

»In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum«

Zur Kompositionsweise von Samuel Scheidt

von

KLAUS-PETER KOCH

In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum« - »Herr, auf dich traue ich, laß mich nimmermehr zuschanden werden« (Ps. 31, 2 = Ps. 71, 1) übersetzt Luther diese Zeilen. Sowohl leiten sie, wörtlich identisch, die zwei Psalmen 31 (30) und 71 (70) ein, als auch beenden sie das *Te Deum laudamus*. Die beiden (davidi-schen) Psalmen gehören zu den individuellen Klageliedern, sind Gebete eines gealterten Menschen aus der seelischen Bedrängnis durch Feinde heraus. »Herr, sei mir gnädig, denn mir ist angst! Mein Auge ist trübe geworden vor Gram, matt meine Seele und mein Leib. Denn mein Leben ist hingeschwunden in Kummer und meine Jahre in Seufzen« (Ps. 31, 10-11). Der gemeinsame Grundtenor der genannten Psalmen widerspiegelt sich denn auch in textlichen Identitäten (Ps. 31, 2-4.1 ist wörtlich Ps. 71, 1-3.2), aber auch in Parallelitäten und Analogien (so Ps. 31, 12 und Ps. 71, 7). Jeweils wird der Psalm weitergeführt zu Hoffnung, Erlösungsgewißheit, Gotteslob. Letzteres ist auch die Hauptaussage des *Te Deum laudamus*, und so ist es folgerichtig, wenn die Kulmination zu Ende des Lobgesanges gleichfalls die wörtliche Übernahme von Ps. 31, 2 = Ps. 71, 1 ist.

Die beiden Komponenten Vertrauen in Gott und Bitte um Nicht-Zuschanden-Werden treten in Kombination mehrfach in der Bibel auf. Dies kann in der bitten-den Ich-Form geschehen (außer in den identischen Psalmversen 31, 2 und 71, 1 auch in den ähnlichen Versen Ps. 25, 2 und 20; Ps. 40, 14-15). Man begegnet ihnen zusammen weiterhin retrospektiv (Ps. 22, 6; Jes. 50, 7), feststellend (Dan. 3, 40) bzw. perspektiv (Ps. 25, 3; Jes. 49, 23), und auch in den Paulus-Briefen des Neuen Testaments ist das Erwarten/Hoffen/Glauben mehrmals mit der Gewißheit des Nicht-Zuschanden-Werdens verbunden (Röm. 5, 5; 9, 33; 10, 11; Phil. 1, 20).

Für Samuel Scheidt (1587-1654), den Halleschen Organisten, Kapellmeister und Komponisten, haben offensichtlich jene anfangs zitierten Verse eine besondere Bedeutung gehabt, denn sie sind Basis für einige Vertonungen, und zwar immerhin innerhalb eines Zeitraumes von mindestens 23 Jahren. Bemerkenswert ist, daß in der Regel zu diesem Text eine Melodie gestellt ist, die weder mit den tradierten Melodien zu dem Schlußvers des (lateinischen) *Te Deum laudamus* und des *Te Deum laudamus deutsch* (Luther 1529, Vers »Auf dich hoffen wir, lieber Herr, in Schanden laß uns nimmermehr«) noch mit der des Psalmliedes *In dich hab ich gehoffet, Herr, hilf daß ich nicht zuschanden werd* (Text: Adam Reusner 1533 nach Ps. 31; Melodie: 15. Jahrhundert bzw. bei Valentin Triller 1552) übereinstimmt, sondern auf den Hexachordsilben *ut re mi fa sol la sol ut* basiert. Dazu noch löst Scheidt in einigen Kompositionen diese Melodie von ihrem Text ab und läßt sie Grundlage für nicht textgebundene Werke werden.

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Tonfolge und ihre durch tonräumliche und zeitliche Spiegelung entstehenden Varianten:

Beispiel 1

(Krebs)

ut re mi fa sol la sol ut

(Umkehrung) (Krebs der Umkehrung)

Nachweislich verwendet hat Scheidt die Melodie *ut re mi fa sol la sol ut*, hauptsächlich kombiniert mit dem Text »In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum«, zwischen 1624 und 1647¹.

