

# Die Choralfantasien Heinrich Scheidemanns in den Pelpliner Orgeltabulaturen

von

MICHAEL BELOTTI

## I

Heinrich Scheidemann (1595/96-1663), der weithin berühmte Organist an St. Katharinen in Hamburg, der Schüler Sweelincks und Lehrer Reinckens – seit der grundlegenden stilkritischen Untersuchung von Werner Breig<sup>1</sup> und den umfangreichen Editionen des Bärenreiter-Verlags<sup>2</sup>, die den größten Teil seiner erhaltenen Kompositionen für die Praxis erschlossen, ist er unter den Organisten bekanntgeworden und als einer der führenden norddeutschen Orgelmeister vor Buxtehude anerkannt. Doch darf nicht übersehen werden, daß das durch die genannten Publikationen vermittelte Scheidemann-Bild gewisse Lücken aufweist. Bedeutsame Beispiele seiner Orgelkunst wurden lange vernachlässigt; so haben die Bemühungen um eine Edition und eine angemessene Würdigung der zahlreich überlieferten Motettenkolorierungen erst in jüngster Zeit eingesetzt<sup>3</sup>. Ein weiterer Werkbereich ist durch Echtheitsdiskussionen belastet. Dies ist vor allem deshalb erstaunlich, weil es sich um eine Gattung handelt, in der Scheidemann unbestritten als einer der großen Meister gilt: die Choralfantasie.

## II

Die großangelegte Fantasie *Jesus Christus unser Heiland*, die nicht weniger als 237 Takte umfaßt, wurde bisher als Musterbeispiel der Gattung betrachtet. Hinzu kommen zwei kleiner dimensionierte Choralfantasien manualiter und die allein-stehende Bearbeitung des *Magnificat octavi Toni*. Die zweiklavierigen Verse innerhalb der Magnificat-Zyklen sind ebenfalls als Choralfantasien anzusprechen; hier forderte die Kürze des C.f. zu einer ausgedehnteren Bearbeitung heraus. Die Gesamtzahl beliefe sich demnach auf zwölf: drei Bearbeitungen (davon zwei manualiter) deutscher Choräle, neun über die Magnificat-Töne. Dieser gesicherte Bestand hat durch den Pelpliner Quellenfund eine Bereicherung erfahren.

- 
- 1 Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= Beihefte zum AfMw 3).
  - 2 Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke 1: Choralbearbeitungen*, hrsg. von Gustav Fock, Kassel 1967, *Orgelwerke 2: Magnificat-Bearbeitungen*, hrsg. von Gustav Fock, Kassel 1970, *Orgelwerke 3: Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. von Werner Breig, Kassel 1971.
  - 3 Soeben erschien eine vollständige Ausgabe der Motettenkolorierungen, hrsg. von Klaus Beckmann (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

1957 entdeckte Adam Sutkowski in der Bibliothek des Priesterseminars im polnischen Pelplin die sogenannten »Pelpliner Orgeltabulaturen«<sup>4</sup>, umfangreiche Musikalienbände in Tabulturnotation aus der früheren Zisterzienserabtei Pelplin. Sie enthalten hauptsächlich Partituren von Vokalkompositionen, die vermutlich von Felix Trzcíński, einem zeitweilig abtrünnigen Klosterbruder († 1649), im Auftrag des Organisten kopiert wurden. Darüber hinaus erweisen sie sich als wertvolle Orgelmusikquelle: Eine etwas spätere Hand hatte auf freigebliebenen Seiten nicht weniger als zwölf Choralbearbeitungen hansestädtischer Organisten eingetragen: neben Scheidemann sind Franz Tunder (1614-1667, Organist an St. Marien in Lübeck), Nicolaus Hasse (1617-1672, Organist an St. Marien in Rostock) und Ewaldt (nach Klaus Beckmanns Vermutung Ewald Hintz [1613-1668, Organist an St. Johannis und St. Marien in Danzig])<sup>5</sup> vertreten. Werner Breig erfuhr kurz vor dem Abschluß seiner stilkritischen Untersuchungen von dem Fund, konnte sich aber nicht dazu entschließen, die neuentdeckten Scheidemann-Stücke als authentisch anzuerkennen: »Die sehr unsorgfältig und fehlerhaft notierten Stücke zeigen Stilmerkmale der norddeutschen Choralbearbeitung um die Jahrhundertmitte (Ausführung auf zwei Manualen und Pedal, Kolorierung, Echo, fantasieartige Anlage), sind aber in ihrem Ablauf so zusammenhanglos, daß Scheidemann und Tunder die ihnen zugeschriebenen Choralbearbeitungen kaum in der hier aufgezeichneten Form geschrieben haben dürften.«<sup>6</sup> Folgerichtig fehlen sie auch in der von Gustav Fock besorgten Gesamtausgabe der Choralbearbeitungen Scheidemanns.

Eine Edition von elf der zwölf Pelpliner Choralbearbeitungen legten Jerzy Gołos und Adam Sutkowski in der Reihe *Corpus of Early Keyboard Music* (im folgenden CEKM) vor<sup>7</sup>. Die dort gebotenen Notentexte schienen das Urteil Breigs zu bestätigen: Sie enthalten derartig viele satztechnische Ungereimtheiten, daß sie für die Praxis nicht verwendbar sind. Klaus Beckmann machte 1973 in seiner Gesamtausgabe der Orgelwerke Franz Tunders<sup>8</sup> erstmals den Versuch, von zwei Choralbearbeitungen der Pelpliner Tabulaturen mit Hilfe textkritischer Methoden einen musikalisch überzeugenden Text vorzulegen. Zur gleichen Zeit edierte er auch die Kompositionen von Hasse und Ewaldt (Hintz) aus derselben Quelle<sup>9</sup>. Die unterschiedlichen Ansätze zur Textherstellung charakterisiert Beckmann wie folgt:

4 Signatur: 304, 305, 306, 307, 308, 308a. Siehe Adam Sutkowski, Art. *Pelpliner Orgeltabulatur* in: MGG 10 (1962), Sp. 1010 f.; ders. und Alina Osostowicz-Sutkowska, *The Pelplin Tabulature. A Thematic Catalogue*, Graz und Warschau 1963 (= *Antiquitates Musicae in Polonia* 1).

5 Anton Neunhauer und Ewald Hintz, *Drei Choralbearbeitungen*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1974, S. 4 f.

6 Breig (wie Anm. 1), S. 15.

7 *Keyboard Music from Polish Manuscripts 1: Organ Chorales by Nicolaus Hasse & Ewaldt, 2: Organ Chorales by Heinrich Scheidemann & Franz Tunder*, ed. by Jerzy Gołos and Adam Sutkowski, American Institute of Musicology 1965 und 1967 (= *Corpus of Early Keyboard Music* 10, 1 und 2).

8 Franz Tunder, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1974 (das Vorwort ist wie bei den in Anm. 5 und 9 genannten Editionen 1973 datiert). Die 4. Auflage 1985 enthält *Christ lag in Todesbanden* in einer überarbeiteten Fassung, die manche überzeugenderen Lösungen bietet.

