

Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und die Toccata

PIETER DIRKSEN

Unter den Gattungen, die in der Claviermusik des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielen, kommt der Toccata eine besondere Stellung zu. Im 16. Jahrhundert als „Klangstück“ in die solistische Instrumentalmusik aufgenommen, wurde sie zunächst offenbar vor allem von den italienischen Lautenisten weiterentwickelt, in Gestalt eines einfachen, betont homophonen freien Werks. Aber schon am Anfang des 17. Jahrhunderts hat sich diese Instrumentalgattung ganz stark mit dem Tasteninstrument verbunden, und spätestens seit dem Niedergang der italienischen Lauten-tradition im zweiten Viertel des Jahrhunderts (wo die Toccata noch immer eine Rolle gespielt hatte) wurde sie zu einer exklusiv mit dem Tasteninstrument assoziierten Gattung, was im wesentlichen bis zum heutigen Tag angehalten hat¹. Ziel dieses Vortrags ist es, anhand der einschlägigen Werke zweier bedeutender Organisten der Schütz-Zeit, die auch persönlich zu Heinrich Schütz in Beziehung gestanden haben, den recht problematischen Standort der Gattung im Norden Deutschlands während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu beleuchten.

1. Zum Hintergrund

Die mit Abstand wichtigste schriftliche Stellungnahme zur Toccata in jener Epoche veröffentlichte Michael Praetorius 1619 in seinen *Termini Musici*. Bemerkenswerterweise entstand dieser Bericht gerade in dem hier angesprochenen Kulturraum. Hier einige Auszüge²:

„TOcata, ist als ein Præambulum, oder Præludium, welches ein Organist/wenn er erstlich vff die Orgel/oder Clavicymbalum greiffet/ehe er ein Mutet oder Fugen anfehet/aus seinem Kopff vorher fantasirt, mit schlechten enzelen griffen/vnd Coloraturen, &c. Einer aber hat diese/der ander ein andere Art/davon weitläufftig zu tractiren allhier vnnotig/vnd erachte mich auch zu gering/einem oder dem andern hierinnen etwas fürzuschreiben. [...]

Sie werden aber von den Italis meines erachtens/daher mit Namen Toccata also genennet/weil Toccare heiß tangere, attingere, vnd Toccatto, tactus: So sagen auch die Italiäner; Toccate un poco: Das heist/beschlagt das Instrument, oder begreiffet die Clavier ein wenig: Daher Toccata ein durchgriff oder begreiffung des Claviers gar wol kan genennet werden.“

Nach Praetorius ist die Toccata also im Prinzip eine improvisierte Einleitung zu einem Vokalwerk mit Akkorden und Figurationen für ein Tasteninstrument, wobei das ganze Clavier zum Klingen gebracht werden soll. Er schreibt außerdem:

„Vnd ob ich zwar viel herrliche Tocaten von den vornembsten Italiänischen vnd Niederländischen Organisten zusammen bracht/auch selbsten nach meiner Einfalt vnd Wenigkeit etliche darzu gesetztet/in willens dieselbige im druck zu publiciren: So habs ich doch noch zur zeit vmb gewisser Vrsachen willen nicht zu Werck richten wollen.“

1 Vgl. dazu neuerdings vom Verf. den Art. *Toccata*, in: MGG2, Sachteil 9, 1998, Sp. 599–611.

2 Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* III. *Termini Musici*, Wolfenbüttel 1619, Faks.-Nachdruck, hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel u. a. 3/1978 (= DM I/15), S. 25 (recte: S. 23).

Es wäre selbstverständlich sehr interessant, Praetorius' „etliche“ Toccaten zu kennen, aber leider kam der schon zwei Jahre später verstorbene Wolfenbütteler Kapellmeister nicht mehr zur geplanten Drucklegung, und handschriftlich haben sich überhaupt keine Spuren seiner Claviermusik erhalten³. Es ist deshalb, auch in Anbetracht der relativ reichhaltigen handschriftlichen Überlieferung norddeutscher Claviermusik in dieser Zeit, meines Erachtens wenig wahrscheinlich, dass Praetorius' Toccaten unter seinen Kollegen Verbreitung fanden; vielleicht hat er seine Toccatensammlung (wenn er sie überhaupt schon niedergeschrieben hatte) im Hinblick auf jene Druckabsicht zurückgehalten, wobei die einzige Kopie nach seinem Tode verloren ging. Er kannte wohl die Druckwerke mit Toccaten venezianischer Meister wie Andrea Gabrieli, Annibale Padovano und Claudio Merulo, jedoch ist es meines Erachtens eher unwahrscheinlich, den Passus „Toccaten von den vornembsten [...] Niederländischen Organisten“ wörtlich zu nehmen; höchstwahrscheinlich waren Praetorius nur die Toccaten eines einzelnen Niederländischen Meisters, Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), bekannt.

Sweelincks sechzehn erhalten gebliebene Toccaten⁴ stellen genauer betrachtet ein musikgeschichtlich merkwürdiges Phänomen dar⁵. Entstanden etwa in den Jahren 1605–1615, stellen sie eine streng persönliche Interpretation der venezianischen Toccata dar. Sweelinck folgt vor allem dem Toccatentypus der beiden Gabrieli (Andrea und Giovanni), der mit englischen Figurationstechniken und einer konsequent „stimmigen“ Schreibweise verfeinert war, wobei das individuelle Moment des Einzelwerks gestärkt hervortritt. Besonders auffallende Ausprägungen bei Sweelinck sind die dreistimmigen Toccaten – die wohl den Versuch dokumentieren, die typische Cembalofaktur der Toccata für die Orgel zu modifizieren –, sowie die sogenannte *Praeludium Toccata*, bestehend aus einer höchst originellen Aneinanderreihung zweier Gattungen (nur in einem Werk vertreten⁶). Mit seinen Toccaten steht Sweelinck isoliert da, denn wie die Quellen bezeugen, war die Gattung der Toccata im englisch-niederländischen Stilbereich nie heimisch. Aber die Isolation setzt sich bei seinen Schülern fort, denn auch hier treten Toccaten nur ausnahmsweise in Erscheinung. Die Zahl der erhaltenen Toccaten sowie ihre Eigenart verstärken den Eindruck, dass es sich hier keinesfalls um eine etablierte Gattung handelte.

- 3 Von ihm haben sich ausschließlich Cantus-firmus-gebundene Clavierwerke erhalten, die sämtlich in Form von Addenda zu seinen Vokaldrucken überliefert sind (vgl. die Ausgabe von Klaus Beckmann: Michael Praetorius, *Sämtliche Orgelwerke*, Wiesbaden u. a. 1990).
- 4 Vgl. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Keyboard Works. Fantasias and Toccatas*, hrsg. von Gustav Leonhardt, Amsterdam 2/1974 (= Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera omnia I/1*), Nr. 15–25, 28*, 30* und 31*. Zwei weitere, Sweelinck zuschreibbare Toccaten publizierten Christhard Mahrenholz (Samuel Scheidt, *Unedierete Kompositionen für Tasteninstrumente*, Hamburg 1937 [= Samuel Scheidts Werke 5], Nr. 2, S. 13 f.) sowie Alexandre Guilment: *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium*, Paris 1909 (= Archives des Maîtres de l'Orgue [...] 10), S. 124–127.
- 5 Diese und die folgenden Ausführungen zu Sweelinck basieren auf meiner Studie *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (= Muziekhistorische Monografieën 15), S. 35 ff.
- 6 Dabei handelt es sich um die umfangreichste Toccata Sweelincks; den Titel *Praeludium Toccata* überliefert das *Fitzwilliam Virginal Book*. Vgl. die Edition des Stückes durch Leonhardt (wie Anm. 4), Nr. 16; außerdem Dirksen (wie Anm. 5), S. 64.

2. Samuel Scheidt

Die wenigen erhaltenen Beispiele stammen ausschließlich von zwei Schülern Sweelincks, Samuel Scheidt (1587–1654) und Heinrich Scheidemann (um 1590–1663)⁷. Von ihren Mitschülern, von denen sich gleichfalls (wenn auch quantitativ in weit geringerem Ausmaß) Claviermusik erhalten hat, sind keine Toccaten überliefert. Das gilt somit für Jacob Praetorius, Melchior Schildt, Andreas und Martin Düben sowie Paul Siefert (letzten genannter ist aber möglicherweise der Autor einer anonymen Toccata in einer Handschrift des Wiener Minoritenkonvents⁸). Aber auch bei den beiden Hauptmeistern dieser Schule, Scheidt und Scheidemann, konstituiert die Toccata sich keinesfalls zu einer stabilen Gattung, sondern es zeigen sich unübersehbare Züge, die darauf hindeuten, dass in beiden Fällen die Anwendung des Begriffs zu einem kompositorischen Problem wurde, wobei jedem nur eine einzelne gelungene Weiterbildung gelang⁹.

