

Louys de Moy

Airs de Cour
a trois parties
1632



herausgegeben von
Joachim Lüdtkke

TREE EDITION

Louys de Moy

Airs de Cour
a trois parties
1632

herausgegeben von
edited by
Joachim Lüdtke

*Auf CD ROM:
Vorwort und Kommentar in Englisch
Digitales Faksimile der originalen Stimmbücher*

*On CD ROM:
Introduction and Commentary in English
Digital Facsimile of the Original Part Books*

© 2015
TREE EDITION
Albert Reyerma

Die dreistimmigen *Airs de Cour* von Louys de Moy stellen eine Sammlung von Liedern dar, die zum Anlass einer Hochzeit zwischen Mitgliedern zweier kleiner gräflicher Geschlechter entstanden ist. Sie dokumentieren wohl einen Teil der musikalischen Aufführungen im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten, und das in der Form von „Gebrauchsmusik“ für ein Sängerpaar mit Lautenbegleitung. Diese kleinen, bisweilen aber sehr hübschen Kompositionen neu zu edieren und damit die Möglichkeit ihres neuerlichen Erklingens zu eröffnen, ist das Anliegen von Albert Reyerman, der sie im Rahmen der Faksimilierung von Lautenquellen der Universitätsbibliothek Rostock in sein Verlagsprogramm aufnahm. Dafür möchte ihm der Herausgeber seine Verbundenheit ausdrücken – dafür und für die Geduld, die er bewies, als sich die Fertigstellung dieser Ausgabe, bestehend aus einem digitalen Faksimile auf CD und einer kommentierten praktischen Edition, verzögerte.

Ein herzlicher Dank sei auch den folgenden Personen und Institutionen gesagt: Der Universitätsbibliothek Rostock für den freundlich gewährten Zugang zu den de Moyschen Drucken und die Erlaubnis, sie faksimilieren zu dürfen. Das Hessische Staatsarchiv Darmstadt gewährte mir dankenswerterweise Einblick in die Akten des Hausarchivs (Großherzogliches Haus) sowie in das nach Landgraf Philipps III. von Hessen-Butzbach Tod erstellte Inventar und gab auch die Erlaubnis zur Reproduktion einer Federzeichnung aus den Akten. Herr Dipl.-Ing. Nasser Amini von der

Fotostelle des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt verlor bei Problemen mit einer Bildbestellung weder die Geduld noch seine Freundlichkeit, wofür ihm hier ein besonderer Dank gesagt sein soll. Frau Dr. Silvia Uhlemann von der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt danke ich für ihre Auskünfte und die Möglichkeit, Bibliotheksverzeichnisse des Landgrafen Philipp III. einsehen zu können. Herrn Dr. Rolf Uphoff (Stadtarchiv Emden) bin ich für Auskünfte zu in Emden verwendeten Papieren und historischen Ortsbezeichnungen zu Dank verpflichtet. Für Auskünfte zur Quellenüberlieferung danke ich Dr. Bernd Reifenberg (Universitätsbibliothek Marburg), Dr. Olaf Schneider (Universitätsbibliothek Giessen) und Sabine Wagener (Universitätsbibliothek Kassel). Frau Dr. Sünne Juterczenka (Berlin), die mir in ihrer Zeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Universität Rostock ihre Gastfreundschaft erwies und mich in die Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek begleitete, möchte ich herzlich danken. Der im Juli 2014 verstorbene Patrick O'Brian (New York), der mich vor längerer Zeit einmal auf Tabulatureintragungen in der Bass-Stimme eines Exemplars von Emilio del Cavallieres *Rappresentatione di anima, et di corpo* aufmerksam machte, erinnerte sich auf meine Anfrage prompt an dieses Exemplar und war so liebenswürdig, meinem eigenen schwächeren Gedächtnis aufzuhelfen. Es tut mir leid, ihm nun nicht mehr mit einem Exemplar dieser Ausgabe danken zu können.

Joachim Lüdtke



INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	V
Einführung	VII
Lieder für ein fürstliches Brautpaar	VII
Neues wird auf vertraute Weise eingerichtet.....	X
Der Druck und die Notation / Anmerkungen zur Übertragung.....	XI
Die Lieder, ihre Texte und die Ballethandlung	XII

Edition

1. Premiere partie: Nous voudrions	2
2. Seconde partie: C'est icy	4
3. Ha belle	6
4. Seconde partie: Je pense jour et nuit.....	8
5. Troisieme partie: Console moy	10
6. Response: Ha mignon	12
7. Soyés plaisans	14
8. Puis que vos ans	16
9. Quel espoir	18
10. En traversans	20
11. O belle	22
12. Mon ame vit en amour.....	24
13. Mon pere n'a pas voulu.....	26
14. Seconde partie: Je suis desheritée	28
15. Ne suis-je pas bien malheureuse.....	30
16. Mon amant est pleine de discretion	32
17. Plainte d'un amant: Madame puis que.....	34
18. Response variable: Ou sont nos palais dores.....	36
19. Seconde plainte: Mais hélas	38
20. Response amiable: Ha mon coeur.....	40

Physische Beschreibung	42
Einbände – Papier – Lagen – Einträge – Typographie	

Kommentare	43
-------------------------	----

Quellen und Literatur	47
Handschriften – Gedruckte Werke	

Einführung

Louys de Moy gehörte nie zu den Namenlosen, aber sein schmales Werk stand immer mehr im Licht als seine Person. Sein 1631 gedrucktes Sammelwerk *Le Petit Bouquet, de Frise Orientale* mit Lied- und Ensemblesätzen sowie Musik für Laute solo diente vor allem als Konkordanzquelle für Musikeditionen des Centre National de la Recherche Scientifique, bevor im Jahr 1987 ein erstes Faksimile erschien.¹ Seine Biographie blieb weitgehend unbekannt, bis Hendrik Dochhorn die auffindbaren Daten und Angaben zum Leben dieses Musikers versammelte.² Versuche, Weiteres zu eruieren, haben bisher keine überzeugenden Ergebnisse erbracht. Nicht einmal seine Herkunft ist bekannt. Das liegt auch an dem nicht unüblichen Familiennamen, dessen Vorkommen allein es noch nicht rechtfertigt, eine Verbindung etwa nach Antwerpen anzunehmen, auch wenn es sich bei einem mehrfach beurkundeten Abraham de Moy um einen Antwerpener Lauten- und Geigenbauer handelt.³ Einen Hinweis darauf, dass de Moy wohl kein Franzose war, geben die Texte der *Airs*, die – wo sie nicht von älteren Stücken französischer Musiker herkommen – voller seltsamer, ungeschickter Bildungen sind.⁴ Allenfalls mit Vorsicht kann noch angeführt werden, dass für de Moys Drucke Antwerpener Typenmaterial verwendet wurde (vgl. hinten unter *Typographie* im Abschnitt *Physische Beschreibung*), auch, dass es Antwerpener Vorgänger für die Besetzung der Lieder

im *Bouquet* und der *Airs* mit Diskant- und Bass-Stimme mit Lautenbegleitung gibt: Die Drucke von Emanuel Adriaenssen mit ihren Arrangements von vier- bis sechsstimmigen Chansons und Madrigalen.⁵ Die *Airs*, ein Jahr nach dem *Petit Bouquet* erschienen, blieben lange Zeit weitgehend unbeachtet, wenn sie auch früh von den musikwissenschaftlichen Quellenverzeichnissen erfasst wurden.⁶

Lieder für ein fürstliches Brautpaar

Louys de Moy ist während der Regierungszeiten dreier Grafen des ostfriesischen Hauses Cirksena (Enno III., 1599–1625; Rudolph Christian, 1625–1628; Ulrich II., 1628–1648) als deren Hofmusiker beurkundet, zuerst 1619 und 1623. Zu dieser Zeit wohnte er in einem gemieteten Haus „up Valderen“, also in dem Dorf Faldern, das heute einen der Innenstadtbereiche Emdens bildet. Aus späterer Zeit zeugen allein de Moys beide Druckveröffentlichungen von ihm.⁷ Die *Airs* und das *Petit Bouquet* sind bemerkenswerte Ausnahmen in der Druckgeschichte Emdens und auch Ostfrieslands im Ganzen, denn abgesehen von einigen Gesangbüchern sind in ihr keine Musikpublikationen vor Michael Johann Friedrich Wiedeburgs *Musicalisches Charten-Spiel ex G*, Aurich (Winter) 1788, verzeichnet. Das *Petit Bouquet* war ursprünglich aus Anlass der 1628 bevorstehenden Hochzeit Graf Rudolph Christians entstanden, die ausfallen musste, nachdem Rudolph Christian am 16. April des Jahres in einem Zweikampf

1 *Petit Bouquet* 1987, mit einer Einführung von Mijndert Jape, der auch auf die CNRS-Editionen weist, die das *Bouquet* verzeichnen. Bei Jape, *Le Petit Bouquet* 1988, handelt es sich um die niederländische Fassung der Einführung, die im Faksimile in englischer Übersetzung erschienen war.

2 Dochhorn, Moy 1997. Dieser Artikel ist auch die Quelle der Einleitung von *Petit Bouquet* 2008.

3 Jape vermutet in seiner Einführung zu *Petit Bouquet* 1987 auf S. 5 eine Herkunft aus Antwerpen. Godelieve Spiessens geht ebenfalls davon aus, dass er dorthier stammt (*Spiessens, Moy* 2011, S. 19 & 21 f., wo die Autorin auch den genannten Abraham de Moy nachweist). Guillo, Ballard 2003, zitiert in Band 1, S. 190 aus einem Dokument des Jahres 1666 in den Archives départementales de la Seine-Maritime in Rouen, das einen Monsieur de Moy erwähnt, der aus Paris Musik gebracht habe. Guillo scheint, wenn seiner Registrierung gefolgt wird, in diesem den Emdener Musiker Louys de Moy zu sehen, wozu er aber keinen Grund nennt. Da er zwar das *Bouquet* kennt, dieses aber fälschlicherweise in das Jahr 1632 einordnet und von den *Airs* nichts zu wissen scheint, obwohl er deren in der Literatur postulierte Abhängigkeit von der Musik Guédrons erwähnt (was er allerdings ausdrücklich auf das *Bouquet* bezieht), kann wohl davon ausgegangen werden, dass dies kein valider Hinweis ist. Der Familienname findet sich sonst auch z. B. in Frankreich, vgl. Schulte, Moy 1885.

4 Vgl. den Kommentar von *Durosoir, Air* 1991, S. 290.

5 Vgl. *Spiessens, Adriaenssen* 1974 und das Faksimile des ersten, 1584 erschienenen Lautenbuchs von Adriaenssen: *Pratum musicum longe amoenissimum*, (Kwee Him Yong, Einführung und Bibliographie), Buren 1977.

6 Eitner, *Quellenlexikon* 1902, S. 88 f., kannte sowohl das *Bouquet* wie auch die *Airs* durch die Unikate der Rostocker Universitätsbibliothek. Das Rostocker Exemplar des *Bouquet* wurde auch von Wolf, *Handbuch* 1919, S. 99 aufgeführt. Das RISM verzeichnet beide Unika als Nrn. M4023 (*Bouquet*) und M4024 (*Airs*): *Schlager, Einzeldrucke* 1976, S. 43; das *Register RISM A/I/15* 2002 erfasst auf S. 309 kurioserweise nur den zweiten Druck. *Spiessens, Moy* 2011 schließt auf S. 21 eine kurze Betrachtung der *Airs* ein.

7 Dochhorn, Moy 1997, S. 248 f. Dochhorn erklärt „up Valderen“ als „Faldern/delft“. Die Ortsbezeichnung weist aber sicher nicht auf ein Haus direkt am Delft, sondern auf das Dorf Faldern, wie auch Herr Dr. Rolf Uphoff (Stadtarchiv Emden) mir in einer Nachricht vom Oktober 2014 bestätigte. Vgl. auch die Formulierung „geschehen in Ostfreeslant up Valderen by der Stadt Embden“, die *Richtshofen, Friesische Rechtsquellen* 1840, S. 151, nach Eggerik Beningas friesischer Chronik, die im 16. Jahrhundert vor der Eingemeindung des Dorfes Faldern verfasst wurde, zitiert.

eine tödliche Verletzung erlitten hatte.⁸ Der Komponist hat die fertigen Druckbögen aufbewahrt und – als 1631 die Hochzeit von Rudolph Christians jüngerem Bruder Ulrich II. mit Juliana von Hessen-Darmstadt nahte – durch Übermalen der Namen im Druck und Ersatz von Titelei und Widmung dem neuen Anlass angepasst.⁹

