



Manuel Rodrigues Coelho

ca. 1570 - 1611

4 Susanas

oder Tentos über das Chanson „Suzanne un jour“

für Tasteninstrumente oder Harfe
pour clavier ou harpe
for Keyboard Instruments or Harp

Bearbeitet und herausgegeben von
Arranged and edited by
M. S. Kastner

ED 4633
ISMN M-001-05411-9

PREVIEW
Low Resolution

Die laut den Approbationen vor 1617 verfaßten, jedoch erst 1620 zu Lissabon gedruckten *Flores de Música* — Musikalisches Blumen-Büschlein — für Tasteninstrumente oder Harfe des portugiesischen Komponisten Manuel Rodrigues Coelho (ca. 1570 bis ca. 1655), enthalten, außer Tentos (vgl. Ed. Schott Nr. 2506) und Bearbeitungen liturgischer Melodien, vier Glossen über das fünfstimmige Chanson „Suzanne un jour“ des Orlando di Lasso, die mit vorliegender Ausgabe zum ersten Mal in einem Neudruck erscheinen. Zu diesen Stücken bemerkt Coelho in seiner Vorrede: „... außerdem vier *Susanas* oder Tentos (denn man kann sie so nennen) über den Cantus firmus der Susana, jeder verschieden, aber allesamt vierstimmig, weil alles, was auf dem Instrument vier Stimmen überschreitet, nicht dient, da das Instrument nicht mehr deutlich macht und, wenn man über dessen Grenzen hinausgeht, alles sich ähnlich zu klingen scheint, was bei menschlichen Stimmen nicht der Fall ist.“

Das dereinst so berühmte und allgemein geschätzte, 1560 zum ersten Male im Druck erschienene fünfstimmige Chanson des Orlando di Lasso — angeregt durch den 1548 publizierten vierstimmigen Satz „Suzanne un jour“ des Didier Lupi Secund und auf dem Lassos Fassung überhaupt fußt — wurde auch sehr schnell zu einem der beliebtesten Stücke der damaligen, die klavierten Instrumente spielenden Welt, die davon viele Jahre hindurch eine beträchtliche Zahl von Bearbeitungen absorbierte. Lassos „Suzanne un jour“ war seinerzeit kein milderer Welterfolg als nachmals gewisse Stücke von Schubert, Chopin oder Strawinsky. Es scheint, als ob die weltmännische, aber zugleich melancholische Allüre, die spontan quillende Lyrik von Lassos Chanson die bereits barockisierende Attitüde der Klavierkomponisten aus der Spätrenaissance ganz besonders ansprach und ihnen zu dynamischerer Elastizität ihres Satzes auf das Instrument verhalf, als es mitunter der gedrungene, rasis skandierende und vokal-deklamatorisch überprofilierte Satz mit manch anderer Chansons vermochte. Coelho's Übertragungen gingen in Italien u. a. die des Andrea Gabrieli voraus, der das Chanson für Tasteninstrumente intavolierte sowie zu einem „*Madrigal car Arioso*“ verarbeitete. In Deutschland gedruckte Bearbeitungen laus Ammerbach bereits in seiner 1571 gedruckten *Choralbuch* eine Kolorierung desselben Chansons, um dessen Ende des 17. Jahrhunderts treten ebenfalls bei den englischen Virginalisten Bearbeitungen dieses Themas auf, so z. B. Panmure Ms. 90 no. 10, Ms. 52 D. 25, das sich gegenwärtig im Besitz des Fitzwilliam-Museums zu Cambridge befindet. Die spanische Harfenistin Cabezón Orlandos vokale Vorlage gab in der 1627 veröffentlichten *Clavichord* nach Coelho wurde Lasso's Chanson auf der Ibernischen Halbinsel noch von Francisco de Salas für Clavichord und Orgel (1626), von dem technisch anspruchsvollen Bräutigam, Immigrierte, die vielen Bearbeitungen die Chansons, denen die Jesuiten Manuel Rodrigues Coelho's später gedruckten Organisten die künstlerische Selbständigkeit einbrachte.

