

Einleitung

Die vorliegende Neuausgabe der Werke für Tasteninstrumente von Jan Pieterszoon Sweelinck beruht auf einem von den Konventionen des 20. Jahrhunderts abweichenden Editions-konzept. Ausgangspunkt war das Bedürfnis, den vollen Informationsgehalt der Quellen für die heutigen Benutzer zu erschließen und die Vielfalt abweichender Lesarten nach der Zuverlässigkeit der Quellen zu ordnen, um einen authentischen und übersichtlichen Notentext zu erhalten. In jedem Band erscheinen zuerst die in Liniennotation (der Notationsform Sweelincks) und dann die in Buchstabentabulatur (der Notationsform der deutschen Sweelinck-Schule) überlieferten Werke. In einem dritten Abschnitt sind die anonym überlieferten oder fraglichen Kompositionen zusammengefasst. Das Hochformat akzentuiert die Bestimmung des Repertoires für alle Tasteninstrumente.

Es war nahe liegend, Untersuchungen zu Papier und Wasserzeichen der wichtigsten Handschriften einzubeziehen und ihre Überlieferungswege zu verfolgen. Auf dieser Grundlage ist es möglich, den engen Zusammenhang der Hauptquellen aufzuzeigen, nachdem die Diskussion in den letzten Jahrzehnten von einer eher pessimistischen Einschätzung der Zuverlässigkeit der Sweelinck-Überlieferung ausging.

Die Grundlagen dieser Edition sind:

- die Bereitstellung eines Notentextes, der auf dem spezifischen Notenbild der Quellen beruht (Notenwerte, Taktlängen, Taktvorzeichnungen, Handverteilung, Balkungen, ursprüngliche Titel),
- eine Neubewertung der Quellen in Bezug auf ihre Provenienz und ihre Notationsform,
- die Definition des Werkbestandes aufgrund der Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte und dem in Vorbereitung befindlichen neuen Sweelinck-Werkverzeichnis (SwWV)¹ sowie
- die Berücksichtigung der in den letzten Jahren erfolgten Untersuchungen zu Leben und Werk Sweelincks.²

Das Repertoire ist auf vier Bände aufgeteilt, um handliche Umfänge der Einzelbände für die Praxis zu erhalten:

- Band 1 – Toccaten
- Band 2 – Fantasien
- Band 3 – Choral- und Psalmvariationen
- Band 4 – Lied- und Tanzvariationen

Im Anhang des ersten Bandes werden in einem Beitrag zur Spielweise Sweelincks die originalen Angaben zur Applikatur und Ornamentik vorgestellt. Der zweite Band enthält eine Studie zur Instrumentenfrage, der dritte Band einen Beitrag zur Registrierpraxis.

Zur Biographie³

Im Jahre 1564 übersiedelte der Organist Pieter Swibbertszoon mit seiner Familie von Deventer nach Amsterdam, wo er an der Oude Kerk eine der wichtigsten Organistenstellen Hollands antrat. Viel Zeit, um sein Talent auf den beiden schon damals renommierten Niehoff-Orgeln von 1542 und 1545 zu entfalten, war ihm nicht vergönnt. Er starb 1573 und hinterließ seine Frau Elsen Jansdochter Sweling und vier Kinder, darunter den siebenjährigen Gerrit (1566 – nach 1610), der ein bekannter Maler werden sollte, sowie den elfjährigen Jan (1562–1621). Beide Brüder nahmen später den charakteristischen Familiennamen ihrer Mutter an, wenn auch in unterschiedlichen Schreibweisen. Die verwaiste Familie erhielt offensichtlich ausreichende Unterstützung von Stadt und Kirche, und auch die musikalische Begabung des ältesten Sohnes wurde schon früh erkannt und in Hinblick auf die eventuelle Nachfolge seines Vaters gefördert. Eine wichtige Rolle scheint dabei der Pastor

der Oude Kerk, Jacob Buyck (Bruder des mächtigen Amsterdamer Bürgermeisters Joost Buyck) gespielt zu haben. Nach einer zuverlässigen Überlieferung war dieser gebildete Mann eine Art Mentor des jungen Jan Pieterszoon. Im Hinblick auf seine musikalische Ausbildung ist lediglich dokumentiert, dass er von dem Sänger und Schalmei-Spieler Jan Willemszoon Lossy aus dem nahen Haarlem unterrichtet wurde. Orgelunterricht erhielt Jan Pieterszoon möglicherweise von dem angesehenen Organisten der St. Bavo Kerk in Haarlem, Floris van Adrichem.

Bereits 1577 war der erst fünfzehnjährige Jan Pieterszoon offenbar weit genug fortgeschritten, um die Organistenstelle an der Oude Kerk zu übernehmen, die er bis zu seinem Tod innehatte. Jedoch schon ein Jahr nach Übernahme des Amtes sollte sich das Profil dieser Stelle grundlegend ändern: Im Jahre 1578 wurde auch Amsterdam, eine der letzten katholischen Bastionen der nördlichen Niederlande, calvinistisch. Die katholische Obrigkeit wurde aus der Stadt vertrieben und auch der überzeugte Katholik Jacob Buyck musste fliehen. Die Folgen dieses Konfessionswechsels waren jedoch nicht so weitreichend, wie meist angenommen wird. Es wurde nicht sofort eine streng calvinistische Ordnung eingeführt, sondern es entstand eine in gewisser Weise „offene“ Kirche, die einige Jahrzehnte Bestand hatte.⁴ Zwar wurde der Gottesdienst dem Genfer Vorbild angepasst, zugleich blieben aber viele Elemente des alten Ritus erhalten. Dadurch wurde es der Bevölkerung erleichtert, den Übergang zum Calvinismus sukzessive zu vollziehen. Voraussetzung für diese außergewöhnliche Entwicklung war eine sehr gemäßigte erste Generation der calvinistischen Kirchenväter. Erst nach der Jahrhundertwende verstärkte sich die orthodoxe Richtung des Calvinismus, was zu einem Streit zwischen den so genannten Remonstranten und Kontra-Remonstranten (den orthodoxen Calvinisten) und letztendlich auf der Synode von Dordrecht 1619, also kurz vor Sweelincks Tod, zu einem Sieg der streng calvinistischen Richtung führte.

Für den Calvinismus gehörten Orgeln und Orgelspiel zu den wichtigsten Relikten des katholischen Ritus. Orgelspiel während des Gottesdienstes wurde verboten und die Orgeln sollten aus der Kirche entfernt werden. Die Stadtbehörden von Amsterdam (wie auch anderer Städte Hollands) nahmen jedoch als Eigentümer von Kirche und Orgeln die oft erst kürzlich erworbenen, kostspieligen Instrumente in Schutz und behielten ihre Spieler weiterhin als städtische Organisten. Dies war auch das Schicksal des jungen Jan Pieterszoon, der dadurch ab 1578 nicht mehr als liturgischer Organist tätig war. Die neue Kirche sah für den Organisten nur noch eingeschränkt liturgische Aufgaben vor, die sich im Spiel vor und nach dem Gottesdienst erschöpften und hauptsächlich die neuen Psalmweisen dem Volk vertraut machen sollten. Darüber hinaus wurde Sweelinck mit der Durchführung regelmäßiger öffentlicher Konzerte betraut. Diese wurden hauptsächlich auf den beiden Orgeln der Oude Kerk gespielt, konnten jedoch auch Auftritte auf dem Cembalo bei offiziellen städtischen Gelegenheiten einbeziehen. In diesem Zusammenhang reiste Sweelinck 1604 nach Antwerpen und erwarb ein Instrument aus der berühmten Werkstatt Ruckers. (Der Deckel dieses Cembalos, bemalt mit einer allegorischen Darstellung der Stadt Amsterdam, ist vor kurzem wieder aufgetaucht.⁵) Weitere Reisen Sweelincks beschränkten sich wohl hauptsächlich auf Orgelinspektionen innerhalb der Grenzen der damals jungen niederländischen Republik: Haarlem (1594), Deventer (1595 und 1616), Middelburg (1603), Nijmegen (1605), Harderwijk (1608), Rotterdam (1610), Delft (1610), Dordrecht (1614), Rhenen (1616) und Enkhuizen (1621, kurz vor seinem Tod am 16. Oktober).

Sweelinck, der in der reichen katholischen Orgeltradition aufgewachsen war und der orthodoxen Richtung des Calvinismus offenbar nichts abgewinnen konnte, blieb zusammen mit seiner Familie allem

Anschein nach dem katholischen Glauben treu, bewegte sich aber in der Gesellschaft als aufgeschlossener und liberaler Bürger. Er gehörte einer ziemlich breiten und für diese Epoche typischen Schicht aufgeklärter Amsterdamer Kaufleute, Angestellter der Stadtbehörden und Künstler an. Dem neuen calvinistischen Psalter stand er aufgeschlossen gegenüber, wenn auch bezeichnenderweise nicht in der (ziemlich dürftigen) Übersetzung des orthodoxen holländischen Calvinisten Petrus Datheen. Sweelincks Vertonung der originalen französischen Vorlage aller 150 Psalmen in vier- bis achttimmiger Vokalpolyphonie bildet sein vokales Hauptwerk. Daneben veröffentlichte er eine wichtige Sammlung lateinischer Motetten, etliche davon auf Texte katholischer Herkunft. Diese Sammlung, die *Cantiones sacrae*, erschien 1619 im katholischen Antwerpen und stellt vielleicht Sweelincks Antwort auf die für fortschrittlich Gesinnte so unglücklich verlaufene Synode von Dordrecht dar. Das Bild wird vervollständigt durch einige Sammlungen weltlicher Vokalwerke auf der Grundlage französischer und italienischer Dichtungen.