Erstmals tritt sie im I. Teil der *Tabulatura Nova* 1624, verarbeitet zu einem textierten *Canon contrarius a quatuor vocibus in diapente*, auf, und zwar gleich zweimal: unter dem bekannten Stich des Scheidt-Porträts zu Anfang des Bandes sowie als zehnter Canon innerhalb des Notentextes (SSWV 124 a). Eine zweite Verarbeitung begegnet im II. Teil der *Tabulatura Nova*, nämlich als Nr. 12 *Toccatà super: In te Domine speravi* (SSWV 138). Aus den 1640er Jahren existieren insgesamt sechs datierte, teilweise identische Verarbeitungen. Zwei Stammbucheintragungen von Scheidt selbst am 29. 7. 1640 und am 29. 12. 1643 sowie ein Nachtrag von fremder Hand 1646 in das Göttinger Exemplar von Scheids *Cantional* sind fast identisch mit dem obengenannten *Canon* der *Tabulatura Nova* I (SSWV 124 b). In jedem der genannten Fälle wird die Melodie mit dem besagten Text kombiniert. Interessant sind des weiteren zwei instrumentale Verarbeitungen der Melodie (ohne jeglichen Hinweis auf den Text) unter den *LXX. Symphonien* von 1640, die Nr. 21 (SSWV 391) und die Nr. 51 (SSWV 421). Beide Sätze sind kontrapunktisch angelegt. Datiert ist schließlich noch ein weiterer textierter *Canon a tribus vocibus in diapente post minimam*, der von Scheidt in ein Hallesches Exemplar des *Tabulatura-Nova*-Druckes im Jahre 1647 nachgetragen wurde (SSWV 541). Offen bleibt die Autorschaft Scheidts an einem textierten *Canon retrogradus a tribus vocibus*, der, undatiert (doch wohl auch in den Umkreis des Jahres 1647 zu legen), gleichfalls in dieses Exemplar eingetragen wurde. Scheidt-Autographe von Verarbeitungen der *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie, verbunden mit dem Text *In te, Domine, speravi*, liegen demnach mit den Canones SSWV 124 b und 541 sowie dem zuletzt genannten, nicht sicher zu autorisierenden Canon vor; hinzu kommen an gedruckten Verarbeitungen der Canon SSWV 124 a, die *Toccatà* SSWV 138 und die *Symphoniae* SSWV 391 und 421.

Undatierte Scheidt-Autographe der Vokal-Canones SSWV 124 a und b finden sich auch noch in dem Claviertabulatur- und -notenbuch von (Caspar und) Johannes Plotz aus dem schlesischen Brieg (Kraków, Biblioteka Jagiellonska, aus

1 Vgl. das Quellenverzeichnis im Anhang dieser Arbeit (S. 86 f.).

den Beständen der ehem. Preußischen Staatsbibliothek Berlin, Sign. Mus. ms. 40 056). Dieses Manuskript stand schon einige Male im Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung², da es neben den genannten Canones weitere, teilweise mit »S. S.« (d. i. Samuel Scheidt) gekennzeichnete Vokal-Canones auf andere Texte enthält und zudem eine Disposition der Moritzkirchenorgel zu Halle eingetragen ist. Außerdem sind hierin noch Choralsätze und Motettentranskriptionen (u. a. von Haßler, Gallus, Scheidt) sowie Texte notiert, die Sätze zum großen Teil in neuerer deutscher Claviertabulatur, z. T. auch in Noten. An Vokal-Canones sind insgesamt elf vorhanden (z. T. mehrfach, mitunter in verschiedenen Notations-, aber auch Tonarten); von diesen sind sechs mit dem Kürzel »S. S.« versehen (*Der Herr ist mein Hirt* SSWV 542; *Meine Schafe hören meine Stimme* SSWV 543; *Ach mein herzliebtes Jesulein* SSWV 545; *Christum liebhaben ist viel besser / Ich hielt mich nicht dafür* SSWV 546; *Laudate Dominum* SSWV 548; dazu SSWV 124b), weitere fünf sind ohne Autorenangabe (*Gott, der Vater, wohn uns bei*; *Eia, wär'n wir da*; *Dic nobis, Maria*; *Lieblich und schöne sein*; *Ein hörend Ohr*) – auch für letztere kann Scheidts Autorschaft angenommen, aber nicht entschieden werden³.

Die in dieser Handschrift nach Halle weisenden Indizien geben zu denken: 1. die Mitteilung der Disposition der Moritzkirchenorgel (es handelt sich, wie an anderer Stelle⁴ dargestellt, um diejenige nach dem Neubau 1624/25 durch Johann Heinrich Compenius unter Scheidts Direktion und mit seiner finanziellen Beteiligung, und zwar um die ursprüngliche Disposition, nicht um die veränderte, die ein Jahrhundert später der Hallesche Stadtchronist Dreyhaupt überlieferte), 2. die Mitteilung eines fünfstimmigen textierten Scheidt-Canons *Laudate Dominum* (SSWV 548), dessen Stimmen (die kanonisch zu singende Melodie sowie der Bassus pro organo) auf den beiden Flügeln der Orgel aufgetragen waren⁵. Durch intensiven Vergleich der Schrift im Manuskript mit autographen Briefen und Schriftstücken Scheidts kann der Verfasser nunmehr noch über ein weiteres Faktum informieren, daß nämlich 3. die Eintragungen der Canones wie auch der Orgeldisposition fast ausschließlich von Samuel Scheidt selbst stammen, demzufolge in Halle gemacht wurden.