Eine nächste Fürstenhochzeit hatte sich zu der Zeit schon angekündigt: diejenige, für welche Louys de Moy die *Airs* komponierte und dem Brautpaar widmete. Landgraf Philipp III. von Hessen-Butzbach (1581–1643), seit dem 9. August 1629 durch den Tod seiner ersten Ehefrau verwitwet, warb um die Gräfin Christine Sophie von Ostfriesland (1609–1658) und reiste zu diesem Zweck im Januar 1631 nach Ostfriesland.¹⁰ Nach seiner Rückkehr und nach brieflichen Verhandlungen von einigem Umfang¹¹ brach er mit einer größeren Entourage erneut dorthin auf, wo am Samstag, dem 2. Juni 1632, in Aurich die Hochzeitsfeierlichkeiten begannen. Zwei seiner Begleiter haben die Reise dokumentiert: Sein Leibarzt Dr. Georg Faber, von dem auch eine Reihe von Federzeichnungen zu seinem Reisebericht erhalten ist (aus denen für diese Ausgabe eine Ansicht des gräflichen Schlosses in Aurich ausgewählt wurde, vgl. S. 27)¹², und der Ritter Schrauttenbach (eigentlich Balthasar von Weitelshausen), der bei dieser Gelegenheit als Abgesandter von Philipps Neffen, Landgraf Georg II., fungierte.¹³ Beide Berichte enthalten Beschreibungen

der Reiseabschnitte und Stationen, von Empfangen auf dem Weg, vom Einzug in die geschmückte Stadt Aurich, von den Feierlichkeiten dort und anschließend in Emden, sodann die Rückreise, auf der Philipp seine zweite Ehefrau mit sich in seine Residenz Butzbach brachte. Quellen dieser Art zeichnen sich durch eine gewisse Prominenz von Topoi wie dem des regelmäßig schweren Trinkens aus, was sicherlich unterhalten sollte, aber auch zeitgenössischen Brauch widerspiegelt. Der anonyme Verfasser des Itinerars der Januarreise hielt zu einer Rückreisestation etwa fest: „Den Abendt hat eß zu Arolsen sehr starcke reusche bey den Herrn geben, daß sie auch Morgents nicht gewust wie sie Abendts von ein ander kommen.“¹⁴ Das unmäßige Trinken der Deutschen war in ganz Europa verschrien, wurde auch in Deutschland selber kritisiert und ist materiell durch zahlreiche „Willkommpokale“, die ein neu angekommener Gast zu leeren hatte, Trinkspielgefäße etc. dokumentiert. Die auffällige Regelmäßigkeit, mit der das Thema in Quellen wie dieser erscheint und die Prominenz, die ihm gegeben wird, deuten meines Erachtens aber auf ein scherzhaftes Übertreiben. Dieser Reisebericht enthält auch einige wenige Tupfer zu einem Bild des Musiklebens am gräflich ostfriesischen Hof, etwa wenn es heißt: „Dienstags Abendts den 17. Januarii hat daß Frawenzimer ein *Ballet* gehalten, der nachmittag mit Ffiolen zubracht worden.“¹⁵ Geht es hier um die Damen des Hofes, so muss es sich bei den Musikern, die einige Tage später, am 24. Januar 1631, „aufwarteten“, also mit ihrem Musizieren zu Diensten waren, um die von Louys de Moy geleitete Hofmusik gehandelt haben: „... die Music hat aufgewartet Mittags und Abends.“¹⁶

Ähnlich topisch bestimmt wie die immer wieder vorkommende Erwähnung von „Räuschen“ und die oft dazugehörige Anmerkung des Berichterstatters, er habe sich zurückgehalten, erscheint die Beschreibung von Fenster- und Personenschäden durch das Böller- und Salutschießen etwa beim Einzug der Reisegesellschaft in die Stadt Emden. Gleiches gilt für die Beschreibung (und im Falle Fabers auch die zeichnerische Darstellung) von kleinen Unfällen: mal fällt, wie auf S. 27 zu sehen, ein Trompeter vom Kahn in den Burggraben, dann ein Kutscher vom Bock usw. Solche Scherze nehmen einen nicht unbeträchtlichen Raum ein und lassen die Lektüre schnell schal werden. Musik spielt keine große Rolle in den Berichten von Philipps III. Hochzeitsreisen nach Ostfriesland, aber Aufführungen von Ballets, das Tanzen der Hochzeitsgesellschaft usw. werden von den Berichterstattern selbstverständlich erwähnt. Zum

kalien usw. zumindest zum Teil nach Darmstadt kamen.

14 *Darmstadt D4 56/1a*, fol. 28r.

15 *Darmstadt D4 56/1a*, fol. 16r.

16 *Darmstadt D4 56/1a*, fol. 17r.

8 *Klopp, Geschichte Ostfrieslands* 1856, S. 286 ff. Das Verzeichnis der im deutschen Sprachraum erschienenen Drucke des siebzehnten Jahrhunderts (www.vd17.de) kennt fünf Exemplare der im Jahr nach dem Unfall gedruckten Leichenpredigt des Superintendenten in Ostfriesland und Harlingerland, Michael Walther: *Hamus & Laqueus Salomonis, Oder Christliche Leichpredigt / [...] Bey dem sehr traurigen Abschied und hochansehnlicher Volkreicher Begräbnüß Des weiland Hochgebornen Graffen und Herrn / Herrn Rudolph-Christians, Graffen und Herrn zu Ostfriesland*, Emden (Kallenbach) 1629.

9 *Dochborn, Moy* 1997, S. 248.

10 Von dieser Reise ist ein anonym Bericht erhalten: *Darmstadt D4 56/1a*. Ferner finden sich eine Reihe von Zeichnungen von Stationen der Reise in der Wiener Albertina, s. *König, Ostfriesland-Bilder* 1952.

11 Die Briefe und Briefkonzepte dieser Verhandlungen und Hochzeitsvorbereitungen bilden den überwiegenden Teil der Akte *Darmstadt D4 56/1*.

12 *Darmstadt D4 56/1c* enthält den Reisebericht, dessen Text in *Gunzert, Reisetagebuch* 1952 auf den S. 17–35 wiedergegeben ist. *Darmstadt D4 56/1b* enthält Fabers Zeichnungen; in *Gunzert, Reisetagebuch* 1952, sind diese als Tafeln 1–34 in schwarz-weiß reproduziert und in *Laubinger, Landgraf Philipp* 2010 sechszwanzig davon als Bildanhang auf den S. 275–291 in Farbe.

13 Georg II. wurde später Universalerbe seines kinderlos verstorbenen Onkels, wodurch dessen Bibliothek, Musi-

Tag der Hochzeit, Samstag dem 2. Juni 1632, hielt Schrauttenbach fest: „Umb 9. Uhr ist man zur Taffel gangen, da dann nebst städtlicher *tractation* eyne sehr ahnmühtige unnd herliche *Musica* gehöret worden. Mitt drincken ist es leidtlich hergangen.“¹⁷ Nach der Tafel, um Mitternacht, begann man zu tanzen, wovon sich das frischgetraute Ehepaar bald zurückzog. Faber ist im Hinblick auf Musik nur wenig ausführlicher. Er schrieb zum Abend der Fürstenhochzeit: „... die Trompeter dapper aufgeblaßen, unnd eine schöne liebliche *musica* gehalten worden“, und vermerkt auch den „Fürstlichen dantz“ nach Mitternacht.¹⁸

Am folgenden Sonntag begab man sich zur Kirche.¹⁹ Die nächsten Erwähnungen von Musik betreffen den Tag darauf. Schrauttenbach: An diesem „haben Fürst: vndt Graff: Persohnen, ein starck frühstück eingenommen, darbey so stark gedruncken, das der Mittags Mahlzeit Vergeßen. Abents umb 5. Uhr ist Taffel gehalten wordenn, nach der Mahlzeit, ist ein sehr söhner [!] undt lustiger Balet gebracht worden, deßen Cartell *lit. B.* bey gelegt.“²⁰ Faber: „Den 4. *hujus* ist nichts sonderlichs vorgangen, alß nach gehaltener Abentmahlzeit schöne *balletten*, welche biß gegen 12. Uhr in die nacht gewehrt.“²¹ Schrauttenbach erwähnt auf fol. [9v] seiner Relation noch ein einziges Mal ein Ballet: „Mittwochens denn 6. *Junii* [...] nach der Abent mahlzeit, ist abermahl ein Ballet gehalten wordenn“, während Faber von mehreren solcher Aufführungen zu schreiben scheint: „Den 6. *hujus* [...] auf den abent schöne *balleten* gehalten worden.“²² Faber ist es auch, der das Musizieren von Studenten und von Musikern unter der Leitung eines Organisten beim Rückreiseaufenthalt in Marburg beschreibt: „den 29. *hujus* alda still gelegen, und haben diesen tag etliche *studiosi* unserm gnedigen Fürsten und Herrn eine schöne *Musica instrumentalem* von lauten violen etc. *praesentiret*, wie auch der Organist

mit ezlichen *vocalisten* und *Instrument Musicaliter* sich lustig gemacht.“²³

Am 30. Juni war Schrauttenbach wieder zu Hause; am Tag darauf traf das gräfliche Paar in Butzbach ein, wo Landgraf Philipp, der selber auch komponiert haben soll, eine eigene Hofmusik unterhielt.²⁴ Es kann angenommen werden, dass Philipp und Christine Sophie zwei Exemplare der *Airs* mit sich führten, denn in einem Verzeichnis der Musikalien Philipps bzw. seines Butzbacher Hofes sind zwei solcher Exemplare ebenso aufgelistet wie eines des *Petit Boucquet*.²⁵ Keines dieser Stücke scheint heute noch erhalten – es ist noch nicht einmal klar, ob sie nach dem Tod Landgraf Philipps je in die Darmstädter Bibliothek gelangt sind.²⁶ Ebenso ungeklärt bleibt die Provenienz der Rostocker Unikate des *Petit Boucquet* und der *Airs*.²⁷

Die *Airs* mit einem der Ballets während der Hochzeitsfeierlichkeiten in Verbindung zu bringen, bleibt unmöglich, denn nur von einem existiert eine auf den Vorabend der Hochzeit datierte Beschreibung,

23 Darmstadt D4 56/1c, S. 117.

24 Walther, *Landgraf Philipp* 1867, S. 337–342.

25 Darmstadt Hs 2258, S. 112 Nr. „30. Le petit Boucquet Louys de Moyt [!] In 4 weiß Pergam. Und gesprengte schnitt. | 31. Airs de Cour Louys de Morien [!] lang 8. Seindt 3. büch. in weiß Pergamen, grün schnitte. | 32. Eben diß opus in rot pappier geheftet.“; Darmstadt D4 60/1, fol. 346v: „Französische Tricinia Louys de Mot in weiß Pergamen, und grün auf[m] Schnitt, langleicht und klein 8.° | Noch ein mahl in gelb Papier und 8.° [...] Französische stück, Petit de Boucquet in einem bund, und groß quarto.“ Noack, *Musikgeschichte Darmstadts* 1967, gibt S. 99 f. den Text der zitierten Einträge aus Darmstadt D4 60/1 wieder, allerdings kontaminiert mit Teilen der entsprechenden Einträge aus Darmstadt Hs 2258 und einigen Verkürzungen.

26 Ich danke Frau Dr. Uhlemann, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, für ihre entsprechende Mitteilung vom 04. Januar 2012. Auch in anderen weiteren Bibliotheken, in welche die Bücher ihren Weg gefunden haben könnten, sind keine Exemplare nachweisbar. Für Mitteilungen im Januar und Februar 2012 bin ich Herrn Dr. Olaf Schneider (Universitätsbibliothek Giessen), Frau Sabine Wagener (Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel) und Herrn Dr. Bernd Reifenberg (Universitätsbibliothek Marburg) dankbar.

27 Frau Dagmar Steinfurth, Universitätsbibliothek Rostock, danke ich für diese Information in einer Mitteilung vom 09. Januar 2012. Eine Verbindung zwischen den Butzbacher Exemplaren und den Rostocker Unikaten herzustellen, scheint mir nicht möglich. Die Drucke in Rostock weisen weder die beschriebenen Schnittfärbungen auf, noch einen Besitzereintrag wie „Philippus Hassiae Landgravius“, den Schmidt, *Bibliothek des Landgrafen* 1922 auf S. 190 nennt und von dem Schmidt auf S. 188 schreibt, dass er in allen Büchern des Landgrafen gestanden habe.

17 Darmstadt D4 56/1, fol. [6v] f. Alle Schriftstücke in dieser Akte sind ungezählt und weder paginiert noch foliert. Ich zähle Schrauttenbachs Bericht ab dem ersten beschriebenen Blatt, dem noch ein leer gebliebenes vorhergeht.

18 Darmstadt D4 56/1c, S. 96.

19 Die Hochzeits-Predigt des Superintendenten Michael Walther ist im selben Jahr gedruckt worden: Epithalamium, Oder Brautlied [...] Bey Fürstlichem Beylager Des Durchleuchtigen / Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn Philippi, Landgraffen auß Hessen [...] Mit der auch Hochgebornen Gräffin [...] Christina Sophia, Emden (Kallenbach) 1632 (vgl. die Verzeichnung in www.vd17.de).

20 Darmstadt D4 56/1, fol. [8v] f. Tatsächlich liegt in der Akte weiter hinten ein *Ballet Chartel* betitelter Einblattdruck im Folioformat, der aber keine Buchstabensignatur B trägt und auch zu früh datiert ist. Zu diesem Druck vgl. weiter unten.

21 Darmstadt D4 56/1c, S. 97.

22 Darmstadt D4 56/1c, S. 98.

und die lässt sich nicht auf die *Airs* beziehen: Das *Ballet Chartel* in der Akte mit Schrauttenbachs Relation besteht aus einer Rede, die eine der beiden Hauptfiguren der Ballet-Handlung an die Festgesellschaft hält. Er, Jupiter, sei mit seiner Gemahlin Juno zur Hochzeitsfeier erschienen, um diese „mit unßer gegenwart zu *beneficiren*“, und zwar im Habit der „jetzigen manier nach“ und in Begleitung einer Gruppe von ihm geretteter schiffbrüchiger Seeleute, denen er das Tanzen beigebracht habe – „Geben auff unßer Reyße am 1. *Iunii Anno* 1632. Jupiter. Juno.“²⁸ Der Hinweis auf die zeitgenössische Kleidung mag dadurch zu erklären sein, dass der Auricher Hof in jenen wirtschaftlich und politisch schwierigen Zeiten, in denen Ostfriesland zwar nicht unter den Kampfhandlungen des 30-jährigen Kriegs, aber doch unter enormen Belastungen durch fremde Truppen im Land zu leiden hatte, sicherlich nicht in der Lage war, große und reich ausgestattete Aufführungen in Kostüm und Maske zu bezahlen, wie auch die notwendige Besetzung sowohl der Ensemblemusik des *Petit Bonquet* wie der *Airs* vielleicht auf die beschränkten Möglichkeiten der Hofmusik hinweisen, wenn sie nicht den Zuschnitt einer gräflichen privaten Kammermusik widerspiegeln. Die *Airs* selber lassen sich durchaus im Sinne der Rahmenhandlung eines Ballet beschreiben, und es ist sicherlich kein Zufall, dass einige der Texte aus Ballets von Pierre Guéron stammen (vgl. unten: *Die Lieder, ihre Texte und die Ballethandlung*). Es fehlt jedoch jeder Hinweis auf das eigentlich tänzerische Element in Form von Entrées und Tanzsätzen.

