Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

10.1515/umcsart-2015-0018

ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XIII, 2 SECTIO L 2015

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Danuta Szlagowska

Bernardino Borlasca i jego „bukiet muzyczny" ofiarowany senatorom Ratyzbony i Frankfurtu

Bernardino Borlasca and his „Musical Bouquet"
dedicated to the Senators of Regensburg and Frankfurt

Na początku lat trzydziestych XVII wieku włoski kompozytor Bernardino Borlasca[1] dedykował Senatowi dwóch miast – Ratyzbony i Frankfurtu – zbiór utworów zatytułowany *Fioretti musical leggiadri.* Owe „wdzięczne kwiatuszki muzyczne", zapisane ręką kompozytora, stanowią interesujący dokument nie tylko z muzycznego punku widzenia; utwory muzyczne poprzedzone są bowiem tekstami autorstwa samego Borlaski, zawierającymi – między innymi – dane dotyczące wykonawstwa i informacje biograficzne uzupełniające obraz jego losów.

I

Bernardino Borlasca pochodził z Gavio, miasteczka położonego niedaleko Genui, niepewna jest jednak data jego narodzin. W literaturze można znaleźć różne, znacznie odbiegające od siebie informacje na ten temat. Niektórzy autorzy stwier-

[1] W źródłach archiwalnych funkcjonują różne formy nazwiska Borlaski: Barlasca, Belasco, Berlasco, Borlasco, Bolasco, Burlasca, Burlasco, Parlasca, Parlasco, Perlasca, Perlasco.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

dzają, że urodził się on około roku 1560[2], inni, że pomiędzy rokiem 1580 a 1590[3]. Bardziej prawdopodobna wydaje się jednak ta druga data, jako że jeszcze w roku 1638 nazwisko Borlaski figuruje na liście płac dworu bawarskiego[4]. Dokument ten pozwala odrzucić podawane we wcześniejszych opracowaniach dane wskazujące na rok 1630 lub na lata po 1631 jako datę śmierci kompozytora[5]. Życie Borlaski przekraczające tę granicę czasową potwierdzają również pochodzący z 1633 roku, zapisany jego ręką zbiór *Accentus musicalis*[6], dedykowany gdańskiemu Senatowi (zob. ilustracja 1), oraz dokument poświadczający wypłacenie mu 6 czerwca 1633 roku kwoty będącej rekompensatą wydatków związanych z podróżą do Gdańska i przekazaniem utworów adresowanych do senatorów tego miasta[7]. Warto zaznaczyć, że rękopis *Accentus musicalis*, obok dwóch egzemplarzy *Fioretti musical leggiadri*, należy do trzech zachowanych do dziś autografów Borlaski.

Pozostałe wiadomości o życiu kompozytora przekazane są w kilku zachowanych źródłach archiwalnych oraz odautorskich notach umieszczonych w rękopi-

[2] Zob. np.: R. Giazotto, *La musica a Genova. Nella vita pubblica e private dal XIII al XVIII secolo*, Genua 1951, s. 157; C. Casellato, *Borlasca (Burlasca, Perlasca), Bernardino*, [w:] *Dizionario Biografio degli Italiani*, vol. 12, 1971.

[3] Zob. np.: M. R. Moretti, *Musica & costume a Genova tra Cinquecento & Seicento*, Genua 1990, s. 179 (tu c. 1580-1590); S. Saunders, *Borlasca Bernardino*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 3, Oksford – m. Nowy Jork 2001, s. 904 (tu c. 1580); A. J. Fisher, *Music, Piety & Propaganda. The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, Oksford 2014, s. 89 (tu po 1580).

[4] W 1638 roku wypłacono Borlasce 45 guldenów „auß g[naden] und zu einer zörung"; według D-BayHStA, sygn. KB HZA 88, f. 394r (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Kurbayern Hofzahlamt Rechnung).

[5] Według Stevena Saundersa Borlasca zmarł w/lub po roku 1631; wg Alexandra J. Fishera – po 1638, wg Marii Rosy Moretti – c. 1630-1640; wg Cesare Casellato – nieznane miejsce ani data śmierci kompozytora.

[6] *ACCENTUS* | *MUSICALIS* | *Tam Vocibus, quam Instrumentis* | *concinendus* | *cum Base ad Organum* | *Nobilissimis, Magnificis, Amplissimis,* | *spectabilibus, et Consultissimis* | *Dominis* | *Burggravio, Praeconsulibus, et* | *Consulibus Augustissimae, et Floren-* | *tissimae Reipublicae Gedanen:* | *Maecenatibus, ac Patronis suis plurimum* | *Honorandis.* | *Humiliter Dicatus* | *Ab Auctore* | *BERNARDINO BORLASCA* | *Anno* | *1633.* Zbiór zawiera pięć kompozycji: dwa włoskie madrygały – *Carco d'honori* i *O quante volte*, dwa psalmowe motety koncertujące – *Auditam fac mihi* i *Domine*, *quis habitabit* oraz jeden utwór instrumentalny *Sinfonia La vaga danzicana.* Rękopis, będący do II wojny światowej w zbiorach gdańskich, znajduje się obecnie w Staatsbibliothek zu Berlin, sygn. Ms. Danzig 4034. Zob.: D. Szlagowska, B. Długońska, D. Popinigis, J. Woźniak, *Music Collections from Gdańsk*, vol. 2, *Thematic Catalogue of Music in Manuscript from the Former Stadtbibliothek Danzig Kept at the Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv*, Kraków – Gdańsk 2007, s. 28-29, 233.

[7] W księdze kasowej Kamlarii w kategorii „Verehrungen" pod datą 6 czerwca 1633 roku zanotowano następującą płatność Rady Miasta Gdańska: „Bernhardino Burlasco für sentirung seiner Musical Stücke zum viatico 5. Reichstaler – 22 Mc. 10 Gr". Pl-APG 300, 12/67, k. 197.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

sach i opublikowanych zbiorach jego dzieł. Pierwsze udokumentowane informacje pochodzą z Wenecji z roku 1609. Wydana została tam wówczas kolekcja jego utworów religijnych *Scherzi musicali ecclesiastici*[8], w której na karcie tytułowej podane jest miejsce pochodzenia Borlaski i informacja wskazująca o używaniu przez niego tytułu szlacheckiego („nobile di Gavio Genovese"). Tytuł „szlachcica z Gavio" kompozytor prawdopodobnie odziedziczył po ojcu, Antoniu da Gavio[9]. Na drugiej stronie druku zamieszczona jest rozbudowana odautorska nota, zapisana w Wenecji 10 czerwca roku 1609. W pełnych uniżenia słowach Borlasca dedykuje swoje utwory kardynałowi Benedetto Giustinianiemu, legatowi papieża Pawła V w Bolonii, którego nazywa dobroczyńcą, a siebie określa jako najpokorniejszego i najbardziej oddanego sługę dworu kardynała („servitore della Casa").

Niewiele później Borlasca opuszcza Włochy i rozpoczyna służbę muzyczną na dworach Habsburgów – najpierw księcia Maksymiliana I Bawarskiego, a potem cesarza Ferdynanda II. Pierwsza informacja dotycząca związków Borlaski z dworem Maksymiliana I pochodzi z roku 1610[10]. Prawdopodobnie był tam zatrudniony aż do 1625 roku, czego dowodzą powtarzające się we wszystkich kolejnych latach wpisy w księgach kasowych kapeli dworskiej, dotyczące wypłacanego mu honorarium[11]. Z zapisów tych wynika, że na dworze bawarskim pełnił różne funkcje: wicekapelmistrza, kapelmistrza oraz koncertmistrza[12]. Dane o pozycji, jaką miał na dworze Maksymiliana I, zawierają także strony tytułowe i odautorskie noty znajdujące się w publikowanych wówczas zbiorach dzieł kompozytora oraz w manuskryptach zapisanych jego ręką. Na stronie tytułowej druku *Cantica divae Mariae virginis* (1615)[13] kompozytor określony jest jako „Praefecto Musicae Camerae Sereniss.[imi] MAXI-

[8] *SCHERZI | MUSICALI ECCLESIASTICI | SOPRA LA CANTICA | A TRE VOCI, DI | BERNARDINO BORLASCA | NOBILE DI GAVIO GENOVESE | Appropriati per cantar fra Concerti | gravi in stile rappresentativo, | Con il Basso continuo per l'Organo. | Dedicati all'Illustriss. & Reverend. Sig. Cardinal | Giustiniano Legano à latere di Bologna. | IN VENETIA. | Appresso Alessandro Raverij M.D.CIX.*

[9] Giazotto, *op. cit*., s. 157.

