
KLEINE BEITRÄGE

Eine unbekannte Intavolierung Heinrich Scheidemanns

von Pieter Dirksen, Utrecht

Unter den erhalten gebliebenen Orgelwerken von Heinrich Scheidemann (ca. 1596–1663) nehmen die Intavolierungen einen eigenständigen Platz ein. Die 12 Motettenkolorierungen für Orgel können, obwohl sie an Bedeutung wohl nicht an Scheidemanns Choral- und Magnificat-Bearbeitungen heranragen, hinsichtlich Anzahl und Qualität durchaus mit seinen 15 Praeambeln verglichen werden. Merkwürdig ist, daß dieser wichtige Werkbestand, der schon rein quantitativ keinesfalls als periphere Erscheinung innerhalb seines Schaffens abgetan werden kann, bisher kaum gewürdigt¹ und, bis auf eine Ausnahme (vgl. weiter unten), nicht in Neuausgaben zugänglich ist². Die im 16. Jahrhundert weitverbreitete Kunst der Intavolierung mehrstimmiger Vokalmusik, zu deren letzten Repräsentanten Scheidemanns Motettenintavolierungen gehören, hat bis vor kurzem in der Musikwissenschaft in etwas ungünstigem Licht gestanden. Die kritische Würdigung von Scheidemanns Beispielen dieses Kompositionstypus wurde dadurch zweifellos negativ beeinflusst. Kennzeichnend für diese Haltung ist die Besprechung seines *Alleluja, laudem dicite* (die einzige schon vor längerer Zeit herausgegebene Motettenkolorierung³) in Apels *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, von welchem seinerzeit die Vorlage noch unbekannt war: „Mit seiner doppelchörigen Anlage, klangvollen Akkordik, belebenden Figuration ist es eine der großartigsten und eindrucksvollsten Schöpfungen des Meisters. Sollte es eine intabulierte Vokalkomposition sein? Solange dies nicht erwiesen ist, wollen wir es gerne als ein originales, zugleich auch höchst originelles Orgelstück ansehen.“⁴ Es ist deutlich, daß hier die Unvoreingenommenheit, die Unkenntnis der Tatsache, daß es sich hier um eine Bearbeitung einer Motette Hans Leo Haßlers handelt, die richtige Würdigung des Stückes gefördert hat.

Die Intavolierungskunst gewinnt in Scheidemanns Gesamtwerk indessen noch weiter an Bedeutung durch die Identifikation einer bisher als anonym betrachteten Madrigal-Intavolierung, die jetzt als eine Komposition des Hamburger Meisters angesehen werden kann. Das Werk befindet sich in der Tabulatur der Universitätsbibliothek von Uppsala, Inst. mus. i. hdskr. 408⁶. Dieses sogenannte Klavierbuch von Gustav Düben (auf dem Titelblatt ist es mit „Gustavus Duben Holmensis Anno 1641“ signiert), war schon länger als Scheidemann-Quelle bekannt. Obwohl innerhalb der Scheidemann-Überlieferung als Ganzes vielleicht nur von sekundärer Bedeutung⁷, liefert es zuverlässige Texte, darunter ein Unicum, von zwei wichtigen Kompositionen Scheidemanns⁸. Genaues Studium der Handschrift ergab, daß darin noch ein drittes Werk von ihm enthalten ist, das nur wegen wiederholter Fehlinterpretation der vorhandenen Signierungen bisher noch nicht als solches wiedererkannt worden ist. Es handelt sich um die Intavolierung auf fol. 45^v–48^f, die auf fol.

¹ Nur Werner Breig widmet ihm in seinem Standardwerk *Die Orgelwerke von Heinrich Scheidemann*, Wiesbaden 1967, S. 95–100, einige Aufmerksamkeit (vgl. Anm. 4).

² Inzwischen ist der erste Band einer vollständigen Ausgabe der Motettenintavolierungen erschienen: Heinrich Scheidemann, *Die 12 Motettenintavolierungen für Orgel*, 1. Heft (für ein Manual), hrsg. von H. Hirsbrunner, Bern 1986. Vgl. aber Anm. 32.

³ *Die Lüneburger Orgeltabulatur KN 208*, hrsg. von M. Reimann (= *Das Erbe Deutscher Musik* 36), Frankfurt 1957, Nr. 39.

⁴ W. Apel, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, S. 363.

⁵ Breig, a. a. O., S. 109.