Nur wenige Wochen nach der Rückkehr aus Ostfriesland begab sich Landgraf Philipp mit seiner Ehefrau zu einer Badereise nach Bad Ems, der im folgenden Jahr eine Reise nach Schmalkalden und in späteren Jahren noch weitere Badereisen folgten. Philipp starb 1643 durch einen Unfall während einer Schwitzkur (erhitzter Spiritus hatte sich entzündet und der Landgraf hatte Verbrennungen erlitten), mit der die Folgen eines Schlaganfalls hatten behandelt werden sollen.²⁹ Seine zweite Ehefrau überlebte ihn um eineinhalb Jahrzehnte: Christine Sophie verstarb 1658.

28 *Ballet Chartel*. *Der Ich über alle Götter, Himmel und Erden sampt allen Creaturen und Geschöpfen regiere ...*, eingelegt in *Darmstadt D4 56/1*. Es könnte sich um ein Erzeugnis der Druckerei Kallenbach handeln, doch ist der typographische Befund nicht so aussagekräftig, um dies bei Abwesenheit jedes Druckerzeichens einfach annehmen zu können.

29 Die erste Reise nach Bad Ems und die nach Schmalkalden sind ebenfalls von Georg Faber beschrieben worden und folgen auf das Ostfriesland-Itinerar in *Darmstadt D4 56/1c*. Vgl. zu diesen und den späteren Reisen sowie zum Tod des Landgrafen *Laubinger, Landgraf Philipp* 2010, ab S. 128.

Neues wird auf vertraute Weise eingerichtet³⁰

Einen Begleitsatz ad improvviso von einer Bass-Stimme her zu spielen, war in den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts für viele Musiker noch ungewohnt. Als Giulio Caccini 1602 seine Sologesänge mit bezifferter Bass-Stimme im Druck veröffentlichte, nannte er diesen Druck *Le Nuove Musiche* – tatsächlich waren die meisten dieser Stücke eineinhalb Jahrzehnte früher entstanden. Caccini demonstrierte mit ihrer Veröffentlichung seinen Anspruch, als Erfinder des Recitar cantando zu gelten. Seine Musik hatte zu diesem Zeitpunkt längst die Reise durch Europa angetreten. John Dowland etwa kannte und zitierte sie, aber eine Generalbassnotation übernahm er nie. Auch zwei in Robert Dowlands *A Musically Banquet* 1610 eingeschlossene Lieder Caccinis sind mit einem Tabulatursatz versehen. Italienische Musiker haben Quellen hinterlassen, in denen neben der Gesangsstimme und dem Bass eines Liedes auch eine Tabulaturrealisation des Basses notiert ist, oder in denen Akkorde in Tabulatur unter Bassnoten notiert worden sind.³¹ Louys de Moy scheint die zusätzliche Akkorddarstellung mit Tabulaturzeichen zum didaktischen Werkzeug gemacht zu haben – seine unten beschriebene Generalbassnotation scheint geschaffen für Spieler, die einer solchen Hilfe (noch) bedürfen. Vielleicht hat das damit zu tun, dass er als Hofmusiker wohl auch für die musikalische Ausbildung von Angehörigen des Hofes verantwortlich war, auf deren Fähigkeiten und Vorbildung er Rücksicht nehmen musste. Die Absicht, im Musikdruck Neues zu vermitteln, auch wenn es sich nicht um ein Schulwerk handelt, lässt sich an anderer Stelle leicht wiederfinden, etwa wenn Michelagnolo Galilei im Vorwort seines Lautenbuchs von 1620 die „weniger erfahrenen“ Spieler darauf hinweist, dass Dissonanzen in seinen Sätzen nicht als Druckfehler zu verstehen sind und dass der Spieler ausgeschriebene diminuierte Wiederholungen auch vermeiden kann.³² Manchmal lässt sich eine methodisch hinführende Anordnung von Stücken erkennen wie etwa bei den Fantasien Simone Molinaros, die mit einem über weite Strecken lediglich zweistimmigen, kleineren Satz

30 Nach Samuel Johnson (1709–1784), *The Life of Pope*, 338: „New things are made familiar.“

31 Vgl. die Abbildung einer Seite mit einem Caccini-Lied mit paralleler Notation von Bass und Tabulaturaussetzung in der Handschrift Brüssel, Bibliothek des Conservatoire Royal, Ms 704, in *Schlegel/Lüdtke, Laute in Europa* 2011, S. 98, und die Eintragungen einzelner Akkorde im Exemplar der Universitätsbibliothek Urbino von Emilio del Cavaliere 1600 in Rom gedruckter *Rappresentazione di anima, et di corpo* (Cavaliere, *Rappresentazione* 2004, S. 4 f.).

32 Michelagnolo Galilei, *Il primo libro d'intavolatura de liuto*, München 1620, *L'Autore*.

beginnen, worauf eine dichter gesetzte Komposition in Bogenform folgt usw., die technischen Schwierigkeiten Stück für Stück aufhäufend und den Satz weiter und weiter aus hergebrachten Formen herausführend.³³ Auch Girolamo Frescobaldi scheint einem instrumentalpädagogischen Impuls gefolgt zu sein, als er seine *Fiori Musicali* veröffentlichte. Frescobaldi verweist auf sein Bemühen, dem Musikstudenten hilfreiches Beispiel zu sein und Anleitung zu bieten, und merkt zu den das Werk beschließenden Bergamasca-Variationen an: „Wer diese Bergamasca spielt, wird einiges lernen.“³⁴ Vielleicht spricht die pädagogische Absicht, die hinter der Bassnotation der *Airs* vermutet werden kann, von der Zweckbestimmung des Drucks: Er war für musizierende adlige Amateure gedacht, die eine Lautenbegleitung von einer Bass-Stimme allein nicht hätten realisieren können, ähnlich wie es sich in der Zeit etwa in Frankreich abzeichnet.³⁵ Unter diesem Aspekt sollte man die *Airs* auch im Ganzen betrachten und einordnen: als Gebrauchsmusik, deren Anlass diesen Liedern sicherlich einen freundlichen Glanz verlieh.

Der Druck und die Notation / Anmerkungen zur Übertragung

Die *Airs* haben mit den Liedern des *Petit Bouquet* die Besetzung durch die zwei Gesangsstimmen Diskant und Bass und die begleitende Laute gemein. Nur ist die Lautenpartie nicht mehr in französischer Tabulatur ausgeschrieben wie im *Petit Bouquet*, sondern besteht aus einer *Basse-Generale*-Stimme mit einer sonst nicht überlieferten Art der „Bezifferung“. Über den einzelnen Noten des Begleitbasses sind die ergänzenden Akkordtöne durch die Angabe der Chöre mit Zahlen und der dort zu greifenden Bünde mit den Buchstaben wie in der französischen Tabulatur bezeichnet. De Moy hat im *Basse-Generale*-Stimmbuch auf den Seiten 34 f. auf Französisch und Deutsch eine knappe Erläuterung dieser Notation niedergelegt, die mit der Information beginnt, dass die Laute in G zu stimmen sei: „Erstlich soll man die Laute stellen den sechsten Baß im großen *G. solrent*.“ Der Vergleich mit der Mensuralnotation zeigt, dass es zwischen Laute und Gesangsstimmen eine reale Tonhöhenbeziehung gibt: Anders als bei früheren, vielen gleichzeitigen und auch noch bei späteren Drucken sind die Stimmen nicht nach Bequemlichkeit der Notation geschlüsselt (also so, dass möglichst keine Hilfslinien notwendig sind, wie sie hier gelegentlich vorkommen).

33 Simone Molinaro, *Intavolatura di liuto [...] libro primo*, Venedig (Amadino) 1599, ab S. 62.

34 Girolamo Frescobaldi, *Fiori musicali di diverse compositioni*, Venedig (Vincenti) 1635: „Chi questa Bergamasca sonarà, non poco imparerà.“

35 Vgl. dazu bei Negwer, *Laute und Theorbe* 2000, ab S. 113.

Die Tonhöhe der Gesangsstimmen wird auch nicht mit Hilfe eines Tones der Laute (etwa: „Il canto al secondo tasto del bordone“) beschrieben – das ist bei einer realen Tonhöhenbeziehung kaum notwendig. Zweiter und dritter Punkt der *Unterweisung ueber diesen General Baß* erläutern die Bedeutung der Ziffern (die Chöre der Laute) und Buchstaben (die Bünde auf den jeweils angegebenen Chören). Im vierten und letzten Punkt ist die Forderung formuliert, dass die solchermaßen indizierten Akkorde „nach der Maß und Geltung“ der Noten, über denen sie stehen, „in acht genommen“ werden, also erklingen. Das begründet ein kleines editorisches Dilemma, denn die eigentlich interessanten Dinge werden hier gar nicht angesprochen: Wenn ein Basston wiederholt wird, ohne dass die Akkordbezeichnung auch wiederholt wird, soll dann nur der Basston erklingen? Und sollen hier wirklich nur die angegebenen Akkorde im Gleichschritt mit dem Bass erklingen? Rechnete de Moy mit einem Spieler, der nicht der Improvisation fähig war, oder rechnete er gerade mit dieser Fähigkeit? Im Interesse, die Übertragung von den eigenen Befähigungen, Befindlichkeiten und Beschränkungen frei zu halten, habe ich sozusagen „trocken“ das umgesetzt, was der Druck anzeigt, und nur offenbare Fehler nach bestem Vermögen zu korrigieren versucht. Eine Ausnahme ist der Umgang damit, dass bei wiederholten Basstönen eine Akkordbezeichnung immer nur beim ersten der wiederholten Töne vorkommt. Das streng umzusetzen, würde an einigen Stellen absurde Ungleichgewichte in den Satz bringen, etwa wo an einem Taktende ein drei- oder vierstimmiger Akkord erklänge, während am Taktbeginn danach lediglich ein einzelner Basston gespielt würde (etwa in „*Ha mignon*“, Takt 8 zu 9). Oft habe ich eine etwas ausgedünnte Repetition still ausgeschrieben. Das soll nicht als absolute Spielvorschrift verstanden werden: Ein improvisiertes, kreatives Spiel nach einer sich auf das Grundsätzliche beschränkenden Notation sollte sich jeder abfordern, der die *Airs* als fortgeschrittener Lautenspieler angeht. Tabulaturrealisation oder Akkordindikation (wie im Original der *Airs*) sollten als Treppchen verstanden werden, das zum Erreichen einer höher gelegenen Ebene erstiegen wird, auf der beide nicht mehr notwendig sind: „Free yourself from it as soon as possible.“³⁶ Die Begleit- und Solosätze im *Petit Bouquet* verlangen eine zehnkörige Laute, aber die meisten Lautenpartien der *Airs* lassen sich mit einem siebenkörigem Instrument ausführen, während eine kleinere Anzahl ein tiefes Es (achter Chor) oder ein D verlangt (neunter). Über den Grund dafür kann nur spekuliert werden: Vielleicht passte sich der Komponist damit an die Instrumente im Umfeld der Widmungsträger der *Airs* an. Bei der Textunterlegung ist im Interesse einer möglichststen Geschlossenheit

36 North, *Continuo Playing* 1987, S. 19.

des Partiturbildes der Text der Bass-Stimme über die Noten gesetzt worden. Die Textgliederung durch Interpunktion bildet original eher den Strophenbau ab als einen Satzbau im modernen Sinn; hier ist vorsichtig eingegriffen worden.

Die Lieder, ihre Texte und die Ballethandlung

Herkunft und Autoren der Texte bleiben meist unbekannt. Ausnahmen sind „*Puis que vos ans*“, „*Quel espoir de guarir*“ und „*Ou sont nos palais*“. Die Texte oder einzelne Strophen dieser Stücke stammen von Airs von Pierre Guédron, die im zweiten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts veröffentlicht worden sind.³⁷ Sie sind mit einigen Varianten, die nicht eben zu Verbesserungen geführt haben, übernommen worden. Auch einzelne melodische Entlehnungen können festgestellt werden: De Moy zitiert in den Takten 6 und 7 von „*Quel espoir*“ die Oberstimme der Air von Guédron wörtlich, stellt das Zitat aber in einen anderen harmonischen Zusammenhang. Gleiches gilt für den Takt 1 von „*Ou sont nos palais*“.³⁸ „*Je suis desheritée*“ greift auf ein noch älteres Stück zurück, nämlich eine

