

11784	146	29.7.1682 + 1.8.1682	Appelmann	S. Knüpfer	Der Herr schaffet deinen Grenzen Frieden. Laetare oder 7 p. Trin.
11785	147	9.8.1682 (Stimmen) + 27.8.1682 (Partitur)	Appelmann	S. Knüpfer	Herr, ich habe lieb die Stätte. 1 p. Epiph.
bei 10340	–	– (Sommer 1682?)	Appelmann (Fragment, nur Bc erhalten)	S. Knüpfer?	Wandelt wie die Kinder des Lichts [9 p. Trin.]

Walter Werbeck (Greifswald)

## »bey fürfallenden occasionen musiciret«

### Bemerkungen zu Johann Hermann Scheins Gelegenheitswerken

Vor einiger Zeit hob Markus Rathey in einer Rezension die »große Bedeutung« hervor, die Gelegenheitskompositionen der Barockzeit, zumal »im deutschen protestantischen Raum«, gehabt hätten, und er beklagte im gleichen Zusammenhang, dass von diesen Werken »nur ein Bruchteil« bekannt sei.<sup>1</sup> Ist das wirklich so? Als der Thomaskantor Johann Hermann Schein 1623 sein *Israelsbrunnlein* publizierte, eine Sammlung von 26 fünfstimmigen geistlichen Madrigalen (nur das letzte Stück ist sechsstimmig), schrieb er im Vorwort, er habe »bißhero [...] etzliche außerlesene KrafftSprüchlin [...] mit 5. Stimmen [...] componiert, vnnd bey fürfallenden occasionen musiciret«<sup>2</sup>. Weil viele der Stücke »in eil verfertigt« und nicht ohne Fehler gedruckt worden seien, habe man ihn von vielen Seiten »inständiglich« gebeten, sie noch einmal durchzusehen, zu revidieren »vnnd der lieben Posteritet correct« zu übergeben. Vier Jahre später, anlässlich der Veröffentlichung seines *Cantional*, schrieb Schein ganz ähnlich, er habe in die Kollektion zuvor entstandene Stücke aufgenommen, nicht ohne sie zu überarbeiten, weil »ich die liebe Music [...] conserviren, perfectioniren vnd auff unsere liebe Posteritet propagiren helffen möchte«<sup>3</sup>.

Schein dürfte kaum der einzige frühbarocke Komponist gewesen sein, dessen gedruckte Musiksammlungen sich im Wesentlichen aus Gelegenheitswerken zusammensetzten.

1 Markus Rathey, Rezension von Peter Tenhaef, *Gelegenheitsmusik in den »Vitae Pomeranorum«*. *Historische Grundlagen, ausgewählte Werke, Kommentar und Katalog* (= Greifswälder Beiträge zur Musikwissenschaft 8), Frankfurt a.M. 2000, in: *Mf* 55 (2002), S. 311.

2 Faksimile der Vorrede in: Johann Hermann Schein, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 1, Kassel u. a. 1963, S. IX. Dort auch die weiteren Zitate.

3 Zitiert nach Gregory Johnston, »Revision and Compositional Process in the Funerary Lieder of Johann Hermann Schein's »Cantional« (1627)«, in: *Schütz-Jahrbuch* 24 (2002), S. 101–122, hier: S. 106, Anm. 15.

Anders gesagt: Wir kennen vermutlich einen ziemlich großen Teil der Gelegenheitsmusik aus dieser Zeit, aber wir kennen nur bei einem kleineren Teil der Werke Anlass, Auftraggeber und Zeitpunkt ihrer Entstehung. Und weil meistens nur die gedruckten Sammlungen erhalten sind, wissen wir auch nichts über etwaige Differenzen zwischen den hier präsentierten Stücken und ihrer Urfassung. Wie weit das Revidieren und Perfektionieren ging, ob nur Druckfehler getilgt oder Passagen – in welchem Umfang auch immer – umgeschrieben wurden, darüber ist in der Regel nichts Näheres zu erfahren.

