

# Eine Randerscheinung?

Zur weltlichen Vokalmusik in Kassel um 1600

THOMAS SCHMIDT-BESTE

Die Überschrift des ersten Kapitels einer neueren Biographie von Heinrich Schütz lautet: „Paradigma Italien“<sup>1</sup>. Und die erste Assoziation, die sich einstellt, wenn man über den musikalischen Werdegang des jungen Schütz nachdenkt, ist in der Tat ‚Italien‘ – allemal wenn es um die weltlichen Kompositionen geht, aber auch ganz generell hinsichtlich einer ‚italianisierenden‘ Art des Satzes und der Textvertonung<sup>2</sup>. In der Tat war der lange Studienaufenthalt des jungen Komponisten bei Giovanni Gabrieli in Venedig zwischen 1609 und 1612/13 mit Sicherheit ein prägendes Erlebnis, wie es ebenso bezeichnend ist, dass ein Studium in Italien für einen deutschen Musiker in dieser Zeit für notwendig oder zumindest sinnvoll erachtet wurde. Ferner verdanken wir dem Italienaufenthalt den *Primo Libro De Madrigali Di Henrico Saggiario Allemanno* (Venedig: Angelo Gardano, 1611), damit immerhin das einzige umfangreichere Werk des Komponisten mit weltlicher Vokalmusik. Schütz leistet dieser Fixierung der frühen Biographie auf den Italienaufenthalt selbst Vorschub: In seinem berühmten autobiographischen *Memorial* an den sächsischen Kurfürsten von 1651 äußert er sich dahingehend, dass er vor seinem Aufbruch nach Italien „in den Studii der Composition“ nur „einen ungegründeten schlechten Anfang“ aufzuweisen gehabt habe, da er sich bis dahin auf sein Jurastudium konzentriert habe; erst das freundliche Angebot des Landgrafen Moritz des Gelehrten von Hessen-Kassel, er solle einige Jahre nach Venedig gehen, sowie die dort erhaltene Ausbildung hätten ihn davon überzeugt, dass eine Konzentration auf den Musikerberuf sinnvoll sei<sup>3</sup>.

Dennoch gerät über dieser Konzentration auf das „Paradigma Italien“ leicht in Vergessenheit, dass Schütz doch schon 24 Jahre alt war, als er dorthin aufbrach. Selbst unter Berücksichtigung seines Jurastudiums und der Tatsache, dass er erst als 27jähriger mit dem Druck von 1611 seine ersten Kompositionen publizierte und damit gemessen an den Standards der Zeit als ‚Spätentwickler‘ zu gelten hat, ist doch zu bedenken, dass seine musikalische Sozialisation als Chorknabe in Weißenfels und Kassel sowie als Schüler am Kasseler Collegium Mauritianum stattgefunden hatte. Schütz' Geringschätzung der eigenen musikalischen Fähigkeiten im *Memorial* ist allem Anschein nach auch – oder sogar primär – rhetorische Geste, da sein Talent offenbar auffallend genug war (und wohl auch während seiner Marburger Studienzeit in Kassel hinreichend präsent blieb), dass Moritz gerade ihn für eine Ausbildung in Italien auswählte und damit beträchtliche Summen und Erwartungen in ihn investierte<sup>4</sup>. Ohne die Bedeutung der unmittelbaren Eindrücke, die Schütz in Italien empfang, ge-

1 Michael Heinemann, *Heinrich Schütz und seine Zeit*, Laaber 1993, S. 66.

2 Vgl. ebda., S. 66–99 pass.

3 Schütz GBr, S. 209.

4 Vgl. hierzu bereits – in der Bewertung etwas abweichend – Michael Heinemann, *Heinrich Schütz in Kassel und Venedig*, in: Heiner Borggreffe u. a. (Hrsg.), *Moritz der Gelehrte. Ein Renaissancefürst in Europa*, Eurasburg 1997, S. 301–304. Heinemann stellt auch die – berechnete – Überlegung an (S. 301), dass Schütz bereits zwischen ca. 1605 (dem Zeitpunkt, an dem sein Schülerdasein als Zwanzigjähriger und nach sechs Jahren Besuch des Mauritianums wohl spätestens sein Ende gefunden hatte) und der Aufnahme des Studiums

ring schätzen zu wollen, stellt sich demnach die Frage, mit welchen Vorkenntnissen er dorthin ging, über welchen Wissensstand vor allem im Bereich der weltlichen – deutschsprachigen wie italienischen – Vokalmusik er auch schon vor der Italienreise hätte verfügen können.

Die folgenden Ausführungen werden sich naheliegenderweise auf das Repertoire und die Quellen am Hof der hessischen Landgrafen in Kassel konzentrieren. Das bietet sich nicht nur deswegen an, weil Schütz hier ab 1599 die entscheidenden Jahre seiner musikalischen Ausbildung und frühen beruflichen Tätigkeit verbrachte, sondern auch aus rein pragmatischen Gründen: Zwar erfolgte sein Unterricht in Weißenfels im Rahmen einer offenbar durchaus leistungsfähigen Kantorei – da hier die Quellen aber fast gänzlich fehlen, bleiben Repertoire und Praxis weitgehend im Dunkeln<sup>5</sup>. Der Kasseler Hof stellt sich dagegen ganz anders dar: Die Landgrafschaft Hessen-Kassel war im 16. Jahrhundert zwar im gesamtdeutschen Durchschnitt keines der zentralsten, wichtigsten oder auch finanzkräftigsten Territorien, ist aber vielleicht gerade aufgrund ihrer bescheideneren Mittel typischer für die Musiklandschaft der Zeit als etwa die großen höfischen Institutionen in Dresden oder München oder städtische Zentren wie Nürnberg<sup>6</sup>. Zudem hatte Kassel das Glück, von musikliebenden Fürsten regiert zu werden. Schon Landgraf Philipp der Großmütige, Regent von 1518 bis 1567, hatte die höfische Sängerkapelle immerhin auf bis zu sechs erwachsene Sänger und sechs Chorknaben aufgestockt, hatte zudem mit Johannes Heugel einen Kapellmeister gewonnen, dessen kompositorisches Œuvre von enormem Fleiß und beachtlichem Können geprägt ist<sup>7</sup>. Philipps Nachfolger, Wilhelm IV. der Weise (1567–1592), brachte zwar nicht denselben Enthusiasmus für die Musik auf, hielt den Status quo aber in finanziell und politisch schwierigen Zeiten immerhin aufrecht und konnte nach Heugels Tod 1585 und einem kurzen Interim durch Bartholomäus Clausius mit Georg Otto aus Torgau im Jahr 1586 oder 1587 einen kompetenten Nachfolger gewinnen, der die Geschicke des Ensembles bis zu seinem Tod 1618 bestimmte<sup>8</sup>.

Die große Zeit der Kasseler Musik kam dann bekanntlich mit der Regentschaft von Moritz dem Gelehrten (1592–1627), dem Förderer der Künste und Mentor von Schütz. Moritz, von dem selbst in beträchtlichem Umfang Dichtungen und Kompositionen erhalten sind<sup>9</sup>, stockte die Hofkapelle bis 1610 auf je acht erwachsene Sänger und Chorknaben auf<sup>10</sup>. Auch der materielle Aufwand bei der Erstellung und Beschaffung von Musikalien erreichte unter Moritz einen bisher nicht dagewesenen Höhepunkt: Der weitaus größte Anteil von nachgewiesenen Musikdrucken datiert auf die Jahre nach 1592, und die Erstellung von Musikhand-

1608 in einer wie auch immer gearteten Funktion als Musiker in Kassel oder Marburg gewirkt haben könnte.

- 5 Vgl. Arno Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1911.
- 6 Die gültige Gesamtdarstellung der Kasseler Hofmusik ist nach wie vor Ernst Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der Landgräfllich-Hessischen Hofkapelle zu Cassel bis auf die Zeit Moritz des Gelehrten*, Kassel 1902. Vgl. ferner Christiane Engelbrecht, *Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften aus der Kasseler Landesbibliothek*, Kassel u. a. 1958 (= Musikwissenschaftliche Arbeiten 14). Ein mehr allgemeiner Überblick findet sich schließlich in Michael W. Schmidt, „... die ganze Compagnie der fürstlichen Music ...“ – *Zur Kasseler Hofkapelle*, in: Borggreve (wie Anm. 4), S. 287–290.
- 7 Vgl. Thomas Schmidt-Beste, Artikel *Heugel, Johannes*, in: MGG2, Personenteil 8 (2002), Sp. 1493–1500; zum kompositorischen Schaffen vgl. vor allem Susanne Cramer, *Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85). Studien zu seinen lateinischen Motetten*, Kassel 1994 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 183).
- 8 Vgl. Zulauf (wie Anm. 6), S. 29–31.
- 9 Vgl. Christiane Engelbrecht, Artikel *Moritz, Landgraf von Hessen*, in: MGG 9 (1961), Sp. 584–586.
- 10 Vgl. Zulauf (wie Anm. 6), S. 69.

schriften, die sich unter Philipp auf die eher bescheidenen Stimmbuchsätze Heugels im Kleinquart- oder sogar Oktavformat (ca. 17x22 cm oder noch kleiner) beschränkt hatte und unter Wilhelm praktisch ganz zum Erliegen gekommen war, nahm in den 1590er Jahren wieder die zu dieser Zeit zwar nahezu obsolete, aber doch in hohem Maße repräsentative Gestalt des großformatigen Folio-Chorbuchs an, mit Buchblöcken von bis zu 60–65 cm Höhe<sup>11</sup>. Selbst als sich ab dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die finanzielle und politische Situation des Hofes massiv verschlechterte, was 1627 zum Staatsbankrott und dem erzwungenen Rücktritt des Fürsten führte, weigerte sich Moritz zunächst, bei der Musikpflege irgendwelche Abstriche zu machen. Noch Anfang der 1620er Jahre nahm der Fürst die Hofkapelle ausdrücklich von den notwendig gewordenen Einschränkungen des Hofstaates aus<sup>12</sup>:

„Hofkapellstaat wirdt unsers ermeßens entweder alßo gelaßen oder gantz abgeschaffet werden müßte, denn so auch nur zwo Persohnen in demselben außgethan werden solten, ist die gantze gesellschaft verderbet und weder zu ehre noch zur freude mehr dienlich“.

Der zweite Grund, weswegen die Untersuchung gerade des Kasseler Repertoires fruchtbringend erscheint, ist die Tatsache, dass hier Quellenmaterial in ungewöhnlich reichem Umfang zur Verfügung steht. Während die Musikalienbestände vieler anderer Hofkapellen des 16. und 17. Jahrhunderts die Kriege und sonstigen Zerstörungen folgender Epochen nicht überstanden haben, ist die Situation in Kassel doppelt günstig. Zum einen ist ein Musikalieninventar der gräflichen Kapelle aus dem Jahr 1613 erhalten und publiziert<sup>13</sup>, und zum anderen zeigt ein Vergleich mit dem heute in der Kasseler Landesbibliothek noch vorzufindenden Bestand, dass trotz teilweise empfindlicher Verluste doch ein erheblicher Teil des einmal Vorhandenen erhalten ist<sup>14</sup>. Und wie ebenfalls sowohl Inventar als auch heutige Bestände zeigen, ist das Repertoire der in Drucken wie Handschriften überlieferten mehrstimmigen Musik, das der Kapelle in den Jahren um und nach 1600 zur Verfügung stand, beträchtlich, ja geradezu üppig.

