

Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt

von

PIETER DIRKSEN

Neben dem umfangreichen und ambitionierten Sammelwerk *Tabulatura Nova* von 1624 und dem späten, 1650 erschienenen *Tabulatur-Buch hundert geistlicher Lieder und Psalmen* (»Görlitzer Tabulaturbuch«), das als Komposition und als Orgelmusik eine ganz andere Konzeption hat, nehmen die nur handschriftlich überlieferten Tasteninstrumentwerke von Samuel Scheidt einen recht bescheidenen Platz ein. Scheidt gehört zu der überaus kleinen Gruppe deutscher Organisten des 17. Jahrhunderts – nur Johann Ulrich Steigleder ist ihm hierin an die Seite zu stellen –, deren Werke vornehmlich im Druck publiziert worden sind. Die Zuverlässigkeit des Textes, der völlig den Intentionen des Komponisten entspricht, das Fehlen jeglicher Authentizitätsproblematik und das unbestreitbare musikalische Gewicht der Werke hat dazu geführt, daß die bisherige Forschung sich vor allem mit der *Tabulatura Nova*, der umfangreichen dreiteiligen Clavierveröffentlichung Scheidts, beschäftigt hat. Seit der Publikation des V. Bandes der Scheidt-Gesamtausgabe¹, inzwischen mehr als ein halbes Jahrhundert alt, in welchem das handschriftlich überlieferte Clavierwerk² Scheidts nach dem damaligen Kenntnisstand zum ersten Male gesammelt und veröffentlicht wurde, hat die Scheidt-Forschung sich diesem Werkbereich nur sehr sporadisch zugewandt. Die vorliegende Arbeit möchte einzelne Werke des jetzt vorliegenden Bestandes an handschriftlich überlieferten Clavierwerken Scheidts kritisch auf ihre Echtheit hin überprüfen und einige neue Zuschreibungen zur Diskussion stellen.

Bei der Feststellung der dazu notwendigen stilistischen und kompositionstechnischen Kriterien verfügen wir über eine breite und zuverlässige Vergleichsbasis in Scheidts *Tabulatura Nova*. Dies läßt erwarten, daß die Echtheitsproblematik in diesem Falle weit weniger kompliziert ist als für die Oeuvres vieler anderer zeitgenössischer Clavierkomponisten, deren Werke zu Lebzeiten nicht veröffentlicht wurden, so daß Echtheitskriterien ausschließlich aus der oftmals komplexen handschriftlichen Überlieferung abgeleitet werden müssen. Doch könnte das Fehlen einzelner Clavierwerke Scheidts in der *Tabulatura Nova* vielleicht spezielle qualitative oder auch stilistische Gründe haben, so daß diese Stücke nicht ohne weiteres mit dem Maßstabe dieses 'Magnum Opus' vergleichbar sind³. Es ist kaum anzunehmen, daß die *Tabulatura Nova* eine Art Gesamtausgabe aller vor 1624 komponierten Clavierwerke Scheidts darstellt. Der Komponist wird manche Arbeit für die Publikation als qualitativ ungeeignet beurteilt oder als nicht in den Gesamtrahmen der *Tabulatura* passend befunden haben. Ohne die zentrale Bedeutung der *Tabulatura Nova* für die folgende Diskussion ab-

1 SSW 5. – Die detaillierten Angaben zu den im Text erwähnten Titeln sind der Bibliographie am Ende dieser Arbeit zu entnehmen.

2 Der Terminus »Clavier« wird hier, dem historischen Gebrauch entsprechend, als Sammelbegriff für alle damals zur Verfügung stehenden Tasteninstrumente benützt.

3 Von einer sicher zuschreibbaren handschriftlichen Komposition Scheidts, der *Alamanda* aus *Tor F 8* stellte Werner Breig dies schon fest (Breig 1969, S. 322 f.). Vgl. dazu aber S. 120 dieses Aufsatzes.

schwächen zu wollen, sollte daher betont werden, daß Scheidts großes Druckwerk keine absolute Norm bei der kritischen Bewertung des handschriftlichen Bestandes liefern kann.

Derartige Überlegungen können auch Konsequenzen haben für die Chronologie von handschriftlichen Werken. Deshalb wird es ein weiteres Ziel der vorliegenden Arbeit sein, die Scheidt zuzuschreibenden Werke – mit dem Erscheinungsjahr der *Tabulatura Nova* als Fixpunkt – in das Gesamtwerk des Komponisten einzuordnen und dadurch vielleicht ein differenzierteres Bild von Scheidts Entwicklung als Clavierkomponist zu erhalten.

Für die Quellen gelten die folgenden – meist in der einschlägigen Literatur bereits gebräuchlichen – Sigel⁴:

BB III	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Mus. ms. 40158 (Daniel Schmidts Orgelbuch)
BP	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Mus. ms. Bártfa 27
GK	Berlin, Stadtbibliothek, Gymnasium zum Grauen Kloster, Ms. HB 103 (olim 52)
Ko	København, Kongelige Bibliothek: handschriftlicher Anhang zu Gabriel Voigtländers Erster Teil allerhand Oden und Lieder (1642)
Le I	Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. II, 2.51
Le II	Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Ms. II, 6.18.
Ly A 1	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. Lynar A 1
Ly B 1	Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Ms. Lynar B 1
TN I-III	Samuel Scheidt, <i>Tabulatura Nova</i> I-III, Hamburg 1624 (Neuausgabe: Samuel Scheidt, Werke 6-7, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1954)
Tor F 8	Torino, Biblioteca Nazionale, Collezione Foà, MS. 8
Up	Uppsala, Universitetsbibliothek, Instr. mus. i. handskr. 408
WM	Wien, Minoritenkonvent, Musikarchiv Ms. XIV/714 (olim Ms. 8).
Wo	Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Musica-Hs. 227

*

Die meisten der im folgenden zu diskutierenden handschriftlich überlieferten Clavierwerke Scheidts sind unter quellenkundlichen, kompositorischen und stilistischen Aspekten mehr oder weniger eng mit dem Werk von Scheidts Lehrer Jan Pieterszoon Sweelinck verbunden. Auf diese Beziehung soll vorab in Kürze eingegangen werden. Es gibt, im Gegensatz zu allen anderen bekanntgewordenen deutschen Sweelinck-Schülern, für Scheidt kein zeitgenössisches Dokument, das ihn als Schüler Sweelincks ausweist. Erst Johann Mattheson führt ihn nach mehr als einem Jahrhundert ausdrücklich als Sweelinck-Schüler auf⁵. Es gibt aber in keinem anderen Falle nur annähernd so viele sekundäre Beweise für eine Schüler-Lehrer-Beziehung wie zwischen Sweelinck und Scheidt, so daß die Richtigkeit von Matthesons Bericht vollauf bestätigt erscheint. Ein direkter Beleg für die Studien von Samuels Bruder Gottfried ist vorhanden; dieser erwähnt in einem Dokument aus dem Jahre 1623, daß er vier Jahre

4 Vgl. die Quellenlisten bei Breig 1969, Dirksen sowie in Sweelinck, *Werken* 1 und *Opera omnia* I/1-3.

5 Mattheson (Neudruck), S. 331.

bei Sweelinck studiert habe⁶. Im Jahre 1630 wird eine von Samuel Scheidt herausgegebene Veröffentlichung von dreistimmigen Fantasien Sweelincks angekündigt⁷. Das entscheidende Kriterium aber bilden die inneren Merkmale von Scheidts Werken für Tasteninstrumente. Die Vorliebe für Variationsformen, der Figurationsstil, die Übernahme von thematischen Modellen sowie viele andere kompositionstechnische Merkmale weisen Scheidt als den in jeder Hinsicht treuesten Schüler des Amsterdamer Meisters aus.

*

Treue zu seinem einstigen Lehrer geht offensichtlich auch aus einem erst seit kurzem beachteten Tatbestand hervor, der bereits im Blick auf Sweelinck publiziert worden ist⁸ und hier vom Standpunkt Scheidts aus rekapituliert sei. Es handelt sich um die zwei »Sam. Scheidt.« zugeschriebenen Toccaten aus dem Orgelbuch von Daniel Schmidt (*BB III*). Die erste dieser Toccaten (Toccat a 3), das Werk in C, findet sich unter Sweelincks Namen in *WM*. Weil die Konkordanz bisher unbeachtet blieb, hat diese Toccat mehrere Jahrzehnte lang eine merkwürdige Doppelexistenz unter zwei Komponistennamen in der Spezialliteratur und in zwei Gesamtausgaben geführt⁹. Die Quellenlage sowie stilkritische Überlegungen lassen indessen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Sweelinck als Autor dieses Werkes gelten muß. Das Werk ordnet sich nämlich zwanglos dem gesicherten Bestand der Sweelinckschen Toccaten ein, denen es im Stil, im Umfang und in der satztechnischen Qualität eng verwandt ist. Ausschlaggebend für diese Beurteilung ist indessen die ungleich größere Quellenautorität der Wiener Handschrift; die Fassung in *WM* ist nicht nur unter textkritischem Gesichtspunkt weit zuverlässiger als die in *BB III*, sondern sie ist auch einige Jahrzehnte früher aufgezeichnet worden als diejenige im retrospektiven Orgelbuch von Daniel Schmidt¹⁰. Auch sei darauf hingewiesen, daß die Wiener Handschrift Zuschreibungen sowohl an Sweelinck als auch an Scheidt enthält, in *BB III* dagegen der Name oder die Initialen Sweelincks völlig fehlen. Die Angabe des Autors in *WM* ist somit die glaubhaftere, und die Toccat kann deshalb nicht länger als Scheidts Komposition betrachtet werden.

Der wichtigste Lesartenunterschied zwischen den Fassungen in *BB III* und *WM* findet sich am Ende des Stückes, wo in der Berliner Fassung eine um vier Takte längere Coda angehängt ist, die aus einem gebrochenen Tonika-Dreiklang gebildet ist. Dies ist ein stilistischer Bruch mit dem Vorangehenden und weist zugleich unverkennbar auf den Figurationsstil Scheidts hin. Die Zuschreibung des Werkes an den Hallenser Komponisten in der späteren Quelle läßt sich vielleicht aus diesen vier

6 »[...] auch die Edle *musicam* mit orgelschlagen und *componiren*, Inmaßen ich solche Kunst bey dem Kunstreichen, nunmehr sehligem Jan Peter – schon in Amsterdam in die 4 jahr langh [...] getrieben«; Werner, S. 443.

7 »Fantasien m. 3 St; d. alle 8. Tonos von J. P. S Organisten zu Amst. komp. u von Samuele Scheid Hallense kolligirt«; vgl. Göhler, S. 915.

8 Dirksen, S. 100-103.

9 a) Sweelinck, *Werken* 1 Nr. 32; *Opera omnia* I/1, Nr. 25. – b) SSW 5, Nr. 3.

10 *BB III* entstand, wie Datierungen einzelner Aufzeichnungen belegen, kurz nach der Mitte des Jahrhunderts; vgl. Schierring, S. 105.

neuen Schlußtakten erklären. Möglicherweise liegt somit in der Berliner Fassung eine Bearbeitung des Sweelinckschen Werkes durch Scheidt vor.

Akzeptiert man, daß die Toccata in C von Sweelinck stammt und die Version in BB III vielleicht eine Scheidtsche Bearbeitung ist, so hat dies Konsequenzen für die Deutung der anderen Toccata dieser Quelle, nämlich der Toccata in d¹¹. Dieses Werk ist auf demselben Doppelfolio notiert und ebenfalls mit Scheidts Namen signiert¹². Stilistisch weist es aber weitgehend dieselben Sweelinckschen Merkmale auf wie die Toccata in C. Nur die Coda fällt hier wiederum aus dem Rahmen. Ebenso wie bei der anderen Toccata wird auch hier die Dur-Tonika des Schlußakkordes mit erhöhtem Leitton in einer emphatischen Weise unterstrichen, die für den Kompositionsstil Sweelincks untypisch ist. Die Schlußfolgerung drängt sich deshalb auf, daß es sich hier um einen ähnlichen Fall handelt wie bei der Toccata in C und daß die Toccata in d demnach wahrscheinlich als die von Scheidt revidierte Version einer verlorengegangenen Originalkomposition Sweelincks betrachtet werden kann.

*

In seiner 1924 erschienenen Scheidt-Monographie¹³ schrieb Christhard Mahrenholz einen Zyklus von acht Variationen, das *Niederländisch Liedgen* aus einer Wolfenbütteler Tabulatur (Wo), dem Hallenser Meister zu und veröffentlichte ihn dementsprechend im fünften Band der Gesamtausgabe¹⁴. Diese Zuschreibung basierte auf dem Variationsstil und der Tatsache, daß Scheidt genau dieselbe Melodie, nämlich die holländische Weise *Windecken daer het Bosch af drilt* oder *Vluchtige Nymph*¹⁵ in einer Instrumentalkanzone aus dem ersten Teil der *Ludi Musici I* (1621) verwendet hat¹⁶. Es entging Mahrenholz aber, daß in der zweiten und dritten Variation eine abweichende Melodiefassung benutzt wird. Die spätere Identifizierung von Teilen dieses Werkes in den Quellen *Ly A 1* und *WM* brachte ans Licht, daß der Wolfenbütteler Zyklus die Kompilation zweier Werke darstellt¹⁷. Die zweite und dritte Variation gehören zu einer dreiteiligen Reihe, die in stilistischer Hinsicht Sweelinck sehr nahe steht und ihm deshalb, zumal wenn man die spezifischen Überlieferungsverhältnisse dieser Reihe in den beiden weitaus wichtigsten Sweelinck-Quellen *LyA 1* und *WM* berücksichtigt, vielleicht zugeschrieben werden kann¹⁸. Die erwähnte melodische Konkordanz sowie die stilistischen und satztechnischen Merkmale der verbleibenden sechs Variationen aus Wolfenbüttel¹⁹ weisen auf Scheidt, wenn auch Werner Breig auf Grund der relativ einfachen Faktur dieser Sätze die Autorschaft von Scheidt selbst für unwahrscheinlich hält und den Komponisten der Reihe vielmehr in seinem Schülerkreis vermutet²⁰.