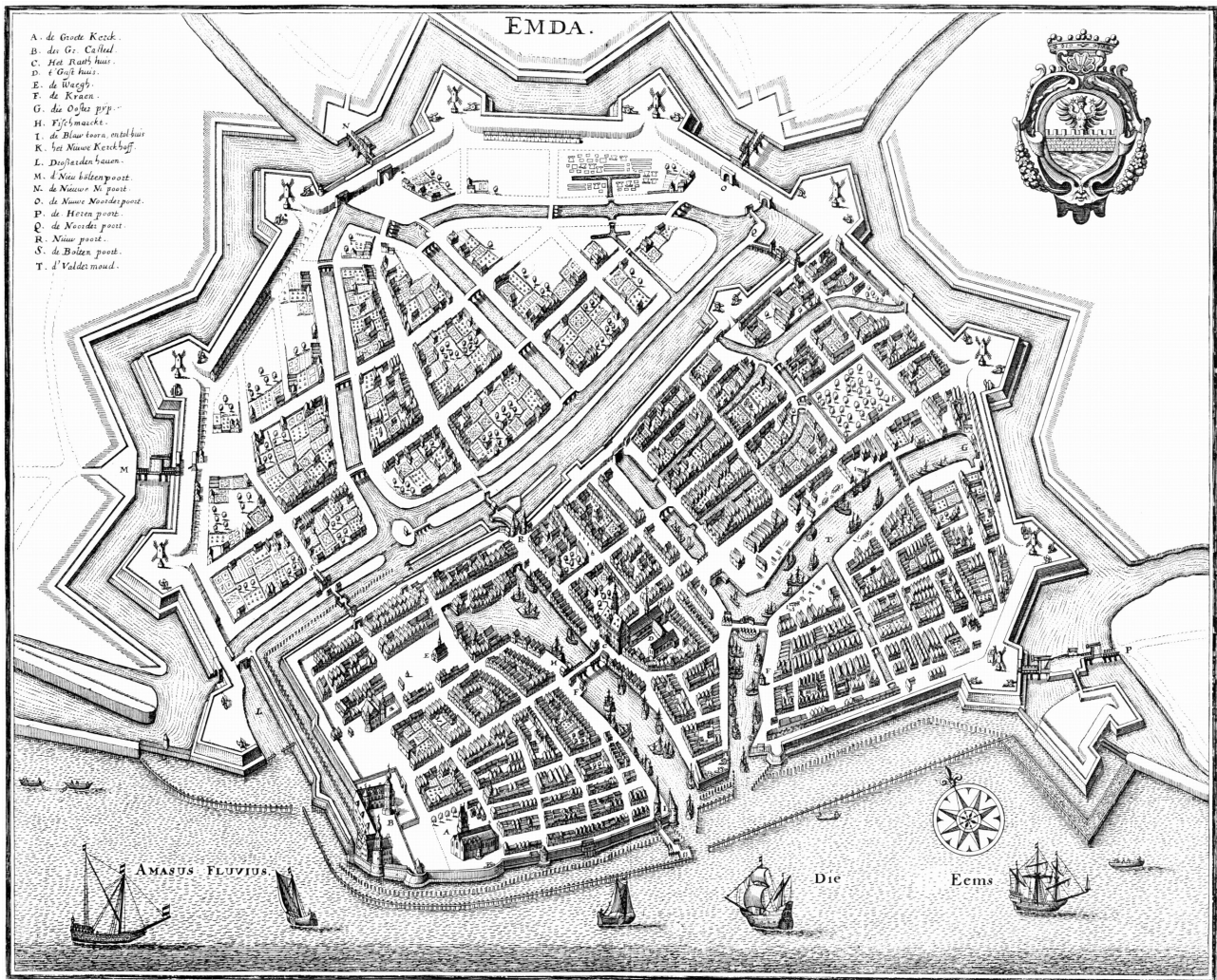
37 „*Puis que vos ans*“ (fünfstimmig) in René Bordier & Étienne Durand: *Discours au vray du ballet dansé par le roy*, Paris (Ballard) 1617, Nr. 1 & Pierre Guédron: *Quatrième livre d'airs de cours à 4 et 5 parties*, Paris (Ballard) 1618, Nr. 1, sowie als Lauten-Sololied in den *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth [...] septiesme livre*, Paris (Ballard) 1617, Nr. 1. „*Quel espoir de guarir*“ und „*Ou sont nos palais*“ (vierstimmig) in Pierre Guédron: *Second livre d'airs de cour, à 4 et 5 parties*, Paris (Ballard) 1612, Nr. 25 und 36, sowie als Lauten-Sololieder in Gabriel Bataille: *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth [...] troisieme livre*, Paris (Ballard) 1611, Nr. 2 und 35. Die Nachweise der mehrstimmigen Fassungen habe ich übernommen aus *Guillo*, Ballard 2003, Band 2, 1612-D, 1617-D und 1618-D. Im ersteren Fall habe ich nicht überprüfen können, ob alle Textstrophen von Guédrons Air stammen.

38 Der Darstellung in *Durosoir, Air* 1991, S. 290 f., ist in dieser Hinsicht eher zuzustimmen als der Behauptung von *Le Cocq, Moy* 2001, es handle sich bei de Moys Stücken um Arrangements von Guédrons Airs. Le Cocqs unveröffentlichte Dissertation *French Lute-Song, 1529–1643* (University of Oxford, 1997), die er in der Bibliographie seines Artikels von 2001 anführt, habe ich nicht gesehen.

vierstimmige Chansonkomposition von Pierre Cadéac, die im *Tiers livre du recueil, contenant XXIX. chansons*, Paris (Nicolas du Chemin) 1550, veröffentlicht worden ist. Übernommen worden sind die ersten vier Textzeilen, die bei de Moy als erste Hälfte der ersten Strophe dem A-Teil des Liedes unterlegt sind. Die Folge der Stücke lässt ein Programm erkennen (Prosaübersetzungen der Liedtexte sind bei den Kommentaren im Anhang zu finden): Im Eröffnungslied verkünden die Sänger ihre Absicht, mit Stimmen und Lauten [!] von den Neuigkeiten (von der Hochzeit) zu singen, loben den Ort, preisen die Zuhörer und geben dem Wunsch Ausdruck, Gott möge Krieg verhindern und für gute Ernte der Lande sorgen. In der folgenden dreiteiligen Air singt das lyrische Ich eine Minerva-gleiche Dame an, die er verehrt, und bittet die Mutter der Tugenden und Schönheit um Trost in seiner Liebespein. Im Antwortlied „*Ha mignon*“ antwortet die Dame mit entgegenkommenden Worten. Daraufhin wendet sich der Text von „*Soyes plaisans*“ an die „tapferen Kavalier“, fordert sie auf, vergnügt zu sein, singend und tanzend Bellona (Begleiterin des Kriegsgottes Mars – der Dreißigjährige Krieg wütete seit beinahe eineinhalb Jahrzehnten) und der Melancholie ihre Beute zu entreißen. „*Puis que vos ans*“ spricht das Thema der Vergänglichkeit an und drückt die Mahnung aus, seine Zeit mit Liebe, Vergnügen und Gesang zu verbringen. Mit „*Quel espoir*“ folgt darauf eine Liebesklage, und „*En traversans*“ evoziert eine bukolische Szene, in der das lyrische Ich zwei Schäferinnen begegnet und sich ein kurzes, amouröses Gespräch anbahnt (als lyrisches Vorbild darf hier „*En m'en revenant de saint nicolas*“ vermutet werden). „*O belle*“ nimmt das Thema Liebesklage (aber auch -Hoffnung) auf, an eine unbekannte Schöne gerichtet, und der Sänger von „*Mon ame vit en amour*“ ist den ganzen Tag von der Liebe zu seiner Angebeteten gequält. „*Mon pere n'a pas voulu*“ drückt die Klage über das elterliche Verbot, sich mit einem geliebten Anderen zu verbinden aus, was sich im zweiten Teil („*Je suis desheritée*“) zu einer Bitte an Cupido um Hilfe entwickelt. In „*Ne suis-je pas bien malheureuse*“ und den folgenden Liedern wird die Liebes- und Liebesklagen-Thematik vertieft, bis im Schlusstück „*Ha mon coeur*“ eine Antwort den Liebenden aus Zweifeln und Leid erlöst.

Louys de Moy

Airs De Cour a trois parties



Vogelflugplan von Emden aus Matthäus Merian & Martin Zeiller: *Topographia Westphaliae*, Frankfurt am Main 1647

1. PREMIERE PARTIE: NOUS VOUDRIONS

Nous vou - drions bien chan - ter ces nou - vel - les es - - crits, Pour

tous les bra - ves sei - gneurs et da - - mes d'es - prits,

Par nos voix et - - luths en ra - res har - mo - ni - -

10

es. Vi - ve les grands per-son - na - ges fa - vo - ri - es!

es. Vi - ve les grands per-son - na - ges _ fa - vo - ri - es!

Car mes-seigneurs, ce sont les muses de gloire,
 Qui nous monstrent le chemin de la memoire,
 A celle fin de rendre aux dieux l'hommage,
 Ceux qui vivent en amour et bon courage,

Et aux dames illustrés des bonnes graces,
 Orné des roses cueiles en belles places,
 Comme dans ce lieu, place non trop petite,
 Ou que toute liberalité habite.

2. SECONDE PARTIE: C'EST ICY

C'est i - cy ou que l'a - mour tous - iours _ ha - bi - - te -

ra, Et sans dou - te le ciel ja - mais leur ne quit - te - ra.

Or le bon dieu leur sau - ve - ra de ces grands guer-

8

res, Et leur four-ni - ra des fruts de leurs pro-pres ter - res.

res, Et leur four-ni - ra des fruts de leurs pro-pres ter - res.



Ha bel - - le je veux gra - ver au temp - le de me - moi -

Ha bel - - le je veux gra - ver au temp - le de me - moi -

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble and bass clefs, and a bass line in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are 'Ha bel - - le je veux gra - ver au temp - le de me - moi -'.

re, Que vos di - vi - nes traits ont prin sur _ moy la vic - toi - re,

re, Que vos di - vi - ne traits ont prin sur moy la vic - toi - re,

This system contains measures 5 through 8. It continues the vocal line, piano accompaniment, and bass line. The lyrics are 're, Que vos di - vi - nes traits ont prin sur _ moy la vic - toi - re,' and 're, Que vos di - vi - ne traits ont prin sur moy la vic - toi - re,'. Measure 8 ends with a double bar line and repeat dots.

Car je trou - ve dans mon a - me que vous es - tes a cest heur, cel - le

Car je trou - ve dans mon a - me que vous es - tes a cest heur, cel - le

This system contains measures 9 through 12. It continues the vocal line, piano accompaniment, and bass line. The lyrics are 'Car je trou - ve dans mon a - me que vous es - tes a cest heur, cel - le' and 'Car je trou - ve dans mon a - me que vous es - tes a cest heur, cel - le'. Measure 12 ends with a double bar line and repeat dots.

12

qui me ra - por - te tous bra - ves la - beurs dans mon _ _ _ couer.

qui me ra - por - te _ tous bra - ves _ la - beurs dans mon _ _ _ couer.



4. SECONDE PARTIE: JE PENSE JOUR ET NUIT

Je pen - se jour et nuit à tes _ beaux jeux et soy cons-tant,

et à te pru - den - ce join vos - tre bou - che vi - gi - - lant.

Dont le ciel vous ait or - né de tou - tes ces ra - - res ver - - tus, Pa -

14

reil à Mi- - ner - - va je t'a-do - re tous-iours_ plus en plus.

reil à Mi - - ner - - va je t'a-do - re tous-iours_ plus en plus.



Con - so - le moy don - ques me - re de ver - tu et beau - té,

Con - so - le moy don - ques me - re de ver - tu et beau - té,

Par un bai - ser d'a - - mour qui est en - - tre nous a - res - té,

Par un bai - ser d'a - mour qui est _ en - - tre nous a - res - té,

Car je ne _ de - si - re point d'au - tre de _ tou - te ma vi - e,

Car je ne _ de - si - re point d'au - tre de _ tou - te ma vi - e,

10

Que vos - - tre per - so - ne qui chas - se - ra l'a - - ge en - -

Que vos - tre per - so - ne qui chas - se - ra l'a - - ge en - -

13

vi - e.

vi - e.

6. RESPONSE: HA MIGNON

Ha mi-gnon, par la dou - ceur de vos - tre a - me _ bel - le,

Ha mi-gnon, par la dou - ceur de vos - tre a - me _ bel - le,

This system contains the first two staves of the musical score. The top staff is the vocal line in G major (one flat) and common time. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a treble and bass clef with a grand staff. The lyrics are written below the vocal staff.

Suis - je car - res-sé com-me d'un an - ge im-mor - tel - le, Car vos a - mou -

Suis - je car - res-sé com-me d'un an - ge im-mor - tel - le, Car vos a - mou -

This system contains the next two staves of the musical score. It begins with a measure rest of 5 measures. The vocal line continues with a repeat sign and a 3/4 time signature change. The piano accompaniment follows the same structure. The lyrics are written below the vocal staff.

reu - ses es - crits, et tres - ra - vis - sant dis - cours _ , Ne se -

reu - ses es - crits, et tres - ra - vis - sant dis - cours _ , Ne se -

This system contains the final two staves of the musical score. It begins with a measure rest of 9 measures. The vocal line continues with a repeat sign and a 3/4 time signature change. The piano accompaniment follows the same structure. The lyrics are written below the vocal staff.

12

ront ar - rie - re _ de _ _ moy _, tant-que dur - re - ront _ mes jours.

ront ar - rie - re de _ _ moy _, tant-que dur - re - ront _ mes jours.

Or cessés de ces petites idolateries,
 Consipié de cupidon en ces grands furies.
 Car vos amoureuses escrits, et tres-ravissant discours,
 Ne seront arriere de moy, tant que durreront mes jours.

Vien tres-cher amy, que vous emportes la victoire,
 Donne me un baiser que je tienderay en memoire.
 Car vos amoureuses escrits, et tres-ravissant discours,
 Ne seront arriere de moy, tant que durreront mes jours.

Puis que vous ne desire point d'autre de ta vie,
 Nous mignarderons en semble pour chasser l'envie.
 Car vos amoureuses escrits, et tres-ravissant discours,
 Ne seront arriere de moy, tant que durreront mes jours.

7. SOYES PLAISANS

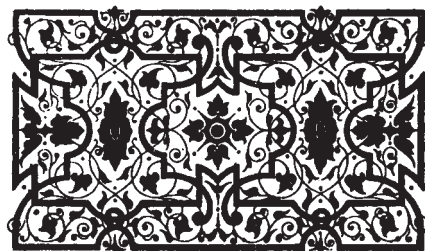
Soy - es plai - sans tous vail - lants _ ca - - va - - liers, Et em - por -

te le pris com - me guer - riers, De bel - lon - ne

et me-lan - co - li - e. Chas - se les hors de ce lieu jo - li - e.

Mignarde vous par vers delectables,
Entre les dames tres-favorables,
Fait accorder la lire d'Apollon.
Loues donc les muses d'un douce ton.

Danses chantez tousiours bien promptement,
En despit le dieu Mars fort mal content,
Car Venus et son fils tres-gratieux,
Adorent Juppiter pour vous aux cieux.



8. PUIS QUE VOS ANS

Puis que vos ans ne ont que un prin-temps,

Pas - ses a - mans dou - ce - ment vos - tre temps. Les jours s'en vont

et n'ont point de re-tour, Em- ploy - és les aux de - li - ces d'a - mour.

Coures doncques au feu des vos desirs,
Prenes espoir selon vos bons plaisirs.
Les jours s'en vont et n'ont point de retour,
Employés les aux delices d'amour.

Chantes fredonnes en ce doux printemps,
A fin que vous ne perdes point le temps.
Le jours s'en vont et n'ont point de retour,
Employés les aux delices d'amour.



9. QUEL ESPOIR

Quel es - poir de gua - rir, Puis que je veux _ mou - rir,

Quel es - poir de gua - rir, Puis que je veux _ mou - rir,

5 D'un a - mou - reux mar - - ti - re, que je puis bien souf - frir,

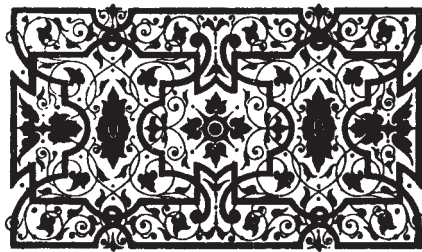
D'un a - mou - reux mar - - ti - re, que je puis bien souf - - frir,

8 Mais mais, que je _ n'o - - se di - re.

Mais, mais que je n'o - se di - - re.

