

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 22 (1998)

Artikel: Die Kunst der Intavolierung über die Motettenkolorierungen Heinrich Scheidemanns

Autor: Belotti, Michael

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869000>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE KUNST DER INTAVOLIERUNG
 ÜBER DIE MOTETTENKOLORIERUNGEN HEINRICH SCHEIDEMANNS*

VON MICHAEL BELOTTI

Wenn wir uns um eine Orgel versammeln, die in ihrer Urgestalt vor 300 Jahren eingeweiht wurde, so gilt unser Interesse auch der Orgelmusik jener Zeit, in der wir inzwischen mehr sehen als nur eine primitive Vorstufe der überragenden Schöpfungen Johann Sebastian Bachs. Es ist nicht zuletzt die Neugier, die den musikforschenden Organisten in immer frühere Abschnitte der Musikgeschichte vordringen läßt und schließlich zu der Erkenntnis führt, daß nicht erst Bach Anregungen aus verschiedenen Epochen und Regionen in einer Synthese zusammenfaßt, sondern daß auch die bedeutenden Leistungen derjenigen, die wir als seine Vorläufer zu betrachten pflegten, auf solchen Synthesen beruhen. Die Blüte der norddeutschen Orgelkunst im ausgehenden 17. Jahrhundert, die sich in den großen Praeludien und Choralfantasien von Buxtehude und Bruhns und den klangprächtigen Orgelwerken Arp Schnitgers manifestiert, ist nicht denkbar ohne die reiche Orgelmusiktradition der Hansestädte mit ihren mannigfachen wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen. Die folgenden Ausführungen sollen etwas von der Komplexität dieser Tradition deutlich machen und damit zu einem besseren Verständnis der Voraussetzungen der Kunst, auf der auch Bach fußte, beitragen. Bewußt wurde zu diesem Zweck eine Gattung gewählt, die um 1700 schon als ausgestorben gelten konnte: die Motettenkolorierung, das heißt die Zurechtlegung und Bearbeitung von Vokalkompositionen für Tasteninstrumente unter Ausnutzung der instrumentalen Verzierungstechniken und Spielmöglichkeiten. Zum Aufzeigen musikgeschichtlicher Querverbindungen eignet sich diese Gattung besonders gut, da sie nicht bloß Beiträge zur Rezeptionsgeschichte der Vokalkompositionen liefert, sondern in ihren besten Beispielen auch eindrucksvolle Zeugnisse vom Aufeinandertreffen verschiedener Personalstile, vom schöpferischen Umgang eines Komponisten mit dem Werk eines anderen bietet. Gegenstand unserer Betrachtungen sind in erster Linie die 13 Kolorierungen Heinrich Scheidemanns, denen 12 Motetten und ein Madrigal zugrundeliegen, sodann die vier Motettenkolorierungen, die der Braun-

* Dieses Referat wurde beim Arp Schnitger-Symposium in der Basler Waisenhaus-Kirche gehalten. Dieses Symposium fand 1994 anlässlich der Einweihung der von Bernhard Edskes nach dem Vorbild der Schnitger-Orgel des Hamburger Waisenhauses (1694) rekonstruierten Orgel statt. Weitere Ausführungen zu diesem Thema finden sich in meinem Referat „Peter Philips and Heinrich Scheidemann or ‚The art of intabulation‘“, in: *Proceedings of the Göteborg International Organ Academy* 1994, S. 75–84. Die in beiden Referaten geäußerten Zweifel an Paul Siefert's Verfasserschaft für die Intavolierung „Benedicam Dominum“ scheinen mir heute nicht mehr begründet.

schweiger Organist Delphin Strunck offenbar in der Nachfolge seines Hamburger Kollegen verfaßte, und eine Kolorierung, die dem Danziger Marienorganisten und Sweelinck-Schüler Paul Siefert zugeschrieben wird. Wir müssen dabei noch weiter in der Musikgeschichte zurückgehen: 1594 starb Orlando di Lasso, dessen Motetten sich bei den Intavolatoren so großer Beliebtheit erfreuten; Scheidemanns Geburtsjahr liegt um 1595, und auf der Suche nach den Wurzeln seiner Kolorierungskunst werden wir auf Kompositionen stoßen, die in den Jahren kurz vor und nach 1600 entstanden.