9 Zu Ewaldt (Hintz) vgl. oben Anm. 5, zu Hasse vgl. Nicolaus Hasse, *Sämtliche Orgelwerke*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1974.

»J. Golos und A. Sutkowski haben sich beim Erstdruck der Pelpliner Orgelwerke für eine rigoros wörtliche Wiedergabe des Quellentextes entschieden – ein unserer Meinung nach unzureichender editorischer Ansatz.«<sup>10</sup> Beckmann versucht dagegen, den Text durch satztechnische Überlegungen zu heilen, wobei die schreibtechnischen Aspekte der Tabulaturnotation mitberücksichtigt werden. Die Alternative scheint also klar zu sein: quellengetreue Edition hier, kritisch gereinigter Text dort. Sie entspricht aber nur teilweise den Tatsachen. Von »rigoros wörtlicher Wiedergabe des Quellentextes« kann keine Rede sein, wenn ein Herausgeber die Quelle an vielen Stellen mißdeutet. Mangelnde Vertrautheit mit der deutschen Schreibschrift, auf der die Buchstabentabulatur aufbaut, mag der Grund sein, daß in der CEKM-Ausgabe öfter Buchstaben falsch gelesen werden (vor allem die Minuskeln a und e werden verwechselt). Darüber hinaus findet man falsche Rhythmisierungen und Oktavangaben. Viele Stellen, die in der Quelle einen schlüssigen musikalischen Kontext bieten, sind in der Ausgabe völlig entstellt und harmonisch sinnlos.

Hinzu kommt ein weiteres: Auch eine quellengetreue Edition kann nicht auf die Methoden der Textkritik verzichten, wenn der Quellenbefund so komplex ist wie im Fall der Pelpliner Tabulaturen. Die Tabulaturtexte sind mit einem Netz nachträglicher Eintragungen und Änderungen überzogen, die sich von der ursprünglichen Niederschrift meist deutlich abheben (durch andere Tintenfarbe, schmucklosere Formen der Tabulaturzeichen, ausgesprochen flüchtigen Duktus der Textbeischriften). Es ist nicht sicher, ob diese Nachträge vom Schreiber selbst stammen (der sich dann vom kalligraphischen Duktus des Haupttexts abgewandt hätte), oder ob eine andere Hand dafür verantwortlich zu machen ist; nicht auszuschließen ist, daß sie in mehreren Phasen unter Beteiligung einer zweiten Person entstanden. Jedenfalls zeigen die Eintragungen, daß ihr Urheber sich (vielleicht unter Anleitung eines Lehrers) gründlich mit den Stücken auseinandersetzte: Sie bestehen in Textmarken für die einzelnen Choralzeilen, Bemerkungen zur Satztechnik, Registrierhinweisen und Korrekturen am Tabulaturtext. Die meist sehr unglücklichen Verbesserungsversuche zeigen, daß diese Auseinandersetzung am Instrument erfolgte, ohne Rückgriff auf schriftliche Vorlagen. Oft verdient die ursprüngliche Fassung den Vorzug oder bietet zumindest Ansätze für eine Lösung, die vom Korrektor nicht erkannt worden waren. Eine Ausgabe, die nur das Endstadium des Texts wiedergibt, ohne die Vorstufen zu berücksichtigen, kann nicht als quellengetreu gelten. Freilich ist eine erschöpfende Darstellung des Quellenbefunds im Rahmen eines kritischen Berichts fast unmöglich. Von besonderem Wert ist daher die aufwendig gestaltete Faksimile-Ausgabe aller sechs Tabulaturbände, die ihr Entdecker vorgelegt hat<sup>11</sup>. Die hervorragend ausgeführten mehrfarbigen Reproduktionen bieten umfassende Informationen und lassen kaum noch Zweifelsfälle offen. Wer sich mit irgendeiner Edition aus den Pelpliner Tabulaturen kritisch

10 Hasse (wie Anm. 9), S. 4.

11 *The Pelplin Tabulature* 1-6. Facs. ed. by Adam Sutkowski and Alina Osostowicz-Sutkowska, Graz und Warschau 1964 und 1965 (= *Antiquitates Musicae in Polonia* 2-7). Die uns interessierenden Choralbearbeitungen sind in den Bänden 1-3 aufgezeichnet.

auseinandersetzt, sollte sich nicht allein auf den kritischen Bericht verlassen, sondern das Faksimile mit heranziehen.

Einige Beispiele mögen die Problematik des Quellentexts veranschaulichen. In T. 12 der Choralfantasie *Komm Heiliger Geist, Herre Gott* von Nicolaus Hasse sind unterhalb der Linie der Unterstimme zwei abweichende Ausgestaltungen notiert<sup>12</sup>, die aufgrund graphologischer Merkmale als spätere Zufügungen identifiziert werden können:

Beispiel 1: Nicolaus Hasse, *Komm, heiliger Geist* (linke Hand)

12

The image shows three staves of musical notation in bass clef with a key signature of one flat. The first staff is the original notation, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves are separated from the first by dashed lines, indicating they are alternative versions or additions. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed groups.

Gofos-Sutkowski wie Beckmann notieren die drei Fassungen hintereinander als drei Takte und sehen sich gezwungen, den Sextgriff der rechten Hand zu verlängern. Die (offenbar aus der Spielpraxis erwachsenen) Nachträge sind an dieser Stelle als Zeugnisse einer kreativen Auseinandersetzung mit der vorgegebenen Komposition nicht ohne Wert, sollten aber in einer Edition als das behandelt werden, was sie sind: keine Bestandteile des Notentexts, sondern Varianten dazu.

Noch komplizierter sind die Verhältnisse in den Takten 5-7 der als Werk Heinrich Scheidemanns aufgezeichneten Choralfantasie *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*<sup>13</sup>. Hier wurden Alt und Tenor mehrfach korrigiert (Beispiel 2 auf S. 94). Die ursprüngliche Fassung enthielt eine Stimmkreuzung, die dem Bearbeiter anstößig erschien. Er führte daher zunächst den Alt in der eingestrichenen Oktave weiter bis zum d", bemerkte aber in T. 7, daß diese Lösung nicht praktikabel war. Er strich die hinzugefügte Oktavlinie wieder aus und versuchte eine Korrektur im Tenor: die halbe Note f' am Beginn von T. 6 wurde in zwei Viertel f' und f' aufgespalten, die Linie weitergeführt über e zum d, das jetzt als halbe Note rhythmisiert werden konnte. Auch dies war spieltechnisch noch zu kompliziert; deshalb setzte er jetzt in T. 5 an: aus der Viertelnote c' wurden zwei Achtel c' c, der Rest der Oktavlinie wurde gestrichen. Damit war der Übergang in die kleine Oktave bewerkstelligt. Jetzt wäre noch bei den ersten vier Tönen des Alts eine Anpassung der Oktavlage fällig gewesen, die aber unterblieb. Die ursprüngliche Lesart, die grifftechnisch

