

Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann

von
KATRIN KINDER

I

Die Zahl der musikalischen Werke Heinrich Scheidemanns (ca. 1596-1663) ist im Verhältnis zu derjenigen der Kompositionen seiner norddeutschen Zeitgenossen außerordentlich groß, ebenso der Bestand an Quellen, in denen jene Werke überliefert sind¹. Um so erstaunlicher ist es, daß in dieser Fülle von Handschriften bisher kein Autograph des Komponisten nachgewiesen werden konnte. Dies mag darin begründet sein, daß der überwiegende Teil der Scheidemannschen Kompositionen in Sammelhandschriften überliefert ist, in denen Werke verschiedener Komponisten von meist nur einem Schreiber notiert sind. Es sind dies in der Regel wohl Abschriften für den persönlichen Gebrauch eines Organisten. Die ursprünglichen, vom Komponisten selbst geschriebenen Fassungen dagegen müssen als verloren oder zumindest als noch nicht aufgefunden gelten.

Diesem bedauerlichen Mangel in der Überlieferungssituation kann zwar in seiner ganzen Breite nicht abgeholfen werden, doch kann er dank einem Neufund gemildert werden: In der Wolfenbütteler Herzog August Bibliothek ist eine mit "H.S.M." signierte Handschrift ans Licht gekommen², in der Scheidemann nun nicht nur als Komponist eines bisher unbekanntes Werkes, sondern auch als dessen Schreiber auftritt. Sie befindet sich in einem kleinen Sammelband von Orgeltabulaturen, der unter der Signatur Cod. Guelf. 8 Noviss. 2^o verwahrt wird. Eine in gedruckter Literatur zugängliche Nennung und Beschreibung der Quelle fehlt zur Zeit noch. Im folgenden soll erst kurz auf den Sammelband eingegangen und dann versucht werden, die erstmalige Entdeckung eines Autographs von Scheidemann darzustellen und zu begründen.

Es handelt sich bei dem Handschriftenband um eine von unbekannter Hand zusammengestellte Sammlung ursprünglich einzelner Orgeltabulaturaufzeichnungen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Neueren Datums sind der Einband, das am 11. Juni 1927 handschriftlich abgefaßte Inhaltsverzeichnis von der Hand des ehemaligen Wolfenbütteler Musikdirektors Ferdinand Saffe sowie die von diesem mit Titelanlagen versehenen Zwischenblätter.

Das Format des Einbandes beträgt 33,6 cm x 21,3 cm, dasjenige der Seiten 31,7 cm x 19,3 cm. Die Handschrift umfaßt 34 Blätter, die durchgehend, vermutlich von Saffe, foliiert sind. Ihr Inhalt ist folgender:

1. fol. 3^r-6^v Hieronymus Praetorius:
"Christ unser Herr zum Jordan kam"
fünfstimmige Choralbearbeitung in Orgeltabulatur mit vorangestellter Widmung:
"Dem Durchlauchtigen, Hochgebornen Fürsten und Hern, Hern Augusto, Herzogen zu Braunschweig und Luneburg
Meinem gnedigen Fürsten und Herrn Bey christlicher Taufe des Newgebornen Fürstlichen Braunschw: Luneb: Männlichen Erben, Anno 1625. Den 2. July zugestellet In Unterthänigkeit dediziret von Hieronymus Praetorio Sen: Org ad S. Jacob: Hambg:"
2. fol. 9^r-13^v Hieronymus Praetorius:
"Wenn nun mein Stundlein vorhanden ist"
fünfstimmige Choralbearbeitung in Orgeltabulatur mit vorangestellter Widmung:

"Dem Durchlauchtigen, Hochgeborenen Fürsten und Hern, Hern Augusto, Hertzogen zu Braunschweig und Luneburg
Meinem gnedigen Fürsten und Herrn. Anno 1624 den 24. Sept."

3. fol. 16^r-19^v Jacob Praetorius:
"Von allen Menschen abgewandt"
vierstimmige Choralbearbeitung in Orgeltabulatur, datiert 1624
4. fol. 22^r-23^v H.<einrich> J.<ordan> Br.<unswigiensis>³:
Psalm 128
vierstimmige Psalmotette in Orgeltabulatur, nicht datiert
5. fol. 26^r-27^v Heinrich Scheidemann:
"Betrübet ist zu dieser frist"
Liedbearbeitung (3 Variationen) in Orgeltabulatur
Autograph, datiert 1630
6. fol. 30^r-30^v Daniel Selichius⁴:
"Psalm 117: Alleluia lobet den Herrn"
Basso-continuo-Stimme in Notenschrift mit Generalbaßbeziehung, nicht datiert
7. fol. 33^v-34^v Anonymus:
Fragment einer fünfstimmigen Komposition in Orgeltabulatur,
nicht datiert

