

sie Smith & Louis Armstrong« und »Mood Indigo« von »Duke Ellington & Cotton Club Orchestra«. Im Text zeigt ein CD-Symbol dem Leser den zugehörigen Titel an, der somit sofort im Zusammenhang mit dem gerade gelesenen Abschnitt angehört werden kann. Bemerkenswert sind zudem die jedem biografischen Abriss als Überschrift dienende Originalunterschrift des jeweiligen Musikers sowie mindestens ein zeitgenössisches Zitat pro Text, das zumeist noch durch erheiternde oder interessante Anekdoten ergänzt wird. Jeder Biografie ist außerdem ein »Infokasten« beigegeben, der auf den ersten Blick Geburts- und Sterbedatum, Datum der vertonten Erstveröffentlichung, Zahl der Aufnahmesessions und den musikalischen Betätigungsbereich zeigt. Nicht jedem Musiker ist jedoch die selbe Aufmerksamkeit vergönnt. Der Umfang der einzelnen Porträts reicht von einer (Alberta Hunter) bis hin zu sechs Seiten (z. B. James P. Johnson oder Cab Calloway); allein dem so titulierte »König des Jazz«, Louis Armstrong, werden acht Seiten gewidmet. Der Text über Bessie Smith beispielsweise befasst sich vor allem mit dem eindrucksvollen Erscheinungsbild der ca. 1,80 m großen Sängerin und einer eingehenden



Charakterbeschreibung, basierend vor allem auf cholerischen Auftrittsszenarios. Gleichzeitig werden ihre Kindheit in Armut und daraus resultierende übermäßige Großzügigkeit betont. Mit New York verbanden die höchstbezahlte schwarze Künstlerin ihrer Zeit vor allem der Großteil ihrer dort gemachten Studioaufnahmen. Bill »Bojangles« Robinson ist vielleicht der ungewöhnlichste der beschriebenen Künstler. Seine Verbindung zur Jazzmusik liegt im Tanz. Der Steppentänzer tourte lange Zeit durch Europa, bevor er in den USA in Nachtclubs, später auf dem Broadway und schließlich sogar in Hollywood-Filmen auftrat. Auch er ist auf der der beiliegenden CD vertreten – als Schlagzeuger-Ersatz stieg er in »Fats Waller's« Titel »Ain't Misbehavin'«. Seinem textlichen Porträt folgt im Buch außerdem eine Grafik, die es dem Leser theoretisch ermöglicht einen von Robinsons Schritten nachzutun.

Das Buch überrascht schon beim Auspacken angenehm: Sein ungewöhnliches Überformat, die warmen Farben, der haptische Textileinband und die ungewohnt dicken Seiten machen Lust zu blättern. Der Untertitel »ein Buch von Robert Nippoldt mit Texten von Hans-Jürgen Schaak« unterstreicht seine Gewichtung: Hier liegt der Fokus auf den Illustrationen. Verbunden mit der hochwertigen Ausstattung richtet es sich vor allem an den bibliophilen Jazzliebhaber und präsentiert ihm eine kurzweilige, informative, fundierte Lektüre, die Augen und Ohren gleichermaßen anspricht.

[Clara-Annette Seidlein]

Gustav A. Krieg: cantus-firmus-Improvisation auf der Orgel System – Methode – Modelle, 2. Auflage, Köln (Dohr) 2008

Seit der Verwendung der Orgel als öffentliches Instrument behauptet die Improvisation ihren gleichberechtigten, zeitweise sogar dominierenden Anteil in der Organistenpraxis. Im Gegensatz zu anderen Instrumenten, die im Zuge der höfisch-bürgerlichen Konzertpraxis für Interpretationen perfektioniert oder in ein Ensemble integriert wurden, hielt sich die Orgel Improvisation über die Jahrhunderte hinweg als »Liturgisches Orgelspiel« im Gottesdienst und wurde dementsprechend auch

obligatorisches Fach in der Organistenausbildung. In jüngster Zeit haben auch die kirchenmusikalischen Musikausbildungsstätten die Bedeutung der Improvisation (wieder-) erkannt und forcieren ihr entsprechendes Lehr- und Prüfungsprogramm. Denn in der (gottesdienstlichen) Praxis entscheidet eher der souveräne Umgang mit dem Kirchenlied – mit griffigen Intonationen und ansprechendem Begleiten des Gemeindegesanges – über das Renommee des Organisten, als das kunstvolle Inter-

