

## Entstehungsgeschichte

Anlaß zu Johann Sebastianis Komposition war, wie häufig bei frühen Opernprojekten, eine Hochzeit hoher Standespersonen; in diesem Fall die Verhelichung des Grafen Gerhard von Dönhoff (1632–1685) mit der Stieftochter des einflußreichen preußischen Landhofmeisters und Oberregimentsrats Johann Ernst von Wallenrodt, Anna Beata von Goldstein (1644–1675), einer Tochter des verstorbenen schwedischen Kavallerie-Generals Johann Arend von Goldstein. Nach Ausweis der auf der letzten Seite der Partitur von Sebastiani eigenhändig niedergeschriebenen Zueignung wurde das *Pastorello musicale* am 4. Juni 1663 aufgeführt: „Haec Comedia exhibita est in Nuptijs Comitjs Denhofijs praesente Serenißime Electore et Electorißa alijsque Principibus. Anno 1663 die 4. Junius composita à Johanne Sebast[iani]“<sup>13</sup>.

Die Trauung fand in der Königsberger Schloßkirche statt; das Trauregister vermerkt hierzu: „Anno 1663 den 4 Junij ist Herr Gerhardt Graf von Dönhoff Sr. Königlichen Maj. in Polen undt Schweden bestelter CammerHerr, des Großfürstenthumbs Littauen Schencken und Starosta auf Teltz und Posismo, mitt Jungfer Anna Beata gebohrnen von Goldtstein getrawet worden, Gott gebe ihnen seinen Seegen.“<sup>14</sup> Ob der Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg für die Hochzeitsfeierlichkeiten das Königsberger Schloß zur Verfügung stellte, scheint jedoch fraglich, da sich keine diesbezüglichen Einträge in den Hofrechnungsbüchern befinden. Gleichwohl war der Große Kurfürst bei der Hochzeit anwesend und überreichte dem Paar ein ungewöhnlich großzügiges Geschenk, das sich mit dem Wert von 1000 Mark in den Hofrechnungsbüchern niederschlug.<sup>15</sup>

Der Auftrag für die Komposition dürfte von der Familie Wallenrodt direkt an den seit zwei Jahren als Kapellmeister am Königsberger Hof wirkenden Sebastiani ergangen sein, denn schon ein Jahr zuvor hatte dieser bei der zweiten Hochzeit des Landhofmeisters das offenbar umfangreiche Singspiel *Felicitas* aufgeführt, dessen Arien seinerzeit sogar gedruckt wurden.<sup>16</sup>

Mit den genannten Dokumenten erschöpfen sich bereits die archivalischen Nachweise zum Entstehungsanlaß des *Pastorello musicale*. Nähere Umstände können jedoch aus der Widmungspartitur, die in die Wallenrodsche Bibliothek gelangte, und dem Textdruck erschlossen werden. Beide Quellen weisen Abweichungen in den überlieferten Textfassungen auf, die den Schluß zulassen, daß die Hochzeit ursprünglich im Mai stattfinden sollte.

Ein Vergleich zeigt vor allem hinsichtlich der jahreszeitlichen Einordnung der Handlung einige signifikante Unterschiede. So heißt es im Eröffnungsschor in der Textfassung der Partitur: „Sey willkommen schöner May, unser Felt ist winter frey.“ Im Textdruck hingegen wird die Präzisierung des

Handlungszeitraumes aufgehoben, indem eine konkrete Monatsangabe vermieden wird: „Sey begrübet, schöne Zeit. Unser Feld grünt weit und breit.“ Auch in der vierten Strophe des Eröffnungschores wurde der in der Partitur genannte „Mai“ unterdrückt und durch „Hat die Erd itzt ihre Zier [ursprünglich „der Mai gleich seine Zier“], ist das Leben doch bey dir.“ ersetzt. Zu Beginn von IV/3<sup>17</sup> wird die Handlung schließlich durch die Veränderung der ursprünglichen Worte Lucidors, „kehrt der Frühling bey uns ein“ (Partitur), im Textdruck in den Sommer versetzt.

Anhand dieser Beobachtungen stellt sich heraus, daß die im Textdruck überlieferte Fassung am 4. Juni 1663 aufgeführt wurde. Da alle Veränderungen lediglich durch den Austausch einzelner Wörter unter Beibehaltung der Versstruktur entstanden, mithin die Vertonung Sebastianis davon unberührt blieb, wurde in der vorliegenden Veröffentlichung die ursprüngliche, in der Partitur überlieferte Textfassung ediert. Um einen Vergleich beider Fassungen zu ermöglichen, umfaßt die Edition aber auch ein Faksimile des Textdrucks, der zudem Passagen enthält, die „umb Kürtze willen/ in der Musica außgelassen“ wurden.<sup>18</sup>

Da in der Widmungspartitur die Textänderungen nicht berücksichtigt worden sind, ist anzunehmen, daß die gesamte Planung des *Pastorello musicale* relativ kurzfristig erfolgte, was sich anhand der Beschäftigung mit dem Libretto bestätigen wird. Sebastiani dürfte danach die Vertonung kaum vor Anfang April in Angriff genommen haben, zumal er zuvor möglicherweise noch mit der Komposition seiner *Matthäus-Passion* beschäftigt war, mit deren Aufführung man die Reparatur der bei Hofe vorhandenen Violen während der Fastenzeit in Zusammenhang bringen kann.<sup>19</sup>

## Libretto

Im Gegensatz zur Partitur des *Pastorello musicale* war der ohne Verfasserangabe erschienene Textdruck des *Verliebten Schäferspiels* schon im 19. Jahrhundert bekannt und in den einschlägigen Arbeiten zur preußischen Theatergeschichte präsent.<sup>20</sup> Ernst August Hagen entschied sich, das Stück dem seit 1667 als Professor der Beredsamkeit in Königsberg wirkenden Jacob Reich zuzuschreiben und sagte ihm in diesem Zusammenhang „besondere Fertigkeit, wenn auch nicht Geschicklichkeit“ nach.<sup>21</sup> Der Vermerk auf dem Titelblatt „Scritto in Poesia da M. Joh. Röling P.P.“ belegt hingegen den seit 1660 in der Nachfolge Simon Dachs als Professor für Poesie an der Universität Königsberg tätigen Johann Röling als Verfasser der Dichtung.

