U zarania dziejów: klarnet w baroku i wczesnym klasycyzmie

Pierwszy podrozdział pracy poświęcony jest instrumentom dla, których wspólnym mianownikiem jest pojedynczy stroik. Najstarsze z nich swoim rodowodem sięgają czasów starożytnego Egiptu, Mezopotamii, Grecji oraz Rzymu. Arghul, mashura, zummara, aulosy to nazwy tych dzielących się na dwie grupy – heterogloty i idiogloty – instrumentów. W czasach nowożytnych w wielu zakątkach Europy pojawiły się odmiany wyżej wymienionych instrumentów, a najpopularniejszym z nich było pojedynczostroikowe chalumeau, z czasem występujące w kilku odmianach. Dwuklapowe chalumeau jest najbliżej spokrewnione z pierwszy dwuklapowym klarnetem, choć odróżniają go między innymi: stożkowy kształt kanału oraz charakterystyczne przedęcie duodecymowe. Choć nie ma pewności, kto zbudował pierwszy klarnet, to osiemnastowieczne źródła podają nazwisko Johanna Christopha Dennera z Norymbergii . Obecny stan wiedzy o początkach klarnetu nie pozwala stwierdzić kiedy dokładnie powstał ten instrument, jednak nazwa *clarinettes* (w liczbie mnogiej) po raz pierwszy pojawia się w rachunku z instrumenty wykonane w pracowni Jacoba Dennera, syna Johanna Christopha, w 1710 r. Do naszych czasów zachowało się 31 egzemplarzy dwuklapowych klarnetów z pracowni niemieckich, belgijskich i holenderskich. Kolejnymi etapami w rozwoju klarnetu było dodawanie następnych klap co zwiększało możliwości nowego instrumentu. W czasach baroku dodano trzecią klapę e-h^1, która rozszerzyła dotychczasową skalę o półton w dół oraz umożliwiła precyzyjne wydobycie dźwięku h^1. W okresie klasycznym klarnet zyskał kolejno czwartą i piątą klapę (fis-cis^2, as-es^2). Informację o nowym instrumencie pojawiały się w XVIII-wiecznych traktatach: Johanna Gabriela Doppelmayra, Johanna Gottfrieda Walthera, Fillipo Buonnaniego, pierwsze tabele chwytów są działem Johanna Mayera, Johanna Eisela oraz Lorentsa Berga. Podobne tabele dla klasycznych klarnetów opracowali Valetntin Roeser oraz Amand Vanderhagen.

Pierwszymi barokowymi, drukowanymi utworami na klarnet są anonimowe arie w postaci duetów wydane w Amsterdamie w latach 1712- 1715. Antonio Vivaldi stworzył trzy concerti grossi (RV 556, 559, 560) z udziałem klarnetów, a Georg Fridrich Haendel skomponował *Uwerturę D-dur na dwa klarnety i róg* (HWV 424). W baroku powstał pierwszy solowy koncert na klarnet, którego twórcą jest Giuseppe Antonio Paganelli oraz pierwsza sonata autorstwa Gregorio Sciroliego. Jest też szereg innych utworów w tym dzieł wokalno-instrumentalnych (opery, kantaty, oratoria, msze), w których występują klarnety. Dzięki zachowanym archiwalnym zapiskom poznajemy nazwiska pierwszych klarnecistów, z których najwybitniejszym był podróżujący po Europie wirtuoz, znany jako Mr. Charles.

Okres klasyczny przynosi dalszy rozwój młodego jeszcze instrumentu, rosną jego możliwości techniczne i brzmieniowe, a to dzięki pracom nad jego udoskonalaniem. W latach 70. XVIII w. oddzielono ustnik od baryłki, później także czarę głosową od korpusu. Poszukiwano najlepszego budulca do wyrobu klarnetów oraz stroików, dlatego powstawały klarnety z bukszpanu, hebanu, grenadilli, a nawet z kości słoniowej. Podobnie stroiki wykonywano z różnych gatunków drewna, srebra, kości aż wreszcie odkryto trzcinę *Arundo donax*. W omawianym okresie ustalił się podział instrumentu na kilka części (ustnik, baryłka dwie lub trzy części korpusu, czara głosowa) oraz podział skali klarnetu na cztery rejestry (chalumeau, średni, clarinet, wysoki). Aby ułatwić grę w różnych tonacjach budowano klarnety w wielu strojach: A, B, C, D, Es, F, G, As, stosowano także wymienne korpusy

(*corps de rechange)* służące do zmiany stroju instrumentu. O ile wysokość stroju klarnetów barokowych wahała się w przedziale od 405 do 440 Hz (najczęściej spotykany strój 415 Hz), to instrumenty klasyczne miały strój w granicach 415 – 445 Hz. Wzrosła liczba manufaktur produkujących klarnety, budowano je już nie tylko w Niemczech, Belgii czy Holandii, ale także w Austrii, Czechach, Anglii, Szwajcarii, Hiszpanii, Danii, Włoszech. Przodującym ośrodkiem stała się Francja gdzie działało wielu budowniczych. Klarnety trafiły także do Ameryki Północnej.

