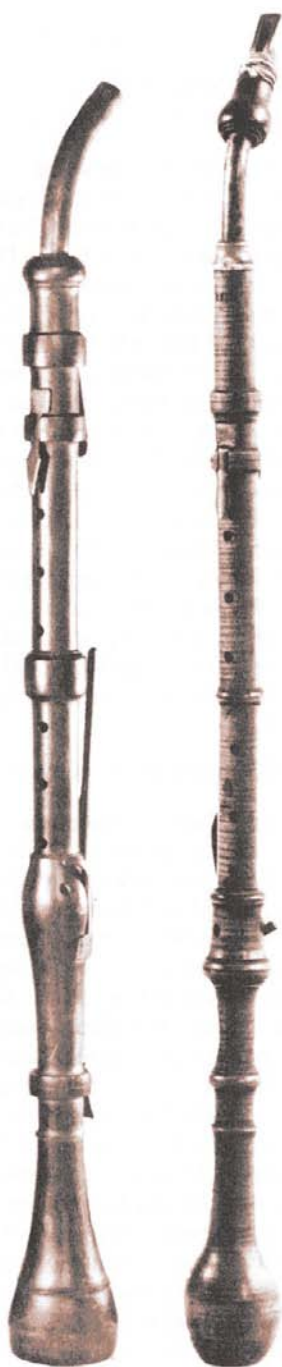


Der holde Klang der Schwarzwurzel – Eine kleine Geschichte der Klarinette

VON WOLFGANG MEYERING



Zu den Posaunen, rechts, macht der Dirigent: «Jawohl! Los, meine Herren! Nun geben Sie Zunder!» Und Karl richtet sich ein bißchen auf, und er sieht seine Frau an, was die wohl dazu sagt? Ganz schön Zunder, nicht? Was das wohl für'n Spaß macht, so Zunder zu geben! Posaune – das ist doch gleich'n ganz anderer Schnack als dieses Wurzelgelutsche der Klarinetten. Und nun noch: *Zäng!* Die Becken dazu. Ja BRUCKNER, der ist gut. Das ist eine klare Sache.

Ein nicht gerade erhebedes Bild der Klarinette, das WALTER KEMPOWSKI da in seinem Buch «Schöne Aussicht» malt. So manchem Klarinettenisten würde dieses Urteil sicherlich einen Aufschrei der Entrüstung entlocken – ein Urteil, das dieses Instrument auch sicher nicht verdient hat.

Die Ursprünge der Klarinette liegen weit zurück. Eine ähnliche Bauweise – zylindrisches Rohr mit einfachem Rohrblatt – hatte bereits die Doppelklarinette des Mittelmeerraums. Sie tauchte zum ersten Mal im pharaonischen Ägypten auf und hat sich von dort über nahezu den gesamten antiken Mittelmeerraum verbreitet. Als MEMET

ist sie seit dem Ende der III. und dem Beginn der IV. Dynastie nachweisbar, also etwa aus der Zeit 2 000–2 500 Jahre vor unserer Zeitrechnung. Diese antike Doppelklarinette lebt in der vorderorientalischen und über ganz Nordafrika verbreiteten Zummarah und ihren Sonderformen wie *Arguel* weiter.

Auch in Europa gibt es Nachfahren, so die montenegrinische *Diplje* oder die dreirohrige sardische *Launedda*. Und Ähnlichkeiten finden sich auch bei der *Alboka*, die man im Baskenland zum Tanz oder zur Gesangsbegleitung spielt, und bei einer ganzen Reihe von Doppelklarinetten in orientalischen Ländern, wo die Einzel-



Arguel-Spieler

rohrklarinetten eher eine Ausnahme darstellt.

