Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 31 (1981)

Artikel: Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568-1634)

Autor: Wernli, Andreas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858829

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 01.12.2025

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

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIETE SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 31

ANDREAS WERNLI

Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568–1634)

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

Lieferbar sind:

Band 1: *Die Organa und mehrstimmigen Conductus*
in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert. Von Prof. Dr. Arnold Geering. 100 Seiten, 11 Notenbeispiele, kart. Fr. 12.–/DM 13.50

Band 2: *Johann Melchior Gletles Motetten*
Ein Beitrag zur schweizerischen Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts. Von Dr. Hans Peter Schanzlin. 143 Seiten, kart. Fr. 14.–/DM 15.50

Band 3: *Bericht über den Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern*
30. August bis 4. September 1952. 72 Seiten, kart. Fr./DM 12.–

Band 6: *Thematischer Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*
in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel. Von Dr. h. c. Edgar Refardt. 59 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr. 13.–/DM 14.50

Band 7: *Der fugierte Stil bei Mozart*
Von Dr. Maria Taling-Hajnali. 131 Seiten mit Notenbeispielen, kart. Fr. 18.–/DM 20.–

Band 8: *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*
Von Dr. Frank Labhardt. Teil I: Textband. 272 Seiten, viele Tabellen, 5 Bildtafeln mit Faksimileseiten, kart. Fr. 17.80/DM 19.80. Teil II: Notenband. 12 Seiten Text und 110 Seiten Noten, kart. Fr. 18.–/DM 20.–

Band 9: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*
Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke. Von Prof. Dr. Hans Oesch. 251 Seiten, kart. Fr. 24.–/DM 26.50

Band 10: *Das Tempo in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts*
Von Dr. Salvatore Gullo. 96 Seiten mit 8 Notenbeispielen, kart. Fr. 19.80/DM 22.–

Band 11: *Kirchenmusik in ökumenischer Schau*
Bericht über den 2. Internationalen Kongress für Kirchenmusik in Bern, 22. bis 29. September 1962. Kongressbericht 101 Seiten, dazu ein Gesamtprogramm 67 Seiten, kart. zusammen Fr. 12.–/DM 13.50

Band 12: *Die Leçon de Ténèbres im 17. und 18. Jahrhundert*
Unter besonderer Berücksichtigung der einschlägigen Werke von Marc-Antoine Charpentier. Von Dr. Theodor Käser. 156 Seiten mit 118 Notenbeispielen, 69 Darstellungen im Text und einem Notenanhang von 12 Seiten, kart. Fr. 17.80/DM 19.80

Band 14: *Archivistische Studien zur Musikpflege am Dom von Mantua 1500–1627*
Von Dr. Pierre Tagmann. 99 Seiten und 8 Bildtafeln, kart. Fr. 22.–/DM 24.50

Band 15: *Orazio Vecchis geistliche Werke*
Von Dr. Raimund Rüegge. 107 Seiten mit zahlreichen Notenbeispielen im Text und einem Notenanhang, kart. Fr. 28.–/DM 31.–

Band 16: *Satztechnik und Form in Claude Goudimels lateinischen Vokalwerken*
Von Dr. Rudolf Häusler. 136 Seiten mit über 150 Notenbeispielen, kart. Fr./DM 22.80

Band 17: *L'Enigme de la Musique des Basses Danses du Quinzième Siècle*
Von Dr. Raymond Meylan. 121 Seiten mit vielen Notenbeispielen, kart. Fr. 36.–/DM 39.80

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

P 22783 81

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

PUBLICATIONS
DE LA SOCIETE SUISSE DE MUSICOLOGIE

SERIE II VOL. 31

ANDREAS WERNLI

Studien zum literarischen und musikalischen Werk Adriano Banchieris (1568 – 1634)

PUBLIKATIONEN
DER SCHWEIZERISCHEN MUSIKFORSCHENDEN GESELLSCHAFT

VERLAG PAUL HAUPT BERN UND STUTTGART

13/12.81

81 G 2561

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung
Auflage: 600 Exemplare

Für Ursula und Christoph

SCHWEIZERISCHE LANDESBIBLIOTHEK
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE SUISSE
BIBLIOTECA NAZIONALE SVIZZERA

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Wernli, Andreas:
Studien zum literarischen und musikalischen
Werk Adriano Banchieris: (1568 - 1634)/
Andreas Wernli. – Bern; Stuttgart: Haupt, 1981.
(Publikationen der Schweizerischen Musik-
forschenden Gesellschaft: Ser. 2; Vol. 31)
ISBN 3-258-03045-6

Alle Rechte vorbehalten
Copyright ©1981 by Paul Haupt Berne
Printed in Switzerland

I N H A L T

	Seite
Textteil	
Einleitung	11
Leben und Werk	13
Forschung und Methode	21
Das literarische Werk	
Ueberblick	25
Eselschriften	25
Bologneser Schriften	36
Novellen	43
Komödien	48
Briefe und geistliche Schriften	53
Banchieri als Dichter und Literat	60
Das Pseudonym	62
Vorbilder	64
Ueberlieferung	73
Form	76
Stil	80
Banchieris Weltbild	89
Der geistliche Stand	89
Bologna	94
Welt und Mensch	97
Gesellschaft	104
Kunst	107
Das musikalische Werk	
Banchieri als Musiker	113
Definition und Funktion der Musik	117
Die theoretischen Grundlagen	123
Alt und Neu	127

	Seite
Vorbilder	137
Giovanni Gabrieli	138
Palestrina und Marenzio	146
Der Contrapunto comune	153
Liturgie, Devotion und Affekt	168
Stilschichten im weltlichen Werk	187
Volkstümliche Elemente	193
Das weltliche Spätwerk und Monteverdi	203
Schluss	217
Anhangsteil	
Abkürzungen und Bibliothekssiglen	220
Anhang 1: Systematisches Werkverzeichnis. Werkregister	
A. Selbständig erschienene Werke	221
B. Werke in Sammeldrucken und theoretischen Schriften	234
C. Nicht erhaltene Werke	236
D. Handschriften	237
Anhang 2: Chronologisches Werkverzeichnis	238
Anhang 3: Verzeichnis der in den literarischen Werken eingefügten oder erwähnten Musikstücke	244
Anhang 4: Bibliographie	
A. Quellen und Ausgaben zur Literatur	254
B. Quellen und Ausgaben zur Musik	257
C. Literatur	258

Seite

Anhang 5: Literarische Editionen

A d r i a n o B a n c h i e r i

La nobiltà (M 42, M 42c)

Le voci degl'asini hanno tutte le proporzioni musicali 264

Ari là 265

L'asino è musico 265

L'asino suona vivo e morto 266

La nobilissima (M 43f)

Ninetta mia carissima 267

Trastulli (M 46)

Sonetto dell'autore all'autore 269

Capitolo dell'autore sopra il di lui cervello 270

Autori celebri di musica 272

La pazzia senile: scola da cantare 274

Prima lettera (Andrea Feliciano) 275

Novella dell'Organista Bergamasco 275

Il furto amoroso (M 49)

La musega de Zan Fichetto (La Girometta) 277

La Minghina da Barbian (M 50,1)

Prologo 284

La fida fanciulla (M 51)

Scena ultima 285

S c e l t a d i F a c e z i e

L'Organista Bergamasco 287

G i u l i o C e s a r e C r o c e

Duecento enigmi

La musica 287

Seite

Anhang 6: Musikalische Editionen

Messa solenne (M 2)

Letamini et exultate 288

Adoramus te 291

Ecclesiastiche sinfonie (M 7)

Alleluja cantemus 292

Cantate domino 295

Hora prima (M 17)

Mentr'il bel Maggio 299

Sentii l'altra mattina 301

Il virtuoso ritrovo (M 28)