Die vier Bearbeitungen des Chansons, die damals landläufige System der Orgel und der Harfe der Vorlagen sehr verschieden. Wir haben es mit keiner der Chansonübertragungen zu tun. Der Komponist selbst hat vor, seine Paraphrasen als Tentos zu betrachten und ihre Aufbauweisen tatsächlich in die Art der *Madrigal car Arioso* des Andrea Gabrieli oder der *Madrigal car Arioso* des Girolamo Cavazzoni, Antonio de Cabezón's spanischer Harfenist, oder der Palero. Der Portugiese arbeitet sehr frei mit dem Chanson gegebenen harmonischen Grundschichten, die den besten Anklänge an die Substanz der Vorlage resp. an den wahren Sinn des Wortes eine richtige Kontextualisierung bringt, welche, ihrem ideellen Wert nach, dem Chansonkomposition entspricht. Insgesamt betrachtet stellen die vier Stücke einen Variations-Zyklus dar, in dem der Komponist bestrebt, unter Einhaltung der vom Original her gegebenen Grundstimmung des Ausdrucks, seine Fertigkeit in Spielarten der melodischen, harmonischen und polyphonen Variation zu zeigen, die wandlungsfähiger Figuration zu zeigen. Daher fehlt denn auch unter den vier Variationen Gegensätzliches im Charakter, eine von ihnen bedeutet einen stimmungsmäßigen Kontrast zu den anderen. Die Veränderung vollzieht sich innerhalb eines gewissen Schemas des Satzes und der Klangstruktur, an dem das psychologische Moment der Wandelbarkeit des Ausdrucks nicht teilhat.

Im Grunde genommen sagt Coelho viermal dasselbe in Synonymen; freilich den Berufsmusiker sowie den Liebhaber muß es gerade reizen zu erfahren, wie die klaviertmäßigen Synonyme des Autors beschaffen sind und in welcher geistreicheren Weise sie zur Anwendung gelangen, so daß, trotz Wahrung ein und derselben Miene, doch immer wieder ein neues und verschiedenes musikalisches Bild ent-

steht. Hier leuchtet nochmals die große Kunst des Abwandeln's der iberischen Instrumentalisten des 16. Jahrhunderts auf.

Die ersten drei Kontrafakturen haben alle die gleiche Länge von 118 Vierteltakten (Lasso's Chanson besteht aus 68 Breve-Takten woran A. Gabireli sich streng hält); nur die vierte dehnt sich, würdiger Abschluß des gesamten Zyklus, in den Schlußtakt einer kleinen Coda, wodurch sie 122 Takte erwächst. Die Länge in diesen Arbeiten von der besten Seite. Die Länge meidende Imitation ist klein, niedrig und modern. Die abwechslungsreiche Figuration trägt aus den Stimmgruppen persönlichen. Auf alle vier Stimmen vollständig verteilt zeigt sie einen lebendigen, niemals wirkenden Satz, in dem durch die Vorlage gesteuert, die Harmonik und zuweilen sogar pikante Harmonik, die aus dem Instrumentalen empfundenen harmonischen, die rhythmischen Bizarrieren einer Spielfigur, weisen, in jener Zeit immer mächtiger war als Barock.

Wenn Coelho's Chanson, das die vier Stimmen könne das Instrument nicht mit der Harfe bewältigen, so bezieht sich die zweite Zweifelhaftigkeit auf die Harfe und nicht auf die Tasteninstrumente, denn die vier Stimmen, die ihm bekannten iberischen Orgänger, wie z. B. Cabezón, Carreira oder Palero, hatten zur Verfügung, daß sie sechs Stimmen auf der Orgel bzw. Clavichord oder Virginal zu Geltung kommen können. Nach der Bestimmung eines Orgel zu urteilen, muß Coelho denn auch die Problematik der Technik der damals noch pedallösen Harfe gut gekannt und genügend berücksichtigt haben. Diese bevorzugte eine dünnere Setzart und eine mehr harmonisch zusammenhängende vertikale als streng polyphone und horizontale. Die Notenbildes, das das kommt in den „Susanas“ zuweilen, sobald man davon absieht, rein harmonisch aufzufassen, in Einzelheiten aufzugliedern und es unterläßt, in solchen Dingen, die nur für das polyphonische und die gewohnte Art der abstrakte Klangvorstellung der damaligen Spanier und Portugiesen ausgeschrieben wurden, in Wirklichkeit aber nicht wieder auf der Harfe noch auf dem Clavichord, Virginal, Cembalo oder Vihuela vollständig wiedergegeben werden konnten. Da selbst auf den vorwiegend einmanualigen und fast pedallösen iberischen Orgeln war es ein Ding der Unmöglichkeit, einen Cantus firmus hervorzuheben, geschweige denn gar Stimmen, die kontrastierenden Klangfarben nebeneinander zu führen. Überhaupt die damaligen Musiker interessierte vielfach mehr der Gelände die einfallsreiche Abwechslung, die aus den das polyphone Chanson umrankenden und umspielenden Figurationen hervorgingen, als es selbst. Die Begriffe der klassischen mitteleuropäischen Orgelpolyphonie, entstanden aus dem mehrmanualigen und mit durchgehendem Pedal versehenen Instrument, können in der Auführungspraxis nicht haargenau auf die iberische Schreibweise des 16. und 17. Jahrhunderts übertragen werden. Hier ist es oft ratsam, für die klingliche Wiedergabe mehr von einer harmonischen als von einer rein polyphonen Denkweise auszugehen. Schließlich war Coelho in seinem Beruf nicht nur Organist, sondern auch Harfenist, und insbesondere auf diesem Instrument soll er Großes geleistet haben.

