuit de retoriek. De articulatie neemt daarom een sleutelpositie in ten aanzien van de expressiviteit en de levendigheid van de uitvoering. De 'spreekende' speelwijze, gebaseerd op een articulatie die voornamelijk gebruik maakt van losse noten en korte bogen, staat lijnrecht tegenover de 'zingende' speelwijze van de romantiek, waar brede lijnen en lange bogen overheersen. In de muziek van de 18^e eeuw moet de articulatie, als in de gesproken taal, duidelijk en verstaanbaar zijn. (FV, 47)

Quanz spoort aan om losse noten niet aan elkaar te lijmen. Alle losse noten bestaan voor een deel uit geluid en voor een deel uit stilte, die tezamen de totale waarde van de noot vormen. De stilte tussen twee noten noemt hij articulatiepauze. Hoewel de lengte van de articulatiepauze aan de inzichten van de speler werd overgelaten, bestonden er toch bepaalde richtlijnen. De lengte van de articulatiepauze varieert overeenkomstig het karakter van de muziek. Bij toonherhalingen worden zij zelfs tot een kwart van hun genoteerde waarde bekort. (FV, 48)



Figure 19

Afsluitende noten van frases waarna een rust volgt, behouden in het algemeen hun volledige waarde. De lengte van de articulatiepauze kan, afhankelijk van de context, variëren van minuscule tot beduidend. De speler moet er voor waken dat de continuïteit van de muziek bewaard blijft en de articulatiepauzes niet tot verbodding van de frases leiden.

Gewoonlijk is de legato-boog kort en wordt voornamelijk gebruikt om kleine aantallen noten tot groepjes te vormen die een structurele functie binnen de articulatie hebben. In tegenstelling tot de romantische boog die dikwijls grote aantallen noten samenvoegt zonder daarbij voor de muzikale gang van zaken van wezenlijke betekenis te zijn. De romantische boog is een legato-, soms ook een fraseringsboog, terwijl de 18^e-eeuwse boog in de eerste plaats een legatoboog is. (FV, 53)

Het contrast tussen de expressie van de noten onder de boog en de meer nuchtere losse noten bepaalt voor een niet onbelangrijk gedeelte de uitdrukking van Mozarts muziek.

Frans Vester geeft in zijn boek enkele stelregels over articulatie ten tijde van Mozart.

Maatstrepen

- De laatste slag voor de maatstreep is licht en de eerste van de volgende maat zwaar. Er kan daarom op het einde van een maat in principe geen crescendo plaats vinden, tenzij dit door de componist is voorgeschreven, Iedere maat heeft in zekere zin een nieuw begin. (FV, 44) Dus figuur 40.a in figuur 1 is de juiste manier om deze maten te spelen. Ook figuur 2 geeft aan hoe de accenten per maat verdeeld zijn:

40. Serenade KV 375¹
Allegro maestoso
kl in Bb 39
p
in plaats van:
40.a
p

Figure 20

Legato-bogen

- Iedere eerste noot onder een boog krijgt een geringe betoning, ook wanneer die noot niet op een zwaar maatdeel valt. (FV, 54)
- De eerste noot die onder een boog, ook wanneer die niet op een zwaar maatdeel valt, heeft een betoning en wordt iets verlengt ten koste van de daaropvolgende noten. (FV, 54)
- De noten onder de boog worden cantabile uitgevoerd, in combinatie met een diminuendo, dat vanaf de tweede noot begint. (FV, 55)

13. Gran Partita KV 361 (370a)¹
Molto allegro
kl I in Bb 80
p
f

Figure 21

- Bij langere bogen begint het diminuendo niet onmiddellijk; het wordt uitgesteld tot de laatste noot of noten onder de boog.
- De laatste noot onder een boog is altijd de zachtste en de kortste, zodat de duidelijke articulatie van de daarop volgende noot steeds is gewaarborgd. De licht betoonde en verlengde eerste noot onder de boog maakt de zeer korte articulatiepauze die er aan voorafgaat niet alleen noodzakelijk maar ook heel natuurlijk. (FV, 55)
- Zowel Quantz als Tromlitz geven een voor de 20^e-eeuwse begrippen curieuze regel die inhoudt dat een overgebonden noot onder bepaalde

omstandigheden betoond wordt. De overgebonden noot krijgt op het zware maatdeel een betoning met de borst. (FV, 57)

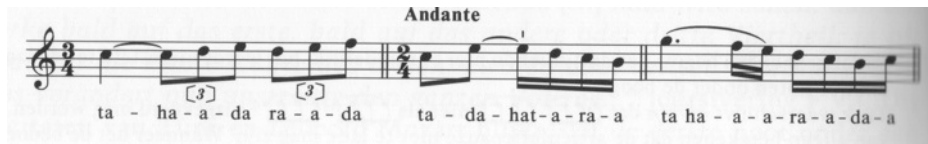


Figure 22

- Noten met boogjes en puntjes dienen wel aangezet te worden, maar er moet zonder articulatiepauze worden gespeeld tussen de noten. Elke noot moet volledig worden aangehouden, en krijgt een zachte aanzet met de tong. (FV, 58)
- Wanneer noten van gelijke lengte paarsgewijs gebonden zijn, wordt de tweede noot kort en onbelangrijk aan de expressieve eerste noot gebonden.
- Bogen over meer dan een maat of over twee maten komen sporadisch voor. Zij nemen de betoningen, inclusief de betoning van de eerste slag van de tweede maat weg, zodat een niet meer aan betoning gebonden, vrij zwevende muzikale lijn kan ontstaan. (FV, 63)

