

Vorwort

Im Schaffen von Samuel Scheidt (1587–1654) nimmt die *Tabulatura Nova*¹ eine zentrale Stellung ein. Der 1624 erschienene dreibändige Druck enthält eine Sammlung von Clavierwerken, die im Hinblick auf Umfang und Bedeutung alle vergleichbaren Drucke des 17. Jahrhunderts in den Schatten stellt. Scheidts ausschließlich handschriftlich überlieferte Werke für Tasteninstrumente waren folglich wesentlich weniger verbreitet. Es ist bezeichnend, dass nach dem 1937 im Rahmen der Scheidt-Gesamtausgabe erschienenen Band mit „unedierten Kompositionen für Tasteninstrumente“² keine weiteren Versuche einer editorischen Bestandsaufnahme unternommen worden sind. Mein 1991 erschienener Aufsatz zu Echtheitsfragen in diesem Kontext, der auf einem im Scheidt-Jahr 1987 gehaltenen Vortrag basiert, bildet die Grundlage für die vorliegende Ausgabe.³

Der Band ist in zwei Abteilungen gegliedert: zunächst Werke, deren Zuschreibung an Scheidt überliefert ist [Nr. 1–12], danach eine Gruppe hauptsächlich anonym überlieferter Stücke, die Scheidt mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschrieben werden können [Nr. 13–22]. Im Anhang finden sich drei Werke aus der *Tabulatura Nova* in handschriftlich überlieferten Alternativ- bzw. Frühfassungen [Nr. 23–25]. Die Tatsache, dass ein so großer Anteil der hier aufgenommenen Werke anonym überliefert ist, mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen. Jedoch weist gerade Scheidts Clavierstil einige sehr charakteristische Stilmerkmale auf, die eine Zuschreibung relativ leicht ermöglichen. Darüber hinaus bietet der umfangreiche Bestand der *Tabulatura Nova* eine breite und zuverlässige Vergleichsbasis. Es wurden nur diejenigen anonymen Werke aufgenommen, die sowohl einen Bezug zu einer auf Scheidt verweisenden Quelle als auch entsprechende Stileigenschaften erkennen lassen. Dass die Akzente von Werk zu Werk (und von Quelle zu Quelle) unterschiedlich sind, versteht sich von selbst. Es ist allerdings bemerkenswert, dass nach diesen Kriterien nicht weniger als zehn Anonyma aufgenommen werden mussten.

Die freien Werke

Erstaunlicherweise enthalten die handschriftlich überlieferten Werke nur eine einzige Fantasia. Die *Fantasia super In te Domine speravi* [Nr. 23] entpuppt sich allerdings als eine Frühfassung der *Toccata super In te Domine speravi* aus der *Tabulatura Nova* (II/12; SSWV 138).⁴ Die etwa ein Drittel kürzere Frühfassung, die in der großen Clavierhandschrift des Wiener Minoritenkonvents (Quelle *WM*) überliefert ist, entstand offenbar vor 1619, denn die Autorenangabe „S.S.O.“ weist auf die Zeit, als Scheidt noch ausschließlich Organist an der Hallenser Moritzkirche war. (Später signierte er in der Regel mit „S.S.C.“, wobei das „C“ auf die Tatsache hinweist, dass er 1619 zum „Capellmeister“ aufgestiegen war.) Durch die frühe Entstehungszeit überrascht es nicht, dass die Fantasia stilistisch noch stark Scheidts Lehrer Jan Pieterszoon Sweelinck verpflichtet ist, während die Umarbeitung zur *Toccata* die deutlich auf Sweelincks Clavierstil basierenden Figurationsmodelle vermeidet. Am deutlichsten wird dies in einem neuen, homophonen Abschnitt, in dem Scheidt den modernen, Cembalo-idiomatischen „style brisé“ anwendet (T. 108–122);

dieser fehlt nicht nur völlig in Sweelincks Stil, sondern ist auch in Scheidts eigenem Werk ohne Parallele.⁵ Aber auch die offenbar von Scheidt selbst erfundene neue Spielmanier, die berühmte „Imitatio violistica“, wurde in der Neufassung berücksichtigt.⁶ Scheidt veränderte auch auf formaler Ebene: die traditionelle, bei Sweelinck maßgebliche dreiteilige „Forma“ wurde durch eine fünfteilige Struktur ersetzt, in der zwei imitative Abschnitte von drei freien Teilen in virtuosem Toccatenstil umrahmt werden. Dennoch ist Sweelincks Einfluss immer noch deutlich, nicht zuletzt in dem frei-kanonischen Beginn des Werkes. Möglicherweise war die umfassende formale Änderung und Erweiterung ausschlaggebend für die Aufnahme des Stücks in die *Tabulatura Nova* sowie für die Änderung der Gattungsbezeichnung von Fantasia zu *Toccata*. Jedoch enthalten die ersten beiden Teile der *Tabulatura Nova* immerhin sieben als Fantasia bezeichnete bzw. aufzufassende umfangreiche Werke, die mit einer Ausnahme die klassisch-rhetorische dreiteilige „Forma“ beibehalten haben und auch in anderer formeller und thematischer Hinsicht an die Fantasien Sweelincks anknüpfen und diese weiterführen. Scheidt hat mit seiner Veröffentlichung von 1624 offenbar einen bewussten Schlussstrich unter diese Gattung gezogen.⁷

Der Prozess der Emanzipation von seinem Lehrer lässt sich auch an den handschriftlich überlieferten Toccaten ablesen. In dem Orgelbuch von Daniel Schmidt (1676; Quelle *BB3*) finden sich auf einer Doppelseite zwei kleine „Sam.Scheidt“ zugeschriebene Toccaten, wovon sich die erste in C [Nr. 3] unter Sweelincks Namen in *WM* wiederfindet (*Toccata C3*). Die Quellenlage sowie stilkritische Überlegungen lassen keinen Zweifel daran, dass Sweelinck als Autor dieses Werkes gelten muss.⁸ Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Fassungen ist der Schluss, der in der Fassung *BB3* um eine Coda von vier Takten länger ist, die aus einem gebrochenen Tonika-Dreiklang besteht. Stilistisch gesehen führt dies zu einem Bruch mit der Vergangenheit und verweist zugleich unverkennbar auf den Figurationsstil Scheidts. Ähnliches ist bei der *Toccata in d* [Nr. 4] festzustellen.⁹ Allerdings ist die Konkordanz in diesem Fall anonym. Die Quelle dazu, *Lynar A1*, bildet aber die wichtigste Handschrift zur Tastenmusik Sweelincks, und auch stilistische Kriterien weisen eindeutig auf ihn. Wie bei der *Toccata in C* hat auch hier die Fassung der Handschrift *BB3* einen abweichenden Schluss, und wiederum wird die Dur-Tonika des Schlussakkords (hier mit erhöhtem Leitton) in deutlicher Weise betont, die für den Kompositionsstil Sweelincks untypisch ist und eher auf Scheidt hinweist.

Es fällt auf, dass nicht nur die beiden Toccaten, sondern auch die wenigen ebenfalls unter Scheidts Namen überlieferten Stücke dieser Art von weit bescheidenerem Umfang sind als die einzige *Toccata* der *Tabulatura Nova*, die schon erwähnte *Toccata super In te Domine speravi*. Der Grund dafür ist möglicherweise, dass Scheidt hier sein Lebensmotto (*In te, Domine, speravi...*) musikalisch umsetzte.¹⁰ Das Stück bildet wohl den Abschluss der Beschäftigung Scheidts mit dieser Gattung, denn neben den Bearbeitungen aus *BB3* zeigen auch die beiden anderen Toccaten klare Bezüge zu Sweelinck. Zum einen die *Toccata in g* [Nr. 5], die als Einzelwerk in einer der Hauptquellen für die Toccaten Sweelincks überliefert ist, näm-

lich in der Berliner Sammlung *GK*. Eine nur fragmentarisch überlieferte zweite *Toccata in C* [Nr. 2] zeigt ebenfalls stilistische Bezüge zu Sweelinck (vgl. den Beginn mit Sweelincks *Toccaten C2* und *g2*). Dieses Fragment ist in einer erst vor kurzem aufgetauchten Handschrift, der sogenannten *Göttinger Claviertabulatur*, überliefert,¹¹ die zusätzlich ein vollständiges freies Werk Scheidts, das *Praeludium in d* [Nr. 1], enthält. Das letztgenannte Werk gehört zu dem norddeutschen „Praeludium“-Typus für Orgel, bei dem toccatenhafte (cembalistische) Figurationen kaum Bedeutung haben. Auffallend in diesem Stück sind die ausgeschriebenen umgekehrten Morde (,,Tremulus ascendens“).¹² Die *Toccata* aus *GK* scheint auch deshalb abgesichert, weil diese Handschrift neben einer getreuen Kopie von *Cantio Belgica* aus der *Tabulatura Nova* (I/7; SSWV 108) noch zwei weitere weltliche Variationszyklen enthält: *Von der Fortuna werd ich getrieben* und *Pavana Hispanica*, in denen Scheidt offenbar eigene Variationen mit denen seines Lehrers Sweelinck vermischt hat.¹³ Scheidts *Fortuna*-Variationen [Nr. 25] erweisen sich zudem als eine Frühform des Zyklus der *Tabulatura Nova* (II/8; SSWV 134) – dort wegen des Wegfalls der Variationen Sweelincks um eine Anfangs- und Schlussvariation ergänzt. Der *Pavana Hispanica*-

Zyklus findet sich in einer abweichenden und längeren Form auch in der in den 1640er Jahren in Stockholm entstandenen *Tabulatur Dü*. Die hier vorliegende Fassung [Nr. 12] bildet eine editorische Zusammenstellung der in beiden Quellen Scheidt zugeschriebenen Variationen.

