

Magic Clarinet

Einleitung

Neben der Klarinette gibt es nur wenige andere Instrumente, die ein so breites Spektrum an Tonfarben und Gefühlen wiedergeben können. Und von noch weniger gibt es so viele Varianten bezüglich Tonart und Größe: Zur Klarinettenfamilie gehören über zwei Dutzend Mitglieder.

Die Klarinette ist ein Blasinstrument, also ein Instrument, das einen Ton mit Hilfe einer Luftsäule erzeugt. Es besteht hauptsächlich aus Holz, ist fast durchgängig zylindrisch gebohrt und hat ein schlagendes Blatt. Leider ist heute der Begriff „Klarinette“ sowohl für das Instrument wie auch allgemein für alle Einzelblatt-Instrumente gebräuchlich. Wir werden hier das Wort im Sinne des Instruments verwenden, das vor fast genau 300 Jahren erfunden worden ist. Dabei ist diese Ausgabe der CD-Reihe *World Music Instruments* der eigentlichen Klarinette gewidmet; *Magic Saxophone - The Single-Reed Instruments II* wird sich dann mit ihren Verwandten, also Saxofon, Launeddas, Táragotá, tummārah und anderen, beschäftigen.

Einzelblattinstrumente sind in Europa - von Wales über das Baltikum bis Griechenland - ebenso zu Hause wie in arabischen Ländern, in Süd- und Mittelamerika und in Teilen Asiens. Ihr genauer ‚Geburtsort‘ ist allerdings bis heute umstritten. Einige Wissenschaftler halten ein mittelamerikanisches Rohr für den Urvater; andere plädieren für den Mittelmeerraum, wo früh Instrumente mit ein oder zwei Röhren entwickelt worden sind. Einige Instrumente haben vermutlich zur gleichen Zeit mit einem und mit zwei Blättern existiert.

Einzelblattinstrumente wurden oft zu sogenannten Doppelklarinetten zusammengebunden. Eine pharaonische Doppelklarinette namens memet wurde für die Zeit von 2.700 vor unserer Zeitrechnung nachgewiesen. Sie ist vermutlich die Urmutter heutiger arabischer Instrumente wie zummārah, arghūl oder mashūrah. Sie fand auch ihren Weg nach Süd- und Ostasien, nach Indien, China und Indonesien. Auch europäische Triple-Klarinetten wie die Diplje aus Montenegro und die sardischen Launeddas gehören in diese Erbfolge. Einfache Klarinetten mögen wohl aus vorausgegangenen doppelten entwickelt worden sein; heute sind, betrachtet man die Familie weltweit, Doppelklarinetten weiter verbreitet.

Wann und wie Doppelklarinetten getrennt worden sind, ist noch nicht hundertprozentig geklärt. Eine Darstellung in den spanischen *Cantigas de Santa Maria* - einer der größten Sammlungen einstimmiger mittelalterlicher Musik, entstanden während der Herrschaft von Alfons dem Weisen (1221-1284) - gilt heute als Hinweis auf folgende Entwicklungen, obwohl dieses Bild noch zwei Musiker mit Doppelinstrumenten zeigt: Anfangs spielten zwei Musiker zwei Doppelinstrumente, dann zwei Musiker einzelne Instrumente, vermutlich der eine Bordun- und der andere eine Melodiepfeife. Aus letzterer entwickelte sich dann im Mittelalter das Chalumeau; es war allerdings erst die Erfindung der Klarinette, die die Dominanz der Doppelinstrumente in Europa beendete. Das letzte Doppelinstrument wurde hier wohl um 1850 gebaut.

Geschichte

Die moderne Klarinette wurde um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in der Instrumentenwerkstatt der Familie Denner in Nürnberg entwickelt. Allgemein wird das Chalumeau als Vorgänger der Klarinette angesehen. Man muss jedoch präzisieren, dass die Klarinette nicht einfach ein verbessertes Chalumeau ist, sondern eine eigenständige Erfindung, die auf dem Chalumeau basiert.

Das Chalumeau (aus dem lateinischen calamellus, kleines Blatt, und dem griechischen calamos, Rohr aus Blättern) war im Mittelalter das populärste Instrument, das aus einem Rohr und einem Blatt bestand. (Dabei sollte man es jedoch nicht mit der Chalemia, einer konischen Doppelblattpfeife, oder ähnlich klingenden Schalmeien verwechseln.) Das Chalumeau hatte ein etwa 20 cm langes Rohr mit zylindrischer Bohrung und neun Löchern (acht oben, eins auf der Rückseite). Am oberen Rohrende wurden drei Schnitte gemacht, die zusammen ein Dreieck bildeten; das daraus entstandene „Blatt“ war also Bestandteil der Röhre. Dieses Blatt entsprach demnach mehr einer Zunge; eine solche Konstruktion nennen Musikologen „Idioglotte“. Als Material kam alles mögliche in Frage: Was genommen wurde, hing vom Ort und von der jeweiligen Verfügbarkeit ab - Hauptsache, es war ein Zylinder: Schilf, Zuckerrohr, Holz, Bambus, sogar Stroh, Federkiel oder Knochen. Das Mundstück war von einer Kapsel umschlossen. Der Tonumfang eines Chalumeau reichte von f bis a', wobei allerdings nur die Töne der F-Dur-Tonleiter spielbar waren. Deswegen existierte eine ganze Familie an Instrumenten, mit Diskant-, Alt-, Viertel-, Tenor- und Bassvertretern.

Im 17. Jahrhundert war Johann Christoph Denner ein bekannter Nürnberger Instrumentenbauer, der sich auf Blasinstrumente spezialisiert hatte; in seiner Werkstatt entstanden Flöten, Oboen und Fagotte. Er fand das Chalumeau unbefriedigend und suchte nach einem Konzertinstrument mit größerem Tonumfang. (Das Chalumeau

wurde nahezu ausschließlich in bäuerlicher und Volksmusik verwendet.) 1690 entwickelte Denner ein dreiteiliges Chalumeau mit zwei Klappen, um die Löcher zu schließen. Es hatte einen Umfang von 12 Tönen und für seine kurze Länge von 21 cm einen erstaunlich tiefen Ton. Dieses Chalumeau war auch bereits ein heteroglottes Instrument, was heißt, dass das Blatt von der Röhre unabhängig war. (Die Klarinette war von Anfang an heteroglot.) Dieses Instrument bescherte dem Chalumeau dann auch einen Platz in der klassischen Musik. Während der folgenden hundert Jahre wurde dann dieses Chalumeau immer weiter verbessert und das Instrument auch weithin verwendet. Telemann und andere legten bei ihrer Musik eindeutig fest, ob ein Chalumeau oder eine Klarinette verwendet werden sollte. In anderen Worten: Klarinette und Chalumeau existierten friedlich nebeneinander.

1700 erweiterte Denner dieses Chalumeau und platzierte die beiden Klappen so, dass es möglich wurde, das Instrument in der Duodezime zu überblasen. Dadurch entstand ein Tonumfang von fast drei Oktaven. (Ähnliche Experimente kennt man aus den Werkstätten von Klenig und Liebav sowie J.B. Oberlender und N. Kelmer.) „Es ist unzweifelhaft, dass die Neuerung, die das Urteil ‚Erfindung der Klarinette‘ zulässt, die Applikation der Registerklappe ist, die vom linken Daumen bedient wird und die ein kleines Loch öffnet, wodurch die Klarinette eben weit über den Tonumfang des Chalumeau hinausgeht. Wer genau diese Klappe erfunden hat, wissen wir nicht.“ Bekannt ist, dass es in der Denner-Werkstatt passierte, aber ob Vater Johann oder Sohn Jacob dafür verantwortlich ist, ist ungeklärt.

Jacob Denner, der den Familienbetrieb fortführte, experimentierte weiter mit der Anordnung der Klappen und kam denn auch auf Positionen, die die oberen Register klarer klingen und einfacher stimmen ließen. Diese Neuerung begeisterte wohl auch die barocken Komponisten, da das Clarion-Register - also der Teil, der wegen des Reichtums in seinem Cantabile-Timbre besonders geschätzt ward - mit größerer Leichtigkeit gespielt werden konnte.

Die dritte Klappe, durch die die Klarinette das h erreichte, wurde 1740 hinzugefügt. Zu der Zeit versuchten eine ganze Reihe von Instrumentenbauern, den Tonumfang und die Klangqualität des Instruments zu verbessern; so ergänzten B. Fritz in Braunschweig, Xavier Lefèvre in Paris oder T. Collier in England weitere Klappen. 1791 baute Floth in Berlin eine Klarinette mit acht Klappen.

Jakob Denners Klarinette hatte einen geweiteten Becher und war aus Buchsbaum (*Buxus spp.*) oder Pflaumen- oder Birnbaumholz gefertigt. Gelegentlich gab es auch Instrumente aus Elfenbein; manche hatten ein Mundstück aus Ebenholz (*Diospyros spp.*). Das Wort „Klarinette“ ist eine Verniedlichungsform des italienischen „clarino“ für Trompete: Wenn hohe Noten gespielt wurden, klang das neue Instrument laut und gelegentlich schrill. „Aus der Ferne klingt sie fast wie eine Trompete“, schrieb J.G. Walter 1732 in sein *Musicalisches Lexikon*. Diese beiden geschichtlichen Hintergründe - Chalumeau und Trompete - findet man noch heute als fernes Echo in den Registerbezeichnungen: die tiefen Töne bilden das Chalumeau-Register, die hohen das Clarino.

Den ältesten Nachweis auf die Klarinette finden wir in bei J.G. Doppelmayr, der im Jahr 1730 berichtete, dass Denner, „indeme er zu Anfang dieses lauffenden Seculi, eine neue Arth von Pfeiffenwercken, die so genannte Klarinette, zu der Music-Liebenden grosen Vergnügen, ausfande, ...endlich auch das Chalumeau verbesserter darstellte...“ 1712 erwarb die Stadt Nürnberg vier Klarinetten aus Buchsbaum für ihr Stadtorchester. Diese Belege stützen die These, dass es Denner selbst war, der dem neuen Instrument den Namen „Klarinette“ gab. Die erste Komposition (für zwei Klarinetten) entstand 1716. 1739 kündigte die Stadt Frankfurt die Ankunft von zwei Wandermusikanten an, die Klarinetten spielten.

Nicht zuletzt, weil der Klang der Klarinette in seinen tiefen Registern alles andere als sauber und perfekt war, koexistierten Klarinette und Chalumeau noch lange Zeit: Man brauchte das Chalumeau, um die Klangdefizite der Klarinette auszugleichen oder zu ergänzen. Nach und nach wurden der Klarinette weitere Löcher und Klappen zugefügt; das Standard-Instrument zur Zeit Mozarts hatte wohl acht Fingerlöcher und fünf Klappen. Dabei wurde der Ton immer weicher. Viele Werkstätten bastelten an der Konstruktion herum; so gab es im 18. Jahrhundert eine ganze Reihe unterschiedlichster Typen - mit ebenso vielen Lern- und Spielhilfen. Diese Auswahl an Büchern wie Instrumenten bewies einerseits die steigende Bedeutung der Klarinette, andererseits aber auch, dass nur langsam Fortschritte gemacht wurden. Die folgten erst gegen Ende des Jahrhunderts, als Komponisten und herausragende Musiker zunehmend auch die Klangmöglichkeiten - von sanftem Wispern bis zum durchdringlich Lauten - erforschten. Um 1800 gehörte die Klarinette dann schon zum Standardinstrumentarium der meisten Orchester.

Die Instrumente waren weiterhin meist aus Buchsbaum, auch wenn mit Silber und Metallen experimentiert wurde. Einige Klarinetten waren aus Kokosholz, das hauptsächlich in Jamaika vorkam; vor allem französische Instrumentenbauer versuchten es Mitte des 19. Jahrhunderts mit Ebenholz, einem schweren, dunklen Holz aus Afrika. Nach und nach setzte sich dann Grenadill als das bevorzugte Material durch; sein Kern ist dem des Ebenholzes sehr ähnlich, es ist aber weniger schwer und spröde. Seit Urzeiten war es in Afrika für Holzarbeiten verwendet worden; es erwies sich als ideal zum Stimmen und auch dazu, der Klarinette das fein glänzende Aussehen zu geben.

Die nächsten entscheidenden Schritte waren dann der Schnitt der Tonlöcher und die Zusammensetzung der Klappen. Frühe Klarinetten bedeckten die Löcher mit Filzklappen. Da die jedoch luftdurchlässig waren, wurden Tonlöcher auf ein Minimum beschränkt - und damit auch die Möglichkeit der Klarinette, Noten mit sauberem Klang zu spielen. Die Lösung dieser Problematik ist Ivan Müller zu verdanken, einem Klarinettenrussischer Herkunft, der lange in London gelebt hatte und 1809 nach Paris gezogen war, wo damals viele der weltweit bedeutendsten Blasinstrumentenhersteller zu finden waren. 1806 begann er, für die Klappen mit Wolle zu experimentieren, die er mit einer Schutzhülle aus Darm, Leder oder Fischblase umhüllte. Diese Klappen fielen nicht mehr so leicht ab, sie waren luftundurchlässiger als die aus Filz, und sie waren auch wasserdichter. Die Tonlöcher wurden erhöht und ausgefräst. Dadurch waren sie leichter zu greifen; zudem konnte man Intonation und/oder Klang dadurch verbessern, dass man einige der Löcher höher oder niedriger anbrachte. Nachteilig erwies sich jedoch, dass dadurch einige der Löcher für den Spieler nicht mehr erreichbar waren. Müllers System erlaubte aber das zusätzliche Öffnen von Löchern, was Ton und Stimmung verbesserte. Als Ergebnis entstanden eine Reihe weiterer Klappen, die in Verbindung mit anderen geöffnet oder geschlossen werden konnten, ohne dass sich der Spieler zusätzliche Finger hätte wachsen lassen müssen.

1815 stellte Müller sein Instrument mit sieben Löchern und 13 Klappen mit Darmpolstern dem Konservatorium in Paris vor. Das Gremium mit den Herren Méhul, Cherubini, Gossec, Sarrette, Catel, Lefèvre und Duvernoy lehnte die Neuerung jedoch einstimmig ab: „Klarinetten unterschiedlicher Größe produzieren jeweils einen anderen Soundcharakter. So hat die C-Klarinette einen brillanten und lebendigen Ton; die B-Klarinette passt zu nobler oder melancholischer Musik; die A-Klarinette ist eher idyllisch. Unzweifelhaft würde Herrn Müllers neue Klarinette, fände sie universelle Verwendung, die Komponisten der Möglichkeit berauben, all diese typischen Eigenschaften zu nutzen.“ Müllers Klarinette hatte einen schönen Klang, eine handliche Größe, war in B gestimmt und konnte bequem chromatisch und in allen Tonlagen gespielt werden. Und entgegen dem Diktum des Konservatoriums wurde sein Instrument schnell populär und zum weltweiten Standard. Heute kann man deswegen aus gutem Grund Ivan Müller als den Vater der modernen Klarinette bezeichnen. Verbesserungen wie die von Eugène Albert oder Karl Baermann änderten nichts an dem Basisdesign des Ivan Müller.

Den letzten Schritt in der Entwicklung des heutigen Aussehens der Klarinette tat schließlich der Klarinetten- und Saxofonist Hyacinthe Klosé. Er arbeitete zwischen 1839 und 1843 eng mit dem Instrumentenbauer Auguste Buffet zusammen. Sie übertrugen die bereits erfolgreich angewandten technischen Prinzipien der Böhm-Flöten auf die Klarinette und schufen damit eine benutzerfreundlichere Anordnung der Tonlöcher und der Ringklappen, was ein einfacheres Greifen ermöglichte. Die Ringe sind über den offenen Tonlöchern angeordnet und an einer Reihe von Klappen und Federn angebracht, die sonst unmöglich zu greifen wären. Die zusätzlichen Klappen öffnen oder schließen Löcher, die den Klang bisher „problematischer“ Töne deutlich verbessern. Klosé war derart beeindruckt von Theobald Böhms Flötensystem, dass er sein Klarinettensystem nach ihm benannte - obwohl sich seine Anordnung deutlich von Böhms Flötensystem unterscheidet. 1844 wurde Auguste Buffet das Patent für diese „Clarinette à anneaux mobiles“ mit 24 Löchern, 17 Klappen und 6 Ringen zuerkannt.

Anfangs setzte es sich erst langsam durch, denn bisherige Klarinetten mussten ein ganz neues Instrument erlernen. Zudem hatten die ersten Instrumente Tonlöcher, die besser zu einer Flöte gepasst hätten. Nach einigen weiteren, kleineren Verbesserungen setzte sich aber dann das so genannte Böhm-System durch. Heute ist es - nahezu unverändert - der weltweite Standard. Selbst Musiker in Deutschland oder Österreich, oder die Klezmermusiker, die Ende des 19. Jahrhunderts in die USA gekommen waren und die zunächst eine Oehler-Klarinette benutzten, die ein direkter Abkömmling der Müller-Klarinette ist, sind heute auf Böhm umgestiegen. Dennoch gibt es weiterhin viele Liebhaber des Albert- oder Oehler-Systems. Sicher vereinfacht die Böhm-Klarinette das Greifen; gleichzeitig ist das Instrument aber leiser in seinem tiefen Register, was ein deutlicher Nachteil ist, wenn man unverstärkt oder im Freien spielt; viele bevorzugen zudem die Albert-Klarinette wegen des Tons oder die Oehler wegen ihrer Spielbarkeit.

Der Berliner Klarinettenhersteller Oskar Öhler (1858-1936) benutzte ein Klappensystem, das eng an das Müllers angelehnt war. So klingt die deutsche (= Öhler-)Klarinette denn auch deutlich anders als die französische (Böhm), dunkler, dichter, sehr geradeaus. Der anatomische Unterschied besteht in der Bohrung, obwohl auch das Klappensystem einen Einfluss auf den Klangunterschied haben mag. Die Öhler-Klarinette hat 22 Klappen, 5 Ringe und eine Fingerplatte. Mit diesen zusätzlichen Klappen und Mechaniken ist der Klang und die Tonhöhe mancher Noten dramatisch verbessert worden. Der Nachteil dabei ist jedoch, dass die Grifftechnik deutlich komplexer ist. Oftmals sind denn auch französische, britische oder amerikanische Kompositionen auf einer Öhler-Klarinette deutlich schwerer oder gar nicht zu spielen. Aus Griffgründen halten auch einige zeitgenössische Dixieland- oder Klezmer-Musiker an den Albert-Klarinetten fest: Hier ist das Greifen einfacher und erlaubt deswegen schleifende oder „Portamento“-Effekte.

Anatomie und Akustik

Die Standardklarinette besteht aus fünf Teilen, und zwar dem Mundstück, der Birne (= Fass), dem Ober- und dem Unterstück sowie dem Schallbecher (Trichter). Ein dünnes, flaches und speziell geformtes Rohrblatt muss in das Mundstück eingeführt werden, bevor das Instrument gespielt werden kann. Unterschiedliche Töne werden dadurch erzeugt, dass der Spieler seine Finger über Metallklappen bewegt, die Luftlöcher entlang des Klarinettenkorpus öffnen oder schließen. Das Rohrblatt wird an das Mundstück mit einer Metall-Ligatur befestigt; das obere Stück - etwa ein halber Zentimeter - ragt dabei in den Mund des Musikers: Embouchure wird das Schließen des Mundes um Mundstück und Blättchen genannt. Dabei liegen die Zähne üblicherweise auf dem oberen Teil des Mundstücks, während das Blättchen auf der Unterseite des Mundstücks gegen die Unterlippe drückt. (Einige Musiker rollen ihre Oberlippe unter ihre Oberzähne und formen damit eine so genannte doppelte Embouchure.) Veränderungen der Embouchure in Stärke und Form verändern dabei Tonhöhe und Intonation.

