

Mus. Dr. pag. 75/4. Bamberg, 3.4.1801.
86
Aller bester unter den Menschen,
Ehrenpreis Jesu Christi;
Ach! wie Rauh fühlst du mich in einer
Langfahrt durch Krebsen Längen! Ich empfand
Mühseligkeit auf fl. 1731. Eichberg in den 43sten
aber Morgenspät. Nichtsdesto minder, die ein
dass die Laufzeit der 1731. Eichberg
war nicht öffentlichbar. Sie ist sehr
lang, ja Gott weiß wie groß sie
ist, aber sie ist sehr aufgeräumt
und reihig von einem bis zum andern
der reichen und großen Städte. Von den
vielen Städten, die ich durchfahren habe,
habe ich nur die Eichberg, die
eine sehr große und sehr alte Stadt
ist, die sehr schön ist, und sehr
reiche und sehr alte Stadt ist.
Sie ist sehr schön, und sehr
reiche und sehr alte Stadt ist.
Sie ist sehr schön, und sehr
reiche und sehr alte Stadt ist.

Instrumental-Compositionen.

Clavier-Soli.

No. 1. 1. 1731. C. B. 1744, ist im 43sten
Stücke des Musifallischen Altersley gedruckt.

No. 2. 1. 1731. C. B. 1744.

No. 3. 1. 1732. C. B. 1744.

PRIMA PARS. 15 QVINTVS



Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley,
Katelyne Schiltz und Michael Wackerbauer

ConBrio

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3>>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniss des musicalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-3>>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-3>>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-3>>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9>>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <<urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3>>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer



»... diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die Marienvesper von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse	
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen	8
Abkürzungen · Bibliothekssigel	14
Einleitung	17
Autor*innen	20
David Hiley	
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters	27
Andreas Pfisterer	
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts	51
Martin Christian Dippon	
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den <i>Missae Benedicta es</i> und <i>Papae Marcelli</i> von Giovanni Pierluigi da Palestrina	71
Franz Körndle	
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren	113
Katelijne Schiltz	
Bernardino Borlascas <i>Fioretti musicali</i> (1630–1631) und das <i>cantare con affetto</i>	129
Siegfried Gmeinwieser	
Notizen zu einer unbekannten Quelle des <i>Te Deum</i> in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München	157
Bettina Berlinghoff-Eichler	
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799)	167
Laurenz Lütteken	
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe	187
Ulrich Konrad	
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen	201

Markus Waldura	
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption? Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns <i>Violinkonzert</i>	213
Raymond Dittrich	
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864)	235
Michael Wackerbauer	
<i>Frithjof</i> , Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen. Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts	263
Theresa Henkel	
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«. Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis	313
Arnfried Edler	
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr	341
Thomas Röder	
Bruckner improvisiert	351
Nina Galushko-Jäckel	
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov	369
Andreas Wehrmeyer	
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate <i>Ioann Damaskin</i> op. 1	405
Rainer Kleinertz	
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske« von Gustav Mahlers <i>Neunter Symphonie</i>	425
Michael Braun	
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung in Instrumentalwerken Béla Bartóks	453
Sebastian Werr	
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus	479
Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn	499
Register	505

Bernardino Borlascas *Fioretti musicali* (1630–1631) und das *cantare con affetto*

Katelijne Schiltz

Dass die Faszination für italienische Musik im deutschsprachigen Raum ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stark zunimmt und ab ca. 1600 stilbildend wird, ist hinlänglich bekannt. Italienisches Repertoire wurde importiert, gedruckt und kontrafaziert, italienische Musiker besetzten zentrale Posten an deutschen Höfen; umgekehrt gingen deutsche Musiker zur Ausbildung nach Italien und machten sich mit dem *stile moderno* vertraut. Die Rezeption und Bedeutung Italiens für die deutsche Musik und der daraus resultierende Kulturtransfer sind kaum zu überschätzen und führten im deutschsprachigen Raum zu einer veritablen Italianisierung des Musikgeschmacks.¹ So bekannt das Phänomen in der Musikwissenschaft ist, erstaunt es umso mehr, dass es bis dato nicht systematisch untersucht und kartiert wurde.

Der vorliegende Aufsatz soll dazu einen Beitrag leisten, indem im Folgenden eine Sammlung des Komponisten Bernardino Borlasca untersucht wird, die unter dem Titel *Fioretti musicali* in zwei Exemplaren überliefert ist: Das eine, die Handschrift mit der Signatur Mus.ms. 3232k, die in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrt wird, trägt das Datum 1630,² das zweite Exemplar befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek (Signatur: Mus.ms. 2260) und ist auf 1631 datiert.³ Nach einem kurzen Überblick über die Biographie und das Œuvre des wohl nicht allzu bekannten Borlasca sollen die *Fioretti musicali* aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet werden. Insbesondere die vorangestellte »Instruttione«, die aufführungspraktische Hinweise für Sänger und Instrumentalisten enthält, zeigt – so meine These –, dass Borlasca das von Giulio Caccini praktizierte und von Giovanni Battista Bovicelli und Francesco Rognoni kodifizierte *cantare con affetto* aufgreift und somit einen Beitrag zur Verbreitung des *stile moderno* in Deutschland leistet.

1 Siehe beispielsweise das von der Fritz Thyssen Stiftung geförderte Projekt »Deutsche Musiker an oberitalienischen Höfen um 1600« von Dr. Michael Chizzali sowie dessen im Druck befindliche Habilitationsschrift »*In Harmoniam Cantionum italogermanicarum. Italienische Musik als Referenz im mitteldeutschen Raum des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts*«.

2 Digitalisat: <[urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079005-8](https://urn.nbn.de:2023-05-05-8)>.

3 Digitalisat: <resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBBo001Bo4F0000000>. Mus.ms. 2260 war zuvor im Besitz von Georg Johann Daniel Poelchau (1773–1836), einem Gelehrten, Musiker und Musiksammler. Danuta Szlagowska, »Bernardino Borlasca i jego »bukiet muzyczny« ofiarowany senatorom Ratyzbony i Frankfurtu«, in: *Annales Universitatis Mariae Curie Skłodowska Lublin* 13 (2015), S. 41–61.

Weder über Bernardino Borlascas Geburtsjahr, noch über die Ausbildung des aus Gavi bei Genua stammenden Musikers – er bezeichnet sich auf der Titelseite mehrerer Sammlungen als »nobile di Gavio Genovese« – ist uns etwas bekannt.⁴ Doch muss er sich im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts bereits in Italien und darüber hinaus einen Namen gemacht haben, denn 1610 trat er in die Münchener Hofkapelle ein.⁵ Dort zeichnet sich genau um diese Zeit ein wachsendes Interesse an der neuen italienischen Musik ab:⁶ Von 1607 an war etwa der Komponist und Lautenist Michelangelo Galilei, Bruder des Universalgelehrten Galileo Galilei und Sohn des Musiktheoretikers und Komponisten Vincenzo Galilei in der Maximilianeischen Hofkapelle tätig, und wenige Jahre später wird Orlando di Lassos Enkel Ferdinand zum Studium nach Rom geschickt.⁷

1611, bereits ein Jahr nach Borlascas Anstellung in München, wurde er zum Vizekapellmeister am Hof der Wittelsbacher ernannt und sollte sich – so Alexander Fisher – zu einer der »leading creative figures at the Munich court in the years leading up to the Thirty Years War« entwickeln.⁸ Während Ferdinand di Lassos Studienaufenthalt in der *urbs aeterna* leitete Borlasca sogar die Kapelle. Nach Ferdinands Rückkehr im September 1614 teilten sich beide die Leitung, bis im Jahr 1617 die Aufgabenverteilung in der fürstlichen Kapelle in einem recht ausführlichen

4 Vgl. auch Maria Rosa Moretti, *Musica e costume a Genova tra Cinquecento & Seicento*, Genua 1990. Die Familie Borlasca stammt ursprünglich aus Korsika: vgl. Canavelli Colonna, *Les seigneurs de Leca et leurs descendants, 1342-1914*, Bd. 4: *Les familles alliées*, Ajaccio 2012, S. 155–156.

5 Horst Leuchtmann, »Die Maximilianeische Hofkapelle«, in: *Um Glauben und Reich. Kurfürst Maximilian I. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1573–1651*, hrsg. von Hubert Glaser (= Wittelsbach und Bayern II/1), München 1980, S. 364–375. Vgl. auch August Scharnagl, »Musik um Kurfürst Maximilian I. Ein Beitrag zur Musikgeschichte Bayerns in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts«, in: *Capella Antiqua München: Festschrift zum 25jährigen Bestehen*, hrsg. von Thomas Drescher, Tützing 1988, S. 237–246.

6 Bereits im 16. Jahrhundert macht sich der italienische Einfluss am Münchener Hof erkennbar: Er kommt nicht nur in der Anstellung italienischer Musiker (wie etwa Massimo Troiano, Giuseppe Guami u.a.), sondern auch in der Veröffentlichung italienischer Madrigale von in München tätigen Komponisten zum Ausdruck. Paradigmatisch sind hier die beiden Sammlungen *Musica de' virtuosi della florida capella dell'Illustrissimo et Eccellentiss. S. Duca di Baviera A cinque voci [...] Libro Primo* (Venedig 1569) und *Il secondo libro de madrigali a cinque voci de floridi virtuosi del Serenissimo Ducca di Baviera [...] (Venedig 1575)*. Vgl. zum Einfluss Italiens auf die Musik in Deutschland generell etwa Barbara Wiermann, *Die Entwicklung vokal-instrumentalen Komponierens im protestantischen Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Göttingen 2005.