⁶ Vgl. L. Schierning, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Kassel 1961, S. 95–98; J. O. Rudén, *Music in Tablature: A Thematic Index with Source Descriptions of Music in Tablature Notation in Sweden*, Stockholm 1981, S. 77.

⁷ Vgl. Breig, a. a. O., S. 6.

⁸ Fol. 7^v–10^f: *Gaillarda: / Ex. D. / Heint: Scheidemann* (NA: *Lied- und Tanzvariationen der Sweelinck-Schule*, hrsg. von W. Breig, Mainz 1970, Nr. 8); fol. 47^v–50^f: *Praeambulum / á / H.S.M.* (NA: Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*, Band 3, hrsg. von W. Breig, Kassel 1971, Nr. 6).

45^v den Titel *a. 5. / Mio Cor severa fei / Sa lamandra. [sic] / den 12 Octob: Anno. / 1643. / Felice Anerio. trägt* (vgl. Abb. 1). Die vokale Vorlage war also ein fünfstimmiges Madrigal Felice Anerios (vgl. weiter unten). Die für die Zuschreibungsfrage wesentlichen Signierungen befinden sich auf fol. 47^v–48^r (vgl. Abb. 2). Auf der Verso-Seite ist das hier beginnende *Praeambulium* Scheidemann zugeschrieben (*Praeambulium / â / H.S.M.*)⁹. Die Signierung auf der Recto-Seite, am oberen Rand des ersten Systems des *Praeambulums* („H.S.M. / 1637 den 10 Januarij“) ist immer in ihrer Gesamtheit in bezug auf dieses Stück interpretiert worden¹⁰. Nähere Betrachtung der Platzierung der Buchstaben weist aber in eine andere Richtung. Das Signum „H.S.M.“ ist niedergeschrieben, ohne mit genügend Raum für eine weitere Zeile darunter zu rechnen. Da es ja ein leichtes gewesen wäre, die Initialen an einer höheren Stelle aufzuschreiben, so daß die Datierungsbuchstaben weniger komprimiert notiert wären, ist es evident, daß das Ganze nicht in einem Zug niedergeschrieben worden sein kann. Das bedeutet, daß beide Elemente der Niederschrift auf fol. 48^r konzeptionell voneinander zu scheiden sind und daß deswegen die Initialen „H.S.M.“ nicht als wiederholte Signierung des *Praeambulums*, sondern als Endsignierung für die hier abschließende Intavolierung angesehen werden müssen.

Einige weitere quellenkundliche Beobachtungen mögen diese Interpretation der Signierungen weiterhin bestätigen. Die ganze Uppsalaer Quelle ist besonders sorgfältig geschrieben, und der unbekannte Schreiber¹¹ von fol. 45^v–50^f bildet, was das betrifft, keine Ausnahme. Was in diesem Kontext doch eigentlich als recht merkwürdig erscheint, nämlich die völlig überflüssige Doppelsignierung am Anfang des *Praeambulums*, löst sich mit unserer Deutung. Der Vorgang bei der Niederschrift läßt sich vielleicht folgendermaßen rekonstruieren: Der Titel am Anfang der Intavolierung mit seiner Stimmzahlbenennung, erster Madrigal-Textzeile, Datum und Name des Komponisten des Originals mag einfach keinen Platz mehr übrig gelassen haben für die Initialen des Intavolators, die deshalb an das Ende des Stückes gesetzt wurden. Es ist auch denkbar, daß mit Hilfe dieser getrennten Signierung eine klare Scheidung zwischen dem Komponisten der Vorlage und dem Bearbeiter bewußt angestrebt wurde¹² (wahrscheinlich übernahm der unbekannte Kopist hier genau das Vorgefundene seiner – durch Gustav Düben geschriebenen? – Vorlage). Bei der Eintragung des Titels *Praeambulium* blieb, weil es der Titel einer Cantus-firmus-freien Komposition ist und er somit weit weniger Platz beansprucht, hinreichend Raum für Scheidemanns Initialen. Weil dies etwas großzügiger ausgefallen sein dürfte als geplant, und der Schreiber offenbar am Anfang jedes Werkes um eine kalligraphisch befriedigende Titelaufmachung bemüht war, ist die Datierung an dieser Stelle nicht aufgenommen worden. Ein Vergleich von Abb. 2 (verso) mit Abb. 1 kann dies verdeutlichen (beachte auf fol. 47^v vor allem die Präposition *â*, die offenbar die Einfügung einer Datierung im mittleren Leerraum sowohl aus räumlichen als auch aus syntaktischen Gründen verhindert hat). Der Kopist sah sich deshalb wohl gezwungen, die stehen gebliebene Datierung unter die Signierung am Ende des vorigen Stückes zu kritzeln.