Natürlich gibt es Ausnahmen. Von Schein sind, darauf hat vor allem Gregory Johnston aufmerksam gemacht, zahlreiche zu Begräbnissen entstandene Kantionalsätze überliefert, die nicht alle, aber doch in der Mehrzahl später Eingang in das gerade erwähnte, 1627 in erster Auflage gedruckte *Cantional* gefunden haben.<sup>4</sup> Johnston verglich die in Einblattgedrucken oder in Anhängen zu Leichenpredigten überlieferten Urfassungen mit den Versionen im *Cantional* und ermittelte eine große Palette an Bearbeitungsstrategien. Manche Sätze blieben wie ihre Texte (die überwiegend ebenfalls von Schein stammen) unangetastet, manche wurden partiell verändert – etwa metrisch oder harmonisch geglättet, die Zahl der Stimmen blieb nicht immer gleich, und auch die Texte waren vor Eingriffen nicht gefeit – und manche wurden, bei gleichem Text, sogar vollkommen neu komponiert. Das Bild der scheinschen Kantionalsätze ist zwar nicht grundsätzlich zu revidieren. Aber Scheins Neigung, der Posterität eher »glatt polierte«, gewissermaßen klassisch ausgewogene Stücke zu überliefern, ohne die gelegentlichen Rauheiten und vor allem harmonischen Exzentritäten der Urversionen, ist aufschlussreich genug.

Inzwischen sind zahlreiche weitere Gelegenheitswerke des Meisters gefunden worden, vor allem bei einer genauen Durchsicht der ehemaligen Berliner Drucke in Krakau und der Handschriften aus der Sammlung Bohn. Außerdem haben sich diejenigen Werke Scheins, die bis Kriegsende in Königsberg lagen, in Spartierungen von Irmgard Hammerstein erhalten. (Die Publikation aller nicht in die Drucksammlungen aufgenommenen Gelegenheitsstücke im dreiteiligen Abschlussband der Gesamtausgabe hat inzwischen begonnen.)<sup>5</sup> Schein hat offenbar fast alle seiner Gelegenheitsstücke während seiner Amtszeit als Thomaskantor geschrieben (1615–1630). Sein Ansehen in diesem Amt war groß; seine Kontakte zu den Auftraggebern von Kasualmusiken müssen exzellent gewesen sein.

Zu dem, was man bislang schon über Anlässe und Publikationsweisen von Gelegenheitsmusiken in dieser Zeit weiß, tragen Scheins Kompositionen nichts grundsätzlich Neues bei: Es sind Stücke zu privaten Feiern (Begräbnisse, Hochzeiten, Geburtstage) sowie zu öffentlichen Festivitäten: vor allem zu Ratswahlen und Universitätsfeiern, auch zum Reformationsjubiläum 1617. Einige Stammbucheinträge fehlen nicht. Weil die Auftraggeber privater Festivitäten durchweg dem höheren Bürger- oder sogar dem Adelsstand angehörten<sup>6</sup> und teilweise erhebliche Mittel investieren konnten, hatten ihre Feiern immer auch einen öffentlichen Charakter. Unterschiede zwischen großzügig gesponserten Musiken für private

4 Vgl. ebd.

5 Vgl. Johann Hermann Schein, *Gelegenheitskompositionen. Motetten und Konzerte zu 2 bis 6 Stimmen*, hrsg. von Claudia Theis (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 10,1), Kassel u. a. 2004.

6 Vgl. dazu Stephen Rose, »Schein's Occasional Music and the Social Order in 1620s Leipzig«, in: *EMH* 23 (2004), S. 253–284.

Feiern und solchen für öffentliche Feste hat es denn auch kaum gegeben. (Auszuschließen sind individuelle, private Signaturen allerdings nicht. So hat Schein zum Beispiel die Gesangsstücke zum Begräbnis von Mitgliedern seiner eigenen Familie durchweg in fünfstimmiger Form ins *Cantional* gestellt; waren sie ursprünglich vierstimmig, dann hat er sie nur zu diesem Zweck auf fünf Stimmen erweitert.)<sup>7</sup>

Insgesamt sind 110 Gelegenheitswerke Scheins erhalten, darunter 81, die er nicht oder nur in bearbeiteter Form in seine Sammeldrucke aufgenommen hat, die also bislang nur allenfalls aus der Literatur und partiell aus der älteren Gesamtausgabe Arthur Prüfers bekannt waren. 70 dieser 81 Werke liegen nahezu vollständig vor, elf sind Fragmente. Weitere 69 nachweisbare Gelegenheitsstücke Scheins müssen bislang als verloren gelten. Bei vier Stücken ist Scheins Autorschaft ungesichert. Von den erhaltenen Gelegenheitswerken sind bei 92 Kompositionen Datum und Anlass bekannt, bei 18 unbekannt. Die meisten Kompositionen, nämlich 97, sind als Einzeldrucke überliefert, die Begräbnislieder zudem, wie erwähnt, partiell auch in Leichenpredigten. Von den übrigen Stücken existieren Abschriften.

