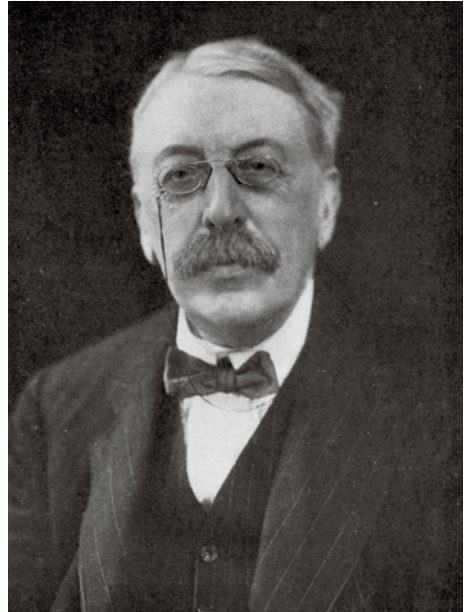


CHARLES VILLIERS STANFORD (1852–1924) II

Stanford zählt zu den produktivsten englischen Komponisten seiner Generation. Sein riesiges kompositorisches Schaffen schliesst Werke für fast alle denkbaren Gattungen und Besetzungen ein, darunter 7 Orchestersinfonien, kleinere Orchesterwerke, diverse Solo-Konzerte, 10 Opern, Oratorien, Kammer- und Klaviermusik sowie ein umfangreiches Liedschaffen. Liturgische Chorwerke und Orgelmusik nehmen darin einen prominenten Platz ein.



Von Shaun Yong & Tobias Willi

Stanford als Komponist und Lehrer

Stanfords Werk steht am Anfang einer als *English Musical Renaissance* bezeichneten Umbruchzeit, welche eine «genuin englische» Musik propagierte, die sich von der etablierten, kontinentaleuropäischen (insbesondere deutschen) Tradition emanzipieren und an deren Seite einen Platz im britischen Konzertleben einnehmen sollte.¹ Damit würde der auf den deutschen Schriftsteller Oscar Schmitz zurückgehenden Apostrophierung Englands als «Land ohne Musik», das seit Purcell keinen grossen Komponisten habe hervorbringen können, ein Ende bereitet. Während Stanford und viele seiner Zeitgenossen sich noch durch «Lehr- und Wanderjahre» auf dem Kontinent weitergebildet hatten, ermöglichten nun die neu entstandenen Ausbil-

dingsstätten eine hohe Professionalisierung der Musikausbildung im eigenen Land. Die dort lehrenden Professoren wurden gestützt durch eine enge Verbindung zur Musikkritik; einer der einflussreichsten «Propagandisten» der *Renaissance* war der Musikkritiker der Times, J.A. Fuller Maitland. Die Wechselbeziehung von institutioneller Bildungspolitik, Lehre und Rezeption war allerdings auch Gegenstand von Kritik; so beurteilte der scharfzüngige Kritiker George Bernard Shaw das Netzwerk der *Renaissance* als *mutual admiration society*, deren Exponenten sich wechselseitig der Bedeutung ihrer Kompositionen versichern würden.

Mit seiner Doppel-Professur für Komposition am Royal College of Music und in Cambridge – den beiden «Kaderschmieden» der Bewegung – besetzt Stanford natürlich eine der zentralen Rolle innerhalb dieser Entwicklungen, gesellschaftlich solid abgestützt

durch seine Herkunft aus der *Upper Class* und seine engen Verbindungen in die wichtigen universitären Zirkel. Es findet sich kaum ein Komponist der beiden nachfolgenden Generationen, der nicht seinen Unterricht besucht hätte – ein Unterricht, der generell als streng, kompromisslos, ja rigid wahrgenommen wurde (Vaughan Williams: «... like all great teachers, he was narrow-minded»²). Solides kompositorisches Handwerk, geschult an Vorbildern aus Barock und Klassik, bildet für Stanford in seinem Kompositions-Handbuch die Grundlage jeglichen kreativen Schaffens, das er stärker gewichtet als zwanghafte «Originalität» – eine Haltung, mit der er sich gerade in seinen späten Jahren vehement gegen «modernistische» Strömungen aussprach, aber sich (gerade unter seinen Schülern) auch wenig beliebt machte. Als Komponist orientiert sich Stanford in erster Linie an Brahms und Schumann³ und bleibt in harmonischer und rhythmischer Hinsicht konservativ – das Primat gebührt der Melodie, die oft

