

Jan Pieters Sweelinck

1562–1621

Liedvariationen

Song Variations

für Klavier (Cembalo, Orgel)
for Piano (Harpsichord, Organ)

Herausgegeben von / Edited by
Erich Doflein

ED 2482
ISMN M-001-03726-1

PREVIEW
Low Resolution

PREVIEW
Low Resolution

VORWORT

In diesem Heft sind drei Variationsreihen Jan Pieters Sweelincks über weltliche und geistliche Lieder vereinigt, die zweifellos zum Schönsten gehören, was uns aus der frühen Zeit des Klavierspiels erhalten ist. Der große niederländische Orgelmeister Jan Pieters Sweelinck lebte von 1562 bis 1621. In seinen Jahren war er in Italien, wo er sich wohl die Grundlagen seines großen kontrapunktischen Könnens an seiner späteren Meisterschaft als Fugenkomponist bei Zarlino erworben hat.

Als Komponist von Variationen griff er Anregungen auf, die er zu seiner Zeit in England, wo die Kunst des Spiels auf dem Virginal (Spinett) sich gerade an der Form und dem Charakter der Variation zu großer Höhe aufgeschwungen hatte. Diese Kunst wurde von Sweelinck in die Niederlande mit seiner besonderen kontrapunktischen Satzweise und sein Gefühl für die gerade Linie (das *continuo*) immer bewußter werdenden Gesetze der kadenzierenden Harmonik nach Italien gebracht. Ein schönes Beispiel eines der bedeutenden Beispiele nord-südlicher Synthese sehen wir in der ersten Variation des einschließenden Augenblicken der europäischen und deutschen Kunstgeschichte.

Die Lieder der drei hier zusammengestellten Variationen sind wahrscheinlich im 16. Jahrhundert entstanden, wurden sicherlich allerorts gesungen und dürften damals auch in Holland bekannt gewesen sein. Der Komponist beginnt deshalb seine Variationsreihe mit dem Lied, das er am besten kannte, indem er das Lied in seiner eigenen Bearbeitung vorstellt. Der Spieler muß zu Beginn der Variationen mit dem Lied selbst vertraut machen können, deshalb wurde hier die einfachste, ursprüngliche Form feststellbaren Fassung an den Anfang gestellt. Dieses Lied sollte möglichst genau und auswendig gelernt werden, damit darn die Variationen aus Kenntnis der Grundform ausgeführt werden können, und die im Lied und seiner Form verborgene Synthese der beiden Kulturen in der Variation zum Ausdruck bringen. Nur so ist das stetige Streben nach der Einheit der beiden Kulturen in der Musik aus dem Notenbild zu erwecken. Dann auch klingend die Variationen, die im Lied im Vordergrund stehen, und es bedarf keiner Überlegung darüber, wo die Variationen einsetzen, wo sie enden und wo etwa Atemzeichen einzusetzen wären.

Die Melodie des geistlichen Liedes „Unter der Linden grüne“ konnte unter den zahlreichen überlieferten Melodien dieses Liedes festgestellt werden. So wurde nur der überlieferte Text, der in der ersten Variation untergelegt. Die Melodie zum Lied „Unter der Linden grüne“ wurde im 16. Jahrhundert von England nach den Niederlanden. In England wurde sie zu Zeiten der Tudors gesungen. Diese ursprüngliche Melodie wurde hier überliefert. Der Text wurde zu Zeiten Sweelincks ins Holländische überetzt. Die Melodie zum Lied „Unter der Linden grüne“ entstand, die Melodie zum Lied „Unter der Linden grüne“ entspricht. Diese Melodie zum Lied „Unter der Linden grüne“ genannt, weite Verbreitung und lebt heute noch im Ausland. Die Melodie zum Lied „Unter der Linden grüne“ weiter. — Das strahlende, schwebende Ballettstück „Les Mers“ ist ein französisches Ballettstück, das sich als Gesellschaftslied verbreitete und das in der ersten Variation sehr beliebt war, auch von vielen deutschen Komponisten im Laufe des 17. Jahrhunderts bearbeitet worden ist.