Die Stadt Amsterdam erkannte schon früh Sweelincks Bedeutung. Sein seit 1580 belegtes Gehalt von 100 Gulden im Jahr wurde 1586 auf 200 Gulden erhöht. Nach seiner Trauung 1590 mit Claesgen Dirxdochter Puynen aus Medemblik (einer kleinen Stadt etwa 50 km nördlich von Amsterdam) wurde dieses Gehalt auf 300 Gulden samt freier Wohnung erhöht. Die letzte Gehaltserhöhung erfolgte 1607 und belief sich auf 360 Gulden. Dazu kamen bedeutende Summen aus seiner Unterrichtstätigkeit, die vor allem ab 1600 eine wichtige Rolle spielte. Schüler aus dem benachbarten Deutschland lassen sich ab 1606 nachweisen. Nach vielen Schwierigkeiten wurde 1605 eine lutherische Kirche in der Stadt zugelassen, die wohl die Voraussetzung war für den Zuzug vieler bedeutender junger Organisten aus lutherischen Städten Nord- und Mitteldeutschlands wie Hamburg (Jacob und Johan Praetorius, Heinrich Scheidemann und Ulrich Cernitz), Danzig (Paul Siefert und Matthias Leder), Königsberg (Jonas Zornicht), Hannover (Melchior Schildt), Berlin (August Brücken), Halle (Samuel und Gottfried Scheidt) und Leipzig (Andreas und Martin Düben). Nicht zuletzt durch Sweelincks Unterricht wurde vor allem Hamburg zu einer Hochburg nordeuropäischer Orgelkunst bis weit in das 18. Jahrhundert, die in Johann Sebastian Bach als dem letzten Repräsentanten gipfelte. In diese späte Phase ab 1606 mit einer intensiven Unterrichtstätigkeit fällt auch die Entstehung der wichtigsten Kompositionen von Sweelinck.

Ein Dokument aus dem Jahre 1615 in Zusammenhang mit dem Aufenthalt des jungen Andreas Düben in Amsterdam wirft ein faszinierendes Licht auf Sweelincks Unterrichtspraxis. Die Studienzeit des Leipzigers wurde verlängert, „... dormit er seine Kunst desto besser lerne und das Componiren und Fugiren aus dem Fundament perfect lernet ...“⁶ Der Orgelunterricht war demnach nicht nur auf die traditionelle, auf einem Repertoire (dem „Fundament“) von Imitations-, Sequenz- und Kadenzformeln basierende Improvisationskunst gerichtet, sondern war auch der Komposition von Werken für Tasteninstrumente gewidmet. In diesem Zusammenhang ist auch Sweelincks Bearbeitung von bedeutenden Teilen aus Gioseffo Zarlino's Kontrapunktlehre (*Istitutioni harmoniche*, 1558–89) zu sehen, die in der deutschen Sweelinck-Tradition bis zum Ende des 17. Jahrhunderts bedeutsam war.⁷ Die außergewöhnliche Stellung der Amsterdamer Organistenausbildung, die in der Regel zwei bis drei Jahre dauerte, geht nicht zuletzt auch aus der Tatsache hervor, dass nicht nur junge Studenten, sondern auch arrivierte Organisten-Persönlichkeiten wie Jacob Praetorius und Samuel Scheidt nach Amsterdam kamen. Man könnte also von einer Art Meisterkurs sprechen. Bestätigt wird dies auch durch die beträchtlichen Summen, die Sweelinck für seinen Unterricht fordern konnte. Aus der vom Brandenburger Kurfürsten unterstützten Lehrzeit August Brückens ist im Jahre 1613 ein Honorar von 200 Gulden für einen Einzelschüler bekannt:⁸ Dies ist mehr als die Hälfte des Jahresgehalts von 360 Gulden, das Sweelinck von der Stadt bekam. Die hohe Summe schloss vermutlich auch den Zugang zu dem reichen Schatz von

Sweelincks Clavierkompositionen und die zunftmäßige Erlaubnis zum Kopieren mit ein.

Die Claviermusik

Die Claviermusik Sweelincks nimmt einen herausragenden Platz in der Musik des frühen 17. Jahrhunderts ein. Sie erscheint wie ein Spiegel der europäischen Musik dieser Zeit, einzigartig in ihrer Vielseitigkeit und im Erfindungsreichtum der Formmodelle, Themen und Figurationen. Eine wichtige Voraussetzung dafür war gewiss die Tatsache, dass der vom traditionellen liturgischen Rahmen gelöste Dienst Sweelinck eine für die damalige Zeit ungewöhnliche künstlerische Freiheit bot.

Zunächst benutzte Sweelinck diesen Freiraum ausschließlich für die Komposition zahlreicher Vokalwerke. Er beherrschte die Kunst der Vokalpolyphonie auf virtuose Weise, wobei seine Psalmmotetten, lateinischen Motetten, Madrigale und Chansons noch ganz in die „niederländische“, humanistisch gefärbte Tradition der Polyphonie des 16. Jahrhunderts gehören. Dies war der Stil, den jeder talentierte Komponist am Ende des 16. Jahrhunderts anstrebte. Sweelinck erwies sich auf diesem Gebiet als erfolgreicher, meisterhafter Musiker. Weniger nahe liegend war die Hinwendung zur Claviermusik, denn als Spieler war Sweelinck in allererster Linie – und für Jahrzehnte hindurch wohl ausschließlich – ein brillanter Improvisator.

Erst um die Jahrhundertwende kam Sweelinck zunehmend mit anderen Traditionen in Berührung, die sich neben der Improvisation auch dem auskomponierten Werk widmeten. Hier sind vor allem die Schulen von London (William Byrd und seine Schule), Brüssel (der Byrd-Schüler Peter Philips), Venedig (Claudio Merulo, Giovanni und Andrea Gabrieli) und Hamburg (Hieronymus Praetorius) von besonderer Bedeutung. Konfrontiert mit der vielfältigen und überaus kunstvoll notierten Claviermusik dieser Traditionen, erkannte Sweelinck, dass die kontrapunktische Verfeinerung seiner Technik in der Vokalpolyphonie auch auf die Claviermusik übertragbar war. Aufgrund dieser pan-europäischen Einflüsse und auf dem sicheren Boden seiner langjährigen Erfahrung als Vokalkomponist und Improvisator an Tasteninstrumenten schuf Sweelinck eine neuartige Form von Instrumentalpolyphonie, die ganz auf die spieltechnischen Möglichkeiten von zwei Händen auf einer Tastatur zugeschnitten war, ohne auf eine strenge Stimmführung zu verzichten. Hierbei ist die Intavolierungspraxis des 16. Jahrhunderts – die Übertragung von Vokalpolyphonie auf Tasteninstrumente – nachdrücklich ausgeklammert. Die Anwendung dieser genuinen Clavierpolyphonie ist nicht nur auf eine einzelne Gattung beschränkt, wie etwa die Fantasie, sondern wird zur Grundlage aller Gattungen – einschließlich der weltlichen Variationen und der Toccaten. Völlig neuartig war auch die durchgängige Anwendung von Wiederholungsstrukturen, der ‚repetitio variata‘, in der Figuration. Diese besonders charakteristischen Merkmale von Sweelincks Kunst haben zur Folge, dass die Formen nicht streng voneinander getrennt werden können. So tauchen typische Toccate-Merkmale in Liedvariationen und Fantasien auf oder es werden Fantasiethemen variationsartig verarbeitet.

Zwei bestechende Merkmale von Sweelincks Vokalmusik, nämlich die Meisterschaft in allen Arten von Polyphonie (vom Bicinium bis zum vollstimmigen Kontrapunkt) sowie die überkonfessionelle Wahl der Text- und Melodievorlagen, zeichnen auch seine Musik für Tasteninstrumente aus. Hier variiert Sweelinck häufig von der Zweibis zur Vierstimmigkeit; letztere wird nur ausnahmsweise überschritten. Unter der Voraussetzung der auf die beiden Spielhände verteilten Polyphonie und Figuration wird eine optimale Selbstständigkeit der Stimmen erreicht. Sweelinck war offen für alle musikalischen Traditionen und durch seine Herkunft und die Besonderheit seiner Anstellung an keine bestimmte Konfession gebunden. Folglich schrieb er nicht nur Variationen auf die Weisen des Genfer Psalters, sondern auch auf altkirchliche Hymnen und lutherische Choräle

(ohne Zweifel durch seine deutschen Schüler vermittelt), aber auch auf die damals populären weltlichen Lieder und Tänze englischer, französischer, deutscher und einheimischer Herkunft.

