Werk

Titel: 1. Jan Pieters Sweelinck in Amsterdam (1562-1621)

Ort: Leipzig

Jahr: 1891

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?479007071_0007|log26

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

umgeformten weltlichen Elemente aus und durchdrang nach allen Seiten hin wieder ihre kirchliche Bestimmung. Die Klaviermusik andererseits, welche bisher auf die Orgel immer eine gewisse Rücksicht zu nehmen hatte, ging, frei geworden, nun unbekümmert ihre eigenen Wege.

Um die Wende des 16. Jahrh. machten sich in Deutschland von zwei Seiten her Einflüsse geltend, welche jene Errungenschaften der Koloristen höheren Kunstidealen dienstbar machten und auf den durch sie eingeschlagenen Entwickelungsgang belebend und fördernd einwirkten. Die Kunst der Venetianer A. Willaert, Cl. Merulo und der beiden Gabrieli wurde vorbildlich für die Süddeutschen H. L. Hassler, Ch. Erbach, U. Steigleder u. a., sowie für den Niederländer Sweelinck, dessen Schüler sich über Norddeutschland verbreiteten; es entstand die süd- und norddeutsche Schule, deren Gegensätze eine mitteldeutsche ausglich. Den Samen spendeten fremde Länder; daß er aber auf fruchtbaren Boden fiel, haben wir der redlichen Arbeit der deutschen Koloristen zu danken.

1.

Jan Pieters Sweelinck in Amsterdam. (1562—1621).

Die holländische „Maatschappij tot bevordering der toonkunst" hat es sich seit einer Reihe von Jahren in dankenswerther Weise angelegen sein lassen, das Studium der Geschichte niederländischer Tonkunst durch Quellenforschungen zu fördern. Eines ihrer ersten Ziele war es, die Lebensumstände Sweelincks, ihres berühmten Landsmannes, nach allen Seiten hin zu ergründen und seine Kompositionen durch Neudrucke der Gegenwart zugänglich zu machen.[1] Zu einer umfassenden kunsthistorischen Würdigung seiner Werke ist es indessen noch nicht gekommen. Im folgenden wollen wir es nun versuchen, Sweelincks künstlerische Individualität als Orgelmeister, der er ja in erster Linie war, zu betrachten und sodann bis ins Einzelne hinein die Anregungen nachzuweisen, welche die norddeutsche Orgelkunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. ihm verdankt. Für diesen Zweck wird es wichtig sein, auch auf die Lebensgeschichte der in Betracht kommenden Meister einzugehen. Wo der Verfasser in dieser

[1] J. P. S., *Regina Coeli*, hrsg. von H. A. Viotta, 1869, Einleitung von F. H. L. Tiedeman; *Zeven Orgelstukken*, hrsg. von R. Eitner, 1870; *Drie Madrigalen van C. Schuijt, twee chansons van J. P. S.*, hrsg. von R. Eitner, 1873; *Acht zes-stemmige psalmen*, hrsg. von R. Eitner, gründliche bio- und bibliographische Einleitung von F. H. L. Tiedeman, 1876; *Zes vier-stemmige Psalmen*, hrsg. von R. Eitner, 1883.

Hinsicht nichts Neues bieten konnte, hat er sich darauf beschränkt, die bisherigen Forschungen kurz zusammenzufassen. Wo ihm dagegen noch nicht verwerthetes Urkundenmaterial zur Verfügung stand, da ist auch dem biographischen Theil ein größerer Raum vergönnt worden.

Jan Pieters Sweelinck wurde in der Zeit zwischen dem 28. April und 16. Oktober des Jahres 1562 zu Amsterdam geboren als Sohn des an der dortigen Alten Kirche bestellten Organisten Pieter Sweelinck. Die erste musikalische Ausbildung erhielt der Knabe bei seinem Vater, der ein nicht unbedeutender Musiker gewesen sein soll, die wissenschaftliche bei dem Pfarrer der Alten Kirche. Im Jahre 1573 starb der Vater; was mit dem 11jährigen Knaben und seinen anderen Geschwistern, deren er noch einige hatte, jetzt geschah, erfahren wir nicht. Vermuthlich wird er fleißig seine musikalischen Studien fortgesetzt haben und so zu einer gewissen technischen Sicherheit auf seinem Instrumente gelangt sein, welche ihn dann veranlaßte, behufs weiterer Ausbildung sich nach Italien zu begeben. Den äußeren Anstoß dazu scheint ein politisches Ereigniß gegeben zu haben. Am 26. Mai 1578 wurde die römisch-gesinnte Regierung aus Amsterdam verjagt; die Klöster wurden geplündert und die Hofkirchen von den Reformierten in Besitz genommen. Diese Vorgänge mögen bei Sweelinck oder bei denjenigen Personen, welche seine Erziehung zu überwachen hatten, den Plan einer Studienreise zum schnellen Entschluß haben reifen lassen. Viel früher wenigstens wird Sweelinck nicht nach Italien gereist sein, und auch nicht viel später. Da er 1580 bereits wieder in seiner Heimath war und die Studienzeit, wie damals üblich, etwa zwei Jahre dauerte, da ferner die Reise nicht in ein zu jugendliches Alter verlegt werden darf, so müssen wir das Jahr 1578 als das Jahr seiner Abreise nach Italien annehmen. Daß der 16jährige Jüngling gerade Venedig als den Ort aufsuchte, wo er seinem künstlerischen Können den letzten Schliff geben wollte, muß man für die Beurtheilung seiner späteren Wirksamkeit wohl beachten. In dieser reichen, Kunst liebenden und pflegenden Stadt wirkte der große epochemachende Theoretiker G. Zarlino, Schüler A. Willaerts und seit 1564 Nachfolger Cipriano de Rore's als Kapellmeister an S. Marco. Zarlino, welcher mit der an niederländischen Mustern gebildeten Kunstfertigkeit eine scharfe Beobachtung und umfassende Bildung vereinigte, wurde der specielle Lehrer des jungen Sweelinck. Als Organist an der ersten Orgel zu S. Marco wirkte seit 1557 Cl. Merulo, der Meister der Toccata; Organist an der zweiten Orgel war seit 1566 A. Gabrieli. Dessen Neffe, Gio. Gabrieli, hatte bereits als 18jähriger Jüngling 1575 eine Madrigal-

sammlung erscheinen lassen. Beide, Oheim und Neffe, waren eifrige Pfleger verschiedener instrumentaler Formen. Daß Sweelinck mit dem nur um 5 Jahre älteren Gio. Gabrieli in direkte Berührung gekommen ist, dürfen wir wohl ebenso gut annehmen, wie wir es von H. L. Hassler, welcher 1584 nach Venedig kam, wissen. Die Überlieferung meldet, Sweelinck sei nach Venedig gegangen, um bei Zarlino die Komposition zu studieren. Schwerlich aber war dies allein der Grund. Oder wenn er es war, so ließ doch Sweelinck gewiß nicht die Gelegenheit unbenutzt vorübergehen, sich unter Anleitung der ersten Meister in der Orgelkunst weiter auszubilden. Dies darf man schon daraus schließen, daß er nach seiner Rückkehr 1580 die inzwischen seit dem Tode seines Vaters von verschiedenen Organisten verwaltete Stelle sofort erhielt. Die Kirchenvorsteher mußten doch wohl die Erwartung hegen dürfen, daß der 18jährige Künstler im Stande sei, jenen wichtigen Posten ganz auszufüllen.

Von 1580 an bis an sein Lebensende wirkte Sweelinck in Amsterdam. Er hatte sein gutes Auskommen, welches ihm gestattete, sich im Mai 1590 zu verheirathen. Die in dieser Ehe geborenen Kinder waren gleichfalls musikalisch begabt. Der Ruf seiner großen Kunstfertigkeit verbreitete sich bald durch die Niederlande und über ihre Grenzen hinaus. Es muß hier gleich bemerkt werden, daß die vorliegende Arbeit sich nicht auf Sweelincks Beziehungen zu seinen zeitgenössischen Landsleuten einlassen wird. Diese Aufgabe fällt in den Bereich derjenigen Untersuchung, welche sich mit den Beziehungen der englischen Virginalmusik zu den Niederländern befaßt. Es kommt hier nur darauf an, den Einfluß der Virginalmusik durch Sweelincks Vermittelung auf die norddeutsche Orgelkunst nachzuweisen. In England waren seine Instrumentalkompositionen wohl geachtet; einige derselben wurden für werth befunden, in das Virginalbuch der Königin Elisabeth aufgenommen zu werden.[1] Mit dem berühmten englischen Virtuosen Dr. John Bull scheint Sweelinck in engerem Verkehr gestanden zu haben. Er nahm einen Kanon desselben in seine Kontrapunktlehre[2] auf; und als Sweelinck am 16. Oktober 1621 gestorben war, komponierte Dr. Bull bald darauf, am 15. Dezember, eine »*fantazia op de fuga van Mr. Jan pietersn.*« Dieses Zusammentreffen ist zu auffällig, um als zufällig gelten zu können. Man darf wohl annehmen, daß Dr. Bull auf einer seiner vielen Kunstreisen auch Amsterdam berührt hat; seit 1613 war er übrigens als Organist in Brüssel angestellt. Von deutschen Schülern kamen zu Sweelinck:

[1] Vgl. unten S. 155.
[2] Vgl. unten S. 179ff.

S. Scheidt aus Halle, M. Schildt aus Hannover, H. Scheidemann und J. Praetorius aus Hamburg und P. Siefert aus Danzig. Der Verkehr zwischen dem Lehrer und seinen Schülern scheint ein herzlicher gewesen zu sein; er dauerte noch fort, als diese wieder in ihre Heimath zurückgekehrt waren. Zwei Liedbearbeitungen[1] sind von Sweelinck und Scheidt gemeinsam komponiert; daraus hat man geschlossen, daß Scheidt Sweelincks Lieblingsschüler gewesen sei. Zur Hochzeitsfeier des J. Praetorius verfertigte Sweelinck 1608 ein »*Canticum nuptiale*«;[2] zu Ehren H. Scheidemanns schrieb er einen Kanon: »*Ter eeren des vromen Jongkmans Henderich Scheytman, van Hamborgh, is dit geschreven bij mij Jan P. Swelinck, organist tot Amsterdam, op den 12den Novemb. 1614.*«[3] Die Hamburger Stadtbibliothek besitzt mehrere Vokalkompositionen Sweelincks. Nach Preußen hin bestanden ebenfalls Beziehungen; in den Stadtbibliotheken zu Königsberg und Danzig sind auch mehrere Kompositionen zu finden. Für den Königsberger Kantor Joh. Stobaeus schrieb Sweelinck ein »*Canticum in honorem nuptiarum*«, 10. Juli 1617.[4] Stobaeus brachte diese Komposition mit einem andern Text 1638 in Danzig noch einmal zum Druck.[5]

Wir besitzen von Sweelinck zwei Bildnisse. Das eine,[6] mit der Umschrift versehen: »*Etatis 44. ao. 1606. M. JO. PET. SWEL. AMS. OR.*« zeigt uns ein schönes männliches Gesicht, aus dessen Zügen Ernst, aber auch Wohlwollen und Güte spricht. Das zweite, ein Holzschnitt aus dem Jahre 1624, ist mehrfach abgedruckt.[7] In der Unterschrift wird Sweelinck genannt: »Musicus et Organista toto orbe celeberrimus. Vir singulari modestia ac pietate, cum in vita, tum in morte omnibus suspiciendus.« Charakteristisch genug für Sweelincks Ansehen außerhalb Hollands sind einige Distichen, welche Plemp auf das zweite Bild verfertigte:

»*Joannes Petrus Swelingius Amsterodamus,*
Qui fuit organica Pallas in arte minor.
Cujus fama Italos tetigit salsosque Britannos,
Quique, Orlande, tuis notus erat Bavaris.
Omnibus ex terris peregrinas traxerat aures . . .«

[1] Vgl. unten S. 172. Möglicherweise rührt aber diese Zusammenstellung nur vom Schreiber her, der nach eigenem Geschmack auswählte.

[2] Exempl. auf der Hamburg. Stadtbibl.

[3] desgl.

[4] Exempl. auf der Königsberg. Stadtbibl.

[5] desgl.

[6] Original auf der Großherzogl. Biblioth. zu Darmstadt; eine photographische Abbildung desselben steht vor den »*Acht zes-stemmigen Psalmen,*« 1876.

[7] Vgl. *Acht zes-stemmige Psalmen*, Einleitung S. 38 ff.

Daß Plemp zu diesem Lobe wohl berechtigt war, ist, was England betrifft, oben angedeutet worden. Bei der Besprechung von Sweelincks Kompositionen werden wir auf seine Beziehungen zu der mit Frescobaldi anhebenden neuen italienischen Kunstblüthe sowie zu dem südwestlichen Deutschland zu sprechen kommen. —

Nach diesen historischen Bemerkungen wenden wir uns zur kunstgeschichtlichen Würdigung Sweelincks. Wir betrachten ihn zuerst als Orgelkomponisten und Virtuosen, sodann als Theoretiker und Lehrmeister.