Hier sollen aber nicht die Publikationsformen und Überlieferungswege diskutiert werden. Vielmehr frage ich danach, ob die Werke dem bislang bekannten Schein-Bild neue Farbtöne geben können. Zunächst aber noch einmal ein Blick auf solche Stücke, deren Gattung und spezifische Schreibart man von Schein einigermaßen kennt: Ich meine seine vier- bis sechsstimmigen deutschen Motetten (die zusammen mit den zahlreichen Kantional-sätzen ein großes Korpus an Funeralmusiken bilden). Diese insgesamt acht Stücke (dazu könnte man noch die Vertonung von Psalm 116 aus der Großmann-Sammlung rechnen) sind außerordentlich eng mit den Kompositionen des *Israelsbrünneleins* verwandt. Eine sechsstimmige Motette stammt bereits von 1617,<sup>8</sup> von den übrigen datierbaren Stücken sind die meisten erst nach der Publikation des *Israelsbrünneleins* entstanden, die letzten 1628. Schein hat solche Stücke also in einem Zeitraum von mindestens elf Jahren geschrieben.

Für Funeralmusiken blieb im Allgemeinen wenig Zeit. Die Beisetzung erfolgte in der Regel zwei bis maximal vier Tage nach dem Ableben. Geringer war der Zeitdruck für die Musik zum Begräbnis der sächsischen Herzogin Dorothea Maria 1617: Zwischen dem Todestag am 18. Juli und der Beisetzung am 5. August lagen immerhin zweieinhalb Wochen. Vielleicht gelang Schein auch deshalb mit seiner sechsstimmigen Trauermusik zu den Worten aus Psalm 39 (»Ich will schweigen und meinen Mund nicht auf tun«) ein außerordentlich eindrucksvolles frühes Zeugnis für seinen spezifischen Motettenstil, das seinen besten Stücken im *Israelsbrünnelein* nicht nachsteht<sup>9</sup> und das er möglicherweise nur deshalb nicht in die Sammlung aufnahm, weil er die dort dominierende Fünfstimmigkeit nicht allzu sehr aufweichen wollte.

Einige Mittel, die Schein schon 1617 bevorzugt, treten in den späteren Motetten fast noch deutlicher hervor: Ich meine seine Neigung zu Wiederholungen, teils wörtlich, teils

7 Vgl. Johnston, »Revision and Compositional Process«, S. 115f.; außerdem ders., »»Der Schein trägt«. A Reappraisal of Johann Hermann Schein's Funeral Lieder«, in: *Schütz-Jahrbuch* 20 (1998), S. 95–105, hier: S. 101.

8 Threnus »Ich will schweigen«, in: Schein, *Gelegenheitskompositionen*, S. 115–127.

9 Vgl. dazu auch die Bewertung durch Irmgard Hueck, *Die künstlerische Entwicklung Johann Hermann Scheins dargestellt an seinen geistlichen Werken*, Diss. Freiburg 1943 (mschr.), S. 98ff.

durch Lagenwechsel oder Sequenzen variiert, in kleinen ebenso wie großen Dimensionen. Vor dem Hintergrund der deutschen geistlichen Musik dieser Zeit nimmt sich das außerordentlich modern aus. Allenfalls bei mehrhörigen Konzerten, kaum aber bei Motetten erwartet man derartige Techniken klein- wie großformaler Organisation. Möglicherweise spielen hier Wiederholungsformen der Villanella bzw. der Canzonetta eine Rolle. Bedenkt man darüber hinaus die Entstehungsumstände der Motetten Scheins, so liegt es nahe, die Beliebtheit des Wiederholens auch arbeitsökonomisch zu begründen. Aus eingeschränkter Substanz ließen sich so ohne besonderen Aufwand größere Stücke entwickeln.