In die Scheidt-Gesamtausgabe wurden vier Toccaten aufgenommen: die große *Toccata super: In te Domine speravi* aus dem zweiten Teil der *Tabulatura nova* sowie drei kleine Toccaten, die nur handschriftlich erhalten blieben. Jedoch stellt sich eine dieser letzteren Toccaten als Komposition Sweelincks heraus, der wohl auch für die Autorschaft einer zweiten „kleinen“ Toccata Scheidts in Frage kommt (die beiden betreffenden Stücke sind zusammen in einer sehr späten Handschrift überliefert¹⁰). Deshalb bleiben für Scheidt nur zwei gesicherte Toccaten übrig, die denkbar unterschiedliche Merkmale aufweisen: eine winzige *Toccata secundi toni* von 35 Takten aus der Berliner Sweelinck/Scheidt-Tabulatur¹¹, sowie die umfangreiche Toccata in der *Tabulatura Nova*. Diese kleine Gruppe kann jedoch bei dem jetzigen Forschungsstand ein wenig erweitert werden. Zum einen enthält die vor kurzem wiederaufgetauchte sogenannte „Husmann-Tabulatur“¹² eine kleine, Scheidt zugeschriebene Toccata, zum anderen ist es vielleicht möglich – wie später zu zeigen sein wird – eine zweite „große“, anonym überlieferte Toccata mit Scheidt in Beziehung zu bringen.

Während die beiden kleinen, relativ unbedeutenden in Tabulatur überlieferten Toccaten uns hier nicht weiter zu beschäftigen brauchen, nimmt die *Toccata super: In te Domine speravi* unübersehbar eine Sonderstellung in Scheidts Werk ein. Das Werk hat sich in zwei Fassungen

7 Zur schwierigen Bestimmung des Geburtsjahres von Scheidemann vgl. neuerdings Konrad Küster, *Zur Geschichte der Organistenfamilie Scheidemann*, in: Sjb 21 (1999), S. 99–113, hier insbesondere S. 111 f.

8 Dirksen (wie Anm. 5), S. 120 f.

9 Ausnahmen sind hier die sechs Toccaten, die der Leipziger Nikolaiorganisten Christian Michael in seine *Tabulatura* aufnahm (1639 postum in Braunschweig erschienen). Es handelt sich um im Umfang begrenzte Kompositionen von stark italienischer Stilprägung, die letzten zwei Toccaten sind zudem durcche-Stücke. (Allenfalls könnte die vierte Toccata „à 3“ in ihrer Anlage und einzelnen Figurationselementen ein entferntes Echo auf Sweelincks dreistimmigen Toccatentyp darstellen.)

10 Das sogenannte „Orgelbuch von Daniel Schmidt“ von 1676 (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. 40158). Vgl. das Faks. der betreffende Doppelseite in meinem Aufsatz *Sweelinck's Opera Dubia. A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: TVNM 36 (1986), S. 80–135, hier Abb. 3, vgl. auch dort die Ausführungen S. 100 ff.

11 Berlin, Stadtbibliothek, Mus. Ms. Gk1 F 234, fol. 22^v–23^r; vgl. die Edition von Mahrenholz (wie Anm. 4), S. 12.

12 Vgl. zu dieser aus dem Nachlass Heinrich Husmanns stammenden Handschrift die Ausführungen von Jürgen Heidrich im vorliegenden Band (S. 71 ff.).

erhalten; die bekannte Version am Ende des zweiten Teiles der *Tabulatura Nova* (211 Takte)¹³ sowie eine kürzere handschriftliche Fassung in der großen Sammelhandschrift XIV.714 des Wiener Minoritenkonvents (144 Takte)¹⁴, die unter dem Titel *In te Domine speravi. Fantasia S: S: O:* überliefert ist. Wie ich andernorts ausführlich dargestellt habe¹⁵, gibt es keinen Zweifel, dass die Fantasia-Fassung älter ist als die Toccata. Das ist schon aus dem Autorenmonogramm ersichtlich, das keine andere Bedeutung haben kann als „Samuel Scheidt Organista“. Scheidt benutzt aber nach 1620 immer die Initiale „S. S. C.“, wobei das „C“ auf die Tatsache hinweist, dass er in jenem Jahr in Halle zum „Capellmeister“ emporgestiegen war. Folglich kann man annehmen, die Frühfassung sei vor 1620 entstanden. Eingeräumt werden muss dabei aber, dass es schwierig ist, die andere Komponente des handschriftlichen Titels, nämlich die Bezeichnung „Fantasia“, ebenso ernst zu nehmen, denn das Werk hat mit den Fantasiaformen Sweelincks und Scheidts nichts zu tun.

Wie ein Vergleich der Fantasia mit der Toccata zeigt, steht erstere stilistisch sehr viel näher bei Sweelinck als die gedruckte Fassung. Der Erweiterungsprozess beschränkt sich aber keinesfalls auf eine einfache Anfügung zusätzlicher Teile: Auch alle schon vorhandenen Abschnitte wurden kritisch überprüft, überarbeitet und gegebenenfalls ausgewechselt. Es war anscheinend ein sehr komplexer Prozess, und für vergleichbare Fälle ist man auf Beispiele aus der sehr viel späteren Musikgeschichte angewiesen (z. B. Beethoven oder Brahms). Der Hintergrund für dieses Phänomen muss in Scheidts eigenartigem Verhältnis zu Sweelinck gesucht werden. Bekanntlich war Scheidt der Schüler, der am treuesten an dem von Sweelinck entwickelten und vermittelten Clavierstil festhielt. Die Dominanz des Variationszyklus, der Figurationsstil, die Übernahme von Variationsvorlagen und thematischen Modellen und verschiedene andere kompositionstechnische Merkmale weisen Scheidts Claviermusik – sieht man von dem liturgischen dritten Teil der *Tabulatura Nova* ab – als ein von Sweelincks Œuvre stark abhängiges Werk aus. Jedoch hat Scheidt sich bei der Vorbereitung zur Drucklegung der beiden ersten Teile der *Tabulatura* offenbar bemüht, allzu direkte Beispiele einer Bezugnahme auf Sweelincks Werk zu beseitigen. Das wichtigste Dokument dafür sind die zwei Fassungen seiner Komposition des *In te Domine speravi*.

Scheidt ließ in der späteren Toccata-Version jene Figurationsmodelle fallen, die allzu eindeutig Sweelinck entlehnt sind und ersetzte sie durch neue Gebilde. Dieses Bestreben ist paradigmatisch greifbar in einem völlig neuen, homophonen Abschnitt, in dem Scheidt einen radikalen, für das Cembalo idiomatischen „style brisé“ anwendet (T. 108–122), der nicht nur Sweelincks Stil ganz fern steht, sondern auch in Scheidts eigenem Werk ohne Gegenbeispiel blieb. Aber auch jene offenbar von Scheidt selbst erfundene neue Spielmanier, die berühmte „Imitatio violistica“¹⁶, wurde in der Neufassung verwendet. Der Eröffnungsabschnitt, der deutlich auf einer Toccata im gleichen Modus von Sweelinck basiert, wurde großenteils bei-

13 Vgl. die Neuedition der *Tabulatura Nova* 2 durch Harald Vogel, Wiesbaden 1999, S. 122–129.

14 fol. 83^v–84^r. Vgl. das Faks. der Quelle: *Vienna, Minoritenkonvent, Klosterbibliothek und Archiv, MS XIV.714*, New York u. a. 1988 (= 17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque 24). Eine Edition dieser Fassung besorgte Christhard Mahrenholz im Anhang der Neuauflage der *Tabulatura Nova* 3, Hamburg 1954 (= Samuel Scheidts Werke 7), S. <58>–<61>.

15 Dirksen (wie Anm. 5), S. 108–114.

16 Vgl. zu diesem Phänomen Paul Kenyon, „Imitatio violistica“ in Scheidt's *Tabulatura Nova*, in: MT 130 (1989), S. 45–47.

behalten, aber formal gestrafft, wobei das Mottothema jetzt konsequenter in Umkehrung und in wachsender Verkleinerung erscheint. Die in T. 34–39 auftretende Sechzehntelform des Themas in ständiger Alternierung mit seiner Umkehrung findet sich sehr auffallend auch in T. 30–32 aus der von Sweelinck bearbeiteten Fantasia John Bulls über das Soggetto „Ut sol fa mi“¹⁷. Da dieses Stück stilistisch auch sonst Scheidts Werk sehr nahe steht und ihm deshalb wohl bekannt gewesen sein dürfte, liegt vielleicht gar in den genannten Takten eine wichtige Anregung zu der *Toccata super: In te Domine speravi* vor. Die Fantasia-Fassung setzt sich aus drei Teilen zusammen und folgt dem Schema der „großen“ Toccaten Sweelincks: 1. frei-kanonische Einleitung mit systematischer Beschleunigung der Bewegung bis zu toccatenhafter Figuration, 2. fugierte Bearbeitung eines kanzonenhaften Themas in Vierteln und Achteln, 3. toccatenhafte Figuration. Auch der Umfang von 144 Takten steht noch deutlich in Beziehung zu Sweelincks dreiteiligen Toccaten (die umfangreichste ist 138 Takte lang). Im Zuge der Bearbeitung hat Scheidt das Schema in ein fünfteiliges verwandelt, wobei die letzten zwei Formglieder wiederholt wurden. Auch diese Erweiterung muss im Zusammenhang mit jenem Unabhängigkeitsstreben gesehen werden: Sowohl die neue Struktur als auch die Ausdehnung hat in Sweelincks Toccatenwerk keine Parallele.