Am Ende des Manuskripts werden zwei Namen genannt: »Johannes Plotz Vom brieg« sowie »Caspar plotz organist zu brieg in der pfarrtor-Kirch 6 Meilen hinder breslau«. Während die erste Namensnennung offensichtlich von dem Namensträger selbst geschrieben wurde, stammt die zweite von Scheidt (also weder von Johannes noch von Caspar Plotz). Die schon zuvor vom Verfasser⁶ geäußerte Vermutung, diese beiden Personen Plotz seien mit dem ursprünglichen Manuskriptbe-

2 Vgl. EitnerQ 8, S. 14 (hier falscher Name »Poltz« und falsche Jahresangabe »403«); Wolf, S. 33; Blume, S. 129 f., S. 129 Abb. 42, Tafel V; Frotscher, S. 382; Mahrenholz, *Einführung*, S. <25>-<30>; Mahrenholz, *Orgel*, S. 38-50; Koch, *Plotz*, S. 229-243. – Die genauen Angaben zu den hier und in den übrigen Anmerkungen mit Verfassernamen zitierten Titeln finden sich im Literaturverzeichnis am Ende dieser Arbeit.

3 Die Canones dieser Handschrift sind abgedruckt in *Samuel Scheidts Werke* (= SSW; s. Anhang III, I) 6/1, S. 122-125.

4 Vgl. Dreyhaupt, S. 1084; Serauky, S. 145-147.

5 Abdruck dieses Canons in SSW 6/1, S. 122.

6 Vgl. Koch, *Plotz*, S. 230-232.

sitz sowie mit einer Lehre bei Scheidt in Zusammenhang zu bringen, wird somit bestätigt. Die beiden Plotz könnten im Geschwister- oder im Vater-Sohn-Verhältnis stehen. Für letzteres spricht, daß beide Namen zu Anfang des 17. Jahrhunderts für Besitzer oder Schreiber von Claviertabulaturbüchern sowie für Organisten jeweils im ostslowakischen Levoča (Leutschau)⁷ belegt sind, und zwar Caspar zeitlich zuerst, Johannes danach. Caspar Plotz ist mit zwei Tabulaturen der Musikalien-sammlung Levoča, Sign. 1 A (olim 13 990 a) und 2 A (olim 13 991), zu verbinden, die insgesamt 252 Claviertranskriptionen von Vokalwerken der Vor-Scheidt-Genera-tion enthalten (u. a. Josquin Desprez, Haßler, Lasso, Lechner, Michael Praetorius). Im ersten Codex ist der Eintrag »Caspar Plotz 1603« zu Anfang bemerkenswert, zudem ein Index aller enthaltenen Werke, der zusätzlich noch eine Scheidt-Kompo-sition nennt, die selbst aber nicht notiert wurde - Zeichen für das Anfertigen des Registers später als die Notierung der Sätze. Es ist zugleich auf andere Tabulatur-bücher und Noten in der Sammlung Levoča zu verweisen, besonders auf solche, die mit weiteren slowakischen Organisten zusammenhängen (Ján Šimbracký in den 1630er und 1640er Jahren an verschiedenen slowakischen Kirchen, Samuel Mark-feldner 1648-1670 in Levoča), da sie eine Reihe von Scheidt-Werken notieren (u. a. Claviertranskriptionen des größten Teils der *Cantiones sacrae* von 1620). (Auch in den Musikcodices der Pfarrkirchenbibliothek des slowakischen Bardejov, deutsch Bart-feld, sind Scheidt-Kompositionen, z. T. nur hier zu belegen, enthalten⁸.) In den Archivalien der Stadt Levoča wird des weiteren für die Zeit 1641-1648 Johannes Plotz als Organist genannt, der dann wegen eines Streites mit dem Rat der Stadt die Organistenstelle aufgibt. Aus all diesem ist wohl zu schlußfolgern, daß Caspar Plotz der Vater von Johannes Plotz ist und die slowakischen und schlesischen Namensträger miteinander identisch sind. Indem in dem Berliner Codex der Namen Johannes Plotz von diesem selbst, der Namen Caspar Plotz jedoch von Scheidt geschrieben wurde, sollte man annehmen, daß Johannes Plotz der Schüler von Scheidt in Halle war, während Caspar Plotz nicht notwendig in Halle gewesen sein muß und Scheidt dessen Namen und Tätigkeit vielleicht nur als »Adresse« sich notierte. Der Berliner Codex wäre demnach eine vom Lehrer Scheidt angelegte Handschrift für den didaktischen Gebrauch, und zwar sowohl für die Interpreta-tion des Schülers Plotz auf der Orgel als auch zugleich für dessen Kompositions- und Kontrapunktstudium.

Die *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie wird durch Scheidt dreimal (viermal) zu Cano-nes verarbeitet.