Wielu klasycznych kompozytorów sięgało po klarnet tym chętniej, iż dzięki Johannowi Stamitzowi wszedł on na stałe w skład orkiestry symfonicznej z czasem ugruntowując swoją pozycję w muzyce symfonicznej oraz dużych formach wokalno-instrumentalnych. Również w muzyce kameralnej klarnet zagościł na stałe, a duety klarnetowe były wówczas najpopularniejszą formą muzykowania, tworzono także tria, kwartety z udziałem innych instrumentów dętych oraz smyczkowych. Powstawały sonaty, przeznaczone na klarnet i towarzyszący mu instrument basowy realizujący najniższy głos.

W rozdziale III stanowiącym opis dzieła artystycznego omówione zostały następujące utwory: *Koncert B-dur* – Giuseppe Antonio Paganelliego, *Sonata na klarnet i basso continuo* – Gregorio Sciroliego, *Koncert B-dur*- Johanna Stamitza, *Sonaty nr 1 i 3* (z *Methode de Clarinette*) – Jeana Xaviera Lefevra, *Duet nr 2* – Antona Stadlera.

Osobny rozdział pracy poświęcony jest klarnetowi w XVIII w. na ziemiach polskich. Okazuję się, że do Polski muzyczne nowinki docierały dość szybko, bowiem już w latach 60. znany był pięcioklapowy klarnet. Na rodzimych scenach muzycznych występowali wirtuozi jak: Josef Beer czy Anton Stadler, a pierwszym polskim wybitnym klarnecistą był hr. Michał Kazimierz Ogiński, koncertujący w wielu europejskich ośrodkach. Warszawska i gdańska prasa wielokrotnie anonsowała koncerty z udziałem klarnecistów jak też pojawiały się oferty sprzedaży i naprawy klarnetów. Dzięki archiwom poznajemy nazwiska innych klarnecistów zatrudnianych w kapelach magnackich czy kościelnych. Wiadomo, że Eytner i Donat de Prague grali w kapeli króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, Nuder, Tomaszewski, Jan Oleski, Stefan Miedzny i Paweł Kaszuba byli klarnecistami w kapelach magnackich rodów: Radziwiłłów, Krasińskich czy Ilińskich. Prężnym ośrodkiem muzycznym była kapela jasnogórska, w której zatrudnienie znalazło kilku muzyków grających na klarnetach i jednocześnie na innych instrumentach. W klasztornych annałach zachowało się wiele informacji o działalności kapeli, wynagrodzeniach muzyków, etc. W jasnogórskim muzeum przechowywany jest niekompletny XVIII-wieczny klarnet budowy Jacoba Grundmanna z Drezna. Instrument tego samego budowniczego ma także w swoich zbiorach Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu.

Kolejny rozdział pracy ma charakter ilustracyjny, przedstawione są w nim XVIII-wieczne obrazy, litografie ukazujące klarnet i klarnecistów. Są one dowodem aktywnej bytności klarnetu w życiu muzycznym i artystycznym epok baroku i klasycyzmu.

Ostatni rozdział poświęcony jest sytuacji klarnetu dawnego w XX i XXI w. czyli mówi o początkach zainteresowania klarnetem dawnym. Wymienione są pierwsze źródła z połowy XX w., w których zajmowano się tym zagadnieniem, podane są także utwory z repertuaru muzyki dawnej na klarnet, które jako pierwsze nagrano w analogicznym okresie. Przedstawiona jest sylwetka Erica Hoeprich – człowieka, którego ze względu na wielkie zasługi dla renesansu i popularyzacji klarnetu historycznego można nazwać ojcem klarnetu

dawnego. Ta część pracy kończy się dwoma wywiadami, które autor przeprowadził z klarnecistami dawnymi – Jose Antonio Salar-Verdu oraz Sorenem Greenem podczas Letniej Międzynarodowej Szkoły Muzyki Dawnej w Lidzbarku Warmińskim w 2012 r.

W zakończeni autor krótko podsumowuje treść pracy oraz analizuje przyczyny znikomej popularności klarnetu dawnego w Polsce jak też powody, dla których ta dziedzina muzyki jest formą dość wysublimowaną i niszową.