Die Sonderstellung von Scheidts Toccata kommt nicht nur in der Komplexität der Bearbeitung, sondern auch in ihrem thematischen Gehalt zum Ausdruck. Wie Klaus-Peter Koch dargestellt hat, bildete das *In te Domine speravi*-Thema, eine Variante des Hexachordum durum (Beispiel 1a auf der folgenden Seite), dessen Text sowohl als Incipit des 30. wie des 70. Psalms (Vulgatazählung) als auch am Ende des *Te Deum* begegnet, Scheidts Lebensmotto¹⁸. Es hat ihn offenbar sein ganzes Leben beschäftigt: außer in der Toccata und zwei Sätzen aus den *LXX. Symphonien* von 1644 vor allem in einer Reihe kanonischer Bearbeitungen; auch sein bekannter Porträtstich aus dem Jahre 1624 ist mit einem solchen Kanon geschmückt. Die Herkunft der Weise ist noch ungeklärt, aber ich nehme entgegen Koch doch an, dass es sich um kirchlich tradiertes Melodiengut handelt. Der genaue Ursprung hat sich bisher noch nicht ermitteln lassen, jedoch begegnet sie schon bei Orlando di Lasso in einer sechsstimmigen Motette über Psalm 30 (im neunten Teil seines *Magnum opus Musicum*)¹⁹ sowie bei Michael Praetorius in einem ebenfalls sechsstimmigen *Magnificat super In te Domine speravi*, das er in seine *Megalyndia Sionia* von 1611²⁰ aufnahm.

Die Beziehung zweier biblischer Lobtexte, die Praetorius in seiner vokalen Bearbeitung herstellt, ist bezeichnend, denn auch Scheidt verbindet in seiner Toccata das *In te Domine speravi*-Thema mit dem Magnificat. Die erste „Kanzone“ (T. 51–82) basiert auf einem sehr genüßigen Thema, das sowohl das Mottothema (im Krebs) als auch – worauf William Porter als erster hingewiesen hat²¹ – die Terminatio des achten Magnificattons umfasst (Beispiel 1b); es

17 Vgl. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Werken voor Orgel en Clavecimbel*, hrsg. v. Max Seiffert, Amsterdam 1943, Nr. 12.

18 Klaus-Peter Koch, „*In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum*“. Zur Kompositionsweise von Samuel Scheidt, in: *SJb* 14 (1992), S. 78–89.

19 Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke* 17, hrsg. von Franz Xaver Haberl, Leipzig 1905, S. 87–95.

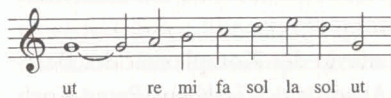
20 Vgl. die Ausgabe von Hermann Zenck, Wolfenbüttel-Berlin 1934 (= Gesamtausgabe der Musikalischen Werke von Michael Praetorius 14), S. 72–78.

21 William Porter, *Psalms-Tone Formulas in Buxtehude's Free Organ Works?*, in: Fenner Douglass u. a. (Hrsg.), *Charles Brenton Fisk, Organ Builder*, Vol. 1: *Essays in His Honor*, Easthampton (Mass.) 1986, S. 161–174, hier S. 163 f.

werden sogar 17 Takte des ersten Verses von Scheidts eigenem *Magnificat VIII. toni* aus dem dritten Teil der *Tabulatura Nova* wörtlich übernommen²². Dieses krasse Beispiel von Selbstzitiertum mutet um so merkwürdiger an, als es sich im Rahmen einer einzelnen Veröffentlichung findet. Sowohl dieses Element wie auch die Einleitung des *In te Domine speravi*-Themas waren aber schon in der Frühfassung vorhanden. In der Druckfassung wird das Moment der thematischen Einbindung noch weiter verstärkt, jedoch ausschließlich unter Anwendung des Mottothemas: So bezieht Scheidt gleich die erste neue Figuration (T. 82 ff.) auf die diminuierte Fassung des Themas am Ende der Einleitung, die zweite „Canzone“ (T. 124 ff.) basiert auf einer Variante in der Umkehrung (Beispiel 1c), und der letzte Abschnitt (mit Figurationen in *Imitatio violistica* in der rechten Hand) ist ganz auf einer augmentierten Fassung des Themas im Bass aufgebaut.

Beispiel 1: Scheidt, *Toccata super: In te Domine speravi*

a) *In te Domine speravi*-Thema



b) Thema der ersten „Canzona“ (T. 53 ff.)



c) Thema der zweiten „Canzona“ (T. 125 ff.)



Scheidts *Toccata super: In te Domine speravi* erweist sich als bedeutender Schritt in seiner Entwicklung als Komponist und lässt vermuten, dass verschiedene andere Großwerke der *Tabulatura Nova* ähnliche Revisionsprozesse durchlaufen haben – die sich aber, weil Frühfassungen fehlen (die zu der *Toccata* liegt wohl eher zufällig vor), nicht nachvollziehen lassen. Das Resultat wurde von Heinrich Schütz in seinem Urteil über die *Tabulatura Nova* genau erfasst: sie enthalte „Sachen für Organisten auf die Niederländische Manier vndt auf seine, Scheidts art gar wol zu hören [...]“²³. Schütz bezieht sich offenbar nur auf die in diesem Stil geschriebenen ersten zwei Teile von Scheidts Sammelwerk, und gerade hier wird die *Toccata* als krönender Abschluss eingesetzt, am Ende des zweiten Teiles. Aber nicht nur in dieser Hinsicht nimmt das Werk die Zentralstellung in der *Tabulatura Nova* ein: Einerseits weist die *In te Domine speravi*-Komponente zurück auf Teil I (wo ein *Canon contrarius* über das Thema sowohl im Porträtstich als auch unter den *Canones aliquot* erscheint), andererseits voraus auf Teil III (*Magnificat VIII. toni*). Noch fester eingebunden im Gesamtrahmen der *Tabulatura Nova* erscheint die *Toccata*, weil einerseits im Kanonhang von Teil I als einziges *Magnificat*

22 Es handelt sich um T. 63–79 der *Toccata* bzw. T. 18–25 (Brevis-Taktzählung) des *Magnificat*-Verses (für das letzte Stück vgl. in der in Anm. 13 genannten Ausgabe S. 93–100).

23 Schütz GBr, S. 74.

wiederum das im achten Ton in zweifacher Bearbeitung begegnet (und zwar direkt vor dem *In te Domine speravi*-Kanon), während Teil II von einer *Fuga contraria* eröffnet wird, in der eine Mollvariante des Mottothemas mit der für dieses Modell traditionellen Beantwortung in der Gegenbewegung (vgl. auch die Eröffnung der Toccata!) erscheint²⁴. Diese Sonderstellung findet in der außerordentlichen Mühe, die Scheidt auf die Bearbeitung angewendet hat, ihre Entsprechung. Für diesen Gipfel seines Clavierschaffens benutzt er jenen spezifisch clavieristischen Terminus der Toccata, der, wie sein übriges Schaffen klarmacht, im Sweelinckschen Sinne kaum eine Weiterentwicklung zuließ; nur durch die (cum grano salis) „gewaltsame“ Zufuhr von gattungsfremden Elementen in Form der liturgischen Themen konnte er zu dieser einmaligen tour de force vorrücken. Zugleich platziert Scheidt durch die verstärkte Hexachord-Komponente der revidierten Fassung (in sowohl auf- als absteigender Form) das Werk in der Englisch-Niederländischen Tradition der Clavierwerke mit Hexachord-Soggetto, in denen jeder Komponist bestrebt war, das Beste seiner Kunst zu bieten²⁵.

Diese eigenartige Toccata, die verschiedene Gattungstraditionen in sich vereint, blieb nicht ohne Einfluss, und zwar nicht nur dort, wo die *Tabulatura Nova* 1624 veröffentlicht wurde, in Hamburg (wie wir später sehen werden), sondern auch in einer ganz anderen Ecke Deutschlands. Der Stuttgarter Organist Johann Ulrich Steigleder veröffentlichte 1627 in Straßburg ein Werk unter dem Titel *Tabulatur Buch, Darinnen das Vatter unser auff 2, 3 und 4 Stimmen componirt, und vierzig mal varirt würdt [...]*²⁶. Hier knüpft er in mehrfacher Hinsicht an die *Tabulatura Nova* an: Schon bei Scheidt bildet eine Reihe über das Vater unser den ausgedehntesten Variationszyklus, und Steigleders Reihe wird eröffnet von einem umfangreichen Stück in *Fantasia, oder Fugen Manier*, das offenbar nach dem Modell von Scheidts *Fantasia à 4 Voc. super: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* konzipiert wurde. In unserem Zusammenhang wichtig ist vor allem die abschließende 40. Bearbeitung „auff Toccata Manier“, die als eine Weiterentwicklung der *Toccata super: In te Domine speravi* betrachtet werden kann. Jede der sechs Phrasen des Chorals wird einer imitativen Bearbeitung unterzogen und gleichzeitig rhythmisch besonders frei variiert. Dieses motettenhafte Gerüst wird umrahmt von eigentlichen Toccatenteilen, jedoch bringt Steigleder in diesem Formplan eine Reihe von Verfeinerungen an, die alles Schematische überlagern. So basieren beide Rahmenteile auf dem Grundriss der letzten (sechsten) Choralzeile, was erklärt, weshalb die dem letzten Toccatenteil unmittelbar vorangehende „Motette“ auf einen einzigen, als Finalkadenz den Zentralteil abschließenden Diskanteinsatz reduziert ist (T. 108–112). Vor der eigentlichen Choraldurchführung (T. 44–112) ist zudem noch eine Art Exposition eingeschoben (T. 12–44), die auf freien Varianten der Zeilen 6, 3 und 4 basiert. Verschiedene Zeilendurchführungen werden nahtlos von toccatenhafter Figuration abgeschlossen, die Bearbeitung der vierten Zeile (T. 78–93) wird zunehmend mit toccatenhaften Elementen überlagert, während in Zeile 5 (T. 93 ff.) die Choralphrase bald zu einer Sechzehntelfigur umgebildet wird und danach unmerklich in freie Figurationen übergeht. Diese Art der rhythmischen Ausschöpfung des vorgegebenen Cantus-Firmus-Materials – vom „latenten“ Harmonieträger in toccatenhaften Abschnitten über imitative Verarbeitung bis zur Verwandlung in Figurationen – ist in Scheidts Toccata ganz vorgezeich-