Nachdem diese angeführten Kompositionen zusammen in einem Band vereinigt wurden, stellt sich die Frage nach verbindenden Gemeinsamkeiten. Zunächst fällt auf, daß alle Stücke vermutlich für Tasteninstrumente komponiert wurden⁵. Ferner stammen alle Komponisten aus dem norddeutschen Raum: Hieronymus Praetorius, Jacob Praetorius und Heinrich Scheidemann waren in Hamburg ansässig, Daniel Selichius hatte ab 1621 als Nachfolger von Michael Praetorius das Amt des Hofkapellmeisters in Wolfenbüttel inne, und unter den Initialen von H.J.Br. dürfte sich Heinrich Jordan verbergen, der in Braunschweig wirkte. Schließlich muß auf die äußere Form der Handschriften hingewiesen werden, da sie offensichtlich auf die Funktion der Kompositionen als Dedikationen hindeutet. Schon die Widmungen der beiden Werke von Hieronymus Praetorius machen dies offenkundig⁶. Auch das einzelne Auftreten der Kompositionen, in den Tabulaturen von H.J.Br. und Scheidemann als bloßes Doppelblatt, in denjenigen von Hieronymus und Jacob Praetorius als Binio, würde der Form einer Dedikation entsprechen. Desgleichen erscheint die allen Werken eigene saubere und korrekturlose Schrift für eine Gebrauchshandschrift ungewöhnlich, während sie für ein Widmungsmanuskript selbstverständlich ist. Besonders deutlich zeigt sich der offizielle Charakter der Handschrift in dem farbig eingerahmten, verzierten Titel der Psalmvertonung mit den Verfasserinitialen "H.J.Br.". Außer Frage gestellt wird die Widmungsintention schließlich durch die Art und Weise des Offerierens, diejenige der Briefzustellung. Diese ist aus den quergeschriebenen Betitelungen der Choralbearbeitungen von J. Praetorius ersichtlich und zudem unmißverständlich aus der Faltung des Papiers der Kompositionen von H. und J. Praetorius, Selichius und der von anonymer Hand stammenden Orgeltabulatur zu sehen.

Hinweise auf eine Briefsendung fehlen zwar in Scheidemanns Handschrift, doch läßt sich neben den oben angeführten Charakteristika des bloßen beidseitig beschriebenen Einzelbogens⁷ und der sauberen handschriftlichen Anlage noch die Datumsangabe anführen, die einer Dedikation besonders gemäß ist. Und sollte eine letzte Gemeinsamkeit der in dem Band zusammengefaßten Werke nicht auch in ihrer ur-

Sin Credit
Betrübet ist zu dieser frist

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The title "Sin Credit" and the text "Betrübet ist zu dieser frist" are written in a cursive hand at the top left. The notation consists of rhythmic symbols, accidentals (sharps and naturals), and clefs. The score is organized into several sections, with the fourth staff explicitly labeled "Variatio". The handwriting is dense and characteristic of the early modern period.

Abbildung 1: Heinrich Scheidemann, "Betrübet ist zu dieser frist", Autograph (Vorderseite). Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 8 Noviss. 2°