11 SSW 5, Nr. 2; beide Toccaten auch als Rekonstruktionsversuche als Appendix 3 bzw. 4 bei Dirksen, S. 131-135.

12 Vgl. das Faks. dieses Doppelfolios bei Dirksen, Abb. 3.

13 Mahrenholz 1924, S. 2.

14 SSW 5, Nr. 12.

15 Vgl. zu diesem alternativen Liedtitel van Duyse, Bd. 1, S. 597-602. Wir wählen hier im Anschluß an Sweelincks (?) Originaltitel die Bezeichnung *Vluchtige nymph* (vgl. Dirksen, S. 112).

16 SSW 2-3, Nr. 31.

17 Curtis, 1963, S. 112; Breig 1969, S. 322-323.

18 Zu den Einzelheiten vgl. Dirksen, S. 110-112.

19 Die zwei Zyklen sind als separate Werke ediert in: *Lied- und Tanzvariationen ...*, Nr. 1 und 2.

20 Vgl. Breig 1969, S. 325-326.

Indessen gibt es einen weiteren wichtigen Aspekt der Kompilation in der Wolfenbütteler Tabulatur, der neues Licht auf die Autorschaftsfrage der sechs Variationen werfen kann.

Unter den in Band V der Gesamtausgabe durch Mahrenholz veröffentlichten handschriftlich überlieferten Werken Scheidts findet sich auch eine von Max Seiffert aus zwei Quellen (*Up* und *GK*) zusammengestellte Reihe über die *Pavana Hispanica*, die aus drei Variationen von Sweelinck und fünf Variationen von Scheidt besteht²¹. Die Tatsache, daß zwei unabhängige Quellen einen teilweise übereinstimmenden und mit zwei Komponisteninitialen versehenen Zyklus enthalten, hat Seiffert zu dem Schluß veranlaßt, es liege hier eine »kameradschaftliche Zusammenarbeit zwischen

TABELLE 1

A. *Pavana Hispanica*

<i>Up</i>	<i>GK</i>	Seiffert / Mahrenholz	Noske 1974 ²²
Pavana Hispanica a M. J. P.	Paduna. M. J. P. S. Hispania. & S. S. O. 1. Variatio	1	1
.2. Variatio: a S. S.	—	2	—
.3. Variatio: S. S.	—	3	—
—	2. Variatio S. S.	4	—
.4. Variatio: 3 Vocum M. I. P. S.	3. Variatio. M. J. P.	5	2
.5. Variatio a. S. S.	4. Variatio S. S. à 2.	6	—
.6. Variatio: M. I. P.	—	7	3
.7. Variatio: MIP	—	8	4

B. *Cantilena Anglica Fortunae*

<i>GK</i>	<i>TN</i>	Noske 1974 ²³
—	Cantilena Anglica Fortunae [1. Variatio]	—
Von der Fortuna werd ich getrieben Jan Peter S. et Sam. S. 1 Variatio.	—	1
2. Variatio	—	2
Tertia Variatio.	—	3
4. Variatio.	2. Variatio	—
Quinta Variatio.	3. Variatio	—
6. Variatio.	4. Variatio	—
—	5. Variatio	—

21 Sweelinck, *Werken* 1, Nr. 68; SSW 5, Nr. 13.22 Sweelinck, *Opera omnia* 1/3, Nr. 9.23 Sweelinck, *Opera omnia* 1/3, Nr. 2.

Lehrer und Schüler« vor²⁴. Diese von Mahrenholz übernommene These ist später, vor allem von Margarete Reimann²⁵ und Lydia Schierning²⁶, in Frage gestellt worden, so daß heute meist davon ausgegangen wird, daß die Zusammenstellung nicht von den Komponisten ausgegangen ist, sondern erst im Laufe der Überlieferung zustande gekommen ist²⁷. Angesichts der divergierenden Melodiefassungen von Sweelincks und Scheidts Variationen könnte man geneigt sein, in der Parallelüberlieferung der Uppsalaer und Berliner Quelle einen Zufall zu sehen – wenn es nicht einen ähnlichen und in allen Punkten vergleichbaren Fall gäbe. In GK findet sich nämlich noch ein weiterer kombinierter Zyklus unter dem Titel *Von der Fortuna werd ich getrieben* (f. 27^v-30^r) mit je drei Variationen von Sweelinck und Scheidt, wobei die letzteren auch als Variation 2 bis 4 der *Cantilena Anglica de Fortuna* im II. Teil der *TN* vorkommen (Nr. 8). Die Tabelle auf S. 95 gibt eine Übersicht über den Aufbau beider Reihen.

In den zwei Variationengruppen werden jeweils verschiedene Melodiefassungen verwendet. Die Folgerung, daß hier Fragmente eines Sweelinckschen Variationenzyklus von fremder Hand mit einer Auswahl von Variationen über den gleichen Cantus firmus aus der *TN* zusammengestellt sind²⁸, erweist sich jedoch, genau besehen, als voreilig. Die Lesarten der drei Scheidtschen *Fortuna*-Variationen behaupten sich gegenüber der *TN*-Fassung als durchaus eigenständig und können nicht als Abschriften aus der Druckvorlage betrachtet werden. Alle Einzelheiten sprechen für eine Frühfassung des *TN*-Zyklus²⁹. Besonders die zwei letzten handschriftlichen Variationen (*TN*: Var. 3 und 4) lassen erkennen, wie Scheidt für die *TN*-Revision die Figuration strafft (Beispiel 1 a), eine nicht ganz geglückte Sechzehntel-Spielfigur durch eine neue, interessantere Inventio mit Triolen ersetzt (Beispiel 1 b) und vor allem den Schlußtakt jeder Variation neu und einheitlich gestaltet (Beispiel 1 c und 1 d).

Beispiel 1

a

24 Seiffert, Vorwort zu Sweelinck, *Werken 1*, S. XLVI-XLVII.

25 Reimann, S. 267.

26 Schierning, S. 97.

27 So in Sweelinck, *Opera Omnia I/3*, S. XXV und XXXII-XXXIII; dazu neuerdings auch Noske, S. 115.

28 Vgl. die in Anm. 23 bis 25 angeführten Literaturstellen.

29 Die *Cantio Belgica a 4 voc* in GK, f. 30^r-32^r (= *TN 1/7*, *Wehe, Windgen, wehe*) zeigt dagegen keinerlei Spuren einer von der *TN* unabhängigen Überlieferung.

b

GK

TN

c

GK

TN

d

GK

TN

Der Eindruck, daß die Variationenreihe der *TN* eine Erweiterung der drei aus *GK* bekannten Variationen zu einem eigenständigen neuen Zyklus darstellt, wird durch folgende Fakten noch verstärkt:

1. Die erste handschriftliche Scheidt-Variation trägt mit ihrer Stimmpaartechnik unverkennbar die Charakterzüge einer Innenvariation. Scheidt fügt denn auch in der *TN* eine neue erste Variation hinzu, die deutlich von dem Sweelinckschen Satz inspiriert ist, der den handschriftlichen Zyklus eröffnet; die Anfangstakte sind sogar weitgehend identisch:

Beispiel 2

Sweelinck

Musical score for Sweelinck's piece. It consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a sequence of chords and melodic lines across five measures.

Scheidt

Musical score for Scheidt's piece. It consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a sequence of chords and melodic lines across five measures, similar to Sweelinck's but with some differences in the bass line and melodic phrasing.

Scheidt änderte dabei die Stimmeinsätze der alten zweiten Variation, um einen fließenderen Übergang herbeizuführen:

Beispiel 3

GK

Musical score for GK. It consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a sequence of chords and melodic lines across two measures.

TN

Musical score for TN. It consists of two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a sequence of chords and melodic lines across three measures, with some notes marked with a 'z'.

2. Um die neue Reihe den zyklischen Prinzipien der weltlichen Variationen der *TN* anzupassen, fügte Scheidt am Ende der Reihe eine neukomponierte Variation im Tripeltakt hinzu, wie sie die meisten dieser Zyklen aufweisen³⁰.

3. Der so entstandene gedrängte Zyklus von fünf Variationen ist in der *TN* ohne direkte Parallele; die anderen weltlichen Zyklen umfassen wenigstens sieben, meist aber zehn oder elf Variationen. Dies bedeutet, daß der *Fortuna*-Reihe der *TN* offenbar grundsätzlich andere Voraussetzungen zugrundeliegen als den anderen Zyklen; und wir gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß diese Sonderstellung mit der in *GK* dokumentierten Frühfassung in einem gewissen Zusammenhang steht.

Allem Anschein nach hat Scheidt bei der Aufnahme seiner *Fortuna*-Variationen in die *TN* nur das erforderliche Mindestmaß an Überarbeitung geleistet. Die niedrige Satzzahl kann daher als Indiz dafür aufgefaßt werden, daß die Ordnungsprinzipien und der Umfang des *GK*-Zyklus im wesentlichen beibehalten werden sollten. Sowohl die eigenständigen Lesarten als auch die Tatsache, daß die drei Variationen Scheidts sich komplementär zu denen von Sweelinck verhalten (auch rückblickend vom Standpunkt der *TN* aus), legen den Schluß nahe, daß der kombinierte Zyklus in *GK* doch authentisch ist. Die offensichtliche Beziehung zwischen den drei *Fortuna*-Variationen Scheidts aus *GK* und dem Zyklus in *TN* II gibt auch der Frühfassung den Stempel des Authentischen, und es scheint darüber hinaus durchaus möglich, daß es Scheidt ist, auf den die Zusammensetzung des *Fortuna*-Zyklus in *GK* zurückgeht.

Inwieweit Vergleichbares auch für die Variationen über die *Pavana Hispanica* gilt, läßt sich wegen des Fehlens einer *TN*-Version weniger leicht bestimmen. Es gibt jedoch einige Merkmale, die darauf hinweisen, daß Scheidt auch in dieser Reihe nicht nur für die Komposition der ihm zugeschriebenen Einzelvariationen verantwortlich ist, sondern auch mit der Kombination dieser Sätze mit Sweelincks Variationen zu tun gehabt hat. Dafür spricht schon die Tatsache, daß die *Pavana Hispanica*, mit klarer Zuschreibung jeder Variation an Sweelinck oder Scheidt – ungeachtet der Unterschiede in der Zusammenstellung – in zwei voneinander unabhängigen Quellen überliefert ist³¹. Beiden Versionen gemeinsam ist außer zwei Innenvariationen die eröffnende Sweelincksche Variation; wie bei der *GK*-Fassung der *Fortuna*-Reihe hat keiner der überlieferten *Pavana Hispanica*-Sätze Scheidts diese Funktion übernehmen können. Die nur in *Up* erhaltene letzte Variation Sweelincks schließt das Werk im Tripeltakt ab, was nicht für Sweelinck, sondern – wie oben schon erwähnt – allein für Scheidt kennzeichnend ist. Die nur in *GK* erhaltene Variation Scheidts ist offensichtlich von Sweelincks zweiter Variation angeregt und war vielleicht als Ersatz für diese gemeint; der fragmentarische Charakter der *GK*-Reihe, die zudem das Sweelincksche Vorbild beibehält, läßt aber keine weiteren Schlüsse in dieser Richtung zu. In der Version von *Up* deutet nur die Anordnung auf Scheidt hin, dagegen ist es unwahrscheinlich, daß die Reihe in allen Einzelheiten auf ihn zurückgeht. Vor allem auch im Lichte der Parallelen zu den *Fortuna*-Variationen ist eine Verbindung Scheidts nicht Nur mit dem Inhalt, sondern auch mit der Form der *Pavana Hispanica*-Reihe wahrscheinlich.

30 Zu der abschließenden Sweelinckschen Variation vgl. van den Sigtenhorst Meyer und Lindenburg, S. 53-55; Lindenburg, S. 125-127; Sweelinck, *Opera omnia* I/3, S. XXXIII.

31 Die drei gemeinschaftlichen Variationen über das *Pavana Hispanica*-Modell stellen die einzige Konkordanz zwischen *GK* und *Up* dar; außerdem können beide Quellen auch hinsichtlich Entstehungszeit und -ort als unabhängig voneinander betrachtet werden; vgl. dazu Schierring, S. 95-100.

Wie schon früher festgestellt wurde, erweist Scheidt sich mit seinem Werk als der weitaus treueste Sweelinck-Schüler. Wer sich mit der Fülle von Sweelinckschen Elementen im Oeuvre Scheidts befaßt hat, den kann es nicht überraschen, wenn es Anzeichen dafür gibt, daß Scheidt eigene Kompositionen mit Werken seines Lehrers zu verbinden versuchte. Auch ist zu bedenken, daß in der Überlieferung der Clavierwerke sowohl Scheidts als auch Sweelincks keine weiteren derartig kombinierten Reihen anzutreffen sind³². Die besprochenen Fälle stellen vielmehr in der Claviermusik des 17. Jahrhunderts ein einzigartiges Phänomen dar. Seifferts These einer Gemeinschaftsarbeit muß aber nunmehr dahingehend modifiziert werden, daß die Verantwortung für die vorliegende Gestalt der Reihe bei Scheidt zu suchen ist.

Die in den *Fortuna*-Variationen zu beobachtenden Unterschiede zwischen den Cantus-firmus-Versionen Sweelincks und Scheidts sind vielleicht so zu deuten, daß Scheidt eine melodische Trennung zwischen den Variationen seines verehrten Lehrers und seinen eigenen bewußt angestrebt hat. Die Art dieser Unterschiede weist jedenfalls stark in diese Richtung. Im Beispiel 4 sind beide Versionen einander gegenübergestellt.

