

Zeitschrift: Mitteilungen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft =
Bulletin de la Société Suisse de Musicologie

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 2 (1935)

Heft: 3

Artikel: Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) : sa musique instrumentale

Autor: Hol, J.C.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835066>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Text. Liturgiegeschichtliche Untersuchungen können diese Erkenntnisse weiter unterbauen und die Quellen, aus denen die Eigenart der Lausanner Liturgie entspringt, aufweisen. Für die Bistumsgeschichte, wie für die Liturgie- und kirchliche Musikgeschichte ist diese Frage von großer Bedeutung, zumal Lausanne durch seine geographische Lage, wie durch die Stellung seiner Bischöfe zu Anfang des 16. Jahrhunderts stets eine Mittlerrolle zwischen westlicher, südlicher und nördlicher Kunst- und Geisteshaltung eingenommen hat.

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562—1621)

Sa musique instrumentale

Par J. C. Hol

Jan Pz. Sweelinck est de plus en plus apprécié par les historiens et les connaisseurs de musique ancienne. Le plus excellent des grands manuels d'histoire de la musique, celui rédigé par Guido Adler, considère ses œuvres instrumentales surtout au point de vue de la forme. Et ce qui frappe le plus dans l'œuvre de ce maître, c'est en effet la maîtrise technique incomparable et la grande force de concentration formelle qui lui permettent de réunir dans une conception d'unité, nouvelle à son époque, une foule d'idées et de procédés secondaires.

Mais à côté de l'aspect formel il y en a un autre qui est inséparable: celui du contenu. On en parle beaucoup moins. Pourtant son importance n'est pas moindre. Le contenu n'est pas seulement le soutien inséparable de la forme: chez Sweelinck il est aussi nouveau que celle-ci; évidemment la chose est moins facilement démontrable.

L'œuvre pour orgue, clavecin et clavicorde de Sweelinck comporte des Fantaisies, des Toccatos et des Variations sur mélodies de choral ou de chanson. Je me bornerai aux deux premières pour ne pas dépasser les limites posées à cette étude.

Les Fantaisies sont pour la plupart des fugues réelles et pas encore tonales. Il existe un *ricercare* sur thème unique de Gio. Gabrieli avec réponse tonale; la première fugue moderne avec modulation à la dominante dans la réponse du thème est de Frescobaldi.

Chez Sweelinck la réponse n'a pas encore de préférence pour la dominante, elle est plus souvent à la sous-dominante. (Ce qui revient souvent à un commencement à la dominante.) Il n'y a donc pas de tendance dynamique dans l'exposition du thème, il y a plutôt relâchement. Tout dépend ici du caractère du thème même, de sa tension interne, de sa force émotive.

Le *ricercare* (motet instrumental) étale plusieurs thèmes successifs; la fantaisie (nous en connaissons de A. Gabrieli et de Hor. Vecchi de 1590) n'en a qu'un seul. Le nom *Fantasia* veut donc dire que le compositeur par sa fantaisie doit tirer tout de ce thème unique. Sweelinck le fait en lui opposant dans chaque exposition ou compartiment

un contrepoint nouveau. On est allé jusqu'à dire que ces derniers seuls importaient pour Sweelinck et qu'il choisissait son thème en vue de lui en opposer beaucoup d'autres. Il est cependant évident qu'un thème qui est toujours présent sur six pages d'in folio, est d'un grand intérêt pour l'inspiration du compositeur comme pour le caractère de la composition. Si la troisième Fantaisie de Sweelinck (en dorien transposé) est d'une profondeur d'émotion et d'une force de pénétration incomparables, elle le doit en majeure partie à la superbe mélodie principale qui y est traitée en canon à intervalles renversés. (Au temps de Sweelinck le mot «fugue» voulait dire: canon.) Et si le «Ricercare» retrouvé à Padoue (Sweelinck œuvres vol. IX) qui est en réalité une Fantaisie, a si peu d'intérêt, c'est surtout à cause de la gaucherie sèche de son thème unique. La deuxième Fantaisie représente le moyen terme des exemples précédents. Elle repose sur la chanson populaire suivante:



dont la première moitié constitue le thème principal, la seconde un thème secondaire. C'est gentil, mais c'est insignifiant. Le thème n'ayant aucun point de repère, aucun tournant décisif facilement reconnaissable, risque de se noyer dans les contrepoints qui l'accompagnent, lorsqu'il est exposé en notes de valeur double ou quadruple (procédé qui remplit toujours la deuxième partie des Fantaisies de Sweelinck), et d'ennuyer l'auditeur par son mouvement presque entièrement dans le même accord parfait. La quinte montante est utilisée en strette à deux voix, huit mesures de tierces et sixtes alternantes qui paraissent bien vides. Dès que le thème comporte un intervalle chromatique comme dans la sixième Fantaisie, l'intérêt est assuré aussi dans les parties *per augmentationem*, parce que le passage chromatique attire l'attention et fait reconnaître le thème. En outre le chromatisme agit comme un stimulant sur le compositeur; preuve en sont la première Fantaisie («cromatica») avec sa belle abondance d'idées secondaires à noter la belle mélodie populaire en haut de la page 3*, la quatrième Fantaisie où l'on trouve dans le thème les notes B-A-C-H (au temps de Sweelinck un pur hasard) et puis le pur bijou qu'est le bref «Capriccio» qui figure comme «fragment» dans les «œuvres complètes» et dans l'«Antologia di musica antica e moderna (Ricordi) vol. III, mais qui renferme cependant tous les éléments d'une Fantaisie complète, en forme succincte et accomplie, ce qui n'est pas pour en diminuer l'attrait. Ici nous avons comme un avant-goût de la griffe de lion et de l'ineffable tendresse du grand Jean-Sébastien.

Il y a lieu au piano de renforcer parfois la basse à l'octave surtout à l'entrée du thème sur le si (accord de $\frac{6}{4}$ avec appoggiatures, p. 124,

* Oeuvres de Sweelinck, vol. I 1^{re} édition.

système 6^e.) Pour finir, un petit trille serait indiqué sur la dernière «sensible» avec anticipation de la tonique. Le thème de ce Capriccio est formé par une simple quarte chromatique descendante (utilisée aussi dans la Fantasia cromatica) qui en elle-même ne renferme pas beaucoup d'émotion; mais son chromatisme stimulera le compositeur et occasionne des appoggiatures chromatiques et des accords parfaits inusités chez Sweelinck (fa-dièze et ut-dièze mineurs). En outre la continuation du thème (ou contrepoint de la réponse) est dans le style syncopé, gracieux et caressant, que nous aimons surtout dans J. S. Bach.

Il nous reste trois Fantaisies de Sweelinck qui, par le contenu et la forme ont une place à part. Leur trait caractéristique est d'être écrites sur *cantus firmus* ou chant donné.

La septième Fantaisie joue ici un rôle intermédiaire en tant qu'elle est encore une Fantaisie proprement dite bien que de forme très spéciale. Le thème, une mélodie bien chantante, généreuse, de caractère populaire, est exposé toujours trois fois de suite dans chaque tonalité, c'est-à-dire trois fois en sol, en ut, et en ré-min. Cette exposition se répète deux fois, puis vient la coda en strette avec mouvement contraire où règne aussi le chiffre trois sans compter les entrées en strette. Une seule fois le thème est en tonalité étrangère (la-mineur). La coda est précédée d'une partie vivace en mesure ternaire très réussie, sur motif tiré du thème. Cette Fantaisie est divisée en deux grandes parties dont l'une est à deux voix et la seconde à trois. (Dans la dernière partie surtout Sweelinck se montre comme précurseur de Frescobaldi dans les Canzones à variations du thème [un exemple des ces variations dans le Manuel d'Adler, vol. I, p. 542]. Mais le thème même n'est jamais varié chez Sweelinck; c'est seulement le cas pour les contrepoints, le plus souvent en canon, qu'il en tire. Ce thème, inexorablement exposé une bonne trentaine de fois, revêt à peu près le caractère d'un *cantus firmus*; mais il faut dire que la force et la variété d'invention de Sweelinck nous tiennent en haleine tout le long de cette composition très développée.)