Ganz anders ist die Situation in Nord, Mittel- und Osteuropa, und dort ganz besonders im slawischen Raum: Dort dominieren die Einzelrohre. Dazu gehört beispielsweise die russische *Brelka* oder die *Zaljeka*, eine Basttrichterklarinetten aus Holunderholz sowie einem aus Rinde gefertigten Schalltrichter. Sie hat 5+1 Grifflöcher; ihr Rohrblatt ist aus Schilf oder sehr dünnem Holz gefertigt. Es wird vermutet, daß sich diese Einzelrohrklarinetten aus der Loslösung der Spielpfeife vom zweiten bordunartigen Rohr entwickelt haben. Unterstützt wird diese Hypothese dadurch, daß man häufig Duos antrifft,

bei denen einer das Bordunrohr, der andere die Spielpfeife bedient. Durch diese Trennung der Doppelklarinetten ist vermutlich auch das mittelalterliche *Chalumeau* entstanden, das als Vorläufer unserer modernen Klarinette gilt. Dennoch spielten auch in Europa die Doppelklarinetten noch bis ins 19. Jh. eine Rolle: Der letzte Ausläufer dieser Entwicklung ist eine Doppelklarinetten mit Doppelhebelmechanik, die gegen 1850 konstruiert wurde.

VOM CHALUMEAU ZUR KLARINETTE

Die Geschichte der modernen Klarinette beginnt mit dem Nürnberger Instrumentenbauer JOHANN CHRISTOPH DENNER, der um 1700 das Instrument aus dem Chalumeau entwickelte. Dieses Instrument hatte wie die frühen Klarinetten eine zylindrische Bohrung und Grifflöcher ohne Klappen. Damals wurden die Instrumente noch aus heimischen Holzarten gefertigt, während die heutigen Klarinetten aus dem schwarzen Tropenholz *Grenadill* herge-

stellt werden. Das Chalumeau wurde in Mitteleuropa vornehmlich in der Volksmusik verwendet und fand, anders als die Doppelrohrblattinstrumente *Krummhorn*, *Doppioni* oder *Sordunten*, keine Verwendung in der höfischen Musik der Renaissance und des Barock. Erst im 18. Jh. findet man diese Instrumente in den Partituren vorgezeichnet. Sonderbarerweise wird das Chalumeau mit einfachem Rohrblatt in der Fachliteratur nicht erwähnt. Um 1730 dagegen wurden schon zwei voneinander abweichende Chalumeau-Typen beschrieben: ein Instrument ohne und eines mit Klappen.

Der Tonumfang der Instrumente ging kaum über eine Oktave hinaus. Die Konstruktion der modernen Klarinette erweiterte den Tonumfang aber nicht etwa nach oben, wie man vermuten könnte, sondern nach unten. Dabei wurde der Begriff Chalumeau für das nicht-überblasene Register der Klarinette übernommen.

Da das ur-



Klarinettentypen um 1800

sprüngliche Chalumeau einen sehr harten Ansatz beim Spiel hatte und nur sehr schwer zu überblasen war, wurde zur Erweiterung des Tonumfangs eine Instrumentenfamilie gebildet. Diese bestand aus Diskant-, Alt- oder Quart-Chalumeau sowie Tenor- und Baß-Chalumeau, die es sowohl in französischer als auch in deutscher Ausführung gab.

Entwicklungsgeschichtlich scheint es sich so abgespielt zu haben, daß DENNER das folkloristische Chalumeau zunächst durch zwei diametral gelagerte Klappen verbesserte und nach dem Vorbild der «Flute à bec» zur Familie erweiterte. Gleichzeitig oder etwas später weitete er die Mensur, verlängerte das Instrument, versah es mit Stürze (Schalltrichter) und Birne (Teil der Klarinette unterhalb des Mundstücks) und erschloß ihm das Überblasregister. Dieser frühe Klarinettypus ist noch durch die diametrale Anlage der beiden Klappen gekennzeichnet. Da identische Instrumente auch aus anderen Werkstätten hervorgingen, ist es wahrscheinlich, daß sich die Entwicklung der Klarinette nicht nur bei DENNER in Nürnberg abspielte, sondern an verschiedenen Orten zur selben Zeit. Ein zusätzliches Indiz für diese Annahme ist, daß auch die spätere Entwicklung der Klarinette eher sprunghaft denn kontinuierlich erfolgte.

Bis 1850 wird die Entwicklung im Klarinettenbau von der zunehmenden Verfeinerung des Klappenmechanismus bestimmt, um dem Instrument sämtliche Tonbewegungen zu ermöglichen. Daneben entstanden zahlreiche Varianten der Hauptmodelle, die dem besonderen Spielhabitus der Virtuosen angepaßt waren.