den erfahrenen Opernkomponisten verrät; kunstvolle Kontrapunktik und barock anmutende Passaggi und Figurationen (z. B. in vielen Orgelwerken) belegen die handwerkliche Meisterschaft des Kompositionslehrers bzw. sein enzyklopädisches Geschichtsbewusstsein. Auch modale Einflüsse sind sicher auf Stanfords Kenntnis alter Musik zurückzuführen, aber wohl auch einem gesteigerten Bewusstsein für traditionelle Volksmusik geschuldet, einem zentralen Anliegen der *English Musical Renaissance*. Stanfords ästhetische Positionen und die fast starrsinnige Vehemenz, mit der er diese verteidigte, führten besonders gegen Ende seines Lebens und nach seinem Tod zu viel Kritik; aufgrund seines riesigen Œuvres, das er mit scheinbarer Mühelosigkeit geschaffen hatte, wurde er als wenig origineller «Vielschreiber» qualifiziert. Stanfords Musik sei – laut Aussage von Edward Elgar – «neither fish, flesh, fowl nor good red-herring». Frank Howes kritisiert das Missverhältnis zwischen handwerklichem



Blick von der Londoner Royal Albert Hall zum Royal College of Music.

Können und Intellekt bzw. fehlender Inspiration und wenig Intuition in Stanfords Musik: «... the double knowledge of what had been done and how to do it, also won him the reproach of being academic»⁴, um aber sogleich anzufügen, dass diese Kombination von *erudition* (Gelehrsamkeit) und *skills* (Handwerk) durchaus nicht nur abwertend zu verstehen sei.

Stanfords Kirchenmusik

In seinen Ansprüchen an die Kirchenmusik zeigt sich Stanford ähnlich kompromisslos wie als Lehrer – es sei Pflicht der Kirche, ihre Mitglieder musikalisch zu erziehen und deren Geschmack zu entwickeln und zu verfeinern: «She [the church] should lead taste, and not follow it.»⁵ Für die Kirche sei nur das Beste gut genug, ungeachtet möglicher Popularität oder vermeintlicher, ohnehin meist nur zeitgebundener Attraktivität. Selbstredend gelte es, Traditionen und kompositorisches Handwerk auch in der Kirchenmusik respektvoll zu pflegen; der Verzicht darauf höhle den guten Geschmack von unten her aus. Die Verantwortung für die Musik in der Liturgie verlange ausserordentliche musikalische Fähigkeiten, aber auch viel Routine. Als ausgebildeter und kultivierter Musiker müsse demnach der Organist diese tragen – und nicht etwa der Klerus.

Orgelwerke

Mit rund 50 Einzelwerken, zum Teil in mehrteiligen Zyklen zusammengefasst, nimmt Stanfords Orgelmusik einen wichtigen Platz in seinem Schaffen ein. Erstaunlicherweise datiert kaum etwas davon aus seiner aktiven Zeit als Organist. Dass er gerade in späteren Jahren immer wieder auf sein Instrument zurückkam, mag neben einem ungebrochenen Interesse für die Orgel durchaus auch ökonomische Gründe haben: für gediegene, gut verkäufliche «Gebrauchs-Orgelmusik» in unterschiedlichen Schwierigkeitsgraden gab es grossen Bedarf, wovon die Verlagshäuser und auch der Komponist selbst durch Tantiemen profitieren konnten. Gerade in der schwierigen Zeit des Ersten Weltkriegs konnte Stan-

ford vor dem Hintergrund seiner langjährigen Erfahrung als virtuoser Konzertorganist mit seinen fünf Orgelsonaten (1917/18) zudem Werke sinfonischen Anspruchs schreiben, die dank kleinstmöglicher Besetzung und trotz seiner sinkenden Popularität im Konzertbetrieb problemlos aufführbar waren.