Am frühesten, aber auch am längsten ist der vierstimmige vokale *Canon contra-rius in diapente* (SSWV 124 a und b)⁹ belegt. Dem Dux der ersten Stimme folgt dessen Umkehrung quintversetzt nach oben und zeitversetzt um sechs Minimaes als zweite Stimme. Indes wird in der ersten Stimme dem Dux ein erster, dann ein zweiter Kontrapunkt angeschlossen, so daß eine dreiteilige, »sechstaktige« Melodie ent-steht. Das wird ebenfalls alles, natürlich in Umkehrung, von der zweiten Stimme übernommen. Die dritte Stimme entspricht der ersten, die vierte der zweiten; beide

7 Vgl. Burlas, *Hudba*, S. 99-108 und 149; Burlas, *Dejiny*, S. 100-102; Hulková, *passim*.

8 Vgl. Gombosi, S. 45f.; Albrecht, *Sp.* 1344; Dirksen, S. 102-110.

9 SSW 6/1, S. 118; vgl. auch SSW 7, S. <47>.

beginnen jeweils sechs Minimae nach dem vorhergehenden Stimmeneinsatz. Es entsteht beim Durchlauf aller Stimmen ein vierstimmiger Satz, der nur mit Terzen, Dreiklangsgrundstellungen, -sextakkorden und -quartsextakkorden arbeitet, funktionsharmonisch deutbar als Durtonika, Dominante, Subdominante, auch Dominante mit Septime (ohne Grundton und Terz), welche eventuell auch als Subdominantparallele mit weggelassener Quinte aufzufassen ist. Dieser Canon begegnet in zwei geringfügig abweichenden Fassungen, je nachdem welcher Teil des zweigegliederten Textes zu der dreigliederten Melodie wiederholt wird: »|: In te Domine, speravi, |: non confundar in aeternum« (für SSWV 124 a) oder »In te, Domine, speravi, |: non confundar in aeternum: |« (für SSWV 124 b), was Konsequenzen für den Mittelteil der Melodie hat: Die Aufspaltung einer Brevis in zwei Semiminimae und eine Minima bei Tonrepetition ist aufgrund der Bindung drei anderer Minimae an eine Textsilbe erforderlich. Außerdem existieren drei mögliche Ausgangstöne für den Canon, g, c oder f. Der Berliner Codex Mus. ms. 40 056 übrigens enthält sämtliche Varianten, welche auch außerhalb des Manuskripts in anderen Quellen vorkommen: SSWV 124 a von g aus, SSWV 124 b von g, von c und von f aus.

Der Vokal-Canon SSWV 541¹⁰ ist dreistimmig. Es ist ein *Canon in diapente post minimam*, d. h. die beiden oberen Stimmen führen die gleiche Melodie - die höchste Stimme um den Wert einer Minima später als die mittlere Stimme einsetzend und zugleich um eine Quinte nach oben versetzt. Jeweils wird mit der *ut re mi fa sol la sol ut*-Tonfolge in durchgehenden Semiminimae begonnen und dann, in freien rhythmischen Werten, kontrapunktisch zu einem »zehntaktigen« Canon weitergesponnen. Um den Wert zweier Semibreven zum Anfang verschoben setzt dann die Bassus-Stimme ein: Es handelt sich dabei wiederum um jene Tonfolge, nunmehr jedoch augmentiert (in durchgehenden Semibreven), der sich nach einer Semibrevis-Pause deren Umkehrung vom gleichen Anfangston aus anschließt. Notiert werden nur die Mittelstimme (mit Markierung des Einsatzes der Hochstimme) im Tenor- und die Tiefstimme im Bassus-Schlüssel.

Eine dritte kanonische Lösung bietet der dreistimmige, textierte, »viertaktige« *Canon retrogradus* (ohne SSWV-Nummer)¹¹, welcher handschriftlich zweimal gleichlautend in dasselbe Hallesche Druckexemplar der *Tabulatura Nova* nachgetragen wurde wie der zuvor beschriebene Canon. In der Bassus-Stimme wird in durchgehenden Minimae zuerst die *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie vorgetragen, der sich nahtlos deren Krebs anschließt. Dazu wird in der Mittelstimme ein Kontrapunkt gestellt, welcher in der Hochstimme notengetreu, aber im Krebs, erscheint. Die beiden Mittelglieder dieser Melodie sind untereinander melodisch gleich, aber rhythmisch verschieden (die beiden Eckglieder sind dagegen weder melodisch noch rhythmisch gleich). Es ist naheliegend, im Autor dieses Canons ebenfalls Scheidt zu vermuten.

Drei weitere, jedoch untextierte Instrumentalsätze stellen Imitationen dar, die mit der genannten Tonfolge arbeiten.

