

# Die Rolle der Instrumente im Werk Johann Hermann Scheins

von

WALTER WERBECK

Instrumente hat Johann Hermann Schein auf verschiedene Weise in seine Kompositionen einbezogen. Überblickt man die Reihe seiner gedruckten Werksammlungen – sie wird 1609 durch das *Venuskränzlein* eröffnet und endet 1627, drei Jahre vor Scheins Tod, mit dem *Cantional* –, so läßt sich folgendes festhalten:

Reine Instrumentalmusik gibt es nur in seinen drei frühesten Sammlungen: Acht Stücke am Ende des *Venuskränzleins*<sup>1</sup>, eines als Anhang zum *Cymbalum Sionium*<sup>2</sup>. Ausschließlich Instrumentalwerke<sup>3</sup> enthält das *Banchetto musicale*<sup>4</sup>. In allen übrigen Opera kommen Instrumente innerhalb von Vokalwerken zum Einsatz. Meistens verlangt Schein aber nur einen Generalbaß. Zusätzliche Instrumente sind in den beiden unter dem Namen *Opella nova* publizierten Sammlungen mit Vokalkonzerten erforderlich, die 1618 und 1626 erschienen<sup>5</sup>. Jedoch beschränkt sich Schein in der Mehrzahl der Konzerte auf eine an den Generalbaß gekoppelte instrumentale Baßstimme<sup>6</sup>. Nur in *Opella nova* II, und auch nur in der Hälfte der Stücke, hat er in größerem Stil obligate Instrumente eingesetzt<sup>7</sup>.

Während also die Komposition reiner Instrumentalmusik ihren Höhepunkt schon 1617 erreicht, in den Ensemblesuiten des *Banchetto musicale*, dominiert die Kombination obligater Vokal- und Instrumentalstimmen erst 1626, in den geistlichen Konzerten aus *Opella nova* II. Komponiert hat Schein Werke mit vokal-instrumentaler Mischbesetzung allerdings auch in den Jahren zuvor. Viele der für *Opella nova* II bestimmten Stücke waren wohl schon 1621 fertig, denn in diesem Jahr kündigt Schein die Veröffentlichung der Sammlung an<sup>8</sup>. Außerdem entstanden wäh-

1 Die Sammlung enthält neben 17 nahezu ausnahmslos fünfstimmig gesetzten weltlichen Liedern vier Intradan und zwei Galliarde (jeweils fünfstimmig) sowie zwei umfangreichere Kanzenen, die erste zu fünf, die zweite zu sechs Stimmen. Vgl. die Edition des *Venuskränzleins* in: Johann Hermann Schein, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (im folgenden stets: Schein-NA), Bd. 6 (hrsg. von Marianne und Siegmund Helms), Kassel u. a. 1970.

2 Schein hat das Stück, eine fünfstimmige Kanzone, ausdrücklich als „Corollarium“ (Zugabe) bezeichnet. Ediert wurde das Stück von Arthur Prüfer im ersten Band seiner Schein-Ausgabe (Johann Hermann Schein, *Sämtliche Werke*, Leipzig 1901) auf den Seiten 60-66, neuerdings auch von Arno Forchert und Claudia Theis in Schein-NA 3.2, S. 209-217.

3 – und zwar 20 vier- bzw. fünfstimmige Ensemblesuiten nebst einer *Intrada* und einer *Padouana* (jeweils vierstimmig) –

4 Vgl. Schein-NA 9.

5 Vgl. Schein-NA 4 (*Opella nova* I) und Schein-NA 5 (*Opella nova* II).

6 Von diesem Prinzip weicht Schein in *Opella nova* I (die Sammlung enthält 30 Konzerte) nur zweimal ab: In Nr. 6 (*O Jesu Christe, Gottes Sohn*) wird der sonst stets vokale Canto I durch eine Violine ersetzt, und in Nr. 13 (*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*) hat Schein den Basso instrumento durch einen Alt und Tenor zu einem dreistimmigen instrumentalen Fundament (unter den beiden vokalen Canto-Stimmen) erweitert. Vgl. Schein-NA 4, S. 25-27 und 65-74.

7 Es handelt sich um die Nummern 1, 4, 8-12, 16, 18, 23, 25, 27-29, 31, 32.

8 In der „*Instructio pro Simplicioribus*“ aus dem 1. Teil der *Musica Boscareccia* (vgl. das Faks. in Schein-NA 7, S. XII).

rend seiner Leipziger Zeit (seit 1615) zahlreiche Gelegenheitswerke im konzertierenden Stil, die Schein mit Gesangs- und Instrumentalstimmen besetzte<sup>9</sup>. Solche und ähnliche Stücke dürften wohl das „besonder größere Opus“<sup>10</sup> gebildet haben, das Schein nach *Opella nova* II noch publizieren wollte. Leider ist es dazu nicht mehr gekommen.

Generalbaßkonzerte mit Vokal- und Instrumentalstimmen bilden also in Scheins Werk einen besonderen Schwerpunkt – viel eher jedenfalls als seine reinen Instrumentalstücke. Es sind Stücke im konzertierenden Stil, an denen er etwa 15 Jahre lang und damit die meiste Zeit seines Komponistenlebens immer wieder gearbeitet hat. Ob er allerdings in solchen Stücken das Ziel seiner kompositorischen Anstrengungen gesehen hat, ist damit noch nicht gesagt. Das *Israelsbrünnlein* z. B. und die *Diletti pastorali* zeigen, daß die Produktion von motettischen bzw. madrigalischen Werken ohne obligate Instrumente keineswegs ein überwundenes Stadium in Scheins musikalischer Arbeit war. Das Concerto mit gemischter Besetzung bedeutete ihm nur eine von verschiedenen Möglichkeiten, in der „italienischen Manier“, die Schein in den Titeln seiner Werke immer wieder erwähnt<sup>11</sup>, weltliche oder geistliche Texte zu vertonen. Aber das Concerto war die einzige Gattung, in der für ihn in seinen Jahren als Leipziger Thomaskantor der vermehrte Gebrauch von Instrumenten überhaupt in Frage kam.

Zunächst einige Bemerkungen zu den Instrumentalwerken der frühen Sammlungen<sup>12</sup>. Zwei Gattungen lassen sich unterscheiden: Auf der einen Seite zahlreiche kürzere Stücke, überwiegend Ensembledänze und einige Intradan, auf der anderen Seite drei großangelegte Kanzonen. Tänze wie Intradan zeichnen sich durch eine diastematisch und rhythmisch profilierte Melodik in der Oberstimme aus, gestützt auf klar gegliederte Klangprogressionen. Geschrieben hat Schein die Stücke zu meist in einem aufgelockerten Kantionalsatz, die einzelnen Stimmen sind also rhythmisch gleichwertig. Selten begegnen andere Organisationen: beispielsweise die Begleitung einer langmensurierten Oberstimme durch einen bewegten Unterstimmensatz<sup>13</sup> oder, umgekehrt, die Plazierung rascher Oberstimmen über einem ruhigeren Baßfundament<sup>14</sup>. Typische Instrumentalisten wie extreme Randlagen, rasche Figurationen, Repetitionen oder Sprünge fehlen. Und die Stimmenbezeich-

9 Eine Edition sämtlicher Gelegenheitswerke im Rahmen von Schein-NA wird von Claudia Theis vorbereitet. Für ihre Bereitschaft, mir ihre Sparten zur Einsicht zur Verfügung zu stellen, bin ich ihr zu großem Dank verpflichtet.