Selbstverständlich war diese Art des Komponierens keineswegs. Schein schrieb nicht schematisch, vor allem setzte er nicht auf gängige Muster herkömmlicher motettischer Reihung. Wohl reiht auch er gelegentlich Abschnitte aneinander, aber stets sind sie in sich wiederholend bzw. sequenzierend angelegt (»Hoffe auf den Herren«<sup>10</sup>). Dann wieder gliedert er Stücke frei nach dem ABA-Schema in größere Formteile, die in jeweils ähnlicher Weise durch gleichartiges motivisches bzw. rhythmisches Material geprägt sind und gerne mit großen Augmentationsabschnitten schließen (»Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen«<sup>11</sup>), oder er exponiert kürzere oder längere Einheiten, die anschließend wörtlich wiederholt werden (»Das ist meine Freude«<sup>12</sup>); wie meistens steht eine als Steigerung fungierende Coda am Schluss. (Detaillierte Analysen muss ich mir aus Platzgründen versagen.)

Natürlich gibt es derartige Techniken auch im *Israelsbrünnlein*, doch hat Schein sie hier wohl einerseits etwas sorgfältiger, differenzierter, andererseits aber auch noch plakativer behandelt. Anregungen für eine solche Schreibart hat er bei italienischen Vorbildern gefunden – bekanntlich beruft Schein sich im Titel der Sammlung auf die »Italian Madrigalische Manier« der Stücke. Dass ihm solche Kompositionsmittel aber auch willkommen waren, wenn es um möglichst rasches Produzieren ging, scheint mir durchaus denkbar zu sein.

Nun aber zu den Stücken, die bislang vom Komponisten Schein kaum bekannt waren. Ich meine vor allem mehrhörige Konzerte zu Hochzeiten oder öffentlichen Festivitäten. 16 Stücke liegen vollständig vor, drei sind nur fragmentarisch erhalten. Die Stimmenzahl reicht von sieben bis 24. Hatte Schein zwischen 1617 und 1620 sieben solcher Konzerte geschrieben, so nimmt deren Zahl in den Folgejahren ab, ohne dass freilich über ihre Verteilung Genaueres zu sagen wäre. Es gibt nur noch fünf datierbare Stücke nach 1620, aber es gibt auch sechs Stücke, deren Entstehungsdatum unbekannt ist. Grundsätzlich liegt es nahe zu vermuten, angesichts des immer näher rückenden Kriegs sei die Produktion zumal großer Hochzeitsmusiken zurückgegangen. Schein jedenfalls schrieb nach 1620 für solche Gelegenheiten einfacher zu realisierende Musik, im Stil der *Diletti pastorali* bzw. der Villanellen aus der *Musica boscareccia*. Doch für die Ratswahlen von 1629 und 1630 waren noch Mittel genug vorhanden, um eine neun- und eine zehnstimmige Musik des Thomas-kantors aufzuführen.

Über Scheins mehrhörige Werke hat die Herausgeberin der Stücke im Rahmen der Gesamtausgabe, Claudia Theis, bereits berichtet.<sup>13</sup> Doch lassen sich noch einige Beobach-

10 Schein, *Gelegenheitskompositionen*, S. 77ff.

11 Ebd., S. 61ff.

12 Ebd., S. 15ff.

tungen nachtragen, vor allem zur Verbindung dieser Musik mit Scheins früher Mehrchörigkeit und den großen *Concerti*, die er im zweiten Teil seiner *Opella nova* vorgelegt hat.

Bislang waren mehrchörige Stücke allein aus Scheins *Cymbalum Sionium* von 1615 bekannt (auch in diese Sammlung sind übrigens Gelegenheitswerke eingegangen: Die achttimmig-doppelchörige lateinische Motette »Laetatus sum in his« etwa entstand Ende 1609 anlässlich des 200. Geburtstages der Leipziger Universität). Die Besetzung der Konzerte der *Opella nova* II hingegen geht über die Sechsstimmigkeit nicht hinaus. Das schließt natürlich Erweiterungen, zumal bei Capella- bzw. Ripieno-Partien, nicht aus, markiert aber wohl doch eine Grenze für die vor allem vokalen Ressourcen, über die ein Kantor normalerweise verfügte. In diesen Kontext passt auch die eher bescheidene Publikation der Konzerte in nur fünf Stimmbüchern (einschließlich der Continuo-Stimme), während ein Hofkapellmeister wie Heinrich Schütz es sich 1619 leisten konnte, für seine *Psalmen Davids* nicht weniger als 13 Stimmbücher drucken zu lassen.

