



PSALMS from GENEVA

organ works by
JAN PIETERSZOON SWEELINCK

MASAAKI SUZUKI

SWEELINCK, JAN PIETERSZOON (1562-1621)

[1]	TOCCATA IN A	5'03
[2]	PSALM 140 (setting by Jean Claude Goudimel)	1'05
[3]	PSALM 140	5'56
[4]	TOCCATA IN G	2'48
[5]	PSALM 23 (Goudimel)	1'08
[6]	PSALM 23	6'38
[7]	TOCCATA IN C	3'55
[8]	PSALM 116 (Goudimel)	0'58
[9]	PSALM 116	5'30
[10]	FANTASIA CHROMATICA IN D	7'30
[11]	PSALM 36 (Goudimel)	1'33
[12]	PSALM 36	9'06
[13]	ECHO FANTASIA IN C	8'34
[14]	CHORALE 'ALLEIN GOTT IN DER HÖH SEI EHR'	4'10
[15]	CHORALE 'PUER NOBIS NASCITUR'	3'19

TT: 69'28

MASAAKI SUZUKI

playing the 2002 Marc Garnier organ of Shinko-Kyokai, Kobe

Sweelinck's Toccatas and Fantasias

The toccata is an instrumental form of Venetian origin and arose in the second half of the 16th century, but there is no published example of it until the end of that century – the era of the important composers Andrea Gabrieli (1533-1585) and Claudio Merulo (1533-1604). Several facts lead to the conclusion that Sweelinck was influenced by these Italian contemporaries. The toccata generally starts with a part featuring imitation, followed by passagework and, in the middle of the piece, a fugue-like section; not all toccatas, however, have this central imitative section. The themes are taken from thematic material in general use during the time.

The five-part beginning of the *Toccata in a* appears to be homophonic, but has a canon in the two lowest voices. As in other compositions Sweelinck thins out the five-part writing when the passages of semiquavers start and are followed by an imitative section in which the theme consists of repeated crotchets. In the last part of this toccata there are several instances of imitation in the octave.

The *Toccata in C* starts with octave scales in the soprano and the bass immediately followed by quasi-canonic, but free imitations. As in the *Toccata in a* Sweelinck uses octave echoes. In several places in the work there are passages which link very closely to sections in the variations on Psalm 140. Twice Sweelinck uses a rhythm divided in three: the first time we find four bars of triplet quavers; the second time, near the end of the work, he writes seven bars in *proprio sesqualteria*.

The *Toccata in g* is clearly divided in four parts and its rhythm is based on crotchets. The first section is written in double and free imitation. The last part of this section has a stretto with the quavers of the theme ending in a movement of semiquavers. The second section has octave imitation in the left hand, followed by virtuoso scales. The beginning of the third section is dominated by scales in a quaver movement and continues with imitation between tenor and soprano based on harmonic progressions a fifth apart. The last section, like the second, is in semiquavers with ascending and descending figures.

In contrast with the toccata, the fantasia is a form that was used from the beginning of instrumental music and was found all over Europe. The word ‘fantasia’ was used for a contrapuntal composition other than the ricerare and the canzona. Sweelinck

explores these contrapuntal origins and applies all variations of imitation, including echo techniques. He composed two kinds of fantasias: the monothematic fantasia and the echo type.

The *Fantasia Chromatica* belongs to the first type and has as its theme a descending chromatic fourth. In the first section, the theme is accompanied by two countersubjects, to which Sweelinck later adds a third. This piece may thus be seen as a fore-runner of the later permutation fugue in North Germany. Sweelinck uses several techniques: stretto, inversion, augmentation and diminution of the theme.

The *Echo Fantasia in C* belongs to the second type of fantasia. The application of echo techniques is common in the music of the Renaissance and we find it in other composers such as Byrd and Philips, but not as elaborately as in the compositions of Sweelinck. Echo fantasias do not have a central theme. The pattern is as follows: a beginning with imitations (canon), an echo passage and a toccata-like last section. In the present work, the echo section displays the use of several techniques: the echo divided between both hands (antiphonal) and echo motifs played in the right or left hand.

Genevan psalms in Sweelinck's time · The hymn-book

The musical repertoire of the Dutch Reformed churches in Sweelinck's time was dominated by the Genevan Psalter, brought about by the zeal of the church reformer John Calvin. In 1562 all 150 psalms had been versified by his collaborators. These rhymed psalms were sung as part of the Genevan liturgy. This huge project would not have been possible without the theology which lay behind it. Calvin wanted to give the congregation a substantial role in worship, because in his opinion all members of the congregation had a priestly task. Precisely because of the importance of singing, one had to monitor what was sung by the congregation. For this reason Calvin separated liturgical from non-liturgical music and thus religious from secular music. Music that was heard in the context of worship should have a different style from music used outside worship. It is clear that Calvin had very high ideals concerning liturgical music, and in this respect the difference between him and Luther is not as great as is often asserted.

Calvin himself initiated and stimulated the creation of rhyming psalms for his congregation, first in Strasbourg and later in Geneva. Regarding the texts his collaborators were the poet Clement Marot and Calvin's colleague Theodore de Beze, while the melodies were composed by Louis Bourgeois, Guillaume Franc and Maître Pierre. These melodies were partly borrowed from the hymn-book of the German congregation in Strasbourg (the most famous being the melody of psalm 36/68, also used by Sweelinck and in the Lutheran tradition known as *O Mensch bewein dein Sünde gross*), and partly from the mediaeval Gregorian repertoire. Most of them, however, were new. The first edition was published in Strasbourg in 1539 and the complete edition, with all 150 psalms, in Geneva in 1562. In Geneva all 150 psalms were sung over the period of half a year and each psalm was chanted in its entirety a great number of times. The congregation sang at least fifteen stanzas during a service. In this way Calvin's congregation had an essential part in worship.

Instrumental music was not accepted. According to Calvin, instruments belonged to the Old Testament and instrumental music would divert interest from the text. For the same reason polyphonic music was not allowed. Therefore the beautiful four-part settings of the Genevan Psalter by Claude Goudimel (1565) were used not during worship, but at home.

The Genevan Psalter became part of Dutch Reformed liturgy through the work and influence of Petrus Datheen (c. 1530-1588), in his time a well-known preacher among the congregations of Dutch refugees in Germany. In a very short time Datheen translated the Genevan Psalter into Dutch, making it more widely accessible. His psalm book appeared in 1566. By translating the Genevan Psalter, Datheen made it clear that he was influenced by Calvin and his theology, something which in the Netherlands at this time was an important sign of orthodoxy. In a short time this Psalter gained great popularity.

In the second half of the sixteenth century some church synods declared Datheen's version of the Psalter the only one permitted for use in church. It thus acquired a secure place in the Netherlands, although there were some regions in the North and East in which the regulations made by the synods were duly noted but otherwise ignored.

Use of the Organ

In Sweelinck's time the organ was not accepted as an instrument to be used in liturgy. Most large churches in the towns had already been equipped with organs before the Reformation. The small organs had been used in liturgy, especially for the *alternatim* practice between the verses of the choir. The function of the large organs was secular and they were only used at special occasions.

After the Reformation these same churches came to be used by the Dutch Reformed Church and the question arose of what to do with the organs. The first synod of Dordrecht (1574) rejected the use of instruments in liturgy. It must be said that this idea is not typically Calvinistic. Rather, it was a continuation of the beliefs of early Christianity and, for the same reason, one does not find instruments in the liturgy of the eastern orthodox churches even nowadays. God created the human voice, not instruments. Instrumental music was therefore derivative, and was regarded as inferior. Instruments belonged to the liturgy of the Old Testament and organ music was compared to speaking in an unknown language. Organ music after the service was also condemned because it was assumed that people would forget what they had heard during the service. Moreover such music was conducive to superstition. This was in fact the opinion of Calvin, who also made the connection to paganism, in which instruments would be used during rituals.

The next synod, in Dordrecht in 1578, even demanded that the organs had to be removed from the churches. Organ-playing before the service – which in the meantime had become common – was to be replaced by readings from the scriptures. The conviction that the use of instruments had to be condemned was strengthened by the repertoire played on the organs, such as dances and motets. This condemnation of the repertoire could be found among Roman Catholics and Protestants alike. But the synod was unable to achieve its purpose, because the organs were the possessions of the city governments. The organist served the government and it was under the government's orders that he played before and after the service. This was the only way in which the organ was used. (Occasionally the organ was also used in alternation with congregational singing, a remnant of the mediæval *alternatim* practice.) At the end of the sixteenth century the organ was used on Sundays before and after service and, during the week, after the evening service.

As mentioned above, there were many complaints about the repertoire. For that reason, until the eighteenth century, organists were instructed to play psalms before and after the service, avoiding extravagant music. This was an attempt to make the repertoire as acceptable as possible and moreover to familiarize the congregations with the Genevan psalm tunes. Organ music thus served a pedagogical function. A good example is the guidance given to the organist of Culemborg in the province of Utrecht in 1623. He had to play at the beginning of the service, immediately after the ringing of the bells, and also after the singing of the last hymn. On Sunday mornings, before the service, he played the melody of the Ten Commandments, one of the hymns in Datheens hymn-book and the first psalm that would be sung in the following service. After the service he played the last psalm of the service. After the afternoon service he played the last psalm or some psalms of his own choice.

