

■ **Edition Schott**

Meister der Norddeutschen Orgelschule / Masters of the North German Organ School  
Band 10 / Volume 10

**Heinrich Scheidemann**

um 1595 – 1663

# Sämtliche Orgelwerke Complete Organ Works

Teil 3: Freie Orgelwerke: 10 Praeambula - 2 Praeludien  
Part 3: Free Organ Works: 10 Praeambula - 2 Praeludien

Herausgegeben von / Edited by  
Klaus Beckmann

**ED 9730**  
ISMN M-001-13721-8

[www.schott-music.com](http://www.schott-music.com)

 **SCHOTT**

Mainz · London · Madrid · New York · Paris · Prag · Tokyo · Toronto  
© 2004 SCHOTT MUSIK INTERNATIONAL GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

**PREVIEW**  
Low Resolution

## Inhalt / Contents

Einleitung .....	4	10. PRAEAMBULUM [G-Dur] .....	29
Introduction .....	5	11. PRELUDIUM [G-Dur] .....	31
1. PRAEAMBULUM [G-Dur] .....	8	12. CANZON [G-Dur] .....	32
2. PRAEAMBULUM [d-Moll] .....	9	13. CANZON [G-Dur] .....	34
3. PRAEAMBULUM [d-Moll] .....	10	14. PRAEAMBULUM [G-Dur] .....	36
4. PRAEAMBULUM [d-Moll] .....	11	15. TOCCATA [G-Dur] .....	38
manualiter (1637) .....	11	Auf 2 Clavier Ped[aliter] .....	44
5. PRAEAMBULUM [G-Dur] .....	12	16. CANZON [G-Dur] .....	52
6. PRAEAMBULUM [g-Moll] .....	13	17. CANZON [G-Dur] .....	53
7. PRAEAMBULUM [G-Dur] .....	14	18. CANZON [G-Dur] .....	55
8. PRAEAMBULUM [G-Dur] .....	15		
9. PRAEAMBULUM [G-Dur] .....	16	ANHANG / APPENDIX	
		TOCCATA [G-Dur]	
		Auf 2 Clavier Ped[aliter] .....	60
		Revisionsbericht .....	66

## Einleitung

### I

Nachdem Heinrich Scheidemanns Choralbearbeitungen und Magnificat-Zyklen bereits als Band 8 und 9 der Reihe *Meister der Norddeutschen Orgelschule* erschienen sind<sup>1</sup>, folgen mit vorliegender Edition die freien, das heißt die nicht cantus-firmus-gebundenen Orgelwerke des Hamburger Katharinen-Organisten. Zusammen mit den Motetten-Kolorierungen<sup>2</sup> liegt damit Scheidemanns Orgelœuvre erstmals komplett in einer textkritischen Neuausgabe vor.

### II

Bis auf eine einzige Ausnahme, die *Toccata Auf 2 Clavier Manualiter* [in G-Dur], sind Scheidemanns freie Orgelwerke nur in Abschriften fremder Hand erhalten geblieben, verstreut auf dreizehn Textzeugen, zumeist Sammelhandschriften, die keinerlei Autorisierung aufweisen. Es liegt nahe, den Bestand dieser Werkgruppe zunächst einmal mit Hilfe des von den Quellen bezugten Verfassernamens zu ermitteln. Die Überlieferung bietet insgesamt 23 Werke, die mit Scheidemanns mehr oder weniger vollständigem Namen oder mit seiner Pseudonymie (*H.S.*, *H.S.M.*) ausgestattet sind. Diese Anzahl schrumpft zum Einen aufgrund von Doppelfüberlieferungen, zum Anderen zeigt sich jedoch, dass namentlich gekennzeichnete Werke durchaus auch in anderen Quellen ohne jede Verfassernennung vorkommen (diese Erkenntnisse zur Quellenlage sind keineswegs neu, sondern bereits von Werner Brigg [Hamburg 1983, Dissertation<sup>3</sup> thematisiert wurden).