Die erste Rubrik ist überschrieben mit „Erstlich allerhant getruckte lateinische undt deutsche Moteten, jtem Magnificat und Missae“. Sie umfasst 90 Titel geistlicher Werke, reichend vom *Liber quindecim missarum* Andrea Anticos aus dem Jahr 1516 (mit Werken von Josquin Desprez, Antoine Brumel, Antoine de Fevin, Pierre de La Rue, Jean Mouton, Johannes Pipe-lare und Petrus Rosselli) bis zu aktuellen und aktuellsten Drucken von Orlando di Lasso, Leonhard Lechner, Alexander Utendal und Palestrina über Marc'Antonio Ingegneri bis zu Andrea und Giovanni Gabrieli und Agostino Agazzari.

Die zweite Rubrik beginnt mit den Worten: „Hierauf folgen lateinische, deutsche undt frantzösische geistliche geschriebene Moteten, psalmen undt gesänge“; in ihr sind elf Handschriften mit geistlicher Musik verzeichnet. Es handelt sich hierbei ausschließlich um die um-

11 Vgl. den Katalog von Clytus Gottwald, *Manuscripta musica*, Wiesbaden 1997 (= Die Handschriften der Gesamthochschul-Bibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel 6).

12 Zitiert nach Zulauf (wie Anm. 6), S. 78.

13 Zulauf (wie Anm. 6), S. 99–115. Alle Angaben der folgenden Repertoireuntersuchungen beziehen sich auf dieses Verzeichnis.

14 Siehe Gottwald (wie Anm. 11). Das einzige publizierte Gesamtverzeichnis, das auch die Drucke umfasst, ist allerdings nach wie vor Carl Israel, *Uebersichtlicher Katalog der Musikalien der ständischen Landesbibliothek zu Cassel*, Kassel 1881.

fangreichen Sammelhandschriften Johannes Heugels, die dieser in den 1530er bis 1570er Jahren in Stimmbuchform angelegt hatte und die vor allem seine eigenen Werke enthalten<sup>15</sup>.

Die dritte Rubrik – „Folgen nun allerhand Madrigalien, Canzonetten, villanellen In allerlei Sprachen“ – verzeichnet nicht weniger als 96 Einträge mit weltlicher Musik; darauf folgen noch 15 Bände mit Instrumentalmusik und gemischtem Repertoire, 19 „große Cantional bücher“ (also Handschriften mit ein- oder mehrstimmigen Kirchenliedern) sowie 17 Handschriften mit „Unsers Gnädigen Fürsten undt Herrn Composition.“ – also die erwähnten Werke von Landgraf Moritz selbst.

Hier interessieren natürlich vor allem die 96 Posten weltlicher Vokalmusik unter der dritten Rubrik (siehe die Aufstellung in Anhang I). Unmittelbar auffällig ist das starke Überwiegen des italienischsprachigen Repertoires: Gleich die ersten 53 Nummern des grob nach Sprache der Textvorlage angelegten Verzeichnisses sind Madrigaldrucke (davon abzuziehen sind allerdings ein falsch eingeordneter Druck mit Instrumentalcanzonen von Florentio Maschera sowie zwei Drucke mit Werken von Thomas Weelkes und John Wilbye in englischer Sprache, die der Verfasser des Inventars, offenbar durch den Titel *Madrigals* irregeleitet, bei den italienischen Stücken eingeordnet hatte). Im weiteren Verlauf erscheinen dafür noch einmal sieben Nummern Madrigale, Canzonetten etc.; abzüglich einiger Doubletten ergibt sich ein Gesamtbestand an 54 Bänden mit Musik in italienischer Sprache, knapp zwei Drittel der Gesamtheit. Dagegen stehen, wie die Liste zeigt, nur relativ wenige Drucke mit Kompositionen in französischer Sprache, die mehr zufällig in den Bestand gekommen zu sein scheinen, ein kleiner, aber feiner Bestand an aktuellem Repertoire aus England mit allen wichtigen Komponisten (Morley, Weelkes, Wilbye etc.) sowie natürlich eine Reihe von Bänden mit Liedgut in deutscher Sprache, von denen noch näher die Rede sein wird.

So beeindruckend der Bestand schon aufgrund der Liste von 1613 ist – es handelt sich dennoch nur um die Spitze des Eisbergs. Wie dieses Inventar zweifelsfrei belegt, waren die Stimmbücher nicht alle zusammen, sondern stimmenweise getrennt gebunden; ein typischer vollständiger Eintrag lautet „Di Andrea Gabrieli Il primo libro a 5. voci. 5 weiße pergamentbücher lit. N.“<sup>16</sup> In solchen Fällen entsprach es dem Usus der Zeit, die Heftchen nicht einzeln aufzubewahren, sondern jeweils Stimmhefte aus einer Reihe von Drucken mit derselben Stimmenzahl zu einem einzigen Bändchen zu kombinieren (so dass dann eine beliebige Anzahl von Publikationen in einem geschlossenen Satz von fünf Bändchen vorliegen). Während das Inventar – das primär archivalische und nicht inhaltliche Ziele verfolgt – in jedem Fall nur den Titel des ersten Drucks verzeichnet, unter dem der Satz gegebenenfalls auch aufzufinden gewesen wäre, belegt der Katalog von Israel, dass in der Tat in Kassel die beschriebene Konvolutpraxis geübt wurde. Israel führt die Drucke nicht nach Bänden, sondern nach Einzelpublikation, geordnet nach Komponist, auf; die Signaturen, die er am Schluss jedes Eintrags nennt, lassen jedoch erkennen, was jeweils zusammengehört. Zunächst zeigt sich, dass von den 96 Bänden, die die Bibliothek 1613 ihr eigen nannte, im Jahr 1881 nur noch 31 als erhalten nachweisbar sind, also weniger als ein Drittel. Von viel größerer Tragweite ist al-

15 Von den elf Einträgen im Inventar von 1613 lassen sich, da dieses auch den Textanfang des ersten aufzeichneten Stückes verzeichnet, neun zweifelsfrei mit den aktuell in Kassel aufbewahrten Heugel-Handschriften identifizieren (Signaturen 4° Ms.mus. 9, 24, 38, 91, 94, 118 und 142 sowie 8° Ms.mus. 4 und 53a); sechs dieser neun Stimmbuchsätze sind allerdings unvollständig erhalten. Vgl. Schmidt-Beste (wie Anm. 7) und Gottwald (wie Anm. 11).

16 Zulauf (wie Anm. 6), S. 106.

lerdings der zweite Befund, dass nämlich einige Konvolute in der Tat zusätzlich zu dem im Inventar von 1613 genannten Bestand eine ganze Reihe von weiteren Drucken umfassten, nicht selten fünf oder sechs, im Extremfall (Konvolut 4° 32) mehr als 25! Zusätzlich bringt der Israelsche Katalog zum Vorschein, dass eine Reihe von Drucken mit weltlicher Musik sogar in Konvoluten versteckt sind, deren Beginn von einer Publikation mit geistlicher Musik gebildet wird und die im Inventar von 1613 daher in der entsprechenden Kategorie erscheinen (z. B. 4° 54 mit Joachim à Burcks *Sacrae cantiones* oder 4° 60 mit Jean de Castros *Cantiones sacrae* am Anfang). Das ohnehin schon beeindruckende Repertoire der Hofkapelle nimmt damit vollends enorme Dimensionen an: Zu den 53 gesicherten Publikationen mit weltlicher Musik kommen aufgrund dieser Rechnung noch einmal 71 dazu (siehe Anhang I).

Die Annahme ist verlockend, dass auch die 65 bei Israel nicht mehr genannten Konvolute, deren genauer Inhalt sich nicht mehr überprüfen lässt, in der Regel mehr als nur einen Druck enthielten. Vor allem bei den Publikationen bekannterer und produktiverer Komponisten italienischer Madrigale fällt auf, dass immer jeweils nur der *Libro Primo* einer Reihe von Drucken genannt wird. Das gilt für die vierstimmigen Madrigale von Rore und de Monte, die fünfstimmigen von Rore, de Wert, Andrea Gabrieli, Pallavicino, Giovanelli, und Sigismondo d'India, sowie die sechsstimmigen von Striggio, Monte und Marenzio. In allen diesen Fällen folgten auf das erste Buch eine Reihe von weiteren Drucken, bei den fünfstimmigen Madrigalen Werts etwa noch acht oder bei den sechsstimmigen Marenzios noch fünf. Es ist kaum wahrscheinlich, dass hier immer wirklich jeweils nur das erste Buch vorhanden gewesen sein sollte, zumal die Namen der genannten Komponisten durchaus auf die gezielte Schaffung eines Grundstocks mit den Werken der bekannteren Madrigalisten der Zeit hinweisen. Weitaus plausibler erscheint die Annahme, dass die übrigen Bücher jeweils Teile desselben Konvolut bildeten; im Fall der Canzonetten Vecchis (alle vier Bücher als 4° 5), der Madrigale Priulis (4° 20, a–c) sowie der Chansonbücher der Verleger Le Roy & Ballard (die Bücher 12–23 als 8° 2a) bestätigt auch das erhaltene Repertoire diese These. Im deutsch- und englischsprachigen Repertoire lassen sich solche Spekulationen dagegen kaum anstellen, da hier die Publikationsreihen nicht annähernd denselben Umfang erreichen und auch die erhaltenen Konvolute zwar meist gattungs- und sprachverwandtes, aber ansonsten doch heterogenes Material zusammenbinden. Überhaupt deutet die Tatsache, dass die meisten der erhalten gebliebenen Konvolute mit deutschsprachiger Musik wirklich nur einen einzigen Druck umfassen oder aber Geistliches und Weltliches mischen, auf einen (im Vergleich zu den Madrigalen) Mangel an Masse und damit nur vergleichsweise wenig verlorenes (oder nicht rekonstruierbares) Repertoire hin; dasselbe scheint für die französischen Chansons zu gelten.

Natürlich ist es theoretisch denkbar, dass einige (oder sogar die Mehrzahl) der hier zur Debatte stehenden Konvolute erst nach 1613 zusammen gebunden wurden; ohne eine genaue Untersuchung der Einbände und des Inhalts der bis heute in Kassel erhaltenen Drucke (der Katalog der Druckwerke steht anders als der der Handschriften noch aus) bleiben exakte Aussagen hierüber unmöglich. Somit mag eine nicht näher bestimmbare Anzahl von Drucken überhaupt erst nach 1613 nach Kassel gekommen sein; immerhin enthalten auch eine ganze Reihe von weiteren Konvoluten bei Israel, deren erste Bände nicht im alten Inventar erscheinen, auch noch reichlich mehr Repertoire aus der Zeit vor 1600 (darunter Werke von Lasso, Christian Hollander, de Monte, Scandello, Haussmann und unter 4° 132 mindestens zehn Canzonettendrucke der 1580er und 1590er Jahre). Während diese letztgenannten Konvolute aus

prinzipiellen methodischen Erwägungen von den hier angestellten Repertoireüberlegungen ausgeschlossen bleiben müssen, spricht bei denjenigen, die heute in einem Konvolut erscheinen, das mit einem Druck des alten Inventars beginnt, in der Tat alles für eine originale bzw. sehr alte Bindung: Fast keiner der im Inventar genannten Drucke erscheint an anderer Stelle als eben am Beginn eines heutigen Konvoluts, und fast keiner der heute weiter hinten gebundenen Drucke erscheint als Eintrag im Inventar; beides müsste bei späterer Zusammenführung regelmäßig der Fall sein. Mit aller gebotenen Vorsicht kann man daher wohl doch davon ausgehen, dass die fraglichen Publikationen bereits 1613 im Repertoire vorhanden waren.