Röling stammte aus Lütjenburg in Holstein und hatte in Rostock studiert. Aus seiner Königsberger Zeit sind über 700 Huldigungsgedichte nachweisbar. Sebastianis zahlreichen Gelegenheitskompositionen lagen überwiegend Dichtungen Rölings zugrunde; auch die *Felicitas* war ein Werk Rölings.<sup>22</sup>

Der von Joseph Müller-Blattau für das Libretto konstatierte „komische Einschlag“<sup>23</sup> und Hagens Beobachtung, daß hier „viele ganz puppenspielartig angelegt“<sup>24</sup> ist, vermitteln einen Eindruck von den Schwierigkeiten, die sich im Umgang mit der Dichtung ergeben. Zwar gibt sich das Stück äußerlich als ein Schäferdrama, doch inhaltlich ist es mit keiner der zeitgenössischen deutschsprachigen Nachahmungen der „klassischen“ italienischen Stücke der Gattung, *Aminta* von Torquato Tasso und dem *Pastor Fido* von Giovanni Battista Gu-arini, verwandt.

Rölings Protagonist Thyrsis hat in seiner Jugend beständig Romane und Schäferspiele gelesen und verinnerlicht. Neben der eifrigen Lektüre bukolischer Literatur galt sein Interesse aber auch Ovids *Metamorphosen*, an denen ihn die Verwandlungen der getreuen Liebhaber so sehr beeindruckten, daß sie ihm ein Leitbild wurden. Da er am Wahrheitsgehalt dieser literarischen und mythologischen Stoffe nicht zweifelte, hatte er sich in die Gesellschaft von fremden Hirten in der Hoffnung begeben, daß ihm selbst einmal „Schäfer-Lust und Verwandlung“<sup>25</sup> widerfahren würden.

Die von dem wunderlichen Schäfer belustigte Gesellschaft beschließt, Thyrsis in seiner Einfältigkeit vorzuführen, und konfrontiert ihn mit Situationen, die als in Episoden gegliederte Aneinanderreihung verschiedener traditioneller bukolischer Sujets aufzufassen sind: Befragung des Echos (I/4), Auftritt einer ungeliebten Liebhaberin (II/2), Auftritt des Nebenbuhlers und Konfrontation (II/3), Liebesklage im locus terribilis (III/2), Verkleidung als Frau (III/3f.), Untreue des Nebenbuhlers (IV/3), Angriff der Satyren (IV/4), Abweisung durch die Geliebte (V/2) und „Verwandlung“ in einen Baum (V/3).

Das Besondere an der Umsetzung dieser Handlungsmuster aus der Schäferliteratur ist, daß diese lediglich als Vorlagen genutzt werden, die inhaltlich eine burleske und satirische Behandlung erfahren. Besonders deutlich wird dies schon im ersten Akt, in dem Chrysille (I/4, Textdruck: I/3) beschließt, sich dem liebesklagenden Thyrsis als Echo zu gebärden. Dabei verwickelt sie sich in den notwendigerweise jeweils auf Wort- und Lautwiederholungen beschränkten Antworten immer mehr in Widersprüche, bis sie schließlich gänzlich aus der Rolle fällt und Thyrsis in ganzen Sätzen antwortet:

Thyrsis: *Was, ein Strick? Was magst du denken?*

*Soll ich mich denn gar erhenken?*

Echo: *Henken.*

Thyrsis: *Ach! es ist um mich geschehen,  
wo nicht der Strick zu verstehen,  
der auf Amors Bogen ist gezogen.*  
Echo: *Nein, ich meine einen Strick, dich daran zu henken.*  
*O du gar verschwatztes Echo [...].*

Im anschließenden Dialog mit Chrysilie fällt Thyrsis in Ohnmacht und will sich an der Geliebten stützen. Ihr Ausweichen aus Angst, von seinem Körpergewicht erstickt zu werden, weiß er sofort als Abbild der Beziehung zwischen Anaxarete und Iphis zu deuten (vgl. Ovid, *Metamorphosen*, 14. Buch).

Diese Parodien auf bukolische und mythologische Formen und Vorlagen bereiten der Gesellschaft um Thyrsis reichlich Vergnügen und amüsierten sicher auch das belesene Hofpublikum beträchtlich. Nur der fremde Schäfer selbst ist in seiner „literarischen“ Verblendung unfähig, das mit ihm getriebene Spiel zu erkennen. So weigert er sich, mit dem Nebenbuhler Philenus um Chrysilie zu kämpfen, da dieser ihm mit einem Degen entgegentritt. In seinem Weltbild kommt nur das Duell mit dem Hirtenstab in Frage. Dafür verzichtet er sogar auf die Geliebte. Besonders derbe Situationskomik entsteht, nachdem Widdod, den Thyrsis für einen Zauberer hält, vorgibt, ihn in die schönste Schäferin verwandeln zu können, indem er seine Sprache verändern und den Bart unsichtbar machen würde (III/3). Thyrsis geht sofort auf das Angebot ein und erscheint im vierten Akt (IV/2) zwar in Frauenkleidern, jedoch in unverändert bärtiger Gestalt als fremde Schäferin Doris erneut bei der Geliebten, die seine (Doris') unvergleichliche Schönheit rühmt und ihn (sie) als Freundin bei sich aufnehmen will. Der Auftritt der Doris platzt schließlich, nachdem der Nebenbuhler Philenus vorgibt, sich in sie verliebt zu haben und sie mit Kußversuchen bedrängt. Nur die Ankunft der Satyren verhindert Schlimmeres.