In drei Fällen – betroffen sind auffälligerweise jeweils zwei FANTASIA betitelte Werke – bedarf das „Vollständigen Verfassernamen“ näherer Spezifizierung:

(1) FANTASIA EX C. MANUALITER (H.S.M.) in der Hamburger Sammelhandschrift KN 207, Heft 171 (Quellenverzeichnis: Q6.18)<sup>4</sup>

Der Ausschnitt (ca. 127 Takte) ist offensichtlich als *Toccata* (H.S.M.: [C-Dur]), die in der Hamburger Handschrift KN 207, Heft 171 erhalten ist, zu erkennen, das heißt die *Toccata* (H.S.M.: [C-Dur]) des Lüneburger Organisten Heinrich Scheidemanns.

Derselbe Ausschnitt ist auch in der Hamburger Handschrift KN 209, Heft 171 (Quellenverzeichnis: Q8.1)<sup>5</sup> erhalten, wobei es sich ebenfalls um eine Parodie

Wie sich zeigt, wirken die parodierenden Kräfte zeitgemäß zusammen, sodass die Edition nicht nur auf die Substanz, sondern auch auf die Form des Werktitel ein: der Originaltitel *Toccata* mutiert zu *Fantasia*, wobei zweifelsfrei feststeht, dass der Uppalauer Textzeuge Q13.1 das Original repräsentiert und daher allein als Editionstext in Frage kommt.

(2) *Fantasia* (H.S.: D., Nummer 29 des Sammelbandes Nr. 340 der Amalienbibliothek in Berlin) (siehe Quellenverzeichnis: Q1.3)<sup>6</sup>. Gravierende Abschnitte, die auf die Erscheinungsbild der Scheidemanns Orgelwerke, insbesondere die Stückelung des Eckteils, hinweisen, sind die erweisen dieses Stück als Parodie auf ein von Scheidemann stammendes Original, das in der Hamburger Handschrift KN 207, Heft 171 (Quellenverzeichnis: Q7.1) erhalten ist und möglicherweise auch in der Hamburger Handschrift KN 207, Heft 171 (Quellenverzeichnis: Q7.1) getragen hat (Canzona, Nr. 10). Die Quellenlage ist in den Übrigen bekommt für ihre Überlieferung in der Hamburger Handschrift KN 207, Heft 171 (Quellenverzeichnis: Q7.1).

(3) FANTASIA HEINRICH SCHEIDEMANN (H.S.M.) in der Hamburger Handschrift KN 207/259, Nr. 31 (Quellenverzeichnis: Q7.1). In der Hamburger Handschrift KN 207/259, Nr. 31 (Quellenverzeichnis: Q7.1) handelt es sich um ein Werk, das in der Hamburger Handschrift KN 207/259, Nr. 31 (Quellenverzeichnis: Q7.1) erhalten ist und möglicherweise auch in der Hamburger Handschrift KN 207/259, Nr. 31 (Quellenverzeichnis: Q7.1) getragen hat (Canzona, Nr. 10). Die Quellenlage ist in den Übrigen bekommt für ihre Überlieferung in der Hamburger Handschrift KN 207/259, Nr. 31 (Quellenverzeichnis: Q7.1).

Die Untersuchung der norddeutschen Orgelbarock umfasst alle Werke, die in den Quellen namentlich gekennzeichnet sind, sowie alle Werke, die in den Quellen als *Fantasia* bezeichnet sind. Die Werke Scheidemanns befinden können, bisher sind die Quellenlage, auf Ganze gesehen eher zufällige Zusammenstellungen von Einzelwerken<sup>11</sup> – angesichts der Fälle das Materials ein wenig sachgemäßes Verfahren. Es bedarf vielmehr flächendeckender systematischer Untersuchungen, um innerhalb des Anonym-Bestandes ausnahmslos fundig zu werden bzw. zu vollständigen und gesicherten Ergebnissen zu gelangen. Für vorliegende Ausgabe konnte dieser Segment der Überlieferung nicht berücksichtigt werden.