Before and after services during the week he was only allowed to play the psalms which were sung during that particular service. Before the evening prayer psalms also had to be played, and after it the hymn *Christe qui lux es et dies*. For the use of the organ on days of prayer, special permission from the Count was necessary. At Christmas the organist played the canticles of Mary, Zacharias and Simon as well as the Christmas Lesson; likewise at Easter. Furthermore, in the period between October and April he was to give concerts after the evening prayers.

No sources of information have survived concerning organ accompaniment from Sweelinck's time, but we may assume that he had similar duties. It is interesting that the hymn *Christe qui lux es et dies* had a fixed place. Perhaps Sweelinck's composition on this hymn tune fulfilled a similar function. For pedagogical purposes Sweelinck's compositions would not have been so useful, in view of his contrapuntal treatment of the melodies, which furthermore are not always found in the soprano and therefore not easily recognizable. Another complication was the rhythm of the melodies. In Sweelinck's time the original rhythm of the Genevan tunes was not sung. Instead, several sources assume that the congregations sang only breves, probably because they were not used to sing in liturgy. Singing psalms was completely new for the people and, as most of them could not read or write, they were reduced to listening to the precentor ('first singer') who read or sang the next line, in order then to follow him.

During the seventeenth century the task of the organist was thus limited, consisting mostly of playing before and after the service. Well-known organists such as Speuy in Dordrecht and Sweelinck in Amsterdam never accompanied congregational singing, nor did Sweelinck's later colleague Anthoni van Noordt, who died in 1675, five years before the introduction of organ accompaniment in Amsterdam. It is possible that Sweelinck's chorale settings for organ (and also those of van Noordt and Speuy) were composed for this situation.

Sweelinck's chorale works for organ

Some of Sweelinck's sacred works for organ are compositions based on psalms and hymns from the official hymn-book of the Dutch Reformed Church, specifically Psalms 23, 36, 60, 116, 140, The Ten Commandments, The Lord's Prayer (by Jacob Prætorius), The Creed (*Wij geloven in eenen God alleen*, also in a version with German text) and the Prayer before the Sermon (*O God die onse Vader bist*). The question therefore arises as to whether Sweelinck chose these melodies because they were well-known, or for pedagogical reasons (i.e. to make the congregation familiar with them), or for some other reason.

It is certain that not all the melodies Sweelinck chose were the most popular of his time, such as Psalms 6 (used by Anthoni van Noordt) and 8. Among the well-known melodies were those of Psalms 23, 36 and 116. Psalm 140 and The Ten Commandments share the same melody. Together with two other hymn tunes from the Genevan Psalter on which Sweelinck composed variations, the Creed and the Prayer before the Sermon, this belonged at the time to the fixed parts of the Reformed Liturgy and was for that reason well-known. I do not know any sources from the period in which the melody of Psalm 60 is used. But we must be careful. Citations in Dutch hymn-books are an indication of popularity, but they tell us little about which melodies were familiar or popular in Amsterdam in Sweelinck's time.

Sweelinck did not compose church music in the strict sense of the word. His compositions belong rather to the genre of religious or sacred music. We do not even know if his organ compositions on psalms and the above-mentioned hymns are based on the text of the Datheen Psalter which was in use in the Dutch Reformed Church of his time

or, like his psalm compositions for choir, on the French text. The sources of Sweelinck's organ works mention only the number of the psalm, with the exception of the variations on Psalm 140 for which one source gives the German title *Die 10 Gebote Gottes* (The Ten Commandments), probably referring to the German version of the Genevan Psalter by Ambrosius Lobwasser, which Sweelinck may have known of through his German students or the Lutheran congregation in Amsterdam.

© Jan R. Luth 2006

Masaaki Suzuki was born in Kobe and began working as a church organist at the age of twelve. He studied composition under Akio Yashiro at the Tokyo Geijutsu University (Tokyo National University of Fine Arts and Music). After graduating he entered the university's graduate school to study the organ under Tsuguo Hirono. He also studied the harpsichord in the early music group led by Motoko Nabeshima. In 1979 he went to the Sweelinck Academy in Amsterdam, where he studied the harpsichord under Ton Koopman and the organ under Piet Kee, graduating with a soloist's diploma in both instruments. Masaaki Suzuki is currently professor at the Tokyo Geijutsu University. While working as a soloist on the harpsichord and organ, in 1990 he founded the Bach Collegium Japan, using Shoin Chapel as its base, with which he embarked on a series of performances of J.S. Bach's church cantatas. He has toured widely, both as a soloist and with Bach Collegium Japan, and during 2006 gave highly acclaimed concerts in Spain, Italy, Holland, Germany and England as well as in the USA. Suzuki has recorded extensively, releasing highly acclaimed discs of vocal and instrumental works on the BIS label, including the ongoing series of Bach's complete church cantatas. As a keyboard player, he is recording Bach's complete works for harpsichord. In 2001 he was awarded the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany.

スヴェーリンクのトッカータとファンタジア

トッカータはヴェネツィアを起源とし16世紀後半に栄えた器楽の形式であるが、16世紀末までは出版されることはなかった。重要な作曲家としては、アドレア・ガブリエリ（1533-1585）やクラウディオ・メルロ（1533-1604）が挙げられる。いくつかの事実から、スヴェーリンクがこういったイタリアの作曲家たちの影響を受けたことが明らかである。トッカータは大抵模倣の部分から始まり、幾つかの楽節が続き、作品の半ばにはフーガのような部分があるが、中心に模倣の部分が無いトッカータもある。主題にはその当時広く用いられたそれにふさわしい音型が用いられている。

トッカータ イ調 5声からなる冒頭はホモフォニーのようだが、低声2声はカノンになっている。他の作品と同様に、スヴェーリンクは16分音符の楽節が始まると5声部の余分なものを削り、続く模倣の部分では、主題は4分音符によって繰り返される。このトッカータでは最後的部分でオクターヴの模倣が数回繰り返される。

トッカータ ハ調 ソプラノのオクターヴのスケールから始まり、すぐにバスのカノンのような部分が続くが、それは自由な模倣である。トッカータ イ調と同様にスヴェーリンクはオクターヴのエコーを用いている。作品の数箇所に詩編歌140の変奏曲と非常に似た部分がある。スヴェーリンクはまた3連符のリズムを二度用いている。最初は4拍子で8分音符の3連符、二度目は作品の終わり近くの7小節間に現れるプロボルツィオ・セスキアルテラ（訳注）である（訳注：2拍子または4拍子に対して、小節の長さは変えずに、3拍子となること。ここでは、2対3の関係をセスキアルテラと総称している。）

トッカータ ト調 明確な四部構成になっており、リズムは4分音符を基本にしている。最初の部分は2倍の音価で書かれた自由な模倣である。この部分の最後にはストレットがあり主題は8分音符で現れ16分音符の動きで終わる。第2の部分には左手によるオクターヴの模倣があり、次いで勇壮なスケールが現れる。第3の部分の最初は8分音符のスケールが特徴的で、それはやがてソプラノとテノールが5度の模倣を繰り返して終わる。最後の部分は第2の部分とよく似ており、16分音符の上昇音型と下降音型が見られる。

トッカータと比べて、ファンタジアは器楽曲の歴史の最初から用いられた形式で、ヨーロッパ中で見出される。ファンタジアという言葉はリチェルカーレとカンツォーナ以外の対位法的な作品に対して用いられた。スヴェーリンクはこの対位法の原則を極めると共に、エコーの技法も含めて模倣のあらゆる可能性を利用した。彼は二つのタイプのファンタジアを書いたが、一つは单主題のもの、もう一つはエコーのタイプである。

ファンタジア・クロマティカは前者に属し、その主題は半音階の下降音型である。主題は最初の部分では二つの対旋律を伴い、後にスヴェーリンクは3番目の対旋律を加えたが、そのためにこの作品は後の北ドイツの順列フーガ（permutation fugue）の先駆的作品とみなされるようになる。スヴェーリンクはストレット（追白部）、インヴァージョン（転回）、主題の拡大と縮小といったいくつかの技法を用いている。

エコー・ファンタジア ハ調はファンタジアの後者のタイプに属している。エコーの技法はルネッサンスの音楽に普通に使われる技法であり、バードやフィリップスといった他の作曲家にも見られるが、スヴェーリンクの作品ほど入念なものではない。この曲には中心的な主題というものは無い。パターンは、模倣を伴う導入部、エコー部、トップカータのような最終部となっている。このトップカータの部分でも、両手が分担して奏する（交唱的）エコー、右或いは左手で奏されるエコーのモチーフといったエコー部での技法がいくつか見うけられる。

スヴェーリンクの時代のジュネーヴ詩編歌 謳美歌集

スヴェーリンクの時代のオランダ改革派教会にとって讃美の最も重要なレパートリーは翻訳された（オランダ語版）ジュネーヴ詩編歌であった。カルヴァンの熱意がジュネーヴ詩編歌を世に生み出した。1562年に全150編が彼とその協力者によって韻律化された。この韻律化された詩編はジュネーヴ教会の礼拝において歌われたのである。この大きな事業はその後にある神学を抜きにしては考えることができない。カルヴァンは会衆が礼拝において重要な役割を果たすことを望んでいた。会衆の全てが司祭の役割を果たすべきであると考えていたからである。まさに歌唱の影響というものは絶大で、会衆が何を歌っているかを教会はきちんと見極めねばならない。このような理由からカルヴァンは、典礼的な音楽とそれ以外の音楽、宗教音楽と世俗の音楽を峻別した。礼拝で響く音楽は、礼拝以外の場で響く音楽とは別の様式を持つべきなのである。