Articulatie losse noten

- Bij toonherhalingen en in grote sprongen worden de noten korter en scherper aangezet dan in diatonische figuren. (FV, 66)
- Quanz (IX § 11) 'Die augehaltenen und schmeichelnden Noten müssen mit einander verbunden; die lustigen und hüpfenden aber abgesetzt, und von einander getrennet werden. (FV, 66)
- Secunde- en tertstoonladder figuren kunnen per groepje van vier legato gespeeld worden. (FV, 67)
- In reeksen diatonische zestienden worden meestal teveel willekeurige bogen toegevoegd, waarvan twee gebonden - twee gestoten gewoonlijk overheerst. Deze articulatie, die ten onrechte als typerend voor Mozart geldt, komt bij hem voornamelijk in korte reeksen zestienden voor. In langere reeksen vermijdt Mozart deze articulatie. (FV, 68). Wanneer Mozart deze articulatie wil, schrijft hij deze duidelijk op:

49. Symfonie KV 543^{IV}

79 Finale. Allegro

Figure 23

- Bij een passage, die gedeeltelijk uit springende noten, gedeeltelijk uit diatonische figuren bestaat, verdient het binden van de laatste de voorkeur. De maten met de bogen kunnen bovendien iets zachter gespeeld worden. (FV, 70)
- Lange noten worden in het algemeen niet gebonden wanneer dat niet is voorgeschreven. Bestaande verminderde intervallen kunnen daarentegen, wanneer zij binnen de omvang van een octaaf vallen, gebonden worden. (FV, 71)

- Als de articulatie ontbreekt, kunnen de meest noodzakelijke aanwijzingen ook te vinden zijn in de articulatie van de orkest-tutti en de begeleidende partijen. (FV, 72)
- Leopold Mozart geeft in zijn methode uit 1756 een groot aantal voorbeelden dat laat zien hoe men de articulatie van een-en-dezelfde passage op allerlei manieren kan variëren. Een drietal voorbeelden worden gegeven in figuur 24.



Figure 24

6.3 Manuscripten

In manuscripten worden wel degelijk articulatietekens gebruikt. Bovenstaande boeken geven vooral informatie over de manier van tonggebruik bij het articuleren, de lengte van de aangezette noten, en wat te doen als de articulatie ontbreekt.

Hieronder is het manuscript uit het klarinetconcert van Tausch, waarbij de articulatie is ingetekend.

Figure 25⁶⁶

⁶⁶ Brymer, J. Klarinet, pag 49

In de originele partituur van het concert no. 3 van Molter, zijn er enkele bogen te bespeuren:

Figure 26

In de klarinetpartij uit het klarinetconcert van Mozart, zijn er ook enkele bogen te vinden.

Verder doen uitgevers vaak een suggestie voor articulatie. Dit gebeurt vaak met stippelijnen.

DEEL 2: Historische uitvoeringspraktijk

1. Hedendaagse musici met duidelijke visie op historische uitvoeringspraktijk wat betreft klankkleur en articulatie

De belangstelling voor muziek uit de Middeleeuwen, Renaissance en Barok stak voorzichtig de kop op in de laatste decennia van de 19e eeuw. Bij het Concertgebouworkest ontfermde Willem Mengelberg zich vanaf 1899 over de Matthäus-Passion van Bach. Het gebruik van historische instrumenten kwam echter maar moeizaam op gang. Voortrekkers op dat gebied waren Carel van Leeuwen Boomkamp (viola da gamba) en Hans Brandts Buys (klavecimbel). De twee richtten in 1935 Musica Antiqua op, vermoedelijk het eerste professionele ensemble voor oude muziek in Nederland. De vaart kwam er pas goed in toen Gustav Leonhardt in 1955 het Leonhardt Consort oprichtte. Vanaf 1950 – 1960 ontstond er steeds meer belangstelling voor een historische uitvoering.

1.1 Ton Koopman

In ‘opus klassiek’ geeft Ton Koopman een uitgebreid interview over zijn visie op oude muziek. Hieronder volgen uit dat interview enkele alinea’s die relevant zijn voor dit onderzoek.

‘Er is helaas vrijwel niets bekend over de wijze waarop Bach zijn cantates zelf uitvoerde. We beschikken weliswaar over veel van het oorspronkelijke stemmenmateriaal dat daarvoor werd gebruikt maar het was in die tijd eerder uitzondering dan regel dat de componist zijn intenties nauwkeurig vastlegde. Waarom zou hij ook? De musici waren met de traditionele retoriek vertrouwd, konden wanneer nodig improviseren en bovendien was de componist zelf tijdens repetitie en uitvoering hun leidsman.

Zo ontbreken in het stemmenmateriaal van de cantates de aanduidingen van de inzetten, de zogenaamde Stichnoten en was het niet vanzelfsprekend dat de zanger uit zijn partij de toonsoort kon aflezen. Als Bach tijdens de repetitie gerichte aanwijzingen gaf, blijkt dat in ieder geval niet uit de overgeleverde orkestpartijen want aantekeningen daaromtrent ontbreken. Tijdens repetities zal Bach – die zijn eigen handgeschreven partituur als uitgangspunt moet hebben genomen - toch menigmaal op fouten in de afzonderlijke partijen hebben opgemerkt, maar uit niets blijkt dat die ook ter plekke middels aantekening werden gecorrigeerd. Dit lijkt er op te duiden dat van een gedegen voorbereiding niet of nauwelijks sprake is geweest, maar het gaat te ver om daaraan dan gelijk maar te verbinden dat sprake is geweest van een matige tot slechte uitvoeringskwaliteit. Uit een verslag van de rector van de Thomasschool, Johann Matthias Gesner, komen Bachs kwaliteiten als muzikaal leider scherp helder naar voren.

Het is aannemelijk dat Bach tijdens de uitvoering middels handgebaar duidelijk maakte of sprake was van solo of tutti. In het overgeleverde notenmateriaal ontbreekt immers een dergelijk onderscheid (naar noten en tekst).

Bach heeft in 1730 wel genoteerd welke instrumentale bezetting hij – uiteraard naar behoefte – tenminste noodzakelijk achtte: Violen I en II (ieder 2-3) Viola I en II (ieder 2) Fluit (2) Hobo I, II en III (ieder 1) Fagot (1-2) Trompet I, II en III (ieder 1) Pauken (1) Cello (2) Violone (1).