[10] W 1610 roku w księdze kasowej kapeli dworu monachijskiego zanotowano wypłatę 12 guldenów dla *Bernardino Parlasco* za jego kompozycje (nie zachowane): Musico, so Ir Dtl. etliche Geänge Dediciert; (D-BayHStA, sygn. KB HZA 59, f. 366r).

[11] D-BayHStA, sygnatury: od KB HZA 61 do KB HZA 74.

[12] Więcej informacji dotyczących biografii Borlaski zob.: D. Szlagowska, D. Popinigis, *Wstęp*, [w:] *Bernardino Borlasca. Accentus musicalis*, [w serii:] *Thesaurus Musicae Gedanensis*, vol. 1 (w druku).

[13] *CANTICA DIVAE | MARIAE VIRGINIS | Octonis Vocibus, & varijs Instrumentis Concinenda | AUCTORE BERNARDINO BORLASCA | Nob. ex GAVIO Genuen. Praefecto Musicae Camerae Sereniss. | MAXIMILIANI utriusq; Bavariae Ducis. &c. | OPUS QUINTUM. | Venetijs, Apud Iacobum Vincentium. 1615.*

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

MILIANI"; podobnie na stronie tytułowej kolekcji *Scala Jacob* (1616)[14], a w *Ardori spirituali* (1617)[15] – jako „MAESTRO DELLE MUSICHE DI CAMERA, E DE CONCERTI Del SERENISSIMO Prencipe MASSIMILIANO". Tę pozycję na dworze bawarskim kompozytor potwierdza wpisem na stronie tytułowej *Fioretti musical leggiadri* z roku 1630[16], dedykowanych senatorom Ratyzbony: „M.[aest]ro delle Musiche di Camera, et de Concerti del Ser.[enissi]mo Elettor Duca di Baviera". Informacja ta nie pojawia się już w rękopisie *Fioretti musical leggiadri* z 1631 roku, poświęconym władzom Frankfurtu[17], ani w *Accentus musicalis* z roku 1633, dedykowanym senatorom Gdańska. Sądzić więc można, że jeszcze w roku 1630 łączyły Borlaskę więzy z dworem bawarskim, choć w księdze wydatków związanych z kapelą Maksymiliana I z tamtego czasu brakuje wpisów wskazujących na wypłacanie kompozytorowi wynagrodzeń. Możliwe, że był wówczas w służbie cesarza Ferdynanda II, który właśnie w lipcu 1630 przewodniczył odbywającym się w Ratyzbonie obradom elektorów cesarskich. Wiadomo, że cesarz przebywał tam przez kilka miesięcy wraz z żoną, Eleonorą Gonzagą, i najstarszym synem Ferdynandem, i że towarzyszyła mu kapela złożona z siedemdziesięciu czterech muzyków[18]. Nie można wykluczyć, że był wśród nich Borlasca, którego związki z kapelą cesarską, gdzie zatrudniano go jako instrumentalistę, potwierdzają źródła archiwalne[19]. Jest również możliwe, że był czasowo „wypożyczany" Ferdynandowi II przez Maksymiliana Bawarskiego. Oba dwory łączyły ścisłe związki, nie tylko rodzinne, lecz także kulturalne; m.in. często w obu ośrodkach zatrudniano tych samych muzyków. Jest więc prawdopodobne, że Borlasca był także jednym z instrumentalistów w liczącej ponad pięćdziesięciu muzyków kapeli towarzyszącej Ferdynandowi II podczas jego pobytu w Innsbrucku

[14] *SCALA IACOB* | *OCTONIS VOCIBUS* | *Et varijs Instrumentis omnibus Anni solem-* | *nitatibus decantanda* | *AUCTORE* | *BERNARDINO BORLASCA* | *Praefecto Musices Camerae Serenissimi* | *Principis MAXIMILIANI Comi-* | *tis Palatini Rheni, Utriusque* | *Bavariae Ducis & c.* | *OPUS SEXTUM.* | *Nunc primum in lucem aeditus.* | *Venetijs Apud Iacobum Vincentium. 1616.*

[15] *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.* | *IN MONACO,* | *Appresso Anna Bergin Vedova.* | *ANNO MDCXVII* | *Cum gratia e privileggio della S. Caes. Maesta.*

[16] Odpis strony tytułowej w przypisie 31.

[17] Odpis strony tytułowej w przypisie 35.

[18] S. Saunders, *The Hapsburg* [sic!] *Court of Ferdinand II and the Messa, Magnificat et Jubilate Deo a sette chori concertati con le trombe (1621) of Giovanni Valentini*, "Journal of American Musicological Society" 44: 1991, nr 3, s. 366.

[19] Steven Saunders, powołując się na Hofzahlamtbücher (A-Wn, sygn. HZAB 76), sądzi, że Borlasca był zatrudniony jako instrumentalista w kapeli Ferdynanda II na przestrzeni kilku lat: przed 1629 – przed 1637. Zob. S. Saunders, *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619-1637)*, Oksford 1995, s. 227.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

w lutym 1622 roku[20], gdzie witał przybywającą z Włoch Eleonorę Gonzagę, swoją przyszłą żonę. Wiadomo bowiem, że z kasy dworu bawarskiego wypłacono mu kwotę przeznaczoną na podróż z Monachium do Innsbrucku[21].

Jakie były losy Borlaski po roku 1630, trudno stwierdzić na podstawie dotychczasowych badań. Odautorskie noty w zbiorach utworów adresowanych do władz Frankfurtu (1631) i Gdańska (1633) pozwalają sądzić, że mógł ubiegać się wówczas o zdobycie posady muzyka właśnie w tych ośrodkach. Należy żywić nadzieję, że drogą dalszych badań źródłowych uda się wyjaśnić tę kwestię, a także poznać szczegóły dotyczące ostatnich lat życia kompozytora i ustalić nieznane dotąd miejsce i datę jego śmierci.

Trudno dziś również ocenić całokształt twórczości kompozytora, ponieważ wiele jego dzieł zaginęło. Do naszych czasów zachowało się ponad sto utworów utrwalonych w pięciu opublikowanych zbiorach autorskich oraz w trzech wspomnianych już manuskryptach będących autografami kompozytora. Trzy istniejące dziś rękopisy, pochodzące z lat trzydziestych XVII wieku, w zdecydowanej większości zawierają utwory świeckie[22]. Natomiast zachowane do naszych czasów druki muzyczne, *Scherzi musicali ecclesiastici*[23], *Cantica divae Mariae virginis*[24], *Scala Jacob* (*libro primo*, księga druga zaginęła)[25] oraz *Ardori spirituali*[26], wydawane na przestrzeni lat 1609-1617, to kompozycje kościelne: msze, magnifikaty, motety[27]. Ponadto jeden czterogłosowy motet *O sacrum convivium* pojawia się w antologii wydanej w Ingolstadt w roku 1626[28]. Utwory świeckie znajdują się jedynie w opu-

[20] H. Seifert, *1619-1705: „Die kaiserlichen Hofkapellen" Italienisches Barock in Wien*, [w:] *Musica Imperialis: 500 Jahre Hofmusikkapelle in Wien 1498-1998*, red. G. Brosche, Tutzing 1998, s. 49.

[21] W. Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck: Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im 1748,* Innsbruck 1954, s. 194. Senn podaje jednak rok 1612, a nie 1622; rozstrzygnięcie tej kwestii wymaga dalszych badań.

