

Jan Pieterszoon Sweelinck

# 6 Echo Fantasien

6 Echo Fantasias

für Orgel  
for Organ  
pour Orgue

Urtext

Herausgegeben von / Edited by / Edité par  
Rudolf Walter

ED 21836  
ISBN 979-0-001-19789-2

**PREVIEW**  
Low Resolution

**PREVIEW**

Low Resolution

## Vorwort

Das Echo ist eine akustische Naturerscheinung, die in der Kunstmusik seit der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts häufig nachgeahmt wird. Nach Beispielen in italienischen Madrigalen (Sperindio Bertoldo, Lodovico Agostini, Orazio Vecchi) begegnen wir ihm 1581 im doppelchörigen *O la, o che bon eco* von Orlando di Lasso<sup>20</sup> und 1595 in der Motette *Confitemini Domino* (mit dem Zusatz „in Ecco“) von Adriano Banchieri<sup>21</sup>. Michael Praetorius erläuterte 1619: „Wann nemlich die Stimmen oder Chori sich selbsten oder aber per vices in art eines Echo, forte & Pian, starck und still respondiren.“<sup>22</sup>

Jan Pieterszoon Sweelincks (1562–1621) 6 Fantasien op de manier van een echo hilden wohl die erste Sammlung von Orgelstücken, in der das Echo-systematisch verwendet wird, obwohl es bei den genossen Banchieri, William Byrd und Peter Philips vereinzelt vorkommt. In den 6 zu finden sind Sweelincks Schüler Samuel Scheidt<sup>9</sup> und in einem Magnificat des Nürberger Jacob Tundt und Scheidemann<sup>10</sup>. In norddeutschen Choralfantasien von Heinrich Scheidemann, Fr. Tundt und Nicolaus Bruhns u.a. bilden Echo-Abschnitte geradezu ein konstitutives Element. Ein solches Gestaltungsmittel immer wieder in Orgelkompositionen zu beobachten ist für Sweelinck charakteristisch. Er legte den Echo-Fantasien eine dreiteilige Anlage zugrunde, bestehend aus einer Einführung – Schmitt – Toccata<sup>11</sup>. Er setzte das Echo in der Oberstimme in drei Gestaltungsweisen ein: akkordisch, rhythmisch dynamisch gleichbleibend begleiten: auf gleicher Stufe, in Oktavversetzung oder in einer sequenzierten Weise. Das Echo in der Unterstimme ist in oktaaversetzter oder in einer oktaaversetzten Oktavversetzung vorgeschrieben. In Fantasie Nr. 4, T. 137–147 sowie in Nr. 5, T. 129–133, erscheint es möglich, Dass akkordische Wiederaufnahmen in einer oktaaversetzten Oktavversetzung und in einer sequenzierten Weise (Fantasien Nr. 3 und Nr. 4) vorgenommen werden. Eine Wiederaufnahme in einer oktaaversetzten Oktavversetzung ist ebenfalls möglich, ist jedoch vom Komponisten nicht bezeichnet. Akkordische Wiederaufnahmen in einer oktaaversetzten Oktavversetzung – ist in der ersten von zwei Echofantasien, wo die Unterstimme in einer oktaaversetzten Oktavversetzung vorgeschrieben. Dort findet sich auch das verkürzte Echo.

Der Notentext wird nach der 2. Auflage von 1974, geboten. Die 6. Fassung ist in der Gesamtausgabe von Band I, Amsterdam 1943. Als Schlüsse sind ausgewählte Chöre und Choräle. Die Verteilung auf die beiden Hände wurde an einigen Stellen verändert.