Eine strikte Trennung in «liturgische» und «konzertante» Orgelmusik ist bei Stanford kaum möglich. Anglikanische *Hymn Tunes* (auch seine eigenen Hymnen) sind oft auch in seinen grossformatigen Werken anzutreffen, und die Tradition, vor dem anglikanischen Gottesdienst mehrere, durchaus auch ruhige Orgelstücke spielen zu können bzw. diesen mit einem ausgedehnten, quasi-konzertanten *Voluntary* zu beschliessen, verwischt die Grenzen der Genres ohnehin. Stanfords vier Sammlungen mit «Preludes»⁶ zeigen wohl am ehesten eine direkte liturgische Zweckbestimmung. In den *Six Preludes* op. 88 demonstriert der vielseitige Kompositionslehrer sein handwerkliches Können, indem er fast modellhaft seinen Umgang mit traditionellen Formen (Menuett, Chaconne, Pastorale, Toccata sowie zwei choralgebundene Werke) zeigt, ohne jedoch den Eindruck blosser Stilkopien zu erwecken. Die beiden Sets von je *Six Short Preludes and Postludes* op. 101 bzw. 105 zählen bis heute zu den meistgespielten Werken Stanfords und enthalten neben freien Werken je eine Reihe choralgebundener Stücke (zwei irische Hymns im ersten, 3 Chormelodien von Gibbons im zweiten Heft). Der Barockmusik entlehnte Texturen finden sich neben brahmsisch anmutenden Sätzen, v. a. im schwungvollen Schluss-Satz der zweiten Serie, einem der beliebtesten Stücke des Komponisten, das streckenweise deutliche Anklänge an das Finale seiner 5. Sinfonie (1894) zeigt. Mit den *Six Occasional Preludes* op. 182 gibt Stanford schliesslich ein organistisches Vademecum durch das Kirchenjahr, indem er für Weihnachten, Ostern, aber auch Abendgottesdienst, für Hochzeit und Trauerfeier je ein wirkungsvolles Charakterstück schreibt. Ebenfalls für eine Verwendung im Gottesdienst sind wohl einige Einzelwerke Stanfords zu

sehen, so ein frühes *Prelude on 'Jesu dulcis memoriae'*⁷ über eine Melodie aus dem *Salisbury Hymnal*, das einen wunderschönen lyrischen Bogen in geschmeidigem Kontrapunkt spannt. Das *Te Deum* op. 116 und eine *Fantasia in Festo Omnium Sanctorum* op. 121 sind ebenfalls im kirchlichen Kontext zu sehen, auch wenn die Kombination mit je einem «weltlichen» Werk in den beiden Opera überrascht.⁸ Mit der *Fantasia on 'INTERCESSOR'* op. 187 und dem *Choral Prelude «When azure decks the sky»* erweist Stanford schliesslich seinem Kollegen C.H.H. Parry die Ehre, der die beiden zugrundeliegenden Melodien komponiert hatte.⁹

Im Bereich strenger Formen ist das zu Studienzeiten in Leipzig entstandene *Prelude and Fugue in e minor*¹⁰ ein frühes Beispiel, wie Stanford kontrapunktische Meisterschaft mit jugendlichem Feuer zu verbinden weiss. In den späten *Three Preludes and Fugues* op. 193¹¹ scheint er drei kompositorische Vorgaben exemplarisch durchzuführen: raffinierte Kontrapunktik mit Umkehrungen und Engfüh-

rungen in der ersten, eine virtuose Gigue-Fuge in der zweiten und schliesslich eine «Fuga chromatica» in der dritten Nummer, jeweils eröffnet von einem atmosphärisch passenden Praeludium. Zwischen diesen Polen findet sich die *Fantasia and Fugue in d* op. 103¹² mit deutlich «barockisierenden» Abschnitten, wohl nicht zufällig Sir Walter Parratt, dem emblematischen Vertreter eines «seriösen» Orgelstils gewidmet. Dieser war zuvor schon Widmungsträger der *Fantasia and Toccata* op. 57¹³ gewesen, welche mit ihrem deklamatorischen Passagenwerk an BWV 542 und ihrer stürmischen Motorik an BWV 538 erinnert, aber zugleich mendelssohnsches Melos einschliesst – das wohl bekannteste freie Orgelwerk Stanfords und ein hinreissendes Konzertstück.