12 Ebenda Bd. 3, S. 2.

13 Ebenda, S. 262 f.

Beispiel 2: »H. S. M.«: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*«

a) Ursprüngliche Fassung von Alt und Tenor; b) Korrektur im Alt (verworfen); c) Korrektur im Tenor (verworfen); d) letzte Fassung des Tenors (der Alt entspricht der ursprünglichen Niederschrift)

The image displays four staves of musical notation, labeled a, b, c, and d. Staff a is the original setting for Alto and Tenor, starting at measure 5. Staff b shows a correction for the Alto part, which is noted as 'verworfen' (rejected). Staff c shows a correction for the Tenor part, also noted as 'verworfen'. Staff d shows the final Tenor part, with the note that the Alto part corresponds to the original manuscript.

keine allzugroßen Probleme bietet, ist von der Linienführung her die überzeugendste. An einem solchen Beispiel (dem noch weitere hinzugefügt werden könnten) erweist es sich, wie wichtig es ist, auf die ursprüngliche Niederschrift zurückzugehen. Zwar haben die bisherigen Herausgeber den in dünner, flüchtiger Schrift hinzugefügten Beischriften mißtraut (Gołos-Sutkowski teilen sie nur in reichlich willkürlicher Auswahl mit, Beckmann verzeichnet sie im kritischen Bericht als Nachträge); sie haben aber nicht versucht, die verschiedenen Schichten des Tabulaturtexts voneinander zu scheiden, sondern haben immer die Endfassung zugrundegelegt – ein folgenschweres Versäumnis. Auf solch unzulänglicher Grundlage läßt sich weder eine quellengetreue Edition noch eine kritische Rekonstruktion des Originaltexts aufbauen. Textkritik beginnt mit der Feststellung des Quellentexts, nicht danach.

### III

Mit seiner neuesten Edition aus den Pelpliner Orgeltabulaturen hat Klaus Beckmann für eine Überraschung gesorgt. Er gab die beiden Choralfantasien *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* als Werke von Franz Tunder heraus<sup>14</sup>. Damit ist der Diskussion um die Authentizität dieser Stücke eine völlig neue Wendung gegeben. Beckmann bemerkt dazu im Revisionsbericht: »eine stil-

14 Franz Tunder, *Zwei Choralfantasien*, hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1991.

kritische Prüfung« habe ergeben, »daß nicht 'H. S. M.' (= Heinrich Scheidemann), sondern vielmehr Franz Tunder als Komponist in Frage kommt«, und kündigt eine ausführliche Behandlung der Echtheitsfrage im Rahmen einer Studie über die Pelpliner Orgeltabulaturen an<sup>15</sup>. Der Benutzer der Ausgabe sieht dieser Publikation mit Spannung entgegen. Gleichzeitig regen sich in ihm allerlei Fragen: Ist das möglich? Kannten wir die Individualstile Scheidemanns und Tunders so schlecht, daß die Fehlzweisung nicht auffiel? Ist noch so wenig zu ihrer Erforschung geschehen?

Unsere Kenntnis der norddeutschen Orgelmusik war immer begleitet von Unsicherheiten und Fehlzweisungen. Auch einige Kompositionen ihres bekanntesten Vertreters, Dieterich Buxtehude, waren zeitweise umstritten; es sei nur an die Diskussion um die *Toccata d-Moll BuxWV 155* erinnert, deren Echtheit aufgrund satztechnischer Kriterien angezweifelt wurde, bis Klaus Beckmann, gestützt auf textkritische Beobachtungen, für die Verfasserschaft Buxtehudes eintrat<sup>16</sup>. Erst recht war die Musik der vorausgehenden Organistengenerationen Gegenstand von Echtheitsdiskussionen. Viele Choralbearbeitungen, die Max Seiffert 1943 als Kompositionen Sweelincks<sup>17</sup> edierte, werden seit Werner Breigs Studie von 1960<sup>18</sup> im Kreis seiner norddeutschen Schüler angesiedelt. Fritz Dietrich fand in den Franz Tunder zugeschriebenen Variationen *Jesus Christus unser Heiland* »Weckmannsche Züge«<sup>19</sup>, Josef Hedar und Willi Apel meldeten bei Weckmanns Zyklus *Ach wir armen Sünder* wegen der »Lieblichkeit« und der »ausgesprochen lyrischen Haltung der Komposition«<sup>20</sup> Zweifel an der Zuschreibung an. Die neu aufgebrochene Diskussion um die Scheidemannschen Choralfantasien gehört in die Tradition dieser Unsicherheiten. Diese Stücke galten ja als nicht für Scheidemann gesichert; in Breigs Werkverzeichnis werden sie unter den Nummern 75 und 76, also weit hinten unter den zweifelhaften Werken eingereiht. Der verdienstvolle Erforscher des Scheidemann-Stils hat die Frage »Scheidemann oder nicht?« im Raum stehengelassen; durch Beckmanns Edition wurde die Fragestellung verändert in »Scheidemann oder Tunder?«. Im Interesse der Forschung wie der Praxis muß nach einer Antwort gesucht werden. Die Überlieferung der Tastenmusik Scheidemanns ist ungewöhnlich reichhaltig; es ist daher durchaus möglich, Elemente seines Orgelstils zu benennen und in den Dienst der stilkritischen Argumentation zu stellen.

15 Ebenda, S. 23.

16 Josef Hedar, *Dieterich Buxtehudes Orgelwerke. Zur Geschichte des norddeutschen Orgelstils*, Stockholm und Frankfurt 1951, S. 197; Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1960 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 10), S. 204; Klaus Beckmann, *Echtheitsprobleme bei D. Buxtehudes freien Orgelwerken*, in: Kgr.-Ber. Bonn 1970, S. 341-343.

17 Jan Pieterszoon Sweelinck, *Werken voor orgel en clavecimbel. Tweede aanzienlijk vermeerderde druk naar de bronnen herzien en opnieuw ingeleid door Max Seiffert*, Amsterdam 1943.

18 Werner Breig, *Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: AfMw 17 (1960), S. 258-276.

19 Fritz Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 57.

20 Hedar (wie Anm. 16), S. 233-235; Willi Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 584.

Aber hier erhebt sich eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit: Wie eindeutig können bestimmte Stilmittel einem Komponisten zugeordnet werden? Ist in jedem Fall sichergestellt, daß sie zur individuellen Tonsprache eines einzelnen und nicht zum gemeinsamen Formenvorrat der Zeit gehören? Unter Scheidemanns Namen sind 36 Choralbearbeitungen (wenn die Magnificat-Bearbeitungen nicht mitgerechnet werden, 29) überliefert, unter dem Tunders neun; eine Wendung, die durch ihr Auftreten in einigen Choralbearbeitungen Scheidemanns sich als typisch für diesen Komponisten präsentiert, könnte im viel kleineren Werkbestand Tunders allein durch die Zufälligkeit der Überlieferung nicht vertreten sein. Das Bild des Komponisten Scheidemann wird noch ergänzt durch weltliche Lied- und Tanzvariationen – ein Werkbereich, der bei Tunder völlig fehlt. Im Bezug auf Choralfantasien sind allerdings die Vergleichsmöglichkeiten durchaus günstig: sechs von neun erhaltenen Choralbearbeitungen Tunders gehören dieser Gattung an. Bei den Fantasien über deutsche Choralmelodien ist auf seiten Tunders sogar ein Übergewicht zu konstatieren.