Von großer Bedeutung für das Verständnis dieser Musik ist nicht zuletzt auch die Tatsache, dass Sweelincks Clavier-Œuvre etwa in den fünfzehn letzten Lebensjahren entstand. Erst nach seinem vierzigsten Lebensjahr wandte er sich der Komposition von Clavierwerken zu – ein wohl einmaliger Fall in der Geschichte der Claviermusik! Dass alle (erhaltenen) Clavierwerke im reifen Lebensalter geschrieben wurden, erklärt sowohl die große stilistische Einheit als auch die durchgehend hohe Qualität seines Œuvres. Davon sind immerhin über 60 Werke überliefert, was auf eine große Produktivität hindeutet und zugleich die Wertschätzung widerspiegelt, die von der Um- und Nachwelt dieser virtuosen und inhaltsreichen Clavierkunst entgegenbracht wurde.⁹

Sweelincks Kompositionen für Tasteninstrumente waren im 17. Jahrhundert unter Berufskollegen und Schülern sowie Sammlern von Claviermusik in Europa weit verbreitet, wie die Abschriften seiner Werke in Nord- und Süddeutschland, England, Belgien, Italien, Ungarn und Russland belegen. Wesentlich umfangreicher ist das Vokalwerk Sweelincks, das in sieben Drucken zwischen 1594 und 1621 in Amsterdam, Haarlem, Leiden und Antwerpen erschien. Sweelincks Ruf als Vokalkomponist war zu seinen Lebzeiten schon gefestigt, während seine Clavierwerke zunächst vor allem bei Kennern und Liebhabern bekannt waren.

Heute ist es umgekehrt: Sweelincks Clavierwerke gehören zum festen Bestand unseres Repertoires, seine vokalen Kompositionen hingegen werden nur selten aufgeführt. Die große Aufmerksamkeit, die vor allem in den letzten 40 Jahren dem Clavierkomponisten Sweelinck entgegengebracht wurde, hängt damit zusammen, dass seine Werke zunehmend auf adäquaten historischen oder neuen Instrumenten gespielt werden können. Die originalen Ruckers-Instrumente und deren Nachbauten sowie die historischen Orgeln etwa in Alkmaar, Leiden, Oosthuizen, Uttum oder auch neue und rekonstruierte Orgeln in aller Welt (wie z. B. in der Deutschen Kirche in Stockholm) schaffen wichtige Voraussetzungen für die musikalische Darstellung dieser Musik. Die Clavierwerke von Sweelinck können wieder in ihrer spezifischen musikalischen Eigenart wahrgenommen werden und sind zu einem Bestandteil der musikalischen Weltkultur geworden, nicht zuletzt durch die Verbreitung auf Tonträgern.

Quellenlage und Notation

Die Überlieferungslage von Sweelincks Claviermusik sieht nur auf den ersten Blick ungünstig aus. Es handelt sich um eine ausschließlich handschriftliche Überlieferung, wobei jedoch keine Autographe erhalten sind. Wie sich bei den Forschungen zur Vorbereitung dieser Edition herausgestellt hat, wurde die wichtigste Sweelinck-Quelle, *Lynar A I* (*LyA1*), höchstwahrscheinlich von dem Sweelinck-Schüler Andreas Düben, dem später führend in Stockholm tätigen Sohn des Leipziger Thomas-Organisten, hauptsächlich in Amsterdam geschrieben. Damit ist das Rätsel um die Herkunft der wohl wichtigsten Handschrift mit Claviermusik aus dem zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts und deren Bezug zu Sweelinck gelöst. Darüber hinaus hatte Sweelincks ausgedehnte Lehrtätigkeit sowie sein überragender Ruf als Komponist von Claviermusik eine erstaunliche Produktion postumer Abschriften zur Folge, die die Überlieferung vieler seiner Meisterwerke sicherten. Dadurch ist uns eine umfangreiche, fest umrissene Gruppe von Werken in größter stilistischer und qualitativer Homogenität überliefert, während die Problemfälle sowohl quantitativ als auch qualitativ überraschend wenig ins Gewicht fallen.¹⁰

Die Notation der Quellen von Sweelincks Claviermusik zeigt zwei Formen – die Liniennotation und die Buchstabentabulatur.

Die **Liniennotation** englischer und niederländischer Prägung (mit zwei Systemen à 6 Linien) war die von Sweelinck benutzte Nota-

tionsform für die Mehrzahl seiner Clavierwerke. Sie ist in enger Anlehnung an die Schriftform Sweelincks in der Berliner Handschrift *LyA1* erhalten, die auch nach quantitativen Gesichtspunkten die wichtigste Quelle darstellt. Sehr ähnlich sind die Werke Sweelincks in der Quelle *FM*, dem *Fitzwilliam Virginal Book*, notiert. Diese beiden Handschriften überliefern den wichtigsten Bestand der Claviermusik Sweelincks. In der vorliegenden Edition wird – im Gegensatz zu fast allen bisherigen Ausgaben – die Eigenart dieser Notation berücksichtigt.

Weitere wichtige Quellen in Liniennotation sind das *Liber Fratrum Cruciferorum Leodinsium* (*LFCL*, wie *LyA1* und *FM* noch zu Lebzeiten des Komponisten geschrieben) sowie die vermutlich in Brüssel in den 1620er Jahre entstandene Handschrift *BB1* (heute in Krakau) und nicht zuletzt auch der umfangreiche, aus den 1620er bis 1630er Jahren stammende Kodex des Wiener Minoritenkonvents (*WM*).

Die **Buchstabentabulatur** (mit Buchstabenreihen in partiturmäßiger Anordnung) war die von den deutschen Organisten bevorzugte Notationsform. Deren weitverzweigte Überlieferung spiegelt die große Verbreitung von Sweelincks Musik wider. Trotz der abweichenden Notation und des in vielen Fällen beträchtlichen zeitlichen Abstands von Sweelincks Originalmanuskripten ist dieser Zweig der Überlieferung überraschend zuverlässig. Erst bei den spätesten Tabulaturen aus den 1660er bis 1670er Jahren wie die von Budapest (*BP*) oder die aus der Berliner Amalienbibliothek (*AmB*) werden Authentizitäts- und Textfragen wirklich aktuell. Die vor 1650 datierbaren sonstigen Tabulaturen vermitteln dagegen ein qualitativ wie auch quantitativ ergiebiges Sweelinck-Bild. Hier müssen vor allem die *Lübbenauer „B“ Tabulaturen* (*LyB*), die Berliner Handschrift *Graues Kloster* (*GK*) und die aus Süddeutschland stammenden *Türiner Tabulaturen* (*Tor*) genannt werden. Die letztgenannte Quelle überliefert den größten Bestand an Claviermusik des 17. Jahrhunderts.

Der Unterschied zwischen Liniennotation und Buchstabentabulatur lässt sich in Beziehung zur modernen Notation am leichtesten an der unterschiedlichen Form der Taktstriche darstellen. Die Buchstabentabulatur kennt keine Taktstriche, sondern nur deutliche Abstände zwischen den Buchstaben nach jeder ganzen Note (Semibrevis). Die Liniennotation kennt dagegen Taktstriche wie in der modernen Notierungsweise. In der Notation Sweelincks, wie sie in *LyA1* zu finden ist, stehen diese vertikalen Striche im Abstand einer Brevis (♩). In der vorliegenden Edition haben die in Liniennotation überlieferten Werke die üblichen Taktstriche (überwiegend als große Breven-takte) während das in Buchstabentabulatur überlieferte Repertoire Mensurstriche zwischen den Systemen im Abstand von ganzen Noten (Semibreven) zeigt. Die Notation der Quelle ist also auch an der modernen Notationsform ablesbar.

An dieser Stelle muss auf eine dritte Notationsform hingewiesen werden, die zur Zeit Sweelincks üblich war und bei einigen Quellen zu beobachten ist. Es handelt sich um eine Form der Liniennotation mit zwei fünflinigen Systemen, die sehr dicht beieinander liegen. Bei einigen Quellen liegen sie so dicht zusammen, dass es sich um ein Zehnlinien-System handelt, so z. B. bei der umfangreichen Handschrift aus dem Wiener Minoritenkonvent *WM*. Diese Notationsform diente auch als Kompositions-Notation („tabula compositoria“).¹¹

In den Quellenbeschreibungen (speziell zu den Toccataen) werden die verschiedenen Notationsformen im Zusammenhang mit der Notation Sweelincks weiter diskutiert. Dies ist möglich auf der Grundlage einer Neubewertung der in Europa weit verstreuten Quellen und der Zusammenhänge ihrer Überlieferung. Das wichtigste Ergebnis dieser Forschung ist die Erkenntnis einer hohen Authentizität der Handschrift *LyA1*, die nicht nur einen fast fehlerlosen Notentext der Sweelinck-Werke in engster Anlehnung an die autographe Schriftform, sondern auch einen wesentlichen Teil des im Hause Sweelinck vorhandenen internationalen Clavierrepertoires (zusammen mit der Schwesterhandschrift *LyA2*) enthält. Darüber hinaus wird die große

Zuverlässigkeit der Buchstabentabulatur *GK* diskutiert, die wahrscheinlich nach der Vorlage einer Sweelinck-Handschrift (in Liniennotation) ebenfalls von einem deutschen Schüler geschrieben wurde. Ein zukünftiges Forschungsfeld ist die bisher nicht näher untersuchte Beziehung Sweelincks zu Christian Erbach (um 1570–1635), der in Augsburg ein lukratives Unterrichtssystem aufbaute, das den Amsterdamer Verhältnissen bei Sweelinck sehr ähnlich war. Die gemeinsame Überlieferung der Werke von Sweelinck und Erbach in einigen der wichtigsten Quellen und die stilistischen Übereinstimmungen deuten auf einen bisher nicht belegten Kontakt. Hierher gehört auch eine weiterführende Untersuchung der Umstände der möglichen Entstehung der Turiner Tabulaturen in Augsburg. Schließlich ist der persönliche Kontakt zu Peter Philips und John Bull ein Indiz für den regen Austausch, den Sweelinck mit der katholisch geprägten Organistenszene der südlichen Niederlande und Englands unterhielt.