Dat de fagotpartij meestal ontbreekt lijkt niet vreemd omdat dit instrument gewoon met de cellopartij kon meespelen (colla parte). Is er wèl sprake van een aparte fagotpartij dan wordt deze – zoals in het Weihnachtsoratorium - ook volledig uitgewerkt. Ook het orgel en de violone speelden in de kerkcantate als continuo-instrument mee. Het gebruik van het klavecimbel, maar ook de luit als ‘licht’ continuo-instrument in de karig bezette

middelen is niet in overeenstemming met Bachs bedoelingen. Het klavecimbel is een typisch continuo-instrument in de wereldlijke cantates, het orgel vervult die rol – afgezien van concertante, solistische bijdragen - in de kerkcantates. Als het klavecimbel werd ingezet duidt dit eerder op nood breekt wet, bijvoorbeeld als het orgel defect was. Bach stond zelf dicht bij het vuur, zijn musici kenden het klappen van de zweep en dus is het al met al geen wonder dat in zowel zijn manuscripten als in de uitgeschreven partijen concrete speltechnische voordrachtsaanwijzingen merendeels ontbreken. Alhoewel over de uitvoeringspraktijk in de 18^e eeuw veel bekend is, moeten wij ervoor waken om in dit opzicht al te dogmatisch te zijn. Het is onmogelijk om Bachs muziek op precies dezelfde wijze uit te voeren als de componist en zijn tijdgenoten dit deden. Wat we echter wel kunnen nastreven is de zo zorgvuldig mogelijke reconstructie van het barokke klankbeeld in het algemeen en Bachs muziek in het bijzonder.

Dat is geen mathematische aangelegenheid, geen kwestie van optellen en aftrekken (zóveel zangers, zóveel instrumentalisten). De vocale solisten en de instrumentalisten waarover Bach kon beschikken hadden hun eigen 'toon', hun eigen klankkleur, expressie, instrumentarium en zij musiceerden in specifieke ruimten die door de tijd verloren gingen of dusdanig werden verbouwd dat het oorspronkelijke akoestische karakter niet meer betrouwbaar kan worden opgeroepen.

De partituren vertellen evenmin het laatste woord en blijft het onduidelijk hoeveel aanvullende orkestpartijen er toen bestonden. We weten niet hoeveel verloren is gegaan aan de hand van hetgeen bewaard is gebleven. Voor Ton Koopman staat het vrijwel vast dat er ook sprake is geweest van reservepartijen omdat die manuscripten er nog zo goed uitzien: ze tonen geen sporen van intensief gebruik en bevatten niet gecorrigeerde fouten, terwijl Bach tijdens de repetitie geconstateerde fouten juist ter plekke verbeterde.

De vraag is dan vervolgens hoe authentiek Ton Koopman in de uitvoering van de Bach-cantates te werk gaat, los van de vraag of het voor de hedendaagse beleving van Bachs cantates wel zo noodzakelijk is om de uitvoering in het keurslijf van meer dan tweehonderdvijftig jaar geleden te persen (een gedachtewisseling hierover zou al snel uitmonden in polemische uiteenzettingen). Het is evident dat het streven naar historisering zijn beperkingen kent, waarbij de ene dirigent annex musicoloog de grenzen verder legt dan de andere. Koopman is, wat het historisch perspectief betreft, rekkelijk want hij zet voor de cantates een gemengd koor en dito solisten in, en dus geen jongensstemmen. We zien hier dus het bekende verschijnsel van een wel authentiek instrumentarium (of althans kopieën daarvan) en een zo effectief mogelijke toepassing van uit allerhande historische bronnen bekende muzikale retoriek, waarbij dan wat betreft het vocale aandeel een 'moderne' koers wordt gevaren. Bach zette 'bruikbare knapen' in, Koopman niet. In Bachs tijd was het puur 'mannenwerk', in Koopmans tijd (allang) niet meer. Wie kennis heeft gemaakt met het authentieke instrumentarium (meestal replica's) begrijpt ook dat 18^e-eeuwse klankkleuren een specifieke 'behandeling' vereisen. De pregnantie van bijvoorbeeld een houten blaasinstrument uit die periode brengt - zeker in 'samenspraak' met andere instrumenten - specifieke balansvragen met zich mee, die goed moeten worden overdacht.

De barokke (beuken)houten blaasinstrumenten hadden een andere boring en slechts een paar kleppen en vereisten een geheel andere speeltechniek dan vandaag de dag. Zes van de zeven tot acht gaten werden met de vingers gesloten, de overige met een klep. In tegenstelling tot de huidige instrumenten kon zonder kunstgrepen slechts één diatonische toonladder - en voor dat instrument was dat dan tevens zijn ideale toonsoort - worden gespeeld. Andere toonsoorten vereisten zeer lastige greeptechnieken, de zogenaamde 'Gabelgriffe'. De klank was binnen de diatonische toonladder open en helder,

daarbuiten gedempt en versluierd, waardoor de echte virtuozen een bonte mengeling van klankkleuren wisten te bewerkstelligen. In die tijd hechtte men niet zo aan de gelijkmatigheid die wij nu zo hoog in het vaandel hebben, en ging de aandacht vooral uit naar het virtuoos-chromatische avontuur dat de speler niet zonder inspanning kon realiseren. Onze comfortabele octaafkleppen ontbraken en hoge tonen lukten alleen door het zogenaamde overblazen. Het staat buiten kijf dat Bach over uitmuntende musici moet hebben beschikt. Het zou immers geen enkele zin hebben gehad om buitengewoon lastige, zo niet hondsmoeilijke instrumentale en vocale partijen te schrijven die of op de rand van de uitvoerbaarheid balanceerden, of zelfs niet konden worden uitgevoerd. Bach schreef niet voor de bureaulade, maar gebruiksmuziek en aangezien hij voor zijn werkzaamheden werd betaald zou hij anders zijn loopbaan in de waagschaal hebben gesteld. Wie bijvoorbeeld naar de Brandenburgse Concerten luistert kan niet anders concluderen dan dat Bach aan het hof van Kothlen over eminente musici moet hebben beschikt. Zowel de instrumentale als de koorbijdragen zijn ijzersterk. Zowel de solopartijen als de tutti-passages onderscheiden zich consistent door hun diepe, pregnante kleuren, prachtig in balans en helder doortekend. Fraseringen zijn van de bovenste plank, de rijke expressie vormt een wereld op zich. Het koor voegt zich moeiteloos in het instrumentale kleurenpalet, met formidabele dictie en een hechte, maar altijd transparante koorklank. Uit de nuances blijkt hoezeer de koorleden met dit repertoire vergroeid zijn geraakt.⁶⁷

1.1.1 Samenvatting interview

Niet alles werd in die tijd zo zorgvuldig vastgelegd, omdat de musici gewend waren aan de speelwijze van die tijd, en de componist ook vaak het werk dirigeerde. Dus hij kon terplekke nog aanwijzingen geven.