Les Fantaisies V et VIII se séparent encore plus des autres; dans la première il y a un *cantus firmus* qui joue un rôle assez effacé (il n'est pas fugué mais répété de temps en temps) sans qu'un autre thème persiste d'un bout à l'autre de la composition comme c'est le cas dans toute véritable Fantasia depuis A. Gabrieli et H. Vecchi. Ce qui est caractéristique pour cette Fantaisie sur l'hexachorde ut-ré-mi-fa-sol-la, c'est l'abondance de mélodies de chanson ou de danse qu'on y trouve. Il est très curieux qu'aucun des historiens ou commentateurs de Sweelinck ne se soit aperçu de ces fragments mélodiques aussi enjoués que charmants; on a même trouvé dans cette composition une expression spéciale de dévotion et de recueillement, alors qu'il est hors de doute que Sweelinck dans un esprit d'espièglerie qui se manifeste jusque dans ses Psaumes, a voulu donner sur sol-fa-ut

une leçon de chant idéalisée. C'est sur l'hexachorde qu'on enseignait le chant. Pour convaincre les incrédules il faudra citer quelques mélodies ou fragments de mélodies populaires dont débordent cette cinquième Fantaisie. Le thème du début qui domine toute la première page est certainement une mélodie de chanson, qui avec son rythme dactylique donne à la composition le caractère d'une Canzone instrumentale. Puis (p. 26, syst. 2-3) nous trouvons une phrase complète qui, comme beaucoup de mélodies dans cette pièce revêt un caractère de marche:



La première mesure de cette phrase joue un rôle au ténor et à la basse (même page syst. 4-5) et trouve ensuite une conclusion décidée et modulante.



Du même esprit est animé la demi-phrase suivante (p. 27, syst. 4) à laquelle un peu plus tard (syst. 6) la basse donne la réplique:



Dans le rythme ternaire on trouve deux mélodies dansantes, l'une gracieuse et câline (p. 27, syst. 1), l'autre enjouée (p. 28, syst. 2):



Pour mieux faire sortir le caractère de ses mélodies j'ai réduit à la moitié la valeur des notes de Sweelinck, trop longues pour nous, et enlevé quelques fioritures qui les cachaient. Ce sont ces deux circonstances qui ont peut-être empêché qu'on ait reconnu la vraie signification de cette Fantaisie où même le grave hexachorde se transforme finalement en chansonnette, (p. 29, syst. 5-6) traitée en canon avec beaucoup de charme. Dans la huitième Fantaisie nous rencontrons (p. 42, syst. 3) le même motif dont le caractère populaire est souligné par la répétition de la partie descendante. Cette Fantaisie est toute entière écrite sur un *ostinato* de quatre notes (ut'-sol'-fa'-mi') répétées *ad infinitum* toujours en ut-majeur (une seule velléité de modulation

à la dominante est vite supprimée). Le thème secondaire, traité en fugue, est une alerte mélodie de danse populaire. Pour finir, l'*ostinato* se produit en croches et en doubles croches. Ce morceau a l'air d'une gageure que, pour ses contemporains, Sweelinck aura certainement gagnée.

Il nous reste de Sweelinck tout une seconde catégorie de Fantaisies, «à la manière d'un écho». La chose était beaucoup répandue en Italie et reposait sur un dispositif de l'orgue, une Fantasia in Eco de Banchieri porte la mention: «movendo un registro». Les Fantaisies en écho de Sweelinck renferment de grandes beautés, mais il a abusé du procédé qui engendre vite l'ennui malgré les choses ravissantes du domaine de la musique populaire, comme la mélodie suivante, conduite en canon avec beaucoup de bonheur:



Cette Fantaisie est riche en éléments populaires au rythme le plus délié (p. 60, syst. 5-6); elle débute par une danse populaire que Sweelinck aura entendu dans le port d'Amsterdam, comme Rore la chanson de son Madrigal «Alle belle contrade d'Oriente» dans celui de Venise*. N'est-il pas étrange que de telles choses n'aient jamais été mentionnées:



Ces «Fantaisies en écho» renferment de grandes beautés surtout dans la partie du début où des motifs ou mélodies d'une grande variété sont le plus souvent traités en canon. Mais dans la seconde partie les répétitions en écho se révèlent trop comme un jeu puéril, dont la prolixité rend en outre l'assimilation difficile. Ce n'est pas le cas quand de véritables idées ou des passages d'une certaine importance sont joués d'abord *forte*, puis *piano*. L'effet en est souvent très heureux et ne manque pas d'intérêt aussi comme premier essai de dynamique prescrite pour l'exécution. Mais Sweelinck y mêle trop de petits motifs de quelques notes seulement, qui manquent de physionomie comme de mouvement harmonique et, s'étalant à perte de vue retournant identiques ou presque, dans toutes ses Fantaisies en écho, finissent par désespérer l'auditeur. On peut quand même recommander l'étude de spécimens brefs de ce genre comme les dixième, onzième et treizième Fantaisies, dont la première abonde en longs passages intéressants répétés en écho, tandis que la deuxième commence par un madrigal

* Voir de Gids, 77^{me} année, Amsterdam 1913, p. 274.

sans paroles (et non par un motet, comme on l'a dit) caractérisé par ses accents pathétiques, l'allure vive et le motif de canzonetta qui vers la fin du cinquecento fait irruption dans le madrigal. Cette Fantaisie contient un très joli petit canon précédé d'une intéressante «marche» harmonique modulante et en général beaucoup d'entrain dans l'enchaînement d'idées alertes (battements de notes, syncopes). La treizième Fantaisie est hors de pair par sa richesse en mélodies populaires, point épuisée par les deux citations données plus haut. La partie finale (p. 62) renferme malheureusement beaucoup de matériel insignifiant.

Les Fantaisies en écho sont apparentées aux Toccates par la liberté de forme et les traits rapides de virtuosité qui en constituent toujours la fin. Si la Toccata fût au début une improvisation où l'organiste montre toute son habileté, parfois au détriment de la valeur intrinsèque, chez Sweelinck la Toccata a presque toujours un sens harmonique et c'est dans cette forme que, mis à part quelques Fantaisies et le Capriccio, il a donné toute la mesure de sa force d'invention, de la richesse de sa vie intérieure et de sa science technique. Les Toccates ont ceci de commun avec les Fantaisies en écho, que les plus brèves ont en général plus de valeur que les longues. Ces dernières possèdent des parties de remplissage qui nous paraissent difficilement assimilables (pour les contemporains de Sweelinck c'était probablement différent), mais ce remplissage, à l'encontre des petits motifs répétés en écho, a une grande importance technique. Il consiste en des «marches», harmoniques ou non, et en des répétitions du même motif à la distance de quintes (cercle ou plutôt spirale de quintes). Ces procédés dont l'intérêt dépend évidemment du motif qui en est à la base, ont puissamment contribué à éclaircir la forme de la Toccata. Tandis qu'avec Mérulo, le plus grand prédécesseur de Sweelinck dans ce genre, nous nous trouvons encore dans le clair-obscur qui chez des émules de moindre envergure devient de l'incohérence, chez Sweelinck la forme est bien ordonnée et l'entendement musical n'a point de peine à en suivre le développement. S'il y a des parties qui font penser à un exercice ou une étude, les marches modulantes ou les répétitions à la quinte d'une idée intéressante sont fort acceptables. Pour peu qu'on se soit habitué au langage musical de Sweelinck on sera vite gagné par sa richesse d'idées, sa souplesse dans leur agencement et la finesse de ses nuances. Et les adeptes modernes de l'écriture «linéaire» s'y reconnaîtront avec joie.