Der Wiener Kodex

Der Wiener Kodex *WM*, eine der umfangreichsten Sammlungen mit Claviermusik aus dem 17. Jahrhundert, ist nicht nur die Quelle der *Fantasia super In te Domine speravi* [Nr. 23] sowie des Sweelinckschen Originals der *Toccata in C* [Nr. 3], sondern bildet überhaupt die wichtigste Handschrift für die vorliegende Ausgabe, wenn auch teilweise mit erheblichen Überlieferungsdefiziten. Das mag damit zusammenhängen, dass es die einzige Quelle ist, die sich der Liniennotation (zwei 5-Linien-Systeme) bedient, wodurch sie etwas weiter vom Scheidtschen Original entfernt ist als die anderen Handschriften, die sämtlich die neue deutsche Claviertabulatur – Scheidts Notationsform – verwenden. Der in Frage kommende Werkkomplex füllt in dieser umfangreichen Handschrift zehn aufeinanderfolgende Seiten, mit nur einer Unterbrechung von zwei Doppelseiten (= vier Seiten):

Inhalt von <i>WM</i> , fol. 59v–62r / 64v–66r		Edition
fol. 59v–60r	<i>Aria. francoi</i>	8 Var., die letzte unvollständig, Nr. 17a
	ohne Titel	Var. 1–4, auch in einer Kopenhagener Quelle (<i>Ko</i>) Nr. 17
fol. 60v–61r	<i>Englosa</i>	= <i>Cantilena Anglica Fortunae</i> (TN II/8, Var. 12)
	<i>Nun kom der heiden</i>	= Var. 6–10 der <i>Galliarda Dulenti</i> aus <i>BP</i> (s. u.)
	3 Var <i>Vatter vns:</i>	[Nr. 10] Nr. 14
fol. 61v–62r	<i>Ballet</i>	3 Var. (verwandt mit <i>Niderlendisch Liedgen</i> in <i>Wb</i> (s. u.))
	<i>Bergama:</i>	
	<i>Galiar.</i>	3 Var. (verwandt mit <i>Niderlendisch Liedgen</i> in <i>Wb</i> (s. u.))
	<i>Vatter vns:</i>	Spagnoletta, 3 Var. Nr. 22
.....		2 Var. Nr. 16/Var. 1,2
fol. 64v–65r	ohne Titel	= <i>Warum betrübst du dich, mein Herz</i> (TN I/5)
fol. 65v–66r		Fortsetzung <i>Warum betrübst du dich</i>
	<i>Veni redemptor Sa: Scheit</i>	= 4. Versus von TN III/11
	<i>Vatter vns: 4. Variat</i>	Nr. 16/Var. 4

Der Name Scheidt erscheint in diesem Teil der Handschrift nur ein einziges Mal (zu *Veni Redemptor gentium*), ist aber zweifellos mit diesen fünf Doppelseiten verbunden: Es finden sich hier eine vollständige (*Warum betrübst du dich, mein Herz*) und zwei unvollständige Abschriften (*Cantilena Anglica Fortunae* und *Veni Redemptor*) von Stücken aus der *Tabulatura Nova*, sowie die zweite Hälfte jener *Galliarda Dulenti*, die in der *Bártfa*-Tabulatur (*BP* – s. u.) vollständig und mit Zuschreibung an Scheidt überliefert ist [Nr. 10]. Von den verbleibenden fünf Werken lassen sich vier ohne weiteres zu Scheidt in Beziehung bringen. Die ersten vier Variationen der achteiligen *Aria francoi* [Nr. 17a] sind mit abweichenden Lesarten auch in der Kopenhagener Quelle *Ko* (hier als *Französisches Liedlein*) überliefert. Aufgrund der wörtlichen Übereinstimmung der Melodiefassung mit derjenigen einer Instrumentalkanzone aus Scheidts *Ludi Musici I* (SSWV 65), ferner aufgrund der Überlieferungslage in *WM* und des Kompositionsstiles hält Werner Breig die Autorschaft Scheidts für plausibel.¹⁴ Die

vorliegende Ausgabe enthält beide Versionen, wobei die qualitativ bessere Kopenhagener Fassung als Hauptfassung abgedruckt ist [Nr. 17]. Das *Ballet* stellt eine aus zwei Variationen zusammengestellte, schlecht überlieferte Version eines elfsätzigen Zyklus dar, der als *Niderlendisch Liedgen* in einer Wolfenbütteler Einzelhandschrift (*Wb*) überliefert ist.¹⁵ Diese Wolfenbütteler Fassung ist eine Mischung zweier Bearbeitungen der holländischen Weise *Windeken daer bet Bosch af drilt* oder *Vluchtige Nymph*, wobei sich zwei Variationen mit abweichender Melodiefassung zusammen mit einer dritten Variation in der Sweelinck-Hauptquelle *Lynar A1* wiederfinden. Diese dreiteilige Reihe stammt offenbar von Sweelinck, während die neun weiteren Sätze aus *Wb* auf einer Melodiefassung beruhen, die sich in einer weiteren Kanzone der *Ludi Musici I* (SSWV 69) wiederfindet und sich auch stilistisch nahtlos in das Bild von Scheidts Claviermusik fügt. In dieser reduzierten Form hat das Stück Aufnahme in die vorliegende Ausgabe gefunden [Nr. 18].

Demnach sind vier authentische und zwei wahrscheinlich auf Scheidt zurückzuführende Kompositionen wichtigster Bestandteil jener fünf Doppelseiten in *WM*. Es stellt sich die Frage, wieweit die verbleibenden vier anonymen Werke, zu denen keine Konkordanzen bekannt sind, mit Scheidt in Verbindung gebracht werden können.¹⁶ Aufgrund der spezifischen Art der Aufzeichnung kommt in erster Linie der aus vier Versen bestehende Zyklus *Vater unser im Himmelreich* für Scheidt in Frage. Das Werk ist in drei Teilen auf dem untersten System eines jeweiligen Doppelblattes als eine Art Platzfüller aufgezeichnet. Die nahe liegende Annahme, es handle sich um ein Werk Scheidts, wird durch die auffällig geringe Textqualität erschwert. Der Zyklus kann als Ganzes keinesfalls Anspruch auf Authentizität erheben, jedoch gibt es genügend stilistische Anhaltspunkte¹⁷ für eine Berücksichtigung des Werks als möglicher Rest eines Zyklus von Scheidt, wenn auch unter erheblicher Emendation des Notentextes [Nr. 16]. Die dreisätzige, gleichfalls anonyme Bearbeitung von *Nun komm der Heiden Heiland* [Nr. 14] wurde zunächst als ein Werk Sweelincks publiziert,¹⁸ aber bereits Alan Curtis stellte fest, dass die kompositionstechnischen Merkmale des Zyklus eher dem Variationsstil Scheidts als demjenigen Sweelincks entsprechen. Er verweist dabei unter anderem auf den Figurationsstil mit eher mechanischer Repetition kurzer Spielfiguren und auf den Abschluss im Tripeltakt und bemerkt schliesslich: „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“ [Wenn auch eine Zuschreibung von *Nun komm der Heiden Heiland* an Scheidt lediglich als vorsichtige Hypothese zu sehen ist, erscheint diese jedenfalls plausibler als Seifferts Zuschreibung an Sweelinck].¹⁹ Angesichts der von Curtis nicht mit einbezogenen Quellenlage ist die Zuschreibung an Scheidt meines Erachtens mehr als nur eine vorsichtige Hypothese.²⁰

Eine weitere, von Nr. 14 unabhängige anonyme Variationsreihe über *Nun komm der Heiden Heiland* findet sich in der Quelle *Lynar B1*.²¹ In dieser wohl in Stockholm im Kreise der Familie Düben entstandenen Tabulatur sind neben Sweelinck verschiedene seiner norddeutschen Schüler vertreten, darunter auch Scheidts Bruder Gottfried. Von Samuel Scheidt („S.S.“) enthält die Tabulatur als Unikat eine Bearbeitung von *Allein Gott in der Höh sei Ehr* [Nr. 6], die sich durch den Wechsel von motettischer Choral-Durchführung und Choral-Harmonisation als kleineres Schwesterwerk der *Fantasia super Ich ruffe zu dir Herr Jesu Christ* (TN I/13; SSWV 114) erweist.

Ein anderes Faszikel aus der Sammlung *Lynar B*, *Lynar B4*, enthält eine transponierte Fassung der dreistimmigen Fantasia aus der *Tabulatura Nova* (II/6; SSWV 132). Die Transposition setzt das Werk eine Quarte tiefer, von a nach e, und steht offenbar in Beziehung zu der Orgel der Deutschen Kirche in Stockholm, die Subsemitonia für *dis/es* aufwies und somit die Transposition des Stückes nach e mit Leitton *dis* erlaubte.²² Auch wurde dadurch ein reicher thematischer Einsatz des Pedals möglich (einschließlich Verwendung des Tones *Gis*). Obwohl die Transposition offenbar nicht von Scheidt selbst stammt, wurde sie hier aufgenommen [Nr. 24], da dem Bearbeiter offensichtlich eine handschriftliche Frühfassung

des Werkes vorlag, wie aus mancher Variante und vor allem aus den fast völlig neu gefassten Takten 124–199 (T. 124–190 in der *Lynar B4*-Fassung) ersichtlich ist. Die gedruckte Fassung in der *Tabulatura Nova* verwendet hier als neues Element Themendiminution mit ostinaten Einsätzen während einer fast durchgehenden Semibrevis-Bewegung, was eine Steigerung der Virtuosität zur Folge hat. Die Manuskript-Fassung bleibt hier bei der Grundform des Themas und variiert Bewegung. Wie in der *Tocatta super In te Domine speravi* wurden für die Aufnahme in die *Tabulatura Nova* offenbar allzu deutliche Sweelincksche Elemente beseitigt, wie z. B. die Figurationsmodelle in T. 12, 96–99, 125ff., 130ff. oder 144ff. Stark an Sweelinck angelehnt klingt auch der besonders abweichende, klangvolle Schluss der *Lynar B4*-Fassung.