Die vorliegende Ausgabe baut auf dem Notentext der von Max Seiffert herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke auf und gibt diesen ohne wesentliche Änderungen wieder. Die Einarbeitung der Variationen sollte dazu beitragen, um einem weiteren Kreis von Spielern den Zugang zu dieser Musik zu erleichtern. An vereinzelten, schwierigeren Stellen sollen Atemzeichen das Verständnis erleichtern. Dynamische Zeichen konnten nicht eingefügt werden, da die wenigen möglichen Schattierungen des Stärkegrads nicht durch die Beschränkung einer Variation durchaus jeweils von der Art des Instruments, auf dem die Stücke gespielt werden, abhängig ist. Spielbar sind die Variationen auf Klavier, Cembalo, Clavichord und Orgel.

Erich Doflein

On trouvera réunies dans ce recueil trois des suites de variations composées par Jan Pieters Sweelinck sur des airs profanes ou spirituels et qui comptent sans aucun doute parmi les œuvres les plus belles que nous possédions de la littérature pianistique à ses débuts. Le grand organiste néerlandais Jan Pieters Sweelinck, qui vécut de 1562 à 1621, passa ses années d'apprentissage en Italie et c'est probablement auprès de Zarlino qu'il acquit les éléments de ce profond savoir contrapunctique qui devait être plus tard le point de départ des grands maîtres de la fugue.

Sa science de la variation s'inspire en grande partie des modèles que lui ont offerts l'Allemagne et l'Italie, où l'art des virginalistes avait particulièrement cultivé cette forme et en avait fait une véritable école de ressources. Sa connaissance étendue de l'écriture contrapunctique, jointe à son goût pour les harmoniques (aux lois desquelles les rousiciens italiens d'alors étaient précisément parvenus), lui permirent de l'approfondir encore. Nous sommes donc en droit de considérer ces trois suites de variations comme des exemples significatifs de cette synthèse entre le Nord et le Midi qui fut l'un des facteurs les plus importants de l'histoire de l'art européen et notamment allemand.

Contemporains de Sweelinck lui-même, les airs qui servent de base à ces trois suites de variations se rassemblaient certainement fort répandus et devaient être familiers à tous les amateurs de son époque. Ainsi le compositeur débute-t-il aussitôt par la première variation, pour nous faire connaître l'air en question dans son propre arrangement. Cependant, comme il est évident que nous ne sommes pas habitués d'aujourd'hui à puise se familiariser d'abord avec l'air lui-même, nous avons dû nous contenter de reproduire les variations auxquelles il donne lieu, et ce dans la version la plus ancienne que nous possédions de chacune d'elles, pour chacun respectivement. En fait, cet air devrait d'abord être étudié séparément, et ce n'est qu'après l'avoir acquis par une parfaite connaissance de celui-ci de la part de l'exécutant, que l'on pourra se livrer à l'étude de son jeu de l'élan dynamique propre à cet air et à sa réalisation sur le clavier. Les indications de phraséologie et de respiratoires qui le régissent. C'est seulement ainsi qu'il sera possible de saisir le véritable caractère de l'air, et de produire le flux et la pulsation qui ne cessent d'animer cette mélodie. Les indications de phraséologie et de respiratoires sont mesurées des vers s'établira alors également. Les indications de phraséologie et de respiratoires sont mesurées des vers s'établira alors également.