7 Alexander J. Fisher, *Music, Piety, and Propaganda: The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, New York 2014 bringt in den (ausschließlich online zugänglichen) »Extended References« zu seiner Monographie (s. <global.oup.com/us/companion.websites/9780199764648/resources> [Stand: 22.10.2020]) faszinierende Beispiele von Archivdokumenten aus den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, die zeigen, dass bei Anstellungen die Beherrschung des *stile moderno* und die Fähigkeiten zum Ausführen von Verzierungen wichtige Kriterien waren (Nr. 2.67).

8 Fisher, *Music, Piety, and Propaganda*, S. 90. In den »Extended References« zu seiner Monographie zitiert Fisher ein Dokument (2.63), aus dem hervorgeht, dass Borlasca bereits vor seiner Anstellung im Jahr 1610 Maximilian Musik gewidmet und dafür 12 Gulden bekommen hat: »Bernardino Parlasco Musico, so Ir Dtl. etliche gesenger Dediciert« (BayHStA, HZR 59 [1610], fol. 366r). Es ist leider nicht bekannt, um welche Kompositionen es sich handelt.

Regelwerk festgelegt wurde:⁹ Ferdinand di Lasso war nun als Kapellmeister für das Vokalensemble zuständig, während Borlasca als »Maestro delle musiche di camera, e de concerti« (wie er sich auf einigen Titelseiten nennt) die Leitung des Instrumentalensembles innehatte – in den Hofzahlamtsrechnungsbüchern wird er als Konzertmeister geführt. Bis 1625 sollte er die »*direction* in [der] Cam[m]er bei dem Tafldienst« innehaben; in dem Jahr musste er allerdings aufgrund hoher Schulden vor seinen Gläubigern fliehen und die Stadt verlassen, blieb jedoch mit dem Münchener Hof in Kontakt und empfing 1628 sogar Geld »wegen überschickter welscher Compositionen«.¹⁰ Den Kontakten zwischen den Wittelsbachern und dem Kaiserhof – Maximilian I. heiratete 1636 Maria Anna, die Tochter von Kaiser Ferdinand II. – ist es wahrscheinlich zu verdanken, dass Borlasca 1629–1630 als Instrumentalist in Ferdinands Kapelle in Wien tätig war.¹¹

Borlasca hat ein recht umfangreiches, stilistisch abwechslungsreiches Œuvre hinterlassen (Tabelle 1). Bereits vor seiner Münchener Zeit hatte er eine Sammlung in Druck gegeben: die *Scherzi musicali ecclesiastici* (Venedig 1609) enthalten Vertonungen von Hoheliedtexten für zwei Sopranstimmen, Bass und Basso continuo – eine Besetzung, für die Borlasca häufiger komponiert hat (s. unten).¹² Borlasca widmete die Sammlung dem ebenfalls aus Genua stammenden Kardinal Benedetto Giustiniani (1554–1621), der von 1606 bis 1611 Legat in Bologna war und in dessen Dienst Borlasca stand, und hebt dabei insbesondere Giustinianis Vorliebe für die »singular virtù del bene, e gratiosamente cantare« (einzigartige Tugend des guten und eleganten Singens) hervor.

Im September 1611 widmete Borlasca die ebenfalls in Venedig gedruckten *Canzonette a tre voci* [...] *Libro secondo* dem Legat der damaligen Romagna, Kardinal Bonifacio Caetano.¹³ Auf diese Sammlung wird unten noch zurückzukommen sein, denn ungefähr die Hälfte der darin

9 Eine Übertragung des Dokuments findet sich in der »Extended Reference 2.65« zu Fisher, *Music, Piety, and Propaganda*.

10 Vgl. Scharnagl, »Musik um Kurfürst Maximilian I.«, S. 241.

11 Steven Saunders, *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg*, Oxford 1995, S. 8. Vgl. auch den Anhang »Personnel of the Imperial Music Chapel under Ferdinand II (1619–1637)«, S. 227. Offenbar hat Borlasca kurz vor seiner Anstellung in Wien versucht, sich für eine Stelle an der Musikkapelle des Herzogs Johann Friedrich von Württemberg (1582–1628) zu bewerben: Gustav Bossert, »Die Hofkapelle unter Johann Friedrich (1608–1628)«, in: *Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte. Neue Folge* 20 (1911), S. 150–208 zitiert auf S. 201 eine Bezahlung an »Bernhardin Borlasca aus Genua, der um Anstellung bat und etliche Kompositionen übergab.«

12 Digitalisat des Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna: <www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_X139> (Stand: 22.10.2020). Es handelt es sich um eine sehr frühe Verwendung des Begriffs Scherzo in einem musikalischen Kontext; der Terminus kommt wohl das erste Mal in Gabriello Pulitis Sammlung *Scherzi, capricci et fantasie, per cantar a due voci* (Venedig, 1605) vor, und 1607 veröffentlichte Claudio Monteverdi seine erste Sammlung *Scherzi musicali*. Beim Titel von Borlascas Druck handelt es sich gewissermaßen um eine *contradiccio in adiecto*. Bemerkenswert ist weiterhin seine Ergänzung, die Scherzi könnten zwischen geistlichen Konzerten im »stile rappresentativo« gesungen werden (vgl. die Titelseite des Drucks). Damit ist ein musikalischer Stil gemeint, der den Text ausgesprochen dramatisch und affektgeladen darstellt.

13 Die Canzonette *Mentre Clori il suo core* (Nr. 13) und *L'acceso fuoco mio* (Nr. 14) sind darüber hinaus einem gewissen Massimiliano Turco gewidmet.

A. Drucke		
Titel	Ort: Drucker, Jahr (RISM-Nr.)	Widmungsträger
<i>Scherzi musicali ecclesiastici sopra la Cantica a tre voci [...] Appropriati per far cantar fra Concerti gravi in stile rappresentativo. Con il Basso continuo per l'Organo</i>	Venedig: Alessandro Raverio, 1609 (RISM B 3754)	Kardinal Benedetto Giustiniani
<i>Canzonette a tre voci [...] Appropriate per cantar nel Chitarrone, Lira doppia, Cembalo, Arpone, Chitariglia alla Spagnuola; ò altro simile strumento da concerto; com'oggi di si costuma nella Corte di Roma [...] Libro secondo</i>	Venedig: Giacomo Vincenti, 1611 (RISM B 3755)	Kardinal Bonifacio Caetano
<i>Cantica Divae Maria Virginis Octonis Vocibus, & varijs Instrumentis Concinenda [...]. Opus quintum</i>	Venedig: Giacomo Vincenti, 1615 (RISM B 3756)	Maximilian I. von Bayern
<i>Scala Iacob octonis vocibus & varijs Instrumentis omnibus Anni solemnitatibus decanenda [...]. Opus sextum</i>	Venedig: Giacomo Vincenti, 1616 (RISM B 3757)	Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg
<i>Ardori spirituali a due, tre, e quattro voci di Bernardino Borlasca Maestro delle musiche di camera, e de concerti del Serenissimo Prencipe Massimiliano Conte Palatino del Reno, Duca dell' Alta, e Bassa Baviera &c. Libro primo, Opera settima</i>	München: Anna Berg, 1617 (B 3758)	»Alla imperatrice de i Cieli Maria Vergine«
B. Handschriften		
Titel	Aufbewahrungsort, Signatur, Datierung	Widmungsträger
<i>Fiogetti musical[i] Leggiadri Parte Amorosi; comisti; di Documento; et parte Spirituali</i>	München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3232k (1630)	Rat der Stadt Regensburg
	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. 2260 (1631)	Martin Baur zu Ysenech (Frankfurter Konsul und Senator)
<i>Accentus musicalis Tam Vocibus, quam Instrumentis concinendus cum Base ad organum</i>	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. Danzig 4034 (1633)	Rat der Stadt Danzig

Tabelle 1: Übersicht über die Publikationen Bernardino Borlascas

enthalteten Kompositionen hat Borlasca fast 20 Jahre später in den *Fiogetti musicali* überarbeitet.¹⁴ Jedenfalls geht aus dem Titel indirekt hervor, dass es auch einen *Libro primo* mit Canzonette gegeben haben muss, der nach aktueller Kenntnis jedoch verschollen ist.

¹⁴ Digitalisat des Museo internazionale e biblioteca della musica: <www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_X/X140> (Stand: 22. 10. 2020). Alexander Dean, *The Five-Course Guitar and Seventeenth-Century Harmony: Alfabeto and Italian Song*, Diss. University of Rochester 2009,

Aus Borlascas Münchener Zeit datieren weiterhin zwei Sammlungen für eine größere, mehrchörige Besetzung. Das 1615 veröffentlichte, dem bayerischen Herzog Maximilian I. gewidmete *Cantica Divae Mariae Virginis* [...]. *Opus quintum* kann mit Magnificat-Vertonungen und marianischen Antiphonen vor dem Hintergrund der Marienfrömmigkeit am Hof gedeutet werden, wie sie auch aus Sammlungen anderer dort tätiger Komponisten hervorgeht (Abbildung 1).¹⁵ Das bereits ein Jahr später gedruckte *Scala Iacob* [...]. *Opus sextum* (Abbildung 2) ist dem Reichsfürst Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg (1578–1653) gewidmet; dieser war nur wenige Jahre davor – erst heimlich, dann offiziell – zum Katholizismus konvertiert und durch seine Heirat mit Prinzessin Magdalene von Bayern direkt mit Borlascas Brotherrn, Herzog Maximilian verwandt.¹⁶ Auch diesen beiden Sammlungen sind aufführungspraktische Hinweise vorangestellt, aus denen hervorgeht, dass Borlasca unterschiedliche Klangfarben (sowohl bei den Stimmen als auch bei den Instrumenten) und somit eine maximale Kontrastwirkung zwischen den beiden Chören anstrebt.¹⁷

Mit der 1617 in München erschienenen Sammlung *Ardori spirituali* bewegt sich Borlasca weiterhin im Kontext der Marienfrömmigkeit – was nicht zuletzt aus der Widmung »Alla imperatrice de i Cieli Maria Vergine« hervorgeht –, wählt für seine »spirituellen Leidenschaften« diesmal allerdings wieder kleinere Besetzungen von zwei bis vier Stimmen und *Basso continuo*.¹⁸ Erwähnenswert ist außerdem der vom Komponisten hinzugefügten »Avvertimento nel cantare«, dessen Hinweis auf die »larghezza di misura« nicht nur anmahnt, die Wörter so deutlich wie

insb. Kapitel 2 »The ›Guitar Villanella‹: Villanella, Canzonetta, and the Five-Course Guitar in Naples and Rome Circa 1600«, S. 40–126 geht auf die Verwendung einer »Chitariglia alla Spagnuola« – wie Borlasca sie auf der Titelseite des Druckes nennt – für die Begleitung von dreistimmigen Villanelle ein.