Die zwei restlichen anonymen Werke aus der obigen Tabelle aus *WM* sind weltliche Variationszyklen. Außer acht bleiben kann die kurze, sehr einfache *Bergamasca* (fol. 61v–62r), die keinerlei Beziehung zur spielfreudigen, auf dem gleichen Thema basierenden Variationsreihe aus *BP* [Nr. 9] erkennen lässt. Von größerem Interesse ist die als *Galiar.[da]* bezeichnete Komposition, eine kleine Reihe von drei Variationen über das *Spagnoletta*-Thema [Nr. 22]. Es ist vor allem die selten benutzte, im Dreiertakt stehende niederländische Liedweise, die auf Scheidt hindeutet. Nicht nur hat sein Lehrer Sweelinck diese Melodie einem umfangreichen Variationswerk zugrunde gelegt (dessen Beginn hatte offenbar Einfluss auf Scheidts Var. 3), auch für Scheidt selbst ist die Verwendung dieser Melodie belegt: Der unvollständig erhaltene vierte Teil der *Ludi Musici* (Hamburg 1627) enthält eine *Paduana super Ich fuhr mich vbern Rein* (SSWV 164). Mehrfachverwendungen weltlicher Melodien finden sich wiederholt bei Scheidt, sowohl in der Ensemble- als auch in der Tastenmusik, wie die sowohl in der *Tabulatura Nova* als auch in den *Ludi musici* anzutreffenden Bearbeitungen von *Est-ce Mars*, *Galliarda Dulenti* und *Bergamasca* belegen. Dazu gesellen sich noch das *Französische Liedlein* und *Vluchtige Nymph* (siehe dazu oben). Die stilistische Beurteilung der *Spagnoletta*-Reihe wird jedoch durch die mangelhafte Überlieferungsqualität erheblich erschwert, und der Abdruck in dieser Ausgabe erfolgt mit entsprechendem Vorbehalt.²³

Die *Bártfa*-Tabulatur

Eine weitere wichtige Quelle für Scheidts Tastenmusik ist die Budapester Tabulatur *Bártfa 27* (*BP*). Der dritte Teil dieser sehr späten, in den 1680er Jahren entstandenen Tabulatur enthält 27 Clavierkompositionen, und zwar sämtlich Variationswerke. Sieben davon sind Sweelinck, zwölf Scheidt zugeschrieben, während acht ohne Autorenangabe überliefert sind. Neun der Scheidt-Werke sind aus der *Tabulatura Nova* bekannt. Von den anonymen Werken sind drei weitere Stücke dort enthalten.

Inhalt von *BP*, fol. 15r–54r

fol. 15r–16r	<i>Cantic: Sacr: Vater Unser im himmelreich [...] Joan Pet. Sch. Amb. Org.</i>		[Scheidt?]
fol. 16v–18v	<i>Alius Autor ejusdem Cantico: [...] / Samuel Scheidt: Vater Unser im Himmelreich</i>	TN I/3; SSWV 104	
fol. 18v–21r	<i>herzlich lieb hab / ich dich O herr / M. Joan Pet. Schön: / Ambst: Orga:</i>	SSWV i 13	[Scheidt?]
fol. 20v–23v	<i>herzlich lieb hab ich dich o herr Samuel Scheidt.</i>	TN II/4; SSWV 130	
fol. 23v–26r	<i>Cantica sacra: / Warum betrubst / du dich mein hertz</i>	TN I/5; SSWV 106	
fol. 25v–27r	<i>Cantica Sacr: / Ich ruff zu dir / herr Jesu Christ: / [...] Jo: Pet: Sch:</i>	Sweelinck	
fol. 26v–27v	<i>Cantico Sacr: Wo Gott der herr nicht bey unß helt.</i>		
fol. 27v–28r	<i>Cantico Sacr: / Es spricht der / Unweisen mund / wol</i>		
fol. 27v–28r	<i>Cantico Sacr: / Nun freudt eich / lieben Christen / gemein.</i>	SSWV i 15	[Nr. 13]
fol. 28v–29r	<i>Cantico Sacr: Wie nach einem Wasser quelle. 6 Toni.</i>	Henderick Speuy	
fol. 28v–31r	<i>Passomeza. / a 4 Voc / M. Joan Pet: Sch:</i>	SSWV i 17	[Scheidt?]
fol. 30v–31r	<i>Alia / Passomeza / Samuel.Scheidt. / a 4 Voc</i>	TN I/6; SSWV 107	
fol. 34v–36r	<i>Paduana / Lachrimae / collorirt. / Jo: P.er: Sch: Amb: Org:</i>	Sweelinck	
fol. 35v–37r	<i>Balleth. / del granduca. / M. Joan: Pet: S: / Amb: Org:</i>	SSWV i 8	[Scheidt?]
fol. 36v–39r	<i>Alemanda / mit 7 Variati: / Sam: Scheidt.</i>	TN II/11; SSWV 137	
fol. 38v–40r	<i>Soll ess sein. / M. Jo: Pet: Sch: / Allemanda</i>	Sweelinck	
fol. 39v–43r	<i>Alio modo: / Alemanda: / Sol eß sein: / Sam: Scheidt:</i>	TN II/10; SSWV 136	
fol. 42v–44r	<i>Pargamasco / Varirt / Sam: Scheidt</i>	SSWV 560	[Nr. 9]
fol. 43v–45r	<i>Niederlendisch / liedl. / Varirt. / Sam: Scheidt.</i>	TN I/7; SSWV 108	
fol. 45v–47r	<i>Tanz: Ach du edler reitter. Varirt.</i>	TN I/10; SSWV 111	
fol. 47v–50r	<i>Frantzösisch liedl sonst Stutzl Tanz genandt varirt</i>	TN I/11; SSWV 112	
fol. 49v–51r	<i>Ein Engeländisch / liedl: von der fortun / werd ich getrieben / Sam: Scheidt.</i>	TN II/8; SSWV 134	
fol. 50v–52r	<i>Galliarda / Dulenti / Varirt: / Sam: Sch:</i>	SSWV 562	[Nr. 10]
fol. 51v–53r	<i>Galliarda / varirt</i>	SSWV i 11	[Nr. 19]
fol. 52v–54r	<i>Galliarda / Varirt: / Sam: Sch:</i>	SSWV 561	[Nr. 11]
fol. 53v–54r	<i>Courrant Samuel Sch:</i>	TN I/8; SSWV 109	
fol. 53v–54v	<i>Courrant / Samuel Sch:</i>	TN I/9; SSWV 110	

Die Bedeutung dieser Handschrift in der Scheidt-Überlieferung ist unbestritten, denn sie enthält nicht weniger als vier wichtige Unikate: eine *Bergamasca*-Komposition mit 22 Variationen [Nr. 9] und drei Reihen *Galliarda*-Variationen [Nr. 10, 11 und 19]. Zwar sind davon nur die erste und dritte Scheidt zugeschrieben, aber mit Blick auf die gemeinsame Aufzeichnung sowie die identische Variationstechnik und Figurationsweise steht die Autorschaft Scheidts auch für die mittlere Reihe außer Frage.²⁴ Zusammen mit den zwölf *Tabulatura Nova*-Abschriften ergibt sich also eine Gruppe von sechzehn Werken Scheidts, der möglicherweise noch mit weiteren Stücken vertreten ist.

Die hintereinander aufgezeichnete Gruppe von vier anonymen Choralbearbeitungen (fol. 26v–29r), die von Sweelinck zugeschriebenen Kompositionen umrahmt werden, wurden von Max Seiffert in seine Sweelinck-Edition aufgenommen.²⁵ Es hat sich jedoch herausgestellt, dass die letzte dieser vier Choralbearbeitungen aus dem 1610 erschienenen Druck mit Psalmbizinen des niederländischen Organisten Henderick Speuy stammt, und auch für die anderen drei Choräle kann die Autorschaft Sweelincks aus qualitativen und stilistischen Gründen nicht mehr aufrecht erhalten werden.²⁶ Aus quellenkundlichen Überlegungen kommt in erster Linie Scheidt als Autor im Frage, jedoch sind die Bizinen *Es spricht der Unweisen Mund wohl* und *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* allzu anspruchslos, um sie mit ihm in Verbindung bringen zu können; außerdem findet sich die letztgenannte Bearbeitung auch in *Lynar A1*, das sonst keine Werke Scheidts enthält. Die zweisätzliche Bearbeitung *Nun freut euch, lieben Christen gemein* könnte dagegen durchaus von Scheidt stam-

men und wurde deshalb aufgenommen [Nr. 13]. Schon die Aneinanderreihung zweier Bizinen weist in Scheidts Richtung, wie auch die Anordnung Cantus planus in der Oberstimme (Var. 1) – Cantus planus in der Unterstimme (Var. 2; vgl. TN I/7, Var. 3–4). Die Gegenstimme beider Variationen wird von virtuosem Laufwerk gebildet, das charakteristisch für den Hallenser Meister erscheint. Einen weiteren Hinweis zugunsten von Scheidts Autorschaft bietet Takt 81, wo die Oberstimme den Ton b^2 erreicht. Während man dieser Tonhöhe im authentischen Clavierwerk Sweelincks wie auch bei fast allen Zeitgenossen Scheidts nie begegnet, wird das b^2 in der *Tabulatura Nova* wiederholt als höchster Ton verwendet.