En ce qui concerne le service de la messe, nous avons choisi de reproduire la « Jeune vie a un jour » (Ma jeune vie touchée à son terme) qui est l'un des plus célèbres de Sweelinck. Cette œuvre est si connue qu'il est possible de l'identifier avec certitude parmi les nombreux airs de ce genre. Nous ne sommes donc bornés à citer ce dernier sous sa forme traditionnelle. — Pour l'air « Unter der Linde » (Sous le tilleul), nous avons choisi l'époque de Sweelinck, qu'il fut introduit aux Pays-Bas, vers l'an 1600, sous le titre de « All in a garden twee lovers sat at ease ». C'est cette œuvre qui a servi de base à la composition de la « Jeune vie a un jour » en tête des variations. Du vivant même de Sweelinck, le titre « Unter der Linde » fut remplacé par « Unter der Linde » dans le lieu à l'adaptation baroque et passablement artificielle de cette œuvre. Cette œuvre correspond presque note pour note à la partie supérieure de la « Jeune vie a un jour ». Dans sa version d'origine et sous le titre de « Allemande Linde », cette œuvre fut très populaire et elle survit jusque de nos jours dans le début de notre chanson populaire « Unter der Linde, die plönt ich auf ein Grab ». — Quant au magnifique « Est-ce Mars », au caractère de danse, c'est un air de ballet français qui connut une extraordinaire fortune et servit de base à de nombreuses suites de variations où s'illustrèrent également au cours du XVII^e siècle maints compositeurs.

La présente publication est établie d'après l'édition intégrale des œuvres de Sweelinck procurée par Max Friedländer et dans nous reproduisons le texte sans y apporter de modifications essentielles. Il nous a toutefois paru utile d'y ajouter des indications de doigté afin de faciliter l'accès de cette musique à un plus grand nombre d'exécutants. A certains passages difficiles, des signes de respiration aideront également à sa compréhension. Quant aux indications dynamiques, nous y avons renoncé, étant donné que les rares nuances d'intensité auxquelles peuvent donner lieu les diverses sections d'une variation dépendent étroitement de la nature de l'instrument utilisé : piano, clavecin, clavicorde ou orgue.

PREFACE

This volume unites three sets of variations by Jan Pieters Sweelinck on sacred and secular songs. These variations are without a doubt among the very finest works of early keyboard music. Jan Pieters, however, the great Dutch master of the organ who lived from 1562 to 1621, had studied with Orlando di Lasso in Venice; he acquired the foundations of his most advanced contrapuntal technique, which finally led to his sovereign command of the art of fugue.

In his variations, he made use of certain elements of style originating in the Venetian school, which had been such an inspiration to composers as to make the variations more brilliant and more varied in rhythm and Sweelinck carried this art even further through his very personal style. His feeling for cadential harmony, which was becoming more conscious at the time, was perhaps nowhere more so than in Italy. This music is thus one of those great examples of the artistic exchange between the North and the South that we find time and again at decisive turning points of the European art.

The three songs on which these variations are based were very popular in Sweelinck's day, for he opens straightaway with the first variation — his own — of the first song — evidently assuming that everybody knew the song itself and that the words were still as true now, each set of variations has, in this edition, been preceded by the original version that could be found, for the variations cannot be given a true interpretation without a knowledge of the song which must permeate the whole performance. The words are given in the original as well as its vocal line and breathing sections. Therefore the reader should be able to know the song intimately and by heart, and by actually singing it, for this is the only way to understand the music and to follow the vigorous stream that is in them; the lines of the text will be like a pendulum, without the interpreter having to worry about where to breathe or make breath pauses within a variation.

The words "Mein Junger Lieb" (My young love has an end) were set to so many different tunes that there are many different versions of the original that had served Sweelinck for his variations. The text that would be most in accordance with the traditional text (with some necessary abridgment) in the original is "Unter der Linden grüne" (Beneath the Lime Tree green) which, translated into Dutch, would be "Onder de Linden groen". All the variations are based on the original tune almost note for note. It became famous through the song "Drei Lilien, drei Lilien" (Three lilies, three lilies, I planted them on a grave) still sung today. The words "Jupiter Mars" originally came from the French ballet before it became a popular song and a theme for variations by many composers of the 17th century.

This volume is based on Max Seiffert's authoritative edition of the complete works of Sweelinck, reproduced without any significant changes. The inclusion of fingering appeared advisable to give as many as possible a range of piano lovers a chance with this music, which is also the motive behind the breathing marks entered in a few of the more difficult passages. The addition of dynamic markings did not seem practicable, however, as the very few dynamic changes possible within any variation section depend entirely on the instrument being used. The variations can be played on any keyboard instrument: spinet, harpsichord or organ.