¹⁵ Vgl. Fisher, *Music, Piety, and Propaganda*, passim. Ein Exemplar der *Cantica* befindet sich unter der Signatur A.R. 367 in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg. Vgl. auch Fishers Edition Rudolph di Lasso, *Virginalia Eucharistica* (1615) (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 114), Middleton, WI, 2002. Ein Teil des Magnificat primi toni wurde in Fishers Buch (S. 95–99) transkribiert.

¹⁶ Vgl. auch Alfred Einstein, »Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher. 1614–1716. Neue Beiträge zur Geschichte der Musik am Neuburg-Düsseldorfer Hof im 17. Jahrhundert«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 9 (1908), S. 336–424. Borlascas Sammlung mit großbesetzter Musik passt gut zur Vorliebe des Reichsfürsten für italienische mehrchörige Musik.

¹⁷ »[...] il Primo Choro vuol essere di quattro voci principali col Soprano o d'Eunuco, o Falsetto dilettevole accompagnato di varij Istrumenti di Viole a braccia, o a gamba Arpone, Lirone, e simili come hoggi di si costuma; e massime nella Corte di Baviera; havendone quell'Altezza Serenissima in ogni genere copia, & huomini d'esquisita eccellenza; e dove si trovarà un V. descritto cantara la voce, dove Sinfonia, ivi li strumenti; e dove T. ivi le voci & strumenti assieme. Il Secondo Choro pure anch'egli vorra come il primo esser medesime voci; ma di diversi strumenti; che se nel primo hanno posto quelli da penna, o da corde; nel secondo dovranno mettere quelli da fiato, come Cornetti, e Tromboni bene, e gratiosamente temperati, con un Violino, all'ottava alta del Contralto; come anco al Primo Choro un Cornetto alla medesima parte se è Choro di Viole a tale strumento diverso [...].«

¹⁸ Die Bischöfliche Zentralbibliothek in Regensburg besitzt die beiden einzigen erhaltenen Exemplare der *Ardori spirituali* (Signatur: A.R. 480 und A.R. 522). Die *Cantica*, *Scala* und *Ardori* hat Borlasca mit einer Opusnummer versehen. Die von ihm verwendete numerische Klassifizierung deutet auf jeden Fall darauf hin, dass mehrere seiner Sammlungen verloren gegangen sind. Das geht bereits aus der Widmung zu den *Scherzi musicali ecclesiastici* hervor, die er als seine zweite Sammlung und die erste mit geistlichem Inhalt (»seconda mia creatura e primo parto spirituale«) bezeichnet.



Abbildung 1: Bernardino Borlasca, Titelseite der *Cantica Divae Mariae Virginis*, Venedig 1615. Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus. pr. 246, [urn:nbn:de:bvb:12-psb00073469-9](https://urn.nbn.de/bvb:12-psb00073469-9)

möglich hören zu lassen (vgl. »far intendere distintamente le parole«), sondern vor allem auch das Vortragstempo flexibel zu gestalten und es an den Inhalt und die Affekte des Textes anzupassen.¹⁹

Die recht ausführliche Aufführungsanweisung am Anfang der *Fioretti musicali* – sie bilden den Fokus dieses Beitrags – kann nun, so möchte ich argumentieren, als eine logische Fortsetzung und Präzisierung davon betrachtet werden. Abgesehen von der spätesten, auf 1633

¹⁹ Der anschließende »Avvertimento nel sonare« setzt sich mit der instrumentalen Begleitung des Gesangs auseinander. Moretti, *Musica e costume a Genova*, S. 178 thematisiert bei der Besprechung des »Avvertimento nel cantare« Parallelen zu Frescobaldis *Primo libro delle Toccate*, das erst zwei Jahre früher gedruckt wurde. Dort heißt es in Bezug auf Instrumentalmusik, dass man versuchen sollte, eben nicht ständig so zu spielen, dass man dem Takt folgt (»questo modo di sonare stare soggetto a battuta«), sondern, wie das in »modernen Madrigalen« der Fall ist, mal schmachtend, mal schnell den Affekten oder der Bedeutung der Worte entsprechend (»come veggiamo usarsi nei Madrigali moderni, i quali quantunque difficili si agevolano per mezzo della battuta portandola hor languida, hor veloce, è sostenendola etiandio in aria, secondo i loro affetti, ò senso delle parole«). Zur Affektbezogenheit des musikalischen Vortrags siehe auch das Kapitel »Stimme und Affekt« in Thomas Seedorf (Hrsg.), *Handbuch Aufführungspraxis Sologesang*, Kassel u. a. 2019, S. 64–72.

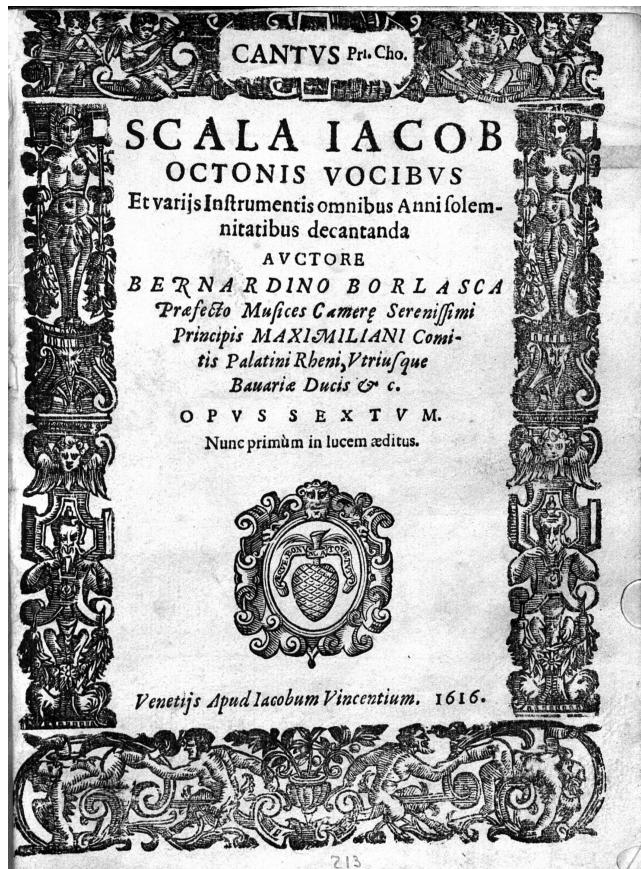


Abbildung 2: Bernardino Borlasca, Titelseite der *Scala Iacob*, Venedig 1616. Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 33, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00091201-7>

datierten Sammlung Borlascas, dem *Accentus musicalis*,²⁰ haben wir es hier mit der einzigen handschriftlich überlieferten Sammlung des Komponisten zu tun. Das 1630 datierte Exemplar der *Fioretti musicali* aus der Münchener Staatsbibliothek ist dem Rat der Stadt Regensburg gewid-

²⁰ Die einst in der Danziger Stadtbibliothek aufbewahrte Handschrift des *Accentus musicalis*, die dem Stadtrat von Danzig gewidmet ist, gilt laut Michael Silies, Art. »Borlasca, Bernardino«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2000, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/19946>, zwar als verschollen, befindet sich aber in der Berliner Staatsbibliothek und steht wie fast alle anderen Sammlungen Borlascas als Digitalisat zur Verfügung: <resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBBo001Bo4Doooooooo>. Der vollständige Titel lautet »Accentus | Musicalis | tam Vocibus, quam Instrumentis | concinendus cum Base ad Organum | Nobilissimis, Magnificis, Amplissimis, | spectabilibus, et Consultissimis | Dominis | Burg- gravio, Praeconsulibus, et | Consulibus Augustissimae, et Floren- | tissimae Reipublicae Gedanen: | Mecenatibus, ac Patronis suis plurimum | Honorantis | Humiliter Dicatus | Ab Auctore | Bernardino Borlasca | Anno | 1633|. Für eine moderne Edition der Sammlung siehe Danuta Szlagowska / Danuta Popinigis, *Bernardino Borlasca. Accentus musicalis* (= *Thesaurus Musicae Gedanensis* 1), Danzig 2016. Eine Aufnahme des Madrigals *Carco d'honori* findet sich unter <youtu.be/fwYTBf9Ag8c> (Zugriff: 22. 10. 2020). Zu Borlascas Präsenz in Danzig siehe Danuta Szlagowska, »Bernardino Borlasca's Compositions Dedicated to the Gdańsk Senate«, in: *Musica Baltica. Im Umkreis des Wandels – von den cori spezzati zum konzertierenden Stil*, hrsg. von Danuta Szlagowska, Danzig 2004, S. 277–293.

met;²¹ das Manuskript aus der Berliner Staatsbibliothek dedizierte Borlasca dem Frankfurter Konsul und Senator Johann Martin Baur von Eyseneck (»Gian Martin Baur à Ysenech«, 1577–1634), der darüber hinaus Kaiserlicher Rat der Freien Reichsstadt war. In beiden Fällen schließt sich eine Panegyrik auf die jeweilige Stadt an.²² Auch die Darstellung der Sammlung als Anthologie – als Blütenlese, dem Titel entsprechend – findet sich in beiden Exemplaren.²³