Si la mort seulement,
Peut guarir mon tourment,
D'un amoureux martire,
Que je puis bien souffrir,
Mais, mais, que je n'ose dire.

Toutes-fois il me faut,
Le subget est trop haut.
D'un amoureux martire,
Que je puis bien souffrir,
Mais, mais, que je n'ose dire.



En tra - ver - sans ses cham - pag - - - nes com - me chas-seurs,

En tra - ver - sans ses cham - pag - - - nes com - me chas-seurs,

3 Je r'en-con - tray deux com - pa - gnestou - tes deux _ _ soeurs.

Je r'en-con - tray deux com - pa - gnes tou - tes deux _ _ soeurs.

6 Ber - ge - ron - net - tes jo - li - et - tes tou - tes _ deux,

Ber - ge - ron - net - tes jo - li - et - tes tou - tes _ deux,

Ceuil - - les de vi - ol - let - tes pour vos _ a - - mou - - reux.

Ceuil - - les de vi - ol - let - tes pour vos _ a - - mou - - reux.

Ha toi nymphe qui est plus belle que le jour,
Je m'assiray aupres de vous traitant l'amour.
Bergeronnettes joliettes toutes deux,
Cueilles de violettes pour vos amoureux.

O bel - le cest un mal-heu - - reux de - sir, quand je ne puis pas

for - mer un plai - sir, Car mon en - nuy me est un grand tour - -

ment, qui me tient loin de mon _ con - - ten - te - ment.

Je travail sous couverte pensée,
Et sent une ame offensée,
Qui me perdonnera soubdainement,
Dont je vous supplie tout doucement.

Et octroye moy un joy certaine,
Qui relachera toute ma peine,
Celle qui Cupidon ait ordonné,
Par-my les dieux de lauriers tous orné.



12. MON AME VIT EN AMOUR

Mon a - me vit _ _ en a - mour, O dieux fait moy

Mon a - me vit _ _ en a - mour, O dieux fait moy _

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are 'Mon a - me vit _ _ en a - mour, O dieux fait moy'.

5
donc se - cour, A ma mi - gnon - ne bel - le, A -

donc se - cour, A ma mi - gnon - ne bel - le, A -

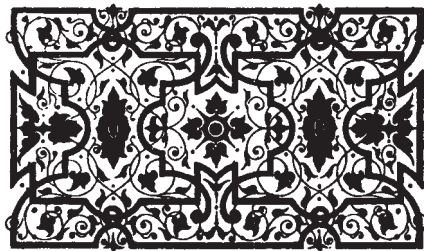
This system contains measures 5 through 8. It includes a repeat sign after the first measure of the vocal line. The lyrics are 'donc se - cour, A ma mi - gnon - ne bel - le, A -'.

8
mi - a - ble pu - - cel - le.

mi - a - ble pu - - - cel - le.

This system contains measures 9 through 12. It ends with a double bar line and a fermata. The lyrics are 'mi - a - ble pu - - cel - le.'

Car l'amour tant seulement,
Me tient tousiours en tourment,
D'un aveugle desire.
Ha cest trop grand martire.



13. MON PERE N'A PAS VOULU

Monpere n'a — pas vou - lu, Pour me ren - dre bienheu - reu - se,

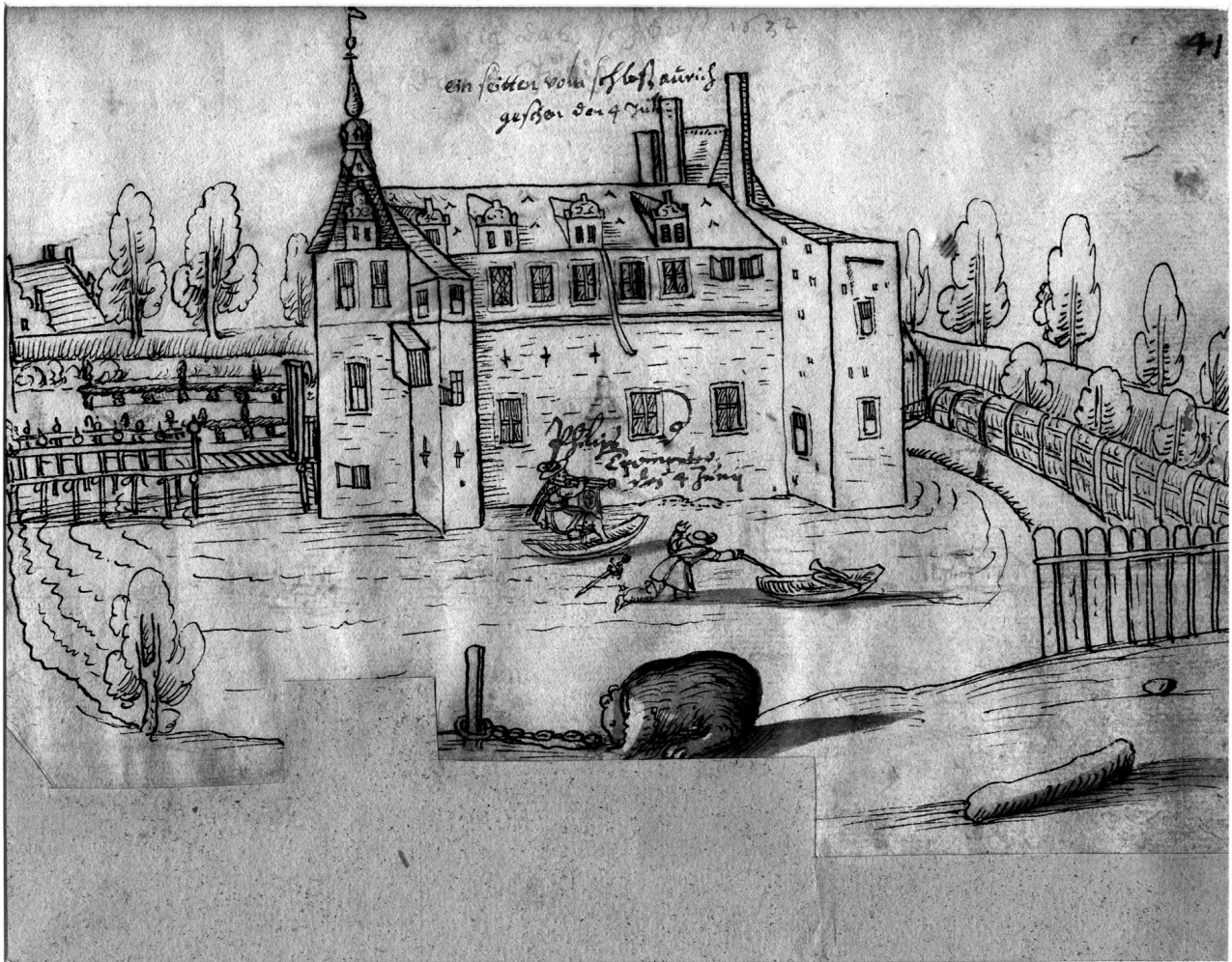
Monpere n'a — pas vou - lu, Pour me ren - dre bienheu - reu - se,

Me ma - ri - er à ce - lui, Dont je suis tant a - mou - reu - se.

Me ma - ri - er à ce - lui, Dont je suis tant a - mou - reu - se.

Alors qu'il le vouloit bien, je n'estoit pas soucieuse.
Maintenant il ne veut, et j'en suis tant desireuse.

A fin de gouter de luy, ceste chose favoureuse,
Qui seule peut allegier, ma paine tant ennuyeuse.



Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv, Abt. D4 Nr. 56/1b, Blatt 16 recto:
 „ein seiten vom Schloss auriß gesehen den 4 Junii“
 vom Hofarzt Dr. Georg Faber.

14. SECONDE PARTIE: JE SUIS DESHERITÉE

Je suis des - he - ri - tée _ _ , Que j'ay per - du _ mon a -

Je suis des - he - ri - tée _ _ , Que j'ay per - du mon a -

This system contains the first three measures of the piece. It features a vocal line in G major (one flat) and a piano accompaniment. The piano part includes a right-hand line with chords and a left-hand line with a simple bass line. The lyrics are in French.

my. Seul - le il ma lais - sée _ , Plai - ne des

my. Seul - le il ma lais - sée _ , Plai - ne des

This system contains measures 4 through 6. The musical notation continues with the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in French.

pleurs et sou - - - cy. Va t'en va t'en Cu - pi - don,

pleurs et sou - - - cy. Va t'en va t'en Cu - pi - don,

This system contains measures 7 through 9. It includes a repeat sign with a 3-measure repeat in the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are in French.

10

Et ten - de _ bien fort _ _ ton arc, Et ti - re luy

13

tres - pro - fon, droi - te - ment de - dans _ _ son parc.

D'une flesche bien douse, pour mouvoir son bon desir,
 Et oste son courrouce, donc je vivres en plaisir.
 Va t'en va t'en Cupidon, et tende bien fort ton arc,
 Et tire luy tres-profon, droitement dedans son parc.

15. NE SUIS-JE PAS BIEN MALHEUREUSE

Ne suis - je pas bien mal - heu - reu - se, De

fai - re tant de la fa - cheu - se, Pour r'ap - pel - ler mon a -

my. Las s'il _ re - ve - noit _ i - cy.

Car les beaux jeux tant amiable,
Me donnent secours fort aimable,
Pour r'appeller mon amy.
Las s'il revenoit icy.



16. MON AMANT EST PLEINE DE DISCRETION

Mon a - mant est plei - ne de dis - cre - ti - on, Car il m'ay - me d'un sa - ge

Mon a - mant est plei - ne de dis - cre - ti - on, Car il m'ay - me d'un sa - ge

af - fec - ti - on. Il à cho - is - si sa pla - ce ho - no - ra - ble,

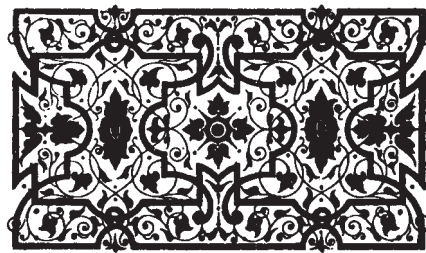
af - fec - ti - on. Il à cho - is - si sa pla - ce ho - no - ra - ble,

cel - le qui luy se - ra _ bien a - gre - a - ble.

cel - le qui luy se - ra _ bien a - gre - a - ble.

Ou estes vous doncques tous braves guerriers,
Enfans de Mars fort bien garni des boucliers.
Je no oyoit de vos autres que duvent.
Vive celuy qui m'aportera d'aliment.

J'ay gardé tousiours ma vierge courage,
A fin de me mestre en mariage.
Et nous rendre desous un couverture,
Ou nous voiron de figur en figure.



17. PLAINTÉ D'UN AMANT: MADAME PUIS QUE

Ma - da - me _ puis que vos - tre a - mant, Lon - gu - e - ment en - du - re

grand tour - ment, O que un hom - me pi - ti - a - ble,

Je me plains com - me mi - se - ra - ble.

Miserable vraiment que je-suis,
Pour que vous me n'aves rien permis.
Tu ma banny de vostre veue,
Helas cest absence me tue.

Ta rigueur me tient ferm en ce lieu,
A fin qu'il me te faut dire à dieu.
A dieu doncques à dieu madame,
Qui vit sans pitié et sans ame.



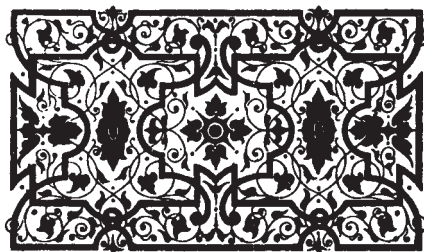
18. RESPONSE VARIABLE: OU SONT NOS PALAIS DORES

Ou sont nos pa - lais do - res, Sont ils des fla - - mes _ de - vo - res?

O bois, ô lieux si _ doux, Pour - quoy _ vous per - - dons nous?

Beaux lieux par nous habites,
Et par nous maintenant quittes.
O bois, ô lieux si doux,
Pourquoy vous perdons nous.

Las d'un eternel printems,
Vous rendes nos esprits contens.
O bois, ô lieux si doux,
Pourquoy vous perdons nous.



19. SECONDE PLAINTÉ: MAIS HELAS

Mais he - las je voy bien que tu n'as point d'en - vi - e, Puis

que tu ne re - sponds de me sau - ver la vi - e. Outrou - ve - ray - je

donc grand mal - heu - reux que je - suis, cel - le qui vent des - or - mais

10

con - so - ler mes en - nuis.

con - so - ler mes en - nuis.

Au moins si ma misere et ma grand tristesse,
 Donnoit quelque plaisir à celle qui me blesse –
 Cela rendroit tant plus doux l'effort de mon soucy,
 Et le mal que je sens en seroit tout adoucy.

20. RESPONSE AMIABLE: HA MON COEUR

Ha mon coeur vous es - tes en vos - tre a - - mour _ con -

stant! Me vient donc - ques con - so - ler com - me un _ vray _ _ a -

mant. Car se moy se moy qui vous ait tous - iours con - dam - né, Par

10

un des - loy - al a - mour que j'a - voit des - ti - né.

un des - loy - al a - mour que j'a - voit des - ti - né.

Vien tres-cher amy je vous saire favorable,
 Puis que tu m'as este quelque fois secourable.
 Mais mes cruautés vous ont fait grand affliction,
 Or je te monstre que j'ay de toy compassion.