Alhoewel over de uitvoeringspraktijk in de 18^e eeuw veel bekend is, moeten wij ervoor waken om in dit opzicht al te dogmatisch te zijn. Bovendien hadden de vocale solisten en de instrumentalisten waarover Bach kon beschikken hun eigen 'toon', hun eigen klankkleur, expressie, instrumentarium. Tevens musicerden zij in specifieke ruimten die door de tijd verloren gingen of dusdanig werden verbouwd dat het oorspronkelijke akoestische karakter niet meer betrouwbaar kan worden opgeroepen. Dit staat nog los van de vraag of het voor de hedendaagse beleving wel zo noodzakelijk is om de uitvoering in het keurslijf van meer dan tweehonderdvijftig jaar geleden te persen.

Je kunt er daarom wel voor kiezen om op een historisch instrument te spelen, waardoor bepaalde balansvragen onmiddellijk opgelost zullen worden.

1.2 Eric Hoeplich en studenten historische klarinet

Over de klankkleur valt veel te zeggen: Moet je bij historische werken, gespeeld op een moderne klarinet, streven naar dezelfde klankkleur als van de historische klarinet? Of beschouw je de moderne klarinet als een geheel ander instrument? En pas je daar dan ook de articulatie op aan? Eric Hoeplich staat bekend als specialist op het terrein van de historische klarinet. Onderstaande personen hebben gereageerd op een interview per mail.

1.2.1 Erik Hoeplich

Is dubbel staccato mogelijk met de oude embouchure?

Ja, maar ik heb geen beschrijving van dit techniek kunnen vinden, ook in 18^e eeuwse methodes voor andere blaasinstrumenten.

Zijn keelklanken op de historische klarinet (di, da, ta, la, ri) mogelijk?

Ja, en ook beschreven – Lefèvre, Fröhlich (die speelde riet=boven!), ook Quantz, Tromlitz (fluit)

⁶⁷ http://www.opusklassiek.nl/cd-recensies/cdaw/bachcantates_koopman.htm

Is dubbel staccato makkelijk op een historisch klarinet gemakkelijker dan op een moderne klarinet?

Hetzelfde.

Mozart klarinetkwintet is omgeschreven voor fluit. Bij fluit staan er legotobogen, waar in het klarinetkwintet bij de klarinetpartij geen bogen staan. Kan ik de conclusie trekken dat klarinetten in die tijd automatisch al veel meer legato speelden dan fluitisten?

Ik denk het niet, want bewerkingen zeggen natuurlijk ook veel over the smaak van de bewerker. Bovendien onder blaasinstrumenten is de fluit van de 18^e eeuw de “rijkste” wat articulatie mogelijkheden betreft, volgens alle methodes.

Vind jij dat je oude werken kunt spelen op een moderne klarinet? En zo ja: Zou jij bij het spelen van historische werken op een moderne klarinet, de moderne klarinet als een ander instrument beschouwen dan de historische, of zou je toch qua klankkleur en articulatie naar de historische klarinet neigen?

Natuurlijk in veel opzichten is de moderne klarinet gewoon een klarinet. Het probleem is vaak dat de speler een speelwijze heeft aangeleerd die heeft te maken met hedendaagse techniek, en dat werkt niet echt goed voor bv Mozart, Stamitz, enz. Jouw vragen over articulatie zegt dat je een goed begrip hebt van het allerbelangrijkste punt. Een reeks noten werd nooit gelijk gespeeld in de 18^e eeuw behalve voor een bepaalde effect. “Normaal” groepen van 2 of 4 worden gedaan met een wat langer eerste noot, of een groepje van 3 met triolen. Onder articulatie is het ook van belang hoe men boogjes speelt. Twee noten onder een boog altijd met de laatste noot wat lichter en korter.

1.2.2 Diederik Ornee (student historische klarinet bij Ernst Schlader aan de Staatliche Hochschule für Musik in Trossingen)

Is dubbel staccato makkelijk op een historische klarinet gemakkelijker dan op een moderne klarinet?

Zeker. Over het algemeen is het embouchure bij een historische klarinet (barokklarinet, klassieke klarinet, chalumeau, maakt niet uit) flexibeler dan bij een moderne. Dat moet omdat je bij een klassieke klarinet de intonatie en de toonkwaliteit relatief veel meer met het embouchure moet corrigeren; sommige noten die bijvoorbeeld alleen met een vorkgreep zijn te spelen klinken relatief zacht, of nasaal, of klinken goed maar zijn onzuiver. Met meer of minder lipspanning in combinatie met een wisselende positie van de tong (hoog, laag, voor in de mond, achter in de mond) valt er véél meer te corrigeren dan op een moderne klarinet. Een flexibel embouchure maakt ook dubbel staccato makkelijk.

Ik wil er wel bij zeggen, dat het bijna nooit nodig is, op een historische klarinet dubbel staccato te gebruiken; ik heb het zelf nog nooit nodig gehad. Door het flexibele embouchure is ook het enkel staccato relatief licht en gemakkelijk, bovendien komt staccato dat zó snel is dat het dubbel moet, nauwelijks voor in de literatuur voor historische klarinet!

Zijn keelklanken mogelijk op de historische klarinet (di, ti, ri, ta, da, didd'Il)?