Die Birne ist üblicherweise eher kurz, kann aber verändert werden, um der Klarinette einen besonderen Klang zu geben. Da die Stimmung der Klarinette ziemlich Temperatur-abhängig ist, verwenden manche Musiker austauschbare Birnen unterschiedlicher Länge. Auch das Verlängern des Instruments durch Rausziehen der Birne kann Stimmung und Tonhöhe leicht anpassen. Manche Künstler verwenden sogar eine synthetische Birne mit einem Daumenrad, das es ihnen ermöglicht, während des Spielens die Länge der Birne zu verändern.

Der Hauptteil der Klarinette wird geteilt in ein Oberstück, dessen Klappen und Löcher meist mit der linken Hand bedient werden, und dem Unterstück für die rechte Hand. Der linke Dauken bedient dabei sowohl ein Tonloch wie auch die Registerklappe. Trillerklappen für die rechte Hand erlauben dem Spieler alternative Fingertechniken, die Ornamentierungen und Triller erleichtern, die ansonsten eher ungünstig zu greifen wären. Bei kleineren Klarinetten lagert fast das ganze Gewicht auf dem kleinen Daumen, der hinter dem Unterstück auf einer fälschlicherweise ‚Daumenablage‘ genannten Stelle ruht. Größere Klarinetten werden zusätzlich durch einen Bodenträger oder einen Riemen um den Hals gehalten.

Das geweitete Ende schließlich kennt man als Schallbecher oder Trichter. Entgegen üblichen Annahmen verstärkt dieser keineswegs den Klang; sein Zweck ist vielmehr, den Klang der untersten Töne in jedem Register zu verbessern. Für die anderen Töne ist der Becher überflüssig; sie werden fast vollständig an den Tonlöchern produziert. Deswegen erzielt man auch bei verstärkten Aufnahmen die besten Ergebnisse, wenn man das Mikrofon nicht am Becher, sondern in der Nähe der Tonlöcher platziert. Das entspricht auch der Spielweise gegenüber dem Publikum: mit dem Becher Richtung Boden, wenn nicht besonders lebendige Passagen in einigen Musikstilen, Anweisungen von Komponisten (bspw. bei Gustav Mahler) oder spezielle Effekte (wie in einigen Kompositionen von Artie Shaw) anderes erfordern.

Die meisten modernen Klarinetten werden aus Grenadill gefertigt (*Dalbergia melanoxylon*). Es gibt verschiedenen Arten des Grenadillbaums; sein schweres, dunkles (rotes bis schwarzes) Kernholz verleiht der Klarinette ihre charakteristische Farbe. Palisander aus Honduras (*D. stevensonii*) wurde ebenso lange verwendet wie Cocobolo (*D. retusa*); heute jedoch sind sie seltener, da der Baumbestand so sehr zurückgegangen ist. Ein führender Klarinettenhersteller fertigt professionelle Instrumente aus einer Mischung aus Plastikharz und Holzstückchen - solche Klarinetten sind weniger anfällig gegen Feuchtigkeit, dafür aber schwerer als die üblichen Holzinstrumente. Billige Klarinetten für Studenten werden oft aus Misch- oder Kunstharz gefertigt. Im frühen 20. Jahrhundert waren Sopranklarinetten aus Metall populär, bis sie von Plastikinstrumenten abgelöst wurden; heute werden Metall- oder Silberkonstruktionen noch für einige Kontraalt- und Kontrabass-Klarinetten verwendet.

Das Mundstück der Klarinette wird aus Ebonite hergestellt, einem vulkanisiertem Hartgummi, auch wenn einige billige Mundstücke aus Plastik sind. Die Klappen sind üblicherweise aus Deutschem Silber, einem Gemisch aus Kupfer, Zink und Nickel. Es sieht wie reines Silber aus, läuft aber nicht an. Einige besonders exquisite Modelle haben vielleicht Klappen aus reinem Silber, und besonders teure sogar aus Gold. Die Klappenpolster verlangen Pappe, Filz oder Leder. Das Rohrblatt kommt vom *Arundo donax*, einem Gras, das bei uns Pfahlrohr oder Riesenschilf genannt wird. Ein gutes Rohrblatt erfordert jahrelanges Wachsen des Grases, um die richtige Farbe und Härte zu erreichen, und dann noch bis zu drei Jahre Bearbeitung. Neuerdings wird verstärkt an der Qualität von synthetischen Rohrblättern gearbeitet. Deutsche Klarinetten haben oft ein Holz-Blättchen, was - zusammen mit dem allgemeinen Aussehen - dazu führte, dass die Alpenbewohner von der Klarinette als „Wurzel“ sprechen.

Industriell gefertigte Rohrblätter kommen in verschiedenen Stärken zwischen weich und hart oder 1-5 vor, manchmal mit Halbschritten, wobei es keinen Standard gibt, wie man die Blattstärke bemisst. Abgesehen davon, dass es die Luftzirkulation kontrolliert, spielt das Blättchen noch eine passive Rolle bei der Akustik einer Klarinette: Wenn der Druck im Mundstück steigt, wird das Blatt nach außen gedrückt; umgekehrt drängt es nach innen, wenn man ansaugt. Das Blättchen verringert oder steigert also den Druck im Mundstück. Üblicherweise haben Musiker individuelle Blättchen, die ihrem persönlichen Geschmack entsprechen und eine eigene Kombination aus Rohrblatt und Embouchure erzeugen.

Am Trichter ist die Klarinette offen. Aber am anderen Ende ist sie fast vollständig geschlossen. Für die Klangwelle reicht eine winzige Vorrichtung zwischen Blättchen und Mundstück - ein viel kleinerer Übergang als die Bohrung des Instruments -, um einen Reflex fast so wie bei einem geschlossenen Ende zu erzeugen. Der Rest der Klarinette ist zylindrisch und hat fast auf seine ganze Länge den gleichen Durchmesser. Es gibt eine Stelle, wo der Zylinder ein wenig dünner ist, und das ist am Übergang zwischen Ober- und Unterstück. Für das Auge ist diese Einschnürung nicht erkennbar, aber sie hilft beim Nachklang. Der Durchmesser der Bohrung beeinflusst die konstante Höhe eines Tons oder eben auch, inwieweit ein Ton ‚gedehnt‘ werden kann.

Der Korpus hat sieben offene Tonlöcher - sechs vorne, eins hinten, die äußern kleiner sind als im Inneren des Instruments - sowie eine komplizierte Anordnung von Klappen, durch die alle Töne der chromatischen Tonleiter erzeugt werden können. Ein Klarinettist bewegt sich zwischen den Registern mit Hilfe der Registerklappe. Das fest angebrachte Rohrblatt sowie der nahezu einheitliche Durchmesser ergeben eine zylindrische, geschlossene Röhre, in der das Drücken der Registerklappe zu einer um ein 12tel höheren Note führt. Man spricht deswegen davon, dass die Klarinette in die Duodezime überbläst. (Im Gegensatz dazu überblasen fast alle anderen Holzblasinstrumente in die Oktave - oder überhaupt nicht; das Rackett ist das nächste westliche Instrument, das in die Duodezime überbläst, und seine Tage sind schon lange gezählt.) Eine Klarinette muss deswegen Lösscher und Klappen für 19 Töne in seinem tiefsten Register haben (eineinhalb Oktaven vom tiefen E zum B), um eine chromatische Leiter spielen zu können. Diese Tatsache erläutert denn auch sowohl den großen Tonumfang wie auch die komplexe Fingertechnik bei der Klarinette: Weil der Mensch nun mal nur zehn Finger hat, benötigt die Klarinette einen Mechanismus, mit dem man zwei oder mehr Löcher gleichzeitig öffnen oder schließen kann.

Die Klarinette besitzt eine ganz eigene Klangfarbe, die aus der zylindrischen Form der Bohrung resultiert. Ihre Charakteristika variiert zwischen den drei-vier Registern: Chalumeau, Clarin und Flageolett. (Manche setzen noch ein viertes Register dazu, ‚Rachen‘, zwischen Chalumeau und Clarin.) Sein großer Tonumfang kommt einer ganzen Reihe von Kompositionen für Orchester, Kammerensembles und Bläsergruppen zugute. Dabei variiert die Klangqualität stark in Abhängigkeit vom Musiker, der Musik, dem Hersteller der Klarinette, dem Rohrblatt und auch der Luftfeuchtigkeit.

Die Unterschiede zwischen den Instrumenten, aber auch die geografische Isolation in verschiedenen Ländern führte seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer ganzen Reihe unterschiedlicher Klarinettenschulen. Die bedeutendsten waren dabei die deutsche und die Wiener Schule sowie die französische, die sich um das Conservatoire de Paris gebildet hatte. Heute kann ein Schüler durch die Aufnahmemöglichkeiten und auch durch das Internet Beispiele unterschiedlichster Herangehensweisen kennenlernen und der früheren Homogenität des Klarinettenspiels weiter entgegenwirken.

Der Tonumfang eines Standard-Boehm-Instruments reicht vom geschriebenen e - das auf einem B-Instrument wie d klingt - bis zum geschriebenen C'''. Ältere Klarinetten wurden üblicherweise mitteltönig gestimmt, aber seit etwa 1850 wurden Klarinetten auf die zwölftönige wohltemperierte Stimmung gestimmt. So sollte das A der Klarinette bei 440 Hz liegen - und die anderen Töne dann entsprechend. Ist das Instrument mit präzisen Bohrungen gefertigt worden, sollte es automatisch gestimmt sein. Die Embouchure eines guten Musikers kann dann jedoch die Färbung der einzelnen Töne erheblich verändern. Diese hängt dann von Atem- und Lippendruck ab, davon, wo die Lippe auf dem Mundstück liegt, und natürlich auch von der Position des Tons innerhalb des Tonumfangs des entsprechenden Instruments. Die Atmung sowie das Material der Klarinette haben nur einen untergeordneten Einfluss auf den Klang.

Dass die Instrumente überwiegend in B, A und Es gebaut werden, hat teils mit der Geschichte des Instruments zu tun, teils aber auch mit der Akustik und mit der Ästhetik. Vor 1800 hatten Holzblasinstrumente nur wenige Klappen und konnten deswegen nur in wenige Tonarten spielen (zumal die Tatsache, dass sie in die Duodezime überblasen, eigentlich noch mehr Klappen erforderte). So konnte eine C-Klarinette zwar in B, F, C, G und D spielen (sowie in ihren jeweiligen B-Varianten), aber kaum außerhalb dieses Spektrums. Das führte zu einer Vielzahl von Klarinetten, nahezu für jede Tonart eine, und erst die Entwicklung weiterer Klappen erlaubte es, eine Klarinette für mehrere Tonarten verwenden zu können. Trotzdem bleibt auch heute noch die Notwendigkeit, bei manchen Orchesterstücken Spezialinstrumente wie die A-, C- oder D-Klarinette einzusetzen. Am verbreitetsten sind jedoch B- und Es-Klarinetten, weil sie am vielfältigsten verwendet werden können.

Im Gegensatz zum Klavier, bei dem ein C in der Partitur auch wie ein C klingt, ertönt ein geschriebenes C bei der Klarinette wie ein B: der Klang einer Note auf einer B-Klarinette ist eine große Sekunde kleiner als der geschriebene. Eine Es-Klarinette klingt eine große Terz höher, eine A-Klarinette eine kleine Terz tiefer. Die Bezeichnung der Klarinetten bezieht sich mithin auch auf den Ton, den sie erzeugen, wenn ein C gegriffen wird.

Dieses Phänomen hat große Auswirkungen auf die Partituren: Sie müssen so geschrieben werden, dass der gewünschte Ton auf jeder beliebigen Klarinette erzeugt wird. Deswegen haben Komponisten sich dazu entschlossen, dem Klarinettisten das Leben zu erleichtern, indem sie auf die Partitur beides notieren, den Typ der Klarinette und auch den Ton, der erzeugt werden soll („klingend...“). Eine zweite Möglichkeit besteht darin, die Partitur so zu schreiben, wie sie klingen soll, und es dem Klarinettisten zu überlassen, sie für sich zu

transponieren. Häufiger wird jedoch eine spezielle Notation verwendet, bei der die Klarinetten-Passagen in einer besonderen Griffabelle notiert werden.

Der Grund für dieses Problem liegt in der unterschiedlichen Länge der Instrumente. So ist ein B-Instrument deutlich länger als ein Es-Instrument. Und ‚länger‘ heißt in diesem Fall eben auch, dass die aerodynamischen Verhältnisse im Inneren des Instruments völlig unterschiedlich sind. Wenn ein Spieler eine bestimmte Note auf einer B-Klarinette greift, produziert er damit einen völlig anderen Ton als auf einer Es-Klarinette!

„Ich glaube jedoch, dass das Mundstück, das Blatt und der Spieler wichtiger sind als die eigentliche Klarinette. Die ist nur ein einfaches Holzstück. Ich habe für meine Klarinette 2.000 Euro bezahlt und verstehe nicht, warum andere das Doppelte ausgeben. Es ist unmöglich, dass deren instrument doppelt so gut ist!“ (Gabriele Mirabassi)

Die Klarinettenfamilie

Bis weit über die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts hinaus wurde die die Klarinette ausschließlich als Sopraninstrument gebaut. Erst nach 1770 begannen Instrumentenbauer in Deutschland, Frankreich, Österreich und Italien, Klarinetten in anderen Tonarten (und manchmal auch von anderem Aussehen) zu bauen. Aus der Geschichte kennen wir heute mehr als zwei Dutzend Mitglieder der Klarinettenfamilie; von denen werden allerdings nicht mehr alle heute noch gespielt. Manche sind verschwunden, einige nur noch Museumsstücke, und eins ist gar das Gegenstück zum heiligen Gral.

Piccolo

Auch als Oktavklarinette bekannt, liegt die Piccolo-Ausgabe etwa eine Oktave über der B-Klarinette. Einst gab es (mindestens) vier Versionen: in A, As, B und C, aber davon hat nur die As-Ausgabe überlebt - zumeist in Militärkapellen in Ungarn, Italien und Australien. Stimmen für das Instrument findet man in einigen Chor-Partituren.

Sopranino

Fünf Mitglieder gehören zu diesem Zweig der Familie:

- die G-Klarinette, die als Standardinstrument die Wiener Schrammelmusik Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts prägte;
- die in F, zwischen dem frühen 18. und dem 19. Jahrhundert in Militärkapellen weit verbreitet;
- von etwa 1830 bis 1850 die E-Klarinette;
- die Es-Klarinette, die ab dem Ende des 18. Jahrhundert die F-Klarinette ersetzte, und
- die in D, die ebenfalls Anfang des 18. Jahrhunderts auftauchte, aber an dessen Ende schon wieder so gut wie verschwunden war.

Sopran

Die B- und A-Instrumente gehören zu dieser bekanntesten aller Kategorien, ebenso wie auch die in Es, D, C, G und die verschwundenen H-Varianten. Die G- sowie die seltenere As-Klarinette werden auch als Clarinet d’amour bezeichnet.

A-Klarinette

Ein bisschen länger als die B-Klarinette, weil ja auch einen halben Ton tiefer gestimmt, ist dieses Instrument selten außerhalb der Sinfonieorchester anzutreffen. Sein Klang ist ein wenig dunkler, voller und weniger brillant als der der gebräuchlicheren B-Klarinette, wengleich die Unterschiede gering sind. Da viele Orchesterstücke in Tonarten geschrieben sind, die den Geigern entgegenkommen, umgeht die A-Klarinette die für die B-Klarinette schwierigsten Tonarten.

B-Klarinette

Die wegen des Umfangs von bis zu vier Oktaven sowie ihres enormen dynamischen Potentials gebräuchlichste aller Klarinetten ist in nahezu allen musikalischen Stilen zu Hause, von Orchestermusik und Ragtime zur Militärmusik und dem Jazz.

C-Klarinette

Sie klingt einen Ton höher als ihre Schwester in B und eignet sich besonders zum Zusammenspiel mit Geige oder Klavier, da sie in deren Tonart gestimmt ist. Trotzdem findet man sie selten im Orchester - obwohl Brahms und Beethoven eigens für sie komponiert haben -, da erfahrene Klarinettenisten C-Stimmen für ihr B-Instrument transponieren.

D-Klarinette

Ein paar Zentimeter kürzer als die C-Klarinette (die wiederum etwas kürzer ist als das B-Instrument). Sie kommt bspw. in Richard Strauss' *Till Eulenspiegel* zum Einsatz.

Es-Klarinette

Manchmal als ‚Babyklarinette‘ abqualifiziert, ist dieses Instrument kaum länger als eine Blockflöte. Sie wird oft aus nur vier Stücken gefertigt, wobei dann der Mittelteil fehlt. Ihr Ton ist heller als der der anderen Klarinetten, erinnert fast an eine Piccoloflöte und ist berüchtigt dafür, sich selbst gegen laute Orchesterpassagen durchsetzen zu können - ein Effekt, den sich Komponisten wie Mahler, Copland, Schostakowitsch und Strawinsky zunutze gemacht haben. Die Es-Klarinette wurde anfangs gebaut, um das Kornett oder die hohe Trompete zu ersetzen, und man findet sie heute immer noch in Nordamerika und Europa.

G-Klarinette

Das Standardinstrument in der türkischen Musik, und zwar vor allem als Albert-Variante, die türkische Klarinettenisten wegen ihres warmen und weichen Tons lieben - und wegen ihrer Flexibilität, besonders für Gleit- und Mikrotöne: Man sagt der Albert-Klarinette nach, sie mache das Spielen von Vierteln und Achteln besonders einfach.

Clarinete d'amour

Sie unterscheidet sich schon optisch (s. Bild S. 94), durch den kugeligen oder birnenförmigen ‚Liebesfuß‘ - eine Form, die sich an die Oboe d'amore anlehnt. Sie war üblicherweise in As, G oder F gestimmt: Bis heute hat das Instrument eine fast kultige Aura und Liebhaber rund um die Welt. In Orchestern hat sie sich nicht durchgesetzt; sie war aber um 1800 sehr beliebt in der Kammermusik in Brabant und Flandern.

Bassett-Klarinette

Sie ist im wesentlichen eine Sopran-Klarinette mit einer Erweiterung des Tonumfangs um vier Töne (Dis, D, Cis und C) bis zum geschriebenen tiefen C. „Bassett“ wurde hier dem italienischen bassetto, kleiner Bass, entlehnt, nicht der italienischen Übersetzung des Violoncello. Am bekanntesten ist das A-Instrument, obwohl auch in C, B und G gestimmte Versionen existieren. Ursprünglich Bassklarinette geheißen, hat man es später umbenannt, als die heutige Bassklarinette, die eine Oktave tiefer als die Bassett-Klarinette gestimmt ist, entwickelt wurde. Mozart schrieb sein berühmtes *Klarinettenkonzert* (KV 622) für seinen Freund, den Klarinettenisten Anton Stadler, und dessen Erfindung einer Bassettklarinette, die eine Mischung war aus einem Bassetthorn und einer Klarinette.

