

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 7 (1983)

Heft: [1]

Artikel: Die Diminutionen über "Susanne un jour" von Bartolomeo de Selma y Salaverde (1638) : zur Entstehung von improvisierten Bassvariationen

Autor: Gutmann, Veronika

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869147>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 18.04.2026

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

DIE DIMINUTIONEN ÜBER „SUSANNE UN JOUR“
VON BARTOLOMEO DE SELMA Y SALAVERDE (1638):
ZUR ENTSTEHUNG VON IMPROVISIERTEN BASSVARIATIONEN

VON VERONIKA GUTMANN

Daß innerhalb der Gesamtheit der Diminutionen, der diminuierenden Bearbeitungen von vorgegebenem musikalischem Material, nicht zu übersehende Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten festgestellt werden können, war Gegenstand des Versuchs, mehrere Bearbeitungen desselben Stücks aus verschiedenen Zeitabschnitten miteinander zu vergleichen¹; daß auch eine einzelne Diminution eine besondere Stellung einnehmen kann, die weitergehende Beziehungen zu anderen Variations- bzw. Improvisationspraktiken vermuten läßt, soll im vorliegenden Artikel dargestellt werden. Wesentlich erscheint dabei vor allem auch, daß die einzelnen Quellen differenziert zu betrachten sind und daß man sich nicht der Gefahr aussetzt, die Diminutionen allzu einheitlich zu beurteilen.

Die von der Geschichte der Diminutionen her gesehen sehr späte Bearbeitung von Orlando di Lassos fünfstimmiger Chanson *Susanne un jour* aus der Feder von Bartolomeo de Selma y Salaverde erschien 1638 in Venedig²; sie stellt zwar einen Einzelfall dar, doch läßt sie vom Musikalischen her auf gewisse Querverbindungen zur Improvisationspraxis über einen gleichbleibenden Baß schließen, die vor allem im 17. Jahrhundert in England auf der Viola da gamba gepflegt wurde und in den *Divisions on a ground* belegt ist. Dies darf jedoch nicht darüber hinwegsehen lassen, daß gerade Spanien in diesem Bereich auf eine eigene, stark ausgebildete Tradition zurückblicken kann, wie die Stücke von Diégo Ortiz (1553) für Viola da gamba und die im Laufe des 16. Jahrhunderts zahlreich entstandenen Variationsfolgen für Laute, Vihuela oder Tasteninstrumente deutlich machen.

Über die Lebensumstände von Bartolomeo de Selma y Salaverde ist uns nur sehr wenig bekannt. Er wurde wohl zwischen 1580 und 1590 in Spanien geboren und muß nach 1638, dem Erscheinungsjahr seines einzigen Druckes, an unbekanntem Orte gestorben sein.³ Es wird angenommen, daß er der Sohn des am 28. August 1616 in Madrid verstorbenen Bartolomé de Selma ist, der dort als „Maestro de los Instrumentos de la Capilla Real“ wirkte.⁴ Von 1628 bis 1630 spielte er in der Hofkapelle

¹ Veronika Gutmann, „Improvisation und instrumentale Komposition: Zu drei Bearbeitungen der Chanson ‚Doulce memoire‘“, *Alte Musik – Praxis und Reflexion* = Sonderband der Reihe *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* zum 50. Jubiläum der Schola Cantorum Basiliensis, Winterthur 1983, 177–186.

² Eine moderne Edition findet sich in *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, hg. von Richard Erig unter Mitarbeit von Veronika Gutmann = *Prattica musicale* 1, Zürich 1979, 133–171.

³ Dazu Santiago Kastner, „Bartolomeo Selma y Salaverde“ *MGG* 12 (1965) 487f., und Robert Stevenson, „Bartolomé de Selma y Salaverde“, *NGroveD* 17 (1980), 120.