Es überrascht nicht, dass diese mehr als sechzig Jahre nach Sweelincks Tod entstandene Handschrift zumindest in Beziehung zu den hier zugeschriebenen Werken eine ausgesprochen problematische Quelle darstellt. Von den sieben Zuschreibungen sind nur zwei durch zuverlässige Konkordanz (Lynar A1) bestätigt, nämlich *Ich ruf zu dir* und *Soll es sein*, während von den fünf Unikaten nur die *Pavana Lachrymae* ohne weiteres als authentisch angesehen werden kann. Die vier verbleibenden Werke, darunter auch das bekannte *Ballo del Granduca*, müssen ihm aber nach dem jetzigen Kenntnisstand abgesprochen werden.²⁷ Der Stil dieser vier Stücke weist viel eher in die Richtung Scheidts. Da es sich aber einerseits nicht um anonyme Werke handelt und die aufgrund der Quellenlage notwendige Beschränkung auf stilistische Argumentation zu schwach erscheint und da andererseits diese Kompositionen in Sweelinck-Editionen leicht greifbar sind,²⁸ wurden sie hier nicht aufgenommen.

Die Turiner Tabulaturen

Die bedeutendsten und umfangreichsten handschriftlichen Werke, die Scheidt zugeschrieben werden, sind die achteilige Variationsreihe *Wie schön leucht' uns der Morgenstern* [Nr. 7] sowie die aus acht Variationen zusammengestellte *Alamanda* [Nr. 8]. Beide Zyklen erreichen den Anspruch der *Tabulatura Nova* und sind deshalb wohl eher nach 1624 anzusetzen. Es ist unwahrscheinlich, dass Scheidt die beiden Werke nicht in die *Tabulatura Nova* aufgenommen hätte. Die *Morgenstern*-Variationen sind in einer auf 1646 datierten Leipziger Einzelhandschrift erhalten,²⁹ während die *Alamanda*-Reihe in der umfangreichsten Tabulaturammlung des 17. Jahrhunderts, den *Turiner Tabulaturen*, überliefert ist. Die „Alamanda Samuel Sch.“ eröffnet den Band *TorF8*. In diesem sonst fast ausschließlich Tänzen und Tanzvariationen gewidmeten Faszikel mit insgesamt 73 Kompositionen steht an dritter Stelle eine vierteilige anonyme Reihe „Vatter Unser varirt“ [Nr. 15]. Aufgrund der Überlieferung in der Nähe zur Scheidt zugeschriebenen *Alamanda* (zwischen beiden Werken befindet sich lediglich eine „Allamanda varirt“ von Johann Staden), aber vor allem aus stilistischen Gründen kann dieses Werk als authentisch angesehen werden. Außerdem gibt es mancherlei Bezüge zur *Vater unser*-Reihe der *Tabulatura Nova* (I/3; SSWV 104).³⁰ In einem weiteren umfangreichen, Tänzen und Tanzvariationen gewidmeten Band der Turiner Sammlung, *TorF7*, finden sich zwei Reihen von Variationen über englische Galliarden [Nr. 20, 21], die stilistisch stark an die Trias aus *BP* [Nr. 10, 11 und 19] erinnern. Auch sind die Vorlagen von Nr. 20 und Nr. 11 nahe verwandt. Mit Ausnahme der Galliarde, die Nr. 10 zugrunde liegt (John Dowlands *The King of Denmark's Galliard*), konnten die Vorlagen noch nicht identifiziert werden.

Aufführungspraxis

Zur Aufführungspraxis (Fingersatz, Artikulation, Ornamentik) dieses Repertoires sei hier auf die Studien von Harald Vogel³¹ und des Herausgebers³² verwiesen. Die Werke sind grundsätzlich auf allen damals existierenden Tasteninstrumenten (Orgel, Cembalo, Virginal, Clavichord) spielbar, jedoch sind selbstverständlich die Choralbearbeitungen vorrangig der Orgel, die Tanzvariationen den besaiteten Tasteninstrumenten zuzuordnen. Wie in der *Tabulatura Nova* verwendet Scheidt die damalige Standardform der Klaviatur von *CDEFGA-a²* (einmal, in Nr. 13, wird *b²* benützt), mit der tiefsten Oktave als sogenannter „kurzer Oktave“ mit folgender Anordnung der Tasten:

D E B c#
C F G A H c usw.

Das Fehlen der tieferen Semitonien zeigt sich in verschiedenen Stücken durch Anwendung eines *F*, wo eigentlich ein *Fis* angebracht wäre (vgl. Nr. 10, 11 und 21). Auch benützt Scheidt die spezifischen Griffmöglichkeiten der kurzen Oktave, die nicht nur die Ausführung von sprunghafter Figuration (vgl. Nr. 8, 12, 13 und 17), sondern vor allem auch von weiten Akkordgriffen (vgl. Nr. 9, 11, 15 und vor allem 21) erlaubt. Beim Spiel auf Klaviaturen mit chromatischer tiefster Oktave muss der Spieler diese Griffe gegebenenfalls umlegen oder – beim Spiel auf der Orgel – das Pedal koppeln. Pedal scheint nur in Nr. 7 (*Wie schön leucht' uns der Morgenstern*) zwingend geboten – zumindest gekoppelt, wie die Schlusstakte von

Var. 6 zeigen. Aber auch Var. 5 wird erst durch Pedaliter-Ausführung des Bass-Cantus firmus wirklich spielbar. In Var. 3 und 4 kann der Cantus planus gleichfalls (oktaviert, mit 4'-Registrierung) ins Pedal verlegt werden. Die beiden Variationen sind im Anhang in entsprechenden Pedaliter-Fassungen nochmals abgedruckt.

Culemborg, Frühjahr 2011

Pieter Dirksen

- 1 Neuausgabe: Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova I–III*, hrsg. von Harald Vogel (Edition Breitkopf 8565–67), Wiesbaden 1994/1999/2002. Im folgenden Text „TN“ abgekürzt.
- 2 Samuel Scheidt, *Werke*, Bd. 5, *Unedierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, hrsg. von Christhard Mahrenholz, Ugrino-Verlag Hamburg 1937.
- 3 Pieter Dirksen, *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: *Schütz-Jahrbuch* 13 (1991) (Dirksen 1991), S. 91–123.
- 4 Für einen detaillierten Vergleich beider Fassungen vgl. Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan P. Sweelinck – Its Style, Significance and Influence (Muziekhistorische Monografieën XV)*, Utrecht 1997 (Dirksen 1997), S. 108–114; sowie Ders., *Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und die Toccata*, in: *Schütz-Jahrbuch* 22 (2000) (Dirksen 2000), S. 29–47, hier S. 31–35.
- 5 Eventuell ist ein weiteres Beispiel dieser Schreibweise Scheidts in dem anonymen Tabulaturfragment der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *55 MS 10006* enthalten, das möglicherweise ein verschollenes Clavierwerk Scheidts dokumentiert; vgl. dazu Richard Charteris, *A new keyboard work by Giovanni Gabrieli and the relevance of its compositional technique*, in: *Music & Letters* 85 (2004), S. 6–8 (mit Abdruck der Fragmente).
- 6 Diese „Nachahmung von Streichinstrumenten“, und zwar vom „geschleiften“ Spiel zweier oder von vier Noten unter einem Bogenstrich, stellt einen Kontrast zum grundsätzlichen Nonlegato des Clavierspiels jener Zeit dar.
- 7 Vgl. dazu Pieter Dirksen, *Zum Fantasiebegriff bei Samuel Scheidt*, in: *Samuel Scheidt (1587–1654). Werk und Wirkung*, hrsg. von Konstanze Musketa und Wolfgang Ruf, Halle 2006, S. 233–246.
- 8 Vgl. dazu Dirksen 1997, S. 93–95.
- 9 Vgl. dazu Dirksen 1997, S. 105–108.
- 10 Vgl. dazu Klaus-Peter Koch, „*In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum*“. *Zur Kompositionsweise von Samuel Scheidt*, in: *Schütz-Jahrbuch* 14 (1992), S. 78–89, sowie Dirksen 2000, S. 33f.
- 11 Vgl. Jürgen Heidrich, *Eine unbekanntes Göttinger Claviertabulatur des 17. Jahrhunderts*, in: *Schütz-Jahrbuch* 22 (2000), S. 71–100. Ein Bruchstück dieses Toccatenfragments (T. 12–22), ebenfalls mit (etwas abweichendem) Fingersatz versehen, findet sich in der Handschrift New Haven, Yale University, Music Library, *Ms. LM 5005*, als „Toccata AV. S.“. Abdruck in: *Johann Pachelbel, Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 1, *Praeludien und Toccaten Pedaliter*, hrsg. von Michael Belotti, Boston 1999, S. xiv.
- 12 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, II: *Termini Musici*, Wolfenbüttel 1619, S. 235f.
- 13 Dirksen 1991, S. 95–101; Dirksen 1997, S. 214–223.
- 14 Werner Breig, *Zu den handschriftlich überlieferten Liedvariationen von Samuel Scheidt*, in: *Die Musikforschung* 22 (1969) (Breig 1969), S. 318–328, hier S. 326–328.
- 15 Breig 1969, S. 322f.
- 16 Auch mit Blick auf die Handschrift als Ganzes hat diese Frage ihre Berechtigung, denn Werke eines einzelnen Komponisten treten