Als Schein 1626 den zweiten Teil der *Opella nova* publizierte, teilte er in der Vorrede mit, die Werke der Sammlung seien einem »größeren Musicalischen Vorrath« entnommen; die Herausgabe des Restes, eines »besonder größeren Opus«, müsse er für bessere Zeiten aufsparen.<sup>14</sup> Daraus ist bekanntlich nichts geworden; Schein starb bereits 1630. Die Frage, welche Stücke dieses größere Opus bildeten, ist deshalb definitiv nicht zu beantworten. Aber es liegt nahe, an groß besetzte Werke zu denken; immerhin sind neben den 19 bekannten Kompositionen noch weitere 33 unter den verlorenen Opera Scheins nachweisbar, die er für acht und mehr Stimmen geschrieben hat. Zwar sind die Stücke, die wir kennen, stilistisch durchaus heterogen. Doch hatte Schein schon in sein *Cymbalum* eine bunte Mischung von Motetten in unterschiedlichen Besetzungen und Schreibarten aufgenommen, und ähnlich vielfältige Verhältnisse herrschen in *Opella nova* II. Schein hätte folglich in einer letzten Sammlung durchaus auch mehrchörige Stücke von sieben bis 24 Stimmen veröffentlichen und damit demonstrieren können, dass auch ein Kantor – wenn er die erforderlichen Mittel beisammen hatte – in der Lage war, opulente Besetzungen, wie sie sonst eher von Hofkapellmeistern bekannt waren, zu realisieren.

Drei Fragen soll im Weiteren in aller Kürze nachgegangen werden:

1. Gibt es Verbindungen zu den mehrchörigen Stücken des *Cymbalum*?
2. Welche Typen der Mehrchörigkeit und des Concerto hat Schein komponiert?
3. In welchem Verhältnis stehen die mehrchörigen Concerti zu denen der *Opella nova* II? Anders gefragt: Erhält das Bild von Schein als Komponist großer Konzerte durch die mehrchörigen Gelegenheitswerke wirklich neue Konturen, oder handelt es sich nur um Modifikationen – vielleicht sogar nur um aufführungspraktische Modifikationen – derjenigen Schreibweisen, die Schein schon im zweiten Teil der *Opella nova* zusammengefasst hat?

Zu 1. Schon im *Cymbalum Sionium* arbeitete Schein mit Kombinationen hoher und tiefer Chöre, mit Tutti-Partien in realer Vieltimmigkeit, mit blockhaften Chorwechseln sowie

13 Claudia Theis, »Johann Hermann Scheins Gelegenheitskompositionen. Zu Entstehungs- und Besetzungsfragen des »großen geistlichen Konzertes« bei Schein«, in: *JbPrKu* (2003), S. 121–135.

14 Faksimile der Vorrede in: Johann Hermann Schein, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bd. 5, Kassel u. a. 1986, S. XI. Dort auch die weiteren Zitate.

mit Ritornellen und anderen Formen von Wiederholungen, etwa der Repetitions-coda. Gleiches tut er in seinen späteren Gelegenheitswerken, kombiniert jetzt freilich auch gleichgeschlüsselte Chöre miteinander.