Editionsgeschichte

Die erste Publikation mit Claviermusik Jan Pieterszoon Sweelincks erschien 1871.¹² Bereits 1894 legte Max Seiffert die erste Sweelinck-Ausgabe vor, die den Anspruch der Vollständigkeit verfolgte.¹³ Seiffert stützte sich auf die Ergebnisse seiner Berliner Dissertation über Sweelinck und dessen deutsche Schüler,¹⁴ die einige Jahre zuvor erschienen war und großes Interesse in der Fachwelt auslöste. Bei dieser Edition bestand eine große Schwierigkeit darin, dass die Hauptquelle *LyA1*, die im südlich von Berlin gelegenen Lübbenau bereits um 1840 aufgetaucht und teilweise kopiert worden war, nicht auffindbar war. Seiffert stützte sich neben einigen Kopien aus *LyA1* vor allem auf die Berliner Tabulatur *GK*, das *Fitzwilliam Virginal Book* und einige weitere Quellen, die er auf einer Studienreise in die Niederlande und nach England kennengelernt hatte. Diese Studienreise wurde von der Vereniging voor Noord-Nederlandse Muziekgeschiedenis finanziert und ist ein frühes Beispiel für ein europäisches Forschungsprojekt in der damals noch ganz jungen Disziplin der Musikwissenschaft.

Auf einen erheblich größeren Quellenbestand konnte Seiffert sich bei seiner revidierten Edition von 1943 stützen.¹⁵ Ihm standen dabei die im Schloss der Grafen zu Lynar in Lübbenau wieder aufgefundene Handschrift *LyA1*, die im Laufe des 20. Jahrhunderts bekannt gewordene umfangreiche Clavierhandschrift *WM* aus dem Wiener Minoritenkonvent und die aus Bártfa (ehemals Bartfeld) in Oberungarn stammenden Tabulaturen *BP* zur Verfügung. Allerdings erwies sich Seifferts Zuschreibung einer Reihe anonym überlieferter Werke in der Mehrheit als nicht zutreffend. Wichtige Anregungen für die Sweelinck-Forschung gingen von der Zuschreibungskritik Werner Breigs (1960), der quellenkundlichen Arbeit von Lydia Schierning (1961), der Studie über die Claviermusik Sweelincks von Alan Curtis (1963) und von Breigs detaillierter Untersuchung der Lübbener Handschriften *LyA1* und *LyA2* (1968) aus.¹⁶ Das Ergebnis war eine eher pessimistische Sicht der Quellenlage, bei der die Überlieferung grundsätzlich als unzusammenhängend dargestellt wurde.

Unter diesen Voraussetzungen ist es erstaunlich, dass Gustav Leonhardt im ersten Band der Sweelinck-Gesamtausgabe von 1968 seine Editionspraxis im Wesentlichen auf Einzelquellen konzentriert hat und damit einen Text im Sinne einer Quellenedition vorlegte. Er erreichte damit einen überzeugenden Notentext, der die Grundlage für das seitdem stark wachsende Interesse an Sweelincks Clavierwerken war. Allerdings war die Zeit noch nicht reif für eine Veränderung von Seifferts Konzept der Quellenübertragung in moderne Notationsformen, das an den Notationskonventionen der deutschen Buchstabentabulatur orientiert war. Diese Konventionen bestanden aus folgenden Elementen:

- die Balkung der Sechzehntel in Gruppen von vier Noten entsprechend der regelmäßigen Gruppierung der Rhythmuszeichen in der Tabulatur (im Gegensatz zur unregelmäßigen Balkung der originalen Notierung Sweelincks),

- die Bevorzugung einer strukturellen und logischen Verteilung der Stimmen auf die Systeme (im Gegensatz zur Handverteilung der niederländisch-englischen Liniennotation, die den Spielvorgang abbildet),
- die Vereinheitlichung aller Taktlängen auf die Semibrevis-Einheit (ganze Note) und
- die Vereinheitlichung der Taktvorzeichnungen (C anstatt von C).

Seiffert hatte sich offenbar 1891 zu diesem Konzept entschlossen, da ihm damals die wichtigste Handschrift in Liniennotation, *LyA1*, nicht im Original vorlag. Die Nähe der Notation von *LyA1* zur Schreibweise Sweelincks wurde auch im folgenden Jahrhundert nicht richtig erkannt. Die neueren Forschungen gipfelten in der 1996 abgeschlossenen Dissertation von Pieter Dirksen und den 2002 publizierten *Sweelinck Studies* (siehe Anm. 2)

Der Notentext der vorliegenden Edition beruht nicht auf einer Kollationierung verschiedener Handschriften, sondern grundsätzlich auf der Berücksichtigung einer einzigen Quelle (Hauptquelle) für jedes Einzelwerk, die nur in geringem Maß durch Lesarten einer Nebenquelle ergänzt wird. Der Umfang der Kritischen Bemerkungen ist dadurch relativ gering. So bleibt der dokumentarische Wert der Kritischen Berichte von Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn und Frits Noske in den drei Bänden der Sweelinck-Gesamtausgabe von 1968 mit der umfangreichen Auflistung unterschiedlicher Lesarten bestehen.¹⁷

Zur Edition

Die vorliegende Edition geht von einem gründlich erforschten Werkbestand aus, der sich auf das Sweelinck-Werkverzeichnis (SwWV)¹⁸ sowie bei den nicht an eine Melodievorlage gebundenen Werken (in der Hauptsache die Toccaten und Fantasien) auf die Werkliste mit Tonartidentifikation (C1, g2 ...) ¹⁹ von Pieter Dirksen bezieht.

Werktitel und Zuschreibungsformulierung an Sweelinck entsprechen der Orthographie der Hauptquelle. Ergänzungen zum Titel oder (anzunehmende) niederländische Originaltitel erscheinen in eckiger Klammer. Zusätzlich ist die erwähnte Werkliste hinzugefügt, z. B. für das zweite Werk in Band 1: *Toccata 2di Toni* (g2). Die dem Notentext zugrunde liegende Quelle ist über dem Vorsatz angegeben, der alle notwendigen Informationen zur originalen Notation enthält. Der Notentext weist nur die nötigsten editorischen Ergänzungen auf. Die Kritischen Bemerkungen am Ende jeden Bandes beschränken sich auf die gegenüber der Hauptquelle vorgenommenen Korrekturen und Vervollständigungen.

In der vorliegenden Edition wurde der Unterschied zwischen den beiden oben beschriebenen Notationssystemen berücksichtigt, indem der gesicherte authentische Bestand in jedem Band in zwei Teilen erscheint. Dabei werden bei Doppelüberlieferung (z. B. Toccata Nr. 5–8) in Bd. 1, die Quellen in Liniennotation als Hauptquellen, die Tabulaturen als Nebenquellen betrachtet. Alle in Liniennotation überlieferten Werke erscheinen jeweils im ersten Teil, während die ausschließlich in Buchstabentabulatur erhaltenen Kompositionen in einem zweiten Teil zusammengefasst sind. Ein dritter Abschnitt enthält die zweifelhaften, unter Sweelincks Namen oder anonym überlieferten Werke – hier ohne Einteilung nach Notation.

Eine Besonderheit der Liniennotation wurde in das Notenbild unserer Edition übernommen: Bei in Brevisnotation („doppelte“ Taktlänge von zwei ganzen Noten) geschriebenen Stücken bietet häufig ein kleiner Abstand in der Taktmitte eine sinnvolle Lesehilfe. Die Tabulaturnotation weist anstelle von Taktstrichen einen kleinen Leerraum im Semibrevis-Abstand auf, was hier durch Taktstriche zwischen den Systemen wiedergegeben wird. Die Taktzählung – ein modernes, aber unentbehrliches Element – erfolgt einheitlich im Semibrevis-Abstand (ganze Noten). Die Brevistakte der in Liniennotation überlieferten Stücke sind deshalb immer doppelt gezählt.