24 Vgl. zu dieser contrario-Tradition Dirksen (wie Anm 5.), S. 420 ff.

25 Ebd., S. 405 f.

26 Neuausgabe durch Willi Apel: Johann Ulrich Steigleder, *Compositions for Keyboard 1, Tabulatur Buch Dass Vatter Unser 1627*, American Institute of Musicology 1968 (= CEKM 13,1).

net, wird aber von Steigleder mit besonders viel Freiheit weitergeführt. Damit schafft er wie Scheidt, aber durch die Zugrundelegung eines ganzen Chorals doch wieder ganz anders getartet, ein in seiner Zeit singuläres Stück, das wiederum als krönender Abschluss eines bedeutenden gedruckten Sammelwerkes fungiert.

Aber noch einmal zurück zu Scheidt selbst. In einer weiteren, unerwarteten Hinsicht erweist sich die Fantasia-Fassung in unserem Zusammenhang als wichtig. Gleich nach ihr findet sich in der Wiener Quelle²⁷ eine umfangreiche *Tocata sexti toni* (fol. 84^v–86^v) ohne Autorangabe, die in keiner anderen Quelle wiederbegegnet und vielleicht für Scheidt in Anspruch genommen werden kann. Im Lichte der Quelle selbst steht das Phänomen einer kleinen, im Zusammenhang notierten Werkgruppe eines einzelnen Komponisten mit unvollständiger Autorzuschreibung nicht vereinzelt da²⁸. Betrachtet man die Merkmale dieses anonymen Satzes genauer, so finden sich verschiedene an den Hallenser Meister gemahnende Merkmale: gewisse Einzelheiten der Figuration, weitschweifige Sequenzen und eine von dem Spieler geforderte hohe Virtuosität. Formal ist das Werk dreiteilig. Ein tokkatenhafter Einleitungs- und Schlussteil umrahmen einen umfangreichen Innenteil, in dem ein kanzonenhaftes Thema (das auf einem Englisch-Südniederländischen Modell basiert²⁹) verarbeitet wird, zwar nicht in der konzentrierten Weise wie in den Imitationsteilen der *Tocatta super: In te domine speravi*, aber fantasia-artig: mit eingeschobenen Sequenzen, figurierten Gegenthemen usw.

Qualitativ hat das Werk aber sehr problematische Aspekte, die nicht ohne weiteres eventuellen Überlieferungskorruptionen angelastet werden können, da (z. B.) die vorangehende Fantasia Scheidts in einem durchaus überzeugenden Text dargeboten wird. (Andererseits scheinen gerade die Erhaltung der Fantasia-Fassung der *Tocatta* sowie einige andere mutmaßliche handschriftliche Reste von Scheidts Clavierwerk in dem Wiener Kodex³⁰ auf einen besonderen Überlieferungszweig hinzudeuten, wobei die *Tocata sexti toni* hypothetisch als Überlieferung einer Art Skizze Scheidts eingestuft werden könnte.) Ein für Scheidt uncharakteristisches Merkmal ist die Tatsache, dass der Schlussteil offenbar mit dem Einsatz des Pedals rechnet. Am meisten in unserem Zusammenhang aber fällt der Umfang des Stückes auf: Mit 211 Takten ist es genau so lang wie die *Tocatta* in der *Tabulatura nova*! Deshalb, und auch wegen seiner Überlieferung zusammen mit der Frühfassung der gedruckten *Tocatta*, könnte man weiter spekulieren, dass hier eine für die *Tabulatura Nova* beabsichtigte *Tocatta* vorliegt, die aus irgendwelchen Gründen zugunsten einer gründlichen Bearbeitung der *In te Domine speravi*-Komposition zurückgestellt wurde, die Scheidt dann genauso lang konzipierte wie das verworfene Stück (oder die verworfene Skizze). Wenn es tatsächlich von Scheidt stammen sollte – die Zuschreibung kann, wie gesagt, wegen der problematischen Qualität gewiss nicht ohne weiteres vorgenommen werden –, war er selbst wohl nicht mehr mit dem Erreichten zufrieden. Ob die Taktzahl, die er dann bei der *Tocatta super: In te Domine speravi* offenbar noch einmal peinlich genau innehielt, irgendwelche symbolische oder im Rahmen der *Tabulatura nova* als Ganzes proportionale Bedeutung hat, muss vorläufig dahingestellt bleiben.

3. Heinrich Scheidemann

Einen ähnlich zwiespältigen Eindruck vermittelt der Umgang mit der *Tocatta* bei Heinrich Scheidemann. Zusammen mit Scheidt war er der bedeutendste Schüler Sweelincks, aber im Gegensatz zu diesen beiden konzentrierte er sich ganz auf das Komponieren von Musik für Tasteninstrumente. Nicht zuletzt unter diesem Aspekt würde man eigentlich eine starke Vertretung jener Spezialgattung der Claviermusik, der *Tocatta*, bei ihm erwarten. Das ist aber

27 Vgl. Anm. 13.

28 Vgl. die Zuschreibung einer Bearbeitung von Dowlands *Pavana lachrymae* an Scheidemann durch Werner Breig in seiner Ausgabe *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, Mainz 1970, Vorwort (Anm. 9) und Nr. 7 (S. 41 ff.), sowie die einer *Tocatta* an Paul Siefert (vgl. Anm. 7).

29 Vgl. Dirksen (wie Anm. 5), S. 481.

30 Vgl. zu letzterem Thema meine Studie: *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: Sjb 13 (1991), S. 91–123, hier S. 110 ff.

nicht der Fall, und es stellt wiederum (wie bei Scheidt) die Isoliertheit und „Eigenwilligkeit“ von Sweelincks Toccatenwerk und die grundsätzliche Schwierigkeit, es weiter zu entwickeln, unter Beweis. Trotzdem lässt sich anhand der Quellen annäherungsweise rekonstruieren, wie Scheidemann sich mit dieser Gattung auseinandergesetzt hat.

Zuerst sei kurz der Blick gelenkt auf die Lüneburger Tabulatur KN 208/1, einen der von dem Lüneburger Organisten Franz Schaumkell (um 1590–1676) angelegten Sammelbände³¹. Der einzige Komponist, der innerhalb des hauptsächlich anonymen Bestands genannt wird, ist Scheidemann. Neun Werke sind ihm zugeschrieben. Obwohl einiges davon nicht ohne Vorbehalt als von ihm stammend akzeptiert werden kann, weil Schaumkell bekanntlich freizügig mit seinen Vorlagen verfuhr³², gibt es unter den anonymen Eintragungen Konkordanzen zu weiteren Werke Scheidemanns. Werner Breig hat deshalb gefolgert, dass diese Quelle noch unbekanntes Gut, das mehr oder weniger auf den Hamburger Organisten zurückzuführen ist, enthalten könnte³³. Hier sind vor allem drei kleine Toccaten aus diesem Band von Interesse. Sie stammen offensichtlich aus der Sweelinck-Schule, aber qualitative Ungleichheiten wie auch offene Zitate aus dem Werk des Amsterdamer Meisters schließen eine Zuschreibung an Sweelinck selbst aus³⁴. Es sind wahrscheinlich frühe Arbeiten eines seiner Schüler, und im Hinblick auf die Quellenlage kommt hierfür Scheidemann in erster Linie in Betracht. Das gelungenste der drei Werke, eine *Toccata oder Praeambulum* in G (fol. 22^v–23^r), ist offensichtlich nach der bekannten, sogenannten „kleinen“ Toccata in a von Sweelinck modelliert, und hier findet sich überdies noch ein konkreter Hinweis auf Scheidemann: Zwei Takte (T. 25–26) begegnen auch in der ihm andernorts zugeschriebenen *Toccata* in C (T. 10–11).