⁴ Vgl. S. Kastner, a. a. O.

zu Innsbruck Fagott und war mit einem Gehalt von 300 fl. „und der Tafel bei Hofe“ recht gut besoldet.⁵ Daß er sich von Innsbruck nach Venedig begeben haben soll⁶, ist nicht erwiesen; darauf ließe lediglich der Erscheinungsort seines Druckes schließen. An anderer Stelle finden wir de Selma zudem im Zusammenhang mit einem Faschingsspiel des Innsbrucker Hofes, an dem er offenbar als Sänger aufgetreten ist.⁷

Einige Aspekte seines Lebens und seiner Persönlichkeit gehen aus dem Titelblatt und der Widmungsrede des 1638 bei Bartolomeo Magni in Venedig erschienenen Druckes hervor sowie aus einem darin enthaltenen Sonett über seine Kunstfertigkeit. Der Titel des Buches lautet in seiner ganzen Länge wie folgt⁸: *Canzoni / fantasie et correnti / Da suonar ad una 2. 3. 4. Con Basso Continuo. / Del P. F. Bartolomeo / De Selma e Salaverde Agostiniano Spagnolo. Già / Musico & Suonator di Fagotto Dell' Al- / tezza Ser. Di Leopoldo / Arciduca d'Austria di Felice / memoria & d'altri Prencipi / & c.* In der mit 1. August 1638 datierten Widmungsrede wird gleichfalls auf seine spanische Herkunft und Erziehung hingewiesen⁹ und mitgeteilt, daß er dieses Buch auf Anraten seiner beiden Freunde Giovanni Valentini und Giacomo Porro¹⁰ (Kapellmeister des Herzogs von Bayern) dem Bischof von Breslau widmen würde: „Oltre che il Signor Gio: Valentino Maestro di Cappella di S. M. Caesarea, & il Sig. Giacomo Porro Maestro di Cappella del Serenissimo Duca di Baviera, m'attestorono che V. A. Serenissima, si compiaceva, come in ogni età han fatto i più stimati Prencipi, d'udire i musicali concerti ...“¹¹ Mit dieser Widmung verbunden war wohl auch die Absicht, in Breslau eine Stelle als Musiker in der dortigen Kapelle zu finden; ein Aufenthalt Bartolomeos in Breslau konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

In einem Sonett eines gewissen Fra Claudio Panta schließlich wird Bartolomeo als bester aller Fagottspieler gelobt: „Tu SELMA SALAVERDE al suono eletto / ... / Sei nel sonar le tue Etheree Pive / De Fagottisti principal soggetto / E mentre il fiato tuo dal nobile petto / Esce nel cavo Bosso in queste rive / Fà dolce melodia, ... / ... / E la tua Sinfonia sonora arresta / Col lieto suon delle canzon suavi / L'aure ad udir gl'acuti modi, e gravi / Se con la lingua, e man qual vento presta / ... / ... tu rapisci i Cuori. /¹²

Untersuchungen zu seinem Aufenthalt in Innsbruck, seiner Bekanntschaft mit Porro und Valentini, über seine Ausbildungszeit in Spanien, die wohl Ende des 16. und anfangs des 17. Jahrhunderts anzusetzen ist, sowie über seine speziellen Bezie-

⁵ Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, 219.

⁶ Vgl. S. Kastner, a. a. O.

⁷ Vgl. W. Senn, a. a. O., 228.

⁸ Zitiert nach dem Titelblatt des „primo libro“.

⁹ Verso-Seite des Titelblatts: „... Spagna, ov'io hebbi la nascita, é l'educatione.“

¹⁰ Dazu die biographischen Hinweise von Hellmut Federhofer, „Giovanni Valentini“, *NGroveD* 19 (1980) 495 f., und von John Harper, „Giovanni Giacomo Porro“, *NGroveD* 15 (1980) 127. — Bartolomeo war jedenfalls nicht Mitglied der Grazer Hofkapelle (freundl. Mitteilung von H. Federhofer).

¹¹ Verso-Seite des Titelblatts.

¹² Fol. A2r.

hungen in Österreich – und hier vor allem zu Valentini – könnten möglicherweise neue Einsichten vermitteln.