カルヴァンが礼拝の音楽について非常に高い理想を持っていたことは明らかであり、この点で、彼とルターの間にはしばしば指摘されるほどの大きな違いは無い。

ジュネーヴ詩編歌はジャン・カルヴァンの神学から生まれたもので、彼は礼拝での会衆讃美の重要性を礼拝式の構造そのもので示した。ゆえにカルヴァン自ら、最初はストラスブル、後にはジュネーヴで、会衆のために詩編の韻律化を始め、熱心に取り組んだが、後に歌詞には詩人クレマン・マローとカルヴァンの同僚のテオドール・ド・ペーズが加わり、旋律はロワ・ブルジョワ、ジローム・フランク、メートル・ビエールによって作曲された。その旋律は一部ストラスブルのドイツ人教会の讃美歌集から採られたもの（最も有名なものは詩編36編と68編、スヴェーリンクも変奏曲を作り、ルター派の伝統では「人よ 汝が罪の大いなるを嘆け」として知られている曲）や中世のグレゴリオ聖歌から採られたものもあるが、大部分が新しい旋律であった。初版は1539年ストラスブルで出版され、150編全てが含まれた完全版は1562年ジュネーヴで出版された。

ジュネーヴでは150編全てを半年で歌い、しかもそれぞれの詩編はできるだけ省略せずに歌われた。会衆は一回の礼拝で少なくとも15スタンザ（節）を歌った。このようにカルヴァンの会衆は礼拝において、同時代の人の目に確かに不可欠な役割を果たしていたといえる。

礼拝における楽器の使用は認められていなかった。カルヴァンによれば、楽器は旧約時代に属するもので、楽器の使用は御言葉から注意をそらすことになる。同じ理由で、ボリフォニー音楽も認められなかった。このためクロード・グディメルの美しい四声体詩編歌も、礼拝ではなく、家庭で用いられていた。

ジュネーヴ詩編歌はペトルス・ダテーヌス（1530頃-1588）の作品と影響を受けてオランダ改革派教会の典礼に加えられた。彼はドイツのオランダ人亡命者教会の説教者で当時非常によく知られた人物であった。ダテーヌスは短期間にジュネーヴ詩編歌を人々が歌うことができるオランダ語に翻訳し、その詩編歌集は1566年に世に出ている。ジュネーヴ詩編歌を翻訳することによって、ダテーヌスは自分がカルヴァンとその神学に影響を受けていることを明示した。当時のオランダにおいてそれは「改革派」の重要なしるしであった。ダテーヌスは序文において、フランス語を話す教会のやり方を示したり強調したりするためにジュネーヴ詩編歌を用いたのだ、と記している。つまり、（ジュネーヴ詩編歌の母国語訳は）その旋律を好んだからではなく改革派信仰をあらわすために行なわれたのであった。（訳注：彼がジュネーヴ詩編歌をオランダ語に訳したとき、彼はすでにフランクフルトで亡命者のためにジュネーヴ詩編歌を用いていた。）1567年の韻律詩編の序文においてこのような考えが示されている。

この詩編歌は瞬く間に人々に広まった。その理由は有名なダテーヌスがこの業に確信を持っていたこと、その詩編歌の言葉が母国語であったこと、もともとカルヴァンの詩編歌であったことである。

16世紀後半、ダテーヌスの韻律詩編歌はいくつかの教会会議によって教会で使用を許された唯一の韻律詩編歌であった。このようにしてこの詩編歌はオランダで定着していった。もっとも教会会議での決定がしかるべき守られていたのは北部および東部の地域であり、その他の地域では無視されていたようであるが。

オルガンの使用

スヴェーリングの時代、オルガンは礼拝において使用を許されていなかった。町の主要な大教会には宗教改革以前すでにオルガンがあった。小さなオルガンは礼拝で用いられたが、それは特に聖歌隊との交唱のためであった。大きなオルガンの役割は世俗的なものであり、特別な場合しか用いられなかつた。

宗教改革以後、これらの教会をオランダ改革派教会が使用することになったが、問題はオルガンをどのように扱うかであった。1574年のドルトレヒトでの第一回教会会議は礼拝でのオルガンの使用を禁じた。この考え方方が典型的なカルヴァン派のものというわけではないことを私は付け加えねばならない。むしろそれは、初期のキリスト教の考え方を踏襲したものであり、全く同じ理由で現在でも東方教会の礼拝では楽器は決して用いられない。神は楽器ではなく人間の声をお造りになった。それゆえ器楽は派生的な音楽であり、一段劣つたものであり、最も純粹な楽器は人の声である、とされた。器楽は旧約の礼拝に属するもので、オルガン音楽は知らない言語で話すことに譬えられた。礼拝後のオルガン音楽も、礼拝中人々が聞いたことを忘れさせてしまうという理由で非難された。さらにそれは迷信に至る（とさえ考えられた）。これが実際に儀式の中で楽器を用いる異教と楽器とを結びつけたカルヴァンの考え方であった。

続く1578年のドルトレヒト会議では、オルガンが教会から撤去せねばならないという非難決議が出された。礼拝前のオルガン演奏は、それ以前には通常行なわれていたのだが、代わりに聖書朗読が行なわれることになった。オルガンで演奏されるレパートリーがダンス音楽や世俗のモーテットといったものであったことから、楽器の使用に対する非難は益々強硬で確信に満ちたものになった。レパートリーに対する非難はローマカトリックやプロテスタンントにも見受けられ、こういったレパートリーを非難する人たちは皆、当時主流の考え方を共有していたのである。しかしオルガン演奏の禁止については教会会議の思うようにはならなかった。なぜならオルガンは市の所有だったからである。オルガニストは市に雇われ、市の命令によって礼拝の前後に演奏した。これが当時唯一のオルガンの使われ方であった。が、たまにオルガンが中世の交唱(alternatim-praxis)の名残として会衆讃美と交互に使用されることもあった。16世紀の終わりにはオルガンは日曜日には礼拝の前後に、週目にはタベの礼拝の後に用いられた。オルガニストは市の公務員であった。礼拝の前後のオルガン演奏というのはもともと教会の慣習にはなかった。スヴェーリングの時代のアムステルダムでも状況は同じであった。

すでに述べたように、レパートリーに対しては多くの不満があり、そのためオルガニストは18世紀にはいるまで礼拝の前後に詩編を演奏するよう指示を受けていた。またできるだけ(教会側に)受け入れられるようなレパートリーを生み出し、さらには会衆をジュネーヴ詩編歌に親しませようという意図があったのである。(つまり)オルガン音楽には教育的役割があった。スヴェーリングの時代の良い例としては、1623年ユトレヒト州クレムブルクのオルガニストに対する市の指示である。オルガニストは礼拝のはじめ鐘が鳴り終えるや否や演奏し、また会衆が最後の讃美歌を歌い終えるとすぐに弾かねばならなかつた。日曜の朝には礼拝の前に、ダテースヌの讃美歌集に含まれていた「十戒」の旋律と、続く礼拝の最初に歌われる詩編歌の旋律を演奏した。礼拝後には礼拝の最後の詩編を演奏し、午後の礼拝では、午前の最後の詩編歌かあるいは自ら選んだ詩編歌を演奏した。週日の礼拝の前後に演奏を許されていたのは礼拝の中で歌われる詩編歌だけであった。またタベの祈りの前には詩編を、後には賛歌「日にして光なるキリスト」を演奏せねばならなかつた。祈祷日のオルガン使用について伯爵から特別に許可を得ることが必要だった。降誕節にはマリア、ゼカリア、シメオンの賛歌および降誕節用日課を演奏した。復活節も同様であった。さらに10月から4月までの期間には晩祷のあとに演奏会を行なわなければならなかつた。

当時のオルガン伴奏については何も資料が無いのだが、おそらくスヴェーリングもほぼ同じような責務を担っていたのだろう。興味深いのは、賛歌「日にして光なるキリスト」の演奏がいつも定まったところでなされたことである。この賛歌のためのスヴェーリングの作品も同じ役割を果たしていたのかもしれない。教育的目的という点では、彼の作品はあまり役に立たなかつた。それは彼の旋律の(対位法的な)取り扱いによる。つまりいつもソプラノに旋律があるわけではなく、そのため容易に旋律が分るというわけにはいかなかつたからだ。もう一つの理由は旋律のリズムである。スヴェーリングの時代、ジュネーヴ詩編歌はその元来のリズムで歌われてい

なかった。いくつかの資料から考えて、会衆は、おそらく礼拝において歌うことに慣れていないという理由で、ただ全音符だけを歌ったと思われる。詩編を歌うことは人々にとって全く新しいことで、彼らの大部分は読み書きが出来なかつたことから、先唱者の声に頼るほか無かつた。先唱者が次の行を読むかあるいは歌うと、それを聞いて続いて歌つたのであろう。