Die Gattung „Intavolierung“ ist von der Forschung wie von der Musikpraxis lange Zeit vernachlässigt worden, weil man der „Bearbeitungsliteratur“ nur begrenzten künstlerischen Wert zuerkannte. Noch Werner Breig widmete in seiner grundlegenden Monographie über Scheidemanns Orgelmusik diesem Schaffensbereich nur wenige Seiten.¹ Erst seit wenigen Jahren liegen die Motettenkolorierungen der norddeutschen Orgelmeister in Ausgaben für die Praxis vor.² Dabei stellte das Intavolieren von Vokalkompositionen von Anfang an einen der wichtigsten Bereiche der Tastenkunst dar. Das Spiel von Motetten auf der Orgel, unverziert und verziert, gehörte noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu den Pflichten des nordelbischen Organisten. Von den mannigfachen Belegen dafür sei nur ein besonders markanter hervorgehoben. In seinem Bericht über das Probespiel Matthias Weckmanns auf der Orgel zu St. Jacobi in Hamburg im Jahr 1655 erwähnt Johann Kortkamp als vorletzte Aufgabe das Motettenspiel: „Auch muste er eine Motete des seel. H. Hieronymo Praetorio auß den Bass tractiren, 6 vocum und nachgehens auff 2 Clavir variiren.“³ Von einem Bewerber für das Organistenamt wurde also erwartet, daß er eine polyphone geistliche Vokalkomposition nicht nur begleiten („auß den Bass tractiren“), sondern auch selbständig auf der Orgel darstellen und mit instrumentalen Ausschmückungen versehen („variiren“) konnte. Wenn man in Hamburg besonderen Wert auf Motettenkolorierungen legte, so ist dies auch darin

¹ Werner Breig, *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967, S. 95–100.

² Delphin Strunck, *4 Motettenintavolierungen*. Herausgegeben von Rüdiger Wilhelm. Bern 1990. – Heinrich Scheidemann, *12 Orgelintavolierungen*. Herausgegeben von Cleveland Johnson. Wilhelmshaven 1990–91, 3 Bände. – Heinrich Scheidemann, *Sämtliche Motettenkolorierungen für Orgel*. Herausgegeben von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1992. Noch unveröffentlicht ist Scheidemanns Intavolierung eines italienischen Madrigals; siehe Pieter Dirksen, „Eine unbekannte Intavolierung Heinrich Scheidemanns“, *Mf* 40 (1987) S. 338–345. Eine recht unbefriedigende Edition der Paul Siefert zugeschriebenen Motettenkolorierung *Benedicam Dominum* liegt in dem Band Franz Kessler (Hrsg.), *Danziger Orgelmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Neuhausen-Stuttgart 1988, S. 128–141, vor. Vgl. das Verzeichnis von Cleveland Johnson, *Vocal compositions in German organ tablatures, 1550–1650: A catalogue and commentary*, New York 1989.

³ Lieselotte Krüger (Hg.), „Johann Kortkamps Organistenchronik“, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 33 (1933) 188–213, bes. 205.

begründet, daß die einzige Kantorei der Stadt die vier Hauptkirchen nur abwechselnd in einem mehrwöchigen Turnus bedienen konnte – oftmals mußte deswegen ein in der Gottesdienstordnung vorgesehener Chorvortrag durch ein Orgelstück ersetzt werden.⁴

Diese rein funktionale Erklärung reicht freilich nicht aus. Nicht jeder Hamburger Organist, der von Amts wegen mit der Intavolierung von Vokalwerken zu tun hatte, sah darin auch eine künstlerische Herausforderung. Die organistische Praxis war im Barock in weit höherem Maß als heute von der Improvisation bestimmt, und beim Probespiel wurde die Fähigkeit des Bewerbers geprüft, die Pflichten eines Organisten *ex improviso* zu erfüllen. Matthias Weckmann mag die ihm gestellte Kolorierungsaufgabe zur Zufriedenheit der Juroren, zu denen auch der Katharinenorganist Heinrich Scheidemann gehörte, gelöst haben – schriftlich fixierte Intavolierungen sind von ihm nicht erhalten. Dies ist umso auffallender, als der größte Teil seiner Orgelwerke in den Lüneburger Tabulaturen überliefert ist, die eine ergiebige Quelle für Intavolierungen sind. Auch von Jacob Praetorius, der 47 Jahre lang an St. Petri zu Hamburg Dienst tat, sind keine Kolorierungen bekanntgeworden.