Ik weet niet precies, wat je met deze keelklanken bedoelt; het enige dat ik erover kan zeggen, is dat de historische klarinet wat dat betreft dezelfde mogelijkheden heeft als de moderne. De grootste verschillen zitten hem in het hout & de boring, de grepen en het aantal kleppen. Het mondstuk is kleiner en het embouchure lichter dan bij een moderne klarinet maar het blaas-principe en dus de klankmogelijkheden hetzelfde.

Mozart klarinetkwintet is omgeschreven voor fluit. Bij fluit staan er legotobogen, waar in het klarinetkwintet bij de klarinetpartij geen bogen staan. Kan ik de conclusie trekken dat klarinetten in die tijd automatisch al veel meer legato speelden dan fluitisten?

Dat zou kunnen afhangen van degene die het kwintet voor fluit heeft omgeschreven;

heeft Mozart dat zelf gedaan of was het een fluitist? De notatie van articulatie en dynamiek etc. is altijd een lastig onderwerp: in Mozarts tijd waren er allerlei ongeschreven regels, waar de musici zich aan hielden. Ik noem bijv. standaard trillers of versieringen die niet genoteerd waren maar wel werden gespeeld, of, wat dynamiek aangaat, als basisprincipe het volgen van de melodielijn. Gaat de melodie omhoog, dan hoort daar automatisch crescendo bij en omgekeerd, bij een dalende lijn altijd decrescendo. Zo zijn er een heleboel basisprincipes, die automatisch op die manier werden uitgevoerd. Ook voor de articulatie bestonden die regels. Op die manier hoefde de componist alleen maar de articulatie erbij te schrijven, als hij op die plek heel bewust iets anders wilde horen, bijv. een accent op een zwak maatdeel of een bepaald soort van articulatie die de musicus niet vanzelf zou spelen. In latere uitgaven (met name bij bijv. Peters) staat articulatie en dynamiek er heel precies bij, omdat de meeste musici tegenwoordig niet meer weten hoe zo'n stuk vroeger werd gespeeld. Met dit in het achterhoofd is het moeilijk te zeggen, waarom er in de versie voor fluit extra legatobogen staan. Het kan zijn, dat staccato op die plek in de fluit niet zo mooi klinkt, of technisch lastig is, of dat de relatief zachte aanzet van de klarinet het meeste lijkt op legato in de fluit. Het zou interessant zijn, dit eens met een fluitist(e) uit te proberen!

Vind jij dat je oude werken kunt spelen op een moderne klarinet? En zo ja: Zou jij bij het spelen van historische werken op een moderne klarinet, de moderne klarinet als een ander instrument beschouwen dan de historische, of zou je toch qua klankkleur en articulatie naar de historische klarinet neigen.

Uiteraard kun je oude werken spelen op een moderne klarinet; het zou jammer zijn, als klarinettisten alleen maar de nieuwste muziek zouden kunnen spelen! Uiteindelijk gaat het erom de muziek tot leven te brengen, en een moderne klarinet heeft daartoe heel andere middelen dan een historische klarinet. Persoonlijk speel ik bijv. Mozart liever op een historische klarinet dan op een moderne, omdat veel interpretatorische problemen (articulatie, tempo, frasering) daardoor bijna vanzelf worden opgelost. Ik vind ook dat de relatief 'lichte' klankkleur van een klassieke klarinet veel beter bij dat repertoire past dan de grotere, vollere toon van een moderne, en dat er door de technische 'onevenwichtigheid', of, het gebrek aan kleppen, van een historisch instrument veel meer verschillende kleuren mogelijk zijn. Dit neemt niet weg, dat muziek uit de 18e en 19e eeuw ook heel mooi kan klinken op een moderne klarinet! Uiteindelijk hangt alles natuurlijk af van de muzikale persoonlijkheid van de musicus...

2.1.3 Melanie Piddocke (oud-studente bij Eric Hoeprich)

Is dubbel staccato mogelijk met de oude embouchure?

Ik heb niet veel geëxperimenteerd met de 'oude embouchure'. Veel moderne 'historisch' mondstukken zijn groter dan mondstukken uit de 18/19de eeuw, en hebben ook een heel ander buitenvorm (meer zoals de moderne klarinet). Ik geloof dat dit het heel moeilijk maakt om met de riet tegen de bovenlip te spelen.

Zijn keelklanken (di, da, ta, la, ri) mogelijk met oude embouchure?

Ik ben niet zeker, zie boven.

Is dubbel staccato makkelijk op een historisch klarinet / gemakkelijker dan op een moderne klarinet?

Ik heb nooit goed geleerd op moderne klarinet te spelen met dubbel staccato, maar ik geloof dat, zoals meest articulatie, het wel gemakkelijker is op de historisch klarinet dan op de moderne klarinet.

Zijn keelklanken mogelijk op de historisch klarinet (di, ti, ri, ta, da, didd'll)? Waarschijnlijk, maar Vanderhagen schrijft alleen over 't' en 'd'. Backofen (1803) schrijft dat het is mogelijk met de tong, lip of keel, maar dat tong is best.

Mozart klarinetkwintet is omgeschreven voor fluit. Bij fluit staan er legatobogen, waar in het klarinetkwintet bij de klarinetpartij geen bogen staan. Kan ik de conclusie trekken dat klarinetten in die tijd automatisch al veel meer legato speelden dan fluitisten?

Nee, denk ik niet. De meeste partijen uit de 18de eeuw hebben weinig of geen articulatie tekens - het was voor de speler zelf toe te voegen volgens vastgelegde regels en praktijken. Dit was vooral het geval wanneer de componist de uitvoerder kende, zoals Mozart Stadler kende. En vergeet niet dat ook toen de meeste musici vooral in ensembles speelden en niet altijd als solisten.

Vind jij dat je oude werken kunt spelen op een moderne klarinet?

Het is wel mogelijk maar het is niet hetzelfde stuk. Aan de andere kant ben ik er stellig van overtuigd dat een moderne klarinetspeler die tijd doorbrengt om het gevoel van het historische instrument te leren kennen en te begrijpen, nooit het repertoire van de 18/19de eeuw op dezelfde manier zal spelen.

