

spricht schon das von Loesch selbst erwähnte Vorwort des Listenius und die ehrwürdige Tradition, in der es steht. Dass man spätestens seit Heinrich Faber (ca. 1548) mit einer „Musica poetica“ eine Kompositionslehre meinte, war nur folgerichtig (die von Loesch so pointierte Einbeziehung der *sortisatio* ändert daran nicht das Geringste). Die Konsequenzen für die Argumentation Loeschs sind freilich fatal. Denn in dem Hin und Her zwischen den Aussagen der Quellen und seinem Drang, die Verbindung von *Musica poetica* und Komposition bzw. Kompositionslehre als Missverständnis zu entlarven, verstrickt er sich heillos in Widersprüche. Dazu nur eine Zitatenauswahl: S. 29: Die *Musica poetica*, „die auf die Herstellung von ‚opera perfecta et absoluta‘ zielte, war die Lehre vom mehrstimmigen Satz.“ S. 58: Der Begriff der *Musica poetica* kann „gar nicht als Komposition [...] verstanden werden“. S. 97: Als „untauglich“ erweist sich der Begriff der *Musica poetica* „vor allem [...] für die Assoziation mit der Komposition“. S. 114: „Primär als Funktionsbegriff im Sinne von Komposition bzw. Kompositionslehre wurde der Terminus ‚Musica poetica‘ [seit Heinrich Faber] im Laufe der folgenden 200 Jahre gebraucht [...]“.

Mit seinem Versuch, Missverständnisse auszuräumen, hat Loesch, wie sich zeigt, eigene produziert. Die deutsche Musikwissenschaft kann aufatmen. Wer bislang schon den Begriff „*Musica poetica*“ mit Kompositionslehre übersetzte, darf getrost bei seiner Ansicht bleiben. (Februar 2003) Walter Werbeck

JOACHIM LÜDTKE: *Die Lautenbücher Philipp Hainhofers (1578–1647)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. XV, 358 S., Abb., Notenbeisp. (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 5.)

Der Name des Augsburger Kunsthändlers Philipp Hainhofer ist Lautenspezialisten und Kunsthistorikern seit langem bekannt, aber eine Monographie steht bisher aus, und damit füllt dieses Buch eine kulturgeschichtliche Lücke. Hainhofer entstammte einer wohlhabenden evangelischen Augsburger Familie, die von Gustav Adolf von Schweden in den Patrizierstand erhoben wurde. In seiner Eigenschaft als juristisch (an der Universität Padua) ausgebildeter Kaufmann bewegte sich Philipp Hainho-

fer in den schwierigen Zeiten des Dreißigjährigen Krieges zwischen den Fronten des Kaisers und der evangelischen Fürsten und betätigte sich zuweilen auch als Diplomat. Vor allem wurde er bekannt durch seinen Handel mit Luxusgütern („Augsburger Kunstschränk“). Eher ein Seitenprodukt seiner vielfältigen Aktivitäten war sein Lautenspiel, das er in Padua erlernte und später in Köln bei keinem Geringeren als Jean Baptiste Besard fortsetzte. Diesem Interesse verdanken wir zwei voluminöse Manuskripte, die heute zusammen mit weiteren Nachlässen Hainhofers in Wolfenbüttel (Cod. Guelf. 18.7. Aug. 2° und Cod. Guelf. 18.8. Aug. 2°) aufbewahrt werden.

Die Monographie enthält im ersten Teil eine detaillierte Biographie Hainhofers. Im zweiten Teil geht die Verfasserin auf die beiden Lauten-Codices ein. Diese waren von Hainhofer weniger als repräsentative Sammlung denn als Schaustücke angelegt worden, um sie „meinen Kindern zum gedechtnus und nachvolge“ (S. 137) zu hinterlassen. Aus diesem Grund waren sie prachtvoll eingebunden und mit interpolierten Kupferstichen (die heute meist verloren sind) geschmückt.

Der Autor zeigt ein stupendes Wissen um die zahlreichen Lautenbücher der Epoche mit ihrem Repertoire und weist nach, dass Hainhofers Geschmack – oder seine technischen Fähigkeiten – eher konservativ und dilettantisch waren. Mehrfach schimmert durch, dass wir es hier nicht mit einem Enthusiasten zu tun haben, wie wir sie oft in englischen Quellen (z. B. den Lautenbüchern des Lord Herbert of Cherbury, der Jane Pickering oder der Margaret Board) finden, sondern mit jemandem, für den die Musik eher eine angenehme, aber unwesentliche Freizeitbeschäftigung war. In einer Zeit, in der sich die Laute rapide entwickelte durch die Vermehrung ihrer Chöre (bis zu dreizehn) und unterschiedlicher Stimmungen, die einherging mit einer technischen Umstellung der rechten Hand, blieb Hainhofer bei dem sieben- bis achtchörigen Instrument. Im Anhang befinden sich eine ausführliche Erschließung der beiden Bände und ein Überblick über Hainhofers hinterlassene Schriften (im Wesentlichen Berichte über seine Reisen und Transaktionen), die die Bedeutung seiner beiden musikalischen Quellen in das entsprechende Licht rücken.