Es muß also ein besonderes künstlerisches Interesse an der Gattung Intavolierung gewesen sein, das Scheidemann dazu antrieb, eine größere Anzahl von Motettenkolorierungen in verschiedenen Techniken auszuarbeiten. Die Frage drängt sich auf, woher dieses Interesse kam, zumal sein Lehrer, der „Hamburgische Organistenmacher“ Jan Pieterszoon Sweelinck, sich nicht mit dieser Gattung befaßt zu haben scheint. Vieles spricht dafür, daß es Elemente der italienischen Musikpraxis waren, die auf verschiedenen Wegen in Scheidemanns Reichweite kamen und sein Orgelschaffen beeinflussten. In Hamburg dürften die monumentalen Motetten des Jacobi-Organisten Hieronymus Praetorius, die von der Klangfülle der venezianischen Kirchenmusik inspiriert sind, zu den frühesten Eindrücken seiner Jugend gehört haben. Einige *praeambula* Scheidemanns übertragen Effekte der Vokalmusik wie das blockhafte Respondieren von Stimmgruppen auf das Tasteninstrument. Ein Vorbild dafür bot sich ihm in den Magnificat-Versen für Orgel von Hieronymus Praetorius, in denen der ältere Meister an seine eigenen vokalen Bearbeitungen des gregorianischen *cantus firmus* für acht Stimmen anknüpft, ohne daß man von Intavolierungen im eigentlichen Sinn sprechen könnte.

In Amsterdam setzte sich Scheidemann unter Anleitung seines Lehrers Sweelinck intensiv mit dem englisch-niederländischen Tastenidiom wie auch mit der italienischen Musiktheorie auseinander. Er hatte dort sicher auch Gelegenheit, die Kolorierungskunst des Brüsseler Hoforganisten Pe-

⁴ Siehe Lieselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert* (Diss. Heidelberg 1930) Leipzig etc. 1933, S. 110.

ter Philips kennenzulernen.⁵ Die Tastenwerke des Exil-Engländers treten in den Quellen fast immer in Verbindung mit Kompositionen Sweelincks auf; die beiden Meister, die – wie übrigens auch Hieronymus Praetorius – der musikgeschichtlich bedeutsamen Generation der um 1560 Geborenen angehörten, kannten und schätzten einander. Philips hatte nach seinem Weggang aus England „pour la foy Catholique“ eine Zeitlang in Rom gelebt und die Kunst der italienischen Madrigalisten (Felice Anerio, Luca Marenzio) aus nächster Nähe studiert. Aber auch die Technik der instrumentalen Diminution stand damals in Italien in hoher Blüte; gerade in den 1580er Jahren erschienen hierzu bedeutende Beispielsammlungen.⁶ Ein Zeitgenosse schrieb über Peter Philips: „He affecteth altogether the Italian veine.“⁷ Er komponierte nicht nur Madrigale und Motetten im italienischen Stil, sondern pflegte auch auf dem Tasteninstrument die italienische Diminutionskunst. Wir besitzen von ihm neben einer Reihe stilisierter Tanzsätze (Pavanen und Galliard) eine stattliche Anzahl kolorierter Vokalkompositionen verschiedener Gattungen, von der Monodie über Madrigal und Chanson bis zur Motette.⁸ Seine Kolorierungstechnik ist deutlich der hochentwickelten instrumentalen Idiomatik Italiens verpflichtet: während die deutschen Koloristen des ausgehenden 16. Jahrhunderts einige wenige ständig wiederkehrende Figuren auf eine oft mechanisch wirkende Art über die Komposition verteilen, ist die italienische Diminution abwechslungsreicher und großräumiger angelegt. Vielfach werden durch die Figuration neue Stimmzüge und neue Imitationszusammenhänge geschaffen, die zu der ursprünglichen polyphonen Anlage in einem reizvollen Spannungsverhältnis stehen. Philips' Madrigalkolorierungen erhalten durch die vorherrschende Sechzehntelbewegung ein ausgesprochen virtuosos Gepräge; dagegen weist die einzige erhaltene Motettenkolorierung „Benedicam Dominum“ (Komponist der vokalen Vorlage ist Orfeo Vecchi) eine cantablere Figuration auf.