(Dadurch bleiben auch die Analysen sämtlicher Clavierwerke in *The Keyboard Music of Sweelinck* [siehe Anm. 2], nach wie vor nachvollziehbar.)

Verzierungen und Balkensetzung sind quellengetreu wiedergegeben, ebenso wie die Ligaturen, die häufig auch innerhalb eines Taktes für zwei Noten gleicher Länge angewandt werden. Punktierter Noten über den Taktstrich hinaus werden durch eine angebundene Note ersetzt. Vorzeichen, die in den Quellen zumeist (aber keineswegs konsequent!) nur für eine einzelne Note gelten, werden dagegen nach moderner Praxis gesetzt, wobei die Brevistakte jeweils wie zwei Takte behandelt werden.

An einigen Stellen wurden Pausen ohne Kennzeichnung ergänzt; sie sind alle in den Kritischen Bemerkungen verzeichnet. Im Falle der in

Liniennotation überlieferten Werke kommt noch die sehr wichtige Verteilung der Noten auf die Systeme hinzu, die genau nach Quelle übernommen wurde. Die in *LyA1* oft (aber unregelmäßig) gesetzten Kustoden zur Verdeutlichung der Stimmführung sind durch dünne Verbindungsstriche dargestellt; Ergänzungen erscheinen gestrichelt.

Die Herausgeber legen großen Wert darauf, dass bei der unvermeidlichen Übertragung in ein modernes Notenbild so wenig wie möglich vom Informationsgehalt und von den Hinweisen auf die Intentionen des Komponisten in der originalen Notationsweise verloren geht. In diesem Sinne kann die Ausgabe als eine „Praktische Quellenedition“ bezeichnet werden.

Frühjahr 2004

Pieter Dirksen, Harald Vogel

Anmerkungen

- 1 *Sweelinck-Compendium: Catalogue of Works, Documents, Bibliography*, ediert von Pieter Dirksen, in Vorb., Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (= *Opera omnia*, Bd. 9).
- 2 Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck – Its Style, Significance and Influence*, Utrecht 1997 (= *Musiekhistorische Monografieën*, Bd. 15) und *Sweelinck Studies, Proceedings of the Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, hrsg. von Pieter Dirksen, Utrecht 2002.
- 3 Die grundlegende Biographie ist noch immer diejenige von Bernard van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck en zijn Instrumentale Muziek*, Den Haag 1946, S. 16–97. Vgl. auch Frits Noske, *Sweelinck*, Oxford 1988, S. 1–17.
- 4 Vgl. Jurjen Vis, *Sweelinck and the Reformation*, in: *Sweelinck Studies* (vgl. Anm. 2), S. 39–54.
- 5 Vgl. Hessel Miedema, *The City Harpsichord of Amsterdam*, in: *Sweelinck Studies* (vgl. Anm. 2), S. 225–247.
- 6 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Bd. I, Leipzig 1909, S. 193.
- 7 Eine Neuauflage der Sweelinckschen *Composition Regeln* (deren Hamburger Hauptquellen vor kurzem wiederaufgetaucht sind), herausgegeben von Ulf Grapenthin, befindet sich in Vorbereitung: *Jan Pieterszoon Sweelinck: Opera omnia*, vii: *Compositions-Regeln*, Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (= *Opera omnia*, Bd. 8). Vgl. auch Ulf Grapenthin, *The Transmission of Sweelinck's Composition Regeln*, in: *Sweelinck Studies* (vgl. Anm. 2), S. 171–196.
- 8 Vgl. Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin 1910, S. 210.
- 9 Vgl. zu den hier angeschnittenen Aspekten: Dirksen, *The Keyboard Music of Jan P. Sweelinck* (vgl. Anm. 2).
- 10 Vgl. dazu insbesondere Pieter Dirksen, *The Sweelinck Paradox: Researching, Analysing and Performing Sweelinck's Keyboard Music*, in: *Sweelinck Studies* (vgl. Anm. 2), S. 93–113.
- 11 Siehe dazu Jesse Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition*, Oxford 1997.
- 12 *Jan Pieters Sweelinck: Zeven orgelstukken, naar een Handschrift uit de Bibliotheek van het „graue Kloster“ te Berlin*, hrsg. von Robert Eitner, Utrecht 1871 (= *Uitgave III van de Vereeniging voor Noord-Nederlandsche Muziekgeschiedenis*).
- 13 *Jan Pieterszn. Sweelinck: Werken voor orgel of klavier*, hrsg. von Max Seifert, Den Haag und Leipzig 1894 (= *Werken*, Bd. 1).
- 14 *J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), S. 145–260.
- 15 *Jan Pietersz. Sweelinck: Werken voor orgel en clavecimbel*, Amsterdam 1943 (= *Werken*, Bd. 1).
- 16 Werner Breig, *Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerks von Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), S. 258–276; Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Works: A Study of English Elements in Dutch secular Music of the "Gouden Eeuw"*, Diss. Illinois 1963, veröffentlicht als *Sweelinck's Keyboard Music*, Leiden 1969, 3/1987; Lydia Schierner, *Die Überlieferung der Deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – Eine quellenkundliche Studie*, Kassel 1961 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, Bd. 12); Werner Breig, *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A 1 und A 2*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), S. 96–117 und 223–236.
- 17 *Jan Pieterszoon Sweelinck: Opera omnia – Editio altera*, in: *The Instrumental Works*, Amsterdam 1968, 2/1974, Fascicle 1: *Keyboard Works (Fantasias and Toccatas)*, hrsg. von Gustav Leonhardt; Fascicle 2: *Keyboard Works (Settings of Sacred Melodies)*, hrsg. von Alfons Annegarn; Fascicle 3: *Keyboard Works (Settings of Secular Tunes and Dances)*, hrsg. von Frits Noske.
- 18 Siehe Anm. 1.
- 19 Vgl. Dirksen, *The Keyboard Music of Jan P. Sweelinck*, (vgl. Anm. 2), S. 641–643.

Introduction

This new edition of Jan Pieterszoon Sweelinck's works for keyboard instruments realizes an editorial concept that diverges from the twentieth-century conventions of scholarly editions. The point of departure was the necessity to make available to users all the information communicated by the sources, and to organize the many divergent readings according to the reliability of the sources, so as to offer a clear and authentic music text. Each volume begins with the works transmitted in staff notation (the notational form used by Sweelinck). These are followed by the works in letter tablature (the notational form of the German Sweelinck school) and by a third section containing the anonymously transmitted or dubious works. The upright format accentuates the fact that the repertoire was principally intended for all keyboard instruments.

We incorporated investigations into the paper and watermarks of the most important sources and traced the paths of transmission of these sources. This has allowed us to uncover close relationships among them, thus shedding a new light on the discussions of the past decades, which had departed from a rather pessimistic evaluation of the reliability of the Sweelinck transmission.

The underlying concept of this edition is to offer

- a presentation of the music text based on the visual appearance of the sources (note values, length of measures, time signatures, distribution of the hands, beaming, original titles)
- a new evaluation of the sources in relation to their provenance and their notational forms
- a delimitation of the Sweelinck repertoire on the basis of the research of the past decades and of the new Sweelinck Work Catalogue (SwWV),¹ which is currently in preparation
- an assessment and assimilation of the research conducted in recent years on the life and works of the composer.²

The repertoire is distributed among four volumes to allow a comfortable handling of each volume by performing musicians.

Volume 1 – Toccatas

Volume 2 – Fantasias

Volume 3 – Variations on Chorales and Psalms

Volume 4 – Variations on Songs and Dances

In the Appendix of the first volume, there is an essay on Sweelinck's style of playing, which provides original indications on fingering and ornamentation. In the second volume, a study devoted to the topic of Sweelinck's keyboard instruments is included, and in the third volume a study of the registration practice.

Biographical Notes³

In 1564 the organist Pieter Swibbertszoon moved with his family from Deventer to Amsterdam, where he took up one of the most important organist's posts in Holland, at the Oude Kerk. Unfortunately, he had little time to exercise his talent on the two Niehoff organs of 1542 and 1545, which were renowned even at that time, for he died in 1573. He left a wife, Elsken Jansdochter Sweling, and four children, including seven-year-old Gerrit (1566 – after 1610), who became a well-known painter, and eleven-year-old Jan (1562–1621). Both brothers later adopted their mother's family name, albeit in different spellings. The family, now without a breadwinner, seems to have obtained sufficient support from the city and the church. Moreover, the eldest son's musical talent became apparent in his earliest childhood and was cultivated in view of his possible succession to his father as organist. It would appear that the pastor of the Oude Kerk, Jacob Buyck (brother of Amsterdam's powerful burgomaster Joost Buyck), played an important role in the youth's upbringing. According to a reliable tradition, this enlightened man assumed a

kind of mentor position toward the young Jan Pieterszoon. As to the boy's musical training, it has solely been documented that he took lessons from the singer and shawm player Jan Willemszoon Lossy from nearby Haarlem. Jan Pieterszoon possibly studied the organ with the reputable organist of St. Bavo church in Haarlem, Floris van Adrichem.

