

Scheidemann oder Tunder?

Echtheitsprobleme bei sechs Choralfantasien in den Pelpliner und Zellerfelder Orgeltabulaturen

KLAUS BECKMANN

I

Die Kenntnisse im Bereich der Tabulatur-Überlieferung sind in den letzten Jahren in sehr erfreulichem Maße gewachsen. 1993 konnte das „Rätsel der 'nicht entzifferten Aufzeichnungen'“ im Nachlaß Albrecht Dürers gelöst werden¹. Dabei handelt es sich um fünf fragmentarische Tastensatz-Studien in Buchstabennotation von der Hand des Nürnberger Altmeisters aus den 1510/20er Jahren, die nach aktuellem Erkenntnisstand als der früheste Beleg für die Existenz der sogenannten „Neueren deutschen Orgeltabulatur“ gelten dürfen – bisher hatte man dieses fehlende Glied in der Kette der notationsgeschichtlichen Phasen für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts zwar vermutet, materiell jedoch nicht nachweisen können. Die verschollen geglaubte „Olivaer Orgeltabulatur“ (1619) ist 1988 in der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften in Vilnius wiederentdeckt worden². Im selben Jahr berichtete Katrin Kinder über *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann (Betrübet ist zu dieser Frist, drei Variationen, 1630)*³. Die Wolfenbütteler Handschrift enthielt darüber hinaus weitere Tabulaturen: *Der 128. Psalm a. 5. H. J. Br.*⁴, die beiden Choralbearbeitungen *Wan nun mein Stundtlein vorhanden ist* (1624) und *Christ vnser Herr zum Jordan kwam* (1625) von Hieronymus Praetorius sowie den Versus-Zyklus *Von allen Menschen abgewandt* (1624) von Jakob Praetorius (II)⁵. Zwar nicht mehr als Tabulatur, aber (was mit Sicherheit zu unterstellen ist) als Übertragung einer ursprünglichen Tabulaturquelle trat schließlich noch eine von der Hand Johann Christoph Bachs, des ältesten Bruders von Johann Sebastian Bach, stammende Notenhandschrift von Buxtehudes *Praeludium g-Moll BuxWV 148* in den Gesichtskreis der Forschung⁶. Aufs Ganze gesehen, darf man also durchaus von einem recht bedeutenden Quellenzuwachs sprechen.

- 1 Manfred Hermann Schmid, *Dürer und die Musik. Das Rätsel der „nicht entzifferten Aufzeichnungen“ im schriftlichen Nachlaß*, in: *Mf* 46 (1993), S. 131–156. Zur Identifizierung der Tabulatur 4 vgl. ebd., S. 466 (Mitteilung von Klaus Beckmann).
- 2 Jan Janca, *Utwory zoliewskiej tabulatury organowej* [Stücke aus der Olivaer Orgeltabulatur], Gdansk 1992.
- 3 Katrin Kinder: *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann*, in: *SJb* 10 (1988), S. 86–103.
- 4 Vgl. Ibo Ortgies, *Die Wolfenbütteler Handschrift „Der 128 Psalm a. 5. H.J.Br.“. Ein Autograph Matthias Weckmans?*, in: *Concerto* 10 H. 89 (1993/94), S. 22–31.
- 5 Erstdrucke, hrsg. durch den Verf.: *Hieronymus Praetorius, Sämtliche Orgelwerke 1*, Moos am Bodensee 1994; *Drei Unika norddeutscher Orgelmeister [...]*, Moos am Bodensee 1994 (Jacob Praetorius).
- 6 Hans-Joachim Schulze, *Bach und Buxtehude. Eine wenig beachtete Quelle in der Carnegie Library zu Pittsburgh/PA*, in: *BJ* 77 (1991), S. 177–181.

Hinzu kommen Untersuchungen, die eine Neubewertung bereits bekannter Quellen mit einschließen. Zu nennen wären hier die Arbeiten von Pieter Dirksen über die Tabulatur Lynar B27 sowie die Echtheitsdiskussion in bezug auf Sweelinck und Johann Praetorius⁸ bzw. Heinrich Scheidemann⁹ im Zusammenhang mit den Handschriften Lynar A 1 und Clausthal-Zellerfeld Ze 1. Weitere Echtheitszweifel richten sich auf zwei musikalisch höchst gewichtige Choralfantasien über *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* und *Ein feste Burg ist unser Gott*, die in den Pelpliner Orgeltabulaturen unter der Autorangabe „H.S.M.“ (= Heinrich Scheidemann) überliefert sind, aus stilkritischen Erwägungen jedoch für Franz Tunder in Anspruch genommen werden¹⁰. Beide Problemfälle sollen im Folgenden erörtert werden.

Bei den 1957 durch Adam Sutkowski in der Bibliothek des Priesterseminars zu Pelplin (Polen, 50 km südlich von Danzig) wiederentdeckten Tabulaturen handelt es sich um sechs Bände, die in der ehemaligen Pelpliner Zisterzienserabtei von Felix Trczinsky (um 1580–1649) mit zeitgenössischen Vokal- und Instrumentalkompositionen in Tabulturnotation gefüllt worden sind (geistliche und weltliche Chorsätze, Ensemble-Canzonen). Nach Trczinskys Tod hat eine andere Hand – vermutlich in der Zeitspanne zwischen 1650 und 1690 – in drei Bänden (Signatur: 304–306) leere Seiten mit einem „abgesetzten“ Chorsatz¹¹ sowie mit zwölf Orgelwerken beschriftet, und zwar mit Choralbearbeitungen (ein Versus-Zyklus, drei Orgelchoräle, acht Choralfantasien) von „Ewaldt“ [Hintz] (1), Nicolaus Hasse (4), Scheidemann (5) und Tunder (2). Besonders auffällig ist dabei die Tatsache, daß das Repertoire dieses Nachtrags ein absolut protestantisches Profil aufweist: Die genannten Komponisten amtierten als Organisten von Kirchengemeinden lutherischer Konfession in Danzig, Rostock, Hamburg und Lübeck, und bearbeitet wurden ausschließlich Kernlieder der Reformation (*Allein Gott in der Höh sei Ehr; Allein zu dir, Herr Jesu Christ; Christ lag in Todesbanden; Ein feste Burg ist unser Gott; Gott der Vater wohn uns bei; Jesus Christus, unser Heiland; Komm, Heiliger Geist, Herre Gott; Was kann uns kommen an für Not*). Wieso dieses spezielle Repertoire ausgerechnet in eine

7 Pieter Dirksen, *Sweelinck's Opera dubia. A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: TVNM 36 (1986), S. 80–135.

8 Klaus Beckmann, *Der Fall „Johan. P.“. Die Rehabilitierung des Hamburger Nicolai-Organisten Johann Praetorius († 1660) und ihre Folgen für das Orgelœuvre Jan Pieterszoon Sweelincks*, in: *Der Kirchenmusiker* 41 (1990), S. 16–22 (Replik von Pieter Dirksen ebd., S. 172–180) u. 42 (1991), S. 95–101. Vgl. auch Klaus Beckmann, *De zaak 'Johan. P.'. De rehabilitatie van Johann Praetorius († 1660), organist van de Hamburgse Nicolaïkerk, en de consequenties ervan voor het orgelœuvre van Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: *Het Orgel* 85 (1989), S. 459–462, 86 (1990), S. 3–6, 478–483, u. 87 (1991), S. 41–50 (Replik von Pieter Dirksen ebd. 86 [1990], S. 279–286, u. 87 [1991], S. 41–50). – Vgl. außerdem Klaus Beckmann (Hrsg.), *Johannes Praetorius. Sämtliche Orgelwerke 1, 14 Choralbearbeitungen, 2 Psalmbearbeitungen, 1 Liedbearbeitung*, Singen 1995.

9 Klaus Beckmann, *Der Fall „Johan. P.“ (II). Die Rehabilitierung des Hamburger Nicolai-Organisten Johann Praetorius († 1660) und ihre Folgen für das Orgelœuvre Heinrich Scheidemanns*, in: *Der Kirchenmusiker* 41 (1990), S. 215–222.

10 Ein erster Hinweis auf die Verfasserfrage findet sich bei Klaus Beckmann, *Echtheitsprobleme im Repertoire des hanseatischen Orgelbarocks*, in: *Ars Organi* 37 (1989), S. 150–162, hier S. 159 (Anm. 45). Vgl. auch unten Anm. 19.

11 *Wer sein Vertrauen auf zeitlich Gut p. Johan: Eccard p.* Eine Identifizierung der Vorlage ist bisher nicht gelungen.