Prinzipiell ändert sich an den regionalen, sprachlichen und persönlichen Präferenzen, die das Repertoire erkennen lässt, durch die zusätzlichen Drucke auch nur wenig (da eben meist Ähnliches mit Ähnlichem zusammengebunden wurde); das Ausmaß, in dem Schütz und seine Kollegen ‚aus dem Vollen schöpfen‘ konnten, wird allerdings noch erstaunlicher, und das Überwiegen des Madrigalrepertoires wird noch ausgeprägter, da die meisten Drucke mit deutschsprachigen Kompositionen eben nicht in großen Sammelbänden, sondern einzeln oder in geistlich-weltlichen Mischkonvoluten erscheinen. Auch wenn man annehmen darf, dass Schütz einen Teil vor allem des ganz jungen Repertoires selbst aus Italien nach Kassel gesandt haben wird (allemaal die nach 1608 publizierten Drucke) oder von dort mitbrachte (falls seine Rückkehr – Ende 1612 oder Anfang 1613 – noch vor die Verfertigung des Inventars fiel), wird ein ganz wesentlicher Teil davon auch schon vorher vorhanden gewesen sein und konnte damit die Grundlage für die Kenntnisse des jungen Musikers bilden.

Das Überwiegen des italienischsprachigen Repertoires ist angesichts der Begeisterung, die Moritz für italienische Kunst, Literatur und Musik hegte, kaum verwunderlich; schon in den ersten Jahren seiner Regierungszeit hatte er begabte Schüler aus Kassel zum Studium nach Italien geschickt. Musikalische Kontakte dorthin wurden zunächst durch Alessandro Orologio (ca. 1550–1633) hergestellt, der um 1594 kurzzeitig am Kasseler Hof tätig war und dem Fürsten im Jahr darauf sein zweites Madrigalbuch widmete (siehe Anhang I.1, Nr. 27), sowie etwas später durch die Entsendung der Kapellmitglieder Hans Block, Christoph Kegel und Christoph Cornet<sup>17</sup>. Und für eine Reihe von Drucken hatte es der Fürst ja auch gar nicht nötig, Gewährsleute nach Italien zu schicken oder gegebenenfalls auch den florierenden internationalen Musikalienmarkt zu bemühen. Die nicht nur in Kassel begeisterte Rezeption italienischer Musik nördlich der Alpen löste die Publikation einer ganzen Reihe von Einzeldrucken und Anthologien aus, wie etwa Friedrich Lindners dreibändige *Gemma musicalis* von 1588–1590, deren erster (und möglicherweise auch zweiter und dritter) Teil ebenfalls der Kasseler Bibliothek gehörte (siehe Anhang I.1, Nr. 16). Hans Leo Hasslers Madrigalbuch (Nr. 28), erschienen in Augsburg 1596, ist sogar Moritz gewidmet, ebenso wie die im selben Jahr in Nürnberg gedruckten Canzonetten von Gioseffo Biffi aus Cesena. Der Zyklus von 24 Villanellen auf Petrarca-Gedichte aus Moritz' eigener Feder wird von Clytus Gottwald ebenfalls schon auf die Jahre 1593/94 datiert<sup>18</sup>. All dies belegt einmal mehr in aller Deutlichkeit, dass der Italienaufenthalt von Schütz eben nicht Ursache, sondern Resultat der Italienbegeisterung war, die den Kasseler Hof ebenso wie die weltliche Musik in Deutschland im ausgehenden 16. Jahrhundert überhaupt prägte.

17 Vgl. Engelbrecht (wie Anm. 6), S. 17–19.

18 Vgl. Gottwald (wie Anm. 11), 75–80.

Bei etwas näherer Betrachtung zerfällt das Repertoire in vier Teile: traditionelle, aktuelle, volkstümliche<sup>6</sup> und von Deutschen verfasste Kompositionen. Die chronologische Scheidemarke zwischen traditionellen und aktuellen Publikationen liegt dabei etwa um das Jahr 1585. Für die Zeit davor liegen fast ausschließlich Drucke der namhaftesten und bekanntesten Komponisten vor: Rore, de Monte, Striggio, de Wert, Andrea Gabrieli, Luca Marenzio. Durch Abwesenheit glänzt nur Lasso, dessen Madrigale allein in einigen Sammeldrucken, nicht aber durch die Individualdrucke vertreten sind (die *Madrigali a 5 voci* [Nürnberg 1585] sind in 4° 29, einem nicht mit Sicherheit der Zeit vor 1613 zuzuordnenden Konvolut erhalten). Auch dieser Grundstock des Madrigalrepertoires reicht allerdings kaum vor die 1550er Jahre zurück. Der Patron Heugels, Philipp der Großmütige, hatte an diesen Gattungen offenbar kaum Interesse, zumal selbst die wenigen Bücher der 1540er und 1550er Jahre auch erst später in Form eines der zahlreichen Nachdrucke beschafft worden sein könnten. Philipps Vorlieben lagen offenkundig im Bereich der geistlichen Musik: Heugel komponierte zeitlebens nur in den geistlichen und höfischen Gattungen, und das in Kassel zur Verfügung stehende diesbezügliche Druckrepertoire umspannt – ganz im Gegensatz zum weltlichen – fast das komplette Jahrhundert und hatte sich offenbar über einen längeren Zeitraum angesammelt. Ob hingegen das Standard-Madrigalrepertoire schon zu Zeiten Wilhelms oder ganz retrospektiv erst unter Moritz in den Bestand kam, lässt sich anhand der Quellenlage heute nicht mehr klären.

Ganz anders stellt sich die Quellenlage für die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts dar. Natürlich stehen auch weiterhin namhafte Komponisten wie Vecchi, d'India und Monteverdi auf der Liste, an ihre Seite treten aber Künstler, deren Ruhm selbst in Italien ein vorübergehender war und deren Œuvre kaum je über einen einzigen Druck hinausging. Im Konvolut 4° 22 etwa sind sechs Drucke von süditalienischen Komponisten der ersten Jahre des 17. Jahrhunderts zusammengeführt, deren Ruhm kaum über ihre Heimatregion hinausging und die auch nicht im Zentrum Venedig, sondern in Neapel erschienen: Ascanio Mayone (1570–1627), Giovanni Battista de Bellis (ca. 1580/90–nach 1637), Alessandro Scialla (Lebensdaten unbekannt), Scipione Dentice (1560–1633), Crescentio Salzilli (ca. 1580/85–nach 1621), Francesco Genuino (ca. 1580/85–vor 1633) sowie eine von Scipione Riccio kompilierte Anthologie ebenfalls mit süditalienischem Repertoire. Und bei diesem ganz aktuellen und auch deutlich abseits des Mainstream liegenden Repertoire kann man wohl wirklich davon ausgehen, dass es sich um Mitbringsel bzw. Sendungen aus Italien (bzw. ganz spezifisch aus Venedig) handelte, möglicherweise auch noch durch Schütz selbst, da nicht wenige Drucke überhaupt erst nach 1608 erschienen und wohl auch nicht alle der früher publizierten umgehend nach Kassel gelangten. Wenn auch der stimmig-polyphone Satz selbst noch in den jüngsten Publikationen (wie ja auch bei Schütz selbst) das zugrundeliegende Kompositionsprinzip ist und nicht der Basso continuo (auch wenn einige Publikation ihn dem kontrapunktischen Satz als Basso seguente hinzufügen), so ist jedenfalls deutlich zu erkennen, dass Moritz sich und seine Musiker immer auf dem allerneuesten Stand zu halten suchte und in diesem Bestreben einen – bei aller Italienbegeisterung in ganz Deutschland – doch außergewöhnlichen Vollständigkeitsdrang pflegte.

Entsprechend fehlt auch das schlichte, pseudo-volkstümliche Repertoire in Kassel nicht, das neben den ernstesten Madrigalen in der zweiten Jahrhunderthälfte in Italien große Beliebtheit genoss: Mindestens 24 Bände mit Canzonetten, Villanellen und Villotten lassen sich vor 1613 nachweisen. Eine Spitzenposition nimmt naheliegenderweise Orazio Vecchi ein, aber

auch hier ist die Bandbreite an Komponisten groß. Schließlich treten, wie erwähnt, ab den 1590er Jahren zum ersten Mal auch deutschsprachige Komponisten mit italienischen Madrigalen auf den Plan, entweder solche, die (wie etwas später Schütz selbst) im Rahmen eines Italienaufenthaltes dort einen Druck publizieren (so Paul Sartorius 1600 und Johann Grabbe 1609), oder aber solche, die in Deutschland selbst von der immer noch wachsenden Begeisterung für italienischsprachige Musik profitieren (wie Hans Leo Hassler 1596, Jan Tollius 1597, Jacob Hassler 1600 und Christoph Clemsee 1613).

Im Vergleich zu dieser Vormachtstellung der italienischen Musik nimmt sich der Bestand an Liedern in deutscher Sprache fast bescheiden aus: Das Inventar (siehe Anhang I.2) verzeichnet 15 Drucke und acht Handschriften; zusätzlich erschließbar sind weitere fünf Drucke. Relevant sind ferner noch zwei handschriftliche Anhänge an Druckkonvolute: Einer Edition der *Newen Teutschen Lieder* von Lasso aus dem Jahr 1583 (4° 103) sind 13 teils geistliche, teils weltliche deutsche Lieder beigegeben, von Gottwald auf 1585–90 datiert<sup>19</sup>; ein Sammelband mit sechs geistlichen und weltlichen Musikdrucken aus den Jahren 1571–1585 (4° 54) schließt mit zwei handschriftlichen Kompositionen Georg Ottos, einer Psalmotette *Beatus vir qui timet* und dem sechsstimmigen Lied *Die edle Sommerzeit*. Insgesamt handelt es sich also um eine im Vergleich zu den Madrigalen nicht überwältigende, aber auch nicht gerade dürftige Anzahl.

Chronologisch fallen unter den Drucken zunächst die beiden frühesten Sammlungen stark aus dem Rahmen. Bei der Straßburger Publikation der *Fünff und Sechzig teutschen Lieder* von Schöffler und Apiarius aus dem Jahr 1536, die primär Lieder aus dem süddeutschen, vor allem südwestdeutschen Raum aus den 1520er und frühen 1530er Jahren enthält (von Sixt Dietrich, Senfl, Thomas Sporer, Thomas Stoltzer, Cosmas Alder u. a.), handelt es sich vermutlich um eine weitere Hinterlassenschaft Johannes Heugels, der sich Mitte der 1530er Jahre vor seiner Anstellung in Kassel aller Wahrscheinlichkeit nach in Südwestdeutschland und möglicherweise sogar in Straßburg selbst aufgehalten hatte<sup>20</sup>. Auch der zweite Druck, *Ein aussbund schöner teutscher Liedlein*, fällt als Nachdruck der Sammlung *Ein Auszug guter alter und newer teutscher Liedlein* von 1539 noch in die Frühzeit des deutschen Lieddrucks, ist in seinem Repertoire sogar fast noch retrospektiver als die Straßburger Anthologie (neben den dort genannten Komponisten u. a. auch Lieder von Isaac und Hofhaimer); ob es sich bei dem im Inventar genannten Druck allerdings um die erste Ausgabe mit diesem Titel aus dem Jahr 1549 oder um einen der Nachdrucke handelt, lässt sich nicht mehr feststellen, da das Exemplar heute in Kassel fehlt. Als Anthologien und vor allem durch den musikalischen Stil, den sie vertreten, sind beide frühen Drucke klar vom Rest getrennt: Es handelt sich bei ihrem Repertoire noch um traditionelle „Tenorlieder“, das heißt um Cantus-firmus-Bearbeitungen mit der vorgegebenen Melodie meist in längeren Notenwerten in einer der Mittelstimmen, später zunehmend auch im Diskant<sup>21</sup>. Diese Technik musste schon um die Mitte des Jahrhunderts als archaisch empfunden werden und verschwand spätestens um 1570 fast komplett aus der weltlichen Liedpraxis. In der geistlichen Praxis – also der Kirchenliedbearbeitung – hielt sie sich allerdings bis weit ins 17. Jahrhundert, spielte gerade am protestantischen Hof in Kassel eine enorme Rolle. Die großen Komplettvertonungen des deutschen Reimpsalters von Bur-

19 Ebd., S. 616.

20 Vgl. Schmidt-Beste (wie Anm. 7), Sp. 1494.

21 Vgl. Norbert Böker-Heil u. a. (Bearb.), *Das Tenorlied. Mehrstimmige Lieder in deutschen Quellen 1450–1580*, 3 Bände, Kassel u. a. 1979–1986 (= Catalogus Musicus 9).



kard Waldis durch Heugel, von Ambrosius Lobwasser in der Redaktion durch Georg Otto und schließlich durch Moritz selbst fallen sämtlich in diese Kategorie<sup>22</sup>, ebenso die Choralbearbeitungen von Otto, Moritz und anderen in den Kasseler Beständen.