Im Gegensatz zur Fassung im Textbuch nennt Röling in der Textfassung der Partitur auch den Grund für die literarisch motivierte Entscheidung des Thyrsis, sich in eine Frau zu verwandeln (III/3): „Ei, die Verwandlung ist Schäfern sehr gemein. So hat Astree vormals den Celadon geliebet als, er Alexis war.“ Die Parodievorlage für den verballhornten Auftritt von Thyrsis in Frauenkleidern war demnach der beliebte französische Schäferroman *Astrée* von Honoré d'Urfé, der seit den 1620er Jahren in der Übersetzung Carl von Barths auch in deutscher Sprache vorlag. Auch in anderen Passagen findet man Anspielungen auf diesen Roman bzw. auf dort erscheinende mythologische Gestalten: Bei der „Verwandlung“ von Thyrsis in eine Frau beschwört Widdod die gallischen Götter Hesus und Taramis (III/3); die Satyren stellen sich als Freunde des Tautates vor (IV/3).<sup>26</sup>

Aufgrund der zahlreichen konkret nachweisbaren Parodievorlagen stellt sich die Frage, ob die Zusammenstellung Rölings und der Grundgedanke des Vorführens eines in die bukolische und mythologische Literatur vernarrten, realitätsfremden Menschen insgesamt einer – vielleicht französischen – Vorlage entlehnt ist. Tatsächlich lieferte das 1653 erschienene Schauspiel *Le Berger extravagant* von Thomas Corneille – eine Bühnenbearbeitung des gleichnamigen Romans von Charles Sorel Sieur de Souvigny – die Grundlage für das *Verliebte Schäferspiel*.<sup>27</sup> Allerdings stellt Corneilles Stück nicht die unmittelbare Vorlage für Rölings Bearbeitung dar. Vielmehr hatte Andreas Gryphius 1661 einem Auftrag folgend zum ersten Geburtstag des Thronfolgers des Piastenhauses, Georg Wilhelm zu Liegnitz, Brieg und Wohlau, in dem Lustspiel *Der Schwermende Schäfer* bereits eine Übersetzung von *Le Berger Extravagant* mit „wenig beliebt“ vorgelegt. Das am 29. September auf der Bühne der fürstlichen Residenz in Olau vorgestellte Stück war dem Textdruck<sup>28</sup> zufolge eine um etwa 500 Verse gekürzte Fassung der Vorlage. Die vollständige Übersetzung erschien schließlich 1663 in Breslau, nunmehr unter dem Titel *Satyrisches Lust=Spieß*.<sup>29</sup>

Rölings Textcollage beruht auf der vollständigen Fassung, denn diese enthält mit dem Angriff der Satyren (Röling: IV/4) eine Szene, die in Gryphius' Festspielfassung 1661 noch nicht berücksichtigt worden war. Dennoch könnte die Aufführung von 1661 möglicherweise den entscheidenden Impuls für Rölings Bearbeitung gegeben haben. Zumindest scheint eine Textpassage in der fünften Strophe des Eröffnungschores mit dem Wissen um die Vorlage deutlich auf eine vom Brautpaar erlebte, frühere Aufführung von Gryphius' Schwermenden Schäfer Bezug zu nehmen, die freilich ebenso nach der vollständigen Fassung in Königsberg vorstellbar wäre<sup>30</sup> und dann in den Zeitraum zwischen Fastnacht 1663 - Gryphius' Vorrede ist mit "Feriis ante. Ceneralibus." Datiert - und dem ursprünglichen Hochzeitstermin gefallen sein dürfte:

*Liebt ihr itzt noch unser Spiel,  
wie es euch vormals gefiel,  
so hört günstig, was wir singen.  
Scheint es andern gleich als neu,  
wisset ihr doch, was es soll.*

Daß Rölings Bearbeitung nicht nach Corneilles Vorlage erfolgte, ergibt sich aus zahlreichen übernommenen Eigenarten von Gryphius' Übersetzung. So hielt dieser sich zwar generell sehr eng an das französische Original,<sup>31</sup> fügte aber neben geringfügigen Erweiterungen anstelle der bei Corneille in

Alexandrinerversen verfaßten Monologe des Lysis (=Thyrsis) strophische Dichtungen ein, die die Annahme nahelegen, daß bereits hier an Gesangseinlagen gedacht war.<sup>32</sup> Röling übernahm diese Formen an den betreffenden Stellen und fügte am Beginn der Echo-Szene (I/4) zusätzlich ein weiteres „Lied“ für die Hauptperson ein. Die folgende Gegenüberstellung von Vorlage und Bearbeitung zeigt einerseits, wie eng sich der Königsberger Poet an seiner Vorlage orientierte. Andererseits dokumentiert sie aber auch Rölings Intention von einer Aufführung „In einer singenden Music“<sup>33</sup>, indem dessen Umarbeitung die dichterische Grundlage für die Vertonung in der beliebten Barform lieferte, die Sebastiani dann mit gewisser Freiheit auch umsetzte. Der Topos des Tagesabschieds findet sich in ganz ähnlicher Weise bei Jacob Schwiegers oft vertontem „gute Nacht Sagendem“<sup>34</sup>.

Die Aufführung eines auf dem *Schwerenden Schäffer* basierenden Sing-Spiels setzte die gänzliche Umdichtung voraus, denn die Dichtung wurde von Gryphius, abgesehen von wenigen strophischen Einlagen, überwiegend in Alexandrinerversen verfaßt. Für die rezitativische Vertonung war sie daher denkbar ungeeignet. Röling war mithin in erster Linie daran gelegen, ein für die Vertonung im *stylo recitativo* geeignetes Libretto, also (nach Caspar Ziegler) ein „stets werendes Madrigal“ zu schaffen, in das er – insgesamt nach heutigem Verständnis zu selten! – „zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen“ einfügte, „wie es die Italianer in der Poesie zu ihren Singe Comedien gebrauchen.“<sup>35</sup> Darüberhinaus verfolgte er mit der Bearbeitung noch ein weiteres Ziel: die deutlichere Anpassung an das äußere Gewand eines Schäferspiels, wofür auch Cupido und Venus ihre Szenen erhalten mußten.