Das *Mio cor se vera sei Salamandra* aus dem Klavierbuch Gustav Dübens kann daher als gesichertes Werk Heinrich Scheidemanns gelten¹³. Diese auf philologischem Wege gewonnene Erkenntnis wird durch den Stil der Intavolierung vollauf bestätigt. Obwohl es schwierig sein dürfte, einzelne figurative Techniken aus dem ansonsten ziemlich einheitlichen Clavier-Idiom der norddeutschen Sweelinck-Schule hervorzuheben, sei doch auf einige in der Intavolierung auftretende Figurationen hingewiesen, die für Scheidemann besonders typisch sind. Die Anapäst-Formel , ein überaus häufig auftretendes Phänomen innerhalb Scheide-

⁹ Vgl. Anm. 8.

¹⁰ Vgl. Schiering, a. a. O., S. 96; *Orgelwerke*, Bd. 3, S. 77; Rudén, a. a. O.

¹¹ Nr. 1 bis 12 (fol. 5^v–35^f) der Quelle wurden (laut einer Notiz unten am Titelblatt) von C. C. Zengell geschrieben, Nr. 13 (fol. 36^v–38^f) von Gustav Düben, während der restliche Inhalt von unbekannter Hand stammt. Vgl. dazu Rudén, a. a. O.

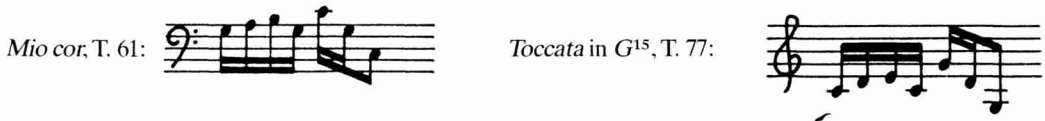
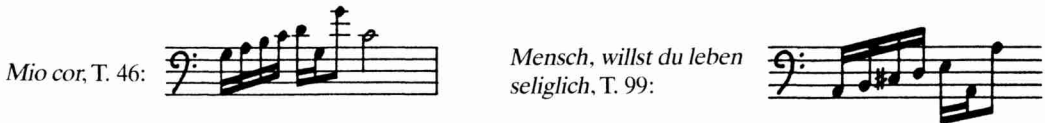
¹² Beachte zudem die klare Differenzierung: voll ausgeschriebene Madrigalkomponistennamen / abgekürzte Intavolatornamen; das deutet auf die Landläufigkeit von Scheidemanns Initialen im nordeuropäischen Raum.

¹³ Auf fol. 49^v–50^f ist, in direktem Anschluß an das *Praeambulium*, das Fragment einer anderen Madrigalintavolierung unter dem Titel *a. 5. / Nasse la paena / mia / â / Alessandro strigio* aufgezeichnet. Die sechsstimmige, imitierende Eröffnungsstruktur des Originals (das „a 5“ der Überschrift ist ein Irrtum) wird in dem sechstaktigen Fragment unter nur leichter Kolorierung vollständig beibehalten. Die Bestimmung für ein Tasteninstrument festzustellen, wird dadurch nicht gerade erleichtert; jedenfalls scheinen eine, vielleicht sogar zwei Pedalstimmen erforderlich zu sein (?). Das Fragment ist zu kurz und zu wenig charakteristisch, um es mit Scheidemann in Beziehung zu bringen, obwohl dessen Autorschaft auf Grund der Aufzeichnung in der Handschrift als erste in Frage gekommen wäre.

manns Œuvre, spielt in verschiedenen melodischen Gestalten in der Kolorierung des *Mio cor* eine bedeutende Rolle. Gleich nach der viertaktigen homophonen Eröffnungssphrase wird dieser Rhythmus als einzig variables Element in die Imitationsstruktur des Originals eingeflochten:



Besonders in den Diminutionen der Unterstimme spielt das soeben genannte rhythmische Motiv eine wichtige Rolle, welche Anlaß dazu gibt, Parallelstellen aus anderen Werken Scheidemanns heranzuziehen:



Das im obenstehenden Beispiel letztangeführte Motiv spielt vor allem in mehreren, auf häufige Manualwechsel angelegten Werken (wie den Magnificat-Fantasien¹⁶) eine bedeutende Rolle.