Rudolf Walter

Sammlung von Orgelstücken, in der das Echo systematisch verwendet wird, obwohl es genossen Banchieri, William Byrd und Peter Philips vereinzelt vorkommt. In den Jahren 1596–1600 verfasste Sweelincks Schüler Samuel Scheidt<sup>9</sup> und in einem Magnificat des Nürnbergers Jakob Eitmann<sup>10</sup>. In norddeutschen Choralfantasien von Heinrich Scheidemann, Fr. Tunder, Nicolaus Bruhns u.a. bilden Echo-Abschnitte geradezu ein konstitutives Element dieses Gestaltungsmittel immer wieder in Orgelkompositionen zu beobachten. Sweelinck legte den Echo-Fantasien eine dreiteilige Anlage zugrunde, bestehend aus einer Toccata<sup>11</sup>. Er setzte das Echo in der Oberstimme in drei Gestaltungen gleichbleibend begleiten: auf gleicher Stufe, in Oktavversetzung oder im Bassus. Das Echo in der Unterstimme ist in oktaversetzter oder im Bassus dargestellt. In Fantasie Nr. 4, T. 137–147 sowie in der Toccata Nr. 5 erscheint es möglich, dass akkordische Wiederholungen in einer sequenzierten Weise (Fantasien Nr. 3 und Nr. 4) eingesetzt werden, jedoch vom Komponisten nicht bezeichnet. Ein kurzer, auf einer Akkord- oder Note basierender Echo – wie es in der Toccata Nr. 5 vorgeschrieben ist – ist in der ersten von zwei Echofantasien von Heinrich Scheidemann überliefert. Folge von zwei kurzen Akkorden – wie es in der Toccata Nr. 6 vorgeschrieben ist – findet sich auch das verkürzte Echo.

Der Notentext wird nach der 2. Auflage der Gesamtausgabe von 1974, geboten. Die 6. Fantasie nach dem Modell der 1. und 2. Fantasie ist in der Gesamtausgabe von 1943: Als Schlussstück sind eine Toccata und Coda enthalten. Die Verteilung auf die Hände wurde an einige Stellen leicht geändert.

<sup>12</sup> Libre de villanella, mazurche et altri canzoni. Parigi 1582.

Concetti Ecclesiastici a otto voci. Venetia 1585.

— Concerti Ecclesiastici a otto voci, Venezia 1595

<sup>8</sup> Tschulatum, 272; Bd. II, Nürnberg 1624, Etica ad mercato dicitur.

→ Tabularia nova, Bd. II, Hamburg 1624, Echo ad manusale duplex  
→ Harmonia europea, Nürnberg 1615, Magnificat notarum tonis, Versus 4

♂ In der Faeces 3 ovipositiva (aber Eizellen fehlten)

## Preface

The echo is a natural acoustic phenomenon, which has been imitated in art music since the second half of the 16<sup>th</sup> century. After examples in Italian madrigals (Sperindio Bertoldo, Lodovico Agostini, Orazio Vecchi) we find it in 1581 in *O la, o che bon eco* for double choir by Orlando di Lasso<sup>1)</sup> and in the motet *Confitemini Domino* (marked "in Ecco") by Adriano Banchieri<sup>2)</sup>. Michael Praetorius explained in 1619: "When the voices or choirs imitate each other in turn in the character of an echo, alternately loud and soft."<sup>3)</sup>

Jan Pieterszoon Sweelinck's *6 Fantasien op de manier van een echo* is probably the first collection of organ pieces in which the echo device is used systematically, though it appears here and there in the work of his contemporaries, Banchieri, William Byrd and Peter Philips. Later it was used by his student Samuel Scheidt<sup>4)</sup> and in a Magnificat by Johann Erasmus Kindermann.<sup>5)</sup> Numerous echo sections play an important part in the north German choral fantasias of Heinrich Scheidemann, Jacob Tunder, Dietrich Buxtehude, Nicolaus Bruhns and others. This element has survived in organ music up to the present day.

Sweelinck based his echo fantasias on a three-part structure: top part (upper), middle part (lower) and sequenz, while the lower parts stay at the same dynamic level. This means that the upper part is prescribed an octave higher or lower or in sequence in F major, for example, in Fantasia No. 4, bars 137–147 and bars 161–174, and in Fantasia No. 5, bars 161–174. In some cases, however, it is also possible that certain chord repetitions at pitch, an octave apart, in the upper parts (Fantasias No. 3 and 4) are intended as echos, but they are not marked as such. The question of the meaning of individual chords is required in the first of the echo fantasias by Scheidt, where he gives several examples where the echo is curtailed.

The text of this edition follows the revised edition of the complete edition of Sweelinck's works, published in Amsterdam in 1974. Only F and G major have been retained. The original notation has been printed after the extended complete edition, volume I. Fingerings and other editorial emendations on the musical material between the hands has been rationalized in some places.