Ce qui nous frappe d'abord, c'est le caractère généreux et élevé, presque sacré des introductions graves dont débutent la plupart de ces improvisations notées que sont les Toccates. Ici je voudrais citer les cinq premières Toccates (numéros 14-18); puis le n° 20 avec sa mélodie complète, où s'exprime une joie sereine comme une action de grâces vers le Créateur; le n° 21 qui ne perd par ses imitations en stretta rien de l'aisance de l'improvisation; puis le n° 23 dont la mélodie

paisible en ut-majeur est saturée de soleil comme une belle journée d'été. La petite Toccata en la-mineur (d'une page seulement) témoigne, elle aussi, de l'inépuisable veine mélodique de Sweelinck dans sa première partie d'une intimité pré-Schumannesque; mais la seconde partie est un peu sèche par les procédés sus-mentionnés. Ce qui caractérise les quatre premières Toccatos de Sweelinck comme celles de Mérulo, c'est la présence d'une petite partie en forme de *ricercare* ou fugue ancienne. Après les fugues extrêmement développées de Sweelinck qui exigent un effort cérébral souvent, mais pas toujours récompensé, on est tout heureux de trouver dans ces quatre Toccatos qui sont toutes des chefs-d'œuvre, un petit bijou de *ricercare* qui par son thème expressif, sa forme serrée et sa technique d'une aisance parfaite, apporte un contraste admirablement introduit dans le mouvement tout en gammes, trilles et coloratures de la Toccata. Les thèmes de *ricercare* des trois premières Toccatos sont apparentés par leur début à une mélodie de *canzone* (trois fois la même note), mais leur caractère est très varié. Celui de la première (n° 14), la plus belle des Toccatos de Sweelinck, est d'une expression douloureuse par la petite seconde accentuée; elle module à la sous-dominante ce qui rend la réponse encore plus grave. Après la conclusion de ce *ricercare* Sweelinck le fait suivre d'une coda de forme et de sentiment tout modernes qui nous remplit de joie. C'est une phrase mélodique construite par le thème, une péroraison où se résume et s'apaise tout ce qui s'était épanché dans le petit *ricercare*. Dans la partie finale se trouve une superbe mélodie de violoncelle en doubles croches qui doit être phrasée par dessus la barre de mesure. Elle ferait bonne figure dans une sonate de Debussy auquel fait songer aussi la fin de la Toccata avec l'accord de septième de la sous-dominante et la succession de quartes montantes sur la tonique dont on pourrait jouer la dernière dans un léger *staccato*, comme conclusion d'un *ritenuto molto*.

Le *ricercare* de la deuxième Toccata (n° 15) en la-mineur est bâti sur thème léger et gracieux en la-mineur, le motif de la quinte montante (cher à Sweelinck) doit être rendu avec une certaine galbe dynamique. Ce *ricercare* se termine en ut-majeur, mais il est suivi d'une coda enjouée où le thème (en majeur) est doublé en tierces et nous conduit avec une sensation de bonheur en la-majeur. Vers la fin de cette Toccata on remarquera un hymne imposant en tierces d'abord, puis à trois voix avec un roulement de coloratures à la main gauche. Remarquable est aussi la conclusion sur motif gracile et sautillant et deux sixtes vides d'une grande délicatesse. Le thème de *ricercare* de la troisième Toccata est un motif de chanson en majeur. Un chef-d'œuvre est aussi la quatrième Toccata (n° 17) archaïque par son thème de *ricercare* en forme de gamme et par le trille, utilisé en motif. Que Sweelinck n'a point besoin d'un *ricercare* pour bâtir une toccata charmante, il le prouve sur tout dans les numéros 18, 19 et 20 qui, chacun ne remplissent que deux pages. Parmi les influences qui ont

agi sur Sweelinck on a beaucoup parlé des compositeurs anglais pour le Virginal, ses contemporains. Pour les Variations sur mélodie de chanson cela paraît juste, mais pour la clarté et la logique de la forme, la richesse et l'élévation des idées de ses Toccatés s'il y a interdépendance, ce n'est pas Sweelinck qui a reçu les impulsions; il les a données.

Die älteste evangelische Glarner-Kirchenorgel

Von Jacob Gehring, Glarus.