Die Quellen für unsere Kenntniß der Klavier- und Orgelkompositionen Sweelincks sind folgende:

1. Mscr. fol., Bibliothek des grauen Klosters in Berlin: 3 Fantasien (2 davon »auf die manier eines Echo«), 5 Toccaten, 3 Liedbearbeitungen. Eine Auswahl hieraus veröffentlichte R. Eitner.[1]

2. Mscr. fol. 191, Kgl. Bibliothek, Berlin: 1 Fantasie, 1 Choral-, 1 Liedbearbeitung.[2]

3. Mscr. fol. 888, Universitätsbibliothek Lüttich: 1 Echo.[3]

4. Virginalbuch der Königin Elisabeth, Cambridge: 2 Fantasieen, 1 Toccata, 1 Choralbearbeitung.

5. Mscr. der Bibliothek von Christ. Church, Oxford: 1 Fantasie.[4]

---

[1] *Zeven Orgelstukken*, 1870 (auch bei N. Simrock, Berlin, erschienen). Bis zu welchem Grade diese Ausgabe maßgebend ist, hat bereits H. Bellermann nachgewiesen; vgl. A. M. Ztg. 1870. S. 410 ff. Folgendes ist noch hinzuzufügen. Die anonyme Liedbearbeitung »*Unter der linden grüne*« ist identisch mit Sweelincks »*Allemande*« im Mscr. 191. Über Scheidts Antheil an den von ihm und Sweelinck gemeinsam angefertigten Liedbearbeitungen hätte die *Tabulat. Nova*, Hamburg 1624, Aufschluß geben können; die Scheidt'schen Variationen sind dort wiedergedruckt. Die anonyme »*cantio Belgica*« steht *Tab. Nov.* I. 7. Die »*Toccata S. S.*« steht nicht in der *Tab. Nov.*, ist also eine bisher unbekannte Komposition Scheidts; ebenso die »*Paduana Hispania.*«

[2] Vgl. darüber C. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, Berlin 1834, II S. 107 ff; Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884, I S. 49. Folgendes als Ergänzung: Den Inhalt schrieb eine erste Hand, von Fol. 1—60 v; der Rest sowie einige ergänzende Stücke und Bemerkungen gehören einer zweiten Hand an. Der zweite Schreiber schrieb um 1625 und fertigte auch ein Register über das Ganze an, wo er Pietro Cornet »*mio maestro*« nennt, dessen Schüler er also war. Der erste Schreiber, welcher anscheinend ein Süddeutscher war (»*Toccada*«! Erbachs und Gabrielis Stücke hat er zumeist geschrieben) schrieb also zu Anfang der 20er Jahre.

[3] Vgl. Ritter, a. a. O. S. 48 f. Mir ist diese Hdschr. nicht zu Gesicht gekommen.

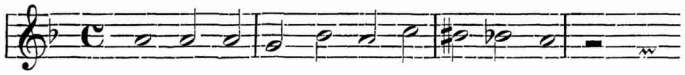
[4] Sie ist der letzte Abschnitt der im Virginalbuch enthaltenen Fantasie über das Hexachord.

6. Mscr. 23, 623, British Museum, London: »*Fantazia op de fuga van Mr. Jan pietersn faecit Doctor Bull. 1621. 15. Decemb.*«[1]

Wir besitzen also von Sweelinck 7 Fantasieen, 6 Toccaten, 2 Choralbearbeitungen und 3 Liedbearbeitungen — insgesamt 18 vollständige Stücke. Dazu kommt noch eine Reihe von Kanons, über deren selbständige Stellung und Verwendung im zweiten Theil unserer Betrachtung das Nähere angegeben werden wird.

Von den 7 Fantasieen fehlt dreien in der Überschrift jeglicher Zusatz; sie sind fugenartig gebaut, wie man leicht erkennt. Drei sind »auff die manier eines Echo«, die letzte bearbeitet das Hexachord. Um zunächst die den drei ersten Fantasieen zu Grunde liegende Kompositionsform zu erläutern, betrachten wir eine derselben genauer.

Die »*Fantasia à 4. M. P. S.*«,[2] in der phrygisch-transponierten Kirchentonart *(A ♭)* stehend, beginnt mit dem von der obersten Stimme allein vorgetragenen Thema:



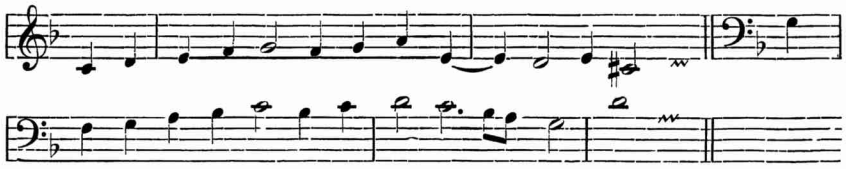
Bei der Schlußnote tritt die zweitoberste Stimme in der Unterquinte mit dem Thema ein, wozu die Oberstimme nach einer halben Pause eine sehr ausdrucksvolle und bestimmt geführte Gegenmelodie vorträgt:

Diese erscheint als ständige Begleiterin des Themas die ganze erste Durchführung hindurch. Nach einer äolischen Kadenz folgt die zweite Durchführung, in welcher sich aber eine neue, sequenzenmäßig gebildete Gegenmelodie:

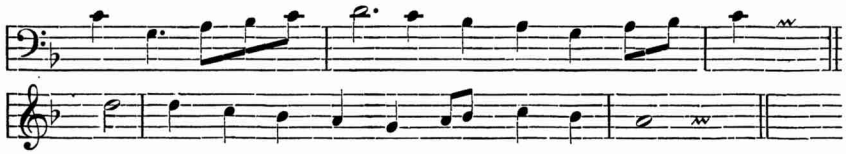
[1] Die »*Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis*,« welche im Besitz einer Kopie dieser drei englischen Handschriften ist, hat mir durch die gütige Vermittelung des Herrn J. C. M. van Riemsdijk die Benutzung derselben hier an Ort und Stelle ermöglicht und mich dadurch zu Dank verpflichtet.

[2] Mscr. Fol. 191, Berlin, Fol. 74 v. Die »*Vereeniging*« besitzt eine von Eitners Hand sauber angefertigte Kopie der in dieser Hdschr. befindlichen Stücke Sweelincks. Weil der Titel der Fantasie unter der ersten Zeile steht, so setzt Eitners Kopie gleich mit der zweiten Zeile ein. Diese hebt aber mit einem Sextakkord an; Eitner sieht sich also genöthigt, den vermeintlich fehlenden Anfang zu konjicieren. Daß die erste Zeile den richtigen Anfang bietet, hat er wohl übersehen. Vgl. die Notenbeilagen.

mit dem Thema verbindet. An den mit * bezeichneten Stellen erlaubt sich Sweelinck eine kleine rhythmische Veränderung: er verkürzt die zweite Viertel- zur Achtelnote und punktiert die erste Viertelnote. Solche kleinen rhythmischen Änderungen finden sich sehr häufig in Sweelincks Kompositionen. Nach einem mit Hilfe der zweiten Gegenmelodie gebildeten Zwischenspiele, welches mit einer phrygischen Kadenz abschließt, beginnt die dritte Durchführung, welche das Thema auf mannigfache Art mit sich selbst in die Enge führt. Wo die Engführung nicht in ihre Rechte tritt, zeigt sich das Bestreben, die Kontrapunkte aus den in der ersten und zweiten Durchführung benutzten abzuleiten. Melodien, wie diese:



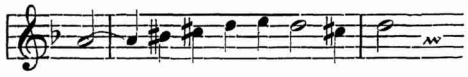
erinnern deutlich an die erste, diese:



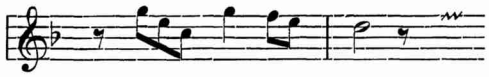
an die zweite Gegenmelodie. Über derartige motivische Um- und Weiterbildungen werden wir noch besonders zu sprechen haben. Auf den durch eine phrygische Kadenz beschlossenen ersten Haupttheil folgt der zweite, welcher nicht sowohl durch das Ineinanderverketten des Themas mit einer Gegenmelodie innerhalb einer festgehaltenen Stimmenanzahl sein charakteristisches Gepräge erhält, als vielmehr dadurch, daß sich dem in verlängerten Notenwerthen gemessen dahinschreitenden Hauptthema glatt fließende Rhythmen beigesellen, während mit jedem neuen Einsatz die Stimmenanzahl wächst. Die Gegensätze prallen freilich in dieser Fantasie nicht so hart auf einander, wie in anderen Stücken; ein Zwischensatz, welcher eine fließende Achtelmelodie:

gegen das nicht verlängerte Thema durch alle vier Stimmen führt tritt vermittelnd auf. Aber schon vor der äolischen Kadenz hebt eine Sechszehntelbewegung an, welche in verschiedenen Läufen,

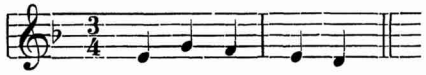
Sprüngen und Figuren das nunmehr zu ganzen Noten verlängerte Hauptthema begleitet. Das Thema liegt zunächst in der Oberstimme eines zweistimmigen Satzes, der sich zur Dreistimmigkeit erweitert, sobald der Tenor das Thema aufnimmt. Bei dem nächsten Einsatz desselben im Alt ist die Vierstimmigkeit wieder erreicht und nun tritt an die Stelle der schweifenden Figuren wieder die logisch-geschlossene motivische Verknüpfung. Das erste Motiv:



erinnert uns wieder an die allererste Gegenmelodie. Das zuletzt im Baß liegende Thema wird durch kurze sequenzenartig verbundene Imitationen der Oberstimmen begleitet. Jene ranken sich an einer kurzen Melodie fort:



Diese bildet nun wieder den motivischen Kern eines Zwischenspieles, welches durch eine phrygische Kadenz zum Abschluß gebracht wird. Daran schließt sich ein Zwischensatz in $^3/_4$ Takt, mit dem Motiv·



gebildet, während dessen das Thema, zu punktierten ganzen Noten verlängert, einmal von der obersten Stimme vorgetragen wird. Sweelinck liebte es, in den Verlauf eines Stimmengewebes hier und da Triolen oder Sextolen einzuflechten und sie mit geraden Rhythmen zu verbinden; sie wirkten belebend in dem Rahmen des Ganzen. Besonders häufig finden wir diesen Gebrauch bei den englischen Virginalisten, deren Kompositionen ihre Fertigkeit, die verschiedenartigsten Rhythmen zu kombinieren, in glänzendem Lichte erscheinen lassen.[1] Ein solcher rhythmischer Wechsel spielt bei Sweelinck eine Hauptrolle als Übergang vom zweiten zum dritten Haupttheil; der musikalische Aufbau wird durch den Wechsel recht ohrenfällig gemacht, die Form gesteigert und der Kontrast zum dritten Haupttheil verschärft. Dieser vereinigt nun in sich das Wesen der beiden ersten Theile. Er geht aus von der Zweistimmigkeit, erweitert sich zur Drei- und Vierstimmigkeit und bedient sich ebenfalls lebhaften Figurenwerks, aber er verbindet damit die Engführung und knüpft

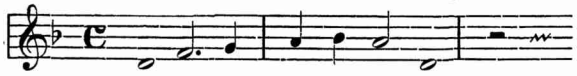
[1] Vgl. A General History of Music von Charles Burney, III London 1789. S. 115 ff. stehen einige Proben von Dr. J. Bulls Technik in diesem Punkte.

so an den ersten Haupttheil wieder an. Höchst beachtenswerth ist die Steigerung im dritten Theil. Das Thema wird zunächst zu Viertelnoten verkürzt und erscheint in dieser Gestalt in einer Stimme auf mehreren Tonstufen unmittelbar nach einander. Zu Achteln verkürzt, wird es sequenzenartig und wechselchörig verwendet. Jetzt tritt ein Wendepunkt ein: das Thema erscheint wieder in Viertelnoten, wird jetzt aber viel lebhafter behandelt. Es wird nicht mehr real beantwortet, sondern muß sich die verschiedensten Rückungen, Dehnung, Zerlegung und Kolorierung gefallen lassen, damit die Absicht des Komponisten auf möglichste Steigerung verwirklicht wird. Recht bemerkbar macht sich in diesem Abschnitt das Streben nach motivischer Weiterverarbeitung eines gegebenen Gedankens. Bevor das zu Vierteln wieder verkürzte Thema anhebt, werden die ersten 3 Noten desselben auf einer andern Stufe von derselben Stimme antizipiert; erst dann tritt das Thema wirklich ein. Dazu erscheint eine Gegenmelodie:

deren erster Theil an die S. 157 oben angegebene erinnert. Der zweite Bestandtheil rührt aus dem chromatischen Thema selbst her; er muß auch zu einem motivischen Zwischenspiel herhalten. Der Schluß des dritten Hauptttheils kehrt zu den ursprünglichen Werthen des Themas zurück. Noch dreimal tritt es auf, aber begleitet durch ruhige Viertelbewegung, die überdies durch Synkopen noch gehemmt wird. Mit einer Passage der linken und rechten Hand schließt dann die Kadenz und das ganze Stück ab.

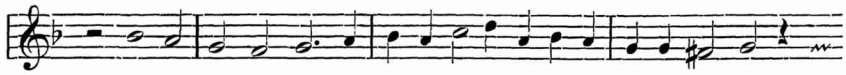
Im großen und ganzen ebenso gebaut sind die beiden anderen Fantasieen. Sie haben zwar in der Gruppierung und im inneren Aufbau der einzelnen Theile ihre Besonderheiten, aber sie lassen das Wesen der Form nicht verändert erscheinen. Da diese Kompositionen indessen nach anderer Seite hin bemerkenswerth sind, so müssen wir doch auf sie näher eingehen. Wenn wir dabei jene Besonderheiten mit berücksichtigen, so geschieht es im Interesse einer vollständigen Darlegung von Sweelincks Kompositionstechnik.