Ein Umstand, der die eindeutige Zuordnung von Stilelementen zu einem bestimmten Komponisten erschwert, ist die oft zu beobachtende Entlehnungs- und Parodierungspraxis. Oft greift ein Komponist Techniken, Wendungen, ja ganze Sätze eines anderen auf und integriert sie in sein eigenes Werk. Das bekannteste Beispiel sind die Magnificat-Bearbeitungen von Jacob Praetorius, die an die Magnificat-Zyklen seines Vaters Hieronymus anknüpfen. Delphin Strungk übernimmt in seiner Motettenkolorierung *Ecce Maria genuit nobis* die Echotechnik Scheidemanns (bis hin zu einzelnen Motiven und harmonischen Wendungen, die deutlich auf dessen *Dic nobis Maria* als Vorbild hinweisen). Franz Tunder war mit Weckmann befreundet; die »Weckmannschen Züge« in der Variationsreihe *Jesus Christus unser Heiland*, die in einer guten Quelle<sup>21</sup> mit den Initialen »F. T.« überliefert ist, können sehr wohl als bewußte Übernahme erklärt werden. So wird im ersten Vers die Weckmannsche Darstellungsweise mit Doppelpedal übernommen, aber eine Tundersche einstimmige Initialfigur vorausgeschickt. Nicht immer lassen sich solche Beziehungen eindeutig feststellen. Das Repertoire der Pelpliner Tabulaturen enthält ein problematisches Beispiel: Beckmann verweist auf die »nahezu wörtlichen Übereinstimmungen«<sup>22</sup> zwischen T. 58-59 der Fantasie *Ein feste Burg* von »H. S. M.« und T. 68-69 der C-Dur-Bearbeitung *Was kann uns kommen an für Not* von Tunder (die gleichfalls der Pelpliner Quelle entstammt). Darf man daraus schließen, daß beide Stücke vom selben Komponisten sein müssen? Oder hat Tunder hier eine Wendung seines älteren Kollegen aufgegriffen? Oder ist die Übereinstimmung rein zufällig? Die zu Anfang gleichlautenden Melodielinien der betreffenden Choralzeilen konnten sehr wohl zu einer über zwei Takte hinweg gleichlautenden Diminutionsweise angeregt haben, ohne daß man an eine bewußte Übernahme zu denken braucht. Zu einer Entscheidung in der Verfasserfrage kann diese Beobachtung also wenig beitragen.

21 Lüneburger Tabulatur KN 209 (Nr. 48).

22 Tunder (wie Anm. 14), S. 23.

## IV

Im folgenden sollen einige quellen- und stilkritische Gesichtspunkte zusammengetragen werden, die vielleicht zu einer Klärung verhelfen können. Ihr Ziel ist es zu zeigen, daß die beiden Choralfantasien sehr wohl für Scheidemann in Anspruch genommen werden können; daß sie unverwechselbare Merkmale des Scheidemann-Stils aufweisen, andererseits aber auch dem bisher bekannten Bild, vor allem in Bezug auf die Bedeutung Scheidemanns als Komponist von Choralfantasien, neue Aspekte hinzufügen. Für die quellenkritische Argumentation sind drei Gesichtspunkte maßgeblich: 1. die Bedeutung der Pelpliner Orgeltabulaturen als Scheidemann-Quelle, 2. notationstechnische Eigenarten der Choralbearbeitungen Franz Tunders, 3. das Repertoire der einzigen Quelle, die zu einer der beiden Fantasien eine wenngleich stark bearbeitete Konkordanz bietet.

Zu 1. Die Pelpliner Tabulaturen enthalten nicht weniger als fünf Choralbearbeitungen mit der Verfasserangabe »H. S. M.«. Darunter befinden sich neben den beiden umstrittenen Choralfantasien ein zweifellos echtes Werk und zwei ausgesprochene Problemfälle. Bei den letzteren handelt es sich um eine kleine vierstimmige Bearbeitung (*Jesus Christus unser Heiland*) und eine dreistimmige (*Gott der Vater wohn uns bei*), die den C.f. jeweils im Baß durchführen<sup>23</sup>. Die Kontrapunktierungsmotive entstammen eindeutig dem Figurenvorrat der Sweelinck-Schule, sind aber in so ermüdender Weise angewendet, daß man zögert, die Bearbeitung mit Scheidemann oder einem anderen bekannten Angehörigen dieser Schule in Verbindung zu bringen. *Jesus Christus unser Heiland* beginnt vielversprechend in typisch Scheidemannscher Imitationstechnik und endet mit einfallslosen Sequenzierungen. Es wurde nachträglich, wohl wegen der mehrfach auftretenden Stimmkreuzungen, für zweiklavierige Ausführung eingerichtet. *Gott der Vater wohn uns bei* ist in einer sehr fehlerhaften Fassung überliefert. Es ist sogar möglich, daß ein Teil der Bearbeitung ausgelassen wurde (die Wiederholung der Melodiezeilen drei bis sechs fehlt); man wird das aber kaum bedauern bei einem Stück, das ein Motiv nach dem anderen über mehrere Takte hinweg durchführt, ohne einen inneren Zusammenhang zu schaffen. Es könnte allenfalls als Unterrichtsbeispiel zur Veranschaulichung und Einübung verschiedener Diminutionsformeln betrachtet werden; vom bewußt künstlerisch durchgeformten übrigen Tastenwerk Scheidemanns muß es jedenfalls scharf geschieden werden.

In der Scheidemann-Literatur wurde bisher nicht erwähnt, daß die Pelpliner Tabulaturen auch die Choralfantasie *Jesus Christus unser Heiland* enthalten<sup>24</sup>. Dieses Stück hat Konkordanzen in zwei durchaus verlässlichen Handschriften<sup>25</sup> und kann als gesichertes Werk Scheidemanns gelten. Dadurch erscheint die Bedeutung der Pelpliner Tabulaturen als Scheidemann-Quelle wieder in einem günstigeren Licht.

23 Beide Choralbearbeitungen wurden im zweiten Band der in Anm. 7 genannten Ausgabe veröffentlicht (S. 26 und 30).

24 Am Ende des dritten Tabulaturbands (S. 293-301), in unmittelbarem Anschluß an Tunders *Christ lag in Todesbanden*. Diese Niederschrift wird weder im Inhaltsverzeichnis der Faks.-Ausgabe noch in den bisherigen Scheidemann-Editionen erwähnt.

25 In der Zellerfelder Tabulatur 1, S. 111, und der Lübbenauer Tabulatur Lynar B 4, f. 2<sup>v</sup>. Vgl. die in Anm. 2 genannte Edition (Scheidemann, *Orgelwerke* 1).