In 1577, at barely 15 years of age, Jan Pieterszoon seems to have made such progress that he was appointed to the organist's post at the Oude Kerk, which he held until his death. Only one year after assuming this post, however, his duties underwent a radical change: Amsterdam, one of the last Catholic bastions of the northern Netherlands, also became Calvinistic in 1578. The Catholic authorities were chased from the city, and the devout Catholic Jacob Buyck was also forced to flee. The consequences of this confessional turnabout were not as far-reaching as is generally assumed, for the Calvinists did not immediately impose their strict doctrines. Instead, they allowed the limited coexistence of a kind of „open“ church for several decades.⁴ Though adapted to the Genevan model, the church service retained many elements of the old rite. This enabled the population to make a more gradual transition to Calvinism. The prerequisite for this extraordinary development was the pronounced moderation of the first generation of Calvinist church fathers. It was not until after the turn of the century that orthodox Calvinism grew stronger, giving rise to a conflict between the Remonstrants and the Counter-Remonstrants (the orthodox Calvinists) which was ultimately won by the supporters of strict Calvinism at the Synod of Dordrecht in 1619, thus shortly before Sweelinck's death.

Calvinism regarded organs and organ playing as one of the major relics of the Catholic rite. It forbade organ playing during the religious service, and ordered the removal of all organs from the churches. However, the municipal authorities of Amsterdam (and of other Dutch cities) owned the churches and their organs, and wanted to protect the costly instruments which they had often just recently acquired. They also retained the organists as municipal employees. This is what happened to young Jan Pieterszoon, who was thus no longer active as a liturgical organist from 1578 onward. The new Calvinist guidelines demanded only limited liturgical duties from the organist, chiefly the playing of preludes and postludes at the church service, in order to familiarize the faithful with the new psalm tunes. In addition, Sweelinck was entrusted with the organization of public concerts. These were played above all on the two organs of the Oude Kerk, but could also involve performances on the harpsichord at official city functions. Sweelinck's trip to Antwerp in 1604 to purchase an instrument from the celebrated Ruckers workshop is to be seen in the light of these municipal duties. (Incidentally, the harpsichord's lid, featuring an allegorical depiction of the city of Amsterdam, has recently been rediscovered.⁵) Sweelinck's further travels were limited, it seems, to organ inspections within the borders of the then young Dutch Republic: Haarlem (1594), Deventer (1595 and 1616), Middelburg (1603), Nijmegen (1605), Harderwijk (1608), Rotterdam (1610), Delft (1610), Dordrecht (1614), Rhenen (1616) and Enkhuizen (1621, shortly before his death on 16 October).

Sweelinck, who had been raised in the thriving Catholic organ tradition and apparently found little that appealed to him in orthodox Calvinism, seems to have remained faithful to the Catholic faith along with his family, but conducted himself in society as an open-minded and liberal citizen. He belonged to a sizable and – for his era – typical class of enlightened Amsterdam merchants, municipal employees and artists. Although he accepted the new psalter, he apparently had little esteem for the rather poor translation by the Reformed Dutchman Petrus Datheen. Sweelinck's setting of the original French source for all 150 psalms in four- to eight-part vocal polyphony is his principal vocal work. In addition, he also published

an important collection of Latin motets, many of them on texts of Catholic provenance. This collection, the *Cantiones sacrae*, was printed in the Catholic city of Antwerp in 1619 and perhaps represents Sweelinck's answer to the Synod of Dordrecht, which had yielded disheartening results for the progressively minded. Finally, Sweelinck also wrote several collections of secular vocal works based on French and Italian poems.

The city of Amsterdam was quick to recognize Sweelinck's importance. His salary of 100 guilders per year, which is ascertainable from 1580, was raised to 200 guilders in 1586. After his marriage to Claesgen Dirckdochter Puyner from Medemblik (a small town about 50 km north of Amsterdam) in 1590, his salary was raised to 300 guilders and also included free lodging. His last raise occurred in 1607 and reached the sum of 360 guilders. Sweelinck also earned considerable sums from his teaching activity, which began to play an important role in 1600. Students from neighboring Germany can be ascertained from 1606 onwards. After overcoming many difficulties, the Lutherans were allowed to open a church in Amsterdam in 1605, which was no doubt the reason why many important younger organists from the Lutheran cities of northern and middle Germany could come to Amsterdam. Among them were Jacob and Johan Praetorius, Heinrich Scheidemann and Ulrich Cernitz of Hamburg; Paul Siefert and Matthias Leder of Danzig; Jonas Zornicht of Königsberg; Melchior Schildt of Hanover; August Brücken of Berlin; Samuel and Gottfried Scheidt of Halle; and Andreas and Martin Düben of Leipzig. It was also in part thanks to Sweelinck's teaching that Hamburg became a stronghold of northern European organ music until far into the eighteenth century, culminating in Johann Sebastian Bach as its last representative. Sweelinck's major compositions also date from this late phase, which in all likelihood began around 1606 concurrently with his more concentrated teaching activity.

A document from the year 1615 pertaining to the young Andreas Düben's period of study in Amsterdam sheds a fascinating light on Sweelinck's teaching practice. One reads that the Leipzig native's stay has been extended "...so that he can learn his craft more effectively and perfectly master the art of composing and learn the art of fugal playing from the 'Fundament'..."⁶ Organ instruction was thus not only oriented toward the traditional art of improvisation based on a stock (the "Fundament") of imitative, sequential and cadential formulae, but also involved the composition of works for keyboard instruments. Sweelinck's adaptation of large sections of Gioseffo Zarlino's counterpoint method (*Istitutioni harmoniche*, 1558–89), which played an important role in the German Sweelinck tradition until the late seventeenth century, must be seen in this light.⁷ The exceptional status of Sweelinck's organ instruction, which generally lasted two to three years, derives not least from the fact that not only young students but also acclaimed personalities such as Jacob Praetorius and Samuel Scheidt made their way to Amsterdam. Ultimately, it was a kind of master class whose special rank is also substantiated by the considerable fees that Sweelinck was able to demand for his instruction. It is known, for instance, that an honorarium of 200 guilders was paid in 1613 for the apprenticeship of one single pupil, August Brücken, who was financially supported by the Prince Elector of Brandenburg.⁸ This is more than half of the annual salary of 360 guilders that Sweelinck was paid by the city. The high fee no doubt also included access to Sweelinck's many keyboard works and guild-like permission to make copies.

The Keyboard Music

Sweelinck's keyboard music occupies an outstanding position in the music of the early seventeenth century. It can be seen as a mirror of the European music of its time, unique in its rich variety and inventive profusion of formal models, themes and figurations. One

important prerequisite for this was no doubt the fact that Sweelinck's duties – detached from the traditional liturgical framework – offered him an artistic freedom that was unusual for the time.

Sweelinck initially used this freedom exclusively for the composition of a large body of vocal works. He mastered the art of vocal polyphony in a virtuoso manner, whereby his psalm motets, Latin motets, madrigals and chansons still thoroughly reflect the humanistically colored "Netherlands" tradition of sixteenth-century polyphony. This was the style that every talented composer strove for in the late sixteenth century, and Sweelinck successfully asserted his mastery in this domain. Less obvious was his interest in writing keyboard music, for as a performing artist, Sweelinck was foremost a brilliant improviser, and it is very likely that his keyboard playing was limited exclusively to improvisation for several decades.

Around the turn of the century, Sweelinck increasingly came into contact with other traditions that devoted themselves to the "written" work as well as to improvisation. Particularly important here are the schools of London (William Byrd and his followers), Brussels (the Byrd pupil Peter Philips), Venice (Claudio Merulo, Giovanni and Andrea Gabrieli) and Hamburg (Hieronymus Praetorius). Confronted with the multi-faceted and elaborately notated clavier music of these traditions, Sweelinck realized that the contrapuntal refinement of his vocal polyphonic technique could be transferred to the keyboard. On the basis of these pan-European influences and of the firm background he had acquired in his years-long experience as a vocal composer and extemporizer on keyboard instruments, he created a new form of instrumental polyphony that was perfectly tailored to the technical resources of two hands playing on one keyboard, but that also never eschewed a strict voice-leading. Nevertheless, he obviously rejected the intabulation practice of the sixteenth century, i.e. the transference of vocal polyphony to clavier instruments. The elaboration of a genuine keyboard polyphony was not limited to a single genre such as the fantasia, but was applied to all genres, including secular variations and toccatas. Also completely new was the continuous use of repetition structures, the 'repetitio variata', in the figuration. As a result of these hallmarks of Sweelinck's art, the forms cannot be strictly separated one from the other. Typical toccata characteristics appear in song variations and fantasias, for example, and fantasia themes are elaborated in the style of variations.

Sweelinck's music for keyboard instruments also exhibits two distinctive characteristics that are found in his vocal music as well, namely a mastery of all types of polyphony (from the bicinium to multi-part counterpoint) and a predilection for interdenominational textual and melodic sources. In his clavier writing Sweelinck often shifts from two-part to four-part writing; the latter is rarely exceeded. And within the bounds set by writing polyphony and figurations for two hands, he also achieves an optimal independence of the voices. Sweelinck was open to all musical traditions and was not bound to any specific confession due to his origins and the unique status of his post. Consequently, he wrote variations not only on the tunes from the Genevan Psalter, but also on Catholic hymns and Lutheran chorales (no doubt supplied to him by his German pupils), as well as on the then popular secular songs and dances of English, French, German and Dutch provenance.