- vorzugsweise im Zusammenhang auf, wie das z. B. auch bei den Werken von Luython, Sweelinck, Scheidemann und Siefert der Fall ist.
- 17 Vgl. Dirksen 1991, S. 111–113; Pieter Dirksen, „*Vater unser im Himmelreich*“. *On Sweelinck and his German pupils*, in: *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicum Willem Elders*, hrsg. von Albert Clement und Eric Jas, Amsterdam 1994 (Dirksen 1994), S. 369–385, hier S. 383.
 - 18 Zuschreibung von Max Seiffert in: *Jan Pieterszoon Sweelinck, Werken I: Werken voor orgel en clavecimbel*, hrsg. von Max Seiffert, Amsterdam 1943, Nr. 49.
 - 19 Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music*, Leiden 2/1972 (Curtis 1972), S. 55f.
 - 20 Zu Werner Breigs Argumenten gegen eine Autorschaft Scheidts (*Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: *Die Musikforschung* 30 [1977], S. 482–492, hier S. 488) vgl. Dirksen 1991, S. 111–113.
 - 21 Ediert in: *Orgelwerke der Familie Düben*, hrsg. von Pieter Dirksen, Stockholm 1996, S. 40–43. Diese fünfstrophige Bearbeitung von *Nun komm der Heiden Heiland* zeigt ein für Scheidt typisches Kompositionsmerkmal: Die zweistimmige vierte Variation ist eine Wiederholung der dritten, wobei die beiden Stimmen getauscht werden. Diese Sätze sind in der Kompositionstechnik des „*Bicinium in contrapuncto duplici*“ geschrieben, die ansonsten nur in Sätzen der *Tabulatura Nova* vorkommt. Insgesamt aber weist der Zyklus aus *Lynar B1* nicht genügend überlegenes kontrapunktisches Können auf, um Scheidt als möglichen Komponisten in Betracht ziehen zu können; er stammt höchstwahrscheinlich von der Hand eines Imitators.
 - 22 Zu dieser Orgel vgl. *Orgelwerke der Familie Düben* (Anm. 21), S. xvii. Einen ersten Hinweis auf die Eigenschaften dieser Version (sowie eine Übertragung des Stücks) verdanke ich Hendrik Doehorn, der während der Vorbereitung seines Scheidt-Artikels für *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Personenteil Band 14, Kassel 2005, Sp. 1217–1249) die auf eine Frühfassung hindeutenden Varianten bemerkte (dort im Werkverzeichnis Sp. 1231 unter SSWV 132b).
 - 23 Eine ausführlichere Diskussion über das Stück findet sich in: Dirksen 1991, S. 115.
 - 24 Dies wurde schon vom Entdecker der Handschrift erkannt; vgl. Otto Gombosi, *Ein neuer Sweelinck-Fund*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 14/1 (1932), S. 1–13.
 - 25 Sweelinck, *Werken* (siehe Anm. 18), Nr. 57, 43, 47 und 55.
 - 26 Werner Breig, *Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), S. 266–269; Curtis 1972, S. 50–53.
 - 27 Vgl. Dirksen 1997, S. 162–167, 190–192 und 240–244.
 - 28 Die *Herzlich lieb-* und *Vater unser-*Reihen finden sich in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera Omnia I/2: Settings of Sacred Melodies*, hrsg. von Alfons Annegarn, Amsterdam 1968, Nr. 14* und 15*; *Ballo del Granduca* und *Passamezzo* in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 4: *Lied- und Tanzvariationen*, hrsg. von Pieter Dirksen (Edition Breitkopf 8744), Wiesbaden 2004, Nr. 14 und 16.
 - 29 In einer weiteren Claviertabulatur der Leipziger Stadtbibliothek, *Ms. II.6.18*, finden sich zwei handschriftliche Choralsätze Scheidts, *Herr Gott, dich loben wir* (SSWV 563) und (anonym) *Helft mir, Gottes Güte preisen* (SSWV i 12); diese wurden hier nicht ediert, denn sie gehören eher in den Anhang einer Neuausgabe der Görlitzer Tabulatur (i. V., hrsg. von Hendrik Doehorn).
 - 30 Vgl. dazu Dirksen 1994, S. 381f.; sowie Dirksen 1997, S. 169f.
 - 31 *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova*, Teil II, hrsg. von Harald Vogel (Edition Breitkopf 8566), Wiesbaden 1999, S. 145–180; *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Sämtliche Werke für Tasteninstrumente*, Bd. 1: *Toccaten*, hrsg. von Harald Vogel (Edition Breitkopf 8741), Wiesbaden 2005, S. 105–123.
 - 32 *Scheidemann's „Kunstreiche Manuduction auf dem Clavier“: Fingering in the Scheidemann Sources*, in: Pieter Dirksen, *Scheidemann's Keyboard Music*, Aldershot 2007, S. 155–167.

Preface

The *Tabulatura Nova*¹ occupies a central position in the oeuvre of Samuel Scheidt (1587–1654). Published in 1624, the three-volume edition contains a collection of keyboard works which – with respect to their scope and significance – overshadow all comparable prints of the 17th century. It is understandable that the keyboard works by Scheidt transmitted exclusively in manuscript form did receive much less attention. It is significant that after the publication of the volume of “unedited compositions for keyboard instruments”² within the Scheidt Complete Edition, no further attempts were made to provide an editorial appraisal of this corpus. My 1991 article on problems of authenticity in this context, which was derived from a lecture held during the Scheidt Year 1987, forms the basis for the present edition.³

The volume is divided into two sections. The first features works transmitted with an attribution to Scheidt [nos. 1–12]; the second a group of predominantly anonymously transmitted pieces which can be attributed to Scheidt with varying degrees of certainty [nos. 13–22]. The Appendix contains three works from the *Tabulatura Nova* in early or alternative versions surviving in manuscript [nos. 23–25]. At first sight,

it might seem odd that so many of the works included here were transmitted anonymously. However, Scheidt's keyboard style is characterized by some very idiosyncratic stylistic traits that appears to make an attribution relatively easy. Moreover, the large quantity of Scheidt works in the *Tabulatura Nova* offer a broad and reliable source of comparison. We have only included those anonymous works which survive in sources already containing attributed Scheidt pieces and show pertinent stylistic characteristics. It is obvious that the emphasis varies from one work to the next (and from one source to the next); yet it is remarkable that no fewer than ten anonyma had to be included here on the basis of these criteria.

The Free Works

Amazingly, there is only a single fantasia among the works transmitted in manuscript: the *Fantasia super In te Domine speravi* [no. 23]. Yet this piece is not an independent composition but reveals itself as an early version of the *Toccaten super In te Domine speravi* from the *Tabulatura Nova* (II/12; SSWV 138).⁴ The early version, which is about a third shorter and has come down to us in the extensive keyboard

codex of the Viennese Minorite Monastery (source *WM*), was apparently composed before 1619, since the author's initials "S.S.O." points to the time when Scheidt was still exclusively working as the organist of the Moritzkirche in Halle. (Later he generally signed with "S.S.C.," whereby the "C" refers to his promotion to the rank of "Capellmeister" in 1619.) Owing to its early period of origin, it is not surprising that the Fantasia is stylistically still strongly indebted to Scheidt's teacher Jan Pieterszoon Sweelinck. The reworking into the Toccata excises the figuration models that were all too obviously based on Sweelinck's keyboard style. This becomes strikingly clear in a new, homophonic section in which Scheidt employs the modern "style brisé" (mm. 108–122) that is idiomatic to the harpsichord; not only is the style brisé totally absent from Sweelinck's music, but it is also without parallel in the rest of Scheidt's oeuvre.⁵ The new version also features the famous "imitatio violistica," a manner of playing that Scheidt seems to have personally invented.⁶ Scheidt also made alterations on the formal level: the traditional, three-part "forma" that played such a preponderant role in Sweelinck's music was replaced by a five-part structure in which two imitative sections were framed by three free sections in a virtuoso toccata style. Nevertheless, Sweelinck's influence remains clearly discernable, not least in the free-canonic beginning of the work. Perhaps the comprehensive formal revision and expansion of the work were decisive for its inclusion in the *Tabulatura Nova* as well as for the emendation of the genre typology from Fantasia to Toccata. Nevertheless, the first two parts of the *Tabulatura Nova* contain no fewer than seven lengthy works designated or to be regarded as Fantasia which – with one exception – retain the classical rhetorical three-part "forma." They not only evoke Sweelinck's fantasias in other formal and thematic ways as well, but also elaborate upon them. With his publication of 1624, Scheidt seems to have deliberately wanted to put this genre behind him.⁷

The process of Scheidt's emancipation from his teacher can also be traced in the toccatas transmitted in manuscript. In Daniel Schmidt's *Orgelbuch* (1676; source *BB3*), one finds on a bifolio two little toccatas attributed to "Sam.Scheidt," of which the first in C [no. 3] is also found under Sweelinck's name in *WM* (*Toccata* C3). Source evaluation, as well as style-critical considerations, amply confirm Sweelinck's authorship of this work.⁸ The most important distinction between the two versions is the close, which in the *BB3* version has been expanded through the addition of a four-measure coda consisting of a broken tonic chord. Stylistically, this leads to a break with the past while at the same time it unmistakably refers to Scheidt's style of figuration. The *Toccata in d* [no. 4]⁹ presents a similar picture. In this case, however, the concordance is anonymous. Not only is the source for this piece, *Lynar A1*, the most important one for Sweelinck's keyboard music at large, but stylistic criteria unequivocally point to Sweelinck as well. Just as in the *Toccata in C*, the version of the *Toccata in d* in the *BB3* manuscript also has a divergent close. Once again, the tonic major of the closing chord (here with raised leading note) is stressed in an accentuated manner that is not typical of Sweelinck's compositional style and suggests Scheidt instead.

