

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: [2]: Alte Musik : Praxis und Reflexion

Artikel: Improvisation und instrumentale Komposition : zu drei Bearbeitungen der Chanson "Doulce memoire"

Autor: Gutmann, Veronika

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-869160>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

IMPROVISATION UND INSTRUMENTALE KOMPOSITION:
ZU DREI BEARBEITUNGEN DER CHANSON „DOULCE MEMOIRE“

Die beiden Schlagworte „Improvisation“ und „Komposition“ sowie das Darlegen jener Kriterien, die für den entsprechenden Vorgang musikalisch von Belang sind, das heißt dafür ausschlaggebend sind, ob es sich nun um Improvisation oder Komposition handelt, haben immer wieder die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt¹. Vor allem im Zusammenhang mit Darstellungen der Diminutionspraxis des 16. und früheren 17. Jahrhunderts finden sich zahlreiche Untersuchungen; sie berücksichtigen jedoch in erster Linie die einzelnen Diminutionselemente sowie die in den Lehrbüchern gegebenen aufführungspraktischen Anweisungen zur Ausführung der Diminutionen und zu instrumentenspezifischen Techniken.

Die verschiedenen Diminutionsprinzipien bilden einen weiteren wesentlichen Aspekt. Zu einem bereits bestehenden musikalischen Satz werden einstimmige Diminutionen geschaffen, die zwar in der Hauptsache aus denselben Bauelementen bestehen, zur Vorlage hingegen jeweils in unterschiedlichen Beziehungen stehen.

Grundsätzlich können die folgenden Arten von Diminutionen unterschieden werden:

- (1) Diminutionen, die dem Stimmenverlauf des vorgegebenen Satzes folgen:
 - (a) einer einzelnen Stimme, meist Superius oder Bassus, oder
 - (b) jeder Stimme².
- (2) Diminutionen, die als zusätzliche Stimme („quinta vox“) zum bereits bestehenden vierstimmigen Satz geschaffen werden³.
- (3) Diminutionen, die gleichzeitig mehreren Stimmen des Satzes folgen, wie die mit „per più parti“ bezeichneten Bearbeitungen von Giovanni Bassano⁴.
- (4) Diminutionen „alla bastarda“, die nicht einer Einzelstimme, sondern dem gesamten Satzgefüge folgen und die einzelnen Stimmeneinsätze berücksichtigen. Nach den theoretischen Quellen soll die Diminution dabei *jede* Stimme berühren und gegebenenfalls zusätzliche Imitationen von Stimmeneinsätzen bringen; Beispiele finden sich vor allem für Viola bastarda, also Viola da gamba, seltener

¹ Dazu vor allem die Einleitung und die Literaturangaben in: *Italienische Diminutionen. Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten Sätze*, herausgegeben von Richard Erig unter Mitarbeit von Veronika Gutmann, Zürich 1979 (*Prattica musicale* 1, Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis, ed. Wulf Arlt).

² Ein Beispiel dafür findet sich bei Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir* 2, Venedig 1584, p. 38–49: „A la dolc'ombra“ von Cipriano de Rore.

³ Cf. Diégo Ortiz, *Trattado de glosas sobre clausulas*, Rom 1553, die beiden „Recercadas“ „...quarta que es una quinta boz sobre el mismo madrigal“ bzw. „la misma cancion“.

⁴ Giovanni Bassano, *Motetti, madrigali et canzoni francese*, Venedig 1591.

für Violone, Posaune, Laute oder gar Singstimme, wie einige Quellen auf dem Titelblatt angeben. Gedruckte Quellen sind zwischen 1584 und 1626 erschienen⁵.

Zu der instrumental oder vokal ausgeführten Diminution wird jeweils der dazugehörige, vorgegebene Satz gespielt, meist als Intavolierung auf einem Tasteninstrument oder Laute.