Die zweite »*Fantasia. John Pietersen Sweeling, Organista a Amstelredâ*«[1] in dorisch-transponierter Tonart (*G* ♭) beginnt mit dem Thema·



dessen melodische Fortsetzung:

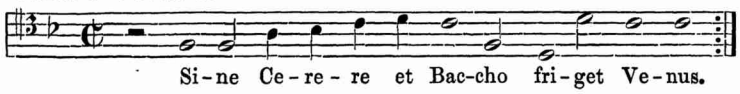
[1] Virginalbuch der Königin Elisabeth in Cambridge.



im ganzen ersten Haupttheil für die begleitenden Kontrapunkte ausgebeutet wird. Sweelinck entwickelt in dieser Fantasie eine ganz besondere kompositorische Kunstfertigkeit, indem er die Beantwortungen des Themas immer *in motu contrario* eintreten läßt. Im zweiten Theil legt Sweelinck das in seinen Werthen verdoppelte Thema, verlängert um die ohne Pause sich anschließende und ebenfalls verdoppelte melodische Fortsetzung desselben zu Grunde. Es fehlt sodann ein vermittelnder Abschnitt zwischen dem ersten und zweiten Haupttheil, welch letzterer unmittelbar nach der Kadenz des ersten mit der Zweistimmigkeit beginnt. Die Überleitung zum dritten Haupttheil geschieht anders als in der vorigen Fantasie. Hier wird der *C*-Takt beibehalten; innerhalb desselben erscheint aber das Thema, ohne seine Fortsetzung, zweimal so, daß die einzelnen Töne zu punktierten ganzen Noten verlängert sind, wogegen die übrigen Stimmen sequenzenmäßige Imitationen des Themas ausführen. Diese Fantasie zeigt uns den Meister des Kontrapunkts von der besten Seite; spielend werden die schwierigen Probleme gelöst. Und es ist kein schlechtes Zeichen für den künstlerischen Geschmack der Königin Elisabeth, daß sie gerade diese Komposition Sweelincks für ihrer würdig erachtete.

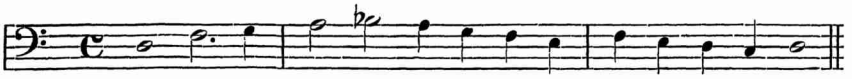
Das Thema dieser Fantasie hat Sweelinck in anderer Wendung noch einmal zu einem Kanon benutzt;

Canon à 4. J. P. S.[1]



Si-ne Ce-re-re et Bac-cho fri-get Ve-nus.

Diesem Thema begegnen wir auch bei anderen Komponisten. In Klebers Tabulaturbuch (1520—1524) steht eine »*Fantasia*« eines gewissen »*Cored Sal.*«,[2] deren Thema lautet:



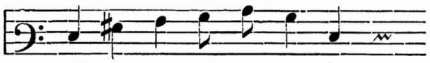
Ein aus der Umgegend von Salzburg stammender Druck mit In-

[1] Orig. auf der Hamburg. Stadtbiblioth.; mitgetheilt vor den »*Twee Chansons*«, Edit. der »*Maatschappij*«, 1873. S. 30.

[2] Vgl. Ritter, Zur Gesch. des Orgelspiels, 1884, II S. 101; er vermuthet »*Conrad. Salisburgensis.*«

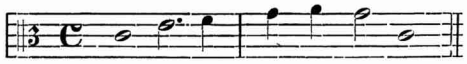
strumentenbildern[1] stellt in Bild 6 eine Prozessionsfahne dar, auf welche hinauf geschrieben ist:

»Canon in Vnisono.



[Mi]-se-[re]-ri — me-i.«

Diese Melodie hat also dieselbe Tonfolge wie das Sweelinck'sche Thema. Was aus dieser Thatsache für Sweelincks Beziehungen zum Süden und besonders zum Südwesten Deutschlands zu folgern, werden wir weiter unten sehen; hier sei sie einfach registriert. Im Jahre 1607 erschien zu Hamburg von den zuerst im Jahre 1599 ebendaselbst herausgegebenen »*Cantiones sacrae*« des Hieronymus Praetorius eine »*editio altera, ab ipsomet auctore aucta et correcta*«. Diese enthält eine sechsstimmige Motette[2] des Autors zu dem Text: »*Gaudete omnes et laetamini.*« Praetorius verarbeitet zu dem Worte »*Gaudete*« das Thema:



Gau-de - - - te.

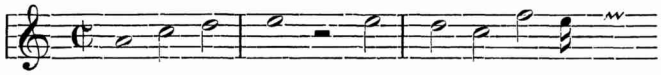
welches er gleichfalls immer in der Gegenbewegung beantworten läßt. Praetorius konnte zwar bei seinem Aufenthalte in Mitteldeutschland[3] mit Klebers Tabulatur bekannt geworden sein, aber das durchgeführte Prinzip der Gegenbewegung weist doch auf nähere Beziehungen zu Sweelinck hin. Und dann erscheint uns die Thatsache, daß H. Praetorius seinen Sohn Jakob zu Sweelinck schickte, in einem ganz besonderen Lichte. Eine Entscheidung darüber, wer von beiden dem andern vorbildlich gewesen ist, ob Sweelinck oder Praetorius, ist aber vorläufig noch nicht zu treffen. Dazu müßte erst festgestellt werden, wann Sweelincks Komposition entstanden ist, und zweitens, ob auch schon die erste Ausgabe der »*Cantiones sacrae*« jene Motette enthält. In zwei Theile zerlegt er-

[1] Vgl. Dr. O. Fleischer, »Ein seltener alter Druck mit Instrumentenbildern,« Zeitschr. f. Instrumentenbau, XI, S. 131 ff. Die Zeit des Druckes ist meiner Ansicht nach vom Verfasser richtig als die 2. Hälfte des 16. Jahrh. angegeben. Vgl. dagegen Eitner, M. f. M. 1891, Heft 3.

[2] Exempl. in der Kirchenbibl. zu Husum; die Kenntniß der Motette verdanke ich der Güte des Herrn Gesanglehrers G. Schmerberg zu Berlin.

[3] Er hatte in Köln studiert und war dann in Erfurt Stadtkantor gewesen. In Mitteldeutschland wie auch in Stuttgart waren seine Kompositionen sehr bekannt; vgl. Jos. Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Würtembergischen Hofe, Stuttgart 1890, I. S. 339.

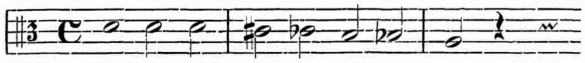
scheint das Fugenthema in der »*Fantasia 3. Toni di M. petro Cornet*«,[1] des Brüsseler Organisten; es lautet:



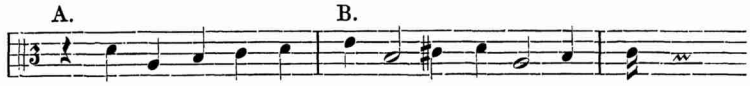
und wird wiederum stets in der Gegenbewegung beantwortet. Daß diese Übereinstimmung mit P. Cornet keine zufällige ist, werden wir bald sehen. Mehr an Cornet als an Sweelinck lehnt sich Scheidt mit dem Thema seiner »*Fuga à 4 Voc. Contraria*«[2] an:

in welcher, wie die Überschrift andeutet, die Gegenbewegung auch durchgängig festgehalten wird.

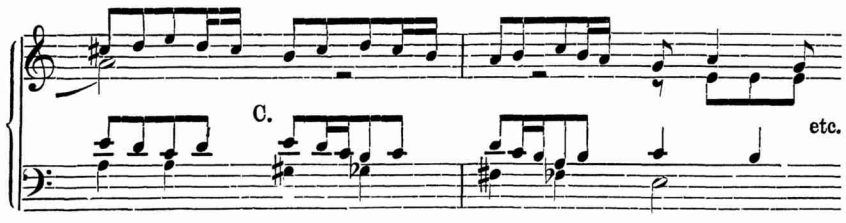
Der dritten »*Fantasia à 4. M. J. P. S.*«[3] in dorischer Tonart liegt ein Thema zu Grunde, welches chromatisch absteigend eine Quarte durchläuft:



Wie in den beiden vorher besprochenen Fantasieen wird die melodische Fortsetzung des Themas:



welche erst als Kontrapunkt zur Beantwortung auftritt, auch für die weitere Verarbeitung des Themas festgehalten. Im übrigen bietet die Form nichts wesentlich Neues. Zu beachten ist nur noch eine motivische Umbildung der Gegenmelodie in ihrer zweiten Hälfte *(B)* in Takt 181 f.:

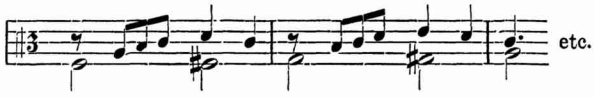


[1] Mscr. Fol. 191, Berlin, Fol. 17 v.

[2] *Tabul. Nova*, Hamburg 1624, II 1.

[3] *Zeven Orgelstukken*, hrsg. v. R. Eitner, S. 20; mit Eitners Versehen, aber in richtigen Notenwerthen bei Ritter, a. a. O. II S. 67.

Dies Thema mit seinen drei Kontrapunkten spielt nun in der gleichzeitigen und späteren Orgellitteratur eine große Rolle. Die chromatische Quarte wird entweder als Thema benutzt oder sie ist im Verlaufe eines Stückes die motivische Weiterbildung einer diatonisch durchmessenen Quarte. In der zweiten Art findet sie sich öfter bei Peter Philips, dem Organisten zu Soignies; z. B. in einer »*Galiard*« und in der »*Pavana dolorosa*«,[1] in welch letzterer die chromatische Quarte aufsteigt. Demgemäß wird die Melodie *B* auch geändert:



Als festgehaltenes Thema erscheint die chromatische Quarte in zwei anscheinend niederländischen Stücken, denen leider die Autorangabe fehlt, nämlich in einem »*Ballett*« und in einer Fantasie.[2] In letzterer wird die chromatische Quarte sowohl auf- wie absteigend als Thema benutzt. Nachdem verschiedene motivische Umbildungen von *B* das Thema begleitet haben, erscheint endlich auch *C* fast Note für Note, wie oben angegeben. In der Fuge[3] von Matthias van den Gheyn, Organist zu Löwen im 18. Jahrh. wird auch die chromatische Quarte noch durchgehends bearbeitet. Man ersieht aus diesen Angaben, daß die von *A* nnd *E* sowohl auf- wie absteigende chromatische Quarte ein beliebtes Thema war und daß sich dazu bestimmte Gegenmotive ausgebildet hatten, deren Grenzen durch die untere und obere Terz und Sexte gegeben waren. Daß diese chromatische Behandlungsweise durch Sweelinck ihren Eingang in die norddeutsche Orgelmusik fand, wird man erklärlich finden. Es genüge, hierfür ein Beispiel nur anzuführen. In der »*Fantasia super «Jo son ferito casso» Fuga quadruplici. à 4 Voc.*« behandelt S. Scheidt[4] die auf- und absteigende Quarte, indem er als Gegenmelodie *A* und *C* verbunden benutzt. Aber auch außerhalb der norddeutschen Orgelschule findet sich die gleiche Anwendung der

[1] Mscr. Fol. 191. Berlin: »*Galiard*« Fol. 8r.; »*Pavana dolorosa*« Fol. 6r. Letztere ist nach Angabe des von der zweiten Hand gefertigten Registers »*Composta in Prigione del P. P.*«

[2] »*Ballett*« a. a. O. Fol. 78r.; die Fantasie Fol. 82v. ist voll von Zusammenklängen, welche für jene Zeit frappieren. Das Ballet erinnert in seinem Anfang sehr stark an die erste Fantasie Sweelincks (s. oben S. 159, das chromatische Motiv betreffend). Die Fantasie ist so vollendet und sicher in der kontrapunktischen Stimmführung, daß ich sie wohl Peter Philips zuschreiben möchte.

[3] Mitgetheilt von Ritter a. a. O. II S. 65.

[4] *Tabul. Nova,* Hamburg 1624, I 2.