Somit sind in vorliegender Edition – nach Elimination der (nichtauthentischen) Parodien und der ermittelten Fehlzwei-

ammengefasst, die Werke oder Paraphrasen wie stilkritischen

Die norddeutschen Orgelwerke am häufigsten von Scheidemanns Pseudonymie ist das *Præambulum*. Die bei Scheidemann bezeichneten Werke entsprechen typologisch dem *Præambulum*, möglicherweise geht die Entstehung des Werkstitels auf ein redaktionelles Versehen des Kopisten (oder Schreibers) zurück. Den erhaltenen Gattungsbeispielen nach zu urteilen, hat das *Præambulum* in Hamburg während der Dienstzeiten von Jakob Praetorius (1586–1651, ab 1603 an St. Petri tätig) und Heinrich Scheidemann (um 1585–1663, spätestens 1629 an St. Katharinen beschäftigt) erhebliche Bedeutung gewonnen.

Die introitive Funktion des *Præambulum* weist bereits auf die Funktion hin, und dass diese allein im Rahmen der Liturgie wirksam werden konnte, darf für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts als selbstverständlich unterstellt werden. Einen willkommenden Fingerzeig in dieser Hinsicht bietet die Lüneburger Handschrift KN 207, Heft 171 (vgl. Revisionsbericht, Quellenverzeichnis: Q7), in der zwei Te-Deum-Zyklen jeweils durch ein *Præambulum* eingeleitet werden. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass auch noch Buxtehudes Te-Deum-Komposition *BuxWV* 218 mit einem freien *Præambulum* (quarti toni) eröffnet wird.

Unverkennbar ist die Herkunft des *Præambulum* aus der Improvisationspraxis, worauf insbesondere die kürzeren Gattungsbeiträge hindeuten. Die fortschreitende Entwicklung tendierte sodann zur Ausbildung einer dreiteiligen Anlage mit zwei Eckteilen in akkordisch-figurativem Stil und einem ausgedehnten kontrastierenden Mittelteil mit entweder fugierter oder (weniger häufig) sequenzierender Gestaltung<sup>12</sup>.

Die übrigen freien Orgelwerke – zwei Fugen, zwei Tokkaten, eine Canzona, eine Fantasia – haben sich, wenn man den insgesamt nur schmalen Bestand betrachtet, als wenig entwicklungsfähig erwiesen. Während die *Canzona* Scheidemanns Interesse offenkundig erst in dessen vorgerücktem Lebensalter gefunden hat (das Kolophon des Lüneburger Schreibers von KN 209 nennt *Anno 1657 d. 10 7bris*), dürfte die *Manualiter-Toccata* bereits um (oder kurz vor) 1630 entstanden sein<sup>13</sup>. Die ausgewachsene *Fuga* d-Moll (Nr. 13 der vorliegenden Edition) lässt indes eine noch frühere Entstehung vermuten (um 1620?), denn die angewandten Techniken entsprechen einer Stilstufe, wie sie in Johann Steffens' *Fantasia* greifbar

wird (Hexachord-Ambitus, reale Beantwortung, ausgedehnte Sechzehntel-Girlanden, Engführung und Vergrößerung als formbildendes Moment)<sup>14</sup>. Wie es scheint, hat Scheidemann die kontrapunktischen Gattungen *Fantasia*, *Fuga* und *Canzona* (ebenso wie auch die *Toccata*) im Rahmen seines Organistendienstes weniger günstig verwenden können als die Gattungen der Choralbearbeitungen (Orgelchoral, Versus-Zyklus, Choralfantasie).

