

# Einleitung

Die Intavolierung – nach Hans Buchners Beschreibung in seinem *Fundamentum* (um 1520) jene Kunst, Vokalkompositionen in die für Instrumente bestimmte Tabulatur zu übertragen<sup>1</sup> – bildete im 16. Jahrhundert zusammen mit der kompositorischen Bearbeitung liturgischer *Cantus firmi*<sup>2</sup> das Kernstück der Organistenpraxis. In den zwölf Motettenkolorierungen des Hamburger Katharinen-Organisten Heinrich Scheidemann (um 1596–1663) erwuchs der Gattungstradition eine Spätblüte hohen künstlerischen Ranges, bevor ihr die neu entstandenen Gattungen Choralphantasie, -ricercar, -variation und der Orgelchoral schließlich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Ende bereiteten.

Das sog. „Absetzen“ von Motetten, die Übertragung einer Vokalkomposition in das instrumental-organistische Idiom, wird in den Quellen mit den Begriffen „Comp[ositum, compositum].“ bzw. – ungleich häufiger – mit „Col[oratum, coloravit].“, „Coll[eratum, collerit].“ oder „Coll[oratum]: ab .H. S. M.“ charakterisiert<sup>3</sup>, so daß die Bezeichnung „Motettenkolorierung“ für das Scheidemannsche Repertoire angemessener erscheint als „Motettenintavolierung“ oder „Motettenfiguration“.<sup>4</sup>

Scheidemanns Motettenkolorierungen bieten nicht nur einen auffallend umfangreichen Bestand von insgesamt zwölf ausgewachsenen Gattungsbeiträgen<sup>5</sup>, sondern zugleich auch eine ebenso bemerkenswerte Vielfalt an Bearbeitungstypen: zwei Manualiter-Werke, fünf Kompositionen „auff 2 Clavier pedaliter“ und fünf weitere „auff ein Clavier pedaliter“. Der erhebliche Unterschied zu seinen Zeitgenossen wird deutlich, wenn man etwa das Œuvre von Jacob Praetorius, Franz Tunder und Delphin Strunck zum Vergleich heranzieht – weder von Praetorius noch Tunder sind Kolorierungen bekannt, während vom Braunschweiger Orgelmeister lediglich vier Bearbeitungen von Motetten erhalten geblieben sind. Wenngleich man bei den Genannten und darüber hinaus auch bei anderen Organisten durchaus mit improvisatorischer Intavolierungspraxis rechnen muß<sup>6</sup>, darf jedoch die Tatsache, daß Scheidemann die schriftliche Ausarbeitung für seine Kolorierungen wählt, als Indiz einer besonderen Wertschätzung dieses Genres gewertet werden: entsprechend hoch ist der kompositorische und spieltechnische Anspruch. Und daß Scheidemann zudem siebenmal Werke des hochangesehenen Orlando di Lasso und dreimal Motetten des ebenfalls sehr geschätzten Hans Leo Haßler (neben zwei weiteren Vokalwerken von Hieronymus Praetorius und Giovanni Bassano) als Vorlagen seiner Bearbeitungen wählt, unterstreicht gleichfalls das Bemühen um höchste Qualität.

Fünf in den Quellen vorhandene Daten belegen, daß sich Scheidemann mit Sicherheit während des Zeitraums 1634–56 mit diesem für ihn offensichtlich belangvollen Repertoire befaßt hat.<sup>7</sup> Die sieben Werke ohne Datierung werden jedoch nicht unbedingt nur innerhalb der genannten Zeitspanne entstanden sein, denn Bedarf an Kolo-

rierungen als Ersatz für Figuralmusik des Chores in der Liturgie – wie es die Agende sogar als Regelfall vorsah – hat es während Scheidemanns Amtszeit an der Katharinenkirche in Hamburg (um 1625–1663) eigentlich immer gegeben.<sup>8</sup>

Die Quellenlage kann mit Ausnahme eines einzigen Problemfalles<sup>9</sup> als durchaus günstig bezeichnet werden. Wahrscheinlich war es das Renommé des Meisters, das die Texttreue zu bewahren half, oder aber auch der überdurchschnittliche Anspruch der Werke selbst, der dem Zugriff weniger qualifizierter Spieler und Kopisten entgegenstand.