*

Bartolomeo de Selmas Diminutionen für ein tiefes Instrument („Basso solo“) und Basso continuo (in einem *eigenen* Stimmbuch mit der Bezeichnung „Basso continuo“) folgen – wie andere vergleichbare Baßdiminutionen – bis zur letzten Mensur der Baßstimme des Vokalsatzes, doch ist das Stück damit – und hier liegt das Besondere – noch nicht abgeschlossen. Bartolomeo greift die letzten neun Mensuren der Vorlage auf und bringt insgesamt 11 Variationen über diesen in jeder Variation gleichbleibenden Baß. Am Schluß folgt zusätzlich eine frei zu gestaltende Kadenz („accadanza“), die nicht schriftlich fixiert ist.

Zum Basso continuo sei ergänzt, daß jene Messuren, die im Baß des Vokalsatzes Pausen aufweisen, weitgehend unberücksichtigt bleiben, daß man also hier nicht von einem Basso seguente sprechen kann.

Die Abspaltung des Basses als Grundlage für eine Variationsfolge beinhaltet gleichzeitig ein Sich-Entfernen von der Diminutionsvorlage; sie zeigt eine Verselbständigung in Richtung auf ein freies Musizieren, auf ein Improvisieren über einen gleichbleibenden Baß, der, obwohl sogar gewisse Ähnlichkeiten mit dem Passamezzo antico festzustellen sind, *nicht* aus dem Bereich der Tanzmusik stammt. In diesem Zusammenhang wird deutlich, daß das Zuordnen und Identifizieren von Bässen, die als Variationsvorlagen verwendet worden sind, sehr vorsichtig zu geschehen hat. Das Improvisieren über einen gleichbleibenden, immer wiederkehrenden Baß finden wir in dieser Zeit vor allem in England bei den „Divisions on a ground“ für Viola da gamba, die von Christopher Simpson in dem allerdings mehr als 20 Jahre später erschienenen Lehrbuch *The Division-Viol* (London ¹1659, ²1665) ausführlich beschrieben werden. Überdies erörtert er das Improvisieren über den Baß einer Motette oder eines Madrigals, etwas, das zweifellos auch für den ersten Teil unserer Chanson-Bearbeitung Gültigkeit hat: „§ 13. *Of a Continued Ground. A Continued Ground used for Playing or Making Division upon, is (commonly) the Through-Baß of some Motet or Madrigal, proposed or selected for that purpose. This, after you have played two or three Semibreves of it plain, to let the Organist know your measure; you may begin to divide, according to your fancy, or the former Instructions, until you come near some Cadence or Close, where I would have you shew some Agility of Hand ... In this manner, Playing sometimes swift Notes, sometimes slow; changing from This or that sort of Division, as may best produce Variety, you may carry on the rest of the Ground; and if you have any thing more excellent than other, reserve it for the Conclusion.*“¹³ Vielleicht zufällig verwendet Simpson zudem in einem seiner Beispiele einen Baß, dessen Duktus auffallende Ähnlichkeit mit dem Baß des letzten Verses von Lassos *Susanne un jour* aufweist.¹⁴ Das fol-

¹³ Christopher Simpson, *The Division-Viol, or, the Art of Playing ex tempore upon a Ground*, London 1/1659 und 2/1665, Faks.-Ndr., hg. von Nathalie Dolmetsch, London 1955, 57. Zu den verschiedenen Arten der Variation s. u., 187.

¹⁴ Ebda., 33.

gende Notenbeispiel mag die Übereinstimmungen und Abweichungen der drei Bässe (Lasso/Bartolomeo de Selma, T. 106–115; Simpsons Baß des Division-Beispiels und Passamezzo antico) veranschaulichen:

Susanne un jour (T. 106–115)

C. Simpson, Beispiel, S. 33

Passamezzo antico

Die unterschiedlichen Möglichkeiten, einen einzelnen Ton oder ein Intervall auszuführen, zu diminuieren, sind bereits Gegenstand der frühesten Diminutionslehrbücher, wie zum Beispiel bei Silvestro Ganassi, *La Fontegara* (Venedig 1535) oder Diégo Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas ...* (Rom 1553).¹⁵ Daß hier die Schrift von Simpson herangezogen wird, die – im Unterschied zu den früheren Lehrbüchern – vom Basso continuo ausgeht, mag insofern sinnvoll erscheinen, als auch Bartolomeo sich am Basso continuo orientiert, wie die Bezeichnung des entsprechenden Stimmbuches deutlich macht. Doch ist dabei auch zu berücksichtigen, daß die instrumentenspezifischen Möglichkeiten Simpsons – er bezieht sich im wesentlichen auf die Viola da gamba – bei Bartolomeo auf das Fagott übertragen und entsprechend modifiziert werden müssen.