## V

Unter den 18 freien Orgelwerken Scheidemanns sind drei mit aufführungspraktischen Hinweisen ausgestattet: je eine *Manualiter*-Anweisung findet sich beim *Præambulum* d-Moll (Nr. 6) und der *Toccata* G-Dur (Nr. 15), schließlich weist das *F-Dur-Præambulum* (Nr. 9) noch die alternative Option *Manualiter vel [- oder] pedaliter auf*. Es stellt sich die Frage, warum die übrigen 15 Stücke<sup>15</sup> ohne jede Anweisung auskommen. Zu vermuten ist, dass dieser Sachverhalt mit jener Werkauffassung zusammenhängt, die in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts verbreitet gewesen ist. Der Komponist (*symphonista*) schafft zunächst kompositorisch (*musica poetica*) ein vollkommenes und abgeschlossenes Werk (*opus perfectum et absolutum*), das er schriftlich festhält, so dass es dauerhaft verfügbar ist. Erst in einem weiteren nachgeordneten Schritt gilt es, das integrierte Werk durch einen Ausführenden (*phonastria*) in Klang umzusetzen (*musica practica*)<sup>16</sup>. Dabei bleibt – nun auf die Orgelmusik bezogen – dem Organisten die Wahl des Instrumentes und die Auswahl der Werke (z. B. Organum, Rückpositiv, Brustwerk, Pedal) selbstverantwortlich überlassen.

Für die erwähnten 15 Werke ohne nähere Anweisung ist eine stilistische Charakterisierung bedeutet dies, dass die Option *Manualiter vel pedaliter* gilt, wobei die Orgel eine weite Applikatur (zu weite Griffe) den Pedalteil erfordert. Darüber hinaus scheinen sich Möglichkeiten zu gestalten, die die Orgel in der Lage sind, die Eckteile (zusätzlich *vel manualiter* ausgeführt) zu übernehmen, die Klangregie überlassen. Der Editor hat die Möglichkeit, die Orgel in der Lage zu lassen, die Eckteile *absolutum*, aus dem Urschriftlichen zu übernehmen, und diese in der modernen Notenschreibweise zu transkribieren. Die Partiturnote durchgezogenen Taktstrichen, die die ursprüngliche Rhythmus-

- 1 Boeckmann, Klaus (Hrsg.): *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Orgelwerke*. Mainz: Schott 2004 (ED 972f), S. 972f.
- 2 Boeckmann, Klaus (Hrsg.): *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Motettenkolorierungen für Orgel*. Wiesbaden: Beuthkopf & Hütel 1992 (Edition Breitkopf 8455). Schließlich der Rhythmusnotation folgt diese 1988 komponierte Bearbeitung leider noch älterem editorischen Standard (von Balken und Haltebogen statt semibrevis und gravis [Grund-]Werte).
- 3 Breig, Werner: *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*. Wiesbaden: Steiner 1971 (Musikwissenschaft, Band III), S. 5.
- 4 Editionstext in Breig, Werner (Hrsg.): *Heinrich Scheidemann, Orgelwerke*. Bärenreiter 1977, Nr. 22 (5477), Nr. 22.
- 5 Edition s. Nr. 15, aber vgl. auch die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3), S. 81 ff.
- 6 Edition in Reisch, Martinus (Hrsg.): *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*. Bärenreiter 1977, Nr. 22 (5477), Nr. 22.
- 7 Vgl. hierzu auch die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3), S. 81 ff.
- 8 Vgl. hierzu auch die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3), S. 81 ff.
- 9 Vgl. hierzu auch die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3), S. 81 ff.
- 10 Vgl. hierzu auch die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3), S. 81 ff.
- 11 Vgl. Breig (wie Anmerkung 3), S. 78, 91. – Ferner Dirken, Pieter: *Samuel Schwidt, Heinrich Scheidemann und die Toccata*. In: *Schütz-Jahrbuch* 2000, Kassel: Bärenreiter 2000, S. 29-47 (besonders S. 37).
- 12 Vgl. Breig (wie Anmerkung 3), S. 81 ff.
- 13 Einen Anhalt für die Datierung des (nicht datierten) *Toccata*-Autographs bietet die Ähnlichkeit der Schriftzüge mit dem Autograph von *Einige Orgelwerke* (Wittenberg 1533; vgl. Schütz-Jahrbuch 2000, S. 29-47, Nr. 29-47, S. 37).
- 14 Vgl. hierzu auch die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3), S. 81 ff.
- 15 Vgl. hierzu auch die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3), S. 81 ff.
- 16 Vgl. hierzu auch die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3), S. 81 ff.

dem Autographen (Wittenberg 1533; vgl. Schütz-Jahrbuch 2000, S. 29-47, Nr. 29-47, S. 37).