Bassetthorn

Das Bassetthorn ist ein Instrument in Alt- bis Tenor-Lage mit (üblicherweise) einer kleineren Bohrung als die Altklarinette und einem Tonumfang bis zum (notierten) tiefen C. Meist ist es in F gestimmt; es gab im 18. Jahrhundert aber auch Hörner in Es, G und D. Die Buffet Crampon Company produzierte zudem eine Version in A. Das Instrument wurde vermutlich um 1770 erstmals gebaut, von Anton und Michael Mayrhofer in Passau, und zwar als U-förmige Altklarinette mit sieben Klappen. Zehn Jahre später legte der Kollege Theodor Lodz aus Bratislava eine verbesserte Ausgabe unter dem Namen Bassetthorn vor. Weitere Verbesserungen kamen durch die Brüder Stadler aus Wien sowie 1838 von G. Lindemann in Leipzig. Die runde Form wurde später für die Knickvariante aufgegeben, die wir heute kennen. Bassetthörner wurden in der Klassik selten eingesetzt, obwohl Mozart, Richard Strauss und Mendelssohn-Bartholdy ihren dunklen und sonoren Ton schätzten. Heckel erfand das moderne Aussehen extra für den Einsatz in der klassischen Musik; Gottlieb Streitwolf baute ein Kontra-Bassetthorn in F, also eine Oktave tiefer als das normale Bassetthorn.

Einschub George Bernard Shaw

„1888 ergab sich für mich die große Notwendigkeit, Kritiken in der ersten Person zu signieren (anstatt mit dem journalistischen ‚wir‘). Ich hatte damals aber noch keinen Namen, auch George Bernard Shaw sagte dem Leser nichts, also erfand ich eine Fantasiegestalt mit einem ausländischen Titel. Ich dachte zunächst an Count di Luna (aus *Il Travatore*), änderte ihn aber schließlich in Corno di Bassetto: Das kannte niemand, und es klang wie ein fremdländischer Titel.

In Wirklichkeit ist corno di bassetto kein Ausländer mit einem Titel, sondern ein Musikinstrument, das wir als Bassetthorn kennen. Es ist ein erbärmliches Instrument, das heute im Musikleben völlig durch die Bassklarinette verdrängt worden ist. Es wäre völlig vergessen und würde nicht mehr gespielt, hätte Mozart es nicht in seinem ‚Requiem‘ eingesetzt, und zwar ganz offensichtlich, weil seine besondere, wässrige Melancholie und die völlige Abwesenheit einer großen Leidenschaft in seinem Ton genau passend war für eine Beerdigung. Mendelssohn schrieb einige Stücke für das Instrument, wahrscheinlich als Gefälligkeit für jemanden, der es spielte; Mendelssohn hat ein paar Kammermusikstücke dafür geschrieben. Hätte ich jemals vor 1888 eine Note dieses Instruments gehört, hätte ich es niemals für einen Menschen ausgesucht, der ja irgendwie sprühen sollte: Der Teufel selbst könnte ein Bassetthorn nicht zum Sprühen bringen!“

Alt-Klarinette

Etwa eine halbe Oktave tiefer gestimmt als die B-Klarinette, gab es sie als verbreitetes Es- und, im frühen 19. Jahrhundert, als seltenes F-Instrument. Der schöne Klang wird benötigt, um in einem Quartett die dritte Stimme

zu liefern oder auch kleine Ensembles (Klarinettenchöre) zu veredeln - insbesondere in Verbindung mit einer Bassklarinetten. Man hängt sich das Instrument um oder stellt es, wie eine Bassklarinetten, auf den Boden.

Bassklarinetten

Wenn es um die ästhetische Vielfalt geht, dann führt die Bassklarinetten: Von ihr gibt es die größte Zahl an Inkarnationen. Eine Oktave tiefer als die B-Sopran-Klarinetten, dazu oft noch ein nach unten verlängerter Tieftonbereich, gibt es sie in B sowie, seltener, A und C gestimmt. Die meisten gehen runter bis zum tiefen Es (Konzert-Des), aber es gibt auch (unwesentlich längere) Instrumente bis zum tiefen C (Konzert-B). 1792 hatte Gilles Lot in Paris eine Bassröhre entwickelt; unabhängig von ihm kam ein Jahr später eine Bassklarinetten von Heinrich Genser in Dresden. 1807 baute Monsieur Desfontenelles Bassklarinetten in Frankreich; es folgten Dumas' basse guerrière (Paris, 1807) und François Sautermeisters basse orgue (Lyon, 1812). 1828 baute Gottlieb Streitwolf in Göttingen ein 19-Klappen-Instrument, derweil in Bologna Carrerino Catterini das Glicibarifono („süßer Tieftöner“) vorstellte, das heute als Clarone bekannt ist, und Nicola Papalini eine weitere Bassklarinetten in Chiaravalle Milanese. Allerdings fand nur das Instrument von Adolphe Sax aus Belgien (1838) seinen Weg in die Orchester. Kompositorisch begann das Leben der Bassklarinetten mit Giacomo Meyerbeers Oper *Les Huguenots* (1836). Maurice Ravel verwandte sowohl die A- als auch die B-Ausgabe für seine *Rapsodie Espagnole*, Richard Wagner (*Die Walküre*, *Tristan und Isolde*), Arnold Schönberg (*Pelleas und Melisande*) sowie Gustav Mahler (*Vierte Sinfonie*) schrieben ebenfalls Bassklarinetten-Stimmen in ihre Partituren. Anton von Webern benutzte das Instrument intensiv in kleinen Ensembles.

Kontraalt-Klarinetten

Gestimmt in EEs und eine Oktave tiefer als die Altklarinetten, reicht der Tonumfang älterer Kontraalts bis zum tiefen D oder Es. Man findet das Instrument entweder gewunden (weswegen man sie oft als gebogen, gewunden oder Büroklammern bezeichnet), oder in einer gestreckten Form, in der sie dann wie eine etwas größere Bassklarinetten mit längerem Hals aussieht. Es gibt sie von Selmer (aus Palisander), Leblanc (aus Metall) und Vito (Harz) hergestellt; die gewundene (aus Metall) gibt es nur von Leblanc. Alle Leblanc-Kontraalts haben eine Bohrung von 46 mm Durchmesser; die Selmer-Kontraalt kommt auf 52 mm. Sowohl die Es als auch die B findet man am häufigsten in Bläserensembles und in Klarinettenchören. Weniger häufig trifft man sie in Orchestern, Kammerensembles oder im Jazz an.

Kontrabass-Klarinetten

Eine Oktave unterhalb der Bassklarinetten und auf BB gestimmt, ist sie meist aus Metall und Holz. Ihre Form wurde bereits von Gottlieb Streitwolf im frühen 19. Jahrhundert entwickelt. Mit 1,80 m ist sie so groß wie ein durchschnittlicher Mann - und sehr teuer.

Octo- bzw. Subkontra-Alt-Klarinetten

Immerhin drei Exemplare gibt es von diesem Instrument in EEs, eine Oktave tiefer als die Kontraalt, das von Gustave LeBlanc in seinem Drang entwickelt wurde, einen kompletten Klarinettenchor herzustellen. Nur drei Testmodelle wurden je gebaut.

Octo- bzw. Subkontrabass-Klarinetten

Die obskurste aller Klarinetten: Ein einziges Exemplar ist bekannt. Nochmals eine Oktave unterhalb der Kontrabass-Klarinetten, steht sie in BBB. Um dies zu veranschaulichen: Kammerton A bei der Sopranklarinetten liegt bei 440 Hz, bei der Bassklarinetten bei 220 Hz, bei der Kontrabass bei 110 Hz und beim Octokontrabass bei 55 Hz. Der niedrigste spielbare Ton wird bei etwa 15 Hz angesiedelt! Die französische Firma Leblanc hat dieses Instrument aus Metall und Holz hergestellt. Man geht davon aus, dass sich das einzige je fabrizierte Exemplar in der persönlichen Sammlung des Firmenchefs befindet. Trotzdem hat der norwegische Komponist Terje Lerstad einige Werke für das Instrument komponiert, darunter *M Mirrors in Ebony* für Klarinettenchor, zu dem auch Teile für Octocontralto- und Octocontrabass-Klarinetten mit ausgewiesenen Solopassagen gehören.

Octocontracombinaltobasso

Terje Bjørn Lerstad aus Norwegen konstruierte dieses Monstrum: Eine Kontrabassklarinetten stellte Mundstück, Bogen und Wirbel; wo die Birne gewesen wäre, wurde der Korpus einer Kontraaltklarinetten eingefügt. Man greift mit der linken Hand den oberen Teil der Kontraalt- und mit der rechten Hand den unteren Teil der Kontrabass-Klarinetten. Der Umfang des Instruments reicht von BBBB-C'.

Saxonette

Ein Saxonette ist eine Sopranklarinetten in C, A oder B mit einem gekrümmten Trichter und einer aufwärts gerichteten Birne. Es wird üblicherweise aus Metall hergestellt. Auch bekannt als Claribel oder Clariphon, ist es eine Kreuzung aus einer Klarinetten und einem Saxofon. Saxonettes wurden erstmals von der Buescher Band Instrument Company zwischen 1918 und 1921 hergestellt. In ihrem Buch *A Pictorial History of Jazz* bezeichnen die Autoren, Keepnews und Grauer, das Saxonette als „französische Klarinetten“. Die beiden Mittelstücke zusammen - das entspräche einer Klarinetten ohne Mundstück und Birne - sind 41-43 cm lang. Das Saxonette steht in C und verwendet das Albert-Klappensystem mit dem Tonumfang einer C-Klarinetten. Deutsche Instrumente verbinden

die Anblastechnik einer Klarinette oder eines Saxofons mit der Grifftechnik der Blockflöte; das Saxonette ist deshalb ein gern verwendetes Instrument für Anfänger

Batyphon

Diese Kontrabass-Klarinette war das Resultat der Bemühungen Friedrich Wilhelm Wieprechts um einen Kontrabass für die Rohrblattinstrumente. Das Batyphon war zweimal so groß wie eine C-Klarinette. Um weit entfernte Löcher überhaupt verwenden zu können, wurden Dreh- oder Wirbelklappen verwendet. Das Instrument war aus Ahornholz gefertigt und hatte ein großes Mundstück, das mit einer Metallklammer mit dem oberen Teil der Röhre und dem Blechtrichter verbunden war. Das Batyphon war zwei Oktaven niedriger gestimmt als die C-Klarinette; der Tonumfang war gleich und entsprach mithin dem einer modernen Bass-Tuba. Wieprecht, Generaldirektor der preußischen Militärmusiker, patentierte das Batyphon 1839 in Berlin gemeinsam mit Edmund Skorra, dem Hof-Instrumentenbaumeister. Doch war das Instrument letztlich nicht laut genug für Militärkapellen und hatte zudem noch einen weiteren Nachteil: Es konnte ohne größeren Aufwand nur in den beiden nebeneinander liegenden Tonleitern Fis und G gespielt werden. Damit war das Instrument von geringem praktischem Nutzen und wurde schnell durch die Basstuba abgelöst. Ein zweiter Versuch durch Adolphe Sax 1843 scheiterte ebenso.

Andere obskure Familiemitglieder

- Die Pedalklarinette, eine 1891 von Martha Fontaine-Besson gebaute Verbesserung des Batyphon. Das B-Instrument liegt zwei Oktaven unter der Standard-B. Der französische Komponist Camille Saint-Saëns soll ein Fan gewesen sein.
 - Die Baritonklarinette wurde im 19. Jahrhundert in einigen Militärkapellen verwendet, aber schnell wieder aufgegeben.
 - Metallklarinette: Bereits 1817 wurden Versuche unternommen, den Problemen von Holzinstrumenten (vor allem im Freien) mit Temperatur und Luftfeuchtigkeit durch Verwendung anderer Materialien zu begegnen. Einige Militärmusiker spielten sie im 19. Jahrhundert; dennoch wurde das Instrument nie wirklich ernst genommen, obwohl manch einer immer noch mit der Idee flirtet.
 - Eine Thermoklarinette wurde 1929 in den USA von W.S. Haynes patentiert.
 - Die Clarina ist ein Bastard aus dem Konstruktionsprinzip einer Oboe, der konischen Bohrung eines Saxofons und dem Mundstück einer Klarinette; sie wurde in den Jahren nach 1920 in B und Es gebaut.
 - Das Heckelphon, von W. Heckel in Deutschland zwischen 1906-1911 gebaut, war ebenfalls ein Instrument mit einer konischen Bohrung, wodurch es im Aussehen einem Altsaxofon ähnelte. Das Heckelphon überbläst in der Oktave.
 - Die Klaviatur-Klarinette, auch Akkord- oder Tanaka-Klarinette genannt, nach Shohé Tanaka, der das Instrument am 21.2.1894 in Deutschland patentieren ließ, verband die Klappen der Klarinette elektromagnetisch oder pneumatisch mit einer Tastatur (wie der eines Klaviers).
 - Das Oktavin in C oder H, das von Oscar Adler und Hermann F. Jordan mit dem Mundstück einer Klarinette und dem Klappensystem einer Oboe bzw. eines Fagotts gebaut worden war, überbläst in die Oktave.
 - Die Schwanenhalsklarinette wurde von Martin Tomschik 1857 in Brno erfunden. Sie war gerade mal 13 cm lang.
 - Schließlich die Clarduk, ein Hybrid zwischen dem armenischen Duduk und einer westlichen Klarinette.
- Zu weiteren Raritäten gehören eine Reihe stimmbarer Instrumente, von denen die meisten einen Mechanismus besaßen, mit dem man die Länge verändern konnte, so die Clarinette multiphonique von Fr. Trébert 1847 und die doppelstimmige Klarinette von Julius Hell (1856). Weil die Lösung der mechanischen Probleme nicht wirklich zufrieden stellte, entstand die Idee, Doppelklarinetten zu bauen, mit zwei Röhren in einem Korpus: Theodor Lässig tat dies 1889, Friedrich Stein 1930 und 1933, Fritz Schüller 1932, sie alle in Deutschland. Schüllers Instrument wurde katalogisiert als so genannte Viertelton-Doppelklarinette, wobei die zwei Röhren in einem Abstand eines Vierteltons gestimmt waren.

Einschub Thomas Hardy: **Clar'nets be bad at all times...** (aus *Under The Greenwood Tree*, 1872)

"I think we must be almost the last left in the country of old string players? Barrel organs, and the things next door to 'em that you blow wi' your foot, have come in terribly of late years.

"Ay!" said Bowman shaking his head; and the old William on seeing him did the same thing.

"More's the pity," replied another. "Time was - long and merry ago now! - when not one of the varmits was to be heard of; but it served some of the quires right. They should have stuck to strings as we did, and kept out Klarinettes, and done away with serpents. If you'd thrive in musical religion, stick to strings, say I."

"Strings be safe soul-lifters, as far as that do go," said Mr Spinks.

"Yet there's worse things than serpents," said Mr Penny, "Old things pass away, 'tis true; but a serpent was a good old note: a deep rich note was the serpent."

"Clar'nets, however be bad at all times," said Michael Mail. "One Christmas - years ago now, years - I went the rounds wi' the Weatherbury quire. 'Twas a hard frosty night, and the keys of all the clar'nets froze - ah, they did freeze! - so that 'twas like drawing a cork every time a key was opened; and the players o' 'em had to go into the hedger-and-ditcher's chimley-corner, and thaw their clar'nets every

now and then. An icicle o'spet hung down from the end of every man's clar'net a span long; and as to fingers - well, there, if ye'll believe me, we had no fingers at all, to our knowing."

"I can well bring back to my mind," said Mr Penny, "what I said to poor Joseph Ryme (who took the treble part in Chalk-Newton Church for two- and-forty year) when they thought of having clar'nets there. 'Joseph I said says I, 'depend upon't, if so be you have them tooting clar'nets you'll spoil the whole set-out. Clar'nets were not made for the service of the Lard; you can see it by looking at 'em,' I said. And what came o't? Why, souls, the parson set up a barrel-organ on his own account within two years o' the time I spoke, and the old quire went to nothing."

"As far as look is concerned," said the tranter, "I don't for my part see that a fiddle is much nearer heaven than a clar'net. 'Tis further off. There's always a rakish, scampish twist about a fiddle's look that seems to say the the Wicked One had a hand in its making o'en; while angels be supposed to play clar'nets in heaven, or som'at like 'em if ye may believe picters."

"Robert Penny, you was in the right," broke in the eldest Dewy. "They should ha' stuck to strings. Your brass-man is a rafting dog - well and good; your reed-man is a dab at stirring ye - well and good; your drum-man is a rare bowel-shaker - good again. But I don't care who hears me say it, nothing will speak to your heart heart wi' the sweetness o' the man of the strings!"

"Strings for ever!" said little Jimmy. "Strings alone would have held their ground against all the new comers in creation." ("True, true!" said Bowman.)

"But Klarinettes was death." ("Death they was!" said Mr Penny.) "And harmoniums," William continued in a louder voice, and getting excited by these sighs of approval, "harmoniums and barrel-organs" ("Ah!" and groans from Spinks) "be miserable - what shall I call 'em? - miserable - ."

"Sinners," suggested Jimmy, who made large strides like the men and did not lag behind with the other little boys. "Miserable dumbledores!"

"Right, William, and so they be - miserable dumbledores!" said the choir with unanimity.

Klassische und Neue Musik

Vater und Sohn Denner hatten die Klarinette als Konzertinstrument konzipiert. Und kaum war es auf dem Markt, da begannen Komponisten auch schon, für sie zu schreiben. Gleichzeitig wurde für das verbesserte Chalumeau komponiert - Georg Philipp Telemann zum Beispiel in seinem *Carillon für zwei Chalumeaux* und Christoph Willibald Ritter von Gluck in *Orfeo*.

1740 hatte Antonio Vivaldi drei Concerti grossi für zwei Klarinetten und zwei Oboen geschrieben, während Georg Friedrich Händel in selben Jahrzehnt eine Ouvertüre für zwei Klarinetten und Corno di caccia zu Papier brachte. 1747 komponierte Johann Melchior Molter vier Klarinetten-Concerti; seine meisterhafte Behandlung der Solo-Passagen bewies, dass sich die Musiker zu der Zeit bereits große Fähigkeiten und Reife angeeignet haben mussten.

Diese Konzerte wurden für Johann Reusch geschrieben, der ursprünglich Flötist im Orchester von Durlach war. (Molter schrieb ebenfalls Stücke für Reusch, die dieser auf dem Chalumeau spielen sollte). Reusch ist der erste Klarinettist, dessen Namen wir kennen. Ihm folgten in der Mitte des 18. Jahrhunderts Wack, Engelhard Engel, M. Quallenberg, Hampel und Anton David in Deutschland; Gaspard Procksch, Simon Flieger, J. Schieffer, F. Raiffer sowie F. Gossec in Frankreich und Valentin Roeser in Monaco. 50 Jahre später waren Joseph Beer und Franz Tausch in Deutschland, Michel Yost, M. F. Blasius sowie F. X. Lefèvre in Frankreich, der Österreicher Anton Stadler und der Belgier A. Vanderhagen die großen Meister.