Die *Four Intermezzi* op. 189 und die etwas nostalgisch anmutenden, späten *Three Idylls* op. 194¹⁴ sind als pittoreske Charakterstücke schliesslich der «weltlichen» Sphäre zuzuordnen, obschon sich einige davon durchaus auch gut im Gottesdienst verwenden lassen.

SONATA EROICA Nº 2. FOR ORGAN SOLO.

I 'RHEIMS'

C. V. Stanford. Op. 151.

Allegro moderato (♩ = 100)

Manual. Gt. with 8 ft. Reed. Cc. and Full Sw. Close Sw. Gt. Reed off

Pedal.

Die Zweite Sonate trägt den Titel «Eroica» und ist «Monsieur Charles Marie Widor and The Great Country to which he belongs» gewidmet.

Dasselbe gilt auch für einzelne Sätze aus Stanfords fünf Orgelsonaten¹⁵, die er innerhalb eines guten Jahres (1917/18) komponierte. Die *Sonata in F* op. 149 orientiert sich am klarsten an einem von vielen früheren englischen Sonaten-Komponisten illustrierten, sicher von Mendelssohn und Rheinberger geprägten Modell mit einem sinfonischen Kopfsatz, einem langsamen Satz (bzw. hier einem grazilen Menuett) und einer abschliessenden Fuge.¹⁶ Die folgenden drei Sonaten des Komponisten folgen mit ihren Untertiteln und der Verwendung bekannter *Hymns* einem inneren Programm. Die *Sonata Nr. 2 in g*, «*Eroica*», op. 151 steht mit ihren Sätzen *Rheims* (sic), *Tempo di Marcia solenne* und *Verdun* ganz im Zeichen des tobenden Ersten Weltkriegs und verwendet den französischen Oster-Gesang *O Filii et Filiae* sowie (grösstenteils «unpathetisch» präsentierte) Fragmente der *Marseillaise* (die letzten beiden Sätze orchestrierte Stanford übrigens noch im selben Jahr unter dem Sammeltitle *Verdun*). In der *Sonata Nr. 3 in d*, «*Britannica*», op. 152, rahmen zwei virtuose, choralgebundene Sätze (über *St. Mary* bzw. *Hanover*) ein frei thematisches «Benedictus» ein, die *Sonata Nr. 4 in c*, «*Celtica*», op. 153, verwendet im Schluss-Satz die beiden irischen Kirchenlieder *St. Patrick's Breastplate* und *Gartan* und stellt sicherlich eine Hommage des Komponisten an seine irische Heimat dar.¹⁷ Als abschliessendes Werk steht die *Sonata Nr. 5 in A*, «*Quasi una fantasia*», op. 159, nun durchkomponiert, allerdings mit deutlich erkennbaren Formteilen. Thematische Grundlage ist Stanfords eigene Chormelodie *Engelberg*, komponiert 1904 während eines Besuchs in der Schweiz.

Liturgische Chormusik

Möglicherweise erlangte Stanford mit seinen berühmten, kompletten *Service Settings* für *Communion*, *Morning* und *Evening Service* (in den Tonarten G-Dur, B-Dur und C-Dur) nach anglikanischem Ritus seinen grössten Erfolg – bis heute.¹⁸ Zusammen mit dem eigenständigen *Evening Service* in A-Dur (1880 von John Stainer für ein Festival in der St. Paul's