Für die weitere Diskussion ist vor allem bedeutsam, daß *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* ebenfalls Beispiele der Gattung Choralfantasie darstellen, der der Schreiber anscheinend ein besonderes Interesse entgegenbrachte: Von den sieben Orgelkompositionen anderer Komponisten, die er in die Tabulaturbände eintrug, sind nicht weniger als fünf Choralfantasien. Der Gedanke liegt nahe, daß schon bei Scheidemann die Fantasien einen eigenen Werkbereich bildeten, der von den übrigen, meist zyklisch angelegten Choralbearbeitungen deutlich abgegrenzt ist.

Zu 2. Ein wesentliches Element der Choralfantasie sind Echowirkungen, die auf der Orgel durch den Wechsel der Solostimme (oder des ganzen Manualsatzes) vom Soloklavier (Rückpositiv) auf das Begleitmanual (Organo) hervorgebracht werden. In den Tabulaturhandschriften werden Anweisungen zum Echospiel in der Regel durch die entsprechenden Werkbezeichnungen (»Ruc:«, »Rüg:« und »Org:«) gegeben; oft auch werden die Anteile von Hauptwerk und Rückpositiv auf verschiedenen Ebenen notiert. In der Überlieferung der Choralfantasien Franz Tunders finden wir gelegentlich, besonders bei Echowiederholungen kurzer mehrstimmiger Phrasen, eine andere Art der Bezeichnung: statt der Manualangaben stehen dynamische Anweisungen wie »P.« und »F.« oder ihre deutschen Entsprechungen »scharf« und »sanft«. Die umständliche Notierung auf zwei Ebenen entfällt dadurch. Da diese Eigenart sowohl in den Pelpliner Tabulaturen wie in der zuverlässigen Lüneburger Tabulatur KN 209<sup>26</sup> anzutreffen ist, darf angenommen werden, daß sie auf Tunder selbst zurückgeht. In den Pelpliner Scheidemann-Stücken ist sie nicht zu finden.

Charakteristisch für Scheidemann ist ferner die Schreibweise der Triolenachtel gegen Ende des Echoabschnitts von *Ein feste Burg*, die grundsätzlich in Gruppen zu je drei zusammengefaßt werden, obwohl nicht der Viertelwert, sondern der Halbwert dreigeteilt ist. Diese Art der Triolierung ist in der Sweelinck-Schule vorherrschend. Bei der scheinbar falschen Gruppierung handelt es sich um eine Schreibkonvention ohne musikalischen Aussagewert. Tunder unterscheidet dagegen zwischen ungerader (3 und 3) und gerader Gruppierung (4 und 2).

Zu 3. *Ein feste Burg ist unser Gott* findet sich in der Lüneburger Tabulatur KN 208/1 in einer stark verkürzten, für Manualiter-Ausführung bestimmten Fassung<sup>27</sup>. Dieser Tabulaturband enthält mehrere Kompositionen Scheidemanns – teils mit seinen Initialen gezeichnet, teils anonym, oft in entstellender Bearbeitung. Dagegen ist es bisher nicht gelungen, ein Stück dieser Sammlung mit Franz Tunder in Verbindung zu bringen. Somit spricht auch das Vorhandensein dieser Konkordanz mehr für Scheidemann.

26 In den zweimanualigen Choralbearbeitungen Nr. 34 (*Auf meinen lieben Gott*) und Nr. 72 (*Komm Heiliger Geist, Herre Gott*). Vgl. die in Anm. 8 genannte Edition von Klaus Beckmann.

27 Margarete Reimann (Hrsg.), *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208<sup>1</sup>*, Frankfurt 1957 (= EdM 36), Nr. 2, S. 4 f.

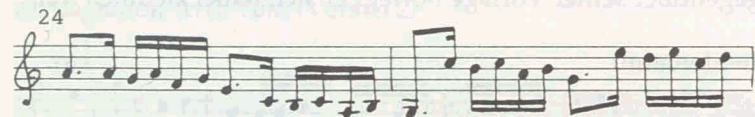
## V

Wir kommen zu den Merkmalen, die an den Kompositionen selbst feststellbar sind. Als erstes wäre ein eher äußerliches, aber nicht unwichtiges Kriterium zu erwähnen. Der Klaviatrumumfang, den die beiden Stücke voraussetzen, entspricht genau dem, den Gustav Fock für die Hamburger Katharinenorgel zur Zeit Scheidemanns festgestellt hat<sup>28</sup>: im Pedal ist die unterste Oktave verkürzt, d. h. es fehlen die Halbtöne Cis Dis Gis (vgl. dazu in *Allein zu dir* T. 13/14 die Baßlinie A G Fis fis gis a), und der höchste Ton ist c'. Hauptwerk und Rückpositiv haben die kurze Oktave, in der außer Cis, Dis und Gis auch Fis fehlt, und die höchsten Töne sind g" a" ohne gis" (gis" findet sich in beiden Choralfantasien je einmal; die Erhöhung gehört aber eindeutig der nachträglichen Schicht an).

Die eigentliche stilkritische Argumentation muß sich mit dem Figurationsstil und den angewandten Durchführungstechniken sowie den Problemen des Aufbaus der Stücke beschäftigen. Dabei ist es nötig, den Vergleichsrahmen ziemlich weit zu fassen, da die Pelpliner Fantasien den ganzen Reichtum Scheidemannscher Tastenkunst ausbreiten.

Eine immer wiederkehrende Eigenart des Scheidemannschen Figurationsstils ist, daß durch mehrfache Wiederholung eines kurzgliedrigen rhythmischen Motivs ein Spannungsbogen aufgebaut wird. Dadurch ist es möglich, einige dieser Motive als typisch Scheidemannsch zu benennen. Pieter Dirksen nennt in seiner Studie über eine Madrigalkolorierung Scheidemanns unter anderem die »Anapäst-Formel«<sup>29</sup>, die namentlich in der linken Hand in charakteristischer Ausgestaltung auftritt (Beispiel 3 a-b), das von einer punktierten Achtelnote abfedernde Motiv (Beispiel 3 c-d) und die Oktavzerlegung einer in daktylische Gruppen aufgelösten Linie (Beispiel 3 e-g).

## Beispiel 3 (Heinrich Scheidemann)

a) *Mensch, wiltu leben seliglich*b) *Ein feste Burg ist unser Gott*c) *Praeambulum in e*

28 Vgl. die in Anm. 2 genannte Edition (Scheidemann, *Orgelwerke 1*), S. IV.

29 Vgl. die in Anm. 3 genannte Studie, S. 339 f.

d) *Ein feste Burg ist unser Gott*e) *Engelische Mascarata*f) *Ein feste Burg ist unser Gott*g) *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*

Tunder mag in dieser Art der Figuration die Gefahr der rhythmischen Erstarrung gesehen haben; jedenfalls vermeidet er in seinen Kolorierungen scharfkantige rhythmische Motive und strebt möglichst viel Abwechslung in der Linienführung an. Die Oktavzerlegungstechnik wird von ihm mit charakteristischen Abwandlungen übernommen (Beispiel 4): Er vermeidet den Nonensprung und gibt der Linie stärkere harmonische Aussagekraft.

Beispiel 4: Franz Tunder, *Was kann uns kommen an für Not* (C-Dur)

Textkritische Anmerkung: Die 8. Note von T. 51 heißt in der Quelle g".