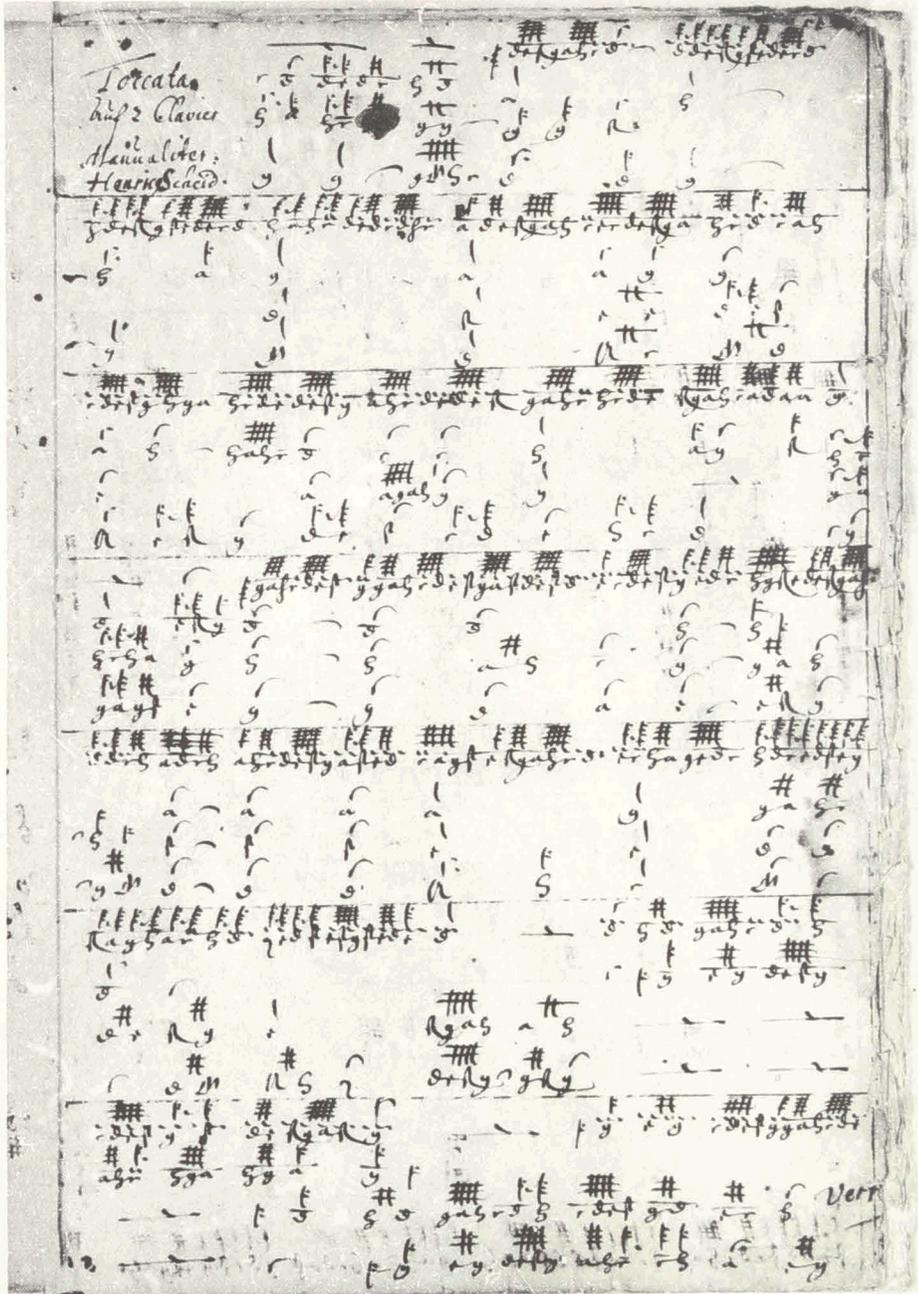


Abbildung 3: Heinrich Scheidemann, Toccata in G manualiter (Autograph, Anfang).
 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 227 Musica Hdschr.

sprünglichen Eigenschaft als Dedikationsstücke liegen?

In dieses eben beschriebene Umfeld findet sich die Scheidemannsche Orgeltabulatur eingeordnet, auf die im folgenden allein eingegangen werden soll.

Die in Abb. 1-2 vollständig faksimilierte Orgeltabulatur⁸ zeigt Vorder- und Rückseite des über jeweils zwei nebeneinanderstehenden Seiten mit fünf bis sechs Reihen quer beschrifteten Doppelblatts. Unterzeichnet ist die Komposition mit "finis 1630/H.S.M." (fol. 27^v). Ihr Titel lautet: "Betrübet ist zu dieser frist". Die Vorlage des vermutlich weltlichen Liedes⁹ konnte leider nicht ausfindig gemacht werden¹⁰ ebensowenig wie ein Begleitschreiben Scheidemanns an das Welfenhaus, das nähere Informationen über den Kompositionsanlaß geben könnte. Auf diesen kann auch aus der Komposition heraus nicht geschlossen werden, denn die Titelworte sowie der Liedtypus deuten eher allgemein auf thematisierten Liebeskummer hin, als daß sie die Hintergründe der Dedikation aufklären könnten¹¹. Leider läßt sich auch nicht feststellen, ob ein Kontakt zwischen Heinrich Scheidemann und dem Welfenhaus, wohl namentlich mit August d.J., bestanden hat und welcher Art gegebenenfalls diese Beziehung war. Bekannt ist einzig, daß Scheidemann im Jahr 1627 anläßlich einer Orgelinspektion nach Braunschweig reiste, wo er die von Gottfried Fritzsche gebaute Orgel überprüfte. Er befand sich also in unmittelbarer Nähe von Wolfenbüttel. Andererseits reiste auch August d.J. des öfteren nach Hamburg, und zwar in den Jahren 1602, 1603, 1607 zweimal, 1632 und 1634. Für eine Begegnung beider, die zu einer Dedikation durch Scheidemann hätte führen können, liegen die ersten Reisen allerdings zu früh, da dieser zu jener Zeit noch ein Kind war, die anderen zu spät, da sie erst nach der Entstehung der Orgeltabulatur durchgeführt wurden. Zumindest ist aber festzuhalten, daß eine Verbindung von August d.J. zur Hansestadt bestanden hat und eine Bekanntschaft – wenn auch nicht unbedingt persönlich – zwischen diesem und dem Organisten Scheidemann durchaus möglich gewesen ist.

Diese Frage nach einem tatsächlichen Kontakt sowie diejenige nach dem Kompositionsanlaß lassen sich nicht aufklären. Zu ergründen bleibt jedoch, ob Scheidemann selbst der Schreiber von "Betrübet ist zu dieser frist" war oder ob es sich um eine Abschrift von anderer Hand handelt. Um also die Kardinalfrage "Autograph – ja oder nein?" endgültig lösen zu können, sollen nun Argumente angeführt werden, die vor allem aus einer vergleichenden Schriftuntersuchung resultieren.

Zuvor sei jedoch auf eine andere Wolfenbütteler Tabulaturaufzeichnung hingewiesen, die offensichtlich vom gleichen Schreiber stammt. Es handelt sich um eines der bekanntesten Orgelwerke Scheidemanns, die Toccata in G¹², die im Wolfenbütteler Cod. Guelf. 227 Mus. Hdschr. auf fol. 1^v-4^r notiert und deren erste Seite als Abb. 3 reproduziert ist. Die große Beliebtheit dieses Stückes spiegelt sich in der verhältnismäßig großen Zahl von Abschriften wider, die in sechs Quellen überliefert sind. Breig führt drei verschiedene Fassungen der Toccata an¹³, die alle als Kompositionen Scheidemanns gezeichnet sind: eine Manualiter-Fassung findet sich in Ze 1, Ly B 6 und in Wo, eine kürzere und teilweise abweichende Pedaliter-Fassung in KN 208₁ und KN 209 und schließlich eine noch kürzere, als Fantasie bezeichnete Version in Am 340. Die Datierung der Wolfenbütteler Toccata kann leider nicht geklärt werden, doch ist es wahrscheinlich, daß die in ihr vorliegende Manualiter-Fassung als primäre Gestalt der Komposition zu gelten hat. Sicher ist, daß die Niederschrift der Toccata in Ze 1 vor 1644 entstanden ist, während die übrigen Quellen später zu datieren sind: KN 208₁ um 1650, KN 209 nach 1655 und Am 340 um 1664. Die Toccata in Wolfenbüttel gehört also als Manualiter-Fassung zu den drei frühesten Niederschriften, womit Scheidemann als Schreiber durchaus in Frage käme. Diese Möglichkeit läßt sich durch einen Versuch, die Entstehung der Handschrift zu lokalisieren, weiterhin wahrscheinlich machen. Zwar ist das Wasserzeichen nur in sehr schlechtem Zustand erhalten, doch kann man das Memminger Stadtwappen erkennen. Das Papier der damals florierenden Memminger Papierfabrik fand große Verbreitung, und so läßt sich auch das Papier der Toccata-Aufzeichnung in der Zeit