Chromatik; zunächst bei G. Frescobaldi.[1] Fr. X. Haberl nimmt nun in der Vorrede zu seiner Ausgabe Frescobaldis für diesen das Verdienst in Anspruch, zuerst die Chromatik in ausgedehnter Weise in die Orgelmusik überhaupt eingeführt zu haben. Die italienische Gesangsmusik des 16. Jahrh. ist mit der Chromatik bereits ganz vertraut; sie dient hier aber nur dazu, dem Texte, wo es nöthig ist, das Chroma zu geben und ihn so musikalisch entsprechend zu illustrieren. Anders ist es bei der Instrumentalmusik; hier wird die Chromatik, mit welcher sich der Begriff eines besonderen Affekts verbindet, Selbstzweck; und in dieser Anwendung findet sich die Chromatik bei den Orgelmeistern Italiens vor Frescobaldi nicht; er hat sie erst bei ihnen eingebürgert. Diesen Gebrauch der Chromatik hat aber Frescobaldi nicht aus sich selbst heraus gefunden, sondern er hat ihn von den Niederländern übernommen. Als er, noch ein Jüngling, in Flandern weilte, waren Männer wie Sweelinck, P. Philips, P. Cornet längst fertige Meister ihrer Kunst. In wiefern nun allerdings die niederländische instrumentale mit der italienischen vokalen Chromatik Zusammenhang hat, ist eine Frage, die hier nicht erörtert werden kann. Bei Frescobaldis Schüler, J. J. Froberger, finden wir sogar das Sweelinck'sche Thema in verkürzter Fassung wieder vor. Es bildet in einer »*Toccata*«[2] den Grundgedanken für den fugierten Mittelsatz. Glücklicherweise meldet uns eine handschriftliche Überlieferung[3] Zeit und Ort der Entstehung des Stückes: »*fatto a Bruxelles anno 1650*;« wir werden also wieder nach den Niederlanden geführt. Frescobaldi und Froberger wirkten nun, was die Chromatik anlangt, wieder vorbildlich für die süddeutsche Orgelschule. Aber bevor sich hier ihr Einfluß geltend machte, war der Ruf von Sweelincks Kunst schon bis hierher gedrungen. Der Augsburger Organist Christ. Erbach schrieb eine »*Canzon Cromattica*«,[4] in welcher er die chromatische Quarte Sweelincks auf- wie absteigend als Thema verarbeitet und dazu die melodische Fortsetzung *A* als Gegenmelodie festhält. Wir überspringen nun die große Reihe von süd- und norddeutschen Orgelkomponisten, welche hier noch zu nennen wären, und erwähnen nur noch Joh. Seb. Bach. In seiner »*Canzona*«[5]

---

[1] Auswahl der Orgelkompositionen Frescobaldis, hrsg. v. F. X. Haberl, Leipzig, S. 10, 22, 36; Die chromatische Quarte als Kontrapunkt S. 16, 43, 51, 77.

[2] Ritter, a. a. O. II S. 225.

[3] Mscr. der Pariser Nationalbiblioth. Vm 2115; Fol. 7 im zweiten Theil desselben; freundlichst mitgetheilt von Herrn Dr. O. Fleischer in Berlin.

[4] Mscr. Fol. 191. Berlin, Fol. 70 v.

[5] Orgelkompositionen, Ed. Peters, IV. nr. 10.

verarbeitet er zunächst die chromatische Quarte; als Gegenmelodie verwendet er *C* im ersten und *B* im zweiten Theil. Wenn er die Form von Frescobaldi entlehnte, so rühren doch die musikalischen Grundgedanken aus dem vererbten Schatze der norddeutschen Orgelschule her.[1]

Es ist nunmehr die Frage zu erörtern, woher Sweelinck seine große dreitheilige Fantasieform erhalten hat, oder, falls er sie selber schuf, an welche bestehenden Formen er anknüpfte. Die erste Frage läßt sich leicht beantworten. Soweit sich nach dem bisher zugänglichen Material urtheilen läßt, so findet sich die große dreitheilige Form vor Sweelincks Meisterzeit in dieser Vollendung weder bei den Engländern noch den Italienern oder Niederländern. Wir müssen also annehmen, daß er sich diese selbst geschaffen hat. Allerdings waren ihm die Elemente dazu gegeben; und an Versuchen, dieselben in ähnlicher Weise zu gruppieren, hat es auch nicht gefehlt. Die beiden Hauptfugenformen bei den Italienern, Ricercare und Canzone, wurden durch Niederländer eingeführt und angebaut. Jaques Buus, Adriano Willaert und durch sie beeinflußt, die beiden Gabrieli[2] haben das Wesen beider Formen ziemlich scharf ausgeprägt. Das Ricercare verarbeitet mehrere Themata gegeneinander in der Weise, daß möglichst wenig neues kontrapunktisches Material nöthig wird. Die Canzone begnügt sich dagegen mit einem Thema und seiner melodischen Fortsetzung, stellt sich aber durch Einführung der Gegenbewegung oder durch leichte motivische Umbildung ein neues Thema her, welches in einem besonderen Abschnitt für sich behandelt wird. Im Ricercare wendet A. Gabrieli auch die Verlängerung des Themas an, die einfache sowohl wie die doppelte; wo es angeht, imitieren dann die übrigen Stimmen das Thema in kürzeren Werthen. Beide Formen vereinigt Sweelinck zu einer dreitheiligen. Die Themata der drei Theile hängen nach dem Prinzip der Canzone mit einander zusammen; die Verarbeitung der Themata geschieht dagegen nach dem des Ricercare. Allerdings wird das Wesen des letzteren etwas gestört. Denn Sweelinck begnügt sich nicht damit, immer dieselben Kontrapunkte nur in anderer Verbindung wieder vorzubringen, sondern er läßt auch hier, wie wir sehen, motivische Weiterbildung eingreifen. Während Haßler bei der Ricercarform seines Lehrers stehen blieb, erweiterte sie also Sweelinck. Mit diesem Versuch steht er indessen nicht allein da; mehrere

[1] Man vergleiche Phil. Spitta, Joh. Seb. Bach, I Leipzig 1873, S. 418 ff.

[2] Vgl. W. J. v. Wasielewski, Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jahrh., Berlin 1878, Beisp. S. 27 ff.

Niederländer gingen in ähnlicher Richtung weiter. Die »*Fuga suavissima*« von Karl Luython,[1] einem Zeitgenossen Sweelincks, zerfällt in drei Theile, welche gar nicht, oder nur sehr lose zusammenhängen. Es ist eine rein äußerliche Aneinanderreihung von drei Ricercaren, deren Themata nicht motivische Fühlung haben. Einen dritten Weg sehen wir von dem Brüsseler Organisten Peter Cornet[2] eingeschlagen. Das Thema erscheint im Verlaufe seiner Fantasieen mehrere Male umgebildet; aber der motivische Zusammenhang ist stets klar zu erkennen. Er liebt es auch, die Umbildungen mit dem ursprünglichen Thema zusammenzuführen. Die Kontrapunkte werden dafür nicht motivisch weiter verarbeitet. Diese Form finden wir in den Capricci Frescobaldis wieder. Was ihn von Cornet unterscheidet, ist das Streben nach Gegensätzlichkeit in dem Charakter der einzelnen Theile. Er läßt Taktwechsel eintreten und prägt die Kontrapunkte schärfer aus. Im Princip aber stimmt er völlig mit Cornet überein. Wenn nun Fr. X. Haberl bemerkt, daß Frescobaldi diese mehrtheilige Fugenform zuerst in die Orgelliteratur eingeführt habe, so trifft dies nach obigen Andeutungen für Italien zu. Die Originalität kommt ihm aber nicht zu; hierin, wie in der Anwendung der Chromatik, steht er auf den Schult rn der Niederländer. — Es ist sehr wichtig, diese verschiedenen Abarten der großen Fugenform auch fernerhin zu verfolgen; man kann daran ermessen, was alles noch nöthig war, ehe man zu den einfachen Gesetzen der modernen Fuge gelangen konnte.[3]

---

[1] Vgl. Ritter a. a. O. II S. 55.

[2] Vgl. oben S. 162.

[3] Man vergleiche mit dieser Darlegung die Definition des Mich. Prätorius, Synt. mus. III S. 21:

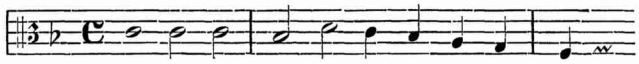
»*Fantasia: Capriccio.*

Wenn einer nach seinem eignem *plasier* vnd gefallen eine *Fugam* zu *tractiren* vor sich nimpt, darinnen aber nicht lang *immoriret*, sondern bald in eine andere *fugam*, wie es ihme in Sinn kömpt, einfället: denn weil ebener massen, wie in den rechten Fugen kein Text darunter gelegt werden darff, so ist man auch nicht an die Wörter gebunden, man mache viel oder wenig, man *digredire*, *addire*, *detrahire*, kehre vnd wende es wie man wolle. Vnd kan einer in solchen *Fantasien* vnd *Capriccien* seine Kunst vnd *artificium* eben so wol sehen lassen: Sintemal er sich alles dessen, was in der *Music tollerabile* ist, mit bindungen der *Discordanten*, *proportionibus &c.* ohn einigs bedencken gebrauchen darff; doch daß er den *modum* vnd die *Ariam* nicht gar zu sehr vberschreite, sondern in *terminis* bleibe.

Fuga: Ricercar.

. . . . . dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß vnd nachdencken aus allen winckeln zusammengesucht werden muß, wie vnd vff mancherley Art und weise dieselbe in einander gefügt, geflochten, *duplirt*, *per directum et indirectum seu contrarium*, ordentlich, künstlich vnd anmuhtig zusammen gebracht, vnd biß zum ende hinausgeführt werden könne.«

Mehrfach von der festgestellten Form abweichend ist die lydische Fantasie über »*Ut re mi fa sol la. à 4 voci. Jehan Petersen Swelling. 1612*«.[1] Der Komposition liegt abwechselnd das *hexachordum naturale* und *molle* zu Grunde, welches bei jedem Auftreten seinem ganzen Umfange nach auf- und absteigend benutzt wird. Dies geschieht beim ersten Haupttheil in ganzen, beim zweiten in halben, beim dritten in Viertel- und Achtelnoten. Der erste Haupttheil beginnt mit einem Gegenthema,



welches dreimal durchgeführt wird. Es wird aber nicht Note für Note beantwortet, sondern wandelt sich allmählich um, bis es endlich, noch vorm Beginn des zweiten Haupttheils, ganz übergeht in eine neue Gegenmelodie; diese macht dann wieder einer anderen Platz. Unter stetiger Steigerung der Kontrapunkte und des Themas in ihrer Beweglichkeit gelangt die Fantasie bis zur Engführung in Achtelnoten und schließt dann mit einer viertaktigen Passage ab. Die Behandlung des Hexachords war, wenn man von den discantisierenden Stücken des 16. Jahrh. absieht, im 17. Jahrh. anscheinend sehr beliebt. Dr. John Bull[2] hat eine Reihe von Variationen darüber geschrieben. Nach Frescobaldis[3] Vorgang behandelten das Hexachord noch Froberger, G. Muffat u. a. Von den Norddeutschen ist Scheidt zu nennen. Dieser benutzte übrigens Sweelincks Gegenthema als Hauptthema eines Echo und einer dreistimmigen Fantasie.[4]

Die drei Fantasieen »auff die manier eines Echo«[5] wenden sich ganz von der großen dreitheiligen Form weg; die Berechtigung, den Namen »Fantasie« zu führen, beruht nur auf der motivischen Um- oder Weiterbildung, die in ihnen durchgeführt wird. In der ersten, jonischen Echofantasie wird 26 Takte hindurch eine Melodie, welche diatonisch auf und absteigend eine Quarte oder Quinte durchläuft, von den beiden untersten Stimmen kanonisch vorgetragen. Vom 26. Takt an entrollt sich uns sodann ein buntes, oft wechselndes Bild. Die Grundmelodie wird auf die mannigfaltigste Weise motivisch verändert. Auf diesen in seinen Farben sich stets verändernden Faden sind die ganzen perlenden Echomanieren aufgereiht. Anders, aber nicht minder geschickt ist die Weiterbildung in der zweiten,

[1] Virginalbuch der Königin Elisabeth.
[2] Vgl. S. 158. Anm.
[3] Frescobaldi-Ausgabe von Haberl, S. 74.
[4] Tab. Nova II 2 und 6.
[5] Eitners Ausgabe, S. 1 ff.

äolischen Echofantasie. Diese beginnt mit einer diatonisch eine Quarte durchlaufenden Melodie, also ähnlich wie die erste Echofantasie; die Melodie erscheint übrigens im weiteren Verlaufe auch chromatisch erweitert.[1] Die innere Entwickelung wird nun durch eine geschickte Verkettung wechselnder Kontrapunkte herbeigeführt. Die letzten kontrapunktischen Bewegungen irgend einer Stimme beim Eintritt einer Kadenz werden von einer anderen Stimme aufgenommen und von den übrigen so lange imitierend weitergesponnen, bis sich auf dieselbe Weise wieder eine andere kleine Melodie in den Vordergrund stellt. Beide Echofantasien beginnen also zwar fugenartig, die Fortsetzung bleibt aber nicht so kompakt, sondern löst sich mehr oder weniger in die glitzernden Echofiguren auf.

Auch zu dieser instrumentalen Form bekam Sweelinck aus Italien die Anregung. Das Echo wurde zuerst in der italienischen Schäferpoesie angewendet; es fand dann bald seinen Weg nach dem Süden Deutschlands und wurde hier ein beliebtes Kunstmittel für Komponisten weltlicher und geistlicher Lieder. Sweelinck übernahm es auch in die instrumentale Musik. Die beiden von ihm ausgeprägten Arten der Echobehandlung haben sich durch die ganze norddeutsche Orgelschule hindurch erhalten. Auf dem Grunde oder unter der Oberfläche von ruhig fortschreitenden oder nur leicht bewegten Harmonien ergeht sich eine rhythmisch lebhafter gestaltete Stimme, welche meist kurze Melodietheile zuerst in einer höheren, dann in einer tieferen Lage (oder umgekehrt) ausführt. Längere oder kürzere Tonfolgen und Akkordverbindungen werden entweder ganz oder in ihrem letzten Theile in derselben Lage, in welcher sie zuerst ertönten, wiederholt. Mit diesen beiden Arten verbindet nun Sweelinck ein anderes Kunstmittel niederländisch-italienischer Herkunft, die Wechselchörigkeit Willaerts. Ein zweistimmiger Satz wird von 2 äqualen Stimmen vorgetragen; am Schlusse setzen 2 andere Stimmen ein, die dasselbe nur eine Oktave tiefer oder höher wiederholen. Eine andere Art ist es, wenn drei Stimmen innerhalb der Vierstimmigkeit einen Satz ausführen und dieser in höherer oder tieferer Lage wiederholt wird, indeß die beiden Mittelstimmen ruhig weitergehen. Die Wechselchörigkeit war ebenfalls, wie das Echo, in Deutschland bald bekannt geworden; sie war durch die Koloristen sogar schon in die deutsche Orgelmusik, wenn auch noch nicht als selbständiges Kunstmittel, eingeführt worden. Als solches erscheint sie erst bei Sweelinck und seinen Schülern. R. Eitner[2] macht nun

[1] Vgl. oben S. 163.

