

über die Bildquelle vermitteln, auszuschließen, muss zwangsläufig zu einer empfindlichen Einschränkung führen und steht in Widerspruch zum „interdisziplinär“ angelegten Vorhaben, das die Autorin verwirklichen möchte.

Das heißt freilich nicht, dass es ihr im Rahmen des ausgebreiteten Materials nicht gelungen wäre, ein beachtliches Spektrum dargelegt und über das Exzerpt bereits vorliegender Arbeiten hinaus Neues erschlossen zu haben. Neu ist etwa im Teil II („Musik im Bürgertum“) die das Unterkapitel „Lehre durch Lieder“ abschließende Detailstudie über die zeitweilig in Straubing als Hauslehrerin nachweisbare, später in Regensburg und Kaschau (Ostslowakei) wirkende „Schulmeisterin Magdalena Heymair“ (ca. 1560–1590), Autorin „mehrerer Bücher mit Episteln und anderen Bibeltexten in Liedform, die innerhalb weniger Jahre bis zu sechs Auflagen erlebten“ (S. 369–375). Erstaunliches förderte die Autorin zudem zutage in ihren exemplarischen Einzelstudien des dritten Teils („Musik in Frauenklöstern und religiösen Frauengemeinschaften“) über das Innsbrucker Servitinnenkloster (S. 860–870), den Schulorden der Ursulininnen (S. 870–877) oder das Sammlungsstift Ulm, an dem in den Jahren von 1704–1730 die Clavierpädagogin Barbara Kluntz (1661–1730) wirkte (S. 931–943). Die anhand dieser und anderer Exempel gewonnenen Tätigkeitsspektren von Frauen als professionellen Komponistinnen und Organistinnen hätten allerdings eine deutlichere Verortung im Einleitungstext verdient, in dem die Arbeitsziele abgesteckt werden und es zu diesem Detail so lapidar wie geläufig heißt, dass das Organistenamt „mit Ausnahme von Frauenklöstern und gelegentlichen Vertretungen innerhalb von Musikerfamilien – von jeher nur von Männern versehen“ worden sei. Seit kurzer Zeit wissen wir zudem, dass die Behauptung vom ausschließlich männlichen Organistenamt nur eingeschränkt zu halten ist, da dieses nicht ohne nebenamtlich in niederem Dienst stehende Calcantinnen oder Bälgetreterinnen auskam (siehe z. B. in der Lübecker St. Marienkirche die Partnerschaft von Dietrich Buxtehude und der „Bälgetreterin Cathrin“, die in den Rechnungsbüchern mit einem festen Salär erwähnt wird).

Dass es an einigen Stellen des Bandes Vernetzungslücken gibt und die aufgebotene Mate-

rialfülle ohne eine klare Profilierung oder Qualifizierung der musikalischen Tätigkeiten in einem ständestaatlich geregelten Alltag auskommt, ist eine Schwierigkeit, die das Durcharbeiten erschwert. Dem Versuch, die Musiziergepflogenheiten im Adel, gehobenen Bürgertum oder im Stiftsalltag durch die Aufzählung von namentlich verifizierbaren Personen und deren genealogischem Hintergrund greifbar zu machen, hätte man sich durch einen knappen Umriss ihres privaten, halböffentlichen oder öffentlichen Wirkens zwischen Pflicht und Neigung vorangestellt gewünscht, anknüpfend etwa an den bereits im Jahr 1959 von Heinrich Bessler formulierten Verweis auf den gewichtigen Anteil lesekundiger Frauen an der Verwirklichung von Gesellschaftsmusik seit dem 15. Jahrhundert („Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“, in: *AfMw* 16, 1959, S. 21 ff.). Zu diesem Gesamtbild hätte auch der Tanz und der Verweis auf die Vermittlung durch Tanzmeisterinnen gehört, der unverzichtbarer Teil des ständisch eingebundenen Tätigkeitskanons und der persönlichen sozialen Verortung war.

So gesehen gibt es bei aller Daten- und Faktenfülle Einwände gegen Details der Disposition des Bandes, die schon in der ausführlichen Besprechung in *Die Tonkunst online* (Ausgabe 0604, 1. April 2006) vorgebracht wurden. Ungeachtet dieser Anmerkungen bietet der umfangreiche Band jedoch eine nützliche Erschließungshilfe für die weiterführende Forschung. (Oktober 2007) Gabriele Busch-Salmen

JUAN RUIZ JIMÉNEZ: *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla. Sevilla: Junta de Andalucía 2007. 482 S., Abb.*

Die Musik der Kathedrale zu Sevilla in der Renaissance ist vom Anbeginn musikwissenschaftlicher Arbeit über die iberische Halbinsel im Brennpunkt des Interesses gewesen. Die Nestoren der hispanistischen Musikwissenschaft, Higinio Anglés, Robert Stevenson und Robert Snow, haben Sevilla monographische Schriften gewidmet. 1994 erschien ein Katalog der mehrstimmigen Bücher, der vom Centro de Documentación Musical de Andalucía herausgegeben wurde, zehn Jahre zuvor hatte sich