⁵ David J. Smith, *The instrumental music of Peter Philips: Its sources, dissemination and style*, Diss. phil. University of Oxford 1993; ders., „Some stylistic correspondences between the keyboard music of Byrd and Philips. An introductory note“, in: *Annual Byrd Newsletter* 1(1995) 7–8; vielfache Hinweise auf Philips enthält ferner Pieter Dirksen, *The keyboard music of Jan Pieterszoon Sweelinck. Its style, significance and influence*, Utrecht 1997.

⁶ Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir...*, Venedig 1584; Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie...*, Venedig 1585. Bassano veröffentlichte 1591 eine zweite Sammlung von Diminutionen (*Motetti, madrigali, et canzoni francese*).

⁷ Henry Peachman, *The Compleat Gentleman*, 1627, zitiert in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Art. „Philips“, Bd. X, Sp. 1207.

⁸ Giulio Caccini, „Amarilli“; John Dowland, „If my complaints could passions move“ („Piper's Galliard“); Orlando di Lasso, „Bonjour mon cuer“ — „Le rossignol“ — „Margot laborez“; „Deggio dunque partire“ — „Tirsi“; Peter Philips, „Fece da voi partita“; Alessandro Striggio, „Chi fara fede al cielo“; Orfeo Vecchi, „Benedicam Dominum“. Quellen sind das *Fitzwilliam Virginal Book*, die in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte *Lübbenauer Tabulatur Lynar A 1*, das früher in Berlin, jetzt in Kraków befindliche Ms. 40316, der *Liber Fratrum Cruciferorum Leodiensium* in der Lütticher Universitätsbibliothek sowie Ms. 1113 des Christ Church College zu Oxford.

Bsp. 1: Peter Philips, „Benedicam Dominum“ (nach Orfeo Vecchi) Takt 1–10.
Quelle: Oxford, Christ Church Ms. 1113, S. 251–253.

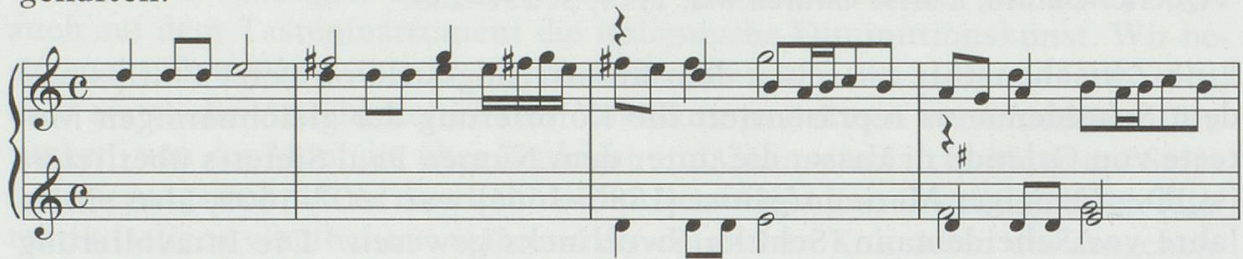
Eine Zwischenstufe zwischen dem Kolorierungsstil von Peter Philips und dem Scheidemanns repräsentiert die Kolorierung der gleichnamigen Motette von Orlando di Lasso, die unter dem Namen Paul Siefert's überliefert ist. Der Danziger Marienorganist (1586–1666) war 1607–1609, also einige Jahre vor Scheidemann, Schüler Sweelincks gewesen.⁹ Die Intavolierung steht am Anfang eines neun Kompositionen umfassenden Komplexes, der in dem Codex XIV.714 in der Bibliothek des Wiener Minoritenkonvents aufgezeichnet ist.¹⁰ Dieser Abschnitt, den ich als *Paul Siefert's Virginalbuch*

⁹ Außer den beiden Stücken im Wiener Codex sind zwei Kompositionen unter dem Namen Paul Siefert's überliefert: eine „Paduana Paul Sibern“ in *Gustaf Dübens Clavierbuch* (Uppsala universitetsbibliothek, Instr. mus. i hskr. 408; Edition von Werner Breig, *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, Mainz 1970, S. 27–31), und eine Variationsreihe „Puer natus in Bethlehem“ in der Tabulatur *Lynar B 1*, S. 6–8 (hrsg. von Hans Joachim Moser, *Choralbearbeitungen und freie Orgelstücke der deutschen Sweelinck-Schule*, Teil I, Kassel 1954, S. 40–46).