It is worth noting that not only the two toccatas but also the few other pieces of this type transmitted under Scheidt's name are of much more modest dimensions than the sole toccata of the *Tabulatura Nova*, the aforementioned *Toccata super In te Domine speravi*. Perhaps the reason for this is that Scheidt uses his life motto here (*In te, Domine, speravi ...*).¹⁰ The piece no doubt stands at the end of Scheidt's treatment of this genre, for next to the arrangements from *BB3*, the other two toccatas also betray a clear connection to Sweelinck: the *Toccata in g* [no. 5], which is transmitted solitarily in one of the principal sources for Sweelinck's toccatas, namely the Berlin collection *GK*; and a second *Toccata in C* [no. 2], which survives only in incomplete form, and which also bears a stylistic relationship to Sweelinck (compare its beginning with Sweelinck's Toccatas C2 and g2). This fragment has come down to us in a manuscript that has only recently been rediscovered, the so-called *Göttinger Claviertabulatur*,¹¹ which also contains a complete piece by Scheidt, the *Praeludium in d* [no. 1]. This latter work represents the North-German "Praeludium" type for the organ, in which toccata-like figurations more suited to the harpsichord are largely absent. Particularly noteworthy in this piece are the written-out inverted mordents ("tremulus ascendens").¹² The authenticity of the *Toccata in g* from *GK* is confirmed by the presence in the same source of an accurate copy of the *Cantio Belgica* from the *Tabulatura Nova* (I/7; SSWV 108) as well as two further secular variation cycles, *Von der Fortuna werd ich getrieben* and *Pavana Hispanica*, in which Scheidt apparently combined his own variations with those of his teacher Sweelinck.¹³ Scheidt's *Fortuna* Variations [no. 25] appear to be an early version of the cycle from the *Tabulatura Nova* (II/8; SSWV 134), which are supplemented there with an opening and closing variation due to the omission of Sweelinck's variations. The *Pavana Hispanica* cycle is found in a divergent and longer form in the tablature *Dü* as well, which was compiled in Stockholm in the 1640s. The version presented here [no. 12] is a compilation made by the editor of the variations attributed to Scheidt in both sources.

The Viennese Codex

The Viennese Codex *WM*, one of the most extensive collections of keyboard music from the 17th century, is not only the source of the *Fantasia super In te Domine speravi* [no. 23] and of the original Sweelinck version of the *Toccata in C* [no. 3], but in fact constitutes the most important manuscript for the present edition, in spite of its sometimes considerable transmission deficits. The latter are obviously due to the fact that it is the sole source that makes use of staff notation (two five-line staves), which puts it at a greater remove from the Scheidt original than the other manuscripts, which all make use of the new German keyboard tablature, Scheidt's predilected notational form. The work complex treated here fills ten consecutive pages in this voluminous manuscript, with only one break of two bifolia (= four pages):

Contents of <i>WM</i> , fols. 59v–62r / 64v–66r			edition
fols. 59v–60r	<i>Aria francoi</i>	8 variations, the last incomplete	no. 17a
		Var. 1-4, also in a Copenhagen source (<i>Ko</i>)	no. 17
	no title	= <i>Cantilena Anglica Fortunae</i> (TN II/8, Var. 1–2)	
fols. 60v–61r	<i>Englosa</i>	= Var. 6–10 of the <i>Galliarda Dulenti</i> from <i>BP</i>	[no. 10]
		(see below)	
	<i>Nun kom der heiden</i>	3 variations	no. 14
	3 Var <i>Vatter vn:</i>		no. 16/Var. 3
fols. 61v–62r	<i>Ballet</i>	3 variations (related to <i>Niderlendisch Liedgen</i> in <i>Wb</i> (see below)	[no. 18]
	<i>Bergama:</i>		
	<i>Galiar.</i>	<i>Spagnoletta</i> , 3 variations	no. 22
	<i>Vatter vns:</i>	2 var.	no. 16/Var.1,2
.....			
fols. 64v–65r	no title	= <i>Warum betrübst du dich, mein Herz</i> (TN I/5)	
fols. 65v–66r		Continuation of <i>Warum betrübst du dich</i>	
	<i>Veni redemptor Sa: Scheit</i>	= fourth verse of TN III/11	
	<i>Vatter vns: 4. Variat</i>		no. 16/Var. 4

Even though the name Scheidt appears only once in this part of the manuscript (with *Veni Redemptor gentium*), there can be no doubt that the composer is firmly connected with these five bifolia: there are one complete copy (*Warum betrübst du dich, mein Herz*) and two incomplete copies (*Cantilena Anglica Fortunae* and *Veni Redemptor*) of pieces from the *Tabulatura Nova*, as well as the second half of the *Galliarda Dulenti* which is transmitted in its entirety in the Bártfa tablature (*BP* – see below) and is attributed there to Scheidt [no. 10]. Of the remaining five anonymous pieces, four can easily be associated with Scheidt. The first four variations of the eight-part *Aria francoi* [no. 17a] are also transmitted with divergent readings in the Copenhagen source *Ko* (here as *Französisches Liedlein*). On the basis of the literal correspondence of the melodic version with that of an instrumental canzona from Scheidt's *Ludi Musici I* (SSWV 65), and, further, in consideration of its compositional style and its having been transmitted in *WM*, Werner Breig considers Scheidt's authorship as plausible.¹⁴ Both versions have been printed in the present edition, with the qualitatively superior Copenhagen version as the main version [no. 17]. The two variations which constitute the *Ballet* are made up of fragments from an eleven-part cycle which has come down to us as *Niderlendisch Liedgen* in a reliable Wolfenbüttel manuscript (*Wb*).¹⁵ The Wolfenbüttel version, however, forms a mixture of two differing cycles of the Dutch tune *Windeken daer het Bosch af drilt* (or *Vluchtige Nymph*): one re-encounters two variations with a divergent melodic version next to a third variation in the principal Sweelinck source *Lynar A1*. This three-part cycle apparently stems from Sweelinck, whereas the remaining nine variations from *Wb* are based on a melodic version also found in a canzona of the *Ludi Musici I* (SSWV 69). Stylistically this set seamlessly fits the picture we have of Scheidt's keyboard music. It is in this reduced form that we have included this piece in the present edition [no. 18].

Accordingly, the most important component of the five bifolia in *WM* are four authentic works by Scheidt, and two works presumed to be his. The extent to which the four anonymous works with no known concordances can be associated with Scheidt remains open to discussion.¹⁶ On the basis of

the particular style of its transcription, the cycle *Vater unser im Himmelreich*, which consists of four verses, seems the likeliest candidate for an attribution to Scheidt. The work is written in three sections on the lowest staff of one bifolio each, as a kind of filler. Doubts about an obvious assumption of Scheidt's authorship arise, however, from the remarkably poor quality of the musical text. No claim of authenticity can be made for the cycle as a whole, although there is enough stylistic evidence¹⁷ for a consideration of the work as the possible remnant of a cycle by Scheidt. It has therefore been included in the present edition, albeit with considerable emendation of the musical text [no. 16]. The three-movement arrangement of *Nun komm der Heiden Heiland* [no. 14] was first published as a work by Sweelinck,¹⁸ but Alan Curtis came to the conclusion that the compositional characteristics of the cycle reflect Scheidt's variation style more strongly than Sweelinck's. Among other things, he draws attention to the rather mechanical repetition of short figures in the piece's figuration style as well as to the close in triple time. In the end, he notes: "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."¹⁹ In view of the source evidence, which Curtis did not take into account, the ascription to Scheidt is, in my opinion, more than only a cautious hypothesis.²⁰

Another anonymous set of variations on *Nun komm der Heiden Heiland*, independent of no. 14, can be found in the source *Lynar B1*.²¹ In this tablature, which probably originated in Stockholm in the circle of the Düben family, one finds not only works by Sweelinck, but also by some of his North-German students as well, including Scheidt's brother Gottfried. The only work by Samuel Scheidt ("S.S.") in the tablature is a single-standing arrangement of *Allein Gott in der Höh sei Ehr* [no. 6], which, with its alternation of motet-like chorale elaboration and harmonization, turns out to be a compact companion piece to the *Fantasia super Ich ruffe zu dir Herr Jesu Christ* (TN I/13; SSWV 114).

Another fascicle from the *Lynar B* collection, *Lynar B4*, contains a transposed version of the three-part fantasia from the *Tabulatura Nova* (II/6; SSWV 132). The transposition

brings the work down a fourth, from a to e, and was apparently made in connection with the organ of the German Church in Stockholm, which had split keys for *d sharp/e flat*, and thus allowed for the transposition of the piece to e with leading note *d sharp*.²² This also enabled a richer thematic use of the pedal (including the use of the note *G sharp*). Although Scheidt probably did not make the transposition himself, we have included it here [no. 24] since the arranger obviously had a manuscript early version of the work at his disposal, as can be seen from several variants and, above all, from the measures 124–199 (mm. 124–190 in the *Lynar B4* version), which are almost entirely newly composed. The version printed in the *Tabulatura Nova* employs a new element here, namely thematic diminution with ostinato entries within the context of an almost consistent semibreve motion, which leads to a build-up of virtuosity. The manuscript version maintains the normal proportion of the theme here while sticking to a more varied rhythmical picture. Just as with the *Toccatina super In te Domine speravi*, elements smacking too visibly of Sweelinck's style were apparently eliminated for the piece's inclusion into the *Tabulatura Nova*; among them are, for example, the figuration models in mm. 12, 96–99, 125ff., 130ff., and 144ff. Most strongly reminiscent of Sweelinck is the highly divergent and sonorous close of the *Lynar B4* version.