Dieses letztgenannte Werk³⁵, das in einer viel späteren, nach Scheidemanns Tod entstandenen Quelle überliefert ist³⁶, bildet offenbar den Versuch, auf der Basis von Sweelincks Vorbild einen eigenen Toccatentypus heranzubilden. Es knüpft in seiner dreiteiligen Anlage – wie Scheidts *Fantasia super: In te Domine speravi*, aber völlig anders geartet – an Sweelincks große Toccaten an, bleibt aber bewusst viel bescheidener im Umfang und vermeidet die virtuose Prägung Sweelincks, die Scheidt als selbstverständliches Element übernimmt. Fast alle hier zur Anwendung gebrachten Themen und Figurationsmodelle sind dem Œuvre Sweelincks entlehnt, jedoch ist die Absicht klar, daraus etwas eigenes zu formen. Zu der Tendenz zur Vereinfachung gehört auch das Bestreben nach einem dünneren Claviersatz (Zwei- bis Dreistimmigkeit statt Drei- bis Vierstimmigkeit) und die Betonung von Achtel- statt Sechzehntelfigurationen. Die für Sweelincks Stil so typischen rhythmischen und textuellen Kontraste sind damit weitgehend beseitigt.

Zugleich ist das klingende Ergebnis aber insgesamt etwas blass, und es überrascht nicht, dass keine Seitenstücke in Scheidemanns Werk vorhanden sind; trotz der sehr späten Über-

31 Vgl. Margarete Reimann (Hrsg.) *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208^f*, Frankfurt/Main 1957 (= EdM 36), sowie neuerdings Curtis Lasell, Art. *Lüneburger Tabulaturen*, in: MGG2, Sachteil 5, 1996, Sp. 1513–1516.

32 Vgl. dazu u. a. Margarete Reimann, *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, in: Mf 8 (1955), S. 265–271.

33 Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967 (= BzAfMw 3), S. 12 f.

34 Vgl. dazu ausführlich Dirksen (wie Anm. 5), S. 114 ff.

35 Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke 3, Praeambeln, Fugen, Fantasien, Canzonen und Toccaten*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1971, Nr. 20, s. 43–45; außerdem: Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Werke für Clavier (Cembalo)*, hrsg. von Pieter Dirksen, Wiesbaden 2000, Nr. 2.

36 Es handelt sich um Uppsala, Universitätsbibliothek, Ms. Ihre 284 (datiert 1676).

lieferung handelt es sich um ein wahrscheinlich relativ frühes Werk. Die entscheidende Anregung, sich doch noch einmal mit der Gattung zu beschäftigen, erhielt Scheidemann wohl durch die Veröffentlichung von Scheidts innovativer Toccata, die ja 1624 geradezu unter seinen Augen in Hamburg erschien. Scheidemanns Antwort auf Scheidt, seine *Toccata in G*³⁷, ist gleichfalls ein manualiter-Stück (auf die Problematik der schon an dieser Stelle als sekundär zu betrachtenden Pedaliter-Fassung wird weiter unten eingegangen), nur wenig kürzer (186 gegen 211 Takte), benutzt den gleichen Modus (8. Ton) und folgt dem fünfteiligen Schema des Vorbildes, wobei drei toccatenhafte Abschnitte mit zwei Fugati alternieren:

Scheidt		Scheidemann	
1–51	Exordium, vierstimmig	1–30	Exordium, drei- bis vierstimmig, Solo r. H.
51–82	Fugato, vierstimmig	31–59	Fugato, dreistimmig
82–124	Figuration – style brisé	60–105	akkordische Echos – Solo l. H.
124–162	Fugato, vierstimmig	106–?	Fugato, dreistimmig
162–211	Solo r. H. (mit Artikulations-Echos)	?–186	Solo r. H. (mit realen Echos)

Wie Werner Breig dargestellt hat³⁸, beruhen auch bei Scheidemann die Abschnitte 1, 2 und 4 auf verwandten thematischen Motiven (Beispiel 2); das erste Fugato-Thema scheint zudem direkt auf Scheidts zweites Fugato-Thema Bezug zu nehmen (vgl. Beispiel 1c auf S. 34). Ganz neu gegenüber Scheidts einheitlichem manualiter-Satz ist aber die Anwendung zweier Manuale, wobei eines im solistischen Sinne eingesetzt wird, und zwar nicht nur – was zu erwarten wäre – in den toccatenhaften Partien, sondern auch in den Fugati. In diesen Abschnitten bildet die auf dem Solomanual spielende rechte Hand den primus inter pares des dreistimmigen Satzes. Das ist auch einer der Gründe, weshalb die Abschnitte nicht so klar voneinander getrennt sind: Der Höreindruck ist der eines großen, einheitlichen monodischen Werks. „So entsteht eine eigentümliche Durchdringung von fugierter und ‚monodischer‘ Schreibweise, in der sich wieder einmal Scheidemanns Neigung zum Kombinieren verschiedener Satz- und Formprinzipien zeigt.“³⁹

Beispiel 2: Scheidemann, *Toccata in G*

a) Eröffnungsthema



b) Thema der ersten „Canzona“ (T. 31 ff.)



c) Variante (T. 46 ff.)



d) Thema der zweiten „Canzona“ (T. 106 ff.)



37 *Orgelwerke* 3 (wie Anm. 35), Nr. 21.

38 Breig (wie Anm. 33), S. 89.

39 Ebd., S. 91.

Aber Scheidemann legt es ganz entschieden auf eine Verwischung der Satzunterschiede an. So bleibt die in den ersten Takten vorgestellte thematische Keimzelle (Beispiel 2a) während des ganzen Exordiums in den Unterstimmen wirksam und bietet so eine feste Basis für das Solo in der rechten Hand, das in zwei genau gleiche Teile gegliedert ist (zweimal 15 Takte). Im ersten Fugato wird nach Verarbeitung der Grundform (Beispiel 2b) genau in der Mitte eine spielerische Variante eingeführt (Beispiel 2c), die sich in ein abrundendes Solo für die rechte Hand auflöst. Der dritte Abschnitt (T. 60–105) ist als zentrales Kontrastglied angelegt und zerfällt wie die vorhergehenden Abschnitte in zwei gleich lange Teile: zuerst akkordische Echos, dann ein Solo für die linke Hand. In dem zweiten Fugato (T. 106 ff., Beispiel 2d) werden die solistischen Ausschweifungen der rechten Hand immer expansiver, während die Thematik in der linken Hand auf systematischer Weise abgebaut wird, um sich schließlich ganz aufzulösen. Da Scheidemann dieses Fugato ohne Schlusskadenz belässt, erreicht er einen fließenden Übergang zum großen, abschließenden Solo für die rechte Hand; die genaue Grenze anzugeben, wo die Formglieder wechseln, ist deshalb unmöglich.

Auffallenderweise weist auch Scheidts Toccata an dieser strukturellen Stelle keine Kadenz auf und geht sofort in die Figurationen des Schlussteils über. Betrachtet man den Schlussabschnitt Scheidemanns im Spiegel von Scheidts Komposition, so fallen zwei Elemente besonders auf. Erstens vermeidet Scheidemann hier die betont virtuosen Ansprüche Scheidts; der Hamburger bleibt eher spielerisch und entspricht damit der von Johann Mattheson hervorgehobenen „Lieblichkeit“ seines Orgelstils⁴⁰. Zweitens erscheint Scheidts letzte Seite, wo jeder Takt in der *Imitatio violistica* wiederholt wird, als ein Versuch, auf einem einzelnen Manual echoartige Wirkungen hervorzubringen, die Scheidemann dann in seinem Schlussteil zweimanualig ausführt. Auch auf einer anderen Ebene fasst Scheidemann das zweite Fugato und den abschließenden Teil zusammen. Wir haben gesehen, dass alle drei vorhergehenden Abschnitte symmetrisch geteilt sind. Das gilt auch für die Teile 4 und 5 als Ganzes (wenn man sie nicht überhaupt als einheitlichen vierten Teil auffassen soll): Fast genau in der Mitte dieses achtzig Takte umfassenden Abschnitts findet sich eine Tonikakadenz, bei der die rechte Hand von einem einmanualigen, sequenzhaften Solo auf zweimanualige Echos umwechselt; diese Satztechnik wird dann bis zum Schluss durchgehalten. Es entsteht eine Art verborgener Proportionierung des ganzen Stückes, die stark an ähnliche Strukturierungsverfahren bei Sweelinck erinnert:

Abschnitt	Takt	Taktzahl	Innenkadenz	Schlusskadenz
1	1–30	30 (15 + 15)	I (T. 16)	I
2	31–59	29 (15 + 14)	V (T. 45)	I
3	60–105	46 (23 + 23)	I (T. 83)	IV
4	106–186	81 (41 + 40)	I (T. 147)	I

Der Kadenzplan zeigt auch, wie genau Scheidemann die modalen Funktionen des achten Tons beobachtete: Die zwei gleichwertigen sekundären Kadenzstufen IV und V sind je einmal vertreten, und zwar in symmetrischer Anordnung.

⁴⁰ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, S. 395. – Arnfried Edler (*Gattungen der Musik für Tasteninstrumente 1: Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997, S. 397) betont die „gelegentlich das Gassenhauermäßige streifende, mit erheblicher Brillanz gepaarte Ohrenfälligkeit“ gerade der Toccata.

Neben der offenen Verbindung zu Scheidts Komposition greift Scheidemann in seinem Stück auch zurück auf die Toccaten-Tradition Sweelincks. So basiert das Thema des Exordiums auf einer stereotypen Eröffnungsgeste, die in verschiedenen Toccaten des Amsterdamer Lehrers begegnet, erscheint das Solo der linken Hand (T. 83 ff.) dem gleichen Solo in Sweelincks *Praeludium Toccata*⁴¹ nachempfunden (es beginnt zudem mit einer konventionellen Formel, die in fast jeder Toccata Sweelincks vertreten ist), und bildet die Dominanz der Dreistimmigkeit ein Element, das Scheidemann von Sweelincks Orgelstil übernommen hat. Zudem gibt es deutliche Anlehnungen an Sweelincks Echofantasien, die wieder verschiedene toccatenhafte Elemente aufweisen.