So mußte zum Beispiel ANTON STADLER 1791 in Wien sein Instrument nach unten verlängern, um den von MOZART verlangten Tonumfang bis zum klingenden «c» bewältigen zu können. Gegen 1812 entwickelte der russische Klarinettenvirtuose IVAN MÜLLER dann eine Klarinette mit 13 Klappen, die eine vorher nie dagewesene Reinheit der Intonation erlaubte und darüber hinaus die Möglichkeit zur Beherrschung auch der schwierigeren Tonarten schuf. Trotz der unverkennbaren Verbesserungen wurde dieses Instru-

ment von einer Pariser Kommission 1812 abgelehnt, weil man angeblich die «différents caractères de sons», die unterschiedlichen Charaktere der bis dahin in verschiedenen Stimmungen gebräuchlichen Klarinetten in A, B^b, C, D, Es und F, nicht mischen wollte. Trotz dieser Ablehnung, die zu einem guten Teil auf persönlichen Animositäten basierte, verbreitete sich die MÜLLER-Klarinette rasch über den Kontinent und wurde dann auch zur Ausgangsform des sogenannten deutschen Klappensystems, zu dessen weiterer Verfeinerung sie den entscheidenden Anstoß gegeben hatte. Einen entscheidenden Einfluß auf die Klappenanordnung gewann schließlich die Entdeckung des Ringklappenmechanismus von THEOBALD BOEHM, den HYACINTHE ELÉANORE KLOSÉ, ein ebenso findiger Kopf wie geachteter Musiker, zwischen 1839 und 1843 gemeinsam mit dem Instrumentenbauer LOUIS-AUGUST BUFFET auf die Klarinette übertrug. Dieses Instrument, das sie als «clarinette à anneaux mobiles» patentieren ließen, führte im populären Sprachgebrauch den Namen «Boehmklarinette». Das Hauptmodell wies 24 Tonlöcher, 17 Klappen und 6 Ringe auf. In den Folgejahren wurde auch das Boehmsystem noch kontinuierlich weiterentwickelt.

Während die MÜLLER-Klarinette in den romanischen und angloamerikanischen Ländern mehr und mehr von der Boehmklarinette verdrängt wurde, behauptete sie (in einer weiterentwickelten Form) in Deutschland und Österreich ihren Platz in den Orchestern und Militärkapellen. Das änderte sich erst durch das System des Berliner

*Entscheiden Sie sich
für eine Kopie!*



Gibson Mandolin A-Model

Jörg Dahms

Werkstatt für
historische Musikinstrumente

**Pfaffengasse 5
06886 Wittenberg**

Tel. 0 34 91 / 40 40 11
Fax 0 34 91 / 40 40 12

Instrumentenbauers OSKAR OEHLER (1858-1936), einem gelernten Orgelbauer und erstklassigem Klarinettenisten. Seine 22-Klappen-Klarinette war durch eine große Anzahl von Korrekturklappen gekennzeichnet und zielte in erster Linie auf einen edlen Klang ab. Die Boehm-Klarinette betonte hingegen mehr das technisch-virtuose Element und ist in dieser Hinsicht der OEHLER-Klarinette überlegen, was schon daran ersichtlich ist, daß man bei den OEHLER-Instrumenten oft von einer Klappe zur anderen mit den Fingern gleiten muß.

Gegen Ende des 18. Jhs. zeigten sich Bestrebungen, auch die Klarinette, die bis dahin ausschließlich als Sopraninstrument gebaut wurde, zur Familie zu erweitern. Um 1770 entwickelten ANTON und MICHAEL MAYERHOFER in Passau eine mit sieben Klappen versehene Alt Klarinette, die gegen 1780 von dem Preßburger Instrumentenbauer TH. LOTZ verbessert und unter dem Namen «Bassetthorn» bekannt gemacht wurde. Das