Io son pur vezzosetta 303

Trà questi sassi 306

Cartella musicale (M 35b)

Dolorosi tormenti 309

L'organo suonarino (M 37)

Adoramus te 309

La nobiltà (M 42c)

Ragghiate meco 310

La nobilissima (M 43B)

Ninetta mia carissima 311

Andando a spasso 312

Viva l'asin 313

L'impresa

Discordia concors 314

Kritischer Bericht 315

Anhang 7: Namen- und Ortregister 317

TEXTTEIL

Seite

Anhang 6: Musikalische Editionen

Messa solenne (M 2)

Letaniæ et exultate 290

Adoramus te 291

Ecclesiastiche sinfonie (M 7)

Alleluja cantemus 292

Cantate domino 295

Hora prima (M 17)

Mentr'il bel Maggio 299

Sentii l'altra mattina 301

Il virtuoso ritrovo (M 28)

Io son pur vendicata 303

Toh questi passi 306

Cartella musicale (M 35b)

Dolorosi tormenti 309

L'organo suonarino (M 37)

Adoramus te 309

Le nobiltà (M 42c)

Raggirata meco 310

La nobilissima (M 43b)

Ninetta mia carissima 311

Andando a spasso 312

Viva l'amir 313

L'impresa

Discordia concors 314

Kritischer Bericht 315

Anhang 7: Namen- und Ortsregister 317

EINLEITUNG

Adriano Banchieris Stellung im Musikleben von 1590-1630 ist bestimmt durch die Vielfalt seines Schaffens. Es umfasst weltliche und geistliche Musik, Werke für Orgel und Instrumentalensembles so gut wie theoretische Schriften über mehrstimmige Komposition, Gesang, Orgelspiel und Instrumentenbau sowie über gregorianischen Choral und Liturgie. Dazu kommen zahlreiche literarische Werke in Form von Gedichten und Prosaschriften verschiedensten Inhalts: Einmal die Texte zu seiner eigenen Musik, Briefe und geistliche erbauliche Schriften, die Banchieri unter seinem eigenen Namen veröffentlicht hat; dann der grosse, unter dem Pseudonym Camillo Scaliggeri dalla Fratta erschienene Komplex von Komödien, Novellen und längeren Abhandlungen.

Banchieri ist in erster Linie Musiker. Doch von Bedeutung ist hier und in den anderen Gebieten weniger die Qualität, als die Vielseitigkeit seiner Ausdrucksweise und die unzähligen Verbindungen zwischen allen Bereichen seines Schaffens. Sie erlauben einen vollständigeren Einblick in sein Denken als dies bei anderen Musikern seiner Zeit möglich ist. Diesem Denken und seinem Zusammenhang mit der Musik nachzugehen, wird in den vorliegenden Studien versucht.

Meine Arbeit wurde 1975 von der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich als Dissertation angenommen. Für die Drucklegung wurde sie nicht mehr wesentlich überarbeitet. Neu hinzugekommen ist einzig das Kapitel über Liturgie, Devotion und Affekt, und im bibliografischen Bereich sind die Standorte amerikanischer Bibliotheken eingearbeitet. Dagegen ist die seit 1975 erschienene Literatur nur in einigen wenigen Fällen berücksichtigt.

Die Arbeit fand Unterstützung beim Helene-Stodola-Fonds, Zürich, aus

dessen Mitteln ein Teil meines einjährigen Forschungsaufenthaltes in Bologna finanziert wurde; beim Schweizerischen Nationalfonds für Forschung und Wissenschaft mit Beiträgen an die Herstellung von Fotokopien und an die Drucklegung, sowie bei der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft mit einem weiteren Druckkostenbeitrag und der Aufnahme der Arbeit in ihre Publikationenreihe. Bei diesen Institutionen möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken. Mein Dank gilt auch den verschiedenen Bibliotheken und ihren Mitarbeitern, in Bologna vor allem der Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, der Biblioteca Universitaria und dem Civico Museo Bibliografico Musicale mit dessen Leiter, Dr. Sergio Paganelli; sowie vielen amerikanischen Bibliotheken für ihre Hilfe. Auch den Herren Professor Dr. Luigi Ferdinando Tagliavini, Fribourg, und Professor Dr. Ottavio Besomi, Zürich, sei für ihre wertvollen Hinweise gedankt. Ganz besonders danken möchte ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Kurt von Fischer, der die Arbeit mit grosser und warmer Anteilnahme gefördert hat. Mein grösster Dank geht an meine Frau, welche die Arbeit in allen ihren Stadien mit kritischer Wachsamkeit begleitet hat und auch alle Abschriften sowie die Herstellung der Offsetvorlage besorgte.

LEBEN UND WERK

Die Quellen zu Banchieris Leben fliessen spärlich; am wichtigsten sind seine Briefe und Widmungen.[1] In Bologna am 3. September 1568 geboren, trat er 1587 in das Bologneser Olivetanerkloster San Michele in Bosco ein. 1589 wurde er Novize, und ein Jahr später erhielt er die Mönchsweihen. Die Folgezeit ist von mehreren Aufenthalten in Klöstern ausserhalb Bolognas gekennzeichnet: 1592 in Lucca, wo er vom Domorganisten Giuseppe Guami Unterricht erhielt; 1593 in Siena; 1594-1599 wieder in Bologna, und da bezeichnet er sich seit 1596 offiziell als "Organista di S. Michele in Bosco".[2] Als Organist amtete Banchieri von 1599-1603 in Imola[3], 1604 in Gubbio, 1605 in Venedig und 1606 in Verona, bis er 1607 nach Bologna zurückkehrte. Im gleichen Jahr weihte er die Orgel im Kloster Monte Oliveto bei Siena ein, und 1610 entfernte er sich ein letztes Mal für längere Zeit von seiner Vaterstadt, als er zur Kanonisierungsfeier von Carlo Borromeo in Mailand weilte. Ab 1611 blieb Banchieri in Bologna und wurde 1618 zum Titularabt ernannt. 1615 gründete er in San Michele in Bosco die Academia dei Floridi, die erste musikalische Akademie in Bologna; sie wurde indessen um 1623/4 aufgelöst, um ausserhalb des Klosters im Hause von Girolamo Giacobbi als Academia dei Filomusi weiterzubeste-

1) Die Zusammenfassung folgt Mischiati, Oscar: Adriano Banchieri. Profilo biografico e bibliografico delle opere, Bologna 1972 (zit. Mischiati); hier findet sich auch ein ausführliches Werkverzeichnis. Die Werke werden im folgenden zitiert mit Kurztiteln; in Klammer folgt die mit M gekennzeichnete Nummer des Verzeichnisses, Kleinbuchstaben bezeichnen weitere Auflagen. Die mit * versehenen Zahlen beziehen sich auf das Verzeichnis verschollener Werke. Eine Kurzfassung des Werkverzeichnisses mit Ergänzungen und Angaben zur Seitenzählung enthält Anh.1, S.221ff.

2) Canzoni alla Francese (M 14, 1596), Salmi a cinque (M 5, 1598) und Messa solenne (M 2, 1599).

3) Mischiati, S.41, gibt als Datum nach dem Liber familiarum das Jahr 1600, korrigiert diese Angabe jedoch ebd., Anm.10, mit dem Hinweis auf die am 20.9.1599 in Imola datierte Widmung der Pazzia senile (M 18b). Da er sich beim Liber familiarum um ein jährliches Verzeichnis handelt, ist die zweite Angabe die genauere.

hen, wobei Banchieri als Principe fungierte, bis er das Amt 1628 aus Gesundheitsgründen niederlegte. 1634 starb er mit 66 Jahren an einem Schlaganfall.