Noch in einem weiteren Punkt stimmen die Toccaten im 8. Ton von Scheidt und Scheidemann überein, und zwar in der äußerst günstigen Quellenlage. Bei Scheidts Stück, das ja in seinen vorbildlich besorgten Druck der *Tabulatura Nova* aufgenommen wurde, ist das ohne weiteres deutlich. Aber es gilt auch für die wie alle seine Clavierwerke nur handschriftlich erhaltene Toccata Scheidemanns. Sie bildet sogar das mit Abstand am zuverlässigsten überlieferte Stück des Hamburger Meisters. Von der Haupt-Fassung für zwei Manuale gibt es drei qualitativ fast gleichrangige Quellen:

- A Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 227 Musica Hdschr.
- B Lübbenau/Lehde, Spreewald-Museum (zur Zeit Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz), Ms. Lynar B 6.
- C Clausthal-Zellerfeld, Bergakademie, Calvörsche Bibliothek (Eigentum der Hannoverschen Landeskirche), Orgeltabulatur Nr. 1, S. 6–13.

Die Wolfenbütteler Quelle erweist sich als nahezu fehlerfrei⁴², und das gilt ebenso für die Quellen B und C, die auch hinsichtlich der Überlieferung dicht bei Quelle A anzusiedeln sind. Inzwischen ist die Wolfenbütteler Aufzeichnung sogar als ein Autograph Scheidemanns identifiziert worden⁴³, was ihren Quellenwert noch weiter erhöht und ihre Qualität ohne weiteres erklärt. Aber auch der Hintergrund der beiden anderen Quellen weist sie als primäre Überlieferungsträger aus: Die umfangreiche erste Zellerfelder Tabulatur bildet bekanntlich die wichtigste Quelle für Scheidemanns Orgelwerk als Ganzes, während die Tabulaturen in Lynar B eine zentrale Quelle für das Werk Sweelincks und seiner Schüler insgesamt darstellen. Innerhalb von Zellerfeld 1 wird die Sonderstellung der Toccata Scheidemanns noch betont durch die Tatsache, dass es sich um das einzige freie Werk überhaupt handelt.

Die Entstehungszeit von Scheidemanns *Toccata auf 2 Clavier Manualiter* (so der autographe Kopftitel) lässt sich anhand der Quellen annäherungsweise bestimmen. Zellerfeld 1 bietet als terminus ante quem 1640 an. Jedoch findet sich diese Datierung⁴⁴ erst im letzten Drittel der umfangreichen Handschrift, während die Toccata zu den allerersten Eintragungen gehört, die der Hauptmasse der Eintragungen des Hauptschreibers (der gerade in den Korrekturen zur Aufzeichnung der Toccata erstmals greifbar ist)⁴⁵ vorangegangen sein müssen. Diese Tatsa-

41 Vgl. oben S. 30.

42 Vgl. Werner Breig im kritischen Bericht seiner Ausgabe (wie Anm. 35), S. 79.

43 Vgl. Katrin Kinder, *Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann*, in: SJB 10 (1988), S. 86–103, hier S. 93–96.

44 Vgl. S. 178 des Manuskriptes (Eintrag am Ende einer Intavolierung von Delphin Strungk).

45 Vgl. dazu Breig (wie Anm. 33), S. 9.

che weist auf eine beträchtliche zeitliche Entfernung vor 1640 hin, und das wird bestätigt durch die beiden anderen Handschriften. Die Tabulaturammlung Lynar B (möglicherweise Danziger Provinienz) ist insgesamt wohl wesentlich früher entstanden als Zellerfeld 1 (um 1630)⁴⁶. Von Scheidemann enthält sie außer der Toccata noch sieben oder acht weitere Werke, die stilistisch einer relativ frühen Phase seines Schaffens zuzuordnen sind; das gilt vor allem für die Choralvariationen *Es spricht der Unweisen Mund wohl* (WV 5) und *Vater unser im Himmelreich* (WV 26), die dreistimmige Choralfantasie *In dich hab ich gehoffet, Herr* (WV 8) sowie den „Prototypus“ von Scheidemanns vierstimmigen Choralfantasien pedaliter, *Jesus Christus, unser Heiland* (WV 10)⁴⁷.

Aber vor allem das Autograph mag relativ früh anzusetzen sein. Wie Katrin Kinder nachgewiesen hat⁴⁸, gibt es noch ein zweites Scheidemann-Autograph in der Wolfenbütteler Herzog-August-Bibliothek, nämlich das der Variationsreihe *Betrübet ist zu dieser Frist* (im Konvolut Cod. Guelf. 8 Noviss. 2^o, fol. 26^r–27^r). Sie ist datiert und signiert mit „1630 H.S.M.“ (in der Scheidemann-Überlieferung dominiert dieses Monogramm, das somit auf den Komponisten selbst zurückgeht). Das Toccatenautograph ist aber mit „Henrico Scheid.“ signiert (vgl. die Abbildung 1 auf der folgenden Seite), und das Schriftbild der Tabulatur erscheint insgesamt etwas weniger flüssig als das von *Betrübet ist zu dieser Frist*. Deshalb ist die Toccata wahrscheinlich älter als 1630, worauf dann auch die noch nicht zu „H.S.M.“ standardisierte Namensschreibweise „Henrico Scheid.“ hinweist (die übrigens inzidentell in vergleichbarer Form auch abschriftlich begegnet). Nimmt man ferner an – worauf der Stilvergleich ja stärkstens hinweist –, dass Scheidts Toccata derjenigen von Scheidemann voranging, so bleibt eine knappe Zeitspanne von 1624–1630 als anzunehmende Entstehungszeit der *Toccata auf 2 Clavier Manualiter* übrig. Wahrscheinlich ist Scheidemann ziemlich bald nach dem Erscheinen der *Tabulatura Nova* zu seiner Toccata angeregt worden und hat das Werk um etwa 1625 komponiert. Das würde dann zusätzlich auch die noch relativ starke Vertretung von Elementen aus Sweelincks Clavierstil erklären.

Von Scheidemanns Toccata manualiter hat sich eine Pedaliter-Fassung erhalten⁴⁹, die meist als unauthentische Bearbeitung eingeordnet wird, und tatsächlich greift diese gekürzte Version (mit 115 Takten ist sie mehr als ein Drittel kürzer) tief in die vollkommene Form der Manualiter-Gestalt ein: So wurden beide Fugati beseitigt. Jedoch steht dieser Befund zu der Quellenlage in einem merkwürdigen Verhältnis. Zwar ist die Pedaliter-Fassung einerseits in der weniger zuverlässigen Lüneburger Tabulatur KN 208/1 enthalten, andererseits aber befindet sie sich auch in der Lüneburger Tabulatur KN 209; beide Quellen schreiben das Stück ohne weiteres „H.S.M.“ zu⁵⁰. KN 209, eine von dem Lüneburger Organisten Heinrich Baltzar Wedemann (1646–1718) geschriebene und um 1670 zu datierende zentrale Quelle der

