

HEINRICH SCHEIDEMANN UND FRANZ TUNDER
Zwei bedeutende Vertreter der frühen norddeutschen Organistenschule

Franz Lüthi

Ergänzungen zum BULLETIN OFSG 8, NR. 1, 1990

Ergänzende Literatur:

Oesterrreichisches Orgelforum 1987/2, inkl. Literaturbesprechung.

Manuskript zum Orgelseminar vom 16.5.90 über dieses Thema:

Ca. 150 Jahre Entwicklung von Sweelinck bis J.S. Bach!

FREIE ORGELWERKE

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) verband in seinem eigenständigen Stil das spielerisch-virtuose Element der englischen Virginalisten (William Bird und John Bull) mit der kontrapunktischen Gesetzmässigkeit des strengen Vokalsatzes.

In Norddeutschland bildete sich erst durch die neue Generation der Organisten (Sweelinck-Schüler), weniger auch unter dem Einfluss der Italiener (Frescobaldi), zunehmend eine spezifische Orgelmusik heraus. Pioniere in dieser Richtung waren Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und Franz Tunder. Entwicklung neuer Formen der Choralbearbeitung und der Toccatenfuge. Letztere vereinigt vorerst noch zwei für die Zukunft sehr wichtige Musikformen: die virtuose, frei improvisatorisch aufgebauten Toccata und die mehr oder weniger streng durchgeführte polyphone Fuge.

1. Scheidemann: Praeambulum in d Seite 6/7, verglichen mit Sweelinck: Echo-Fantasia in a (Ausgabe?)

Beginn mit den freien Orgelwerken, obwohl bei Scheidemann die choralgebundenen Werke bedeutsamer und häufiger. (Bei Buxtehude zeigt sich ein Verhältnis von 1:1, bei Böhm, Bruhns und Lübeck überwiegen die freien Kompositionen).

Praeambulum wird von Scheidemann als freie Form bevorzugt anstelle der grossen Fantasien von Sweelinck. Eher feierlicher, einführender Charakter in allerdings eher schlichter Form, kurz und wohl deswegen für die Liturgie geeignet. Beginn und Ende bei allen Praeambeln ähnlich, erinnert etwas an die vokale Praxis (zB

Motette): Wie ein Satz an den andern gereiht. Echo-Effekte, vgl. Sweelinck. Hier sequenzierender Mittelteil (andere vorkommende Form bei Scheidemann fugierend, siehe später).

Scheidemann: Praeambulum in g-moll (Band III S. 24-26)
Im vorhergehenden Stück nicht einmal andeutungsweise fugierende Motive. Dieses Praeambulum zeigt nun als weiteren Schritt einen fugierenden Mittelteil. Am Schluss tritt ein chromatisches Thema dazu, womit der Abschluss toccatenhaft ausgeschmückt wird: Entwicklung in Richtung zur Toccatenfuge - allerdings noch ein weiter Weg bis zur energiegeladenen, oft von Effekthascherei geprägten Form zB von Niklaus Bruhns.

3. Tunder: Praeludium in F (S. 6) (Toccatenfuge), verglichen mit Buxtehude, Präludium in C, BuxWV 137 (I/1 Seite 6).

zu Franz Tunder:

Als stellvertretender Organist und Nachfolgekandidat für den berühmten Frescobaldi-Schüler Johann Heckelauer, auf Schloss Gottorf wird er mit der neuen italienischen Musik vertraut.

Die Orgelkonzerte in den deutschen Hansestädten, besonders in Lübeck, verdanken ihre Entstehung vermutlich einem niederländischen Einfluss. Dort hatten die Behörden für weltliche Orgelkonzerte gesorgt, nachdem die Orgelmusik um das Jahr 1575 aus dem Gottesdienst verbannt worden war. Solche aussergottesdienstliche Orgelvorträge, ursprünglich "Börsenmusiken" für die Handelsleute, wurden von Tunder regelmässig abgehalten und ab 1646 auf den Abend verlegt ("Abendspiele"), wo schliesslich auch vokale und instrumentale Ensemblesmusik zur Aufführung kam.

Das wenig umfangreiche Werk Tunders ist relativ übersichtlich erhalten, nämlich im wesentlichen in nur zwei Gattungen (Choralfantasie und Toccatenfuge). Auch bei ihm nimmt die Choralfantasie zahlenmässig noch den ersten Platz ein.

B

Deutlicher als bei Scheidemann gliedern sich die Präludien nun in ein freies Vorspiel, einen fugierten Mittelteil und ein freies Nachspiel: Sie entwickeln sich zur sogenannten Toccatenfuge. Während bei Scheidemann die musikalischen Formen ausgereifter erscheinen, überwiegt bei Tunder das virtuos-toccatenhafte. 2 3

Zu Tunders Präludium:

Zunehmend grosszügigerer Aufbau, grössere Linien (bei Sweelinck noch Variationen und Echoeffekte, aneinandergereihte Motive, wie auch beim einfachen Praeambulum von Scheidemann): Hier freies Vorspiel, dann - noch ohne scharfe Trennung - Fuge, dann toccatenartiges freies Nachspiel. Steigerung am Schluss im Tempo, ausgedrückt durch schnellere Notenwerte.