10 In der Vorrede von *Opella nova* II berichtet Schein, er habe für die Sammlung „nur etliche/ jedoch feine anmutige Concertlein, mit wenigen als 3. 4. 5 vnd 6. Stimmen (...) eligirt, [...] den Rest aber in ein besonder grösseres Opus [...] gesparet“ (zit. nach dem Faks. in Schein-NA 5, S. XI).

11 Vgl. etwa *Opella nova* I („jetzo gebräuchliche Italienische Invention“, ebenso *Opella nova* II, sodann *Musica Boscarea* I („Auff Italian-Villanellische/ Invention“) oder *Fontana d'Israel* („auf eine sonderbar Anmutige Italian Madrigalische Manier“).

12 Vgl. hierzu insgesamt Arthur Prüfer, *Johann Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1908, S. 63-94: „Schein's Stellung zur Instrumentalmusik“, außerdem Irmgard Hueck, *Die künstlerische Entwicklung Johann Hermann Scheins, dargestellt an seinen geistlichen Werken*, Diss. phil. Freiburg/Br. 1943 (masch.), S. 192-195.

13 Vgl. etwa T. 14-18 der *Padouana* der 11. Suite (Schein-NA 9, S. 78).

14 Ebd., S. 82 (*Allemande* derselben Suite, T. 9-11). Zu diesem typisch instrumentalen, „musikalisch-architektonisch bestimmten“ Satz vgl. Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegrenzung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 132.



nungen sind neutral (Cantus, Altus etc.); die Besetzung der Stücke hat Schein freigestellt. Damit ähneln die Tanzstücke wie die Intradan in vielem den Vokalkompositionen des *Venuskränzleins*; von textlosen und textierten Stücken derselben Gattung zu sprechen, wäre kaum übertrieben.

Erweist sich Schein mit diesen Werken als ein Komponist, der einen vollstimmigen, eher homophonen und oberstimmenbetonten Satz zu schreiben vermag, so demonstriert er in den Instrumentalkanzonen wie in den Motetten des *Cymbalum* seine Beherrschung des polyphonen motettischen wie des homophonen mehrchörig-konzertierenden Satzes. Auch hier gibt es deutliche Parallelen zwischen Vokal- und Instrumentalwerken. Doch sind auch Unterschiede zu verzeichnen. Vor allem in den thematisch gebundenen, polyphonen Teilen der Kanzonen dominieren ausgesprochen instrumentale Figurationen. Außerdem hat Schein die Form zweier Stücke<sup>15</sup> durch den regelmäßigen Wechsel von geradtaktig-polyphonen Teilen mit immer gleichem Soggetto und homophonen Abschnitten im Tripeltakt geregelt: eine Organisation, die in dieser Strenge in den Motetten fehlt. Auffällig ist endlich, daß in den Kanzonen neben das herkömmliche mehrchörige Concerto auch schon das solistische tritt, bei dem zwei konzertierende Oberstimmen durch ein Klangfundament der Unterstimmen gestützt werden<sup>16</sup>.

In den drei ersten Werksammlungen Scheins sind, so zeigt sich, die Instrumentalwerke in vieler Hinsicht eng mit den Vokalwerken verflochten: die Tänze und Intradan mit den weltlichen Liedern ebenso wie die Kanzonen mit den Motetten. Schein erarbeitet sich in Instrumental- wie Vokalkompositionen wechselnde Schreibweisen: den homophonen, melodisch, klanglich und rhythmisch ausgezeichneten Oberstimmensatz, den motettischen Satz im strengen Kontrapunkt und den Concerto-Satz mit groß und gering besetzten Chören. Zumindest in den Kanzonen aber beweist er sein Vermögen, den wechselnden Satztypen auch ein spezifisch instrumentales Profil zu geben. Von diesem Stand des Komponierens war der Weg zum generalbaßgestützten Concerto in wechselnder Stärke und zur Kombination von vokalen und instrumentalen Besetzungen und Schreibweisen nicht weit.

Im weiteren beschäftigen wir uns ausschließlich mit der Funktion der Instrumente in Scheins geistlichen Konzerten. Den Schwerpunkt bilden diejenigen 16 Stücke aus *Opella nova II*, in denen neben den Vokalstimmen zwei bis sechs obligate Instrumente zum Einsatz kommen. Aber auch auf die Verhältnisse in den Gelegenheitswerken werden wir zu sprechen kommen. Schein bezeichnet die für die einzelnen Stimmlagen gewünschten Instrumente meistens genau. Es lassen sich daher nicht nur Angaben über das von ihm bevorzugte Instrumentarium machen, man kann auch prüfen, ob und in welchem Maße er sich einer instrumentengerechten Schreibweise befleißigt hat. Untersuchen möchte ich aber vor allem die Rolle der Instrumentalstimmen im Zusammenspiel mit den Vokalstimmen, ihre jeweilige Bedeutung im musikalischen Satz und, damit unmittelbar verknüpft, ihre Funktion für die musikalische Darstellung des jeweiligen Textes.

Zunächst einige Angaben zu Scheins Besetzungspraxis und der äußerlichen Physiognomie der Instrumentalstimmen. Trotz einer Vielzahl herangezogener Instrumente läßt Schein bei der Besetzung der einzelnen Stimmlagen bestimmte Vor-

15 Die *Canzon* Nr. 24 des *Venuskränzleins* und das Schlußstück des *Cymbalum*.

16 Vgl. etwa T. 107 ff. aus der Kanzone des *Cymbalums*.



lieben erkennen. Darauf hat schon Irmgard Hueck aufmerksam gemacht<sup>17</sup>. Für violingeschlüsselte Diskantstimmen hat Schein meist die Violine, für soprangeschüsselte eine Traversflöte vorgeschrieben, aber auch Zinken sind, wenngleich seltener, in beiden Lagen denkbar. Mittelstimmen im Alt- und Tenorschlüssel sind zumeist mit Posaunen besetzt, während im Baß neben dem überwiegend gebrauchten Fagott und der Posaune auch der Violone zum Einsatz kommen kann.

Da in der Regel für jede Stimme nur ein Instrument verlangt wird – lediglich im Baß sind Alternativbesetzungen die Regel –, kommt es oft zur Mischung von Bläsern und Streichern. Damit folgt Schein einem Trend, der sich, wie Arno Forchert gezeigt hat, schon im Spätwerk von Michael Praetorius abzeichnet<sup>18</sup>. Nur in zwei Stücken setzt Schein Ensembles ein, deren Instrumente jeweils nur einer Familie entstammen<sup>19</sup>.

Zwar legt Schein die Besetzungen in *Opella nova* II genau fest. Aber nur selten hat er Ambitus oder Figurationen der Stimmen auf ein bestimmtes Instrument zugeschnitten<sup>20</sup>. Im allgemeinen fügen sich alle Instrumentalstimmen zu einem homogenen Satz zusammen<sup>21</sup>. So gemischt Schein die Stimmen eines instrumentalen Ensembles gerne besetzt hat, so einheitlich hat er sie komponiert.