Beispiel 4

Ein Vergleich mit verschiedenen zeitgenössischen Fassungen der Melodie³³ ergibt, daß Sweelincks Version die Standardlesart darstellt, während die zwei wichtigen Varianten in Scheidts Fassung (im Notenbeispiel durch Umrandung angegeben) völlig

32 Was Sweelinck betrifft, so gilt dies mit Ausnahme der vier Variationen über *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (*Opera omnia* I/2, Nr. 1), die in der singulären Quelle (*Ly B 1*) mit Bearbeitungen derselben Melodie von Andreas Düben, Peter Hasse, Gottfried Scheidt und Anonyma aufgezeichnet sind. Die Variationen Sweelincks bilden aber in der Quelle deutlich eine in sich geschlossene Kopfgruppe. Vgl. das Vorwort zu: *Orgel- und Cembalowerke der Familie Düben*, hrsg. von Pieter Dirksen (in Vorb.).

33 Vgl. van Duyse, Bd. 2 S. 1363; Curtis im Vorwort zu *MMN III*, S. XL-XLI; vgl. auch die Bearbeitungen von William Byrd, John Dowland, Thomas Tomkins und Nicolas Vallet.

vereinzelt dastehen. Der Verdacht drängt sich auf, es handle sich hier um einen bewußten kompositorischen Eingriff Scheidts, eben um die erstrebte Differenzierung zu erreichen. Die Tatsache, daß der *Pavana Hispanica*-Zyklus dann nicht gleichfalls mit zwei Melodievarianten arbeitet, spräche gegen diese These, wenn nicht ein mit der *Fortuna*-Reihe vergleichbarer Fall existierte.

Wir meinen damit den Wolfenbütteler Zyklus, zu dem wir nunmehr zurückkommen. Die zwei in der *Vluchtige Nymph* benutzten Melodiefassungen sind in Beispiel 5 synoptisch dargestellt.

Beispiel 5

The image displays musical notation for Example 5, comparing two versions of a melody: Sweelinck (A) and Scheidt (B). The notation is in treble clef with a common time signature. Sweelinck's version (A) is shown in two staves, with the second staff (B) showing a variation. The Scheidt version (B) is shown in two staves, with the second staff (C) showing a variation. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with vertical dotted lines indicating specific points of comparison between the two versions.

Der Fassung Sweelincks begegnet man wiederholt in den (fast ohne Ausnahme niederländischen) Quellen dieser Melodie³⁴. Die Ausnahme findet sich in der zweiten Zeile; diese in der *Wo*-Reihe nicht auftretende Variante ist im Notenbeispiel unter C wiedergegeben. Scheidts Variante zu dieser melodischen Schlüsselstelle, die einzige, aber sehr charakteristische Abweichung von der traditionellen Melodie, ist wiederum singulär. Sie bringt eine in der Originalmelodie nicht vorhandene wörtliche Wiederholung der Anfangsphase auf der nächsthöheren Tonstufe. Diese sequenzartige Wendung erweist sich noch deutlicher als Scheidts Varianten in der *Fortuna*-Melodie als stark kompositorisch geprägte Modifizierung. Daß sie jedenfalls, wie die Ände-

34 Vgl. van Duyse, Bd. 1, S. 597-602.

rungen im Duktus der *Fortuna*-Weise, Scheidts geistiges Eigentum ist, wird durch die Canzone in den *Ludi Musici* bewiesen.

Der Variationenzyklus aus *Wo* hat alle schon oben beschriebenen Merkmale einer kombinierten Sweelinck/Scheidt-Variationenreihe und kann durchaus als eine Parallelscheinung zu den Variationen über die *Fortuna* und die *Pavana Hispanica* betrachtet werden. Die 'A'- und 'B'-Variationen sind in dem für den jeweiligen Komponisten typischen Variationsstil gehalten³⁵. Diese charakteristische Kombinationsweise kann eigentlich nur Scheidt selbst zugeschrieben werden. Werner Breigs Annahme, daß die acht 'B'-Variationen von einem Schüler Scheidts stammen, erscheint auch deshalb wenig überzeugend, weil vergleichbare Kompositionen aus dem – ohnehin kaum greifbaren – Schülerkreis Scheidts³⁶ nicht vorhanden sind. Wenn Breig darauf verweist, daß die zu großen Abweichungen von der Faktur der weltlichen Zyklen aus der *TN* gegen Scheidt als Komponisten sprechen, dann ist dem entgegenzuhalten, daß die gleiche bescheidene Faktur in der handschriftlich überlieferten, aber authentischen *Pavana Hispanica* zu finden ist. So bleibt, obwohl nicht streng beweisbar, die Zuschreibung der acht Variationen über die *Vluchtige Nimph* aus *Wo* an Samuel Scheidt die wahrscheinlichste Lösung für das Problem der Autorschaft.

*

Ende der zwanziger Jahre wurde von Otto Gombosi³⁷ eine für die Scheidt-Forschung sehr bedeutende Quelle aufgefunden, nämlich die aus der ehemaligen deutschen Kirchenbibliothek in Bártfa (Bartfeld in Oberungarn) stammende und heute in Budapest verwahrte Tabulatur *BP*³⁸. Ohne diese Entdeckung wäre der um nur wenige Jahre später veröffentlichte fünfte Band der Scheidt-Gesamtausgabe wesentlich bescheidener ausgefallen; höchstwahrscheinlich hat der Fund sogar erst den Anstoß zu dieser Veröffentlichung gegeben. Während die übrigen einzelnen Clavierwerke meist verstreut überliefert sind, enthält diese in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandene Quelle nicht weniger als vier wichtige Scheidt-Unica. Wegen ihrer zentralen Bedeutung für die handschriftliche Überlieferung und wegen ihres Stellenwerts für die vorliegende Diskussion sei diese Quelle hier kurz beschrieben und der Inhalt im Überblick wiedergegeben.

Die in deutscher Orgeltabulatur geschriebene Handschrift enthält 34 Kompositionen, die sich in drei Gruppen von ungleichem Umfang gliedern lassen. Die erste Gruppe ist von 1 bis 6 durchnummeriert und enthält hauptsächlich Intavolierungen, deren Vorlagen größtenteils nicht identifiziert sind³⁹. Der zweite Teil besteht aus

35 Vgl. Breig 1969, S. 324-326; Dirksen, S. 110-112.

36 Von den vielen bekanntgewordenen Schülern Scheidts (vgl. Mahrenholz 1924, S. 44) ist Adam Krieger der einzige, der uns als Komponist greifbar wird; aber auch von ihm sind keine Clavierwerke, sondern ausschließlich Vokalkompositionen überliefert.

37 Gombosi, S. 1-13.

38 Vgl. neben der Arbeit von Gombosi auch Seiffert in Sweelinck, *Werken* 1, S. XX-XXI/XLVIII, und Schierring, S. 94-95.

39 Zu diesen Intavolierungen vgl. Murányi, S. 47-59.

einem 40taktigen Fragment einer Kanzone von Johann Grabbe⁴⁰. Der dritte und umfangreichste Teil enthält 27 Kompositionen; von ihnen lassen sich sieben Sweelinck und zwölf Scheidt zuschreiben, während acht Werke ohne Angabe des Autors geblieben sind. Neun der zwölf Scheidt-Werke sind aus der *TN* bekannt, aus der auch drei der anonymen Werke stammen. Bis auf die zwei Couranten aus *TN I* sind die 27 Kompositionen der dritten Gruppe sämtlich Variationenwerke, und zwar stehen in systematischer Anordnung zuerst 10 Choralvariationen und dann 15 Lied- und Tanzvariationen. Die folgende Tabelle bietet eine Übersicht über diesen Hauptteil der Buda-pester Quelle.

TABELLE 2

Inhalt von <i>BP</i> , f. 15 ^r -54 ^r :	Identifikation ⁴¹
f. 15 ^r -16 Cantic: Sacr: Vater Unser im himmelreich [...] Joan Pet. Sch. Amb. Org.	A. 15/1, 9/1 und 15/2-3
f. 16 ^v -18 ^v Alius Autor ejusdem Cantico: [...] Samuel Scheidt: Vater Unser im Himmelreich	<i>TN I</i> /3
f. 18 ^v - herzlich lieb hab ich dich O herr M. Joan Pet. Schön: Ambst: Orga:	A.14*
f. 20 ^v -23 ^v herzlich lieb hab ich dich o herr Samuel Scheidt.	<i>TN II</i> /4
f. 23 ^v -26 ^r Cantica sacra: Warum betrubst du dich mein hertz	Scheidt, <i>TN I</i> /5
f. 25 ^v -27 ^r Cantica Sacr: Ich ruff zu dir herr Jesu Christ: [...] Jo: Pet: Sch:	A. 6
f. 26 ^v -27 ^v Cantico Sacr: Wo Gott der herr nicht bey unß helt.	S. 57
f. 27 ^v -28 ^r Cantico Sacr: Es spricht der Unweisen mund wol	S. 43
f. 27 ^v -28 ^r Cantico Sacr: Nun freudt eich lieben Christen gemein.	S. 47
f. 28 ^v -29 ^r Cantico Sacr: Wie nach einem Wasser quelle. 6 Toni.	Henderick Speuy
f. 28 ^v -31 ^r Passomeza. a 4 Voc M. Joan Pet: Sch:	N. 13*
f. 30 ^v -31 ^r Alia Passomeza Samuel. Scheidt. a 4 Voc	<i>TN I</i> /6
f. 34 ^v -36 ^r Paduana Lachrimae collorirt. Jo: P.er: Sch: Amb: Org:	N. 10
f. 35 ^v -37 ^r Balleth. del granduca. M. Joan: Pet: S: Amb: Org:	N. 11
f. 36 ^v -39 ^r Alemanda mit 7 Variati: Sam: Scheidt.	<i>TN II</i> /11
f. 38 ^v -40 ^r Soll ess sein. M. Jo: Pet: Sch: Allemanda	N. 12, Var. 1-5
f. 39 ^v -43 ^r Alio modo: Alemanda: Sol eß sein: Sam: Scheidt:	<i>TN II</i> /10
f. 42 ^v -44 ^r Pargamasco Varirt Sam: Scheidt	SSW 5, Nr. 7
f. 43 ^v -45 ^r Niederlendisch liedl. Varirt. Sam: Scheidt.	<i>TN I</i> /7
f. 45 ^v -47 ^r Tanz: Ach du edler reitter. Varirt.	Scheidt, <i>TN I</i> /10
f. 47 ^v -50 ^r Frantzösich liedl sonst Stutzl Tantz genandt varirt	Scheidt, <i>TN I</i> /11
f. 49 ^v -51 ^r Ein Engländisch liedl: von der fortun werd ich getrieben umb. Sam: Scheidt.	<i>TN II</i> /8
f. 50 ^v -52 ^r Gaillarda Dulenti Varirt: Sam: Sch:	SSW 5, Nr. 8
f. 51 ^v -53 ^r Gaillarda varirt	SSW 5, Nr. 9

40 Das Fragment ist eine Intavolierung einer Instrumentalkanzone Grabbes aus Thomas Simpsons Taffel Consort I (Hamburg 1621 = RISM 1621¹⁹); in der Gesamtausgabe der Werke von Johann Grabbe (die Kanzone dort S. 115-121) ist die *BP*-Konkordanz nicht verzeichnet.

41 Die mit S., N. und A. angezeigte Werknummerierung bezieht sich jeweils auf folgende Ausgaben: Sweelinck, *Werken 1* (Seiffert); Sweelinck, *Opera omnia I*/3 (Noske) bzw. Sweelinck, *Opera omnia I*/2 (Annegarn).

f. 52 ^v -54 ^r	Gaillarda Variirt: Sam: Sch:	SSW 5, Nr. 10
f. 53 ^v -54 ^r	Courrant Samuel Sch:	TN1/8
f. 53 ^v -54 ^v	Courrant Samuel Sch:	TN1/9

Als Zuwachs für Scheidts Oeuvre erbringt die Quelle demnach eine *Bergamasca*-Komposition mit 22 Variationen und drei Gaillarda-Variationenreihen (eine davon basiert auf einer Vorlage John Dowlands⁴²). Die letztere Gruppe repräsentiert einen in der *TN* nicht enthaltenen Kompositionstypus, nämlich die Tanzvariation. Die drei Gaillarden sind in *BP* als geschlossene Gruppe überliefert. Nur die erste und letzte Reihe sind Scheidt zugeschrieben; doch ist aufgrund der Einheitlichkeit der Variationstechnik und des Figurationsstils auch für den mittleren Zyklus Scheidts Autorschaft kaum zu bezweifeln und seit der Zuschreibung Gombosis auch niemals in Frage gestellt worden.

Ausgehend von der Tatsache, daß der Hauptteil der Budapester Quelle vornehmlich Werke von Sweelinck und Scheidt enthält, hat Max Seiffert die vier verbleibenden, unmittelbar aufeinanderfolgenden anonymen Choralbearbeitungen (f. 26^v-29^r), die von signierten Kompositionen Sweelincks umrahmt werden, ebenfalls dem Amsterdamer Meister zugeschrieben⁴³. Inzwischen hat sich herausgestellt, daß der letzte dieser vier Choräle aus dem 1610 erschienenen Druck mit Psalmbiciniën des niederländischen Organisten Henderick Speuy stammt⁴⁴, und aus Gründen der Qualität und des Stils wird auch für die anderen drei Choräle die Autorschaft Sweelincks nicht mehr angenommen⁴⁵. Weil sämtliche vier Choräle zweistimmige Bearbeitungen sind, hat Alan Curtis in seiner Diskussion von Seifferts Sweelinck-Zuschreibungen Speuy auch als Autor für die drei anderen Choräle vorgeschlagen, wenn auch nur beiläufig. Doch ist es wenig wahrscheinlich, daß ungedruckte Werke eines Kleinmeisters wie Speuy Eingang in eine geographisch periphere Quelle gefunden haben. Da Sweelinck als Komponist dieser Werke definitiv ausscheidet, bleibt Scheidt quellenkundlich als der nächste in Frage kommende Autor übrig. Deshalb soll hier versucht werden, diese Spur auch unter stilistischem Aspekt weiter zu verfolgen.