Bei Buxtehude ist Rhythmus und Harmonik vielfältiger und einfallsreicher. Die Fuge ist deutlicher abgesetzt und weist damit in Richtung der bei Bach praktisch selbständig gewordenen Form, die jedenfalls wichtiger geworden ist als das Praeludium (bezw. Toccata, Praeambulum).

CHORALGEBUNDENE LITERATUR

Scheidemann hat - im Gegensatz zu seinem Schülerkollegen Scheidt - Sweelincks Choralbucinum in Deutschland kaum mehr weiter gepflegt: Er bevorzugte die ursprünglich in Deutschland beheimateten vier- und fünfstimmigen Bearbeitungen, entwickelte sie dann allerdings in Verbindung mit dem Sweelinckschen Stil zur Choralfantasie weiter. Scheidemann gilt seit Entdeckung der Zellerfelder Tabulaturen als eigentlicher Meister der norddeutschen Choralfantasie. Bei Scheidemann beginnt aber auch eine neue Form des Choralvorspiels: die gesanglich-affektbetonte Darstellung der Chormelodie in der Form des des kolorierten Cantus firmus im Sopran.

4. Choral: "VATER UNSER"

Sweelinck (ev.)

Scheidt aus Görlitzer Tabulaturbuch S. 25 (relativ einfach ausgestaltet - kann praktisch als Begleitung verwendet werden). Scheidt: Tabulatura nova I S. 19: auch hier noch relativ einfacher vierstimmiger Satz mit c.f. im Sopran ("choralis in cantu" Scheidt: do. S. 31 koloriertem c.f. in der Oberstimme): bewegter, lebhafter Ausdruck bis zu Elementen, wie sie auch in der Choralfantasie verwendet werden: Imitatio violinistica, echoähnliche Effekte, Triolen.

Scheidemann: I, S. 115: Hier bereits die typische Form des kolorierten Chorals (bei Scheidemann zwar nicht die häufigste Form), wie man sie später bei Buxtehude immer wieder findet: Zuerst Vorimitation in Manual und Pedal, dann kolorierter c.f. im Sopran = "monodischer" Orgelchoral, ein affektuös ausgestalteter Sologesang mit Begleitung.

Komm Heiliger Geist Herre Gott

Scheidemann (I S. 84): kolorierter c.f., allerdings in einfacher Form (Autorschaft für Scheidemann nicht eindeutig belegt). Typisch auch wieder die Vorimitation.

Interessant: Schluss bei allen drei Chorälen dieser Gruppe ähnlich.

Der kolorierte Choral, im wesentlichen von Scheidemann begründet, ist der erste Schritt zur affektbetonten Ausdeutung des Textes, die wohl aus der italienischen Oper kam, von Palaestrina noch gar nicht und von Orlandus Lassus begonnen wurde (Musik nun als Dienerin des Textes). Auch bei diesen frühen Norddeutschen kennen wir noch keine systematische Ausdeutung des Textes - dramatische Stellen in den Chorälen sind wohl nur zufällig. Allerdings mag die Textausdeutung wohl mit einfachen Inhalten wie hier begonnen haben: "Alleluja, Alleluja". Diese gesangliche Ausdrucksform ist eigentlich schon in der Gregorianik zu erkennen (vgl. Osteralleluja). 2 3

Tunder (S. 64). (zunächst nur anspielen; ganzes Werk unter Choralfantasie). Virtuoser. Die Stimmen beider Hände gehen über die gesamte Klaviatur. Typ der Choralfantasie: Mehrere Durchführungen, verschiedene Stimmungen, plane und kolorierte Bearbeitung des

C

Cantus firmus, Echo- und Ricercartechnik, Auflösung der Form, ornamentale Elemente, gross angelegte Zwischenspiele, Echo-Technik.

Buxtehude (II/1 S. 55): Beginn fast gleich gleich - vielleicht war die Version Tunders Buxtehude bekannt. Hier weniger "wild", überlegener durchgestaltet, wenn auch nicht weniger ausdrucksvoll.

6. Choralfantasie

(Allgemeine Bemerkungen:) Bis in die neueste Zeit hinein kannte man von Scheidemann nur 11 Choralbearbeitungen. Seit der Entdeckung der Zellerfelder Tabulaturen 1955 ist ihre Zahl auf 35 angestiegen. Ausserdem wurden erst in diesen Tabulaturen seine wichtigsten Werke entdeckt, nämlich 8 Magnificat-Bearbeitungen, die zu den Höhepunkten der norddeutschen Orgelkunst überhaupt zu zählen sind.