10 SSW 6/1, S. 121.

11 Ebd., S. 120.

Die vierstimmige *Tocatta super: In te, Domine, speravi* im II. Teil der *Tabulatura Nova* (SSWV 138)¹² ist mit 211 Takten die längste Arbeit Scheidts über jene Melodie. Insgesamt ergibt sich ein widersprüchlicher Eindruck. Der erste Abschnitt der *Tocatta* beruht auf der Imitation besagter Tonfolge, ihrer Umkehrung und eines Kontrapunkts (T. 1-20). Nach mehreren Übergangstakten schließt sich ein Komplex mit Imitationen der vierfachen Diminution von Dux und Umkehrung (in *Fusae*, T. 27-33), dann der achtfachen Diminution (in *Semifusae*, T. 34-39) an. Nach weiteren Takten mit Figuren aus kleinen Notenwerten – ab T. 44 über einem Orgelpunkt – folgt T. 51-81 ein neuer Komplex mit Imitationen, diesmal des Krebses der Melodie, wobei durch besondere Rhythmisierung ein Motiv entsteht, das abgesplittert wird. Die nun sich anschließenden Züge (T. 82-107, 108-123, 124-161, 162-190-208) lösen sich weitestgehend von der melodischen Vorlage, verselbständigen Segmente, formen sie um, lassen neue Motive entstehen usw., so daß schließlich kein Bezug zum Ursprung mehr erkennbar ist. Überwiegend dominiert Figurenwerk in *Semifusae*, der Satz ist z. T. bis zur Zweistimmigkeit, z. T. bis zu einstimmigen Melodien über Akkorden reduziert. Eine dreitaktige Kadenz schließt ab, ohne daß auf die Basismelodie wieder eingegangen wird. In der Sammlung des Wiener Minoritenkonvents (Sign. XIV/714) befindet sich auf fol. 83^v unter dem Titel *In te Domine speravi. Fantasia S: S: O:* (= Samuel Scheidt Organista) eine andere, etwas kürzere Fassung¹³. Das Namenssigel *S: S: O:* (und nicht *S: S: C:* [apellmeister]) könnte auf eine Fassung vor 1620, dem Datum von Scheidts Übernahme des Hofkapellmeisteramtes, also auf eine Frühfassung, deuten¹⁴. Andererseits ist in demselben Codex auf fol. 13^v die *Tocatta* SSWV 138 in der Fassung der *Tabulatura Nova* aufgezeichnet. (Ein sich in der gleichen Handschrift befindendes *In te Domine speravi A 8 vocum* ist ohne Autorenangabe.)

Die *I. Symphonia aus dem E* (Nr. 21 der *LXX. Symphonien*, SSWV 391) für Cantus I, Cantus II (verloren, doch ergänzbar), Bassus und Bassus generalis (weitestgehend mit dem Bassus identisch)¹⁵ benutzt die originale Tonfolge und deren Umkehrung. Im ersten Abschnitt beginnt der Cantus I mit der Basismelodie; eine *Semibrevis* später sollte Cantus II im Unisono folgen. Cantus I und II werden kontrapunktisch fortgeführt, während in T. 3 in Bassus und Bassus generalis (letzterer seit T. 1 den ersten Ton aushaltend) die Umkehrung des Dux, vom gleichen Ausgangston aus, erscheint. Die Kontrapunkte der Cantusstimmen verwenden Segmente von Dux und Umkehrung, um zum mittleren Abschnitt T. 8-18 überzuleiten, worin sämtliche Stimmen eine Variante der Umkehrung imitieren (kennzeichnend sind die Benutzung von Durchgangsnoten in dem originalen Quintsprung, die Verkürzung des Anfangsrhythmus und die Sequenzierung). Ab T. 18 erscheinen in den beiden Cantus-Stimmen Varianten des Dux, während die Baßstimmen kontrapunktieren, um nahtlos bis T. 24 zu kadenzieren.

12 SSW 6/2, S. 85-90.

13 SSW 7, S. <58>-<61>.

14 Vgl. Dirksen, S. 118.

15 SSW 13, S. 23; *Altonaer Scheidt-Ausgabe*, H. 6, S. 2f.

Die *I. Symphonia aus dem G ♯ dur* (Nr. 51 der *LXX. Symphonien*, SSWV 421)¹⁶ arbeitet ebenfalls mit jener Tonfolge und ihrer Umkehrung, deren Sequenzierungen (bevorzugt in Quinte und Quarte, auch in der Sekunde) sowie Diminutionen (die Minima-orientierte Tonfolge wird zu Semiminimae bzw. zu punktierten Fusae mit Semifusae verkleinert). Teilweise werden melodische Absplitterungen von der originalen Tonfolge oder von deren Umkehrung benutzt (antizipierend in Cantus II T. 4 – ebenso in Cantus I T. 6 – für die folgende Umkehrung; oder aber in Cantus I T. 16, zweite Hälfte, von der Umkehrung in punktiertem Rhythmus frei absplittend und zum Dux überleitend; oder aber als fragmentarisch in allen Stimmen auftretender Anfang der Umkehrung des Dux in der Kadenz T. 20-22), teilweise wird mit der Umkehrung des Krebses begonnen (Bassus generalis T. 1-3). Selbst die kontrapunktischen Stimmen (Cantus II T. 4-5, Cantus I T. 6-8 oder die Absplitterung eines Segments davon in Umkehrung im Bassus generalis T. 9-10, dazu die Motive in den Baßstimmen ab T. 14) haben Verwandtschaft mit der bewußten hexachordischen Basis-Tonfolge, was z. B. auch die Ableitung des Terz- oder des Quartsprungs aus dem Quintgang *sol → ut* im Dux betrifft. Das Ergebnis ist ein de facto dreistimmiger Satz als recht strenge imitatorische Arbeit bis T. 15; danach arbeiten mehr oder weniger nur die Cantusstimmen mit dem Dux, in T. 20-22 mit einer Kadenz ausklingend.