Die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3, S. 41) weist die Entstehung des Autographs mit Schwidts *Tabulatura Nova*, Wittenberg 1533, an.

Die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3, S. 86) äußert den Verdacht, dass die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3, S. 86) die Länge der *Fuga* (Nr. 12 und 13 der vorliegenden Edition) als ungewöhnlich lange Præambulum wären. Für die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3, S. 86) mag dies zutreffen, für die Ausgabe von 1971 (wie Anmerkung 3, S. 86) dürfte dies kaum zutreffend sein.

Ferner beurteilt Breig (wie Anmerkung 3, S. 86) die Länge der *Fuga* (Nr. 13) nicht negativ, weil sie so *uneinheitlich* komponiert sei, dass man sie allenfalls für eine *stark ungeschickte Fassung eines Scheidemannschen Werkes* halten möchte – eine ungeschickte Bewertung angesichts der klaren Durchführungsarbeit von Subjekt und Kontrastsubjekt (das bemerkenswerterweise aus dem Subjekt gewonnen ist) und der deutlich aus dem satztechnischen Praxiszusammenhang resultierenden Form. Unverkennbar repräsentiert diese *Fuga* eine ältere deutsche Stilistik, die möglicherweise auf Einflüsse des Vaters zurückgeht (von dem leider keine kompositorischen Zeugnisse überliefert sind, die zum Vergleich hätten herangezogen werden können), wenn man diesem nicht sogar die *Fuga* insgesamt zuschreiben möchte. Die Rolle des Kontrastsubjekts bei Scheidemann bzw. in der Norddeutschen Orgelschule scheint noch nicht hinreichend geklärt zu sein.

- 15 Die *Toccata* [G-Dur] *pedaliter* (siehe Anhang bzw. Nr. 19) kommt als Parodie fremder Hand nicht in Betracht (vgl. Revisionsbericht, Einzelnachweise, Nr. 15).
- 16 Maßgebliche Autoren waren zum Beispiel
  - (a) Nicolaus Listenius (*Rudimenta musicae*, Wittenberg 1533; *Musica*, Wittenberg 1537),
  - (b) Heinrich Faber (*Musica poetica*, ca. 1548),
  - (c) Gallus Dressler (*Præcepta Musicae Poëtica*, 1563) und
  - (d) Johann Andreas Herbst (*Musica Poëtica*, Nürnberg 1643).
 Vgl. hierzu auch
  - (e) von Loesch, Heinz: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts: Ein Mißverständnis*, Hildesheim: Olms 2001

## Introduction

## I

After the release of Heinrich Scheidemann's chorale settings and Magnificat cycles, published as volume 8 and 9 of the series *Meister der Norddeutschen Orgelschule*<sup>1</sup>, the free, i. e. not tied to cantus firmus, organ works of the St. Katharinen organist now follow in the edition in hand. So for the first time Scheidemann's organ oeuvre, together with the ornamented motet intabulations<sup>2</sup>, is complete in a critical new edition.

## II

Apart from one exception, the *Toccatto Auf 2 Clavier Manualiter* (in G major), Scheidemann's free organ works have only been preserved as copies by other hands, altogether 13 text witnesses, mostly collective manuscripts without any authorization. It seems reasonable to establish the inventory of this group of works with the help of the author's name testified by the sources. Altogether the transmission offers 23 works which have been labelled with Scheidemann's more or less complete name or with his initials (H.S., H.S.M.). This number, on the one hand, dwindles because of double transmissions, on the other hand it becomes evident that works that have been labelled with his name in one source appear without any reference in others (these findings are on no account new but have already been made a subject of discussion in Werner Drog's dissertation<sup>3</sup> from 1962).