Viele komponierten für die Klarinette, aber leider sind auch viele Partituren verlorengegangen. Gelegentlich wurden Klarinettenstimmen auch erst nachträglich eingefügt, so bei einigen Werken von Carl Stamitz. Jean-Philippe Rameau führte das Instrument in die französischen Opernorchester ein. Mitte des 18. Jahrhunderts waren die meisten Klarinettisten Oboisten, die zudem die damals noch 3-Klappen-Klarinetten spielten. Bis 1778 war jedoch die 5-Klappen-Klarinette entwickelt worden, und damit waren dann auch die meisten Klarinettisten im Orchester 'richtige' Klarinetten-Spieler. Trotzdem gab es weiterhin Musiker, die sowohl Oboe als auch Klarinette spielten. Interessant ist, dass zur gleichen Zeit die Klarinette nach und nach die Oboe in den Militärkapellen ablöste. Parallel dazu kam das Instrument immer häufiger in den höfischen Musikensembles zum Einsatz: Diese Orchester mussten ihre Besetzung immer mit Militärmusikern auffüllen, die die Harmoniestimmen spielten. Das Ergebnis war ein Faible der Aristokratie für die Klarinette als Solo-Instrument. Und gar manche der Noblen begannen, selbst Klarinette zu spielen. Einige komponierten sogar für sie, so Prinzessin Anna Amalie von Preußen, die ein Quintett in zwei Sätzen schrieb. Der schnelle Aufstieg der Klarinette hatte somit ästhetische wie soziale Gründe.

Sein *Concerto* und sein *Quintett* schrieb Mozart für die 5-Klappen-Klarinette. Er hatte das berühmteste Ensemble der Zeit, das Mannheim-Orchester, gesehen und seinem Vater seufzend geschrieben: „Ach, wenn wir doch auch Klarinetten hätten!“ Klarinetten waren teuer und kleine Städte wie Salzburg konnten sie sich für ihre Orchester nicht leisten. Jedoch fühlte sich Mozart zu dem Instrument hingezogen und begann, seine Möglichkeiten zu

erforschen. Bis dahin hatten Komponisten Klarinettenstimmen hauptsächlich im (hohen) Clarino-Register geschrieben (sowie gelegentlich zusätzliche tiefe Lagen für das Chalumeau). Mozart war der erste, der das volle Spektrum des Instruments erkannte und nutzte. Besonders hatte es ihm der dunkle, weiche Klang der Bassettklarinetten angetan. Als Herausforderung an seinen Freund, den Klarinettenisten Anton Stadler, schrieb er Kompositionen, die Stadler dazu zwangen, das Instrument zu verändern und zu verlängern. Heute wird das *Concerto* (KV 622) von vielen als Wendepunkt in der Geschichte der Klarinettenkomposition angesehen: Es ist das erste Werk, das den vollen Tonumfang der Klarinette nutzt. „Von da an erwartete man, dass die Klarinette über ihr ganzes Spektrum gleichermaßen flüssig und klangvoll war.“

Stadler war wie die meisten Musiker seiner Zeit nicht nur ein aktiver Konzertmusiker, sondern auch ein Komponist und Instrumentenbauer. Die Synergie zwischen Virtuosen, Herstellern und Komponisten erwies sich von großem Wert für die Entwicklung des Instruments. Viele Stücke hätten nicht geschrieben werden können, hätte es nicht Instrumentenbauer gegeben, die mechanische Lösungen für die komplexen Anforderungen der Komponisten geliefert hätten. Auf der anderen Seite inspirierten - und diktierten - die klanglichen und technischen Möglichkeiten, welche Töne von den Musikern getroffen werden konnten. Der berühmte britische Klarinettenist und Bassettthornspieler Henry Lazarus (1815-1895) spielte zum Beispiel eine Albert-Klarinette, die offenbar ein Geschenk der Firma war. Diese wiederum konnte mit dem Ruhm und dem Können des Musikers werben: Der Aufdruck „Approved by Mr. Lazarus“, von Herrn Lazarus für gut befunden, wurde zum Gütesiegel. (Ein interessantes Detail an Lazarus' einfachem Instrument sind übrigens die Kreuzklappen, die Rollen haben, mit denen die Finger zwischen den Klappen und den Tonlöchern bei schnellen oder auch bei Legato-Passagen gleiten können.)

Vor Lazarus war Johann Georg Heinrich Backofen (1768-1830) ein anderes Multitalent. Auch er war ein herausragender Klarinettenist und Bassettthornspieler, Komponist, Harfenist, Maler und Übersetzer. Er schrieb bekannte Harfenstücke - und die erste deutsche Klarinettenschule. 1815 gründete er in Darmstadt eine Blasmusikschule. Zu seiner Zeit war im Orchester sowie für Solisten das 5-Klappen-Instrument die am häufigsten verwendete Klarinette. Das änderte sich erst mit Ivan Müllers Erfindungen im 19. Jahrhundert. Gaspare Spontini, Louis Spohr, Carl Maria von Weber, Giacomo Meyerbeer, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann und Richard Wagner erprobten die tonalen Möglichkeiten des Instruments und erweiterten dabei die Klarinettenliteratur. Dabei waren besonders von Weber und Spohr Wegbereiter. Die wichtigsten technischen Fortschritte geschahen jedoch während der Romantik (1820-1910), als die Klarinette an Bedeutung gewann. Mit neuen Entwicklungen im Klappensystem, Verbesserungen beim Tonumfang sowie Neuerungen bei der Klangerzeugung und der Intonation wurde die Klarinette zu einem bedeutenden Element in der romantischen Musik. Komponisten begannen, die stimmliche Qualität zu schätzen, den bemerkenswerten Tonumfang, und auch ihre Fähigkeit des Zusammenklangs mit Geigen, Hörnern und anderen Holzblasinstrumenten. So ist es kein Wunder, dass die Klarinette zu einem herausragenden Instrument in der sinfonischen Literatur, Oper, Kammermusik und auch für Solo-Werke wurde.

1830 komponierte Hector Berlioz seine *Symphonie Fantastique*, die vor allem wegen des großartigen D-Klarinetten-Parts im 5. Satz bekannt ist. Heute wird diese Passage hauptsächlich auf einer Es-Klarinette gespielt, da die D-Klarinette so gut wie obsolet geworden ist. Überhaupt ist Berlioz berühmt für seine innovativen Orchesterarrangements und seine Verwendung des Orchesterklangs. Sein Einsatz der Klarinette und ihrer neuen, erweiterten technischen Möglichkeiten öffneten die Türen für die Benutzung der Klarinette in zukünftigen Kompositionen. Berlioz verstand die Details in der Tonfärbung, der Artikulation, der Dynamik, dem Tonumfang, nicht nur in Bezug auf das Instrument selbst, sondern auch im Vergleich zu allen anderen Instrumentenfamilien. Dem vielseitigen Einsatz der Klarinette stand nun nichts mehr im Wege.

Johannes Brahms ist der wohl bedeutendste Komponist des 19. Jahrhunderts für die Klarinette in der Kammermusik. Die Kunst von Richard Mühlfeld (1856-1907), dem außergewöhnlichen Wiener Klarinettenisten des Meininger Orchesters, brachte ihm die lyrischen Fähigkeiten des Instruments nahe, die bis dahin lange übersehen worden waren. Brahms war so begeistert, dass er an Clara Schumann schrieb: „Den Klarinettenisten zu hören wäre für Sie eine Erfahrung, ein Gaudium. Sie wären entzückt, und ich hoffe, meine Musik wird diesen Effekt auf Sie nicht ruinieren.“ „Meine Musik“, das waren zwei Sonaten, ein Trio und ein Quintett für Klarinette, von denen das letztere (op. 115) von vielen - neben den Beiträgen Mozarts - zu den wichtigsten Werken für Klarinette überhaupt gezählt wird.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die Klarinette ein wichtiger Bestandteil im Orchester, hatte aber seine Bedeutung als Soloinstrument verloren. Selbst Stücke von Claude Debussy (*Rhapsody for Clarinet and Orchestra*, 1911) oder Ferruccio Busoni (*Clarinet Concertino* op. 48, 1918) änderten nichts an dieser Entwicklung. Andererseits zählen die drei Sonaten Max Regers zu den schönsten Arbeiten für das Instrument (zumindest seit Brahms). Der größte Teil der Klarinettenliteratur sollte jedoch erst im 20. Jahrhundert folgen. Igor Strawinsky, Richard Strauss und Olivier Messiaen vergrößerten die Standardbesetzung von zwei auf drei, gelegentlich sogar auf bis zu neun verschiedene Klarinetten, darunter die Es oder D-Klarinette, Bassettthorn sowie Bass- und/oder Kontrabass-Klarinette. Dies führte zu einer noch größeren Vielfalt in der Tonfarbe. Diese im 20. Jahrhundert übliche Tendenz hält auch heute noch an. Dennoch ziehen viele Klarinettenisten und Dirigenten es vor, Partien, die

ursprünglich für seltene Instrumente wie die C- oder D-Klarinetten geschrieben worden waren, auf B- oder Es-Klarinetten spielen zu lassen, da diese von besserer Qualität und geläufiger sind.

Zu den wichtigsten Kompositionen des letzten Jahrhunderts zählen Alban Bergs *Four Pieces for clarinet and piano*, op. 5 (1913) in frei atonaler und aphoristischer Form; Igor Strawinskys *Berceuses de chat for female voice, two clarinets and bass clarinet* (1917); Arthur Honeggers *Sonatine* (1925/25) mit ihren Jazzelementen; Béla Bartóks *Contrasts*, das er 1939 für den Jazzklarinettisten Benny Goodman geschrieben hat, sowie Paul Hindemiths kühle *Sonata for clarinet and piano* (1939). Ebenfalls erwähnenswert ist Sergej Prokoffjews *Overture on Hebrew Themes*, op. 34 (1919). Darius Milhaud komponierte 1942 ein Konzert für Klarinette ebenso wie Paul Hindemith fünf Jahre später. Ein interessantes, aber technisch extrem schweres Stück ist Francis Poulencs *Sonata for clarinet and bassoon* (1922/45).

Wenn es um die Musiker geht, so muss man William Tuson und Anthony Giammatteo als diejenigen erwähnen, die in den USA als erste Aufnahmen auf Wachszyylinder gemacht haben. Ihr Repertoire enthielt klassische Stücke ebenso wie Stephen Fosters *My Old Kentucky Home*. Bemerkenswert ist die Schreibweise des Instrumentennamens auf einem Buch mit Soli von William Tuson - bis spät ins 20. Jahrhundert wurde es in der englischsprachigen Welt „Clarionet“ genannt, eine Konvention, die sich auf dem Indischen Subkontinent weiter hält.

Unter einer Reihe großer britischer Klarinettenisten des letzten Jahrhunderts - Charles Draper und sein Neffe Haydn fallen einem da sofort ein, und auch Frederick Thurston oder Jack Brymer - ragt Richard Kell (1906-1981) wegens seines höchst individuellen Ansatzes heraus. Der vormalige Geiger betonte immer den Einfluß von Vokalmusik; er ist nicht zuletzt auch gerühmt dafür, einen sehr gesanglichen und ausdrucksstarken Stil in das Klarinettenspiel eingeführt zu haben. Der Dirigent Wilhelm Furtwängler pries ihn als den einzigen Klarinettenisten, den er je gehört habe, dessen Spiel aus dem Herzen kam. Richard Kell ist auch verantwortlich für das Vibrato in der klassischen Klarinette (obwohl auch Richard Mühlfeld damit schon experimentiert hatte). Kell benutzte es in einem solchen Ausmaß, dass einige Zuhörer dies als maniert empfanden. Zwischen Ende 1948 und 1958 lebte Kell in den USA, wo er unter anderem Benny Goodman Unterricht gab.

Heutzutage gilt die Deutsche Sabine Meyer als die bedeutendste Klarinettenistin. Ihr Repertoire deckt ein weites Spektrum zwischen Alter Musik, Klassik und Avantgarde ab und lässt zudem Raum für eine Reihe von Crossover-Projekten. Und beim Bassethorn ist ein neuer Stern im Aufsteigen: Tara Bouman. 1970 in Leiden in den Niederlanden geboren, hat sich auf die Interpretation zeitgenössischer Werke spezialisiert. Sie hat mit einigen der Großen dieser Szene gearbeitet, u.a. mit Karlheinz Stockhausen, György Kurtág oder György Ligeti, und liebt das Abenteuer, „neue Töne, eine neue Sprache“ zu entdecken.

Jazz

Die Wiege des Jazz stand Ende des 19. Jahrhunderts in New Orleans. Als Seehafen an der Mündung des Mississippi war es ein blühendes internationales Handelszentrum und ein Schmelztiegel unterschiedlichster Ethnien. Damit hob sich New Orleans auch deutlich vom Rest der jungen USA mit ihren kulturellen Bindungen an die Alte Welt ab. Die kreolische Kultur war eher katholisch und Französisch sprechend denn Protestantisch und Englisch. Es herrschte ein liberalerer Blick vor, mit einem Faible für gutes Essen, Wein, Musik und Tanz. Musikalische Einflüsse aus Afrika, Spanien, Italien, Deutschland, Irland, Südamerika und Frankreich mischten sich mit Ragtime und anderen damals populären Musikstilen.

Um 1890 waren Blasmusikkapellen enorm populär geworden - in New Orleans ebenso wie im Rest der USA. Üblicherweise bestanden sie aus ausgebildeten Musikern, die in der Lage waren, Partituren von Musikstücken für Konzerte, Paraden und Tanzveranstaltungen zu lesen. Die meisten Musiker der städtischen Blaskapellen spielten nebenbei auch noch in Tanzbands, was dazu führte, dass die Instrumentierung und die Arrangements der Brassbands zunehmend die Tanzcombos beeinflusste, die daraufhin die Streicher durch Bläser ersetzten. Es entstand das typische Line-Up einer New-Orleans-Jazzband mit Kornett, Klarinette und Posaune. Sie improvisierten gemeinsam oder ahmten Ragtime nach und bildeten die Blaupause für den typisch mehrstimmigen Klang des Jazz aus New Orleans.

Während New Orleans noch bis 1920 das Jazz-Zentrum der Welt blieb, führte doch die zunehmende Migration großer schwarzer Gruppierungen auf der Suche nach Arbeit und besseren Lebensbedingungen gen Norden dazu, dass bald Chicago die Heimat dieser neuen Musik wurde. Historiker bezeichnen die Phase bis 1930, als der Swing seine Herrschaft antrat, als ‚Early Jazz‘. Damalige Klarinettenisten waren oft Mischlinge mit einem Erbe an französischen Traditionen, die meisterhaft unterstützende weiche Linien um die kräftigen Phrasen der Blechbläser webten. Namen purzeln nur so heraus: Alphonse Picou (1878-1961) ist der erste Jazz-Klarinettenist, dessen Namen wir kennen. George Baquet ist ein weiterer der frühen Musiker. Ihr Zeitgenosse Lorenzo Tio unterrichtete einige der bekanntesten Musiker der Zeit. Barney Bigard spielte zunächst mit Duke Ellington, dann

mit Louis Armstrong. Sidney Bechet spielte auch Sopransaxofon, was zu seinem Hauptinstrument wurde, war aber dennoch sehr einflussreich - der französische Klarinettenist und Bandleader Claude Luter ist nur ein Beispiel dafür. Andere bedeutende Klarinettenisten der Ära waren Omer Simeon, der bei Jelly Roll Morton spielte, Ted Lewis und Jimmie Noone, der - ebenso wie Johnny Dodds, Klarinettenist in Louis Armstrong's Hot Five - einen gefühlvollen, bluesigen Sound in den Jazz brachte. Bechet mit seinem unnachahmlichen Vibrato, Noone und Dodds müssen denn auch als die wichtigsten frühen Pioniere der Jazz-Klarinette angesehen werden.

Die meisten von ihnen spielten B-Klarinetten, obwohl einige der frühen Musiker wie Louis Nelson Deslile oder Alcide ‚Yellow‘ Nuñez eine C-Klarinette bevorzugten; einige Jazz-Brassbands in New Orleans benutzten sogar lieber eine Es-Klarinette. Louisiana Five, die Band, in der Nuñez spielte, waren die zweite Jazzband, die aufgenommen wurde (1918); die erste war die Original Dixieland Jazz Band (für die Nuñez zuvor gespielt hatte). Nuñez war das Idol von Pee Wee Russell, der für oder trotz seines „aharmonischen Ansatzes und brüchigen, kippenden Stils“ berühmt wurde. Jimmy Dorsey, Frank Teschemacher, Mezz Mezzrow, Buster Bailey, Edmond Hall und Peanuts Hucko sind weitere große - und in unterschiedlichem Maße einflussreiche - Namen aus der Chicagoer Jazzszene.

Die Erweiterung des traditionellen New-Orleans-Jazz von der Quintett-Besetzung zu größeren Ensemble mit zehn und mehr Musikern führte zur nächsten Welle: dem Bigband-Sound der Swing-Ära. Denn trotz der Vergrößerung entwickelte sich der Jazz immer solistischer - und brachte die größten Klarinettenstars seiner Geschichte hervor. Der größte von allen ist Benny Goodman, der King des Swing, dessen Ruhm für viele selbst den solch legendärer Kapellmeister wie Duke Ellington oder Count Basie übertrifft.

Benny Goodman (30.5.1909-20.6.1986) war ein typisches Wunderkind: Er erhielt sein Instrument mit 10, perfektionierte sein Spiel mit 11, wurde mit 13 Profi, Bandleader mit 25, erfand im gleichen Jahr den Swing, veröffentlichte mit 30 seine Autobiographie und gab seine ersten Abschiedskonzerte mit 37. Ambitioniert, selbstbewusst und ‚schwierig‘, war Goodman dennoch der größte Jazzklarinettenist aller Zeiten. Er ‚europäisierte‘ die Jazzsprache, indem er Elemente aus Klassik und Klezmer integrierte, und seine kleinen Ensembles mit so erstklassigen Musikern wie Schlagzeuger Gene Krupa oder Trompeter Harry James „schufen in dieser Zeit einen zweiten revolutionären Klang“.

Auch in sozialer Hinsicht leistete er vorbildliches: Seine Entschlossenheit, schwarze Musiker in seine unterschiedlichen Besetzungen zu integrieren - Lionel Hampton und Teddy Wilson sind nur zwei von ihnen - war ein Durchbruch in der Arbeit mit gemischten Ensembles. Mit unterschiedlichem Erfolg nahm Goodman klassische Stücke wie Mozarts *Klarinettenkonzert* und Kompositionen von Copland, Milhaud, Bartók, Hindemith oder Bernstein auf, von denen einige exklusiv für ihn geschrieben worden waren.

Neben Goodman war Artie Shaw der führende Klarinettenist der Swing-Ära. Als Arthur Jacob Arshawsky am 23.5.1910 geboren, formierte Shaw seine erste eigene Band 1936; zwei Jahre später erzielte er mit *Begin The Beguine* seinen Durchbruch. Er war berühmt wegen seiner acht Ehen, seiner öffentlichen Kritik an (eher sogar Feindseligkeit gegenüber) Tin Pan Alley, seiner Missachtung der Rassentrennung (er beschäftigte Billie Holiday als Sängerin) und seines plötzlichen Rückzugs auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Shaw war ein phänomenaler Musiker und Komponist, dessen Technik und Kreativität auf dem, was er in seiner Autobiographie *The Trouble With Cinderella* als „eine dieser komplizierten kleinen hölzernen Röhren“ bezeichnete, bis heute Referenzpunkte für Exzellenz sind. Mitte der 50er Jahre zog er sich zurück, um zu schreiben. 1983 kehrte er nochmals auf die Bühne zurück, allerdings nur um zu dirigieren, nicht um zu spielen. Er starb am 30.12.2004.

Im Gegensatz zu Goodman and Shaw wird Woody Herman als bodenständiger Jazz-Klarinettenist betrachtet. Bis zu seinem Tod leitete er eine Reihe von Bands und schaffte es, dabei ein Gefühl von Kontinuität zu vermitteln, ohne das Gespür für stilistische Neuerungen zu verlieren. Es war Herman, der den Stil von Benny Goodman mit modernem Jazz verband und für dessen Orchester Igor Strawinsky das *Ebony Concerto* schrieb.