[2] »Hassler und Sweelinck,« M. f. M. IV. S. 41 ff.

auf eine Übereinstimmung in diesem Punkte zwischen H. L. Hassler und Sweelinck aufmerksam, die nach dem Gesagten nicht weiter auffällig sein sollte. Beide fanden ihre musikalische Ausbildung an der Stätte, wo Willaert gewirkt und die beiden Gabrieli noch wirkten. Von einer geistigen Beeinflussung beider Männer gegenseitig kann schon gar nicht die Rede sein. Zunächst ist es schon sehr unwahrscheinlich, daß sich beide persönlich gekannt haben; Sweelinck war, als Hassler 1584 nach Venedig kam, bereits vier Jahre lang in seiner Heimath ein angesehener Organist. Von einem Einfluß Sweelincks auf Hassler könnte man nur, wie wir später sehen werden, mit Bezug auf das erste Dezennium des 17. Jahrh. reden; — und damals war doch Hassler schon längst zu einer selbständigen Meisterschaft gelangt. Die gemeinsame Art der Ausbildung ist ausreichend und allein zulässig, um die Übereinstimmung im Gebrauch gewisser Kunstmittel bei beiden Männern zu erklären.

Sweelincks Stellung zur zweiten freien Orgelform, der Toccate, erkennen wir aus 6 Vertretern[1] derselben. Auch in ihnen ist er, was die Form anlangt, von venetianischen Einflüssen nicht frei geblieben. Cl. Merulo und A. Gabrieli hatten jeder in besonderer Weise die Toccate bestimmt:[2] ersterer, indem er die ruhig fließenden Harmonien und die strömenden Passagen, die gegensätzlichen Elemente der Toccate, sich beide mehr durchdringen ließ, ohne doch ihren Gegensatz aufzuheben; jener, indem er beide Gegensätze durch einen fugierten Zwischensatz trennte und vermittelte. In Merulos Art komponiert sind nun die ersten 5 Toccaten Sweelincks. Breite und volle Harmonien gehen in schneller fließende Melodien über. Wechselchörigkeit, Sequenzen, kurzes imitatorisches Stimmengewebe, echoartige Wiederholungen, gebrochene Intervalle und Akkorde: das sind die einzelnen Bestandtheile, aus deren buntem Spiel sich auch bei ihm die Toccate zusammensetzt. Mehr Gabrieli'schen Gepräges ist dagegen die letzte, äolische Toccate. Nach einem motivisch gearbeiteten Präludium, welches zu einer phrygischen Kadenz leitet, setzt die Toccate mit einem fugierten Satze ein, nach dessen Schluß erst sich jene Toccatenelemente einfinden.

Überblickt man den bisherigen Gang der Darstellung, so müssen wir zugestehen, daß Sweelinck, was die Formen betrifft, bei den Venetianern gelernt hat. Bei ihnen fand er die Vorbilder seiner Fantasien, Echos und Toccaten. Ein Moment ist es aber, welches

---

[1] Fünf befinden sich im Mscr. des Grauen Klosters, eine im Virginalbuch der Königin Elisabeth; drei der ersteren s. in Eitners Ausgabe S. 32 ff.

[2] Ritter a. a. O. I S. 18, 23.

seinen Fortschritt über jene hinaus kennzeichnet, nämlich die Kunst, einen gegebenen melodischen Grundstoff mit allen zu Gebote stehenden instrumentalen Mitteln rhythmisch-motivisch weiter- und umzubilden. Diese Beobachtung giebt uns überhaupt das Mittel an die Hand, die Kompositionen der Merulo-Gabrieli'schen Schule von denen der Niederländer und deutschen Schüler Sweelincks scharf zu unterscheiden. Jene erscheinen uns, weil sie der motivischen Fortbildung entbehren und sich an der mannigfaltigen Kombination festgehaltener Themata genug sein lassen, wie ein klares, durchsichtiges und glattes Gewebe; diese dagegen scheinen auf den ersten Blick hin ein rauhes, verworrenes und unklares Gefüge zu haben. Umgekehrt dazu aber im Verhältniß steht der innere musikalische Werth. Die italienischen Orgelkompositionen erfreuen durch ihren Glanz auf der Oberfläche, unter welcher sich aber kein tieferer Kern birgt. Wer sich dagegen von der rauhen Außenseite der norddeutschen Orgelmusik nicht abschrecken läßt, sondern durch jene hindurchdringt, dem offenbart sich die Kraft der Empfindung und die Tiefe des Gemüths, welche ihr innewohnen. Diese Erwägung bestimmt uns auch, ein Ricercare, welches Ritter,[1] der Autorität seiner Vorlage mit vollem Rechte folgend, Gio. Gabrieli zuweist, Eitner[2] aber mit nichts beweisenden Gründen für Sweelinck in Anspruch nehmen will, nicht als Sweelinck'sche Komposition anzuerkennen; weder Form noch Kompositionstechnik spricht für Sweelinck.

Die Kunst der motivischen Weiterbildung, welche Sweelinck also bei den Italienern nicht lernen konnte, fand er bis zu einem hohen Grade ausgebildet vor in den Variationen der englischen Virginalmusik. Die Variation war eine beliebte Form in der Hausmusik des 16. Jahrh. sowohl bei Italienern wie bei Deutschen. Das vorzüglichste Hausinstrument, die Laute, war aber natürlich nicht imstande, die Variationen bis ins Einzelne hinein charakteristisch und fein zu zeichnen. Die Koloristen, welche den Gesichtskreis der Orgelmusik auch auf das weltliche Gebiet hin erweiterten, führten ihm so zwar das akkordische harmonische Element zu, jedoch bestand die Variationstechnik nur in ihrem Kolorieren. Allen Völkern weit vorauf auf diesem Gebiet waren schon im 16. Jahrh. die Engländer. Material, um dies Verhältniß genügend überblicken zu können, bietet Farrencs Publikation;[3] es wäre nur zu wünschen, daß endlich einmal

[1] a. a. O. II S. 18 f. aus Mscr. Fol. 191 Berlin; die erste Hand bezeichnet Gio. Gabrieli als Komponisten, ohne von der zweiten korrigiert zu werden.

[2] seine Kritik über Ritters Werk, M. f. M. XVII S. 73 ff.

[3] »*Le trésor des pianistes*« II Paris 1863, Heft 1: »*Parthenia . . . composed by three famous Masters: W. Byrd, Dr. J. Bull & O. Gibbons.*«

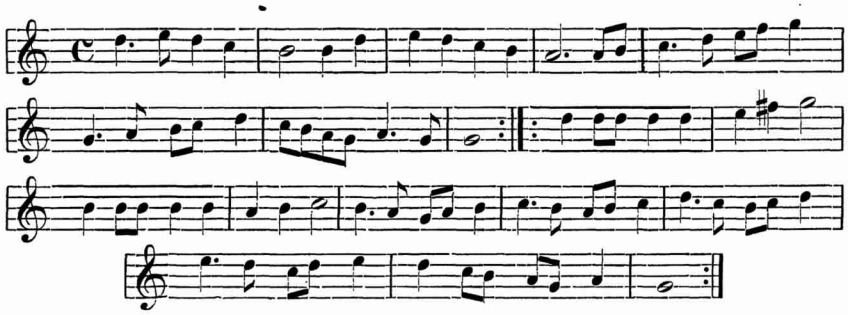
alle Quellen hierfür wieder ans Licht gezogen würden. Besonders zeichneten sich die drei großen englischen Zeitgenossen Sweelincks aus: William Bird durch melodischen Stimmenfluß und lieblich-innigen Ausdruck; Orlando Gibbons und John Bull durch virtuose Technik und Kraft. Ihnen stellt sich Sweelinck ebenbürtig zur Seite.

Wir kennen von Sweelinck 5 Variationsreihen: 3 über weltliche Lieder, 2 über Choralmelodien. Zwei Faktoren sind es, welche das Wesen der ersteren bestimmen: die Folge der Grundakkorde und die Umbildung der Melodie. Die mit der Melodie mitgegebenen Harmonien werden alle Variationen hindurch festgehalten;[1] ein Prinzip, welches in der Lautenmusik und von den Koloristen streng beobachtet wird, und welches überhaupt von jeher mit der Variation eng verknüpft gewesen zu sein scheint. Nach dieser Richtung konnten also Sweelincks Schüler der deutschen Kunst nichts Neues bringen; wohl aber in dem zweiten Punkte. Auf dem feststehenden harmonischen Grunde entfalten sich die verschiedenen Gebilde. Die Melodie wird in mannigfacher Weise melodisch und rhythmisch geändert; ihre einzelnen Töne werden umspielt. Letzteres geschieht aber nicht nach der Koloristen Art, so daß das ganze Figurenwerk nur als ein äußerlich aufgeklebter Zierrath erscheint, sondern so, daß die Umspielungen frische, lebenskräftige und selbständige Gedanken sind, welche motivisch das ganze Stimmengeflecht durchdringen und mit den Harmonien innig verschmelzen. Die Koloristen-Variationen rufen den Eindruck hervor, als ob sie versuchen wollten, die blendende Weiße einer Marmorstatue mit einem ganz durchsichtigen Schleier zu verdecken. Ein ganz anderes Gesicht haben die englischen und niederländischen Variationen. Man sieht die plastisch hervortretenden Formen des harmonischen Gefüges; ihnen schmiegt sich jedoch ein farbenprächtiges, viel gefaltetes Gewand an, welches den Linien nachgiebig folgt. In der Gruppierung folgt Sweelinck dem Prinzip der Steigerung. Den Anfang machen die voller gesetzten, mit Imitationen ausgestatteten Variationen, dann folgen die lebhafter gestalteten, deren Figuren sich in immer flüssigere Elemente auflösen. Die verschiedenen Variationen lassen sich im einzelnen auf zwei Grundformen zurückführen, wir unterscheiden motivische und figurierende Variationen. Zur ersten Gruppe gehören diejenigen, in welchen die Melodie freikanonisch von zwei Stimmen vorgetragen wird, während die übrigen Stimmen die harmonische Gesamtwirkung herstellen. Ferner rechnen dazu alle, in welchen

[1] Nur in seltenen Fällen wird davon der motivischen Arbeit zu Liebe abgewichen.

eine geschickte und zwanglose Verkettung oder Aufeinanderfolge wechselnder Motive die Umkleidung für den inneren Kern der Grundakkorde abgiebt. Als figurierende Variationen können wir diejenigen bezeichnen, in welchen die Melodie durch allerhand Figuren, Laufwerk, gebrochene Intervalle und Akkorde begleitet wird oder selbst in diese Elemente aufgelöst wird.

Der mixolydischen »*Allemande: Unter der linden grüne*«[1] liegt die Melodie zu Grunde:



Text wie Melodie stammen beide aus England. Hier sang man die Melodie[2] zu dem Texte: »*All in a garden twee lovers sat at ease.*« In den Niederlanden muß der deutsche Text zu Anfang des 17. Jahrh. bekannt gewesen sein. Im Liederbuch des Thysius[3] wird eine Allemande des Grafen von Lingen »Allemande Linde« genannt, welcher Name dem Schreiber offenbar geläufiger war. Die späteren Schicksale des Textes und der Melodie nachzuweisen, ist die Aufgabe des Liedforschers. Es genügt hier darauf hinzuweisen, daß die Melodie, allerdings nur im ersten Theil unversehrt, sich erhalten hat zu dem Liede: »Drei Lilien, ij, die pflanzt' ich auf ein Grab.«[4] Die beiden anderen Variationen sind von Sweelinck und seinem Schüler Sam. Scheidt, gemeinsam komponiert. Von letzterem rühren her die Variationen 4, 5 und 6 über die »englische Fortuna«,[5] Variation 2 und 4 über die »*Paduana Hispania*«;[6] die übrigen sind also Swee-

[1] Mscr. Fol. 191 Berlin, Fol. 10r; Mscr. des grauen Klosters; vgl. oben S. 155. Anm. 1. Eine Vergleichung beider Vorlagen ist wichtig für die Versetzungszeichen; beide haben in Takt 5 übereinstimmend $\overline{\text{f}}$.

[2] W. Chapell, *Popular Music of the olden Time*, I London, 1855-1857, S. 110 ff.; er hat übrigens in Takt 5 der Melodie $\overline{\overline{\text{fis}}}$.

[3] *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muzieckgeschiedenis, J. P. N. Land: »Het Luitboek van Thysius,«* Deel II S. 289 f.

[4] Man vergleiche die Kommersbücher.