オルガン伴奏の導入

17世紀を通じてオルガニストの役割は限定されたもので、たいていは礼拝の前後に演奏することにとどまっていた。ドルトレヒトのヘンドリック・スペュのような有名なオルガニストも、アムステルダムのスヴェーリングも、会衆讃美の伴奏をしたことは一度もなかつただろうし、スヴェーリングの弟子、アントニ・ファン・ノールトも同様であったと思われる。ノールトはオルガンによる会衆讃美の伴奏が定められる5年前の1675年に亡くなっている。礼拝の前どこかで詩編の歌唱、聖書朗読、或いはそれに代わるオルガン演奏があった。スヴェーリングのオルガンのためのコラール作品（スペュやファン・ノールトも同様であるが）は礼拝の前後の演奏に限定された作品であるということもできる。オルガニストは礼拝で先唱者の歌唱を受けて詩編歌を演奏することもあった。

スヴェーリングによるオルガンのためのコラール作品

スヴェーリングによるオルガンのための宗教曲には、オランダ改革派教会の公式の讃美歌集に含まれた詩編歌や讃美歌をもとにした作品がある。つまり

詩編歌 2 3 編

詩編歌 3 6 編

詩編歌 6 0 編

詩編歌 1 1 6 編

詩編歌 1 4 0 編

十戒

主の祈り（ヤコブ・プレトリウス）

使徒信条「我ら皆唯一なる神を信ず」 またドイツ語版も

説教のための祈り、「おお神よ、我らの父よ」

問題はスヴェーリングがこれらの旋律を選んだ理由である。単に、よく知られた旋律を、教育的な理由から選択したのか、つまり当時のオルガニストに対する指針通りに、人々を旋律に慣れさせるために選択したのかどうかということである。

スヴェーリングが選んだ旋律が、例えば詩編歌6編や8編のように当時もっとも人口に膾炙していたものばかりだったわけではないことは確かだ。（アントニ・ファン・ノールトは詩編6編に作曲している。）よく知られ、おそらく当時人気があった旋律としては、詩編歌23編、36編、116編が挙げられる。詩編歌140編と「十戒」は同じ旋律を持つ。スヴェーリングが変奏曲を作曲

した、ジュネーヴ詩編歌からのほかの2つの旋律と同じく、「使徒信条」と「説教のための祈り」は当時改革派教会の典礼において定着した部分であり、そういう理由で人々に知られていた。詩編歌60編については、この旋律が含まれている当時の資料は知られていない。60編は、スウェーリングが作曲したものの中では、唯一、知られてもおらず、まして人気があったなどとは到底言えない旋律であろう。しかし我々は気を付けなければならない。現代のオランダの讃美歌集に引用されていることは、そのその旋律の人気の高さを示してはいるが、それらがスヴェーリングの時代のアムステルダムでも人気があったとは言えないからである。

ともかくオランダ改革派教会の讃美歌集に含まれる詩篇歌や讃美歌に基づく彼の作品が礼拝で用いられたとは考えられない。礼拝での使用が考えられるのは、「交唱」のようななかたちでのコラール前奏曲や変奏曲であるが、オルガンの使用が制限されていたからだけではなく、変奏曲の数と讃美歌の節数との間に何の関係も見出せないからである。

スヴェーリングの作品は厳密な意味での教会音楽と言るべきではなく、広義の宗教音楽というべきであろう。詩編歌をめぐる作品や先に述べたオルガンのための讃美歌（変奏曲）が、当時のオランダ改革派教会で用いられたダテーススの詩編歌の歌詞に基づいていたかどうか、あるいは聖歌隊のための詩編歌作品のように、フランス語の歌詞に基づいていたかどうか、知り得ないのである。スヴェーリングのオルガン作品の資料には詩編の番号が記されているだけである。唯一の例外は詩編歌140で、一つの資料にドイツ語のタイトルDie 10 Gebote Gottes（「神の十の戒め」）が付いている。これはおそらくアンブロシウス・ロブヴァッサーによるドイツ語版ジュネーヴ詩編歌に対する言及であろう。スヴェーリングがドイツ人の弟子たちやアムステルダムのルター派教会を通じて知りえた詩編歌である。同じことが彼のルター派コラールに基づく作品にも当てはまる。

ヤン・R・ルツ

鈴木雅明

神戸生まれ。12歳から教会のオルガニストを務める。東京芸術大学では作曲を矢代秋雄に、同大学院では廣野嗣雄にオルガンを師事し、鍋島元子が主宰する古楽研究会でチェンバロを学ぶ。1979年からはアムステルダムのスウェーリング音楽院でチェンバロをトン・コーブマン、オルガンをピート・ケーについて学び、それぞれのソリスト・ディプロマを得て卒業。現在、東京芸術大学で教授を務めており、チェンバロ・オルガン奏者として活躍する一方、1990年、神戸松蔭女子学院大学チャペルを起点にバッハ・コレギウム・ジャパンを結成、J.S.バッハの教会カンタータ全曲シリーズ（録音・演奏）に着手した。ソリストとして、またバッハ・コレギウム・ジャパンと共に演奏旅行を重ね、2006年には、アメリカ（3月）、スペイン、イタリア、オランダ、ドイツ、イギリス（5月）でコンサートを行い、絶賛を浴びた。鈴木は、BISレーベルに全曲録音続行中のJ.S.バッハの教会カンタータシリーズはもとより、声楽・器楽作品の録音でも高い評価を得ている。また、鍵盤奏者としては、J.S.バッハのチェンバロ作品全曲録音を続けている。2001年、ドイツ連邦共和国より『ドイツ連邦共和国功労勲章功劳十字小綬章』を授与された。



MASAAKI SUZUKI

Sweelincks Toccaten und Fantasien

Die Toccata ist eine instrumentale Form venezianischen Ursprungs, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufkam, auch wenn erst gegen Ende des Jahrhunderts – in der Ära der großen Komponisten Andrea Gabrieli (1533-1585) und Claudio Merulo (1533-1604) – das erste gedruckte Exemplar erschien. Mehrere Umstände lassen den Schluß zu, daß Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) von seinen italienischen Zeitgenossen beeinflußt war. Die Toccata beginnt in der Regel mit einem imitativen Teil, auf den ein Abschnitt mit Passagenwerk folgt und – in der Mitte des Stücks – ein fügiger Teil; freilich weisen nicht alle Toccaten diesen imitativen Mittelteil auf. Die Themen entstammen dem damals gebräuchlichen Themenfundus.

Der fünfstimmige Beginn der *Toccata in A* erscheint homophon, doch bewegen sich die beiden tiefsten Stimmen kanonisch. Wie in anderen seiner Kompositionen dünnst Sweelinck den fünfstimmigen Satz aus, wenn die Sechzehntelpassagen beginnen und in einen imitativen Teil münden, dessen Thema aus wiederholten Vierteln besteht. Im Schlußteil der Toccata erklingen mehrfach Imitationen im Oktavabstand.

Die *Toccata in C* beginnt mit Oktavskalen im Sopran und im Baß, worauf sogleich quasi-kanonische, aber freie Imitationen folgen. Wie in der *Toccata in A* verwendet Sweelinck Oktavechos. Mehrfach finden sich Stellen, die eng verwandt sind mit Stellen in den Variationen über den Psalm 140. Zweimal verwendet Sweelinck Dreierrhythmen: Das erste Mal sind es vier Takte mit Achteltriolen, am Ende des Werks sieht er sieben Takte lang die Proportio sesqualteria vor.

Die *Toccata in G*, deren Rhythmus auf Viertelnoten basiert, besteht aus vier klar abgegrenzten Teilen. Der erste Teil ist in doppeltem und freiem Kontrapunkt komponiert; in seinem Stretto-Schluß laufen die Achtel des Themas in Sechzehntel aus. Der zweite Teil wartet mit Oktavimitation in der linken Hand sowie virtuosen Skalen auf. Der Anfang des dritten Teils wird von Läufen in Achtelbewegung bestimmt, worauf Imitationen zwischen Tenor und Sopran in Quintschrifthermonik folgen. Der letzte Teil besteht, wie der zweite, aus Sechzehnteln in steigenden und fallenden Figuren.

Im Unterschied zur Toccata ist die Fantasie eine Form, die seit Beginn der Instrumentalmusik und in ganz Europa in Gebrauch war. Der Begriff „Fantasia“ bezeichnet eine kontrapunktische Komposition, die sich vom Ricercare oder der Canzona unter-

schied. Sweelinck erkundet diese kontrapunktischen Ursprünge und wendet dabei alle Variationen der Imitation an, u.a. Echo-Techniken. Er komponierte zwei Arten von Fantasien: die monothematische Fantasie und den Echo-Typus.

Die *Fantasia Chromatica* über einen fallenden chromatischen Quartgang gehört zur ersten Art. Im ersten Teil wird das Thema von zwei Kontrasubjekten begleitet, dem Sweelinck später ein drittes hinzufügt. Das Stück kann daher als ein Vorläufer der späteren norddeutschen Permutationsfuge angesehen werden. Sweelinck verwendet mehrere Techniken: Stretto, Umkehrung, Augmentation und Diminution.

Die *Echo-Fantasie* gehört zum zweiten Typus der Fantasie. Echo-Techniken waren in der Musik der Renaissance üblich, und man findet sie u.a. bei Komponisten wie Byrd und Philips, wenngleich nicht so kunstvoll wie bei Sweelinck. Echo-Fantasien haben kein Hauptthema. Ihr formaler Aufbau ist folgender: Imitativer Beginn (Kanon), Echo-Teil, Toccata-Schluß. In der vorliegenden Fantasie werden im Echo-Teil verschiedene Techniken angewandt, bei denen das Echo entweder antiphonal zwischen beiden Händen aufgeteilt wird oder aber Echo-Motive in der rechten oder linken Hand gespielt werden.