Darüber hinaus sind die *Fioretti musicali* als einzige in chorbuchähnlichem Format überliefert (Abmessungen des Münchener Exemplars: 33,5 × 22 cm). Das ist durchaus bemerkenswert, denn zum einen wählt Borlasca auch für seine kleinbesetzten Sammlungen (die *Scherzi musicali ecclesiastici*, die *Canzonette a tre voci* und die *Ardori spirituali*) sonst ein Stimmbuchformat, zum anderen ist ein chorbuchartiges Layout für kleinbesetzte Werke in der Zeit überhaupt durchaus selten – Monteverdis *Scherzi musicali* (Venedig 1607) sind in der Hinsicht eine Ausnahme.²⁴ Die zwei Oberstimmen – beide sind durchgehend im c1-Schlüssel notiert, mit *S'io la guardo* als einziger Ausnahme (Oberstimmen jeweils im c4-Schlüssel) – platziert Borlasca oben links und rechts, der Bass kommt unter den ersten Canto. Den Noten ist jeweils nur die erste Strophe unterlegt; diese wird mit weiteren Strophen nochmals separat auf der Recto-Seite notiert (Abbildung 3).²⁵

Bereits auf der Titelseite verknüpft der Komponist die Besetzung mit einem bestimmten Ort und einem bestimmten Publikum: die *Fioretti musicali* seien »appropriati concertarsi Frà Virtuose Accademie, et camere de Prencipi« (angemessen zum Konzertieren in virtuosen Akademien

²¹ Das Manuskript kam 1881 vom Königlichen Allgemeinen Reichsarchiv in München an die damalige Hof- und Staatsbibliothek. Das Wasserzeichen zeigt das Augsburger Wappen mit den Initialen MMA; diese stehen für Matthäus Mair, einen Augsburger Papierer von ca. 1598 bis ca. 1630. Vgl. auch Friedrich von Hössle, *Die alten Papiermühlen der Freien Reichsstadt Augsburg*, Augsburg 1907.

²² In seiner auf den 11. Februar 1630 datierten Widmung an den Rat der Stadt Regensburg hebt Borlasca deren Rolle als »Grand' Imperial conclave albergo« hervor, was als Hinweis auf den bevorstehenden Kurfürstentag, der von Juli bis November 1630 in Regensburg stattfinden sollte, gedeutet werden könnte.

²³ Das als »Prohemio« bezeichnete Gedicht ist in beiden Exemplaren bis auf den Schluss identisch (vgl. die Varianten in eckigen Klammern). Es rät den Liebenden, sich von der Blume der grausamen Liebe fernzuhalten, da sie einem nur Schmerz und großes Leid zufügt, und stattdessen der süßen Blume zu folgen, die aus einer geliebten und ernsten Eintracht (Harmonie) besteht und einem letztendlich einen Ausblick auf das unsterbliche Leben gewährt:

Fuggite Amanti il Fiore, / che vi porge il Fanciul crudele Amore; / Ch'alletta [Berlin: alletta], e nel diletto[,] / A gran martiri, e stinti / Gravi dolor vi porge, e gran tormenti: / Seguite fior soave, / D'un armonia composto amata[,] e grave; / Che se pena vi porge altera vita [Berlin: al fin v'addita] / Al fin v'annuncia d'immortale vita [Berlin: Altera gloria d'immortale vita].

²⁴ Vgl. Massimo Ossi, »Claudio Monteverdi's »Ordine novo, bello et gustevole«: The Canzonetta as Dramatic Module and Formal Archetype«, in: *Journal of the American Musicological Society* 45 (1992), S. 261–304, hier S. 274: »The collection is set up in choirbook format and was issued in folio, apparently a less common and more expensive arrangement than partbooks would have been«. Bei Monteverdi befinden sich die drei Stimmen (Canto primo, Canto secondo und Basso) untereinander; auf der gegenüberliegenden Seite sind in der Regel das instrumentale Ritornello und der Text der weiteren Strophen abgedruckt. Antonio Brunellis *Scherzi, arie, canzonette e madrigali a una due, e tre voci. Per sonare e cantare con ogni sorte di strumenti* (Venedig, 1614) haben ein ähnliches Format wie Monteverdis *Scherzi*.

²⁵ Die Blattzählung stammt von Julius Joseph Maier, dem Bibliothekar der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek zu München (vgl. auch den Vermerk »J.J. Mr.« unter dem letzten Eintrag).



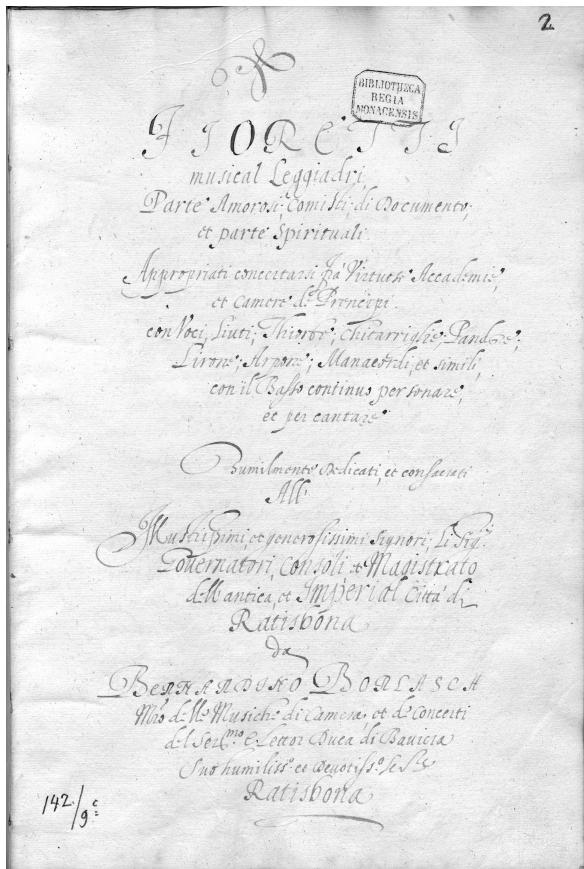
Abbildung 3: Mise-en-page von Bernardino Borlascas *Fioretti musicali* anhand von *Nelle lagrime amare* (Nr. 1). Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3232k, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00079005-8>

und in Fürstengemächern).²⁶ Hier wird also die Funktion seiner Musik als höfische und gehobene Unterhaltung hervorgehoben. Auch die Besetzung wird präzisiert – zwischen den beiden Handschriften gibt es bei den Instrumentenangaben allerdings einige Unterschiede (vgl. Abbildung 4 und 5): während Borlasca 1630 noch »Liuti; Thiorbe; chitarriglie [eine kleine Gitarre, die damals *en vogue* war]; Pandore [eine gezupfte Kastenhalslaute]; | Lirone [lira da gamba]; Arpone [arpa doppia]; Manacordi; et simili, | con il Basso continuo per sonare, | et per cantare« vorschreibt, schränkt er die Wahl der Instrumente 1631 auf »Lauto Tiorba e Gitarriglia | Arpicordo, e simili et | con il Basso continuo | e di Stru[menti] per sonar | et per cantar« ein.²⁷

In der bereits erwähnten »Instruttione« geht Borlasca weiter auf aufführungspraktische Aspekte ein:

26 Bezeichnenderweise fehlt im Berliner Exemplar das »camere de Prencipi«.

27 Vgl. auch die Liste mit Instrumenten im Titel seiner *Canzonette* von 1611: »Appropriate per cantar nel Chitarrone, Lira doppia, Cembalo, Arpone, Chitariglia alla Spagnuola; ò altro simile strumento da concerto«.



FIORETTI | musical[i] Leggiadri | Parte Amorosi; comisti; di Documento; | et parte Spirituali. | Appropriati concertarsi Frà Virtuose Accademie, | et camere de Prencipi. | con Voci, Liuti; Thiorbe; chitarriglie; Pandore; | Lirone; Arpone; Manacordi; et simili, | con il Basso continuo per sonare, | et per cantare | Humilmente Dedicati, et consacrati | All' | Illustrissimi, et generosissimi Signori; li Sig[nori]. | Governatori, Consoli et Magistrato | dell' antica, et Imperial Città di | Ratisbona | da | BERNARDINO BORLASCA | M[aest]ro delle Musiche di Camera et de Concerti | del Ser[enissimo] Elettore Duca di Baviera | Suo humiliss[imo] et Devotis[sim]o Ser[vitor] | Ratisbona.

Abbildung 4: Titelseite der *Fioretti musicali*. Exemplar Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3232k, <urn: nbn:de:bvb:12-bsb00079005-8>

INSTRUTTIONE | Gli present [sic!] Fioretti si dovran concertarsi nel modo, | che qui segue; ciò è con Voci pure, et uguali; et che | l'una non superi l'altra; raffrenandola tallhor nelle | cascate con dolcezza; et rippigliarla in groppo ò leggiadria | leggiadremente addata; et sopra tutto distinguir la | parola; [Berlin Ms. 2260: come anima del corpo armonico] e tanto letta; e riletta s'imprimi, et si | appresenti propria, e non mendicata cantilena. | havendo solamente posto un Basso, che serve, et per | sonar, et per cantar; però dove sarà descritto il testo: | Non segnando; quarte, seste, et altre dissuonanze per non | causar confusione: Rimettendomi alla discretezza | del buon Sonator conoscer quelle, et altri ribattimenti | d'unisuoni; veri mezzi per accompagnar le parti | che cosi sequendo l'ordine saran sicuri d'ottener gratiosa | et dilettevole armonia; et Dio gli feliciti.