Quelle klösterlicher Provenienz aufgenommen worden ist, bleibt ein Rätsel – ob die Neugierde eines Klosterorganisten auf die avantgardistische Literatur der Konkurrenz ihn einen Blick über den Zaun der Obödienz hat werfen lassen oder ob sich hier Reminiszenzen eines Konvertiten niedergeschlagen haben, kann zum Glück nicht das unschätzbare Verdienst jenes Unbekannten schmälern, dem diese Überlieferung zu verdanken ist. Mirosław Perz vermutet, „daß die Tabulatur sich in dieser Zeit“, gemeint ist die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, „in einem unbekanntem protestantischen Milieu Pommerns“ befunden habe¹². Eine weitere Möglichkeit, die Herkunft des Pelpliner Repertoires zu erhellen, bietet – zumindest fakultativ – eine jüngst durch Imme Tempke beigebrachte Information. Mit Schreiben vom 2. März 1661 bittet der Rostocker Marienorganist Nicolaus Hasse den Kirchenrat um Urlaub und Übernahme der Reisekosten, damit er seinen zehnjährigen (!) „Sohn bey 2 Organisten, dieß bey Herrn Scheidemann und Herrn Tunder in Hamburg und Lübeck, bey ein jeglichen ein 14 Tage“¹³ unterrichten und mit einem Gutachten ausstatten lassen könne, um auf diese Weise die Nachfolge im Organistenamt an St. Marien in Rostock bereits rechtzeitig sicherzustellen. Damit sind Spekulationen Tür und Tor geöffnet¹⁴, viel wesentlicher sind jedoch die kritische Prüfung und Nutzbarmachung des ungewöhnlichen Pelpliner Traditionsgutes.

Adam Sutkowski informierte die Öffentlichkeit 1961 in einem Zeitschriften-Aufsatz und 1962 durch den MGG-Artikel *Pelpliner Orgeltabulatur*¹⁵ über Inhalt und Bedeutung seiner Wiederentdeckung. Den größten Teil des nachgetragenen Orgelrepertoires legte er als 1965 bzw. 1967 erstmals im Druck vor¹⁶, zusätzlich erschien ein komplettes Faksimile¹⁷. Leider erfüllt die Neuausgabe der Orgelwerke nicht einmal die Norm bzw. Minimalforderung einer einfachen Wiedergabe des Quelltextes, geschweige denn den Anspruch einer textkritischen Prüfung, so daß der Benutzer den Eindruck einer völlig fehlerhaften, insgesamt korrumpierten Überlieferung gewinnen muß. Zusammen mit einer ungerechtfertigt negativen Beurteilung der Pelpliner Tabulaturen in der Literatur¹⁸ dürfte

- 12 Mirosław Perz, Art. *Pelpliner Orgeltabulatur*, in: MGG2, Sachteil 7, Kassel u. Stuttgart 1997, Sp. 1542.
- 13 Zitiert nach Imme Tempke, *Neue Erkenntnisse über das Leben und Wirken von Nicolaus Hasse und anderen Organisten aus seiner Familie*. Referat, gehalten auf dem Kolloquium zur mecklenburgischen Musikgeschichte des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Rostock 24.–27.9.1997, Typoskriptkopie, S. 12 (Druck in Vorbereitung).
- 14 Hat Hasse, selbst mit vier Stücken in der Tabulatur vertreten, das Pelpliner Repertoire vermittelt? War Rostock das „unbekannte protestantische Milieu Pommerns“? Ist 1661 terminus ante quem (non) für Entstehung und Aufzeichnung des Repertoires?
- 15 Adam Sutkowski, Art. *Pelpliner Orgeltabulatur*, in: MGG 10, Kassel u. a. 1962, Sp. 1010 f.; ders. u. Oscar Mischiati, *Una preziosa fonte manoscritta di musica strumentale: L'intavolatura di Pelplin*, in: *L'Organo* 2 (1961), S. 53–72.
- 16 Jerzy Golos u. A. Sutkowski (Hrsg.), *Keyboard Music from Polish Manuscripts*, Vol. 1, *Organ Chorales by Nicolaus Hasse & Ewaldt*, Vol. 2, *Organ Chorales by Heinrich Scheidemann & Franz Tunder*, American Institute of Musicology 1965 u. 1967 (= CEKM 10, 1 u. 2).
- 17 Adam Sutkowski u. a. (Hrsg.), *The Pelplin Tablature*. Facsimile, Teil 1–6, Graz u. Warschau 1964–1965 (= *Antiquitates Musicae* in Polonia 2–7).
- 18 Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3), S. 15 f. Die in Pelplin vorhandene Bearbeitung *Jesus Christus | pro 3 Clav: | H. S. M.* (Sign. 306; fol. 140^r–144^r) wird nicht erfaßt. – Breigs Hypothese, *Allein zu dir* und *Ein feste Burg* gingen „auf [...] nicht erhaltene Chorbearbeitung(en) Scheidemanns“ zurück (ebd.), erweist sich bereits nach der textkritischen Rückge-

die absolut mißlungene Edition mit dazu beigetragen haben, daß eine Beschäftigung insbesondere mit den beiden Choralfantasien *Allein zu dir* und *Ein feste Burg* lange Zeit unterblieben ist. Wie sich herausgestellt hat, lassen sich die zweifellos vorhandenen Textverderbnisse der Quelle jedoch durch Anwendung textkritischer Methoden sachgerecht verbessern, so daß schließlich wieder die aller Wahrscheinlichkeit nach zutreffende Urgestalt der Werke greifbar wird¹⁹. Nachdem somit das Problem der authentischen Werkgestalt als gelöst betrachtet werden kann, steht nun die Verfasserfrage bei beiden Choralfantasien zur Erörterung an.

Die Pelpliner Tabulatur nennt klar und deutlich „H. S. M.“, das heißt Heinrich Scheidemann, als Komponisten beider Choralfantasien. Zweifel an dieser Angabe entstehen jedoch, wenn Augen und Ohren des Betrachters den textkritisch neu erschlossenen Quelleninhalt mit dem bisher bekannten Bestand an Orgelwerken Scheidemanns vergleichen und dabei deutliche Abweichungen strukturell-stilistischer Art gegenüber dem üblichen „Scheidemann-Bild“ erkennbar werden, die sich nicht mehr als Normvarianz tolerieren lassen²⁰. Bevor jedoch solch weitreichende Überlegungen vertieft werden, sollen zunächst die Werke selbst in ihren wesentlichen Erscheinungsformen beschrieben werden.

*Allein zu dir, H[err] Jesu [Christ] pro 2 Clav: H. S. M.*²¹

Der Cantus firmus (Wittenberg 1541) weist als Grundriß die Barform auf, bestehend aus zweizeiligem Stollen (Zeile 1–2), Gegenstollen (Zeile 3–4) und fünfzeiligem Abgesang (Zeile 5–9).

winnung der originalen Werkgestalt (und vollends nach der Diskussion der Verfasserfrage) als ungerichtet.

19 Neuedition (und Zuweisung an Tunder) durch den Verf., *Franz Tunder, Zwei Choralfantasien, Allein zu dir, Herr Jesu Christ, Ein feste Burg ist unser Gott*, Wiesbaden 1991.

20 Für die Verfasserschaft Scheidemanns plädiert Michael Belotti, *Die Choralfantasien Heinrich Scheidemanns in den Pelpliner Orgeltabulaturen*, in: *SJb* 14 (1992), S. 90–107. Vgl. ferner Belottis Rezension der Ausgabe des Verf. (wie Anm. 19) in: *Ars Organi* 41 (1993), S. 109 f. – Belottis Ausführungen basieren auf dem traditionellen Scheidemann-Bild, das z. B. das essentielle Kriterium „konzertierende Satzgestaltung“ überhaupt nicht kennt und eine stilkritische Differenzierung bei den neun Magnificat-Kompositionen nicht vornimmt. Immerhin wird der gravierende Unterschied zwischen Scheidemanns *Jesu Christus, unser Heiland* und den beiden Pelpliner Fantasien hervorgehoben: „Doch bleibt noch eine Schwierigkeit bestehen, die aus den verschiedenen Grundhaltungen der unter Scheidemanns Namen überlieferten Choralfantasien resultiert. *Jesu Christus unser Heiland* [...] ist noch wesentlich von der Choralmotette bestimmt. Die Pelpliner Fantasien zeigen dagegen einen ausgesprochen solistischen Zugriff. Die Hinwendung von der vokalen zur instrumentalen Tonsprache ist noch entschiedener vollzogen [...]. In der Tat finden sich viele der genannten Merkmale in den Choralfantasien Tunders wieder. [...] die Magnificat-Bearbeitungen [...] zeigen [...], daß die Elemente der freien Durchführungstechnik schon bei Scheidemann vorhanden sind: in den zweiklavierigen Bearbeitungen des dritten und sechsten Tons, vor allem aber in der allein stehenden Fantasie über den VIII. Ton“ (*SJb* 14, S. 106 f.). Wie man sieht, führen die Rückgriffe auf genau diejenigen Magnificats, die in der hier vorgelegten Studie für Tunder beansprucht werden (s. Punkt II), zum Festhalten an Scheidemann. Belottis Ansicht, Scheidemann verfüge „über einen beträchtlichen Fundus von Bearbeitungstechniken und Kolorierungsfiguren, aus denen er nach Belieben auswählen konnte“ (ebd.), kann in Anbetracht unserer Analyse und der wahrlich kategorialen Differenzen nicht als zutreffend gelten.