Die zwei Biciniën über *Es spricht der Unweisen Mund wohl* und *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* sind allzu schlicht, sowohl in ihren spieltechnischen Ansprüchen als auch in der Figurationstechnik, um sie mit Scheidt in Beziehung bringen zu können; außerdem findet sich die letztgenannte Bearbeitung, zusammen mit einem weiteren Bicinium über denselben Choral, in der Handschrift *Ly A 1*, in der kein einziges Scheidtsches Werk nachweisbar ist⁴⁶. Die zweisätzige Bearbeitung über *Nun freut euch, lieben Christen gmein* dagegen könnte von Scheidt stammen. Schon die Tatsache, daß es sich hier um die Aneinanderreihung zweier Biciniën handelt, weist in diese Richtung. Der Satztypus des Biciniiums ist bei ihm so häufig wie bei keinem anderen bedeutenden Clavierkomponisten. Die gleiche Anordnung – erstes Bicinium mit Cantus planus in der Oberstimme, zweites Bicinium mit Cantus planus in der Unterstimme – findet sich auch in einer (freilich weltlichen) Reihe in der *TN* (I, Nr. 7, Var.

42 Die Identifikation der Vorlagen für die zwei anderen Gaillarden – soweit die Annahme, daß sie auf fremden Tanzvorlagen basieren, überhaupt zutrifft – ist bisher noch nicht gelungen.

43 Sweelinck, *Werken* 1, Nr. 57, 43, 47 und 55.

44 Vgl. Curtis 1962-63, S. 146; Speuy, *Psalms Preludes*, Nr. 11.

45 Breig 1960, S. 266-269; Curtis 1972, S. 50-53.

46 Vgl. das Inhaltsverzeichnis von *Ly A 1* bei Breig 1968, S. 102-106.

3-4), wenn auch in Scheidts Werk das Bicinium mit dem C.f. ausschließlich im Baß sonst nicht vertreten ist. Die Gegenstimme beider Variationen wird von virtuosem Laufwerk gebildet, das aus dem Figurenfundus schöpft, der aus den Teilen I und II der *TN* vertraut ist. Zu fast jeder dieser Spielfiguren lassen sich wörtliche Übereinstimmungen mit anderen Variationenwerken Scheidts anführen (worauf an dieser Stelle verzichtet werden soll). Die Handhabung der Figuration in ziemlich schematischen Aneinanderreihungen und ausgedehnten Sequenzen erinnert stark an die (choralgebundenen) Bicinien der *TN*. Nicht zu Unrecht ist an der Qualität des Werkes Kritik geübt worden, was für die Diskussion über die Autorschaft Sweelincks zweifellos ein wichtiges Kriterium darstellt. Anders verhält es sich, wenn es um die Frage von Scheidts Autorschaft geht; wie schon oben dargelegt, können Qualitätsmaßstäbe für die Beurteilung von zweifelhaften Werken Scheidts nur unter Vorbehalt angewandt werden. Das gilt besonders für Bicinien, wie ein Studium dieses Typus in der *TN* erweist. Dabei sind die zwei Stücke, wie Werner Breig betont, »satztechnisch einwandfrei und formal durchdacht«⁴⁷. Für Scheidts Autorschaft spricht noch eine Einzelheit: In T. 81 erreicht die Oberstimme *h*". Während man diesem Ton im authentischen Clavierwerk Sweelincks niemals begegnet (was ein wichtiges Argument bildete, um Seifferts Zuschreibung des Werkes an Sweelinck zu entkräften), wird das *h*" in der *TN* wiederholt verwendet: I/3/7 (= Teil I, Nr. 3, Satz 7), T. 23; I/3/9, T. 1; I/6/3, T. 2, 4, 10 und 12; II/2 (alio modo), T. 6-7. Bedenkt man noch, daß der Ton *a*" in der nordeuropäischen Claviermusik zu Beginn des 17. Jahrhunderts nur selten überschritten wird und das *h*" in der *TN* konsequent als die oberste Grenze behandelt wird⁴⁸, so ergibt sich aus dem Vorkommen des Tones *h*" ein weiteres gewichtiges Argument für Scheidts Autorschaft. Aufgrund aller erreichbarer Daten kommt deshalb Scheidt an erster Stelle als Komponist von *Nun freut euch, lieben Christen gmein* in Betracht. Falls dieses Werk sich als echt erweisen sollte, so würde dadurch allerdings dem Gesamtoeuvre Scheidts nur wenig mehr Glanz verliehen werden.

Was die Sweelinck-Unika der Bártfaer Quelle betrifft, so ist die Echtheit einiger von ihnen angezweifelt worden. Drei dieser Stücke verdienen hier besondere Aufmerksamkeit. Ihnen sind stilistische Eigenschaften gemeinsam, die einerseits gegen Sweelincks Autorschaft sprechen und andererseits auf Kompositionsprinzipien Scheidts hinweisen. Eine Verbindung Scheidts zu diesen Werken in Betracht zu ziehen, bedeutet allerdings generell, Zweifel an den Zuschreibungen in *BP* zu hegen; so stellt sich hier die Frage, ob die allgemeinen Merkmale der Handschrift überhaupt dazu Anlaß geben. Dies ist indessen nicht der Fall. Wie unzuverlässig *BP* hinsichtlich der Notentexte auch sein mag, so lassen sich doch keine falschen Autorenzuschreibungen nachweisen. Alle 14 Werke, zu denen Konkordanzen mit Autorenangaben vorhanden sind, werden durch diese Konkordanzen in ihren Komponistenangaben bestätigt. Dieser Tatbestand macht den Versuch, bei einigen Werke trotzdem eine Verwechslung der Autorengaben zu vermuten, selbstverständlich zu einem quellen-

47 Breig 1960, S. 269.

48 Befremdend wirkt, daß anscheinend keines der Clavierwerke Scheidts den Ton *c*''' erreicht, denn der Tastenumfang damaliger Orgeln erstreckte sich in der Regel entweder bis zu *a*" oder bis zu *c*'''. Spiegelt sich hierin etwa der – sonst nicht überlieferte – Tastenumfang von Scheidts Orgel in der Moritzkirche in Halle wieder?

kundlich sehr problematischen Unternehmen⁴⁹. Daß ich eine derartige Hypothese hier trotzdem vorstellen möchte, geschieht somit ausschließlich aufgrund eines charakteristischen stilistischen Befundes.

In *BP* herrscht eine ausgesprochene Tendenz zu systematischer Anordnung, die sich zunächst in der schon erwähnten Gliederung in geistliche und weltliche Variationszyklen geltend macht. Diese Systematisierungstendenz setzt sich innerhalb der beiden Werkgruppen fort. Viermal sind jeweils zwei Kompositionen von Sweelinck und Scheidt über das gleiche Thema auch paarweise angeordnet. Eines dieser Paare ist aus einem Sweelinck zugeschriebenen *Passamezzo* und dem *Passamezzo* aus *TNI* zusammengestellt. Für die in keiner anderen Quelle überlieferte erstgenannte Variationsreihe wird heute bezweifelt, ob sie wirklich von Sweelinck stammt, da sie das hohe Niveau seiner anderen weltlichen Variationen nicht erreicht⁵⁰. Die stilkritischen Argumente, die zu diesem Ergebnis führten, enthalten verschiedene Elemente, die das Werk mit Scheidt in Beziehung bringen können. Die Kompositionstechnik sowie der Figurationsstil des Werkes weisen deutlich auf Scheidt hin. Das läßt sich vor allem anhand eines Vergleichs mit dem *Passamezzo* aus der *TN* (I/6) bestätigen. Hier wie dort ist das Variationsprinzip vorherrschend, wobei jede Variation auf nur einer oder zwei konsequent gehandhabten Spielfiguren basiert. Beide Reihen werden von einer Variation eröffnet, in der die vier Stimmen weitgehend in Sekundsritten geführt sind und die von ruhiger Viertelbewegung charakterisiert wird, die nur gelegentlich durch Achtelfiguren aufgelockert ist. Ein sequenzmäßig antiphonales Spiel zwischen einem in Terzen geführten Oberstimmen- und Unterstimmenpaar, so wie es in der ganzen fünften Variation angewendet ist, trifft man bei Scheidt verschiedentlich an, so in der 4. Variation von *TNI*/10 und im 1. Versus von III/13. Weitere an Scheidts (vierstimmige) Satzart erinnernde Kennzeichen sind das Auftreten einiger kontrapunktisch bedingter Stimmkreuzungen in der ersten Variation (T. 15-16, und 22), sowie einige leere Quinten (T. 3, 12, 18, 49, und 190).

Der Sweelinck zugeschriebene *Passamezzo* ist ein *Passamezzo moderno*, während Scheidts *TN*-Reihe auf dem *Passamezzo antico* basiert. Es würde völlig in unser Bild von Scheidt als Systematiker passen, wenn er nicht nur den *Antico*-Baß, sondern auch dessen traditionelles Pendant, den *Moderno*-Baß, in einer Komposition verarbeitet hätte. Es stellt sich hierbei natürlich direkt die Frage, warum Scheidt dann nicht dieses Diptychon in seiner Gesamtheit in die *TN* aufgenommen hat – vorausgesetzt, daß er die *Moderno*-Reihe nicht nach 1624 geschrieben hat, was aus stilistischen Gründen aber nicht wahrscheinlich ist (siehe dazu weiter unten). Vielleicht spielte hierin die weit 'kunstvollere' Anlage der *Antico*-Reihe eine Rolle, sowohl hinsichtlich der Ausdehnung als auch hinsichtlich der viel weitergehenden Ausschöpfung einzelner Spielfiguren und der damit in Zusammenhang stehenden gesteigerten Virtuosität.

Eine grundsätzliche Schwierigkeit bei der Beurteilung der Komposition aus *BP* besteht darin, daß diese nicht auf einer melodische Vorlage, sondern auf einem harmo-

49 Wenn die verwendeten Autorenamkürzungen einmal näher betrachtet werden, erscheint eine Verwechslung der Überschriften in dieser peripheren und späten Quelle vielleicht weniger unwahrscheinlich. So ist der *Passamezzo moderno* signiert mit »M. Joan Pet. Sch.«. Obwohl Scheidt meist mit seinem vollem Namen genannt wird, tritt einige Male die Form »Samuel Sch.« auf, und es werden also genau dieselben Buchstaben zur Abkürzung des Familiennamens wie beim *Passamezzo moderno* benützt. Damit wäre eine Fehlsignierung, falls tatsächlich vorhanden, annähernd zu deuten.

50 Vgl. Sweelinck, *Opera omnia* I/3, S. XXXVI.

nischen Modell basiert. Im Clavierwerk Sweelincks finden sich keine weiteren Beispiele dieser Kompositionsweise, während die einzige Komposition dieser Art von Scheidt eben die *Antico*-Reihe aus der *TN* darstellt. Wenn man einmal von qualitativen Argumenten absieht, wäre es durchaus denkbar, daß die für Sweelinck ungewohnt stark repetitive Figurationsweise mit dem Fehlen einer vielschichtigen Liedmelodie in Zusammenhang steht. Die Kompositionstechnik unterscheidet sich aber – wie oben dargestellt – im Wesen nicht von derjenigen des *Passamezzo* aus der *TN*. Dabei soll nicht übersehen werden, daß die *Moderno*-Reihe in gewissen Punkten dem Stil Sweelincks näher steht als die *Antico*-Reihe, so etwa in der kanonischen Führung der Figuration am Anfang der vierten Variation, in den fließenden Übergängen zwischen den sechs Teilen (solche Übergänge fehlen zwar im *Passamezzo antico*, sind aber in den Liedvariationen Scheidts zu finden) und in der polyphonen Coda am Schluß des Zyklus. Aber zugleich zeigt das handschriftlich überlieferte Clavierwerk Scheidts insgesamt größere Nähe zu Sweelinck als die Werke aus der *TN*, eine Tatsache, die bei der Beurteilung des *Passamezzo moderno* aus *BP* nicht unberücksichtigt bleiben sollte.