Erich Doflein

Liedvariationen

Herausgegeben
von Erich Doflein

Jan Pieters Sweelinck
1562-1621

1. Mein junges Leben hat ein End'

Lied

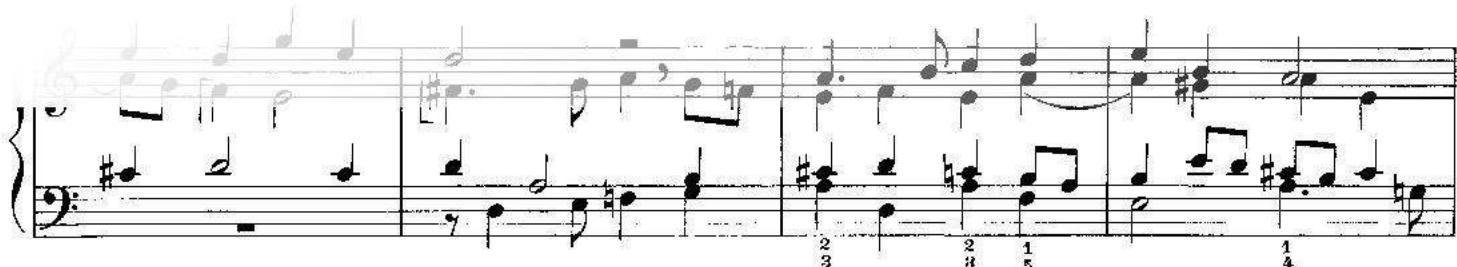


Mein jun-ges Le-ben hat ein End; mein Freud und auch Leid;
Mein ar-me See-le soll be-hend schei-den von mei-nem Leben



Le-ben kann nicht län-ger stehn, es ist schwach, es ist vergänglich, es
wird durch mein Leid.

Var. I



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Fingering numbers 3 and 5 are visible below the bass line.

Var. II

Second system of musical notation, labeled 'Var. II'. It continues the piece with similar notation. Fingering numbers 5, 4, 4, 2, 5 are present above the treble line, and 2, 4, 3, 5, 4 are below the bass line.

Third system of musical notation. Fingering numbers 5, 5, 2, 5, 4, 5, 3, 5, 1 are placed above the treble line, and 2, 4, 5, 1, 5 are below the bass line.

Fourth system of musical notation. Fingering numbers 3, 4, 3, 4, 5 are above the treble line, and 1, 1, 1, 1, 1 are below the bass line.

Fifth system of musical notation. Fingering numbers 1, 3, 1, 3, 1, 5 are below the bass line, and 15 is above the treble line.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It contains complex fingering numbers: 1, 2, 5, 1, 2, 5, 1, 2, 1, 3, 1, 5, 1, 5, 2, 4, 5, 1, 5, 1, 3, 4, 5, 1, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 8, 8.

PREVIEW Low Resolution

4 Var. III

The first system of musical notation for 'Var. III' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The music begins with a 7-measure rest in the upper staff, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a few notes, including a whole note with a flat.

The second system of musical notation continues the piece. It features more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are placed above and below notes to indicate fingerings. The lower staff has a 5-measure rest.

The third system of musical notation shows further development of the melody. It includes triplets and various rhythmic values. Fingering numbers are used throughout. The lower staff has a 3-measure rest.

The fourth system of musical notation continues with intricate rhythmic patterns. The upper staff has a 4-measure rest, and the lower staff has a 1-measure rest.

The fifth system of musical notation features a 2-measure rest in the upper staff and a 3-measure rest in the lower staff.

The sixth system of musical notation includes a 3-measure rest in the upper staff and a 3-measure rest in the lower staff.

The seventh system of musical notation concludes the piece. It features a 5-measure rest in the upper staff and a 1-measure rest in the lower staff.

PREVIEW
Low Resolution