Insgesamt ist festzustellen, daß Samuel Scheidt den *ut re mi fa sol la sol ut*-Dux wie folgt verarbeitet: als Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung, Diminution, Augmentation, Rhythmisierung, Sequenzierung, Variierung, Absplitterung und Verselbständigung von Motiven, Kontrapunkt.

Unklar ist ein textierter Canon (ohne überliefertes Textincipit), der schon 1617 in ein heute verschollenes Stammbuch eingetragen worden war¹⁷. Vielleicht handelte es sich dabei um den *In te, Domine, speravi*-Canon SSWV 124.

Interessant ist nun ein sechsstimmiger *In te, Domine, speravi*-Canon in unisono von Jacob Praetorius d. J. (1586-1651) (Beispiel 2 auf der folgenden Seite)¹⁸. Im Vergleich zu Samuel Scheidt wird die *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie anders rhythmisiert, woran sich eine wiederum anders rhythmisierte quintversetzte Umkehrung anschließt. Die weiteren vier kontrapunktierenden Stimmen nutzen, imitierend-variierend, an Melodiesegmenten besonders den Abwärtsgang vom Kopf der Umkehrung sowie den Intervallsprung abwärts vom Ende des Dux.

Abgesehen von der Tatsache, daß sowohl Scheidt als auch Praetorius dieselbe Basismelodie (die, wie oben dargelegt, ansonsten bei keinem anderen Komponisten des 17. Jahrhunderts und auch nicht unter den kirchlich tradierten Melodien zu dem Text nachzuweisen ist) für Canon-Lösungen benutzen, ist auf zwei weitere Fakten aufmerksam zu machen. Zum ersten: Der Canon des Hamburger Organisten Praetorius war 1648 in das Stammbuch des Magisters Petrus Jäger eingetragen

16 SSW 13, S. 62; *Altonaer Scheidt-Ausgabe*, H. 4, S. 12f.

17 Vgl. dazu SSW 16, S. 140. – Das Stammbuch war ehemals Privatbesitz von Herrn M. Gilo, Weißwasser (Oberlausitz).

18 Faks.-Wiedergabe des Praetorius-Canons in MGG 10 (1962), Sp. 1557 f., Abb. 2. Dieser Canon fand sich in der Handschrift Mus. ms. 17 870 der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin. – Zu Jacob Praetorius vgl. Hoffmann-Erbrecht, Sp. 1558f.

eine besondere Brücke zwischen Sweelinck, Praetorius und Scheidt; allerdings ist besagte Basismelodie weder bei Sweelinck selbst noch bei weiteren Schülern von ihm belegt.

Die naheliegende Deutung der von Scheidt benutzten Text-Musik-Ganzheit »In te Domine speravi«/ut re mi fa sol la sol ut als Devise, Emblem oder Symbolum ist angesichts des Praetorius-Canons möglicherweise nicht ausreichend. Jedenfalls betrachtete Scheidt die Melodie zugleich als Tonfolge, zu der kontrapunktische Studien gemacht wurden, wie auch die Häufigkeit solcherart Notierungen in das Plutz-Claviertabulaturbuch zeigt.

Die Häufigkeit der Verarbeitung der Hexachord-Melodie und der Notierung kontrapunktischer Sätze darüber durch Samuel Scheidt, zudem über einen langen Zeitraum von fast einem Vierteljahrhundert, fände somit eine Erklärung.

Zum Ausgangspunkt zurückkehrend, dem Text aus den Psalmen 31 und 71 sowie dem *Te Deum*, wäre die Frage dennoch erneut zu stellen, ob für Samuel Scheidt auch der Text eine spezifische Bedeutung gehabt haben könnte. Es wäre wohl nicht falsch, von Scheidt anzunehmen, er habe versucht, biographische und gesellschaftliche Begebenheiten mit der Aussage des Textes zu parallelisieren. Das mag bevorzugt für die Verwendung der Text-Musik-Ganzheit in den 1640er Jahren gelten. Vorausgegangen waren wechselnde Belagerungen, Besetzungen und Plünderungen Halles, der Ausbruch der Pest 1636 (vier Kinder Scheidts starben dabei), die Feuersbrunst 1637 auf der Moritzburg, bis dahin Residenz des Administrators, was die Verlegung der Hofhaltung in die sog. Neue Residenz zur Folge hatte, der gewiß problematische Wiederaufbau der Hofkapelle, die wohl zu Scheidts Zeit nicht wieder die vorherige Größe erreichte, möglicherweise Differenzen in der Kunstauffassung mit seinem neuen Dienstherrn seit 1630, mit August von Sachsen, der seit 1642 endgültig in Halle residierte, und die schlechte finanzielle Situation Scheidts, die sich bis zu seinem Tode fortsetzte. Insofern dürfte der Text »In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum« durchaus eine besondere Aussage für Scheidt gehabt haben, so daß sich die Häufung der *ut re mi fa sol la sol ut*- bzw. der *In te, Domine, speravi*-Verarbeitungen durch ihn nicht auf das Feld der Devisen und nicht auf das des Kompositionstechnischen reduzieren läßt.