Im weltlichen Lied dagegen gelten die *Neuen teutschen Liedlein* von Orlando di Lasso aus dem Jahr 1567<sup>23</sup> als Initialzündung für einen neuen Liedstil, der nicht mehr an einem Cantus firmus ausgerichtet ist, sich stattdessen an den modernen fremdsprachigen Gattungen Chanson, Canzonetta, Villanella und vor allem Madrigal orientiert<sup>24</sup>. Lasso stellt sich in seiner Verwendung bekannter Liedtexte – und gelegentlich auch Melodien – partiell noch in die alte Tenorlied-Tradition, überformt sie aber mit Elementen der madrigalesken Textdeutung sowie alternativ der Durchimitation und der aus Villanella, Canzonetta und Chanson vertrauten Homophonie aller Stimmen<sup>25</sup>. Im weiteren Verlauf wird dann oft die italienische Herkunft der Kompositionen als verkaufsförderndes Argument gleich dem Titel des Druckes beigegeben, wie etwa in Hans Leo Hasslers *Neue teutsche Gesäng nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten* von 1596<sup>26</sup>.

Die Liste derjenigen Komponisten, die diesen Stil des ‚deutschsprachigen Madrigals‘ in den Kasseler Beständen vertreten, zerfällt – wie die der Madrigalisten selbst – in zwei Kategorien. Die eine Hälfte liest sich wie ein Who is who der italianisierenden deutschen Liedkunst des späten 16. Jahrhunderts: Orlando di Lasso, Ivo de Vento, Antonio Scandello, Hans Leo Hassler, Valentin Haussmann. Auf der anderen Seite stehen dagegen heute weniger bekannte Namen wie Nikolaus Rosthius, Nikolaus Zangius, Paul Sartorius, Otto Harnisch, Johannes Lyttich. Interessant wird die Liste erneut durch die chronologische und geographische Streuung und auch durch einige Namen, die durch ihre Abwesenheit auffallen, wie Leonhard Lechner, Jacob Regnart oder Antonius Gosswin.

Die schlichtere Seite der Italienbegeisterung des späten 16. Jahrhunderts, das heißt die Vorliebe für dreistimmige homophone Tanzlieder in direkter Anlehnung an die Canzonetta oder die neapolitanische Villanella (in Drucken etwa von Lechner<sup>27</sup> oder Jacob Regnart<sup>28</sup>) ist in Kassel (anders als bei den italienischen Originalen) weniger stark präsent; es dominieren der madrigaleske, d. h. kunstvoll-polyphone Stil oder auch eine Mischung aus verschiedenen italianisierenden Stilformen. Neben Lasso als dem ‚Begründer‘ des deutschen Liedes moderner Prägung sind vor allem Valentin Haussmann und Hans Leo Hassler als Protagonisten der wachsenden Freiheit und Geschicklichkeit im Umgang mit dem transalpinen Repertoire pro-

22 Erhalten als 4° Mus. Ms. 94 (Waldis-Heugel), 2° Ms. Mus. 1 (Lobwasser-Otto) und 4° Mus. Ms. 95 (Lobwasser-Moritz). Vgl. Gottwald (wie Anm. 11), S. 3–19, 595–604 und 604–608.

23 Edition in Orlando di Lasso, *Kompositionen mit deutschem Text I: Die drei Teile fünfstimmiger deutscher Lieder*, München 1567, 1572 und 1576, hrsg. von Horst Leuchtmann, Wiesbaden u. a. 1970 (= Sämtliche Werke; Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage, Band 18).

24 Vgl. Ludwig Finscher, *Lied and madrigal, 1580–1600*, in: John Kmetz (Hrsg.), *Music in the German Renaissance. Sources, Styles and Contexts*, Cambridge 1994, S. 182–192.

25 Zur ‚Italianisierung‘ des deutschen Liedes nach 1570 vgl. Sara E. Dumont, *German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570–1630. Italian Influence on the Poetry and Music*, 2 Bände, New York/London 1989.

26 Hans Leo Hassler, *Neue Teutsche geseng nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten*, 4–8 v., Nürnberg: Schönigkh, 1596, hrsg. von Rudolf Schwartz, Leipzig 1904 (= DTB V,2).

27 Leonhard Lechner, *Neue Teutsche Lieder zu drey Stimmen Nach Art der Welschen Villanellen*, hrsg. von Uwe Martin, Kassel etc. 1969 (= Lechner Werke 2).

28 Edition: Jakob Regnart, *Deutsche dreistimmige Lieder nach Art der Neapolitanen*, Leipzig 1895 (= Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke 19).

minent auf der Kasseler Liste vertreten. Hassler etwa hatte seinerseits 1584–1585 in Venedig bei Andrea und Giovanni Gabrieli studiert und nennt seine Sammlung aus dem Jahr 1601 nicht umsonst „Lustgarten“<sup>29</sup>. Hier ist für jeden Geschmack etwas dabei: Neben traditionellen deutschen Liedstrophen stehen Gedichte, die die Sieben- und Elfsilbler der italienischen Dichtung imitieren, teilweise sogar direkt aus italienischen Originalen übersetzt sind. Die musikalische Bandbreite ist vergleichbar groß, allerdings ohne Reste des Tenorliedstils: Am volkstümlichen Ende stehen Stücke wie die fünf *Balletti*, darunter das allbekannte *Tanzen und Springen*, das im Index durch den Untertitel „Gagliarda“ sogar unmittelbar der Tanzsphäre zugeordnet wird: Alles – die Homophonie, das dreizeitige Metrum, die gleichbleibend langen und klar markierten Phrasen, die kurzen rhythmischen Verse, selbst der obligatorische „Fa la la“-Refrain – ist hier direkt auf die italienischen Vorbilder wie Giacomo Gastoldi und seine Zeitgenossen bezogen. Den schärfstmöglichen Kontrast und dennoch denselben direkten Italienbezug demonstrieren dagegen die ernstesten und durchkomponierten Madrigale wie *Ach weh der großen Pein die ich muss tragen* (vgl. Notenbeispiel 1 auf der folgenden Seite), das in groß angelegter zweiteiliger Form und mit aufwändigem Kontrapunkt sämtliche emotionalen und textdarstellenden Register zieht, die wir aus dem italienischen Madrigal des späteren 16. Jahrhunderts kennen. Selbst noch die Textform ist italienisch, in manierten Endecasillabi.

Fast noch interessanter als durch die vorhandenen Namen wird die Liste aber durch diejenigen, die fehlen: Neben dem Standardrepertoire (Lasso, Scandello, Haussmann, Hassler, Vento) finden sich nämlich praktisch nur Namen aus dem mittel- und norddeutschen Raum: Christoph Demantius (1567–1643) wirkte vor allem in Zittau und Freiberg, Otto Siegfried Harnisch (1568/70–1623) in Göttingen und Wolfenbüttel, Johann Lyttich (1581/84–nach 1611) in Plauen und Eisleben, Nikolaus Rost (Rosthius) (ca. 1542–1622) in Altenburg und Weimar (mit zwischenzeitlichen Aufenthalten in Heidelberg und Erbach), und Nikolaus Zangius (1570–ca. 1618) in Danzig, Prag und Berlin. Nur Melchior Franck (1579–1639) siedelte nach anfänglichem Wirken in Zittau nach Süddeutschland über (Augsburg-Nürnberg-Coburg), und Paul Sartorius (1569–1609) machte seine Karriere offenbar größtenteils in habsburgischen Diensten in Mergentheim und Innsbruck. Die aus heutiger Sicht eigentlich viel bedeutenderen Sammlungen aus Süddeutschland sind dagegen nicht vorhanden: Hierzu sind vor allem die ebenso zahlreichen wie wichtigen Lieder Leonhard Lechners zu rechnen, der sich beim Amtsantritt von Moritz, dem mutmaßlichen Anfangszeitpunkt des Sammeleifers, bereits in Stuttgart aufhielt. Einzige Ausnahme sind die beiden Kompositionen in Johann Pühlers Anthologie aus dem Jahre 1585 (Anhang I.2a, Nr. 9), die von der Lechner-Forschung aber als eher peripher angesehen werden<sup>30</sup> und deren Präsenz in den Kasseler Beständen wohl auch keiner spezifischen Lechner-Vorliebe zu danken ist. Andere Namen aus dem süddeutsch-österreichischen Raum wie der in habsburgischen Diensten stehende Jacob Regnart oder der in Bayern wirkende Antonius Gosswin sind überhaupt nicht vertreten.

Man ist zunächst versucht, den Grund hierfür in der Konfessionsgrenze zwischen dem katholischen Bayern und Österreich einerseits sowie dem protestantischen Mittel- und Norddeutschland andererseits zu suchen. Abgesehen aber davon, dass im weltlichen deutschen Lied

29 Hans Leo Hassler, *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng* (1601), hrsg. von C. Russell Crosby jr., Wiesbaden 1968 (= Sämtliche Werke 9).

30 Vgl. Leonhard Lechner, *Neue Geistliche und Weltliche Teutsche Lieder mit fünf und vier stimmen* (1589), hrsg. von Konrad Ameln, Kassel u. a. 1980 (= Lechner Werke 11), S. 93–97 und Vorwort S. IX–X.