Cathedral in Auftrag gegeben) handelt es sich um die vier populärsten von Stanfords Gottesdienst-Vertonungen.¹⁹ Sie weisen ein gemeinsames Merkmal auf: Das *Gloria Patri* ist, wenn es im Anschluss an ein Canticum verwendet wird, innerhalb eines *Service Settings* immer identisch. Dies zeugt von einer gewissen thematischen Einheit innerhalb der Vertonung; umgekehrt liesse sich allerdings auch anführen, dass sich das Gloria dadurch eher wie ein obligatorischer Zusatz verhält und nicht als «durchkomponierter» Bestandteil des vorangegangenen Teils wie bei späteren Komponisten. Dies könnte darauf hindeuten, dass in bestimmten Fällen das Gloria sogar weggelassen werden könnte, zum Beispiel, wenn eines der Cantica als ein Stück ausserhalb seiner liturgischen Funktion aufgeführt wird. In seinem B-Dur-Setting op. 10 verweist Stanford auf den kontinentalen Einfluss in seinem Komponieren, indem er in den letzten Takten das «Dresdner Amen» verwendet. Der *Evening Service* in A op. 12 war ursprünglich für Chor und Orchester konzipiert worden, bevor Stanford den Orchesterpart für Orgel transkribierte – gut erkennbar am ungewöhnlich hohen Anspruch der Orgelbegleitung, die v. a. im ersten Teil des Magnificats selbst für erfahrene Organist:innen eine Herausforderung darstellt. Die vielleicht bekanntesten Vertonungen von Stanford sind jene in C (op. 115) und in G (op. 81), letztere mit einer Solo-Sopran-Einleitung und einer perlenden Arpeggio-Begleitung auf der Orgel.

Von Stanfords *Anthems* wird die Reihe der *Three Latin Motets* op. 38²⁰ am häufigsten aufgeführt. Die beliebteste dieser drei Motetten und zugleich das zweifellos bekannteste Anthem Stanfords ist «*Beati quorum via*», ein getragenes, kantables sechsstimmiges Stück (SSATBB) nach Psalm 119. «*Iustorum animae*» ist eine Vertonung der Worte aus dem 3. Kapitel des apokryphen Buchs der Weisheit: «Die Seelen der Gerechten sind in Gottes Hand». Die doppelchörige Vertonung des alten Hymnus «*Caelos ascendit hodie*» ist schliesslich in einem antiphonalen Stil komponiert, der an Gabrieli erinnert und einmal mehr von Stan-

Beati quorum via

S.S.A.T.B.B. unaccompanied

C.V. STANFORD
Op. 88.

Psalm CXIX, 1.

Con moto tranquillo ma non troppo lento

SOPRANO I
Be - a - ti quo - rum vi - a in - te - gra

SOPRANO II
Be - a - ti quo - rum vi - a in - te - gra

ALTO
Be - a - ti quo - rum vi - a in - te - gra

TENOR

BASS I

BASS II

Zu Stanfords wenigen lateinischen Kirchenmusikvertonungen gehört das bekannte
«Beati quorum via».

fords stilkundlichem Wissen zeugt. Sein dramatischstes Anthem ist «For lo I Raise Up» op. 145²¹, geschrieben als Reaktion auf die Bombenangriffe auf London während des Ersten Weltkriegs, die Stanfords Umzug aus der Hauptstadt nach Windsor zur Folge hatten, da er offenbar panische Angst vor Bombardierungen hatte. Der Text stammt aus Habakuks prophetischer Vision der Chaldäer als «grimmes und schnelles Volk» (Hab 1,6), die Stanford vermutlich mit Deutschland assoziierte. In der Tat sah er eine Diskrepanz zwischen seiner lebenslangen Bewunderung für deutsche Musik und den Gräueltaten, die er während des Krieges miterleben musste. Der Orgelpart in «For lo I raise up» ist dementsprechend stürmisch und gehört zu Stanfords eindrucksvollsten Sätzen für das Tasteninstrument.

In praktischer Hinsicht darf nicht vergessen werden, dass Stanfords Chorkompositionen für die traditionellen Chorformationen an Kathedralen und an *University Chapels* geschrieben wurden. Zwar scheute er nicht vor Neuerungen zurück, indem er beispielsweise am Trinity College in Cambridge die Berufssänger

des Chors durch die *Undergraduate Choral Scholars* – ungefähr vergleichbar heutigen Bachelor-Studierenden – der Universität ersetzte, aber die Chöre, für die er schrieb, bestanden nach wie vor fast ausschliesslich aus Knaben und Männern, was einen bedeutenden Unterschied zu den modernen, gemischtstimmigen Ensembles darstellt, die in der heutigen Zeit am Trinity oder Queen's College zu finden sind.