Die Bearbeitung läßt sich nicht nur wegen ihrer weltlichen Vorlage, sondern auch wegen ihrer spezifischen Überlieferungsart und ihrer stilistischen Besonderheiten eindeutig als Cembalokomposition einordnen. Die Uppsalaer Handschrift ist eine ausgesprochene Cembaloquelle; Choralbearbeitungen sowie *pedaliter* auszuführende Stücke sind darin nicht enthalten; Tanzbearbeitungen überwiegen¹⁷. Einige stilistische Züge in der Intavolierung schließen zudem die Orgel definitiv als Instrument aus. Abgesehen von der im Laufe des Stückes zunehmend freizügiger gehandhabten Stimmführung (Freistimmigkeit, die übrigens auch die *manualiter* gedachten Motettenkolorierungen Scheidemanns kennzeichnet, von zwei bis zu fünf Stimmen) sind es vor allem einige Merkmale des *style luthé* die auf das Cembalo hinweisen:



¹⁴ Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*, Band 1, hrsg. von G. Fock, Kassel 1967, Nr. 24.

¹⁵ *Orgelwerke*, Bd. 3, Nr. 21.

¹⁶ Heinrich Scheidemann, *Orgelwerke*, Band 2, hrsg. von G. Fock, Kassel 1970, *passim*.

¹⁷ Originaltänze und Tanzvariationen von Siefert, Scheidemann, Bull, Philips, Byrd, Sweelinck, Scheidt und Schildt. Vgl. die Inhaltsverzeichnisse bei Schiering, a. a. O., S. 96, und Rudén, a. a. O.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß der Figurationsstil der Anerio-Bearbeitung besonders häufige Parallelen mit Scheidemanns wenigen erhalten gebliebenen Cembalowerken aufzuweisen hat:

Mio cor, T. 16:



*Englische Mascarata*¹⁸, T. 68:



*Paduana Lachrymea*¹⁹, T. 21:



Mio cor, T. 45:
(vgl. T. 49)



*Fantasia in G*²⁰, T. 65:



Zwei Takte vor dem Schluß der Intavolierung wird der Baß in einer für Scheidemann sehr typischen, eigenartigen Oktavzerlegungstechnik figuriert:

Mio cor, T. 69:



*Gaillarda ex D*²¹, T. 111:



Diese Beispiele mögen genügen, das Zutreffen der Zuschreibung auch in stilistischer Hinsicht zu bestätigen.

¹⁸ *Lied- und Tanzvariationen*, Nr. 9.

¹⁹ *Lied- und Tanzvariationen*, Nr. 7. Obwohl dieses Werk nur anonym überliefert ist, ist Scheidemanns Autorschaft sowohl quellenkundlich als auch stilistisch gut beglaubigt (vgl. *Lied- und Tanzvariationen*, Vorwort).

²⁰ *Orgelwerke*, Bd. 3, Nr. 17.

²¹ *Lied- und Tanzvariationen*, Nr. 8.

Die Grundlage für Scheidemanns Cembalo-Intavolierung bildete ein fünfstimmiges Madrigal von Felice Anerio (ca. 1560–1614). Es taucht zum ersten Male im Jahre 1600 in einem Antwerpener Sammelband fünfstimmiger Madrigale auf²², doch wird das Werk gewiß schon früher in einem oder mehreren heute verschollenen, italienischen Sammelwerken enthalten gewesen sein. Scheidemann hat es höchstwahrscheinlich während seiner Amsterdamer Lehrzeit bei Jan Pieterszoon Sweelinck (die von 1611 bis 1614 dauerte) in der Sammlung *Nervi d'Orfeo* aufgefunden²³. Dieses wichtige Sammelwerk von fünf- und sechsstimmigen Madrigalen, vornehmlich italienischer Herkunft, wurde 1605 in Leiden gedruckt und enthält neben Anerios *Mio cor se vera sei Salamandra* unter anderem ein sechsstimmiges Madrigal Sweelincks (*Madonna con quest'occhi*), und war daher im Hause des Amsterdamer ‚Organistenmachers‘²⁴ wohl bekannt. Das Madrigal Anerios war keinesfalls eines der beliebteren Werke jener Zeit (nur drei Ausgaben, alle in Sammeldrucken, sind bisher ermittelt²⁵). Weil Intavolierungen weltlicher Stücke meist auf ausgesprochen populären Werken beruhen, war Scheidemanns Beweggrund für die Bearbeitung des Anerio-Madrigals wohl ein persönlicher; er mag diesem anziehenden Stück besonders zugetan gewesen sein.