Notenbeispiel 1: Hans Leo Hassler, *Ach weh der großen Pein die ich muß tragen* (Anfang des ersten Teils), aus: *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng* (1601)

Der erste Theil

5

Cantus  
ACh weh der grossen peini/ ach weh/ ach weh der gros-sen

Quinta  
ACh weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/

Altus  
ACh weh der grossen peini/ der grossen peini/ der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ ach

Tenor  
ACh weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ ach

Bassus  
ACh weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ ach

10

15

peini/ ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ ach weh der  
die ich muß tra-gen/ die ich muß tra-gen/ muß tra-gen/

weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ ach

weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ die ich/ die ich muß tra-gen/

weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ ach weh/ ach

20

grossen peini/ ach weh/ ach weh der grossen peini/ die ich/ die  
ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ die ich  
weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/ die ich  
ach weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ die ich/ die ich  
weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ ach weh der grossen peini/ die ich muß tra-gen/

zumindest musikalisch kein Unterschied zwischen protestantischen und katholischen Vertonungen zu entdecken ist, scheitert diese Überlegung schon daran, dass Lasso sehr wohl Katholik war, Lechner hingegen Protestant – zudem verzeichnet das Inventar der geistlichen Musik immerhin drei lateinische Lechner-Drucke, darunter die berühmten Bußpsalmen. Wie irrelevant die Konfessionsfrage offenbar bei der Repertoirebildung war, zeigt sich gerade bei der geistlichen Musik – wo sie eigentlich relevanter scheinen müsste: Eine erkennbare Bevorzugung protestantischer Komponisten ist hier keineswegs zu erkennen. Die Auswahl richtet sich rein nach Gattungen, d. h. die im Kasseler Usus nach wie vor präsenten lateinischen Motetten (vor allem Psalmotetten) und Magnificats sind in großer Zahl vorhanden, Messen dagegen praktisch überhaupt nicht. Auch nach dem Übertritt Moritz' zum Calvinismus im Jahr 1605 ändert sich daran nichts – wie an seiner Begeisterung für mehrstimmige Kirchenmusik generell. Eine wohl größere Rolle spielte die politisch-regionale Ausrichtung des Hofes in den Jahrzehnten vor und um 1600: Die dynastische Verbindung mit den Häusern Sachsen und Brandenburg sowie enge Kontakte zu den schwedischen und holländischen Königshäusern sorgten dafür, dass auch kulturpolitisch der Blick tendenziell eher nach Norden als nach Süden gerichtet war, zumal das Verhältnis zum habsburgischen Kaiserhaus immer angespannt war und sich in den auf den Dreißigjährigen Krieg hinführenden Jahren weiter verschlechterte<sup>31</sup>.

Wie dem auch sei, man mag bedauern, dass Schütz in seiner Jugend offenbar keine Gelegenheit hatte, die deutschsprachigen weltlichen Kompositionen Lechners kennenzulernen, der in der Verbindung von kompositorischem Können und Einfühlsamkeit der Textvertonung zu seinen direkten Vorgängern gezählt werden könnte. Andererseits waren die deutschsprachigen geistlichen Kompositionen Lechners ja durchaus vorhanden, und diese können ohnehin wohl als die bedeutenderen Schöpfungen des Komponisten gelten, sind auch für Schütz, der sich nach seiner Rückkehr nach Deutschland seinerseits auf geistliche Gattungen konzentrierte, von größerer Bedeutung; die Abwesenheit der Lieder wird sich daher kaum als schwerwiegende Lücke bewerten lassen können. Das Vorhandene war in jedem Fall mehr als hinreichend, um dem jungen Schütz in aller nötigen Breite die Möglichkeiten der expressiv-madrigalischen Sprachvertonung auch in der deutschen Sprache vor Augen zu führen.

Die handschriftliche Überlieferung des weltlichen deutschen Liedes nimmt sich gegen die gedruckte in Kassel eher mager aus. Dies hat vermutlich drei Gründe. Zum einen lag angesichts einer beträchtlichen Anzahl vorhandener und jederzeit konsultierbarer bzw. benutzbarer Drucke offenbar keine Veranlassung vor, sich handschriftliche Fassungen zu verschaffen oder vor Ort zu erstellen. Die Quellenlage für das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts ist – ebenso wie die für die anderen weltlichen Gattungen Chanson, Madrigal etc. – von einer generellen Abnahme der Manuskriptkopien gekennzeichnet (das fremdsprachige Repertoire ist in Kassel überhaupt nur durch Drucke vertreten). Dies steht in markantem Gegensatz zu den geistlichen, vor allem liturgischen Kompositionen, die bis weit ins 17. Jahrhundert hinein – vielerorts sogar aus Drucken – in große Chorbücher kopiert wurden, da man die Stücke für die Aufführung durch die vielköpfige Sängerkapelle im Gottesdienst in einem Format benötigte, das der Druck nicht zur Verfügung stellte. Noch in den Jahren 1603 und 1604 beispielsweise beförderte Moritz die dreibändige Motettensammlung seines Protégés, des schon

31 Vgl. Holger Th. Gräf, *Die Mauritanische Außenpolitik 1592–1627*, in: Borggrefe (wie Anm. 4), S. 101–105.

1596 im Alter von etwa 24 Jahren verstorbenen Kasseler Tenoristen Valentin Geuck<sup>32</sup>, zum Druck; der dritte Band war jedoch bereits 1599 „in meliorem usum Chori Musici Hassiaci“ – also „zur besseren Verwendbarkeit durch den Chor der hessischen Hofmusik“ – in ein Großfolio-Chorbuch übertragen worden<sup>33</sup>. Für das kammermusikalisch-solistische Singen des weltlichen Repertoires reichten die kleinformatigen Stimmbücher hingegen völlig aus.

Der zweite Grund liegt in der Entwicklung der Quellenlage – viele Handschriften sind offenbar teilweise oder ganz verloren gegangen. Das Inventar von 1613 verzeichnet immerhin sechs Sammlungen mit deutschen Liedern. Diese Anthologien sind durch die Nennung des Textincipits der ersten enthaltenen Komposition im Inventar eindeutig identifiziert, und so lässt sich erkennen, dass keine davon heute noch in Kassel (oder, soweit bekannt, an einem anderen Ort) erhalten ist. Nur die von Johannes Heugel wohl bereits in den 1530er Jahren kompilierte Anthologie dreistimmiger Lieder ist als 8° Ms. Mus. 53b noch greifbar – hier ist von ursprünglich drei Stimmbüchern aber nur eines erhalten. Am Rande zu erwähnen wären noch das *Vier alte deutsche weltliche gesänge* [...] *das erste ist, Ygels art* betitelte Konvolut, das unter den Liedhandschriften im Kasseler Inventar an erster Stelle steht. Mit demselben Lied – *Ygels Art ist jedem wol bekannt* – beginnt auch der Petreius-Druck *Guter seltzamer und künstlicher teutscher Gesang* (Nürnberg 1544; RISM 1544<sup>19</sup>)<sup>34</sup>; möglicherweise handelte es sich bei der Kasseler Handschrift um eine Teilkopie daraus (ähnlich wie im Fall des einzeln erhaltenen Tenorstimmbuchs D-B MS Mus. 40190, das allerdings fast das komplette Repertoire der Publikation und nicht nur vier Stücke enthält<sup>35</sup>). Von diesem weiteren Dokument der traditionellen Tenorliedpraxis fehlt allerdings ebenfalls jede Spur.

Drittens schließlich sah sich offenbar kaum einer der Musiker am Kasseler Hof je bemüht, selbst die Feder in die Hand zu nehmen und weltliche Lieder zu komponieren. Die Komposition geistlicher Musik gehörte zu den Dienstaufgaben – an einem protestantischen Hof war dies vor allem der mehrstimmige Satz von Chormelodien und das Verfassen von Magnificats und Motetten aller Art, vor allem auf Psalm- und sonstige Bibeltexte. Sowohl Heugel als auch Otto kamen dieser Verpflichtung in reichem Umfange nach, wie das gedruckte Kantional Ottos, der erwähnte Waldis-Psalter Heugels und buchstäblich Hunderte von Motetten belegen. Zum Verfassen von weltlicher Musik – das reiner Zeitvertreib gewesen wäre – fehlte ihnen neben ihren Kapellmeisterpflichten entweder die Muße, die Neigung oder beides. Heugel verfasste immerhin 62 deutsche geistliche Lieder im Cantus-firmus-Stil, von denen aber heute nur noch das Diskant-Stimmbuch (8° 53b) in Kassel erhalten ist; seine sechs weltlichen Lieder in der erwähnten Anthologie stammen aus den frühen Jahren vor seiner Anstellung in Kassel. Georg Otto schrieb nach heutigem Kenntnisstand exakt ein deutsches Lied, das sechsstimmige *Die edle Sommerzeit* – ebenfalls ein Tenorlied, soweit das Incipit im Katalog von Gottwald diesen Schluss zulässt. Auch der Landgraf selbst versuchte sich zwar in diversen geistlichen Gattungen, darunter auch der Vertonung von deutschen Psalm-

32 Vgl. Craig Westendorf, Art. *Geuck, Valentin*, in: MGG2, Personenteil 7 (2002), Sp. 851–853; auch Ewald Gutbier, *Valentin Geuck und Landgraf Moritz von Hessen, die Verfasser einer Musiklebre*, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 10 (1960), S. 212–228.

33 Vgl. Gottwald (wie Anm. 11), S. 29–32.

34 Mariko Teramoto u. Armin Brünzing, *Katalog der Musikdrucke des Johannes Petreius in Nürnberg*, Kassel u. a. 1993 (= Catalogus Musicus 14), S. 108–112.

35 Charles Hamm u. Herbert Kellman, *Census-Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400–1550*, 5 Bände, Neuhausen-Stuttgart 1979–1988, Band 1, S. 53–54.

liedern; in der weltlichen Musik stand ihm, wie die Petrarca-Villanellen belegen, die italienische Sprache offenbar näher. Die einzige Ausnahme macht wiederum der frühreife und offenbar mit immenser Schaffenskraft ausgestattete Valentin Geuck (von dem neben der erwähnten Motettensammlung auch noch eine Musiklehre erhalten ist<sup>36</sup>): Das Inventar von 1613 verzeichnet „Deutsche geschriebene Lieder“ in fünf Stimmbüchern aus seiner Feder, von denen allerdings im heutigen Bestand jede Spur fehlt. In Albert Göhlers Katalog der Leipziger und Frankfurter Musikalienkataloge der Zeit sind daneben sogar zwei Geuck-Drucke mit weltlichem Liedgut verzeichnet: *Neue teutsche Tricinia* (Kassel: Wessel, 1603) und *Tricinia. dreystimmige weltliche Lieder beydes zu Singen und auff Instrumenten zu spielen* (Kassel 1603) – wobei es sich möglicherweise um ein und dieselbe Publikation handelt<sup>37</sup>. Nichts davon ist allerdings heute noch nachweisbar.

Das deutsche Lied spielte somit in Kassel weder in Produktion noch Repertoire eine überragende Rolle – was angesichts der persönlichen Interessen des Landgrafen und den vor allem liturgischen Verpflichtungen des komponierenden Personals kaum überrascht. Dennoch war das Vorhandene mehr als ausreichend, um sich einen recht detaillierten Überblick auch über die aktuellen Tendenzen des „teutschen Gesangs nach welscher Art“ zu verschaffen: von den traditionellen Cantus-Firmus-Sätzen bis zu den neuesten Stücken im Stil des italienischen Madrigals.

Zuletzt wären noch zwei weltliche Gattungen zu nennen, die in einen ganz anderen Kontext gehören, der Vollständigkeit halber aber trotzdem Erwähnung verdienen: die humanistische Schulode und die weltliche Gelegenheitsmotette oder Staatsmotette. Beide hängen durch ihre Textvorlagen – antike oder antikisierend-humanistische Verse in quantifizierenden Metren wie Hexameter oder sapphische Elfsilbler – sogar in gewisser Weise miteinander zusammen, und in diesem Fall kennen wir sogar einige wenige Werke von Schütz, die auf das entsprechende Repertoire zurückgehen.