Insofern hat das Libretto auch äußerliche Ähnlichkeiten mit Gryphius' gekürzter Fassung von 1661. Charakteristisch für diese war, daß – wie im *Verliebten Schäferspiel* – die von Corneille gelieferte Rahmenhandlung mit drei höfischen Liebespaaren gestrichen oder zumindest stark beschnitten wurde. Der Charakter der inszenierten Episoden mit Lysis als ein „Spiel im Spiel“ blieb hingegen erhalten. Die Rahmenhandlung übernahm Röling bis auf wenige Ausnahmen ebenfalls nicht, weshalb im *Verliebten Schäferspiel* merkwürdig offen bleibt, ob es sich bei den sämtlich umbenannten Mitspielern um eine utopische Schäfer- oder eine theaterspielende Adelsgesellschaft handelt. Genauso liefert das Libretto Rölings sicher mit gewisser Absicht keinen Hinweis darauf, daß sämtliche auftretenden mythologischen und bukolischen Gestalten der Binnenhandlung in Wahrheit verkleidete Mitglieder der Gesellschaft sind. Thyrsis ist bei Röling kein verblendeter Kaufmannssohn mehr, sondern „der fremde Schäffer“<sup>36</sup>. An einer Übernahme der bei Corneille/Gryphius anklingenden Hof- und Gesellschaftskritik und gewissermaßen auch an einer Vorführung der Nürnberger Dichter, „die die angenommene Schäferrolle bis ins Privatleben fortsetzten“<sup>37</sup>, war Röling –

sicher bedingt durch den Entstehungsanlaß und die Adressaten der Dichtung – nicht interessiert.<sup>38</sup> In Szene setzt er vielmehr die Verirrungen des Thyrsis, des von Liebe und Bukolik Geblendeten. Deshalb konnte Röling auch nicht den drastischen Schluß der Vorlage übernehmen, in der Gryphius das Spiel abrupt abbricht, nachdem der Kaufmannssohn sich in einen Baum verwandelt glaubt und Angelice enerviert verkündet:

*Aus Nymphen! Schäfer aus! aus mit der Schäferei!*

*Man kehr aufs Schloß! Last Kleid und Hirtenstab heimsenden /*

*Weil Lysis nun entbäumt / ist dieses Spiel zu enden.*

Der neue Schluß (V/4) hingegen läßt das Stück harmonisch enden. Die Waldgöttinnen umtanzen den in ihren Orden aufgenommenen Thyrsis. Der brummende Wassergott Angerapp (Fluß südlich von Königsberg) bringt erstmals Lokalkolorit ins Spiel. Im Lied der Electra erhält schließlich auch der anwesende Große Kurfürst die obligatorische Huldigung, und das Herzogtum Preußen wird als arkadischer Handlungsort aufgelöst.

Musikgeschichtliche Bedeutung erhält das *Pastorello musicale* zweifellos auf Grund seiner Singularität. Gleichzeitig unterliegt eine Bewertung der Komposition gewissen Einschränkungen, da vergleichbare Werke von Zeitgenossen fehlen bzw. die oben genannten überlieferten Stücke wegen ihres zeitlichen Abstandes nur bedingt herangezogen werden können. In den rund 2000 Takten überwiegt das Rezitativ, dem sichtbar nur sieben strophische Formen – fünf Arien, teilweise mit Ritornellen, sowie Anfangs- und Schlußchor – gegenüberstehen. Es fällt nicht leicht, Sebastianis Rezitativ-Stil zu würdigen. Auf den ersten Blick wirkt er sehr formelhaft, schlicht, beliebig und nur selten Prinzipien des „stile rappresentativo“ unterworfen. Die überwiegenden, syllabisch aneinandergereihten, „plappernden“ Achtelnoten im geraden Metrum vermitteln diesen Eindruck; ausdrucksvolle Melismen zur Verbildlichung des Textes, Wechsel in den Tripeltakt, Wort- oder Phrasenwiederholungen in Anlehnung an Schütz' „stile oratorio“ bleiben die Ausnahme und werden nur an exponierten Stellen eingesetzt.

Dennoch unterliegt Sebastianis Rezitativ bestimmten Gestaltungsprinzipien und ist nicht ohne Reiz. So lassen sich grundsätzlich zwei verschiedene Modelle der in Musik gesetzten Rede beobachten, die im Stück allerdings häufig fließend ineinander übergehen: das liedhaft und das eher frei gestaltete Rezitativ. Letzteres läßt sich besonders deutlich gleich zu Beginn, im Prolog des Cupido (I/2), beobachten, der im Hinblick auf die Breite des rezitativischen Gestaltungsspektrums die mannigfaltigsten Einblicke gewährt. Die Szene fällt auch in der Partitur unmittelbar auf, da sie offensichtlich erst nach Fertigstellung der Widmungspartitur durch den

Kopisten von Sebastiani selbst ergänzt wurde.<sup>40</sup> Vermutlich beschloß der Komponist während der Anfertigung der Abschrift, den als „ersten Eindruck“ wirkenden Prolog noch einmal zu überarbeiten, wofür ihm bedingt durch die Verschiebung der Hochzeit dann wohl auch mehr Zeit zur Verfügung stand. Eventuell könnte die Überarbeitung aber auch aufgrund von Textrevisionen Rölings notwendig geworden sein, stellt doch der Prolog des Cupido eine der wenigen originären, also nicht nach Gryphius' Vorlage gefertigten Szenen des Librettos dar.

Typisch für Sebastianis freies Rezitativ sind die zahllosen, zumeist am Satzbeginn stehenden, Tonrepetitionen des Sängers in Achtelnoten über liegender Generalbaßbegleitung, was vorzugsweise in monologischen und ausgeprägt narrativen Passagen zu beobachten ist (in I/2 etwa T. 2, 6, 10–11, 24). Fallen Vers- und Satzende in eins, erfolgt die Kadenzierung, die abhängig von textimmanenter Hebung oder Senkung die Gesangsstimme in Terz-, Quint- oder Oktavlage enden läßt. Setzt sich ein Satz aus mehreren Versen zusammen, reiht Sebastiani entweder Motive aus den beschriebenen Tonwiederholungen aneinander (etwa T. 36–38) oder kombiniert sie mit einer abwechslungsreicheren Vertonung der angrenzenden Satzhälfte, die dann bereits eher dem liedhaften Rezitativ-Typus folgt. Häufig benutzt der Komponist auch die mehrfache Wiederholung arioser Floskeln, um einen eher frei gestalteten Monolog musikalisch nicht zerfallen zu lassen. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist der im Prolog dreimal wiederkehrende, kleine melodische Abschnitt in T. 3–4, 12–13 und 46–47, der auch in späteren Auftritten immer wieder zum Einsatz kommt.

Noch deutlicher wird die planvolle Vermischung freier und liedhafter Abschnitte in der Echoszene I/4. Nach dem frei gestalteten Beginn setzt Sebastiani bei der Vertonung von drei der 16 Fragen des Thyrsis an das Liebesorakel (also in den achtsilbigen Verspaaren) dieselbe, den Oktavraum nach unten sequenzierend abschreitende, ariose Floskel ein. Der Zweck ist deutlich zu erkennen: Die wiederkehrende Phrase schafft musikalische Einheit und Zusammenhang in der von den Echo-Antworten rhythmisch destabilisierten Szene (T. 40–42, 49–51, 59–61).