Genfer Psalmen in Sweelincks Zeit · Das Gesangbuch

Das Musikrepertoire der Refomierten Kirche in Holland wurde zu Sweelincks Zeit vom Genfer Psalter bestimmt, der sich dem Glaubenseifer des Reformators Johannes Calvin verdankt. Im Jahr 1562 waren alle 150 Psalmen von seinen Mitstreitern versifiziert worden. Das Singen dieser Psalmen in Reimform war Bestandteil der Genfer Liturgie. Dieses gewaltige Projekt wäre ohne die es grundierende Theologie undenkbar gewesen. Calvin wollte der Gemeinde im Gottesdienst eine wesentliche Rolle zuteilen, denn seiner Meinung nach hatten sämtliche Gemeindemitglieder priesterliche Aufgaben. Und gerade aufgrund der Bedeutung des Singens mußte man überwachen, was die Gemeinde sang. Aus diesem Grund trennte Calvin die liturgische von der nicht-liturgischen Musik und damit religiöse von weltlicher Musik. Die Musik, die im Rahmen des Gottesdiensts erklang, sollte sich von derjenigen außerhalb des Gottesdienstes unterscheiden. Es ist klar, daß Calvin ein sehr hohes Ideal von liturgischer Musik hatte, womit er sich von Luther nicht so sehr unterschied, wie oft behauptet wird.

Calvin selber initiierte und förderte die Neueinrichtung gereimter Psalmen für seine Gemeinde, zuerst in Straßburg, dann in Genf. In textlicher Hinsicht arbeitete er mit dem Dichter Clement Marot und seinem Kollegen Theodore de Beze zusammen, während die Melodien von Louis Bourgeois, Guillaume Franc und Maître Pierre komponiert wurden. Diese Melodien waren zum Teil dem Gesangbuch der deutschen Gemeinde in Straßburg entlehnt (die berühmteste davon war die Melodie zum Psalms 36/68, die auch von Sweelinck verwendet wurde und die in protestantischem Kontext als *O Mensch bewein dein Sünde groß* bekannt ist), zum Teil auch dem Gregorianischen Choral. Die meisten indes waren Neuschöpfungen. Die Erstausgabe erschien 1539 in Straßburg, die Gesamtausgabe mit allen 150 Psalmen 1562 in Genf. In Genf sang man im Laufe eines halben Jahres sämtliche 150 Psalmen, wobei jeder Psalm zur Gänze und mehrfach gesungen wurde. Die Gemeinde sang wenigstens fünfzehn Strophen während eines Gottesdienstes. Auf diese Weise fiel Calvins Gemeinde ein wesentlicher Anteil beim Gottesdienst zu.

Instrumentalmusik wurde nicht geduldet. Calvin war der Ansicht, daß Instrumente eine Sache des Alten Testaments gewesen seien und daß Instrumentalmusik die Aufmerksamkeit vom Text ablenke. Aus demselben Grund war polyphone Musik verboten. Die wunderschönen vierstimmigen Vertonungen des Genfer Psalters von Claude Goudimel (1565) wurden daher nicht im Gottesdienst, sondern zu Hause verwendet.

Der Genfer Psalter wurde in Holland Bestandteil der Reformierten Liturgie durch das Schaffen und den Einfluß von Petrus Datheen (c. 1530-1588), der zu seiner Zeit ein bekannter Prediger in den Gemeinden holländischer Flüchtlinge in Deutschland war. In sehr kurzer Zeit übersetzte Datheen den Genfer Psalter ins Holländische und machte ihn so weiteren Kreisen zugänglich. Sein Psalter erschien 1566. Mit der Übersetzung des Genfer Psalters machte Datheen deutlich, daß er von Calvin und seiner Theologie beeinflußt war, was damals in den Niederlanden ein wichtiges Indiz für Rechtgläubigkeit war. In kürzester Zeit erreichte dieser Psalter größte Popularität.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erklärten einige Kirchensynoden Datheens Psalter-Fassung zur einzige zulässigen für den kirchlichen Gebrauch. Sie errang damit einen festen Platz in den Niederlanden, wenngleich es einige Regionen im Norden und Osten gab, wo die Bestimmungen der Synoden ordnungsgemäß notiert, aber geflissentlich ignoriert wurden.

Die Verwendung der Orgel

Zu Sweelincks Zeit wurde die Orgel nicht als liturgisches Instrument anerkannt. Die meisten großen Stadtkirchen waren bereits vor der Reformation mit Orgeln ausgestattet gewesen. Die kleinen Orgeln waren in der Liturgie verwendet worden, insbesondere für die Alternatim-Praxis zwischen den Chorversen. Die großen Orgeln kamen nur bei besonderen Anlässen für weltliche Zwecke zum Einsatz.

Nach der Reformation wurden diese Kirchen von der Reformierten Kirche Hollands übernommen, und es stellte sich die Frage, was mit den Orgeln geschehen solle. Die erste Synode von Dordrecht (1574) wandte sich gegen die liturgische Verwendung von Instrumenten. Dies ist allerdings, so muß gesagt werden, keine typisch calvinistische Idee. Es handelt sich vielmehr um eine Fortschreibung derjenigen frühchristlichen Anschauungen, derenthalben noch heute in der Ostkirche keine Instrumente zugelassen sind. Gott schuf die menschliche Stimme, nicht die Instrumente. Instrumentalmusik war mithin abgeleitet und galt als minderwertig. Instrumente gehörten zur Liturgie des Alten Testaments; Orgelmusik wurde mit dem Sprechen in einer fremden Sprache verglichen. Auch die Orgelmusik im Anschluß an den Gottesdienst wurde verdammt, weil man annahm, die Leute vergäßen, was sie während des Gottesdienstes gehört hatten. Darüber hinaus, so hieß es, fördere derartige Musik den Aberglauben. Hierbei handelte es sich in der Tat um die Meinung Calvins, der auch die Verbindung zu den Heiden herstellte, die die Instrumente bei Ritualen verwendeten.

Die nächste Synode, 1578 in Dordrecht, forderte sogar, die Orgeln aus den Kirchen zu entfernen. Orgelmusik vor dem Gottesdienst – eine mittlerweile übliche Praxis – sollte durch Lesungen aus der Schrift ersetzt werden. Die Überzeugung, daß das Spiel der Orgel zu verdammen sei, wurde durch das Repertoire gestärkt, das man auf den Orgeln spielte, wie etwa Tänze und Motetten. Die Verdammung des Repertoires findet sich gleichermaßen bei Römisch-Katholischen wie Protestantenten. Aber der Synode gelang es nicht, ihr Ziel zu erreichen, weil die Orgeln städtisches Eigentum waren. Der Organist stand in Diensten der Stadt, und auf Anordnung der Stadt spielte er vor und nach dem Gottesdienst. Nur zu diesem Zweck wurde die Orgel benutzt. (Gelegentlich wechselte sich die Orgel auch mit dem Gesang der Gemeinde ab, ein Relikt der mittelalterlichen Alternatim-Praxis.) Am Ende des 16. Jahrhunderts wurde die Orgel an Sonn-

tagen vor und nach dem Gottesdienst sowie im Laufe der Woche nach dem Abendgottesdienst verwendet.

Wie erwähnt, gab es viele Klagen über das Repertoire. Aus diesem Grund waren Organisten bis zum 18. Jahrhundert angehalten, vor und nach dem Gottesdienst Psalmvertonungen zu spielen und extravagante Musik tunlichst zu vermeiden. Dies war ein Versuch, das Repertoire so tragbar wie möglich zu gestalten und zudem die Gemeinden mit den Melodien des Genfer Psalters vertraut zu machen. Orgelmusik hatte auf diese Weise eine liturgische Funktion. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Richtlinie für den Organisten von Culembourg in der Provinz Utrecht aus dem Jahr 1623. Er hatte am Anfang des Gottesdienstes, sofort nach dem Glockenläuten zu spielen, und nachdem das letzte Lied gesungen war. Sonntagmorgens spielte er vor dem Gottesdienst die Melodie der *Zehn Gebote*, eines der Lieder aus Datheens Gesangbuch und den ersten Psalm, der im nachfolgenden Gottesdienst gesungen werden würde. Nach dem Gottesdienst spielte er den letzten Psalm des Gottesdienstes. Im Anschluß an den Nachmittagsgottesdienst spielte er den letzten Psalm oder einige Psalmen eigener Wahl.

In der Woche waren ihm vor und nach den Gottesdiensten nur jene Psalmen erlaubt, die in dem jeweiligen Gottesdienst gesungen wurden. Auch vor den Abendgebeten mußten Psalmen gespielt werden; danach das Lied *Christe qui lux es et dies*. Um die Orgel an Gebetstagen verwenden zu dürfen, war eine besondere Erlaubnis des Grafen erforderlich. Zur Weihnachtszeit spielte der Organist die Lobgesänge Mariens, Zacharias' und Simons sowie die Weihnachtstekton; entsprechend verfuhr er Ostern. Darüber hinaus hatte er in der Zeit von Oktober bis April nach den Abendgebeten Konzerte zu geben.