Alle drei - Goodman, Shaw, Herman - waren Weiße. Schwarze Klarinettenisten schafften es kaum auf den Chefessel einer Kapelle. Edmond Hall war einer von ihnen, aber sein Orchester, das er 1944 gegründet hatte, bestand nur für wenige Jahre. Zudem verlor die Klarinette ihre Stellung im Jazz, als Ende der 40er Jahre die Popularität der großen Swing-Orchester schwand. Allerfings benutzten einige Musiker - Buddy DeFranco, Eric Dolphy, Jimmy Giuffre, Perry Robinson und andere - die Klarinette in Bebop und Free Jazz. Die meisten jedoch wechselten zum Saxofon - so wie Jimmy Hamilton, der 25 Jahre lang Duke Ellingtons erster Klarinettenist war, sicher aber erst traute, mit modernem Jazz zu experimentieren, als er zum Saxofon gegriffen hatte.

Besonders mit dem Aufstieg des Bebop war das Schicksal der Klarinette im Jazz besiegelt. Sowohl Saxofon als auch Trompete waren in punkto Lautstärke, Dynamik, Ausdruck und Variabilität überlegen. Selbst ein technisch versierter Musiker wie Buddy DeFranco (* 17.2.1923) konnte diesen Trend nicht wenden; schließlich verdiente er seinen Lebensunterhalt als Leiter des Glenn Miller Orchestras. Die Klarinette war zum Symbol des traditionellen Jazz geworden - und hatte mithin keinen Platz in Bebop und Modern Jazz. Ein Grund dafür mag auch sein, dass es schwierig schien, die hektischen Bebop-Phrasierungen mit ihren charakteristischen Intervallen

auf der Klarinette zu spielen - Buddy DeFranco war der einzige Musiker, dem dies gelungen war (abgesehen von Tony Scott, doch der zog es vor, eher Zen denn Bebop-Klarinette zu erforschen).

In England schneiderte Mr. Acker Bilk traditionellen Jazz maßgerecht in seinen Westenanzug, als er seinen Klarinetten-dominierten Mega-Hit *Stranger On The Shore* (1961) komponierte. In den USA kühlte Jimmy Giuffre das vorherige ‚heiße‘ Instrument so ab, dass es einen Platz im Westcoast-Jazz fand. Doch wie viele andere auch musste er Saxophon spielen, um überleben zu können. Free-Jazz-Pionier Eric Dolphy (20.6.1928-29.6.1964) war ein ähnliches Schicksal beschieden - sein Hauptinstrument war das Altsaxophon. Spektakulärer waren jedoch seine außergewöhnlichen Techniken auf der Bassklarinette, die den Weg bereiteten für weitere Ausbrüche auf der Soloklarinette in den 60er Jahren. Seine Nachfolger - Bennie Maupin, David Murray, Gianluigi Trovesi, John Surman, Gunter Hampel - haben große Beiträge geliefert, damit die Bassklarinette mehr respektiert würde, ohne jedoch Dolphys Einfluss zu erreichen.

Ende der 70er Jahre erlebte die Klarinette so etwas wie ein Comeback - durch Eddie Daniels, Don Byron und andere, die die Klarinette in einem zeitgenössischeren, post-Free-Jazz-Kontext spielten. Theo Jörgensmann in Deutschland (der auch Bassethorn spielt), Lajos Dudás in Ungarn, John Carter, ein schwarzer Texaner und Überlebender der ersten Free-Jazz-Generation, sowie Perry Robinson aus den USA gehören zu den führenden Protagonisten. John Purcell, Louis Sclavis (Frankreich) und Gebhard Ullmann (Deutschland) repräsentieren bereits die nächste Generation. Im Gegensatz zu anderen spielt Don Byron nur Klarinette. In traditionellem Jazz ebenso beheimatet wie in Klezmer, Klassik, Salsa oder Avantgarde, steht Byron an erster Stelle, wenn es darum geht, die Klarinette wieder als Frontinstrument zu etablieren.

Im Bop ist Eddie Daniels der legitime Nachfolger von Buddy DeFranco. Aber wie der deutsche Jazzkritiker Hans-Jürgen Schaal bemerkte: „Es ist unmöglich, sich die Klarinette bei einer Hardbop-Session oder in einem Ensemble mit dreistimmigen Blas-Harmonien vorzustellen. Die Klarinette bleibt der einsame Wolf, ein magischer Zauberstab für Individualisten und Schamanen.“ Da wundert es kaum, dass ein berühmter Klarinettenenthusiast der Filmemacher Woody Allen ist, der regelmäßig traditionellen New-Orleans-Jazz in einem Klub in Manhattan spielt...

Traditionelle Musik

Da die Klarinette noch relativ jung ist, hält sie noch keinen Ehrenplatz in der Volksmusik. Sie schlich sich rein, entweder weil sie Klänge hinzufügte oder wegen ihrer Vielseitigkeit bis dahin benutzte Instrumente ersetzte. Während des 18. und 19. Jahrhunderts lernten die Menschen die Klarinetten entweder durch Zigeunermusiker kennen oder durch Blas- und Militärorchester. In geringerem Maße spielte auch die westliche klassische Musik eine Rolle. Im 20. Jahrhundert halfen Jazz und der Film, das Instrument zu popularisieren. Seefahrer, Emigranten, Händler und Kolonialisten trugen sie in alle Winkel der Welt.

Afrika

Als Militär- und Jazzbands den schwarzen Kontinent erreichten, griffen die Einheimischen sofort zum Saxophon, das schnell seinen Weg in verschiedene Musikstile in West- und Zentralafrika fand. Auf den Kapverden spielte jedoch die Klarinette eine wichtige Rolle in der Coladeira, einem Tanz, der in den 1970er Jahren entstand. Sein bedeutendster Klarinettenist war Luis Marais. An der Ostküste war die Musik wesentlich mehr von arabischer Kultur und ägyptischem Film beeinflusst - und das hieß 'uds und Violinen. Eine erwähnenswerte Ausnahme war das Jauharah Orchestra, das erste der großen Taarab-Orchester in Mombasa. Es wurde in den frühen 1950ern gegründet und besteht noch heute (als Jauhar Orchestra und in kleinerer Besetzung). In den 50ern hatten sie eine Klarinette in ihren Reihen - ebenso wie das Coast Social Orchestra, auch aus Mombasa, das eine Tanzmusik spielte, die von amerikanischem Jazz und von populärer Musik aus dem Radio beeinflusst war. Wenn es jedoch um die Soli ging, dann spielten diese meist die Saxophonisten. Und wie in Ostafrika griffen auch die südafrikanischen Jazzmusiker sogleich zum Sax. Weswegen das Land eine Reihe exzellenter Jazzsaxophonisten hervorgebracht hat. Allerdings kolorierte Dan Hill Klarinette eine Reihe von Aufnahmen aus den 1950ern; Dan Hill war der musikalische Leiter und Produzent von Gallo Records. Aber auch der beste Klarinettenist des Landes war noch berühmter für sein Altsaxophonspiel - Kippie Moeketsi. Er wurde während der Hochzeit des Kwela bekannt, dem südafrikanischen Swing-Enkel, der durch Musiker wie Woody Herman und andere beeinflusst war - und der umgekehrt wieder Musiker jenseits der Grenzen inspirierte, wie zum Beispiel Donald Kachamba in Malawi, der seine Karriere als Flötist begonnen hatte, aber auch zur Klarinette griff.

Europa

Da der überwiegende Teil der Instrumentenbauer in Europa beheimatet war, ist es verständlich, dass hier die Klarinette am weitesten in lokalen Volksmusiken verbreitet ist. Dabei sind das Alpenland und der Balkan besonders reich. In Osteuropa findet man Klarinetten oft in Dorfkapellen, und Griechenland sowie die Türkei kann man getrost als die Klarinettenzentren der Welt bezeichnen.

In Nordeuropa hat jede Volksmusiktradition das eine dominante Instrument. Meist ist dies die Geige. Allerdings spielte in den Dorfmusiken auch die Klarinette eine ziemliche Rolle; dazu kam oft eine Flöte sowie, gelegentlich, ein Kontrabass. In Norwegen, wohin das Instrument mit deutschen Händlern im 16. und 17. Jahrhundert gekommen war, gelangte es in die Hände von Musikern, die entweder bei den Städten oder Kirchen abgestellt waren oder zu den Werbeveranstaltungen der dänischen Verwaltung spielten.

Westeuropa ist jedoch eine Klarinetten-freie-Zone. Ganz Westeuropa? Nein, der Mittelwesten der Bretagne ist Frankreichs ‚Land der Klarinette‘, denn die Menschen dort haben sich längst der Klarinette ergeben - ist sie doch so perfekt in der Lage, den call-and-response-Tanz kan ha disk an zu imitieren. Das älteste Dokument, das die Ankunft der Klarinette in der Bretagne belegt, datiert aus dem Jahr 1798. Heute werden zwei Typen benutzt, die ‚richtige‘ Klarinette sowie die ältere treujenn-gaol. Man findet das Instrument unter einer Reihe von Namen, lo troc de biganoelh in Charente (Limousine) oder couton d’chou in Vienne zum Beispiel; sein offizieller französischer Name ist tronc de chou, was (wie auch die meisten anderen) übersetzt ‚Kohlstummel‘ heißt. Für die Wissenschaft ist das treujenn-gaol eine so genannte Halb-Boehm-Klarinette mit zwischen sechs und (meist) 13 Klappen und einem Tonumfang von einer Oktave, während ‚Klarinette‘ das moderne Boehm-Rohr mit 24 Klappen bezeichnet. Treujenn-gaols und Klarinetten wurden selten solistisch gespielt; Akkordeon-Klarinetten-Duos waren ebenso populär wie zwei treujenn-gaols, die oft die traditionelle biniou(Dudelsack)-bombarde-Kombination ersetzten. Nach einem Niedergang während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die treujenn-gaol heute wieder populärer, führt die Bagads an und spielt regelmäßig für bal folk und fest-noz.

In Mitteleuropa hat die Klarinette einen festen Platz in der traditionellen Musik in Österreich, Bayern und der Schweiz. In Österreich war sie das zweitwichtigste Instrument nach der Geige in der Schrammelmusik, einem Genre aus den Wiener Kaffeehäusern des 19. Jahrhunderts, das von den Brüdern Hans und Josef Schrammel bekannt gemacht worden war. Eine typische Schrammel-Kapelle bestand aus einer Bassgitarre oder einem Akkordeon, einer Klarinette, zwei Geigen und einem oder zwei Sängern. In Bayern sind Partituren für Volkstänze mit einer Klarinette seit dem frühen 18. Jahrhundert überliefert. Bereits 1810 verzeichnete man Tanzmusikgruppen mit einer Klarinette neben einem Dudelsack und einer Geige. Heute ist die Klarinette das gebräuchlichste Instrument, um zum Tanz zu spielen. Reine Klarinetten-Ensembles (wie die Kreuther Klarinettenmusik vom Tegernsee) spielen bei offiziellen Anlässen und religiösen Feiern langsame Jodler und höfische Tänze. (Wo wir gerade bei religiösen Feierlichkeiten sind: Das Interesse daran, eine Klarinette in der Kirchenmusik einzusetzen, führte dazu, statt einer C- eine B-Klarinette zu verwenden, da sich diese besser zum Ensemblespiel eignete.)

Noch beliebter ist die Klarinette in der Schweiz: „Heutzutage ist der populärste deutsch-schweizerische Musikstil die Ländlerkapelle. Der Begriff, der um 1880 den alten Burämusig, Bauernmusik, ablöste, bezeichnet auch die dazugehörigen Tänze sowie die Musik. Eine typische Ländlerkapelle besteht aus einer Klarinette, Akkordeon (oft das diatonische Schwyzerörgeli) sowie einem Kontrabass. Wenn die Kapelle zum Tanz aufspielt, wechseln sich gelegentlich Klarinette und Saxofon ab, und in den 1990er Jahren kam an und an noch eine Posaune hinzu. Gute Ländlermusik wird lüpfig gespielt, anhebend: Die Musik muss dem Publikum in die Beine fahren, sie vom Sitz aufstehen und tanzen lassen.

Seit 1965 unterscheidet man zwischen drei regionalen Stilen: dem Bündnerstil aus Graubünden, dem Schwyzerstil aus der Landesmitte sowie dem Bernerstil. Der Bündnerstil wird mit zwei A-Klarinetten gespielt, einer Schwyzerörgeli in A und einem Kontrabass. Auch in anderen Regionen der Schweiz ist dieser Stil sehr populär, nicht zuletzt durch den Einfluss des Bandleaders Peter Zinsli aus Chur. Im Schwyzerstil wird eine B-Klarinette verwendet, ein Schwyzerörgeli, ein Klavier sowie ein Kontrabass. Er zeichnet sich durch das schnelle Spiel auf dem Akkordeon aus. Der bekannteste Vertreter dieses Stils war der Klarinetist und Ländler-Komponist Kasi Geisser (1899-1943) aus Arth in Kanton Schwyz. Im Bernerstil wird ein chromatisches Akkordeon gespielt und die Klarinette imitiert den Berner Jodelstil.

Während man die Klarinette im französischen Teil der Schweiz kaum zu hören bekommt, haben sich bei den Italienisch sprechenden Schweizern - wie in Italien selbst - die Traditionen der örtlichen Blasmusikkapellen, der Banda, erhalten. „Im Tessin findet man die Bandella, eine verkleinerte Form einer Banda mit einer oder zwei Klarinetten, einer Trompete, Tenorhorn, Bariton-Flügelhorn, einer Posaune sowie einer Basstuba. Anders als eine Banda spielt die Bandella ausschließlich zu öffentlichen Tanzveranstaltungen.“

In Italien selbst hat die Klarinette nie wirklich den Weg in die populäre oder die Volksmusik gefunden. Und das trotz der früheren Instrumentenbauer und der allgegenwärtigen Bandas. Andererseits sind verschiedene Grenzgänger zum Ethnojazz - Gianluigi Trovesi, Enzo Favata, Gabriele Mirabassi - hoch angesehene Virtuosen.

In Tschechien bildet ein Trio aus Klarinette, Geige und Dudelsack eine malá selchá muzika, eine kleine Bauernkapelle. Ist jedes Instrument doppelt besetzt, spricht man von einer velké muzika, wörtlich einer Bigband. Eine Klarinette findet man auch oft in der cimbalová muzika, den tschechischen und slowakischen Zymbalom-Bands.

Dorfkapellen mit einer Mischung aus Geigen und Klarinetten findet man in bestimmten Gegenden Polens, bspw. in Wielkopolska (Großpolen) im Westen des Landes. In der Ukraine gab es zu den traditionellen Geigen-Dorfkapellen „Dutzende von Varianten, darunter auch solche mit Blasinstrumenten, die besonders zwischen dem Ersten Weltkrieg und etwa 1960/1970 populär waren, als die Elektrifizierung der Dorfkapellen begann. Die gebräuchlichsten Blasinstrumente waren Es- oder B-Klarinette, eine Trompete oder ein Kornett, ein Saxofon (meist in C), und manchmal eine Flöte.“

1830 gehörten noch große Teile des Balkans zum Ottomanischen Reich. Nach heutiger Aufteilung betraf dies Bulgarien, Albanien, Rumänien, Serbien, Bosnien, Montenegro, Mazedonien sowie Teile Nordgriechenlands (Epirus und Thessalia). Bis heute findet man dort eine reichhaltige Klarinettentradition, besonders in Albanien, Bulgarien, dem griechischen Festland sowie der Türkei. Die Verantwortlichkeit dafür liegt zum Teil bei den Zigeunermusikern, auch wenn viele Musiker dieses Erbe verleugnen und auch ihr eigenes Zigeunerblut abstreiten. Örtliche Händler halfen mit, das Instrument zu verbreiten: Für Feste im Haus suchten sie ein Instrument, dessen Klang leiser, sanfter war als der der Zurna.

Wie überall sonst traf auch hier die Musik der Brassbands den Nerv der Zeit. Und dann waren da noch die Paschas. Während der Herrschaft des reformorientierten Sultan Mahmud II (1808-1839) wurde eine kaiserliche Musikschule gegründet, um die Armeemusiker in der neuen westlichen Musiktheorie sowie den neuen Instrumenten zu unterrichten. Einer der Lehrer, den man am Hof als Donizetti Pascha kannte, war der Bruder des bekannten italienischen Komponisten Gaetano Donizetti, Giuseppe (1788-1856). Durch die Militärkapellen, die es im ganzen Ottomanischen Reich an jeder Garnison gab, kamen auch die örtlichen Volksmusiker, die meist Zigeuner waren, mit den modernen Instrumenten in Berührung. Roma sind ja für ihren untrüglichen musikalischen Instinkt bekannt, und so erkannten sie denn auch sofort das Potential der Klarinette für die Volksmusik. Und noch mehr: Sie ahnten voraus, dass ihre Patrone sich dafür begeistern würden, schließlich war gerade alles Westliche der letzte Schrei. Schnell übernahm die Klarinette die Melodieführung, was zu vielen Verzierungen in den traditionellen Folkmelodien führte. Und wenn ausgebildete Militärmusiker an den Wochenenden ihre Dörfer besuchten, dann spielten sie nicht selbst, sondern forderten die nicht ausgebildeten Dorfmusiker heraus, was langsam zu einer höheren Qualität in der Dorf(tanz)musik führte.

In Bulgarien ist „Hochzeitsmusik das wichtigste Genre, das von Romamusikern geformt worden ist. Es entstand quasi neu in den 1970er Jahren, als die Elektrifizierung in die Dörfer Einzug hielt. In den Hochzeitskapellen spielen Roma oft neben bulgarischen oder/und türkischen Musikern. Hochzeitsmusik wird definiert durch eine ganz bestimmte Kombination aus Instrumentierung, Repertoire und Stil. Sie wird auch zu Taufen gespielt, beim Einzug in ein neues Haus, bei Abschiedsfeiern für Rekruten sowie bei anderen bedeutenden Ereignissen in Dorf und Stadt. Das Line-up ist normalerweise eine Klarinette, Saxofon, Akkordeon, elektrischer Bass sowie ein kleines Schlagzeug. Sehr viel seltener findet man eine Geige oder andere traditionelle Instrumente... Wichtig sind Originalität und Kreativität. Vor allem das Talent zur Improvisation wird geschätzt. Bei den Hochzeitssängern fallen großes Vibrato und ausladende Ornamentierung auf. Der Guru dieser Musik ist der Klarinettenist Ivo Papasov, ein türkischer Rom... Zwei Jahrzehnte lang war er der höchstbezahlte Hochzeitsmusiker des Landes, der so gefragt war, dass Brautpaare monatelang warteten, um ihn engagieren zu können. Heutzutage zieht er es allerdings vor, Konzerte und bei internationalen Ereignissen zu spielen.“

Traditionelle albanische Orchester waren im Süden Saze (Türkisch für Instrument) und im Norden Aheng (vom Persischen ahenk, Melodie, Musik) genannt. In beiden Ensembles hat die Klarinette traditionelle Instrumente abgelöst, die Flöte Fjell in den Sazes und die Kavall in den Ahengs. Anfang des 20. Jahrhunderts bestand eine Čalgija (Dorftanzkapelle) im Kosovo „aus einer Geige, einer Klarinette, einer Tarabuka sowie einer Def, dazu manchmal eine 'ud, ein Džumbuš und eine Zither (Kanun). In Instrumentierung und Heterophonie erinnerten sie dabei an die mazedonischen Čalgija-Ensembles. Nach dem Zweiten Weltkrieg durchliefen diese Gruppen grundlegende Änderungen: Das Akkordeon kam dazu, was das Spielen populärer serbischer Musik erleichterte. Und ab den 70er Jahren ersetzte das Saxofon nach und nach die Klarinette...“

In Griechenland war zu Ende des 19. Jahrhunderts die Klarinette zu einem unverzichtbaren Bestandteil in den Volksmusikensembles geworden. Auch hier begründet das Dreieck Tonumfang - technische Möglichkeiten - Variabilität, dass traditionelle Instrumente wie die Flöte Floyera, die Zurna und die Gajda als Melodieinstrumente abgelöst wurden. Da das Greifen auf einer Albert-Klarinette identisch ist mit dem auf der Floyera, empfanden die Musiker den Wechsel als eine Erweiterung der Techniken, die sie gelegentlich schon für bestimmte Verzierungen angewandt hatten. Dies sowie der Klang des Albert-Systems und ihre weniger mühsame Appertur erklärt, warum Klarinettenisten in Griechenland und der Türkei - sowie bis zu einem gewissen Grad auch in den Nachbarländern - sie bis heute gegenüber der Boehm bevorzugen.