Instrument
ist auf-
fällig

durch sein abgewinkeltes beziehungsweise gebogenes Oberstück. 1793 schuf der Dresdener Instrumentenbauer HEINRICH GRENSER den Klarinettenbaß, der von H bis f'' reicht. Das Instrument wurde mit einem Schalltrichter (ähnlich dem Saxophon), sieben Tonlöchern und zwölf Klappen ge-

baut. Auch bei der Baßklarinette gab es viele unabhängig voneinander entwickelte Modelle, die alle ihre spezifischen Vor- und Nachteile hatten. Der Umfang moderner Instrumente, die in gestreckter Form und auch mit gebogenem Schalltrichter gebaut werden, reicht von (C) (D) Es bis f''; notiert wird dabei im Violin- oder Baßschlüssel. Baßklarinetten in C und A sind heute wenig gebräuchlich.

Im 19. Jh. gab es in den Militärorchestern auch gelegentlich eine Bariton-Klarinette, doch dieses Instrument konnte sich ebensowenig durchsetzen wie die sogenannte «Liebesklarinetten» (Clarinette d'amour). Nahezu alle großen Komponisten der Klassik haben für die Klarinette geschrieben, und sie ist heute ein fester Bestandteil des klassischen Musikrepertoires. Gespielt werden Klarinetten heute in den Stimmungen B^b, Es, D, C, A und F, wobei die B^b-Instrumente sicherlich die verbreitetsten sind.

ALLES IST KLANG

Es gibt Instrumente,
deren Wert
sich an der

Funk-
tion bemißt.

Oder an den Einsatzmöglichkeiten. Bei der Klarinette ist das anders: Da ist es der warme, weiche Klang, der Musikliebhaber wie auch Komponisten fasziniert und beflügelt. Deswegen ist es eigentlich doppelt

schade, daß es so schwierig ist, als Musiker diesen Klang zu erzeugen, und als Instrumentenbauer etwas zu bauen, das so klingt: Die Klarinette gehört ohne Zweifel zu den kompliziertesten Musikinstrumenten überhaupt. Von einem «Wunderwerk der Technik» könnte man sprechen, sind doch um das schwarze Holz herum eine verwirrende Anzahl von Plättchen und Metall-Leitungen verlegt. Und keineswegs einfacher wird die Sache dadurch, daß kaum ein Bläser erklären kann, wozu die alle da sind: Ihnen ist es so in Fleisch und Blut – zumindest aber in die Fingerkuppen – übergegangen, beim Spielen quasi automatisch auf irgendwelche Klappen zu drücken, daß sie bei der Frage nach dem Sinn und den Auswirkungen ihres Tuns oft nur noch verlegen drucksen. Zumal sie sich eh immer rechtfertigen müssen: Ihre Spielweise trägt nicht unbedingt zur leichten Verständlichkeit und zum unkomplizierten Zusammenspiel bei. So sind viele Töne normal gar nicht erzeugbar; man muß

die Klarinette «überblasen»,
das heißt, mit erhöhtem
Kraftaufwand in sie hinein-

pusten, will man höhere Töne erzeugen. Die Klarinette ist dabei das einzige Holzblasinstrument, das in die Duodezime überbläst (gängig ist die Oktave). Und auch ihr Bauprinzip ist wenig hilfreich: Um den Tonumfang zu erweitern, mußte das Instrument verlängert werden. Die Möglichkeit dazu ist aber nur endlich – schließlich muß der Musiker ja mit den Fingern noch an die Klappen kommen. Was eben dieses verwirrende