Dem ihnen inhärenten Charakter gemäß kommen Coelho's Kontrafakturen des „Suzanne un jour“ am besten auf dem Clavichord, Cembalo, Virginal und der Harfe zur Geltung, was allerdings nicht heißen will, daß sie nicht auch auf der Orgel und dem Pianoforte zum rechten Klingen gebracht werden könnten.

Die vorliegende Ausgabe stützt sich auf Photokopien der im Besitz der Nationalen Bibliothek zu Lissabon und des Herrn Ivo Cruz, Direktor des Staatlichen Konservatoriums dortselbst, befindlichen Exemplare der *Flores de Música* von 1620, für deren Bereitstellung zwecks Reproduktion ich beiden meinen wärmsten Dank ausspreche.

Die Orgel- bzw. Klavierpartitur des Originals wurde ohne Verkleinerung der ursprünglichen Notenwerte in die heute übliche Notationsweise übertragen, wobei einige offensichtliche Druckfehler des Urtextes stillschweigend richtiggestellt wurden. Die Akzidentien gelten nur für die Note, vor der sie stehen. Coelho bisweilen undeutliche und unvollständige Behandlung der chromatischen Alterationen wurde mit größtmöglicher Sparsamkeit ergänzt. Im Text fehlende und zusätzliche Versetzungszeichen wurden vom Herausgeber über oder unter den betreffenden Noten angebracht. Einige hinzugefügte Akzidentien stehen in Klammern und möchten nur berücksichtigt werden, wenn eine Ausföhrung auf dem obertonarmen Pianoforte oder auf einer Orgel mit nur obertonarmen Registern stattfindet. Auf derlei Klangwerkzeugen wiedergegeben,

de la domination des instruments à clavier et de la harpe, ainsi que les bizarreries de quelques-unes de ses figurations annoncent l'avènement du baroque. Quoique l'original de Lasso soit à cinq voix, Coelho, pour ses transcriptions, a préféré ne pas dépasser la limite de quatre voix. Il avoue dans sa préface que quatre voix conviennent mieux à l'instrument que cinq, celles-là donnant lieu à plus de clarté. Ce point de vue nous semble quelque peu étrange, surtout vis-à-vis de ses contemporains espagnols et portugais, qui montraient assez souvent un penchant aux sonorités riches et somptueuses, conséquence de la superposition de plus de quatre voix. Pourtant il est possible que Coelho, tout en étant harpiste renommé, se soit imposé cette économie à l'égard de la harpe, qui à cette époque-là était encore dépourvue de pédales, ce qui obligeait l'exécutant de produire les altérations chromatiques avec l'aide des doigts. Donc, la constitution de la harpe vers 1600 exige une écriture sans épaisseurs.

Les Tentos sur «Susanne», publiés par Coelho lui-même en partition d'orgue, ont été transcrits par nous en notation moderne sans aucune réduction des valeurs rythmiques. Nous avons corrigé quelques erreurs évidentes contenues dans l'édition de 1600. Chaque accident ne se rapporte qu'à la note devant laquelle il est placé. Les accidents chromatiques au défaut desquels nous avons dû suppléer avec la plus grande discrétion, ont été placés au-dessus ou en-dessous des notes. Quelques accidents ajoutés en parenthèse n'ont qu'à être prises en considération si l'exécution de ces pièces a lieu sur un piano pauvre en sons harmoniques ou sur des orgues à jeux pauvres en sons accessoires. Rendues sur des instruments pareils, quelques discrédances mélodico-harmoniques dans lesquelles les vieux maîtres hispaniques se plaisaient, sonnent excessivement dures et, parfois, même rudes, de sorte qu'il convient d'accorder ça et là sans exagérer une concession à l'oreille, l'ouïe sur des instruments qui par leur propre nature sont riches en sons harmoniques, comme le clavicorde, la harpe, le clavier, représentant des jeux des orgues riches en sons harmoniques (maîtrise), de telles discrédances sonnent plus douces et naturelles, sans besoin d'aucune rectification.