46 Vgl. meinen Artikel: *Lübbenauer Clavierhandschriften*, in: MGG2, Sachteil 5, 1996, Sp. 1495–1498.

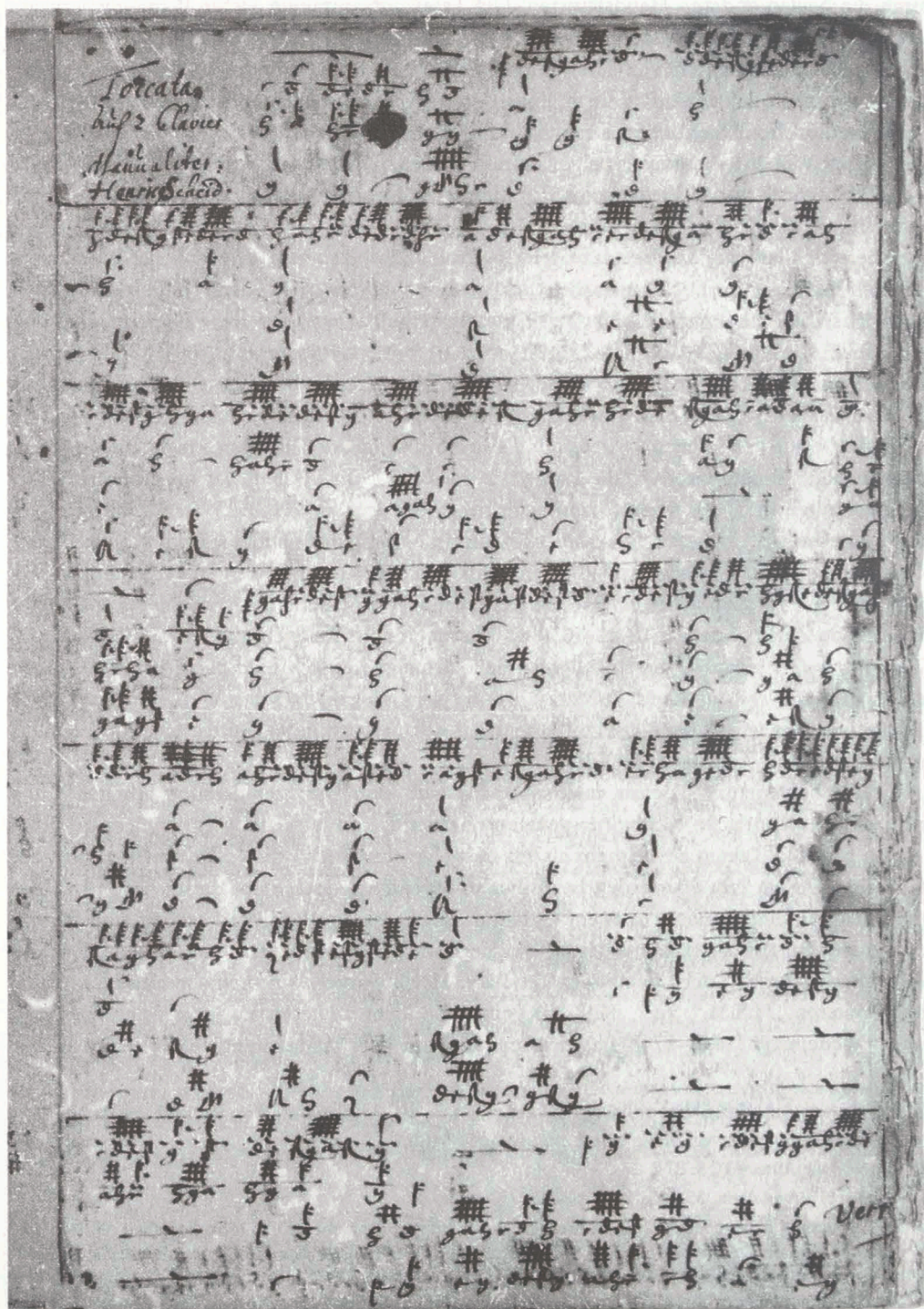
47 Zu den WV-Nummer vgl. Breig (wie Anm. 33), S. 107–112.

48 Kinder (wie Anm. 43), S. 87 f.

49 *Orgelwerke* 3 (wie Anm. 35), Nr. 26, S. 67–72.

50 Diese Fassung soll streng geschieden werden von ihrer verstümmelten Reduktion (lediglich 55 Takte) in der sogenannten Orgeltabulatur des Joachimsthalschen Gymnasiums (Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. AmB 340), fol. 6^v–7^r; vgl. *Orgelwerke* 3 (wie Anm. 35), Nr. 27, S. 73–75. Zum Bearbeitungsverfahren in dieser Quelle vgl. Geoffrey Webber, *New Evidence Concerning the Transmission of Styles in Seventeenth-Century German Organ Music: MS Berlin, Amalien-Bibliothek 340*, in: *The Organ Yearbook* 17 (1986), S. 81–88.

Abb. 1: Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 227 Musica Hdschr., S. [1]



norddeutschen Orgelmusik⁵¹, macht in ihren Zuschreibungen (es gibt außerhalb des Bereichs der reinen, nicht-kolorierten Intavolierungen nur wenige weitere Anonyma) einen insgesamt zuverlässigen, autoritativen Eindruck und enthält eine ganze Reihe hochwertiger Scheidemanniana. Ihm sind hier zehn Stücke zugeschrieben (vgl. die Tabelle im Anhang 2., S. 46). Zudem handelt es sich offensichtlich um vorwiegend spätes Gut von ihm: Datiert sind die Motettenintavolierung *Dixit Maria ad angelum* (1637), die Choralvariationen *Mensch, willst du leben seliglich* (1648) und die *Canzon* in F (1657), und ihre Entstehungszeit wird von den stilistischen Merkmalen der meisten dieser Stücke bestätigt. Es würde aus dem Gesamtbild dieser Quelle fallen, wenn hier eine korrumpierte Fassung eines Werkes Scheidemanns vorkäme. Vielleicht stellt die Pedaliter-Fassung der Toccata Scheidemanns Versuch dar, ein rein monodisches (also ein ganz von einem Diskantsolo dominiertes) freies Orgelwerk zu schaffen. Das erklärt, warum das Exordium ohne wesentliche Änderungen übernommen wurde (T. 1–28); anschließend weist der kompositorische Zugriff stark improvisatorische Züge auf, wobei einzelne Elemente des älteren Werkes nach Belieben auftauchen; das Sequenzmodell T. 29 ff. reduziert den zweiten Fugatogedanken zu einem altbewährten Improvisationsmuster. Die Pedaliter-Anlage könnte den Versuch darstellen, eine für die etwa 1650er Jahre aktuellere klangliche Anlage zu erstellen. Darauf deutet auch das neue Figurationselement von ornamentaler Chromatik hin (T. 45 ff.): Es mag eine um die Mitte des 17. Jahrhunderts unter den Norddeutschen Organisten populäre Manier darstellen, denn sie begegnet auch in Werken von Jacob Praetorius (*Vater unser im Himmelreich*, Vers 3)⁵² sowie in einer Reihe von Werken, die wie die Pedaliter-Fassung von Scheidemanns Toccata in KN 209 enthalten sind: Melchior Schildts *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*⁵³, Delphin Strungks *Toccata ad manuale duplex* und die Motettenintavolierung *Surrexit Pastor bonus*⁵⁴ sowie der dritte Vers von Matthias Weckmans *Nun freut euch, lieben Christen gmein*⁵⁵.

Eine viel geglücktere Ausführung von Scheidemanns Plan stellt dann die in der gleichen Quelle unter dem Titel *Cantzoenn* enthaltene Neukomposition dar⁵⁶, eine anonyme Komposition, die aber alle Merkmale von Scheidemanns reifem Stil aufweist (beide Stücke sind nacheinander notiert⁵⁷, vgl. die Tabelle im Anhang 2. auf S. 46). Scheidemanns Intention einer verbesserten Neuausführung der in der Pedaliter-Toccata verfolgten Zielsetzung lässt sich vielleicht auch daran ablesen, dass die *Cantzoenn* ebenfalls im 8. Modus geschrieben ist⁵⁸.

51 Vgl. dazu Lasell (wie Anm. 31), Sp. 1514.

52 Jacob Praetorius, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1974, Nr. 6 (hier S. 24).

53 Melchior Schildt, *Choralbearbeitungen*, hrsg. von Werner Breig, Köln 1968 (= Die Orgel II/24), Nr. 3 (hier S. 26).

54 Delphin Strunck and Peter Morhardt, *Original Compositions for Organ*, hrsg. von Willi Apel, American Institute of Musicology 1973 (= CEKM 23), Nr. 3 (hier S. 33 ff. und 41), bzw. Delphin Strunck, *4 Motettenintavolierungen*, hrsg. von Rüdiger Wilhelm, Bern 1990, Nr. 2 (hier S. 22 f.).

55 Matthias Weckmann, *Choralbearbeitungen für Orgel*, hrsg. von Werner Breig, Kassel u. a. 1979, Nr. 8 (hier S. 80 f.).

56 *Orgelwerke 3* (wie Anm. 35), Nr. 19, S. 38–42.

57 Wie die Pedaliter-Toccata erscheint auch die *Cantzoenn* in einer (wenn auch weniger radikal) gekürzten Fassung in der Orgeltabulatur des Joachimsthalschen Gymnasiums (wie Anm. 50), was den Zusammenhang beider Werke weiter bestätigt (diese Fassung in *Orgelwerke 3* [wie Anm. 35], Nr. 25, S. 63–66).

58 Vgl. die Zuschreibung und Darstellung dieses Werkes durch Breig (wie Anm. 33), S. 91 f.

In noch einem zweiten Aspekt erweist sich die Lüneburger Tabulatur KN 209 als ergiebig für die weitere Geschichte von Scheidemanns *Toccata auf 2 Clavier manualiter*. Die Quelle enthält neben der Pedaliter-Bearbeitung dieses Stückes als eines der nur sehr wenigen weiteren freien Werke eine unübersehbar nach demselben Stück modellierte Komposition⁵⁹: die gerade schon erwähnte *Toccata ad manuale duplex* in F von Delphin Strungk (1601–1694)⁶⁰. Sie bildet somit einen bemerkenswerten Parallellfall zur Emulation von Scheidts *Toccata* durch Johann Ulrich Steigleder. Strungks *Toccata*, das umfangreichste Einzelstück innerhalb KN 209, stellt aber keinesfalls sein einziges von Scheidemann inspiriertes Werk dar. Zwei der nur vier erhalten gebliebenen Motettenintavolierungen des langjährigen Braunschweiger Organisten entpuppen sich als Bearbeitungen von Intavolierungen Scheidemanns⁶¹. Eine davon, die Lasso-Intavolierung *Surrexit pastor bonus*, erweist sich zudem in mancher Einzelheit der Figuration als ein der *Toccata* in F nah verwandtes Werk. Auch das Verhältnis zu den entsprechenden Scheidemannschen Vorbildwerken ist das gleiche: Beide Kompositionen Strungks steigern die virtuoson Ansprüche ganz erheblich. (Ein wesentlicher Teil der dabei eingesetzten Figurationsmodelle scheint deutlich vom Tastenstil John Bulls abhängig zu sein⁶².) Im Falle der *Toccata* versucht Strungk zudem, Scheidemanns Konzept durch Einbeziehung des Pedals und enorme Ausdehnung (313 Takte!) zu übertreffen. Die fünfteilige Anlage wird durch Einschub eines homophonen Echoteils zwischen dem Paenultima-Solo für die linke Hand (T. 155–175) und dem abschließenden Diskantsolo zu einer sechsteiligen erweitert. Während die Bedeutung imitativer Arbeit eher zurücktritt (die beiden Fugati T. 41 ff. und 135 ff. stellen im Gesamtbild nur eher Intermezzi dar und wechseln bald wieder zur Monodie über), sind die monodischen Strecken stark gesteigert. Dabei nehmen virtuose Soli für die rechte Hand (T. 1–24, 59–135 und 257–313) mehr als die Hälfte des ausgedehnten Werkes ein, aber auch der lange Abschnitt mit den vollständigen Satz umfassenden Echos (T. 176–256) trägt stark zum homophonen Gesamtcharakter des Werkes bei. Das Resultat stellt trotz unvermeidlicher qualitativer Vorbehalte, die durch den Vergleich mit der Vorbildkomposition hervorgerufen werden, ein Schlüsselwerk zur Spieltechnik und Improvisationskunst der norddeutschen Orgelschule dar.