Ursprünglich waren hoch gestimmte B- sowie A-Klarinetten üblich. Und vor der Einigung auf eine Standardstimmung konnte man auch Klarinetten in solch neuen Stimmungen wie Si oder H naturale finden. Anfang der 20er Jahre kamen dann tief gestimmte C-Klarinetten in Mode. Da Hochzeiten und Dorffeste üblicherweise im Freien abgehalten wurden, waren sie vor der Zeit der verstärkten Instrumente wegen ihrer

Brillanz und ihres lauten Tons eine ideale Wahl. Anfang der 50er Jahre forderten dann die Plattenfirmen mit ihrer stetigen Suche nach Neuem auch von den jungen Klarinettenisten die Erprobung neuer Möglichkeiten. Das führte zu einer verstärkten Benutzung von G-Klarinetten; heute sind B-Klarinetten sowohl in der Gesangsbegleitung als auch im Solospiel am verbreitetsten.

Um 1920 hatte Griechenlands aufstrebende Plattenindustrie den Klarinettenklang stark popularisiert. Musiker, die verschiedene regionale Stile verkörperten, wurden nach Athen gebracht, um Volkstänze, Balladen, Improvisationen und sogar Klagen aufzunehmen. Der größte Virtuose war Kostas Karayiannis (1887-1957), dessen exquisiter Ton und Kunstfertigkeit wohl jeden seiner Zeitgenossen beeinflusste. Später kamen Vassilis Soukas, der mit Mikis Theodorakis spielte, und Meister wie Tassos Chalkias und Petro Lucas Chalkias. Heute wird die Tradition von Musikern wie Jorgos Mangas und Manos Achalinotopoulos fortgeführt.

Auf dem griechischen Festland kann man die Klarino praktisch überall hören. So haben in Thrakien Gruppen mit Klarino, Geige und Laouto (oder Gitarre) die alten (instrumentalen) Streichensembles abgelöst. In Thessalia spielen nomadische Wlachen sowie die heute überwiegend sesshaft gewordenen Karagounidhes ihr mittel- bis ganz schnellen Tanzlieder mit einer Klarino (im mittleren Register), Laouto, Geige und gelegentlich weiteren Instrumenten. Und ein typisches Ensemble aus Roumel in Zentralgriechenland besteht aus Klarino, Geige, Laouto sowie manchmal Sandouri oder Timbalo. Den charakteristischsten Klarinettenstil findet man allerdings im Epirus: schwermütig und ungewöhnlich langsam. Dieser Landstrich im Nordwesten ist einer der ärmsten und menschenleersten, musikalisch aber reichsten des Landes. „Im Epirus spielt man die Klarino mit einer lockeren Embouchure in ihren unteren Registern, mit absteigenden Glissandi und Chromatik, und in den Kadenzten mit aufsteigenden Sept-Sprüngen. Von Geige, Laouto und Defi (Tamburin), begleitet, und in manchen Gegenden auch von Sandouri oder Tsimbalo, liefert die Klarino üblicherweise die Melodie in den Tanzliedern. Bei dem klassischen Genre der Klagelieder (Miroloyi), die als Tischlieder funktionieren ... oder der freien modalen Improvisation (Taxim), die den rhythmischen Tanzliedern vorangehen, spielt die Klarino (oder gelegentlich auch die Geige) nicht-metrische, traurige Melodien ... über einen ständigen Bordunton, den die anderen Instrumente beisteuern.“

Nahezu alle griechischen Klarinettenisten, aber sicher alle türkischen sind Roma. Kurz nach ihrer Ankunft in der Türkei hatte ja die Klarinette die Zurna in den Mehterhane (ottomanische Militärband) und den incesaz- (Klassische-Musik-)Ensembles abgelöst. An den Hof kam sie Ende des 19. Jahrhunderts durch Ibrahim, einen Zigeuner, der sich den Ehrennamen ‚klarinetçi‘ verdiente. Sefer, Şükrü Tunar, Saffet Gündeğer und Barbaros Erköse sind weitere große Namen türkischer Klarinetten-Spieler des 20. Jahrhunderts. Der Musikstil, den man am ehesten mit dem Instrument verbindet, ist Fasil, eine Mischung, die entstand, als Romamusiker anfangen, Motive der türkischen Klassik in den Meyhanes und Tavernas zu spielen. Die Musik wird deswegen immer mit Essen und Alkohol assoziiert, und mit den unteren Klassen der türkischen Gesellschaft, auch wenn man sie heutzutage in mehr ‚respektvollen‘ Etablissements finden kann. Der einflussreichste Fasil-Klarinettenist der letzten Jahrzehnte war Mustafa Kandıralı (1930-), der ein großer Fan amerikanischer Jazz‘ war; heute halten der notorisch unterbewertete Selim Sesler und sein Rom-Kollege Hüsnü Şenlendirici die Flammen am brennen.

Glücklicherweise dringt der Klang der Klarinetten
eines vorbeiziehenden Klezmerensembles
in deine Küche
Erlaube ihm, dich abzulenken
von deiner trübseligen Meditation
Leonard Cohen, *First of All*

Der eindringliche Klang der Klarinette prägt auch die derzeitige Klezmer-Welle, die das Publikum in aller Welt begeistert. Die Musik selbst hat ihren Ursprung in Osteuropa, bekam jedoch ihr derzeitiges Gesicht durch Immigranten in den USA.

Klezmer

„Die Klezmer-Klarinette ... ist der wahre Klang des Kantors, der Klang der jiddischen Sprache. Als ich anfing, Klezmer zu spielen, kam mir sofort der Gedanke: Oh, das ist die Stimme meiner Großmutter“, sagt David Krakauer, ehemals Mitglied der New York Klezmer-Revival-Band The Klezmatics und heute ein eigenständiger Klezmer-Rebell. Giora Feidman ergänzt, dass „Klezmer bedeutet, dass die Instrumente die Lautsprecher der inneren Stimme sind, die in jedermanns Seele singt.“ Das führende Instrument einer Klezmer-Kapelye, sei es die Geige oder die Klarinette, muss deswegen menschliche Qualitäten wie Lachen oder Weinen annehmen - mit freudiger Ausgelassenheit oder gefühlvollem Klagen.

Ursprünglich bezog sich das Wort Klezmer (Plural Klezmerim) auf Musikinstrumente. Später wurde es auf die Musiker selbst ausgedehnt. Und heute wird es für das ganze Genre verwendet. Dabei benutzen Aufnahmen und

Texte aus dem frühen 20. Jahrhundert für den Stil oft noch den Terminus Jiddische Musik, manchmal sogar Freilech-Musik.

Im Laufe der Jahre ist die Klarinette zum Erkennungszeichen des Klezmer geworden. Dabei ist nicht genau geklärt, wann sie überhaupt in diese Musik kam. Sicher nicht später als gegen Ende des 18. Jahrhunderts, denn aus dieser Zeit sind Klezmer-Klarinettenisten bekannt. Bis dahin dominierte die Geige den Klang der Kapelye, gemeinsam mit dem Hackbrett Tsimbl und einer Holzflöte. Die Klarinette kam höchstwahrscheinlich durch jüdische Musiker in deutschen oder russischen (vielleicht sogar napoleonischen) Militärkapellen dazu. Im frühen 19. Jahrhundert bestand eine Kapelye aus fünf Instrumenten, darunter manchmal eine Klarinette; 1870 hatten solche Gruppen mindestens sieben, oft aber bis zu 12 Musiker: Geige und Bratsche, Cello, Kontrabass, eine oder zwei Klarinetten, Flöte, ein oder zwei Trompeten oder Kornetts, eine Posaune oder ein anderes Blech-Bassinstrument sowie eine türkische Basstrommel. Bei dieser Besetzung ist es offensichtlich, dass die Klarinette bald die Position der Geige in Frage stellte - sie war einfach lauter und drang durch den größten Lärm!

Trotzdem wurden die meisten Kapelyes weiterhin durch einen Geiger angeführt; nur wenige Klarinettenisten waren auch Bandleader. Moshe-Abe in Berditschew und Kalmen-Leyb Stutschewsky im Poltawa-Distrikt in der Ukraine waren zwei von ihnen, Nehemiah Kavadlo in Bessarabiens Orgejew ein dritter. Aber bis heute spielen bspw. viele jüdische Hochzeitskapellen in Rumänien ohne Klarinette, dafür mit Solisten auf Geige, Akkordeon und Tsimbl. 1888 kam es sogar in der Stadt Khotin in Bessarabien zu einem Aufstand, als die örtliche Geigergewerkschaft sich gegen die Einbeziehung der neuen Blasinstrumente wehrte.

So erlebte die Klarinette erst in den USA ihren endgültigen Durchbruch zu ihrer hegemonialen Stellung als dem Solo-Instrument, das heute üblicherweise mit dem typischen Timbre, den Verzierungen und den speziellen Effekten, die den Klezmer-Stil definieren, assoziiert wird. Was auch bedeutete, dass Klezmer-Klarinettenisten einen höheren sozialen Rang einnahmen als ihre geigenden Kollegen. Schließlich sagte man, die klagenden Seufzer der (besonders der C-)Klarinette berühre die jüdische Psyche - und das Herz. Dabei mag die Fähigkeit der Klarinette, sich leicht an andere Stile anzupassen, auch noch mitgespielt haben. Schließlich haben Klezmorim immer all das, was sie um sich herum gehört haben, in ihre Musik eingeflochten. Besonders nach 1850 sind denn auch Tendenzen zu beobachten, sich in den musikalischen Mainstream einzugliedern. Und die amerikanischen Communities beförderten massiv diesen Trend. Indem sie weiterhin die traditionelle Musik spielten, riskierten die jüdischen Musiker, auf ewig in ihrer Gemeinschaft gefangen zu sein, ohne jede Chance, jemals Immigranten anderer geografischer oder religiöser Herkunft oder die ‚wahren‘ Amerikaner (was immer dies auch heißen mochte) erreichen zu können. Zudem bedeutete Flexibilität Arbeit, und besonders Musiker, die Noten lesen konnten, konnten sich ihren Lebensunterhalt verdienen, indem sie Filme im Kino begleiteten oder in Tanzbands in den Hotels spielten. Und manchmal ermöglichten es ihnen nur solche Jobs, abends oder bei Hochzeiten die richtige, also Klezmer-Musik zu spielen.

Die früheste Aufnahme eines Klezmer-Klarinetten-Solos, die wir kennen, ist *Platch Yevreia* von Belf's Romanian Orchestra (mit Klarinette, zwei Geigen und einem Klavier) aus dem Jahr 1913. Brandwein nahm erstmals 1922 auf, Tarras drei Jahre später. Von Shloimke Beckerman gibt es ebenfalls Aufnahmen aus den 20er Jahren, ebenso von Philip Greenberg und Max Weissman.

Unter den Musikern des frühen 20. Jahrhunderts ragen drei heraus: Shloimke Beckerman (1883-1974) und Dave Tarras (geb. Tarrasiuk, 1895-1989), beide aus der Ukraine, sowie Naftule Brandwein (1884-1963), ein Nachkomme der chassidischen Strettener-Dynastie des Rabbi Yehuda Hersch Brandwein aus Stratyn in Polen. Zu ihnen gesellte sich später, in Bezug auf Bedeutung und auf der Bühne, Max Epstein, der in New York in eine Nicht-Klezmer-Familie hineingeboren worden war. Während sich heute nur Klezmer-Fans an Beckerman erinnern, streiten die Leute immer noch, ob Tarras oder Brandwein die Krone des ‚Königs der Klezmer-Klarinette‘ zusteht. Dave Tarras wird gerühmt für seine großartige Technik; er konnte Noten lesen, war ein ausgezeichneter Komponist und wurde wegen seiner Perfektion und seiner professionellen Einstellung bewundert. Er nahm viele Einflüsse in seine Musik auf, wurde jedoch oft auch als kalt kritisiert. „Mein Idol war Dave Tarras“, sagte Max Epstein, „aber er spielte wie ein kalter Fisch. Erstklassige Technik. Spielte großartig. Aber der mit Feuer war Naftule Brandwein. Er riß dir das Herz aus dem Leib.“

Brandwein war ein Trinker, Clown und Kumpel von Gangstern. Er hatte tödliche Klarinetten-Lippen, und er genoß es, seine „was zum Teufel“-Attitüde beim Spielen sichtbar werden zu lassen. Tarras war der Musiker für gepflegte Konzerte - Brandwein der für die Parties, bei denen jeder tanzte. Außerdem war er ein großer Showman; so liebte er es, mit dem Rücken zum Publikum zu spielen, damit nur ja niemand seine Tricks sehen konnte. Harry Sapoznik, Chef der Band Kapelye, stellte fest: „Wenn irgendein Musiker die Klezmer-Szene in den USA der frühen 20er Jahre personifiziert, dann ist es der Klarinettenist Naftule Brandwein.“

Dabei repräsentierte Naftule Brandwein in vielerlei Hinsicht einen alten Klezmer, die Musik einer Zeit, die die Immigranten eigentlich in Osteuropa zurückgelassen hatten. Brandweins Stil hatte deswegen ein unvermeidlich nostalgisches Echo. Dave Tarras hingegen führte den Zug in die Zukunft an, platzierte (Klarinetten-)Klezmer auf der musikalischen Landkarte der amerikanischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts. In den 30er Jahren wurden

Jobs für Klezmermusiker rar, denn die jüngere Generation wandte sich lieber anderer Musik zu. Nur noch die Elterngeneration verpflichtete ab und an einen Klezmermusiker für irgendeine Feierlichkeit. Die jüngeren Musiker spielten jüdische Musik ebenso wie amerikanische oder experimentierten sogar mit Hybriden aus Klezmer und Jazz, so wie bspw. der Klarinetrist Sam Musiker, ein früheres Mitglied von Gene Krupa's Big Band. Aber selbst die jüdischen Communities hörten fast ausschließlich amerikanische Musik - bis 1948, als die Gründung des Staates Israel Veränderungen hervorrief. Allerdings war jetzt weder Klezmer noch amerikanische Musik gefragt - nur jüdische Lieder und Melodien. Alles Jüdische wurde durch Hebräisches ersetzt, weil das die Hoffnung auf eine jüdische Zukunft repräsentierte.

In den 1970er Jahren initiierten dann Musiker mit Erfahrungen in Klassik, Jazz, Folk oder Pop in den USA ein Klezmer-Revival. Bandnamen waren bspw. The Klezmerim, Kapelye oder Klezmer Conservatory Band. Alle verwandten die Klarinette als Hauptinstrument. Andy Statman wurde, bevor er sich ganz auf seine jüdischen Wurzeln besann, zunächst als angesagter Newgrass-Mandolinist bekannt, wobei schon damals Kompositionen wie *Flatbush Waltz* Porträts des jüdischen Lebens in New York waren. Er erbt Dave Tarras' Klarinette und spielt sie bis heute. Ohne Zweifel ist er einer der größten Vertreter eines zeitgenössischen Klezmer-Spiels, das tief in der Tradition verwurzelt ist.

Während der letzten 20 Jahre hat sich die ursprünglich rein instrumentale Klezmer-Musik mit anderen musikalischen Formen gemischt, mit Gesang oder auch Musikstilen wie Rock, Jazz, Salsa oder Flamenco. Um nur einige zu nennen. Zu den großen Klarinetristen mit einem Hintergrund in Klezmer (oder zumindest einer großen Affinität dazu) gehören David Krakauer, Kurt Bjorling (Brave Old World), Ken Maitz, Ilene Stahl, Ben Goldberg, Don Byron, Matt Darriau (Klezomatics, Paradox Trio) oder Merlin Shepherd.

Und Israel? Die Gegend, die wir heute als Israel kennen, konnte mit modernen Klezmer à la USA bis vor kurzem wenig anfangen, hat aber eine eigene Klezmer-Tradition entwickelt, nachdem chassidische Pilger aus Osteuropa Ende des 18. Jahrhunderts nach Nordgaliläa und Jerusalem gezogen waren. Die Klarinette wurde zum führenden Instrument; Ensembles bestanden aus Klarinette und Trommel (plus eventuell noch Geige oder Trompete). Lokale Einflüsse wie arabische Rhythmen oder der Klang ottomanischer Militärbands hört man der Musik durchaus an. Eine moderne Tradition ist nur in ultra-orthodoxen Kreisen spürbar; zu bekannten Musiker zählen Avrom Segal (1908-1993), Moshe 'Musa' Berlin (geb. 1938) und als Repräsentant der jüngeren Generation Yechiel Frank.

Einer der bekanntesten Klarinetristen unserer Zeit wird auch mit Israel in Verbindung gebracht: Giora Feidman. Geboren wurde er am 26. März 1936 in Buenos Aires, wohin seine bessarabischen Eltern emigriert waren, um der Verfolgung zu entgehen. Er stammt aus einer Familie von Klezmermusikern; sein Vater, Groß- und Urgroßvater spielten bei Hochzeiten, Bar-mitzvahs und zu Feiertagen in den eingezäunten Ghettos Mitteleuropas. Dennoch fällt es schwer, Feidman unter 'Klezmer' einzuordnen: Er ist ein klassisch ausgebildeter Musiker, sogar der jüngste, der jemals beim Israel Philharmonic Orchestra spielte. Er ist ein musikalischer Schwamm, der aufsaugt und verarbeitet, was immer seinen Weg kreuzt: Klezmer, Jazz, Pop, Klassik. Dennoch ist er einer der größten lebenden Klarinettenvirtuosen (und Entertainer!), und seine Klarinettensole für den Film *Schindlers Liste* haben ihm zu Recht einen Oscar eingebracht.

Nordamerika

In Erinnerung an die Musik in ihren Herkunftsländern spielte die Klarinette in vielen Gemeinden der Einwanderer nach Nordamerika eine wichtige Rolle. Sie war besonders beliebt dort, wo sich Deutsche, Polen und Tschechen/Böhmen niedergelassen hatten. Die Chicago-Polka wurde von den dort lebenden Polen kreiert; dabei spiegelte die übliche Besetzung - eine Lead-Klarinette und eine Geige, die heterophon, jedoch unisono spielten, dazu zwei Geigen für die treibenden Akkorde sowie einem Streichbass - die Streichergruppen aus Podhale oder den Goralen. Die Klarinette hatte auch eine wichtige Funktion in den Bläsergruppen der Wolgadeutschen, die sich in Colorado, Wyoming, Nebraska und Kansas niedergelassen hatten. Ihre wichtigste Rolle spielte sie jedoch bei der Popularisierung der Brassbandmusik zur Mitte des 18. Jahrhunderts, die direkt zur Entwicklung des Jazz führte.