[22] Wyjątkiem są dwa motety psalmowe ze zbioru *Accentus musicalis*: *Auditam fac mihi* i *Domine*, *quis habitabit* oraz dwa utwory zatytułowane *Spirituale*, zapisane we *Fioretti musical leggiadri.*

[23] *Scherzi musicali ecclesiastici* – piętnaście utworów (CI, CII, B; basso del organo). W dedykacji kompozytora określone jako opus drugie. I–Bc, sygn. X. 139. RISM A/I, B 3754.

[24] *Cantica divae Mariae* – dwanaście utworów (chór I: C, A, T, B; chór II: C, A, T, B; basso pro organo). D-Rp, sygn. A.R. 367; D-Mbs, sygn. 4 Mus. pr. 246 (dekomplet, chór I: C, A, T, B; chór II: A; organy). RISM A/I, B 3756.

[25] *Scala Jacob* – dziesięć utworów (chór I: C, A, T, B; chór II: C, A, T, B; pars ad organum). D--Mbs, sygn. Mus. pr.33; PL-Kj, sygn. Mus.ant.pract. B 830 (dekomplet, chór I: T). RISM A/I, 3757.

[26] *Ardori spirituali* – dwadzieścia cztery utwory. D-Rp, sygn. A.R. 480 (CI, CII, B, organy). RISM A/I, B 3758.

[27] Zob. *Katalog utworów Bernardina Borlaski*, oprac. K. Gugnowska, [w:] D. Szlagowska, D. Popinigis, *Bernardino Borlasca*, *op. cit*.

[28] *Deliciae Sacrae Musicae ... Ingoldstadii, Ex Typographeo Musico Gregorii Haenlini. M.DC. XXVI*. RISM A/II, 16262.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

blikowanych w roku 1611 *Canzonette a tre voci* (*libro secondo*, pierwsza księga zaginęła)[29] oraz w antologii popularnych wówczas utworów instrumentalnych autorstwa różnych twórców (w tym m.in. osiem fantazji Borlaski), opublikowanych w Amsterdamie w 1646[30], możliwe, że już po śmierci kompozytora.

II

Fioretti musical leggiadri, dedykowane senatorom Ratyzbony i Frankfurtu, zawierają po osiemnaście utworów wokalnych z włoskimi tekstami, przeznaczonych na trzy głosy – dwa soprany i bas. W obu egzemplarzach utwory muzyczne poprzedzone są odautorskimi tekstami zapisanymi na kilku oddzielnych kartach. Następstwo zapisów jest podobne w obu egzemplarzach: karta następująca po karcie tytułowej zawiera rozbudowany tekst dedykacji, dalej na dwóch kolejnych kartach pojawiają się krótkie poematy laudacyjne poświęcone miastu i jego władzom, a na przedostatniej karcie – instrukcja kompozytora dotycząca problemów wykonawczych. Karta bezpośrednio poprzedzająca zapis muzyczny („Prohemio") zawiera krótkie przesłanie kompozytora związane z kręgiem tematycznym tekstów poetyckich *Fioretti musical leggiadri*, kierowane do osób pozostających we władzy miłości. Zarówno instrukcja, jak i „Prohemio" są prawie identyczne w obu egzemplarzach, natomiast dedykacje i panegiryczne poematy przeznaczone dla adresatów obu zbiorów są, co oczywiste, odmienne.

Rękopis *Fioretti* z roku 1630[31] (w dalszej części artykułu manuskrypt ten określany jest jako „rękopis R"), adresowany jest do gubernatorów, konsulów i ma-

---

[29] *CANZONETTE | A TRE VOCI | DI | BERNARDINO BORLASCA | NOBIL DI GAVIO GENOVESE | Approriate per cantar nel Chitarrone, Lira doppia, Cem- | balo, Arpone, Chitariglia alla Spagnuola; ò al- | tro simile stromento da concerto; co- | m'hoggi di si costuma nella | Corte di Roma, | Novamente composte & date in luce | LIBRO SECONDO | IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti 1611*. Dwadzieścia jeden utworów (CI, CII, B). I-Bc, sygn. X. 140; B-Bc (dekomplet – tylko C). RISM A/I, B 3755.

[30] '*T UITNEMENT KABINET, Vol Pavanen, Almanden, Sarabanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs, &c. En de nieuste Voizen, om met 2. en 3. Fioolen, of ander Speel-tuigh te gebriuken ... Eerste deel*, Amsterdam (1646, reprint ca 1655). RISM A/II,164612.

[31] *FIORETTI | musical 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. | Governatori, Consoli et Magistrato | dell'antica, et Imperial Città di | Ratisbona | da | BERNARDINO BORLASCA | Mro delle Musiche di Camera, et de Concerti | del Ser.mo Elettor Duca di Baviera | Suo humiliss.o et Devotiss.o Ser.re | Ratisbona*. Rękopis znajduje się w Bayerische Staatsbibliothek München, sygn. Mus.ms. 3232 k.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

gistratu starego, cesarskiego miasta Ratyzbony (zob. ilustracja 2). Rozbudowaną, ozdobną dedykację wypełniają słowa pełne podziwu dla wspaniałego miasta, w którym odbywa się Wielkie Cesarskie Zgromadzenie[32] („Grand Imperial Conclave"), i szacunku dla jego włodarzy z życzeniami pomyślności w rządzeniu Ratyzboną, wraz z prośbą skierowaną ku Niebu o pokój, pomyślność i sławę dla miasta („le prego dal cielo Pace, et prosperità et gloria nel governo: di Ratisbona").

Zamieszczony na następnej karcie manuskryptu panegiryk na cześć starego, cesarskiego miasta i całego Senatu, sławi Ratyzbonę, jej szlachetność, męstwo i piękno; ostoję cesarstwa, godną – jako jedyna pośród innych – nieść Palmę Zwycięstwa:

PANNEGYRICO[33]
in honore dell'antica, et
Imperial Città et integro
Senato di
Ratisbona.

Ecco l'antica, et nobil Ratisbona;
Quasi un mar di valore; ove l'Impero
I suoi alti disgressi.
Compone nel suo sen retto e sincero:
Meraviglia, non fia,
che chi contempla il sito; et quanto è bella,
solo a se stessa assembra; et solo è quella,
che sol fra l'altre gloria
Pu[...?] suol degna apportar Palma e Vittoria.

Kolejna karta przynosi pochwałę wspaniałego Senatu, rządzącego grodem położonym nad wyniosłym biegiem Dunaju; Senatu, który uosabia wszelkie cnoty, łagodzi spory, osładza gorycz, który wszystkim jest drogi:

Onde il Danubbio pregia;
che col suo altero corso,
offusca è IMPERA al Mare il Tergo è l'dorso;
Anzi, qual Mar d'ogni Virtude albergo,
Questo eccelso SENATO

[32] Prawdopodobnie chodzi o zjazd elektorów pod przewodnictwem Ferdynanda II w Ratyzbonie w lipcu 1630 roku.

[33] Dziękuję Pani Jolancie Kaufhold za pomoc w odczytaniu i tłumaczeniu tekstów włoskich.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

L'ammarezze adolcisce; è l'dolce amaro;
Si dolce tempra sì che a ognuno è caro.

Dalej następuje „Instruttione", gdzie Borlasca podaje wskazówki dotyczące wykonania *Fioretti*[34].

Na ostatniej karcie, bezpośrednio poprzedzającej utwory muzyczne, kompozytor przekazuje zakochanym, by unikali Kwiatu, który podaje okrutne dziecko – Miłość, wciąż kuszące i wraz z rozkoszą przynoszące wielkie tortury i cierpienia. Radzi, by podążali za Kwiatem Łagodnym, niosącym umiłowaną i ważną harmonię, która prowadzi człowieka do życia wiecznego:

PROHEMIO
Fuggite Amanti il Fiore,
che vi porge il Fanciul crudele Amore;
Ch'aletta e nel diletto,
A gran martiri, e stenti
Gravi dolor vi porge, e gran tormenti:
Seguite Fior Soave,
D'un armonia composto amata e grave;
Che se pena vi porge al fin u'ddita
Altera gloria d'immortale vita.