Banchieris Vielseitigkeit legte bis anhin aus Gründen der Uebersicht eine systematische Gliederung seiner Werke nahe.[1] Eine chronologische Betrachtung[2] vermag dagegen dem Ablauf seines Schaffens zu folgen und die Biografie von dieser Seite her zu ergänzen. Wohl ist zu berücksichtigen, dass der Zeitpunkt der Entstehung und Veröffentlichung eines Werkes oft nicht derselbe zu sein braucht, doch lassen sich trotzdem deutlich Schwerpunkte und Einschnitte feststellen. Auch sind die Daten einiger verschollener Werke nicht gesichert; ihre geringe Anzahl fällt indessen nicht ins Gewicht.

Nach eigenen Aussagen hat sich Banchieri seit seiner Kindheit mit Musik beschäftigt[3]; die Anfänge seiner kompositorischen Tätigkeit fallen ungefähr in sein zwanzigstes Lebensjahr.[4] Doch sind seine ersten Veröffentlichungen nicht musikalische Werke, sondern zwei Schriften. Die erste, C o n c l u s i o n i l a t i n e s o p r a l ' o r g a n o (M *22), ist nicht erhalten; ihr Widmungsträger lässt auf das Erscheinungsjahr 1589/90 schliessen.[5] Dass Banchieri mit einer Schrift über die Orgel erstmals an die Oeffentlichkeit tritt, zeigt seine Herkunft von der Praxis, die er auch später nie verleugnete[6]; sie mag ein Grund dafür sein, dass er erst mit 26 Jahren Kompositionen

1) So bei Mischiati, s.a. Anh.1.

2) s. das chronologische Werkverzeichnis, Anh.2.

3) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.10: "... et io fin da fanciullo in questa [sc. musica] armonicamente mi approfittai..."

4) C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b, 5. Teil 1613), S.148: "Queste sono le regolette del contrapunto..., le quali in venticinqu' anni ho acquistate esercitando al componere trent' opere musicali..."

5) Mischiati, S.174.

6) s. unten, S.113.

im Druck herausgab. Das zweite Werk, La nobiltà dell'asino (M 42, 1592), zeichnet Banchieri nicht mit seinem eigenen Namen. Von Anbeginn tritt somit die für sein Schaffen charakteristische Gespaltenheit zutage, denn nicht nur scheidet er klar musikalische Produktion von literarischer, sondern auch ernsthafte von unernster.

Nochmals mit dem Esel zu tun hat das Buch La nobilissima anzi asinissima compagnia (M 43, 1597), wo zum erstenmal das Pseudonym Camillo Scaliggeri dalla Fratta erscheint; mit den Statuten der Compagnia parodiert Banchieri im ersten Teil den Bereich der Akademie, der für ihn ab 1615 ernsthaft von Bedeutung wurde; im zweiten Teil, Il donativo di quattro asinissimi personaggi, finden sich mit dem Auftritt von Figuren aus der Commedia dell'arte und mit der Verwendung verschiedener Dialekte und musikalischer Zwischenstücke Elemente, die später in den Komödien wieder aufgenommen werden.

Dem Druck seines ersten musikalischen Werkes, der Concerti ecclesiastici (M 1, 1595)[1], scheint Banchieri grosses Gewicht beigemessen zu haben. In der Widmung an Kardinal Sega bezeichnet er die Sammlung als "has ingenioli mei iure primitias."[2] Im Gegensatz zu manchen zeitgenössischen Komponisten, deren erste Versuche entweder in Sammeldrucken oder - wie im Falle von Monteverdis Sacrae Cantiunculae - in einfacher Aufmachung erscheinen[3], legt Banchieri ein repräsentatives, in keiner Weise anfängerhaftes Werk vor, das neben einer Messe elf Motetten, drei Magnificat und drei Instrumentalsätze umfasst. Repräsentativ ist die Zahl von acht auf zwei

1) Zur Frage der Salutazioni loretane (1594) s.S.238, Anm.3.

2) Die Widmung ist wiedergegeben in Wilbert, S.151. Frei übersetzt in Lettere armoniche (M 41), S.37: "... questo mio primo parto di concerti ecclesiastici..."

3) So auch Viadanas erster Druck; s. Mompellio: Viadana, S.13.

Chöre aufgeteilte Stimmen, da die Musik anlässlich des Besuchs von Kardinal Sega in San Michele in Bosco aufgeführt wurde.[1] Die grosse Anlage sowie der von Banchieri zum erstenmal im Druck verwendete Typ der Spartitura mit Taktstrichen und den beiden herausgezogenen Aussenstimmen[2] zeigen wenn nicht unbedingt stilistische Eigenständigkeit, so doch eine gründliche Beherrschung des Handwerks, die es ihm erlaubt, von Anfang an Neuerungen im aufführungspraktischen Bereich zu wagen.

Die folgenden beiden Jahre bringen eine Ausweitung seiner kompositorischen Tätigkeit. Die Canzoni alla francese (M 14, 1596) bilden die erste selbständige Sammlung von Instrumentalstücken und Hora prima di recreatione (M 17, 1597) das erste Buch dreistimmiger Kanzonetten. So schreitet Banchieri in den Jahren 1589/90 bis 1597 gleichsam den Kreis seiner Tätigkeit aus; dieser wird später durch die geistlichen Schriften nurmehr unwesentlich erweitert.

Seine Produktion steht von nun an nicht nur in Zusammenhang mit den äussern Stationen seines Lebens, sondern lässt auch Rückschlüsse auf seine innere Entwicklung zu. So ist es wohl einerseits dem Erfolg der Pazzia senile (M 18, 1598) und anderseits der Abwesenheit von Bologna[3] zuzuschreiben, wenn in rascher Folge drei weitere Sammlungen dieser Art entstehen[4]; in den Jahren 1604-1608 folgen drei Bücher fünfstimmiger Madrigale sowie das 5. Buch der Kanzonetten. Demgegenüber sind während derselben Zeit nur wenige geistliche und instrumentale Werke zu verzeichnen, und im Bereich der Musiktheorie erscheint einzig mit dem Organo suonarino (M 37, 1605) eine grössere Publikation; die Cartella del canto figu-

1) Lettere armoniche (M 41), S.37f.

2) Es ist die zweite gedruckte Orgelstimme überhaupt; s. Haller, S.72 und 74.

3) Pirrotta, Sp.1419.

4) Eine davon die umgearbeitete Pazzia senile (M 18b).

r a t o (M 35, 1601) - entstanden in Zusammenhang mit Banchieris Tätigkeit als Musiklehrer in Imola[1] - bildet erst den Kern für spätere Erweiterungen.

Mit der Rückkehr nach Bologna scheint sich Banchieris Situation auf zwei Arten zu verändern. Das Ende seiner Wanderjahre und damit ein inneres Zur-Ruhe-Kommen führen zu einem Ansteigen der Produktion; gleichzeitig verlagert sich der Schwerpunkt auf theoretische und vor allem auf geistliche Werke. Das Jahr 1611 ist besonders reich an didaktischen Werken; einen Höhepunkt dieses Lebensabschnittes bilden jedoch die Jahre 1613-16, in welchen drei geistliche Publikationen erscheinen, darunter der wichtige T e r z o l i b r o d i n u o v i p e n s i e r i e c c l e s i a s t i c i (M 11, 1613) und die letzte doppelchörige Komposition D u e r i p i e n i a o t t o (M 12, 1614); überdies das grösste theoretische Werk, die C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b, 1614). Dieses hat als Gegenstück im gregorianischen Bereich den D i r e t t o r i o m o n a s t i c o d i c a n t o f e r m o (M 33, 1615/16), ein Kompendium musiktheoretischer, liturgischer und ordensgeschichtlicher Themen. In dasselbe Gebiet gehört der F r u t t o s a l u t i f e r o (M 32, 1614), ein Gebets- und Meditationsbüchlein für Priester zur Vorbereitung der Messe.