Mittel- und Südamerika

Auch hier fand die Klarinette ihren Weg in eine Reihe von Musikstilen als Resultat von Handel und Militärmusik. So ist es denn auch wenig verwunderlich, dass Blaskapellen wie die kolumbianischen Chirimira-Musiker das Instrument verwenden. Im gleichen Land spielen es auch die Murgas - Straßenmusiker und Clowns. Und es hat auch eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Tanzrhythmus Cumbia gespielt. In Perus Mantaro-Tal wird heute ein Orchester mit Geigen, Klarinetten und Harfe als traditionell angesehen, obwohl die Klarinette erst um 1920 dazustieß.

Eine wirklich wichtige Rolle spielte die Klarinette auf den Kleinen Antillen. So ist sie auf Grenada unverzichtbarer Bestandteil der Carnival-Bands, zu denen weiter noch Gitarren und Triangel gehören. Noch wichtiger für die Entwicklung der populären Musik des 20. Jahrhunderts war ihre Stellung in den Tanzmusiken der französischen Inseln Guadeloupe und Martinique, also in den Biguines (einer Mischung europäischer Salonmusik mit schwarzen Rhythmen und im wesentlichen einer synkopierten Polka), Mazurken und Walzer. Für diese Rhythmen war die Klarinette das erste Instrument, da es sich perfekt dazu eignete, all die reichen Nuancen und Variationen auszudrücken. Posaune, einige Saiteninstrumente - Gitarre, Geige, Violoncello - und eine Chacha für die Perkussion rundeten die Besetzung ab. Die Großen des Genres waren Alexandre Stellio (1885-1939) - der in Paris eine regelrechte Biguine-Welle auslöste, als er dort nach 1929 lebte, Aufnahmen machte und auftrat - sowie Eugène Delouch (1909-1975). Louis Armstrong nahm Biguines in sein Repertoire auf, und als Sidney Bechet in Paris landete, spielte er mit Musiker von den Antillen. Leider ist die Klarinette aus der heutigen Biguine so gut wie verschwunden.

Weiter südlich ersetzte die Klarinette weder die Flöte der südamerikanischen Ureinwohner noch fand sie einen Weg in den Tango. Aber sie schaffte es in die jazzbeeinflusste Musik Brasiliens. Und so hat das Land im 20. Jahrhundert eine Reihe großer und bedeutender Klarinettenisten hervorgebracht: Zumba war ein wichtiger Komponist für Frevo, der Tanzmusik aus Pernambuco; Luiz Americano veredelte viele Aufnahmen mit seiner Klarinette (und auch mit dem Altsaxofon); Abel Ferreira, von den meisten als Americanos Erbe angesehen, blies Klarinette für Sivuca, Chico Buarque, Beth Carvalho und andere Größen der brasilianischen Musikszene. Cipó spielte Samba, Bossa Nova und nordamerikanische Musik auf Klarinette und Tenorsaxofon, und K-Ximbinho war, wie viele andere, nicht nur Klarinettenist und Saxofonist, sondern auch ein gesuchter Konzert- und Studiomusiker in einer Vielzahl unterschiedlicher Stile.

Wo wir bei Stilen sind: Wenn es einen Musikstil in Brasilien gibt, dem die Klarinette ihren Stempel aufgedrückt hat, dann ist es Choro. Choro verbindet europäische Tänze (Schottisch, Walzer, Menuett oder Polka) mit populärer portugiesischer und afrikanischer Musik. Die Herkunft des Worts ‚Choro‘ ist immer noch umstritten. Die meisten plädieren für das portugiesische chorar (weinen), andere für den afrikanischen Tanz Xolo. Einige werfen charamela, das portugiesische Wort für eine Schalmei, in die linguistische Schmelztiegel-Debatte, da frühe Choros auf Blasinstrumenten gespielt wurde.

Choro ist überwiegend instrumental und besticht durch Improvisation und Virtuosität von einem oder mehreren Solisten. Er entstand um 1970 in Rio de Janeiro und wurde ursprünglich von einem Trio (Flöte, Gitarre, Cavaquinho) gespielt. Andere gebräuchliche Instrumente sind Bandolim, Klarinette und Saxofon. Diese Melodie-Instrumente werden von einer Rhythmussektion aus Gitarre, siebenseitiger Gitarre (die die Basslinien spielt) und sanfter Perkussion begleitet. Die ersten Choro-Aufnahmen stammen vom Klarinettenisten und Komponisten Anacleto de Medeiros (1866-1907). Ernesto Nazareth - der bedeutend war wegen seiner Ignoranz gegenüber den Grenzen zwischen E- und U-Musik -, Heitor Villa-Lobos, der den Choro als „die Essenz der brasilianischen Seele“ pries, Pixinguinha, Jacob do Bandolim sowie der bereits erwähnte Abel Ferreira zählen zu den berühmtesten Choro-Komponisten. Klarinettenisten spielen üblicherweise auch das Saxofon (meist ein Sopran). Nach einem Choro-Revival in den 70er Jahren sind die heutigen Klarinetten-Größen Jazzmusiker wie Naylor Proveta, Paulo Moura oder Paulo Sergio Santos. Keiner von ihnen spielt ausschließlich Choro, aber jeder hat einen guten Schuß Choro im Repertoire - besonders am 23. April: Da ist nämlich Brasiliens *Dia Nacional do Choro*.

Asia

Bis heute verwendet der indische Subkontinent den archaischen englischen Begriff „clarionet“ für das Instrument. Da seine Spielweise der der südindischen Schalmei Nadaswaram oder ihrem nordindischen Gegenstück, der Shehnai, ähnelt, wurde es - in unterschiedlichem Maße - durchaus willkommen geheißen im indischen Musikkosmos. Mittlerweile hat die Klarinette ihre Vielseitigkeit in indischer Filmmusik und südindischer Kunstmusik, bei Militär- und Hochzeitsmusik unter Beweis gestellt. Auf nordindische (Hindustani-)Kunstmusik hatte die Klarinette keinen nennenswerten Einfluss. Das war im Süden anders. Im 19. Jahrhundert war Mahadeva Nattuvanar der erste, der sie in der südindischen (karnatischen) Kunstmusik spielte - und sogar auch in einer Tanzband. Später eroberte sie sich einen wichtigen Platz in den Kinoorchestern und fand ihren Platz in Ensembles, die klassischen Tanz begleiteten. In der Wüste Rajasthans begannen einige Schlangenbeschwörer, die Klarinette anstelle der traditionellen Flöte Pungi zu benutzen.

Der Musiker, der sich die größten Meriten um die Popularisierung der Klarinette erworben hat, ist „Clarinet Chakravarthi“ A.K.C. Natarajan. Vor ihm hörte man das Instrument nur in Tempel- oder Zeremonialmusik - und auch das selten. Er hob das Instrument auf die Konzertbühnen, ins Radio und auf Schallplatten. Er wurde am 30. März 1931 in Tiruchirapalli, Tamil Nadu, geboren und erhielt zunächst Gesangs- und Nadaswaram-Unterricht, bevor ihm sein Vater AK Chinnakrishna Naidu Clarionet-Stunden gab. Mit 15 gab A.K.C. Natarajan sein erstes Konzert; drei Jahre später kam er zu All India Radio. Er ist der unumstrittene Vidwan (Meister-Musiker-Lehrer) der (süd)indischen Klarinette. Über sein Instrument schreibt A.K.C. Natarajan: „In der Welt der Musik steht kein Instrument über oder unter einem anderen. Um welches Instrument es auch immer geht solange es so eingesetzt

wird, dass es reine Noten hervorbringt, kann der Ausführende als gut angesehen werden. Auf dieser Basis haben vor 60 Jahren die Lehrer und Seher und auch das Publikum die Klarinette akzeptiert und es mir dadurch ermöglicht, es bis an die Spitze zu bringen. Heute adaptieren viele talentierte Menschen westliche Instrumente mit Leichtigkeit für die karnatische Musik. Ich bin sehr froh über diese Versuche, denn zu meiner Zeit musste ich noch viele Widerstände überwinden. Deswegen erfreut mich der Erfolg von Mandoline, Saxofon usw. in der karnatischen Musik. Lehrer, die echt karnatische Musik auf welchem Instrument auch immer hervorbringen, verdienen alle Unterstützung und auch mehr Auftrittsmöglichkeiten, um die karnatische Musik zu bereichern. Das ist mein ernster und bescheidener Wunsch.“

Man kann davon ausgehen, dass überall in Asien Brassbands, egal in welcher Größe, eine Klarinette dabei haben. In Indiens südlichster Provinz Tamil Nadu spielen kleine Ensembles, die „aus einer Klarinette, einer oder mehreren Tom-Toms und/oder Snaredrums sowie metallenen Maracas“ bestehen, bei Beerdigungen. In Südindiens wichtigster und überall zu hörender Tempelmusik *periya mēlam* (großes Ensemble) sind die Naidus, die aus Uttar Pradesh nach Tamil Nadu immigriert waren, „besonders für ihr Spiel auf der Klarinette bekannt: Sie waren entscheidend daran beteiligt, das Spielen karnatischer Musik auf westlichen Instrumenten zu popularisieren.“

Große Blechensembles gibt es überall in Asien, von Nepal bis Indonesien und zu den Philippinen, und besonders in den Ländern, die eine Zeitlang unter europäischer, und das heißt überwiegend: britischer, Fuchtel standen. Viele von ihnen haben eine oder mehrere Klarinetten. Hameed Khans Jaipur Kawa Brass Band aus Rajasthan hat sich einen Namen in der Weltmusikszene dadurch gemacht, dass sie indische Musik auf ausschließlich nicht-indischen Instrumenten spielt, darunter zwei führende Klarinetten.

Während die Armee die Klarinette in Indien einführte, waren es die Massenmedien des 20. Jahrhunderts, die sie nach Japan brachte. In den 1920er Jahren waren die Straßen Tokios voll mit Brassbands, die Ching-Dong-Musik spielten. Ching Dong, was waren mitreissende Interpretationen von Hits aus dem Kabuki-Theater oder aus anderen Quellen, die zur Eröffnung eines Restaurants oder einer Spielhalle gespielt wurden. Später lieferten Radio und Fernsehen neue Formen der Werbung; die Straßenbands verschwanden. Ching Dong überlebte als Stilmittel in der Musik von Bands ganz unterschiedlicher Genres. 1994 gründete der Klarinetttist Wataru Okuma die Band Cicala Mvta, um den Musikstil Ching Dong wiederzubeleben.

Disc 1

1-1 Väinö Aarnio (Finland): Häihin kutsu

Ein rares Solostück von Väinö Aarnio (1877-1943), Geiger, Klarinetttist, Ocarina- und ehemaliger Kornett-Spieler in einer Jazzband aus Humppila, einem kleinen Dorf im Südwesten von Finnland (zwischen Turku und Tampere). Vor seiner Tätigkeit als Bauer, Makler und Wirt war er der Chef der Aarnion sisarukset (Aarnio-Familienband), zu der eine zweite Geige und eine Kantele gehörten - diese beiden Instrumente plus die Klarinette waren die wichtigsten Instrumente in der *pelimannimusiikki* (wörtlich: ‚Volksmusiker-Musik‘), der traditionellen finnischen Volks- und Tanzmusik. Alle Aufnahmen der Aarnion sisarukset stammen aus den 30er Jahren.

1-2 Buddy DeFranco (USA): Yesterdays

2-2 Christian Duro: Ton Maine Kroisañ ha ton ar Boked

In Christian Duros Heimat, der Haute Cornouaille in der Bretagne, ist der Rundtanz *dañs a dro* der populärste Tanz. Er besteht üblicherweise aus drei Teilen, einem schnellen Rondo, einem langsamen Bal zur Erholung sowie einem erneut schnellen Rondo zum Schluss. Dieses Stück ist der dritte Teil des *dañs ‘dro* *fisel* und wurde üblicherweise gespielt, wenn das gerade verheiratete Paar die Kirche verließ.

Christian Duo (*1947) spielte zunächst die Bombarde, bevor er sich dem treujenn-gaol zuwandte. Er steht fest in der Tanztradition seiner Heimat, hat aber auch mit dem Rumänen Costica Olah oder dem französischen Jazzmusiker Louis Sclavis gespielt. Wie er ist auch Dominique Jouve ein Aktivist in der Wiederbelebung der Klarinette in der bretonischen Musik; so ist er der Organisator des *Rencontre Internationale de la Clarinette Populaire*.

1-4 Münchener Bassetthorntrio: Rondo. Allegretto

Die Bassetthornspieler aus München haben seit der Gründung ihres Trios 1979 einen großen Einfluss auf die Interpretation alpiner Volksmusik ausgeübt. Sie hatten als erste die Idee, die traditionellen Jodler und andere Lieder mit zwei parallel agierenden Klarinetten auszuführen, zu denen die Bassklarinetten die Rhythmusstimme spielt. Dieses Stück stammt aus einer Handschrift aus Thalkirchen.

1-5 Salzburg Orchester Solisten (Austria): Adagio from *Concert for Clarinet and Orchestra A Major*, KV 622
1878 hatte Mozart angefangen, an einem ersten Satz für Bassetthorn zu arbeiten (ein Allegro in G-Dur, KV 621b). Später schrieb er es in A-Dur um und fügte zwei weitere Sätze hinzu, das Adagio in D-Dur und das Rondo, erneut in A-Dur. Er beendete das Werk mit der Orchestrierung am 7. Oktober 1791, zwei Monate vor seinem Tod und zu

einer Zeit, in der er auch sein *Requiem* abschloß. Er widmete das *Concerto* seinem „Freund Anton Stadler und seiner Bassklarinette“ - in heutiger Klassifikation eine Bassettklarinette. Das Instrument war von Stadler gemeinsam mit dem Instrumentenbauer Theodor Lodz in den späten 1780er Jahren entwickelt worden. Stadler (18.6.1753-15.6.1812) war nicht nur ein meisterhafter Klarinetist, er war auch Freimaurer (in derselben Loge wie Mozart und Lodz) und Berichten nach ein eher zwielichtiger Charakter. Unmittelbar nach Fertigstellung des *Concerto* verließ Stadler Wien für eine Tournee durch Europa. Sein erster Halt war Prag, wo er am 16. Oktober 1791 im königlichen Altstadttheater ein Konzert gab; ob er dort das *Concerto* erstmals aufführte, wissen wir nicht, da das Programm erst noch wiedergefunden werden muss. Allerdings hätte es Stadler tun sollen: Nach Mozarts erstem Biografen Georg Nikolaus von Nissen komponierte Mozart „im Oktober ein Klarinettenkonzert, gab ihm die Komposition, dazu Reisegeld nach Prag und stellte sicher, dass er es dort auch verwenden würde“. Der erste Beleg für eine Aufführung des Konzerts bleibt somit das Programm für ein Konzert Stadlers in Riga im März 1794.

Es besteht kein Zweifel, dass Stadler das Stück auf einer Bassettklarinette vortrug. Da es aber so wenige dieser Instrumente gab, begannen Konzertmeister sehr bald, die Partitur für den Orchesterstandard A-Klarinette zu transponieren. Eine solche Fassung wurde 1801 von einem gewissen Mr André niedergeschrieben und bildet seitdem die Basis für alle weiteren Aufführungen - insbesondere da Mozarts Original verloren gegangen war: Stadler behauptete, eine Tasche mit der Partitur und auch einigen seiner Instrumente sei ihm auf der Reise durch Deutschland gestohlen worden. Es hielten sich jedoch hartnäckig Gerüchte, dass Stadler, der immer knapp bei Kasse war, die Tasche versetzt hatte. Zumindest Mozarts Witwe Constanze war davon überzeugt, denn sie schrieb: „Andere hingegen versichern mir, dass die besagte Reisetasche für 73 Dukaten beim Pfandleiher landete...“ Erst 1951 wurden im Archiv der Rychenberg-Stiftung in Winterthur Fragmente eines Entwurfs für den ersten Satz entdeckt. Sie bewiesen, dass das Konzert in der Tat auf einer Bassettklarinette gespielt werden sollte. Seither sind einige Aufnahmen mit Bassettklarinette veröffentlicht worden - alle mit Teilen, die umstritten sind: Einige Passagen mit tiefen Tönen für die Bassettklarinette finden in keiner anderen Komposition Mozarts eine annähernde Entsprechung und drücken eher die Fantasie und die Kreativität des ausführenden Musikers aus.

1-6 Naftule Brandwein: Fufzehn Yahr fon der Heim awek

Über die Besetzung bei dieser Aufnahme gibt es keinerlei Informationen, obwohl zu vermuten ist, dass der Posaunist Louis Spielman war. Die beiden Trompeter Azriel Brandwein und Louis Shuster gehörten in den 20er Jahren zu Brandweins Band. *Fufzehn Yahr fon der Heim awek* basiert auf einer russischen Tanzmelodie.

1-7 Tara Bouman (The Netherlands): Taras Flug

Das siebenteilige „Tara“ wurde speziell für Tara Bouman und ihr Bassethorn von dem Trompeter Markus Stockhausen geschrieben. „*Taras Flug* entwickelte sich aus einer gezeichneten Linie, die Markus Stockhausen später mit fixen Tonhöhen ausarbeitete, auf- und abwärtsgleitende Bewegungen, die das gesamte Klangspektrum des Instruments ausloten. Seinen besonderen Reiz erhält *Taras Flug* durch die Verwendung von Mikro-Tönen und das Grundmaß eines Siebener-Rhythmus’, der, durchbrochen von anderen Rhythmen und schwankenden Tempi, dem Stück seinen schwebenden Charakter verleiht. Mit kreisenden Bewegungen im Raum und Akzentuierung der Rhythmen durch stampfende Schritte stellt *Taras Flug* höchste virtuose Ansprüche.“ (aus dem CD-Booklet)

1-8 Napoleon Damos: Klamata

Napoleon Damos aus dem Dorf Kourenta, das tief im westlichsten Teil des Epirus liegt, wuchs mit traditioneller griechischer Musik auf. Er war zunächst ein Tamburin-(défi-)Spieler in der Kapelle seines Vaters, bevor er sich der Klarinette zuwandte. Der Autodidakt ist ein einzigartiger Musiker mit einem sehr individuellen Stil, der erfolgreich all seine Erfahrungen und Gefühle durch den Klang seiner Klarinette ausdrückt.

1-9 Techno Roman Project: Bu Candi Rom

Ein Zusammenprall zweier Welten: Die traditionelle Romamusik trifft auf den elektronischen Untergrund Istanbuls. Der Meisterklarinetist Selim Sesler brachte die Roma-Musiker, die Plattenfirma Elec-Trip lieferte die Elektronik, Perkussionist-Arrangeur Lari Dilmen baute die Brücke. Türkische Zigeuner-Klarinetten-Musik für das 21. Jahrhundert.

1-10 Benny Goodman: Verbunkos

Mit der Hilfe des Geigers Joseph Szigeti gelang es Benny Goodman, den ungarischen Komponisten Béla Bartók zu überzeugen, ein Stück für ihn zu schreiben. Im Original war *Contrasts* eine Rhapsodie in zwei Sätzen, die am 24.9.1938 fertiggestellt wurde. 1940 fügte Bartók einen Mittelteil (*Pihentő* - Pause) den beiden bereits existierenden Sätzen *Verbunkos* (Rekrutierungstanz) und *Sebes* (schnell) hinzu und gab damit dem Werk seine endgültige Form.

