

vielen vorhandenen Quellenarten mit ihren Forschungsansätze als auch damit einhergehende Interpretationsfragen vor. Einen etwas anderen Blickwinkel bietet dagegen Detlef Giese („Die neue Musik als historische Musik. Musik aufführen im 20. und 21. Jahrhundert“), der die Geschichte der neuen Alte-Musik-Bewegung aus der Perspektive einer Aufführungspraxis des 20. Jahrhunderts darlegt. Dabei bindet er viele der in den vorangegangenen Kapiteln adressierten Aspekte in einer übergreifenden Betrachtung zusammen und zeichnet so ein Gesamtbild, das von der Stellung der Künstlerinnen und Künstler, die Spuren in der Interpretationsgeschichte hinterlassen haben, bis hin zu einer umsichtigen Einordnung der Tonträger und ihrer Bedeutung für die Aufführungs- und Interpretationspraktiken reicht und dabei auch den Zwiespalt von Wandel und Kontinuität reflektiert.

Der Band schließt mit dem Teil „Fallbeispiele“ zu drei Themenfeldern, die sich diagonal durch die vorangegangenen Untergliederungen hindurchziehen. Zwei immens große Themen verfolgen Thomas Synofzik („Tempo“) und Sebastian Bausch („Improvisation“) in ihren Beiträgen. Während Synofzik die Entwicklung prägender Debatten um Fragen der Tempogestaltung ab dem 14. Jahrhundert über Tempobezeichnungen und Tempobestimmungen bis hin zu einer eingehenden Darlegung neuer Methoden zur computergestützten Tempomessung und -analyse darlegt, dekliniert Bausch die Frage nach Improvisation entlang der (ideellen) Grenze zu Komposition und Interpretation, u. a. ausführlich am Beispiel von Verzierungspraktiken. Bausch endet mit knappen Ausführungen zum 20. Jahrhundert, die durch die sehr eng weitergeführte Frage nach dem Verhältnis von Notation und spielerischer Abweichung an zentralen Teilen improvisatorischer Praxis, beispielsweise der Suche nach neuen (schriftunabhängigen) Formaten und Klanglichkeiten ebenso vorbeigehen, wie an einer präzisen Verortung von impro-

visorischen Praktiken zu kompositorischen Ansätzen der zeitgenössischen Musik. Nochmals eine ganz andere, sehr viel offenere Perspektive auf musikalische Interpretationen eröffnet demgegenüber Kai Köpp („Nicht-notiertes und Nichtnotierbares“) in seinen Betrachtungen zum Verhältnis von Schriftlichkeit und erklingender Musik, die er am Beispiel von Vortragszeichen und Vortragsnormen entlangführt. Köpp bindet über Robert Haas nicht nur Hugo Riemanns Frage, was selbstverständlich bzw. was notiert ist, ein, er knüpft in gewisser Weise auch an die in der Einleitung unausgesprochene Frage nach der Verortung des Kompendien-Bandes zu Haas' *Aufführungspraxis der Musik* an und zeigt auf, dass einige Aspekte heute eine neue Aktualität erhalten.

Damit bestätigt sich der initiale Eindruck: Die Nicht-Positionierung erfolgt ebenso bewusst wie die inhaltlich breite Ausrichtung und ist Charme und Herausforderung zugleich. Zwar scheint, trotz aller Perspektivwechsel, eine grundlegende Fokussierung auf schriftliche Quellen konstant im Hintergrund zu stehen, wohingegen Anknüpfungspunkte z. B. an eine „Geschichte des Hörens“ nur in Ansätzen verfolgt werden. Dennoch eröffnet der Band insgesamt einen sehr lebhaften und umfänglichen Einblick in die Forschung zu musikalischen Aufführungen. Die breite Aufstellung eignet sich hierbei nicht nur für die Nutzung als Lehrbuch, sondern eröffnet auch neue Perspektiven und Anknüpfungspunkte an aktuelle Forschungsdesiderate.