Von Simpsons drei Kategorien der Variation, (1) „Breaking the ground“ (Auflösen der einzelnen Baßnoten in kleinere Notenwerte, die den gegebenen Ton diminuieren oder umspielen bzw. aufeinanderfolgende Töne miteinander verbinden, je unter Berücksichtigung der Regeln des musikalischen Satzes), (2) „Descant Division“ (der vorgegebene Baß wird mit einer kontrapunktischen Oberstimme variiert) und (3) „Mixt Division“ (echte oder scheinbare Mehrstimmigkeit), finden sich bei Bartolomeo – wohl nicht zuletzt durch das Instrument (Fagott) bedingt – hauptsächlich die ersten beiden („Breaking the ground“ und „Descant Division“). Es muß hier jedoch mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß weder die kontrapunktische noch die „gemischte“ Diminution bzw. Variation neu sind: Jene ist in den Bearbeitungen von Diégo Ortiz, die mit „quinta vox“ bezeichnet werden, in denen zum bestehenden vierstimmigen Satz eine zusätzliche, fünfte Stimme „erfunden“ wird, vorgezeichnet und diese in den alla-bastarda-Bearbeitungen, in denen je die wichtigsten Stimmeneinsätze der mehrstimmigen Vorlage in ihrer Originallage gebracht werden.¹⁶

¹⁵ Beide Schriften sind in Ndr. bzw. Faks-Ndr. zugänglich: Silvestro Ganassi, *Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535, Faks.-Ndr., = Bibliotheca musica Bononiensis 2/18, Bologna 1969; Diégo Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rom 1553, Ndr., hg. Max Schneider, Kassel etc. 3/1961.

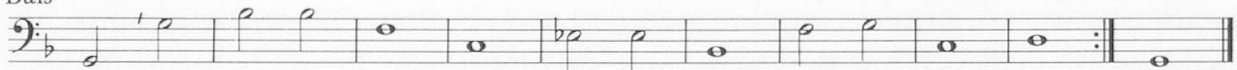
¹⁶ Vgl. dazu Veronika Gutmann, „Viola bastarda – Instrument oder Diminutionspraxis?“, *AfMw* 35 (1978) 178–209.

Entsprechend Simpsons Anweisungen für den Anfänger in dieser Kunst, daß jede Variation von einem Soggetto (Motiv, „point“) bestimmt sein soll¹⁷, finden sich bei Bartolomeo vor allem in den Variationen 1 und 3 bis 11 Motive (Soggetti), die jeweils eine einzelne Variation charakterisieren.¹⁸ Sie mögen im folgenden kurz dargestellt werden.

Allen Variationen gemeinsam ist, daß die Motive vor allem durch die Rhythmik festgelegt und daß melodisch gewisse Modifizierungen wie die Veränderung der Intervalle bei Sprüngen möglich sind (Oktav-, Quint- und Quartsprünge sind der Tonalität entsprechend austauschbar, gegebenenfalls kann anstelle eines Oktavsprungs auch die Prim verwendet werden) sowie daß, mit Ausnahme von Variation 9, das einzelne Motiv jeweils gegen Ende einer Variation weniger konsequent durchgeführt wird. Der Schlußton gewisser Variationen ist zugleich auch Anfangston der nachfolgenden Variation, wodurch diese enger miteinander verbunden werden (z.B. Variation 9 und 10 sowie 10 und 11).

Abgesehen von Variation 2, der einzigen kontrapunktischen Veränderung, handelt es sich durchweg um die Baßstimme umspielende, diminuierende Variationen.