von 1591-1594 in Hamburg nachweisen¹⁴, also dem Wirkungsort Scheidemanns¹⁵. Dieser Zeitraum liegt zwar noch vor seiner Geburt, doch wäre eine längere Papierlagerung keine Ausnahme.

III

Im folgenden soll ein Vergleich der unzweifelhaft echten Handschrift Scheidemanns als Hamburger Kirchenschreiber mit derjenigen des Kopisten von "Betäubet ist" an exemplarischen Schriftformen die noch offenen Fragen beseitigen. Als Vergleichsmaterial dienen Schriftproben des Jahres 1632 aus einem Rechnungsbuch der St. Katharinenkirche in Hamburg¹⁶ (s. Abb. 4). Vom Notentext abgesehen, bleiben für eine Schriftuntersuchung in der Handschrift der Orgeltabulatur nur der Titel, die Zahlen und die Subskription. Lateinische Ausdrücke wie "variatio" oder "Verte" eignen sich dafür weniger, da sie kaum ein ausreichendes Maß an Individualität beanspruchen können. Trotz dieses beschränkten Schriftcorpus soll versucht werden, die Handschriftensprechungen in den beiden Vergleichsquellen herauszustellen.

Für beide sind bestimmte Eigenarten typisch. Überblickt man in den Hamburger Rechnungsbüchern vorerst das gesamte Schriftbild, um einen ersten, oberflächigen Eindruck zu gewinnen, so fällt vor allem die öfters auftretende ausschweifende Schreibung von Einzelbuchstaben ins Auge. Diese Angewohnheit scheint sich eher willkürlich zu äußern, da sie einer Regelmäßigkeit weitgehend entbehrt. Sie betrifft die Buchstaben "s", "f", "p" und "d" mit ihrer verhältnismäßig großen Ausschreibung und auch "g", "z", "I" und "J" mit ihren weit ausgeschwungenen Schleifen. Beispiel 1¹⁷ zeigt dieses Charakteristikum für den Buchstaben "s", Beispiel 2¹⁸ für das "f". Die Pfeile deuten jeweils den zu beachtenden Schriftzug an. Die gleiche Eigenart wird man im Titel der Liedvariationen bemerken: Die Buchstaben "s" in "dieser" und "f" in "frist" oder auch das Abbrüviaturzeichen für fis in der Tabulaturschrift fallen durch ihre verlängerten Vertikalstriche aus dem sonst nahezu einheitlichen Schriftbild heraus. Desgleichen, doch in noch deutlicherer Ausprägung, tritt das "z" in "zu" hervor, dessen lange Schleife sich mit dem unter ihm stehenden Buchstaben überlappt. Eine solche ausgeschwungene Schleife und Überlappung, allerdings für den Buchstaben "I" mit dem darunter stehenden Vornamen "Johannes", zeigt sich in vergleichbarer Form in Beispiel 3¹⁹. Weitere Beispiele finden sich im Hamburger Rechnungsbuch zahlreich.

Ein bei allgemeiner Betrachtung zweier Handschriften auffälliger gemeinsamer typischer Schriftzug ist zum Beweis für ein und denselben Schreiber allein noch unzureichend. Daher sollen, immer noch auf der Grundlage der allgemeinen handschriftlichen Eigenarten, zwei weitere Beispiele folgen. Zum einen hat der Kirchenschreiber Scheidemann die Angewohnheit, einige Buchstaben mit einem kleinen Anfügsstrich oder Schnörkel zu versehen. Man beachte in Beispiel 4²⁰ das "v", in Beispiel 5²¹ die Zahl Null, in Beispiel 6²² das "H" und in Beispiel 7²³ das "p" in "MP" (manu propria). Der gleiche individuelle Zug ist auch für den Schreiber der Orgeltabulatur typisch: er äußert sich in dem "v" von "Verte", im "o" von "variatio", in der Zahl Null sowie in der Unterzeichnung "H" und "M". Zum anderen kann man in der Handschrift des Komponisten erkennen, daß das "z" in "zu" und die Zahlen zwei und drei in "2. variatio" und "3. variatio" von oben angesetzt werden. Die gleiche Schreibweise ist auch im Hamburger Rechnungsbuch zu finden (vgl. Beispiele 8²⁴, 5 und 9²⁵). Daß diese drei Charakteristika, ausgeschwungene Züge, "Schlußschnörkel" und von oben beginnender Schreibansatz gemeinsam in beiden zu vergleichenden Handschriften vorkommen, stellt die Identität der Schreiber außer Frage.