Rudolf Walter

PREVIEW  
Low Resolution

<sup>1)</sup> Libro de villanelle, moresche et altri canzoni, Paris 1581

<sup>2)</sup> Concerti Ecclesiastici a otto voci, Venedig 1595

<sup>3)</sup> Syntagma musicum , Vol. III, Wolfenbüttel 1619, p. 194 ff.

<sup>4)</sup> Tabulatura nova, Vol. II, Hamburg 1624, Echo ad manuale duplex

<sup>5)</sup> Harmonia organica, Nürnberg 1645, Magnificat octavi toni, Versus 4

<sup>6)</sup> excepting Fantasia No. 2 which has a two-part structure without a toccata ending

# 6 Echo-Fantasien

6 Echo Fantasias

Herausgegeben von / Edited by  
Rudolf Walter

Jan Pieterszoon Sweelinck  
1562–1621

## 1. Fantasia

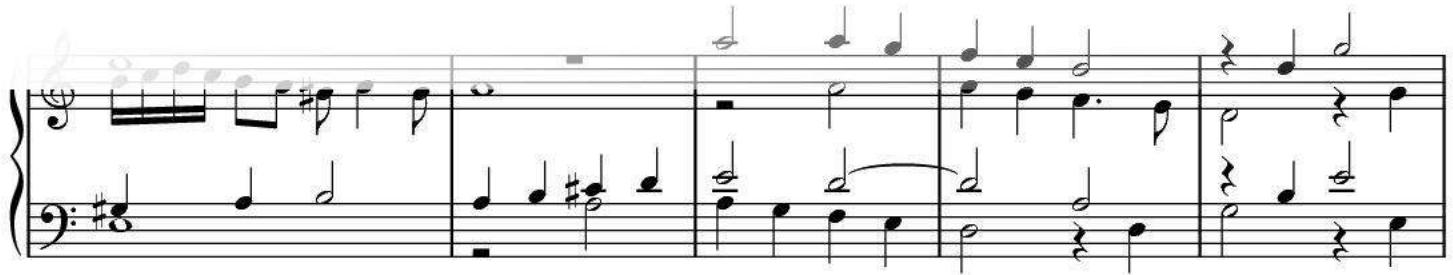
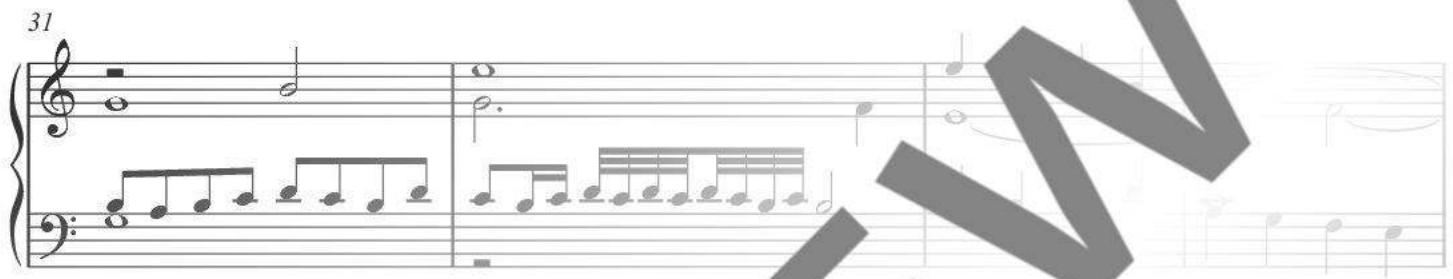
Musical score for the first fantasia, featuring two staves (treble and bass) in common time. Measure 1 starts with a whole note followed by a half note. Measures 2-5 show various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes.