Neu hinzu kommen erstens der Generalbass (der freilich meistens auf die Funktion eines *Basso seguente* beschränkt bleibt), zweitens explizit vorgeschriebene, aber nur selten wirklich obligate Instrumente (in den meisten Fällen sind alle Stimmen textiert), drittens eine weitaus deutlicher profilierte Abschnittsbildung, wobei Ritornelle noch immer eine Hauptrolle spielen, jetzt aber ihrerseits schärfer herausgearbeitet werden, und viertens – die weitaus wichtigste Veränderung – eine zwar nicht durchgehend, aber doch deutlich gesteigerte Beweglichkeit der Einzelstimmen. Schein liebt kurze Koloraturen ebenso wie rasche punktierte Rhythmen; sie verleihen manchen Passagen geradezu virtuosen Zuschnitt. Man kennt das aus den Madrigalen in den *Diletti pastorali* und im *Israelsbrunnlein* ebenso wie aus den Villanellen der *Musica boscareccia*. Wie hier die Schreibweise ständig zwischen polyrhythmischen, homorhythmischen und konzertierendem Satz hin und her pendelt, so auch in den einzelnen Chören zahlreicher mehrchöriger Festmusiken. Hier hat Schein sich im Vergleich mit seiner älteren Mehrchörigkeit deutlich weiterentwickelt.

Zu 2. Die Frage nach den Typen von Mehrchörigkeit und Concerto beantwortet sich leicht mit einem Blick auf zwei musikalische Fachtermini, die gelegentlich neben den metaphorischen Titeln der Festmusiken begegnen. Sie lauten *Motetta* und *Concerto*. Damit sind die stilistischen Pole in Scheins Mehrchörigkeit klar benannt, und damit wird auch deutlich, dass hier nicht, wie etwa von Michael Praetorius im dritten Teil seines *Syntagma Musicum*, grundsätzlich jedes mehrchörige »Scharmützel« als Konzert verstanden wird. Schein hat es wohl eher mit Heinrich Schütz gehalten, der bekanntlich den obligaten Generalbass als Grenzpunkt zwischen motettischem altem und konzertierendem neuem Stil festlegte.

Zur Motette rechnet also bei Schein das mehrchörige Konzertieren mit *Basso seguente* – gleich, ob die einzelnen Chöre in sich eher motettisch oder eher madrigalisch gearbeitet sind. Ähnlich wie Schütz in seinen *Psalmen Davids* unterscheidet auch Schein zwischen Favoriti (Einzelchöre mit nur partieller Vokalbesetzung), Capella (wohl die komplette Vokalbesetzung) und Ripieno (Tutti aller Sänger und Instrumentalisten). Mehrfach hat Schein einen drei- und einen vierstimmigen Chor miteinander gekoppelt; dabei konnte er im dreistimmigen Chor I ungehindert zwischen dem Haupttypus des kleinen geistlichen Konzerts mit zwei gleichen Oberstimmen und dem dreistimmigen Satz der *Musica boscareccia* hin und her wandern.

Partien im konzertierenden Satz markieren in der Regel keinen grundlegenden Wechsel vom Alten ins Neue, sie bilden lediglich eine eigene satztechnische Farbe, die Schein auf seiner großen Palette mit denen von Motette und Madrigal virtuos zu vermischen versteht. Ein extremes Beispiel für die Verquickung der Stile ist der Beginn der *Lyra Davidica*, einer 1620 komponierten achtstimmigen Hochzeitsmusik für den Dekan der theologischen Fakultät der Leipziger Universität, Heinrich Höpner. Schein beginnt im alten Motettenstil, wechselt aber beim Übergang zum hohen ersten Chor schlagartig in eine Art Concerto für drei Oberstimmen und Generalbass (die Textierung der Unterstimme ändert daran nichts, und der Überraschungseffekt wird auch durch die erstaunliche Tatsache nicht gemildert, dass der *Basso continuo* zu Beginn partiell obligat geführt ist). Im weiteren Verlauf

des Stückes nähern sich beide Chöre einander an, weil Schein sie beide teils traditioneller, teils moderner gestaltet; und natürlich kommt es dann auch zu »normaler« Mehrchörigkeit (vgl. Notenbeispiel).

The image displays a musical score for a piece by Johann Hermann Schein. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Canto Cornetto, Alto Cornetto, Tenore Voce, and Basso Fagotto, which are mostly silent. Below these are the vocal parts: Canto Voce, Tromboni, Tenore, and Basso. The Canto Voce part has the lyrics: "Be - a - ti o - mnes, qui ti - ment do - mi - num, be - a - ti o - mnes,". The Tromboni part has the lyrics: "Be - a - ti o - mnes, qui ti - ment do - mi - num, qui". The Tenore part has the lyrics: "Be - a - ti o - mnes, qui ti -". The Basso part has the lyrics: "Be -". The second system continues the vocal parts with lyrics: "Qui am - bu - lant in vi - is e - ius,". The Canto Voce part has the lyrics: "qui ti - ment do - mi - num." The Tromboni part has the lyrics: "ti - ment qui ti - ment do - mi - num." The Tenore part has the lyrics: "ment Do do - mi - num, qui ti - ment do - mi - num." The Basso part has the lyrics: "a - ti o - mnes, qui ti - ment do - mi - num." The score also includes a Bassoon part (Bc) with fingerings: 6, 4, 3, 4, 6, 5, 2, 6, 5.