¹⁰ Der Inhalt dieses Abschnitts:

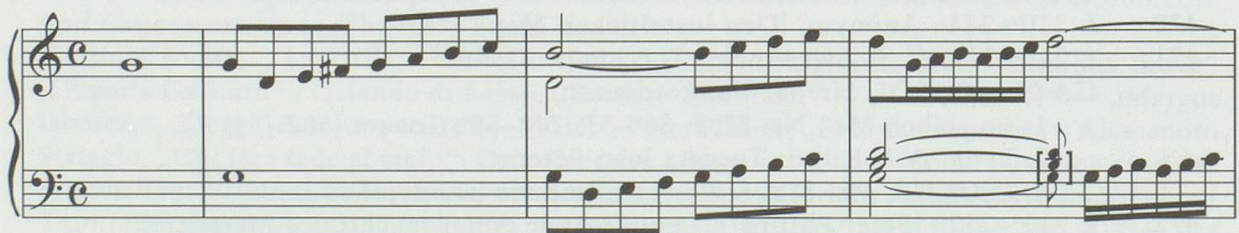
- „Paul Siefert's Virginalbuch“. Aus Codex XIV.714 des Wiener Minoritenkonvents
466. f. 208^v–210^r: Paul Siefert, *Benedicam Dominum* (nach Orlando di Lasso).
Konkordanz: Liège UB, Ms. 888, f. 50^r–51^v: *Fantasia* (anonym, nur erster Teil).
467. f. 209^v–210^r: Paul Siefert, *Fantasia a 3* (in g).
Konkordanz: MB Leipzig, Slg. Becker 11.2.51, Nr. 1: *Fantas[ia] Imj/ Tonj ex Gbmoll / à 3/ 1.* (anonym).
468. f. 209^v–211^r: Anonym, *Toccata* (in F).
469. f. 210^v–212^r: Anonym [englisch], *Pavane* (in a).
Konkordanz: Paris Cons., Rés. 1186, f. 46^v. *A Paven* (anonym).
470. f. 210^v–211^r: Anonym, [Den lustelijcken Mey].
471. f. 210^v–212^r: [J. P. Sweelinck], *Toccata* (in C).
GA Nr. 30; OO1, Nr. 19. Konkordanzen:
1. im selben Ms., Nr. 87, f. 56^v–57^r, 58^v–59^r: *Tocata. M F. [J.] P.*;
2. *Lynar A 1*, S. 1–5: *Toccata Joan Peters*;
3. Liège UB, Ms. 888, f. 20^v–21^r: *Fantazie* (anonym).
472. f. 211^v–212^r: [Peter Philips?], *Liquide perle Amor* (nach Luca Marenzio).
473. f. 211^v–212^r: Anonym, *Almande d'amor*.
474. f. 211^v–212^r: Anonym [englisch], *Pavane* (in a, Fragment).

bezeichnen möchte, wird durch leere Seiten von seiner Umgebung abgegrenzt; als Einheit kenntlich wird er durch Eigenarten der Notation, die darauf hinweisen, daß die Vorlage des Schreibers eine Handschrift in Virginalnotation (zweimal 6 Linien) war, und nicht zuletzt durch das Stilprofil der Kompositionen, das unverkennbar niederländisch-englisch ist. Nur die ersten beiden Stücke (die Kolorierung und eine dreistimmige „Fantasia“) tragen den Verfassernamen Paul Siefert, die übrigen sind anonym aufgezeichnet, darunter eine „Toccata“, die sich durch Konkordanzen als Werk Sweelincks bestimmen läßt. Eine „Pavane“, deren Stil an William Byrd erinnert, erscheint auch in einer englischen Quelle; die Kolorierung eines Madrigals von Luca Marenzio, „Liquide perle amour“, ist ganz in der Art von Philips gehalten.