Z roku 1631 pochodzi drugi egzemplarz *Fioretti musical leggiadri*[35] (dalej określany jako „rękopis F"), przeznaczony dla „najdostojniejszych, najszlachetniejszych, uczonych panów, Gian Martina Baur z Ysenech, sędziego; konsulów i senatu cesarskiego miasta Frankfurtu [….] od Bernardina Borlaski ich najpokorniejszego i najbardziej oddanego sługi" (zob. ilustracja 3). Stwierdzenie to skłoniło Remo Giazotto do przypuszczenia, że Borlasca mógł być w służbie wymienionego na stronie tytułowej Martina Baur, konsula i senatora miasta[36]. Wydaje się temu przeczyć stwierdzenie kompozytora na stronie następnej, świadczące, że przejeż-

[34] Wskazówki te zostaną przedstawione w dalszej części artykułu.

[35] *FIORETTI* | *musical Leggiadri a tre voci* | *Parte* | *Di Lode, Amorosi, Misti, di documento* | *et spirituali* | *concertarsi Fra Virtuose Accademie* | *con Varia sorte d'Instrumenti cioè* | *Lauto, Tiorba, Chitarriglia* | *Arpicordo, e simili, et* | *con il Basso continuo* | *che serve per sonar,* | *et per cantare* | *All'* | *Illustrissimi, generosissimi, et* | *Beneruditi Signori* | *gli Signori* | *GIAN MARTIN BAUR* | *a YSENECH* | *Pretore, Consoli e Senato dell'Imperial Città* | *di Francforte* | *di* | *BERNARDINO BORLASCA* | *suo humilissimo, et devotissimo Ser.re* | *Francfort* | 1631. Rękopis znajduje się w Staatsbibliothek zu Berlin, sygn. Mus.ms. 2260.

[36] Giazotto, *op. cit*., s. 157.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

dżał przez Frankfurt po raz pierwszy („prima volta ch'io passassi per Francfort"). W podobnie ozdobny sposób, jak miało to miejsce w dedykacji z rękopisu R, chwali „miasto pośród innych w Niemczech sławne i królewskie […], obdarzone laurami i koroną Wielkiego Cesarza Augusta" („città fra l'altre d'Alemagna celeberrima, e Regale […] lauri, e le corone in capo à i Grand' Augusti Imperadori"). Ofiarowuje senatorom z wyrazami głębokiego szacunku nowe, niewielkie dziełko jako dowód swego oddania, prosząc uniżenie, by uznali go swym sługą. Możliwe więc, że stanowi to dowód starań o objęcie jakiejś posady muzycznej we Frankfurcie.

Na kolejnej karcie pojawia się panegiryk na cześć szlachetnego, królewskiego miasta Frankfurtu, miasta wolnego i silnego („Franco, e forte"), zdobnego cesarską koroną i przynoszącego zaszczyt cesarzom; miasta, które może być dumne z tego, iż jest pierwsze wśród frankońskich sław:

PANNEGIRICO
sopra l'Alta Regia Città di Franc'Forte

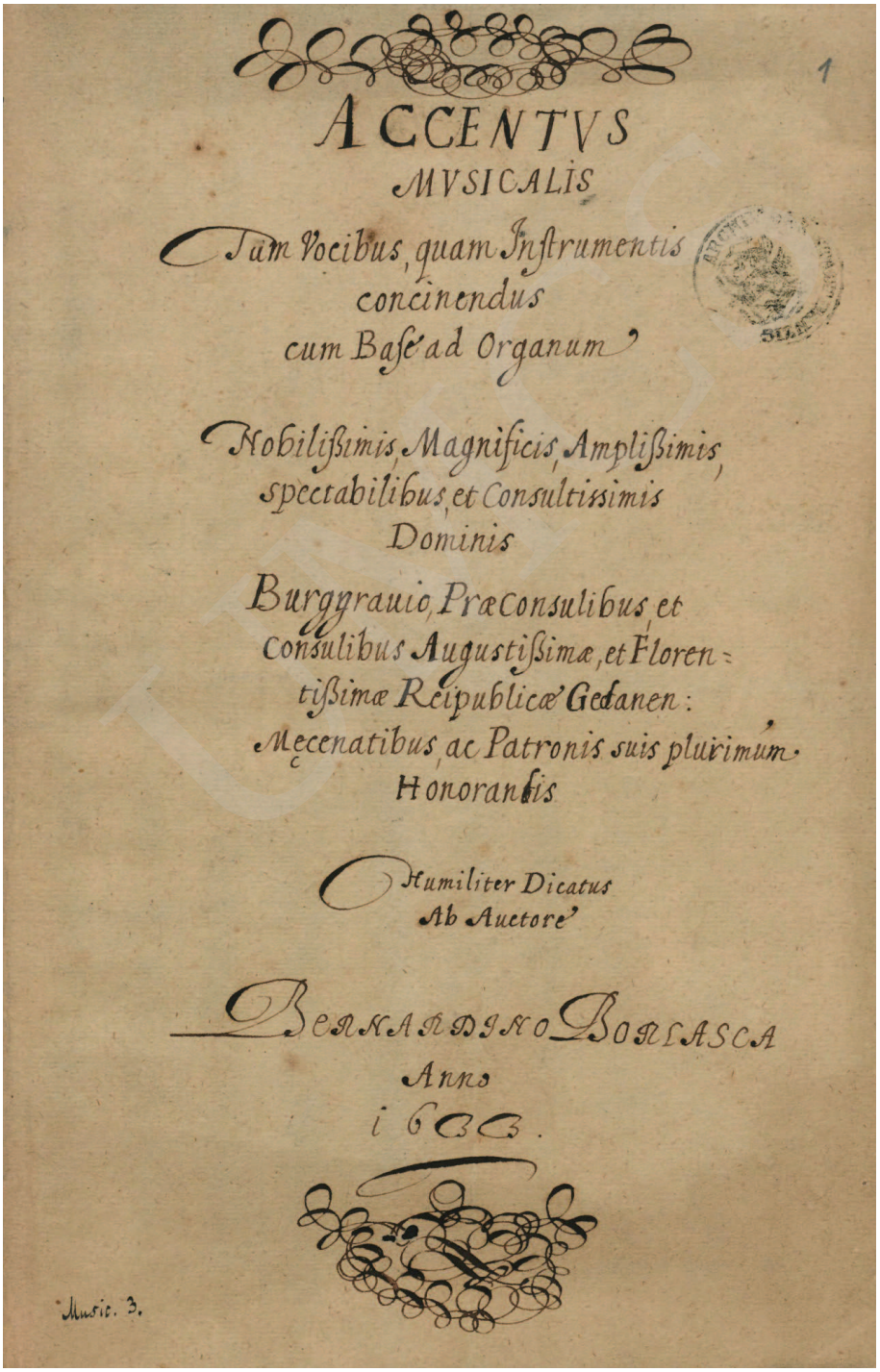
Quanto sei Franco, e forte
Il dica chi lo mira;
Ma' come ad'ogni honore in te si spira
L'alta Imperial Corona (altera sorte)
Con qual gl'Imperadori
Nel tuo gran sen portan gl'augusti honori
Vivi felice e sol fra l'altre altera,
Che fra Franco splendor sei la primiera

Na następnej karcie wychwalane są zalety i godność miasta, mające podstawy w religii; miasta, zdobionego królewskimi zaszczytami:

Tanto più s'estende
I tuoi gloriosi pregi, e l'tuo decoro;
Quanto il governo apprende
Religione al tuo [słowo nieczytelne]
E [słowo nieczytelne] a Religione
Sopra d'ogni altra sola a paragone;
E più procede in te quanto colmata
Sei d'ogni honor regale decorata