Die Datierung in der Uppsalaer Quelle: „den 12 Octob: Anno. / 1643.“, bezieht sich höchstwahrscheinlich auf das Kompositionsdatum, denn es befindet sich vor diesem Stück in der Handschrift (fol. 36^v–38^r) eine mit 1653 datierte *Toccata* Frobergers²⁶. (Das Datum bezieht sich wohl auf die Eintragung in der Tabulatur.) Wenngleich die Möglichkeit offengehalten werden muß, daß der Schreiber nur das Abschriftdatum der Vorlage übernommen hat, scheint doch die stilistische Reife der Intavolierung zu bestätigen, daß es sich hier um das Kompositionsdatum handelt²⁷. Die Tatsache, daß die Quelle mit Gustav Düben zu verbinden ist (Titelblattsignierung und Kopist der Froberger-Toccata²⁸) veranlaßt zu einer interessanten Überlieferungshypothese, die sowohl hinsichtlich der Intavolierung als auch des *Praeambulums*. Gustav Düben (ca. 1628²⁹–1690) hat in den vierziger Jahren, wahrscheinlich von 1643 bis 1646, seine erste und zweifellos ausgedehnteste Studienreise nach Deutschland unternommen³⁰. Es ist durchaus denkbar, wenn nicht höchst wahrscheinlich, daß er während dieser Reise, mit einem entsprechenden Empfehlungsschreiben seines Vaters (der zusammen mit Scheidemann bei Sweelinck studiert hatte³¹) versehen, dem Hamburger Katharinenorganisten einen Besuch abstattete. Vielleicht hat Gustav Düben bei dieser Gelegenheit die zwei Werke von ihrem Autor erhalten. Der ausgezeichnete Text, mit dem sie in Uppsala 408 überliefert sind, steht jedenfalls nicht in Widerspruch zu dieser These, sondern ließe sich mit der so entstandenen direkten Überlieferung leicht erklären. Mit seiner Anerio-Bearbeitung hätte Scheidemann dann jedenfalls eine seiner neuesten Kompositionen an den jungen Düben verschenkt.

²² *De floride virtuosi d'italia madrigali a cinque voci* [...], Antwerpen 1600 (RISM 1600⁶).

²³ *Nervi d'Orfeo di eccellentiss. autori a cinque et sei voci* [...], Leiden 1605 (RISM 1605⁹). Vgl. E. Schonberger, *Nervi d'Orfeo. Een leidse madrigaalbundel uit 1605*, in: *TVNM* 23 (1973), S. 18–29.

²⁴ Diesen Zunamen Sweelincks überliefert Johann Mattheson in seiner *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, Neudruck Berlin 1910, S. 332.

²⁵ Vgl. Anm. 22, 23 und die Sammlung *Novi frutti musicali madrigali a cinque voci* [...], Antwerpen 1610 (RISM 1610¹⁴). Die Lokalisierung des Madrigals in diesen Veröffentlichungen wurde unter Verwendung von E. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500–1700*, Bd. 2, Berlin 1892, Neudruck Hildesheim 1962, durchgeführt.

²⁶ J. J. Froberger, *Klavier- und Orgelwerke*, Bd. 1, hrsg. von G. Adler (= DTÖ 8), Wien 1897/1899, *Toccata XIV*.

²⁷ Vgl. ähnliche Überlegungen hinsichtlich Scheidemanns *Mensch, willst du leben seliglich* bei Breig, a. a. O., S. 28, das in seiner singulären Quelle (Lüneburg, Ratsbücherei, Orgeltabulaturen Mus. ant. pract. KN 209) mit „Anno 1648 Adi 29. Novemb.“ datiert ist.

²⁸ Zur Identifikation von Gustav Düben als Kopist der Froberger-Toccata vgl. Rudén, a. a. O.

²⁹ Dieses Datum wurde von B. Kyhlberg (*När föddes Gustav Düben d. ä.? Anteckningar kring några oklara punkter i familjen Dübens biograf*), in: *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 56, 1974, S. 7–18) durch Kombination aller erreichbaren Indizien festgestellt.