Zou jij bij het spelen van historische werken op een moderne klarinet, de moderne klarinet als een ander instrument beschouwen dan de historische, of zou je toch qua klankkleur en articulatie naar de historische klarinet neigen.

Ik geloof dat het altijd belangrijk is om zo dicht zoals mogelijk bij de originele geest van de muziek te komen, op welk instrument je dan ook speelt.

2. Het klarinetconcert no. 3 van J. Stamitz

Molter heeft eerder al concerten voor klarinet geschreven, maar deze zijn voor D-klarinet. Omdat de klankkleur niet vergelijkbaar is met de Bes-klarinet, heb ik besloten om deze allereerste concerten niet te bekijken qua klankkleur en articulatie. Het concert voor klarinet en orkest wat daarna is geschreven, is door Johann Stamitz, rond 1755.

2.1 Achtergrondinformatie

Vanaf 1770 werd vijf-kleppige instrumenten ontwikkeld, dus dit concert is nog voor de twee-kleppige klarinet geschreven. Zoals veel van de concerten uit die tijd, is dit werk niet gedrukt. De handgeschreven partijen werden verzamelen in 'the Thurn and Taxis Court Library (Duitsland), en zo is er een partituur gemaakt. Er waren door kopiïsten veel fouten in de partijen geslopen, maar die heeft de uitgever veranderd. Ook schreef hij korte cadenzen voor het eerste en tweede deel. De eerste moderne uitvoering is gegeven door Frederick Thurston in Londen in 1936.

Tijdens de presentatie worden er korte passages toegelicht aan de hand van het onderzoek. Hierbij krijgen vooral de 16^e passages en articulatie aandacht.

3. Conclusie

De gestelde hoofdvraag is: Wat is een historisch verantwoorde speelwijze wat betreft klank en articulatie van het klarinetconcert van Johann Stamitz op een moderne klarinet?

In het eerste deel van dit onderzoek heb ik boeken gelezen die informatie gaven betreffende de klankkleur en articulatie.

In het tweede deel heb ik bestudeerd hoe moderne musici omgaan met oude muziek. Ik ben dan ook tot de conclusie gekomen dat je dit concert van Stamitz op een moderne klarinet kunt spelen, zonder het geluid helemaal proberen aan te passen aan de klank van de historische klarinet. Het is wel goed om in het achterhoofd te houden dat bepaalde stemmings- en balansproblemen er met een historische klarinet niet zouden zijn, of anders zouden zijn. Maar als je op historische instrumenten zou spelen, zouden er nog steeds veel onbeantwoorde vragen blijven over hoe het concert

in de 18^e eeuw zou hebben geklonken. Maar of dit concert nu op een historische of moderne klarinet wordt gespeeld, het gaat bovenal om de muziek.

Qua articulatie ben ik van mening dat het goed is om de regels uit de klassieke tijd te volgen.

Hierbij maakt het instrument niet uit, het gaat om algemene regels. Keelklanken lijken mij niet nodig, zeker niet op de moderne klarinet. Maar legato, portato, staccato, nadruk geven en fraseren is van alle tijden.

Literatuurlijst

- Baermann, K. *Klarinett-Schule, Erster Teil, op.63*. Offenbach am Main. 1917
- Baron, J.H. *Intimate music, a history of the idea of chamber music*. Pendragon Press, 1998
- Baron, J.H. *Chamber music, a research and information guide*. Saylor & Francis books, 2002
- Brymer, J. *Klarinet*, Strengholt, Naarden. 1979
- Elsenaar, E. *De clarinet, haar ontstaan, ontwikkeling, bouw en acoustische verhoudingen, enz.* Uitgeverij: J.J. Lispet, Hilversum. 1953, 4^e druk
- Hoeprich, E. *De clarinet*, Printet by Biddles, Groot-Brittannië, 2008
- Horringa, D (red.). *Huismuziek*. Drukkerij De Kroon, IJsselstein. mei 1991
- Keller, H. *Phrasierung und artikulation*, Bärenreiter-Verlag, Kassel. 1955
- Kroll, O. *Die Klarinette*. Bärenreiter-Verlag, Kassel. 1965
- Lawson, C. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge University Press, 1955
- Quantz, J.J. *Grondig onderwijs van den aardt en de rechte behandeling der dwarsfluit*, Utrecht, herdruk van uitgave 1754
- Rendall, F.G. *The Clarinet, Some Notes on Its History and Construction*. The Garden City Press Limited Letchword, Hertfordshire. 1954
- Restle, C. *Faszination Klarinette*, Prestel Verlag, 2004
- Rice, A.R. *The baroque clarinet*, Oxford University Press, 1992
- Rice, A.R. *The clarinet in the classical period*, Oxford University Press, 2003
- Stadler, A. *Trios Caprices pour la Clarinete seul*. Edited by Höly F.G. , Kunzelmann. 1992
- Tromlitz, J.G. *Unterricht die Flote zu spielen*, Leipzig, 1791
- Weston, P. *The Clarinet Teachers's Companion*. Clarke, Doble & Brendon, Plymouth. 1976
- <http://logosfoundation.org/kursus/4034.html>
- <http://www.mgg-online.com/probeartikel/klarinetten.pdf>
- http://www.daankuiper.nl/historie_van_het_repertoire.htm
- http://www.jmadijkstein.org/index.php?option=com_content&view=article&id=27:klarinet&catid=21:instrumenten&Itemid=36
- <http://hem.passagen.se/eriahl/history.htm>
- <http://users.telenet.be/lucnys/bestanden/geschiedenis.PDF>

<http://cf.hum.uva.nl/dsp/nederlandsetaalkunde/NTKonderzoek-luif.pdf>

<http://www.clarinet.org/clarinetFestArchive.asp?archive=57>

Bijlage I

Bijlage II

1. Vroege werken met of voor klarinet

Hier heb ik zoveel mogelijk werken en data beschreven tot 1812. Vanaf 1812 werd de 13-kleppige klarinet ontwikkeld door I. Müller. Ook de industriële revolutie zorgde voor een snelle verandering in de bouw en aantal kleppen. Ik wil vooral de vroege klarinetwerken op een rijtje zetten. Het is echter geen volledige lijst van werken tot 1812.