*

Anhang I: Quellen zu Werken Scheidts auf der Grundlage der *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie²¹

1. Manuskripte und handschriftliche Zusätze in Drucken
 - 1.1. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Stammbuch des Conrad Ernst von Berlepsch (1588-1659) auf Thomasbrück und Großengottern, 1608-1654, S. 300 (SSWV 124 b, Anfangston c; datiert 29. 12. 1643; autograph)²².
-
- 21 Für Ausgaben gelten im folgenden die Siglen, die im Verzeichnis der Editionen (Anhang III) genannt sind.
 - 22 Vgl. *Musik, Tanz, Theater*, S. 230. – Auf die Quelle machte mich freundlicherweise Herr Dr. Eberhard Möller, Zwickau, aufmerksam.

- 1.2 Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Sign. 8° Cantica Gebaueri, Johann Hermann Schein, *Cantional*, Leipzig 1627, ehem. Possessor Jonas Schrimpfius, 1646, handschriftlicher Zusatz auf der letzten Seite (SSWV 124 b, Anfangston c)²³.
- 1.3 Halle, Marienbibliothek, Sign. P. 1. 30 fol., Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova*, Hamburg 1624, handschriftliche Zusätze auf S. 259 und 263 (anonymer *Canon retrogradus*; autograph) sowie auf S. 261 (SSWV 541; datiert 1647; autograph)²⁴. Ausgabe: SSW 6/1, S. 120-121.
- 1.4 Kraków, Biblioteka Jagiellońska (aus den Beständen der ehem. Preuß. Staatsbibliothek Berlin) Sign. Mus. ms. 40 056, Claviertabulaturbuch, ehem. Possessoren (Caspar und) Johannes Plotz aus Brieg, 2. Viertel des 17. Jahrhunderts, fol. 49^v (SSWV 124 b, Anfangston c), fol. 50^{v/1}, 50^{v/2}, 51^r (SSWV 124 b, Anfangston g), fol. 52^r (SSWV 124 b, Anfangston f), fol. 66^r (SSWV 124 a, Anfangston g; sämtlich autograph). Ausgabe: SSW 6/1, S. 118.
- 1.5 Oldenburg, Niedersächsisches Staatsarchiv, Sign. Best. 259 J, Stammbuchblatt Nr. 2968 (SSWV 124 b, Anfangston c; datiert 29. 7. 1640; autograph)²⁵.
- 1.6 Wien, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, Sign. Ms. XIV/714 (olim Ms. 8), Claviertabulaturbuch mit Claviermusik der 2. Hälfte des 16. und der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, späterer Possessor Prior Alexander Giessel (1694 bis nach 1726), fol. 13^v (SSWV 138), fol. 83^v (veränderte Fassung von SSWV 138). Ausgabe: SSW 7, S. <58>-<61>.
2. Drucke
- 2.1 Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova* [Teil I], Hamburg 1624, a) unter dem Porträt des Komponisten (SSWV 124 a), b) *Canon X* (SSWV 124 a). Ausgaben: DDT, S. VII und S. 82; SSW 6/1, S. 118.
- 2.2 Samuel Scheidt, *Pars secunda Tabulaturae* [= *Tabulatura Nova*, Teil II], Hamburg 1624, Nr. 12 (SSWV 138). Ausgaben: DDT, S. 147-151; SSW 6/2, S. 85-90.
- 2.3 Samuel Scheidt, *LXX. Symphonien Auff Concerten manir*, Leipzig 1644, Nr. 21 (SSWV 391), Nr. 51 (SSWV 421). Ausgaben: SSW 13, S. 23 und S. 62; ASA, H. 6, S. 2 f., H. 4, S. 12 f.

Anhang II: Verzeichnis von Scheidts Verarbeitungen der *ut re mi fa sol la sol ut*-Melodie

SSWV	Titel; Stimmzahl	Quellen	Ausgaben
124 a	Canon contrarius a quatuor vocibus in diapente [»In te, Domine, speravi«]; 4	1.4, 2.1	DDT, S. VII und S. 82; SSW 6/1, S. 118
124 b	Canon contrarius a quatuor vocibus in diapente [»In te, Domine, speravi«]; 4	1.1, 1.2, 1.4, 1.5	SSW 6/1, S. 118
138	Toccata super: In te, Domine, speravi; 4	1.6, 2.2	DDT, S. 147-151; SSW 7, S. <58>-<61> ²⁶ ; SSW 6/2, S. 85-90
391	Die I. Symphonia aus dem E; 3 + Bc.	2.3	SSW 13, S. 23; ASA 6, S. 2-3
421	Die I. Symphonia aus dem G <i>h</i> dur; 3 + Bc.	2.3	SSW 13, S. 62; ASA 4, S. 12-13

23 Vgl. *Samuel Scheidts Werke*, Bd. 7, S. <48>.

24 Vgl. Hünicken, S. 88.

25 Vgl. Schieckel, S. 603f.

26 Handschriftliche Fassung.

541	Canon a tribus vocibus in diapente post minimam [»In te, Domine, speravi«]; 3	1.3	SSW 6/1, S. 121
—	Canon retrogradus [»In te, Domine, speravi«] ²⁷ ; 3	1.3	SSW 6/1, S. 120