Was die Schulode betrifft, so sind am Kasseler Hof zwar keine Quellen nachweisbar; der Aufbewahrungsort hierfür wäre aber ohnehin nicht der Hof gewesen, sondern eben die Schule, in diesem Falle das 1598 gegründete Collegium Mauritanium, in dem typischerweise der Lateinunterricht im Vordergrund stand<sup>38</sup> – Schütz selbst schreibt im *Memorial* von 1651, er sei „nebst der Music aber zur Schulen, und erle[r]nung der Lateinischen undt anderer sprachen, zugleich gehalten und erzogen worden“<sup>39</sup>. Da am Mauritanium aber auch (wenn auch in nicht allzu großem Umfang) musiziert wurde, darf man wohl davon ausgehen, dass hier das pädagogische Mittel der Humanistenode eingesetzt wurde. Diese diente seit dem frühen 16. Jahrhundert an deutschen Lateinschulen als Mittel, durch das Einüben von schlich-

36 Eine ausführliche Abhandlung über die Musiklehre bei Gutbier (wie Anm. 32).

37 Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Teil 2, S. 32 (Nr. 593–594); nach Wilfried Brennecke, Art. *Geuck, Valentin*, in: MGG 5 (1956), Sp. 46–49, ist der letztere der beiden Drucke auch bei Carl Ferdinand Becker (*Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts*, Leipzig 2/1855) verzeichnet. François-Joseph Fétis (*Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Auflage, Band 3, Paris 1883, S. 470) führt ebenfalls beide Publikationen getrennt auf, wobei allerdings unklar ist, ob er sich seinerseits auf ältere Verzeichnisse bezieht oder die Drucke tatsächlich gesehen hatte.

38 Vgl. Hartmut Broszinski, *Schütz als Schüler in Kassel*, in: Dietrich Berke u. a. (Hrsg.), *Heinrich Schütz. Texte, Bilder, Dokumente*, Kassel u. a. 1985, S. 35–62.

39 Schütz GBr, S. 208.

ten, homophonen vierstimmigen Sätzen mit nur zwei rhythmischen Werten für lange und kurze Silben die Metren der klassischen Dichtung zu memorieren<sup>40</sup>. Schon 1531 war in Marburg – möglicherweise für die kurz zuvor gegründete hessische Universität gedacht – eine Sammlung mit solchen Oden aus der Feder eines nicht näher identifizierten „Michael“ erschienen, die auch in Kassel bekannt gewesen sein dürfte<sup>41</sup>. Johannes Heugel selbst steuerte zu der Odenanthologie *Geminae undeviginti odarum*, die 1551 in Frankfurt erschien, zwei Vertonungen bei, und bis weit ins 17. Jahrhundert hinein erschienen weitere entsprechende Drucke in großer Zahl, die ihren Weg ans Mauritianum hätten finden können, sowohl mit antiken Originaltexten als Grundlage als auch mit den metrischen Psalmparaphrasen George Buchanans, die in der Vertonung durch Statius Olthof zuerst 1585 im ebenfalls hessischen Herborn erschienen waren. Dass der Kasseler Hof insgesamt von dieser Praxis nicht unberührt blieb, zeigt das zwar nicht unmittelbar im Zusammenhang mit der Schulode stehende, aber sehr wohl die Tradition der Vertonung metrischer Texte fortschreibende *Novum et insigne opus continens textus metricos sacros* Valentin Geucks<sup>42</sup>, eine insgesamt 89 Motetten umfassende dreibändige Sammlung, die Moritz selbst nach Geucks Tod vollendete und in den Jahren 1603 und 1604 publizierte. Geuck verwendet für seinen das ganze Kirchenjahr umspannenden Motettenzyklus nicht die üblichen Texte aus Bibel und Liturgie, sondern moralisierende Evangelienparaphrasen in humanistischen Distichen<sup>43</sup>.

Mit der Gelegenheitsmotette steht die Praxis der Humanistenode insoweit in Verbindung, als auch in den Motetten antikisierende Verse vertont werden: Die zugrunde liegenden Texte sind fast immer anlässlich eines höfischen Festes neu verfasste Panegyriken in den bewährten humanistischen Metren Hexameter und Distichon. Der Kasseler Hof war vor allem von Heugel in diesem Bereich reich versehen worden: Dieser hatte nicht weniger als 29 Festmotetten zu allen möglichen Gelegenheiten verfasst, die seinen Fürsten, weitere Angehörige des Hofes und auch die Marburger Universität betrafen. Moritz nun legte, wie das schmale diesbezügliche Repertoire zeigt (siehe Anhang II), auf diese Art des Sich-Feiern-Lassens offenbar weniger Wert, was angesichts seiner Musikliebe eigentlich überrascht: Georg Otto komponierte für die opulenten Feierlichkeiten zum Geburtstag von Moritz' Tochter Elisabeth am 24. März 1596 eine achttimmige *Gratulatio*<sup>44</sup>, zwei weitere Stücke wurden dem Grafen von auswärtigen Komponisten zugeeignet, und schließlich existiert noch ein deutsches Epitaph auf die Landgräfin Agnes von 1602.

Nicht allein durch die Textwahl, sondern auch stilistisch ist vor allem die deutsche Gelegenheitsmotette vom homophon-metrischen Odenstil beeinflusst: Offenbar in Anlehnung daran wird auch in den anspruchsvolleren Motetten streckenweise oder durchweg ein block-

40 Vgl. Thomas Schmidt-Beste, Artikel *Ode*. II. *Die humanistische Ode*, in: MGG2, Sachteil 7 (1997), Sp. 562–567.

41 Vgl. Giuseppe Vecchi, *Dalle „Melopoiae sive harmoniae tetracenti[c]ae“ oraziane di Tritonio (1507) alle „Gemine undeviginti odarum Horatii melodiae“ (1552)*, in: Accademia delle scienze dell'istituto di Bologna, Classe di scienze morali, Memorie ser. V, vol. 8, Bologna 1960, S. 99–124.

42 Valentin Geuck, *Novum et insigne opus continens textus metricos sacros [...] a Valentino Geuckio [...] denique a morte illius immatura [...] suae cels. opera [...] perfectum et absolutum*, 5–8 v., 3 Bände, Kassel: Wessel, 1603–1604.

43 Vgl. Chester W. Alwes, *Georg Otto's Opus musicum novum (1604) and Valentin Geuck's Novum et insigne opus (1604)*, DMA Diss., University of Illinois-Urbana/Champaign, 1982.

44 Zu den Festivitäten von 1596 vgl. Horst Nieder, *Höfisches Fest und internationale Politik*, in: Borggrefe (wie Anm. 4), S. 141–148.

haft-akklamatorischer Stil gepflegt, der nicht selten sogar die Silbenquantitäten der Textvorlage zumindest in Ansätzen abbildet. Und hier reiht sich Schütz tatsächlich in einer Art und Weise in die deutsche Tradition ein, die vermuten lässt, dass er als Schüler am Mauritianum gut aufgepasst hatte. Die beiden weltlichen Konzerte SWV 49 und 338 entstanden – so Werner Bittinger in der *Neuen Schütz-Ausgabe* – als Paar anlässlich der Huldigung der schlesischen Stände gegenüber Kurfürst Johann Georg I. von Sachsen im Jahr 1621<sup>45</sup>. Die Texte nun sind – möglicherweise sogar von Schütz selbst – in humanistischen Distichen abgefasst und von nicht unbeträchtlicher Kunstfertigkeit. Vor allem aber vereinigen sich die Stimmen auch hier sehr oft zur akklamatorischen Homophonie, und das Metrum der Verse wird zumindest angedeutet, so etwa im zweiten Konzert *Teutonium dudum belli atra pericla molestant*<sup>46</sup> am Anfang des dritten Distichons: „Tota Slesis resonet | resonet iam tota Budorgis“ (siehe Notenbeispiel Nr. 2 auf der nächsten Seite). Sicherlich ist Homophonie in den Konzerten von Schütz nicht auf diesen Texttyp beschränkt, aber die Kombination von festlicher Großbesetzung sowie die Anklänge an die metrische Deklamation der Schulode (vor allem in der zweiten Vershälfte, T. 73–77) reiht die beiden Kompositionen doch in eine spezifische Tradition der akklamatorischen Festmotette ein, die im vorangegangenen Jahrhundert im deutschsprachigen Raum ganz ähnlich erklingen war. Auch das weltliche Konzert *Ach wie soll ich doch in Freuden leben* SWV 474<sup>47</sup> vertritt den homophonen Typus, wiewohl auf deutsch und als Vertonung eines Liebesgedichtes auch nicht als Teil der Festkultur. Falls, wie Werner Breig annimmt, diese Komposition noch vor der Italienreise entstand und damit zu den ganz wenigen erhaltenen Jugendwerken zählt<sup>48</sup>, ist sie dennoch von hoher Bedeutung für die hier anstehenden Fragen: Zunächst belegt sie, dass – bei aller Unbeholfenheit – Schütz eben auch schon vor 1609 über beachtliche kompositorische Kunstfertigkeit gerade im Bereich der weltlichen Vokalmusik verfügte, und zweitens dokumentiert sie – als Komposition im stile concertato mit einer vokalen Capella, drei Instrumentalchören und Basso continuo – eine Vertrautheit mit den aktuellsten Tendenzen der Zeit, was wiederum ein bezeichnendes Licht auf die Verfügbarkeit entsprechenden Materials in Kassel wirft.

\*

Ich habe versucht, einen ebenso kurzen wie notwendig oberflächlichen Eindruck von dem zu geben, was Heinrich Schütz in seiner Jugendzeit in Kassel an Eindrücken und Kenntnissen im Bereich der weltlichen – vor allem der italienischen und deutschsprachigen, aber auch der lateinischen – Vokalmusik empfangen konnte. Was die Quantität betrifft, so war das weltliche und darin vor allem das deutschsprachige Repertoire am hessischen Hof in der Tat nur eine Randerscheinung – und so ist es ja auch im Werk von Schütz selbst: Wie für Heugel und Otto gehörte das Komponieren von geistlicher Musik zu seinem Beruf, das von weltlicher nicht. Dementsprechend folgte auch bei ihm auf das optimistisch als „erstes“ bezeichnete Ma-

45 Heinrich Schütz, *Weltliche Konzerte*, hrsg. von Werner Bittinger, Kassel u. a. 1971 (= NSA 38), Vorwort, S. IX–XIII.

46 Edition ebda., S. 48–74.

47 Edition ebda., S. 1–21.

48 Vgl. Adolf Watty u. Werner Breig, *Zu Heinrich Schütz' weltlichem Konzert „Ach wie soll ich doch in Frieden leben“ (SWV 474)*, in: SJB 9 (1987), S. 85–104.





drigalbuch, das 1611 während der vergleichsweise sorglosen Studienzeit in Venedig entstand, keine weitere weltliche Musik, wenn man von den ebenfalls berufsbedingten Gelegenheitswerken absieht. Musikalisch aber hatte ihm die weltliche Praxis doch mehr als nur Marginales zu bieten: Es ist ein Gemeinplatz der Schützforschung, dass das Italien-Erlebnis von großer, vielleicht entscheidender Bedeutung im Hinblick auf ein Textempfinden war, das man als emphatisch, rhetorisch oder madrigalistisch bezeichnen könnte. Dass es aber möglich war, auch deutsche Texte in vergleichbar empfindlicher Art und Weise zu vertonen – an Beispielen dafür mangelte es auch schon in den Bücherschränken der Kasseler Hofkapelle nicht. Es wäre sicher übertrieben zu behaupten, dass Schütz auch ohne seinen Italienaufenthalt derselbe Komponist geworden wäre; dennoch wurden dort vorhandene Kenntnisse und Fähigkeiten perfektioniert, die sicher nicht so „ungegründet“ und „schlecht“ waren, wie uns Schütz dies selbst glauben machen will.