Aber auch weltliche Werke finden sich in dieser Periode erneut: 1614 wird das sechste und letzte Buch der Kanzonetten T i r s i , F i l i , e C l o r i (M 22) veröffentlicht, das möglicherweise schon seit längerer Zeit zum Druck reif war[2] wie das vierte Buch fünfstimmiger Madrigale, das im Vorwort zum F e s t i n o (M 25, 1608) angekündigt[3]

1) Das Werk ist seinem Schüler Carlo Codronchi gewidmet (Teile der Widmung bei Mischiati, S.111, Anm.161); ein anderer Schüler war Domenico Neretti (L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.93 und 140).

2) In der Widmung heisst es: "... composti da me già un'estate..." Zit. nach Vogel, Emil, Bd.1, S.62. Das Werk selbst wurde im 2. Weltkrieg zerstört; s. Mischiati, S.94, Anm.134.

3) Mischiati, S.174.

und in Banchieris Werkverzeichnis von 1614 zusammen mit T i r s i (M 22) unter den für den Druck vorbereiteten Werken aufgeführt ist. Die beiden Werke bilden den endgültigen Abschied von dieser Art Madrigale; ihre Welt lebt mit der ersten 1612/13 von Camillo Scaliggeri verfassten Komödie I l f u r t o a m o r o s o (M 49) gleichsam in Banchieris anderem Selbst weiter, das nach einer fünfzehnjährigen Pause mit dem Auftreten Scaliggeris zu neuem Leben erwacht. Als weiteres Ereignis fällt schliesslich die Gründung der Academia dei Floridi in dieselben fruchtbaren Jahre.

Dass sich Banchieri der Bedeutung dieser Zeit bewusst war, geht aus den drei Werkverzeichnissen hervor, die er kurz hintereinander im T e r z o l i b r o (M 11, 1613), in der C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b, 1614) und in L a c a r t e l l i n a (M 35c, 1615) erstellte.[1] Wohl ist es auch kein Zufall, dass er in der C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b) sein Bild veröffentlicht[2], das einzige, das von ihm erhalten ist.[3] Es äussert sich darin offenbar ein Bedürfnis, Bilanz zu ziehen, über dessen Gründe sich nur Vermutungen anstellen lassen.

Auffällig ist die nun folgende Pause. Erst nach drei Jahren folgt die nächste Publikation; unterdessen war Banchieri mit fünfzig Jahren zum Titularabt ernannt worden. Zunächst überwiegen neue geistliche Werke: Von 1619-25 sind drei Sammlungen von Messen und Motetten erhalten, und eine Reihe weiterer geistlicher Kompositionen ist indirekt nach-

1) Herausgegeben in Mischiati, S.177ff.

2) S.*8, wiedergegeben in Mischiati, gegenüber S.40; eine späte Kopie in Enciclopedia della Musica, Bd. 1, Tafel 88.

3) Ein zweites, vielleicht neueres Bild ist erwähnt in der an Bartolomeo Magni gerichteten Widmung zu I l p r i n c i p i a n t e (M 36): "... né tacer devo l'onorevolezza ultimamente fattami da voi con l'avermi annesso in quadro di pittura al naturale nel di voi studio tra schiera eminente di musici scrittori." Die übrigen in Magnis Studio abgebildeten Musiker sind dort auf der folgenden Seite aufgeführt.

weisbar; dann bricht diese Seite von Banchieris Tätigkeit ab.[1] Ebenfalls 1625 gibt Banchieri die Lehrduette Il principiante fanciullo (M 36) sowie die akademische Lektion über die Panflöte, La sampogna (M 40)[2], in Druck. Drei weltliche Sammlungen verteilen sich regelmässig auf die acht Jahre von 1622-30; als letzte bildet Trattenimenti da villa (M 27, 1630) das letzte musikalische Werk überhaupt.

Die Haupttätigkeit Banchieris liegt ab 1619 jedoch auf literarischem Gebiet. Zu seinen Lebzeiten erscheinen drei Komödien, ein in drei Büchern verwerteter Komplex von Novellen, Gedichten und Kurzkomödien, sowie die Dialektschriften Discorso della lingua bolognese (M 44, 1622) und Lettera nell'idioma natio (M 45, 1633), welche nach seinem Tod durch Origine delle porte... (M 53, 1635) vermehrt werden; noch 1668 erscheint eine neue Novellensammlung, Di Sulpizia Romana trionfante trattenimenti cinque (M 47); alle diese Werke unter dem Pseudonym.

Die Zeit nach 1622 ist gekennzeichnet vom Rückgriff auf vor 1614 entstandene Werke. Im Gegensatz zu vielen Neuauflagen, die meist ohne seine Beteiligung und manchmal gegen seinen Willen erfolgten[3], werden einige von Banchieri mehr oder weniger neu bearbeitet. Trattenimenti da villa (M 27, 1630) enthalten mehrere Stücke aus Il zabaione musicale (M 23, 1604); I gemelli armonici (M 8a, 1622) werden um drei Sätze erweitert; Bar-

1) Eine Ausnahme bildet das dreistimmige Salve Regina, welches der zweiten Auflage der Dialogi (M 13a, 1629) beigegeben ist, dessen Entstehungszeit jedoch nicht bekannt ist. Zu den Messen in RISM 1628[2] s. Mischiati, S.171.

2) s. unten S.119, Anm.3.

3) Lettere armoniche (M 41), S.19; Faks. in Mischiati, gegenüber S.81: "... e venendo ristampate, non è mio consenso, posciache gl'autori perdono il possesso, ne possono ovviare alle cose già imprese."

ca di Venetia (M 24a, 1623) und Saviezza giovenile (M 21a, 1628) werden mit Basso continuo versehen; L'organo suonarino (M 37b, 1622) ist ergänzt; Cantorino utile (M 31, 1622) und La Banchierina (M 35d, 1623) gehen auf die Cartella musicale (M 35b, 1614) zurück. Schliesslich nimmt Banchieri mit den Conclusiones (M 39, 1627) seine erste Publikation von 1590 wieder auf: Die Widmung an Papst Urban VIII. bedeutet Höhepunkt, gleichzeitig aber auch Rückbesinnung, denn er erinnert an die Zeit von 1598/9, in welcher der Papst, noch als Kardinal Pietro Aldobrandini und Legat in Bologna[1], Banchieris Musik in San Michele in Bosco anhörte.[2] Hier schliesst sich der Kreis, und wiederum erhält man den Eindruck, dass es nicht Zufall ist.[3] Denn es erscheinen zwei Werke, die auf verschiedene Weise eine Summe von Banchieris und Scaliggeris Produktion bilden. Das eine, Lettere armoniche (M 41, 1628; erweitert: M 41a, 1630), enthält Briefe und Widmungen, in denen Banchieri gleichsam auf sein Leben zurückblickt; das andere, Trastulli della villa (M 46, 1627), Banchieris weitaus umfangreichstes literarisches Werk, behandelt in reicher Fülle Fragen aus allen Lebensbereichen und bietet einen gesamten Ueberblick über sein Denken und seine Anschauungen.

1) Gualandi, S.34.

2) Lettere armoniche (M 41), S.1. Zwar war Pietro Aldobrandini Legat von 1598-1606, Banchieri jedoch ab 1599 von Bologna abwesend.

3) s. auch unten, S.114.