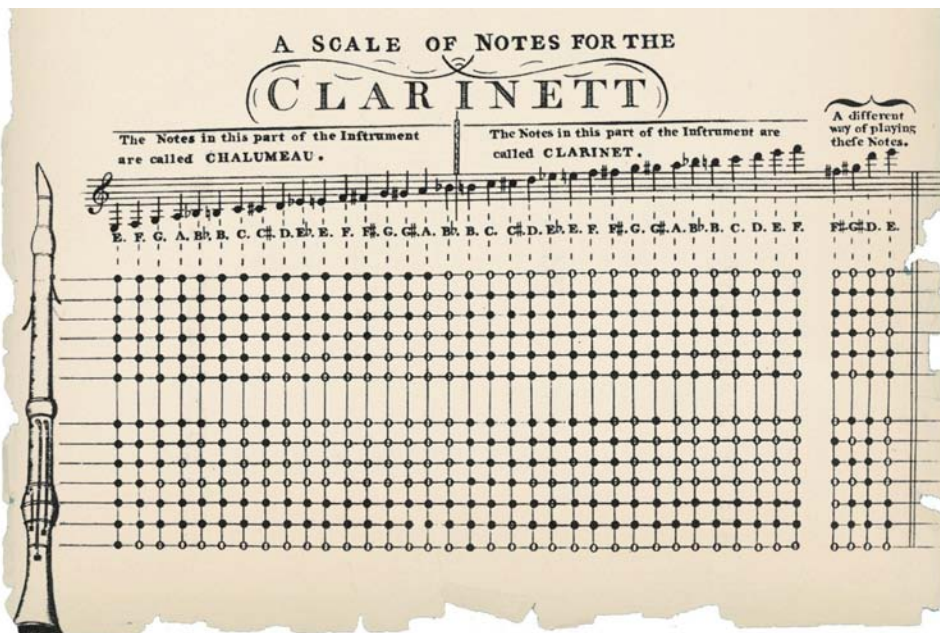
Von Mayerhofer und Lotz entwickelte Bassetthorn (links),
rechts eines von Carl August Grenser aus Dresden

System an Klappen und Leitungen produzierte. Da aber eigentlich jede Klarinette, unabhängig von der Länge (und mithin Stimmung) gleich gebaut ist,

gängigen (Geigen-)Notation an, oder umgekehrt. Und letzteres ist geschehen: Damit jeder Klarinettist problemlos von einer Es- zur B- zur C-Klarinette

(mit 3 Kreuzen) locker, weil relativ gut liegend, spielen kann, ein B^b-Klarinettist in H-Dur (mit 5 Kreuzen) von sich geben muß, damit es in A-Dur

klingt. Man spricht dann von der Stimme als «klingend A», obwohl der B^b-Klarinettist Noten in H-Dur vor sich liegen hat. (Die A-Klarinette muß um eine kleine Terz nach oben, die Es-Klarinette um eine kleine Terz nach unten transponieren!) Musiker erkennen sofort, ob ein Komponist oder Ensemble-Leiter Ahnung von den Gesetzen des Blasinstrumentes und den Schwierigkeiten eines Bläusers hat (Hornisten steht vor genau den gleichen



ändern sich mit der Verlängerung die akustischen Verhältnisse: Derjenige, der auf einer (kurzen) Es-Klarinette ein C erklingen läßt und den gleichen Griff auf einer (langen) B^b-Klarinette anwendet, produziert ein G. Man stand also vor dem Problem: Entweder baut man jede Klarinette unterschiedlich, sprich: paßt das Instrument der

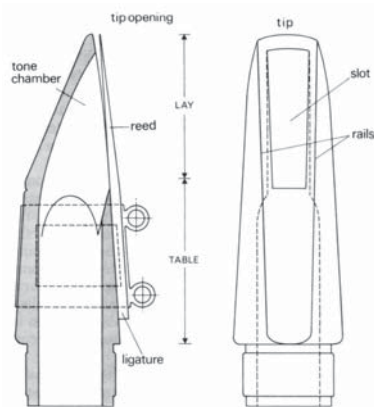
wechseln kann, hat man eine spezielle Griffschriftnotation für dieses Instrument erfunden. Im Prinzip gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder muß der Bläser transponieren, das heißt, die auf dem Blatt stehenden Noten auf seine Tonart «uminterpretieren» (wenn das nicht schon der Komponist oder Notenschreiber vorher für ihn erledigt hat), oder aber es wird das, was der Klarinettist zu blasen hat, in einer für ihn speziell erfundenen Griffschrift notiert. Diese Crux, für Klarinettisten spezielle Stimmen ausschreiben zu müssen, führt bei Musikern wie Komponisten regelmäßig zu wechselseitigen Tobsuchtsanfällen: Schließlich herrschen unter Komponisten Musiker vor, die eher Tasten- oder Streichinstrumente gewöhnt sind und nicht wahrhaben wollen, daß bspw. das, was ein Geiger in A-Dur

Fragen) oder nicht.