Borlasca bedient sich hier, wie viele seiner italienischen Kollegen, die an transalpinen Höfen tätig waren, eines Vokabulars, das eindeutig auf das von Caccini in seinen *Nuove musiche* (Florenz, 1602) initiierte Modell zurückgeht. In diesem Zusammenhang kann etwa der Begriff des »raffrenare« (also das Zurückhalten) der Stimme bei »cascate« (schnell absteigenden Läufen) verstanden werden: Giovanni Battista Bovicelli verwendet in seiner Schrift *Regole, passaggi di*

FIORETTI | musical[i] Leggiadri a tre voci |
 Parte | di Lido Amorosi, Misti, di documento, |
 et spirituali | concertarsi Fra Virtuose Accademie |
 con Varia sorte d'Instrumenti cioè | Lauto
 Tiorba e Gitarriglia | Arpicordo, e simili et | con
 il Basso continuo | e di Stru[menti] per sonar |
 et per cantar | All | Illustrissimi generosissimi, et
 Beneruditi signori | gli signori | PIAN MARTIN
 BAUR | a Ysenech | Pretore, consoli e Senato dill
 Imperial citta | di Francforti | Di | BERNARDINO
 BORLASCA | suo humilissimo et devotissimo
 serv. | Francfort | 1631

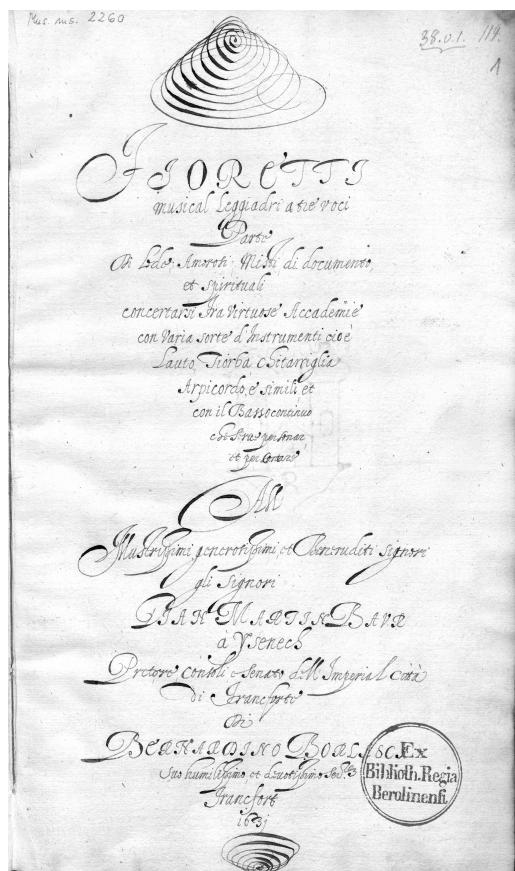


Abbildung 5: Titelseite der *Fioretti musicali*.
 Exemplar Staatsbibliothek zu Berlin,
 Preußischer Kulturbesitz, Signatur Mus.ms.
 2260, [resolver.staatsbibliothek-berlin.de/
 SBBooo1Bo4Foooooooo](http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBBooo1Bo4Foooooooo)

musica [...] (Venedig 1594) zum Beispiel den Terminus »groppetto raffrenato«, bei dem der Sänger die rhythmische Intensität in der Mitte oder am Ende einer Verzierung bremsen bzw. zurückhalten kann.²⁸ Francesco Rognoni schreibt in den »Avvertimenti« zu seiner *Selva dei vari passaggi* (Mailand 1620) ebenfalls vor, das Tempo von jedem »passaggio« – insbesondere beim »trillo« und beim »gruppo« – auf der vorletzten Note zu bremsen, damit man die letzte Note nicht zu plötzlich erreicht, was zu einer Härte führt, die der Zuhörende als geschmacklos

²⁸ Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica* [...], Venedig 1594, S. 11: »[...] i groppetti, i quali si possono finire in due maniere; la prima de note d'un medesimo valore: La seconda, che il fine del groppetto sia, per cosi dire, raffrenato, E questo riesce per lo più assai meglio; perche si dà maggior gratia alla voce, & è anco più commodo per finir le parole: onde non si viene a finire quella furia, che s'è detto, la qual bisogna fuggir più, che si può« (Die Groppetti kann man auf zwei Arten beendigen: erstens mit gleichwertigen Noten, zweitens, indem man das Ende des Groppetto gleichsam zurückhält. Das gelingt meistens viel besser, weil man der Stimme größere Gefälligkeit verleiht, und es ist bequemer, um die Worte gut zu beenden: damit man nicht mit der gleichen Hast aufhört, was man, wie gesagt, so viel als möglich vermeiden muß [Übersetzung zitiert aus Max Kuhn, *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16.–17. Jahrhunderts (1535–1650)* (= Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte 7), Leipzig 1902, S. 82]).

empfinden würde.²⁹ Das Ergebnis dieses »raffrenare« ist bei beiden Theoretikern eine flexible Agogik, wie sie Borlasca hier für eine bestimmte Kategorie von »passaggi« – eben den »cascate« – vorschreibt.³⁰

Nach dem »raffrenare« kann der Aufführende, so Borlasca, die Aktivität der Stimme wieder erhöhen, und zwar mit einem »gropo« (das stimmt grosso modo mit unserem heutigen Triller überein), oder mit einer »leggiadria«. Der letztgenannte Begriff, der sich mit »Anmut« oder auch »Lieblichkeit« übersetzen ließe, meint eine bestimmte Art, die Melodie mittels einer Verzierung zu variieren. So schreibt Bovicelli in seinem Traktat: »Perchè la leggiadria del cantare [...] altro non è che variazione di note«.³¹ Im Vorwort zu seinen *Nuove musiche e nuova maniera di scriverele* (1614) geht Caccini näher auf den Terminus ein und vergleicht ihn mit einer »nobile sprezzatura« (edlen Leichtigkeit), die verhindern soll, dass der Gesang zu eng und trocken ist (»tigliendosi al canto una certa terminata angustia, e secchezza«) und ihn gefällig, frei und luftig werden lässt (»si rende piacevole, licenzioso, e arioso«). Die ganze Palette an Verzierungen (»i passaggi, i trilli, e gli altri simili ornamenti«) wird mit rhetorischen Figuren (»colori rettorici«) verglichen und soll ähnlich wie beim Sprechen eingesetzt werden, weil auch in der gesprochenen Sprache Eloquenz und Wortgewandtheit die Dinge, über die man spricht, leicht und süß machen (»si come nel parlar comune la eloquenza, e la facondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella«).³²

Der Umgang mit Verzierungen soll, so Borlascas »Instruttione«, immer mit einer Aufmerksamkeit für alle Details des Textes einhergehen: Die Sänger sollen die Worte immer wieder lesen und sie sich ins Gedächtnis einprägen, damit sie die Musik umso wirksamer zum Ausdruck bringen und gewissermaßen in Tönen erzählen können. Im Berliner Exemplar der *Fioretti musicali* wird der Text sogar als »anima del corpo armonico« (Seele des harmonischen Körpers) bezeichnet. Hier greift Borlasca eindeutig ein Bild auf, das Giovanni de' Bardi bereits in seinem *Discorso mandato [...] a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica, e'l cantar bene* (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Hs. Barberianus latinus 3390, um 1578) formuliert hat, indem er schreibt, dass » [...] come l'anima del corpo è più nobile, altresì le parole più nobili del

29 Francesco Rognoni, *Selva dei vari passaggi secondo l'uso moderno, per cantare et suonare con ogni sorte de stromenti, divisi in due parti*, Mailand 1620: » [...] bisogna fermarsi sempre sopra la penultima di qual si voglia passaggio, & in particolar sopra il Trillo, o Gruppo per non dar subito in quella asprezza dell'ultima, perche sarebbe di disgusto alli ascoltanti«. Hier sei noch angemerkt, dass Rognoni seine *Passaggi per postersi essercitare Nel Diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumento. Et anco diversi passaggi per la semplice voce humana* [...] Venedig 1592, Herzog Willhelm v. von Bayern (dem Vater von Borlascas Brotherrn Maximilian I.) gewidmet hat. Dies deutet wohl auf ein frühes Interesse für Verzierungstechniken am Hof der Wittelsbacher hin.

30 Zur Verzierungspraxis generell siehe Timothy McGee, »How one Learned to Ornament in Late Sixteenth-Century Italy«, in: *Performance Practice Review* 13 (2008), online: <scholarship.claremont.edu/ppr/vol13/iss1/6> (Stand: 22. 10. 2020).

31 Bovicelli, *Regole, passaggi di musica* [...], S. 11. »La sprezzatura è quella leggiadria la quale si da al canto co'l trascorso di più crome, e simicrome sopra diverse corde, col quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia, e sechezza, si rende piacevole, licenzioso, e arioso, siccome nel parlar comune la eloquenza e la fecondia rende agevoli, e dolci le cose di cui si favella«.