Scheidemann verwendet mit Vorliebe aneinandergereihte punktierte Figuren, oft in zweistimmiger Führung, um einen ausgedehnten Bereich auf dem Soloklavier zu durchmessen; gegenüber seiner Vorlage bewegt er sich dabei ziemlich frei:

## Beispiel 5 (Heinrich Scheidemann)

a) *Magnificat octavi Toni*

b) *Dic nobis, Maria* (mit dem Cantus der Modellkomposition von Giovanni Bassano)

The musical score for 'Dic nobis, Maria' consists of two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics '-tis, et glo - ri - am vi -' and a lute tablature starting at measure 32. The second system shows the vocal line with the lyrics '- di re - sur - gen - tis.' and a lute tablature starting at measure 35. The tablature is written in a style typical of early 17th-century manuscripts, using numbers 1-7 on a six-line staff to represent fret positions.

c) *Ein feste Burg ist unser Gott*

The musical score for 'Ein feste Burg ist unser Gott' shows a lute tablature starting at measure 50. The tablature is written in a style typical of early 17th-century manuscripts, using numbers 1-7 on a six-line staff to represent fret positions.

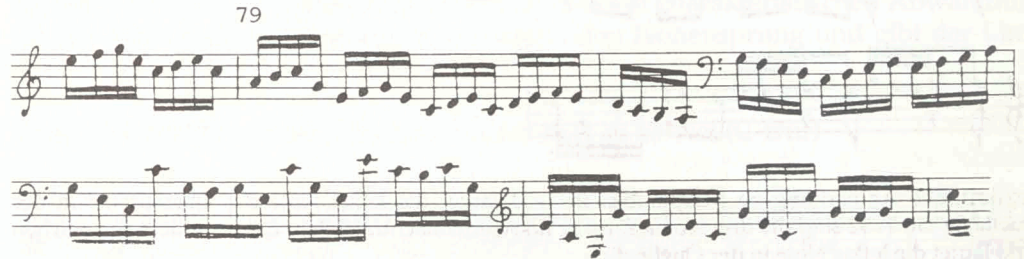
Textkritische Anmerkung zu Beispiel 5 c: In T. 51 lautet die letzte Note der Oberstimme in der Quelle *fis*"; in T. 52 sind die drei Noten *f*" im 1. Taktviertel nachträglich in *fis*" verändert; im gleichen Takt lautet die letzte Note in der Quelle *d*".

Die aus dem Schlußton einer Zeile hervorquellenden weitgeschwungenen Passagen haben gleichfalls Entsprechungen in den Magnificat-Bearbeitungen:

Beispiel 6 (Heinrich Scheidemann)

a) *Magnificat tertii Toni* (Versus 2)

The musical score for 'Magnificat tertii Toni' shows a lute tablature starting at measure 103. The tablature is written in a style typical of early 17th-century manuscripts, using numbers 1-7 on a six-line staff to represent fret positions.

b) *Magnificat tertii Toni* (Versus 2)c) *Magnificat octavi Toni*d) *Ein feste Burg ist unser Gott*e) *Ein feste Burg ist unser Gott*

Textkritische Anmerkung zu Beispiel 6 e: Die 12. Note von T. 81 lautet in der Quelle c.

Als zusätzliches – wenngleich nicht entscheidendes – Argument können einige Diminutionsfiguren angeführt werden, die in gesicherten Werken Scheidemanns anzutreffen sind. Beispiel 7 enthält in der linken Spalte Ausschnitte aus a) dem *Praeambulum in d*, b) dem *Praeambulum in C* und c) dem 2. Versus des *Magnificat secundi Toni*, denen in der rechten Spalte mit Passagen aus *Ein feste Burg ist unser Gott* gegenüberstehen, wobei die wörtliche Übereinstimmung zwischen dem kolorierten Melodieanfang »Ein feste Burg« und der verzierten Schlußformel des zweiten Magnificat-Tons besonders auffällig ist.

## Beispiel 7

The image displays three systems of musical notation, labeled 'a', 'b', and 'c'. Each system consists of a line of tablature (numbers on a staff) and a corresponding line of musical notation (notes on a staff).  
 System 'a' shows two musical staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It starts at measure 22. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, starting at measure 235.  
 System 'b' shows two musical staves. The first staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It starts at measure 19. The second staff is also in bass clef with the same key signature and time signature, starting at measure 201.  
 System 'c' shows two musical staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It starts at measure 106. The second staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, starting at measure 4.

Die Pelpliner Fantasien enthalten eine Fülle verschiedener Durchführungstechniken: Imitation, Sequenzierung, Echo, Echo mit Stimmtausch, kolorierter C.f. in Diskant- und Tenorlage, solistisch hervorgehobene Gegenstimme, Fragmentierung usw. Parallelen findet man vor allem in den Magnificat-Versen, aber auch in den Choralfantasien jüngerer Meister. Es seien daher nur die Techniken der Eröffnung eingehender behandelt, um den stilgeschichtlichen Ort der umstrittenen Stücke zu verdeutlichen.

Beide Choralfantasien beginnen mit einer Vorimitation der ersten Choralzeile, und beide führen den ersten Stollen recht kurz, nämlich einmal in der Art eines monodischen Orgelchorals durch. Die erste Technik findet sich häufig bei Scheidemann, nie bei Tunder; die zweite mehrfach bei Tunder, aber sonst nicht bei Scheidemann. Beide verlangen nach näherer Erläuterung.

Scheidemann hält an der Vorimitation fest, Tunder läßt sie fallen; der Hamburger beginnt motettisch, der Lübecker solistisch, mit dem ersten Melodieton oder einer darauf hinführenden Initialfigur auf dem Soloklavier. Auch Scheidemann hat später diesen Schritt vollzogen: im dritten Vers der 1648 komponierten Variationsreihe *Mensch wiltu leben seliglich* setzt der kolorierte C.f. sofort auf dem Rückpositiv ein. Der imitierende Beginn der beiden Choralfantasien stellt also ein konservatives Element dar; Buxtehude kennt in seinen kolorierten Chorälen beide Arten der Eröffnung, die motettische und die solistische. Ungewöhnlich ist die Einsatzfolge Tenor-Alt-Sopran-Baß (der Baß setzt also nach der Solostimme ein), die aber auch bei Weckmann und wiederum bei Buxtehude (*Ach Herr, mich armen Sünder* BuxWV 178) zu finden ist.

Die Erklärung für die nur einmalige Durchführung des ersten Stollens ist denkbar einfach: Es handelt sich um eine Frage der kompositorischen Ökonomie, da dieser Teil der Melodie wiederholt wird und beim zweiten Mal ausführlicher behandelt werden kann. Beispiele dafür finden sich außer bei Tunder bei Weckmann und Buxtehude (*Nun freut euch lieben Christen gmein* BuxWV 220). Daß eine Entsprechung im Werk Scheidemanns fehlt, liegt daran, daß keiner seiner übrigen Choralfantasien eine Strophe in Barform zugrundeliegt.