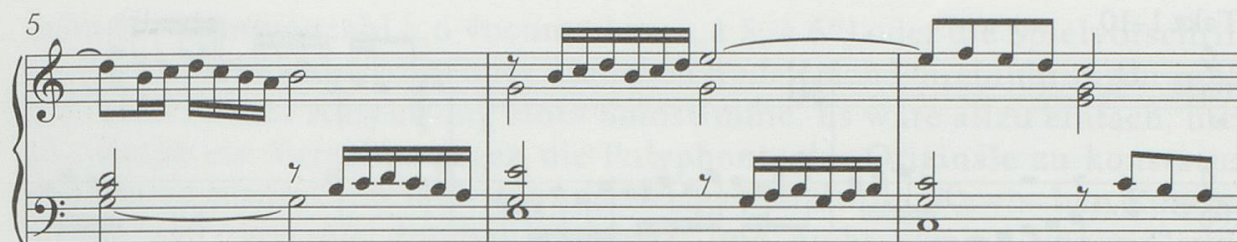


Bsp. 2: Anonym, „Liquide perle amour“ (nach Luca Marenzio), Takt 1–4.
Quelle: Wien, Minoritenkonvent, Ms. XIV.714, f. 211v–212r.

Die Motettenkolorierung „Benedicam Dominum“ ist in der Ausgabe von Franz Kessler¹¹ auf drei Systemen notiert, obwohl es sich offenkundig um ein *manualiter*-Stück handelt. Der Satz ist griffmäßig ausgerichtet und nimmt auf die Polyphonie des Originals keine Rücksicht; daher stehen auf dem Papier viele Oktav- und Quintparallelen, die in der vokalen Vorlage durch Stimmkreuzungen vermieden sind. Die rhythmische Organisation ist meisterhaft und läßt einen überzeugenden Spannungsbogen entstehen. Belebte und ruhige Abschnitte ergeben in ihrem Wechsel einen Gesamtverlauf, den man mit nie nachlassender Aufmerksamkeit verfolgt. Der Kolorierungsstil steht den Madrigalkolorierungen von Philips nahe, verzichtet jedoch meist auf eine reichere Auszierung der Kadenz; hin und wieder finden sich querständige Wendungen, die zwar für den englischen Tastenstil typisch sind, aber gerade von Philips selten gebraucht werden. Vielleicht sind sie bewußt eingesetzt, um die Komposition „englischer“ erscheinen zu lassen als ihre englischen Vorbilder.



¹¹ Siehe Anm. 2.



Bsp. 3: Paul Siefert, „Benedicam Dominum“ (nach Orlando di Lasso), Takt 1–7.
Quelle: Wien, Minoritenkonvent, Ms. XIV.714, f. 208v–210r.

Daß Motetten im Madrigalstil koloriert wurden, erinnert uns daran, daß Intavolierungen geistlicher Kompositionen nicht nur in einem kirchlichen Rahmen erklingen, sondern auch als „Unterhaltungsmusik“ bei Festgelagen dienen konnten. Michael Praetorius empfahl den Organisten und Lautenisten, bei ihren Darbietungen „in *Conviviis*“ den Anfang mit einer „*Mu-tet* oder *Madrigal* fein langsam vnd Gravitätisch“ zu machen.¹² Auch die *manualiter*-Kolorierungen Scheidemanns stehen in der Tradition der Madrigalkolorierungen von Philips, mit dem Unterschied, daß der stimmigen Organisation des Satzes mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Der Intavolator verrät, daß er die kontrapunktische Schulung bei Sweelinck durchlaufen hat, die auf dem Studium der italienischen Theoretiker beruhte. Es ist nur folgerichtig, daß zur Aufzeichnung dieser Stücke nicht mehr die Virginalnotation angewendet wird, die die griffmäßige Verteilung des Satzes auf die beiden Hände anzeigt, sondern die deutsche Orgeltabulatur, deren Buchstabenreihen das Verfolgen der Einzelstimmen wie in einer Partitur zulassen. Dabei ist die Stimmführung der Tabulatur nicht überall identisch mit der der vokalen Vorlagen: gelegentlich erhalten griffmäßige Entscheidungen den Vorrang. Der Charakter der Notation wird dadurch etwas zwiespältig: nicht mit letzter Konsequenz stimmig, aber auch nicht rein griffmäßig orientiert. Dies entspricht durchaus dem Charakter der aufgezeichneten Musik: Intavolierungen besonders von Stücken der damals modernen Komponisten aus der 1560er Generation, wo die in der Komposition bereits angelegten stilistischen Antagonien deutlich herausgearbeitet werden, wie etwa in der Kolorierung des „Benedicam Dominum“ von Hieronymus Praetorius der Kontrast zwischen imitierenden und akkordischen Partien. Auf noch engerem Raum sind die Gegensätze in Felice Anerios Madrigal „Mio cor, se vera sei salamandra“ versammelt. Es wird verständlich, daß derart abwechslungsreiche Stücke eine große Attraktivität für die Zuhörer besaßen, die sich durchaus mit der später in Norddeutschland gepflegten mehrteiligen Toccaten vergleichen läßt. Frescobaldi bezeichnet im Vorwort zum 1. Toccatenbuch (1616) die Vortragsweise der modernen Madrigale als Vorbild für das Cembalospiegel.