32 Vgl. auch Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, hrsg. von H. Wiley Hitchcock (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 9), Madison, WI, 1970, S. 45, Fn. 10.

contrapunto sono, e come il corpo dall'anima regolato esser debbe, così il contrapunto dalle parole dee prender norma« (so wie die Seele edler ist als der Körper, so sind auch die Worte edler als der Kontrapunkt; und so wie der Körper von der Seele reguliert werden muss, so muss sich der Kontrapunkt nach den Worten richten).³³

Weiterhin hat Borlasca die Bassstimme nur einmal notiert – sie kann sowohl gespielt als auch gesungen werden.³⁴ Im Hinblick auf die Beteiligung von Instrumenten schreibt Borlasca – ähnlich, wie er das 1617 bereits für die *Ardori spirituali* gemacht hatte –,³⁵ dass er sich dazu entschieden hat, den Bass nicht zu beziffern, weil er keine Verwirrung stiften (»per non | cau-
sar confusione«) und die Umsetzung dem Sachverstand des Aufführenden (der »discretezza | del buon Sonator«) überlassen will, der eine elegante und angenehme Harmonie erreichen soll (»d'ottener gratiosa | et dilettevole armonia«).³⁶ Die hier erwähnte Technik der »ribattimenti d'unisoni«, bei der der Instrumentalist die Noten erneut anschlägt, wird auch in Caccinis *Nuove musiche* thematisiert und unter andere von Girolamo Frescobaldi in seinem *Primo libro di Toccatte e Partite d'Intavolatura di Cimbalo* (Rom, 1615) weitergeführt.³⁷

Mit der »Instruttione« zu seinen *Fioretti musicali* versucht Borlasca, den *stile moderno* und das *cantare con affetto* umzusetzen, und fordert von den Sängern nicht nur vokaltechnische Flexibilität und Virtuosität, sondern auch die Fähigkeit, den affektiven Gehalt der vertonten Texte auszudrücken. Bevor wir uns der Frage widmen, wie sich dies in der Musik niederschlägt, müssen wir uns den Inhalt und Aufbau der Sammlung genauer anschauen (Tabelle 2). Ein Vergleich zwischen dem Münchener und dem Berliner Manuskript zeigt, dass der Inhalt der beiden

33 Der Gedanke geht auf Giuseppe Zarlino, *Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, S. 5 (Buch 1, Kapitel 2) zurück: »Ma poscia la Poesia ben si vede con la Musica esser tanto congiunta, che chiunque da questa separarla volesse, restarebbe quasi corpo separato dall'anima«.

34 Im Münchener Exemplar der *Fioretti musicali* ist der Basso in den Nummern 9, 13 und 18 gänzlich untextiert, was auf eine instrumentale Faktur schließen lässt (s. unten).

35 Vgl. den »Avvertimento al sonare« zu den *Ardori spirituali*: »Esendo [sic] necessario, che chi suona accompagni il meglio che si può il canto, si rimette al sapere, & alla discretezza del buon sonatore il conoscere dove vadano tocche le seste e le quarte, & altri ribattimenti d'unisoni necessarij alle buone accompagnature, tralasciandosi il segnarle per non generar confusione«.

36 Es ist wohl davon auszugehen, dass Borlasca – anders noch als etwa Giulio Caccini am Anfang des 17. Jahrhunderts – der Meinung war, die Praxis des Generalbasses sei zur Zeit der *Fioretti musicali* genügend bekannt. Das Basso-continuo-Stimmbuch von Franzone Amantis *I nuovi fioretti musicali a tre voci*, Venedig 1607, um nur ein Beispiel zu nennen, kommt ebenfalls komplett ohne Bezifferung aus. Vgl. im Gegensatz dazu etwa Caccinis Widmung (an Giovanni de' Bardi) zu *Euridice*, Florenz 1600, in der er ausdrücklich schreibt, dass beim »basso continuato [...] ho io segnato le quarte, seste e settime; terze maggiori, e minori più necessarie«. Im Vorwort zu den *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (1614) begründet Caccini diese Entscheidung auch damit, dass er sich auch den weniger Erfahrenen verständlich machen kann, sollten diese Lust haben, sich darin zu üben (»per rendermi più facile a li manco periti, che avessero gusto di esercitarsi in esse«).

37 Vgl. dazu ausführlicher Luigi Fernando Tagliavini, »L'arte di >non lasciar vuoto lo strumento<. Appunti sulla prassi cembalistica italiana nel Cinque- e Seicento«, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 10 (1975), S. 360–378. Bei Caccini wird das erneute Anschlagen von Noten als »il ripercuotere con il basso« bezeichnet, das einen zweifachen Zweck verfolgen kann: einerseits, damit man die Akkorde besser versteht (»quelle corde che possono essere di migliore intendimento loro«), andererseits, damit man die Stimme, die alleine singt, besser begleiten kann (»che più accompagnano la parte che canta sola«).

München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus.ms. 3232k		Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Ms. 2260	
Nelle lagrime amare	1	1	Nelle lagrime amare
Grave è la doglia	2	2	Grave è la doglia
Se tanto a me crudele	3	4	Donna se questo core
Donna se questo core	4	3	Se tanto a me crudele
Semplicetta farfalletta – <i>Scherzo</i>	5	5	Semplicetta farfalletta
Se la doglia è 'l martire	6	–	Dori d'amore i pianti
Pastorella vaga e bella	7	8	O come sei gentile
O come sei gentile	8	7	Pastorella vaga e bella
S'io la guardo ritrosa – <i>Madrigale</i>	9	9	S'io la guardo ritrosa
Bocca ridente ogn' hora	10	10	Bocca ridente ogn' hora
Amor ch'a giuoco	11	11	Amor ch'a gioco
Rosa gentile rosa d'aprile	12	6	Se la doglia è 'l martire
Lasso ch'io ardo – <i>Canzonetta</i>	13	13	Lasso ch'io ardo
Non so chi fa partita – <i>Partenza amorosa</i>	14	12	Rosa gentile rosa d'aprile
Sconsolata fui sempre – <i>Risposta amorosa</i>	15	14	Non so chi fa partita
Alta fiamma m'incende – <i>Spirituale</i>	16	15	Sconsolata fui sempre
Numi sacri del cielo – <i>Spirituale</i>	17	16	Alta fiamma m'incende
E tu parti ben mio – <i>Madrigaletto in partenza</i>	18	18	E tui parti ben mio

An exakt derselben Stelle / Reihenfolge vertauscht / Reihenfolge gleich, aber verschoben

Tabelle 2: Vergleich der Struktur der beiden *Fiogetti-musicali*-Handschriften

Exemplare fast identisch ist: knapp die Hälfte der insgesamt achtzehn Stücke steht an genau derselben Stelle; in einigen Fällen wurde die Reihenfolge vertauscht oder verschoben. Allerdings gibt es jeweils ein Stück, das nicht im anderen Exemplar vorkommt: in der Münchener Handschrift ist es das als »Spirituale« bezeichnete *Numi sacri del cielo* (Nr. 17), in der Berliner Handschrift *Dori d'amore i pianti* (Nr. 6). Auffallend ist weiterhin, dass in der Münchener Handschrift insgesamt acht Stücke eine Überschrift haben (diese fehlen im Berliner Exemplar): neben dem als »Scherzo« bezeichneten *Semplicetta farfalletta* und dem »Madrigale« *S'io la guardo*, finden sich vor allem am Ende sechs Stücke, von denen vier jeweils paarweise präsentiert werden. *Non so chi fa partita* und *Sconsolata fui sempre* hängen als »Partenza amorosa« bzw. »Risposta amorosa« zusammen,³⁸ während *Alta fiamma m'incende* und *Numi sacri del cielo* als »Spirituale« gekennzeichnet werden – bereits auf der Titelseite der *Fiogetti musicali* ist ja von einer »parte amorosa« und einer »parte spirituale« die Rede.³⁹

³⁸ Man denkt hierbei unweigerlich an die »Partenza amorosa« *Se pur destina* in Monteverdis siebtem Madrigalbuch, Venedig 1619. Die Tonwiederholungen am Anfang von Borlascas *Non so chi fa partita* erinnern allerdings stark an die Art und Weise, wie Monteverdi die Phrase »Tu se' da me partita« aus *Tu se morta* (*L'Orfeo*, 2. Akt) vertont hat. Für eine Besprechung von Kompositionen des späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, welche die Abschiedsthematik behandeln, siehe James Chater, »Such sweet sorrow: the dialogo di partenza in the Italian Madrigal«, in: *Early Music* 27 (1999), S. 576–599.

³⁹ Darüber hinaus sei noch angemerkt, dass im Falle von vier Kompositionen das Münchener Exemplar der *Fiogetti musicali* unvollständig ist – vgl. dazu auch die (von Julius Joseph Maier?) hinzugefügten »??« am Rand von *S'io la guardo* (Nr. 9; nur Canto primo), *Bocca ridente* (Nr. 10; Canto primo und Seconde), *Lasso ch'io ardo*

Die wenigsten von Borlasca vertonten Texte finden sich auch bei anderen Komponisten. Ausnahmen sind etwa *Donna se questo core*, das auch von Vincenzo Neriti (*Il terzo libro de canzonette*, Venedig 1599), Giovanni Croce (*Canzonette a tre voci*, Venedig 1601) und Amante Franzoni (*I nuovi fioretti musicali*, Venedig 1605) vertont wurde, sowie Giambattista Marinos *Se la doglia e 'l martire*, das gleich mehreren Komponisten als Grundlage diente.⁴⁰ Mit *Lasso, ch'io ardo* greift Borlasca zu einem Sonett Petrarcas (*Canzoniere* 203), von dem er allerdings nur das erste Quartett wählt – Jhan Gero hatte sich in seinem ersten Madrigalbuch (Venedig, 1541) auf die beiden Quartette beschränkt, während Adrian Willaert in der *Musica Nova* (Venedig, 1559) das vollständige Sonett vertont hat.⁴¹ Es ist denkbar, dass Borlasca einen Großteil der übrigen Texte selber verfasst hat.

Bei einer genaueren Betrachtung des Inhalts fällt nun auf, dass nicht weniger als elf von achtzehn Texten – und somit mehr als die Hälfte – in einer früheren Sammlung Borlascas vertont wurden, nämlich im obengenannten zweiten Buch der *Canzonette a tre voci*, das er fast zwanzig Jahre vorher – am Anfang seiner Münchener Dienstzeit veröffentlicht hatte (vgl. Tabelle 3).⁴² Die Vermutung liegt natürlich nahe, dass Borlasca die früheren Vertonungen einfach übernommen und für die *Fioretti musicali* bzw. für sein deutsches Publikum »recyclet« hat. Doch dies ist eben nicht der Fall. Im Gegenteil, Borlasca geht mit seinen früheren Kompositionen auf unterschiedliche Art und Weise um; nie aber wird ein Stück eins zu eins übernommen. Vielmehr hat Borlasca seine *Canzonette* einer Überarbeitung unterworfen. Anhand von einigen Beispielen soll die Bandbreite der Möglichkeiten skizziert werden.