Mitte August 1773 erhielt der Flecken Glarus den Besuch einiger junger Zürcher. Aus dem Reisebericht erfahren wir, daß Sonntags, den fünfzehnten, alle Fahrtgenossen am evangelischen Gottesdienst teilgenommen haben. Von der Predigt waren sie nicht sonderlich erbaut; von der sie einrahmenden Vokal- und Instrumentalmusik erfahren wir nichts Näheres. „Die Kirche ist beiden Religionen gemein, und ein finsternes, warmes Gebäude, welches auf die allerunschicklichste Weise eingerichtet ist. Es stehen zwei unförmige *Orgeln* an die Wand geheftet; die einte brauchen die Katholischen, die andere die Reformierten; sie nehmen der Kirche fast alle Heiterkeit weg und sind sichtbare Zeugen der Eifersucht beider Religionsgenossen.“

Im Jahre 1838 entbrannte ein eigentlicher Streit wegen der beiden Instrumente. Worum es dabei ging, erfahren wir aus nachstehender Rechtfertigung des evangelischen Stillstandes. „Die evangelische Kirchgemeinde dahier, hatte in einer ihrer Versammlungen beschlossen: ihre Kirchenorgel, welche sich in einem äußerst schlechten Zustand befand (wozu ohne Zweifel der häufige und strenge Gebrauch, den die Katholiken bisanhin davon gemacht haben, das Seinige ebenfalls beigetragen haben wird) reparieren zu lassen und zwar mit der weitem Bestimmung, daß nach erfolgter Ausbesserung derselben, die Orgel dann wie recht und billig, einzig dem Gebrauche der evangelischen Kirchengenossen vorbehalten bleiben soll. — Diese, nahe an 400 fl. kostende Reparatur hat nun stattgefunden“... Der Stillstand glaubte sich nun zu genannter Verfügung berechtigt, „und zwar um so mehr, da die katholische Kirchgemeinde, mit einem größeren Kirchengut ausgestattet als selbst die evangelische, für die Reparatur ihrer *eigenen* Orgel kein Opfer bringen will...“

Ob die katholische Orgel daraufhin auch repariert worden ist oder ob man sich ihrer unverändert bis zum großen Glarnerbrand vom Mai 1861 noch bediente so gut es ging, darüber Näheres zu erfahren, ist mir noch nicht gelungen. Zur Zeit des Orgelstreites (1837) mochte das Instrument der Katholiken schon ein beträchtliches Alter aufweisen. Soviel wie sicher ist, daß es um 1690 schon existiert hat und es liegt nahe, zu vermuten, daß seine Benützung den evangelischen Choralsängern nicht erlaubt war. Ein Tagebucheintrag vom September 1747 (Manuskript des Landammanns Joh. Christoph Streiff, im Besitze von Herrn Hans Tschudi, Wiese, Glarus) besagt zu diesem Gegenstande folgendes:

„Vor einiger Zeit haben die HH. Sängler zu Glarus einen Versuch gemacht eine Orgell in hiesige Kirchen zu bekommen; deswegen sie selber anfänglich an eine Steuer von ohngefähr 200 fl. projectiert; da da pro et contra erwäget aber darnach abgeschlossen, daß man erlaube denen HH. Sängern von Haus zu Haus zu gehen und schauen ob sie so viel guthertziger Gemüther finden, die ihnen reichlich beyspringen, daß sie vermeinen auszukommen, welchem sie nachgekommen und gegen 1500 fl. versprochener Steuer zusammengebracht.“

Durch den Fleiß des Glarner Historikers Pfr. und Camerarius *Joh. Jb. Tschudi* ist uns der Orgel-Akkord abschriftlich erhalten. Zu den darin aufgezählten Vertrauensmännern eine kurze Bemerkung: Pfr. Zweifel ist *Joh. Casp. Zweifel von Glarus*, damals Pfarrer in Teufen. Sein Engagement als Orgelexperte verdankte er seinem Rufe als tüchtiger Musiker. Genauerer kann ich diesbezüglich leider nicht verraten.

Herr Präzeptor und Kantor Steinmüller von Glarus ist der nachherige erste (evangelische) *Organist Joh. Rud. Steinmüller* (1715–1792).