In Stanfords liturgischer Vokalmusik ist leicht zu erkennen, welche pädagogische Absicht er damit verfolgte. Seine vokalen Linien sind auf die Ausführenden ausgerichtet: Auch anspruchsvoll klingende Einsätze sind in der Regel unkompliziert und bieten wenig Raum für Verwirrung; Unisono-Passagen werden sinnvollerweise am Anfang und am Ende von Abschnitten eingesetzt, bevor sich die Stimmen auffächern (Benedictus in C, Te Deum in B). Stanfords Vokalsatz klingt oft «fülliger», als die Vierstimmigkeit vermuten liesse, gerade in Verbindung mit einer wirkungsvollen Orgelbegleitung. Seine Musik besitzt die besondere Eigenschaft, die besten Chöre anzu-

Allegretto maestoso

SOPRANO

ALTO

TENOR

BASS

Allegretto maestoso

ORGAN

For lo I raise up that

Da Stanford fast ausschliesslich für die «nur» mit Männern besetzten Berufschöre schrieb, sind für heutige gemischte Chöre einige Anpassungen von Vorteil. Unisono-Passagen, in denen die Altistinnen eine Oktave tiefer singen (typischerweise ungefähr im Raum um B), liessen sich von den Altistinnen wahrscheinlich besser ausführen, wenn diese mit den Sopranistinnen auf der gleichen Tonhöhe blieben. In anderen Abschnitten, in denen Alt, Tenor und Bass unisono singen (z. B. in den Anfangstakten von «For lo I raise up»), ist es offensichtlich, dass Stanford eher männliche «Vollstimmen» einsetzen wollte, statt die Frauen unterhalb ihrer natürlichen Tonlage singen zu lassen, weshalb sich die Zeile für einen gemischten Chor auch auf Tenöre und Bässe reduzieren liesse.

sprechen, aber dennoch auch für Ensembles mit bescheideneren Ansprüchen erreichbar zu sein. Er verstand es, exzellente Musik zu schreiben, ohne wirklich anspruchsvoll zu sein – vielleicht ein Grund, dass seine Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts oft belächelt wurde?

Fazit

«Once those bells, those Exeter bells/Called her to praise and pray (...)/To Wulfic's altar and riddel posts/While the choir sang Stanford in A.»²² Die idyllische Szene aus dem Gedicht «Exeter» des Dichters und *Poeta Laureatus* Sir John Betjeman (1906–84) zeigt, wie Stanfords Musik wenigstens innerhalb der englischen Kirchenmusiktradition einen festen Platz eingenommen hat: jedem anglikanischen Chorsänger ist «Stanford in A» bekannt,

ohne weiterer Präzisierungen zu bedürfen. Auch wenn Stanford von seiner Schülergeneration wohl für «überholt» gehalten wurde (ein Schicksal, das er mit vielen Kompositionslehrern teilen dürfte), auch wenn ein gewisser Starrsinn im Festhalten an Traditionen manchmal etwas befremden mag: Gediegenes kompositorisches Handwerk, Eleganz und ein starker Bezug zur Praxis zeichnen sein Werk aus und machen es durchaus auch ausserhalb Englands attraktiv. Vielleicht mag das 100. Todesjahr Stanfords ein Grund dazu sein, diesen Komponisten wiederzuentdecken, auf dessen Grabplatte in Westminster Abbey schlicht «A Great Musician» eingraviert ist (vgl. Umschlagsseite).

Bibliografie

Howes, Frank

The English Musical Renaissance, London 1965

Hughes, Meirion & Stradling, Robert

The English Musical Renaissance 1840–1940 – Constructing a National Music, Manchester 1993 und 2001 (2nd Edition)

Quinn, Iain

The Genesis and Development of an English Organ Sonata, Abingdon-on-Thames 2017

Rodmell, Paul

Charles Villiers Stanford, Aldershot 2002

Stanford, Charles V.