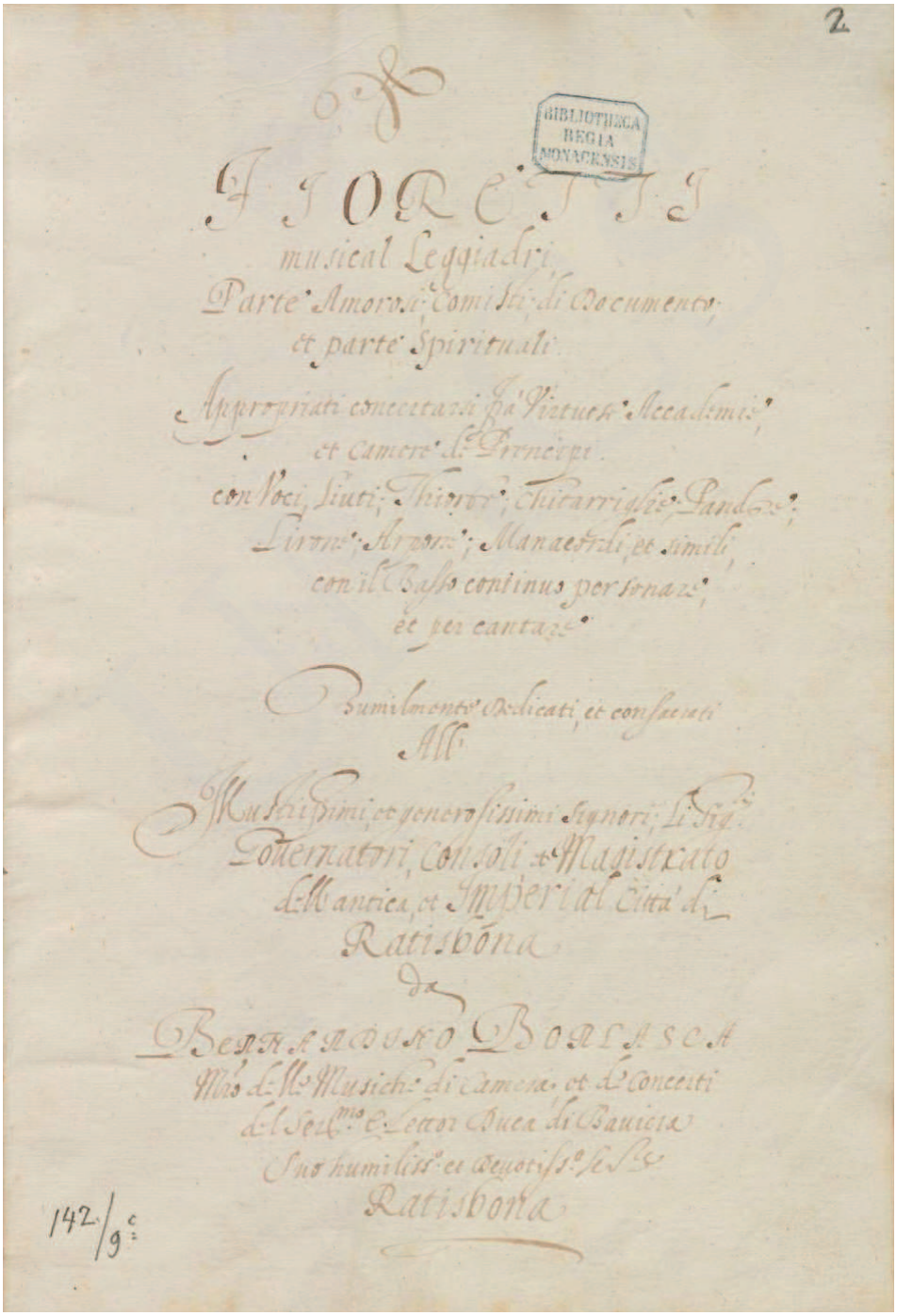
Na dwóch kolejnych kartach kompozytor podaje instrukcję dla wykonawców i zamieszcza „Prohemio".

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29


ACCENTVS
MVSICALIS
Tam Vocibus, quam Instrumentis
concinendus
cum Base ad Organum
Nobilißimis, Magnificis, Amplißimis,
spectabilibus, et Consultissimis
Dominis
Burggravio, Præconsulibus et
Consulibus Augustißimæ, et Floren-
tißimæ Reipublicæ Gedanen:
Mecenatibus, ac Patronis suis plurimum
Honorandis
Humiliter Dicatus
Ab Auctore
BERNARDINO BORLASCA
Anno
1 6 0 3.
1
Music. 3.

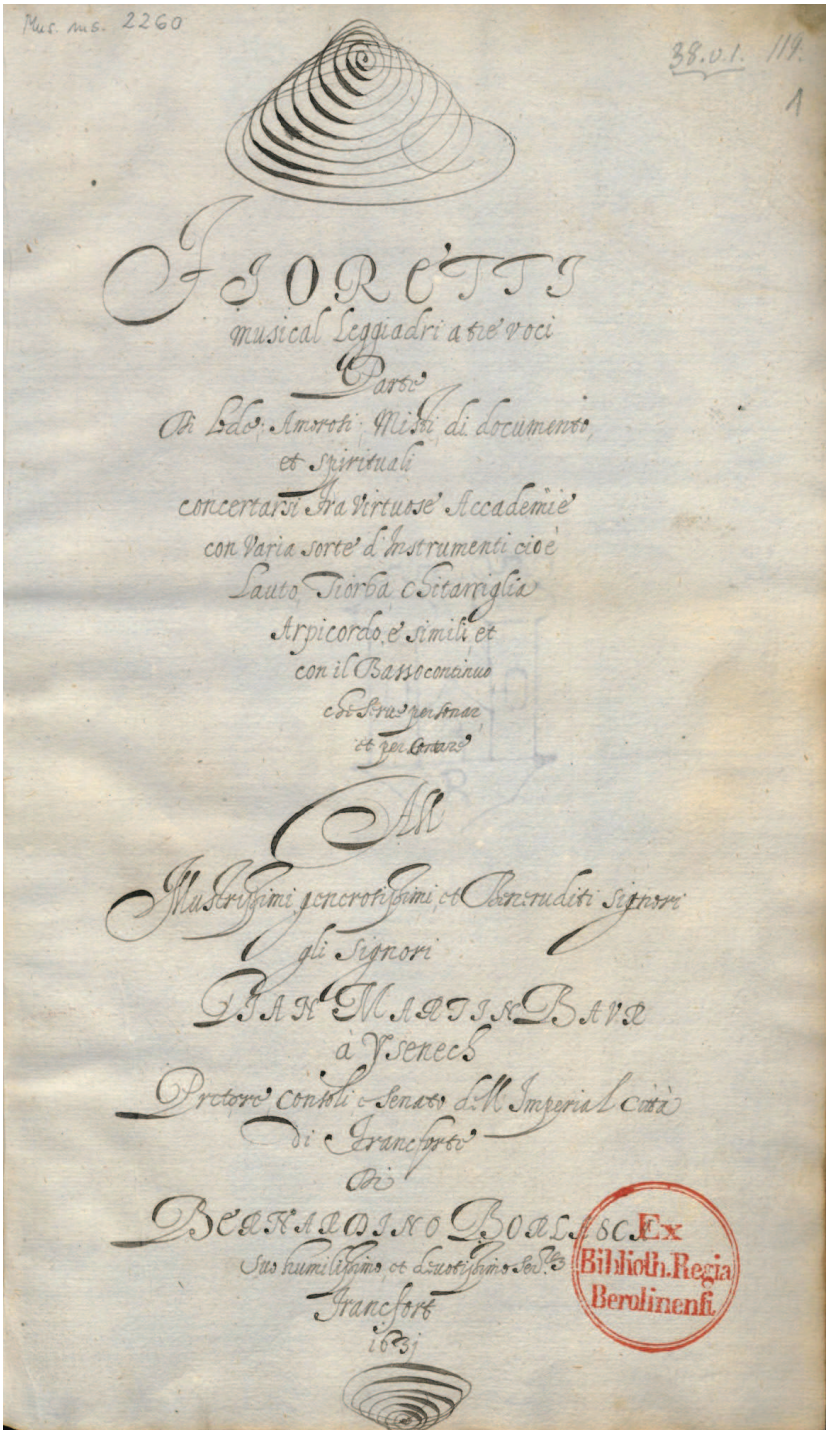
Ilustracja 1. Bernardino Borlasca, *Accentus musicalis*, D–B, sygn. Ms. Danzig 4034.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcz.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29



Ilustracja 2. Bernardino Borlasca, *Fioretti musical leggiadri*, D–Mbs, sygn. Mus.ms. 3232 k.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29



Ilustracja 3. Bernardino Borlasca, *Fioretti musical leggiadri*, D–B, sygn. Mus.ms. 2260.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29


CANTO Primo.