¹² Michael Praetorius, *Syntagma musicum* III., Wolfenbüttel 1619, S. 130 (*recte* 110).

Takt 1–10

Bsp. 4: Heinrich Scheidemann, „Mio cor, se vera sei salamandra“ (nach Felice Anerio).
Quelle: Uppsala UB, Instr. mus. i hskr. 408, f. 31v–33r.

In der Kolorierung „Omnia quae fecisti nobis“ (nach Lasso) wird die Figuration in motivische Arbeit eingebunden und dadurch eine hohe Stufe tastenmäßiger Polyphonie erreicht, die ihren Urheber als Schüler Sweelincks verrät. Auch den cantablen Typus der Motettenkolorierung von Philips finden wir bei Scheidemann. In den *pedaliter*-Kolorierungen sind die Manualstimmen mit Diminutionsfiguren (vorherrschend Achtelbewegung) durchzogen, während die Baßstimme an der Figuration kaum teilnimmt. Vor allem Motetten des „Klassikers“ Orlando di Lasso werden auf diese Art bearbeitet. Es sind sehr polyphone und sehr „vokal“ wirkende Intavolierungen (besonders schöne Beispiele sind „Ego sum panis“ und „Surrexit Pastor Bonus“), im Bereich der norddeutschen Orgelmusik am ehesten vergleichbar den vielstimmigen Kontrapunkten des „ernsthaften“ Jacob Praetorius und seines Schülers Weckmann. Scheidemann hat diese Setzweise sonst eher gemieden und in der Nachfolge Sweelincks einen durchsichtigen vierstimmigen Satz gepflegt; noch in „Benedicam Dominum“ nach Lasso, der frühesten unter den datierten Motettenkolorierungen (1634), wird der Satz durch gezielte Auslassungen auf weitgehende Vierstimmigkeit reduziert. Der Komponist mag aber erkannt haben, daß dies ein Irrweg war.

Kortkamps Bericht und die norddeutschen Tabulaturquellen unterscheiden zwei Grundtypen der Motettenkolorierung: Bearbeitungen in klanglich einheitlichem Satz (*manualiter* oder *pedaliter*) werden durch die An-

gabe der Stimmenzahl („6 vocum“ bzw. „à 5, à 6“) oder die Spielvorschrift „auf 1 Clavier“ gekennzeichnet. Daneben finden sich Durchführungen „auff 2 Clavier“ unter Abspaltung einer Solostimme. Es wäre allzu einfach, hier wiederum ein Vergehen gegen die Polyphonie der Originale zu konstatieren: Scheidemann war sich des Spannungsverhältnisses zwischen Kontrapunkt und Monodie durchaus bewußt, und nicht wenige seiner Orgelkompositionen (die „Toccata auf 2 Clavier“ oder die anonym überlieferte „Canzon auf 2 Clavier“) beziehen eben daraus ihren Reiz. Auch die Choralfantasie, deren erster Meister Scheidemann ist, beginnt meist im Stil einer Choralmotette, die aber durch die Anwendung der zweimanualigen Spielweise eine neue Orientierung erhält. Wie die erste, so verlangt auch die zweite Kategorie von Intavolierungen nach einer Differenzierung, wie sie Cleveland Johnson im Vorwort seiner Edition¹³ vorgenommen hat: Die zweimanualige Bearbeitung kann sich (wie im Fall der Lasso-Motetten „Angelus ad pastores ait“ und „Confitemini Domino“) auf die Kolorierung der Diskantstimme beschränken; sie kann aber auch durch verstärkte Ausnutzung der Klangmöglichkeiten der Orgel (Manualtausch, Echowirkungen) zu einem der großen Choralfantasie verwandten Gebilde gesteigert werden. Die Kolorierung der Ostermotette „Dic nobis, Maria“ des Venezianers Giovanni Bassano wäre als herausragendes Beispiel dieser freieren Durchführungsart zu nennen.