³⁰ Vgl. J. J. S. Mráček, Vorwort zu: *Seventeenth-Century Instrumental Dance Music in Uppsala University Library Instr. Mus. Hs. 409* (= *Monumenta Musicae Svecicae* 8), Stockholm 1976, S. 12*

³¹ Andreas Düben (ca. 1597–1662) und Heinrich Scheidemann hielten sich mindestens vier Monate gemeinsam in Amsterdam auf. Ab Juli 1614 ist A. Dübens dortiger Aufenthalt aktenmäßig belegt (vgl. R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1926, S. 193). Er könnte aber zu jenem Zeitpunkt schon einige Zeit vorher eingetroffen sein, denn das betreffende Leipziger Aktenstück impliziert, daß er schon länger auf Kosten seines Vaters (des Leipziger Thomasorganisten Andreas Düben d. Ä., 1558–1625) als Schüler Sweelincks in der holländischen Handelsmetropole weilte. Scheidemann verließ Amsterdam im November desselben Jahres, wie durch einen Abschiedskanon Sweelincks, datiert 12. November 1614 (vgl. J. P. Sweelinck, *Werken*, Band 9, hrsg. von M. Seiffert, Amsterdam 1901, S. 77 und 83), ausdrücklich belegt ist.

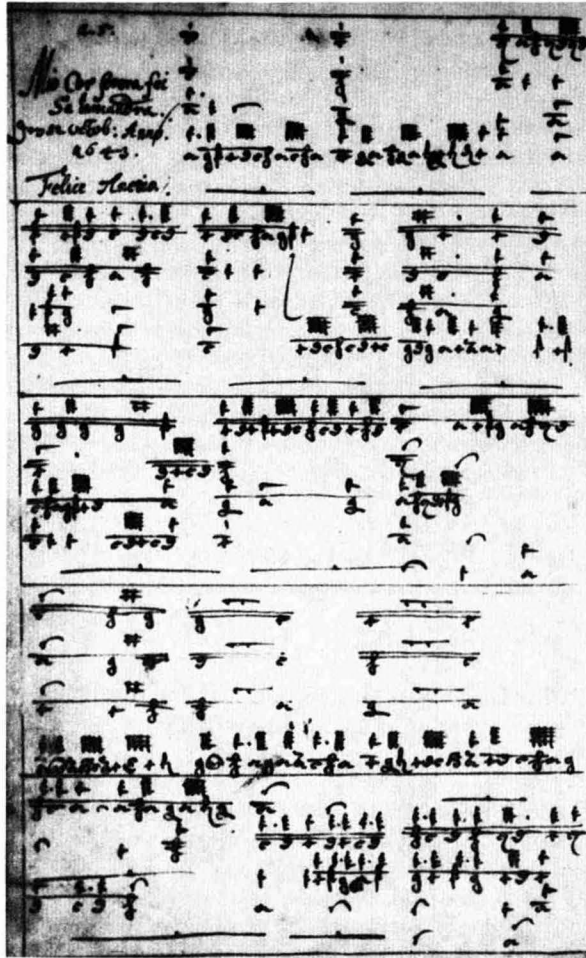


Abb. 1: Uppsala, Universitätsbibliothek, Inst. mus. i. hdskr. 408, fol. 45^v.

Abgesehen von dem hohen musikalischen Wert der Intavolierung ist deren Identifizierung von einiger musikhistorischer Bedeutung. Scheidemanns übrige erhalten gebliebene Intavolierungen sind ausschließlich Bearbeitungen von Motetten und demzufolge eindeutig für Orgel bestimmt (nur zwei der zwölf Werke verzichten auf mehrmanualige und/oder *pedaliter* eingerichtete Schreibweise³²). Nur zwei Werke in Scheidemanns Œuvre zeigen gewisse typologische Übereinstimmungen mit der für Cembalo gedachten Anerio-Intavolierung: die *Paduana Lachrymea*³³ und das *Jesu, wollst uns weisen*³⁴. Die *Paduana* ist wie das *Mio cor* die Kolorierung eines gegebenen mehrstimmigen weltlichen Satzes, basiert jedoch im Gegensatz zu dieser auf einem instrumentalen Vorbild und steht zudem in einer langen Tradition englischer und kontinentaler Bearbeitungen von John Dowlands berühmtem Werk³⁵. *Jesu, wollst uns weisen* ist eine Kolorierung eines

³² Vgl. die Übersicht bei Breig, a. a. O., S. 95. Die in dieser Liste nicht aufgenommene Lasso-Intavolierung *De ore prudentis procedit mel* (WV 50) gehört zur zweiten Art (für ein Manual und Pedal). Die in Anm. 2 erwähnte Ausgabe, übrigens eine in jeder Hinsicht recht fragwürdige Arbeit, ediert diese Intavolierung unzutreffend als *manualiter*-Komposition.