Die zweite hier zu diskutierende Sweelinck-Zuschreibung aus *BP* betrifft die vierstimmige Bearbeitung des Chorals *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* auf f. 18^v-20^r und f. 21^v-22^r. Obwohl sie in der Quelle mit Sweelincks Namen versehen ist – allerdings in der stark korrumpierten Fassung »M. Joan Pet Schön. Ambst Orga.« –, wird sie heute von der Sweelinckforschung aufgrund stilistischer und qualitativer Kriterien nicht mehr als echt akzeptiert⁵¹. Der Forschungsstand hinsichtlich dieses Werkes ist daher der gleiche wie bei dem des *Passamezzo*, was selbstverständlich die Frage nahelegt, ob auch für dieses Werk die Autorschaft Scheidts in Betracht kommt. Leider ist die Beurteilung dieses Werkes durch die extrem schlechte Überlieferung erheblich erschwert. Ob die vielen Defekte hinsichtlich der Stimmführung, der Handhabung des C.f. und der harmonischen Anlage auf den Komponisten, auf schlechte Überlieferung oder auf eine Mischung beider Ursachen zurückzuführen ist, läßt sich nicht feststellen, solange man auf diese singuläre Quelle angewiesen bleibt. Die Fäden, die zu Scheidt laufen, sind daher zumindest für drei der vier Sätze sehr dünn. Die erste Variation mit ihren mehr homophon gehaltenen Partien sowie Teile der letzten Variation nehmen deutlich Bezug auf jenen vierstimmigen Kantionalsatz, auf dem auch die zweite Variation der *TN*-Reihe über denselben Choral (*TN* II/4) basiert. Dieses Harmonisierungsmodell scheint aber ziemlich allgemein verbreitet gewesen zu sein⁵², so daß Folgerungen nicht gezogen werden können. Scheidts zweistimmige Reihe in der *TN* besteht aus einem Bicinium (C.f. im Diskant) und einer quasi homophonen Variation mit Baß- und Diskant-Figurationen (»coloratus per omnes voces«, C.f. im Diskant). In dieser Anordnung ähnelt sie der Gestaltung der zwei letzten Variationen der »Sweelinck«-Reihe in *BP*. Die Schlußvariation der letzteren enthält jedoch zwei substantielle dreistimmig-kontrapunktische Partien mit *cantus planus*. Das Bicinium (dritte Variation) ist am besten überliefert⁵³ und steht hinter der vergleichbaren Bearbeitung in der *TN*

51 Breig 1960, S. 262; Breig 1977, S. 488; Sweelinck, *Opera omnia* I/2, S. XLVIII.

52 Vgl. Breig 1967, S. 158.

53 Es ist in dieser Hinsicht schon bezeichnend, daß diese Variation als einzige der Reihe die Choralmelodie in einwandfreier Fassung bietet (das *e* in T. 170 ist zweifellos ein Schreibfehler für *c*).

nahe. Den gebrochenen Terzenfiguren der zweiten und vierten Variation, die dem Stil Sweelincks durchaus fremd sind, begegnet man bei Scheidt wiederholt:

Beispiel 7

a



b

Die Satztypen einer polyphon belebten Harmonisierung mit Baßfiguration (3. Variation) und einer Variierung mit Terz- und Sextparallelen in den beiden Oberstimmen (5. Variation, vgl. z. B. TN I/7, 9. Variation) sind aus Scheidts Liedvariationenwerk wohlbekannt. Dies gilt freilich nicht für andere Elemente der Kompositionstechnik, wie die Beschränkung auf Achtelbewegung in Var. 5, den Verzicht auf Durchvariierung (Wiederholungen in der Liedmelodie sind nicht auskomponiert, sondern durch Wiederholungszeichen dargestellt) sowie die Kürze des Ganzen. So steht der *Ballo del Granduca* insgesamt in seiner Schlichtheit den Ambitionen der TN recht fern. Doch ist gerade ein gewisser Grad an Anspruchslosigkeit ein Merkmal, das die handschriftlich überlieferten Clavierwerke Scheidts untereinander verbindet und sie von der TN unterscheidet.

Zusammenfassend kann zu den drei hier behandelten *BP*-Zyklen festgestellt werden, daß sie, obwohl als Werke Sweelincks signiert, dem Stil Scheidts wesentlich näher stehen als dem Sweelincks. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die Beobachtung, daß diese Trias sich stilistisch beträchtlich von den beiden unbestritten echten Variationenwerken Sweelincks in derselben Quelle (*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* und *Soll es sein*) unterscheidet. So ist unser Fazit:

1. Für den *Passamezzo moderno* und den *Ballo del Granduca* ist eine Zuschreibung an Samuel Scheidt aus inneren Gründen ernsthaft in Betracht zu ziehen.

2. Für die Choralvariationen über *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* ist eine Gesamtzuschreibung an einen Autor problematisch; für die zweistimmige dritte Variation erscheint Scheidt als Komponist diskutabel.

So problematisch es auch erscheinen mag, eine Verwechslung von Komponisten in dieser Quelle anzunehmen, so sind doch die inneren Befunde so auffällig, daß eine Diskussion dieses Fragenkomplexes angebracht erschien.

*

Es bleibt noch zu erwägen, ob es in dem für Scheidt relevanten Quellenkreis noch anonyme Werke gibt, für die eine Zuschreibung an Scheidt in Frage kommt. In dieser Hinsicht erweist sich die Handschrift des Wiener Minoritenkonvents besonders ergiebig⁵⁷. Speziell sind dabei einige Werke zu diskutieren, die auf wenigen Seiten mit nur einer Unterbrechung aufeinander folgen. Der betreffende Ausschnitt aus dem umfangreichen Kodex umfaßt die in der Tabelle auf S. 111 zusammengestellte Werkgruppe.

Der Name Scheidts wird in diesem Teil nur ein einziges Mal vom Kopisten genannt (nämlich für *Veni Redemptor*); doch ist Scheidt als Komponist von weiteren Stücken durch Konkordanzanzen gesichert (in der Tabelle mit einer gestrichelten Linie angegeben). Es handelt sich dabei um eine vollständige und zwei unvollständige Abschriften von Werken aus der *TN* (vollständig: *Warum betrübst du dich, mein Herz*; unvollständig: *Cantilena Anglica Fortunae* und *Veni Redemptor*)⁵⁸; außerdem findet sich in *WM* auch die letzte Hälfte der *Gaillarda Dulenti* aus *BP*⁵⁹. Für zwei weitere Werke ist eine gewisse Verbindung mit Scheidt schon oben angedeutet worden. Die ersten vier Variationen der *Aria francoi* (»Air de Lampons«) sind in wesentlich besserer Lesart auch in *Ko* aufgezeichnet. Aufgrund der genauen Übereinstimmung der Melodiefassung mit einer Instrumentalkanzone aus Scheidts *Ludi Musici I*, des Überlieferungs Zusammenhanges in *WM* und des Kompositionsstiles hält Werner Breig die Autorschaft Scheidts für möglich⁶⁰. Das andere Werk ist das *Ballet*, eine aus zwei Variationen zusammengestellte verderbte Version von Teilen des Sweelinck/Scheidt-Zyklus über die

57 Riedel, S. 53.

58 Von den Werken aus der *TN* zeigt nur *Warum betrübst du dich, mein Herz* geringfügige Abweichungen vom Drucktext; sie sind aber zu geringfügig und zu vereinzelt, als daß man in dieser Gestalt eine unabhängige handschriftliche Überlieferung vermuten dürfte.

59 Der Textvergleich zwischen den beiden Aufzeichnungen zeigt interessante Divergenzen, was bei diesem nur handschriftlich überlieferten Werk nicht verwundert.

60 Breig 1969, S. 326-328. Das Werk ist ediert in: *Lied- und Tanzvariationen*, Nr. 3.

Vluchtige Nymph, der oben diskutiert wurde⁶¹. Die fünf Doppelseiten werden demnach von vier authentischen und zwei eventuell partiell auf Scheidt zurückgehenden Kompositionen dominiert. Die Frage liegt nahe, ob für die verbleibenden vier anonymen Werke, zu denen keine Konkordanzen bekannt sind, Beziehungen zu Scheidt festgestellt werden können. Aufgrund ihrer Stellung in der Quelle kommt Scheidt als Komponist selbstverständlich an erster Stelle in Frage. Vom Blickpunkt der ganzen Handschrift aus gesehen, ist der methodische Ausgangspunkt, für nahe beieinander aufgezeichnete Kompositionen den gleichen Komponisten zu postulieren, jedenfalls gut begründet⁶². Es sei zur weiteren Rechtfertigung unseres Vorgehens noch darauf hingewiesen, daß die Variationen über eine Gaillarde von Dowland in dieser Quelle ebenfalls anonym überliefert sind. Ohne die Konkordanz in *BP* mit Nennung von Scheidt als Autor wäre die Zuschreibung dieses typologisch singulären Werkes an Scheidt kaum zu rechtfertigen.

TABELLE 3

Inhalt von *WM*, f. 59^v-62^r und 64^v-66^r:

f. 59 ^v -60 ^r	----- Aria. francoi	(= Cantilena Anglica Fortunae, <i>TN</i> II/8, Var. 1-2)
	----- (ohne Titel)	
f. 60 ^v -61 ^r	----- Englosa	(= Gaillarda Dulenti aus <i>BP</i> , Var. 6-10)
	Nun kom der heiden	(3 Verse)
	3 Var Vatter vn:	
f. 61 ^v -62 ^r	Ballet	(3 Variationen)
	Bergama:	
	Galiar.	(Ich führ mich über Rheine, 3 Variationen)
	Vatter vns:	(2 Verse)
.....		
f. 64 ^v -65 ^r	----- (ohne Titel)	(= Warum betrübst du dich, mein Herz, <i>TN</i> I/5)
f. 65 ^v -66 ^r	-----	(Warum betrübst du dich [Fortsetzung])
	----- Veni redemptor Sa: Scheit	(= 4. Versus von <i>TN</i> III/11)
	----- Vatter vns: 4. Variat	

Wegen der spezifischen Art der Aufzeichnung kommt in erster Linie der aus vier Versen bestehende Zyklus über *Vater unser im Himmelreich* als Komposition von Scheidt in Frage⁶³. Das Werk ist in drei Teilen (der Reihe nach: 3. Variation, 1. und 2. Variation, 4. Variation) auf dem untersten System des jeweiligen Doppelfolios aufgezeichnet und ist somit in gewisser Hinsicht als eine Ergänzung für drei der fünf Doppelseiten verwendet. Es stellt also gewissermaßen das verbindende Glied zu f. 59^v-62^r und f. 64^v-66^r dar und bringt beide Teile in noch engeren inhaltlichen Zusammenhang (in der Tabelle durch eine Klammer angedeutet). Angesichts dieser Tat-

61 Breig 1969, S. 322-323.

62 So erfolgte die Zuschreibung einer Bearbeitung von Dowlands *Pavana Lachryma* an Scheidemann aus ähnlichen Gründen; vgl. Breigs Vorwort in: *Lied- und Tanzvariationen*.

63 Eine mögliche Verbindung zu Scheidt wurde schon 1954 von Mahrenholz angedeutet, aber merkwürdigerweise nur für die vierte Variation; vgl. *SSW* 7, Anhang zu Teil I-III, S. <42>.

sache liegt die Vermutung besonders nahe, daß dieser Zyklus in Verbindung mit Scheidt steht. Freilich wird die stilistische und qualitative Prüfung dieser Annahme durch die schlechte Qualität der Textüberlieferung erheblich erschwert. Wie bei der *Aria francoi* und dem Ballet gibt es Anzeichen für gestrichene Takte, Neueinfügungen von unberufener Hand, Schreibfehler, verwirrte Stimmführungen usw. Auch dieser Zyklus kann somit als Ganzes keinesfalls Anspruch auf Authentizität erheben. Die erste Variation, eine unbeholfene Harmonisierung des Chorals mit laufendem Baß in Achteln, kann überhaupt außer Betracht bleiben. In den drei übrigen Variationen ist aber noch genügend satztechnisch vorzügliche Substanz erkennbar, um ihre Zuschreibung an Scheidt als möglich erscheinen zu lassen. Sie zeigen gediegene kontrapunktische und motivische Arbeit im Kompositionsstil der Sweelinck/Scheidt-Tradition. In der zweiten und dritten Variation ist der Komponist meist bestrebt, die verschiedenen Choralzeilen in den Gegenstimmen vorimitierend zu verwenden oder anderweitig zu verarbeiten. Die drei Sätze lassen sich durchaus mit entsprechenden Variationen aus der *Vater unser*-Bearbeitung in der *TN* (I/3) vergleichen, wenn auch die spieltechnischen Ansprüche beträchtlich divergieren. Eine Passage der 2. Variation kehrt im 3. Versus der *TN*-Reihe an derselben Stelle fast wörtlich wieder:

Beispiel 8

T. 21

The musical score for T. 21 consists of two staves. The upper staff (treble clef) features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The lower staff (bass clef) has a simpler, more rhythmic line with fewer notes and rests.

TN I/3, Var. 3, T. 21

The musical score for TN I/3, Var. 3, T. 21 consists of two staves. The upper staff (treble clef) has a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The lower staff (bass clef) has a more active, rhythmic line with many notes and rests.

Dieser sequenzierenden Bildung als Kontrapunktierung eines stufenmäßig fallenden C.f. begegnet man übrigens wiederholt in Scheidts Choralvariationen. Das lebendig und ideenreich gestaltete Bicinium (3. Variation) steht stilistisch Sweelinck sehr nahe. Besonders die an zwei Stellen auftretende Technik, den C.f. in Komplementär-rhythmik mit der Unterstimme zu verweben, ist eher ein Merkmal von Sweelincks Biciniestil:

Beispiel 9

T. 8



T. 17



Trotzdem ist eine Beziehung zu Sweelinck höchst unwahrscheinlich. Vielmehr nimmt auch diese Reihe – vorausgesetzt, sie stellt tatsächlich das Fragment einer Scheidt-Komposition dar – eine Mittelstellung zwischen dem Stil Sweelincks und dem der *TN* ein, die als Merkmal vieler einzeln überlieferter Clavierwerke Scheidts gelten kann⁶⁴.