Angulo Íñiguez in einem Aufsatz den Choralbüchern gewidmet, und bereits 1947 hatte Anglés und 1968 auch Catherine W. Chapman auf die Biblioteca Colombina mit zwei bahnbrechenden bibliographischen Schriften aufmerksam gemacht. Es lassen sich auch noch Beiträge zu einzelnen Komponisten der Kathedrale anführen, hier sei nur auf die Arbeiten von Tess Knighton zu Peñalosa und Ceballos hingewiesen. Sevilla ist definitiv in die musikhistorische Landkarte eingeschrieben. Fragt sich also, ob es im Kontext einer noch sehr lückenhaften Aufarbeitung spanischer Musikgeschichte nicht dringlichere Aufgaben gibt als eine erneute Betrachtung der Kathedrale zu Sevilla. Oder anders: Trägt Ruiz Jiménez etwas bei, das die erneute Beschäftigung mit einem verhältnismäßig gut aufgearbeiteten Repertoire und Quellenbestand rechtfertigt?

Dass die Antwort auf diese, zugegebenermaßen, rhetorische Frage positiv ausfällt, verdankt sich mehreren Aspekten, die der Arbeit in der Gesamtschau Modellcharakter für die musikwissenschaftliche Renaissanceforschung verleihen. Methodisch stellt die Arbeit, gemäß ihrer Titelgebung, „Creación y pervivencia“, also „Entstehung und Weiterleben“, zwei nicht subsumierbare Größen gegenüber. Nicht nur die Produktion von Musikbüchern im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert wird betrachtet, sondern auch deren Fortleben und Tradierung bis ins ausgehende 19. Jahrhundert. Damit hebt sich die Arbeit von vornehmlich der bibliographischen Bestandssicherung gewidmeten Arbeiten deutlich ab. Die Ausweitung des Betrachtungszeitraums bis ins 19. Jahrhundert erweist sich als notwendig angesichts der Langlebigkeit des Repertoires. Ruiz Jiménez muss sich dabei der unumgänglichen und methodisch schwierigen Herausforderung stellen, musikhistorische und musikhistoriographische Perspektivierungen zu verschränken, und dieser Schwierigkeit weicht er nicht nur nicht aus, sondern macht daraus den entscheidenden Schlüssel für das Verständnis musikhistorischer Prozesse in Umbruchssituationen. Ein Repertoire, das man im Zusammenhang führender musikhistoriographischer Erzählmuster als konservatives, im hermetischen Umfeld der Kirche jeglicher musikalischer Entwicklung geradezu sich selbst überlebendes beschreiben würde, wird zeitgleich von der Musikhistorio-

graphie als alt und „wertvoll“ entdeckt. Die Entwicklung in Sevilla zeigt, dass Musikhistoriographie nicht als Bruch, sondern auch im Sinne eines kontinuierlichen Prozesses beschreibbar ist und sich so als konstitutiver Teil in die musikhistorische Erzählung integrieren lässt, ja zuweilen auch integriert werden muss, um bestimmte Prozesse nicht künstlich zu „zergliedern“.

Lässt sich die Repertoiregeschichte der Kathedrale bis ca. 1500 nur anhand winziger Fragmente erahnen, so zeugen ab ca. 1500 die Kathedralsakten von einem gesteigerten Interesse am Erwerb von Musikbüchern. Im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts wird der Überlieferungsstrang dicht und konturiert. Eine Reihe von Inventaren, die 1588 eröffnet wird, doch retrospektiv bis ca. 1525 reicht, erlaubt uns, die Geschichte dieses Repertoires zu verfolgen. Der Bestand wurde aus zwei Quellen gespeist, zum einen wurden Bücher von der Kathedrale selbst in Auftrag gegeben oder Drucke erworben, die zu einem späteren Zeitpunkt nach Bedarf handschriftlich kopiert wurden, andererseits stand der Kathedrale der Nachlass von Hernando Columbus, die sogenannte Biblioteca Colombina, zur Verfügung.

Unter immer neuen Blickwinkeln werden der vorhandene Bestand, die Inventare und die Information zu Komponisten und Liturgiegeschichte miteinander verbunden, um ein dichtes Bild der klanglichen Durchgestaltung der Kathedrale zu vermitteln, dem Baugeschichte, wichtige politische Schlüsselereignisse und die Entwicklungen der Liturgie als Folie hinterlegt werden. Gegenüber anderen Darstellungen bietet Ruiz Jiménez eine frappante Bereicherung mittels der Rekonstruktion makulierter Codices, deren Reste sich in Bucheinbänden erhalten haben. Bei einem Codex, E-Sc 2, gelingt ihm eine überzeugende Rekonstruktion der Struktur und des Inhalts sogar über weite Strecken, bei anderen kann Ruiz Jiménez die eindeutige Zuordnung zu Inventareinträgen oder, im Fall von Drucken, zu erhaltenen Exemplaren angeben, so dass der tatsächliche Verlust an musikalischen Werken nun genauer eingegrenzt werden kann.