Über die Orgelbegleitung in Sweelincks Zeit gibt es keine Informationsquellen, doch ist anzunehmen, daß die Pflichten ähnlich waren. Bemerkenswert ist, daß das Lied *Christe qui lux es et dies* einen festen Ort hatte. Vielleicht erfüllte Sweelincks Komposition über diese Liedmelodie eine ähnliche Funktion. Für pädagogische Zwecke dürften sich Sweelincks Kompositionen aufgrund der kontrapunktischen Behandlung der Melodien nicht sonderlich geeignet haben; außerdem sind die Melodien nicht immer im Sopran zu finden und daher nicht leicht zu erkennen. Ein weiteres Problem stellte die Rhythmisierung der Melodien dar. In Sweelincks Zeit sang die Gemeinde nicht die originalen

Rhythmen der Genfer Lieder, sondern, wie verschiedentlich vermutet wird, nur in Breven, wohl weil sie das liturgische Singen nicht gewöhnt war. Psalmsingen war eine ganz neue Erfahrung für die Gläubigen; da die meisten weder lesen noch schreiben konnten, waren sie darauf angewiesen, dem *precentor* („ersten Sänger“) zuzuhören, der die nächste Zeile vorlas oder sang, um ihm dann zu folgen.

Im 17. Jahrhundert war die Tätigkeit des Organisten also recht begrenzt und bestand weitgehend aus dem Spiel vor und nach dem Gottesdienst. Berühmte Organisten wie Speuy in Dordrecht und Sweelinck in Amsterdam hatten nie Gemeinden begleitet, ebensowenig wie Sweelincks jüngerer Kollege Anthoni van Noordt, der 1675, fünf Jahre vor der Einführung von Orgelbegleitung in Amsterdam, starb. Es ist möglich, daß Sweelincks Choralbearbeitungen für Orgel (und auch die von van Noordt und Speuy) für diese Situation entstanden sind.

Sweelincks Choralbearbeitungen für Orgel

Einige von Sweelincks geistlichen Werken für Orgel sind Kompositionen, die auf Psalmen und Liedern aus dem offiziellen Gesangbuch der Reformierten Kirche Hollands basieren, insbesondere den Psalmen 23, 36, 60, 116, 140, den *Zehn Geboten*, dem *Vater unser* (von Jacob Praetorius), dem Glaubensbekenntnis (*Wij geloven in eenen God alleen*, auch in einer Fassung mit deutschem Text) und dem Gebet vor der Predigt (*O God die onse Vader bist*). Es stellt sich mithin die Frage, ob Sweelinck diese Melodien auswählte, weil sie bekannt waren, weil es pädagogische Gründe dafür gab (d.h. weil die Gemeinde mit ihnen vertraut gemacht werden sollte), oder ob es einen anderen Grund dafür gab.

Nicht alle der von Sweelinck ausgewählten Melodien gehörten zu den seinerzeit populärsten, wie etwa die Psalmen 6 (von Anthoni van Noordt verwendet) und 8. Zu den bekannten Melodien zählen die Psalmen 23, 36 und 116. Psalm 140 und *Die zehn Gebote* teilen dieselbe Melodie. Gemeinsam mit zwei anderen Liedmelodien aus dem Genfer Psalter, über die Sweelinck Variationen komponierte – das Glaubensbekenntnis und das Gebet vor der Predigt –, gehörten sie damals zu den festen Bestandteilen der reformierten Liturgie und waren daher sehr bekannt. Ich kenne keine Quelle der Zeit, in der die Melodie von Psalm 60 verwendet würde. Doch ist Vorsicht geboten. Zitate in holländischen Gesangbüchern sind ein Indikator für Popularität, doch sagen sie uns

wenig darüber, welche Melodien in Sweelincks Amsterdam vertraut oder beliebt waren.

Sweelinck komponierte keine Kirchenmusik im strengen Sinn des Wortes. Seine Kompositionen gehören vielmehr zur Gattung religiöser oder geistlicher Musik. Wir wissen nicht einmal, ob seine Orgelkompositionen über Psalmen und die oben erwähnten Lieder auf dem Text von Datheens Psalter beruhen, der in der Reformierten Kirche Hollands in Gebrauch war, oder – wie seine Psalmkompositionen für Chor – auf dem französischen Text. Die Quellen für Sweelincks Orgelwerke nennen nur die Nummer des Psalms; die einzige Ausnahme bilden die Variationen über Psalm 140, für die eine Quelle den deutschen Titel *Die 10 Gebott Gottes* angibt, welcher sich wohl auf die deutsche Fassung des Genfer Psalters von Ambrosius Lobwasser bezieht, die Sweelinck durch deutsche Studenten oder die protestantische Gemeinde in Amsterdam kennengelernt haben mag.

© Jan R. Luth 2006

Masaaki Suzuki wurde in Kobe geboren und war bereits im Alter von 12 Jahren als Kirchenorganist tätig. Er studierte Komposition bei Akio Yashiro an der Tokyo Geijutsu Universität (Nationaluniversität für bildende Künste und Musik, Tokyo). Nach seinem Abschluß besuchte er dort die Graduiertenschule, um bei Tsuguo Hirono Orgel zu studieren. Außerdem studierte er Cembalo in dem von Motoko Nabeshima geleiteten Ensemble für Alte Musik. 1979 ging er an das Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium, wo er bei Ton Koopman Cembalo und bei Piet Kee Orgel studierte; beide Fächer schloß er mit dem Solistendiplom ab. Masaaki Suzuki ist gegenwärtig Professor an der Tokyo Geijutsu Universität. Während seiner Zeit als Cembalo- und Orgelsolist gründete er 1990 das Bach Collegium Japan, mit dem er Bachsche Kirchenkantaten aufzuführen begann. Sowohl als Solist wie auch mit dem Bach Collegium Japan hat er umfangreiche Tourneen unternommen. 2006 gab er begeistert gefeierte Konzerte in Spanien, Italien, Holland, Deutschland, England und in den USA. Er hat zahlreiche hoch gelobte CDs mit Vokal- und Instrumentalwerken bei BIS vorgelegt, darunter die laufende Gesamteinspielung der Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Außerdem nimmt er Bachs gesamtes Cembalowerk auf. Im Jahr 2001 wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet.

Les toccatas et fantaisies de Sweelinck

La toccata est une forme instrumentale d'origine vénitienne qui émergea durant la seconde moitié du 16^e siècle. Il n'existe cependant pas d'exemples de toccata publiés avant la fin du siècle qui correspond à l'époque de compositeurs importants tels Andrea Gabrieli (1533-1585) et Claudio Merulo (1533-1604). Plusieurs éléments mènent à croire que Sweelinck fut influencé par ses contemporains italiens. La toccata débute habituellement par une section imitative, suivie d'une transition puis, au milieu de la pièce, d'une section fuguée. Toutes les toccatas ne contiennent cependant pas une telle section. Les thèmes proviennent de matériaux thématiques couramment utilisés à cette époque.

Le premier volet, à cinq voix, de la *Toccata en la* semble homophonique mais il contient un canon aux deux voix graves. Comme ailleurs, Sweelinck amincit l'écriture polyphonique lorsqu'il arrive à des passages en doubles-croches qui sont suivis par une section imitative dans laquelle le thème est fait de noires répétées. On entend dans le dernier volet de la toccata plusieurs passages imitatifs repris à l'octave.

La *Toccata en do* débute par des gammes à l'octave au soprano et à la basse immédiatement suivies par des imitations quasi-canoniques mais libres. Comme dans la *Toccata en la*, Sweelinck recourt à des passages en écho repris à l'octave. À plusieurs reprises, on retrouve des passages qui rapprochent l'œuvre de très près à d'autres passages des variations sur le Psaume 140. Sweelinck utilise par deux fois un rythme ternaire : la première fois, il écrit quatre mesures de triolets de noires et la seconde fois, vers de la fin de l'œuvre, sept mesures en *proportio sesqualteria*.

La *Toccata en sol* est clairement divisée en quatre sections et son rythme se base sur des noires. La première section est écrite en imitation double et libre. La dernière partie de la section comprend une strette avec les noires du thème qui se terminent dans un mouvement de croches. La seconde section comporte des imitations à l'octave à la main gauche, suivies de gammes virtuoses. Le début de la troisième section est dominé par des gammes dans un mouvement de noires et se poursuivent par une imitation entre le ténor et le soprano basée sur des progressions harmoniques à une quinte d'intervalle. La dernière section, comme la seconde, est en doubles-croches avec des motifs ascendants et descendants.

Contrairement à la toccata, la fantaisie est une forme qui a été utilisée dès le début de la musique instrumentale et se retrouve à travers toute l'Europe. Le mot « fantaisie » a été repris pour des compositions contrapuntiques autres que le ricercare et la canzona. Sweelinck explore ces origines contrapuntiques et applique toutes les variations en imitation, incluant la technique d'écho. Il compose deux types de fantaisies : monothématique et en écho.

La *Fantasia Chromatica* appartient au premier type et utilise comme thème un tétracorde chromatique descendant. Dans la première section, le thème est accompagné par deux contresujets auxquels Sweelinck ajoute un troisième par la suite. Cette pièce peut ainsi être considérée comme précurseur de la fugue avec permutation qui arrivera un peu plus tard en Allemagne du nord. Sweelinck a recours à différentes techniques d'écriture : strette, inversion, augmentation et diminution du thème.