59 Vgl. dazu Breig (ebd.), S. 92.

60 Zur Ausgabe vgl. Anm. 53.

61 Vgl. Wilhelm (wie Anm. 54), S. V.

62 Vgl. vor allem Werke wie die *Walsingham*-Variationen oder die *Quadran Pavan* (John Bull, *Keyboard Music 2*, hrsg. von Thurston Dart, London 2/1970 [= MB 19], Nr. 85, S. 46 ff., und Nr. 127, S. 153 ff.). – Für Bulls Einfluss auf Delphin Strungk gibt es übrigens ein konkretes Indiz. In Bulls Cembalomusik finden sich zwei offenbar als Paar konzipierte Tänze, *The Duke of Brunswick's Alman* und *The Duchess of Brunswick's Toye* (vgl. die Ausgabe Darts, Nr. 93, S. 87 f., und Nr. 97, S. 92), die auf Beziehungen des englischen Meisters zum musik- wie überhaupt tastenkunstabflossenen Herzog Heinrich Julius von Braunschweig-Lüneburg (gest. 1613) hinweisen (vgl. dazu Werner Braun, *Britannia abundans. Deutsch-Englische Musikbeziehungen zur Shakespearezzeit*, Tutzing 1977, S. 256 f., ebd. S. 269 der Nachweis des Stückes in der Clavier-Anthologie KN 146 des Lüneburger Organisten Franz Schaumkell [um 1590–1676]). Delphin Strungk, Sohn des Braunschweiger Petriorganisten Joachim Strunck, könnte über diese Lokaltradition Zugang zu einem wichtigen Bestand von Clavierwerken Bulls gefunden haben. Ein Überrest dieses Überlieferungszweigs Bullscher Werke mag das kleine anonyme *Prael: ex a* aus der sogenannten Helmstedter Tabulatur sein (Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 1055 Musica Hdschr., fol 19^v–20^r), das im *Fitzwilliam Virginal Book* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Music MS 32 G) Bull zugeschrieben ist (Nr. CCX); Helmstedt, mutmaßlicher Entstehungsort dieser 1641 datierten Anfängerhandschrift, liegt in unmittelbarer Nähe von Braunschweig.

4. Resümee

Ausgehend von den mehrteiligen Toccaten Sweelincks gelangten Scheidt wie auch Scheidemann nur ein einziges Mal zu einer voll ausgereiften Weiterentwicklung (wobei die Existenz von Scheidemanns Toccata zudem noch von der Anregung durch Scheidts Stück abhängig zu sein scheint). Es zeigt sich, dass dies nur gelang durch die Zufuhr von eigentlich gattungsfremden Elementen (liturgische Melodien bzw. monodischer Orgelgebrauch), und dass die jeweiligen Werke, trotz ihrer Entstehung in den 1620er Jahren, offenbar die letzten Beiträge dieser Meister zur Gattung darstellen. Sie blieben von der Entwicklung des neuen Toccatentypus Frescobaldis in Italien, die gerade in jenen Jahren abgeschlossen wurde, auch weiterhin unberührt. Die Generation der Sweelinck-Schüler betrachtete den Typus der Sweelinck-Toccata – gleich wie seinen eklektischen, humanistischen Fantasiatyp – wohl als eine unzeitgemäße Gattung; nur die zwei eigensinnigsten Köpfe, Scheidt und Scheidemann, zwangen ihr noch ein bedeutendes Einzelwerk ab (und vollends abseits der Hauptentwicklung stehen dann die beiden Nachfolgekompotionen Steigleders und Strungks). Aber die Geschichte hat sie überholt; keiner von ihnen suchte wie Heinrich Schütz die italienischen Neuentwicklungen an Ort und Stelle auf (man stelle sich nur eine Romreise Scheidts oder Scheidemanns im Jahr 1629 vor!). Die Rezeption und, wie bekannt, die epochemachende Weiterentwicklung des neuen Frescobaldischen Toccatentypus blieb, vermittelt von Johann Jakob Froberger, dem Kreis ihrer Schüler Matthias Weckman, Johann Adam Reincken und vor allem Dieterich Buxtehude vorbehalten.

ANHANG

1. Quellenübersicht zu den Toccaten der Sweelinck-Schule

Komponist	Werk	Quelle
Scheidt	<i>Toccata</i> [in G] <i>super: In te Domine speravi</i>	TN 2
	Frühhfassung (<i>Fantasia</i>)	WM
	<i>Toccata</i> in g	GK
	<i>Toccata</i> in C	Husmann
? Scheidt	<i>Toccata</i> in F	WM
Scheidemann	<i>Toccata</i> in C	Ihre
	<i>Toccata</i> in G	
	a) Manualiter-Fassung (186 Takte)	WB, LyB 6, Ze 1
	b) Pedaliter-Fassung (115 Takte)	KN 208/1, KN 209, [JG]
? Scheidemann	3 kleine Toccaten	KN 208/1
? Siefert	<i>Toccata</i> in F	WM
(Delphin Strungk	<i>Toccata</i> in F	KN 209)

2. Scheidemann in KN 209

Nr.	Titel	Konkordanzen
7	<i>Benedicam Domino</i> [...] <i>H. S. M.</i> :	KN 210 („H. S. M.“), Ko („Henrico Scheidemann“)
15	<i>Dic nobis Maria</i> [...] <i>Henricus Scheideman.</i>	Ko („Henric Scheidemann“)
17	<i>Surrexit Pastor Bonus</i> [...] <i>H. S. M. Coll.</i>	Ze 1 (Anonym)
18	<i>De ore prudentis</i> [...] <i>Hinricus Scheideman. Col.</i>	
20	<i>Maria Dixit ad Angelum</i> [...] <i>H. S. M.</i>	
21	<i>Benedicam</i> [...] <i>Coll: ab H. S. M.</i>	
32	<i>Lobet den Herren</i> [...] <i>H. S. M.</i>	
42	<i>Magnificat Tertij Toni.</i> (Anonym)	Ze 1 („H. S.“)
43	<i>Cantzoenn</i> (Anonym)	[JG (Anonym)]
44	<i>Toccata. Auf 2 Clavier</i> <i>H.S.M. Ped.</i> :	KN 208/1 („H. S. M.“), [JG („H. S.“)]
59	<i>Cançon</i> <i>H.S.M.</i>	
64	<i>Mensch Wiltu Lebben säliglich.</i> <i>H.S.M.</i>	

3. Auflösungen der Quellensigel

- GK Berlin, Stadtbibliothek, Ms. GKI F 234 (Graues-Kloster-Handschrift)
- Husmann Tabulaturhandschrift aus dem Nachlass von Heinrich Husmann (Göttingen)
- Ihre Uppsala, Universitätsbibliothek, Ms. Ihre 284
- JG Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Mus. Ms. AmB 340 (Orgeltabulatur des Joachimsthalschen Gymnasiums)
- KN 208/1 Lüneburg, Stadtarchiv, Musikabteilung, Mus. ant. pract. KN 208/1
- KN 209 Lüneburg, Stadtarchiv, Musikabteilung, Mus. ant. pract. KN 209 (Wedemann-Tabulatur)
- KN 210 Lüneburg, Stadtarchiv, Musikabteilung, Mus. ant. pract. KN 210
- Ko Kopenhagen, Det Kongelige Bibliothek, Fotostatsamlingen af handskrifterne: Musikerhandskrifterne fra Clausholm (Clausholmer Tabulaturfragmente)
- LyB 6 Lübbenau/Lehde, Spreewald-Museum (zur Zeit Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz), Mus. Ms. Lynar B 6
- TN Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova*, Hamburg 1624
- WB Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Cod. Guelf. 227 Musica Hdschr.
- WM Wien, Musikarchiv im Minoritenkonvent, Ms. XIV.714
- Ze 1 Clausthal-Zellerfeld, Bergakademie, Calvörsche Bibliothek (Eigentum der Hannoverschen Landeskirche), Orgeltabulatur Nr. 1.