CANZONETTE
A TRE VOCI
DI
BERNARDINO BORLASCA
NOBIL DI GAVIO GENOVESE

Appropriate per cantar nel Chitarrone, Lira doppia, Cembalo, Arpone, Chitariglia alla Spagnuola; ò altro simile strumento da concerto; com'hoggi di si costuma nella Corte di Roma,

Nouamente composte, & date in luce

LIBRO SECONDO

IN VENETIA, Appresso Giacomo Vincenti. 1611.

Ilustracja 4. Bernardino Borlasca, *Canzonette*, I–Bc, sygn. X. 140.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

III

Oba zbiory *Fioretti musical leggiadri* posiadają niemal identyczną zawartość – dotyczy to zarówno tekstów (zob. tabela 1), jak i ich opracowania muzycznego.

Tabela 1. Zawartość *Fioretti musical leggiadri* Bernardina Borlaski.

Nr[37]	**Rękopis R** (dedykowany senatowi Ratyzbony)	Nr	**Rękopis F** (dedykowany senatowi Frankfurtu)
1.	*Nelle lagrime amare* W gorzkich łzach	1.	*Nelle lagrime amare*
2.	*Grave è la doglia* Przykrym jest cierpienie	2.	*Grave è la doglia*
3.	*Se tanto a me crudele* Jeśli tak dla mnie okrutna	3.	*Donna se questo core*
4.	*Donna se questo core* Pani, gdy to serce	4.	*Se tanto a me crudele*
5.	*Scherzo. Semplicetta farfalletta* Zwykły motylek	5.	*Semplicetta farfalletta*
6.	*Se la doglia è'l martire* Jeśli cierpienie jest męczeństwem	6.	*Dori d'amore i pianti* Ozłacasz miłością łzy
7.	*Pastorella vaga e bella* Pastereczka powabna i piękna	7.	*O come sei gentile*
8.	*O come sei gentile*[38] O jakże jesteś szlachetna	8.	*Pastorella vaga e bella*
9.	*Madrigale. S'io la guardo ritrosa* Gdy na nią patrzę nieprzystępną	9.	*S'io la guardo ritrosa*
10.	*Bocca ridente ogn'hora* Usta zawsze uśmiechnięte	10.	*Bocca ridente ogn'hora*
11.	*Amor ch'a gioco* Amor, który dla zabawy	11.	*Amor ch'a gioco*
12.	*Rosa gentile* Szlachetna różo	12.	*Se la doglia è'l martire*
13.	*Canzonetta. Lasso ch'io ardo* O ja nieszczęsny płonę	13.	*Lasso ch'io ardo*
14.	*Partenza amorosa. Non so chi fa partita* Nie wiem, co przynosi rozstanie	14.	*Rosa gentile*

[37] W rękopisie R numeracja utworów nieoryginalna, dopisana ołówkiem; w rękopisie F brak numeracji.

[38] W wierszu *O come sei gentile* Guariniego, bardzo wówczas popularnym, krążącym w licznych tłumaczeniach po Europie, porównywany jest los ptaka i zakochanego poety, śpiewających swe pieśni tej samej kobiecie. Borlasca wykorzystuje inny tekst, opiewana jest w nim miłość do pięknej, ale dumnej i nieprzystępnej dziewczyny.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

15.	*Risposta amorosa. Sconsolata fui sempre* Byłaś zawsze zatroskana	15.	*Non so chi fa partita*
16.	*Spirituale. Alta fiamma m'incende* Wielki płomień mnie spala	16.	*Sconsolata fui sempre*
17.	*Spirituale. Numi sacri del cielo* Święci z niebios	17.	*Alta fiamma m'incende*
18.	*Madrigaletto in partenza. E tu parti ben mio* O ty odjeżdżasz moja ukochana	18.	*E tu parti ben mio*

Pomiędzy oboma rękopisami występują jednak pewne różnice, dotyczące zarówno warstwy tekstowej, jak i muzycznej. Łatwo zauważyć w tabeli 1, że oba rękopisy nieznacznie różnią się zawartością: utwór oznaczony numerem 17 z rękopisu R (*Spirituale. Numi sacri del cielo*) nie występuje w rękopisie F, natomiast kompozycja z numerem 6 z rękopisu F (*Dori d'amore i pianti*) nie pojawia się w rękopisie R. Kolejna różnica polega na pominięciu w rękopisie F dookreśleń wskazujących na rodzaj lub charakter utworów, które występują w rękopisie R: *scherzo*, *madrigale*, *canzonetta*, *partenza amorosa*, *risposta amorosa*, *spirituale*, *madrigaletto in partenza*. Ponadto w jednym z utworów (*Rosa gentile*) pominięta została jedna (trzecia) zwrotka tekstu w rękopisie F. Zdarza się także, iż w obu rękopisach tekst jest w odmienny sposób podpisany pod zapisem muzycznym – powtarzające się słowa lub wersy są w całości wypisane (sytuacja ta występuje zwykle w rękopisie R) lub zastosowany jest jedynie graficzny znak powtórzenia (w rękopisie F). Wszystkie wymienione dotąd różnice są jednak nieznaczne i nie wpływają na ostateczny kształt utworów.

Istnieje także sporo różnic pomiędzy rękopisami odnoszących się do zapisu muzycznego, niezmieniających jednak w sposób istotny treści muzycznej. Różnice te dotyczą istnienia lub braku zapisu niektórych akcydencji, odmiennego zapisu długości trwania dźwięków (np. zamiast półnuty – dwie ćwierćnuty połączone łukiem); zaznaczenia lub braku informacji o zmianie metrum z parzystego na nieparzyste; zapisu głosu basowego oktawę wyżej lub niżej. W kilku utworach zdarzają się też niewielkie różnice w strukturze melodii i rytmu, pojawiające się w różnych głosach. Istotniejsze od dotąd wymienionych są różnice związane ze znacznym rozdrobnieniem niektórych wartości rytmicznych, pod którymi podpisana jest tylko jedna sylaba tekstu słownego oraz pojawianie się bardzo długich wartości rytmicznych, sugerujących improwizacyjne ich rozdrobnienie. Trudno jednak zauważyć wyraźne preferencje w stosowaniu tego rodzaju rozwiązań w jednym z rękopisów, choć występuje ich nieco więcej w rękopisie R. Zaznaczyć warto, że zapisane przez kompozytora ukształtowania melizmatyczne są czasami bardzo rozbudowane i obejmują nawet ponad trzydzieści dźwięków.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

Jak już wspominano, oprócz *Fioretti musical leggiadri* zachował się do naszych czasów jeszcze jeden zbiór świeckich utworów wokalnych – opublikowana w Wenecji w roku 1611 druga księga *Canzonette.* Analiza porównawcza zawartości tych trzech zbiorów wykazała, że wśród dwudziestu jeden kompozycji zapisanych w *Canzonette* jest jedenaście utworów posiadających te same incipity tekstowe, które pojawiają się we *Fioretti* (zob. tabela 2).

Tabela 2. Związki tekstowe utworów z *Canzonette* i *Fioretti musical leggiadri* Bernardina Borlaski.