To understand this music, it is also important to know that Sweelinck only wrote his keyboard oeuvre more or less during the last fifteen years of his life. It was thus only when he was well into his 40s that he began writing clavier pieces – undoubtedly a unique case in the history of keyboard music! The fact that all of his (surviving) clavier pieces were written during his maturity explains both their great stylistic unity and their consistently high quality. More than 60 works from his overall output have survived, which suggests a great productivity and reflects the high esteem in which this virtuoso and substantial keyboard oeuvre was held by his contemporaries and later generations.⁹

Sweelinck's works for keyboard instruments enjoyed wide circulation in the seventeenth century among his professional colleagues and pupils, but also among collectors of clavier music throughout Europe, as is confirmed by copies of his works found in northern and southern Germany, England, Belgium, Italy, Hungary and Russia. Considerably more extensive is Sweelinck's vocal oeuvre, which was published in seven prints between 1594 and 1621 in Amsterdam, Haarlem, Leiden and Antwerp. But while Sweelinck's reputation as a vocal composer was consolidated during his lifetime, as a keyboard composer he was esteemed above all by connoisseurs and music-loving amateurs.

Today the opposite holds true: Sweelinck's clavier works are a constant factor of our keyboard repertory, whereas his vocal works are only rarely performed. The particular attention lavished on Sweelinck as a keyboard composer, especially in the past 40 years, results in part from the fact that it is increasingly possible to play his works on adequate historical or recent instruments. The original Ruckers instruments and their reproductions, as well as historical organs such as those in Alkmaar, Leiden, Oosthuizen and Uttum, or new and reconstructed organs throughout the world (including the German Church in Stockholm) offer the fundamental prerequisites for an authentic performance of his music. Sweelinck's keyboard works can thus once again be heard in their specific musical originality, and have become an essential component of musical world culture, not least through their dissemination on recordings.

Source Evaluation and Notation

Only at first glance does the state of the transmission of Sweelinck's keyboard music seem unsatisfactory. Everything has come down to us in manuscript form, but no autographs have survived. In the course of the research conducted for this edition, it has come to light that the most important Sweelinck source, *Lynar A 1* (*LyA1*), was most likely written chiefly in Amsterdam by Sweelinck's pupil Andreas Düben, the son of the St. Thomas organist in Leipzig, who later became a leading musical personality in Stockholm. This thus solves the mystery surrounding what is no doubt the most important manuscript of clavier music from the second decade of the seventeenth century, and its relation to Sweelinck. In addition, Sweelinck's extensive teaching activity and his outstanding reputation as a composer of clavier music led to a veritable proliferation of posthumous copies, which ensured the survival of many of his masterworks. All this is responsible for the stylistically and qualitatively highly homogeneous transmission of a sizable and firmly delimited group of works, whereby the problematic cases are of surprisingly little significance, both with respect to quantity as well as quality.¹⁰

In the sources, Sweelinck's clavier music is notated in two distinct forms: staff notation and letter tablature.

Sweelinck used the **staff notation** common to English and Dutch composers (two staves containing six lines each) for the majority of his clavier works. It is reflected above all in the Berlin manuscript *LyA1*, in a form which closely follows the autograph writing. This manuscript is by far the most important source, also with respect to the number of works it transmits. Sweelinck's works are also notated in a very similar manner in the source *FM*, the *Fitzwilliam Virginal Book*. These two manuscripts transmit the greatest quantity of clavier music by Sweelinck. Contrary to virtually every previous edition, the present new edition respects the unique characteristics of this particular notational form.

Other important sources of staff notation are the *Liber Fratrum Cruciferorum Leodinsium* (*LFCL*, also written during the composer's lifetime, just as *LyA1* and *FM*), the manuscript *BB1* (today in Kraków), copied most likely in Brussels in the 1620s, and, not least,

the voluminous codex preserved in the Vienna Minoritenkonvent (*WM*), which dates from the 1620s and 1630s.

The **letter tablature** (with series of letters disposed in a score-like arrangement) was the notational form preferred by German organists. Its widespread circulation reflects the enormous popularity of Sweelinck's music. This branch of the transmission is remarkably reliable, in spite of divergences in the notation and notwithstanding the fact that these copies were often made long after Sweelinck had penned his original manuscripts. Only with the latest tablatures dating from the 1660s and 70s, such as those from Budapest (*BP*) or from Berlin's Amalienbibliothek (*AmB*) do questions of authenticity and text assume greater urgency. The other tablatures dated prior to 1650, in their turn, offer a rewarding and substantial overview of Sweelinck's clavier music, both with respect to quality and quantity. Particularly worthy of our attention here are the *Lübbenau "B" tabulatures* (*LyB*), the manuscript from the *Graues Kloster* in Berlin (*GK*) and the *Turin tabulatures* (*Tor*), which stem from southern Germany. The latter source transmits the largest stock of clavier music from the seventeenth century.

The difference between staff notation and letter tablature in relation to modern notation can be demonstrated most easily through the different forms of the barline. Letter tablature has no barlines, but only distinct spaces between the letters after every whole note (semi-breve). Staff notation has barlines, just as in modern notation. In Sweelinck's notation, as we can see in *LyA1*, these vertical lines are placed at the interval of a breve (♩). In the present edition, the works transmitted in staff notation have been given the customary barlines (chiefly divided into large breve measures), whereas the repertoire transmitted in letter tablature has been edited with lines placed between the staves at the interval of whole notes (semibreves). The notation of the source can thus also be inferred from the modern transcription.

At this point, one must draw attention to a third notational form that was common in Sweelinck's day and can be observed in several sources. This is a form of staff notation with two five-line staves placed very closely together. In some sources they are so close as to suggest a single ten-line staff; an example of this is the sizable manuscript from the Vienna Minoritenkonvent *WM*. This notational form also served as composition notation ('*tabula compositoria*').¹¹

In the source descriptions (especially for the toccatas), one will find a further discussion of the various notational forms in the context of Sweelinck's notation. This has become possible due to a new evaluation of the sources that are dispersed throughout Europe, and of the connections within their transmission. The most important result of this research is the establishment of a high degree of authenticity for the manuscript *LyA1*, which contains not only a virtually flawless transcription of Sweelinck's works in close conformity with the autographic writing form, but also a substantial part of the international clavier repertoire available in Sweelinck's household (along with its fellow manuscript *LyA2*). Also discussed is the remarkable reliability of the letter tablature *GK*, for which the scribe, no doubt a German student, most probably used a Sweelinck manuscript (in staff notation) as his model. Another relationship that will deserve scholars' attention in the future is that between Sweelinck and Christian Erbach (c. 1570–1635), which has yet to be adequately examined. Erbach set up a lucrative teaching system in Augsburg, which was very similar to Sweelinck's situation in Amsterdam. The joint transmission of the works of Sweelinck and Erbach in some of the most important sources and the stylistic correspondences among them point to a contact that remains to be substantiated. The possibility that the Turin tablatures also stem from Augsburg must also be investigated in this context. Finally, Sweelinck's personal relations with Peter Philips and John Bull evidence the active exchanges cultivated by Sweelinck in the Catholic-dominated organ world of the southern Netherlands and in England.

History of Edition

While the first publication of clavier music by Jan Pieterszoon Sweelinck was issued in 1871,¹² the first edition claiming to be complete was presented by Max Seiffert in 1894.¹³ Seiffert based himself on the findings laid down in his Berlin dissertation on Sweelinck and his German pupils,¹⁴ which had been published some years earlier and had triggered an enormous interest in Sweelinck in the professional musical world. His edition, however, suffered from the fact that the main source, *LyA1*, which had reappeared in Lübbenau, south of Berlin, around 1840, could no longer be found; fortunately, it had been partially copied. Next to these few copies from *LyA1*, Seiffert based himself chiefly on the Berlin tablature *GK*, the *Fitzwilliam Virginal Book* and several other sources which he had examined on a study trip to the Netherlands and England. This study trip was financed by the Vereniging voor Noord-Nederlandsche Muziek-geschiedenis and is an early example of a European-scale research project in the then still very young discipline of musicology. In his revised edition of 1943¹⁵ Seiffert was able to expand his stock of sources considerably, since he was now able to consult the manuscript *LyA1*, which re-emerged in the castle of the Counts of Lynar in Lübbenau. Moreover, he also examined the clavier manuscript *WM* from the Vienna Minoritenkonvent, which had been discovered during the first part of the twentieth century, and the tablatures *BP* which stemmed from Bátfá (formerly Bartfeld) in Upper Hungary. Nevertheless, Seiffert's attribution of a number of anonymously transmitted works proved to be incorrect in the majority of cases. Important stimuli for Sweelinck research were provided by Werner Breig's attribution critique (1960), Lydia Schierning's source study work (1961), Alan Curtis's study of Sweelinck's clavier music (1963) and Breig's detailed examination of the Lübbenau manuscripts *LyA1* and *LyA2* (1968).¹⁶ The result was a rather pessimistic view of the state of the sources, with the transmission being fundamentally depicted as lacking in cohesion.