Daß dieser ariose Stil sich auch in den Augen des Komponisten praktisch nicht wesentlich von dem der Arien unterschied, zeigt die Niederschrift des Duettens von Chrysille und Philenus zu Beginn des fünften Aktes (T. 9–37), dem eine Dichtung von vier wechselweise vorzutragenden Strophen zugrundeliegt. Obwohl die strophische Struktur im Librettodruck durch entsprechende Anordnung zu erkennen ist, wurde die Vertonung nicht als geschlossene Form notiert und bezeichnet, sondern dem folgenden Rezitativ ohne Trennung vorangestellt. Der strophische (Quasi-)Dialog zeigt aber auch, wie Sebastiani das Aneinandervorbeisingen der



beiden Akteure in dieser Kleinform unauffällig und doch kunstvoll versinnbildlichte, indem er die Aria-Melodie des Philenus zu Beginn aus der gespiegelten Abwandlung von Chrysilles Lied gewann.

Wenn Sebastiani in der Regel sämtliche strophischen Gebilde des Librettos auch strophisch vertonte, so geschah dies nicht ohne dramaturgische Rechtfertigung. Entgegen der Intention Rölings entschloß sich der Komponist, den dreistrophigen Monolog des Thyrsis zu Beginn der „Ohrfeigen-Szene“ (V/2) nicht als „Lied“ (so die Vorgabe des Textdrucks) umzusetzen. Zur Darstellung der reichhaltigen Eindrücke aus Tier- und Pflanzenwelt und der Empfindungen beim Anblick der Geliebten erschien ihm die freie, affektreichere Darstellung im Rezitativ der geschlossenen Form deutlich überlegen, zumal die aus elf- und zwölfsilbigen Versen mit Binnenpausen bestehenden Strophen sich ohnehin nicht zur Vertonung in dem von Sebastiani im *Pastorello* gepflegten Arienstil eigneten.

Dieser zeichnet sich durch eine gänzlich syllabische, schlichte und liedhafte Setzweise aus und entspricht weitgehend, wie schon das ariose Rezitativ, dem „plappernden Achteltyp“. Formal stehen die Arien mit ihren Ritornellen, ihrem Hang zu klarer Gliederung und Symmetrie Adam Kriegers grundlegenden Beiträgen zu dieser Gattung, insbesondere den Melodien der ersten Ariensammlung von 1657, nahe. Nicht zu überhören sind jedoch darüberhinaus deutliche Anklänge an Francesco Cavallis Kanzoneettenarienstil der 1640er Jahre, dem auch viele der zahlreichen überlieferten Gelegenheitsgesänge Sebastianis entsprechen.<sup>41</sup> Vermutlich ist die Kenntnis dieses Stils mit dem von Pisanski bezeugten Italienaufenthalt Sebastianis in der Zeit vor 1650 in Zusammenhang zu bringen.<sup>42</sup>

Was dem *Pastorello musicale* in musikalischer Hinsicht zu fehlen scheint, sind über gelegentliche Ansätze hinausgehende, dramatische Passagen und eine reichere Ausgestaltung mit Arien und Instrumentaleinlagen, die eine eindeutige Zuordnung zur Gattung Oper erleichtern würden. Gleichwohl drücken diese Vorbehalte ein Mißverständnis aus, denn sie scheinen weniger Sebastianis Auffassung oder dem Entwicklungsstand der deutschsprachigen Bühnenmusik als vielmehr gattungsmäßigen Grundsätzen einer späteren Zeit geschuldet. Sebastianis *Pastorello* ist ein „in einer singenden Music“ vorgestelltes *Schäferspiel*, eine Schäferoper, deren Reiz im Komischen liegt. Vorlagen für ausdrucksvolle Monodien lieferten Röling/Gryphius dem Komponisten nicht, obgleich solche durch ihre tragikomische Außenwirkung sicher Effekt gemacht hätten. Die dafür prädestiniert erscheinende Liebesklage und Weltabkehr des Thyrsis im locus terribilis (III/2) besetzte Röling aber nach Gryphius' Vorbild mit einer strophischen Dichtung, der fünfstrophigen Kanzoneettenarie „Lasset uns dem Glück entweichen“. Sebastiani gab ihr zumindest eine besonders ausdrucksvolle „Symphonia“ (hier gleichbedeutend mit Ritornell) bei. Auch ein „Lamento“ am Ende des zweiten Aktes war im Libretto nicht vorgesehen. Sebastiani

fügte es daher als Instrumentalsatz ein. Nur in diesem wirkungsvollen Stück zeigen sich übrigens deutliche Bezüge zur kurz zuvor entstandenen *Matthäus-Passion*, deren instrumentale Einlagen und violenbegleiteten Choralbearbeitungen ebenfalls von kunstvoller Polyphonie geprägt sind. Die kühne Dissonanzbehandlung im Lamento könnte ebenfalls Resultat von Sebastianis Lehrjahren in Italien gewesen sein. Möglicherweise ist ein gewisser Einfluß der freien Instrumentalwerke von Biagio Marini und Giovanni Legrenzi zu spüren.

Die augenscheinlichen Mängel des *Pastorello musicale* dürfen aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß es Sebastiani überzeugend gelang, die Gespräche der Handelnden weitgehend natürlich, der Sprachdeklamation angepaßt und unter Vermeidung „toter Pausen“ in die Musik zu setzen. Insofern ist Rölings Vorlage auch wirklich opernmäßig, denn die abwechslungsreichen Versmaße und Reimstrukturen außerhalb der geschlossenen Formen waren bei der Vertonung Chance und Gefahr zugleich. Die aufgeführten Merkmale des Rezitativs offenbaren Sebastianis Kenntnis der italienischen Schreibart, sie zeichnen das Stück aus und unterscheiden es zum Teil wesentlich von den angeführten Beiträgen zur deutschsprachigen Oper um 1680.<sup>43</sup> Zugleich steht das *Pastorello musicale* aber durch seine Liedhaftigkeit auch deutlich in einer deutschen Tradition. So bestätigt sich anhand des Notentextes der von Johann Mattheson mitgeteilte Hinweis, daß das Rezitativ in der deutschen Oper vor 1680 „tactmäßig, wie itzo unser Arioso, oder Obligato, gesungen“<sup>44</sup> wurde.