Auch gravierende Differenzen zwischen der Komposition von Instrumental- und Vokalstimmen sind selten zu erkennen<sup>22</sup>; die von Irmgard Hueck beobachtete Kurzgliedrigkeit der Instrumentalthemen ist auch in vokalen Soggetti nicht ausgeschlossen<sup>23</sup>. Zwar schreibt Schein gelegentlich den typischen Instrumentalsatz mit

17 Hueck (wie Anm. 12), S. 198 f. Vgl. auch die Übersicht des Verfassers im Vorwort zu Schein-NA 5, S. IX.

18 Vgl. Forchert (wie Anm. 14), S. 184 f.

19 Nr. 11 (*Maria, begrüßet seist du, Holdselige*) ist mit vier Posaunen (und zwei Vokalstimmen in Diskant- und Tenorlage) besetzt, und in Nr. 12 (*Hosianna dem Sohne David*) hat Schein neben drei Gesangsstimmen (Canto I und II, Basso I) drei Bombardonstimmen vorgeschrieben.

20 Ausnahmen wie beispielsweise die bis zum dreigestrichenen c reichende Violine in Nr. 23 oder der Trombone grosso in Nr. 11, der bis zum Kontra-A hinabgeführt wird, bestätigen die Regel. In seltenen Fällen kommt es bei Instrumenten in gleicher Lage zu signifikanten Ambitusabweichungen, weil die betreffenden Töne hier nicht bzw. nur hier spielbar waren. So erklärt sich wohl, um ein Beispiel zu nennen, die außergewöhnliche Führung des Basses in Nr. 10 bis hinauf zum d' nur durch die Besetzung mit einer Baßgambe, während für den Baßpommer in Nr. 12 bereits eine Quarte tiefer, beim kleinen a, Schluß ist. An der Gleichartigkeit beider Baßstimmen ändert sich dadurch nichts.

21 Das gilt selbst für die Instrumentenbesetzung in Nr. 28 (*Nun ist das Heil*). Hier verlangt Schein zwar – singular in *Opella nova* II – zum Text „und sie haben ihn überwunden“ eine solistische Trompetenfanzare, und auch sonst wird die Trompete in diesem Stück außerordentlich formelhaf eingesetzt. Doch passen sich die übrigen Instrumente – ein Zink und drei Posaunen – dem Duktus der Trompetenstimme derart an, daß man auch in diesem Falle von einem durchaus geschlossenen Instrumentalchor sprechen muß.

22 Im Vergleich mit den Vokalstimmen sind die Ambitus der Instrumentalstimmen meistens etwas größer, Pausen seltener, manchmal Lagen extremer.

23 Huecks Bemerkung (wie Anm. 12, S. 169), Schein habe die Instrumentalmotive im Gegensatz zu denen der Sänger „unvokal, nicht nach Maßgabe des Textes erfunden“ trifft den Sachverhalt nur partiell. Denn tatsächlich könnte man in *Opella nova* II, wie noch gezeigt werden soll, auch zahllose vokale Soggetti als „unvokal“ bezeichnen, weil ihnen die figürliche Plastizität und Prägnanz fehlt, wie sie etwa bei Schütz begegnet. Schon von daher wird deutlich, daß hier „unvokale“ Instrumentalstimmen von „vokalen“ Gesangsstimmen kaum zu trennen sind.



ruhigen Unterstimmen und bewegteren Oberstimmen<sup>24</sup>. Aber dieser Satztyp begegnet genauso in seinen gering besetzten Vokalkonzerten. Umgekehrt beginnen Einleitungssinfonien nicht selten mit einem vokalen, motettischen Satz, in dem alle Stimmen gleichberechtigt sind<sup>25</sup>. Selbst Verzierungen, an denen Schein durchaus nicht spart, verteilen sich ohne signifikante Unterschiede auf Instrumental- wie Vokalstimmen.

Ungeachtet solcher äußeren Übereinstimmungen hat Schein in *Opella nova II* das Verhältnis zwischen instrumentaler und vokaler Ausführung in aller Regel präzise festgelegt. Solistische instrumentale und vokale Parteien sind deutlich als solche bezeichnet, für Instrumente vorgesehene Stimmen oder Abschnitte sind nicht textiert<sup>26</sup>. Zusammengefaßt werden Sänger und Instrumente nur in den Capell-Chören, die Schein häufiger verlangt. Dabei handelt es sich nicht um fakultative Ensembles, sondern um obligate Bestandteile der Komposition, die sich mit den Favoritstimmen abwechseln, aber auch zusammen mit ihnen ein von Schein als „Ripieno“ bezeichnetes Tutti bilden können<sup>27</sup>. Anders als in den Favorito- bzw. Concerto-Abschnitten verzichtet Schein in den Capellae oder Ripieni auf eine eigenständige Behandlung der Instrumente. Sie dienen hier allein zur klanglichen Verstärkung der Gesangsstimmen.

Von den vokal-instrumentalen Konzerten in *Opella nova II* unterscheiden sich die vergleichbaren Gelegenheitswerke Scheins erstens durch ihre durchweg größere Besetzung, die im *Te Deum* von 1618 bis zu sechs Chören zu je vier Stimmen reicht. Ein zweiter, noch wichtigerer Unterschied liegt in den fakultativen Aufführungsweisen der meisten Stücke. Wie Schütz in den *Psalmen Davids* oder Praetorius in der *Polyhymnia Caduceatrix* hat Schein die Konzerte für unterschiedliche Besetzungen eingerichtet<sup>28</sup>. Das hat zur Folge, daß außer in Sinfoniae, die gelegentlich vorkommen, alle Stimmen immer textiert sind, auch diejenigen, für die Schein eine genaue Instrumentalbesetzung angibt. Obligate Instrumente sind damit entbeh-

24 Vgl. dazu oben Anm. 14.

25 Vgl. insbesondere die Anfänge von Nr. 12, 16 und 28.

26 Solistisches Colla-parte-Spiel der Instrumente ist demnach ausgeschlossen – mit einer Ausnahme: Am Schluß von Nr. 23 (*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*) wird für den letzten textierten Abschnitt der Oberstimme mit der Schlußzeile des Cantus firmus ausdrücklich „Voce è Violin“ verlangt.

27 Solche Ripieno-Partien kommen häufiger in einigen Gelegenheitskonzerten vor. In *Opella nova II* findet sich die Vorschrift „Rip.[ieno]“ nur am Schluß der Generalbaßstimme von Nr. 28, wo Schein die solistische Altpartie mit dem Capellchor zusammenführt.

28 Eine Übersicht nur über die Besetzungen der gedruckten Gelegenheitswerke ergibt folgendes Bild:

Titel	Besetzung
<i>Der Herr behüte dich</i> (1617)	„à 7“
<i>Te Deum</i> (1618)	„in 4 Chor und 2 Capellen“ (maximal 24 Stimmen)
<i>Beati omnes, qui timent Dominum</i> (1620)	2 Chöre zu je 4 Stimmen
<i>Alleluja. Lobet den Herrn</i> (1620)	„Mit 8. 16. oder 24. Stimmen“
<i>Der Herr ist mein Hirt</i> (1625)	„à 3. 11. 18. e 22. Voci“
<i>Zion spricht</i> (1629)	9 oder 14 Stimmen

lich, werden allenfalls für die Sinfoniae gebraucht. Scheins Gelegenheitskonzerte sind also, um mit Werner Breig zu sprechen, „aus vokalem Denken konzipiert“<sup>29</sup>. In *Opella nova* II hingegen, zumindest in einigen Konzerten der Sammlung, hat Schein obligate Instrumente zu wesentlichen Bestandteilen der Komposition gemacht und ihnen größere eigenständige Aufgaben gegeben.