Under these circumstances, it is amazing that in the first volume of the Sweelinck Complete Edition of 1968, Gustav Leonhardt focused his editorial undertaking essentially on individual sources, thus presenting a text in conformity with the principles of a source edition. He provided a compelling text that became the basis and starting point of a rapidly growing interest in Sweelinck's keyboard works. However, the time was not yet ripe for a change in Seiffert's concept of the transcription of the sources into modern notational forms oriented on the notational conventions of German letter tablature. These conventions consisted of the following elements:

- the beaming of the sixteenth notes in groups of four notes corresponding to the regular grouping of the rhythmic markings in the tablature (contrary to the irregular beaming of Sweelinck's original notation)
- the preference for a structural and logical distribution of the parts to the two staves (contrary to the distribution of the hands in the Netherlands-English staff notation, which reflects the actual performance manner)
- the standardization of all the measures to the length of a semibreve unit (whole notes) and
- the standardization of the time signatures (C instead of Ċ).

Seiffert had apparently decided to adopt this system in 1891 since he did not yet have at his disposal the most important manuscript source in staff notation, *LyA1*, in the original. The kinship between the notation of *LyA1* and Sweelinck's writing style was also not properly recognized in the twentieth century. More recent research culminated in Pieter Dirksen's dissertation, completed in 1996, and the *Sweelinck Studies* that were published in 2002 (see Note 2).

The text of the present edition is not based on a collation of various manuscripts, but essentially on one single source (primary source) for each individual work, which is only slightly supplemented through readings from a secondary source. This allowed us to restrict the size

of the critical commentary. In this manner, the Critical Notes of Gustav Leonhardt, Alfons Annegarn and Frits Noske in the three volumes of the Sweelinck Complete Edition of 1968, with their extensive listings of various readings, retain their validity as documentary evidence.¹⁷

Notes on the Edition

The present edition is based on a thoroughly researched repertoire detailed in the Sweelinck Work Catalogue (SwWV)¹⁸ and in Pieter Dirksen's list of works according to key identification (C1, g2 ...)¹⁹ for those pieces not linked to a vocal source (essentially the toccatas and fantasias).

The work titles and attributions to Sweelinck correspond to the spelling of the primary source. Additions to the title or (presumed) original Dutch title have been placed in brackets. Moreover, the above-mentioned work list has also been supplied; thus the second work in Volume 1, for example, is designated as *Toccata 2di Toni* (g2). The source on which the music text is based is indicated above the clefs and signatures in the prefatory addendum, which contains all the necessary information on the original notation. The music text contains only few editorial interventions. The Critical Notes at the end of each volume are limited to the emendations and completions made in relation to the primary source.

We have also taken into consideration the difference between the two previously described notational systems by presenting the ascertainably authentic repertory in two sections in each volume, whereby the sources in staff notation are considered as primary sources and the tablatures as secondary sources if there is a double transmission in both notations (e.g. Toccatas nos. 5–8). All works transmitted in staff notation are placed in the first section, whereas the compositions transmitted exclusively in letter tablature are placed in the second section. A third section contains dubious works transmitted under Sweelinck's name or anonymously; they are not organized according to their notational system.

One special characteristic of the staff notation was adapted for the text of our edition: in the works written in breve notation ("double" length measures of two whole notes), a small gap in the middle of the measure often offers a practical reading aid. Instead of barlines, the tablature notation has a little space at the distance of a semibreve which is represented here by lines drawn between the staves. The numbering of the measures – a modern but indispensable element – occurs regularly at the interval of a semibreve (whole note). The breve measures of the pieces transmitted in staff notation thus always count for two. (The complete analyses as given in *The Keyboard Music of Sweelinck* [see Note 2], can thus continue to be used without problem.)

Ornaments and beaming have been reproduced with fidelity to the sources, just as the ligatures that are often used within the measure for two notes of the same length. Dotted notes extending over the barline are replaced by a tied note. Accidentals that are generally (but far from consistently!) valid for only one single note in the sources have, however, been set according to modern-day practice, whereby the breve measures are treated respectively as two measures.

Rests were added in a few places without any special indication; they are all listed in the Critical Notes. In the case of the works transmitted in staff notation, the important issue of the distribution of the notes between the staves was carried out exactly according to the source. The custods placed often (but not regularly) in *LyA1* to clarify the voice-leading are reproduced here by thin connecting lines; additions are printed as broken lines.

The editors would like to emphasize that they have kept as much as possible of the content and the composer's intentions as reflected in the original notation during the inevitable transposition into a modern visual form of the music text. In this sense, the edition can be called a "practical" source edition.

Notes

- 1 *Sweelinck-Compendium: Catalogue of Works, Documents, Bibliography*, edited by Pieter Dirksen, in preparation, Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (= *Opera omnia* Vol. 9).
- 2 Pieter Dirksen, *The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck – Its Style, Significance and Influence*, Utrecht, 1997 (= *Musiekhistorische Monografieën*, Vol. 15) and *Sweelinck Studies, Proceedings of the Sweelinck Symposium Utrecht 1999*, ed. by Pieter Dirksen, Utrecht, 2002.
- 3 The fundamental biography is still currently that of Bernard van den Sigtenhorst Meyer, *Jan P. Sweelinck en zijn Instrumentale Muziek*, Den Haag, 1946, pp. 16–97. See also Frits Noske, *Sweelinck*, Oxford, 1988, pp. 1–17.
- 4 See Jurjen Vis, *Sweelinck and the Reformation*, in: *Sweelinck Studies*, (see Note 2), pp. 39–54.
- 5 See Hessel Miedema, *The City Harpsichord of Amsterdam*, in: *Sweelinck Studies* (see Note 2), pp. 225–247.
- 6 Rudolf Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs*, Vol. I, Leipzig, 1909, p. 193.
- 7 A new edition of Sweelinck's *Composition Regeln* (whose principal Hamburg sources have recently come to light again), edited by Ulf Grapenthin, is in preparation: *Jan Pieterszoon Sweelinck: Opera omnia*, vii: *Compositions-Regeln*, Amsterdam: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (= *Opera omnia*, Vol. 8). See also Ulf Grapenthin, *The Transmission of Sweelinck's Composition Regeln*, in: *Sweelinck Studies* (see Note 2), pp. 171–196.
- 8 See Curt Sachs, *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Berlin, 1910, p. 210.
- 9 Concerning the aspects mentioned here see: Dirksen, *The Keyboard Music of Jan P. Sweelinck* (see Note 2).
- 10 See in particular Pieter Dirksen, *The Sweelinck Paradox: Researching, Analysing and Performing Sweelinck's Keyboard Music*, in: *Sweelinck Studies* (see Note 2), pp. 93–113.
- 11 See Jesse Ann Owens, *Composers at Work. The Craft of Musical Composition*, Oxford, 1997.
- 12 *Jan Pieters Sweelinck: Zeven orgelstukken, naar en Handschrift uit de Bibliotheek van het „graue Kloster“ te Berlin*, ed. by Robert Eitner, Utrecht, 1871 (= *Uitgave III van de Vereeniging voor Noord-Nederlandsche Muziekgeschiedenis*).
- 13 *Jan Pieterszn. Sweelinck: Werken voor orgel of klavier*, ed. by Max Seiffert, Den Haag and Leipzig, 1894 (= *Werken*, Vol. 1).
- 14 *J.P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler*, in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 7 (1891), pp. 145–260.
- 15 *Jan Pietersz. Sweelinck: Werken voor orgel en clavecimbel*, Amsterdam, 1943 (= *Werken*, Vol. 1).
- 16 Werner Breig, *Der Umfang des choralgebundenen Orgelwerks von Jan Pieterszoon Sweelinck*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), pp. 258–276; Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Works: A study of English Elements in Dutch secular Music of the "Gouden Eeuw"*, Diss. Illinois 1963, published as *Sweelinck's Keyboard Music*, Leiden, 1969, 3/1987; Lydia Schiering, *Die Überlieferung der Deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – Eine quellenkundliche Studie*, Kassel, 1961 (= *Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel*, Vol. 12); Werner Breig, *Die Lübbenauer Tabulaturen Lynar A 1 und A 2*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 25 (1968), pp. 96–117 and 223–236.
- 17 Jan Pieterszoon Sweelinck: *Opera omnia – Edition altera*, in: *The Instrumental Works*, Amsterdam, 1968, 2/1974, Fascicle 1: *Keyboard Works (Fantasias and Toccatas)*, ed. by Gustav Leonhardt; Fascicle 2: *Keyboard Works (Settings of Sacred Melodies)*, ed. by Alfons Annegarn; Fascicle 3: *Keyboard Works (Settings of Secular Tunes and Dances)*, ed. by Frits Noske.
- 18 See Note 1.
- 19 See Dirksen, *The Keyboard Music of Jan P. Sweelinck*, (Note 2), pp. 641–643.