Canzonette…	***Fioretti…*** **Rękopis R**	***Fioretti…*** **Rękopis F**
1.[39] *Dori d'amore i pianti*	Brak	Nr 6.
2. *Se tanto a me crudele*	Nr3.	Nr 4.
2. *Donna se questo core*	Nr 4.	Nr 3.
5. *Proposta. Non so chi fa partita*	Nr 14.	Nr 15.
6. *Risposta. Sconsolata fui sempre*	Nr 15.	Nr 16.
7. *Bocca ridente ogn'hora*	Nr 10.	Nr 10.
8. *Scherzo. Semplicetta farfalletta*	Nr 5.	Nr 5.
11. *Se la doglia è'l martire*	Nr 6.	Nr 12.
15. *Scherzo. Rosa gentile*	Nr 12.	Nr 14.
16. *Scherzo. Amor ch'a gioco*	Nr 11.	Nr 11.
19. *Spirituale. Alta fiamma m'incende*	Nr 16.	Nr 17.

W utworach wymienionych w tabeli 2 wykorzystane są te same teksty literackie, jednak najczęściej odmienne jest ich opracowanie muzyczne. Jedynie trzy utwory utrwalone w obu manuskryptach *Fioretti – Dori d'amore i pianti, Semplicetta farfalletta* oraz *Alta fiamma m'incente* – można uznać za warianty kompozycji opartych na tych samych tekstach, opublikowanych w autorskim zbiorze *Canzonette.*

Porównując ze sobą te trzy zbiory, zauważyć można ponadto, że w stosunku do *Fioretti* w *Canzonette* występują dwa dodatkowe dookreślenia zapisane przed incipitem tekstowym: *scherzo* przed tytułami *Rosa gentile* i *Amor ch'a gioco.* Pominięte są natomiast te, które pojawiają się w rękopisie R: *partenza amorosa* (*Non so chi fa partita* – w *Canzonette* utwór określony jako „proposta") oraz *risposta amorosa* (*Sconsolata fui sempre* – w *Canzonette* utwór określony jako „risposta"). W rezultacie trzy utwory z *Fioretti* określić można mianem scherza

[39] W *Canzonette* utwory nie posiadają numeracji. Podana liczba wskazuje kolejność utworów w zbiorze.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

(*Semplicetta farfalletta*, *Rosa gentile* oraz *Amor ch'a gioco*), dwa reprezentują kompozycje typu *in partenza* (*S'io la guardo ritrosa*, z dopiskiem *madrigale*, oraz *E tu parti ben mio*, z dopiskiem *madrigaletto*), jeden utwór nazwany jest canzonettą (*Lasso ch'io ardo*), a dwa noszą nazwę *spirituale* (*Alta fiamma m'incende*, *Numi sacri del cielo*). Określenia te nie są jednak miarodajne, na początku XVII wieku bowiem często używano ich zamiennie ze względu na hybrydyczny charakter ówczesnych utworów, co oznacza, że nazwy te nie wskazywały na konkretne rozwiązania kompozytorskie. Przykładem mogą być różne zastosowania terminu *scherzo*, który pojawił się we Włoszech na początku wieku XVII i początkowo był jednym z wielu określających pogodne madrygały lub *balletto.* Termin ten wiązał się jednak nie tylko z lekkim, pełnym gracji wyrazem, ale mógł też być stosowany dla poważniejszych w charakterze utworów religijnych, na przykład *Scherzi sacri* Biagio Mariniego (1616) czy choćby *Scherzi musicali ecclesiastici* Borlaski (1609). Określenia zastosowane we *Fioretti* odnoszą się bardziej do charakteru tekstu niż do opracowania muzycznego: *spirituale* w sposób jednoznaczny wskazuje na religijny charakter tekstu, a *in partenza* ma bezpośrednie odniesienia do tekstu poetyckiego, treściowo związanego z rozstaniem kochanków[40].

Biorąc pod uwagę treści poetyckie, które stały się podstawą opracowania muzycznego zbiorów *Fioretti musical leggiadri*, niełatwo wyjaśnić zamieszczone na stronach tytułowych obu rękopisów stwierdzenia kompozytora wskazujące w rękopisie R na „utwory w części miłosne, w części komiczne, dokumentalne i duchowe" („Parte Amorosi, Comisti, di Documento, et parte Spirituali"); a w rękopisie F dodatkowo na „pochwalne" („lode") i „mieszane" („misti"). Analizując teksty, trudno jednak wskazać zwłaszcza na utwory „komiczne" czy „dokumentalne". Zdecydowana większość tekstów zawiera bowiem treści miłosne, poza oczywiście dwoma *spirituale* odwołującymi się do słabości człowieka, cierpień i żalu za grzechy oraz szukania przewodnictwa i ostoi w niebiosach. Przeważają opisy udręki miłosnej, serca umierającego z żalu i tęsknoty, błagalnych próśb o litość i odwzajemnienie uczuć miłosnych. Nieco pogodniejszy charakter ma *Semplicetta farfalletta*; poeta czyni tam porównania między zakochanym młodzieńcem a motylkiem, który by ujrzeć piękno, fruwa beztrosko wokół spalającego go płomienia. Podobnie lżejsze tony pojawiają się w *Pastorella vaga e bella*, gdzie poeta przestrzega zalotną pastereczkę przed bolesną strzałą Kupidyna.

[40] Utwory typu *in partenza* zyskały dużą popularność w muzyce włoskiej końca XVI i początku XVII wieku; zob.: J. Charter, *„Such sweet sorrow": the „dialogo di partenza" in the Italian madrigal*, „Early Music" 27: 1999, nr 4, s. 577-599.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

IV

Fioretti musical leggiadri, podobnie jak *Canzonette*, przeznaczone są na trzy głosy wokalne: *canto primo*, *canto secondo* i *basso*[41] oraz zespół instrumentów. Kompozytor podaje nazwy instrumentów na stronach tytułowych, natomiast nie dodaje dla nich zapisu muzycznego, pozostawiając realizację wykonawcom. W rękopisie R na stronie tytułowej wymieniony jest rozbudowany skład instrumentów: lutnie, teorby, chitarriglie, pandory, lirone, arpone, manacordo [monocordo]; w rękopisie F – lutnia, teorba, gitarriglia, arpicordo (instrument zbliżony do szpinetu, o dźwięku podobnym do harfy). W *Canzonette* Borlasca wymienia chitarrone, lirę doppia, cembalo, arpone i chitariglię alla spagnuola (zob. ilustracja 4). We wszystkich zbiorach sugeruje możliwość dodania jeszcze innych instrumentów, podobnych do tych, które sam wskazał. W obu rękopisach *Fioretti* uzupełnia towarzyszenie instrumentalne o *basso continuo per sonar et per cantare*, natomiast wskazówka ta nie występuje w *Canzonette*. Tam pojawia się dodatkowa informacja, wskazująca, że zespół powiększony być może o „instrumenty koncertowe zwyczajowo używane na dworze rzymskim" („instrumento da concero; com'hoggi di si costuma nella Corte di Roma"). Nawiązanie do zwyczajów rzymskich, także w stylu canzonett („puramente alla Romana"), uzasadnia fakt dedykowania zbioru pochodzącemu z Rzymu kardynałowi Bonifacio Caetaniemu, legatowi papieskiemu w Romanii („legato di Romagna")[42].

Borlasca wyraźnie zaznacza, że jego utwory adresowane są do profesjonalnych muzyków – wirtuozów działających przy akademiach i na dworach książęcych (rękopis R – „Appropriati concertarsi fra Virtuose Accademie, et Camere de Prencipi"; rękopis F – „fra Virtuose Accademie"). Potwierdzają to wskazówki wykonawcze podane przez kompozytora w „Instrukcji", o niemal identycznej treści w obu rękopisach. W rękopisie F występuje kilka dodatkowych uwag – przy tytule „Instruttione" kompozytor dodaje „e modo di concertare", a w treści instrukcji w miejscu, w którym zwraca uwagę na szczególne znaczenie tekstu, uzupełnia, że to właśnie „słowo jest duszą harmonicznego ciała" („la parola come anima del corpo armonico"). Tekst literacki powinien być więc uwypuklony, w pełni zrozumiały dla śpiewaka, „uwewnętrzniony" dzięki wielokrotnemu jego odczytywaniu. Ponadto zwraca uwagę na wyrównanie głosów, aby jeden nie dominował nad drugim, a „wdzięcznie za nim podążał". Bas (instrumentalny) ma stanowić podstawę utworu, korespondować zarówno ze śpiewem, jak i grą

[41] We *Fioretti musical leggiadri* głosy wokalne zapisane są w jednej księdze chórowej, w zbiorze *Canzonette* – w księgach głosowych.