Zunächst jedoch ein kurzer Blick auf die Texte der Stücke. Den in Frage kommenden Konzerten liegen fast ausnahmslos deutsche Spruch- und Psalmtexte zugrunde, Vorlagen also, die dem Komponisten bei der Wahl der Mittel freie Hand ließen. *Opella nova* II enthält außerdem noch Bearbeitungen protestantischer Choräle<sup>30</sup> sowie freie Vertonungen zeitgenössischer Dichtung und lateinischer Textvorlagen<sup>31</sup>. Die meisten dieser Stücke hat Schein für die schmale Besetzung geschrieben, die schon in *Opella nova* I dominiert: zwei oder drei meist konzertierende Vokalstimmen mit Basso instrumento und Generalbaß. Für die Choralstücke ließe sich das damit erklären, daß hier ein Restbestand in die jüngere Sammlung aufgenommen wurde, der in der älteren keinen Platz mehr gefunden hatte. Von daher ist es wohl kaum ein Zufall, daß Schein gerade den Pfingstchoral „Komm, heiliger Geist, Herre Gott“<sup>32</sup>, den er in *Opella nova* I schon zur Grundlage eines Konzerts gemacht hatte (die einzige Parallelbearbeitung der beiden Sammlungen), jetzt ganz anders komponiert, nämlich als großbesetztes Konzert für sechs Instrumente, deren Oberstimme mit einem vokalen Diskant alterniert<sup>33</sup>.

Daß Schein auch die lateinischen Prosatexte ohne Instrumente vertonte (Basso instrumento und Generalbaß natürlich ausgenommen), ist vermutlich mit ihrer in *Opella nova* II ungewöhnlich üppigen Ausstattung mit expressiver Melodik, farbiger Harmonik und ausgreifenden Koloraturen zu erklären<sup>34</sup>. Eine Heranziehung auch noch von Instrumenten hielt Schein angesichts dieser Pracht offenbar für nicht mehr notwendig. In den Konzerten über deutsche Bibelprosa und Psalmen hingegen hat er die melodischen und harmonischen Mittel der lateinischen Stücke weitgehend ausgespart und dafür mit den Instrumenten eine neue, dort fehlende Farbe ins Spiel gebracht.

Es gibt im wesentlichen drei Aufgaben, die die obligaten Instrumente in *Opella nova* II erfüllen: Sie leiten ein, sie gliedern und, so könnte man zunächst verallgemeinernd sagen, sie begleiten<sup>35</sup>.

Betrachten wir zunächst die beiden ersten Funktionen. 13 der 16 Stücke mit obligaten Instrumenten in *Opella nova* II werden durch instrumentale Vorspiele eröff-

29 Vgl. Werner Breig, *Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeptionen bei Heinrich Schütz*, in: Sjb 3 (1981), S. 24-38, hier S. 33.

30 Nr. 2, 3, 5, 13-17, 23, 24, 30.

31 Nr. 6, 7, 19-22, 26.

32 Vgl. Schein-NA 4, Nr. 9, S. 40-49.

33 Vgl. zu diesem Stück auch Hueck (wie Anm. 12), S. 157 f.

34 Hierzu wiederum Hueck, S. 178-181, aber auch – zum italienischen „Ton“ dieser Stücke – Adam Adrio, *Die Anfänge des Geistlichen Konzerts*, Berlin 1935 (= Neue deutsche Forschungen. Abteilung Musikwissenschaft 1), S. 126 f.

35 Ganz ähnlich hat Werner Braun (*Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden und Laaber 1981 [= NHdb 4], S. 211) für Schütz' *Symphoniae Sacrae* I (1629) „drei Formen der Annäherung vokalinstrumental“ unterschieden: „die instrumentale Vorausnahme, das instrumentale Nachspiel und die instrumentale Beteiligung“.



net. In sieben Stücken<sup>36</sup> spielen die Instrumente weiter, wenn die Vokalstimmen einsetzen. Ihre Funktion geht also nahtlos von der einer Eröffnung in die einer Art Begleitung über.

Die übrigen sechs Stücke hingegen beginnen mit instrumentalen Einleitungen, die Schein als Sinfoniae bezeichnet hat<sup>37</sup>. Sie enden mit dem Einsatz der Vokalstimmen, die meistens nur vom Generalbaß begleitet werden. Der abrupte Besetzungs- und Klangwechsel am Schluß der Sinfoniae prägt aber nicht nur den Beginn dieser Konzerte, er ist für ihren gesamten Verlauf charakteristisch. Die Formen aller Stücke gründen wesentlich auf Kontrasten: zwischen Solo- und Tutti-Abschnitten, vor allem aber zwischen solistisch besetzten vokalen Concerto- bzw. Favorito-Abschnitten und instrumentalen Sinfoniae.

Allerdings werden die Instrumente von Schein nicht bloß als klanglich neutrale Kontraste eingesetzt, die mit dem, was die Sänger vortragen, kaum etwas zu tun haben. In einigen Stücken hat der Komponist Sinfoniae und Vokalstimmen miteinander verbunden: auf motivischer Ebene, aber auch dadurch, daß die Sinfoniae dem Text des jeweiligen Stückes angepaßt sind.

In Nr. 11 zum Beispiel, dem Verkündigungsdialog zwischen Engel und Maria<sup>38</sup>, hat Schein drei Sinfoniae komponiert: Eine erklingt zu Beginn, die beiden weiteren bilden Intermezzi zwischen den einzelnen Dialogteilen. Am Schluß kommt auch eine Capella zum Einsatz. Die Sinfoniae sind zwar thematisch unabhängig von den Vokalabschnitten. Aber ihre Besetzung nur mit Posaunen in tiefer Lage ist dennoch ganz auf das Stück zugeschnitten. Mit der feierlichen Stimmung, die die Sinfonien evozieren, gelingt Schein ein musikalisches Äquivalent für das Wunderbare, das der Engel verkündet, und dem Maria fassungslos gegenüber steht.

In ähnlicher Weise preisen in Nr. 28 (*Nun ist das Heil*) die beiden Sinfonien – eine vor, eine zwischen dem Vokalsolo – durch ihren von der Trompetenoberstimme beherrschten Klang den Sieg des Himmels über die Hölle, von dem der Offenbarungstext handelt. Welche Bedeutung der symbolträchtigen Siegesmusik der Instrumente hier zuwächst, zeigt sich nicht zuletzt daran, daß Schein in der abschließenden Capella die Motive der zweiten Sinfonia noch einmal aufgreift.

Die hier vorgestellten Möglichkeiten einer Verknüpfung von vokalen und instrumentalen Teilen durch den Text und seinen Inhalt bzw. durch gemeinsame Stimmung ergänzt Schein in Nr. 12 (*Hosianna dem Sohne David*) durch thematische Beziehungen zwischen den gesungenen und gespielten Soloteilen. Zugleich komponiert er einen Tutti-Soli-Gegensatz, denn die Soloabschnitte wechseln sich regelmäßig mit einem Capellaritornell ab. Außerdem strukturiert Schein die Musik durch einen immer rascheren Wechsel von Solosängern und Solospielern, die zuletzt zu einem homogenen Verband verschmelzen.