Das von Borlasca als »Scherzo« bezeichnete *Semplicetta farfalletta* besteht in den *Canzonette a tre voci* ausschließlich aus durchgehenden Fusae, die syllabisch vertont sind und so die Leichtigkeit des Metrums und des Textinhalts unterstreichen (Notenbeispiel 1). Die beiden Oberstimmen bewegen sich oft in parallelen Terzen. In seiner Faktur ist *Semplicetta farfalletta* einigen Stücken aus Monteverdis nur wenige Jahre zuvor gedruckten *Scherzi musicali* (Venedig, 1607) nicht unähnlich, wie etwa *Amorosa pupilletta* oder *Giovinetta Ritrosetta*. In den *Fioretti musicali* behält Borlasca nun die durchgehenden Fusae bei, lockert sie aber hin und wieder durch eine punktierte Fusa, die von einer Semifusa gefolgt wird, auf (Notenbeispiel 2). Auch das Bassschemma bleibt mehr oder weniger intakt: während die beiden Teile in den *Canzonette* parallel gestaltet sind (die ersten zwei Takte enden jeweils mit einer Kadenz auf C, die letzten zwei Takte

(Nr. 13; Canto primo und Secondo) und *Non so ch'fa partita* (Nr. 14; Canto primo und Secondo). Das Berliner Exemplar weist keine unvollständig überlieferten Werke auf.

⁴⁰ Vgl. etwa Alfred Noe, *Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek*, Bd. 3: *Die Texte der »Musicales«*, Amsterdam 1997: M₀₀₆ (Agostino Agresta, 1617), M₃₄₇ (Vincenzo Liberti, 1608), M₄₁₀ (Tiburtio Massaino, 1604), M₅₈₅ (Vincenzo dal Pozzo, 1612), M₆₁₈ (Francesco Rognoni, 1613), M₆₃₆ (Nicolo Rubini, 1615), M₆₆₀ (Oratio Scaletta, 1604), M₇₂₁ (Vincenzo Ugolini, 1615) und M₈₅₁ (Alessandro Constantini, 1621)

⁴¹ Vgl. etwa Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539–1572)*, New York / Oxford 1998, passim.

⁴² *Dori d'Amori i pianti* (Nr. 1) erscheint nur in der Berliner Handschrift der *Fioretti musicali*. Die Massimiliano Turco gewidmeten *Mentre Clori il suo core* (Nr. 13) und *L'acceso fuoco mio* (Nr. 14) aus den *Canzonette* werden nicht in die *Fioretti musicali* übernommen.

<i>Canzonette a tre voci</i>		Nr. im Berliner Exemplar der <i>Fioretti</i>
Dori d'Amor i pianti	1	6
Se tanto a me crudele	2	4
Donna se questo core	3	3
Se le tue labia amate	4	-
Non so' chi fa partita	5	15
Sconsolata fui sempre	6	16
Bocca ridente ogn' hora	7	10
Semplicetta Farfallata – <i>Scherzo</i>	8	5
Voi bramate ch'io canti	9	-
La mia Clori è brunetta	10	-
Se la doglia el martire	11	12
Vezzosetta Clori bella – <i>Scherzo</i>	12	-
Mentre Clori il suo core	13	-
L'acceso fuoco mio	14	-
Rosa gentile	15	14
Amor che a giuoco – <i>Scherzo</i>	16	11
Che fiera fiamma hò al core – <i>Scherzo</i>	17	-
Idolo del cor mio	18	-
Alta fiamma m'incende – <i>Spirituale</i>	19	17
Vergin t'offesi – <i>Spirituale</i>	20	-
Roza mia Canzonetta	21	-

Tabelle 3: Inhalt der *Canzonette a tre voci* im Vergleich zu den *Fioretti musicali* (Berliner Exemplar)

mit einer Kadenz auf *G*), durchbricht er in der *Fioretti*-Version dieses Muster im ersten Teil. Vor allem die Oberstimmen und ihren melodischen Verlauf hat Borlasca stark verändert. Den einleitenden Gestus behält er zwar bei, aber ansonsten ist der Duktus doch recht unterschiedlich – auch die Erweiterung des Ambitus (bis zu *g''*) und der Sextsprung *d''-fis'* im Canto primo sind auffällig. Vor allem baut der Komponist am Ende noch ein weiteres Segment ein, wodurch ein Teil der letzten Strophenzeile (»et ard' il core«) in längeren Notenwerten wiederholt wird.

Ähnliches passiert in der dreistrophigen »spirituale«-Komposition *Alta fiamma m'incende*. Auch hier gibt es im Vergleich zu den *Canzonette* immer wieder kleinere rhythmische Änderungen, insbesondere bei den Kadenzzen. Bei »dal Ciel splende« wird die Kadenz im Canto primo dadurch verzerrt, dass die Semiminima auf »Ciel« (in den *Canzonette*) nun in vier Semifusae unterteilt wird (vgl. Abbildung 6 und 7). Auch hier findet, wie bei *Semplicetta farfallata*, die größte Änderung am Ende statt. Nachdem Borlasca in den *Canzonette* die Phrase »La mia pena mia colp'error commesso« zweimal fast identisch bringt und mit einer Kadenz auf *D* schließt, fügt er in den *Fioretti musicali* noch eine weitere Wiederholung des Textes hinzu, allerdings mit neuem Material und mit einer ähnlichen Verzierung vor der Kadenz wie beim Ende des ersten Teils.⁴³

43 In der letzten Zeile gibt es darüber hinaus zwischen den beiden Exemplaren der *Fioretti musicali* noch kleine rhythmische und melodische Unterschiede – auch der Text dieser Zeile ist im Berliner Exemplar anders (»il mio trasmissio ben fino alla morte«). Auch in anderen Stücken zeigen sich insbesondere am Ende Unterschiede zwischen dem Münchener und dem Berliner Exemplar, vgl. etwa bei *Non so chi fa partita*.

1

2

3

4

5

6

7

Notenbeispiel 1: Bernardino Borlasca, *Semplicetta farfalletta*. Version in den *Canzonette a tre voci*, Venedig 1611

1

Sem - pli - cet - ta far - fal - let - ta Tu in - va - ghit - ta del splen - do - re,
 Sem - pli - cet - ta far - fal - let - ta Tu in - va - ghit - ta del splen - do - re,
 Sem - pli - cet - ta far - fal - let - ta Tu in - va - ghit - ta del splen - do - re,
 3
 Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re, Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re,
 Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re, Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re,
 Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re, Che t'in - vit - t'a far l'a - mo - re,
 5
 Vai vo - lan - do cir - con - dan - do, Da tutt' ho - re quel ar - do - re,
 Vai vo - lan - do cir - con - dan - do, Da tutt' ho - re quel ar - do - re,
 Vai vo - lan - do cir - con - dan - do, Da tutt' ho - re quel ar - do - re,
 7
 Che ti strugg' et ard' il co - re, Che ti strugg' et ard' il co - re
 Che ti strugg' et ard' il co - re, Che ti strugg' et ard' il co - re
 Che ti strugg' et ard' il co - re, Che ti strugg' et ard' il co - re
 1.

Notenbeispiel 2: Bernardino Borlasca, *Semplicetta farfalletta*. Version in den *Fiorgetti musicali*

Während bei *Semplicetta farfalletta* und *Alta fiamma m'incende* die Änderungen insgesamt überschaubar bleiben und die Anlehnung an die *Canzonette* unverkennbar ist, greift Borlasca bei anderen Stücken wesentlich stärker in die frühere Fassung ein, sodass diese manchmal kaum wiederzuerkennen ist. *Se tant'a me crudele* ist dafür ein gutes Beispiel. Die Version von 1611 ist nicht nur kürzer, sondern sowohl in rhythmischer als auch in melodischer Hinsicht weniger komplex – auffallend sind allerdings die chromatischen Färbungen (*fis*, *cis*, *b*, *es* und *as*) am Anfang, die gut zur Grausamkeit der im Text angesprochenen »Donna« passen (vgl. Notenbeispiel 3). In den *Fiorgetti musicali* übernimmt Borlasca zwar die Struktur, inklusive des Wechsels zum Dreiertakt bei »Se vostro sguardo non vedrò giamai«, schafft aber innerhalb dieses Rahmens deutliche Unterschiede zur früheren Fassung (vgl. Notenbeispiel 4). Sowohl die rhythmischen Kontraste als auch die Bandbreite an Notenwerten sind wesentlich größer. Bei der Aufführung des rhythmisch ausgedehnten und kontrastreichen »com'esser può« könnte Borlasca das oben erwähnte »raffrenare della voce« intendiert haben.⁴⁴

Schließlich sei hier noch auf ein Werk eingegangen, das nicht in den *Canzonette* von 1611 erscheint und somit erst einmal für sich steht bzw. bei dem kein Vergleich möglich ist. Das Besondere an *Lasso ch'io ardo*, das hier übrigens als »Canzonetta« bezeichnet wird, besteht unter anderem darin, dass der Basso gänzlich ohne Textunterlegung notiert ist – dies kommt in den *Fiorgetti musicali* sonst bei nur zwei weiteren Stücken (*S'io la guardo* und das als »Madrigaletto in partenza« bezeichnete *E tu parti ben mio*) vor.⁴⁵ Hier haben wir es mit zwei rhythmisch sehr aktiven, größtenteils entweder in parallelen Terzen oder imitativ verlaufenden Oberstimmen über

44 Ein vergleichbares Beispiel wäre *Donna, se questo core*: Borlasca behält zwar die Wiederholungsstruktur des Originals bei, verändert aber sowohl den melodischen Gestus als auch die rhythmische Intensität. An mehreren Stellen baut er schnelle Läufe ein und auch hier wird der Schluss wesentlich länger im Vergleich zum Original.