Häufig wird die Diminution beispielhaft für die Improvisationspraxis etwa zwischen der Mitte des 16. und der Mitte des 17. Jahrhunderts herangezogen; doch die einzelnen Diminutionen unterscheiden sich innerhalb dieser Zeitspanne wesentlich voneinander, auch wenn sie über denselben Vokalsatz gearbeitet sind, ihnen dasselbe musikalische Material zugrunde liegt. Es soll Gegenstand dieser in einem engen Rahmen angestellten Untersuchung sein, anhand von drei Bearbeitungen der vierstimmigen Chanson *Doulce memoire* von Pierre Sandrin (1538 erstmals in Paris im Druck erschienen) aufzuzeigen, wie sich die Diminution, die Bearbeitungen ein- und desselben musikalischen Satzes im Laufe eines größeren Zeitraums wandeln. Die drei Beispiele umfassen eine für die Geschichte der Diminution sehr große Zeitspanne von mehr als 70 Jahren und sind in den Jahren 1553 (Diégo Ortiz), 1584 (Girolamo dalla Casa) und 1626 (Vicenzo Bonizzi) im Druck erschienen⁶. Dabei ist vor allem hervorzuheben, daß die beiden früheren Bearbeitungen von Ortiz und dalla Casa allein als *beispielhafte* Improvisationen, als Vorbild zur Nachahmung gedacht sind (dies, obwohl sie schriftlich fixiert sind), daß das spätere Beispiel von Bonizzi hingegen bereits ein *selbständiges* Musikstück verkörpert — gleichsam eine Solocanzone mit Basso-continuo-Begleitung —, dem bereits bestehendes musikalisches Material zugrunde liegt.

Für die im folgenden näher betrachteten Aspekte der einzelnen Bearbeitungen mögen die Takte 1 bis 38 des Satzes von Sandrin und der drei Diminutionen als Illustration dienen.

⁵ Genaue Informationen und Verzeichnisse der alla-bastarda-Bearbeitungen wie der Diminutionen „per più parti“ von Bassano sind zusammengestellt in: Veronika Gutmann, „Viola bastarda — Instrument oder Diminutionspraxis?“, *AfMw* 35 (1978), 178–209.

⁶ Alle drei Diminutionen sind in der in Anmerkung 1 zitierten Veröffentlichung in einer Neuausgabe zugänglich: Nr. 2, p. 76–90. — Die Zusammenarbeit mit Richard Erig im Rahmen des Projektes der Schola Cantorum Basiliensis wie auch schon die frühere Beschäftigung mit der Improvisationsthematik ließen schon damals den Wunsch entstehen, diese drei Bearbeitungen von *Doulce memoire* einander gegenüber zu stellen.

-e (en plai - - - - - sir
 -mee (en plai - - - - - sir
 -e (en plai - - - - - sir
 -e (en plai - - - - - sir

15
 con - - - - - su - - - - - me
 con - - - - - su - - - - - me
 con - - - - - su
 con - - - - - su - - - - - me

20
 -e) O siecl' heu - - -
 -e) O siecl' heu - - - reulx
 -mee) O siecl' heu - - - reulx
 -e) O siecl' heu - - -

-reulx que cau - - - se tel sca - - - - -
 que cau - - - se tel
 que cau - - - - - se tel
 -reulx que cau - - - se tel

25
 - - - - - voir
 sca - - - - - voir
 sca - - - - - voir
 sca - - - - - voir

30
 la fer - - - - - me - - - - - tes
 la fer - - - - - me - - - - - tes
 la fer - - - - - me - - - - - tes
 la fer - - - - - me - - - - - tes

de nous deulx

de nous de

35

tant ai - - - me - - - e

de nous deulx tant ai - - - mee

deulx tant ai - - - me - - - e

nous deulx tant ai - - - me - - - e

(a) DIEGO ORTIZ: Recercada quarta que es una quinta boz sobre la misma cancion (*Trattado de glosas*, Rom 1553, fol. 46v–47r).