36 Nr. 1, 4, 8, 10, 16, 23, 27.

37 Es handelt sich um die Nummern 9, 11, 12, 18, 25 (hier fehlt im Generalbaß die Bezeichnung „Sinfonia“) und 28.

38 Schein-NA 5, S. 95-106. Vgl. zu diesem Stück auch Friedrich Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, S. 150-152, Hueck (wie Anm. 12), S. 183-185, und neuerdings Michael Märker, *Die protestantische Dialogkomposition in Deutschland zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach. Eine stilkritische Studie*, Köln 1995 (= Kirchenmusikalische Studien 2), S. 28-30.



Hier kommen also die verschiedensten Mittel des vokal-instrumentalen Concertos zusammen. Die Basis bilden drei Chöre: zwei jeweils dreistimmige Soloensembles, eines mit Instrumenten (drei Pommern), eines mit Sängern (Canto I, II, Basso I) besetzt, sowie ein aus allen Mitwirkenden bestehendes, im Idealfall durch einen Vokalchor verstärktes sechsstimmiges Tutti. Der Wechsel dieser Gruppen mit ihren unterschiedlichen Klangfarben, Klangstärken, Registern und Satzstrukturen bildet eine erste Ebene des Konzertierens. Als eine zweite Ebene anzusehen ist das Konzertieren im Kleinen, innerhalb der Soloensembles, wobei beide Chöre teils mit eigener Musik bedacht werden, teils thematisch und satztechnisch miteinander verknüpft sind<sup>39</sup>. Eine dritte Ebene des Stückes schließlich entsteht durch die allmähliche Verringerung des zeitlichen Abstands der beiden Solochöre bis zu ihrem simultanen Erklängen. Damit ergänzt Schein das formale Prinzip des Alternierens, das den beiden ersten Ebenen zugrunde liegt, durch das der Entwicklung.

Es überrascht, daß Schein in *Opella nova* II die Idee eines derart umfassenden Konzertierens nur in diesem einzigen Stück realisiert hat<sup>40</sup>. Zwei andere Kompositionen, Nr. 9 und 25, weisen allerdings vergleichbare Anlagen auf. Nur der Tutti-Solo-Gegensatz fehlt, da Schein die Capella ausspart. Beide Stücke beginnen mit dem Wechsel zwischen instrumentalen Solisten (zwei Oberstimmen und Baß) und einem vokalen Solobaß bzw. -tenor, und in beiden weicht das Alternieren der Soli ihrer wachsenden Integration. Welche Aufgaben fallen dabei den Instrumenten zu? Betrachten wir dazu näher Nr. 25, *Gehet hin in alle Welt*<sup>41</sup>. Das Stück ist mit einem vokalen Tenor und zwei Violinen besetzt, hinzu kommen, wie stets, Instrumental- baß und Basso continuo.

Während der ersten Vokalabschnitte (zum Text: „Gehet hin in alle Welt, lehret alle Heiden, und täufet sie“) schweigen die Violinen nahezu völlig. Allenfalls überbrücken sie, meist kadenzierend, kürzere Zäsuren im Gesangspart. Erst von T. 24 an treten Spieler und Sänger zusammen. Gleichberechtigt sind sie aber nicht. Die Gesangsstimme dominiert; ihr folgt der Generalbaß zunächst im Quint-, dann im Oktavkanon, und auch die Führung der Violinen ist eng an die Melodik des Sängers angelehnt. Der Kanon zwischen Sänger und Generalbaß erhält auf diese Weise ein schärferes Profil, partiell nimmt er die Gestalt eines zweichörigen Konzertes an (T. 26 f., 29 f.). Gleiches geschieht im nächsten Vokalabschnitt, nur alternieren hier sämtliche Instrumente mit dem Solisten (T. 34 ff.). Erst zur Kadenz finden sich alle wieder zusammen.

Die enge Bindung der Oberstimmen an Sänger und Basso continuo, wie sie hier zu beobachten ist, bleibt nicht durchweg erhalten. Gegen Ende des Stückes, wenn die ruhigen Halben des Sängers bereits den Schluß ankündigen (T. 48 ff.), konzertieren die Violinen mit kurzen raschen Achtelmotiven. Hier sind die Instrumente nicht der Gesangsstimme nachgeordnet, sondern umgekehrt fügt diese sich in einen instrumentalen Satz ein, in dem die raschen Oberstimmen über ruhigen Unterstimmen den Ton angeben.

39 Schein-NA 5, S. 107-120. Vgl. insbesondere die Korrespondenzen zwischen T. 7 ff. (Sänger) und T. 25 ff. (Instrumente).

40 Unter den Gelegenheitskompositionen sind zumindest *Zion spricht* und das handschriftlich überlieferte Concerto *Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten* ähnlich gestaltet.

41 Schein-NA 5, S. 225-231.



Die Aufgaben, die die Instrumente in diesem Stück wahrnehmen – Ausfüllung von vokalen Zäsuren, klangliche Verstärkung der Stimmen des Sängers und des Generalbasses durch Anpassung an deren Strukturen, Herstellung eines diskantbetonten Satzes, in dem die Vokalstimme an Bedeutung zurücktritt –, diese Aufgaben erfüllen sie in gleicher oder ähnlicher Art auch in der letzten noch zu behandelnden Gruppe von Kompositionen aus *Opella nova* II. Gemeint sind diejenigen Konzerte, in denen die Instrumente, wie oben generalisierend formuliert wurde, als „Begleitung“ fungieren. Offenbar wollte Schein nicht nur zeigen, daß er die vielfältigen Möglichkeiten des Gruppenwechsels kannte und effektiv einzusetzen wußte: eine Technik, mit der er sich auf einem Terrain bewegte, das schon von Praetorius und Schütz in Deutschland erschlossen worden war. Um zu demonstrieren, daß er auch eigene Wege einschlagen konnte, hat Schein in seine Sammlung Stücke aufgenommen, die weitaus eigenwilliger komponiert sind. Kontraste durch Gruppenwechsel fehlen hier gänzlich; Instrumente, aber auch Singstimmen sind von Anfang bis Ende im Einsatz. Besetzt hat Schein diese Kompositionen fast ausnahmslos mit nur einer Vokalstimme in tieferer Lage (Tenor oder Baß) sowie mit ein bis drei instrumentalen Oberstimmen (und natürlich Instrumentalbaß und Basso continuo).

Konzerte für nur eine einzige Solostimme und Generalbaß, wie es sie schon in Viadanas *Cento concerti ecclesiastici* gibt (die Schein kannte<sup>42</sup>), und wie sie später Schütz im ersten Teil seiner *Kleinen Geistlichen Konzerte* vorlegen sollte, hat Schein offensichtlich nicht sonderlich geschätzt. Zwar finden sich in *Opella nova* II ebenso wie manchmal in Gelegenheitswerken Abschnitte mit solcher Besetzung<sup>43</sup>. Wenn Schein aber ein ganzes Concerto für nur eine Vokalstimme schreibt – und das ist nur in *Opella nova* II häufiger der Fall –, dann sind dem Sänger stets obligate Instrumente hinzugefügt.