Keine Probleme gibt es bei der C-Klarinette, die in der dörflichen Kirchenmusik oder in der Klezmermusik vielfach bevorzugt wird, weil der Klarinettist die gleichen Noten spielen kann wie Geiger, Gitarrist oder Organist. Aber im Orchester, also bei den ernst(zu nehmend)en Musikern, herrscht die B^b-Klarinette vor. Und die gehört eben zu den sogenannten «transponierenden Instrumenten».

DIE KLARINETTE WELTWEIT

In der traditionellen Musik Europas (vornehmlich Deutschlands, Frankreichs und Ost-/Südosteuropas) verdrängte die Klarinette ab dem 18. Jh. weitestgehend die älteren, ähnlich gelagerten Instrumente. Vor allem in Ost- und Südosteuropa



Das Klarinettenmundstück

wurde die Klarinette beliebter als ältere Instrumente mit einfachem Rohrblatt (auch aus der Dudelsackfamilie). Durch ihre Flexibilität in der Tongebung ist die Klarinette ausgezeichnet in der Lage, die typischen Verzerrungen von Dudelsack, Flöte oder Geige nachzuahmen. Dabei ist sie zudem durch ihren wesentlich größeren Tonumfang gegenüber älteren Instrumenten in einem nicht zu unterschätzenden Vorteil. So fand sie schnell Aufnahme in traditionelle Ensembles von Polen bis zum Balkan und wurde auch bei rumänischen und ungarischen Zigeunermusikern beliebt. Durch letztere gelangte die Klarinette in die Türkei, wo noch heute exzellente Roma-Klarinetten auf sich aufmerksam machen.

In den deutschsprachigen und romanischen Länder löste die Klarinette das Chalumeau ab; ältere Klarinetten typen hielten sich nur in den Randregionen Europas. Dazu zählen das finnische *Mänkeri* (ein Instrument, das von Deutschland nach Finnland gelangte), das walisische *Pigborn* oder das *Treujenn Gaol* in der Bretagne.

Die Finnen kennen zwei traditionelle Klarinetten typen, die *Liru* und das *Mänkeri*. Die *Liru* ist ein finnisches Eigengewächs; sie stammt aus Karelien und wird aus Holz geschnitzt, in das eine variable Anzahl von Löchern gebohrt wird. Der durchdringende Klang erinnert gelegentlich an eine *Zurna* oder ein Saxophon. Das *Mänkeri* hingegen ist die finnische Variante der deutschen Ur-Klarinette, von der schon um 1650 Exemplare nach Finnland gelangten. Hergestellt wird es aus einem jungen Pinienschößling, dem

man kurzerhand das Mark entfernt und Löcher in die Rinde bohrt. Dazu ein Mundstück aus Birkenrinde – und fertig ist die finnische Schäferklarinette.

Das bretonische *Treujenn Gaol* ist eine einfache Klarinette mit 4-5 Klappen. Sie wird häufig aus Buchsbaum hergestellt. Heute findet man allerdings häufiger auch Instrumente mit 13 Klappen, die entweder aus Buchsbaum oder aus Ebenholz gefertigt sind. Die Herstellung des Instruments begann vermutlich im 19. Jh., und ihr Gebrauch konzentrierte sich auf die westlich-zentralen Regionen Bro Fanch, Plinn und Bro Fisel. Wenn in der Bretagne moderne Klarinetten benutzt werden, so ahmen sie meist die Spielweise des älteren Instruments nach und bleiben vom Intonationsumfang her innerhalb einer Oktave. Als Vorlage wird dafür meist die Musik verwendet, die auch von *Bombarde* (bretonische Schalmei) und *Binou Koz* (kleiner bretonischer Dudelsack) gespielt wird. Tatsächlich gibt es in Wales heute wieder eine

Kombination von *Pigborn* und walisischem Dudelsack, die dem Zusammenspiel von *Bombarde* und *Binou Koz* in der Bretagne sehr ähnelt. Mit der Organisation «Paotred an Dreujenn Gaol» wird in der Bretagne versucht, die Verbreitung des fast verschwundenen Instrumentes wieder voranzutreiben.