Dennoch sollen die bisherigen Darlegungen auch durch einen Vergleich von einzelnen Schriftzeichen ergänzt werden. Zunächst fällt ein Zeichen auf, das in der Orgeltabulatur unter "3. variatio" steht und auf den Fortgang auf der nächsten Seite

Beispiel 1

Beispiel 2

Beispiel 10

Beispiel 11

Beispiel 3

Beispiel 12

Beispiel 13

Beispiel 4

Beispiel 5

Beispiel 14

Beispiel 15

Beispiel 6

Beispiel 16

Beispiel 17

Beispiel 7

Beispiel 18

Beispiel 19

Beispiel 8

Beispiel 9

Abbildung 4: Auszüge aus der Handschrift des Kirchenschreibers Heinrich Scheidemann

nungsbuch jeweils unter der Seitenzahl. Ferner vergleiche man die Zahlen eins und sechs, die in der musikalischen Quelle in der Datierungsangabe stehen, mit den entsprechenden Zahlen von der Hand des Kirchenschreibers Scheidemann (Beispiel 11²⁷). Diesen Analogien, allein angeführt, mag es vielleicht an völliger Beweiskraft mangeln. Überzeugender ist eine vergleichende Betrachtung der Einzelbuchstaben. So finden sich die Buchstaben "dt", wie sie in "Liedt" vorkommen, in gleicher Schreibweise in der Hamburger Quelle wieder, dargestellt im Wort "gesandt" in Beispiel 12²⁸. Die Buchstaben "e", "t", "r" und "b" in "Betrübet" sind denjenigen in den Wörtern "unter" (Beispiel 13²⁹) und "gebrauchen" (Beispiel 14³⁰) vergleichbar. Ist schon die Übereinstimmung der Kleinbuchstaben offenkundig, so tritt die Identität der Schreiber noch eindeutiger bei einer Gegenüberstellung der bezeichnenden Großbuchstaben zu Tage. Das "S" in der Namensunterzeichnung der Liedvariationen findet seine Entsprechung in dem in Beispiel 15³¹ dargestellten "S", doch kann es nicht als ausgesprochen individuell gelten. Anders dagegen verhält es sich beim Buchstaben "L". In gerundeter Form kommt er im Rechnungsbuch nicht vor, doch sieht man von der Rundung ab, die vermutlich eine zur Hervorhebung des Titels in dieser Schreibart dienende Ausnahme darstellt, so ist die Ähnlichkeit mit dem "L" in "Lehen" (Beispiel 16³²) offensichtlich. Auch ein dem "B" in "Betrübet" tendentiell ähnliches "B" ist beim Kirchenschreiber zu entdecken. Auf den ersten Anblick scheint das in Beispiel 17³³ abgebildete "B" des Nachnamens "Becker" mit jenem nicht identisch zu sein. Es unterscheidet sich jedoch nur in einem Neuansatz der Feder, der beim ersteren "B" zum Zweck einer verzierenden Hervorhebung des Titelbuchstabens unterlassen wurde. Scheidemann schreibt im Rechnungsbuch Großbuchstaben von Eigennamen oft abweichend von den gewöhnlichen Buchstaben, ähnlich wie es wohl auch für diejenigen in der Titelei der Orgeltabulatur gilt. Daher muß ebenso wie für das "B" auch für das "E", wie es in "Ein" vorkommt, ein Anfangsbuchstabe eines Eigennamens zum Vergleich herangezogen werden. Ein solcher findet sich in dem abgekürzten Vornamen "Elseb." (Beispiel 18³⁴), der sehr deutlich denselben Schriftzug aufweist.

Diese Beispiele dürften für die Beweisführung hinlänglich sein. Um die Schriftuntersuchung abzurunden, verweise ich nochmals auf Beispiel 2 und 8. Denn nicht nur die handschriftlichen Eigenarten allgemeiner Art und die einzelnen Buchstaben sind in beiden Quellen ein und dieselben, sondern auch ganze Wörter: man vergleiche "ist" (Beispiel 1), "zu" (Beispiel 8) und "dieser" (Beispiel 19³⁵) mit den gleichen Wörtern im Titel der Orgeltabulatur!

IV

Diese Beispiele sind nur einige unter vielen, die man unter den Schriftzeugnissen Scheidemanns als Kirchenschreiber in Hamburg heranziehen könnte. Da die Züge seiner Handschrift in weiteren Beispielen jedoch keine Unterschiede aufweisen – oder zumindest nur in der für Handschriften typischen, beschränkten Form –, können die vorgelegten Proben als Belegmaterial genügen, um den Kirchenschreiber Heinrich Scheidemann und den Schreiber der Liedvariationen als ein und dieselbe Person nachzuweisen. Stellt sich somit die Wolfenbütteler Liedbearbeitung als ein Autograph Scheidemanns heraus, so ist zugleich auch die Wolfenbütteler Quelle der Toccata in G als eigenständige Aufzeichnung des Komponisten gesichert; denn daß beide Handschriften vom gleichen Schreiber stammen, konnte oben schon gezeigt werden³⁶.

Nachdem bisher im wesentlichen auf die Autographen-Frage und den äußeren Charakter der Handschrift eingegangen wurde, seien nun einige Bemerkungen zur Musik selbst vorgetragen (vgl. Übertragung, S. 100 ff.).