Die Choralbearbeitungen Scheidemanns kann man am besten anhand der Gestaltung des Cantus firmus unterscheiden. Dabei stellt man 4 Arten fest:

1. Die Chormelodie verläuft in langen Notenwerten ohne

Verzierung = Orgelchoral mit planem Cantus firmus = häufigster Typ bei Scheidemann.

2. Chormelodie im Diskant in langen Notenwerten mit Verzierung = Orgelchoral mit koloriertem Cantus firmus. Dieser meist vierstimmige "monodische" Orgelchoral ist später besonders bei Buxtehude zu finden.

3. Abschnittsweise fugierte Durchführung der einzelnen

Choralzeilen = Choralricercar. Diese Form hat Scheidemann wahrscheinlich von Scheidt übernommen (vgl. TabulaturaNova III). Sie kommt nur in den Magnificat-Zyklen vor.

4. Choralfantasie: Abschnittsweise ausgedehnte Bearbeitung

der einzelnen Choralzeilen im Wechsel zwischen verschiedenen Techniken:

Mehrere Durchführungen, verschiedene Stimmlagen, plane und kolorierte Bearbeitung des Cantus firmus, Echo- und Ricercartechnik, Auflösung der Form, ornamentale Elemente, gross angelegte Zwischenspiele, Echo-Technik, Cantus firmus durchgehend in allen Stimmen. Diesem Typus kommen auch die klanglich kontrastierenden Werke der norddeutschen Orgel entgegen.

(Beispiele für diese 4 Arten: 1. Form: Magnificat 1. Satz (4-stimmig) und 4. Satz (3-stimmig). 2. Form: Vater Unser, Komm

Heiliger Geist Herre Gott. 3. Form: Magnificat 3. Satz. 4. Form: Magnificat 2. Satz.)

Beispiele für Choralfantasie:

Scheidemann: In dich hab ich gehoffet (I, S. 56): Satzweise Durchführung in mehreren Stimmen; vorwiegend 3-stimmig, Echocharakter, planer c.f. = Elemente von Sweelinck (Vergleich:) Sweelinck: Echofantasie in a (S. 38)

Tunder: Choralfantasie "Komm Heiliger Geist, Herre Gott (S. 64). (ganz durchspielen)

Tunders Orgelwerke - Choralfantasien, Toccaten, Präludien, freie Fantasien und Fugen - nutzen den Klangreichtum der Orgel voll aus und betonen das improvisatorische Moment im Sinne des Stylus phantasticus. Charakteristisch ist auch die Kontrastwirkung von strengem kontrapunktischem und konzertierendem Stil in ein und demselben Orgelwerk.

Prunkstil, virtuöse Läufe, alle Möglichkeiten der norddeutschen Orgel werden ausgenützt, Echoeffekte.

(Vergleich:)

D

(Bach: Neumeister-Choral: Jesu, meine Freude BWV 1105 (S. 38), nicht gebracht).

Allerdings relativ zielstrebige Durchführung. Homophoner Choral, Echoeffekte, Frage-Antwort, vielleicht auch angedeutet Kolorierung, virtuose Zwischenspiele.

7. Scheidemann: Magnificat im VIII. Ton (II, S. 82)

Die Magnificat-Bearbeitungen Scheidemanns sind erst 1955 bekannt geworden. Fock ist der Ansicht, dass der Meister diese Bearbeitungen für die Vespertagesdienste an Samstagen und Sonntagen komponiert habe. Breig meint, dass Scheidemann in diesen 32 Versen (= 8 Magnificat-Bearbeitungen zu vier Versen) offensichtlich eine "Summa" (Lehrwerk) seiner Chorbearbeitungskunst beabsichtigte. Eigentlicher Höhepunkt in Scheidemanns Schaffen. Die 8 Magnificat-Bearbeitungen sind einheitlich aus je 4 Versen aufgebaut, die folgende Choralformen verwenden (Nur bei den Zyklen V. und VII in einer andern Reihenfolge):

- a. Vierstimmiger Orgelchoral mit planem Cantus firmus
- b. Vierstimmige Choralfantasie
- c. Vierstimmiges Choralricercar
- d. Dreistimmiger Orgelchoral mit planem Cantus firmus

Die Textunterlegung zu den einzelnen Versen des Magnificat ist nicht klar. Wohl in erster Linie wurden die Verse in Alternatim-Praxis (Chorgesang / Orgel abwechselnd) - möglicherweise zusammen mit den doppelchörigen Magnificat-Bearbeitungen von Hieronymus Praetorius - aufgeführt. Die Orgelverse Scheidemanns hätten dann die dort fehlenden Verse Quia respexit / Et misericordia / Deposuit potentes / Suscepit Israel zu ersetzen.