21 T. 1–64 des Stückes sind im Notenbeispiel 1 auf S. 94–96 wiedergegeben.

Phase I (Takt 1–16). Tenor und Alt bilden gleich zu Beginn eine Fuga ad minimam, wobei sich dieser Begriff eher auf die Einsatzfolge als auf die C.-f.-Substanz bezieht, die nur rudimentär und zudem durch Vorschlag-Schleifer koloriert erscheint. Bereits nach anderthalb Takten setzt der Diskant ein, nach weiteren anderthalb Takten als letzte Stimme der Pedalbaß, hier weniger in imitativer als vielmehr in harmoniestützender Funktion. Die dreischichtige Anlage – kolorierter Diskant auf dem Rückpositiv, Alt und Tenor auf einem anderen Werk (Organo), Pedalbaß – entspricht dem für die Norddeutsche Orgelschule charakteristischen, von Breig als „monodisch“ bezeichneten Satztyp²². Auffälligerweise vermeidet jedoch diese Kopffexposition geradezu eine regelkonforme Darbietung der Choralzeile mit den gebotenen Spatia temporis (Abstände zwischen den Einsätzen) und vor allem mit dem Diskant als zuletzt einsetzender, nämlich c.-f.-tragender Stimme. Statt der Entfaltung einer sich selbst genügenden Satzkunst – Monteverdis Kategorie der prima prattica kommt in den Blick – zielt der Komponist hier primär auf Ausdruck, Klangfreude, was die Ornamentierung ebenso verdeutlicht wie die (nebensächliche) disproportionale Einsatzfolge, die ganz im Dienste der (hauptsächlichen) Präsentation des Canto colorato steht – geradewegs im Sinne der seconda prattica Monteverdis²³. Die Präsentation des gesamten Stollens (Zeile 1 und 2) erfolgt einheitlich in monodischem Satz.

Phase II (Takt 16:4²⁴–24:2). Schlagartig ändert sich das bislang in Halben pulsierende musikalische Geschehen mit dem Beginn der Durchführung des Gegenstollens (Zeile 3: „Ich weiß, daß du mein Tröster bist“). Kurzatmige Imitationen fallender Quarten (A, T, B) markieren einen Bewegungsimpuls in Achtelwerten, der sich im Diskant fortsetzt bzw. zu einem Vier-Achtel-Motiv mit Zick-Zack-Profil verdichtet, dessen Sequenzierung (dreimal aufwärts, modifiziert zweimal abwärts) einen Bogen wölbt, der sich als viertaktiger Vorspann zum C.-f.-Eintritt in Takt 20:3 erweist – höchst ungewöhnlich im Ausdruck, in der Faktur wie auch in der Dimension; auffallend die Einbeziehung des an sich dem C. f. vorbehaltenen Diskants in das Motivspiel des Vorspanns. Die ständige Präsenz der Achtelsprünge hat einen Umschwung in bezug auf den Grundpuls bewirkt. Statt des bisherigen Minima-Pulses baut sich eine Viertel-Folge als Grundpuls auf, anders ausgedrückt: Es hat ein Wechsel vom Zwei-Halbe-Takt zum Vier-Viertel-Takt stattgefunden (der Parameter Tempo bleibt davon unberührt). Nicht genug: Kaum hat sich das C.-f.-Zitat (Anfang von Zeile 3) in der neuen Viertel-Bewegung stabilisiert, wird der Hörer erneut mit einer verschnellerten rhythmischen Modifikation des Zeilenschlusses („mein Tröster bist“) konfrontiert, die unmittelbar darauf (samt Begleitsatz) in der Unteroktave wiederholt wird. Abschließend wird der Zeilenschluß noch einmal, gleichsam in plakativer Vergrößerung, im Diskant präsentiert – als wolle der Komponist den irritierten Hörer wieder versöhnen.

22 Breig (wie Anm. 18), S. 34.

23 Vgl. Monteverdis Vorrede zu *Il quinto libro de madrigali a cinque voci*, Venezia 1605, sowie die *Dichiaratione* seines Bruders Giulio Cesare in den *Scherzi musicali a tre voci*, Venezia 1607. Beide Texte sind abgedruckt und übersetzt bei Susanne Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musikalischen Denkens*, Pfaffenweiler 1989 (= Musikwissenschaftliche Studien 2), S. 128–143.

24 Abgekürzte Schreibweise für T. 16, 4. Taktzeit ff., an der im weiteren festgehalten wird.

Anders als zu Beginn der Choralfantasie sind bei der Bearbeitung des Gegenstollens andere Kräfte am Werk, ob man nun auf die Struktur oder auf den Ausdruck achtet: Die ausgreifende Gestik des Zick-Zack-Motivs signalisiert mitreißenden Schwung, Affektdarstellung, Dramatisierung des Tastensatzes. Hier kommt jener große stilistische Umbruch zum Vorschein, der die Entwicklung der europäischen Musik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geprägt hat. In der Terminologie des Michael Praetorius ausgedrückt, wäre der traditionelle Stil „vff rechte Orlandische Motetten“ vom neuen Stil des „Concert(s) uff Madrigalische Art“ zu unterscheiden²⁵. In diesem Sinne zeigt der Komponist von *Allein zu dir* die Neuerungen der „Madrigalischen Art“ bzw. des „Concerts“. Gerade der Wechsel des Pulses (z. B. von 2/2 zu 4/4) bzw. der „Deklamationseinheit“ („mixto genere“²⁶) verleiht dieser Choralfantasie das unverwechselbare moderne Profil.

Phase III (Takt 24:2–40:3). Zeile 4 („kein Trost mag mir sonst werden“) wird zunächst in dreistimmigem Manualsatz vollständig vorgestellt (Takt 24:2ff.), wobei die Vorausimitation des Alts bereits jene charakteristischen *Accenti* und *Superjectiones* aufweist, die ebenfalls den Zeilenanfang des Diskants profilieren. Nach dieser „Pflichtexposition“ der gesamten C.-f.-Zeile wird sodann der Diskantbeginn präzise in der Länge eines 4/4-Taktes wieder aufgegriffen – sozusagen separiert zu einem Eintakt-Motiv – und dreimal dergestalt verarbeitet, daß der Diskant dieses Eintakt-Motiv zunächst in Hochlage und sogleich anschließend in (Unteroctav-)Tiefelage präsentiert. Dabei wird der dreistimmige Satz sowohl strukturell als auch klanglich in zwei Schichten gegliedert: Das Oberstimmenpaar (Diskant, Alt) agiert konzertierend über dem durch Liegetöne charakterisierten Baßfundament – entstanden ist ein Triosatz, der dem bekannten „Kirchentrio“ entspricht und der auf Vorbilder im Vokalbereich zurückgehen dürfte. So bemerkt z. B. Arno Forchert zur Tricinien-Komposition des Michael Praetorius: „Der Satz wird in zwei verschiedene Klangregionen aufgespalten: In allen 'madrigalischen' Kompositionen stehen zwei gleiche hohe Stimmen einer tiefen gegenüber. Dieses klangliche Gegeneinander unterscheidet sie deutlich von den Sätzen auf 'Muteten Art', die durch die Verwendung jeweils benachbarter Stimmengattungen klanglich ein homogenes Ganzes bilden.“²⁷ Bezeichnend ist auch in diesem Falle, daß der Satzbefund wiederum die Modernität dieses *Dessins*, die Herkunft dieser Kompositionsweise bzw. dieses Stils aus der Sphäre des vokal-konzertierenden Stils dokumentiert. Schließlich ist noch festzuhalten, daß die Verarbeitung derselben Substanz auf verschiedenen Tonstufen (C-e-G) ein weiteres Indiz für den konzertierenden Stil darstellt.

Als Zwischenergebnis läßt sich feststellen: Neben den monodischen Satz der Stollen-Bearbeitung (Zeile 1, 2) tritt im Gegenstollen (Zeile 3, 4) die konzertierende Satzgestaltung.

Phase IV (Takt 41:4–60:2). Zeile 5 („Von Anbeginn ist nichts erkorn“) wird zunächst als zweistimmiger Kanon in der Unterquint dargeboten. Zu diesem Zweck hat der Komponist die Zeile 5 in der Weise modifiziert, daß die *Pänultima* um den Wert einer Halben

25 Michael Praetorius, *Syntagma musicum* 3, *Termini musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck hrsg. v. Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM I/15), S. 8.