Vorbehalte gegenüber der Kolorierungspraxis, im 19. Jahrhundert durch A. G. Ritter auf der Grundlage einer völlig unzureichenden Materialkenntnis verbreitet<sup>10</sup>, haben bis in verlegerische Entscheidungen des 20. Jahrhunderts hinein gewirkt und ein Bekanntwerden von Scheidemanns Kolorierungen verhindert. Ebenso abträglich waren skandalöse Teileditionen des Repertoires.<sup>11</sup> Vorliegende *Editio princeps* möchte eine Lücke in der Geschichte der Orgelmusik bzw. Orgelliteratur schließen und zugleich den bisher vernachlässigten Teil des Scheidemannschen Erbes der Organistenpraxis zurückgewinnen.

Herten, im Januar 1989

Klaus Beckmann

- 1 „ratio... compositas cantiones transferendi in tabulaturam“, zitiert nach Frotscher, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin: Hesse 1935, S. 119
- 2 „ars inveniendi“, op. cit., S. 119; vgl. ferner op. cit., S. 117 ff.
- 3 Vgl. Revisionsbericht: Quellenverzeichnis
- 4 Vgl. Krüger, Liselotte: *Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*. 2. Auflage Baden-Baden: Koerner 1981, S. 109 ff.
- 5 Vgl. auch Dirksen, Pieter: Eine unbekannte Intavolierung Heinrich Scheidemanns. In: *Die Musikforschung*, Kassel: Bärenreiter 1987 (40. Jg.), S. 338–345
- 6 Vgl. hierzu den Bericht über Matthias Weckmanns Organistenprobe in Kortkamps *Organistenchronik*: „auch mußte Er eine Motete des seel. H. Hieronymo Praetorio auss den Bass tractiren, 6 vocum und nachgehens auff 2 Clavir variiren“. Zitiert nach Krüger, op. cit., S. 112
- 7 Vgl. Revisionsbericht: Quellenverzeichnis
- 8 Vgl. Krüger, op. cit., S. 109 ff.
- 9 Vgl. Revisionsbericht: Einzelnachweise Nr. 3
- 10 Ritter, August Gottfried: *Zur Geschichte des Orgelspiels...* Leipzig: Hesse 1884 (Nachdruck Hildesheim: Olms 1969), S. 111 ff.
- 11 Reimann, Margarete (Hrsg.): *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208<sup>1</sup>*. Frankfurt: Litolf's 1957 (*Das Erbe Deutscher Musik*, Band 36), S. 86–92 (Alleluja) – Hirsbrunner, Hans (Hrsg.): *Heinrich Scheidemann, Die 12 Motettenintavolierungen für Orgel*. I. Heft: für ein Manual. Bern: Müller & Schade 1986, 30 Seiten (Benedicam Dominum (Praetorius), De ore prudentis, Omnia quae fecisti)

# Introduction

According to the definition given by Hans Buchner in his *Fundamentum* (c. 1520), intabulation is the art of transferring vocal compositions into the tablature notation designed for instruments<sup>1</sup>. In the 16th century, the intabulation, along with personalized arrangements of liturgical *cantus firmi*<sup>2</sup>, constituted the nucleus of an organist's activity. Heinrich Scheidemann (c. 1596–1663), who was the organist of Hamburg's St. Catherine's church, wrote twelve motet colorations which represent a late and stunningly elegant blossoming of this historical genre. They are truly one of the final flowerings of this genre before being supplanted in the second half of the 17th century by the newly developed genres of the *chorale fantasia*, *chorale ricercare* and *chorale variations*, as well as the organ *chorale*.

In the sources, the so-called "putting into tablature" of motets, i. e. the transcription of a vocal work into the instrumental idiom (here, the organist's), is referred to with the concepts "Comp(ositum, composuit)." or, much more frequently, "Col(oratum, coloravit)". "Coll(eratum, collerit)." or "Coll(oratum): ab .H. S. M."<sup>3</sup>; the term "motet coloration" thus seems more appropriate to characterize Scheidemann's repertoire than "motet intabulation" or "motet figuration"<sup>4</sup>.