Sicherlich sind Tabulaturen dieser Art insbesondere für die Orgel geschrieben worden, doch kommen für weltliche Kompositionen auch Klavierinstrumente in Be-

tracht. So gibt die wohl weltliche Vorlage zu Scheidemanns Variationensatz Anlaß zur Vermutung, daß er bei der Komposition an die Aufführung auf einem Cembalo oder Clavichord gedacht hat. Dies würde die für Cembaloinstrumente typische kurze Oktave in Takt 12 bekräftigen, mit der Scheidemann offensichtlich gerechnet hat, da der Griffabstand der Intervalle für eine Ausführung auf einer Orgelklaviatur zu groß ist. Zwar kannte auch die Orgel die kurze Oktave, doch trat sie nur relativ selten auf. Für die Orgel der St. Katharinenkirche in Hamburg, in der Scheidemann als Organist wirkte, ist sie nicht belegt³⁷, doch kann man andererseits nicht voraussetzen, daß sich Scheidemann für seine Orgelkompositionen ausschließlich dieses Instrumentes bediente³⁸.

Vom gattungsspezifischen Standpunkt aus liegt die Bedeutung von "Betrübet ist zu dieser frist" darin, daß Variationensätze über weltliche Liedmelodien der norddeutschen Sweelinck-Schule kaum bekannt sind: Neben Melchior Schildts Variationen über das Lied "Gleichwie das Feuer" und denen Scheidemanns über die Melodie "Das Glück ganz wankelmütig ist", die die "Englische Mascarata oder Judentanz" als Vorlage verwenden³⁹, ist der Variationensatz zum Lied "Betrübet ist zu dieser frist" erst das dritte bekannte Werk dieser Art.

Ein Vergleich der beiden Liedvariationen Scheidemanns zeigt Unterschiede weniger im kompositorischen Detail, als vielmehr in der formalen Gestaltung. Während sich die 75 Takte von "Betrübet ist" in Variation der Liedmelodie und zwei anschließende Variationen gliedern, ist die 90taktige "Englische Mascarata" nur zweiteilig. Die Ursache für die ausgedehnteren Abschnitte in dieser ist nicht durch eine längere Liedvorlage bedingt, sondern erklärt sich durch die jeweils variierten Wiederholungen der drei Liedverse. Diese fehlen in "Betrübet ist", da zumindest der erste und dritte Liedabschnitt in viertaktige Wiederholungsperioden geteilt sind und somit eine nochmalige, variierte Wiederholung redundant wirken würde. Da das Variationsprinzip im ersten Abschnitt der "Mascarata" schon vorweggenommen wurde, beginnt die 2. Variatio als Bicinium mit der vereinfachten Liedmelodie und umspielender Unterstimme. Erst in der Wiederholung wird diese, nun im drei- bis vierstimmigen Satz, in der Oberstimme variiert. Ähnlich verfährt Scheidemann im zweiten und dritten Liedvers, erreicht jedoch eine Auflockerung, indem er die Variation drei bzw. einen Takt früher einsetzen läßt.

Während das Verhältnis von ursprünglicher und variiertes Liedmelodie in der "Mascarata" also in einem beständigen Wechsel besteht, so äußert es sich in "Betrübet ist" in einem sich vom Anfang bis zum Schluß steigernden Spannungsbogen. In der 2. Variatio wird die Melodie des ersten Liedverses beibehalten und nur in ihrer Wiederholung geringfügig variiert. Im zweiten und dritten Liedvers kommt das Variationsprinzip schon öfter und reichhaltiger zum Zuge, doch treten stellenweise noch Passagen mit einzelnen unveränderten Melodiefragmenten auf⁴⁰. An diesen Stellen gehen die Figurationen in die Unterstimme über. In der 3. Variatio dagegen ist von der ursprünglichen Liedgestalt nichts mehr zu erkennen. Es dominiert figuratives Laufwerk, das in eine Triolenbewegung und zwei abschließende Coda-Takte mündet.

Diese auf Steigerung hin angelegte Gestaltung mag im Gegensatz zur "Mascarata" zum einen, qualitativ, darauf zurückzuführen sein, daß variative Steigerungen im ersten Liedabschnitt noch fehlen, zum anderen, in quantitativer Hinsicht, daß diesem nicht nur eine, sondern zwei Variationen folgen, die entsprechend voneinander abgesetzt werden müssen.

Mag die Frage nach der Person des Schreibers von "Betrübet ist zu dieser frist" aufgrund der Überlieferungssituation auch von besonderem Interesse sein, so sollte man doch nicht nur den musikgeschichtlichen Wert dieser Quelle als eines Autographs des Komponisten hervorheben. Denn auch vom künstlerisch-musikalischen Standpunkt bedeutet dieser Variationensatz eine große Bereicherung im Repertoire der weltlichen Kompositionen, die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Norddeutschland entstanden sind.