(Februar 2021)

Miriam Akkermann

*GUSTAV A. KRIEG: Die anglikanische Kirchenmusik – historisch und praktisch. Einführung und Repertoirekunde. Köln: Dohr 2020. 436 S., Nbsp.*

Mit dieser Publikation hat Gustav A. Krieg ein gewichtiges Werk vorgelegt. Der Autor nähert sich der anglikanischen Kirchenmusik

aus zweierlei Perspektiven: der des Theologen und der des Kirchenmusikers. Dabei nimmt die Einführung in die Spezifika von „Anglikanischer Kirche – anglikanischer Liturgie – anglikanischer Kirchenmusik“ lediglich die ersten 50 Seiten ein; der weitaus umfangreichere zweite Teil, widmet sich den „Epochen – Komponisten – Werke[n]“. Genau darin, nämlich in dem Ansinnen, gleichzeitig historische Ereignisse, kirchengeschichtliche Entwicklungen, biographische Fakten mit Repertoirekunde und Werkanalysen zu verbinden, liegt die Stärke, aber auch die Schwäche dieses Buches. Die Materialfülle ist überwältigend, zeugt sie doch von intensiven und jahrelangen Studien des Autors (tatsächlich stellt die vorliegende Publikation die erweiterte Fassung einer 2007 erschienenen *Einführung in die anglikanische Kirchenmusik* dar). Die umfangreiche zu Rate gezogene Sekundärliteratur manifestiert sich auf jeder Seite in einem ebenso umfangreichen Fußnotenapparat; in den Fußnoten werden allerdings ständig Abkürzungen verwendet, die auf den ersten Buchseiten verzeichnet sind und durch reges Blättern entschlüsselt werden müssen (zum Teil wieder mit Abkürzungen in der eigentlich ausgeschriebenen Version).

Trotz des erzwungenen Hin- und Herblätterns stellt jedes Teilkapitel eine gut lesbare Einheit zu jeweils einer Epoche der anglikanischen Kirchenmusik dar. Zentrale Komponistenpersönlichkeiten werden in ihrer Zeit, ihrem Umfeld, ihrer Sozialisierung, ihrer stilistischen Formung und ihrem Austausch mit und ihrem Einfluss auf andere Komponisten und Musiker detailreich beschrieben. Im zweiten Teil „Epochen – Komponisten – Werke“ ist etwa das dritte Unterkapitel überschrieben mit „Die Händel-Zeit (Der Spätbarock)“. Es bringt so viele erhellende historische Details und musikalische Querverbindungen zu Person und Werk Georg Friedrich Händels, dass die Fülle der bearbeiteten Literatur erschlagend ist. Tatsächlich enthält das Händel-Kapitel kaum einen Satz,

dem keine Fußnote zugeordnet ist – und das ist im gesamten Buch der Fall. Insgesamt legt der Autor also eine großangelegte Kompilation der kompletten verfügbaren Literatur zum Thema vor.

Geht man ins Detail, etwa im Händel-Kapitel, so findet sich beispielsweise folgende Aussage: „Natürlich wurden Händels *Symphony Anthems* zum liturgischen Normalgebrauch für die Orgel transkribiert“ (S. 122). Spätestens hier stellt sich die Frage, warum der Autor lediglich Original-Kompositionen und ihre Schöpfer anspricht und entsprechende Werke analysiert. Die Beschränkung auf Original-Kompositionen wäre mindestens zu begründen. Wichtige Arrangeure, wie beispielsweise der Organist William Thomas Best, dessen Bearbeitungen für Orgel (besonders viele Händel-Bearbeitungen) sogar weltweit gespielt wurden und immer noch werden, sucht man vergeblich. Mindestens ein Hinweis auf die sehr spezielle englische Ausrichtung der halb-liturgischen Cäcilien-Feste, die gerade in der Händel-Zeit zu großer Blüte gelangten (vgl. dazu etwa Bryan Whites Ausführungen über *Music for St Cecilia's Day*, 2019), wäre eine wichtige Ergänzung hierfür.

Auch fehlt eine Begründung, warum sich der Autor auf die anglikanische Kirchenmusik in England beschränkt. Die anglikanische Kirche ist ein weltumspannendes Netz, und gerade die Kirchenmusik wurde für Zwecke der Missionierung stark eingesetzt. Die transkulturellen musikalischen Prozesse, die die anglikanische Kirchenmusik in Nordamerika („New England“) oder Südostasien ausgelöst hat, wären damit zusammenhängende Themen, die noch einer Erforschung harren (auch wenn der Autor schon amerikanische Phänomene, etwa das Werk der Komponistin Amy Beach, einbezieht). Der akribische Detailsammler Gustav A. Krieg wäre prädestiniert für weitere Forschungen in diese Himmelsrichtungen. Ein kurzes Kapitel, warum die Thematik auf England und auf die Rezeption der anglikanischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum („der deutschspra-

chige Kontinent“, S. 299) beschränkt wurde, wäre hilfreich und würde eine Systematisierung erleichtern.