Scheidemanns Beschäftigung mit der Gattung Intavolierung fällt in seine reife Schaffenszeit: überlieferte Datierungen zu mehreren Kolorierungen weisen auf die 1630er Jahre hin, „Ego sum panis“ trägt sogar die Jahreszahl 1656. Er hat auf sie ebensoviel innovative Energie verwendet wie auf andere Gattungen, in denen seine Meisterschaft schon länger anerkannt ist. Bemerkenswert ist immer wieder sein stilistisches Gespür, das ihn Motetten Hans Leo Hasslers anders angehen ließ als Motetten Orlando di Lassos. Man könnte sogar vermuten, daß er bei der Wahl von Vokalwerken der jüngeren Komponisten, die allesamt der 1560er Generation angehörten, auch ihre Bedeutung als Meister des Instruments mitbedachte und ihnen durch seine Bearbeitungen gewissermaßen seine Huldigung darbrachte: Hieronymus Praetorius für seine monumentalen Orgelverse, Hans Leo Hassler für seine brillanten Toccaten, Giovanni Bassano für seine Diminutionen.

Von dem Braunschweiger Organisten Delphin Strunck (1601–1694) sind vier Intavolierungen von Motetten Lassos und Hasslers erhalten, die sich sehr stark an der Scheidemannschen Kolorierungstechnik orientieren; die Echostellen in „Ecce Maria genuit nobis“ (nach Lasso) weisen sogar wörtliche Entsprechungen zu „Dic nobis, Maria“ auf. „Tibi laus, tibi gloria“

¹³ Siehe Anm. 2. Das Vorwort im ersten Band weist keine Paginierung auf. Die Benutzer der Ausgabe seien ausdrücklich auf die englische Fassung hingewiesen; die deutsche Übersetzung ist sehr fehlerhaft.

(nach Lasso) dürfte entgegen der Angabe der Quelle ursprünglich für ein Manual und Pedal konzipiert gewesen sein; dafür sprechen neben der Faktur der Bearbeitung mehrere Stellen, an denen sich bei zweiklavieriger Darstellung für die linke Hand unausführbare Griffe ergeben.¹⁴ Offenbar als Zeugnisse eines freundschaftlichen Wettstreits sind zwei Intavolierungen von Motetten zu werten, die auch von Scheidemann, aber jeweils in anderer Technik, bearbeitet wurden. Die *manualiter*-Kolorierung von Hasslers „Verbum caro factum est“ läßt sich den entsprechenden Beiträgen Scheidemanns zur Seite stellen, während die Bearbeitung von Lassos „Surrexit pastor bonus“ für zwei Manuale und Pedal sich durch das Bestreben, den älteren Meister in der Ausnutzung der spieltechnischen Möglichkeiten der Orgel zu übertrumpfen, zur Monstrosität auswächst. Einige Takte einer zweiklavierigen Kolorierung der Motette „Benedicam Dominum“ von Hieronymus Praetorius, die zusammen mit anderen Tabulaturfragmenten in Schloß Clausholm (Dänemark) aufgefunden wurden, lassen sich, obwohl die Autorangabe nicht mehr erhalten ist, wohl ebenfalls in diesen Kontext einordnen.

Die Taktzählung folgt der vokalen Vorlage.
Das Fragment beginnt mit Takt 96 und weist
immer wieder Lücken von jeweils 3–5 Takten auf.

Bsp. 5: Anonym (Delphin Strunck?), „Benedicam
Dominum“ (nach Hieronymus Praetorius), Takt
115–118.

Quelle: Clausholm-Fragment XIV (Photo 34).

¹⁴ 1. Teil, Takt 67, 73, 87; 2. Teil, Takt 58.

Abschließend kann festgestellt werden, daß uns die Betrachtung eines scheinbar abseitigen Genres immer wieder in die Nähe der bekannten Höhepunkte norddeutscher Tastenmusik geführt hat. Dabei ergaben sich ungewohnte Einblicke in die große Hamburger Orgelkultur, der auch dieses Instrument verpflichtet ist. Das hochentwickelte Stilgefühl, aus dem heraus Scheidemann Werke anderer Komponisten zu höchst individuellen Schöpfungen umgestaltet, möge von den heutigen Organisten als eine Herausforderung verstanden werden. Kreative Phantasie und eindringendes Verständnis sind bei der Realisierung dieses Repertoires gleichermaßen gefragt.