La *Fantaisie en écho* appartient au second type de fantaisie. Le recours aux techniques d'écho était fréquent dans la musique de l'époque de la Renaissance et on le retrouve également chez d'autres compositeurs comme Byrd et Philips mais cependant pas développé de manière aussi élaborée que dans les œuvres de Sweelinck. Les Fantaisies en écho n'ont pas de thème central. Le modèle est comme suit : un début imitatif (canon), un passage en écho et une section conclusive en forme de toccata. Dans cette fantaisie, la section en écho présente un recours à différentes techniques : l'écho réparti entre les deux mains (antiphonal) et des motifs d'écho joués à la main droite ou à la main gauche.

Psautier de Genève à l'époque de Sweelinck · Le recueil de cantiques

Le répertoire musical des Églises réformées de Hollande à l'époque de Sweelinck était dominé par le Psautier de Genève introduit par le zèle du réformateur religieux John Calvin. En 1562, l'ensemble des cent cinquante psaumes avait été versifié par ses collaborateurs. Ces psaumes rimés étaient chantés durant la liturgie genevoise. Ce vaste projet n'aurait pas été possible sans l'aspect théologique qui le sous-tend. Calvin souhaitait accorder à la congrégation un rôle substantiel durant le culte parce que, selon lui, chaque membre de la congrégation y avait un rôle à jouer au même titre que le prêtre. Et c'est précisément en raison de l'importance accordée au chant que ce qui est chanté

par la congrégation doit être surveillé de près. C'est ainsi que Calvin sépara la musique liturgique de la musique non-liturgique, et par conséquent, la musique religieuse de la musique séculaire. La musique qui était entendue dans le contexte du culte devait avoir un style différent de celle utilisée hors de celui-ci. Il est clair que Calvin avait des idéaux très élevés en ce qui concerne la musique liturgique et, qu'à ce niveau, la différence entre Luther et lui n'est pas aussi grande qu'on le dit souvent.

Calvin lui-même initia et encouragea la création d'un psautier en rimes pour sa congrégation, d'abord à Strasbourg, puis à Genève. Ses collaborateurs, en ce qui concerne les textes, étaient le poète Clément Marot et son collègue, Théodore de Bèze, alors que les mélodies ont été composées par Louis Bourgeois, Guillaume Franc et Maître Pierre. Ces mélodies sont en partie empruntées au recueil de cantiques de la congrégation allemande de Strasbourg (la plus connue étant la mélodie du psaume 36/68, utilisée également par Sweelinck et connue dans la tradition luthérienne sous le nom de *O Mensch bewein dein Sünde gross*), et en partie au répertoire grégorien du Moyen-Âge. La plupart de ces mélodies étaient cependant nouvelles. La première édition a été publiée à Strasbourg en 1539 et l'édition complète, avec l'ensemble des cent cinquante psaumes, à Genève en 1562. Dans cette ville, les cent cinquante psaumes étaient tous chantés sur une période de six mois et chaque psaume était chanté dans son intégralité à plusieurs reprises. La congrégation chantait un minimum de quinze versets durant un service. Ainsi, la congrégation de Calvin jouait un rôle essentiel dans le culte.

En revanche, la musique instrumentale n'était pas acceptée. Selon Calvin, les instruments appartenaient à l'Ancien Testament et une musique instrumentale détournerait l'attention du texte. C'est pour cette même raison que la musique polyphonique n'était pas autorisée. Ainsi, le bel arrangement à quatre voix du psautier de Genève par Claude Goudimel (1565) ne fut pas utilisé pour le culte mais plutôt en privé.

Le Psautier de Genève devint une partie de la liturgie réformée de Hollande grâce au travail et à l'influence de Petrus Datheen (vers 1530-1588), un prédicateur bien connu en son temps parmi les congrégations de réfugiés hollandais en Allemagne. Datheen traduisit en très peu de temps au Psautier de Genève en hollandais, le rendant ainsi encore plus accessible. Sa version parut en 1566. En traduisant le Psautier de Genève, Datheen démontre clairement qu'il était sous l'influence de Calvin et de sa théologie ce

qui, en ce temps en Hollande, était une preuve éloquente d'orthodoxie. Le Psautier devint très populaire en peu de temps.

Durant la seconde moitié du 16^e siècle, certains synodes d'église déclarèrent la version de Datheen du Psautier la seule autorisée. Il acquit ainsi une place assurée en Hollande, bien que dans certaines régions dans le nord et à l'est, les règles établies par les synodes furent dûment reçues mais aussitôt ignorées.

Utilisation de l'orgue

À l'époque de Sweelinck, l'orgue n'était pas accepté en tant qu'instrument pouvant être utilisé durant la liturgie. La plupart des églises de grande dimension dans les villes avaient déjà été dotées d'orgue avant la Réforme. Les petites orgues avaient été utilisées pour la liturgie, en particulier pour l'alternatim entre les versets chantés par le chœur. Les grandes orgues n'avait qu'une fonction séculaire et n'étaient utilisées que lors d'occasions spéciales.

Après la Réforme, les mêmes églises furent utilisées par l'Église hollandaise réformée et on se demanda quoi faire avec les orgues. Le premier synode de Dordrecht (1574) rejeta l'utilisation de l'instrument durant la liturgie. On doit cependant ajouter que cette idée n'est pas typiquement calviniste mais plutôt une continuation des croyances de l'ancien christianisme et c'est pourquoi, encore aujourd'hui, on ne trouve toujours pas d'instruments musicaux durant la liturgie dans les églises orthodoxes orientales. Dieu a créé la voix humaine et non les instruments de musique. Par conséquent, la musique instrumentale est distrayante donc inférieure. Les instruments appartiennent à la liturgie de l'Ancien Testament et la musique pour orgue est perçue comme un recours à une langue inconnue. L'usage de l'orgue après la liturgie était également condamné car on croyait que les gens oublierait ainsi ce qu'ils avaient entendu durant le service religieux. De plus, une telle musique menait à la superstition. C'était l'opinion de Calvin qui établit également un lien avec le paganisme dans lequel les instruments étaient utilisés lors de rituels.

Le synode suivant, à Dordrecht en 1578, alla jusqu'à demander que les orgues soient enlevées des églises. L'interprétation de musique à l'orgue avant l'office religieux, qui dans l'intervalle était devenu une pratique courante, devait être remplacé par la lecture de textes sacrés. La conviction que l'emploi d'instruments devait être condamné se

trouvait renforci par le répertoire joué à l'orgue : des danses et des motets notamment. Cette condamnation du répertoire se retrouve également chez les catholiques et les protestants. Mais le synode ne parvint pas à ses fins car les orgues appartenaient aux gouvernements municipaux. L'organiste était au service du gouvernement et il jouait avant et après le service religieux en conformité avec les ordres du gouvernement. C'était la seule façon d'utiliser l'orgue. À l'occasion, l'instrument était également utilisé en alternance avec le chant de la congrégation, un vestige de la pratique de l'époque médiévale de l'alternatim. À la fin du 16^e siècle, l'orgue était utilisé le dimanche, avant et après le service et, durant la semaine, après le service du soir.

Comme mentionné plus haut, le répertoire était fréquemment attaqué. C'est pourquoi, jusqu'au 18^e siècle, les organistes devaient jouer les psaumes avant et après le service et éviter la musique extravagante. C'était ainsi une manière de rendre le répertoire aussi acceptable que possible et, de plus, de familiariser la congrégation avec les mélodies du Psautier de Genève. La musique pour orgue acquérait ainsi une fonction pédagogique. Les instructions données à l'organiste de Culemborg dans la province d'Utrecht en 1623 sont un bon exemple : il devait jouer au début du service, immédiatement après les cloches, et également après que le dernier cantique ait été chanté. Le dimanche matin, avant le service, il jouait la mélodie des Dix Commandements, l'un des cantiques du recueil de Datheen et le premier psaume devant être chanté durant le service suivant. Après le service, il reprenait le dernier psaume et après le service d'après-midi, il reprenait également le dernier psaume ou jouait un psaume de son choix.

Avant et après les services de la semaine, il ne pouvait jouer que les psaumes qui allaient être chantés durant le service suivant. Avant la prière du soir, les psaumes devaient également être joués, et après elle, le cantique *Christe qui lux es et dies*. Une permission spéciale du comte devait être obtenue pour utiliser l'orgue les jours de prière. À Noël, l'organiste jouait les cantiques de Marie, Zacharias et Simon ainsi que la Leçon de Noël. Il en était de même à Pâques. De plus, entre les mois d'octobre et d'avril, il devait donner des concerts après la prière du soir.

Aucune source d'information concernant l'accompagnement à l'orgue à l'époque de Sweelinck ne nous est parvenue, mais on assume que l'organiste avait également cette fonction à assumer. Il est intéressant de noter que le cantique *Christe qui lux es et dies*

avait une place clairement définie. Peut-être que les compositions de Sweelinck utilisant ce cantique jouaient un rôle semblable. D'un point de vue pédagogique, les compositions de Sweelinck n'auraient pu être aussi utiles en raison du traitement contrapuntique des mélodies qui, de plus, ne se retrouvent pas au soprano et ne sont ainsi pas facilement identifiables. Un autre facteur de complexité tient au rythme des mélodies. À l'époque de Sweelinck, le rythme original des mélodies genevoises n'était pas chanté. De plus, certaines sources prétendent que la congrégation ne chantait que les brèves, probablement parce qu'elles n'étaient pas utilisées dans la liturgie. Le fait de chanter des psaumes était considéré comme novateur par la congrégation car plusieurs de ses membres ne savaient ni lire ni écrire et étaient réduits à écouter le *precentor* (« premier chanteur ») qui lisait ou chantait la ligne suivante afin de le suivre par la suite.