45 *Lasso ch'io ardo* gehört zu den wenigen Werken, die im Münchener Exemplar der *Fiorgetti musicali* unvollständig überliefert sind. Die Schlusstakte von Canto primo und Canto secondo habe ich anhand des Berliner Exemplars vervollständigt. Beide Versionen sind weitgehend identisch, bis auf die Tatsache, dass das Berliner Exemplar für die beiden Canti in T. 21–23 statt vier Achteln jeweils eine punktierte Achtel + Sechzehntel, punktierte Achtel + Sechzehntel hat und somit noch mal einen subtilen rhythmischen Unterschied aufweist.



Abbildung 6: Bernardino Borlasca, *Alta fiamma m'incende* (Canto primo). Version in den *Canzonette a tre voci*, Venedig 1611. Bologna, Museo internazionale e biblioteca della musica, Signatur X.140. Mit freundlicher Genehmigung.

einem ruhiger verlaufenden Bass zu tun, der sich nicht am motivischen Material, geschweige denn an den virtuosen, meist sequenzierten Verzierungen in den beiden Oberstimmen beteiligt, sondern vielmehr eine instrumentale Faktur aufweist und das harmonische Gerüst der Komposition bildet (Notenbeispiel 5). Hier scheint genau das zu greifen, was Borlasca in der »Instruccione« zu den *Fioretti musicali* zur Beteiligung von Instrumenten schreibt: Der Bass wurde an keiner Stelle beziffert, weil Borlasca die konkrete Realisierung der Harmonien den Aufführenden überlassen will.

Diese wenigen Beispiele mögen hier genügen. Eine vollständige Spartierung der beiden Sammlungen – ebenso wie ein (bereits von Robert Eitner angeregter) systematischer Vergleich zwischen den beiden Exemplaren der *Fioretti musicali*⁴⁶ – wäre natürlich notwendig, um alle Details von Borlascas Bearbeitungsprozess zu kartieren und zu analysieren. Bei den Stücken, bei

⁴⁶ Robert Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 2: *Bertalotti–Cochereau*, Leipzig 1900, S. 136. Ein umfassender Vergleich zwischen den *Canzonette* und den *Fioretti musicali* würde freilich den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Es sind darüber hinaus nur ganz wenige seiner Stücke in moderner Edition zugänglich.



Abbildung 7: Bernardino Borlasca,
Alta fiamma m'incende (Canto primo).
 Version in den *Fioretti musicali*. Exemplar
 Bayerische Staatsbibliothek München,
 Mus.ms. 3232k, <urn:nbn:de:bvb:12-
 bsb00079005-8>

denen es keine Entsprechung in den *Canzonette* gibt,⁴⁷ bleibt freilich die Frage, ob sie tatsächlich neu hinzugefügt wurden oder einer heute verschollenen Sammlung Borlascas entnommen sind. Denn wie oben erwähnt, gibt es zwischen den *Fioretti musicali* und den *Canzonette a tre voci* von 1611 für gut die Hälfte der Stücke eine Übereinstimmung. Die Frage scheint also berechtigt, ob auch die anderen Werke aus den *Fioretti musicali* frühere Kompositionen zur Grundlage haben. Immerhin handelt es sich bei den *Canzonette* von 1611 um einen *Libro secondo*. Könnte die andere Hälfte der *Fioretti musicali* in ähnlicher Weise Parallelen mit einem heute verschollenen *Libro primo* aufweisen bzw. eine Überarbeitung der darin enthaltenen Stücke sein? Und wenn ja, wie verhalten beide Versionen sich zueinander bzw. wie hoch ist das Ausmaß der Bearbeitung? Die Hypothese ist nicht von der Hand zu weisen, auch wenn in den Paratexten zu den *Fioretti musicali* die Vorlagen mit keinem Ton erwähnt werden.

47 Das gilt für die Nr. 1, 2, 7, 8, 9, 13, 17 und 18 (Münchener Exemplar).

1

Se tan-to a me cru - de - - -

Se tan-to a me cru - de - le tant'a me

Se tan-to a me cru - de - - -

5

le tan - t'a me cru - de - le, Ogn'

cru - de - le, Ogn' ho - ra vi mo - stra - te,

le tan - t'a me cru - de - le, Ogn' ho - ra vi mo -

8

ho - ra vi mo - stra - te, Don - na, com' es - ser può

Don - na, com' es - ser può

stra - te, Don - na, com' es - ser può

11

— Che voi m'a - ma - te? Un vo - stro

— voi m'a ma - - - te? Un vo - stro

— voi m'a ma - - - te? Un vo - stro

Notenbeispiel 3: Bernardino Borlasca, *Se tant'a me crudele*. Version in den *Canzonette a tre voci*, Venedig 1611)

Jedenfalls gewinnt vor diesem Hintergrund Borlascas vorhin besprochene »Instruzione« an Brisanz. Die Überarbeitung vieler Stücke in den *Fioretti musicali* scheint mit einer größeren vokaltechnischen Virtuosität und Ausdruckskraft zusammenzuhängen und daraufhin ausgerichtet zu sein. Gestützt wird diese These durch die Tatsache, dass Borlasca in den *Fioretti musicali* bei mehr als der Hälfte der Kompositionen auf Stücke zurückgreift, die er bereits viel früher veröffentlicht hat. Er hat diese aber grundlegend überarbeitet und vokaltechnisch ausgebaut, sodass wir hier vor dem Hintergrund des *cantare con affetto* einen bemerkenswerten kreativen Prozess nachverfolgen können.

Interessant ist außerdem die Tatsache, dass Borlasca den Kontext der Kompositionen umdeutet: Während er den konzertierenden Stil der *Canzonette* nach einer Auflistung der Instrumente noch mit »com'oggi di si costuma nella Corte di Roma« kommentiert – eine Formulierung, die wie Ruth DeFord zeigen konnte, auf Luca Marenzios *Terzo libro delle villanelle a tre voci* (Rom, 1585) zurückgeht⁴⁸ –, seien die *Fioretti musicali* zum Musizieren in Akademien und

⁴⁸ Ruth I. DeFord, »Marenzio and the villanella alla romana«, in: *Early Music* 27 (1999), S. 535–552, hier S. 535: »The implication that a new and distinctive variety of villanella was cultivated in Rome at the time is clearly borne out by the contents of the book: Marenzio's villanelas combine features of the traditional villanella with techniques derived from his own madrigals, from the canzonettas of Orazio Vecchi and from improvised performance practices«.

1

Se tan to a me cru de le tan-to a me cru

Se tan to a me cru de le tan-to a me cru de

Se tan-to a me cru de le, se tan-to a me cru de -

6

de le, d'ogn' ho - ra vi mo-str a te, Don

le, d'ogn' - ho - ra vi mo - str a - te, Don

le d'ogn' ho - ra vi mo - str a - te, Don

9

na, com' es-ser può com' es-ser può com' es-ser può che

Don - na, com' es-ser può com' es-ser può che voi m'a - na, com' es-ser può com' es-ser può che voi m'a - che

12

voi m'a - ma - - - te?

- ma - te m'a - - - ma - - - te?

ma - - - te com' es-ser può che voi m'a - ma - - - te?

17

un vo - stro sguar - do non ve - drò gia - ma - i un vo - stro
un vo - stro sguar - do non ve - drò gia - ma - i un vo - stro

23

sguar - do non ve - drò gia - ma -
sguar - do non ve - drò gia - ma -

27

sguar - do non ve - drò gia - ma -
i, mesch- in' in tan - - ti gua -

31

i mesch- in' in tan - - ti tan - - ti gua - i.

Notenbeispiel 4: Bernardino Borlasca, *Se tant'a me crudele*. Version in den *Fioretti musicali*

Canto 1

Canto 2

Basso

Las - so, las - so ch'io

Las - so, las - so ch'io

4

ar - - do, et al-tri non, mel cre - de:

ar - - do, et al-tri non, mel cre - de:

8

si cre-de o - gnun se non so - la co - le

se non so - la co - le

12

i, che so-vra o-gn'al - tra e qui so - la, e qui

i, che so-vra o-gn'al - tra e qui so - la,

17

so - la, e qui so - la vor - re - i. El - la non par ch'el cre - de e sol

e qui so - la vor - re - i. El - la non par ch'el cre - de e sol

21

ve - - - - -

ve - - - - -

24

26

de. - - - - -

de. - - - - -

Notenbeispiel 5: Bernardino Borlasca, *Lasso, ch'io ardo* in den *Fioretti musicali*

Fürstengemächern geeignet. Borlasca legt somit eine Aufführung in einem kleinen intellektuellen und/oder höfischen Rahmen nahe. Es ist durchaus vorstellbar, dass der Wechsel von einem Stimmbuchformat (bei den *Canzonette a tre voci*) zu einem chorbuchähnlichen Format genau damit zusammenhängt – jedenfalls ließe sich aus dem Chorbuchformat relativ problemlos von drei Personen musizieren. Wenn Borlasca die beiden Exemplare der *Fioretti musicali* an den Rat der Stadt Regensburg bzw. Frankfurt dediziert, wo er sich laut Widmung zu der Zeit jeweils aufgehalten hat, wird ihm dort vermutlich ein gutes Solistenensemble zur Verfügung gestanden haben, das in der Lage gewesen sein muss, aus einer gemeinsamen Quelle zu musizieren und die vokal- und instrumentaltechnischen Subtilitäten seiner Musik im Sinne des *cantare con affetto* zum Ausdruck zu bringen. Borlasca, der sich nach seinen Anstellungen in München und Wien am Anfang der 1630er-Jahre offenbar auf der Suche nach einer neuen Stelle befand, mögen die *Fioretti musicali* als Visitenkarte gedient haben, mit der er sich gegenüber politisch und kulturell wichtigen Akteuren profilieren und den italienischen Stil im deutschsprachigen Raum propagieren wollte.