Sebastiani behielt diesen Stil über das *Pastorello* hinaus bei. Die Arien seiner *Parnassblumen* (1672/1675) enthalten „florentinisch-rezitativische Liedpassagen“<sup>45</sup>, und auch außerhalb seiner *Matthäus-Passion* hat er im geistlichen Rahmen die wohl insgesamt andersartige „recitirende [...] Manier“ in einem nicht erhaltenen Evangelienjahrgang gepflegt, der in seiner „mit Kirchen Liedern außgezierte[n] Concert Art“ offenbar eine interessante Episode der Entwicklung der Gattung Kantate darstellte.<sup>46</sup>

### **Aufführungspraxis**

Hinsichtlich der Mitwirkung von Instrumenten liefern Partitur und Textdruck nur zum Eröffnungschor konkrete Aussagen, die sich aber durchaus auf Arien und Ritornelle übertragen lassen. Angaben zur Besetzung des Basso continuo sucht man indessen in beiden Quellen vergeblich.

Sebastianis nachträgliche Einfügung der Angabe *Tutti* im Eingangschor deutet darauf hin, daß die durch den Kopisten präzisierten Besetzungsangaben den gesamten mitwirkenden Aufführungsapparat übermitteln. An Blasinstrumenten waren dies traditionell bukolische Instrumente: Blockflöten in den drei Stimmlagen Piccolo,

Alt und Tenor, die gemeinsam mit den nur im Textdruck geforderten Schalmeyen den Gesang des Hirtenchors untermalten. Der Streicherapparat bestand aus Violen in denselben Stimmlagen. Nicht sicher ist zu entscheiden, ob mit der in der Sopranlage notierten Viola tatsächlich eine Diskantgambe gemeint ist oder ob Violinen besetzt wurden. Im Eingangschor ist die Stimme zwar im Diskant-Schlüssel notiert, jedoch ebenfalls mit einer Sopranflöte besetzt. Alle Ritornelle und auch das den Violen zugewiesene Lamento sind in der Oberstimme allerdings im Violin-Schlüssel notiert, was deutlich für ein Instrument in der *da braccio*-Haltung spricht.

Zu beachten ist in diesem Zusammenhang, daß der Textdruck für den Eröffnungschor erst nach der zweiten Strophe das Erklängen des Ritornells fordert und dieses ausdrücklich den 24. *Violons* zuweist. Hier kommt deutlich eine Affinität des biographisch und musikalisch von Italien geprägten Thüringers zur französischen Hofmusik zum Ausdruck. Obwohl die Bezeichnung wohl eher als Topos denn als realistische Angabe zur Besetzungstärke der Streicher in der Königsberger Hofkapelle zu werten sein dürfte, läßt sich hieran durchaus erkennen, daß Sebastiani bei der Besetzungstärke eine klare Außenstimmendominanz zumindest in den Ritornellen wünschenswert erschien. Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß sich Sebastiani im abschließenden Ritornell von I/3 ebenfalls als deutscher „Lullyst“ zeigt. Obwohl das nur auf eine Oberstimme im Violin-Schlüssel (Violine) mit Generalbaß begrenzte Stück im Kontext der Manuskriptseite (fol. 8v) wie ein nachträglicher Lückenfüller auf zwei zunächst leergebliebenen Systemen durch den Komponisten wirkt, lehnte Sebastiani sich damit doch deutlich an Lullys Kompositionsprinzip der Konzentration auf die Außenstimmen an. Ein Jahr vor der Aufführung des *Pastorello musicale* lieferte er in der Vorrede eines Gelegenheitsdruckes mit zweistimmigen Tänzen dazu auch die theoretische Begründung und aufführungspraktischen Hinweise: „Ueber gegenwärtigen Tanz wolle sich, bitte ich, keiner ärgern, daß ich nicht die Mittelstimmen dazu gesetzt; habe solches mit Fleiß getan und aus Ursache, weil sie mehr einen guten Progreß zwischen den Arien und dem Fundament verhindern, als zu Wege bringen und also nicht befinde, daß sie im Tanze nützig oder nötig seien: habe also den Anfang machen wollen, hoffe, andere werden mir nachfolgen. Unterdessen wolle man nur die Oberstimme mit soviel Violinen als vorhanden, nebst dem Fundament wohl besetzen, ich will hoffen, es wird einen besseren Affekt von sich geben als sonsten.“<sup>47</sup>

Den umfangreichen Aufführungsapparat nutzt Sebastiani offensichtlich durch vielfältige Instrumentierungsweisen aus. Die abwechslungsreichen Besetzungen der einzelnen Strophen des Eingangschores dürfen daher auch als Indiz für eine variable Gestaltung der Ritornelle gelten.

Angaben zur Besetzung des Generalbasses liefert die Partitur nicht. Allerdings dürfte neben Cembalo und Violine der im Textdruck für den Eingangschor genannte *Chor der Lauten* ebenfalls Bestandteil der Continuo-

Gruppe gewesen sein, denn schon Harsdörffer unterrichtete 1648 über das Hirtenspiel und im Besonderen über seine *Seelewig*, daß es „Nach der Italiäner Art [...] und benebens einer Theorbaklang vernemlichst gesungen“ werden solle. Auch in Leipzig wurde 1652 für die Aufführung einer umfangreichen weltlichen Huldigungsmusik von Werner Fabricius, die Echo-Szenen und offenbar ausgedehnte rezitativartige Teile enthielt, ein Continuo-Apparat mit Lauten, Positiv, Regal, Clavizymbel und Spinett herangezogen.<sup>48</sup> Sebastiani zeigt sich in der Vorrede seiner gedruckten *Matthäus-Passion* (1672) ebenfalls als Befürworter einer sehr farbigen und starken Generalbaßbesetzung: „Dabey ist in acht zu nehmen / daß sie [die Instrumente] sein beysammen auff einem Chor mit verdeckter Orgel / Positiv / Instrument oder Clave-Cimbal nebst andern vorhandenen subtilen Instrumenten / als Lauten / Theorben / Violen da Gamba / oder da Braccio / wie auch 2. verbundenen Violinen kan musiciret werden: In mangel der tieffen Violen kan die dritte und vierdte auch wol ausbleiben / wann nur das Fundament gut besetzt ist.“<sup>49</sup>

Die Belege machen deutlich, daß in dieser Zeit vielfältige Klangfarben zum Charakter der Generalbaßgruppe gehörten – im geistlichen, wie auch im weltlichen Rahmen. Bei Aufführungen des *Pastorello musicale* sollte daher unbedingt eine ähnliche Vielfalt im Fundament angeboten werden, um auch den jeweiligen Szenen oder Personen durch Differenzierung und Zuordnung bestimmter Klangfarben eigene Charaktere zu verleihen (etwa das Regal zu den Worten des Widdod), denn die ironisch-satirische Handlung fordert eine affektreiche und überzogene Wiedergabe geradezu heraus.