Die Bearbeitung von Diégo Ortiz soll demonstrieren, wie eine zusätzliche und zugleich auch diminuierte Stimme zu einem bereits bestehenden Vokalsatz beschaffen sein soll. Zu dem vierstimmigen Satz von Pierre Sandrin tritt die Diminution, die wohl in erster Linie für Viola da gamba gedacht, deren Ausführung mit Singstimme jedoch durchaus denkbar ist. Sie folgt den Regeln des Kontrapunkts und fügt sich, obwohl gegenüber dem Vokalsatz kürzere Notenwerte vorkommen, weitgehend in das Satzgefüge ein. Sie berührt öfter eine Stimme des Satzes, doch ist ihre Tendenz eindeutig dahingehend, daß sie in jenen Klängen, in denen ein Ton ergänzt werden kann, diesen entsprechenden Ton bringt, daß sie Abschnittsbildungen und Kadenzen des gegebenen Satzes zu überbrücken und eine eigene Gliederung im Rahmen des Gegebenen sucht.

Beispiele in dem hier gegebenen Abschnitt (Seite 179–182) finden sich (a) für die Ergänzung eines Klanges in den Takten 6 (Terz *f*), 7 (Quint *a*), 11 (Quint *e*), (b) für zusätzliche, „gliedernde“ Pausen in den Takten 10, 20 bzw. in der Wiederholung die Takte 36 und 47 und (c) zur Überbrückung von Abschnitten und Kadenz in den Takten 4–6, 10–11 (gleichsam eine Art Vorimitation zu dem in Takt 12 einsetzenden Tenor), 17–19 (überspielt sowohl die Kadenz als auch die Einsätze der beiden Stimmenpaare). Für alle drei Kriterien finden sich im Verlauf des Stückes weitere Beispiele.

Verschiedentlich zeigen sich Ansätze zur Ausbildung von Motiven. So erscheint in den Takten 1–2 ein von der Rhythmik bestimmtes Motiv, das in derselben Kombination mit einer punktierten halben Note und nachfolgenden Viertelnoten immer wieder vorkommt, dessen Melodik sich jedoch verändert. Eine zwar unvollständige Umkehrung seiner ersten Gestalt findet sich in den Takten 26–29 zweimal, dies wohl nicht zufällig, denn währenddessen nimmt der Vokalsatz die Wiederholung ab Takt 1 auf.

(b) GIROLAMO DALLA CASA: Rogier. A 4. Doulce memoire. Delle Trepliate sole. (... da sonar con la Viola bastarda) (*Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584, libro secondo, p. 28–29).

Dalla Casas Diminution folgt einem bestimmten rhythmischen Muster (Sechzehnteltriolen, „Treplicate“) und darf daher nicht unbedingt als für ihn repräsentativ angesehen werden; im Zusammenhang mit den Bearbeitungen von Ortiz und Bonizzi ist sie jedoch unbedingt heranzuziehen.

Verschiedene Indizien weisen darauf hin, daß dalla Casa als Vorlage nicht den Vokalsatz von Sandrin, sondern die Clavierpartitur aus dem Druck *Musica di diversi autori*, Venedig 1577, verwendet hat. Diese weicht, abgesehen von Auflösungen längerer Notenwerte und einigen Druckfehlern, nicht grundsätzlich von dem Satz von Sandrin ab.

Die Vermutung, daß dalla Casa als Vorlage die genannte Clavierpartitur verwendet hat, wird durch die folgenden Punkte unterstützt: (a) In beiden Drucken wird als Autor von *Doulce memoire* „Rogier“ angegeben; (b) beide schließen den ersten Teil mit einer Longa ab und lassen die Wiederholung weg; (c) beide weisen in Takt 70, abweichend vom Vokalsatz, eine halbe Pause auf, in der Clavierpartitur in allen vier Stimmen.