The two remaining anonymous works from the above-listed titles from *WM* are secular variation cycles. The short and very simple *Bergamasca* (fols. 61v–62r) can be dismissed without further ado, as it shows no relationship whatsoever to the exuberant variation cycle based on the same theme from

BP [no. 9]. Of greater interest is the work designated as *Galiar.[da]*, a little three-variation set on the *Spagnoletta* theme [no. 22]. What suggests Scheidt here is above all the rarely encountered Dutch tune in triple time. Not only did Scheidt's teacher Sweelinck use this melody for a lengthy variation cycle (its opening seems reflected in Scheidt's Var. 3), but Scheidt himself already used the melody elsewhere, namely in the incompletely preserved fourth part of the *Ludi Musici* (Hamburg, 1627), in the form of a *Paduana super Ich fuhr mich vberm Rein* (SSWV 164). Multiple use of secular melodies both for ensemble and for keyboard occurs repeatedly in Scheidt's works, as is demonstrated by the arrangements of *Est-ce Mars*, *Galliarda Dulenti* and *Bergamasca*, which can be found both in the *Tabulatura Nova* as well as in the *Ludi musici*. Supplementing them is the *Französisches Liedlein* and *Vluchtige Nymph* (see above). The stylistic evaluation of the *Spagnoletta* cycle is marred, however, through the poor quality of the transmission; its inclusion in this edition was thus made with considerable reserve.²³

The *Bártfa* Tablature

A further major source for Scheidt's keyboard works is the Budapest tablature *Bártfa 27 (BP)*. The third part of this very late tablature, written in the 1680s, contains 27 keyboard compositions, all of them variation cycles. Seven of them are attributed to Sweelinck, twelve to Scheidt, and eight are transmitted without mention of authorship. Nine of the Scheidt works are known from the *Tabulatura Nova*, while three of the anonymous works are found in that publication as well.

Contents of *BP*, fols. 15r–54r

fols. 15r–16r <i>Cantic: Sacr: Vater Unser im himmelreich [...]</i> Joan Pet. Sch. Amb. Org.		[Scheidt?]
fols. 16v–18v <i>Alius Autor ejusdem Cantico: [...]</i> / Samuel Scheidt: <i>Vater Unser im Himmelreich</i>	TN I/3; SSWV 104	
fols. 18v–21r <i>herzlich lieb hab / ich dich O herr / M. Joan Pet. Schön: / Ambst: Orga:</i>	SSWV i 13	[Scheidt?]
fols. 20v–23v <i>herzlich lieb hab ich dich o herr Samuel Scheidt.</i>	TN II/4; SSWV 130	
fols. 23v–26r <i>Cantica sacra: / Warum betrubst / du dich mein hertz</i>	TN I/5; SSWV 106	
fols. 25v–27r <i>Cantica Sacr: / Ich ruff zu dir / herr Jesu Christ: / [...]</i> Jo: Pet: Sch:	Sweelinck	
fols. 26v–27v <i>Cantico Sacr: Wo Gott der herr nicht bey unß helt.</i>		
fols. 27v–28r <i>Cantico Sacr: / Es spricht der / Unweisen mund / wol</i>		
fols. 27v–28r <i>Cantico Sacr: / Nun freudt eich / lieben Christen / gemein.</i>	SSWV i 15	[Nr. 13]
fols. 28v–29r <i>Cantico Sacr: Wie nach einem Wasser quelle. 6 Toni.</i>	Henderick Speuy	
fols. 28v–31r <i>Passomeza. / a 4 Voc / M. Joan Pet: Sch:</i>	SSWV i 17	[Scheidt?]
fols. 30v–31r <i>Alia / Passomeza / Samuel.Scheidt. / a 4 Voc</i>	TN I/6; SSWV 107	
fols. 34v–36r <i>Paduana / Lachrimae / collarirt. / Jo: P.er: Sch: Amb: Org:</i>	Sweelinck	
fols. 35v–37r <i>Balleth. / del granduca./ M. Joan: Pet: S: / Amb: Org:</i>	SSWV i 8	[Scheidt?]
fols. 36v–39r <i>Alemanda / mit 7 Variati: / Sam: Scheidt.</i>	TN II/11; SSWV 137	
fols. 38v–40r <i>Soll ess sein./ M. Jo: Pet: Sch: / Allemanda</i>	Sweelinck	
fols. 39v–43r <i>Alio modo: / Alemanda: / Sol eß sein: / Sam: Scheidt:</i>	TN II/10; SSWV 136	
fols. 42v–44r <i>Pargamasco / Varirt / Sam: Scheidt</i>	SSWV 560	[Nr. 9]
fols. 43v–45r <i>Niederlendisch / liedl. / Varirt. / Sam: Scheidt.</i>	TN I/7; SSWV 108	
fols. 45v–47r <i>Tanz: Ach du edler reitter. Varirt.</i>	TN I/10; SSWV 111	
fols. 47v–50r <i>Frantzösisch liedl sonst Stutzl Tantz genandt varirt</i>	TN I/11; SSWV 112	
fols. 49v–51r <i>Ein Engeländisch / liedl: von der fortun / werd ich getrieben / Sam: Scheidt.</i>	TN II/8; SSWV 134	
fols. 50v–52r <i>Galliarda / Dulenti / Varirt: / Sam: Sch:</i>	SSWV 562	[Nr. 10]
fols. 51v–53r <i>Galliarda / varirt</i>	SSWV i 11	[Nr. 19]
fols. 52v–54r <i>Galliarda / Varirt: / Sam: Sch:</i>	SSWV 561	[Nr. 11]
fols. 53v–54r <i>Courrant Samuel Sch:</i>	TN I/8; SSWV 109	
fols. 53v–54v <i>Courrant / Samuel Sch:</i>	TN I/9; SSWV 110	

The significance of this manuscript in the Scheidt transmission is uncontested, for it contains no fewer than four major works found solely in this manuscript: a *Bergamasca* piece with 22 variations [no. 9] and three cycles of *Galliarda* Variations [nos. 10, 11 and 19]. Although only the first and third of these Galliardas are ascribed to Scheidt, his authorship for the middle cycle is also undisputable in view of their having been transcribed together, and because of the identical variation technique and figuration style.²⁴ Together with the twelve *Tabulatura Nova* copies, this yields a group of sixteen works by Scheidt, who is possibly represented here with further works as well.

In his Sweelinck edition Max Seiffert included a group of four anonymous chorale settings which are notated in consecutive order (fols. 26v–29r).²⁵ It has come to light, however, that the last of these four chorale settings stems from the print of Psalm bicinia published by the Dutch organist Henderick Speuy in 1610, and that for reasons of quality and style, the claim of Sweelinck's authorship of the other three chorales can also no longer be upheld.²⁶ From the perspective of the source Scheidt is, of course, the most likely candidate for the authorship of these pieces. However, the bicinia *Es spricht der Unweisen Mund wohl* and *Wo Gott der Herr nicht bei uns hält* are too innocuous to be associated with him. Moreover, the last-mentioned arrangement is also found in *Lynar A1*, which otherwise contains no works by Scheidt. The two-movement arrangement *Nun freut euch, lieben Christen gemein* might, in turn, very well stem from Scheidt, and has therefore been included here [no. 13]. Lending weight to the Scheidt hypothesis is the linking together of two bicinia as well as the order of the (unadorned) cantus firmus, first in the upper voice (Var. 1) and then in the lower voice (Var. 2; cf. TN I/7, Var. 3–4). The counter voice of both variations consists of virtuoso figuration which is very characteristic for the Halle master. Another element suggesting Scheidt's authorship is found in measure 81, where the upper voice ascends to the note b^2 . While this pitch is never encountered in Sweelinck's authenticated keyboard oeuvre, nor in practically all the music of Scheidt's contemporaries, in the *Tabulatura Nova* the b^2 repeatedly occurs as the highest note.

It is not surprising that this manuscript, written more than 60 years after Sweelinck's death, should prove itself to be a markedly problematic source with respect to the works ascribed here to this master. Of the seven ascriptions to him, only two are confirmed by authoritative concordances (*Ich ruf zu dir* and *Soll es sein*, both also found in *Lynar A1*), and another by means of high stylistic probability (*Pavana lachrymae*). The four remaining works, including the nowadays rather popular *Ballo del Granduca*, must at the current state of knowledge be eliminated from the list of authentic Sweelinckiana.²⁷ The style of these four pieces rather points in the direction of Scheidt. Nevertheless, they were not included in our edition since, on the one hand, they are not anonymously transmitted and, on the other, they are easily accessible in Sweelinck editions.²⁸

The Turin Tablatures

The most significant and extensive manuscript works ascribed to Scheidt are the eight-part variation cycle *Wie schön leucht' uns*

der Morgenstern [no. 7] and the *Alamanda* [no. 8], which consists of eight variations. Both cycles match the ambitions of the *Tabulatura Nova* and can thus be tentatively dated after 1624, since it is unlikely that Scheidt would have excluded these two pieces from the *Tabulatura Nova*, had they been available by then. The *Morgenstern* variations are found in a single manuscript from Leipzig datable to 1646.²⁹ The *Alamanda* cycle, in turn, is transmitted in the largest tablature collection of the seventeenth century, the *Turin Tablatures*. The "Alamanda Samuel Sch.:" opens the volume *TorF8*. In this fascicle, which contains 73 works and is otherwise devoted almost exclusively to dances and dance variations, the third work is a four-part anonymous cycle "Vatter Unser varirt" [no. 15]. This work can be considered as authentic on account of its transmission in close proximity to the *Alamanda*, which is attributed to Scheidt (separating the two works is solely an "Allamanda varirt" by Johann Staden), and, above all, for stylistic reasons. Moreover, it is related in a number of ways to the *Vater unser* cycle of the *Tabulatura Nova* (I/3; SSWV 104).³⁰ In a further extensive volume of the Turin Collection, *TorF7*, devoted to dances and dance variations, one finds two cycles of variations on English galliards [nos. 20, 21], which are stylistically highly reminiscent of the trias from *BP* [nos. 10, 11 and 19]. The melodies from nos. 20 and 11 are moreover closely related. With the exception of the *Galliarda Dulenti*, on which no. 10 is based (John Dowland's *The King of Denmark's Galliard*), the models of these galliards thus far eluded identification.