Das Buch ist in seiner Gründlichkeit eine willkommene Arbeit, aber sie zu lesen erfordert einige Begeisterung für den Gegenstand, denn der Stil ist eher ermüdend durch allzu viele trockene Passivkonstruktionen, die etwas Aufzählungsmäßiges haben. Dies ist schade, denn die Erschließung der Person des Philipp Hainhofer in seiner ganzen virulenten Epoche verdiente ein etwas farbigeres Bild.

(Mai 2003)

Annette Otterstedt

*DINKO FABRIS: Mecenati e musici. Documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585–1645). Lucca: Libreria Musicale Italiana 1999. VIII, 514 S., Abb. (Connotazioni 4.)*

Die vorliegende Studie reiht sich ein in die verdienstvollen Arbeiten, die in den letzten Jahrzehnten systematisch die Quellen zur Musikpatronage der bedeutenden italienischen Adelsfamilien des 15.–17. Jahrhunderts ausgewertet haben. Sie gilt der Ferrareser Linie jener Bentivoglio, die im 15. Jahrhundert Bologna regiert hatten, und hier vor allem Enzo Bentivoglio, Marchese di Gualtieri, und seinem Bruder Guido, dem bedeutenden Kardinal – beide musikalisch „vorbelastet“ durch ihre Mutter Isabella Bendidio, einstmals Sängerin in Alfonsos II. d'Este „Concerto delle Dame“ – sowie Enzos Sohn Cornelio. Mit dem Titel bezieht sich Fabris explizit auf die italienische Ausgabe *Mecenati e pittori* von Francis Haskells Studie *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy* (Florenz 1966), die dem Mäzenatentum von Enzo und Guido Bentivoglio im Bereich der bildenden Künste gewidmet ist. Grundlage der Arbeit sind die immensen Bestände des privaten Archivio Bentivoglio im Ferrareser Staatsarchiv, 60.000 Briefe allein aus dem Zeitraum 1585–1645. Auch wenn im Lauf der Jahrhunderte daraus schon die wertvollsten Stücke entwendet wurden – etwa die Briefe Claudio Monteverdis und Girolamo Frescobaldis –, enthält das Archiv immer noch über tausend Briefe aus jener Zeit, die in irgendeiner Weise auf Musik bezogen sind. Naturgemäß handelt es sich fast ausnahmslos um Briefe an die Mitglieder der Familie Bentivoglio, während die von ihnen abgesandten Briefe in aller Welt verstreut sind. Dinko Fabris hat nicht nur die musikbezogenen Briefe herausgefiltert, sondern in jahrelanger

Arbeit auch in zahlreichen anderen Bibliotheken nach den Briefen der Bentivoglio und den Verlusten des Archivs gefahndet, vieles davon auch wiederfinden können, die Suche freilich irgendwann doch abbrechen müssen.

Auch wenn vieles nicht mehr auffindbar ist bzw. in privaten Sammlungen schlummert – so etwa fast die gesamte Korrespondenz mit den Gonzaga und den Medici –, ist es Fabris immerhin gelungen, wohl den größten Teil der Musik und Theater berührenden Korrespondenz der Bentivoglio aus der Monteverdi-Zeit zu rekonstruieren. Insgesamt 1067 Dokumente werden in chronologischer Folge ganz oder auszugsweise ediert oder mit kurzen Regesten erwähnt. Bei bestimmten Themen ergänzt Fabris die Korrespondenz durch eingestreute andere Quellentexte. Nicht alles davon ist neu; die Briefe der bedeutenderen Musiker oder auch die Korrespondenz über die Sängerin Angela Zanibelli hat die Forschung längst zur Kenntnis genommen. Keiner der hier erstmals gedruckten Briefe – darunter immerhin Dutzende von Antonio Goretti oder Battista und Alessandro Guarini – enthält auch sensationell Neues. Aber selbst die bekannten Monteverdi-Briefe zu den glanzvollen Festivitäten für die Einweihung des Teatro Farnese in Parma 1628 erscheinen in neuem Licht, wenn man sie als Bestandteil einer umfangreichen Korrespondenz über die verschiedensten Aspekte dieses kulturellen Großprojektes wahrnimmt.

Die wichtigsten Gesichtspunkte dieser Korrespondenz wertet Fabris in einer umfangreichen und ganz hervorragenden Einleitung aus, die den Kontext zu den neuen Informationen liefert und eine eigene kleine Studie zur Musikpatronage der Ferrareser Bentivoglio darstellt. Besondere Aufmerksamkeit widmet er dabei der singulären Rolle, die Enzo Bentivoglio in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts spielte: weniger als Patron und Mäzen – dazu fehlten ihm oft sogar die finanziellen Mittel – denn als kreativer und geschickter Unternehmer in Sachen Musiktheater, als vielbewunderter Inspirator und Organisator von Turnierspielen und musiktheatralischen Großveranstaltungen in Ferrara, Parma und Modena, der – wäre er nicht Marchese gewesen – als erfolgreicher Theaterimpresario hätte durch die Lande ziehen können. Im Übrigen liefern Einleitung und Edition eine Fülle von Informatio-