Im Gegensatz zu Ortiz folgt dalla Casa entsprechend dem alla-bastarda-Prinzip dem gesamten vorgegebenen Satzgefüge und berücksichtigt jeden bedeutenderen Stimmeneinsatz und die im Satz gegebenen Zäsuren. Es wird keine der Stimmen in besonderem Maße bevorzugt, doch scheint in dieser Hinsicht jede Vorlage unterschiedlich behandelt worden zu sein, so daß daraus keine Regel abgeleitet werden soll. Dalla Casas Beispiel entspricht in den wesentlichen Punkten seiner Beschreibung dieser besonderen Diminutionsart⁷.

Im vierstimmigen Klang zu Beginn des Stückes (Takte 1–2) wird zuerst der Tenor, dann der Altus und schließlich der Bassus berührt, dadurch wird auch in der Diminution die Tonalität bereits deutlich. Bis zur Kadenz in Takt 5 wird im wesentlichen der Bassus weiter ver-

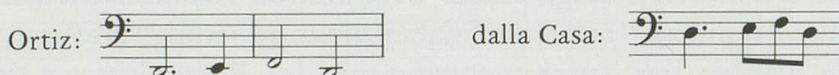
⁷ Zitiert in dem Aufsatz von V. Gutmann, op. cit., 192s. Dalla Casas Äußerungen stehen auf der verso-Seite des Titelblattes zum 2. Teil des *Il vero modo di diminuir*, Venedig 1584, Faks.-Ndr. ed. Giuseppe Vecchi, Bologna 1970 (*Bibliotheca musica Bononiensis* II/23).

folgt, in den Takten 6 und 7 wird der Einsatz des Superius aufgenommen und in den Takten 8 und 9 der Altus. Von Takt 12 bis Takt 15, erste Hälfte, richtet sich die Bearbeitung nach dem Bassus, sie übernimmt anschließend den Altus und dessen Vorhaltsbildung (Takt 16). Die ab Takt 18 paarweise einsetzenden Stimmen (Altus-Tenor und Superius-Bassus) werden durch eine mehrmals wiederkehrende, rhythmisch auffallend verschobene, motivartige Tonfolge mit je unterschiedlicher Stimmenzuordnung verdeutlicht. Der Schluß dieses Abschnitts (zweite Hälfte von Takt 25 bis Takt 27) orientiert sich wiederum am Altus. Entsprechend zeigt sich die Gestaltung des ganzen Stücks.

An einigen wenigen Stellen finden sich Entsprechungen in Diminutionen von Ortiz und dalla Casa, die darauf schließen lassen könnten, daß entweder dalla Casa die Diminutionen von Ortiz gekannt hat oder daß sich an diesen Stellen vom Satz her diese Lösungen anbieten.

In Takt 18 folgende – dem Beginn des Abschnitts mit den paarweise einsetzenden Stimmen – findet sich bei dalla Casa eine auffallend neue Rhythmik, die durch eine zum Tactus verschobene punktierte Viertelnote mit nachfolgender Achtelnote bestimmt wird und bei Ortiz in Takt 20 folgende eine von punktierten halben Noten mit Viertelnoten charakterisierte Rhythmik, gleichfalls zum Tactus verschoben.

Die Takte 108–109 bei Ortiz finden in Takt 108 bei dalla Casa ihre Entsprechung:



(c) VICENZO BONIZZI: Canzone A 4 detta Dolce me moy (*Alcune opere di diversi auttori a diverse voci*, Venedig 1626, p. 1–12).