Forschung und Methode

Hauptschwierigkeit für die Banchieriforschung bildete während langer Zeit die unübersichtliche Quellenlage. Ihr sind die biografischen Irrtümer und die vielen Unklarheiten in Datierung und Klassifizierung seiner Werke zuzuschreiben, wie sie sich in fast allen Nachschlagewerken und Spezialuntersuchungen finden. Abhilfe schaffte erst die grundlegende Studie von Mischiati[1]; sie bildet auch die unentbehrliche Grundlage meiner Arbeit. Wohl ist die Situation noch nicht bis in die letzten Einzelheiten geklärt; wohl auch zu erwarten, dass verschollene Werke wieder auftauchen. Da jedoch in allen Tätigkeitsbereichen Banchieris die Hauptwerke vorliegen, ist nicht anzunehmen, dass neue Funde eine wesentliche Korrektur des bestehenden Bildes erfordern; von hier aus erscheint der Versuch einer Interpretation gerechtfertigt.

Es liegt vermutlich an der besonderen Beschaffenheit von Banchieris Person und Werk, dass es nur wenige grössere Arbeiten über ihn gibt; keine zieht mehr als eine Seite seines Schaffens in Betracht. Das grösste Interesse haben die Madrigalkomödien gefunden, dann Banchieris Beitrag zu Aufführungspraxis, Generalbass, Solmisation und Orgelspiel. Mit Ausnahme der von Wilbert behandelten Messen und der schwer zugänglichen Ausgabe der *Ecclesiastiche sinfonie* (M 7) von Bowman ist das geistliche Werk weitgehend unbekannt geblieben; dies gilt noch mehr für die literarischen Schriften, von denen die in Faksimile zugänglichen *Lettere armoniche* (M 41+a) und *Discorso della lingua bolognese* (M 44b) eher wegen ihres musik- und kulturgeschichtlichen Interesses als wegen ihres literarischen Eigenwertes neu aufgelegt worden sind.[2]

1) s. S.13, Anm.1.

2) s. *Lettere armoniche*, Nota alla ristampa, S.[1], und *Discorso*, Premessa, S.[4].

So fallen denn auch die Urteile über Banchieri je nach Gesichtspunkt verschieden aus. Während Einstein von musikalischer Warte aus die Madrigalkomödien für das einzig Bleibende an seinem Werk hält[1], schreibt Scarpini, der Historiker des Olivetanerordens, den Erfolg gerade dieser weltlichen Werke dem schlechten Publikumsgeschmack zu.[2] Innerhalb des musikwissenschaftlichen Schrifttums zeigen sich die Unterschiede vor allem am Problem der Fortschrittlichkeit und Eigenständigkeit. Die Beschäftigung mit den Madrigalen führt zur Erkenntnis der konservativen Haltung Banchieris[3], eine Untersuchung seiner theoretischen Schriften fördert dagegen seine Modernität zutage.[4] In neueren amerikanischen Publikationen finden sich zeitweise beide Meinungen beim selben Verfasser nebeneinander.[5] Aehnliche Widersprüche zeigen sich auch in Bezug auf Banchieris Eigenständigkeit. Während er in den Orgelmessen "eigene Wege beschreitet"[6], weiss er sich in den Madrigalkomödien nicht vom Vorbild Orazio Vecchis zu lösen.[7]

In der Literaturforschung fand Banchieri als Randfigur wenig Beachtung; am bekanntesten ist er als Verfasser des dritten Teils der heute noch populären Trilogie B e r t o l d o , B e r t o l d i n o e C a c a s e n n o geworden; sein Beitrag wird als müde Wiederholung[8] der beiden ersten, von Giulio Cesare Croce geschriebenen Teile gewertet.

1) Einstein, S.803.

2) Scarpini, S.239.

3) s. Delfrati, S.599-611.

4) s. Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.385-395, und die dazugehörigen Diskussionen.

5) Garrett nennt Banchieri "a person of progressive attitudes and innovative ideas", stellt dann aber fest: "The c o n c l u s i o n i contains no revolutionary statements or theories" (S.1 und 25). Auch bei Kelly, Bowman und Marcase findet sich der Hinweis auf die Modernität ohne Bestätigung durch die jeweiligen Forschungsergebnisse.

6) Wilbert, S.140.

7) Mischiati: Art. Banchieri, S.653.

8) Rouche, S.6.

Als Autor von Novellen wird ihm kein gutes Zeugnis ausgestellt[1]; in seinen Komödien folgt er einem seit dem 16. Jahrhundert feststehenden Schema und zeigt einige Originalität nur in der Verwendung des Dialekts[2], wohl das einzige heute noch interessierende Gebiet.

Einig sind sich alle Autoren in der Darstellung von Banchieris Persönlichkeit. Sie zeichnet sich aus durch eine ungetrübt friedfertige Gutmütigkeit[3] und einen witzigen, zu Spässen bereiten Geist, der zur Bizzarie neigt[4], und dessen Humor oft plump wirkt.[5] Nur selten werden dabei Zusammenhänge zu seiner Umgebung hergestellt; so in Ansätzen bei Pirrotta und in sachlich überzeugender, aber deutlich apologetischer Weise bei Vecchi[6]; eine kritische Skizzierung der Situation Bolognas und der Bologneser Musiker im frühen 17. Jahrhundert findet sich dagegen bei Vatielli.[7]

Die Menge und Mannigfaltigkeit von Banchieris Schaffen liess es bis anhin nicht zu einer geschichtlichen Einordnung der ganzen Persönlichkeit kommen. In der vorliegenden Arbeit kann ich die Lücke nicht schliessen; das Gesamtwerk wird herangezogen unter verschiedenen Einschränkungen. Ausgangspunkt bildet eine musikalische Fragestellung, und deshalb wird eine literatur- oder liturgiegeschichtliche Einordnung nicht versucht. So verzichte ich vor allem darauf, die Herkunft literarischer Motive systematisch zu erforschen; wesentlicher scheint mir die Art ihrer Verwendung bei Banchieri. Auch die Darstellung seiner Beziehung zu literarischen Vorbildern oder der Verwendung von

1) Di Francia, S.397.
2) Tanfani, Sp.1421.
3) Allorto: Adriano Banchieri, S.20.
4) Mischiati: Art. Banchieri, S.653.
5) Di Francia, S.397.
6) Vecchi, Le accademie.
7) Vatielli: La scuola, S.33f.

Dialekten muss Skizze bleiben. Die nichtmusikalische Produktion soll dazu dienen, Anhaltspunkte für seine musikalische Verhaltensweise zu gewinnen, weil die Einheit der Person eine vergleichende Gegenüberstellung der verschiedenen Gebiete in besonderem Masse zulässt.

Nach einem Ueberblick über das fast unbekannte literarische Werk werden wichtige Stilmerkmale sowie die Hauptzüge von Banchieris Weltbild herausgearbeitet. Im musikalischen Bereich beschränke ich mich auf einzelne Punkte, die zum Musikverständnis Banchieris und seiner stilistischen Einordnung meines Erachtens im Vordergrund stehen. In quellenmässiger Hinsicht stützt sich die Arbeit auf das Verzeichnis von Mischiati, wobei Ergänzungen sich nicht als Ergebnis systematischer Forschung ergeben haben. Aus den vielen, vor allem von Luigi Frati erschlossenen Quellen zur Situation Bolognas wurde eine Auswahl getroffen nach der Beziehung, in der sie zu Banchieri stehen, und in erster Linie ihm bekannte Autoren und Ereignisse berücksichtigt. Die in Anhang 5 und 6 mitgeteilten literarischen und musikalischen Stücke und Ausschnitte sind als weiteres Anschauungsmaterial zum Text ausgewählt, wo sich an den entsprechenden Stellen ein Verweis findet.[1)]

1) Zu den Editionskriterien s.S.264 und 315.