26 Arno Forchert, *Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung*, Berlin 1959 (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 33.

27 Ebd., S. 34.

zu einem Melisma gedehnt worden ist (= Z5x). Der C. f. hat also von seiner ursprünglichen vokalen Identität etwas eingebüßt, um für einen bestimmten instrumentalen, nämlich kontrapunktischen Zweck verwendbar zu werden – ein altbekanntes Verfahren, bei dem ein C. f. zu einem „Subjectum“ bzw. „soggetto“ umgeprägt wird. Als weitere Besonderheit ist der ungewöhnlich dichte Einsatz des Altus (nur Viertelabstand) zu nennen, der eine Umakzentuierung des Comes gegenüber dem Dux zur Folge hat („per arsin et thesin“²⁸). Derselbe „Canon a 2 per arsin et thesin“ wiederholt sich eine Quarte tiefer. In den Takten 47–48 präsentiert der Komponist sodann eine weitere Metamorphose von Z5 (= Z5y): Die Auftaktigkeit wird kurzerhand in Volltaktigkeit umgewandelt. Das so entstandene, wiederum „instrumentalisierte“ Subjectum – präzise zwei 4/4-Takte lang – bildet nun die Grundlage der weiteren Durchführungsarbeit, die sich in zwei Phasen vollzieht:

a) Das Subjekt Z5y wird kontrapunktiert durch ein Kontrasubjekt, dessen Profilierung durch Achtelpausen, Achtelwerte und Kürze (deklamatorische Prägnanz) die Affinität zum „Concertat-Styl“ ein weiteres Mal unverkennbar belegt. Eine Füllstimme stockt den Satz zur Dreistimmigkeit auf. In den anschließenden Takten (49–50) werden Subjekt und Kontrasubjekt lagenmäßig ausgetauscht, was der Technik des Doppelten Kontrapunkts entspricht.

b) Ab Takt 55 wird die Symmetrie, die sich zuvor durch die Reihung der Zweitakt-Gruppen konstituiert hat, absichtsvoll gestört, denn jetzt akkumulieren sich (nur noch) Eintakt-Einheiten fünfmal zu einem neuen Sinn Ganzem. Dabei handelt es sich um die abgesprengte zweite Hälfte der vorangegangenen Zweitakt-Substanz Z5y. Mit der Fragmentierung tritt zugleich die kontrapunktische Satzidee in den Hintergrund zugunsten einer freien Sequenzierung und Steigerung – es handelt sich um konzertierende Verarbeitung „in Reinkultur“, bezeichnenderweise wiederum in zweischichtigem Triosatz.

Phase V (Takt 60:3–78:3). Zeile 6 („auf Erden ist kein Mensch geboren“) erscheint als Cantus planus in Halbenoten im Diskant, kontrapunktiert von einer Sechzehntelgirlande mit einem Ambitus von nahezu drei Oktaven (c'' bis D). Daß dieselbe Konfiguration anschließend noch zwei weitere Male auftritt – und zwar wieder in vertauschten Stimmen (Cantus planus im Baß, Sechzehntel-Kontrasubjekt im Diskant) –, qualifiziert diese Phase als kontrapunktisch bestimmten Satz, wenngleich ihr Abschluß (Takt 73:4–78:3) wiederum monodisch gestaltet wird.

Phase VI (Takt 78:4–96:3). Hier erfährt Zeile 7 („der mir aus Nöten helfen kann“) mehrfache Ausgestaltungen: zunächst monodisch, dann konzertierend (ab Takt 83:2 Viertelbewegung, bereits im folgenden Takt Achtel als Deklamationseinheit, zusätzlich eindrucksvolle Phrasenverkürzungen), abschließend (ab Takt 92:3) – gleichsam zusammenfassend – wieder monodisch in breiten Halbenoten.

Phase VII (Takt 96:4–108:3). Zeile 8 („ich ruf dich an“) schließt sich in derselben monodischen Satzgestaltung unmittelbar an, erfährt dann aber eine Ausgestaltung zu einem kontrapunktischen Feuerwerk mit Kontrasubjekt, Engführung und Stimmentausch (inklusive Doppelpedal). Den Schlußpunkt dieser Phase bildet wiederum eine Diskantkoloratur der Zeile 8 in monodischem Satz.

28 Art. *Arsis, thesis*, in: *New GroveD* 1, S. 639.

Phase VIII (Takt 108:4–136:3). Ein völlig neues satztechnisches Dessin zeigt die Bearbeitung der Schlußzeile (Zeile 9: „zu dem ich mein Vertrauen han“) in Form eines dreistimmig-akkordischen Manualsatzes, der zunächst durch Kolorierung des Basses aufgelockert, anschließend aber rein homorhythmisch-akkordisch – und zwar auffallend häufig in funktionsharmonischen Kadenzten T-S-D-T oder gar modulierenden Erweiterungen – fortgesetzt wird. Diese akkordische Substanz erfährt eine typisch konzertierende Verarbeitung durch Zeilenspaltung (Z9x, Z9y), Echos, Verschnellerung der Deklamationseinheit von Vierteln zu Achteln, mehrmalige Phrasenverkürzung bzw. Fragmentierung sowie harmonisch durch häufig sprunghaftes Verlassen der leitereigenen Harmonik bzw. Aufsuchen der Doppel- und Mehrfachdominantregion. Nicht genug: Die anschließenden Cantus-planus-Zitate im Pedalbaß werden eingeleitet durch eine Fuga a due, deren Kerntöne (wenn man die Sechzehntellinien dekoloriert) den Kopf von Zeile 9, nämlich Z9x darstellen (*cis' d' e' f'* bzw. *g' a' b' c''*). Die Fortsetzung der Fuga erfolgt durch zweimalige Sequenzierung der Tetrachorde – ein kategorial gewiß kontrapunktischer Prozeß, der aufgrund seines Fortspinnungscharakters aber weniger der Gattung Fuga als vielmehr dem Concerto entspricht. Schließlich endet diese Phase mit einem Zitat der gesamten Schlußzeile in monodischem Satz.

Phase IX (Takt 136:4–143) bildet das c.-f.-freie Supplementum, eine bekräftigende, hier weit ausladende Schlußgeste, bei der der Diskant einen Ambitus von drei Oktaven zwischen den Extrempunkten *a''*, *A* und wiederum *a''* – einer Riesendelle gleich – elegant schweifend durchmißt, gestützt auf die plagale Kadenzierung der übrigen Stimmen.

Ein feste Burg [ist unser Gott] H. S. M.

Martin Luthers Nachdichtung des 46. Psalms (Wittenberg 1529) hat denselben Formrudiß wie der vorstehend behandelte C. f., nämlich die Barform: Die Strophe gliedert sich in Stollen (Zeile 1–2), Gegenstollen (Zeile 3–4) und fünfzeiligen Abgesang (Zeile 5–9).

Phase I (Takt 1–11:2), Phase II (Takt 11:3–19:1). In beiden Fällen exponiert der Komponist Zeile 1 („Ein feste Burg ist unser Gott“) und Zeile 2 („ein gute Wehr und Waffen“) in monodischem Satz, eingeleitet durch eine Vorimitation von Tenor und Alt (Quintbeantwortung) in Semibreven und Miniminen. Diesem althergebrachten Duktus (Motettenkomposition) entspricht zum einen nicht die Engführung des Beginns und zum andern nicht der verspätete Einsatz des Pedalbasses nach dem C. f., ebensowenig die nur schwach ausgebildete Vorimitation zu Zeile 2, wo allein der Baß C.-f.-Substanz aufweist und Tenor und Alt dazu lediglich Harmonietöne ergänzen.

Phase III (Takt 19:2–33:1). Kurzmensurierung (Diminution der ursprünglichen Halben zu Vierteln und sogar Achteln), Fragmentierung, exzessive Verwendung des aus Zeile 3 („Er hilft uns frei aus aller Not“) gebildeten Klopfmotivs, Gebrauch des Echos (Rückpositiv-Organum, aber auch „Oktavecho“ auf demselben Werk), monodische Passagen – diese wahrlich bunte Mischung in kurzfristiger Abfolge charakterisiert diesen Abschnitt als konzertierende Präsentation der C.-f.-Substanz Zeile 3. Die folgende

Phase IV (Takt 33:2–56:1) mischt wiederum mehrere Verarbeitungsstile miteinander, denn auf eine zunächst kontrapunktisch dominierte Entwicklung (mehrere Kontrasub-

jekte, mehrfach Doppelter Kontrapunkt der Oktave) folgt eine hochexpressive, bis zur Fünfstimmigkeit aufgestockte monodische Darbietung von Zeile 4 („die uns jetzt hat betroffen“).