Sprechen somit viele Details für Scheidemann, so bereitet der Bauplan der beiden Fantasien, insbesondere von *Ein feste Burg ist unser Gott*, manche Schwierigkeiten. Das dreimalige Durchlaufen des Chorals (koloriert – Echo - koloriert) mit den ziemlich spannungsarmen Regionen am Beginn des zweiten und dritten Abschnitts und der höchst ungleichen Verteilung der Gewichte wirkt befremdlich. Das Fehlen der Stollenteile beim dritten Durchgang könnte lückenhafte Überlieferung vermuten lassen. Die Konkordanz in der Lüneburger Tabulatur 208/1 ist nicht geeignet, ein zutreffenderes Bild vom Gesamt Ablauf zu vermitteln: sie umfaßt nur 48 Takte gegenüber 261 der Pelpliner Fassung. Das Verhältnis der Pelpliner Aufzeichnung zur Lüneburger Fassung wird unterschiedlich beschrieben und erklärt. In der Einleitung der Ausgabe von Gołos-Sutkowski ist zu lesen: »The Pelplin version, therefore, seems to be greatly enlarged in comparison with the Lüneburg version.«<sup>30</sup> Das würde bedeuten, daß die kürzere Bearbeitung als Vorlage für die längere diente (wer jeweils der Urheber war, bleibt offen). Apel meint hingegen, »daß in Pelplin das originale Werk vorliegt, in Lüneburg eine für kleinstädtische Verhältnisse angefertigte Abkürzung und Zusammenstoppelung.«<sup>31</sup> Breig sieht in beiden Fassungen Parodien eines kolorierten Orgelchorals: »Die Lüneburger Fassung wäre dann eine Reduktion (...), die Pelpliner Fassung eine Erweiterung vor allem durch Ausdehnung der Zeilenzwischenspiele.«<sup>32</sup>

Eine Untersuchung der Lüneburger Aufzeichnung zeigt, daß es sich dabei nicht um eine in sich geschlossene Komposition handelt; allzudeutlich tritt hervor, daß ihre einzelnen Zeilendurchführungen nur verbindungslos nebeneinandergesetzte Ausschnitte aus einem größeren Ganzen sind. Fast das gesamte Tonmaterial findet sich in der größeren Bearbeitung wieder: Die Durchführungen der beiden Stollen sind dem ersten Hauptteil entnommen und schließen mit einer kurzen Reminiscenz an den Echoabschnitt (die Echotechnik selbst hat den Bearbeiter offenbar nicht interessiert); die Bearbeitung des Abgesangs folgt zunächst dem dritten Abschnitt der Pelpliner Fassung, ersetzt aber das großangelegte Finale durch eine ziemlich unorganisch wirkende Schlußpassage über mehrere Takte. Der Satz ist auf Dreistimmigkeit reduziert, jede Melodiezeile wird nur einmal in der Oberstimme dargestellt. Durch die rigorosen Kürzungen wirken die musikalischen Verläufe unvollständig. In der Zeile »Er hilft uns« fehlt der Lüneburger Fassung nicht nur ein Glied der Imitation des Kopfmotivs (Pelplin T. 21 entspricht Lüneburg T. 20), wodurch eine rhythmische Stauung entsteht, sondern auch die zweite, noch reicher ausgeschmückte Durchführung, mithin das Element der Bekräftigung und Steigerung. Damit dürfte hinlänglich deutlich geworden sein, daß eine Reduktion der in den Pelpliner Tabulaturen festgehaltenen längeren Fassung vorliegt.

Es ist andererseits nicht möglich, aus der längeren Fassung eine Originalform in Gestalt eines kolorierten Orgelchorals zu rekonstruieren. Dies gilt besonders für den ersten Hauptteil, wo die mehrfachen Zeilendurchführungen in ihrer Abfolge durchaus plausibel sind. Die ausladende Kolorierung der zweiten, dritten und vierten Choralzeile läßt sich nicht auf eine Grundform zurückführen, ohne in die

30 *Keyboard Music from Polish Manuscripts* (wie Anm. 7), Bd. 2, S. VII.

31 Apel (wie Anm. 20), S. 363.

32 Breig (wie Anm. 1), S. 16.

Linienführung empfindlich einzugreifen. Die packende kanonische Verarbeitung der Zeile »Mit Ernst er's jetzt meint« sprengt den Rahmen eines monodischen Orgelchorals und läßt sich nur als Teil einer fantasieartigen Behandlungsweise verstehen. Eher könnte der dritte Abschnitt, der von den fünf Zeilen des Abgesangs drei nur je einmal durchführt, als ausgeweiteter kolorierter Choral betrachtet werden. Doch auch hier erweist sich die Lüneburger Fassung nicht als die ursprüngliche kleinere Ausführung, sondern als ziemlich ungeschickte Kürzung; schon Apel beanstandete den abrupten Übergang von A-Dur nach C-Dur (T. 37/38; dazwischen sind sechs Takte, T. 238-243 der Pelpliner Fassung, ausgefallen). Wäre es möglich, daß schon die Pelpliner Fassung zu Beginn des dritten Abschnitts (ab T. 216) unvollständig ist? Die Zeilendurchführungen sind recht knapp gehalten, und am Anfang treten Stockungen ein, denen freilich eine rhetorische Wirkung nicht abzusprechen ist. Es scheint, daß dieser dritte Durchlauf absichtlich knapp gehalten wurde, um das Finale vorzubereiten. Was wäre nach der ausführlichen Behandlung des Chorals im ersten und zweiten Abschnitt denn noch zu sagen gewesen?

Es will nicht gelingen, die Pelpliner Bearbeitung als redigierte Fassung zu erweisen. Die Erfahrung am Instrument lehrt, daß das Stück sich durchaus wirkungsvoll darstellen läßt. Nicht zu übersehen sind einige Stellen mit geringer Spannungsdichte zu Beginn des zweiten und dritten Abschnitts. Sie können, wie auch die ungleiche Verteilung der Gewichte, damit erklärt werden, daß die Fantasie aus der Improvisation erwuchs und bei der schriftlichen Fixierung nur begrenzt Formung erfuhr. Es ist nur natürlich, daß ein Improvisator nach den großen Steigerungen gegen Ende des ersten und zweiten Abschnitts eine Phase der Sammlung benötigt.

*Allein zu dir* besticht dagegen durch seinen wohldurchdachten Aufbau. Die Bearbeitung folgt dem Gang der Melodie und vermeidet die Verselbständigung einzelner Techniken: Das Echo hat seinen Platz als Teil der Durchführung der letzten Choralzeile, die virtuose Coda wächst aus dem Schlußton des C.f. heraus und wirkt nicht angehängt wie ihr Gegenstück. Die unterschiedliche Länge der einzelnen Zeilendurchführungen ist klar von strukturellen Erwägungen bestimmt: Am kürzesten ist – aus den oben genannten Gründen – die Durchführung des ersten Stollens, am längsten die Bearbeitung der Schlußzeile; daneben bildet sich ein zweites Zentrum um die gleichlautenden Melodiezeilen fünf und sechs. Die darauffolgenden Zeilen werden nicht sehr ausgedehnt, aber unter intensivem Einsatz satz- und spieltechnischer Mittel durchgeführt (T. 106 verlangt Doppelpedal in einer für die Scheidemann-Reincken-Schule typischen Weise als Markierung eines Höhepunkts<sup>33</sup>). Diese Choralfantasie könnte als gleichberechtigtes Beispiel neben *Jesus Christus unser Heiland* treten.