Baß



Var. 1



Das rhythmische Motiv umfaßt zunächst zwei Takte und erscheint zweimal; danach folgt zweimal der zweite Takt allein.

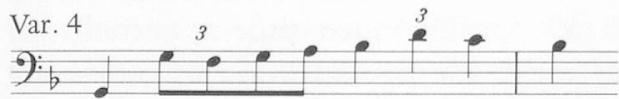
Var. 2



Einzig kontrapunktische Variation; der rhythmische Schwerpunkt liegt auf den Synkopen. Melodisch wird die Oberstimme des Satzes von Lasso ab T. 106 aufgenommen, wodurch gleichzeitig eine Wiederholung der letzten Zeile des Satzes angedeutet wird. Die Weiterführung folgt nicht mehr der Oberstimme; man könnte von einem rhythmisch nicht konsequent eingehaltenen, melodisch jedoch streng übereinstimmenden Kanon in der Oberquint sprechen (5 1/2 Takte).

¹⁷ C. Simpson, a. a. O., 53f.

¹⁸ Auch dies ist nichts grundlegend Neues: Die Ausbildung von Soggetti, die einen musikalischen Abschnitt bestimmen, wird schon bei Zarlino unter der Bezeichnung „Pertinacia“ und bei Aurelio Virgiliano unter „Perfidia“ gelehrt und bildet ein wesentliches Merkmal der Diminutionen des 17. Jahrhunderts; vgl. dazu Veronika Gutmann, „Il Dolcimelo von Aurelio Virgiliano: eine handschriftliche Quelle zur musikalischen Praxis um 1600“, *Basler Studien zur Interpretation der alten Musik* = Forum musicologicum 2, Winterthur 1981, 107–139.



Das eintaktige rhythmische Motiv ist durch Tonwiederholungen charakterisiert und erscheint siebenmal.

Das eintaktige rhythmische Motiv erscheint sechsmal, dann folgt drei Takte lang (sechsmal) jeweils nur die erste Takthälfte; Hauptmerkmal sind die Triolen.

Das eintaktige rhythmische Motiv erscheint sechsmal. Wesentlich ist das Ausfüllen der Quinte zwischen dem 2. Viertel und dem 1. Viertel des nachfolgenden Takts mit Achtelnoten.

Zweitaktiges rhythmisches Motiv, das dreimal erscheint (zu Beginn nur 1 1/2 Takte lang).

Mit Var. 6 verwandt: diese erfährt eine Beschleunigung durch zusätzliche Auflösung der Achtelnoten in Sechzehntelnoten.

Eine weitere Beschleunigung von Variation 7 durch laufende Sechzehntel; durch diese Verknüpfung erfahren die Var. 6–8 eine deutliche Zusammengehörigkeit.

Das eintaktige rhythmische Motiv wird durch die ganze Variation beibehalten.

Das zweitaktige rhythmische Motiv wird dreimal gebracht; der 2. Takt entspricht dabei dem 2. Takt von Var. 1; wesentlich sind gesprungene Viertel- und diatonische Achtelnoten, die auf eine punktierte Viertelnote folgen.

Halbtaktiges rhythmisches Motiv, das mehrfachen Auflösungen in kürzere Notenwerte unterworfen und melodisch sehr weit gefaßt ist.

Mit der Anmerkung Bartolomeos, daß man, wenn es zuviel würde, einige Wiederholungen weglassen könne – „Et quando sara troppo longa lasciarete alcune repliche

avisando al Organista le quale repliche sono al ultimo del madrigal.“¹⁹ – wird ein deutlicher Schwerpunkt auf das Element der Improvisation gelegt: die Bestimmung der formalen Anlage, die Länge des Stücks wird dem Spieler überlassen und kann je anders ausfallen; sie wird der Freiheit des Ausführenden anheim gestellt: Er kann das Stück früher beenden, indem er nicht alle von Bartolomeo gegebenen Variationen spielt, – und könnte ebenso weiter spielen, weitere Variationen erfinden und seine Fantasie unter Beweis stellen.