Phase V (Takt 56:2–66:2). Ein streng kontrapunktisch gearbeitetes Bicinium – nach Christoph Bernhard ein „Canon a 2 in Unisono post Miniam“²⁹ – leitet die Bearbeitung des Abgesangs ein, was sich allerdings sogleich als Vorspann zu einer monodischen Präsentation von Zeile 5 („Der alt böse Feind“) erweist. Es folgt dieselbe Kombination von kontrapunktischer und monodischer Satzgestaltung, nun auf die Dominante ver setzt.

Phase VI (Takt 66:2–83:1). Der Erfindungsreichtum des Komponisten zeigt ein neues satztechnisches Muster. Waren kontrapunktische und monodische Technik bisher immer nur sukzessiv miteinander kombiniert worden, läßt sich in dieser Phase eine simultane Verknüpfung beobachten. Das aus Zeile 6 („mit Ernst er's jetzt meint“) gewonnene Soggetto erscheint in allen vier am Satz beteiligten Stimmen mannigfach verschränkt in der Technik des doppelten Kontrapunkts, wobei sich der Diskant zusätzlich durch lebhaftes Kolorieren profiliert. Nach solch dichtgefügtm Prozeß von 13 Takten Länge sorgt anschließend der Diskant in schweifender Einstimmigkeit zwischen dem Hochpunkt *g''* dem Tiefpunkt *c* und dem Zielpunkt *c''* für die nötige Entspannung.

Phase VII (Takt 83:2–90:3). Die im Prinzip monodische Konzeption dieser Phase, das heißt die Darstellung von Zeile 7 („groß Macht und viel List“) in affektuo ser Kolorierung in der Oberstimme über dreistimmigem Begleitsatz der Unterstimmen, wird vom Komponisten dahingehend modifiziert, daß der Unterstimmensatz zwar seine Begleitfunktion wahrnimmt, dabei aber stark linear-polyphon angelegt ist. Dies geschieht durch Ausbildung eines Kontrasubjekts, eines Tetrachords, das imitativ verarbeitet wird, sowie durch Einbringung von Zitaten des unverzierten („absque ullo colore“) Cantus firmus im Baß und Tenor. Zum wiederholten Male erweist sich die wechselseitige Durchdringung von Satzkategorien – hier homophoner und polyphoner Natur – als kompositorisches Konzept dieser Choralfantasie.

Phase VIII (Takt 90:3–98:3). Zeile 8 („sein grausam Rüstung ist“) wird in dreistimmigem Manualsatz vorgestellt, der kolorierte Sopran basiert dabei auf einfachster harmonischer Grundierung durch Alt und Tenor. Anschließend werden die Bewegungs- und Klangebenen vertauscht: Sopran (C. f.) und Alt schreiten ab Takt 92:4 terzparallel in Vierteln bzw. Halben auf dem Organumwerk voran, während der Manualbaß sich auf dem Rückpositiv in ausgreifenden Koloraturen ergeht.

Phase IX (Takt 98:4–121:1). Die Schlußzeile (Zeile 9: „auf Erd ist nicht seinsgleichen“) erfährt eine extensivere, nämlich mehrfache Durchführung:

a) Wie bei der vorhergehenden Phase bietet der Diskant den C. f. (hier die Abspaltung des Zeilenkopfes Z9x) in Vierteln, vom Alt in der Unterterz begleitet, während der Baß eine aufwärts gerichtete skalare Sechzehntelbewegung ausführt, die sich über drei Oktaven (*A* bis *a''*) erstreckt. In der geometrischen Mitte dieses Stimmzuges wechseln die Hände die Werke, so daß die Sechzehntelbewegung bis zur Klimax geführt werden und

29 Vgl. Joseph Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel u. a. 2/1963, S. 113 f. („Canon a 2. in Unisono post Tactum“).

das C.-f.-Fragment Z9x mit seiner charakteristischen Viertelbewegung darunter erklingen kann – entstanden ist sozusagen eine chiasmische Verschränkung der C.-f.-Elemente mit dem skalaren Kontrapunkt, des Oben mit dem Unten, des Ab (Katabasis) mit dem Auf (Anabasis) der Stimmzüge, des Stimmenpaares mit der Einzelstimme (2:1 bzw. 1:2). Die dreifache Versetzung dieses Satzmodells auf andere tonale Ebenen indiziert konzertierende Verarbeitungsweise.

b) Der Wechsel von Grundform und Tauschform (Doppelter Kontrapunkt) bildet ein weiteres, wenn auch nur kurzes kontrapunktisches Intermezzo (Takt 106:4–108:3).

c) Die vollständige Schlußzeile erklingt zunächst als Manualsatz in dreistimmiger Homophonie mit koloriertem Baß, ein erneutes Zitat mündet dann aber in einen echten vierstimmigen (teilweise fünfstimmigen) monodischen Satz.

Nach dieser vollständigen Durchführung der gesamten Liedstrophe (Zeile 1–9) im Umfang von 121 Takten folgt eine weitere komplette Durchführung der Zeilen 1–9 über eine Strecke von 95 Takten (Takt 121:2–216:4). Das Besondere dieser erneuten Bearbeitung liegt darin, daß sie als reine Manualiter-Strophe konzipiert ist. In den neun Phasen, die im einzelnen durch das vorgegebene C.-f.-Material bestimmt werden, kommt eine Vielfalt satztechnischer Möglichkeiten zur Anwendung: dreistimmig-homophoner Satz mit C. f. im Diskant ebenso wie im Tenor, vierstimmig-homophoner Satz nach Art des Kantionalsatzes, wobei sowohl im drei- als auch vierstimmigen Satz häufig Übergeordnete Zweistimmigkeit auftritt, sodann Echotechniken unterschiedlichster Ausdehnung bis hin zum Extrem (Repetition eines einzelnen Tones oder Klanges), Kurzmensurierung, Imitations- bzw. Kanontechnik.

Im Schlußklang des gerade beschriebenen Manualiterkomplexes wechselt der Diskant vom Organumwerk bereits wieder auf das Rückpositiv, um eine weitere Reihe von Zeilendurchführungen zu eröffnen. Unschwer ist zu erkennen, daß es sich hier um die Zeilen 5–9 handelt, d. h. der gesamte Abgesang wird nach der Manualiter-Strophe nochmals aufgegriffen und in der gewohnten Pedaliter-Manier des Eingangsteils erneut bearbeitet. In diesem letzten Teil der Choralfantasie dominiert der monodische Satz bei der Darbietung der fünf C.-f.-Zeilen über weite Strecken. Hinzu kommt eine Aufstockung der Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit in Teilbereichen (Vagans zwischen Diskant und Alt), was – zusammen mit einer expressiven Harmonisierung durch Chromatisierung von Durchgangsnoten – offensichtlich eine Steigerung zu hymnischem Ausdruck bewirken soll. Nur zwischen den Takten 224 und 230 finden sich kontrapunktische Künste (Tausch der Stimmen samt Wechsel der Werke Organum und Rückpositiv). Im 13 Takte langen Supplementum – die beträchtliche Länge korrespondiert mit dem Gewicht des Vorausgegangenen – repräsentiert die Echotechnik, hier beschränkt auf den Diskant allein und unter Wahrung des monodischen Satzes, das konzertierende Element.

II

Diese vor allem anhand der Satzstrukturen gewonnenen Ergebnisse gilt es nun in zwei Richtungen auszuwerten:

- 1) Wo ergeben sich Übereinstimmungen mit der Scheidemann-Überlieferung?
- 2) Wo gibt es Anknüpfungspunkte im Orgelrepertoire Tunders?