pretieren eines Literaturstückes. Dieser Entwicklung Rechnung tragend und nicht zuletzt im Bemühen, hier auch fachliche Qualitätskriterien aufzuzeigen, sind in den letzten Jahren einige verdienstvolle Publikationen entstanden, seien es CD-Produktionen mit reinen Improvisationsprogrammen oder didaktische Lehrwerke wie etwa die mittlerweile vergriffenen »Grundlagen der Orgelimprovisation« in zwei Bänden von Christiane Michel-Ostertun aus dem Jahre 1996. Den bisherigen Höhepunkt in der Serie der aktuellen »Praktikertraktate« setzt das umfassende Buch »cantus-firmus-Improvisation auf der Orgel. System – Methode – Modelle« von Gustav Adolf Krieg (* 1948), der Theologie in Münster und Bonn, sowie Kirchenmusik in Köln studierte und nun Liturgisches Orgelspiel, Hymnologie, Liturgik und Musikgeschichte an den Musikhochschulen in Düsseldorf und Köln sowie praktische Theologie an der Universität Bonn unterrichtet.

Mit 346 Seiten und 265 Notenbeispielen liegt hier die bisher umfangreichste einschlägige Publikation vor, die – zudem fest gebunden und in edler Aufmachung – preislich erfreulich erschwinglich geblieben ist, was den Zugang zur großen Zielgruppe der Studierenden und ambitionierten Amateure erheblich erleichtern dürfte. Das Cover zeigt das Bild »Orgel« aus der Serie »Ton – Wort – Farbe. Variationen zum Gottesdienst« (2001) von Uwe Appold und setzt so einen anspruchsvollen Gegentrend zu den oft fantasielosen Deckblatt-Layouts der Musiklehrbuchreihen anderer Verlage. Ein vorbildlich gegliedertes Inhaltsverzeichnis erleichtert den ersten Überblick, das Lesebändchen ein Wiederfinden der letzten Arbeitsposition. Für einen musikhistorischen Zugang bietet das Personenverzeichnis beste Voraussetzungen, für den Kirchenmusiker ein Verzeichnis der zahlreichen angeführten Lieder mit Hinweisen zu deren aktuellen Gesangbuchnummern. Ganz neu ist die Arbeit übrigens nicht – die erste Auflage wurde bereits im Jahre 2002 mit dem Deutschen Musikeditors-Preis in der Kategorie »Didaktische Musikbücher« ausgezeichnet.

Umso erfreulicher, dass man sich nach wenigen Jahren für eine komplette Revision und Erweiterung entschieden hat. So ist die vorliegende Neuauflage um 30 Seiten gewachsen, Druckfehler wurden beseitigt, irreführende Formulierungen korrigiert und

Notenbeispiele revidiert. Neue Improvisationsmodelle sind hinzugekommen, und etliche Anregungen aus Rezensionen wurden aufgenommen.

Der Autor beschränkt sich auf die cantus-firmus-gebundene Improvisation im Sinne der »Choralbearbeitung« vornehmlich aus dem Blickwinkel des praktizierenden (evangelischen) Kirchenmusikers und lässt somit das weite Feld der »freien Orgelimprovisation«, wie etwa eher formgebundene (Sinfonie, Sonate) oder stilorientierte Strukturen, bewusst außen vor. Dafür wird das zentrale Thema in nahezu erschöpfender Weise behandelt und bietet gerade auch dadurch zahlreiche Anhaltspunkte für



außerliturgische Themen. Auch wenn der Autor immer wieder auf seine Absicht hinweist, ein praktisches Lern- und Lehrbuch intendiert zu haben, und Improvisation damit nicht primär *satz-*, sondern *spiel-* bzw. *griff-*technisch zu verstehen seien, nehmen seine

Ausführungen zu den theoretischen (meist satztechnischen) Grundlagen großen Raum ein. So ist der erste Teil – etwa ein Fünftel des gesamten Buches – theoretischen Ausführungen reserviert, wie etwa über das Spannungsfeld zwischen Improvisations-Ideale und Kompositions-Modell, Fragen des Improvisations-Unterrichts und – vielleicht am spannendsten, weil sonst kaum beleuchtet – zu Fragen einer »kantoralen Ästhetik«.

Der praktische Teil verfolgt weniger einen historischen Ansatz, bei dem von Anfang an alle Regeln und Gesetzmäßigkeiten auf den Satzstil einer bestimmten Epoche bezogen wären, als vielmehr einen textorientierten, poetisch-assoziativen Weg, bei dem die satztechnischen Reglements als »akademisches Korrektiv gegen improvisatorische Willkür« fungieren. Trotzdem ist Kriegs Improvisationslehre nach Epochen gegliedert und reicht vom Kantionalsatz über die (spät-) romantische Chromatik bis hin zu atonalen »Impulsen«. Eine zweite, die »Form«-Ebene durchzieht das Buch mit zahlreichen Modellen wie etwa Bicinium, Concerto, Choralvorspiel oder Passacaglia

sowie Anleitungen zu Kolorierungen, Ritornell- und Fugen-Bildung oder Septakkord-Führungen.