³³ Vgl. Anm. 19.

³⁴ *Orgelwerke*, Bd. 1, Nr. 19.

³⁵ Vgl. die Dokumentierung dieser Bearbeitungen in D. Poulton, *John Dowland*, London² 1982, S. 487 f.

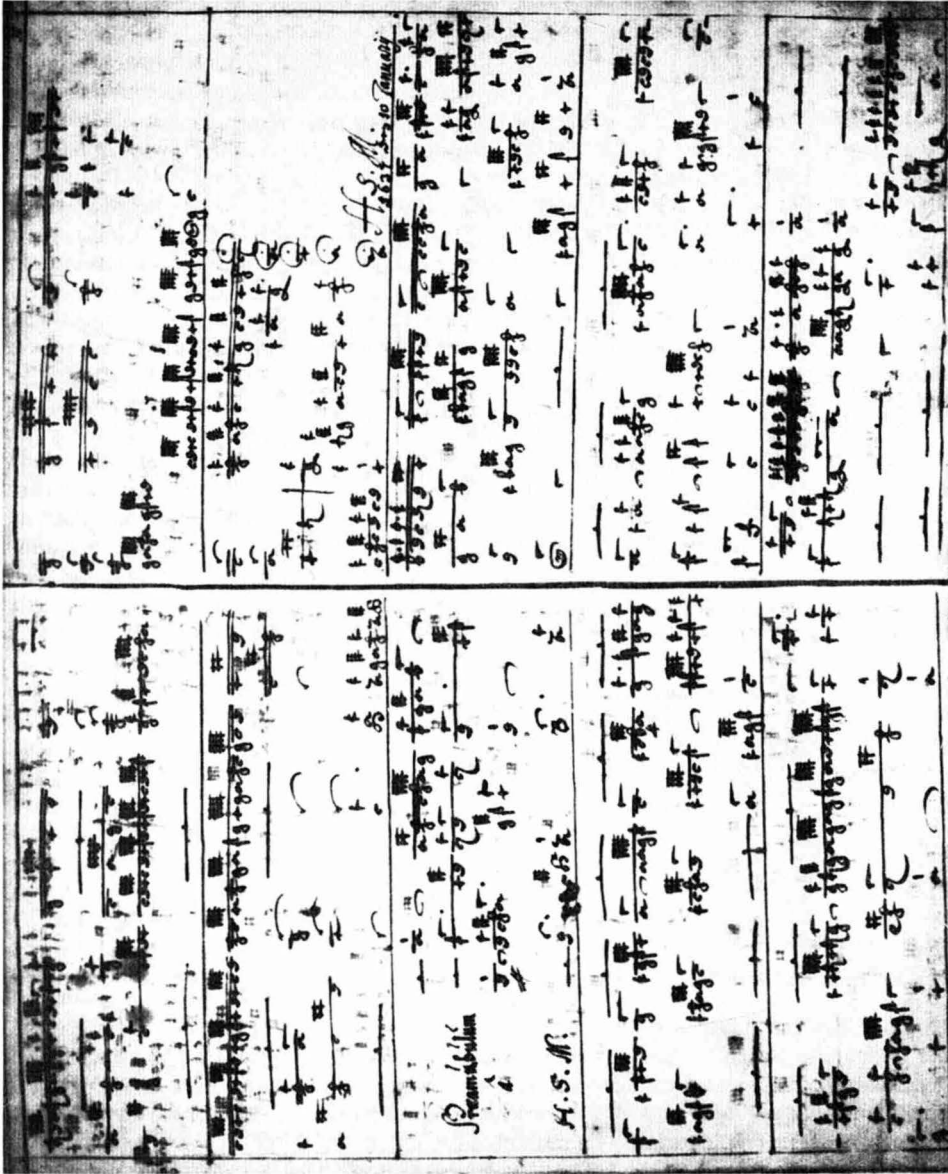


Abb. 2: Uppsala, Universitätsbiblioteket, Inst. mus. i. hdskr. 408, fol. 47^v-48^r.

auf Giovanni Gastoldi zurückgehenden vokalen Ballettos³⁶. Scheidemanns Bearbeitung liegt jedoch laut Titel die Parodie-Version mit unterlegtem geistlichem deutschem Text zu Grunde³⁷; daher ist die Intavolierung als geistliche Komposition einzuordnen. Der ausgesprochene Tanzcharakter der Vorlage hat Scheidemann wohl dazu veranlaßt, die Bearbeitung einfach und weitgehend im Kolorierungsstil des 16. Jahrhunderts zu halten, weit entfernt von den madrigalistischen Verfeinerungen der Figurationen des *Mio cor*. Scheidemanns Madrigal-Intavolierung steht deshalb in seinem Werk vereinzelt da; der Fund zeigt also eine bei ihm bisher unbekannte Kompositionsgattung.