Da die Relevanz des Gattungsdenkens nicht aus den Augen verloren werden darf, kommen in beiden Fällen nur Choralfantasien bzw. Kompositionen „auff Zwey Clavir“ (so die zwar nicht eindeutige, aber zeitgenössische Indizierung dieses Gattungstypus) als Vergleichsmaterial in Betracht. Dem bisherigen Kenntnisstand entsprechend, sind von Scheidemann folgende zwölf Choralfantasien heranzuziehen (zwei dreistimmige Manualiter- und zehn vierstimmige Pedaliter-Kompositionen):

1. *In dich hab ich gehoffet, Herr* [a 3] Auf 2 Clavier Manualiter, 130 Takte
2. *Vater unser im Himmelreich* [a 3] 2 clav. [manualiter], 153 Takte
3. *Jesus Christus, unser Heiland* [a 4] auf 2 Clavier pedaliter, 237 Takte
4. *Magnificat I. Toni*, 2. Versus [a 4], auff Zwey Clavir. Pedalit., 110 Takte
5. *Magnificat II. Toni*, 2. Versus [a 4], auff 2 Clavier. Pedaliter, 140 Takte
6. *Magnificat III. Toni*, 2. Versus [a 4], Auff 2 Clavier [pedaliter], 170 Takte
7. *Magnificat IV. Toni*, 2. Versus [a 4], auff 2 clavir. Pedahl., 73 Takte
8. *Magnificat V. Toni*, 2. Versus [a 4], auf 2 Clavir pedahl., 92 Takte
9. *Magnificat VI. Toni*, 2. Versus [a 4], auff 2 Clavir pedahl., 177 Takte
10. *Magnificat VII. Toni*, 3. Versus [a 4] auff 2 Clavier [pedaliter], 79 Takte
11. *Magnificat VIII. Toni*, 2. Versus [a 4] auff 2 Clav. [pedaliter], 71 Takte
12. *Magnificat VIII. Toni* [anonym, a 4, 2 Manuale und Pedal], 209 Takte

Die Inanspruchnahme dieses Dutzends Choralfantasien³⁰ für den Hamburger Meister basiert auf der Komponistenangabe der Quellen (meist „H. S. M.“) bzw. in zwei Fällen anonymer Überlieferung in Ze 1 auf stilkritischer Entscheidung (*Magnificat VII. Toni*, *Magnificat VIII. Toni*). Allerdings ist daran zu erinnern, daß es sich durchweg um nicht autographische bzw. nicht autorisierte Quellen handelt, deren Zuverlässigkeit in jedem Einzelfall kritisch zu prüfen wäre. Zudem kennt gerade die Scheidemann-Überlieferung das Phänomen eindeutiger Fehlzuweisungen in einem ansonsten nicht gekannten Ausmaß. Unter diesen Voraussetzungen stimmt es bedenklich, wenn beispielsweise die Überlieferung der neun Magnificat-Werke in der Zellerfelder Tabulatur Ze 1 nicht kritisch genug wahrgenommen wird: „Offenbar hat Scheidemann diese Bearbeitungen als ein geschlossenes Opus komponiert. Darauf deuten neben der lückenlosen Vertonung der acht Modelltöne die stilistische Einheitlichkeit und die – von wenigen Einschüben abgese-

30 Vgl. in Breigs Werkverzeichnis (wie Anm. 18, S. 106–112) die Nummern 8, 10, 14–20, 27, 65, 66. Ediert wurden die Stücke durch Gustav Fock: *Heinrich Scheidemann, Orgelwerke 1, Choralbearbeitungen*, Kassel u. a. 1967, S. 56–59 (*In dich hab ich gehoffet, Herr*), S. 64–73 (*Jesus Christus, unser Heiland*), S. 119–123 (*Vater unser*), *Heinrich Scheidemann, Magnificat-Bearbeitungen*, Kassel u. a. 1970, und durch Margarete Reimann, *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208¹*, Frankfurt/M. 1957 (= EdM 36), S. 32–36 (*Vater unser*).

hen – zusammenhängende Aufzeichnung in *Ze 1*³¹. Bei den „wenigen Einschüben“ handelt es sich immerhin um ausgewachsene Werke eines Anonymus (*Ach Gott, vom Himmel sieh darein*) und des „Hieronymi Praetorij“ (dreiversiger Magnificat-Zyklus Primi Toni) sowie um 33 Takte von Scheidemanns Choralfantasie *Jesus Christus, unser Heiland*. Ferner läßt sich ohne weiteres erkennen, daß der Schreiber seinem Prinzip, eine Sammelhandschrift anzulegen, auch im Hinblick auf die neun Magnificat-Werke treu bleibt – er ordnet, wenn auch unterbrochen durch „Einschübe“, zum einen nach der Gattung Magnificat, zum andern innerhalb dieser Kategorie wiederum nach Tönen (zwei Magnificat Primi Toni, je eines Secundi bis Septimi Toni, zwei Octavi Toni), auf keinen Fall jedoch nach einem einzelnen Komponisten (ein solches Ordnungsprinzip würde aus der Sammelhandschrift partiell eine Individualhandschrift machen). Die Beglaubigung der Magnificat-Kompositionen bzw. von Scheidemanns Autorschaft ist somit keineswegs automatisch aufgrund der „zusammenhängende(n) Aufzeichnung in *Ze 1*“ gesichert, wie die Rede vom kompletten Individualzyklus glauben machen möchte.

Zusätzlich seien hier erhebliche Zweifel hinsichtlich der von Breig behaupteten „stilistische(n) Einheitlichkeit“ der neun für Scheidemann reklamierten Magnificat-Bearbeitungen angemeldet. Mit stilkritischer Tiefenschärfe betrachtet, zerfällt dieser „Neunerblock“ – für einen Zyklus *super octo tonos* ohnehin bereits kurios genug – aufgrund stilistischer Übereinstimmungen deutlich in zwei Gruppen: auf der einen Seite die fünf Magnificat Primi, Quarti, Quinti, Septimi und Octavi Toni sowie auf der andern Seite vier Magnificat Secundi, Tertii, Sexti und Octavi Toni (letztere sind in obiger Tabelle fett markiert). Sofern Äußerlichkeiten in gewissem Maße Wesentliches auszudrücken vermögen, sei auf die Längenverhältnisse hingewiesen: Statistisch überragen die Satzlängen der zweiten Gruppe die der ersten um das Doppelte (durchschnittlich 85 Takte gegenüber 174 Takten). An dieser Stelle wäre es gewiß unerlässlich, im einzelnen analytische Belege für die behauptete Klassifizierung der Magnificatfantasien zu liefern, wegen Raum Mangels kann hier jedoch nur das Ergebnis skizziert werden. Im übrigen vermag eine einfache Autopsie der Objekte in der oben vorgenommenen Gruppierung ohne weiteres auf Anhieb die Unterschiede deutlich genug zu erkennen. Die Gruppe I (Nr. 4, 7, 8, 10, 11) ist ihrerseits in der Tat gekennzeichnet durch „stilistische Einheitlichkeit“, und zwar sowohl innerhalb der einzelnen Bearbeitungen selbst als auch im Vergleich dieser betreffenden Versus untereinander. Ferner liegen die stilistischen Entsprechungen zu den drei übrigen Choralfantasien Scheidemanns (Nr. 1–3) offen auf der Hand. Dieser neu ermittelte, stilistisch einheitliche und damit in puncto Verfasserschaft sich selbst stützende Bestand von nunmehr acht als echt anzusprechenden Choralfantasien Scheidemanns ist das allein geeignete Vergleichsmaterial, um eine Entscheidung in bezug auf die Pelpiner Choralfantasien herbeizuführen³².

31 Breig (wie Anm. 18), S. 57.

32 Die alarmierende Abweichung bei der Tuba II im *Magnificat VIII. Toni*, Versus 3 und 4, gegenüber der Tuba-Fassung der beiden vorangehenden Versus 1 und 2 scheint bisher nicht wahrgenommen worden zu sein, jedenfalls hat dieser Sachverhalt hinsichtlich möglicher Echtheitszweifel bisher, soweit erkennbar, keine Rolle gespielt. Auf eine weitere Erörterung dieses Befundes muß hier jedoch verzichtet werden.

Die vier Choralfantasien der Gruppe II (Nr. 5, 6, 9, 12; in obiger Tabelle fett hervorgehoben) fallen keineswegs unter den Tisch, im Gegenteil: Der Stilvergleich (auf den im einzelnen hier wiederum verzichtet werden muß) ergibt eine überaus deutliche Nähe zu den beiden Pelpliner Choralfantasien, so daß sich das Thema „Scheidemann oder Tunder“ nunmehr nicht allein auf die beiden Pelpliner Werke richtet, sondern quantitativ um die vier stilistischen Äquivalente der Zellerfelder Tabulatur erweitert werden muß – wiederum gegen die Autorangabe „H. S. M.“ der Überlieferung, wiederum eine Variante des wohlbekannten Widerstreits von Geist und Buchstabe. Dieser Exkurs in bezug auf Ze 1 war unbedingt erforderlich, um das Vergleichsmaterial dahingehend abzusichern, daß nicht ungeeignete – nach bisheriger Auffassung authentische, nun aber kritisch desavouierte – Materialien für die stilvergleichende Argumentation herangezogen würden.

III

Um die Echtheitsdiskussion überschaubar und nachprüfbar zu halten, empfiehlt es sich, die Grundzüge der Scheidemannschen Tastenkunst anhand eines konkreten Beispiels zu erläutern. Die besten Aufschlüsse darf man gewiß von Scheidemanns längstem und überlieferungsmäßig am sichersten bezeugten Orgelwerk, der Choralfantasie *Jesus Christus, unser Heiland* erwarten, die schlechthin als Modellbeispiel Scheidemannscher C.-f.-Bearbeitung „auf 2 Claur pedaliter“ nach Art einer Choralfantasie gilt (in der obigen Tabelle Nr. 3)³³.