Physische Beschreibung

Einbände: Das Exemplar der Universitätsbibliothek Rostock Mus. saec. XVII.18.36. (1.-3.) – die eingeklammerten Zahlen betreffen die Nummerierung der Stimmhefte in der Reihenfolge *Dessus*, *Basse Generale* und *Basse Contre* – ist das einzig bekannte erhaltene. Ebenso wie beim Rostocker Unikat des *Petit Bouquet* bleibt seine Provenienz vorläufig ungeklärt (vgl. dazu oben im Abschnitt *Lieder für ein fürstliches Brautpaar* die Anm. 25 ff.). Die drei Stimmbücher werden heute jeweils in einem Schubert und darin in papiernen Zusatzumschlägen aufbewahrt. Alle drei haben ungefärbte Pergamenteinbände mit jeweils zwei Bündeln. Die Einbände tragen auf den Vorder- wie auf den Hinterdeckeln identische Verzierungen: außen herum doppelte Streicheisenlinien in Blindprägung und in der Mitte jeweils ein vergoldetes hochovales Medaillon mit floralen Ornamenten, in dessen Zentrum zwei verschlungene Hände mit einem Zepter und einer Krone darüber zu sehen sind – ein erster Hinweis auf das Allianz-Thema, das in abgewandelter Form auch den Schmuck des eigentlichen Druckes bestimmt. Dieses Medaillon ist von einem Kasten aus vergoldeten doppelten Streicheisenlinien umgeben, an dessen Ecken je eine mit der Spitze nach außen gerichtete vergoldete Fleur-de-Lis angebracht ist. Die Deckel sind ca. 14,9 cm breit und ca. 10,1 cm hoch. Die Rückenstärke (beim Diskant ca. 9 mm) variiert mit der unterschiedlichen Blattanzahl der Stimmbücher leicht.

Papier: Im Papier, das stellenweise leicht gebräunt und durchgängig von mittlerer Qualität ist, sind meist vier Siebstege feststellbar. Die Blätter entsprechen in ihrer Breite ungefähr den Deckeln und sind ca. 9,3 cm hoch. Ich konnte zunächst kein Wasserzeichen finden, bis ich in den Digitalisaten des *Dessus*- und des *Basse-Contre*-Stimmbuchs Fragmente einer Marke in den jeweils ersten Blättern der ersten Lagen, die als Beklebung der Innenseite der vorderen Umschlagdeckels dienen, entdeckte. Da sich im Rahmen dieser Ausgabe keine Frage hinsichtlich des Papiers ergab und Papiermühlen im Emden jener Zeit nicht existierten – das Papier also importiert wurde –, habe ich nicht versucht, die fragmentarischen Wasserzeichen zu identifizieren.³⁹

Lagen: *Dessus*-Stimmbuch (Nr. 1): Ein leeres Binio ohne Signatur, dessen erstes Blatt auf dem Vorderdeckel aufgeklebt ist, gefolgt von drei Quaternionen (Bogensignaturen A, B und C). Die Innen-Beklebung des hinteren Buchdeckels bildet ein einzelnes Blatt, dessen in den Falz hineinlaufendes Ende zwischen die Quaternionen A und B eingebunden worden ist.⁴⁰ *Basse-Generale*-Stimmbuch (Nr. 2): Ein leeres Binio ohne Signatur, dessen erstes Blatt auf den vorderen Buchdeckel aufgeklebt ist, gefolgt von zwei Quaternionen ([A] und B), einem Binio (C) und einem leeren Quaternion ohne Signatur, dessen letztes Blatt dem hinteren Buchdeckel aufgeklebt ist. *Basse-Contre*-Stimmbuch (Nr. 3): Ein leeres Binio ohne Signatur, dessen erstes Blatt dem Vorderdeckel aufgeklebt ist, gefolgt von zwei Quaternionen (A und B) und einem Einzelblatt (S.

33 f.), dessen in den Falz hineinlaufendes Ende zwischen die beiden vorderen Quaternionen eingebunden worden ist. Auf das Einzelblatt folgt noch ein unbezeichnetes, leeres Binio, dessen letztes Blatt dem hinteren Buchdeckel aufgeklebt worden ist.

Einträge: Es sind lediglich Signaturen, Bibliotheksstempel und einige wenige für mich nicht immer deutbare Zeichen vorne in den Stimmbüchern (beim *Basse Generale* auch hinten), die wohl auf ältere Signierungen hinweisen, in die Bücher eingetragen worden. Denkbare Spuren des praktischen Gebrauchs wie Korrekturen, Hinweis- oder gar Vortragszeichen fehlen vollkommen.

Typographie: Helwig Kallenbach d. Ä., der Drucker der *Airs*, ist 1611 in Emden als Drucker privilegiert worden, nachdem er vielleicht schon seit 1604 dort tätig gewesen war; er starb wohl 1652.⁴¹ Es ist offenbar auch Kallenbach gewesen, der für Louys de Moy die Tabulaturen und Mensuralnoten von *Le Petit Bouquet*, *de Frise Orientale* mit Typen druckte, die auf die Offizin von Phalèse und Bellere in Antwerpen zurückgehen. Musiktypen von Phalèse und Bellere waren im deutschen Sprachgebiet vorher schon von dem Kölner Drucker Grevenbruch, z. B. für die Publikationen des aus Antwerpen stammenden Adriaen Denss und von Jean-Baptiste Besard verwendet worden.⁴² Kallenbach ist im *Bouquet* nirgendwo erwähnt, aber die Schrifttypen für die Textteile und eine Ornamentleiste sind zwischen beiden Veröffentlichungen identisch, was es wenig naheliegend macht, einen anderen Drucker zu vermuten, auch wenn die Musiktypen andere sind. Der typographische Vergleich mit Hermann Friesenborchs *Geometrisches Lust-Gärtlein*, 1638 von Kallenbach gedruckt, festigt den Befund.⁴³ Warum aber hat Kallenbach 1632 nicht die gleichen Mensuralmusik-Typen verwendet wie im *Petit Bouquet*? Vielleicht deshalb, weil das Format der Stimmbücher der *Airs* so klein ist, dass diejenigen Antwerpener Typen, die Kallenbach früher erworben hatte, nicht verwendet werden konnten, oder anders ausgedrückt: Kallenbach hatte von den Musiktypensätzen, die er für den früheren Druck verwendete, keine ausreichend kleine Ausführung. Die Herkunft der Musiktypen der *Airs* lässt sich relativ sicher eingrenzen: Auch sie kamen aus dem südwestlich benachbarten Raum. Es handelt sich um Typen, die vor 1565 von Robert Granjon in Lyon oder Antwerpen geschaffen worden waren und später an die Antwerpener Offizin Plantin gingen. Das Museum Plantin-Moretus in Antwerpen bewahrt dieses Typenmaterial, das in den Plantin-Inventaren zwischen 1580 und 1652 verzeichnet ist, bis heute.⁴⁴ Wenn auch de

41 Reske, *Buchdrucker* 2007, S. 198.

42 Lüdtke, *Antwerp to Cologne* 2009, bes. S. 25. Mein Befund unterscheidet sich von dem von Guillo, *Muziek-lettertypes* 1996, S. 43 f. Guillo ist der Meinung, dass erst ab 1602 Typen aus Antwerpen im Ausland verwendet worden seien und dass Grevenbruch mit solchen Phalèse-Typen arbeitete, die Jahrzehnte vorher aus der Offizin des älteren Pierre Phalèse in Leuven nach Deutschland gekommen seien. Das kann ich nicht nachvollziehen.

43 Ich habe das Exemplar der Universitätsbibliothek der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg einsehen können.

44 Vgl. Guillo, *Caractères de Musique* 1997, S. 215–221. Da das

39 Herrn Dr. Rolf Uphoff (Stadtarchiv Emden) bin ich für seine freundliche Mitteilung hinsichtlich der in Emden verwendeten Papiere dankbar.

40 Die Reproduktion zeigt nicht alle leeren Blätter der Stimmhefte.

Moys Herkunft weiterhin im Dunkeln bleibt, ist es doch schwer den Gedanken zu vermeiden, dass es zwischen der Herkunft der Typen und der Herkunft des Musikers, dessen Werke mit ihnen gedruckt wurden, eine Verbindung geben mag. Wie Adriaen Denss es wohl vor ihm getan hatte, mag Louys de Moy bei der Vermittlung der Antwerpener Typen an die Druckerei eine aktive Rolle gespielt haben, und es ist durchaus denkbar, dass er – wie wiederum Denss – selber auch aus Antwerpen stammte. Der *Advocatus Diaboli*, ohne den in solchen Fällen keine Verhandlung stattfinden darf, wendet hier ein, dass diese Überlegung durch die weite Verbreitung der Antwerpener Typen geschwächt wird.

Alle drei Stimmbücher sind paginiert. Die Notensysteme setzen sich aus Fünf-Linien-Segmenten zusammen (jede Type besteht aus fünf Linien mit Note oder Pause oder anderen musikalischen Zeichen, manchmal auch mit einer sechsten, einer Hilfslinie). Das Papier hat beim Druck recht weit nachgegeben bzw. es ist wohl in ein recht dickes Tympanonblatt gedruckt worden, so dass z. B. um Seitenzahlen herum der Rand des Schriftkegels⁴⁵ als Kasten erscheint. In nicht-musikalischen Einzelheiten sind typographische Unregelmäßigkeiten zu finden, etwa in der Lagenbezeichnung des *Basse-Generale*-Stimmbuchs, die in der Lage B auf S. 21 (B 3) mit relativ massiven Typen gedruckt wurde und etwas schief neben dem Ornament auf dieser Seite steht, und auf S. 23 (B 4) mit feineren Typen aus dem Typensatz, der für Titel, Texte usw. verwendet wurden. Als Druckfarbe ist nur Schwarz verwendet worden.

Die Stimmbücher sind mit insgesamt fünf verschiedenen Zierstücken versehen: einer aus Typenstücken zusammengesetzten Ornamentleiste wechselnder Länge (z. B. *Dessus*-Stimmbuch, S. 4 und 5 usw.), einem Ornament in Form eines auf der Spitze stehenden Kreisflächenabschnitts von etwa 60 Grad mit der Darstellung eines geflügelten Genien-Kopfes über Blumen und/oder Früchten (z. B. *Dessus*-Stimmbuch, S. 25) und einem Ornament in gleicher Form, das zwei Blumen in einer Vase mit einander zugewandten Blüten zeigt. Die zwei verbleibenden Ornamente sind die aus jeweils vier

Ornamentleisten-Typen zusammengesetzten Rahmen um die Titel der drei Bücher und die Darstellung von links und rechts aus Wolken ragenden Händen, die ein Füllhorn mit Früchten und/oder Blumen umfassen jeweils auf der folgenden Seite über der Widmung an Landgraf Philipp von Hessen und Christine Sophie von Ostfriesland – eine Variation auf das entsprechende Deckelornament. In den Ornamenten kann man ein kleines, dem Anlass einer Hochzeit entsprechendes Bildprogramm erblicken. Die Unionshände um das Füllhorn sind in der Emblematik zum Thema „Bewährte Treue macht reich“ zu finden.⁴⁶ Hier bezieht sich die Darstellung natürlich auf die eheliche Verbindung und deren Früchte, ebenso wie der „Genius der Fruchtbarkeit“ des einen Kreissegments, während die einander zugewandten Blüten auf das liebevolle einander Zugewandt-Sein eines Paares deuten.

Kommentare

Die originalen Tempuszeichen sind beibehalten worden. Die *Semibrevis* ist im *Tempus imperfectum diminutum* als Halbe übertragen worden (Reduktion 2:1), bei Vorzeichnung einer *Proportio tripla* durch eine 3 als Viertel. A-Teile, die volltaktig beginnen, enden oft mit einem Wert, der lediglich einen halben Takt o. ä. füllt. Ich habe nicht versucht, durch die Ergänzung einer Pause hier eine regelmäßige Taktfüllung herzustellen und überlasse es den Ausführenden, auf ihre Weise damit umzugehen. Ich habe aber „normalisiert“, wenn ein Schluss etwa aus Notenwerten besteht, deren erster in der Übertragung einen halben Takt füllt, und dem eine Schlusslonga folgt. Die Schlusslonga ist dann nicht konsequent als Ganze übertragen worden, sondern als Halbe. Die im Druck unregelmäßig, aber meist zu findenden Fermaten über Schlussstönen habe ich überall gesetzt. Findet ein Wechsel der Tempus-Zeichen an Stellen statt, die in der Übertragung innerhalb eines Taktes stehen, habe ich entweder die Vorzeichnung an den Beginn des Taktes versetzt (Lied Nr. 1), wo mir dies ohne Schaden möglich schien, oder einen Takt geteilt (Nr. 4 oder 14). Wo nötig, ist die Vorzeichensetzung modernem Gebrauch angeglichen worden, d. h. statt einer Vorzeichnung mit einem b und regelmäßig gesetzten Es-Akzidentien zeigt die Übertragung eine Vorzeichnung mit zwei b. Falsche (seitlich versetzte) Positionen von Akkordbezeichnungen über Bassstönen in der Lautenstimme sind meist still korrigiert worden. Vereinzelte *Musica-Ficta*-Akzidentien (Nr. 3, Diskant Takt 7 letzte Note) habe ich nicht gesondert gekennzeichnet, sondern still gesetzt. An der Schreibweise der Liedtexte ist nichts geändert worden, außer dass eine Kleinschreibung mit Ausnahme der Zeilenanfänge und Eigennamen eingeführt worden ist, und dass offensichtliche Druckfehler korrigiert worden sind. Die an einigen Stellen etwas ungenaue Textunterlegung des Drucks wird bei melismatischen Partien zum Teil durch Bindebögen verdeutlicht, die in der Übertragung fortgelassen und durch eine genau festgelegte Unterlegung und verbundene Fähnchen auch überflüssig wurden. In Einzelfällen habe ich es vorgezogen, die Position eines Bindebogens als falsch anzusehen, wenn dadurch etwa ein Melisma auf zwei kurzen Noten der gleichen Tonhöhe

auf S. 215 abgedruckte Beispiel für diese Typen [und auch das Detailfoto eines Kastens mit der Granjon-Type „*Moyenne musique sur 2 regles* Agustine (Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, ST 71)“ bei Guillo, *Muziek-lettertypes* 1996, S. 56] mir zu wenig aussagekräftig erschien, bin ich Guillos Hinweisen auf Abbildungen bei Baak Griffioen, *Flyten Lust-Hof* 1991, nachgegangen, die auf den S. 89, 94, 98, 102, 124, 170, 172, 200, 229, 240 (ein wegen der Miniaturen-haften Größe des Drucks nicht aussagekräftiges Beispiel), 250, 255, 263, 297 (wegen der großen Notenwerte nicht gut zum Vergleich geeignet), 314 und 334 verschiedene Beispiele und damit ausreichend Material abdruckt, um die Identität der Typen feststellen zu können. Guillo verzeichnet Drucke des niederländischen, französischen, englischen und deutschen Sprachgebiets, die mit diesen Typen gedruckt worden sind, bis deutlich nach 1650.