Auf Grund der wenigen Instrumental- und Liederlagen empfiehlt es sich zudem bei Wiederaufführungen, an geeigneten Stellen auf zeitgenössische Ballettmusiken etwa Johann Caspar Horns<sup>50</sup> oder auf die zahlreich erhaltenen Brauttänze Sebastianis zurückzugreifen. Stellenweise dürften auch „gut passende“ Stücke aus dem reichhaltigen Repertoire deutscher Barocklieder zur Auflockerung beitragen.

Michael Maul

13 Partitur, fol. 34v. Sebastianis Namenszug in der rechten unteren Ecke ist infolge von Papierbeschädigung nur noch teilweise vorhanden (siehe Abbildung auf S. XLV).

14 Evangelisches Zentralarchiv Berlin, Nr. 2650, Taufbuch und „*Register und Verzeichnuß der in der Residenz Kirchen brelamirten und Copulierten*“, fol. 125v. Der Band enthält auch den Eintrag zu Sebastianis eigener Vermählung am 7. September 1672 (fol. 135r).

15 Vgl. den Eintrag in das Hofrechnungsbuch 1663: Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, XX. Hauptarchiv, Ostpreußische Folianten, Nr. 13571.

- 16 *Felicia oder herzlich gemeinter Glückwunsch*. Ein heute verschollenes Exemplar nach-gewiesen bei Piotrowski (wie Fußnote 6), S. 63 u. 111 in den Beständen der Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg, Sign. S. 44 (244).
- 17 Aktangabe in römischen Ziffern, Szenenangabe in arabischen. Die Zählweise des ersten Aktes folgt der Partitur. Im Textdruck wird die Einleitungsszene als „Eröffnung des Schau= Platzes“ bezeichnet.
- 18 Textbuch, S. 2 (S. XX der Edition).
- 19 Neuausgabe der *Matthäus-Passion* nach der Druckfassung von 1672 und einem derzeit verschollenen Stimmensatz (olim Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg, Sign. 15954A u. 24990) des Wehlauer Kantors Crone, den dieser 1663 angefertigt hatte und 1664 zur Aufführung benutzte, in: *Johann Sebastiani und Johann Theile. Passionsmusiken*, hrsg. von Friedrich Zelle (=Denkmäler Deutscher Tonkunst, Erste Folge, Band 17), Leipzig 1904. Das Hofrechnungsbuch (siehe Fußnote 15) enthält unter den Ausgaben für die Kapelle einen Eintrag zur Reparatur der Violen im März 1663, was als Indiz für die Erstaufführung der Passion gewertet werden kann.
- 20 Erstmals wurde der Druck ohne Angabe eines Verfassers erwähnt in Ludwig von Baczko, „Versuch einer Geschichte der Dichtkunst in Preußen“, in: *Beiträge zur Kunde Preußens*, 6. Band, Königsberg 1824, S. 157.
- 21 Ernst August Hagen, *Geschichte des Theaters in Preußen*, Königsberg 1854, S. 75f.
- 22 Siehe die Übersicht bei Joseph Müller, *Die musikalischen Schätze der Königlichen- und Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Preußen aus dem Nachlasse Friedrich August Gottholds. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Tonkunst*, Bonn 1870, Nachdruck Hildesheim 1971, S. 331–335.
- 23 Müller-Blattau (wie Fußnote 8), S. 72.
- 24 Hagen (wie Fußnote 21), S. 76.
- 25 Inhaltsangabe im Textdruck zur 2. Szene des 1. Aktes (siehe S. XXI).
- 26 Diese Gottheiten gehen ursprünglich auf das Epos *Pharsalia* des römischen Dichters Lucanus zurück.
- 27 Thomas Corneille, *Le Berger extravagant. Pastorale burlesque*, Rouen 1653, kritische Neuausgabe hrsg. von Francis Bar, Genf u. Paris 1960. Sorels Roman *Le Berger extravagant* war 1627 unter dem Pseudonym Jean de La Lande erschienen.
- 28 *Der Schwermende Schäfer Lysis. Auf Deß Durchlauchten Hochgebornen Fürsten und Herren/ Herren Georg Wilhelm Hertzogens in Schlesien zur Lignitz/ Brieg und Wohlau/ Höchsterfreulichen geburtstag (welcher ist der 29. September Anno 1660.) vorgestellt in einem Lust=Spiele auf der Fürstlichen Residentz in Olau/ Den 29. September Anno 1661. Brieg*. Neuausgabe in: *Andreas Gryphius. Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Band 8: Lustspiele II, hrsg. von Hugh Powell, Tübingen 1972, S. 49–104.
- 29 *Der Schwermende Schäffer. Satyrisches Lust=Spiehl/ Deutsch Auffgesetzt Von ANDREA GRYPHIO*, Breslau 1663, Neuausgabe s. Fußnote 28, S. 105–171. Grundlegende Literatur dazu und zum Verständnis von Rölings Libretto: Henri Plard, „Der Schwermende Schäffer“, in: *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Einzelinterpretationen*, hrsg. von Gerhard Kaiser, Stuttgart 1968, S. 363–379 sowie Christiane Caemmerer, *Siegender Cupido oder Triumphierende Keuschheit. Deutsche Schäferspiele des 17. Jahrhunderts*

dargestellt in einzelnen Untersuchungen, Stuttgart 1998, S. 343–369. Caemmerer vermutete bereits anhand der kurzen Schilderung Hagens (vgl. Fußnote 21), daß Rölings Libretto eine Bearbeitung von Gryphius' Lustspiel darstellen könne (S. 346).