Bevor die erste Choralzeile in monodischem Satz erscheint, exponiert der Hamburger Meister die C.-f.-Substanz nach Fugenart im Alt, Tenor und Baß. Dies erfolgt auf „normale“ Art und Weise, d. h. jede der drei Stimmen bringt eingangs ein vollständiges C.-f.-Zitat, so daß dazu nicht weniger als 17 Semibrevis-Takte benötigt werden: eine ausgedehnte regelkonforme Exposition, in der der Diskant als wichtigste Stimme zuletzt einsetzt. Man muß allerdings hinzufügen, daß nach dieser „klassischen“ Kopfexposition im weiteren Verlauf des Stückes die Tendenz zu beobachten ist, die imitative Technik zurückzudrängen bzw. sogar zu minimalisieren. Vorwiegend Ganze und Halbe markieren einen Bewegungspuls, der sich nach der Einheit des Semibrevis-Taktes (Zweihalbe-Takt) bemißt, und in den sämtliche übrigen Werte (Viertel, Achtel, auch die Sechzehntel-Koloraturen) so eingelagert werden, daß derselbe Puls als Basis durchgehend und unverändert präsent ist – 237 Takte lang wird dieses „motettische Maß“³⁴ konstant und permanent beibehalten³⁵. Diese Homogenität ist ein essentielles Merkmal des Scheidemannschen Tastensatzes. Satztechnisches Standarddessin ist über weite Strecken der dreischichtige monodische Satz, Abwechslung bringen Passagen des kolorierten Tenors auf dem Rückpositiv. Ansonsten werden C.-f.-Zeilen häufig, vor allem im Pedalbaß, in unverzier-

33 Vgl. dazu Notenbeispiel 2 mit den Takten 1–23 auf S. 97.

34 Franz Jochen Machatius, *Die Tempi in der Musik um 1600. Fortwirken und Auflösung einer Tradition*. Laaber 1977, S. 101.

35 Ausschnittsweise läßt sich dieser Sachverhalt am Pedalbaß verdeutlichen: Beim statistischen Vergleich der vorhandenen Noten- und Pausenwerte in *Allein zu dir* und *Jesus Christus, unser Heiland* springt der Unterschied förmlich ins Auge.

ter Gestalt („plan“) zitiert. Übergänge zwischen einzelnen Zeilendurchführungen werden durch dreistimmige Partien vermittelt, die zum Teil den traditionellen Fauxbourdonersatz, zum Teil freie Gestaltungen aufweisen. Nicht weniger als 203 Takte lang währt dieser sehr einheitliche Gestaltungsmodus, bis eine „Kanon-Echo-Kombination“³⁶ von Diskant und Alt bei ständigem Wechsel zwischen Rückpositiv und Organum über dem Baß-Cantus in Ganzen und Doppelganzen willkommene Abwechslung bietet, bevor der Schluß in Form eines 13 Takte langen Supplementums in wiederum monodischem Satz herbeigeführt wird. Trotz dieser nur skizzierten Bestandsaufnahme läßt sich dennoch hinreichend sicher bilanzieren: Homogenität, Gleichförmigkeit, Konstanz innerhalb einer zu Beginn des Orgelwerkes fixierten stilistischen Bandbreite, hauptsächlich monodischer Satz, mitunter eine Durchführung mit koloriertem Tenor sowie gelegentliche Echotechnik sind die Wesensmerkmale des Scheidemannschen Tastensatzes.

Zieht man schließlich die übrigen Choralfantasien Scheidemanns hinzu (in der obigen Tabelle die Nummern 1, 2, 4, 7, 8, 10, 11), ist festzustellen, daß sich die Parameter des Scheidemannschen Tastensatzes prinzipiell nicht ändern. Vorhanden ist ein stilistisch in sich geschlossener Bestand.

IV

Vergleicht man den nunmehr neu bestimmten Scheidemann-Fundus mit den beiden Pelpliner Choralfantasien, springt sogleich der eklatante Stilunterschied ins Auge:

- a) Konzertierende Durchführungstechniken, wie sie bei *Allein zu dir* und *Ein feste Burg* mehrfach festzustellen waren, sucht man bei Scheidemann vergeblich.
- b) Kontrapunktische Satzgestaltung ist im betreffenden Repertoire Scheidemanns recht unterschiedlich ausgeprägt. Aufs Ganze gesehen, überwiegt sogar die Tendenz, Imitationen auf kürzestem Wege zu beenden bzw. baldmöglichst als freie harmoniestützende Stimmzüge weiterzuführen. Nirgendwo findet sich eine Spur von Doppeltem Kontrapunkt, während diese Technik aus den Pelpliner Stücken geradezu hervorsteht. Hier bestätigt sich eine Beurteilung, die Fritz Dietrich bereits 1932, d. h. am Anfang der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts, vorgenommen hat: „Heinrich Scheidemann [...] ist [...] ein besserer Kolorist als Kontrapunktiker.“³⁷
- c) Als Formkonzeption des Hamburger Orgelmeisters ist die übliche Reihung zu erkennen, die durch die Abfolge der Zeilen und durch die im Grunde gleichbleibende Satztechnik bestimmt wird und dabei ein Gleichmaß an Kontinuität entwickelt. Anders bei den Pelpliner Kompositionen: Hier stoßen recht unterschiedlich gearbeitete Flächen scharf aufeinander, und eine bunte Folge höchst differenzierter Dessins in Struktur und Ausdruck ist das Ergebnis (modulare Formkonzeption).

36 Breig (wie Anm. 18), S. 44.

37 Fritz Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorsals im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932 (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 1), S. 56.

d) Scheidemanns Harmonik ist konventionell, zeitüblich, während die Pelpliner Choralphantasien modernere zwischendominantische Einfärbungen und fortschrittliche Vorhaltstechniken wie z. B. exponierte Nonenvorhalte aufweisen.

e) Das strukturelle Ebenmaß der Scheidemannschen Fantasien bedingt ein ebensolches Gleichmaß an Ausdrucksqualität, die zugleich aus der Wahrnehmung des reinen Satzes und seiner adäquaten Realisierung am Instrument durch gekonnten und gefälligen Vortrag resultiert, mit einem sozusagen dauerhaft konstanten Zustand. Die Pelpliner Fantasien stimulieren dagegen einzelne subjektive Leidenschaften unterschiedlichen Genres wie Triumph, Eifer, Freude, aber auch Trauer, Schmerz – nicht ein permanenter Zustand, sondern vielmehr ein Drama, ein Prozeß ist intendiert, der in Gang gesetzt und gesteigert wird durch die unterschiedlichen Phasen der Kompositionen.

Zu fragen ist, ob solch gravierende Unterschiede in Struktur und Ausdruck von ein und demselben Urheber stammen können, wie es die Überlieferung mit der Autorangabe „H. S. M.“ dokumentiert. Ein übliches Erklärungsmuster wäre die Unterscheidung von Personalstilen etwa früher, mittlerer und später Lebenszeit. Im Hinblick auf die Pelpliner Fantasien einen Spätstil des Hamburger Katharinen-Organisten unterstellen zu wollen, muß an der Beobachtung scheitern, daß kategoriale Parameter wie konzertierende oder hochkarätige kontrapunktische Satzgestaltung innerhalb der Choralphantasien Scheidemanns überhaupt nicht vorkommen – es sind keine graduellen, sondern kategoriale Differenzen. Somit erscheint es konsequent und allein sachgemäß, die Paraphe „H. S. M.“ der Pelpliner Quelle als Fehlzuweisung einzustufen. Der gleiche Befund und die gleiche Konsequenz gelten auch für die vier Magnificatfantasien (bzw. -zyklen) der Zellerfelder Tabulatur Ze 1 (Nr. 5,6,9,12 in der obigen Tabelle).

V

Die Gegenprobe im Hinblick auf eine mögliche Verfasserschaft Tunders zeitigt ein absolut stimmiges Ergebnis³⁸:

a) Der konzertierende Stil ist in derselben prozessualen Art und Weise wie in *Allein zu dir* Takt 16:4 ff. in Tunders *Was kann uns kommen an für Not* (II) in den Takten 60:3 ff. greifbar: Das sprungbetonte Melodieprofil richtet sich im erstgenannten Falle abwärts, im zweiten aufwärts, die Verarbeitung des Motivs zu einem handlungsbetonten („dramatischen“) Formabschnitt ist in beiden Partien absolut identisch.

b) Hinsichtlich der kontrapunktischen Qualität gibt es gerade in bezug auf den Doppelkontrapunkt hochgradige Übereinstimmungen zwischen den beiden Pelpliner Fantasien und anderen Tunderiana, z. B. *Christ lag in Todesbanden* T. 134:4 ff., *Komm, Heiliger Geist* T. 41:2 ff., *Was kann uns kommen an* (I) T. 38:4 ff. Als weiteres Indiz findet sich die „diminutio“ (Kurzmensurierung: *Ein feste Burg* T. 20 ff.) in Tunders Präludien auf Schritt und Tritt, selbst mit der Tonrepetition als Motivkopf (*Praeludium* Nr. 3, T. 46 ff.).