Anhang III: Bibliographie

I. EDITIONEN

Sigle Titel

ASA *Altonaer Scheidt-Ausgabe*

Symphonien, H. 4, hrsg. von Wolfgang Stolze, Hamburg 1981

Symphonien, H. 6, hrsg. von Wolfgang Stolze, Hamburg 1981

DDT *Tabulatura Nova*, Leipzig 1892, hrsg. von Max Seiffert (= DDT 1)

SSW *Samuel Scheidts Werke*

Bd. 6: *Tabulatura Nova*, Teil I und II hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1953

Bd. 7: *Tabulatura Nova*, Teil III, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1953

Bd. 13: 70 *Symphonien*, hrsg. von Christhard Mahrenholz und Hermann Keller, Hamburg 1962

Bd. 16: *Liebliche Kraftblümlein 1635 – Einzelwerke und ergänzte Torsi – Nicht ergänzte Torsi und verschollene Werke*, hrsg. von Erika Gessner, Christhard Mahrenholz und Christoph Wolff, Leipzig 1981

II. SEKUNDÄRLITERATUR²⁸

Albrecht, Hans, Art. *Bartfeld*, in: MGG 1 (1949-1951), Sp. 1342-1345

Blume, Friedrich, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931 (= Handbuch der Musikwissenschaft)

Burlas, Ladislav, Ján Fišer und Antonín Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*, Bratislava 1954
(Kurtitel: *Hudba*)

ders. u. a. (Hrsg.), *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava 1957 (Kurtitel: *Dejiny*)

Dirksen, Pieter, *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: SJB 13 (1991), S. 91-123

Dreyhaupt, Johann Christoph, *Pagus neletici et nudzici, Oder Ausführliche diplomatisch-historische Beschreibung des [...] Saal-Creyyses 1*, Halle 1749

EitnerQ 8 (1903)

Frotscher, Gotthold, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition 1*, Berlin 1935

Gombosi, Otto, *Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Oberungarn*, in: W. Lott u.a. (Hrsg.), *Festschrift für Johannes Wolf zu seinem sechzigsten Geburtstag*, Berlin 1929, S. 38-47

Hoffmann-Erbrecht, Lothar, Art. *Praetorius, Jacob (I), Hieronymus, Jacob (II)*, in: MGG 10 (1962), Sp. 1556-1559

Hulková, Marta, *Levočská zbirka hudobní 1,2*, Diss. phil. SAV Bratislava 1986 (masch.)

²⁷ Autorschaft Scheidts nicht gesichert.

²⁸ In den Anmerkungen wird auf die Titel im allgemeinen nur durch die Nennung des Autorennamens verwiesen; bei mehreren Titeln eines Autors wird der im Verzeichnis angegebene Kurtitel verwendet.

- Hünicken, Rolf, *Samuel Scheidt. Ein althallischer Musiker. Sein Leben und Wirken*, Halle o. J. (1934) (= Hallische Nachrichten-Bücherei 16)
- Koch, Klaus-Peter, *Verzeichnis der Werke Samuel Scheidts (SSWV)*, Halle 1989 (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 6) (Kurztitel: SSWV)
- ders., *Das Claviertabulaturbuch von Caspar und Johannes Plotz. Bemerkungen zu Samuel Scheidt anhand der wieder aufgefundenen Handschrift Mus. ms. 40 056 der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin*, in: *Beiträge zur musikalischen Quellenforschung* (= Protokoll-Band 2 der Kolloquien im Rahmen der Köstritzer Schütz-Tage 1988-1990), Bad Köstritz 1991, S. 229-243 (Kurztitel: *Plotz*)
- Mahrenholz, Christhard, *Einführung [in Scheidts »Tabulatura Nova«]*, in: SSW 7, S. <7>-<41> (Kurztitel: *Einführung*)
- ders., *Samuel Scheidt und die Orgel*, in: MuK 25 (1955), S. 38-50 (Kurztitel: *Orgel*)
- Musik, Tanz, Theater*, Auktionskatalog der Galerie Gerda Bassenge, Auktion 57 (Berlin, 24. 5. 1991), Berlin 1991
- Noske, Frits, *Sweelinck*, Oxford 1988 (= Oxford Studies of Composers 22)
- Schieckel, Harald, *Musikerhandschriften des 16.-17. Jahrhunderts in einer neuerworbenen Stammbuchsammlung des Niedersächsischen Staatsarchivs in Oldenburg*, in: *Genealogie* 32 (1983), S. 593-608 und 645-649
- Serauky, Walter, *Musikgeschichte der Stadt Halle 2/1. Von Samuel Scheidt bis in die Zeit Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs*, Halle und Berlin 1939 (= Beiträge zur Musikforschung 6)
- Wolf, Johannes, *Handbuch der Notationskunde 2*, Leipzig 1919