Vicenzo Bonizzi schließlich veröffentlicht eine Viola-bastarda-Bearbeitung von *Doulce memoire* als „Parte per la Viola“ zusammen mit einer Basso-seguente-Stimme, die er einerseits „Parte per il Contr’alto, ò altro Instrumento“ (im Notentext) und andererseits „Basso continuo“ (in der Vorrede) bezeichnet. Nach seinen Angaben in der Vorrede benutze er als Vorlage eine „partitura“, die er ursprünglich mitabdrucken wollte: „ALLI STUDIOSI DI MUSICA ... Volontieri v’haurei messo la partitura delle Opere accio meglio si potesse vedere quel poco di studio che vi è dentro, ma per non tardar più poi che detta fatica saria stata longa, hò tralasciato, hauendoui messo solo il Basso Continuo ...“. Was Bonizzi als Vorlage zur Verfügung stand, kann auch anhand der übrigen in dem Buch enthaltenen Stücke nicht festgestellt werden; jedenfalls gibt es keinen Hinweis darauf, daß er dieselbe Quelle wie dalla Casa verwendet haben könnte.

Die Bearbeitung von Bonizzi stellt nicht – wie bei Ortiz und dalla Casa – ein Beispiel, eine Möglichkeit einer Verfahrensweise dar, sie will als eine Bearbeitung eines Vokalsatzes, als eine fixierte Komposition – so und nicht anders – verstanden sein, dies wird in der Widmungsrede an die Duchessa di Parma et di Piacenza, Margarita, besonders hervorgehoben, wenn er von „frutti d’un Albero fecondo“ spricht, die aus der Zusammenarbeit mit Oratio Bassani hervorgegangen sind⁸. Wohl aus diesem Grunde läßt er – wie zu seiner Zeit üblich – unter die Solostimme (Viola bastarda) gleichzeitig auch die Baßstimme, den Basso continuo drucken.

⁸ Widmungsrede auf der verso-Seite des Titelblatts. Oratio Bassani war ein hochangesehener Viola-da-gamba-Spieler in dieser Zeit.

Die Abweichungen des Basso seguente gegenüber dem Vokalsatz von Sandrin beschränken sich im wesentlichen auf das Rhythmische, auf die Auflösung langer Notenwerte (zum Beispiel Takt 17–18) und – seltener – auf das Zusammenfassen kürzerer Notenwerte zu einem längeren (Takt 60); an einer Stelle (Takt 99, erste Hälfte) wird der Tenor eine Oktave tiefer transponiert, und in den Takten 88 bzw. 104 und 109 bleibt der Baß während einer Pause im Bassus bzw. in allen drei Unterstimmen des Vokalsatzes auf seinem Ton länger liegen.

Die einzelnen Stimmeneinsätze werden zwar – je nach ihrer Wichtigkeit – berücksichtigt, doch treten sie längst nicht so klar hervor wie bei dalla Casa oder etwa in den Bearbeitungen anderer Vorlagen für *Viola bastarda*⁹. Der Beginn (Takte 1–5) folgt der Baßstimme, im weiteren wird der Tenor, der Superius und dann wieder der Bassus berührt. Dadurch werden jedoch nicht die einzelnen *Stimmeneinsätze* des Vokalsatzes verdeutlicht, sondern die Stufen festgelegt, von denen aus ein rhythmisch und melodisch fixiertes Motiv (*Soggetto*) einsetzen soll.

Die Solostimme folgt bis zur Kadenz (Takte 10–11) dem Baß und setzt anschließend mit einem neuen Motiv ein, das in abgewandelter Gestalt wiederkehrt, mit Ausnahme der dem Altus folgenden Kadenz (Takte 16–17) stets in Anlehnung an den Bassus. Nach zwei Übergangstakten, die das Einsetzen des Stimmenpaares Altus-Tenor überspielen, wird in Takt 19, beim Einsetzen des zweiten Stimmenpaares Superius-Bassus wieder ein neues *Soggetto* gebracht. Der Abschluß des ersten Teils (Takt 25–27) erfolgt durch eine deutliche Kadenz, aus der sogleich die Überleitung zur (ganz anders gestalteten) Wiederholung dieses Teils hervorgeht. In dieser Weise ist das ganze Stück gearbeitet.