38 Vgl. zum folgenden außer der in Anm. 19 genannten Edition des Verf. auch seine Ausgabe *Franz Tunder (1614–1667), Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden 1974.

Schließlich ist noch der „Canon in Unisono“³⁹ als Tertium comparationis höchst aufschlußreich: Wie bei *Ein feste Burg* (T. 56:2 ff.) kommt diese keineswegs alltägliche Satztechnik in mehreren Choralfantasien Tunders vor: *Herr Gott, dich loben wir* T. 88, *In dich hab ich gehoffet, Herr* T. 53:4 ff., *Komm, Heiliger Geist* T. 19:2 ff., T. 134:2 ff., *Was kann uns kommen an* (I) T. 89 ff.

c) Was die Form betrifft, zeigt die kompositorische Intention der Pelpliner Werke weniger eine additive Reihung gleicher oder ähnlicher Dessins als vielmehr Kontrastierung heterogener Satzmuster bzw. Formteile kategorialen Unterschieds. Eine solche Akzentuierung differentialer Formflächen – monodischen, konzertierenden, kontrapunktischen, akkordisch-kadenzierenden Zuschnitts – findet sich in den beiden Pelpliner Fantasien ebenso wie in Tunders *Christ lag in Todesbanden*, *Herr Gott, dich loben wir*, *Komm, Heiliger Geist* usw.

d) Die fortschrittliche Harmonik, die leittonigen Einfärbungen und die Geschmeidigkeit der Stimmführung, wie sie in beiden Pelpliner Meisterwerken zutage tritt, ist ebenfalls im Orgelrepertoire Tunders anzutreffen, z. B. bei *Christ lag in Todesbanden* und *Jesus Christus, wahr' Gottes Sohn*.

e) Ein Äquivalent für das durchweg hohe Ausdrucksniveau in den Pelpliner Stücken bietet Tunders Choralfantasie *Christ lag in Todesbanden*, die übrigens ebenfalls in den Pelpliner Tabulaturen überliefert ist. Die äußeren und vor allem inneren Gemeinsamkeiten dieser drei Pelpliner Unika lassen vermuten, daß zum einen ihre Kompositionsdaten dicht beieinander liegen und daß zum andern wegen der außergewöhnlichen kompositorischen Reife vermutlich erst eine späte Lebensphase, etwa die 1650/60er Jahre, als Entstehungszeitraum in Betracht kommen.

VI

Die Beweislast der aufgeführten Belege ist erdrückend, vor allem deswegen, weil nicht ein einzelnes Moment, sondern ein Bündel von Indizien den Ausschlag gibt. Das klare Ergebnis erweist das stilkritische Verfahren zugleich als die angemessene, weil effiziente Methode zur Lösung der aufgetretenen Echtheitsfrage. Die Autorangabe „H.S.M.“ in der Pelpliner Quelle muß als falsch, als Fehlzuweisung verworfen werden, zumal die Gegenprobe erwiesen hat, daß allein Franz Tunder als Verfasser in Frage kommt. Dieses Ergebnis ist aufgrund desselben stilistischen bzw. stilkritischen Befundes auch auf die vier entsprechenden Magnificat-Kompositionen der Zellerfelder Tabulatur Ze 1 zu übertragen.

Dieses Gesamtergebnis zieht eine Revision des bisherigen Scheidemann-Bildes nach sich, und zwar zusammen mit anderweitigen Äußerungen nunmehr in erheblichem Maße, sowohl hinsichtlich des Umfangs des überlieferten Œuvres als auch in der Bewertung seiner kompositorischen, letztendlich auch historischen Bedeutung⁴⁰. Die begründete Zuweisung der beiden Pelpliner Spitzenprodukte und der Zellerfelder Meisterwerke an

39 Müller-Blattau (wie Anm. 29).

40 Z. B. muß die Aussage, „daß Scheidemann nach der Zahl der heute bekannten Werke der Hauptmeister der norddeutschen Choralfantasie ist“ (Breig, wie Anm. 18, S. 45), auf Tunder umgemünzt werden.

Franz Tunder macht deutlich, daß sich der Schwerpunkt der Orgelkomposition, was zukunftsweisende Innovation betrifft, im Laufe der Amtszeit Tunders (1641–1667) – nach Hieronymus Praetorius (nebst Johann Steffens und Michael Praetorius) als erster Generation sowie Jakob Praetorius, Johann Praetorius und Heinrich Scheidemann (nebst Samuel Scheidt und Melchior Schildt) als zweiter Generation – somit in der dritten Generation vom Zentrum Hamburg nach Lübeck verlagert hat, wo in den *Œuvres* der beiden Marienorganisten Franz Tunder und Dietrich Buxtehude neue Gipfelpunkte der norddeutschen Orgelkunst erreicht werden⁴¹.

41 Die Zuweisung der anonymen alleinstehenden Magnificatfantasie VIII. Toni in Ze 1 an Tunder wirft ein Schlaglicht auf eine gattungsgeschichtliche Sonderentwicklung in Lübeck: Neben die Versus-Zyklus-Komposition tritt nunmehr neu der Magnificat-Einzelsatz nach Art der Choralfantasie. Konzertante Verwendung im Rahmen der außerliturgischen Konzerte Tunders anzunehmen, liegt nahe, wenn gleich auch ein Gebrauch im Vespertagesdienst im Sinne einer Konzentration auf orgelsolistische Ausführung des Magnificats durchaus möglich erscheint. Buxtehude hat, wie seine beiden Magnificatfantastien zeigen, diese Tradition weitergeführt. Im übrigen scheint der Jüngere von seinem Schwiegervater mehr Anregungen übernommen zu haben, als zur Zeit allgemein registriert wird (vgl. z. B. Tunders *Ein feste Burg*, T. 98:3 ff., mit Buxtehudes *Nun freut euch*, T. 206:2 ff.).

Norenenbeispiel 1: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ* pro 2 Clav: H. S. M., T. 1-21 (Edition des Verf., vgl. oben Anm. 19)

The image displays a musical score for two clavichords, labeled 'Rückpositiv' and 'Organo'. The score is written in a single system with two staves per instrument. The top staff of each instrument is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in common time (C). The score is divided into four systems, with measures 5, 10, 15, and 20 marked. The 'Rückpositiv' part features a melodic line with various ornaments and rests, while the 'Organo' part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a final cadence in the second system.

System 1: Measures 22-25. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 25 is marked with a '25' above the staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests.

System 2: Measures 26-30. The score continues on the same three-staff format. Measure 30 is marked with a '30' above the staff. The musical texture remains dense with intricate rhythmic figures.

System 3: Measures 31-35. The score continues on the same three-staff format. Measure 35 is marked with a '35' above the staff. The music shows a continuation of the complex rhythmic patterns.

System 4: Measures 36-41. The score continues on the same three-staff format. Measure 40 is marked with a '40' above the staff. The piece concludes with a final cadence in the last measure.

Notenbeispiel 1 (Forts.), T. 42-64

System 1 (Measures 42-45): This system contains the first four measures of the piece. It features a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bass clef staff is mostly empty. Measure 45 is marked with a circled 'O' above the staff. A 'R' (ritardando) marking is present in the first measure.

System 2 (Measures 46-49): This system contains measures 46 through 49. The treble clef staff has a key signature change to two sharps (D major). Measure 50 is marked with a circled 'O' above the staff. 'R' markings are present in measures 46 and 49.

System 3 (Measures 50-54): This system contains measures 50 through 54. The treble clef staff has a key signature change to one sharp (F# major). Measure 55 is marked with a circled 'O' above the staff.

System 4 (Measures 55-64): This system contains measures 55 through 64. The treble clef staff has a key signature change to one flat (B-flat major). Measure 60 is marked with a circled 'O' above the staff. 'R' markings are present in measures 55 and 64.

Notenbeispiel 2: Heinrich Scheidemann, *Jesus Christus, unser Heiland*, T. 1-23 (Edition durch Gustav Fock, vgl. oben Anm. 30)

auf 2 Clair pedaliter

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-11) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The organ part is indicated by 'Org' and consists of a single note in the first measure, followed by a series of chords and single notes. The second system (measures 12-18) continues the melodic and rhythmic development, with a 'Rp' (ritardando) marking above the treble staff in measure 12. The third system (measures 19-23) concludes the piece with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained bass line.