33 So verwendet auch Buxtehude die Doppelpedaltechnik etwa in T. 80 des *Te Deum* BuxWV 218 oder in T. 74 des *Praeludiums* C-Dur BuxWV 136. Weckmann und Tunder kennen noch eine andere Anwendungsweise zur Darstellung eines Tenor-C.f. innerhalb eines vollstimmigen Plenumsatzes. Siehe dazu vom Verf., *Buxtehude und die norddeutsche Doppelpedaltradition*, in: *Dietrich Buxtehude und die europäische Musik seiner Zeit*. Bericht über das Lübecker Symposium 1987, Kassel 1990 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 35), S. 235-244.



Doch bleibt noch eine Schwierigkeit bestehen, die aus den verschiedenen Grundhaltungen der unter Scheidemanns Namen überlieferten Choralfantasien resultiert. *Jesus Christus unser Heiland* stellt die Darstellung des C.f. in den Mittelpunkt. Die Imitationstechnik nimmt breiten Raum ein, wie auch aus den ausgedehnten Zeilenvorimitationen zu ersehen ist. Der Gestaltungsansatz dieser Fantasie ist noch wesentlich von der Chormotette bestimmt.

Die Pelpliner Fantasien zeigen dagegen einen ausgesprochen solistischen Zugriff. Die Hinwendung von der vokalen zur instrumentalen Tonsprache ist noch entschiedener vollzogen, imitatorische Behandlung weitgehend durch Sequenzierung ersetzt. Die Mensur wird, auch innerhalb einer Choralzeile, variabel gehandhabt; so erscheint in *Allein zu dir* die Choralzeile »der mir aus Nöten helfen kann« (T. 79-96) zunächst in Vierteln (teils mit verkleinertem Kopfmotiv), dann auf verschiedenen Tonstufen in Achteln und zuletzt fast unverziert in halben Noten. Es kann sogar vorkommen, daß die metrische Struktur einer Choralzeile völlig verzerrt erscheint, wie in T. 20-24 von *Ein feste Burg* (im oberen System ist die rhythmische Grundgestalt gegeben, wie sie in T. 4-10 auftritt):

#### Beispiel 8

rhythmische Grundgestalt (vgl. T. 4-10)

Textkritische Anmerkung: Als 4. Note von T. 20 steht in der Quelle c' statt c".

Melodiefragmente werden sequenzierend durchgeführt, der C.f. besonders an den Zeilenschlüssen bis zur Unkenntlichkeit paraphrasiert, die Schlußnoten der Zeilen werden zum Ausgangspunkt weit ausschwingender virtuoser Passagen. Wenn man bisher in *Jesus Christus unser Heiland* die Synthese motettischer und solistischer, vokaler und instrumentaler Satzprinzipien in idealer Weise verwirklicht sah, mußte diese freie Behandlungsweise Verunsicherung auslösen. Daraus ergibt sich fast zwangsläufig die Frage, ob sich hier der Gestaltungswille einer jüngeren Generation Ausdruck verschafft. In der Tat finden sich viele der genannten Merkmale in den Choralfantasien Franz Tunders wieder.

Die fantasieartige Bearbeitungsweise kennt freilich keine festen Regeln. Es gibt nicht die »Form« der Choralfantasie, es gibt nur verschiedene Ausprägungen des solistischen Durchführungsansatzes. Man kann auch keinen Idealtypus einer Scheidemannschen Choralfantasie aufstellen: Der Katharinenorganist verfügte über einen beträchtlichen Fundus von Bearbeitungstechniken und Kolorierungsfiguren, aus der er nach Belieben auswählen konnte. Dies wird deutlich, wenn man außer den Fantasien über deutsche Choräle auch die Magnificat-Bearbeitungen zum Vergleich heranzieht, die das Bild nicht unwesentlich ergänzen. Sie zeigen (und auch

mehrere der angeführten Notenbeispiele ließen es erkennen), daß die Elemente der freieren Durchführungstechnik schon bei Scheidemann vorhanden sind: in den zweiklavierigen Bearbeitungen des dritten und sechsten Tons, vor allem aber in der alleinstehenden Fantasie über den VIII. Ton<sup>34</sup>. Der Pelpliner Fund rückt die stilistische Verwandtschaft zwischen Scheidemann und Reincken in ein helleres Licht.

## VI

Die Untersuchung hat ergeben, daß die Komponistenangabe »H. S. M.« für die Choralfantasien *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* in den Pelpliner Tabulaturen als glaubwürdig anzusehen ist. Sie weisen eine Fülle typisch Scheidemannscher Bearbeitungselemente auf, teilweise in ungewohnter Anwendung, die auf die Organisten der jüngeren Generation anregend wirkte. Damit erfährt unser Bild des Organisten und Komponisten Scheidemann eine Bereicherung. Die Choralfantasien präsentieren sich als ein bedeutsamer eigenständiger Werkbereich im Schaffen des Katharinenorganisten.

Gegen die Verfasserschaft Franz Tunders sprechen sowohl quellen- wie auch stilkritische Gesichtspunkte. Dem Ruhm des jüngeren Meisters tut dies keinen Abbruch, verbleiben doch genügend Beispiele seiner Orgelkunst, die ihn nicht als Nachahmer, sondern als Musiker mit ganz eigener Expressivität ausweisen. Gerade die Pelpliner Tabulaturen enthalten zwei bemerkenswerte Zeugnisse dafür: die Choralfantasien *Christ lag in Todes Banden* und *Was kann uns kommen an für Not* (in C-Dur, leider unvollständig überliefert).

Es bleibt zu wünschen, daß die bislang umstrittenen Choralfantasien Scheidemanns auch in der Praxis lebendig werden. Gerade die improvisatorische Struktur von *Ein feste Burg* stellt den Spieler vor reizvolle Aufgaben. Ein aufgrund eingehenden Studiums der Quelle kritisch hergestellter Text, der der Originalgestalt durch behutsame Emendationen nahezukommen versucht, bleibt ein Desiderat. In Beckmanns Edition ist ein Anfang dazu gemacht, es werden aber weitere Bemühungen notwendig sein. Und: Es muß gefordert werden, daß *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott* endlich als Kompositionen Heinrich Scheidemanns anerkannt werden.

34 Daß diese Fantasie von Scheidemann verfaßt ist, kann trotz des Fehlens einer Autorangabe in der Quelle Ze 1 (der für die Eintragung des Titels freigelassene Schreibraum blieb ungenutzt) nicht zweifelhaft sein; sie ist in unmittelbarem Anschluß an den vollständigen Magnificat-Zyklus Scheidemanns notiert, und ihre Bearbeitungstechnik weist deutliche Parallelen zu den ausgedehnten zweiklavierigen Versen des III. und VI. Tons auf. Vgl. Breig (wie Anm. 1), S. 58.