Mit der Besetzung dieser Stücke nimmt Schein unter seinen deutschen Zeitgenossen offenbar eine Sonderstellung ein. Schütz z. B. hat diesen Typus so gut wie gar nicht gepflegt: In seinem Psalmkonzert *Siehe, wie fein und lieblich ist es* (SWV 48) gibt es zwar einen über weite Strecken durchlaufenden Instrumentalchor – ein „instrumentales Band“, wie Breig schrieb<sup>44</sup> –, aber erstens sind die Instrumente keineswegs ununterbrochen im Einsatz, und zweitens steht ihnen nicht nur eine Gesangsstimme, wie bei Schein, sondern ein fünfstimmiger Vokalchor gegenüber. Praetorius hat in einigen Konzerten der *Polyhymnia Caduceatrix* zumindest einzelne Abschnitte mit einem Vokalsolisten und durchgehendem vierstimmigen Instrumentenensemble, der von ihm sogenannten „Capella fidicina“ besetzt; sie sollte, so seine Begründung, die Ohren angesichts des „gar zu bloß[en]“ Gesangs „etwas mehr füllen“<sup>45</sup>. In Scheins Stücken kann schon angesichts der wechselnden Anzahl der Instrumente von einer schematisch ergänzten Capella fidicina keine Rede sein.

42 Das geht aus dem „Ad Musicophilum“ gerichteten Hinweis in *Opella nova* I hervor, in dem Schein für die Ausführung des Generalbasses auf „Ludovici Viadanae Concerten“ verweist (vgl. das Faks. in Schein-NA 4, S. XI).

43 Zu nennen sind aus *Opella nova* II vor allem die Dialogpartien von Nr. 11.

44 Breig (wie Anm. 29), S. 33.

45 Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III: *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619. Faks.-Nachdruck hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 1978 (= DM I/15), S. 136 (recte 116). Vgl. hierzu auch Forchert (wie Anm. 14), S. 179 ff.



Doch dienen auch bei ihm die Instrumente ohne Zweifel der klanglichen Bereicherung. Außerdem garantieren sie – wiederum wie bei Praetorius – durch ihre nahezu ständige Präsenz zusammen mit dem Generalbaß musikalische Kontinuität. Diese Aufgabe ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil die Instrumente auf Grund ihres fast pausenlosen Einsatzes über den Status einer bloßen Begleitung hinauswachsen können. Die Gesangsstimme ist nämlich keineswegs ständig präsent. Im Gegensatz zu den Instrumentenpartien hat Schein sie durch ausgeprägte Zäsuren gegliedert, die durch Kadenzen und Pausen entstehen und schon deshalb häufig auftreten, weil Schein die einzelnen Soggetti des Sängers in der Regel mehrfach teils wörtlich, teils sequenziert wiederholt.

Bleiben wir noch einen Moment bei der Gestaltung der Gesangsstimme. Betrachtet man sie näher, so fallen nicht nur die ständigen Kadenzen auf, mit denen Schein selbst schwächere Zäsuren des Textes bedenkt. Er hat vor allem eine unübersehbare Vorliebe für bestimmte diastematische und rhythmische Wendungen des Sängers. Zu Scheins Favoriten zählt ein absteigendes Modell (zwei oder drei Ganze lang), das in eine stärkere oder schwächere Kadenz mündet und nicht selten durch eine Koloratur geschmückt ist<sup>46</sup>.

Beispiel 1: *Opella nova* II, Nr. 1, T. 10f.

Ein weiteres häufiges Modell sind rhythmisch variable Tonrepetitionen, mit denen längere Textpassagen deklamiert werden können.

Beispiel 2: *Opella nova* II, Nr. 27, T. 65f.

Dagegen werden kurze, rhythmisch eher uniforme Motive, wie sie in Scheins Choralkonzerten dominieren, nur spärlich verwendet. Und mit der Anzahl der konzertierenden Motive geht auch die Dominanz des konzertierenden Stils zurück.

In der Bevorzugung modellhafter, häufig kadenzierender Soggetti für die Vokalstimme liegt zwar ein einheitsstiftendes Moment. Aber ebenso nah ist die Gefahr einer gewissen Monotonie, und außerdem fördern häufig wiederkehrende Gesangsformeln nicht gerade eine adäquate Ausdeutung des Textes<sup>47</sup>. Von der bildhaften Tonsprache Schützens sind Scheins Formeln denn auch weit entfernt.

46 Auf solche stereotypen Koloraturformeln bei Schein hat auch schon Hueck (wie Anm. 12, S. 172) hingewiesen.

47 Kadenzierende Formeln nach dem Muster von Beispiel 1, teils mit, teils ohne Koloratur, schreibt



Hier nun kommen auf die Instrumente weitere wichtige Aufgaben hinzu. Schein nutzt sie, um den Tonsatz abwechslungsreich zu gestalten, und er kann sie außerdem heranziehen, wenn es um die Darstellung von Inhalten des Textes geht. Damit haben wir die wesentlichen Funktionen der instrumentalen „Begleitung“ in diesen Stücken beisammen: 1. klangliche Erweiterung, 2. Herstellung musikalischer Kontinuität, 3. Variierung des Tonsatzes angesichts einer eher formelhaften vokalen Melodik, 4. Unterstützung einer angemessenen Darstellung des Textes.

Die beiden letzten Aufgaben sollen im weiteren anhand des Beginns von Nr. 4, *Uns ist ein Kind geboren*<sup>48</sup> näher erläutert werden. Schein hat das Stück, wie zahlreiche andere, mit einem vokalen Tenor und instrumentalen Oberstimmen – in diesem Falle einer Violine, einer Querflöte und einer Posaune – besetzt (dazu kommen wie stets ein Instrumentalbaß und ein daran weitgehend gekoppelter Generalbaß). Den ersten Textabschnitt der Weissagung des Jesaja trägt der Solotenor in T. 6-8 mit einem ausgedehnten Soggetto vor, dessen zweite Hälfte in der Art der für Schein typischen absteigenden Kadenzwendung mit obligatorischer Koloratur gestaltet ist (Beispiel 3a). Das gleiche Modell wird wenig später, am Ende der Durchführung des ersten Textabschnitts, zweimal wiederholt, allerdings ohne die Koloratur (Beispiel 3b). Die intensivste vokale Kadenz steht also nicht am Ende, sondern am Anfang.

Zwischen den Versionen des Modells erklingt zweimal ein neues Soggetto (Beispiel 3c), kontrastierend ob seiner Kürze, seiner dreizeitigen Mensur, seiner fehlenden Kadenz, aber gleichwohl rhythmisch und diastematisch eng mit dem folgenden Modell – das wie eine neuerliche Wiederholung des kurzen Soggettos beginnt – verbunden.

### Beispiel 3: *Opella nova* II, Nr. 4

#### a) T. 6-8

Uns ist ein Kind ge - bo - ren

#### b) T. 10-13

uns ist ein Kind ge - bo - ren, uns ist ein Kind ge - bo - ren,

Schein beispielsweise zu folgenden Texten: „Ich erhalte ihn“ (Nr.1, T. 10 f.) „Wohlgefallen hat“ (ebd., T. 23 f.), „uns ist ein Kind geboren“ (Nr. 4, T. 10 f.), „er trug unsere Krankheit“ (Nr. 10, T. 7), „und gebenedeiet“ (Nr. 27, T. 21 f.).

<sup>48</sup> Schein-NA 5, S. 26-41.