Die dreisätzigte Bearbeitung von *Nun komm der Heiden Heiland* (f. 60^v-61^r) wurde von Max Seiffert für Sweelinck in Anspruch genommen und dementsprechend von ihm in der Sweelinck-Gesamtausgabe veröffentlicht⁶⁵. Doch hat sich diese Zuschreibung in der neueren Sweelinck-Forschung nicht behaupten können. In seiner Besprechung des Werkes stellt Curtis fest, daß die kompositionstechnischen Merkmale des Zyklus viel engere Beziehungen zum Variationsstil Scheidts als zu dem Sweelincks aufweisen⁶⁶. Er belegt dies unter anderem durch den Figurierungsstil mit eher mechanischer Wiederholung kurzer Spielfiguren und den Abschluß im Tripeltakt und bemerkt abschließend: »While an attribution of *Nun komm der Heiden Heiland* to Scheidt should not be taken as more than a tentative suggestion, it seems at least better justified than Seiffert's ascription to Sweelinck«. Angesichts der Quellenlage darf man wohl die Zuschreibung an Scheidt, von Curtis ohne spezielle Diskussion der Quellenlage und nur als vorsichtige Hypothese geäußert, als die weitaus wahrscheinlichste Lösung des Autorenproblems ansehen. Werner Breig ist Curtis' Zuschreibungshypothese unter Berufung auf die mangelnde Qualität des Stückes entgegengetreten⁶⁷ – wohl kaum mit Recht. Gewiß zeigen die von Breig als 'einfallsarm' disqualifizierten Figurationen über einige Strecken schematische Starre, vor allem in der

64 Der Frage, ob Scheidt in der komplizierten Autorschaftsfrage von dem in dieser Quelle an Sweelinck zugeschriebenen *Vater unser*-Zyklus eine Rolle spielen kann, sei hier in Kürze nachgegangen. Von den vier in *BP* unter Sweelincks Namen überlieferten Variationen können ihm nur zwei, nämlich die zweite und dritte, mit Sicherheit zugeschrieben werden (vgl. Curtis 1972, S. 59-60). Eine mögliche Verbindung Scheidts mit der übriggebliebenen ersten und vierten Variation ist aber höchst fraglich. Beide Sätze, der erste mit seinen vollen Zeilenschlüssen und seiner homophonen Anlage, der andere mit seinen mit Pausen und ganzen Noten durchzogenen Figurationen der linken Hand (vgl. Jacob Praetorius, *Vater unser im Himmelreich*, 5. Versus!), scheinen eher dem norddeutschen Stilbereich zuzuordnen zu sein.

65 Sweelinck, *Werken* 1, Nr. 49.

66 Curtis 1972, S. 55-56.

67 Breig 1977, S. 488.

zweiten Variation. Aber eine gewisse Schematik und – es muß gesagt werden – ein gelegentliches Nachlassen der Inspiration gelten ja als allgemeines Merkmal von Scheidts Clavierstil. Obwohl die Textqualität des Werkes wesentlich besser ist als im Falle von *Vater unser im Himmelreich*, finden sich auch in *Nun komm der Heiden Heiland* einige problematische Stellen, die vereinzelt zu satztechnischen Fehlern führen⁶⁸. Diese Mängel dürfen nur mit Vorbehalt dem Komponisten angelastet werden. Die Quellenlage und der Stil des Werkes weisen unverkennbar auf Scheidt hin. Zusammen mit den Variationenreihen über das zweite Gaillarde-Thema, *Nun freut euch, lieben Christen gmein* aus BP, der *Vluchtig Nymph* und der *Air de Lampons* gehört es zu jenen anonymen Werken, die vorrangig für eine Zuschreibung an Scheidt in Betracht zu ziehen sind.

Eine weitere anonyme Variationenreihe über *Nun komm der Heiden Heiland* aus einer der mit Scheidt in Zusammenhang stehenden Handschriften sei hier noch kurz besprochen. Unter den vielen Werken, die in den Lübbenauer B-Manuskripten – einer in deutscher Orgeltabulatur aufgezeichnete Quellengruppe wahrscheinlich norddeutscher Provenienz – enthalten sind, befinden sich sehr vereinzelt auch Werke von Scheidt. Neben einer in ihren Lesarten sehr fragwürdigen Fassung der *Fantasia* zu drei Stimmen aus dem zweiten Teil der TN (Nr. 6) in *Ly B 4* findet sich ein Scheidt-Unikum in *Ly B 1*. Es handelt sich um eine Bearbeitung von *Allein Gott in der Höh sei Ehr*⁶⁹. Dieser Orgelchoral kann satztechnisch, in seiner charakteristischen Abwechslung der C.f.-Bearbeitung zwischen motettischer Durchführung und Choralharmonisation, als ein kleineres Schwesterwerk der *Fantasia super: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* (TN I/13) betrachtet werden⁷⁰. Die Auflösung der Initialen »S. S.« in der Quelle als »Samuel Scheidt« wird demnach von der Faktur des Werkes vollauf bestätigt. Die Feststellung, daß *Ly B 1* ein gesichertes handschriftliches Werk Scheidts enthält und daß der Schreiber dieser Quelle demnach Zugang zu Scheidtschen Werken hatte, ist wichtig für die Beurteilung eines anonymen Werkes der gleichen Handschrift, einer fünfversigen Bearbeitung von *Nun komm der heiden Heiland* (f. 8-9). Der Grund dafür, es in unserem Zusammenhang anzuführen, liegt vor allem in der Faktur der drei letzten Variationen. Die zweistimmige vierte Variation ist eine Wiederholung der dritten mit Stimmtausch. Diese Sätze sind somit in der Kompositionstechnik des »Bicinium contrapuncto duplici« geschrieben, die in der Claviermusik sonst nur aus einer Reihe von Sätzen aus der TN bekannt ist. Die Handhabung dieser Technik in dem Zyklus aus *Ly B 1* weist aber nicht genügend überlegenes kontrapunktisches Können auf, um Scheidt als möglichen Komponisten in Betracht ziehen zu können. Die letzte Variation, der gehaltvollste Satz des kleinen Zyklus, eine vierstimmige Bearbeitung mit dem Choral in der Unterstimme, ist stilistisch mit den entsprechenden Sätzen in der TN III verwandt. Trotzdem sind auch hier nicht genügend Anhaltspunkte vorhanden, um die Reihe mit Scheidt in Beziehung bringen zu können⁷¹. Sie stammt höchstwahrscheinlich von der Hand eines Scheidt-Nachahmers.

68 Breig, ebenda.

69 SSW 5, Nr. 5.

70 Vgl. Apel, S. 356-357.

71 Die alte Zuschreibung dieses Zyklus an Paul Siefert (vgl. z. B. *Choralbearbeitungen und Freie Orgelstücke* ..., Nr. 7) ist stilistisch nicht fundiert; vgl. Schierring, S. 34.

Die zwei restlichen anonymen Werke aus dem behandelten Handschriftenteil von WM sind weltliche Variationenzyklen. Während die kurze *Bergamasca*, die keinerlei Beziehung zu der lebendigen, auf dem gleichen Thema basierenden Variationenreihe aus BP⁷² aufweist, wegen ihres unbeholfenen Klaviersatzes und ihrer mangelhaften Satzqualität hier außer Betracht bleiben kann, verdient die als *Gaillarda* bezeichnete Komposition einige Aufmerksamkeit. Es ist eine kleine, aus drei Variationen zusammengestellte Reihe über die Weise *Ich fuhr mir über Rheine*⁷³. Vor allem diese selten bearbeitete, im Dreiertakt stehende niederländische Liedweise ist es, die den Zyklus in die Nähe Scheidts rückt. In die Claviermusik hat die Melodie außerdem nur noch durch das umfangreiche Variationenwerk Sweelincks Eingang gefunden⁷⁴; und da Scheidt offenbar bewußt einige auch von Sweelinck verwandte Melodien in seinen Variationenwerken benutzt hat – darunter relativ seltene Weisen wie etwa *Soll es sein* – kommt er durchaus als Komponist von *Ich fuhr mir über Rheine* in Frage. Es wäre dann noch eine weitere *Cantico Belgica* von Scheidt erhalten geblieben. Dazu kommt noch, daß der unvollständig erhaltene IV. Teil der *Ludi Musici* (Hamburg 1627) eine *Paduana super Ich fuhr mich übern Rhein* enthält⁷⁵. Wir kennen drei weitere Variationenwerke für Clavier, in denen Scheidt Melodien bearbeitet hat, die er auch in instrumental ensembles benutzt hat: *Est-ce Mars*, *Gaillarda Dulenti* und *Bergamasca*⁷⁶. Diese Entsprechung liefert ein weiteres wichtiges Argument für die Zuschreibung der *Gaillarde* aus WM an Scheidt. Freilich wird die Argumentation mit der Quellenlage und der Melodiewahl nur sehr bedingt von der Faktur des Werkes unterstützt. Schwierig zu beurteilen ist es auch deshalb, weil sich in Scheidts Oeuvre kein direkt vergleichbares Werk findet; auch die drei in gleicher Tripeltaktart geschriebenen *Gaillarda*-Variationen aus BP lassen sich wegen ihres rein instrumental konzipierten *cantus firmus* nicht unmittelbar mit dem auf einer Liedweise basierenden Wiener Variationenwerk vergleichen. Gegen Scheidt als Komponisten spricht ferner das Fehlen jeglicher Imitation und die allgemeine Anspruchslosigkeit des Werkes; doch kann hierfür auch die fragmentarische Erhaltung verantwortlich sein. Die Überlieferungsqualität ist wiederum mangelhaft, und somit ist mit gravierenden Verfälschungen des Textes zu rechnen. Mit einigen Korrekturen läßt sich aber aus der ersten Variation ein gut gearbeiteter vierstimmiger Liedsatz rekonstruieren. Auch die zweite Variation könnte mit ihren lebendigen Baßfigurationen wohl von Scheidt stammen. Qualitativ fällt die völlig anspruchslose dritte Variation dagegen etwas ab. Vor allem die beiden ersten Variationen lassen jedenfalls die Möglichkeit offen, daß hier tatsächlich der Rest eines Scheidtschen Variationenwerkes vorliegt, wengleich aus den angeführten Gründen auf eine entschiedene Stellungnahme zu diesem Autorschaftsproblem verzichtet werden muß.

*

72 SSW 5, Nr. 8.

73 Vgl. zu dieser Melodie van Duyse, Bd. 2, S. 1009-1010.

74 Sweelinck, *Opera omnia* I/3, Nr. 4 (*Ich voer al over Rhijn*).

75 Vgl. SSW 16, S. 139.

76 *Est-ce Mars*: TN I/11 und *Ludi Musici* I, Nr. 29; *Gaillarda Dulenti*: BP (SSW 5, Nr. 9) und *Ludi Musici* I, Nr. 21. Als vierte Doppelbearbeitung kann wahrscheinlich die *Air de Lampons* (Ko/WM und *Ludi Musici* I, Nr. 27) gelten; vgl. S. 110 und Anm. 60.

Bereits als Christhard Mahrenholz 1937 als fünften Teil der Scheidt-Gesamtausgabe die damals bekanntgewordenen einzelnen Clavierwerke der Öffentlichkeit übergab, bestand der Neugewinn hauptsächlich in Variationenreihen. Den sieben, größtenteils recht ausgedehnten, Choral-, Lied- und Tanzzyklen konnte Mahrenholz nur drei kleine Toccaten, eine kurze Choralfantasie und zwei schlichte Choralsätze gegenüberstellen. Das Übergewicht des Typus »Variationenreihe« wurde später noch verstärkt durch das Hinzukommen eines oder vielleicht zweier weiterer Variationenwerke: Die Entdeckung der Turiner Orgeltabulaturen bedeutete für Scheidt die Erschließung einer wichtigen weltlichen Variationenreihe, der *Alamanda* (»Almande Bruynsmedelijck«) aus *Tor F 8⁷⁷*, während Werner Breig aus *WM/Ko* einen anonymen Zyklus über die *Air de Lampons* als mögliche Scheidt-Komposition zur Diskussion stellte⁷⁸. Wenn wir die Bilanz aus den hier vorgelegten Untersuchungen ziehen, dann fällt sofort auf, daß die Dominanz der Variationenform sich noch zusätzlich verstärkt.

Von den drei cantus-firmus-freien Werken aus der Edition von 1937 kann nur noch eine, die Toccata aus *GK*, weiterhin als gesichertes Werk Scheidts gelten. Von den zwei Toccaten aus *BB III* scheidet diejenige in C als ein unzweifelhaft von Sweelinck stammendes Stück aus dem Oeuvre von Scheidt aus, und höchstwahrscheinlich ist auch die Toccata in d in ihrer Grundsubstanz auf den Amsterdamer Meister zurückzuführen. Weitere Zuschreibungen scheinen nach dem heutigen Stand der Quellen- und Stilkenntnis ausschließlich im Bereich von Variationenreihen möglich zu sein. Zusätzlich zu der Zuschreibung von drei anonymen Zyklen durch Mahrenholz und Breig können unter Einbeziehung der vorangehenden Erörterungen sieben weitere Variationenarbeiten – anonym überliefert oder Sweelinck zugeschrieben – mit mehr oder weniger großer Wahrscheinlichkeit in die Nähe Scheidts gerückt werden. Welche dieser Zuschreibungen sich auf Dauer behaupten werden, muß der weiteren Diskussion anheimgestellt bleiben. In den Einzelbesprechungen ist der Versuch unternommen worden, den jeweiligen Grad an Wahrscheinlichkeit von Scheidts Autorschaft anzugeben. Daß alle Zuschreibungshypothesen sich offensichtlich nur im Bereich von Variationenreihen bewegen können, sei jedenfalls als wichtiges zusammenfassendes Ergebnis festgehalten.

Es stellt sich nun die Frage, welche allgemeinen Folgerungen sich aus unseren Detailstudien ziehen lassen. Dabei soll es besonders um das Prinzip der Bearbeitung und Variation von präexistentem Material gehen, das bei Scheidt eine so große Rolle spielt wie vielleicht bei keinem anderen bedeutenden deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts. Wir beschränken uns dabei auf Scheidts Tasteninstrument-Oeuvre, da die Überlieferungsverhältnisse in der vokalen und instrumentalen Ensemblesmusik doch wesentlich anders sind⁷⁹.