- Ca. 1712-1715 De vroegste bekende werken voor genaamd 'de klarinet' is een set duetten voor chalumeau, trompet, hobo, viool, fluit, klarinet of hoorns, uitgegeven in Amsterdam door een Fransman Estienne Roger
- 1716 Vroegst bekende orkestgebruik van klarinetten. Dit is in de chorus "Plena nectare" uit **Vivaldi's** oratorio "Juditha Triumphans"
- 1720 Klarinet gebruikt in een orkestwerk in de miss "Maria Assumpta" door Jean-Adam-Joseph **Faber**, organist and koormeester van de Cathedraag van Antwerpen. Hier wordt voor het eerst het chalumeauregister gebruikt in arpeggio's.
- Vanaf 1721 **Telemann** schrijft de klarinet voor in zijn cantate voor de eerste pinksterdag. Het gaat om de cantates: 'Christus ist um unser Missetat willen' en 'Wer mich liebet, der wird mein Wort halten'. Daarna schreef hij 'Serenata zum Convivio der HH Burgercapitains. Hij schreef een concert voor 2 chalumeaux, stijkers en basso continuo (TWV 52)
- 1728 **Rathberger**: twee concerten waarin klarinetpartijen aanwezig zijn
- Vanaf 1726 **Vivaldi**: drie concerten voor de C-clarinet
- Voor 1740 **Kölbel**: trio voor klarinet, hoorn en 'basso'
- Vanaf ca. 1745 **Molter**: zes concerten voor een 2 of 3-kleppige D-klarinet. Dit is de eerste solomuziek voor klarinet. Het eerste klarinetconcert is gebaseerd op drieklanken. Theoretisch kon deze solopartij op een trompet gespeeld worden. Dat zou dan wel voor virtuosen zijn, en het was erg hoog. Hij werd waarschijnlijk geïnspireerd door Johann Reusch (1710-1787). Reusch was fluitist, hoboïst en klarinettist.
- 1748 **Händel** kwam met een ouverture voor 2 klarinetten en hoorn (HWV 424)
- 1749 **Rameau** introduceerde de klarinet in Parijs in zijn opera 'Zoroastre'
- 1751 **J. C. Bach** introduceerde de klarinet in Londen in zijn concert symphony in Eb
- 1751 **Haydn** gebruikte de klarinet voor de eerste keer in zijn Eerste Mis. Haydn was de eerste Weense componist die de klarinet voorschreef in zijn (late) symfonieën en veldpartita's.
- 1754-1755 **Johann Stamitz** concert voor klarinet en strijkers
- 1756 **Benjamin Franklin** schreef in zijn autobiografie uit 1788 dat hij klarinetten had gehoord in een Moravische kerk in Bethlehem,

Pennsylvania

- 1757 Voor het eerst is er in bronnen vermeld dat de Italiaanse componist **Ruggi** klarinetten gebruikte in symfonische muziek in Parijs
- Ca. 1758 Het orkest van **Mannheim** heeft eigen klarinetten in dienst. Voorheen werden de klarinetpartijen gespeeld door hoboïsten
- Vanaf 1759 De klarinet is gehoord in St. Petersburg
- Vanaf 1760 **Gluck** gebruikte klarinetten in zijn opera's
- Ca. 1760 **Arne, Thomas**: enkele sonates
- 1761 **Joseph Haydn**: kwartet voor 2 klarinetten en 2 hoorns
- 1764 **Mozart** komt in contact met een klarinet in Londen
- 1764 **Haydn, Michael**: Concertine from Divertimento for 12 wind instruments and strings in D, 5th en 6th movement with solo clarinet: andante and allegro spiritoso
- 1765 **Pokorny** schreef twee concerten voor klarinet en orkest
- Vanaf ca. 1766 **C.P.E. Bach** componeerde als eerste klarinetduetten (Wq 142), en een jaar later componeerde hij zes sonates voor klarinet, fagot en fortepiano (Wq 92)
- Ca. 1770 Voor het eerst wordt er melding gemaakt van een basklarinet (wordt tegenwoordig een bassetklarinet genoemd) en een bassethoorn
- Vanaf 1770 **Stamitz, Carl**: elf klarinetconcerten, een concert voor klarinet, viool en orkest, een concert voor klarinet, fagot en orkest, en vier klarinetkwartetten
- 1771 **Mozart** schrijft voor het eerst een divertimento waarin klarinetten worden gebruikt. De klarinetten hebben een prominente rol
- 1772 **Joseph Beer** speelt een concert van Carl Stamitz Concerto in Parijs
- 1775 **Mahon**: twee concerten. De eerste is helaas niet overgeleverd.
- 1776 **Haydn** gebruikt klarinet in zijn periode bij prins Paul Anton Esterhazy. Daar had Haydn een functie als kapelmeester toen hij in financiële moeilijkheden zat.
- 1777 **Mozart** hoort de klarinet in Mannheim
- Ca. 1777 **Rathgen**: zeven sonaten voor 2 klarinetten, 2 hoorns en 2 fagotten
- Vanaf 1780 De meeste orkesten hadden klarinetten in dienst
- Vanaf 1780 **Hoffmeister, F.A.**: 2 concerten in Bes, een concert voor fagot, klarinet en orkesten in Bes, een concert voor 2 klarinetten en orkest in Es, 4 kwartetten, zes sonates, en een divertimento nr.4 in Bes
- 1782 **Rosler**: 4 Concerten for Clarinet and Orchestra