DAS LITERARISCHE WERK

UEBERBLICK

Zwei Merkmale kennzeichnen die literarische Produktion Adriano Banchieris. Innerhalb eines einzigen Werkes verwendet er verschiedene Gestaltungsweisen: Prosa, rhythmisch prägnante, oft gereimte Sentenzen und eingeschobene Gedichte stehen hier ebenso beieinander wie Erzählungen, Briefe, Dialoge und Szenen. Viele Madrigale, Sonette oder Ottave rime begegnen in den musikalischen Publikationen wieder[1], sodass die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen sowie zwischen Literatur und Musik nicht eindeutig sind. Doch auch untereinander hängen die Werke eng zusammen: Einzelne Teile werden, manchmal mit geringfügigen Varianten, vom einen ins andere übernommen. Solche Selbstzitate von oft beträchtlichem Ausmass verwischen die Trennungslinien zwischen den Werken; Fremdzitate wie Sprichwörter, Rätsel und volkstümliche Novellen, aber auch eingeschobene Stellen von andern Autoren, lassen klare Abgrenzungen auch nach aussen fehlen. All dies erschwert eine Aufteilung nach Gattungen; an ihre Stelle tritt im folgenden Ueberblick bei einigen Werken eine Gruppierung nach dem Inhalt.

ESELSCHRIFTEN

Mit der Thematik des Esels befassen sich zwei Titel: La nobiltà dell'asino (M 42) und La nobilissima anzi asinissima compagnia degli briganti della

1) s. Anh. 3.

b a s t i n a (M 43). Im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erschienen, bilden sie die frühesten literarischen Publikationen Banchieris, und wie die vielen Auflagen bezeugen, auch die erfolgreichsten. Das erste Werk wurde bis 1666 fünfmal neu aufgelegt und überdies ins Englische, Französische und Deutsche übersetzt; acht Neuauflagen erlebte das zweite.

L a n o b i l t à bietet ein Eselslob in Form einer wissenschaftlichen Abhandlung[1]: Nach einer kurzen Schilderung der Vorteile von Hund, Pferd, Löwe, Affe und Elefant, die alle Anspruch auf die Würde des Königs der Tiere erheben, erhält schliesslich der Esel die Krone, was mit verschiedensten Argumenten begründet wird. Eine Einleitung beschäftigt sich mit etymologischen Fragen, sodann werden Eigenschaften und Fähigkeiten des lebenden Esels genannt. Der zweite Teil enthält Abschnitte über den Nutzen des toten Tieres sowie über die vom Esel abgeleiteten Namen, Gebräuche, Sprichwörter und Wappen. Als Konsequenz ergibt sich schliesslich für den Menschen, dass er den Esel nachahmen[2] und mit ihm eins werden soll.[3]

In L a n o b i l i s s i m a wird diese gesellschaftliche Seite ausgeführt[4]: Die Statuten im ersten Teil des Werkes enthalten in zwölf Kapiteln eine Anleitung, wie man sich über die Grundformen der Höflichkeit hinwegsetzt. Im zweiten Teil, I l d o n a t i v o d i q u a t t r o a s i n i s s i m i p e r s o n a g g i, folgen die Antrittsgaben von vier neu in die Eselszunft aufgenommenen Mitgliedern, alle aus der Commedia dell'arte bekannt, die je mit ihrem eigenen Dialekt gezeichnet sind: der Kaufmann aus Venedig und Dr. Gratiano aus Bolog-

1) Die Darstellung folgt M 42c.

2) Fol.43: "... coloro i quali vediamo giornalmente inasinire di maniera, che in ogni loro operazione si sforzano d'imitar gli asini."

3) Fol.44: "... in somma voi [sc. lettori], l'asino e io diventiamo tutti una cosa medesima, visu verbo et opere."

4) Von einer "sostanziale identità" der beiden Werke zu sprechen, wie dies Mischiati, S.139, Anm.213, tut, ist weder formal noch inhaltlich gerechtfertigt.

na, beide mit selbstverherrlichenden Gedichten an ihre jungen Angebeteten, das erste davon zu Musik gesetzt; dann der Bergamaske, der sich mehr kulinarischen Fragen widmet - er entspricht dem Diener der Komödie[1]; als vierter der Vertreter des Toskanischen, der die beiden Eselslieder "Andando a spasso" und "Viva l'asin" beisteuert. Zum Schluss drängt sich unter den vielen weiteren Anwärtern auf Mitgliedschaft noch der Erzpedant vor - ebenfalls eine traditionelle literarische Figur -, charakterisiert mit einem von Latein durchsetzten Italienisch.

Die Zusammengehörigkeit der beiden Eselwerke ist aus dem Titel der Ausgabe von 1599 ersichtlich.[2] Bereits am Ende von L a n o b i l t à (M 42) schlägt der Verfasser die Einrichtung einer Eselszunft vor[3]; umgekehrt wird in der Widmung von L a n o b i l i s s i m a (M 43f) eben darauf Bezug genommen[4], und in Kap.7 der Statuten Besitz und Lektüre von L a n o b i l t à zur Vorschrift erhoben.[5]

Die von Banchieri unter dem Namen Griffagno degli Impacci in der 4. Auflage von L a n o b i l t à (M 42c, 1599) vorgenommenen Erwei-

1) s. unten, S.49.

2) M 42c: "La nobiltà dell'asino di Attabalippa del Perù. Riformata da Griffagno degli Impacci e accresciuta di molte cose non solo piacevoli, curiose e di diletto; ma notabili e degni di ogni asinina lode. Dedicata alla Sublime Altezza, la Sig.ra Torre degli Asinelli e in ultimo aggiuntovi di nuovo la nobile e onorata compagnia delli briganti della bastina. Composizione di Camillo Scaliggeri dalla Fratta." Faks. Mischiati, gegenüber S.132.

3) Fol.43': "Che saria cosa molto lodevole, ch'un dì si risolvessero a istituire una compagnia cognominata da sì degno animale; portandone con loro la sua bella imagine dentro e fuori; e cercando in ogni tempo di seguitare i suoi vestigi; facendo costituzione e decretando leggi, conformi alla dolce natura del prelibato Signore..."

4) Fol.2f.: "...le sue [sc. asino] rare doti ed eccellenti qualità, descritte in sì gran fascio da quella lingua di Pappagallo di Attabalippa del Perù, il cui consiglio (dato da esso nel fine dell'opera) fu accettato da noi con lieta fronte..."

5) Fol.9: "... si commanda espressamente..., che [il brigante] debba far provvisione d'un'opera d'Attabalippa del Perù, ch'è un libro chiamato L a n o b i l t à d e l l ' a s i n o , stampato in Venezia, e questo avere appresso di se, leggendolo almeno una volta al mese distesamente..."

terungen zeigen Ansätze zu einer szenischen Gestaltung der Uebergänge, in denen die einzelnen Tiere wie Darsteller in einem Schauspiel neu eingeführt werden.[1] Besonderes Gewicht erhält die Musik. Während sie in der ersten Auflage im Abschnitt über die Sprichwörter gegen Ende des Werkes ihren Platz hat[2], weist ihr Griffagno einen eigenen Abschnitt im ersten Drittel zu.[3] Um die Anrufung des Esels, "Ari là", zu erklären, werden musiktheoretische Begriffe verwendet[4]; schliesslich enthält das Titelblatt einen Kanon[5], der inhaltlich und musikalisch ein Vorläufer des "Contrapunto bestiale alla mente" aus dem F e s t i n o (M 25) ist.

Beide Elemente, das theatralische und das musikalische, sind in L a n o b i l i s s i m a (M 43) noch ausgeprägter. Der zweite Teil ist mit drei Musikstücken versehen, und es treten einzelne Personen auf. So lassen sich schon in diesen frühen Werken Tendenzen feststellen, die für Banchieri auch weiterhin von Bedeutung bleiben werden.