Performance Practice

Concerning the performance practice (fingering, articulation, ornaments) of this repertoire, please refer to the writings of Harald Vogel³¹ and the editor.³² The works are basically performable on all keyboard instruments existing at that time (organ, harpsichord, virginal, clavichord); however, the chorale settings are obviously primarily intended for the organ, and the dance variations for stringed keyboard instruments. As in the *Tabulatura Nova*, Scheidt uses the then standard keyboard form of *CDEFGA–a²* (b^2 is used once, in no. 13), with the lowest octave as a "short octave" presenting the following arrangement of the keys:

D E B \flat c \sharp
C F G A B c etc.

The lack of the lower semitones becomes apparent in various pieces through the use of an F where one would expect an F sharp instead (see nos. 10, 11 and 21). Scheidt also exploits the specific possibilities of the short octave, which not only facilitates the execution of leaping figures (see nos. 8, 12, 13 and 17), but also, and more importantly, allows the use of widely spaced chords (see nos. 9, 11, 15 and, above all, 21). When playing on keyboards with a chromatic lower octave, the player must, if need be, alter these chords or, on the organ, play them with the help of a pedal coupler. The organ pedal seems necessary only in no. 7 (*Wie schön leucht' uns der Morgenstern*), at least as a suspended additional keyboard, as is demonstrated by the final measures of Var. 6 which are otherwise unplayable. But Var. 5 as well becomes really playable only by using the pedal for the performance of its bass cantus firmus. In Var. 3 and 4 the chorale tune can also be played on

the pedal, in which case it should be performed an octave lower with a 4' registration; in the Appendix both versions are given a second time in a corresponding editorial version.

Culemborg, Spring 2011

Pieter Dirksen

- 1 New edition: Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova I–III*, ed. by Harald Vogel (Edition Breitkopf 8565–67), Wiesbaden, 1994/1999/2002. Hereafter abridged as “TN.”
- 2 Samuel Scheidt, *Werke*, vol. 5, *Unedierte Kompositionen für Tasteninstrumente*, ed. by Christhard Mahrenholz, Hamburg (Ugrino-Verlag), 1937.
- 3 Pieter Dirksen, *Der Umfang des handschriftlich überlieferten Clavierwerkes von Samuel Scheidt*, in: *Schütz-Jahrbuch* 13 (1991) (Dirksen 1991), pp. 91–123.
- 4 For a detailed comparison of the two versions, see Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan P. Sweelinck – Its Style, Significance and Influence (Muziekhistorische Monografieën XV)*, Utrecht, 1997 (Dirksen 1997), pp. 108–114; and *ibid.*, *Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und die Toccata*, in: *Schütz-Jahrbuch* 22 (2000) (Dirksen 2000) pp. 29–47, here on pp. 31–35.
- 5 It is possible that a further example of this type of writing typical of Scheidt is found in the anonymous tablature fragments in the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, *55 MS 10006*, which perhaps documents a lost keyboard work of Scheidt’s; see Richard Charteris, *A new keyboard work by Giovanni Gabrieli and the relevance of its compositional technique*, in: *Music & Letters* 85 (2004), pp. 6–8 (with reproduction of the fragments).
- 6 This “imitation of stringed instruments,” namely of the “slurred” playing of two or four notes under one bow stroke, presents a contrast to the basically non-legato keyboard playing which was standard at that time.
- 7 See Pieter Dirksen, *Zum Fantasiebegriff bei Samuel Scheidt*, in: *Samuel Scheidt (1587–1654). Werk und Wirkung*, ed. by Konstanze Musketa and Wolfgang Ruf, Halle, 2006, pp. 233–246.
- 8 See Dirksen 1997, pp. 93–95.
- 9 See Dirksen 1997, pp. 105–108.
- 10 See Klaus-Peter Koch, „In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum“. *Zur Kompositionsweise von Samuel Scheidt*, in: *Schütz-Jahrbuch* 14 (1992), pp. 78–89, as well as Dirksen 2000, pp. 33f.
- 11 See Jürgen Heidrich, *Eine unbekannte Göttinger Claviertabulatur des 17. Jahrhunderts*, in: *Schütz-Jahrbuch* 22 (2000), pp. 71–100. A fragment of this incomplete toccata (mm. 12–22), also supplied with (somewhat divergent) fingering, is found in the manuscript New Haven, Yale University, Music Library, *Ms. LM 5005*, as “Toccata AV. S.” Printed in: *Johann Pachelbel, Complete Works for Keyboard Instruments*, vol. 1, *Preludes and Toccatas Pedaliter*, ed. by Michael Belotti, Boston, 1999, p. xiv.
- 12 Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, vol. II: *Termini Musici*, Wolfenbüttel, 1619, pp. 235f.
- 13 Dirksen 1991, pp. 95–101; Dirksen 1997, pp. 214–223.
- 14 Werner Breig, *Zu den handschriftlich überlieferten Liedvariationen von Samuel Scheidt*, in: *Die Musikforschung* 22 (1969) (Breig 1969), pp. 318–328, here on pp. 326–328.
- 15 Breig 1969, pp. 322f.
- 16 This question is justified also from the perspective of the manuscript as a whole, for works of one single composer appear more often together, as is the case, for example, with the works of Luython, Sweelinck, Scheidemann and Siefert.
- 17 See Dirksen 1991, pp. 111–113; Pieter Dirksen, „Vater unser im Himmelreich“. *On Sweelinck and his German pupils*, in: *From Ciconia to Sweelinck. Donum natalicum Willem Elders*, ed. by Albert Clement and Eric Jas, Amsterdam, 1994 (Dirksen 1994), pp. 369–385, here on p. 383.
- 18 Attribution by Max Seiffert in: *Jan Pieterszoon Sweelinck, Werken*, vol. I: *Werken voor orgel en clavecimbel*, ed. by Max Seiffert, Amsterdam, 1943, no. 49.
- 19 Alan Curtis, *Sweelinck’s Keyboard Music*, Leiden, 2/1972 (Curtis 1972), pp. 55f.
- 20 On Werner Breig’s arguments against Scheidt’s authorship (*Die Claviermusik Sweelincks und seiner Schüler im Lichte neuerer Forschungen und Editionen*, in: *Die Musikforschung* 30 [1977], pp. 482–492, here on p. 488), see Dirksen 1991, pp. 111–113.
- 21 Edited in: *Orgelwerke der Familie Düben*, ed. by Pieter Dirksen, Stockholm, 1996, pp. 40–43. This five-verse arrangement of *Nun komm der Heiden Heiland* shows a compositional trait that is characteristic of Scheidt: the two-part fourth variation is a repetition of the third, with the two parts exchanged. These pieces are thus written in the compositional technique of the “Bicinium in contrapuncto duplici,” which otherwise occurs only in pieces from the *Tabulatura Nova*. On the whole, however, the cycle from *Lynar B1* does not show up enough contrapuntal mastery to justify a possible consideration of Scheidt as its composer. It was most likely written by an imitator.
- 22 On this organ see *Orgelwerke der Familie Düben* (note 21), p. xvii. I owe a first clue to the nature of this version (as well as a transcription of the piece) to Hendrik Doehorn, who noticed the variants suggesting an early version while he was preparing his Scheidt article for *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Personenteil vol. 14, Kassel, 2005, cols. 1217–1249; there in the Werkverzeichnis, col. 1231, and SSWV 132b).
- 23 A more detailed discussion of the piece is found in: Dirksen 1991, p. 115.
- 24 This was already recognized by the discoverer of the manuscript; see Otto Gombosi, *Ein neuer Sweelinck-Fund*, in: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 14/1 (1932), pp. 1–13.
- 25 Sweelinck, *Werken* (see note 18), nos. 57, 43, 47 and 55.
- 26 Werner Breig, *Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerkes von Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), pp. 266–269; Curtis 1972, pp. 50–53.
- 27 See Dirksen 1997, pp. 162–167, 190–192 and 240–244.
- 28 The *Herzlich lieb- und Vater unser*-cycles are found in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Opera Omnia I/2: Settings of Sacred Melodies*, ed. by Alfons Annegarn, Amsterdam, 1968, nos. 14* and 15*; *Ballo del Granduca* and *Passamezzo* in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Complete Keyboard Works*, vol. 4: *Variations on Songs and Dances*, ed. by Pieter Dirksen (Edition Breitkopf 8744), Wiesbaden, 2004, nos. 14 and 16.
- 29 A further keyboard tablature of the Leipzig Stadtbibliothek, *Ms. II.6.18*, contains two manuscript chorale settings by Scheidt, *Herr Gott, dich loben wir* (SSWV 563) and (anonymously) *Helft mir, Gottes Güte preisen* (SSWV i 12); they were omitted here since they belong more appropriately in the appendix of a new edition of the Görlitzer Tabulatur (in preparation, edited by Hendrik Doehorn).
- 30 See Dirksen 1994, pp. 381f.; as well as Dirksen 1997, pp. 169f.
- 31 *Zur Spielweise der Musik für Tasteninstrumente um 1600*, in: Samuel Scheidt, *Tabulatura Nova*, vol. II, ed. by Harald Vogel (Edition Breitkopf 8566), Wiesbaden, 1999, pp. 145–180; *Zur Spielweise*, in: Jan Pieterszoon Sweelinck, *Complete Keyboard Works*, vol. 1: *Toccatas*, ed. by Harald Vogel (Edition Breitkopf 8741), Wiesbaden, 2005, pp. 105–123.
- 32 *Scheidemann’s „Kunstreiche Manuduction auf dem Clavier“: Fingering in the Scheidemann Sources*, in: Pieter Dirksen, *Scheidemann’s Keyboard Music*, Aldershot, 2007, pp. 155–167.