## Anhang

### I. Mehrstimmige weltliche Musik aus der Bibliothek Landgraf Moritz' des Gelehrten bis 1613, in chronologischer Ordnung<sup>49</sup>

Die Titelnachweise beruhen auf RISM bzw. auf dem „Nuovo Vogel“ (Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure, Claudio Sartori, *Bibliografia della Musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, 3 Bände, Pomezia 1977). Nachdrucke sind nur mit Jahreszahl genannt.

In eckigen Klammern ist jeweils, soweit vorhanden, die Signatur nach dem Katalog Carl Israels (wie Anm. 14) angegeben; jeweils unter der Rubrik „Als beigegebunden nachweisbar“ angefügt ist die Aufstellung derjenigen Drucke, die offenbar schon vor 1613 mit den im Inventar genannten Publikationen zu einem Konvolut zusammen gebunden waren.

#### 1. Werke in italienischer Sprache

##### 1.a Drucke

1. Cipriano de Rore, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1542, auch 1544, 1552, 1554, 1559, 1562, 1563, 1576, 1593
2. Cipriano de Rore, *Il primo libro de madrigali*, 4 v., Ferrara: Buglhat/Hucher, 1550, auch 1551, 1552, 1554, 1557, 1563, 1564, 1565, 1569, 1573, 1575, 1582, 1590
3. Giaches de Wert, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1558, auch 1561, 1564, 1571, 1583
4. Alessandro Striggio, *Il primo libro de madregali*, 6 v., Venedig: Antonio Gardano, 1560, auch 1565, 1566, 1569, 1578, 1579, 1585, 1592
5. Philipp de Monte, *Il primo libro de madrigali*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1562
6. Andrea Gabrieli, *Il primo libro di madrigali*, 5 v., Venedig: Antonio Gardano, 1566, auch 1572, 1587
7. Philipp de Monte, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Correggio, 1569
8. *Musica di XIII. autori illustri*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1576 (RISM 1576<sup>5</sup>), auch 1589
9. Alessandro Merlo [Romano], *Le sirene [...] secondo libro de suoi madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1577 [4° 32]

<sup>49</sup> Nach Zulauf (wie Anm. 6), S. 99–115: *Inventarium aller Musicalischen bücher* des Kasseler Hofes vom 14. Februar 1613, Abschnitt III: „Folgen nun allerhandt Madrigalien Canzonetten villanellen In allerlei Sprachen“.

10. Orazio Vecchi, *Canzonette* [...] *libro primo*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1580 hier Nachdruck ebd. 1591 [4° 5]
11. Giovanni de Macque, *Madrigaletti et Napolitane*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1581
12. Luca Marenzio, *Il primo libro de Madrigali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1581, auch 1584, 1596, 1603
13. Benedetto Pallavicino, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1581, auch 1606
14. *Li amorsi ardori di diversi eccellentissimi autori Libro primo*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1583 (RISM 1583<sup>12</sup>)
15. [Guglielmo Gonzaga], *Villette mantovane*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1583
16. *Gemma musicalis: selectissimas varii stili cantiones* [...] *continens* [...] *Liber primus*, 4–6v., Nürnberg: Gerlach, 1588 (RISM 1588<sup>21</sup>) [4° 31]
17. Ruggiero Giovanelli, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1586, auch 1588, 1589, 1591, 1594, 1600, 1603
18. Lodovico Balbi, *Musicale essercitio*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1589
19. Jean de Turnhout, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Antwerpen: Phalèse/Bellère, 1589
20. Orazio Vecchi, *Madrigali*, 5 v., Venezia: Angelo Gardano, 1589
21. Orazio Vecchi, *Selva di varia ricreazione*, 3–10 v., Venedig: Angelo Gardano, 1590, auch 1595, 1611 [4° 123]
22. *Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici* [...] *raccolta da Pietro Philippi inglese*, 4–8 v., Antwerpen: Phalèse/Bellère, 1591 (RISM 1591<sup>10</sup>), auch 1594, 1611
23. Pietro Andrea Bonini, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1591
24. *Il trionfo di dori, descritto da diversi, et posto in musica*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1592 (RISM 1592<sup>11</sup>), auch 1595, 1596, 1601 [4° 78]
25. Giovanni Maria Nanino, *Il primo libro delle canzonette*, 3 v., Venedig: Angelo Gardano, 1593, auch 1599
26. *Di XII. autori vaghi e dilettevoli madrigali*, 4 v., Venedig: Amadino, 1595 (RISM 1595<sup>5</sup>)
27. Alessandro Orologio, *Il secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1595
28. Hans Leo Hassler, *Madrigali*, 5–8 v., Augsburg: Schönigk, 1596
29. Jan Tollius, *Madrigali*, 6 v., Heidelberg: Commelin, 1597
30. Orazio Vecchi, *Convito musicale*, 3–8 v., Venedig: Angelo Gardano, 1597 [2 Exemplare] [4° 33]
31. Federico Wynant, *Madrigali* [...] *libro primo*, 5 v., Venedig: Vincenti, 1597
32. Gioseffo Biffi, *Madrigali a sei voci* [...] *libro terzo*, 6 v., Nürnberg: Kaufmann, 1600
33. Paul Sartorius, *Madrigali a cinque voci* [...] *libro primo*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1600
34. Jacob Hassler, *Madrigali*, 6 v., Nürnberg: Kaufmann, 1600
35. Cornelis Schuyt, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Leiden: Rafelengio/Plantin, 1600 [4° 47]
36. Orazio Vecchi, *Canzonette* [...] *ora per piu comodita raccolte insieme* [Bücher 1–4], 4 v., Nürnberg: Kaufmann, 1593, hier Nachdruck ebd. 1600/01 [4° 76]
37. *Fiori del giardino di diversi eccellentissimi autori ... seconda parte*, 4–9 v., Nürnberg: Kaufmann, 1604 (RISM 1604<sup>12</sup>) [4° 43]
38. Ascanio Mayone, *Il primo libro di madrigali*, 5 v., Neapel: Sottile, 1604 [4° 22]
39. Giovanni Priuli, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1604 [4° 20]
40. *Giardino novo bellissimo di varii fiori scielissimi* [...] *raccolti per Melchior Borchgrevinck*, 5 v., Kopenhagen: Waltkirch, 1605 (RISM 1605<sup>7</sup>) [2 Exemplare] [4° 69]
41. [Mariano Tantucci], *Canzonette a tre voci dell'Affettuoso et invaghito*, Siena: Ghini, o.D. [um 1605?] (RISM [c.1605]<sup>10</sup>)
42. Sessa d'Aranda, *Il primo libro de madrigali* [...] *con uno di Thomas Weelkes Inglese*, 4 v., Helmstedt: Luzio, 1605

43. Fattorin da Reggio, *Il primo libro de madrigali*, 3 v., Venedig: Angelo Gardano, 1605
44. Sigismondo d'India, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Mailand: Tradate, 1606
45. Marco da Gagliano, *Il quarto libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1606 [2 Exemplare] [4° 46 und 4° 70]
46. Giovanni Croce, *Il quarto libro de madrigali*, 5–6 v., Venedig: Vincenti, 1607 [4° 133]
47. Johann Grabbe, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1609
48. Heinrich Schütz, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1611
49. Christoph Clemsee, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Jena: Weidner, 1613

Nicht nachweisbar:

50. „Alcune Reine [richtig vermutlich: Rime] del Battista Guarini libro secundo“, 6 v.
51. Giovanni Biseghino, „Amorosi accenti madrigali et arie a 3. voci [...] lib. primo“, 3 v.
52. John Coprario, „Madrigali a 5. di Giovanni Coprario composte“, 5 v. [der Titel in italienischer Sprache deutet darauf hin, dass auch in den Kompositionen italienische und nicht englische Texte vertont sind].
53. Nicolo Legname, „Il primo libro de Canzonette“, 3 v. [vor 1608, da in diesem Jahr Legnames *Libro secondo* erschien].

1b. Handschriften:

54. Christoph Schubhart, *Primo libro canzonette a 3 Voci*, mit Widmung an Moritz, ca. 1612 [4° 59]<sup>50</sup>

Als beigegeben nachweisbar:

55. L'Hoste [Spirito] da Reggio, *Il primo libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1554, hier Nachdruck von 1568 [4° 32]
56. Giovan Leonardo Primavera, *Il primo et secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1565 [4° 32]
57. *Il secondo libro delle fiamme*, 5–6 v., Venedig: Scotto, 1567, hier Nachdruck ebd. 1570 (RISM 1570<sup>14</sup>) [4° 32]
58. Giovanni Ferretti, *Canzone alle napolitana*, 5 v., Venedig: Scotto, 1567, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]
59. Ippolito Camatero, *Il secondo libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1569 [4° 32]
60. Ippolito Camatero, *Il terzo libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1569 [4° 32]
61. Ippolito Camatero, *Il quarto libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1569 [4° 32]
62. Giovanni Ferretti, *Il secondo libro delle canzoni alla napolitana*, 5 v., Venedig: Scotto, 1569, hier Nachdruck ebd. 1578 [4° 32]
63. Giovanni Ferretti, *Il terzo libro delle napolitane*, 5 v., Venedig: Scotto, 1570, hier Nachdruck ebd. 1575 [4° 32]
64. Alessandro Striggio, *Il secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1570, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]
65. Giovanni Ferretti, *Il quarto libro delle napolitane*, 5 v., Venedig: Scotto, 1571, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]
66. Alessandro Striggio, *Il secondo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Scotto, 1571, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]

50 Vgl. Gottwald (wie Anm. 11), S. 571–573. Schubhart verließ die Kasseler Hofkapelle 1606 und ist ab 1612 am Hof in Bückeberg angestellt; da das Papier der fraglichen Handschrift ab ca. 1614 ebenfalls in Bückeberg nachgewiesen ist, datiert Gottwald sie auf ca. 1615. Ihre Präsenz im Inventar vom Februar 1613 setzt aber einen früheren terminus post quem non – offenbar wurde der Kodex schon kurze Zeit nach Schubharts Eintreffen in Bückeberg kompiliert.