Anmerkungen

- 1 Werner Breig führt 56 für Scheidemann gesicherte Werke an, die in 18 verschiedenen Quellen überliefert sind, und 18 anonym überlieferte Werke, für die die Autorschaft Scheidemanns wahrscheinlich ist. Zudem sind 7 Kompositionen vermutlich zu Unrecht mit seinen Initialen bezeichnet, bei zwei anderen mit seinem Namen signierten ist die Echtheit bereits widerlegt. – Die Hauptquellen sind Ze 1, KN 207₁₅ und KN 209 (es werden hier und im folgenden die Siglen verwendet, wie sie Werner Breig festgelegt hat). – Vgl. tabellarisches Verzeichnis der Orgelwerke Scheidemanns bei Werner BREIG, Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann, Beihefte zum AfMw, Bd. III, Wiesbaden 1967, S. 107-112.
- 2 Dem "Finder", Prof. Dr. Martin Staehelin, sei herzlichst gedankt für die Anvertrauung der Abfassung des vorliegenden Aufsatzes, der von seiner Vermutung, es handele sich bei der aufgefundenen Handschrift um ein Autograph, seinen Ausgang nahm, sowie für die die Ausarbeitung begleitende freundliche Unterstützung.
- 3 In der Handschrift sind nur die Initialen "H.J.Br." verzeichnet. Es ist wahrscheinlich, daß es sich bei diesem Komponisten um jenen "Brun. Heinrich Jordan" handelt, der in der Zeit von 1658 bis zu seinem Tode, 1669, als Organist an der St. Katharinenkirche zu Braunschweig nachweisbar ist; vgl. Hermann LORENZEN, Der Cantor Heinrich Grimm (1593-1637). Sein Leben und seine Werke mit Beiträgen zur Musikgeschichte Magdeburgs und Braunschweigs, Hamburg 1940, S. 32.
- 4 Daniel Selichius (Selich) wurde am 4. Februar 1581 in Wittenberg getauft und ist 1626 in Wolfenbüttel gestorben. Aus den wenigen überlieferten Quellen zu seiner Biographie geht hervor, daß er sich 1601 an der Universität in Wittenberg immatrikulierte, "Chori Musici in arce Wesenstein Director" (Titel des "Weihnachtsgesangs" von 1616) war und, wahrscheinlich 1617, als Kapellmeister am Hof des Bischofs von Verden und Osnabrück, Herzog Philipp Sigismund, wirkte. 1621 trat er dann die Nachfolge von Michael Praetorius als Kapellmeister Herzog Friedrich Ulrichs von Braunschweig in Wolfenbüttel an. Sein bekanntestes Werk ist das Opus novum (1624), eine Sammlung von 24 geistlichen Konzerten.
- 5 Die intendierte Besetzung bleibt allerdings bei der Psalmvertonung von D. Selichius (Nr. 6) fraglich. Bei der Psalmmotette von H. Jordan (Nr. 4) handelt es sich offensichtlich um eine Intavolierung, da sie außer den Titelworten keine Textierung aufweist.
- 6 Von H. und J. Praetorius wie auch von D. Selichius sind zudem Dedikationen in Drucken bekannt; vgl. EitnerQ, Bd. 9, S. 134; Bd. 8, S. 42f. und S. 44.
- 7 In der gebundenen foliierten Sammlung beginnt die Handschrift demnach mit der dritten Seite, gefolgt von der ersten, zweiten und vierten.
- 8 Für die freundliche Genehmigung, diese Handschrift sowie auch die erste Seite der Toccata in G hier veröffentlichen zu können, sei der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel herzlich gedankt.
- 9 Die Annahme einer geistlichen Vorlage, eines Kirchenliedes, muß als unwahrscheinlich ausscheiden: Johannes Zahn führt ein Lied solchen Titels nicht auf; vgl. Johannes ZAHN, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt, Gütersloh 1889/90. Zudem haften sowohl dem Titeltext als auch der Melodik eher weltliche Züge an.
- 10 Eine Anfrage beim Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg blieb ergebnislos. Als Verfasser des Liedtextes könnte aber der Pfarrer und Dichter Johann Rist (1607-1667) in Frage kommen, mit dem Scheidemann freundschaftlichen Umgang hatte.
- 11 Die Möglichkeit einer Kondolenzkomposition seitens Scheidemann ist zwar mehr

spekulativ, doch sollte sie nicht gänzlich unerwähnt bleiben: 1630, in demselben Jahr, in dem die Liedvariationen komponiert wurden, starb die Schwester August d.J., Sibylle Elisabeth.