45 Der Kegel oder Schriftkegel ist der Körper einer Druckletter, auf dessen Oberfläche der eigentliche Buchstabe seitenverkehrt aufsitzt. Im *Petit Boucquet* ist diese ebenfalls zu finden, ebenso in Hermann Friesenborch, *Geometrisches Lust-Gärtlein*, Emden (Kallenbach) 1638.

46 Henkel/Schöne, *Emblemata* 1996, Kol. 1016 f.

angezeigt schien (vgl. etwa Nr. 1, Diskant und Bass Takt 5). Änderungen oder Korrekturen, die nicht unter das oben Dargelegte fallen und auch nicht im Abschnitt *Der Druck und die Notation / Anmerkung zur Übertragung* erläutert sind, habe ich in den folgenden Kommentaren zu den einzelnen Stücken dokumentiert. Die Übersetzungen der Texte folgen dem Zeilenfall der Gedichte. Der häufige Wechsel der Anrede (du/Ihr) ist nicht geglättet worden.

1. *Nous voudrions bien chanter*. Die Tripel-Partie im B-Teil ist im Original erst einen Ton später indiziert, im Bass ist ihr Ende einen weiteren Ton später als in den anderen beiden Stimmen angezeigt. Lautenpart T. 4: im Original fehlt über dem ersten Ton eine Akkordbezeichnung und als höchster Ton des zweiten Akkords ist statt des d' im Original ein e' angegeben; T. 11: dritter Akkord original Wiederholung des C-Sextakkords vom Taktanfang.

2. *C'est icy*. Lautenpart T. 8: Die Akkordbezeichnungen des drittletzten und letzten Basstons stehen original je einen Ton früher; letzter Akkord original mit einem Fis im Bass (Übertragungsfehler von einer Bass-Stimme, bei der über dem Ton D ein Kreuz die große Terz anzeigt?); T. 9: erster Akkord „2 3“ statt „2 d“.

Text 1 & 2:

*Gern wollen wir singen, was jüngst geschrieben,
Für alle tapferen Herrn und geistreichen Damen,
Mit unseren Stimmen und Lauten, in ausgesuchten Harmonien.
Hoch leben die vornehmen, verehrten Persönlichkeiten!
Denn wir gehorchen den Musen des Ruhms⁴⁷,
Die uns den Weg des Andenkens weisen,
Um bei den Göttern denen zu huldigen,
Die in Liebe und gehöriger Tapferkeit leben,
Und den erlauchten Damen von hoher Anmut,
Geschmückt mit Rosen, die an schönen Plätzen gepflückt,
Wie an jener Stätte, einem großen Ort,
An der alle Freigebigkeit zu Hause ist.
Hier wird die Liebe immer wohnen,
Und ohne Zweifel wird der Himmel sie nie verlassen.
Also wird der gütige Gott sie vor großen Kriegen bewahren,
Und sie mit den Früchten ihrer Länder versehen.*

3. *Ha belle*. Lautenpart T. 6: zweiter Akkord mittlerer Ton original ein g; T. 7: erster Akkord zweithöchster Ton original ein b; T. 8: zweithöchster Ton original ein a; T. 10: zweiter Akkord original ein zusätzliches f' indiziert. Bass T. 5: zweiter bis vierter Ton original eine Terz höher; T. 12: fünfter und sechster Ton original einen Ganzton höher.

4. *Je pense jour et nuit*. Lautenpart T. 6: nur der erste und letzte Basston dieses Taktes sind mit Akkordangaben versehen; T. 16/17: über der letzten Note in T. 16 ist die Repetition der Akkordtöne über der Note davor angezeigt, während über dem folgenden Schlussston nichts steht.

5. *Console moy*. Lautenpart T. 7: Akkord über fünftem Ton original h-d'-g'; Akkordbezeichnung über sechstem Ton fehlend. Bass T. 2: letzte und vorletzte Note original halber Zeitwert; letzte Note original gleiche Tonhöhe wie die davor; T. 3: erste beide Noten original doppelter Zeitwert.

47 Eigentlich: „Denn unsere Herren, das sind die Musen des Ruhms“.

Text 3 – 5:

*Ha Schöne! Ich will es dem Tempel der Erinnerung einprägen,
Dass Eure göttlichen Züge mich besiegt haben,
Denn in meiner Seele finde ich, dass Ihr zu dieser Stunde
Die seid, die meinem Herzen den Mut zurückbringt.
Tag und Nacht denke ich beständig an Deine schönen Augen
Und an Deine Vorsicht und Euren verschwiegenen Mund.
Der Himmel hat Euch mit allen diesen raren Tugenden geschmückt –
Ich verehere Dich, die der Minerva gleicht, immer mehr.
Tröste mich denn, Mutter der Tugend und Schönheit,
Durch einen Kuss der Liebe, zwischen uns beschlossen,
Denn ich begehre von meinem ganzen Leben nichts,
Als Eure Person, die das neidische Alter verjagen wird.*

6. *Ha mignon*. Diskant T. 12: viertletzte Note original einen Halbton höher notiert. Lautenpart T. 5: letzter Akkord, zweithöchste Stimme original ein h; T. 13: drittletzter Akkord Mittelstimmen als „2 3“ und „3 c“ angegeben. Bass T. 10/11: ein Bindebogen über den letzten beiden Noten des T. 10 ist ignoriert und die Textunterlegung dem Diskant angeglichen worden.

*Ha Geliebter! Von der Süße Eurer schönen Seele
Bin ich liebtest wie von einem unsterblichen Engel.
Denn Eure Liebesbriefe und hoch entzückende Rede
Werde ich nicht vergessen, so lange meine Tage dauern.
Also hört mit diesen kleinen Anbetungen auf,
Die Cupido in großer Begeisterung erdacht hat.
Denn Eure Liebesbriefe ...
Komm, herzallerliebster Freund, der Ihr den Sieg davontragt,
Gebt mir einen Kuss, den ich in Erinnerung halten werde.
Denn Eure Liebesbriefe ...
Da Ihr nichts Anderes von Eurem Leben wünscht,
Werden wir einander lieblosen, um das Verlangen zu stillen.
Denn Eure Liebesbriefe ...*

7. *Soyes plaisans*. Bass T. 4: letzte Note original eine Terz tiefer.

*Seid vergnügt, all ihr tapferen Kavaliers,
Und entreißt die Beute wie Krieger
Bellona und der Melancholie.
Jagt sie hinfort von diesem schönen Ort!
Mignarde, mit Eurem köstlichen Vers,
Unter den hoch gewogenen Damen
Stimmt Ihr Apollons Leier.
Lobt denn die Musen mit süßem Schall!
Tanzet, singt allzeit ganz bereitwillig
In Verachtung des höchst missvergnügten Gottes Mars,
Denn Venus und ihr anmutiges Kind
Beten im Himmel für Euch zu Jupiter.*

8. *Puis que vos ans*. Lautenpart T. 6: zweiter Akkord oberster Ton als „2 2“ bezeichnet; T. 10: drittletzter Akkord original d-a-f'; vorletzter Akkord original mit f' als oberstem und h als Mittelton bezeichnet. Text, dritte Strophe erstes Wort original „Chanter“.

*Da Eure Jahre nur einen Frühling kennen,
Durchlebt, Liebende, Eure Zeit in Süße.
Die Tage vergehen und kennen kein zurück –
Verwendet sie für die Wonnen der Liebe.*

*Eilet darum zum Feuer Eurer Begierden,
Fasst Hoffnung nach Eurem Gutdünken.
Die Tage vergehen ...
Singt, trällert in diesem süßen Frühling,
Dass Ihr keinen Moment der Zeit verliert.
Die Tage vergehen ...*

9. *Quel espoir.*

*Welche Hoffnung zu genesen,
Da ich doch sterben möchte
Durch eine Liebesmarter,
Die ich gut erdulden kann,
Von der ich aber nicht zu sprechen wage?
Wenn allein der Tod
meine Qual kurieren kann,
Durch eine Liebesmarter,
Die ich gut erdulden kann,
Von der ich aber nicht zu sprechen wage?
Das muss ich jedoch –
Das Thema ist sehr bedeutend.
Von einer Liebesmarter,
Die ich gut erdulden kann,
Von der ich aber nicht zu sprechen wage.*

10. *En traversans.*

*Als ich diese Felder durchquerte, wie die Jäger es tun,
Begegnete ich zwei Gefährtinnen, beide Schwestern.
Ihr beiden hübschen Schäferinnen,
Pflückt Veilchen für Eure Geliebten!
Die eine antwortete mit freundlichen Worten:
Wohin geht Ihr, der Ihr so elend wandelt?
Ihr beiden hübschen ...
Ha, zu Dir, Nymphe, die schöner ist als der Tag!
Ich versichere Euch, es geht um die Liebe!
Ihr beiden hübschen ...*

11. *O belle.* Diskant T. 2: die originale Textlegung verlangt ein Melisma auf der Silbe „mal-“ und wiederholtem b; dies ist korrigiert und an den Bass angepasst worden. Lautenpart T. 2: höchster Ton des zweiten Akkords original ein a', zweithöchster ein f'; T. 3: zweitletzter Akkord höchster Ton original ein as'; T. 7: letzter Akkord: die beiden oberen Töne original es' und h. Bass T. 3: vierter Ton original eine Terz tiefer. Text, dritte Strophe Zeile drei, zweites Wort original „que“.

*Oh Schöne, es ist eine unglückliche Begierde,
Wenn ich kein Vergnügen daraus machen kann,
Denn mein Kummer ist eine große Qual,
Die mich von meiner Zufriedenheit fernhält.
Heimlich gehen meine Gedanken,
Und ich spüre eine verletzte Seele,
Die mir sofort verzeihen wird,
Worum ich Euch ganz sanft bitte.
Und gewährt mir eine sichere Freude,
Die all meine Qual vermindert,
Welche Cupido befohlen hat,
Der lorbeergeschmückte unter den Göttern.*

12. *Monamevit.* Lautenpart: Vorzeichnung Tempus imperfectum diminutum cum proportio tripla. Die beiden Gesangsstimmen sind dagegen lediglich mit einer 3 vorgezeichnet; T. 4: über vorletzter Bassnote steht im Original lediglich „34“, die letzte ist unbezeichnet; T. 6: letzte Basston unbezeichnet; T. 8: höchster Ton des zweiten Akkords original ein b.

*Meine Seele lebt in Liebe –
Oh Gott, hilf mir
Bei meiner schönen Geliebten,
Dem freundlichen Mädchen.
Denn die Liebe allein
Quält mich alle Zeit
Mit einer blinden Begierde.
Ha, das ist eine so große Qual!*

13. *Mon pere n'a pas voulu.* Diskant T. 3: dritter und vierter Ton original je einen Ganzton höher; Minima b' vor der Semibrevis c' ignoriert. Lautenpart T. 2: erster Akkord original das d' doppelt vorgeschrieben; T. 3: dritter Akkord original mit einem as' als oberstem Ton; T. 6: erster Basston original eine Terz tiefer; T. 7: Basstöne 3 und 4 original je eine Quarte höher. Bass T. 2: erste Note original ein a; T. 5: fünfte Note original einen Ganzton höher.

14. *Je suis desheritée.* Die Kurztakte 9 und 10 sind entstanden, weil die verwendete Programmtechnik eine Tempusvorzeichnung nur am Taktbeginn zulässt. Diskant T. 2: zweite Note fehlt im Original. Lautenpart T. 3: über dem vierten Basston werden im Original die beiden Töne über dem d des vorigen Akkords ein zweites Mal verlangt; T. 4: fünfter Akkord Mittelstimme original ein Halbton tiefer; T. 12: erster Akkord mittlerer Ton original als h auf dem dritten Chor verlangt. Text, zweite Strophe, zweite Zeile erstes Wort nach dem Komma original „dont“.

Text 13 & 14:

*Mein Vater hat nicht gewollt, dass ich Glück darin finde,
Denjenigen zu heiraten, in den ich ganz verliebt bin.
Wenn er es gerne sehe, würde es mich freuen.
Jetzt will er es nicht, und ich bin deswegen ganz begierig
Darauf, von diesem geliebten Ding zu schmecken,
Das allein meine so unangenehme Qual lindern kann.
Ich bin beraubt, denn ich habe meinen Geliebten verloren.
Er hat mich verlassen, ich bin voller Tränen und Kummer.
Auf, auf, Cupido, und spanne deinen Bogen mit Kraft,
Und ziele mit Sorgfalt geradewegs hinein in sein Herz⁴⁸,
Mit einem sehr süßen Pfeil, um seine Zuneigung zu erwecken!
Und nimm seinen Zorn dahin, dass ich also in Freuden leben möge.
Auf, auf, Cupido, ...*

15. *Ne suis-je pas.* Lautenpart T. 2: über den beiden ersten Basstönen keine Akkordindikation; T. 4: erster Akkord, zweittiefster Ton = f.

*Bin ich nicht wirklich unglücklich,
Ein solches Missfallen zu erregen,
Weil ich meinen Geliebten zurückgerufen habe?
Ach, wenn er doch wieder hierher käme!
Denn die schönen, ganz freundlichen Augen
Leisten mir sehr liebenswürdig Beistand,
Um meinen Geliebten zurückzurufen.
Ach, wenn er doch wieder hierher käme!*

48 Wörtlich: „in seinen Park“.

16. *Mon amant*. Diskant T. 3: vierte Note original einen Ganzton höher. Lautenpart T. 1: erster Akkord original mit einem zusätzlichen unteren Mittelstimmton g; T. 2: zweiter Basson nur mit „b d“ bezeichnet; T. 5: fünfter Akkord Mittelstimme original g; Schlussakkord: Mittelstimme original ein h. Bass T. 3: Töne fünf und sechs original Folge von Semiminima C und zwei Fusae H. Text, erste Strophe, zweites Wort original „ament“; B-Teil, fünftes Wort original „plase“; dritte Strophe, zweite Zeile letztes Wort original „moriage“.