Während als handschriftliches Gegenstück zu der in der *TN* typologisch singulären *Toccata super In te Domine speravi* (*TN II/12*) die viel weniger gewichtige Toccata aus *GK* angesehen werden kann, fehlt in der handschriftlichen Überlieferung jegliche Entsprechung zu der unter den freien Werken der *TN* dominierenden imitativen Gattung der »Fantasia« oder »Fuga« (fünf umfangreiche Werke). Zusammen mit dem

77 Mischianti, S. 114-115; Scheidt, *Alamanda*; vgl. dazu aber Breig 1969, S. 319-322.

78 Vgl. Anm. 60.

79 Zum Stellenwert der Bearbeitung von mehrstimmigen Vorlagen in Scheidts Vokalwerk vgl. Braun, S. 56-74.

Fehlen jeglicher Orgelwerke über liturgische Cantus firmi ist dies die am meisten ins Auge fallende Lücke in der handschriftlichen Überlieferung. Daß »liturgische« Orgelwerke unter den handschriftlichen Unica fehlen, überrascht aber kaum, wenn man das gedruckte Werk dieser Art näher betrachtet. Der III. Teil der *TN* ist ausschließlich dieser Spezies der Orgelmusik gewidmet, und er bietet, wie Mahrenholz nachgewiesen hat⁸⁰, in systematischer Fassung lückenlos alle Teile der lutherischen Liturgie, die von einem Hallenser Organisten durch das ganze kirchliche Jahr hindurch verlangt wurden. Die planvolle Anlage des III. Teils steht im Gegensatz zu den nur vereinzelt systematische Züge aufweisenden ersten zwei Teilen der *TN*. Weiterhin zeichnet sich Teil III vor den anderen beiden Teilen durch homogene Stilistik und Satztechnik aus⁸¹. Die Vermutung drängt sich auf, daß Scheidt diesen Teil von vornherein als Ganzes konzipiert und ausgeführt hat, gleichsam als eine aus mehreren Abschnitten zusammengestellte einzelne Komposition, während die ersten zwei Teile wohl grundsätzlich als Auswahlmengen mit vermischem Inhalt angelegt worden sind. Dieser besondere Charakter und die Tatsache, daß Scheidt und seine Hallenser Organistenkollegen strenggenommen keine liturgische Musik brauchten, die nicht schon in der *TN* enthalten war, bedeutet vielleicht, daß das Fehlen weiterer Scheidtscher Liturgica für Orgel in der handschriftlichen Tradition nicht ganz auf Zufall zurückzuführen ist. Rätselhafter dagegen erscheint das Fehlen von frei-imitativen Formen in der handschriftlichen Überlieferung, und es wäre vor allem auf diesem Gebiet – und wahrscheinlich in stärkerem Maße als hinsichtlich der Choral- und Liedvariationen – mit größeren substanziellen Verlusten zu rechnen.

Das handschriftlich tradierte Corpus ist fast vollständig der wichtigsten, obwohl nicht ganz dominierenden Gattung innerhalb der *TN* gewidmet, nämlich der der Choral- und Liedvariationen. Dabei verschiebt sich der Schwerpunkt in dem handschriftlichen Bestand deutlich zugunsten weltlicher Zyklen, unabhängig davon, ob man alle Neuzuschreibungen akzeptieren will oder nicht. Inwieweit dies repräsentativ ist für das einst vorhandene ungedruckte Clavierwerk Scheidts, läßt sich selbstverständlich nicht ermitteln; die Tendenz dazu tritt aber klar zutage.

Wir sind damit auf das Problem der chronologischen Einordnung gekommen. Die handschriftlichen Werke entziehen sich jedem Versuch einer genaueren zeitlichen Fixierung. Die betreffenden Quellen sind in dieser Hinsicht wenig aussagekräftig. Die meisten Handschriften sind wahrscheinlich in den 1630er und 1640er Jahren entstanden. Drei unter ihnen, *Tor F 8*, *Up* und *Le I*, haben einen Terminus ante quem (1640, 1641 und 1646⁸²), der aber in allen Fällen zu spät liegt, um für unsere Fragestellung ergiebig zu sein. Für die übrigen Handschriften liegen überhaupt nur vage Datierungshinweise vor. Weil nun aufgrund innerer Kriterien für die meisten handschriftlichen Werke eine relativ frühe Entstehung anzunehmen ist, sind die quellenkundlichen Anhaltspunkte daher wenig hilfreich. Zudem ist die in unserem Zusammenhang wichtigste einzelne Handschrift, *BP*, wahrscheinlich erst einige Jahre nach Scheidts Tod aufgezeichnet worden⁸³. Der einzige Weg zu einer chronologischen Eingliederung

80 Mahrenholz 1948, S. 32-39; SSW 7, Anhang zu Teil I-III, S. <8>-<12>.

81 Vgl. dazu z. B. Mahrenholz im Anhang zu SSW 6-7, S. <8> ff. Vgl. auch Apels tabellarische Übersicht über die Satztypen in Scheidts Choral-, Hymnen- und Magnificatbearbeitungen (Apel, S. 352).

82 Zu diesen Daten vgl. Mischiatis Ausführungen zu *Tor F 8* im Vorwort zu Scheidt, *Alamanda*; außerdem Schierning, S. 95 (*Up*) und S. 40 (*Le I*).

83 Schierning, S. 94-95.

zung dieses Corpus führt daher über stilistische Überlegungen. Dabei kann für das Einzelwerk gefragt werden, ob seine Entstehung vor oder nach der *TN* zu vermuten ist. Eine darüber hinausgehende chronologische Einordnung erscheint nach dem heutigen Kenntnisstand bei keinem einzigen Werk erreichbar.

Es gibt Anzeichen dafür, daß Scheidt in der *TN* eine neue kompositionstechnische Ebene erreichen wollte, auf der er die frühere Phase seines Komponierens für Clavier in Punkten wie Ausdehnung, spieltechnische Ansprüche, kontrapunktische Strenge und Konsequenz der motivischen Bearbeitung wesentlich zu übertreffen suchte. Diese Annahme basiert hauptsächlich auf zwei Werken, die in jeweils zwei Fassungen bekannt geworden sind, wobei die spätere Fassung in beiden Fällen in der *TN* enthalten ist. Das Verhältnis zwischen den zwei Fassungen von Scheidts Fortuna-Variationen ist oben ausführlich dargestellt worden (vgl. S. 96-99); erinnert sei hier vor allem an die dort festgestellte motivische Straffung in der Version der *TN*. Die andere Komposition der *TN*, von der eine handschriftliche Frühfassung überliefert ist, ist die *Toccatà super: In te Domine speravi* (*TN* II/12), von der die Quelle WM auf f. 83^v-84^r unter dem Titel *In te Domine speravi. Fantasia S: S: O*: ein früheres Stadium dokumentiert⁸⁴. Hier treten die zwei besprochenen Phasen von Scheidts Clavierstil ganz deutlich in Erscheinung. Ein eingehender Vergleich beider Fassungen muß einer Sonderstudie vorbehalten bleiben. Hier sei nur auf die wichtigsten Differenzen hingewiesen. Die Frühfassung ist noch ganz nach dem Schema von Sweelincks großen Toccaten aufgebaut: imitationsdurchzogener Einleitungsteil in systematischer Bewegungszunahme – einteilige Canzona – freier Toccatenteil mit Sequenzbildungen. Einige Passagen dieser Fassung stehen Sweelincks Toccatenstil noch sehr nahe, so der Anfang des Toccatenteiles mit statischer Tonika (T. 85-93) oder die Triolensequenzen in T. 125-140. Diese und andere stilistisch 'frühe' Merkmale wurden bei der Überarbeitung getilgt. Die Fassung der *TN* ist fünfteilig und enthält einen zweiten durchimitierten Teil. Die Einleitung wird thematisch strenger durchgeformt (so wird in den ersten Takten auch die Umkehrung des Themas und dessen Beantwortung eingeführt) und der erste imitatorische Teil logischer gestaltet. Vor allem aber wird der eigentliche Toccatenteil fast völlig neu gefaßt. Die neuen Spielfiguren sind virtuoser gestaltet und werden nicht eher aufgegeben, als sie auf systematische Weise voll ausgeschöpft sind. Am Schluß der Neukomposition wird ein besonders typisches Merkmal der *TN*, die »Imitatio violistica«, eingeführt.

Eine Reihe handschriftlich überlieferter Werke repräsentiert noch eine stark unter Sweelincks Einfluß stehende Frühphase in Scheidts Entwicklung; diese Kompositionen dürften deshalb höchstwahrscheinlich in der Zeitspanne von 1607/09 (Scheidts Schülerzeit in Amsterdam) bis 1624 entstanden sein. Zu dieser Gruppe gehören von den gesicherten Werken die kleine *Toccatà* aus *GK*, *Allein Gott in der Höh sei Ehr* aus *Ly B 1* und die *Paduana Hispanica*; von den anonymen oder in der Quelle nicht Scheidt zugeschriebenen Werken die *Vluchtige Nymph*, die *Air de Lampons*, der *Passamezzo moderno*, der *Ballo del Granduca*, *Nun komm der heiden Heiland* und die zwei Variationen-Fragmente (*Vater unser im Himmelreich* und *Ich fuhr mich über Rheine*) aus *WM*. Alle diese Werke unterscheiden sich stilistisch deutlich von der *TN*; so sind auch die satz-

84 Diese Fassung ist abgedruckt in *SSW* 6, S. <58>-<61>. Mahrenholz weist mit Recht darauf hin (S. <52>), daß wegen der Überschrift »S. S. O« (= Samuel Scheidt Organista) auf eine Entstehung vor 1620 (dem Jahr, in dem Scheidt in das Kapellmeisteramt aufrückte) zu schließen ist.

technischen und spieltechnischen Ansprüche sowie die Ausdehnung dieser Frühwerke wesentlich bescheidener als die der ihnen entsprechenden *TN*-Kompositionen. Vielleicht auch noch dieser Gruppe zuzurechnen sind die *Bicinien* über *Nun freut euch lieben Christen gmein* und das *Bicinium* über *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr*, obwohl ihre Stilistik sich wegen ihrer weitgehenden 'Neutralität' – offenbar eine Folge der zweistimmigen Kompositionsweise mit *cantus planus* – strenggenommen unserem Versuch zur relativen Einordnung entzieht.

Wahrscheinlich aus der Zeit nach 1624 stammen diejenigen Stücke, die den Maßstäben der *TN* mehr oder weniger entsprechen, so daß für Scheidt eigentlich kein Grund vorliegen konnte, sie von der Veröffentlichung in *TN* auszuschließen. Dieses Argument ist selbstverständlich kein absolutes; es bleibt immerhin eine Möglichkeit, daß es für Scheidt noch andere, heute nicht mehr greifbare Gründe gab, diese Werke nicht in seine Drucksammlung aufzunehmen, falls sie tatsächlich vor 1624 komponiert wurden. Wie es scheint, ist die Zuordnung einzelner Werke nach 1624 mit mehr Unsicherheiten verbunden als die der Werke der frühen Schaffensphase des Clavierkomponisten Scheidt, die sich ja stilistisch weitgehend bestimmen läßt. Als mögliche späte Clavierwerke Scheidts lassen sich die folgenden Kompositionen – ausnahmslos Variationenreihen – einordnen: *Wie schön leuchtet der Morgenstern* aus *Le I*, die *Almande Brijnsmedelijcn* aus *Tor F 8* sowie die drei *Gaillarden* und die *Bergamasca* aus *BP*.

Schwer einzusehen ist, warum Mahrenholz gerade die *Morgenstern*-Variationen als ein »noch ganz unter koloristischem Einfluß stehendes Jugendwerk«⁸⁵ klassifiziert hat. Das Auftreten einer typischen *TN*-Technik, der *Imitatio Violistica*, in der dritten Variation, der man in den handschriftlichen Werken nicht weiter begegnet, mag jedenfalls auf eine Entstehung um oder nach 1624 hinweisen. Das Werk zeigt den ganzen aus der *TN* bekannten Figurenreichtum, weist aber zudem zwei herausragende Merkmale auf, die es von den gedruckten Choralbearbeitungen grundsätzlich unterscheidet. Am Anfang steht ein vierstimmiger Kantionalsatz, wie es bei keiner anderen Variationenreihe über eine protestantische Choralvorlage der Fall ist⁸⁶. Das einzige Merkmal, das auf eine Datierung nach 1624 hinzuweisen scheint, ist die Variationstechnik des Schlußsatzes. Hier sind zwei in der *TN* immer separat angewendete Bearbeitungstechniken miteinander kombiniert. Der *C.f.* wechselt pro Zeile zwischen zwei Stimmungen (hier: Baß und Sopran), wobei die Baßstimme fortlaufend als figuriertes Solo für die linke Hand angelegt ist. Der Choral wird also abwechselnd koloriert und plan dargestellt. Zudem wird in dieser Variation nicht nur der Stollen, sondern auch der Abgesang wiederholt. Diese Erweiterung verleiht der Schlußvariation einen eindeutigen Finalcharakter, besonders auch deshalb, weil jetzt die letzte Choralzeile unkoloriert im Diskant erscheint. Nicht nur diese formale Weiterent-

85 Mahrenholz 1924, S. 2; seine Ansicht wurde von Frotscher (S. 386, Anm. 3) übernommen. Das »koloristische« Element besteht, soweit ich sehe, lediglich aus einigen ausgeschriebenen langen Trillern (in Variation 2, 3, 4 und 7), die man aber ebenfalls, wenn auch nicht in diesem konzentrierten Maße, in der *TN* vorfindet. Vielleicht sind sie in der in der Leipziger Handschrift auftauchenden Form nicht original.