1-11 1-2 Eugène Delouch: En ti Punch

Eugène Passion Delouche wurde am 28. März 1909 in Marigot auf Martinique geboren. Er begann zunächst auf der klassischen Violine, wechselte aber zur Klarinette, nachdem er Alexandre Stellio gehört hatte. Stellio wurde nicht nur sein Idol, sondern auch sein Vorgänger - Delouche folgte ihm in den Klub Cinéma Gaumont in Fort-de-

France, 1931 nach Paris (auf Stellios Einladung hin) und dort in den Klub La Boule Blanche. Nach Stellio ist Delouch der bedeutendste Biguine-Musiker. Zwischen 1931 und 1953 machte er eine Reihe großartiger Aufnahmen: Biguines, Mazurken sowie seine Spezialität, valse antillaise. In seinen späteren Jahren musste er jedoch seinen Lebensunterhalt als Taxifahrer verdienen. Er starb am 9. August 1975 in Paris.

1-12 Tommy Ladnier and his Orchestra (USA): Weary Blues

Existentialisten in Frankreich, wo Sidney Bechet die letzten 19 seiner 62 Jahre verbrachte, nannten ihn le dieu (Gott). Und für Duke Ellington war er „die wahre Verkörperung des Jazz... Alles, was er in seinem ganzen Leben gespielt hat, war eigenständig. Ich denke wirklich, dass er der einzigartigste Musiker war, den es in diesem Genre je gab.“

1-13 Paquito D’Rivera (Cuba): Andalucia Medley

Auch in der kubanischen Musik wurde die Klarinette durch das Saxofon verdrängt. Paquito D’Rivera hält die Klarinetten-Fackel aufrecht (obwohl auch er oft zum Saxofon greift). Am 4. Juni 1948 in Havana geboren, galt er früh als Wunderkind. In den 70er Jahren gründete er die bahnbrechende Band Irakere mit; 1981 erhielt er in den USA Asyl. Sein Interesse gilt Bebop ebenso wie der Klassik und Latin-Rhythmen; er hat mit unzähligen Musikern gespielt, von Popsängern bis zu klassischen Orchestern. *Andalucia Medley* ist eine Hommage an den kubanischen Komponisten Ernesto Lecuona und verarbeitet Themen seiner *Andalucia Suite*.

1-14 Cicala Mvta (Japan): Punku Mancha na odori

Puncha Mancha ist eine Heldin in einem nepalesischen Bilderbuch. Das Stück ist ihr gewidmet.

1-15 Sabine Meyer: Vif

Paris Mécanique ist ein Projekt des Trio Clarone (Sabine Meyer, Bruder Wolfgang und Ehemann Reiner Wehle) mit dem Bassklarinettenisten Michael Riessler sowie Pierre Charial an der mechanischen Drehorgel mit 156 Pfeifen und drei Registern, das speziell für ihn gebaut worden ist. Die Musik ist inspiriert von den Klängen und der Energie der années folles, den verrückten ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit ihren revolutionären künstlerischen und technischen Neuerungen. *Vif* ist der erste Satz der dreiteiligen Komposition *Scaramouche* des Franzosen Darius Milhaud.

1-15 Moderna Tradição: Pérolas

Moderna Tradição ist ein Quintett brasilianischer Meistermusiker, die sich zusammenschlossen, um für eine CD und in Konzerten einige Choro-Klassiker von Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Garoto und anderen zu spielen.

1-16 Giora Feidman: Shefer Nigun

Ein shefer (oder shofar) ist das Horn eines Widders. Es wird an rosh ha-shanah geblasen, um die Gläubigen zum großen Tempel des Salomon in Jerusalem zu rufen. Nigun - Melodie sowohl im Jiddischen wie im Hebräischen - sind meist wortlose 2/4-Stücke mittleren Tempos, zu denen der Chasidim sich Gott in einer Art ekstatischer Gemeinschaft nähern soll. *Shefer Nigun* ist ein alter Nigunim aus Safad und Umgebung.

1-17 A.K.C. Natarajan: Uyyala Looga

1-18 Donald Kachamba’s Kwela Band: Chikumbutso Lumba

Die beiden Autodidakten Donald Kachamba und Gerhard Kubik modifizierten die europäische Klarinette (in Bezug auf Embouchure, Applikation des Blatts usw.). Sie verwendeten dazu die ansonsten eher seltene Es-Klarinette. Genausowenig folgen die Spieltechniken irgendwelchen Regeln. Sagt Kubik: „Wir machten ein afrikanisches Instrument daraus. Kein anderer Musiker könnte darauf spielen, und wir könnten auf keiner Standard-Böhm-Klarinette spielen.“ *Chikumbutso Langa* (Erinnerungs-Rumba) war das letzte Stück, das Donald Kachamba jemals auf der Klarinette spielte: Zwei Wochen nach der Aufnahme starb der 16jährige Fulaye, der Gitarrist der Band, an Meningitis und Kachamba musste zur Gitarre zurückkehren.

Disc 2

2-1 El Negro y su Élite (Colombia): El Jujú

El Negro y su Élite, gegründet und geleitet von Euphonium-Meister Cecilio Lozano, hat als Frontmann den Multi-Instrumentalisten Paul Gordillo an der Klarinette. Dies ist eine der eher traditionellen Gruppen, die in Chocó, Kolumbien, Chirimía spielen. El Jujú (ein Gericht der Bauern der Gegend) wurde von einem der bekanntesten Komponisten aus Chocó geschrieben, dem 2009 verstorbenen Alfonso Córdoba, besser bekannt als El Brujo (der Zauberer); er war zudem ein Sänger, Meisterjuwelier und Zimmermann.

2-2 Brave Old World (USA): Rufn di Kinder aheym

Brave Old World, hier ohne ihr Herz und ihren Kopf, Alan Bern, waren immer etwas anders - mehr seriöses Kammerensemble denn überschwängliche Klezmer-Party-Band. Der Klarinettenist des Quartetts, Kurt Bjorling,

beschäftigt sich auch mit der Herausgabe historischer Klezmer-Aufnahmen von vor hundert Jahren. *Rufn di Kinder aheyim* ist eine Jazz-beeinflußte Neuinterpretation von Naftule Brandweins *Firn di mekhutonim aheyim* (Die Verwandten nach Hause begleiten).

2-3 Double Trio (France/USA/The Netherlands): Suite domestique

1993 formierte Louis Sclavis das kurzlebige, aber faszinierende Double Trio, eine Supergruppe, in der klassische Musik auf Jazz trifft: das französische Trio de Clarinettes auf das renommierte Trio Arcado, das aus zwei amerikanischem sowie einem niederländischen Streicher besteht. „Das Double Trio erforscht eine Region, in der Avantgarde-Jazz, Improvisation und die klassische Musik des späten 20. Jahrhunderts aufeinandertreffen. Und sie machen das gut.“ (Will York)

Alexandre Stellio & Orchestre du Bal Antillais (Martinique): Soigné i ba moin

Als Fructueux Alexandre am 16. April 1885 in dem kleinen Dorf Anses d'Arlets auf der Insel Martinique geboren, ist Alexandre Stellio derjenige, der die Biguine in die Welt brachte. Kenner vergleichen seinen Einfluß mit dem von Louis Armstrong in der Popularisierung des Jazz. Nachdem er 1919 - nach einem 21jährigen Exil in Guyana - nach Martinique zurückgekehrt war, wurde Fructueux Alexandre bald als Stellio verehrt, als Stern der kreolischen Musik - ein Spitzname, den er fortan immer benutzte. 1929 ging er nach Paris, von wo aus er Tourneen nach Algerien und Tunesien unternahm. Er nahm 128 Stücke auf, ein Erbe, das bis heute die Kunst der Biguine in ihrer Glanzzeit definiert. Alexandre Stellio starb am 24. Juli 1939 in Paris an einer Embolie.

2-5 Paulo Moura (Brazil): Maré Cheia

2-6 Mohammad Shirkodayi: Samki

Mohammad Shirkodayi wurde 1926 in Teheran geboren. Er studierte târ an der Musikakademie in Teheran und gehörte zu den ersten Solisten, die im iranischen Rundfunk auftraten, als dieser gerade gegründet wurde. Er wurde dann Mitglied in R. Khaleghis Akademischem Orchester, dessen Direktor, Davood Pirniâ, ihn bat, die gharaney zu spielen, die persische Klarinette. Seitdem hat Shirkodayi diese nicht wieder weggelegt. Er machte Aufnahmen mit den bekanntesten Musikern des Landes, und seine Arbeiten führten, zusammen mit denen von Hosseinali Vaziritabar, zu einem Radif für die Klarinette. Abgesehen von seiner Kunst als Musiker war er auch ein Experte für die diversen regionalen Volksmusiken des Irans.

2-7 Coast Social Orchestra (Kenya): Ngamririkanya

Mombasa war der Standort für das Coast Social Orchestra, dessen Mitglieder alle aus den Vororten der kenianischen Hafenstadt stammten, aus Taita und Giriama. *Ngamririkanya* (Wenn ich mich an sie erinnere) ist ein Lied aus Taita, der im typischen Tanzstil der Swahili-Küste der damaligen Zeit gespielt wird. Die Namen der Musiker sind leider unbekannt; der Orchesterleiter war Alexander Ayub Gombe.

2-8 Krishna Das & the Modern Light Music BrassBand: Gurans Ko Phool Siuri

Kale Nepali war nicht nur ein Klarinettist, sondern wird auch als Vater der zivilen Blechblasmusik in Nepal angesehen. Er besuchte eine Militärmusikschule und unterrichtete und dirigierte eine Reihe von Militärbands. 1945 gründete er die erste nicht-militärische Musikschule des Landes. In den 50er Jahren war Musizieren in der Öffentlichkeit endlich erlaubt: Plötzlich blühte die Blechband-Szene. Die Orchester bestanden üblicherweise aus westlichen Holz- und Blechblasinstrumenten, wobei die Klarinette die Soli spielte. Traditionelle Instrumente gehörten nicht dazu.

Die Band von Krishna Das (gestorben 2005) hatte üblicherweise zwei Ephoniums, ein Saxofon, drei Trompeten, zwei Klarinetten sowie je eine Bass-, Side-, Posaunen- und Tenor-Drum. *Gurans Ko Phool Siuri* heißt auf Deutsch „Eine Dame pflückt Teeblätter mit einer Rhododendron-Blume in ihrem Haar“; das Rhododendron ist die Nationalblume Nepals.

2-9 Ländlerkapelle Geisser, Altdorf (Switzerland): Stubete

Ein Schottisch aus dem riesigen Repertoire des legendären Schweizer Komponisten und Volkstanzmusikers Casimir ‚Kasi‘ Geisser. Er behauptete, mehr als 2.100 Stücke komponiert zu haben; bislang hat man davon allerdings ‚erst‘ 900 entdeckt...

2-10 Eric Dolphy (USA): God Bless The Child

2-12 Reginald Kell And The Busch Quartet (Great Britain/Germany): Adagio, from Johannes Brahms' Klarinette Quintet in B minor, Op. 115

Die Aufnahme von Reginald Kell mit dem Busch-Quartett von 1937 gilt bis heute als Referenzeinspielung von Brahms' Opus 115 (das übrigens am 12.12.1891 im Saal der Singakademie in Berlin seine Uraufführung erlebt hatte). Adolph Busch befand, „wir haben eine unserer besten Arbeiten abgeliefert“, und das Spiel Reginald Kells feierte der Kritiker Alec Robertson so: „Die feinste Phrasierung und Intonation, genaueste Beachtung der Vorgaben des Komponisten, exakte Balance und vor allem wirklich tiefe Einsicht in die Bedeutung und Aussage der Musik. Mit all diesen Tugenden muss der Klarinettist Reginald Kell ohne Abstriche bedacht werden. Sein Instrument klang nie schöner als auf dieser Einspielung.“

2-13 RinneRadio: Mel

RinneRadio ist Finnlands coolste Techno-Jazz-Kapelle und Tapani Rinne einer der kreativsten Musiker des Landes - Trance'n'Dance-Musik, die den perfekten Soundtrack für einen Film über jedes Land einer Mitternachtssonne liefern könnte.

2-14 Sükrü Tunar (Turkey): Hicaz raks

Wenn es darum geht, die klassischen Maqams und Taksims sowie die Tanzmusik der Türkei auf die Klarinette zu übertragen - Şükrü Tunar ist derjenige, der es vollbracht hat. 1907 in eine Arbeiterfamilie hineingeboren, war er der einzige in seiner Familie, den es zur Musik trieb. Ein Klarinetist in einer Militärkapelle hinterließ einen tiefen Eindruck, aber erst mit 13 erhielt er sein erstes Instrument. Doch dann war kein Halten mehr. Er spielte im Radio und in Nachtclubs, machte Plattenaufnahmen und begleitete berühmte Sänger. Besonders gelobt wird sein untrügliches Rhythmusgefühl sowie seine unerreichte Technik; er gilt allgemein als der beste Klarinetist, den die Türkei je hervorgebracht hat. Und er starb den Musikertraumtod: Auf der Bühne erlitt er am 15. Juli 1962 eine Herzattacke.

2-15 Jonianet & Saze Ensemble: Delvinjote moj e bukuro

Der Chor Jonianet aus Südalbanien musiziert hier gemeinsam mit einer Instrumentalgruppe, einer so genannten Saze, aus Markat, um die polyphonen Traditionen der Gegend zu erhalten und weiter zu entwickeln. *Delvinjote moj e bukuro* (Mein schönes Mädchen aus Delvina) ist ein Liebeslied aus Delvina, einer Kleinstadt von 2.000 Einwohnern am Rande der Kurvellesh-Berge. Der Wechsel zwischen Gesang und Klarino ist typisch für diese Gegend.

2-16 Artie Shaw & His Orchestra: Concerto For Clarinet

Artie Shaw hat einmal gesagt, er fühlte sich nie der Unterhaltungsindustrie zugehörig - er sah sich als Künstler. Sein *Concerto for Clarinet* beweist den Wahrheitsgehalt seiner Aussage. Der erste Teil läßt die Blechbläser in seinem Orchester glänzen; der (leicht längere) zweite Teil unterstreicht, warum der legendäre Klarinetist des Duke Ellington Orchestra, Barney Bigard, Shaw „den größten Klarinetisten, der je gelebt hat“, nannte. Franklin Cohen, erster Klarinetist des Cleveland Symphony Orchestra, beabsichtigte, das *Concerto* zu spielen; er hörte sich Shaws Aufnahme an und unterstrich sogleich Bigards Urteil: „Es ist schwer, so wie er zu spielen. Es ist nicht der typische Orchesterstil des Überblasens. Er spielt so viele unglaubliche Schattierungen.“ Eine verkürzte Version des *Concertos* war im Film *Second Chorus* zu hören.

Extra Disc

Die Extra-Disc enthält den (fast) kompletten Mitschnitt eines Konzerts, das beim TFF Rudolstadt 2001 geprobt und aufgeführt wurde. Zwei Titel (sowie einige Ansagen) wurden weggelassen. Einer war ein Gastauftritt zweier Musiker, die ansonsten nicht am Projekt teilnahmen. Der zweite ist ein Duett von Heikki Syrjänen und Pekka Westerholm (*Cold*), das auf Titel 7 folgte; da es nicht auf richtigen Klarinetten, sondern auf Liru und Mänkeri gespielt wurde, zwei traditionellen Rohrblattinstrumenten aus Finnland, wird es auf *Magic Saxophone - The Single-Reed Instruments Vol. II* nachgereicht.

Teilnehmer des Projekts waren:

Clarinet Trio

Bassklarinetist, Komponist und Jazzsaxofonist Gebhard Ullmann, Klarinetist und Wanderer zwischen den alten und Avantgarde-Welten Jürgen Kupke sowie der zeitgenössische Musiker und Bassklarinetist Theo Nabicht formten das Clarinet Trio 1998 in Berlin. „Das ist lustige Musik mit ernsthaften Absichten. Musik, die zwischen dem Formalismus klassischer deutscher Lieder, europäischen ‚free‘-Werten, Blues, Gospel, neuen Kompositionen und ein wenig Tin Pan Alley changiert.“ (Steve Day, *Avant Magazine*)

Ibon Koteron

Ein Rohrblattinstrument mit zwei parallelen Pfeifen, die in einem Horn als Mundstück enden - die Alboka oder Zinburrana ist die Doppel-Hornpipe der Basken. Vor 30 Jahren war sie noch so gut wie ausgestorben, doch heute widerfährt ihr ein neues Interesse als Symbol baskischer Kultur und Tradition. Ibon Koteron wurde 1967 in Bilbao geboren. Er spielt und unterrichtet Alboka und Gaita (oder Dutzinea, eine ‚sanft‘ klingende Schalmei) und wird sowohl von den noch lebenden alten Meistern als auch von der jungen Generation als legitimer Erbverwalter der Tradition angesehen.

Ivo Papasov (mit Petar Ralchev, Akkordeon)

„Ivos Album mit Hochzeitsmusik, als erstes am frühen Morgen gespielt, liefert ein solides und dauerhaftes Gerüst, an dem sich der tagsüber Beschäftigte durch den Tag hangeln kann.“ Zahllose Weltmusikfans rund um den Globus haben das Urteil von olle Frank Zappa bestätigt, indem sie sich freudig auf (bulgarische) Hochzeitsmusik einließen, als sie in den 90er Jahren den Meisterklarinetisten Ivo Papasov für sich entdeckten.

Heute tourt Papasov die Konzerthallen, Bars und Festivalbühnen mit einer Vielzahl unterschiedlichster Bands, von intimen Duos bis zu Brass Bands. Eine davon ist das Duo mit Landsmann und Akkordeonist Petar Ralchev.

Paradox Trio

Sehr viele Klezmer-Wege führen zum Balkan. Das Paradox Trio ist Matt Darrius Vehikel, diesen Weg zu beschreiten und sich dabei wohl zu fühlen. Bekannt durch seine Position auf dem, wie es Henry Sapoznik beschrieb, „dauerhaft rotierenden Klarinetten-Stuhl der Klezematics“, spielt Darrius auch Saxofon und eine Reihe weiterer Blasinstrumente. Seine Wegbegleiter sind ähnlich tief in vorderasiatischen Traditionen verwurzelt.

Sergej Starostin, Sergej Klevensky

Sergej Starostin ist Experte auf dem Gebiet traditioneller russischer Musik; ein großartiger Arrangeur und ein Meister auf allen möglichen Blasinstrumenten, besonders solchen mit einem Rohrblatt. Er ist den meisten durch die Gruppe Farlanders bekannt - zu der auch Sergej Klevensky an der Klarinette und anderen Holzblasinstrumenten gehörte -, dem Moscow Art Trio und verschiedenen anderen Projekten. Und er fasziniert auch als Erzähler alter russischer Volksmärchen.

Heikki Syrjänen, Pekka Westerholm

Liru und Mänkeri sind traditionelle finnische Rohrblattinstrumente. Dass man sie heute wieder spielt, ist hauptsächlich dem Instrumentenbauer und Musiker Pekka Westerholm zu verdanken, der sie ebenso wie eine Reihe weiterer Instrumente baut. Die Musik des Duos ist grenzenlos und wechselt ansatzlos zwischen Trad.Fin. und modernen Hard-Bop-Formen.

Das Projekt wurde geleitet von Wolfgang Meyering.

Danksagung

Wenn Sie möchten, dass auch zukünftige Generationen auf Holz- und nicht auf Plastikinstrumenten spielen können, dann unterstützen Sie das African Blackwood Conservation Project (ABCP), dessen Ziel es ist, diesen wertvollen Baum in Tansania wieder aufzuforsten: www.blackwoodconservation.org