Sieht man von dieser Möglichkeit der Veränderung ab und betrachtet man das Stück so, wie es von Bartolomeo mitgeteilt wird, so wird in der formalen Anlage eine gewisse Symmetrie offenkundig. Bereits vor Variation 1, der letzten Zeile des Chanson-Satzes, endet die Bearbeitung mit einer Fermate, die eine formale Gliederung bewirkt. Andererseits wird gerade dadurch, daß die 1. Variation sowohl Anfangs- als auch Endfunktion hat, eine Verbindung der beiden „Teile“ (Chanson-Bearbeitung und Variationenfolge) geschaffen, die (zufällig oder absichtlich) in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen: 90 + 9 + 90 Masuren.

Bartolomeo läßt alle jene Masuren, in denen die Baßstimme Pausen aufweist, unberücksichtigt, dadurch ergeben sich ohne Var. 1 90 Masuren; Var. 1 als Ende des Satzes und als Beginn der Variationenfolge steht gleichsam in der Mitte, sie umfaßt 9 Masuren; die folgenden 10 Variationen (Var. 2–11) zählen insgesamt 90 Masuren, gleichviel wie der Satz ohne Var. 1. Danach folgen die frei zu gestaltende Kadenz sowie die Abschlußkadenz.

In diesem Beispiel zeigt sich eine mögliche Wende vom „Nur-Bearbeiten“ durch improvisiertes Ausgestalten einer musikalischen Vorlage zur „freien“ Improvisation über etwas Gegebenem. Obwohl hier ein Einzelfall vorliegt, könnte davon durchaus eine gewisse Beispielhaftigkeit abgeleitet werden, was etwa hieße, daß als Variationsvorlagen von Baßvariationen häufiger als angenommen einzelne Verse oder Abschnitte von bereits existierendem musikalischem Material benutzt wurden. (In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß auch die Bearbeitung Giovanni Antonio Terzis [1593] für Laute die letzte Zeile der Chanson zweimal bringt.)

Hinsichtlich der Außerordentlichkeit des Stückes von Bartolomeo de Selma wäre im weiteren ein Anknüpfungspunkt in Betracht zu ziehen, der ihn mit einem *englischen* Musiker, mit dem für seine *Divisions on a ground* wie für sein Improvisieren auf der Viola da gamba berühmten Henry Butler in Verbindung bringt. Über dessen Lebensumstände wissen wir nur wenig; für unsere Fragestellung jedoch mag dies nicht unwesentlich sein: Aus Glaubensgründen soll er nach Spanien ausgewandert sein, wo er ab 1623 als Mitglied der Hofkapelle in Madrid nachgewiesen ist und den König im Gambenspiel unterrichtet haben soll.²⁰ Von ihm sind uns 13 *Divisions on a ground* erhalten²¹, und von Christopher Simpson wird er als besonderes Vorbild

¹⁹ Seite 17 des „primo libro“.

²⁰ José Subirà, „Dos músicos del Rey Felipe IV: B. Jovenardi y E. Butler“, *Anuario musical* 19 (1964) 221 ff., und *EitnerQ* 2, 253.

²¹ Veronika Gutmann, *Die Improvisation auf der Viola da gamba in England im 17. Jahrhundert und ihre Wurzeln im 16. Jahrhundert* = Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 19, Tutzing 1979, 219–224.

angeführt: „This is all I have to say concerning *Division* for one *Viol*; more than that I would have you peruse the *Divisions* which other men have made upon *Grounds*; as those of Mr. *Henry Butler*, Mr. *Daniel Norcome*, and divers other excellent men of this our Nation, ...“²² Es wäre durchaus denkbar, daß Bartolomeo vor seinem Stellenantritt in Innsbruck im Jahre 1628 noch in Madrid gewilt und somit Butler dort getroffen haben könnte. Bisher konnten dafür keine Nachweise erbracht werden, doch konnte diese potentielle Verbindung Bartolomeos zu einem im Improvisationsbereich führenden Musiker auch nicht durch neue Fakten widerlegt werden.

²² C. Simpson, a. a. O., 57.