30 Auch im nahegelegenen Elbing läßt sich in der Bearbeitung des *Horribilicribrisar* durch den dortigen Rektor Ernst König die Aufführung eines Gryphius-Werkes nachweisen (siehe Hagen, wie Fußnote 21, S. 63).

31 Vgl. die Ausführungen dazu bei Plard (wie Fußnote 29).

32 Vgl. ebenda, S. 378f.

33 So im Titel des Textdruckes (vgl. S. XIX).

34 Vertont u.a. von Adam Krieger in seiner 1657 in Leipzig erschienenen Sammlung *Arien von einer, zwey und drey Vocal-Stimmen, benebenst ihren Ritornellen auff zwey Violinen und einem Violon, samt dem Basso continuo zu singen und zu spielen*. Notentext bei Helmuth Osthoff, *Adam Krieger (1634–1666). Neue Beiträge zur Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1929, S. 82.

35 Vgl. die Ausführungen Zieglers zu den italienischen Opernlibretti in: *Caspar Ziegler von den Madrigalen / Einer schönen und zur Musik bequemsten Art Verse Wie sie nach der Italiener Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten [...]*, Leipzig 1653, zitiert nach der Neuausgabe in: *Ars poetica – Texte und Beiträge zur Dichtungslehre und Dichtkunst*, hrsg. von Dorothea Glodny-Wiercinski, Band 12, Frankfurt a. M. 1971, S. 42.

36 Inhaltsangabe des Textdruckes zu I/2 (siehe S. XXI).

37 So Caemmerers (wie Fußnote 29, S. 356f.) Deutung von Gryphius' Übersetzung.

38 Lediglich im Dialog zwischen Svavie und Thyrsis in II/1 kommt vorsichtig Gesellschaftskritik zum Ausdruck, die offenbar auf eine Passage von Gryphius' Rahmenhandlung im 4. Aufzug zurückgeht (siehe die Übersicht S. IX).

39 Gliederung im 1. Akt hier nach dem Textdruck.

40 Der Kopist brach nach Takt 4, 1.Viertel der Singstimme die Abschrift des Prologs ab. Die nächste vom Kopisten beschriebene Seite gibt den Beginn der folgenden Szene (I/3) auf den unteren vier Notensystemen wieder. Die oberen 14 Systeme blieben dagegen vorsorglich unbeschrieben. Demnach lag zum Zeitpunkt der Anfertigung durch den Kopisten der Prolog zwar (teilweise?) vor, die Abschrift muß aber auf Veranlassung Sebastianis abgebrochen worden sein, da wohl noch Veränderungen im Notentext geplant waren. Der überarbeitete Prolog wurde dann nachträglich auf separaten Blättern der Partitur beigegeben.

41 Vgl. etwa die Aria *Quel bel fior di giovinezza* aus *Gli Amori d'Apollone e di Dafne* (1640), abgedruckt bei Werner Braun, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1981 (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Band 4), S. 99f.

42 Georg Christoph Pisanski, *Entwurf der preußischen Literaturgeschichte* II, hrsg. von Friedrich Adolf Meckelburg, Königsberg 1853, S. 266. Noch immer existieren keine zeitgenössischen dokumentarischen Belege über Sebastianis vor-Königsberger Jahre. Pisanski erwähnt, daß Sebastiani in Weimar geboren wurde und noch vor 1650 nach Königsberg kam. Allenfalls stammt er aber aus einer umliegenden Ortschaft Weimars, denn die städtischen Kirchenbücher überliefern die Geburt eines Johann Sebastian[i?] am 30. September 1622 nicht. In

mitteleutschen Universitätsmatrikeln ist er ebenfalls nicht nachweisbar. Zur Biographie siehe auch Art. *Johann Sebastiani*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Friedrich Blume, Band 12, Kassel 1965, Sp. 444–446 (Werner Braun). 1647–1653 ist im thüringischen Gebesee ein Kantor Namens Christoph Sebastiani tätig, der aus Nazza bei Mühlhausen stammte. Ob dieser möglicherweise ein Bruder von Johann Sebastiani war, läßt sich nicht nachweisen, da die Nazzaer Kirchenbücher nur bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts zurückreichen.

43 Vgl. die Charakterisierung des Rezitativs bei Meder und Löhner bei Braun, *Johann Valentin Meders Opernexperiment* (wie Fußnote 3), S. 75f.

44 Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Reprint, Kassel 1954), S. 78.

45 Braun (wie Fußnote 41), S. 157.

46 Vgl. die Vorrede zum Druck von Sebastianis *Matthäus-Passion* (wie Fußnote 18). Sebastiani bot am Ende seiner Bemerkungen zur Passion den Verlegern diesen Jahrgang feil, rief damit offenbar aber keinen Widerhall hervor.

47 Litauische Nationalbibliothek *Martynas Mazvydo*, Musikabteilung, Sign. M. 125821 (olim Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg, Sign. 14042:33): *Die dienstbare Freyheit in der Liebe, Zum Braut Tantz bey der Hochzeit des Johann Büttners [...] 4. Juni 1662. Auffgesetzt von Johann Röling und in die Music gebracht von Johann Sebastiani, Königsberg*. Vorrede zitiert nach Piotrowski (wie Fußnote 6), S. 58. Zur Interpretation dieser Vorrede und der daher rührenden Einordnung Sebastianis als deutschen „Lullysten“ siehe auch Braun (wie Fußnote 41), S. 288.

48 Siehe Michael Maul, „Elias Nathusius. Ein Leipziger Komponist des 17. Jahrhunderts“, in: *Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2001*, S. 93.

49 Zitiert nach dem Faksimile in der Neuausgabe der *DDT* (wie Fußnote 19).

50 Etwa Ballette aus der 1663 erschienenen Sammlung *Parergon musicum Oder Musicalisches Neben=Werck, Bestehend in fünf angenehmen Grossen=Balletten [...] Nach der lustigen Frantzösischen Manier zu spielen/ mit fünf Stimmen [...] Andern Theil zusammen getragen von Johann=Caspar Horn [...] Leipzig [...] 1663*.

Daß zur Aufführung des *Pastorello musicale* auch Balletteinlagen erklangen, bestätigt das Textbuch mit dem „Tantz des Gotts Pan“ am Schluß des Stückes.