*Mein Geliebter ist voller Verschniegenheit,
Denn er liebt mich mit kluger Zuneigung.
Er hat seinen Ehrenplatz gewählt,
Der ihm sehr angenehm sein wird.
Wo seid ihr denn, tapfere Krieger,
Kinder des Mars, mit Schilden wohl ausgerüstet.
Ich habe von euch nichts anderes gehört als was sich ziemt. [?]
Es lebe derjenige, welcher mir Hilfe bringt!
Ich habe immer meine Jungfräulichkeit⁴⁹ bewahrt,
Um in die Ehe zu kommen,
Und uns unter ein Dach zu bringen,
Von wo wir von Figur zu Figur schauen. [?]*

17. *Madame puis que*. Diskant T. 2: dritter bis fünfter Ton original Folge Achtel-zwei Sechzehntel. Bass T. 1: auf der Silbe „-me“ stehen zwei Minimen auf d. Text, zweite Strophe, zweite Zeile, erstes Wort original „Pours“.

*Madame, da doch Euer Geliebter
Lange Zeit große Qual erduldet –
O was für ein bedauernswerter Mensch! –
Klage ich als jemand, der elend ist,
Elend, was ich wahrlich bin,
Weil Ihr mir nichts erlaubt habt.
Du verbanntest mich aus Deinem Blickfeld –
Weh, dieses Fernsein bringt mich um!
Deine Härte hält mich an diesem Ort fest,
So dass ich Dir Lebewohl sagen muss.
Lebe daher wohl, lebe wohl, Madame,
Die ohne Mitleid und ohne Seele lebt.*

18. *Ou sont nos palais*. Lautenpart: Takstrichsetzung des B-Teils beginnt original mit einem halben Takt; T. 3: fünfter Akkord, höchster Ton original ein d’.

*Wo sind unsere vergoldeten Paläste,
Sind sie von Flammen verzehrt?
Ob Wald, ob Ort so süß,
Warum müssen wir fort?⁵⁰
Schöner Ort, von uns bewohnt,
Und von uns jetzt verlassen!
Ob Wald, ob Ort so süß ...*

49 „Vierge courage“ ist möglicherweise auch als „jungfräulicher Schoß“ wiederzugeben, also in dem Sinn, in welchem Hans Jakob Christoph von Grimmelshausens Figur Courasche das Wort gebraucht, als sie gefragt wird, warum sie einen Mann, der ihr einer Rauferei zwischen die Beine gegriffen hatte, so übel zugerichtet habe: „Darum, daß er mir nach der Courasche gegriffen hat, wohin sonst noch keines Mannsmenschen Händen kommen sein.“ (*Die Lebensbeschreibung der Erzbetrügerin und Landstörzerin Courasche*, 3. Kapitel.)

50 Eigentlich: „Warum verliert ihr uns?“

*Ach, mit einem ewigen Frühling
Erfreut ihr unsere Gemüter!
Ob Wald, ob Ort so süß ...*

19. *Mais belas*. Diskant T. 2: nach dem fünften Ton original eine zusätzliche Semiminima f’. Lautenpart T. 2: Oberstimmen der ersten beiden Akkorde original jeweils beide auf dem dritten Chor angezeigt; T. 4: Oberstimmen des fünften Akkords beide auf dem zweiten Chor angezeigt; T. 5: Oberstimmen des zweiten Akkords original beide auf dem zweiten Chor angezeigt, und zwar als d’ und als es’. Bass T. 6: vierter Ton original ein B; vorletzter Takt dritter Ton original ein f; Schlusston nicht erkennbar.

*Aber leider sehe ich, dass Du kein Quäntchen Lust hast,
Da Du ja nicht auf meinen Hilferuf antwortest.
Wo finde ich denn ein so großes Unglück wie das meine,
Das künftig meinem Kummer Trost spenden will.
Wenn mein Elend und meine große Betrübnis wenigstens
Jener, die mich verletzt hat, etwas Vergnügen bereitete –
Das würde die Mühsal meiner Sorge so viel süßer machen
Und das Leid, welches ich empfinde, würde davon gemildert sein.*

20. *Ha mon coeur*. Lautenpart T. 5: erster Akkord Mittelstimme original ein a. Bass T. 7: erste Note original eine Terz tiefer, zweite Note original eine Quarte tiefer; T. 9: dritte Note original ein Ganzton tiefer.

*Ha, mein Herz, Ihr seid beständig in Eurer Liebe!
Ich will daher Trost spenden wie eine wahre Geliebte.
Denn ich bin es, die Euch immer verurteilt hat,
Durch eine treulose Liebe, die mir bestimmt war.
Komm, herzliebster Freund, ich werde Euch günstig sein,
Da Du mir ja manchmal behilflich gewesen bist.
Aber meine Grausamkeiten haben Euch großen Kummer bereitet.
Nun aber zeige ich Dir, dass ich mit Dir Mitleid habe.*

Quellen und Literatur

Handschriften

- Darmstadt D4 56/1* Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv, Abt. D4 Nr. 56/1. „Herrn Landgraf Philippßens zu Hessen Butzbach fürstlicher Gnaden Vermählungssachen mit Frawlein Christinen Sophien, Gräfin zu Ostfrieslandt betreffend“, 1631/1632. Akte im Folioformat (alter Einband entfernt), enthaltend Briefe, Briefkonzepte, eine Reiserelation etc.
- Darmstadt D4 56/1a* Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv, Abt. D4 Nr. 56/1a. Anonymer Verfasser: „Reise des L. Philipp von Butzbach nach Ostfriesland“, 1631.
- Darmstadt D4 56/1b* Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv, Abt. D4 Nr. 56/1b. Mappe mit teilkolorierten Federzeichnungen Georg Fabers zu seiner Reiserelation, 1632. [Diese Zeichnungen sind bei *Laubinger, Landgraf Philipp* 2010, auf S. 274 mit der Signatur HStAD R4, 30917/1 – 48 (Buchstabe P) verbunden.]
- Darmstadt D4 56/1c* Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv, Abt. D4 Nr. 56/1c. Georg Faber: „Gründtliche und wahrhaftige Beschreibung dero Reyse [...]“, 1632.
- Darmstadt D4 60/1* Darmstadt, Hessisches Staatsarchiv, Abt. D4 Nr. 60/1. Nachlassinventar von Landgraf Philipp III. von Hessen-Butzbach, 1643.
- Darmstadt Hs 2258* Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 2258. „*Inventarium und Catalogus* über Deß Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Philipsen Landgraven zu Hessen [...] Meines gnedigen Fürsten und Herrn Bibliothek Verfertiget Anno 1636“.

Gedruckte Werke

- Baak Griffioen, Flyuten Lust-Hof* 1991 Ruth van Baak Griffioen, *Jacob van Eyck's Der Flyuten Lust-Hof (1644–c1655)*, Utrecht 1991 (Muziekhistorische Monografieën 13)
- Cavaliere, Rappresentazione* 2004 Emilio del Cavaliere, *Rappresentazione di anima, et di corpo*, Faksimile Bologna 2004 (Bibliotheca Musica Bononiensis, Sezione IV N. 1)
- Dochhorn, Moy* 1997 Hendrik Dochhorn, Artikel *Moy, Louys de* (Mr. LUIS, Mester LUIYS), in: *Biographisches Lexikon für Ostfriesland*, Band 2, Aurich 1997, S. 248–250.
- Durosoir, Air* 1991 Georgie Durosoir, *L'air de cour en France 1571 – 1655*, Liège 1991
- Eitner, Quellenlexikon* 1902 Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten* 7, Leipzig 1902
- Guillo, Ballard* 2003 Laurent Guillo, *Pierre I Ballard et Robert III Ballard. Imprimeurs du roy pour la musique (1599 – 1673)*, 2 Bände, Sprimont 2003
- Guillo, Caractères de Musique* 1997 Laurent Guillo, *Les Caractères de Musique Utilisés des Origines à Environ 1650 dans les Anciens Pays-Bas*, in: *Music Fragments and Manuscripts in the Low Countries – Alta Capella – Music Printing in Antwerp and Europe in the 16th Century* (Eugeen Schreurs & Henri Vanhulst, Hrsg.), Leuven & Peer 1997, S. 183–235 (Yearbook of the Alamire Foundation 2).
- Guillo, Muziek-lettertypes* 1996 Laurent Guillo, *De Antwerpse muziek-lettertypes (16de – 17de eeuw)*, in: Francine de Nave (Hrsg.), Ronny Dusoier & Els Otte (Redaktion), *Antwerpse Muziekdrukken. Vocale en instrumentale polyfonie (16de – 18de eeuw)* [Ausstellungskatalog], Antwerpen 1996, S. 42–45.
- Gunzert, Reisetagebuch* 1952 Walter Gunzert (Hrsg.), *Skizzen- und Reisetagebuch eines Arztes im Dreißigjährigen Krieg*, Darmstadt 1952
- Henkel/Schöne, Emblemata* 1996 Arthur Henkel & Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Taschenausgabe Stuttgart & Weimar 1996
- Jape, Le Petit Boucquet* 1988 Mijndert Jape, *Nieuwe facsimile's bij de uigerverij Alamire, een introductie: Le Petit Boucquet. Louys de Moy*, in: *Musica Antiqua* 5/2 (1988), S. 92–94.
- Klopp, Geschichte Ostfrieslands* 1856 Onno Klopp, *Geschichte Ostfrieslands von 1570 – 1751*, Hannover 1856, Nachdruck Wiesbaden 1971

- König, *Ostfriesland-Bilder* 1952
Joseph König, *Unveröffentlichte Ostfriesland-Bilder in Wien. Ein Beitrag zur Geschichte der ostfriesisch-hessischen Beziehungen sowie zur Topographie von Aurich, Emden und Stiekhau- sen*, in: Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertü- mer zu Emden 32 (1952), S. 72–89.
- Laubinger, *Landgraf Philipp* 2010
Olav Laubinger, *Krankheit und ärztliche Tätigkeit im Dreißigjährigen Krieg. Landgraf Philipp III. von Hessen-Butzbach und sein Leibarzt und Reisebegleiter Dr. Georg Faber*. Diss. Marburg 2010, Digitalisat unter <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2010/0718/>
- Le Cocq, *Moy* 2001
Jonathan Le Cocq, Artikel *Moy, Louys de*, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Vol. 17, London & New York 2001, S. 253.
- Lüdtke, *Antwerp to Cologne* 2009
Joachim Lüdtke, *From Antwerp to Cologne – Adriaen Denss and the lute publications of Gerhard Grevenbruch*, in: *Geluit–Luthinerie Yearbook* 2009, Edegem 2009, S. 23–28.
- Negwer, *Laute und Theorbe* 2000
Ingo Negwer, *Laute und Theorbe in Marin Mersennes Harmonie universelle. Zur Auf- führungspraxis frühbarocker Musik in Frankreich*, Diss. Bochum 1997, Frankfurt am Main 2000
- Noack, *Musikgeschichte Darmstadts* 1967
Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit*, Mainz 1967 (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte 8)
- North, *Continuo Playing* 1987
Nigel North, *Continuo Playing on the Lute, Archlute und Theorbo*, Bloomington & Indianapolis 1987
- Petit Boucquet 1987
Louys de Moy, *Le Petit Boucquet pour toucher de luth join deux violes de gambes par-my les vois*, Faksimile Peer 1987, mit einer Einführung von Mijndert Jape
- Petit Boucquet 2008
Louys de Moy, *Le Petit Boucquet de Frise Orientale 1631*. Faksimile, 2 Bände, Lübeck 2008 mit einem Vorwort von Hendrik Dochhorn und Konkordanzen von John H. Robinson
- Register RISM A/I/15 2002
Register der Verleger, Drucker und Stecher und Register der Orte zu den Bänden 1–9 und 11–14 des RISM, Kassel etc. 2002 (RISM A/I/15)
- Reske, *Buchdrucker* 2007
Christoph Reske, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing*, Wiesbaden 2007 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 51)
- Richthofen, *Friesische Rechtsquellen* 1840
Karl Otto Johannes Theresius Freiherr von Richthofen, *Friesische Rechtsquellen*, Berlin 1840
- Schlager, *Einzeldrucke* 1976
Karlheinz Schlager, *Einzeldrucke vor 1800*, Band 6, Kassel etc. 1976 (RISM A/I/6)
- Schlegel/Lüdtke, *Laute in Europa* 2011
Andreas Schlegel & Joachim Lüdtke, *Die Laute in Europa 2. Lauten, Gitarren, Mandolinen und Cistern*, Menziken 2011
- Schmidt, *Bibliothek des Landgrafen* 1922
Adolf Schmidt, *Die Bibliothek des Landgrafen Philipp von Butzbach*, in: Quartalblätter des Historischen Vereins für das Großherzogtum Hessen, Neue Folge 6 = Jahrgänge 1916 bis 1921 (1922), S. 175–191.
- Schulte, *Moy* 1885
Johann Friedrich von Schulte, Artikel *Moy de Sons, Kraft Karl Ernst Freiherr von*, in: Allgemeine Deutsche Biographie 22 (1885) S. 420 f.
- Spiessens, *Adriaenssen* 1974
Godelieve Spiessens, *Leven en werk van de Antwerpse luitcomponist Emanuel Adriaenssen (ca. 1554–1604)*, 2 Bände, Brüssel 1974 (Verhandelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, Jg. 36 = Nr. 28)
- Spiessens, *Moy* 2011
Godelieve Spiessens, *Louys de Moy, een luitcomponist aan het Oost-Friese Hof in de jaren 1619–1632*, in: *Geluit-Luthinerie Yearbook* 2011, S. 19–22.
- Walther, *Landgraf Philipp* 1867
Ph[ilipp] A[lexander] F[erdinand] Walther, *Landgraf Philipp von Hessen, genannt „der Dritte“ oder auch „von Butzbach“*, in: Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde 11 (1867), 1865–67, S. 269–403.
- Wolf, *Handbuch* 1919
Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde II. Teil*, Leipzig 1919



TREE EDITION