The criterion „name of the author“ needs to be applied in three cases – interestingly enough three works in which the TITELTASIA are concerned:

(1) FANTASIA EX C. MANUALITER [...] H.S.M. (Lüneburg collective manuscript KN 207, 13<sup>r</sup>; see also other sources: Q6, 18)<sup>4</sup>.

The excerpt (bars 20–24, i. e. 16 bars long) has obviously been used as a model for the *Toccatto H.S.M.* (10 manuscript witnesses; see list of sources: Ms. Ihre 21<sup>4</sup> (see list of sources: Q13.1)) which can be identified as one of the free organ works of Scheidemann in the transmission section.

The same excerpt (bars 20–24, i. e. 16 bars long) has been used as a model for the *Manualiter* (10 manuscript witnesses; see list of sources: Q8, 17<sup>6</sup>). This work is probably produced by strange hands.

As it can be seen the parodistic power of the contemporary with Scheidemann's organ works – and the influence of these arrangements not only had an impact on the substance but also on the title of the work: the original title *Toccatto* mutates to *Manualiter*, whereby it is absolutely certain that the Uppala manuscript Q13.1 represents the original and therefore is the only one that can be used as edition text.

(2) *Fantasia* [H.S.] D., nr. 20 of the collective manuscript 340 of the Amalienbibliothek in Berlin (see list of sources: Q1.3)<sup>7</sup>. Based on the considerable differences between the common style of Scheidemann's best-known free organ work and the dismemberment of the echo part of the first section, this piece proves to be the parody of a free organ work which probably be ascribed to Scheidemann – but this ascription can no longer be verified in any source and must therefore be regarded as a work title (Canzona?, *Fantasia*?, *Canzona*?). This work (no. 340 is known for a transmission of Johann Adam Bach (18<sup>th</sup>)).

(3) FANTASIA H.S. (Lüneburg manuscript KN 207, 13<sup>r</sup>; see list of sources: Q6, 18) (see list of sources: Q6, 18) (see list of sources: Q6, 18). This work is known for a transmission of Johann Adam Bach (18<sup>th</sup>). It is a parody of a free organ work which probably be ascribed to Scheidemann – but this ascription can no longer be verified in any source and must therefore be regarded as a work title (Canzona?, *Fantasia*?, *Canzona*?). This work (no. 340 is known for a transmission of Johann Adam Bach (18<sup>th</sup>)).

The criterion „name of the author“ needs to be applied in three cases – interestingly enough three works in which the TITELTASIA are concerned:

(1) FANTASIA EX C. MANUALITER [...] H.S.M. (Lüneburg collective manuscript KN 207, 13<sup>r</sup>; see also other sources: Q6, 18)<sup>4</sup>.

The excerpt (bars 20–24, i. e. 16 bars long) has obviously been used as a model for the *Toccatto H.S.M.* (10 manuscript witnesses; see list of sources: Ms. Ihre 21<sup>4</sup> (see list of sources: Q13.1)) which can be identified as one of the free organ works of Scheidemann in the transmission section.

The same excerpt (bars 20–24, i. e. 16 bars long) has been used as a model for the *Manualiter* (10 manuscript witnesses; see list of sources: Q8, 17<sup>6</sup>). This work is probably produced by strange hands.

Thus the edition in hand – after the elimination of the (non-authentic) parodies and the evidently incorrect ascription – altogether contains 18 organ works which have been labelled

with his name or initials. The two pieces that have been identified as parodies of Scheidemann's free organ works correspond exactly with the original title *Toccatto* (made by a collector or writer). To judge the significance of the two pieces, the *Præambulum* in G major, which was performed in the service of Jacob Buxtehude (1583-1651), who worked at St. Petri from 1603 to 1651, and of Heinrich Scheidemann (around 1595-1663, employed at St. Katharinen not later than 1629).