- 1780 – 1800 **Devienne:** twee sonates en een symfonie concertante voor twee klarinetten en orkest. Hij heft waarschijnlijk geen concert geschreven voor klarinet, maar twaalf fluitconcerten –geschreven tussen 1782 en 1803, waren ook gearrangeerd voor klarinet
- Vanaf 1780 **Schacht:** het eerste ons bekende concert voor A-klarinet
- Vanaf 1780 **Lefèvre:** zes concerten - die in die tijd veel zijn uitgevoerd, zes duo's Concertante voor twee klarinetten (op. 9), zes kwartetten voor klarinet, viool, altviool en cello, drie sonates voor klarinet en basso continuo (op. 12), drie Sonates voor klarinet en piano, vijftien sonates uit "Méthode de Clarinette", sonate voor klarinet en fagot
- Vanaf 1782 **Rosetti / Rössler;** vijf klarinetconcerten. Deze zijn uitgevoerd in Pennsylvania
- 1785 **Berr / Baer / Beer:** 2 klarinetconcerten
- 1785 **Von Winter :** klarinetconcert in Es
- Vanaf 1786 **Mozart:** Kegelstatt Trio, een klarinetkwintet, een klarinetconcert, vijf divertimenti voor klarinet en fagot, twaalf duetten voor bassethoorns
- 1790 **Kozeluch, L.A.:** 2 concerten in Es
- 1791 **Garnet:** minimaal één klarinetconcert
- Vanaf 1792 **Beethoven:** een octet in Es, een sextet een trio en duo's voor klarinet en fagot
- 1792 (?) **Fuchs:** klarinetconcert, symfonie concertante voor klarinet, engelse hoorn (altviool) en orkest
- Vanaf 1795 **Gautier:** een onbekend aantal klarinetconcerten. Wel is bekend dat hij 26 keer heeft opgetreden met zijn eigen composities. Bij een aantal stond: 'nog nooit eerder uitgevoerd.'
- 1795 **Dubois:** klarinettist, die veel werken van andere componisten speelde, heeft ook zelf een concert geschreven
- 1795 **Dimler:** klarinetconcert, geschreven voor zijn zoon
- Ca. 1796 **Tausch:** één niet zo hoogstaand klarinetconcert in Eb, sinfonia concertante op. 26 voor 2 klarinetten en orkest, en 3 duetten voor klarinet en fagot
- 1796 **Michel / Michel Yost:** 14 klarinetconcerten, trio voor 2 klarinetten en fagot. Zijn concerten zijn zeer veel uitgevoerd in zijn tijd.
- 1796 **Schaffer:** een klarinetconcert
- 1797 **Latrobe:** een klarinetconcert No3, die helaas niet overgeleverd is,
- 1797 **Pleyel:** klarinet concert
- Vanaf 1798 **Goepfert:** vier klarinetconcerten, waarvan er twee werden uitgevoerd in Amerika; New York en Philedelphia

- 1799 **Vanderhagen:** minimaal één en maximaal drie klarinetconcerten
- Vanaf 1800 **Vanhall:** een klarinetconcert, een sonate en een klarinetkwartet
- Ca. 1803 **Krommer:** drie concerten voor klarinet en orkest (op. 35, op. 36, op. 86), en een concert voor twee klarinetten en orkest
- Vanaf 1804 **Rossini:** zes kwartetten voor fluit, klarinet, hoorn en fagot en het virtuose Introduction Theme and Variations voor klarinet en orkest.
- Vanaf 1804 **Crusell:** drie klarinetconcerten, een symfonia concertante voor klarinet, hoorn, fagot en orkest, drie kwartetten, Theme and Variations on a Swedish Air voor klarinet en harmonieorkest, Trio for klarinet, hoorn en fagot, drie duetten, Rondo voor twee klarinetten en piano en 'From Ganges' Beauteous Strands' voor sopraan, klarinet en orkest
- 1804 **Riotte:** klarinetconcert in B-Flat Major, Op. 28
- 1807-1812 **Danzi:** een sonate, drie potpourri's voor klarinet en orkest (nos. 1-3), concertante voor fluit, klarinet en orkest, negen blaaskwintetten, en een Fantasie und Variationen over een Thema op. 81 voor klarinet en strijkkwartet
- Vanaf 1808 **Spohr:** 4 concerten, thema en variaties op een thema van 'Alruna', en Potpourri op thema's uit de winter voor klarinet en orkest, fantasie en variaties op een thema van Danzi (op. 81), Quintet Op.52 for Flute, Clarinet, Horn, Bassoon and Piano
- 1808 **Stadler:** drie caprices voor klarinet solo. Het zijn volksmelodieën, in combinatie met arpeggios's. Muzikaal gezien is het niet zeer hoogstaand, maardoer de briljante stijl van spelen waren deze drie solostukken excellente concertstukken in die tijd.
- 1808 **Hummel:** Quartet for Clarinet and Strings (S 78) (niet tijdens zijn leven gepubliceerd)
- 1808 **Reicha:** Kwintet voor klarinet op. 89
- 1809 **Ries:** twee sonates (op 29, op. 169) en een trio (op. 28)
- 1809 **Fodor:** een klarinetconcert, uitgevoerd in Nazareth
- 1809 **Duvernoy:** drie klarinetconcerten
- 1810 **Vanhall:** 2 sonates en 1 concert
- 1811 **Weber:** Concertino for clarinet and orchestra, en 2 klarinetconcerten, Theme and Variations/Op. 33, Melody in F Major for Cl, Quintet/Op. 34, Grand Duo Concertante
- 1811 **Solère:** zeven klarinetconcerten
- 1812 **Hook:** klarinetconcert. Deze is nooit gepubliceerd. Het staat geschreven in de autobiografie van de componist

Uit: <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi?osu1101894710>

http://en.wikipedia.org/wiki/Clarinet_concerto
<http://www.niu.edu/~gbarrett/resources/history.shtml>
<http://www.schicchi.com/professor/professor-curriculum.html>
<http://www.music.ucc.ie/pje/2clarinet.html>
<http://www.saulbgroen.nl/pdf/concl.pdf>
<http://web2.wku.edu/~smithch/music/comp1.htm>
<http://www.lexnet.dk/music/discogra/m-co/m-co-cla.htm>