Die Figur des Esels hat eine lange und vielfältige Tradition in Literatur und Brauchtum[6]; ein Teil davon ist eingegangen in die Unzahl von Zitaten, Sprichwörtern und Namen, die Banchieri in L a n o b i l t à zusammenstellt. Der Titel enthüllt einen grundlegenden Topos: Die verkehrte Welt.[7] Adel des Esels bedeutet Adel des Gemeinen, ein Wi-

1) z.B. Fol.7: "Ma con più grave aspetto comparisce l'elefante. Qual tutto gonfio, sì com'è maggior di corpo che gl'altri, così si pretende e vuol esser maggiore di perfezione e di nobiltà."

2) M 42, S.59; Anh.5, S.264f.

3) L'asino è musico, M 42c, fol.17'-18'; Anh.5, S.265ff.

4) Fol.10; Anh.5, S.265.

5) Anh.6, S.310.

6) Eine ausführliche Studie bietet Martin Vogel. Er benutzt L a n o b i l t à in der deutschen Uebersetzung (M 42i) mehrfach als Quelle, ohne Banchieris Verfasserschaft zu kennen. Auch wird die Schrift in keiner Weise interpretiert.

7) s. dazu Curtius, S.104ff.

derspruch, der etwa zur gleichen Zeit in der Naturwissenschaft eines Ulisse Aldrovandi (1522-1605) bereits objektiviert zur Darstellung kommt.[1]

Nun bildet gerade das wissenschaftliche Denken seit der Zeit des Humanismus einen der wichtigsten Impulse zur Umwertung. Die auf der Ueberlieferung von Autoritäten beruhende Gelehrsamkeit wird sowohl auf philologischem wie auf naturwissenschaftlichem Gebiet zusehends abgelöst von einer Methode, die, solchen Autoritäten gegenüber kritisch, auf die Dinge selbst zurückgeht. Mit dieser Entwicklung hängen polemische Schriften zusammen, in welchen auf die Frage nach dem Wesen und Sinn von Wissen und Nichtwissen der Topos der verkehrten Welt Anwendung findet. Vorbildlich für diesen Literaturzweig wurde das Werk E n c o m i u m m o r i a e von Erasmus von Rotterdam; es wendet sich unter anderem gegen die Anhänger der alten Schule und den Klerus.

Anders liegen die Verhältnisse bei Agrippa von Nettesheim. Sein äusserst erfolgreiches Hauptwerk D e i c e r t i t u d i n e e t v a n i t a t e s c i e n t i a r u m d e c l a m a t i o ist eine monumentale Abrechnung mit allen Wissenschaften und Künsten; hier findet sich die Verbindung zum Esel, denn das letzte Kapitel ist überschrieben "Ad encomium asini digressio".[2] Die Grundidee des Buches, dass Nichtwissen besser sei als Wissen, findet im Eselslob ihre ausdrückliche Darstellung.

Dieselben Zusammenhänge gelten auch für L a n o b i l t à (M 42). In

1) D e q u a d r u p e d i b u s s o l i d i p e d i b u s , S.295: "... hic [sc. asinus] contra aspectu turpis, viribus corporis multo inferior [sc. equo], animi infamis, tardus, piger, stupidus, stolidus, pusillanimis ab omnibus depingitur, depingeturque a nobis, qui tamen de utilitate eiusdem dicemus plurima, plurima de laboris, famis verberumque patientis, de ingenio ac docilitate admirabilia, et a nemine memoriae prodita, ut non defuerint Hen. Cornelio Agrippa argumenta encomium asini conscribendi, ... minusque miremur praelatos fuisse aliquando hominibus asinos..."

2) s.a. Anm.1.

der zwar nicht streng durchgeführten Systematik des Aufbaus wird das Vorbild wissenschaftlicher Werke spürbar. Einzelne Abschnitte entsprechen denjenigen naturwissenschaftlicher Abhandlungen der Zeit, so etwa dem Kapitel "De asino" von Aldrovandi[1], dessen Anlage als repräsentativ für die zoologischen Werke gelten kann.[2] Inhaltlich zeigen sich ebenfalls Entsprechungen, denn fast alle wissenschaftlichen Daten aus antiken und modernen Autoren stehen auch bei Aldrovandi. Was dieser mit Ernsthaftigkeit und - wie die Formulierungen oft spüren lassen - mit nicht selbstverständlicher Vorurteilslosigkeit vorträgt[3], dient dem Verfasser von L a n o b i l t à (M 42) dazu, eine Wissenschaft blosszustellen, die den Esel überhaupt der Behandlung für würdig erachtet. Dies allein schon Zeichen der verkehrten Welt[4], wird die Wissenschaftlichkeit im einzelnen durch parodistische Beweise und Darstellungen ad absurdum geführt.[5] Möglicherweise sind gerade jene Formulierungen Aldrovandis ein Versuch, solcher Verunglimpfung von vornherein ihre Wirkung zu nehmen; dass er L a n o b i l t à gekannt hat, geht aus einer Stelle seines Werkes hervor: "Invenio item annotatum in libro de asini nobilitate Italice exarato asinum in Africa non edoctum, sed suapte Minerva mortuum se simulasse,

1) De quadrupedibus, S.295-351.

2) Montalenti, S.120.

3) z.B. bereits im Kapitel über das Pferd, S.2: "Asino autem quantum praestet equus, sciunt omnes." Und der Einleitungssatz im Kapitel über den Esel, S. 295: "Invisum nobis vel solo nomine animal est asinus, utilissimum alias, et pene dixerim, non minus equo necessarium." s.a. S.29, Anm.1.

4) M 42, Proemio, S.4: "Io adunque provarò quel tanto che intendo di dire per via del senso, della ragione e dell'autorità, ed esempi d'uomini scienziati e dotti, a ciò che questa nostra età si possa interamente accertare della verità di quanto io dico, per non lasciare sepolte nel cieco oblio quelle mirabili qualità che rendono detta specie non solo più perfetta e nobile dell'altre, ma perfettisiima e nobilissima."

5) Vor allem M 42c, Fol.37'-38': Die Erklärung der Sprichwörter "quaestio de umbra asini" und "tamquam asinus ad lyram"; sowie die beiden oben S.28, Anm.3 und 4, angeführten Stellen.

ne lapides quibus alias plus aequo onerari solebat, ferret."[1] Umgekehrt ist es fraglich, ob Banchieri Aldrovandi näher kannte; er figuriert jedenfalls nicht in den ausführlichen Besucherlisten von dessen naturwissenschaftlichem Museum.[2] Vielleicht trifft die Bemerkung des Bologneser Cicerone im D i s c o r s o (M 44b), er sei nie in diesem Museum gewesen, auf Banchieri selbst zu.[3]

Für ihn ist die Auseinandersetzung mit der Wissenschaft kaum mehr Ausdruck einer tiefgehenden Skepsis gegenüber jeglichem Wissen und bildet denn auch nur einen Teilaspekt des Esellobes. Ebenso wichtig ist seine Funktion, als geistreiche Spielerei durch Ungewöhnliches zu unterhalten.[4] Dabei wird auch das Esellob in L a n o b i l t à mit dem Lob der Torheit in Verbindung gebracht. Doch zeigen sich deutliche Spuren der Gegenreformation, denn das Heranziehen von Bibelstellen für den Eselscherz wird an früheren Autoren scharf getadelt.[5]

1) S.303; vgl. M 42c, Fol.16' (der Eseltreiber sagt zum Esel): "Che il Soldano vuol fare una gran fabrica: per ciò gli conviene adoperare tutti gli asini del Cairo, per portare la calzina, le pietre e altre cose necessarie. Allora l'asino subito si lascia cadere in terra e rivolgendo i piedi al cielo gonfia il ventre e serra gli occhi, non altrimenti che s'egli fusse morto."

2) Die Listen sind zusammengestellt bei Adversi, S.101, Anm.45.