Bewusst wählt Krieg einen sehr persönlichen, bei aller Fundierung leicht zugänglichen Sprachstil. Er vermeidet den akademischen Blickwinkel eines vermeintlich objektiv beschreibenden Dritten, sondern nimmt den Leser an die Hand; es entsteht gewissermaßen ein Lehrer-Schüler-Verhältnis. Das mag nicht jedermanns Sache sein – mancher Theoretiker wird womöglich ob soviel Subjektivität skeptisch werden. Weniger ermüdend ist es allemal – und hat sich in der

Regel als effektive Lehrmethode erwiesen. Durch die klare Gliederung ist der individuelle Einstieg je nach Interesse und Kenntnisstand möglich – dies scheint auch notwendig, denn allein aufgrund des Umfangs wird man vor einer systematischen Durcharbeitung zunächst zurückschrecken. Die Fülle an Informationen und Modellen, die akkurate Aufbereitung und gute Lesbarkeit machen Gustav. A. Kriegs Buch zu einem umfassenden Lehrwerk, dessen Anschaffung Improvisatoren wie Theoretikern gleichermaßen empfohlen sei. [Dominik Axtmann]

Ralf Wehner (Hg.): Felix Mendelssohn Bartholdy: Oktett op. 20 Wiesbaden [u.a.] (Breitkopf & Härtel) 2007

Das Oktett op. 20 für vier Violinen, zwei Violoncelli und zwei Violoncelli von Felix Mendelssohn Bartholdy entstand 1825 und gilt als Geniestreich des jugendlichen Komponisten. Es gehört zugleich zu den bekanntesten Kammermusikwerken des 19. Jahrhunderts. Mit nur 16 Jahren zeigte der junge Komponist ein erstaunliches künstlerisches Profil und prägte mit der Besetzung von acht Streichern eine neue Gattung, die es in der Folge allerdings zu keiner sehr verbreiteten Tradition brachte; nur einzelne Werke wie z. B. von Johann Svendsen folgten dieser Tradition. Anders als bei Louis Spohrs Doppelquartett steht im Oktett nicht die Gegenüberstellung von zwei Gruppen, sondern die Einheit der Mitspieler im Vordergrund. Das noch zu Lebzeiten Beethovens entstandene Werk erschien in Brahms' Geburtsjahr erstmalig unter der Opuszahl 20 im Druck. Diese Rahmendaten spiegeln die Bedeutung des Oktetts mit Beethoven als Wegbereiter und Brahms als einem der wichtigsten Erben (mit Werken wie den Streichsextetten) wider.

Kurz vor Entstehung des Oktetts hielt sich Mendelssohn im Frühjahr 1825 in Paris auf und besuchte auf der Rückreise Goethe bereits zum zweiten Mal.



Das im Spätsommer entstandene Werk vollendete er am 15. Oktober 1825 und widmete es zwei Tage später seinem Geigenlehrer Eduard Rietz zum Geburtstag. Obwohl Mendelssohn schon zahlreiche Werke komponiert hatte, stellte das neue Opus alle vorherigen in den Schatten. Dabei spielt der dritte Satz, das Scherzo, eine besondere Rolle, weil Mendelssohn ihn in einer um Bläserstimmen erweiterten Form mit seiner ersten Symphonie op. 11 aufführen ließ. Die sonst sehr kritische Schwester Fanny bezeichnete diesen Satz als »wahrlich gelungen« und enthüllte, woher ihr Bruder die Anregung erhalten hatte. Ein Vierzeiler aus Goethes Faust hatte ihn animiert: »Wolkenzug und Nebelflor / Erhellen sich von oben, / Luft im Laub und Wind im Rohr / Und alles ist zerstoben.« Die Stimmung dieser Zeilen ist in dem komplett im Pianissimo gehaltenen g-Moll-Satz eindrucksvoll festgehalten.

Der ersten Druckausgabe wurde 1833 folgende »Nota« vorangestellt: »Dies Ottet muss im Styl einer Sinfonie in allen Stimmen gespielt werden, die *Pianos* und *Fortés* müssen sehr genau und deutlich schärfer hervorgehoben werden, als es sonst bei Stücken dieser Gattung geschieht.« Diese Anmerkung verrät viel über den orchestralen Charakter des Werks. Insbesondere der erste Satz in Es-Dur lebt von starken dynamischen Kontrasten. Die acht Streicher vereinen sich oft zu einem vollen Klang, der die herkömmlichen Grenzen der Kammermusik überschreitet. Auch wenn Mendelssohn formal den traditionellen