Scheidemann's motet colorations not only illustrate this genre with twelve remarkable lengthy and full-fledged contributions<sup>5</sup>, but also offer equally remarkable variety of types of setting: two manualiter works, five compositions "auff 2 Clavier pedaliter" and five others "auff ein Clavier pedaliter". The notable difference between Scheidemann and his contemporaries appears with particular forcefulness when we compare his pieces with, for example, the oeuvre of Jacob Praetorius, Franz Tunder and Delphin Strunck; we know of no colorations by either Praetorius or Tunder, and only four arrangements of motets have survived from the pen of the Brunswick organist Strunck. Although it can be assumed that the above-mentioned composers – and other organists as well – almost certainly indulged in improvisatory colorations<sup>6</sup>, the fact that Scheidemann chose to write down his intabulations can be interpreted as a sign of the special importance he attributed to this genre; accordingly, their compositional artistry and the demands they make on performers are high. In addition, the fact that Scheidemann chose to intabulate seven works by the eminent Orlando di Lasso, three motets by the equally esteemed Hans Leo Haßler, and two vocal works by Hieronymus Praetorius and Giovanni Bassano, also underscores also his striving to achieve the highest level of quality.

Five dates found in the sources ascertain that Scheidemann, for whom these works were a matter of great personal relevance, occupied himself with this repertoire between 1634 and 1656<sup>7</sup>. However, this does not mean that the seven undated arrangements were necessarily written only within the aforementioned time span, for there

was basically always a need for colorations as a replacement for choral figural music in the liturgy (which was even laid down as the normal practice by the "Agende") during Scheidemann's tenure at Hamburg's St. Catherine's church (around 1625–1663)<sup>8</sup>. The state of the sources is remarkably good, except for one problematic case<sup>9</sup>. Perhaps the master's renown helped to keep his texts authentic, or perhaps it was the above-average demands and quality of the works themselves which offered a certain resistance to the interventions of less qualified players and copyists.

Objections to the practice of intabulation, which were raised in the 19th century by A. G. Ritter on the basis of a fundamentally inadequate knowledge of the material<sup>10</sup>, have continued to exert their influence on editorial policies well into the 20th century and have hindered the dissemination of Scheidemann's intabulations. The scandalous partial editions of the repertoire<sup>11</sup> were just as detrimental. The present edition aims to close a gap in the history of organ music and organ literature, while at the same time reclaiming this heretofore neglected part of Scheidemann's legacy for organ practice.

Herten, January 1989

Klaus Beckmann

- 1 "ratio... compositas cantiones transferendi in tabulaturam", quoted from Frotscher, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Berlin: Hesse 1935, p. 119
- 2 "ars inveniendi", op. cit., p. 119; also see op. cit., p. 117 ff.
- 3 See Revisionsbericht: Quellenverzeichnis
- 4 See Krüger, Liselotte: *Die hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert*. 2. Auflage Baden-Baden: Koerner 1981, p. 109 ff.
- 5 Also see Dirksen, Pieter: *Eine unbekannte Intavolierung Heinrich Scheidemanns*. In: *Die Musikforschung*, Kassel: Bärenreiter 1987 (40. Jg.), p. 338–345
- 6 See the report on Matthias Weckmann's organist's exam in Kortkamp's organists' chronicle: "He also had to elaborate a motet of the departed Hieronymus Praetorius from the bass, in 6 voices, and vary it subsequently on 2 manuals". Quoted from Krüger, op. cit., p. 112
- 7 See Revisionsbericht: Quellenverzeichnis
- 8 See Krüger, op. cit., p. 109 ff.
- 9 See Revisionsbericht: Einzelnachweise No. 3
- 10 Ritter, August Gottfried: *Zur Geschichte des Orgelspiels...* Leipzig: Hesse 1884 (Reprint Hildesheim: Olms 1960), p. 111 ff.
- 11 Reimann, Margarete (Ed.): *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208<sup>1</sup>*. Frankfurt: Litolf's 1957 (Das Erbe Deutscher Musik, Band 36), p. 86–92 (Alleluja) – Hirsbrunner, Hans (Ed.): *Heinrich Scheidemann, Die 12 Motettenintavolierungen für Orgel*. 1. Heft: für ein Manal. Berne: Müller & Schade 1986, 30 pages (Benedicam Dominum (Praetorius), De ore prudentis, Omnia quae fecisti)