Ein noch gründlicheres Lektorat hätte den positiven Eindruck verstärkt. Leider stolpert man beim genauen Studium von Text und Notenbeispielen doch immer wieder über Tippfehler oder Ungenauigkeiten (etwa im Notenbeispiel auf S. 256, in dem die Tenorstimme nicht richtig sein kann oder genauso die Bassstimme im Notenbeispiel 6 auf S. 80; oder im Text S. 121 „stellte dies zwar eine Neuheit da“). Auch der mächtige Fußnoten-Apparat sollte noch einmal auf Schreibfehler hin lektoriert werden. (z. B. in S. 234, Fußnote 8 oder S. 171 Fußnote 214, S. 247 Fußnote 73).

Die letzten einhundert Seiten enthalten einen Anhang und mehrere Register – das bezeugt den enzyklopädischen Anspruch des Werkes. Das übliche Literatur-Verzeichnis und das Personenregister sind unabdingbar, darüber hinaus gibt es jedoch noch ein umfangreiches Werkverzeichnis und eine Diskographie, in der jeweils jede greifbare Komposition der anglikanischen Kirchenmusik mit genauen Verlagsdaten und diskographischen Angaben versehen wurde.

Schließlich: An welche Lesergruppe richtet sich diese *Einführung und Repertoirekunde* zur anglikanischen Kirchenmusik? Kein an der Thematik Interessierter kommt an dieser enzyklopädisch ausgerichteten, eine lückenlose Darstellung der anglikanischen Kirchenmusik in England suchenden Publikation vorbei. Der in der Praxis stehende Kirchenmusiker findet viele Anregungen, muss allerdings auch sehr viel Zeit mitbringen, um sich in der enorm großen Auflistung von Werken zu orientieren und alle Abkürzungen nachzublättern. Der voluminöse Anhang mit „Werkverzeichnis“ und „Diskographie“ wäre in einer Online-Datenbank besser aufgehoben – einerseits, um das Stöbern und Auffinden zu erleichtern (man könnte sich die vielen, teils verwirrenden Abkürzungen ersparen), andererseits, um die sich täglich ver-

größernde Masse an gedruckten Werken und Tonträgern aktuell zu halten, vielleicht auch, um Incipits der aufgelisteten Werke bereitzustellen – das würde den Anspruch der Publikation, die Annäherung an die anglikanische Kirchenmusik historisch und praktisch auch „in praxi“ vereinfachen. So oder so: Gustav A. Kriegs *Die anglikanische Kirchenmusik – historisch und praktisch* ist eine überaus umfangreiche und höchst willkommene Bereicherung für die neuere kirchenmusikalische Forschung.

(Februar 2021) *Eva-Maria de Oliveira Pinto*

*Giuseppe Sarti. Ästhetik, Rezeption, Überlieferung. Hrsg. von Christin HEITMANN, Dörte SCHMIDT und Christine SIEGERT. Schliengen: Edition Argus 2019. 328 S., Abb., Nbsp., Tab. (Forum Musikwissenschaft. Band 12.)*

Bevor Giuseppe Sarti 1784 Italien verließ und nach St. Petersburg ging, hatte der Mailänder *Giornale enciclopedico* 1783 regelmäßig über seine Tätigkeit als Kapellmeister des Mailänder Doms berichtet. Man lobte dort die „musica singolare“, das „incomparabile talento“, den „insigne e valoroso maestro“, den „rinomato sig. Sarti“ – und pries seine Fähigkeit „adattare la musica al testo ed all’espressione delle parole, che unito ad uno stile sempre grave nello stesso tempo e maestoso, come il rito ambrosiano richiede, distintamente riscveglia nell’anima dei divoti uditori tutti quelli affetti che la chiesa stessa intende colle materne sue voci di eccitare nel cuore de’ fedeli suoi figli!“ (zitiert im Artikel von Mariateresa Dellaborra im anzuzeigenden Band, S. 249f.). Obwohl es dabei eigentlich um Sartis geistliche Musik ging, fassen die hier beschriebenen Besonderheiten – die stimmige Verbindung von Musik und Text, die Würde und die affektive Kraft – Sartis Stil doch in seiner Gesamtheit zusammen. Sie weisen sogar in erster Linie auf das *dramma per musica* – seine lebenslange Hauptbeschäf-