Durant le 17^e siècle, la tâche de l'organiste était ainsi limitée à jouer avant et après le service. Comme Speuy, organiste connu à Dordrecht, Sweelinck n'a jamais accompagné le chant de la congrégation à Amsterdam pas plus que son collègue ultérieur Anthoni van Noordt. Celui-ci disparut en 1675, cinq ans avant l'introduction de l'accompagnement à l'orgue à Amsterdam. Il est possible que les arrangements choraux de Sweelinck pour orgue (ainsi que ceux de van Noordt et de Speuy) aient été composés pour cette circonstance.

Les chorals pour orgue de Sweelinck

Quelques-unes des œuvres de musique sacrée pour orgue de Sweelinck sont des compositions basées sur des psaumes et des cantiques du psautier officiel de l'Église hollandaise réformée comme les psaumes 23, 36, 60, 116, 140, les Dix Commandements, la Prière au Seigneur (de Jacob Praetorius), le Credo (*Wij geloven in eenen God alleen*, également une version avec un texte allemand) et la Prière avant le Sermon (*O God die onse Vader bist*). On peut se demander si Sweelinck a choisi ces mélodies parce qu'elles étaient bien connues ou pour des raisons pédagogiques (c'est-à-dire afin de familiariser la congrégation avec celles-ci) ou pour quelque autre raison.

Il est certain que toutes les mélodies choisies par Sweelinck n'étaient pas les plus connues de son époque, comme le psaume 6 (utilisé par Anthoni van Noordt) et le huitième. Parmi les mélodies les plus connues figurent les psaumes 23, 36 et 116. Le

psaume 140 et les Dix Commandements partagent la même mélodie. Avec les deux autres airs basés sur des cantiques du Psautier de Genève pour lesquels Sweelinck composa des variations, le Credo et la Prière avant le Sermon, celles-ci appartenaient à l'époque aux parties fixes de la liturgie de la Réforme et, pour cette raison, étaient bien connues. Je ne connais aucune source de l'époque dans laquelle la mélodie du psaume 60 soit utilisée. On doit cependant être prudent : les citations des recueils de cantiques hollandais sont un signe de popularité mais elles ne révèlent que très peu des mélodies qui étaient connues ou populaires à Amsterdam à l'époque de Sweelinck.

Sweelinck ne composa pas de musique d'église à proprement parler. Ses compositions appartiennent plutôt au genre de la musique religieuse ou sacrée. On ne sait même pas si ses compositions pour orgue basées sur des psaumes ou sur les cantiques cités plus haut reposent sur les textes de psautier de Datheen qui était utilisé à son époque dans l'Église hollandaise réformée ou, comme ses compositions de psaumes pour chœur, sur le texte français. Les sources de la musique pour orgue de Sweelinck ne mentionnent que le numéro du psaume à l'exception des variations sur le psaume 140 pour lesquelles une source donne le titre allemand de *Die 10 Gebott Gottes* [Les dix commandements], une référence probable à la version allemande du Psautier de Genève par Ambrosius Lobwasser que Sweelinck peut avoir connu par ses élèves allemands ou la congrégation luthérienne d'Amsterdam.

© Jan R. Luth 2006

Masaaki Suzuki est né à Kobe et se produit comme organiste pour les offices dominicaux à l'âge de douze ans. Il étudie la composition avec Akio Yashiro à l'Université Geijutsu de Tokyo (Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo). Une fois son diplôme obtenu, il s'inscrit aux études supérieures et étudie l'orgue avec Tsuguo Hirono. Il travaille également le clavecin dans un ensemble de musique ancienne dirigé par Motoko Nabeshima. En 1979, il étudie le clavecin à l'Académie Sweelinck à Amsterdam avec Ton Koopman et l'orgue avec Piet Kee et obtient un diplôme d'interprétation pour ces deux instruments. En 1990, alors qu'il se produit comme soliste au clavecin et à l'orgue, il fonde le Bach Collegium Japan et utilise la

chapelle Shoin comme son domicile et se lance dans une série d'interprétations de la musique religieuse de Bach. Il se produit à plusieurs reprises, en tant que soliste et avec le Bach Collegium Japan et donnait en 2006, des concerts salués par la critique en Espagne, en Italie, en Hollande, en Allemagne et en Angleterre ainsi qu'aux Etats-Unis. En 2005, Masaaki Suzuki était professeur à Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo. Il enregistre fréquemment et réalise de nombreux enregistrements couronnés de succès de musique vocale et instrumentale chez BIS, notamment l'intégrale en cours des cantates de Bach. Il enregistre également, en tant que claveciniste, l'intégrale de la musique de Bach pour cet instrument. Il reçoit en 2001 la croix de l'ordre du mérite de la République fédérale d'Allemagne.

About the organ in Shinko-Kyokai in Kobe, Japan

This recording was made in the Shinko-Kyokai (the Reformed Church of Japan [RCJ]) in Kobe, which in terms of liturgical music making has one of the most enthusiastic congregations in the country. Its main repertoire of congregational singing is the Genevan Psalter, accomplished by John Calvin and Theodore de Beze in 1562, which was recently translated into Japanese in its entirety. In order to have an appropriate instrument for this congregation, it was decided, after several years of extensive research, that the organ should be built according to the Northern German and Dutch style of the mid-17th century, since that was the period when the organ came to be used for the accompaniment of congregational singing of the Genevan Psalter.

The organ by Marc Garnier was completed in the autumn of 2002. The concept of the instrument is based on the tuning temperament called ‘mean-tone’ in which all major thirds are pure, and every detail, from the pipe measurements to the exterior design, has been conceived to harmonize with this tonal character. Both manual keyboards and the pedal have a so-called short octave, i.e. they lack C#, D#, F# and G# in the lowest octave. This gives the instrument an ideal balance for the performance of the repertoire from the aforementioned period. Moreover, in each of the top three octaves, two chromatic keys are split into two in order to get sub-semitones (namely e♭/d♯, and g♯/a♭).

This organ is without doubt one of the most distinguished instruments in Japan, able properly to represent the musical concepts developed in the Calvinistic sphere during the 16 and 17th centuries, as well as to speak to the people of our modern age. This CD was made as a mark of the centennial jubilee of the church.

日本キリスト改革派神港教会（神戸）のオルガンについて

このCDが録音された日本キリスト改革派神港教会（神戸）は、日本の教会としては、礼拝音楽について最も関心の高い教会のひとつであろう。ここで中心的に歌う贊美歌は、1562年にジュネーヴで完成された詩編歌集であり、さらにそれを補うために、ルター派のコラール、さらに19世紀の贊美歌も補足的に用いられている。この礼拝に最も相応しいオルガン様式について模索した結果、17世紀初頭の北ドイツないしオランダの様式を踏襲することが最良の方法である、という結論を得て、マルク・ガルニエによって建造された。完成したオルガンは、2段鍵盤とペダル、合計18個のレジスターを持ち、ショート・オクターヴとミントーンの調律法を採用した。さらに、演奏の可能性を広げるため、嬰ト/変イ、変ホ/嬰ニの分割鍵盤を備えている（写真参照）。このオルガンは、正しく宗教改革時代以来の礼拝音楽の伝統を現代に伝える日本では数少ない画期的なオルガンである。このCDは、この教会が2006年に創立100周年を迎えることを記念して、録音された。

[Hauptwerk] (CDEFGA – d'")

Prästant 8'

Octav 4'

Quint 3'

Superoctav 2'

Mixtur 1 1/2

Trompete 8'

[Rückwerk] (CDEFGA – d'")

Gedackt 8'

Kleinflöte 4'

Prästant 2'

Sexquialtera 2f

Quintlein 1 1/2'

Dulcian 8'

Mean-tone temperament with two sub-semitones (e♭/d♯, a♭/g♯)

[Pedal] (CDEFGA – d')

Subbass 16'

Bass 8'

Principal 4'

Mixtur 2'

Posaune 16'

Trompete 8'

[Spielhilfen]

Koppelung HW/RW, HW/Ped

Zimbelstern

Tremulant HW

Tremulant RW

Vogelgeschrei



JAN PIETERSZON SWEELINCK

Special thanks to Yoshie Hida, Mariko Mizuno, Akiko Sakakura and Shizue Ueno.

Tuning and intonation: Matthieu Garnier



RECORDING DATA

Recorded in December 2005 at Shinko-Kyokai, Kobe, Japan

Recording producer, sound engineer and digital editing: Marc Garnier

Schoeps microphones; Monia microphone pre-amplifiers; Wavelab workstation; STAX headphones

Executive producers: Robert von Bahr, Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Jan R. Luth 2006

Translations: Mari Hirata (Japanese); Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Photograph of Masaaki Suzuki: © Kochi Miura

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1614 © & ® 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



The 2002 Marc Garnier organ of
Shinko-Kyokai, Kobe

Photograph: © Marc Garnier