86 Dieses Merkmal ist eher typisch für die Liedvariationen von Scheidt. Daß der Choralatz in der Leipziger Handschrift nicht in die Satzählung mit einbezogen ist, könnte darauf hinweisen, daß sie von fremder Hand hinzugefügt wurde. Dem wird aber durch die Faktur der *Prima Variatio* widersprochen; deren Eröffnung auf der Dominante schließt eine Anwendung dieser Variation als Kopfsatz des Zyklus aus.

wicklung, sondern vor allem auch die überaus hohe Qualität der *Morgenstern*-Variationen als Ganzes lassen es wahrscheinlich erscheinen, daß sie nach 1624 geschrieben wurden.

Die Einordnung der drei Gaillarda-Variationenreihen und der *Bergamasca* aus *BP* bereitet wegen der typologischen Außenseiterrolle dieser Werke fundamentale Schwierigkeiten. Für sie fehlen strenggenommen Parallelbeispiele in der *TN*. Die Gattung der voll ausgeführten Tanzvariation, durch die drei Gaillarden repräsentiert, ist in der *TN* nicht vertreten. Die in der Tanzvorlage vorhandenen Wiederholungen werden in allen Variationen beibehalten; dies im Gegensatz zu dem streng durchgeführten Durchvariierungsprinzip der *TN*. Diese Eigenschaft könnte als »früh« interpretiert werden, wenn nicht die stilistischen Merkmale wie die Konsequenz in der motivischen Gestaltung jeder Variation, die Strenghimmigkeit in den einzelnen Variationen (entweder drei- oder vierstimmig) und die hohen spieltechnischen Ansprüche auf ein späteres Datum schließen lassen, also nach 1624. Die Wiederholungsstruktur ist somit ausschließlich im Lichte der Tanzvorlagen zu betrachten. Jedenfalls bilden die drei Gaillarde-Reihen eine stilistisch sehr geschlossene Gruppe, und man kann daher annehmen, daß sie auch chronologisch zusammengehören. Die *Bergamasca* läßt sich wegen der Kürze ihrer Melodie kaum mit den gedruckten Liedvariationen vergleichen. Das viertaktige Thema wird harmonisch zudem ausschließlich als zweimal wiederholte Kadenzformel (I-IV-V-I) behandelt, wodurch das Werk zugleich als Ostinato-Komposition gelten kann. Der Figurationsstil und die geforderte Virtuosität lassen das Stück jedenfalls als eine reife Komposition erscheinen, die stilistisch der *TN* nahesteht. Daher ist seine Entstehung eher nach als vor 1624 zu annehmen. — Auch die relative Datierung der *Almande Bruynsmedelijn* ist problematisch. Werner Breig stellte nach einer eingehenden Gegenüberstellung kompositionstechnischer Merkmale fest, daß das Werk im Vergleich zu den Liedvariationen aus der *TN* einen »etwas geringeren Grad von artifizieller Durchgestaltung« aufweist. »Daß Scheidt die *Alamanda* nicht in die *TN* aufnahm, könnte gerade darin begründet sein, daß sie ihm für seine repräsentative Sammlung nicht kunstvoll genug erschien — vorausgesetzt, daß sie überhaupt vor der Herausgabe der *TN* geschrieben wurde und nicht, was ebensogut möglich ist, in den eineinhalb Jahrzehnten zwischen 1624 und der Niederschrift in der Turiner Tabulatur als Gelegenheitswerk entstand«⁸⁷. Wenn man aber der von Breig aufgestellten Liste zur Erläuterung der Differenzen im einzelnen nachgeht, scheint es, als ob es nur eines geringen Eingreifens durch Scheidt bedurft hätte, um das Werk den Maßstäben der *TN* anzugleichen. Wir neigen daher dazu, die Komposition der *Almande Bruynsmedelijn*, die in ihrer rein musikalischen Qualität den Liedvariationen der *TN* durchaus ebenbürtig ist, nach 1624 anzusetzen.

Daß Scheidts Aktivität als Komponist von Claviermusik in der langen Zeitspanne zwischen der Veröffentlichung der *TN* und der Orgelchoralsammlung von 1650⁸⁸ keinesfalls versiegte, ist dokumentarisch belegt. Im Nachwort seiner *Geistlicher Concerten [...] ander Theil* (Halle 1634) spricht Scheidt unter anderem von »viel Tabulaturen auff der Orgel zugebrauchen. Wer lust hat solche zu Ehren Gottes zu verlegen und zu drucken kann sie jederzeit von mir mächtig seyn«⁸⁹. Scheidt hatte also zehn Jahre

87 Breig 1969, S. 320.

88 SSW 1.

89 SSW 16, S. 1.

nach dem Erscheinen der *TN* wiederum eine offenbar ziemlich große Zahl von Clavierwerken zur Drucklegung bereitliegen. Nur wenige Werke lassen sich – und dabei meist unter starkem Vorbehalt – als späte, nach 1624 geschriebene Clavierwerke Scheidts einordnen. Das Wenigste dürfte daher von der 1634 vorhandenen neuen Sammlung erhalten geblieben sein.

*

Die nachstehende Übersicht bietet eine tabellarische Zusammenfassung der in diesem Aufsatz gewonnenen Ergebnisse. Die Klassifizierung unter den Kategorien B bis D stellt notwendigerweise eine Simplifizierung dar, die die Unterschiede bei der Wahrscheinlichkeit der Zuschreibungen unberücksichtigt läßt. Die angegebene Seitenzahl bezieht sich auf die Stelle, an der das betreffende Werk besprochen wird.

A. Scheidt zugeschriebene authentische Werke

1. Toccata (GK)	116 f., 118
2. Allein Gott in der Höh sei Ehr (<i>Ly B 1</i>)	114, 118
3. Herr Gott, dich loben wir (<i>Le II</i>)	—
4. Wie schön leuchtet der Morgenstern (<i>Le I</i>)	119 f.
5. Almande Bruynsmedelijn (<i>Tor F 8</i>)	116, 119 f.
6. Bergamasca (BP)	104, 115, 119 f.
7. Gaillarda Dulenti (BP/WM)	104, 110 f., 115, 119 f.
8. Gaillarda (BP)	104, 119 f.
9. Paduana Hispanica (GK/Up)	108 f.

B. Anonyme Werke, bei denen die Autorschaft Scheidts in Frage kommt

10. Gaillarda (BP)	104, 119 f.
11. Vluchtige Nymph (<i>Wo</i>)	94-102, 110 f., 118
12. Air de Lampons (<i>Ko/WM</i>)	110, 116
13. Helft mir Gotts Güte preisen (<i>Le II</i>) ⁹⁰	—
14. Nun komm, der heiden Heiland (WM)	113 f., 118
15. Vater unser im Himmelreich (WM)	111-113, 118
16. Ich fuhr mich über Rheine (WM)	115, 118
17. Nun freut euch, lieben Christen g'mein (BP)	104 f., 119

C. Sweelinck zugeschriebene Werke, die möglicherweise aber von Scheidt stammen

18. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr (BP; nur das Bicinium)	1107 f., 110, 119
19. Passamezzo moderno (BP)	106 f., 110, 118
20. Ballo del Granduca (BP)	108-110, 118

⁹⁰ Mahrenholz' Zuschreibung dieses schlichten Chorals an Scheidt aufgrund seiner Stellung in *Le II* (vgl. SSW 5, S. 52) wird hier nicht weiter diskutiert.

D. Scheidt zugeschriebene, aber (wahrscheinlich) unechte Werke

21. Toccata (BB III)

93 f., 116

22. Toccata (BB III)

94, 116

Literatur⁹¹

I. EDITIONEN

a) Ausgaben von Werken einzelner Komponisten

Johann Grabbe: *Werke*, hrsg. von Heinrich W. Schwab, Kassel 1971 (= Denkmäler norddeutscher Musik, Bd. 2)

Samuel Scheidt, *Werke*

Bd. 1: *Tabulatur-Buch Görlitz 1650*, hrsg. von Gottlieb Harms, Hamburg 1923 (SSW 1)

Bd. 2-3: *Ludi Musici*, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1928 (SSW 2-3)

Bd. 5: *Unedierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg 1937 (SSW 5)

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

Bd. 7: *Tabulatura Nova*, Teil III, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Hamburg und Leipzig 1953 (SSW 7)

Bd. 16: *Einzelwerke und ergänzte Torsi*, hrsg. von Christhard Mahrenholz und Christoph Wolff, Leipzig 1982 (SSW 16)

Samuel Scheidt: *Alamanda – 10 Variationen für Orgel oder Cembalo*, hrsg. von Oscar Mischiati, Mainz 1967

Henderick Speuy: *Psalms Preludes for Organ*, hrsg. von Frits Noske, Amsterdam 1962

Jan Pieterszoon Sweelinck: *Werken I: Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. von Max Seiffert, zweite vermehrte Ausg., Amsterdam 1943 (Werken I)

Jan Pieterszoon Sweelinck: *Opera Omnia I, Vol. I (The Instrumental Works)*, Amsterdam 1968 (²/1974) (*Opera omnia I/1-3*)

Fasc. 1: *Keyboard Works (Fantasias and Toccatas)*, ed. by Gustav Leonhardt

Fasc. 2: *Settings of Sacred Melodies*, ed. by Alfons Annegarn

Fasc. 3: *Settings of Secular Melodies and Dances*, ed. by Frits Noske

b) Sammlungen

Choralbearbeitungen und Freie Orgelstücke der deutschen Sweelinck-Schule, Bd. 1, hrsg. von Hans Joachim Moser und Traugott Fedtke, Kassel und Basel 1954

Nederlandse Klaviermuziek uit des 16^e en 17^e eeuw / Dutch Keyboard Music of the 16th and 17th Centuries, ed. by Alan Curtis, Amsterdam 1961 (= Monumenta Musica Neerlandica 3) (MMN 3)

Lied- und Tanzvariationen der Deutschen Sweelinck-Schule, hrsg. von Werner Breig, Mainz 1970

Orgel- und Cembalowerke der Familie Düben, hrsg. von Pieter Dirksen (in Vorb.)

II. SEKUNDÄRLITERATUR

Willi Apel: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967

Werner Braun: *Samuel Scheidts Bearbeitungen alter Motetten*, in: AfMw 19/20 (1962/63), S. 56-74

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

Werner Breig: *Melchior Schült – Zu seinem dreihundertsten Todestag*, in: MuK 37 (1967), S. 152-160

Werner Breig: *Die Lübbenauser Tabulaturen Lynar A 1 und A 2*, in: AfMw 25 (1968), S. 96-117 und 223-236

91 In den Anmerkungen wird auf die Titel im allgemeinen nur durch die Nennung des Autorennamens verwiesen; bei mehreren Titeln eines Autors wird entweder das Erscheinungsjahr hinzugefügt oder der im Verzeichnis angegebene Kurztitel verwendet.

- Werner Breig: *Zu den handschriftlich überlieferten Liedvariationen von Samuel Scheidt*, in: *Mf* 22 (1969), S. 318-328
- Werner Breig: *Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: *Mf* 30 (1977), S. 482-492
- Alan Curtis: *Henderick Speuy and the Earliest Printed Dutch Keyboard Music*, in: *TVNM* XI (1962-63), S. 143-162
- Alan Curtis: *Sweelinck's Keyboard Works – Study of English Elements in Dutch Secular Music of the »Gouden Eeuw«* (Diss. Illinois 1963)
- Alan Curtis: *Sweelinck Keyboard Music*, Leiden und London²/1972
- Pieter Dirksen: *Sweelinck's Opera Dubia – A Contribution to the Study of His Keyboard Music*, in: *TVNM* 36 (1986), S. 80-135
- Floris van Duyse: *Het Oude Nederlandse Lied*, Bd. 1-2, Den Haag 1903-1905
- Gotthold Frottscher: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. 1, Berlin 1935
- Alfred Göhler: *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Bd. I, Leipzig 1902
- Otto Gombosi: *Ein neuer Sweelinck-Fund*, in: *TVNM* 14/1 (1932), S. 1-13
- Cor Lindenburg: *De slotvariatie van Sweelinck's Pavana Hispanica*, in: *TVNM* XV /2 (1937), S. 125-127
- Christhard Mahrenholz: *Samuel Scheidt – sein Leben und sein Werk*, Leipzig 1924
- Christhard Mahrenholz: *Der 3. Band von Samuel Scheidts Tabulatura nova 1624 und die Gottesdienstordnung der Stadt Halle*, in: *Mf* 1 (1948), S. 32-39
- Johann Mattheson: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck, hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910
- Oscar Mischiati: *L'intavolatura d'organo tedesca della Biblioteca Nazionale di Torino*, in: *L'Organo* 4 (1963), S. 1-154
- Robert A. Murányi: *Die Instrumentalwerke der Bartfelder Musiksammlung*, in: *Studien zur Instrumentalmusik – Festschrift Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 20, Tutzing 1988)*, S. 47-59
- Frits Noske: *Sweelinck*, Oxford 1988 (= *Oxford Studies of Composers* 22)
- Margarete Reimann: *Pasticcios und Parodien in norddeutschen Klaviertabulaturen*, in: *Mf* 8 (1953), S. 265-271
- Friedrich Wilhelm Riedel: *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien – Katalog des älteren Bestandes vor 1784*, Kassel 1963
- Lydia Schierning: *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961
- Bernhard van den Sigtenhorst Meyer und Cor Lindenburg: *Sweelinck's Pavana Hispanica*, in: *TVNM* XV/1 (1936), S. 53-55
- Arno Werner: *Samuel und Gottfried Scheidt*, in: *SIMG* 1 (1899-1900), S. 401 ff.

Der vorliegende Beitrag stellt die erweiterte Fassung eines Vortrags dar, der im Juli 1987 auf der Scheidt-Buxtehude-Tagung in Norden (Ostfriesland) gehalten wurde.