Pages from an Unwritten Diary, London 1914
Studies and Memories, London 1908

Stove, Robert James

An Irishman abroad: Nationalist and Cross-currents in Stanford's Organ Music, PhD Thesis in Musicology; The University of Sidney 2021 (online verfügbar)

drittes Werk in op.116 eine *Fantasia*, die aber nicht existiert. Die *Fantasia* op. 121 von Dezember 1910 erscheint zusammen mit einem *Idyll*, Schirmer 1911.

⁹ op. 187: Stainer & Bell 1921; *When azure: o.Op.*, Chappell 1924 (in: A Little Organ Book in Memory of Sir Hubert Parry)

¹⁰ o.Op., Novello 1876

¹¹ Novello 1923

¹² Stainer & Bell 1907

¹³ Erstfassung: Houghton 1902, Revision: Stainer & Bell 1917

¹⁴ Beide Sammlungen entstanden wohl 1923/24; Four Intermezzi: Pastorale, Marcia Eroica, Hush Song, Intermezzo on «Londonderry Air», Novello 1923; Three Idylls: Angelus, By the sea shore, In the country, Stainer & Bell 1930.

¹⁵ Sonaten 1 und 5: Augener 1917/21; Sonaten 2–4: Stainer & Bell 1917/18/20

¹⁶ Jeremy Dibble spricht in einem CD-Kommentar (Priory) treffend vom «Leipzig Portfolio». Zur Entwicklung der englischen Orgelsonate vgl. ausserdem Quinn 2017.

¹⁷ Stove 2021 gibt interessante Hinweise auf eine mögliche, mit dem Zeitgeschehen verbundene Symbolik in der Themenwahl der 3. und 4. Sonate; der in privaten Angelegenheiten äusserst verschlossene Komponist äusserte sich selbst praktisch nie über seine politischen Ansichten oder Überzeugungen ausserhalb der Musik.

¹⁸ Bestandteile der *Service Settings*:

- Communion Service: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus & Benedictus, Agnus Dei (Benedictus und Agnus können fehlen)
- Morning Service (Mattins): Te Deum (oder Benedicite) und Benedictus (oder Jubilate)
- Evening Service (Evensong): Magnificat und Nunc Dimittis

Die Liturgien können zusätzliche *Preces and Responses* (Antwortgesänge) enthalten.

¹⁹ op. 10 (1879) und op. 12 (1880): Novello, op. 81 (1904) und op.115 (1909): Stainer & Bell. Weitere Vertonungen wie das *Magnificat & Nunc dimittis in Es* (posthum veröffentlicht) und das achtstimmige *Magnificat* op. 164 sind heute seltener zu hören; letzteres wird eher als Konzertstück aufgeführt.

²⁰ Erstveröffentlichung 1905 bei Boosey & Co.

²¹ Stainer & Bell.

²² John Betjeman: *Collected Poems*, London 1970

¹ Eine detaillierte Betrachtung der *English Musical Renaissance* würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, zumal dieses Phänomen in der Literatur sehr unterschiedlich und auch kontrovers beurteilt wird. Weiterführende Lektüre dazu ist in der Bibliografie erwähnt.

² Zitiert bei Stove 2021, S. 19

³ R. J. Stove vermutet in späten Orgelwerken auch einen Einfluss von César Francks Musik, die Stanford durch seinen Kollegen Walter Parratt kennengelernt haben dürfte, vgl. Stove 2021, S. 124.

⁴ Howes 1965, S. 151

⁵ Zitat und passim: Stanford, *Music in cathedral and church choirs*, in: *Studies and memories*, S. 61 ff.

⁶ op. 88: Breitkopf & Härtel 1905 (?); op.101: Stainer & Bell 1907; op. 105: *ibid* 1908.; op. 182: Stainer & Bell 1930.

⁷ 1879, publiziert erst 1982 durch die RSCM.

⁸ Das *Te Deum* von 1916 ist erstaunlicherweise kombiniert mit einer *Canzona*, welche den erfahrenen Opernkomponisten verrät, der hier auch hinsichtlich Registrierung ungewohnt präzise Angaben macht, Schirmer 1909 (?) – einige Quellen nennen als