67. Pietro Vinci, *Il terzo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scotto, 1571, hier Nachdruck ebd. 1579 [4° 32]
68. Girolamo Conversi, *Il primo libro de canzoni alla napolitana*, 5 v., Venedig: Scotto, 1572, hier Nachdruck ebd. 1580 [4° 32]
69. Giovan Leonardo Primavera, *I frutti ... Libro quarto*, 5 v., Venedig: Scotto, 1573 [4° 32]
70. Barnaba Cervo, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1574 [4° 32]
71. Andrea Gabrieli, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Söhne Gardano, 1574 [4° 32]
72. *Il secondo libro de madrigali ... de floridi virtuosi del serenissimo duca di Baviera*, Venedig: Scottos Erben, 1575 (RISM 1575<sup>11</sup>) [4° 32]
73. Giovanni Andrea Dragoni, *Il secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1575 [4° 32]
74. Teodoro Riccio, *Il primo libro delle canzone alla napolitana*, 5 v., Nürnberg: Kaufmann, 1577 [4° 60]
75. *Corona de madrigali*, 6 v., Venedig: Scottos Erben, 1579 (RISM 1579<sup>2</sup>) [4° 32]
76. Giovanni Maria Nanino, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1579, hier Nachdruck von 1609 [heute nicht mehr nachweisbar] [4° 20]
77. Pietro Vinci, *Il secondo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Scotto, 1579 [4° 32]
78. Andrea Gabrieli, *Il secondo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1580 [4° 32]
79. Philipp de Monte, *L'ottavo libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1580 [4° 32]
80. Philipp de Monte, *Il nono libro delli madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1580 [4° 32]
81. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1581 [4° 32]
82. Girolamo Belli, *I furti amorosi [...] secondo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1584, hier Nachdruck Venedig: Vincenti, 1587 [4° 78]
83. Giulio Belli, *Canzonette [...] libro primo*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1584, hier Nachdruck ebd. 1595 [4° 5]
84. Giuseppe Caimo, *Il secondo libro di canzonette*, 4 v., Mailand: Tini – Venedig: Vincenti/Amadino, 1584 [4° 5]
85. Giovanni Andrea Dragoni, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Scottos Erben, 1584 [4° 78]
86. Giovanni Croce, *Canzonette*, 4 v., Venedig: Vincenti, 1585, hier Nachdruck ebd. 1595 [4° 5]
87. Felice Anerio, *Canzonette a quattro voci [...] libro primo*, 4 v., Venedig: Amadino, 1586, hier Nachdruck Venedig: Vincenti, 1592 [4° 5]
88. Giovanni Bassano, *Canzonette*, 4 v., Venedig: Vincenti, 1587 [4° 5]
89. Giovanni Battista dalla Gostena, *Il secondo libro di canzonette*, 4 v., Venedig: Vincenti, 1589 [4° 5]
90. Giovanni Croce, *Il primo libro de madrigali*, 6 v., Venedig: Vincenti, 1590 [4° 32]
91. *La ruzina canzone di Filippo de Monte, insieme un'altra di Cipriano de Rore, et altri madrigali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1591 [4° 78]
92. Alberigo Malvezzi, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Scottos Erben, 1591 [4° 78]
93. Claudio Monteverdi, *Il terzo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Amadino, 1592, hier Nachdruck ebd. 1604 [4° 20]
94. Nicola Parma, *Il secondo libro de madrigali*, 5–6 v., Venedig: Amadino, 1592 [4° 32]
95. *Il Lauro verde*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1593 (RISM 1593<sup>2</sup>) [4° 78]
96. Vincenzo Neriti [da Salo], *Canzonette ... libro primo*, 4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1593 [4° 5]
97. *Madrigali pastorali*, 6 v., Venedig: Angelo Gardano, 1594 (RISM 1594<sup>6</sup>) [4° 78]
98. Simone Molinaro, *Il primo libro di canzonette*, 3–4 v., Venedig: Angelo Gardano, 1595 [4° 132]
99. Vincenzo Neriti [da Salo], *Il secondo libro di canzonette*, 4–8 v., Venedig: Angelo Gardano, 1595 [4° 5]
100. Rodiano Barera, *Il primo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1596 [4° 39]
101. Scipione Dentice, *Il secondo libro de madrigali*, 5 v., Venedig: Angelo Gardano, 1596 [4° 39]

8. Hans Leo Hassler, *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng*, 4–8 v., Nürnberg: Kaufmann, 1601 [4° 135]
9. Paul Sartorius, *Neue Teutsche Liedlein*, 4 v., Nürnberg: Kaufmann, 1601
10. Valentin Haussmann, *Fragmenta*, 4–5v., Nürnberg: Kaufmann, 1602 [2 Exemplare]
11. Valentin Haussmann, *Extract Auß [...] Fünff Theilen der Teutschen Weltlichen Lieder*, 5 v., Nürnberg: Kaufmann, 1603 [4° 116]
12. Otto Siegfried Harnisch, *Hortulus Lieblicher [...] Teutscher Lieder*, 4–6 v., Nürnberg: Kaufmann, 1604
13. Johann Christoph Demantius, *Conviviorum deliciae*, 6 v., Nürnberg: Kaufmann, 1608 [Tänze und Tanzlieder, teilweise textiert]
14. Melchior Franck, *Neues Echo [...] in [...] observation der Endsyllaben*, 8 v., Coburg: Hauck, 1608 [4° 140]
15. Johannes Lyttich, *Venus Glücklein, Oder Neue Weltliche Gesänge*, 4–5 v., Jena: Weidner, 1610

#### Als beigegeben nachweisbar:

16. Johannes Knöfel, *Dulcissime quaedam cantiones, numero XXXII*, 5–7 v., Nürnberg: Gerlach, 1571 [4° 54]
17. Theophilus Pufler, *Drey schöne Gesenge, mit Sechs Stimmen*, 6 v., Erfurt: Baumann [1575] [4° 54]
18. Orlando di Lasso, *Neue Teutsche Lieder Geistlich und weltlich mit vier Stimmen*, 4 v., München: Berg, 1583 [4° 103]
19. *Schöner ausserlessner Geistlicher und Weltlicher Teutscher Lieder XX. von berühmten diser Kunst mit Vier Stimmen gesetzt und Componirt*, 4 v., hrsg. von Johann Pühler, München 1585 (darin Lieder von Melchior Schram, Johann Walter, Baldassare Donato, Nicolas le Febure, Alexander Utendal, Leonhard Lechner, L. Meldaert, Antonio Scandello und Gregor Aichinger) [4° 54]
20. Orlando di Lasso, *Teutsche lieder mit fünf Stimmen, zuvor unterschiedlich, jetzung aber mit des Herrn Authoris bewilligung in ein Opus zusammen getruckt*, Nürnberg: Gerlachs Erben, 1593 [4° 103]

#### 2b. Handschriften

##### Nach dem Inventar von 1613:

1. „Vier alte deutsche weltliche gesänge“ („das erste ist, Ygels art“) [verschollen]
2. Valentin Geuck, „Deutsche geschriebene Lieder“ [verschollen]
3. „Deutsche geschriebene gesänge“ („das erste, O Herr Ich klag“) [verschollen]
4. „Deutsche geschriebene lieder“ („das erste, Ich bin Ihr holdt“) [verschollen]
5. „Deutsche geschriebene gesänge“ („das erste, wer sich nimpt ah“) [verschollen]
6. „Drey kleine geschriebene Bücher“ („das Sechß ist, In Meynen Sin“) [8° 53b] [heute nur noch Diskant-Stb. erhalten]

#### Als beigegeben nachweisbar:

7. Georg Otto, *Die edle Sommerzeit*, 6 v. [4° 59] [handschriftlicher Anhang, autograph, 1583]
8. 13 Lieder, 4 v., von Nicolaus Rosthius, Lasso (3 Chansonkontrafakturen), Scandello, Lechner, Aichinger und anonym; davon 10 weltlich [4° 103] [Anhang, ca. 1585–90]

#### 3. Werke in französischer Sprache

1. *Douzieme livre de chansons [...] par Orlande de Lassus et autres autheurs*, 4–5 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1565 (RISM 1565<sup>o</sup>), hier Nachdruck von 1583 (RISM 1583<sup>o</sup>) [8° 2]
2. Adrian Le Roy, *Premier livre de chansons*, 4 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1573
3. Claude Le Jeune, *Melanges de la musique*, 4–10 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1586, auch 1587, 1607

4. *Livre septieme des chansons*, 4 v., Antwerpen: Phelèse/Bellère, 1589 (RISM 1589<sup>5</sup>), hier Nachdruck von 1597 (RISM 1597<sup>9</sup>) [4° 83]

Als beigegeben nachweisbar:

5. *Premier livre des chansons – Cinquiesme livre des chansons*, 4 v., Leuven: Phalèse, 1554–1555 (RISM 1554<sup>22–24</sup>, 1555<sup>20–21</sup>) [bei Israel 1.–6. Buch, 6. Buch aber nicht mehr nachweisbar] [4° 61]
6. Nicolas de la Grotte, *Chansons de P. de Ronsard, Ph. Desportes, et autres*, 4 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1570, hier Nachdruck ebd. 1580 [8° 2]
7. *Quatrieme livre de chansons – Unzème livre de chansons*, 4 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1572–1578 [z. T. Nachdrucke] (RISM 1573<sup>6–7</sup>, 1578<sup>6</sup>, 1572<sup>3</sup>, 1575<sup>5</sup>, 1578<sup>7</sup>, 1583<sup>5</sup>, 1578<sup>8</sup>) [8° 2]
8. *Tresieme livre de chansons – Vingt-troisieme livre de chansons*, 4 v., Paris: Le Roy & Ballard, 1576–1583 [z. T. Nachdrucke] (RISM 1578<sup>9–11</sup>, 1579<sup>1</sup>, 1581<sup>2</sup>, 1578<sup>13</sup>, 1581<sup>3</sup>, 1583<sup>7–8</sup>) [8° 2]
9. Jean de Castro, *Chansons, odes, et sonetz de Pierre Ronsard*, 4–8 v., Leuven: Phalèse, Antwerpen: Bellère, 1576 [4° 60]

#### 4. Werke in englischer Sprache

1. Thomas Morley, *Canzonets, or little short songs*, 3 v., London: Este, 1593 [4° 2]
2. Thomas Morley, *The first booke of balletts*, 5 v., London: Este, 1595, auch 1600
3. George Kirbye, *The first set of English madrigals*, 4–6 v., London: Este, 1597
4. Thomas Weelkes, *Madrigals to 3. 4. 5. & 6 voyces*, 3–6 v., London: Este, 1597 [4° 104]
5. Thomas Weelkes, *Balletts and madrigals*, 5–6 v., London: Este, 1598, auch 1608
6. John Wilbye, *The first set of English madrigals*, 3–6 v., London: Este, 1598
7. *Madrigales. The triumphes of Oriana* [...] *Newly published by Thomas Morley*, 5–6 v., London: East, 1601 (RISM 1601<sup>16</sup>)
8. Philip Rosseter, *A booke of ayres*, London: Short/Morley, 1601 [2° 31]
9. John Coprario, *Songs of mourning: bewailing the untimely death of Prince Henry*, 1–2 v., London: Windet/Barley/Browne, 1606

#### 5. Gemischtsprachige Werke

1. Jean de Castro, *Chansons et madrigales à quatre parties*, 4 v., Leuven: Phalèse, 1570 [4° 122]
2. Charles Tessier, *Airs et villanelles fran. ital. espa. suice. et turcq. mises en musique*, 3–5 v., Paris: Witwe Ballard, 1604, auch 1610 [8° 3]

## II. Weltliche Gelegenheitskompositionen aus der Zeit von Moritz' Regentschaft

1. Georg Otto, *Gratulatio de recens illustri filiola nata*, 8 v., Preismotette auf die Geburt von Moritz' Tochter Elisabeth am 24. März 1596 = D-Kl 2° Ms. Mus. 16 [1881 noch nachgewiesen, seitdem verschollen]
2. Johannes Polonus, *Quod tua de musis*, 4 v., Festmotette auf Moritz [1596?] = D-Kl 2° Ms. Mus. 52r
3. Anonymus, *Freud geb hinweg*, 6 v., Epitaph auf Landgräfin Agnes (gest. am 23.11.1602) = D-Kl 2° Ms. Mus. 59a
4. Hendrick Stromberg, Carmina auf Texte von Landgraf Moritz, 5–10 v.: *Cyneesia latinogermanica* [Jagdgedicht in lateinischen Distichen und deutscher Übersetzung in rhythmischen Versen] und drei *Symbola* (ebenfalls in Distichen) auf ihn selbst, seinen Vater Wilhelm IV. und seinen Sohn Otto = D-Kl 2° Ms. Mus. 41 [1603–04]