Vorhaltsbildungen im Vokalsatz werden häufig in Form von Passagen- und Trillerfiguren berücksichtigt (Takte 16–17), oder es werden Vorhalte durch Triller eingeführt (Takte 27, 32). Am auffallendsten gegenüber den *Viola-bastarda*-Bearbeitungen etwa von Rogniono und Rognoni ist die Ausbildung von *Soggetti*, die mehrfach und von verschiedenen Stufen aus gebracht werden und somit für das Stück selbst charakteristisch sind. Mit Hilfe des mehrmals wiederkehrenden *Soggettos* der Takte 44–46:



in abgewandelter Gestalt in den Takten 76–77:



und 97–101 (98–101 auch in Umkehrung):



⁹ Beispiele von Girolamo dalla Casa, Richardo Rogniono und Francesco Rognoni Taegio für *Viola bastarda* finden sich in der in Anmerkung 1 zitierten Veröffentlichung.

wird ein wesentliches und formbildendes Element mit ins Spiel gebracht, dem für das Zusammenfügen zu einem Ganzen besondere Wichtigkeit zukommt. Eine ähnliche Funktion übernimmt der punktierte Rhythmus: Er dominiert zu Beginn des Stücks (Takte 1–10) – setzt gleichsam in Bewegung – und wird formal an wichtigen Stellen wieder aufgenommen, so in den Takten 33–36 (als Hinweis auf die Takte 6–9 bzw. auf die Wiederholung des ersten Teils) und – nach der Wiederholung – in den Takten 56–57. Weitere Notengruppierungen ergeben sich, ohne daß sie zur Ausbildung eines Soggetto führen, mittels bestimmter Figuren von je vier Achtel- oder Sechzehntelnoten.

Abgesehen davon, daß Bonizzi Solostimme *und* Basso continuo mitteilt, zeigt sich hier ein grundlegender Unterschied zu den früheren Bearbeitungen, vor allem in der Ausbildung der Soggetti, in sich auf verschiedenen Stufen wiederholenden Notengruppen, deren jeweils rhythmisch und melodisch prägnante Gestalt fixiert ist. Darin wird der Abschluß eines Prozesses sichtbar, dessen Ursprung in der Improvisation liegt, in ihr seinen Ausgang nimmt und zur Komposition hinführt. Zu der solistisch geführten Stimme tritt als Begleitung (Stütze) ein allein auf dem Basso seguente beruhendes Klanggerüst, während dalla Casa noch auf einen Claviersatz zurückgreift, der den Vokalsatz praktisch vollständig berücksichtigt, und die „quinta vox“ bei Ortiz ganz vom Vokalsatz her konzipiert ist. Daß gleichzeitig auch die Begleitung mitgeteilt wird, zeigt eine zusätzliche Dimension in der Fixierung des Stücks durch den Autor, ein weiterer Unterschied zu dalla Casa, der die Beispielhaftigkeit jener Diminutionen noch deutlicher werden läßt. Daß die Vorlage bei dalla Casa als so bekannt vorausgesetzt werden könnte, daß sie gar nicht erst mitgeteilt werden muß, scheint in diesem Zusammenhang ohne Belang. Die Diminutionen haben eine Verselbständigung erfahren, die durch Bonizzis Bearbeitung schließlich zu einer aus dem Instrumentalen geschaffenen Solocanzone mit Generalbaßbegleitung geführt hat. Dabei hat sich der Übergang vollzogen von der Tenororientierten und beispielhaften Improvisation/Diminution für ein Instrument *oder* Singstimme bei Ortiz und für ein Instrument bei dalla Casa zum selbständigen, Baßorientierten Instrumentalstück, das nur noch den Basso seguente mit der ursprünglichen Vorlage, dem vierstimmigen Satz von Sandrin gemeinsam hat. Daß dalla Casa sich noch immer nach dem Tenor orientiert, mag dadurch unterstützt werden, daß er seine Diminution mit dem Tenor, nicht mit dem Bassus beginnen läßt, was in diesem Beispiel durchaus denkbar gewesen wäre.