Des notes liées, qui ne se retiennent qu'à la voix, sur l'orgue, doivent être frappées encore une fois sur le clavier à clavier à cordes et sur la harpe. On choisit toujours de rendre les double croches à peine vives. Dans les autres cas, interprètes, Coelho recommande qu'on ne précipite jamais, aucune précipitation, et ceci à la fois dans les passages ibérique d'autrefois, les composites, et les passages par des figurations, peuvent être joués avec une certaine cadences peuvent être exécutés sur les instruments à cordes. Malheureusement les adaptations de Coelho, se bornant à reproduire les notes et les valeurs, ils ne mentionnent rien de la manière de jouer. On ne sait pas précieusement pour les passages de ce genre qui concernent les agréments, les trilles, les mordus, et la main droite de la harpe.

cela serait faisable. Nous avons essayé d'ornez d'agréments la quatrième paraphrase sur «Susanne» dans le sens de Coelho, et de celui de quelques-uns de ses contemporains hispaniques plus explicites, plaçant ces agréments sur des portées à part, et en type plus petit, au-dessus ou en-dessous du texte original. Les agréments proposés par nous ne sont pas obligatoires. Ils ne veulent être acceptés qu'à titre de suggestion pour beaucoup d'autres solutions possibles, et aussi à titre d'exemple distinct de la manière plus ou moins on aurait appliqué des agréments à cette Chanson en Espagne et au Portugal. L'usage de tous les agréments par nous se fonde sur les anciens manuscrits hispaniques. Une telle pareille se peuvent orner les trois premières parties de la Chanson, gagner en vivacité. Il ne faut jamais oublier que sur le clavier de cette époque-là exige la plus grande précision, la maîtrise et l'improvisation. Les agréments sont donc le résultat du proviement de l'exécution. Les agréments sont donc le résultat de l'exécution sur les instruments à cordes. Les agréments sont donc le résultat de l'exécution sur les instruments à cordes.

Si Coelho insiste dans son préface sur la nécessité de jouer les tentos solennellement, nous ne sommes pas d'accord avec lui. Les tentos, en fait, sont des accents qui ne sont que des accents, et la nécessité de les jouer solennellement est une nécessité de grande solennité, mais elle n'est pas une nécessité d'équilibre, mais elle n'est pas une nécessité d'équilibre.

Les tentos sont des accents qui ne sont que des accents, et la nécessité de les jouer solennellement est une nécessité de grande solennité, mais elle n'est pas une nécessité d'équilibre, mais elle n'est pas une nécessité d'équilibre.

Les tentos sont des accents qui ne sont que des accents, et la nécessité de les jouer solennellement est une nécessité de grande solennité, mais elle n'est pas une nécessité d'équilibre, mais elle n'est pas une nécessité d'équilibre.

Les tentos sont des accents qui ne sont que des accents, et la nécessité de les jouer solennellement est une nécessité de grande solennité, mais elle n'est pas une nécessité d'équilibre, mais elle n'est pas une nécessité d'équilibre.

Macario Santiago Kastner

P R E F A C E

Extract from the German Foreword

The Tentos of Tenor which the Portuguese organist and composer Francisco Coelho (c. 1570 – c. 1633) composed for the organ on Lasso's Chanson 'Susanne un jour', and which we have hitherto for the first time transcribed into modern notation, have been taken from his book Flores de Música para o Organ de Tecla e Harpa, written before 1617 according to the information of its censor, but printed in Lisbon only in 1620.

Orlando di Lasso's Chanson for 5 voices "Susanne un jour", which very rapidly became famous and even almost a popular song, was first printed in 1560. It is based on the setting for four voices "Susanne un jour" by Didier Lupi Second, published in 1548. At the time Lasso's Chanson stood so high in favour, it underwent many a transcription or setting for keyboard instruments, as well as for the lute and the harp. As amongst the most outstanding of

these adaptations should be remembered, for instance in Italy, those by Andrea Gabrieli, who not only brought the Chanson into keyboard tablature but also used it for one of his Ricercari Ariosi. In Germany Elias Nicolaus Ammerbach in his organ tablature published in 1571 already included an instrumental transcription of this Chanson. Towards the end of the sixteenth century compositions upon the same theme are also found in English Virginal music, for instance in the Panmure Ms. 10, and in Ms. 52 D. 25 owned by the Fitzwilliam Museum at Cambridge. In Spain Hernando de Cabezón glossed Orlando's Chanson twice. These transcriptions were included in Cabezón's "Obras", published in 1578. After Coelho, the same Chanson was still transcribed in the Peninsula by Francisco Correa de Arauxo, who provided a very brilliant setting, which is fairly difficult to play.

Susanas sur la chanson »Suzanne un jour«

I

Manuel Rodrigues Coelho

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature, starting with a whole note chord and followed by a series of eighth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It features a series of chords and some eighth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a series of eighth notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It contains a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat, containing a series of eighth notes.

PREVIEW
Low Resolution

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Sixth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

PREVIEW Low Resolution