Neben der Rekonstruktion des Buchbestandes und der Zuordnung, denen das erste Kapitel und die Appendices gewidmet sind, stellt sich Ruiz Jiménez der Aufgabe zu ergründen, in wel-

chem Zusammenhang dazu die musikalische Produktion stand. Seine Aufteilung in inländische und ausländische Produktion, die sich auch in der Kapitelaufteilung niederschlägt, erweist sich jedoch als problematisch, sobald man diese Aufteilung mit den Überlieferungswegen und den biographischen Daten der Autoren überblendet. Die Akquise von Musik, wie sie in den Inventaren der Kathedrale dokumentiert ist, zeigt, dass die Herkunft der Komponisten kein zentrales Kriterium bei der Zusammenstellung des Repertoires gewesen ist. Zudem waren die am meisten repräsentierten spanischen Komponisten häufig auch in anderen Ländern, vor allem an der päpstlichen Kapelle tätig. Sevilla, und dies scheint gerade durch die Lektüre dieser Arbeit erst vollumfänglich sichtbar, war ein wichtiges Zentrum, das aktiv und kritisch auf Entwicklungen in allen relevanten kirchlichen Zentren reagierte, aber auch selbst zu deren Gestaltung beitrug; darüber hinaus diente Sevilla als Umschlagplatz für die Überlieferung europäischer Musik nach Lateinamerika.

Man vergisst im Laufe der Lektüre jene punktuellen Fragen, die bisher die Erforschung der Quellen aus diesem Umfeld dominiert haben: Wo kommt denn die berühmte Handschrift Tarazona E-TZ 2/3 eigentlich her? Ruiz beantwortet diese Frage nicht, aber er stellt für die Klärung dieser und einer ganzen Reihe anderer „kleiner“ Fragen eine reichhaltige und dicht vernetzte Information zur Verfügung, die nicht nur dazu beitragen wird, Antworten zu finden, sondern uns erst in die Lage versetzen kann, die historische Bedeutung der Antworten zu erfassen. (November 2007) Cristina Urchueguía

SALLY HARPER: *Music in Welsh Culture Before 1650. A Study of Principal Sources*. Aldershot: Ashgate 2007. XIX, 441 S., Abb., Nbsp.

Die britische Musikgeschichte ist bei Weitem reicher als bislang auch nur ansatzweise allgemein bekannt ist. Doch wer hätte gedacht, dass es zum Teil Sprachbarrieren waren, die einer Erforschung walisischer Musik lange im Wege standen? Auch mussten darüber hinaus Vorbedingungen geschaffen, der kulturhistorische Rahmen sozusagen erschlossen werden. 1997 erschienen in Cardiff die Bände II und III des *Guide to Welsh Literature*, die ebenso wesentli-

che Voraussetzung waren wie die fünfbandige Publikation *Medieval Manuscripts in British Libraries* (Oxford 1969–2003) oder ein Wörterbuch der walisischen Sprache (Caerdydd 1950–2002), ehe der gesamte Quellenbestand umfassend ausgewertet werden konnte. Sally Harper ist seit 1999 Direktorin des Centre for Advanced Welsh Music Studies an der University of Wales in Bangor sowie Herausgeberin der zweisprachigen Zeitschrift *Welsh Music History/Hanes Cerddoriaeth Cymru*. Ihre nun erschienene Studie ist die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit walisischer Musik vor 1650 überhaupt.

Harper gliedert ihr Buch klar in drei Hauptkapitel, wobei sich die ersten zwei im Umfang die Waage halten. Das erste Hauptkapitel breitet den mittelalterlichen „cerdd dant“ in aller Vielfalt aus – wörtlich „die Musik der Saite“ für Harfe oder Crwth, eine zunächst gezupfte, ab etwa dem 11. Jahrhundert gestrichene Lyra. Wir befinden uns also im Reich der später so mythenüberschütteten Barden. Doch schon mit den ersten Seiten der Studie lassen wir Mythen weit hinter uns. Die Musizierpraxis wird lebhaft dargestellt, die Instrumente anhand der Auswertung von Primärquellen vertieft erläutert – hierzu gehören Honorarabrechnungen ebenso wie Unterlagen zu Eisteddfods (Musikerwettbewerben) oder höfische Aufzeichnungen. Durch die enge Verbindung von Dichtung und Musik in der bardischen Tradition lassen sich in der walisischen Literatur zahlreiche Quellen auch zur „bardic grammar“ (S. 26) erschließen, zu der erst ab 1560 Quellen erhalten sind. Die frühesten handschriftlichen Quellen befassen sich hauptsächlich mit technischen Voraussetzungen der „bardic grammar“ (zentral sind die vierundzwanzig ‚kanonischen‘ „measures“ der Crwth und ihre Symbole, s. S. 78–85) oder stellen Repertoire- oder Musikerlisten dar. Später kommen theoretische Schriften hinzu, die auszugsweise zweisprachig zitiert werden. Bei aller damals üblichen textuellen Varianz stellt Harper überraschende Übereinstimmungen der weiteren Hauptquellen – insbesondere längere Texte des „cerdd dant“ betreffend – fest. Das erste Hauptkapitel endet mit dem Robert ap Huw-Manuskript und anderen walisischen Tabulaturen, in denen Kompositionen von Musikern des 14. und 15. Jahrhunderts gesammelt sind.