[5] Mscr. des grauen Klosters; vgl. ob. S. 155. Anm. 1.

[6] ebenda; s. Eitners Ausgabe S. 48.

linck zuzuschreiben. Die »englische Fortuna« war ein in England und außerhalb desselben beliebtes Lied. Eine Virginalbearbeitung lieferte W. Bird für das Virginalbuch der Königin Elisabeth.[1] Verschiedene Lesarten der »*Paduana Hispania*«[2] theilt Land mit; darunter auch die Melodie Sweelincks, jedoch nach Eitners unkorrekter Ausgabe. Die richtige Lesart deckt sich aber ziemlich genau mit der von Chappell[3] mitgetheilten Fassung. Es ist beachtenswerth, daß Sweelinck mit der technischen Behandlungsweise zugleich den melodischen Stoff der englischen Virginalmusik entnahm.

An dieser Stelle sind noch einige Bemerkungen über eine kompositorische Eigenart Sweelincks einzuschalten. Er liebt es nämlich, kleinere oder größere Strecken von bestimmten Tonfolgen und -Verbindungen ein oder mehrere Male auf verschiedenen Tonstufen nach einander zu wiederholen, also Sequenzen zu bilden. Eitner[4] bemerkt hierzu: »Bei den Orgelstücken tritt die Vorliebe für Sequenzen sehr hervor und seine Nachfolger haben nicht versäumt, gerade dieses billige Hilfsmittel bis zum Überdruß zu kultiviren.« Vom Standpunkte eines modernen Musikers aus mag dies Urtheil wohl berechtigt sein, das 17. Jahrh. dachte aber über die »Billigkeit« offenbar anders. Die Italiener führten, wie die Wechselchörigkeit und das Echo, so auch die Sequenzen ein, um den Text musikalisch lebendiger zu illustrieren; so gewöhnte man sich, mit den Sequenzen den Begriff eines gesteigerten Affects zu verbinden. Aus der Vokalmusik gelangten jene auch in die Übertragungen der Koloristen, wurden aber damit noch nicht selbständige, instrumentale Ausdrucksmittel. Dies geschah anscheinend erst durch die Anregung der englischen Virginalmusik. Das englische und schottische Volkslied jener Zeit braucht zum Aufbau seiner Melodie nur sehr geringe Mittel. Sie setzt sich zusammen aus wenigen Melodiestückchen, die mannigfach mit einander kombiniert und wiederholt werden. Es war natürlich, daß sich die Virginalbearbeitungen der einfachen musikalischen Struktur anpaßten und daß überall da, wo gleiche Melodietonfolgen eintraten, sich auch gleiche Harmoniefolgen einstellten, welche dann in den Variationen die Wiederholung von

---

[1] Charles Burney, *A General History of Music*, III London, 1789, S. 118.

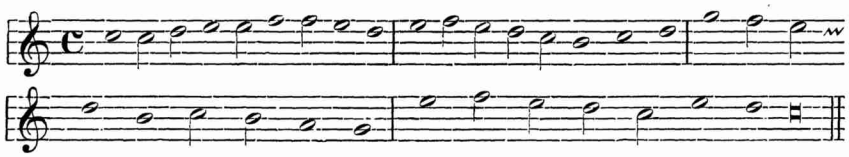
[2] *Tijdschrift der Vereenig. v. N.-Nederl. Muzickgeschied.*, Deel II 1885, S. 312. Eine kleine Berichtigung möge hier Platz finden. Eitner theilt als Titel mit: »*Paduana et Hispania. M. J. P. S. S. O.;*« Land konjiciert daraus: »*Paduana de Hispania.*« Im Mscr. des grauen Klosters steht aber ganz deutlich: »*Paduana Hispania. M. J. P. S. et S. S. O.*«

[3] *Popular Music of the olden time*, I London 1855-1857, S. 240 f.

[4] Vorrede zu seiner Ausgabe, S. VI.

Figuren mit sich brachten, welche aus dem Akkompagnement entsprangen und sich der instrumentalen Technik anpaßten. Hier war also das Kunstmittel der Sequenzen ein rein instrumentales und Sweelinck vermittelte es durch seine Schüler an die norddeutsche Kunst. Wenn spätere Meister alle bis dahin vorhandenen Kunstmittel mit Auswahl zu benutzen und jedes geschmackvoll an seine richtige Stelle zu setzen verstanden, so darf man dies noch nicht vom Anfang des 17. Jahrh. verlangen. Die Meister dieser Periode leisteten das Ihrige, indem sie das neue, noch ungewohnte Kunstmittel für ihre Technik geschmeidig zu machen suchten.

Die beiden Choralvariationen sind über ein »*Da pacem*«[1] und über die Melodie des 3. Psalms[2] komponiert. Letztere ist die noch heute zu dem Liede: »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« übliche Melodie; sie hat bei Sweelinck eine etwas abweichende Fassung:



Die Behandlung beider Melodien ist prinzipiell verschieden von der weltlichen Liedvariation. Die Melodie bleibt in allen Variationen unverändert; nicht sie, sondern ihr kontrapunktisches Gewand wird variiert. Damit ist gleichzeitig ausgesprochen, daß die begleitenden Kontrapunkte zu den einzelnen Melodietönenen nicht immer wieder dieselben Harmonien andeuten, wie bei der Liedvariation, sondern daß sie ihren Standpunkt möglichst wechseln. Das Formenprinzip der Choralvariation ist es also, den der Melodie innewohnenden harmonischen Reichthum durch die begleitenden Stimmen möglichst allseitig zu erschließen und zu entfalten. Denselben Gesichtspunkt hatte die Entwickelung der deutschen Orgelmusik von K. Paumann an im Auge. Die höchsten Resultate, welche hier erzielt wurden, finden wir bei H. Buchner.[3] Hier machte aber die Entwickelung Halt; sie kam nicht über den vokalen Stil hinaus. Auf demselben Wege waren dagegen die Engländer dazu gelangt, die begleitenden Kontrapunkte zu abgerundeten instrumentalen Figuren und Motiven zu verdichten.[4] Dasselbe ist bei den Niederländern der Fall. Peter

[1] Mscr. Fol. 191. Berlin, Fol. 26v.

[2] Virginalbuch der Königin Elisabeth.

[3] Karl Paesler, Fundamentbuch von Hans Buchner, Vierteljahrsschr. f. M. 1889, S. 84ff.

[4] Proben aus John Bulls Variationen über das Hexachord und ein Miserere bei Charles Burney, a. a. O. S. 115ff.

Cornet[1] hat eine Choralbearbeitung hinterlassen, deren erster Abschnitt den Choral motettenartig durchführt. Der letzte hält zu der Melodie eine Gegenmelodie fest, welche von den Begleitstimmen motettenartig durchgeführt wird. Sweelincks »*Da pacem*«, in welchem die Melodie viermal auftritt, ist in der Form dem zweiten Haupttheil einer Fantasie nachgebildet. Ausgehend von der Zweistimmigkeit, erweitert sich der Satz beim zweiten Einsetzen der Melodie zur Drei-, beim dritten zur Vierstimmigkeit. Zu Anfang führt die zweite Stimme gemessene und einfache Begleitungsfiguren aus, die sich dann allmählich in der Lebendigkeit steigern. Sowie aber die Dreistimmigkeit erreicht ist, macht sich immer mehr die imitierende und motivische Schreibart geltend. In dem dritten Abschnitt befindet sich ferner ein dreizeitig gemessener Zwischensatz. Von der Fantasieform abweichend ist dagegen die Bildung der Kontrapunkte. Diese imitieren namentlich in den Einsätzen die Anfangsnoten der Choralmelodie; bevor die Melodie zum vierten Male ertönt, wird sie motettenartig durch ein aus ihr gebildetes Motiv in den drei Begleitstimmen eingeleitet. Der dritte Psalm wird in 5 selbständigen, von einander getrennten Variationen behandelt; die ersten beiden sind zwei-, die anderen dreistimmig, — eine Anlehnung an die Fantasieform liegt also nicht vor. Die 1. und 4. Variation zeigen motivische Anlehnung an die Choralmelodie; die übrigen drei figurieren ganz frei in der Art, wie es John Bull auch thut. Wir finden also bei Sweelinck wohl einige Ansätze zu späteren Formen der Choralbearbeitung vor, zu völliger Klarheit ist aber bei ihm noch keine ausgeprägt. Diesen Fortschritt in der Kunstentwickelung zu machen, blieb seinen deutschen Schülern und vor allem Scheidt vorhehalten. Man unterschätzt ihr Verdienst auf diesem Gebiet, wenn man das Urtheil Eitners[2] als richtig unterschreibt, welcher von Scheidt und damit zugleich von seinen Mitschülern sagt: »Nirgends geht Scheidt über sein Vorbild hinaus, meistens erreicht er seinen Meister nicht.«

Wir haben bis jetzt von Sweelincks Orgel- und Klaviermusik gesprochen, ohne die Grenzen und die Berechtigung dieser Bezeichnung näher nachzuweisen. Wenn wir dies jetzt nachholen, so ist zunächst zu bemerken, daß uns die Überlieferung keine direkte Auskunft irgend welcher Art ertheilt. Auf indirektem Wege werden wir jedoch genügende Klarheit erhalten. Wir haben gesehen, daß Sweelinck sich aus Italien die Fantasie-, Echo- und Toccatenform mitbrachte, daß er sie aber durchdrang mit Ideen, welche ihm die

[1] Mscr. Fol. 191 Berlin, Fol. 28 r. ff. Mitgetheilt bei Ritter, a. a. O. II S. 63 f., aber ungenau in den Verzierungen.

[2] *Acht zes-stemmige Psalmen*, Einleitung von F. H. L. Tiedeman, S. 24.

englische Virginalmusik eingegeben hatte. Die Form verdankte er Italien, den Inhalt aber, den er hineinströmen ließ, England. Es liegt für uns nahe, hier auch die Antwort auf die Frage, welche wir gestellt, zu holen. Die Hauptrepräsentanten der Tasteninstrumente in England waren die Orgel und das Virginal, ein spinettartiges Instrument. Der Ton des letzteren hat zwar unmittelbar nach dem Anschlage, wozu ein gewisser nachhaltiger Druck des Fingers erforderlich ist, etwas Spitzes, Hartes und Durchdringendes an sich. Dies verliert sich jedoch sehr schnell und macht einem sanften und weichen Nachhall Platz. So kommt es, daß breite Akkorde dem Virginal eine mächtige Klangfülle entlocken, daß diese aber durchsichtig genug ist, um die musikalische Struktur des Gehörten nicht völlig zuzudecken. Das Instrument eignet sich also für eine polyphone, akkordliche und passagenartige Behandlungsweise ebenso gut wie die Orgel. Diese hat dem Virginal gegenüber zwar den Vortheil größerer Tonfülle, dafür aber andererseits den Nachtheil größerer Schwerfälligkeit. Es ist nun bezeichnend, daß die Engländer ihre Kompositionen vor allem dem Virginal zuwiesen. Die Orgel begünstigte nicht eben die Neigung für flüchtige, hin und her streifende Passagen, für das Spiel gebrochener Intervalle und Akkorde; alles dies war aber der Spielweise des Virginals adäquat. Spielte man nun ein für das Virginal komponiertes Stück auf der Orgel, so ist klar, daß man dazu nicht der Hilfe des Pedals benöthigt war, welches jedem Virginal fehlte. Ausgeschlossen war es freilich nicht, daß hier und da ein Baßton, um der Harmonie ein festeres Fundament zu geben, vom Pedal mitgehalten wurde. Aber das Pedalspiel war dann doch kein obligates — und so blieb es auch in England bis in die Mitte des 17. Jahrh. hinein. Aus diesem Grunde hat Ritters[1] Ansicht, daß nicht das Virginal, sondern die Orgel den englischen Klavierstil bestimmt hätte, für uns wenig Wahrscheinlichkeit. Wären die englischen Komponisten wirklich von der Orgeltechnik ausgegangen, so wäre das Virginal ohne ein Pedal nicht im Stande gewesen, dasjenige wiederzugeben, was die Orgel mit ihren größeren Hilfsmitteln zu leisten vermochte. So müssen wir also für England dasselbe schließen, was wir von Italien bis über Frescobaldis Zeit hinaus wissen, daß nämlich die großen Orgelmeister ihre virtuose Technik nur auf die Manuale beschränkten. Auch für die deutschen Koloristen kam, sowie sie ihre Tabulaturen dem Klavier geöffnet hatten, das obligate Pedal der vorhergehenden Meister in Wegfall.