Während die Motettenintavolierung im 17. Jahrhundert noch eine gewisse Tradition aufzuweisen hat³⁸, aufrecht erhalten durch ihre liturgisch gebundene Verwendung als Ersatz für den Figuralgesang des Chores (dies ist zum Beispiel für die Hamburger Kirchenordnung ausdrücklich belegt³⁹), war die weltliche Intavolierungskunst während dieser Epoche im Begriff, schnell zu verschwinden. Nach einer Spätblüte der Gattung in den ersten Jahren des Jahrhunderts in Einzelwerken von Ascanio Mayone, Giovanni Maria Trabaci, Girolamo Frescobaldi, P. Manuel Rodrigues Coelho, Francisco Correa d'Arauxo und vor allem Peter Philips⁴⁰ war dieser Kompositionstypus so gut wie ausgestorben. Scheidemanns Madrigal-Intavolierung aus dem Jahre 1643 steht denn auch nach dem heutigen Forschungsstand, jedenfalls in Nord-Europa⁴¹, völlig isoliert da. Es stellt in seiner erfolgreichen Kombination von ‚modernen‘ Figurierungstechniken und ‚veraltetem‘ Kompositionstypus den würdigen Endpunkt einer ruhmreichen Gattung dar.

Ein unbekanntes Schriftstück Christoph Willibald Glucks von Roswitha Spulak, Salzburg

Im Hauptstaatsarchiv Stuttgart wird unter der Signatur A 202 Bü 2839-42 die Korrespondenz des Musikheweppaares Franz und Marianne Pirker aus den Jahren 1747 bis 1753 aufbewahrt, welche als wichtige Quelle zu Glucks Aufenthalt in Hamburg und Kopenhagen angesehen werden muß.

Franz Pirker war Geiger, Musiktheoretiker und -pädagoge, Marianne Pirker wirkte als Sängerin. Beide Künstler waren 1747 an der Königlichen Oper in London durch den Hauptunternehmer Lord Middlesex engagiert gewesen. Wegen Zahlungsunfähigkeit des Lords gerieten die Pirkers in große finanzielle Schwierigkeiten, welche es schließlich mit sich brachten, daß Franz Pirker in London bleiben mußte, während Marianne Pirker mit der Theatertruppe Pietro Mingottis im August 1748 nach Hamburg, im November weiter nach Kopenhagen reiste.

³⁶ Vgl. Breig, a. a. O., S. 46.

³⁷ Ebenda.

³⁸ Vgl. Schierning, a. a. O., *passim*.

³⁹ Vgl. L. Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*, Leipzig, Straßburg u. Zürich 1933, S. 110–112.

⁴⁰ Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Peter Philips ist der einzige dieser Gruppe, bei dem Intavolierungen einen substantiellen Teil seines Schaffens darstellen (vgl. seine neun Werke dieses Typus in: *The Fitzwilliam Virginal Book 1*, hrsg. von J. A. Fuller Maitland und W. Barclay Squire, Leipzig 1899, Neudruck New York 1963, S. 280–350, *passim*), doch mag manches noch im 16. Jahrhundert entstanden sein (vier Intavolierungen sind datiert: 1595, 1602, 1603 und 1605).

⁴¹ Das letzte italienische Beispiel der Gattung, soweit bisher bekannt, ist in Gregorio Strozzi's *Capriccio da sonare cembali et organi*, Napoli 1687 (NA. *Corpus of Early Keyboard Music* 11, hrsg. von B. Hudson, o. O. 1967, Nr. 14) enthalten. Die Intavolierung (*Anceditemi diminito*) erweist sich aber ebenso wie der restliche Inhalt des Buches als das Werk eines späten Frescobaldi-Nachfolgers (vgl. Apel, a. a. O., S. 667–670) und wurde dementsprechend nach derselben Vorlage, Arcadelt's *Anceditemi pur*, in Frescobaldi's Bearbeitung (*Il secondo libro di toccate* [...], Rom 1627) angefertigt. Musikgeschichtlich steht diese Intavolierung im Gegensatz zu Scheidemanns *Mio cor* mehr auf einer Nebenlinie.