In Bayern finden sich erste Notenaufzeichnungen für Klarinetten schon im frühen 19. Jh. Ab 1810 sind Tanzmusiker be-

kannt, die neben Dudelsack und Geige auch Klarinetten spielen. Die Verbreitung des Instruments geht vom westlichen Bayern aus; man nimmt deshalb an, daß die rasche und frühe Annahme der Klarinette von der «Klarinettenstadt» Nürnberg beeinflusst wurde. Um 1820 kennt man in Lauf bei Nürnberg Tanzmusikensembles mit Klarinettenisten, und ab der Mitte des 19. Jhs. werden Militärmusiker auf der Klarinette ausgebildet, was sich auf die Qualität des Spiels und auf neue Ensemblebildungen auswirkt. Die Klarinette wird Teil der Harmoniemusiken, der Bläsergruppen auf dem Lande. Heute zählt die Klarinette in Bayern zu den gebräuchlichsten



Mänkeri (oben) und Liru (rechts)

Tanzmusikinstrumenten. Klarinettenmusiken wie etwa die KREUTHER KLARINETTENMUSIK aus dem Tegernseer Tal spielen in kleinen Sälen zum Tanz auf, umrahmen aber auch mit getragenen Menuetten oder höfischen Tänzen religiöse Feiern und Gottesdienste.

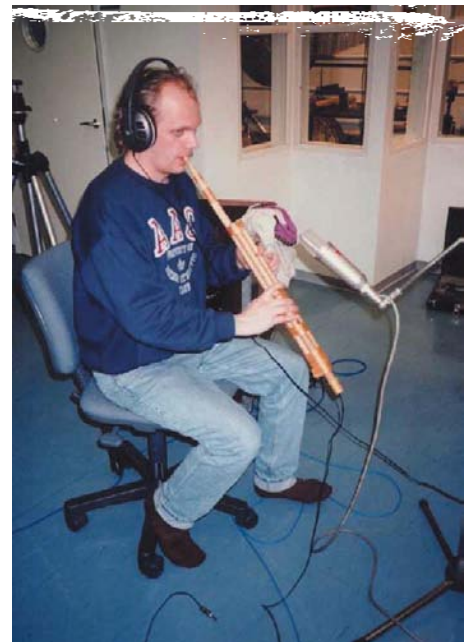
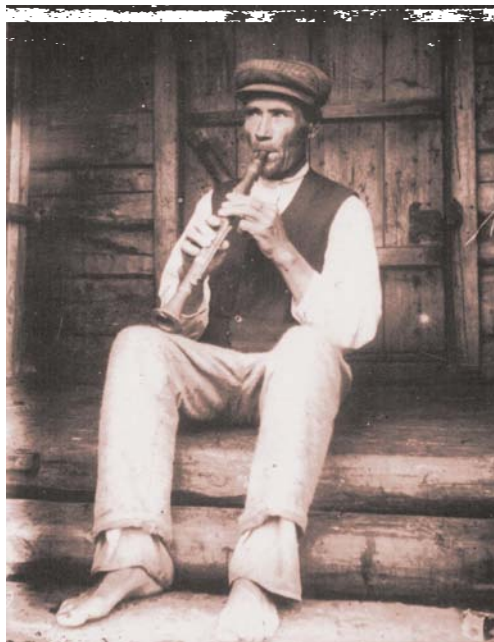
Mit europäischen Auswanderern gelangte die Klarinette auch in die Neue Welt nach Nord- und Südamerika. In der traditionellen Musik der

anglo-irischen Einwanderer spielt sie nahezu keine Rolle, um so mehr aber in der Polka-Musik der Deutschen, Polen und Tschechen im Südwesten der USA. Vor allem in Texas wird die Klarinette häufig zusammen mit dem Akkordeon oder mit anderen Blasinstrumenten eingesetzt.