Notenbeispiel: Johann Hermann Schein, *Lyra Davidica, in Nuptiis* [...] Dn. Heinrich Höpneri, Leipzig, 16. Oktober 1620

Von solchen Verhältnissen ist der Weg zu den ›richtigen‹ Konzerten nur ein kurzer. Das überrascht ebenso wenig wie deren geringe Anzahl. Denn im Grunde hat Schein in diesen Stücken Mittel, die es auch sonst schon gab, nur verstärkt, und zwar vor allem durch neue Besetzungen wie den Sologesang mit Generalbass und die instrumentale Sinfonia. Neben diesen Elementen aber bleiben die älteren stets erhalten. Beispielsweise wechselt Schein im zweiten Teil der Ratswahlmusik »Zion spricht: Der Herr hat mich verlassen« von 1629<sup>15</sup> nach einem architektonisch beeindruckend disponierten Wechsel zwischen kleinem Concerto, Tuttipassagen und Sinfonien umstandslos zurück in die ältere Mehrhörigkeit, ohne dass von einem Bruch gesprochen werden müsste.

Zu 3. Die Beziehungen zwischen den wenigen mehrhörigen Konzerten und vergleich-Konzertieren in wechselnder Besetzungsstärke, die Sinfonia, die großen Tuttipassagen, der blockartige Chorwechsel – werden jetzt nur in größeren Dimensionen auskomponiert. Damit hat Schein die Wünsche seiner Auftraggeber nach klanglicher Opulenz fraglos erfüllt. Musikalisch jedoch hat er sich kaum weiterentwickelt. In einer Sammlung wie *Opella nova II* finden sich jedenfalls weitaus mehr Belege für Scheins weitgespannte Vorstellungen von den Möglichkeiten des Concerto.<sup>16</sup> Die großen Konzerte, soviel lässt sich jedenfalls anhand der erhaltenen Beispiele sagen, sind denn doch eher Beispiele für die Möglichkeiten der Aufführungspraxis. Wirklich neue kompositorische Wege ist Schein in ihnen nicht gegangen.

Werner Braun (Saarbrücken)

## Regulierungsbestrebungen zur Dorfmusik im mitteldeutschen Barock

Das vormoderne Dorf als landwirtschaftliches Produktionsensemble, das seinen Mitgliedern die persönliche Freiheit mehr oder weniger stark beschnitt, kannte die Musik entweder in vereinfachten Formen oder in usuellen Klangbildungen, die mit der regulierten Form der ›Musica‹ nur wenig gemeinsam hatten. Doch der städtische »Bildungsmusiker«,<sup>1</sup> der die ›Regel‹ vertrat, befand sich stets in Reichweite. Die musikalische Volksbildung im mitteldeutschen Barock erfolgte im albertinischen (ab 1547 kurfürstlichen) Sachsen eher von

15 Vgl. Theis, »Johann Hermann Scheins Gelegenheitskompositionen«, S. 33f.

16 Vgl. Nicole Restle, *Vokales und instrumentales Komponieren in Johann Hermann Scheins »Opella Nova Ander Theil«* (= Europäische Hochschulschriften 36/200), Frankfurt a.M. 2000; Walter Werbeck, »Die Rolle der Instrumente im Werk Johann Hermann Scheins«, in: *Schütz-Jahrbuch* 19 (1997), S. 55–69.

1 Dieter Krickeberg, »Zur sozialen Stellung des deutschen Spielmanns im 17. und 18. Jahrhundert, besonders im Südwesten«, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge*, hrsg. von Walter Salmen, Kassel u. a. 1971, S. 26–42, hier: S. 40f.