Wir dürfen nun wohl annehmen, daß Sweelinck in der Spiel-

[1] a. a. O. I S. 45.

technik der Orgel dem Gebrauche der Engländer folgte, daß er demgemäß dem Pedal keine obligate Behandlung zu Theil werden ließ, sondern es nur hier und da verwendete, um etwa einem in der Tiefe erscheinenden Fugenthema mehr Nachdruck oder breiten Akkorden durch Unterstützung des tiefsten Tones mehr Fülle zu geben. Ein Herausgeber Sweelinck'scher Kompositionen müßte sich also mit Vorsicht für die Stellen zu entscheiden wissen, wo er den Eintritt des Pedals vorschreiben darf. Eitner hat nun in seiner Ausgabe durchweg obligates Pedal angenommen. In unangemessener Weise wird so der schwankende Charakter, welcher den Kompositionen anhaftet, gänzlich zerstört. Auch der musikalische Bau der Kompositionen selbst hat darunter zu leiden. Kontrapunkte, welche innig zusammengehören, sollen halb vom Pedal ausgeführt werden, weil hier gerade nur Viertelnoten zu leisten sind; die andere Hälfte, welche in Achtelnoten weitergeht, muß dann rasch das Manual wieder übernehmen. Und andererseits werden dem Pedal die kühnsten Sechszehntelpassagen zugemuthet. Dazu bemerkt Eitner[1] noch: »Die heutigen Organisten werden wohl Respekt vor den alten Virtuosen erhalten, und wenn die Kompositionen auch nicht im Entferntesten mit den Schwierigkeiten der Seb. Bach'schen Orgelstücke zu vergleichen sind, so verrathen sie immerhin schon eine bedeutende Technik.« Der sel. Seb. Bach würde den nöthigen Respekt auch nicht haben vermissen lassen, wenn er gesehen hätte, was Sweelinck schon geleistet haben soll. Müssen wir schon bei Stücken, deren Charakter dem kirchlichen Geist nicht widerspricht und welche sich zwanglos in den Gang des Gottesdienstes einfügen ließen, die Annahme eines obligaten Pedals als inkorrekt bezeichnen, so müssen wir die Existenzberechtigung desselben überhaupt bestreiten bei Stücken, welche mit der Kirche absolut nichts zu thun haben. Seine Fantasien, Echos, Toccaten und Choralvariationen mag Sweelinck zur Einleitung oder am Schlusse des Gottesdienstes in der Kirche haben hören lassen; auf keinen Fall that er dies mit den weltlichen Liedvariationen, dagegen mußte sich der Geist der Kirche auflehnen. Hierauf weist schon die verschiedenartige Behandlung des Liedes einer- und des Chorals andererseits hin; Scheidt wird uns später diese Ablehnung bekräftigen. Wir halten also daran fest, daß Sweelincks Liedvariationen für das Spinett ausschließlich, die übrigen noch für die Orgel mit bestimmt sind und daß, falls letztere das ausführende Instrument war, das Pedal nur gelegentlich, nicht obligat zur Anwendung kam.

[1] Ausgabe der Kompositionen, S. V.

Was uns sonst über Sweelinck als Virtuosen überliefert wird, ist recht wenig. Einstmals soll er sich dazu haben drängen lassen, was er sonst nicht gern mochte, seinen Freunden etwas vorzuspielen. Da habe er denn 25 Variationen über das Lied »*Den lusteliken Mey is nu in zijnen tijdt*« improvisiert.[1] Mag die Anzahl übertrieben sein, etwas bestätigt uns doch diese Erzählung, was wir durch die Betrachtung der Kompositionen bereits wissen: daß Sweelincks Stärke auf dem Gebiete der Variation lag. Diese drückte seinem ganzen künstlerischen Schaffen ihr Gepräge auf. Wir erfahren ferner noch, daß Sweelinck[2] einmal vom Rathe seiner Vaterstadt als Sachverständiger beauftragt wurde, zum Geschenk für eine höhere Persönlichkeit ein Clavicymbel anzukaufen. —

Wir wenden uns nunmehr zum zweiten Theil unserer Betrachtung uud suchen Sweelincks Wirksamkeit als Theoretiker und Lehrer zu kennzeichnen. Unsere älteren Lexicographen berichten, daß Sweelinck die »*Jstitutioni harmoniche*« Zarlinos übersetzt habe, und A. Werkmeister[3] sagt bei der Aufzählung seiner Quellen für die Darstellung des doppelten Kontrapunkts: »Im Teutschen weiß ich auch keine *Autores*, als das wenige, was Herbst geschrieben, dann ein *Manuscript*, so in Niederländischer Sprache und aus derselben ins Hochteutsche versetzet, welches doch aus dem *Zarlino* mehrentheils genommen ist.« Von Sweelincks Werk besitzen wir weder ein gedrucktes Exemplar noch ein Autograph, sondern zwei Manuskripte, deren Titel den Inhalt als von Sweelinck herrührend bezeichnen. Es gilt festzustellen, in wie weit wir dieser handschriftlichen Überlieferung trauen dürfen. Es braucht kaum noch gesagt zu werden, daß hier nicht auf alle theoretischen Einzelheiten eingegangen werden kann; das würde uns zu tief in die Geschichte der Theorie der Musik hineinziehen. Wir wollen nur Sweelincks Thätigkeit auf diesem Gebiete skizzieren und dabei mitnehmen, was für seine Kompositionen und seine Unterrichtsmethode etwa noch beachtenswerth sein wird.

Auf der Hamburger Stadtbibliothek befinden sich unter den Signaturen »N. D. VI. nr. 5383 und 5384« zwei Quartbände, deren erster den Titel trägt:

»*Compostion* (!) Regeln
Herrn
M: Johan Peterssen
Sweling

[1] *Acht zes-stemmige Psalmen*, Einleit. v. Tiedeman, S. 16.
[2] *Tijdschrift, Deel II, Sweelinckiana*, J. C. M. v. Riemsdijk, S. 201.
[3] *Harmonologia Musica*, Frankfurt und Leipzig, 1702, S. 110.

Gewesenen
Vornehmen *Organisten* in
Ambsterdam.«

Nr. 5384 erweist sich dem Titel nach als eine Überarbeitung von nr. 5383; dieser lautet:

»*J. N. D. J. C. A.* Erster unt Anderter theil, seehr Nöthiger, unt Nützlicher lehren unt unterrichtungen Von der *Composition*, welche anfenglich Von dem weltberühmten *musico* Vndt *organisten*, *Johannes Petri* Schweeling, der alten Kirchen zu *Amsterdam* hoochgeachten *organisten*, ist herauß gegeben unt an den tach gebracht, hernacher aber, Von Etzl: Andern, in Ettwaß Vermehrt, unt Erweitert worden.« Der Schreiber des zweiten Manuskripts nennt sich selber: »Johan Adam Reincken gehört diß buch zu, unt haet Eß mit Eigener hant geschrieben, soo geschehen 1670.« Der Inhalt von nr. 5383 ist kurz dieser:

S. 2 ff. Die verschiedenen Kon- und Dissonanzen.
- 12 ff. Verbindung von beiden, 2stimmiger Kontrapunkt, Note gegen Note und mit gemischten Noten; der cant. firm. ist gegeben oder frei erfunden.
- 54 ff. Kadenzen.
- 60 ff, Auflösung der Dissonanzen.
- 87 ff. 3-, 4-, 5- und 6stimmige Kadenzen.
- 90 Hymnus: *Vexilla regis prodeunt.*
- 116 ff. Die 8 Kirchentöne.
- 128 ff. 4stimmige Beispiele, in denen der Charakter der Tonarten nach ihren melodischen Hauptwendungen scharf ausgeprägt wird.[1]
- 160 ff. Die 12 aus der Oktave abgeleiteten toni.
- 177 ff. Gebundener und ungebundener Kanon.
- 187 ff. Doppelter Kontrapunkt.
- 217 ff. 8 dreistimmige Kanons über »*Veni creator spiritus.*«
- 241 3stimmiger Kanon über »O Mensch, bewein' dein Sünde groß,« »*J. P. Sweling.*«
- 263 4stimmiger Kanon von »*A. Willar.*«
- 269 5stimmiger Kanon über »Wenn wir in höchsten Nöthen sein.«
- 273 5stimmiger Kanon über denselben Choral von »*Doctor Bull.*«

Hierfür sind benutzt worden die capp. 29, 38, 42 f., 51—56, 58 f., 61 f., 65 f. aus dem 3. Buch von Zarlinos »*Istitutioni harmoniche*«.

[1] Von R. Eitner mitgetheilt, M. f. M. III S. 133 ff.

Nicht daselbst zu finden sind die Kanons von Sweelinck, Bull, die 4stimmigen Tonartenbeispiele, der Kanon über »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« und die 8 Kanons über »*Veni creator spiritus*,« um von kleineren Beispielen ganz abzusehen. Wir müssen nun die Frage beantworten, ob diese Erweiterungen von Sweelinck oder von dem Schreiber der Handschrift herrühren; in letzterem Falle wäre das, was Sweelinck zuzuschreiben ist, nur ein pures Excerpt aus Zarlino gewesen. In diesem Falle würde dann weiter die Frage sein, ob der Schreiber im Stande war, selbst die Erweiterungen hinzuzufügen, oder ob er sie aus anderen Quellen schöpfte. Nun erschien 1624 zu Berlin Johann Crügers »*synopsis musices*« (2. Aufl. 1630),[1] welche dieselben 5- und 6stimmigen Kadenzen, dieselben 4stimmigen Beispiele für die transponirten wie nichttransponirten Kirchentöne (dorisch, hypodorisch, phrygisch, hypophrygisch, mixolydisch, hypomixolydisch), den Kanon über »O Mensch, bewein' dein Sünde groß« und die beiden über »Wenn wir in höchsten Nöthen sein« enthält wie Mscr. nr. 5383. Wenn aber Joh. Crüger nicht alle Tonartenbeispiele giebt, ferner die Angabe der Komponisten (John Bull, Sweelinck) unterläßt und dann, statt die Melodien nach ihrem Textanfang zu bezeichnen, sie nur »*thema*« nennt, so können wir daraus schließen, daß Crüger jene Stücke nicht selbst schuf, sondern sie aus einer vollständigeren Quelle schöpfte. Da sich bis jetzt noch keine bessere hat auffinden lassen, als nr. 5383, so steht die Annahme frei, daß dies für Joh. Crüger die Vorlage gewesen ist. Damit sind gleichzeitig Anhaltepunkte gewonnen, um die Entstehungszeit von nr. 5383 zu bestimmen. Nach dem Titel war Sweelinck bereits todt; das Mscr. müßte also zwischen 1621 und 1624, dem Erscheinungsjahr der »*synopsis*«, entstanden sein. Wir werden aber durch nichts zur Annahme gezwungen, daß Crüger nur die Hamburger Kopie von Sweelincks kurzgefaßtem Lehrbuch benutzt haben muß; wir können die Bekanntschaft mit jenen Stücken auch auf andere Weise erklären. Sweelincks Lehrbuch scheint nämlich abschriftlich bei seinen Schülern weitergelebt zu haben, welche es dann jedenfalls auch zu Unterrichtszwecken benutzten. Ein Schüler von Paul Siefert in Danzig, Christopher Bernhard, hat mehrere theoretische Abhandlungen geschrieben, welche in manchen Zügen auf Sweelinck zurückweisen. Bernhard war später freilich Stadtkantor in Hamburg und konnte hier das Mscr. 5383 kennen lernen; aber der grundlegende Unterricht Sieferts hatte doch wohl bestimmender gewirkt. S. Scheidt soll[2] einen »*tractatus de compositione*« verfaßt haben, dessen Gliede-

[1] Exemplar der seltenen ersten Ausgabe auf der kgl. Biblioth. Berlin.

[2] Matthesons Ehrenpforte, Hamburg 1740, S. 106.

rung in zwei Theile auch eine Hinneigung zu Sweelincks Arbeit verräth. Von irgend einem Schüler also konnte sich Crüger eine Kopie verschaffen. Etwa von Scheidt durch Vermittelung des Mich. Praetorius, dessen »*Syntagma musicum*« für Crüger auch stark herhalten mußte. Crüger konnte ja auf einer seiner vielen Reisen mit irgend einem Schüler Sweelincks in Verkehr getreten sein. Drittens wären direkte Beziehungen zu Sweelinck selbst nicht undenkbar, schon wenn man den lebhaften politischen und kommerziellen Verkehr zwischen Holland und Brandenburg damals mit in Betracht zieht. Dazu kommt, daß Sweelincks Name in Berlin durch eine Ausgabe seiner Psalmen hierselbst (1616 und 1618)[1] wohl bekannt war. Ist eine von diesen Möglichkeiten eingetreten, so folgt daraus, daß nicht der Hamburger Schreiber erst, sondern schon Sweelinck jene Erweiterungen vornahm. Letzteres ist auch für den Fall, daß Crüger doch das Hamburger Mscr. benutzte, aus inneren Gründen wahrscheinlicher. Einen Kanon von Dr. Bull aufzunehmen, hatte Sweelinck bei seinen Beziehungen zu England viel mehr Grund, als der Schreiber der Kopie; ferner kehren in den Kanons gewisse Wendungen wieder, denen wir in den Orgelkompositionen bereits begegnet sind. Aus all dem Gesagten ziehen wir also den Schluß, daß nr. 5383 eine Kopie von Sweelincks Lehrbuch ist. Dieses entnimmt den Stoff aus Zarlino, ordnet ihn aber selbständig an und erweitert ihn. Dem Verfasser kommt es nicht darauf an, eine Entwickelung Schritt für Schritt zu geben und jeden Fortschritt durch breite Ausführungen zu begründen, vielmehr ist nur das für den unmittelbaren praktischen Gebrauch Nöthige zusammengestellt. Nicht viel Worte, sondern Beispiele erläutern.