Eine gewichtige Rolle spielte die Klarinette bei den jüdischen Klezmermusikern in den USA. Schon im 19. Jh., in ihrer früheren Heimat in Osteuropa, hatte

Außerdem ermöglichte sie dank ihrer Konstruktion viele Verzierungstechniken. Fast alle Melodieornamentierungen, die sich mit der Geige eingebürgert hatten, ließen sich auf ihr spielen – ja, konnten sogar noch weiterentwickelt werden. In der Klezmer-Musik finden sich vor allem zwei Klarinetten-Typen: die heller klingende C-Klarinette und die wegen ihres dunklen und vollen Klanges von vielen Klezmerim bevorzugte B^b-Klarinette.

Instrumentarium knüpften zudem an die Tradition der Brass Bands an, von denen es noch heute viele in New Orleans gibt. Die typischen Instrumente des New Orleans Jazz sind Trompete, Posaune und Klarinette. Wie jede Form des Jazz war auch diese in erster Linie eine Musik der Afroamerikaner und wurde von weißen Musikern kopiert, geglättet und für ein weißes Publikum aufbereitet. Diese Salonvariante wurde als Dixie-land bekannt – nach der volks-



sie unter jüdischen Wandermusikern nach und nach die Geige als Führungsinstrument abgelöst. Von diesen *Klezmerim* wurde sie als *Fojal* oder *Forscht* bezeichnet. In den USA verdrängte die Klarinette schließlich die Geige nahezu völlig und wurde zum bevorzugten Instrument nicht nur bei Plattenaufnahmen. Durch ihren warmen und zugleich weittragenden Ton war sie ideal, um sich als Melodieinstrument in den Orchestergräben der Theater, im Radio und im Tonstudio durchzusetzen.

Neben den Klezmerim und vielen anderen osteuropäischen Musikern waren es die frühen Jazzmusiker, die der Klarinette zu Ruhm verhelfen. Ende des 19. Jhs. entwickelten die Nachfahren der durch den Sklavenhandel in die Südstaaten der USA verschleppten Afrikaner den New Orleans Jazz. Er entstand aus der Verquickung afroamerikanischer Volksmusik (Blues, Working Songs, Spirituals) und Elementen euroamerikanischer Volks-, Tanz- und Marschmusik. Musik und

Mänkeri und Kontra-Mänkeri (oben) in Aktion

tümlichen Bezeichnung «Dixie» für den US-Staat Tennessee. Auch hier spielte die Klarinette als Melodieinstrument eine entscheidende Rolle.

Mit der Abwanderung vieler afroamerikanischer Musiker von New Orleans nach Chicago veränderte sich auch der Jazz. Der Chicago-Stil bildet das Bindeglied zwischen dem New Orleans-Jazz und dem weißen Swing. Stand bei ersterem noch



die Gruppenimprovisation im Vordergrund, beförderten Chicago-Jazz und Swing das Heraustreten von Solisten. Nur in dieser Musik konnte sich denn auch ein Virtuose wie BENNY GOODMAN profilieren und zu einem der, wenn nicht *dem* Jazz-Klarinetten schlechthin avancieren. GOODMAN war in Chicago gebürtig und spielte ab 1926 in verschiedenen Swing-Combos. 1934 gründete er seine eigene Bigband, die zum erfolgreichsten Orchester der USA wurde und dem Jazz zu immenser Popularität verhalf.

Und noch in einer anderen Region des amerikanischen

Kontinents war die Klarinette maßgeblich an der Entwicklung eines Musikstils beteiligt: In Brasilien hatte sich aus europäischer Harmonik und afrobrasilianischen Rhythmen der *Choro* entwickelt. Und die Klarinette gehörte – neben Querflöte, Saxophon und Mandoline – zu den stilbildenden Melodieinstrumenten.

Einer der ganz großen Klarinetten-Virtuosen, von dem auch viele bekannte Choro-Hits stammen (bspw. «Xs»), war ANACLETO DE MEDEIROS. Er liebte das Essen, hatte Spaß am Leben und führte folgerichtig das Leben eines Bohemiens. All dies

Benny Goodman (Mitte) und sein Orchester

machte ihn zu einem der ganz großen Charaktere des Choro –

– einer Musik,
die zwar nicht von
BRUCKNER geschrieben wurde, aber
trotzdem «Zunder»
hat, wie es in WALTER
KEMPOWSKIS Buch
«Schöne Aussicht»
so temperamentvoll
heißt...