- 12 Zum Manuskript vgl. Lydia SCHIERNING, Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Kassel 1961 (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 12), S. 26: "Die Hs. umfaßt nur 17 Blatt; sie enthält einen Satz von Heinrich Scheidemann 'Toccata auf zwei Clavieren ex g von Henricus Scheid', zwölf kurze, vierstimmige Intavolierungen über das Benedicamus mit vorausgehenden, einstimmigen Intonationen und ein 'Niederländisch lidges' <recte: lidgen> mit zehn Variationen. Alle Stücke sind in deutscher Orgeltabulatur notiert, die Oktave reicht von c bis c'. <...> Die Sätze über das Benedicamus sind ursprünglich Vokalwerke; sie stammen von Thomas Mancinus, der Intavolator wird nicht genannt. Die Liedvariationen entsprechen in ihrem Aufbau und Variierungsprinzip denjenigen von J.P. Sweelinck und S. Scheidt." Sowohl der Schreiber des Benedicamus als auch der Liedvariationen ist nicht identisch mit demjenigen der Toccata.
- 13 Vgl. BREIG, a.a.O., S. 88.
- 14 Vgl. Charles Moise BRIQUET, Les Filigranes, Paris und Leipzig 1907, Amsterdam 2/1968, Bd. I/III, Nr. 940.
- 15 Scheidemanns Vater erhielt 1604 die Organistenstelle an der St. Katharinenkirche in Hamburg. Von 1611-1614 lernte Heinrich Scheidemann bei J.P. Sweelinck in Amsterdam. Bis 1623 sind keine Zeugnisse über sein Leben bekannt. 1629 erscheint sein Name erstmals in den Rechnungsbüchern der St. Katharinenkirche; sie führen ihn als Organisten und Kirchenschreiber an.
- 16 Es ist im Staatsarchiv Hamburg unter der Signatur Bestand St. Katharinenkirche, A III. b. 2 verzeichnet. Dem Staatsarchiv Hamburg sei an dieser Stelle für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der Schriftzeugnisse herzlich gedankt.
- 17 Rechnungsbuch, S. 270, Z. 41.
- 18 Ebenda, S. 262, Z. 9.
- 19 Ebenda, S. 261, Z. 21.
- 20 Ebenda, S. 261, Z. 5.
- 21 Ebenda, S. 266, Z. 14.
- 22 Ebenda, S. 261, Z. 15.
- 23 Nach der nicht näher bezeichneten Abbildung im Artikel "Scheidemann", in: MGG 11 (1963), Sp. 1623.
- 24 Rechnungsbuch, S. 270, Z. 20.
- 25 Ebenda, S. 263, Z. 15.
- 26 Ebenda, S. 262, Z. 1.
- 27 Ebenda, S. 262, Z. 20.
- 28 Ebenda, S. 262, Z. 16.
- 29 Ebenda, S. 269, Z. 12.
- 30 Ebenda, S. 269, Z. 33.
- 31 Ebenda, S. 263, Z. 13.
- 32 Ebenda, S. 270, Z. 21.

33 Ebenda, S. 270, Z. 23.

34 Ebenda, S. 262, Z. 7.

35 Ebenda, S. 262, Z. 11.

36 Dagegen trifft die Vermutung, daß die in KN 210, fol. 57^v-58^r, überlieferte intavolierte Motette von Orlando di Lasso ein Autograph Scheidemanns sei, nicht zu; vgl. MGG 8 (1960), Anm. zur Tafel 64, Abb. 1.

37 Vgl. die Auflistung der Orgelwerke von Hans KLOTZ, Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, Kassel 1975, S. 324f.

38 In Scheidemann, Orgelwerke, Bd. III, hrsg. von Werner BREIG, Kassel 1960, findet sich die kurze Oktave auf S. 16, T. 29.

39 Beide Kompositionen sind ediert in: Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule, hrsg. von Werner BREIG, Mainz 1970, Nr. 5 und 9.

40 Vgl. T. 33-35, 38-39, 41 und 46-48.

The first system of the musical score consists of five measures. The right hand (treble clef) begins with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand (bass clef) plays a series of chords: a whole note chord (G2, B1, D2), a half note chord (G2, B1, D2), a quarter note chord (G2, B1, D2), and a quarter note chord (G2, B1, D2). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The second system of the musical score consists of five measures, starting with a measure number '6'. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand (bass clef) plays a series of chords: a whole note chord (G2, B1, D2), a half note chord (G2, B1, D2), a quarter note chord (G2, B1, D2), and a quarter note chord (G2, B1, D2). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The third system of the musical score consists of five measures, starting with a measure number '11'. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand (bass clef) plays a series of chords: a whole note chord (G2, B1, D2), a half note chord (G2, B1, D2), a quarter note chord (G2, B1, D2), and a quarter note chord (G2, B1, D2). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The fourth system of the musical score consists of five measures, starting with a measure number '16'. The right hand (treble clef) plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand (bass clef) plays a series of chords: a whole note chord (G2, B1, D2), a half note chord (G2, B1, D2), a quarter note chord (G2, B1, D2), and a quarter note chord (G2, B1, D2). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

21

Musical score for measures 21-25. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Measure 25 ends with a piano (p) dynamic marking.

26 2. Variatio

Musical score for measures 26-30, labeled "2. Variatio". The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues in the same key and time signature. The right hand has a more active melodic line with frequent sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. Measure 30 ends with a piano (p) dynamic marking.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues in the same key and time signature. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns. Measure 34 ends with a piano (p) dynamic marking.

35

Musical score for measures 35-37. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues in the same key and time signature. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns. Measure 37 ends with a piano (p) dynamic marking.

38

Musical score for measures 38-40. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues in the same key and time signature. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns. Measure 40 ends with a piano (p) dynamic marking.

41

Musical score for measures 41-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues in the same key and time signature. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns. Measure 45 ends with a piano (p) dynamic marking.

45

Musical score for measures 45-47. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a grace note in measure 45. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 45. The key signature has one sharp (F#).

48

3. Variatio

Musical score for measures 48-50. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

51

Musical score for measures 51-53. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

54

Musical score for measures 54-56. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

57

Musical score for measures 57-59. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

60

Musical score for measures 60-62. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

63

Musical notation for measures 63-65. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern. The left hand has a sparse accompaniment with some rests.

66

Musical notation for measures 66-68. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand accompaniment becomes more active with eighth notes.

69

Musical notation for measures 69-71. The right hand introduces triplet markings over the sixteenth-note runs. The left hand also features triplet markings.

72

Musical notation for measures 72-74. The right hand continues with triplet markings. The left hand has a more complex accompaniment with triplets and rests. The piece concludes with a final chord.