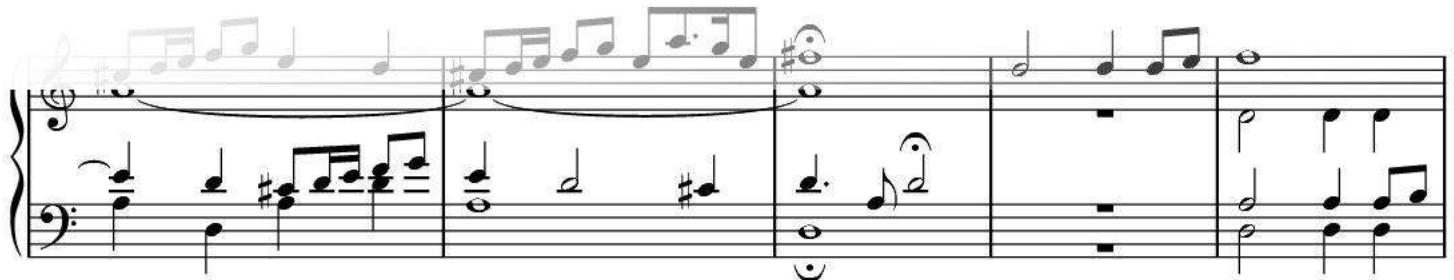
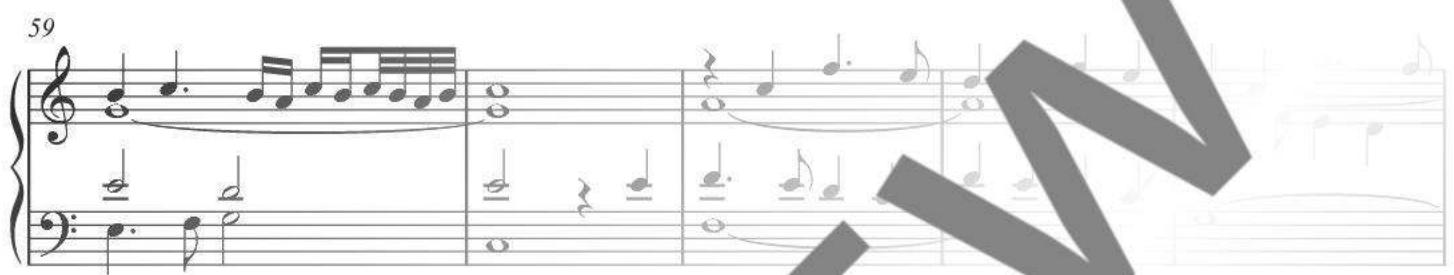
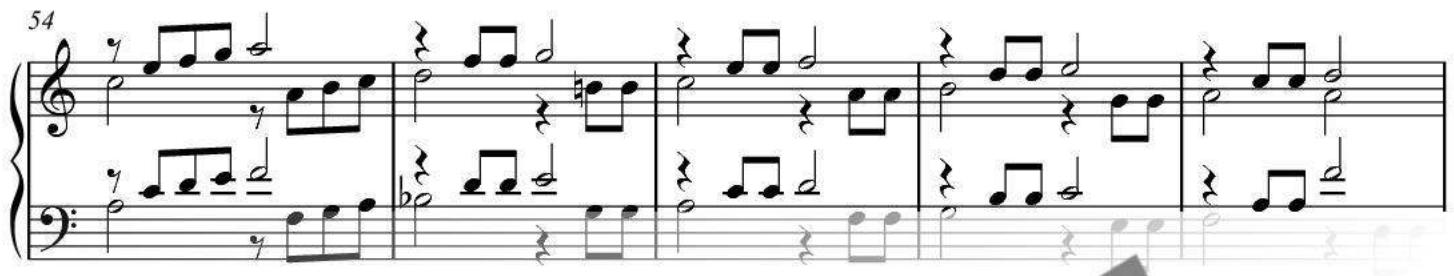
Musical score for the first fantasia, continuing from page 1. Measures 6-10 show more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note figures and sustained notes.

Musical score for the first fantasia, continuing from page 2. Measures 11-15 show sustained notes and eighth-note patterns.

Musical score for the first fantasia, continuing from page 3. Measures 16-20 show sustained notes and eighth-note patterns.

Musical score for the first fantasia, continuing from page 4. Measures 21-25 show sustained notes and eighth-note patterns.





Musical score page 82. The top staff shows a treble clef, a bass clef, and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

Musical score page 87. The top staff shows a treble clef and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef and a common time signature. The music includes dynamic markings *f* and *p*.

Musical score page 92. The top staff shows a treble clef and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef and a common time signature. The music includes dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*.

Musical score page 97. The top staff shows a treble clef and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef and a common time signature. The music includes dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*.

Musical score page 98. The top staff shows a treble clef and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef and a common time signature. The music includes dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*.

Musical score page 99. The top staff shows a treble clef and a common time signature. The bottom staff shows a bass clef and a common time signature. The music includes dynamic markings *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*.