## c) T. 9f.



Die Vokalpartie ist also in diesem ersten Teil des Stückes insgesamt eher einheitlich gehalten; das Kadenzmodell dominiert, wird allerdings jeweils unterschiedlich vorbereitet. Auch klanglich hat Schein keine größeren Gegensätze zugelassen. Die Hauptstufe g wird mit ihrem Finalklang gleich zweimal (T. 8, 11) kadenzierend bestätigt. Erst zuletzt (T. 13) kommt mit der dritten Stufe B eine neue harmonische Farbe ins Spiel.

Neue Akzente bringen die Instrumente. Zwar bleibt die durch die Kadenzen des Sängers vorgegebene Gliederung unangetastet. Aber die einzelnen Abschnitte erhalten unterschiedliche Profile. In der ersten Vokalphrase (T. 6,3-8,2) dienen die Instrumente ausschließlich dem Sänger. Canto II und vor allem Canto I lehnen sich teils imitierend, teils durch Parallelführung an den Verlauf der Gesangsstimme an, der Alt ist Füllstimme, und auch den Baß hat Schein melodisch (durch seine Gegenbewegung) wie rhythmisch auf die Vokalpartie bezogen. Die Unterordnung der Instrumente ist um so bemerkenswerter, als sie in der vorausgehenden Sinfonia<sup>49</sup> mit ihrem konzertierenden Satz und der klaren Gliederung in drei zweitaktige Abschnitte nach dem Formschema ABB' ein durchaus selbständiges, auch ohne Text klar strukturiertes Ensemble bildeten.

Erst nach der ersten Vokalkadenz (in T. 8,3) löst Schein die Instrumente von ihrer engen Bindung an die Gesangsstimme – nicht so sehr motivisch (beide Parteien bleiben durch eine absteigende Quartfigur miteinander verknüpft) als vielmehr metrisch und harmonisch. Der dreizeitigen Struktur der Vokalstimme in T. 9/10 setzt Schein in den Instrumenten (mit Ausnahme des an die Gesangsstimme angepaßten Alts) metrische, aber auch harmonische Schwerpunkte im Abstand eines halben Taktes entgegen<sup>50</sup>, und außerdem führt er in T. 10 allmählich wieder den konzertierenden Instrumentalsatz ein, der schon die Sinfonia beherrschte und sich zuletzt in T. 11/12, noch vor der abschließenden Kadenz des Sängers, wiederum durchsetzt.

Das differenzierte Vorgehen Scheins hat Konsequenzen für den Textvortrag: für den Nachdruck, der den einzelnen Zeilen – und damit zugleich ihrem Inhalt – vom Komponisten gestattet wird. Je stärker die Instrumente sich dem Sänger unterordnen, desto mehr tritt er mit seinem Text hervor, je selbständiger die Instrumente geführt sind, desto geringere Aufmerksamkeit wird dem Sänger zuteil. In unserem Stück dominieren die Instrumente dann, wenn sie konzertieren: Natürlich in der

49 Die Bezeichnung dieser instrumentalen Einleitung als „Sinfonia“ ist ungewöhnlich. Denn in der Regel enden Sinfoniae, wie oben erläutert wurde, mit dem Einsatz der lediglich generalbaßbegleiteten Vokalstimme.

50 Der zweite Abschnitt der Gesangsstimme beispielsweise, von T. 9,4 bis T. 10,2, beginnt in c und endet in G. Die instrumentalen Diskant- und Baßstimmen hingegen haben ihre Schwerpunkte in T. 9,3 auf F und in T. 10,1 auf G. Der dazwischen liegende c-Klang in 9,4 ist für sie nur ein harmonischer Durchgang – ähnlich wie für die Gesangsstimme der G-Klang in 10,1 lediglich eine Antizipation ihres Schlusses auf G in 10,2 darstellt.



einleitenden Sinfonia<sup>51</sup>, in der der Sänger noch schweigt, aber auch am Ende des ersten Abschnitts. Der Vokalpart mit seinem wiederholten Kadenzmodell tritt hier in den Hintergrund. Nur zu Beginn seines Vortrags steht der Sänger im Mittelpunkt des Geschehens. Seine ausgedehnte Phrase an dieser Stelle<sup>52</sup> ist kein Zufall, und auch die zunächst irritierende Tatsache, daß Schein mit der intensivsten Kadenz den ersten Textabschnitt nicht abschließt, sondern eröffnet, findet so ihre Erklärung. Hier, wo der Gesangsstimme die meiste Aufmerksamkeit zuteil wird, sollen die Instrumente sich ganz nach ihr richten, soll der Sänger, so will es Schein, die zentrale Aussage der Weissagung des Propheten: „Uns ist ein Kind geboren“ ungestört und mit größter Intensität vortragen. Nicht also mittels äußerlicher Instrumentalisten, auch nicht durch ihre bloße Existenz – die ist in diesem Stück nichts besonderes –, sondern nur durch ihr differenziertes satztechnisches Verhältnis zur können die Instrumente zu einer sinnvollen Darstellung des Textinhalts beitragen. Die Gesangsstimme allein wird ihm angesichts ihrer eher formelhaften Gestaltung kaum besonders gerecht, und auch die Figurationen der Instrumente sind eher textneutral gehalten<sup>53</sup>.

Die hier gezeigten wechselnden Beziehungen zwischen Sänger und Instrumenten sind nur ein kleiner Ausschnitt aus einer Fülle unterschiedlicher Möglichkeiten, das Verhältnis der beiden Partner zu gestalten. Mal dominiert die eine, mal die andere Seite, mal fügen sich beide zu einem homogenen Satz zusammen, und auch wie Sänger und Instrumente innerhalb dieser wechselnden Relationen diastematisch, rhythmisch und satztechnisch aufeinander abgestimmt sind, steht keineswegs fest. Selten nur bilden die Instrumente eigene, vom Text und seinen Wiederholungen unabhängige Strukturen. Meistens respektieren sie den aus der Reihung der vokalen Soggetti entstehenden und durch zahllose Kadenzen gegliederten Verlauf der Stücke, variieren allerdings die häufigen Repetitionen bzw. Sequenzen der Gesangsstimme. Natürlich gibt es auch Abschnitte, in denen Sänger und Instrumente in gewohnter Weise miteinander konzertieren. Aber diese Satztechnik benutzt Schein hier nur als eine unter vielen.

Auch andere Merkmale der Konzerte mit Gruppenwechseln fehlen hier, z. B. Ritornelle, die für größere formale Ordnungen sorgen könnten. Scheins Hauptaugenmerk gilt dem immer neu zu gestaltenden Verhältnis zwischen Sänger und Instrumenten. Die Darstellung des Textes ist nahezu ausnahmslos von dieser Relation abhängig.

Fassen wir zusammen. Nach seinen frühen Instrumentalkompositionen bezieht Schein Instrumente in größerem Stil nur noch in seine Generalbaßkonzerte ein. Dabei interessieren ihn zunächst die klanglichen Qualitäten der Instrumente: Je enger er Sänger und Spieler zusammenführt, desto genauer schreibt er vor, welche Instrumente nötig sind. Von den neutralen Stimmbezeichnungen seiner frühen Instrumentalwerke rückt er ab.