[42] Romania, czyli południowo-wschodnia część dzisiejszej prowincji Emilia-Romana.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

instrumentów. Borlasca przestrzega przed nadużywaniem kwart, sekst i dysonansów, które mogą zakłócać równowagę brzmienia. Odwołuje się do rozwagi dobrego muzyka, który zna reguły dotyczące akompaniamentu. Ufa, że uzwględniając jego rady, wykonawcy osiągną „wdzięczną i miłą harmonię" („gratiosa, et dilettevole armonia"):

INSTRUTTIONE
e modo di concertare

Gli presenti Fioretti si dovran concertar 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, e ripigliarla in groppo o leggiadria leggiadremente addata; e sovra tutto distinguer la parola come anima del corpo armonico; e tanto letta, e riletta s'imprimi, e s'appresenti propria, e non mendicata cantilena havendo solamente posto un Basso che serve per sonar e per cantar però dove sarà descritto il testo; Non segnando quarte, seste, et altre dissonanze per non causar confusione, rimettendomi alla discretezza del buon sonator conoscer, et altri ribattimenti d'unisoni veri mezzi per accompagnar le parti. Che così seguendo l'ordine saran sicuri d'ottener gratiosa, e dilettevole armonia. Et Dio gli conservi.

Fioretti musical leggiadri są więc przykładem typowej dla końca XVI i początku XVII wieku ścisłej współpracy kompozytora i wykonawcy w kreacji artystycznej dzieła. Wyraźnie zaznaczone są dwie sfery kompetencji: kompozytor „przekłada" tekst poetycki na muzykę, a wykonawca, odpowiedzialny za kształt dźwiękowy, wzbogaca wizje kompozytora o element improwizacji[43]. W przypadku utworów Borlaski improwizacja wiąże się przede wszystkim z głosami instrumentalnymi, w mniejszym stopniu – z wokalnymi. Współodpowiedzialność za ostateczny obraz dzieła wymaga oczywiście profesjonalnych wykonawców, co wyraźnie sugeruje Borlasca, a dostrzeganie mistrzostwa improwizacji, wirtuozostwa, umiejętności przekazu wartości znaczeniowych i ekspresyjnych tekstu i muzyki – profesjonalnych odbiorców. Takimi byli z pewnością członkowie akademii i słuchacze koncertów na dworach książęcych, do których Borlasca adresował swoje utwory.

[43] R. Alessandrini, *Performance practice in the „seconda prattica" madrigal*, „Early Music" 27: 1999, nr 4, s. 633-639.

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

Pod względem stylistycznym *Fioretti musical leggiadri* wywodzą się z rzymskiej canzonetty, której wzory stworzył Luca Marenzio w *Il Terzo Libro delle Villanelle a Tre Voci* (1585), łącząc cechy tradycyjnej vilanelli z osiągnięciami nowymi, pochodzącymi z jego własnych madrygałów, canzonett Orazio Vecchiego i z ówczesnej improwizacyjnej praktyki wykonawczej[44]. Styl ten został przejęty przez innych kompozytorów rzymskich i szybko rozprzestrzenił się w całych Włoszech. Zyskał niezwykłą popularność i wpłynął zarówno na madrygał, jak i na lżejsze formy muzyki wokalnej. Odegrał znaczącą rolę w poszerzaniu stylistycznych innowacji w latach dziewięćdziesiątych XVI wieku, między innymi w tworzeniu faktury triowej, opartej na współdziałaniu dwóch głosów wysokich i basu.

Stylistycznie kompozycje Borlaski z *Fioretti musical leggiadri* można włączyć do nurtu *seconda pratica*, o czym świadczą zarówno nadrzędna rola tekstu, jak i udział basso continuo. Choć partia basu instrumentalnego nie jest przez kompozytora zapisana (jedynie w trzech utworach: *S'io la guardo*, *Lasso ch'io ardo* oraz *E tu parti ben mio*, budowa linii melodycznej basu wskazuje na wykonanie instrumentalne, ponieważ przeważają tam długie wartości rytmiczne, liczne skoki kwartowe i kwintowe), to jednak na stronach tytułowych obu rękopisów jest wyraźnie zaznaczona potrzeba jego zastosowania. Ponadto wskazana przez kompozytora konieczność uzupełnienia partii wokalnych udziałem wielu instrumentów stwarza możliwość kreowania różnorodnych zestawów głosów i instrumentów, co jest typowe dla stylu *concertato*.

Summary

In the early 1630s an Italian composer Bernardino Borlasca dedicated the manuscript collection of musical pieces *Fioretti musicali leggiardi* to the Senate of Regensburg and the Senate of Frankfurt. The collection, written by hand by the composer, is a very interesting document not only from the musical point of view since the compositions are preceded by Borlasca's texts containing, among others, remarks on the performing aspects and information which complemented the composer's biography.

Borlasca came from Gavio, a small town near Genoa, but the exact date of his birth is unknown. The first information came from 1609 when the collection of his works *Scherzi musicali ecclesiastici* was edited. On the front page there was written his place of

[44] R. I. DeFord, *Marenzio and the „villanella alla romana"*, „Early Music" 27: 1999, nr 4, s. 535-552. Na stronie tytułowej *Il Terzo Libro delle Villanelle a Tre Voci* (Rzym 1585) Marenzio pisze, że utwory są „skomponowane […] w manierze, w której dziś śpiewa się w Rzymie" („composte […] nel modo che hoggidi si usa cantare in Roma").

Pobrane z czasopisma Annales L - Artes **http://artes.annales.umcs.pl**
Data: 27/11/2026 05:14:29

birth and the information that he was granted a knighthood. A few years later he left Italy and started his service at the Habsburg courts, first for Prince Maximilian I of Bavaria, then for Emperor Ferdinand II as a deputy-musician, main musician, and concertmaster, probably until 1638. The history of Borlasca after 1638, his place and date of death, are unknown. At present, there are extant over one hundred pieces of his composition (in five prints and three manuscripts that were written in his own hand. The manuscripts contain mainly his secular pieces, the prints – sacred ones.

Preserved in two different copies, *Fioretti musical leggiardi* – dedicated to the senators of Regensburg and Frankfurt – contain 18 vocal pieces each with Italian texts. In both copies the compositions are preceded by the author's texts written on several separate pages. The order of notations is similar: the page following the front page contains the expanded text of dedication, short laudation poems (devoted to the town and its authorities) are on the next two pages, and the penultimate page contains instructions on how to perform the music. Both collections of *Fioretti musical leggiardi* have almost identical contents. The pieces are designed for three vocal parts: canto primo, canto secondo and basso and a group of instruments. The composer gives the names of instruments (inter alia lute, theorbo, manacordo, gitarriglia, arpicordo) but he did not give the musical notation, leaving it to the performers. *Fioretti* is an example of a typical cooperation of the late 16th century and the early 17th century between the composer and the performer of a musical piece. There are distinctly marked two spheres of competence: the composer "translates" poetry into music, and the performer enriches the composer's vision with the element of improvisation. In the case of Borlasca, improvisation is connected mainly with instrumental voices, to a lesser degree with vocal ones. As far as the style is concerned, *Fioretti* stems from the Roma canzonetta created by Luca Marenzio in *Terzo libro delle villanelle a tre voci* (1585). Borlasca's compositions can be included in the *seconda pratica* trend (the superior role of the text over music, elements of *concertato* style and participation of basso continuo).