Auf S. 280 ff. des Mscr. 5383 schließt sich an das eben Besprochene ein Abschnitt über den doppelten Kontrapunkt an, welcher hier noch einmal, aber in instrumentalem Sinne durchgenommen wird. Es ist nicht ganz sicher, ob dieser Abschnitt noch zu dem von Sweelinck entworfenen knappen Lehrplan hinzugehört oder bloß ein Nachtrag des Schreibers ist. Zu dem Bilde, das wir uns von Sweelinck gezeichnet, würde der Zug wohl passen, daß er auch in der Theorie dem Ausdruck gab, was er in der Praxis geleistet hatte. Er gab der norddeutschen Orgelmusik ein selbständiges instrumentales Gepräge; dieses spiegelt sich wieder in jenem Abschnitt. Rührt dieser aber nicht von Sweelinck her, so müssen wir ihn einem Manne zuschreiben, der sein Schüler gewesen war und auf dem von ihm gewiesenen Weg weiter vorging. Und das kann dann nur H. Scheidemann gewesen sein.

[1] Vgl. die Einleitung von Tiedeman, 1876, S. 64 ff.

Auf S. 354 ff. folgt nämlich wieder ein neuer, von einer zweiten Hand geschriebener Abschnitt mit der Überschrift: »*J. N. D. J. C. A. Jean Adam Reincken: Musica Amicus.* ob schon die weldt vergehet, Musica doch bestehet.« Reincken erklärt die daran sich anschließenden Regeln als eine »folge derer *Contrapunct* ahrten, da hieforn von gedacht, doch mehrentheils durch andere *exempelen* voorgesteldt.« Was folgt, ist auch thatsächlich nur eine Reproduktion des eben genannten instrumentalen Abschnittes mit einigen eigenen Zusätzen. Vergleicht man nun Reinckens Handschrift hier mit der im Mscr. 5384 vom Jahre 1670, so ergiebt sich, daß zwischen beiden ein Zeitraum von etwa 30 Jahren liegt. Den letzten Theil von Mscr. 5383 schrieb Reincken noch als ganz junger Mann;[1] die Züge sind hier sehr sorgfältig und noch nicht so ausgeschrieben wie im Mscr. 5384. Reincken, welcher 1621 zu Deventer geboren wurde und in jungen Jahren nach Hamburg kam, wurde hier der Schüler Scheidemanns, später sein Nachfolger. Von ihm kann er nur das Mscr. 5383 erhalten haben.[2]

Mscr. 5384 ist nach dem bereits mitgetheilten Titel eine mehrfache Überarbeitung des ursprünglichen Lehrbuches. Hauptsächlich unterscheidet es sich von diesem durch die offene Gliederung in 2 Theile; Sweelinck hatte den Stoff fortlaufend und zusammenhängend behandelt. Im Nachwort zum ersten Theil sagt Reincken: »Diseß voorgeschriebene *tractügen* Von der *Music*, ist voor denjenigen Nützlich, soo da einen guten Anfang zur *Composition* begehren zu machen, soo sie dan hierinnen waß foort gebracht haben, werden sie leicht sehen können waß ihnen noch föhlt, soo sie dan daß gelück haben können, daß Ihnen daß zuhanden kömpft, waß man sonderlich: *Arcana* geheimnisse oder Handtgriffe der wahren wißenschafft der *Composition* Nennen mach wie diseß Buch In nachfolgendem *Tractaet* guten theilß, benachrichtigen kan, soo Eß anderß Jemant für Augen kömpft, der die *Application* oder die schlüßelein, zu Allen und Jeden *Cappittelen* Recht weiß zu gebrauchen. Wer diseß haet, der kan viele thuen, midt weinich mühe, daer sich andere über Verwundern müßen und wen manniger die zeidt seines lehbens sich zerarbeitete und zerplagte so wirdt Er doch Nichteß gewißeß treffen.« In der Vorrede zum

[1] Vgl. Eitner in Tiedemans Einleitung (1876) S. 51, welcher Mscr. 5383 noch nach 5384 ansetzt. Die Orthographie Reinckens ist nicht die um die Mitte des 17. Jahrh. allgemein übliche, sondern ihre Eigenthümlichkeiten erklären sich, wie die mitgetheilten Proben zeigen, zur Genüge durch seine Herkunft.

[2] Bewiesen würde diese Vermuthung erst, wenn man Schriftstücke von Scheidemanns Hand mit Mscr. 5383 vergleichen würde. Leider haben sich solcher trotz angestellter Nachforschungen nicht auffinden lassen.

2. Theil sagt Reincken: »Alßda seint Von Vielerley ahrt *fugen* soo gebunden als auch ungebunden, soo wohl in *unisono*, alß in der *quart*, *quint*, und *octava*, alß auch von den *Consequentzen*, oder auch *Imitationen*, alß auch von dehnen *Contrapuncten*, soo wohl Einfache alß die soo man sonst pfleget gedoppelte *Contrapuncten* zu nennen, soo wol In *motu Recte* (!) alß In *motu Contrario*, soo wol midt 2, alß midt 3 und 4 Stimmen, auch nicht allein auff Einerley, sondern auff zwey, drey, und mehrerley ahrten Voor gestellet, umb den begierigen lerlinck zu Veranlaeßen, Ein mehreß vnd Neyeß, dahinzu zusuchen und zu Erfinden. Solcheß alleß ist Erfunden Von dehnen zwey Voortrefflichen Kunstlern alß Erstlich Von den gaer großen und Ruhmwürdigen *signor. Josepfo Zarlino* Vnd den zu seiner Zeit unvergleichlichen *Mag*: *Johanes Petri Swelingk*, *organist* zu *Amsterdam* Von der alten Kirchen, disen beiden trefflich Männern haet die Nachweldt Eß billig zu dancken, waß von der *Composition* und dehrer sonderlichen Hantgriffen, In disen volgenden *Regelen* ist abgefaßet.« Von Wichtigkeit sind nun für uns einige Stellen, in denen Reincken über die Art des Unterrichtens und über die Behandlung und Ausführung gewisser Kompositionsgattungen spricht. Was er da sagt, ist, nach dem gewählten Ausdruck zu schließen, in der Hamburger Schule seit langem üblich gewesen. »Man pfleget die lernenden der *Composition* Nach dehme sie Etwaß *perfect* worden, anzuführen die setzung Eineß *Contrapuncts* gegen Einen *Chorael*: *a* 2: Item wen sie etwa Ein oder 2 *oblighen* wie Eß die *Italianer* Nennen, dagegen führen Können, weiter anzuführen zu den fugen, und besonderß, daß sie solche Ins kurtze *Imitiren* oder kurtz hinter Einander herbringen können.: Eß ist hier aber nicht alle zeidt Nöhtich, daß die Nachfolgende Stimme, der Ersten Ihre *intervallen*, soo *directe* und gäntzlich Nachfolge, wie sie sein solte. Alß dise ist *directe* und Eigentlich Mit allen *intervallen*, der voorgehenden *imitiret*.« Wie solche kanonischen Choralbearbeitungen ausgeführt werden sollen, darüber ertheilt folgende Stelle Auskunft: »In *Contrapuncten* oder sonsten (!) über oder gegen Einen *Chorael* . . . nimbt man gern die Nehgesten *Parteyen* zusammen Alß In Einem *bicinio Alt* und *discant*, *Tenore* und *Alt*, *Bass* und *Tenor*. Nicht soo wohl *Alt* und *Bass*, Jedoch lieber alß *Bass* und *Discant*. *NB*. Diseß ist Eigentlich zu verstehen, soo Eß auffß *Clavier* oder derogleichen *Instrumenta* gemeinet oder Aber Im singen Alter *Motetischen stylus* ist. Woo es aber *Concerten*, oder auff andern *Instrumenta* gerichtet ist, kann man *Bass* und *discant* Im singen Alß auch In *instrumental Music* Ein *Cornettijn* oder *Chormessiges dulciaen* oder *fagott* und dergleichen zusammen setzen.« Die Kanons von Sweelinck sind also nicht bloß

als kontrapunktische Übungsstücke aufzufassen, sondern zu den für Orgel und Klavier bestimmten Choralvariationen hinzuzurechnen. Praktischen Zwecken dienten also auch die Kanons bei Scheidt im ersten Theile seiner *Tabul. Nova*. Das Höchste auf diesem Gebiete leistete dann später Joh. Seb. Bach. Der kanonischen Behandlung werden nun von Reincken gewisse Freiheiten eingeräumt: »Man pfleget auch 2, oder Mehr *fugen* zusammen zu führen und zwaer Nicht *continuirlich* sondern auch wohl Einzelnen auch wohl Einß umbß andere und dann auch Etzliche mahl zusammen und gegen Einander, welcheß soo viel kunstlicher, *Item*. Ein Jede absonderlich, und *per se in imitatione* hinter Einander her soo kurtz alß sichs schicken, und thuen wil laßen, wo nicht gantz *directe* doch *Accommodabel*. Nuhr pfleget man solche zusammen zu *Accommodiren* wie sichß am besten schicken wil, alsoo daß Eine Stimme oder *partey*, der Anderen zu Hülffe kömpt, *quarten* und dergleichen Verhüten und Vergüten hilfft, und Endert man auch Ettwa Eine oder andere *Nota* der *fuga*: oder *punct:* oder Verlengert sie sunst oder Verkürtzet sie *etc*: daß sichs zusammen Entlich fügen oder schicken Muß.« Dieselben Freiheiten gestattet sich Sweelinck im 3. Hauptttheil seiner großen Fantasieen in vollstem Maße.[1]

Das Tonsystem, welches Sweelinck mit seinen Kompositionen umfaßt, erstreckt sich von *C* bis $\overline{\overline{a}}$. Die in diesem Raum vorkommenden chromatischen Töne sind:

Fis, fis, $\bar{f}$is, $\bar{\bar{f}}$is.
B, b, $\bar{b}$. —
— cis, $\bar{c}$is, $\bar{\bar{c}}$is.
— gis, $\bar{g}$is. —
— es, $\bar{e}$s, $\bar{\bar{e}}$s.

Als Grundton zu Dreiklängen werden von ihnen nur *B* und *Es* benutzt. *Fis*, *Cis*, *Gis* und *Dis* (= *Es*) werden nur als Terzen zu *D*, *A*, *E* und *H* verwendet. Nach der ♭-Seite hin bezeichnet der Dreiklang mit großer Terz auf *Es* die äußerste Grenze, nach der ♯-Seite der auf *H*.

Die Kirchentonarten, deren Charakter Sweelinck in seinem Lehrbuch noch im alten Sinne scharf ausprägte,[2] erscheinen in seinen Kompositionen (wir sehen hier von den mehr vokal gehaltenen Kanons ab) durch moderne Elemente stark zersetzt. Wir finden:

dorisch: 2mal.
dorisch transponiert: 4mal.

[1] Man vergleiche hierzu Prätorius' Definition, s. oben S. 166. Anm. 3.
[2] S. oben S. 179.

phrygisch transponiert: 1 mal.
lydisch (♭): 1 mal.
mixolydisch· 3 mal.
äolisch: 3 mal.
jonisch: 3 mal.

Der dorische Charakter ist in einem Falle ziemlich rein erhalten — *B* wird nur beim Hinneigen zu *F* gesetzt; in dem andern wird er aber durch die Anwendung der Chromatik gänzlich zerstört. In den transponierten dorischen Stücken ist die Neigung zu *Es*, der kleinen Sexte, ziemlich stark. Phrygisch ist gleichfalls durch Chromatik stark zersetzt. Lydisch und Jonisch sind fast ganz unser *Dur*; ebenso mixolydisch, obwohl sich hier das *F* noch öfter bemerklich macht; Äolisch andererseits entspricht ziemlich unserm *Moll*. Wir sehen also, wie deutlich Sweelinck dem modernen Dur- und Mollsystem zustrebt. Lydisch, Mixolydisch, Jonisch und Äolisch brauchten nicht viel geändert zu werden; und die kleinen Änderungen nahm auch schon eine ältere Zeit vor. Aber gerade die Tonarten, die durch ihre besonderen Eigenthümlichkeiten dem modernen System den energischsten Widerstand entgegensetzten, Dorisch und Phrygisch, wurden durch Chromatik auf das Niveau der anderen Tonarten gebracht. Diese Beobachtung werden wir auch bei Sweelincks Schülern machen können.

Noch eine Schlußbemerkung über die beiden Hamburger Manuskripte! Eitner äußert bei der Besprechung derselben den Wunsch, daß die Maatschappij eine Herausgabe veranstalten möge. Falls dies geschehen sollte, macht er den Vorschlag, beide Bücher in einander zu verarbeiten, weil sie sich gegenseitig ergänzten.[1] Es wäre zu wünschen, daß dieser Weg nicht betreten wird. Aus den obigen Ausführungen geht klar hervor, was Sweelincks Eigenthum in beiden Handschriften ist und daß sich in ihnen eben zwei verschiedene Individualitäten aussprechen. Sweelincks Art ist knapp und gedrungen, sie beschränkt sich auf die nöthigsten Worte; an der Hand von Beispielen lehrt er. Ganz anders geht Reincken vor. Er setzt die Beispiele in Worte um, erklärt mit aller Umständlichkeit und vermehrt die ganze Darstellung durch die Mittheilung eigener Erfahrungen. Dies zeigen uns die oben mitgetheilten Stellen; außerdem stellt er bei jeder Gelegenheit Vergleiche an zwischen »der alten *Componisten* gegebenen Regeln« und der »itzigen Neuen ahrt *Composition*.« Wollte man nun beide Werke in einander verarbeiten, so würde man damit nur die Eigenart eines jeden gänzlich

[1] Vgl. Tiedemans Einleitung (1876) S. 53.