Even its name indicates the introitive function of the *Præambulum*. For the first half of the 17<sup>th</sup> century it can be taken for granted that this function could only take effect in the frame of the Introit. The Lüneburg manuscript KN 207, Heft 17/1 (see list of sources: Q7) in which each of the two *Te Deum* compositions is opened with a *Præambulum* gives a welcome hint on that score. In this context it should be considered that Buxtehude's *Te Deum* composition *BuxWV* 218 is also opened by a *free Præambulum* (quarti toni).

The *Præambulum* unmistakably derives from the improvisation practice which is specifically indicated by the shorter contributions to the genre. The progressive development led to the creation of a tripartite structure with two corner parts in chordal-figurative style and to an extended contrasting middle part with either fugal or (less frequently) sequential formation<sup>12</sup>.

The other free organ works – two Fugues, two Toccatos, one Canzona, one Fantasia – are, considering the small holdings, barely capable of development. While Scheidemann did not take interest in the *Canzona* until he was older (the colophon of the Lüneburg writer of KN 209 names *Anno 1657 d. 10 7bris*), he created the *Manualiter Toccatto* as early as 1630 or thereabouts<sup>13</sup>. The fully grown *Fuga* in d minor (nr. 13 of the edition in hand) indicates an even earlier time of origin (c1620?) as the used techniques correspond with the stylistic level as it is to be found in Johann Steffens's *Fantasia* (hexachord compass, real answer)<sup>14</sup>. It seems that Scheidemann, in the scope of his organist service, could not use the counterpointal genres *Fantasia*, *Fuga* and *Canzona* as well as the genre of chorale settings (organ chorale, versus cycle, chorale fantasia).

## V

Three of Scheidemann's 18 free organ works contain practical advices regarding the performance: one *Manualiter* instruction

each can be found in the *Præambulum* in d minor (nr. 6) and in the *Toccata* in G major (nr. 15), in addition the F major *Præambulum* (nr. 9) shows the alternative option *Manualiter vel (= or) pedaliter*. It is a matter of discussion why the other 15 pieces<sup>15</sup> manage without instructions. These circumstances are presumably connected with the conception of composed work which was widely spread in the Protestant music theory of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> century. The composer (*symphoneta*) at first creates a compositionally (*musica poetica*) perfect and complete work (*opus perfectum et absolutum*) which he puts down in writing so that it is permanently available. It is only with a further, subsequent step that the integral work is to be converted into sound (*musica practica*) by the performer (*phonascus*)<sup>16</sup>. As far as the organ music is concerned the organist is free to choose the instrument and the departments (e. g. *Organgum, Rückpositiv, Brustwerk, Pedal*).

In case of the above mentioned 15 works without closer instructions the option *Manualiter vel pedaliter* is valid, provided that an unfavourable *Applikatur* (too wide touch) necessitates the use of the pedals. In addition combinations of these options are possible as well: the corner parts could for example be performed *pedaliter* and the contrasting middle part (additionally combined with the change of manuals or departments respectively) *manualiter*. The decision in detail, the sound direction, is left to the *phonascus* (organist). For that, the edition text offers the *opus perfectum et absolutum* which has been transferred from the original notation, the tablature (letters), to modern staves (five lines) – adequately in modified *partitura* notation (three staves with unbroken bar-lines), with breve bars and rhythm notation conform to the sign