Instrumentalklang ist für Schein primär Ensembleklang. Instrumentale Soli oder Duette, wie sie Schütz in den *Symphoniae Sacrae* nach italienischem Vorbild gerne verwendet, kommen bei Schein zwar vor, sind aber nicht die Regel. Seiner

51 Das gilt insbesondere für die beiden Cantus-Stimmen in T. 3-6.

52 Sie wird schon in T. 3/4 bzw. in T. 5/6 durch die Violinstimme (Canto I) vorbereitet.

53 Vgl. dazu erneut die Hinweise oben in Anm. 23.



Vorliebe für gemischte Ensembles entspricht seine geringe Neigung zu instrumentenspezifischer Idiomatik<sup>54</sup>. Außerdem schreibt Schein Instrumentalstimmen grundsätzlich kaum wesentlich anders als Vokalstimmen.

Der klangliche Aspekt der Instrumente tritt in der Mehrchörigkeit besonders hervor. Vokale Besetzungen werden durch die Mitwirkung von Instrumenten, seien es fakultative oder obligate Chöre, klanglich bereichert<sup>55</sup>. Hier folgt Schein den Beispielen von Praetorius und Schütz. Daß er sich im übrigen, wenn die geeigneten Anlässe und die nötigen Mittel gegeben waren, auch in puncto Prachtentfaltung hinter seinen Zeitgenossen nicht zu verstecken brauchte, zeigen einige seiner Gelegenheitswerke.

Geringer besetzten Stücken ohne den Wechsel unterschiedlicher Chöre verhalten die Instrumente ebenfalls zu einem reicheren Klang. Darüber hinaus kommen hier weitere wichtige Aufgaben ins Spiel: Die Instrumente garantieren musikalische Kontinuität – für Schein offenbar weit stärker, als es der Generalbaß vermochte –, und sie sorgen für eine möglichst variable Satztechnik.

Neben deutschen Vorbildern, wohl am ehesten von Praetorius, sind für diese Kompositions- und Besetzungsart vielleicht auch Stücke aus Monteverdis *Marienvesper* in Betracht zu ziehen – insbesondere aus dem 1. Magnificat –, die mit einer Vokalstimme und kontinuierlich eingesetzten Instrumentalchören in wechselnder Stärke und Farbe ausgestattet sind<sup>56</sup>. Schein komponiert jedoch weit differenzier-

54 Dies freilich nur, wenn man unter instrumentaler Idiomatik eine allein auf das jeweils vorgesehene Instrument zugeschnittene Schreibweise versteht, wie sie z. B. mit der oben erwähnten Trompetenfanfare in Nr. 28 vorliegt. (Zu fragen wäre allerdings, inwieweit es etwa für Traversflöten oder Pommern eine spezifische Schreibart gab.) Faßt man indessen den Begriff der Idiomatik weiter, so ließen sich die schon von Hueck (wie Anm. 12, S. 169) beobachtete kurzzügige Motivik der Oberstimmen ebenso wie manche konturlosen und pausenlos geführten Füllstimmen in der Mittellage durchaus als Beispiele instrumentaler Idiomatik bezeichnen.

55 Fakultativ werden Instrumentalchöre zur Verstärkung von Capella-Abschnitten benutzt. Da dort alle Stimmen immer textiert sind, könnten die Instrumente zwar streng genommen auch entfallen. Scheins Besetzungsvorschriften jedoch lassen keinen Zweifel daran, wie wichtig ihm die instrumentale Verstärkung der Capellae war. In Nr. 29 z. B. (*Selig sind, die da geistlich arm sind*) alternieren durchgehend Gesangssolisten mit Capellae. Gleichwohl hat Schein für jede der fünf Stimmen auch ein Instrument vorgesehen: offenkundig allein für den Einsatz in den Capellae-Teilen. Ähnlich verhält es sich in Nr. 18 (*Vater unser*). Obligat setzt Schein Instrumentalchöre nur zur klanglichen Bereicherung von vokalen Soli ein. Das bekannteste Beispiel dafür ist Nr. 23 (*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*), wo Schein – möglicherweise, wie seit Carl von Winterfeld immer wieder vermutet wurde, nach dem Vorbild von Monteverdis *Sonata sopra Sancta Maria* aus der *Marienvesper* – zum zeilenweise vom solistischen Canto I vorgetragenen Choral eine sechs- bzw. fünfstimmige (der instrumentale Canto I alterniert mit dem vokalen) Instrumentalkomposition schreibt, die einerseits auf der Choralmotivik basiert und andererseits mit ihrem regelmäßigen Wechsel von gerad- und tripeltaktigen Abschnitten an Scheins frühere Instrumentalkonzonen erinnert. Vgl. zu diesem Stück Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 2, Leipzig 1845 (Reprint Hildesheim 1966), S. 232, Hueck (wie Anm. 12), S. 155-158, Friedhelm Krummacher, *Die Choralbearbeitung in der protestantischen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach*, Kassel u. a. 1978 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 22), S. 26, Holger Eichhorn, *Sonata con voce*, in: *Jahrbuch Alte Musik 1* (1989), S. 195-208, hier S. 202 f., und Claudia Theis, *Claudio Monteverdi und Johann Hermann Schein*, in: *Kongreßbericht Detmold 1993: Monteverdi und die Folgen* (im Druck).

56 Hueck (wie Anm. 12, S. 163 ff.) hat darüber hinaus auf Giovanni Gabrieli als Muster für Schein

tere Relationen zwischen Gesangsstimme und Instrumenten. Die abwechslungsreiche Satztechnik ist die Kehrseite eines Gesangsparts, dessen Befreiung vom Zwang zum Konzertieren Schein mit dem bevorzugten Gebrauch weniger, häufig kadenzierender Phrasen erkaufte, die ob ihrer schematischen Repetitionen leicht ins Formelhafte abgleiten.

Auch zur Darstellung des Textes nutzt Schein vor allem die klanglichen und satztechnischen Möglichkeiten der Instrumente. Die *explicatio textus* mittels bildhafter Motivik der Gesangsstimme oder einer farbenreichen Harmonik ist ihm hier weniger wichtig – ganz im Gegensatz zu solchen Kompositionen (beispielsweise im *Israelsbrünnlein*), in denen er auf obligate Instrumente oder Mehrchörigkeit verzichtet.

In Scheins Konzerten wird – um ein Wort Stefan Kunzes abzuwandeln – die Interpretation des Textes nahezu ausschließlich „durch musikalisch-konstruktive Mittel bewerkstelligt“<sup>57</sup>. Darin unterscheidet sich Schein von Schütz, der noch die traditionelle Vorstellung teilte, der Text sei zunächst durch eine möglichst plastische Gestaltung der Gesangsstimmen abzubilden. Für Schein, das zeigt die Rolle, die die Instrumente in seinen Konzerten spielen, hat diese Vorstellung ihre generelle Verbindlichkeit verloren. Indem er den Instrumenten neue Möglichkeiten abgewinnt, findet er auch für die Vokalstimmen Gestaltungsweisen, die der herkömmlichen textgezeugten Bildlichkeit nicht mehr bedürfen. Die Zeit der Madrigalisten ist vorbei.

---

hingewiesen.

57 Stefan Kunze, *Sprachauslegung und Instrumentalität in der Musik von Schütz. Mit einem Exkurs zur „Figurenlehre“*, in: *SJb* 4/5 (1982/83), S. 39-49, hier S. 46.