Herten, February 2004

- 1 Beckmann, Klaus (ed.): *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Orgelwerke*. Mainz: Schott 2004 (ED 9721, ED 9729)
- 2 Beckmann, Klaus (ed.): *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Motettenkollektionen für Orgel*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1992 (Edition Breitkopf 8455). As far as the rhythm notation is concerned this edition from 1988 (which mainly follows older editorial standards (mostly based on the use of separate and larger values).
- 3 Breig, Werner: *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*. Wiesbaden: Steiner 1967 (Die Orgelwerke des 17. Jahrhunderts, vol. III), pp. 19–22.
- 4 Edition text in Breig, Werner: *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, vol. III, Kassel: Bärenreiter 1967, nr. 22.
- 5 Edition: see nr. 14 (in the edition in Breig, Werner: *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, vol. III, Kassel: Bärenreiter 1967, nr. 20).
- 6 Edition in Reppert, M.: *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Orgelabsoluten*. Kassel: Bärenreiter 2007 (Erbe-deutscher Musik, vol. 10), pp. 10–11. On the use of pedals see also Reppert, M.: *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, vol. III, Kassel: Bärenreiter 1967, nr. 22.
- 7 In the edition in Breig, Werner: *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, vol. III, Kassel: Bärenreiter 1967, nr. 22.
- 8 In the edition in Beckmann, Klaus (ed.): *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Orgelwerke*. Mainz: Schott 2004 (ED 9721, ED 9729), pp. 10–11.
- 9 In the edition in Beckmann, Klaus (ed.): *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Orgelwerke*. Mainz: Schott 2004 (ED 9721, ED 9729), pp. 10–11.
- 10 In the edition in Beckmann, Klaus (ed.): *Heinrich Scheidemann, Sämtliche Orgelwerke*. Mainz: Schott 2004 (ED 9721, ED 9729), pp. 10–11.
- 11 Cf. Breig (as in note 3), pp. 78, 91. – Furthermore Dirksen, Pieter: *Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und die Toccata*. In: *Schütz-Jahrbuch* 2000, Kassel: Bärenreiter 2000, pp. 29–47 (especially p. 37).
- 12 Cf. Breig (as in note 3), pp. 81 ff.
- 13 The similarity between the Scheidemann autograph of *Ein Lied Petriäbet ist zu dieser frist* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 8 Noviss. 2<sup>o</sup>; cf. Schütz-

to 1630, and the *Toccata* in G major (nr. 15) which was composed around 1630.

The *Toccata* in G major (nr. 15) is not to be considered (see Revisionsbericht, Einzelnachweise, nr. 15).

The *Toccata* in G major (nr. 15) is not to be considered (see Revisionsbericht, Einzelnachweise, nr. 15).

Herzig (as in note 3, p. 86) judges quite negatively on the longer *Fuga* (nr. 13) because it is so inconspicuously conceptualized that it could be at most taken for a roughly worked-out version of one of Scheidemann's works – an unfavourable judgement in view of the clear performance of subject and countersubject (which remarkably enough has been went out of the subject) and its form that clearly differs from the fugal processing. This *Fuga* unmistakably presents an older German style which might go back to the father's influence (of whom no compositional evidence, that could be used for a comparison, has been transmitted), if the *Fuga* does not in fact have to be completely ascribed to him. The role of the countersubject in Scheidemann's work or rather in the Northern German organ school has so far not been sufficiently clarified.

As a parody by other hands the *Toccata* (G major) *pedaliter* (see appendix or nr. 19) is not to be considered (see Revisionsbericht, Einzelnachweise, nr. 15).

- 16 Decisive authors were for instance
  - (a) Nicolaus Listenius (*Rudimenta musicae*, Wittenberg 1533; *Musica*, Wittenberg 1537),
  - (b) Heinrich Faber (*Musica poetica*, ca. 1548),
  - (c) Gallus Dressler (*Præcepta Musicae Poëticae*, 1563) and
  - (d) Johann Andreas Herbst (*Musica Poëtica*, Nürnberg 1643).
 Cf. on this score also
  - (e) von Loesch, Heinz: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts; Ein Mißverständnis*. Hildesheim: Olms 2001

## 1. PRAEAMBULUM [C-Dur]

Johann Sebastian Bach (um 1595-1663)

PREVIEW Low Resolution