3) S.85: "... tal studi mi n'l'ho mà vist, i disn però essr cosa degna d'essr vista, mi però n'so cosa si sippa dentr..."

4) D i s c o r s o (M 44), S.*5: "A curiosi lettori gli stampatori. ... Ma se per lo contrario [il dilettevole e sonoro oratore] discorre a favore dell'ignoranza, pazzia o bruttezza, vaglia a dirne il vero, porge maggior gusto, e rende maggior ammirazione mostrando vivacità d'ingegno non così ordinaria. Sicome alcuni anni scorrono Anton Maria Spelta nobil Pavese mandò in luce un grazioso trattato lodando la pazzia; e anco pur quell'altro bel capriccio che con vivaci ragioni costituì l'asino animale stolido re sopra l'elefante, cavallo, scimmia, cane e ogn'altro quadrupedo..."

5) L a n o b i l t à (M 42), S.3f.: "Ma il peggio è che i suddetti scrittori hanno mostrato, non voglio dire poco giudizio, ma pochissima coscienza, sibbene avendo avuto ardimento di sfacciatamente servirsi dell'autorità della Scrittura Sacra per raccontare le qualità dell'asino, perché il senso di quella non si può ne si deve applicare a burle asinesche che sarebbono veramente degni di severissimo castigo, avendo eglino inconsideratamente dato alle parole del Nuovo e Vecchio Testamento diverse l'esposizione da quelle che si devono intendere."

Dadurch bleibt die Schrift in Grenzen, die sowohl von Aldrovandis Objektivität als auch von der Satire Agrippas überschritten werden. Banchieri hat das Werk Agrippas wohl gekannt, denn er erwähnt im Vorwort zur ersten Auflage[1] unter den Autoren von Eselwerken "un'altro, che ne fece una digressione", was eine deutliche Anspielung auf Agrippas Kapitelüberschrift bildet. Dass er Agrippas Namen nicht nennt, hängt wohl damit zusammen, dass dessen Werke auf dem Index standen. Tommaso Garzoni spricht vom "sacrilego Agrippa"[2], und so kann die Figur des Esels auch nicht als jeden Wissens barer Träger des göttlichen Geheimnisses erscheinen, welchen Agrippa mit Bezug auf Apuleius als konsequenten Gegensatz zum Wissenden hinstellt.[3]

Die literarische Tradition bestimmt weitere Elemente von La nobiltà (M 42). Dass der Klassiker der Eselliteratur, Der goldene Esel von Apuleius, nur am Rande erscheint[4], ist darauf zurückzuführen, dass Banchieri italienische volkstümliche und satirische Quellen benützt; gerade im Gegensatz zu Aldrovandi, welcher in den entsprechenden Kapiteln fast ausschliesslich die antiken Autoren berücksichtigt.[5] Mit Sprichwort, moralischer und anekdotischer Kurz-

1) M 42, S.3.

2) La piazza universale, S.[11].

3) De incertitudine, Kap.102: "... ut non inane sit illud apud vulgus vetus proverbium, quo dicitur: asinum portare mysteria, quo nunc ego vos egregios illos scientiarum professores ... admonitos volo, quod nisi humanarum scientiarum depositis sarcinis, ac leonina illa ... mutuata pelle exuta, in nudos et puros asinos redieritis, esse vos portandis divinae sapientiae mysteriis omnino penitusque inutiles: necque vero Apuleius ille Megarensis ad Isidis sacra mysteria umquam admissus fuisset, ni prius e philosopho versus fuisset in asinum."

4) M 42c, Fol.32': "Libri. Apuleio scrisse un libro intitolato l'Asino d'oro"; und Fol.35f. zur Erklärung der Wendung "carezze d'asino".

5) z.B. S.333-340: "Proverbia"; das einzige italienische Sprichwort wird wegen seiner Herkunft von der Antike genannt, S.339: "... asini caput ne laves nitro. Ne multum sumptus operaeve impendas in rem vilem ac sordidam... Similiter et nos vulgo dicimus Che lava il capo all'asino, perde il sapone." Für das gleiche Sprichwort wartet Banchieri mit einer absurden Erklärung auf (M 42c, Fol.35'/36); in M 42, S.61, findet sich das Sprichwort noch ohne Kommentar.

novelle sowie dem für die satirische Dichtung typischen Dreizeiler aus Capitolo oder Sonetto caudato belegt Banchieri die Weisheiten vom Esel. Die Konfrontation mit den wissenschaftlichen Zitaten hat nicht nur komische Funktion, sondern spielt programmatisch Volksweisheit gegen Bücherweisheit aus - eine in allen Prosaschriften Banchieris anzutreffende Haltung.[1)]

Die Eselschrift fand denn auch bald im Bereich der volkstümlichen Literatur ihre Fortsetzung mit Giulio Cesare Croces L'eccellenza et trionfo del porco[2)]; die Zusammengehörigkeit der beiden Werke zeigt sich auch in der überarbeiteten Auflage von La nobiltà (M 42), wo am Schluss ein Hinweis auf das Lob des Schweines diesem gleichsam Platz macht.[3)] Auch Croce nennt La nobiltà noch einmal in seiner Schilderung der Bibliothek von Dr. Gratiano.[4)]

Einen ganz neuen Aspekt für die Frage nach der Bedeutung des Esels rückt La nobilissima (M 43) ins Blickfeld. Hier zeigt sich die für Banchieri typische Haltung, theoretisches Wissen in der Praxis zu konkretisieren. Demgemäss wird aus der Umwertung des Esels die

1) s. unten, S.75.

2) Im Vorwort heisst es S.4: "... quello che ha descritto la nobiltà del asino, mi pare esser stato, a giudizio mio, uno de' più belli e più garbati umori, che a questa età trovare si potesse." Croce hat diese Gattung weitergepflegt mit La gravità et generosità del bue und La nobiltà e trofei dell'asino, 1620, beide in Gedichtform. In seinem Esellob sind keine direkten Anklänge an Banchieri zu finden.

3) M 42c, Fol.43': "... vedendo ch'il buon uomo [sc. Attabalippa] è stato pur cagione di risvegliare un bello intelletto, c'ha fatto conoscere al mondo la grand'eccellenza del porco..."; ebd., Fol.44: "Orsù voglio finire, che mi par di sentire un altro personaggio che voglia uscir in scena." Dass damit Croces Eccellenza gemeint ist, verdeutlicht die deutsche Uebersetzung, deren Titel beide Werke nennt (M 42h): Von dess Esels Adel. Und der Saw Triumph. Die Ueberleitung zwischen den beiden Werken lautet S.106: "Macht platz und lasst herein tretten. Excellenz Triumph, unnd Herzligkeit des Schweins." (zit. nach Mischiati, S.137).

4) Indice universale, 1623, S.7: "... un discorso sopra 'Che fa il mio amore, che 'l non vien a cà', cavato dalla 'Nobiltà dell'asino' a lume di cera di porco..."

Konsequenz im gesellschaftlichen Bereich gezogen; im Entwurf eines neuen Menschenbildes erscheint auch hier die verkehrte Welt. Allerdings wird sie nicht auf Anhieb sichtbar. Ein Sonett, verfasst vom Sekretär der Eselzunft und kommentiert vom Mastro degli Intranti, gibt das Programm dieser Vereinigung: Freiheit, Friedfertigkeit und Aufrichtigkeit.[1] Diese Eigenschaften sind im Kommentar genau umschrieben: Freiheit heisst frei sein von gesellschaftlichen Zwängen und Formeln sowie Herr sein über sein Handeln[2], Friede bedeutet Ruhe um jeden Preis, und Aufrichtigkeit dient der Erhaltung des Friedens.[3] Was im Sonett noch positiv erscheint, wird im Kommentar bereits zweifelhaft; in den zwölf Kapiteln der Statuten erfährt es schliesslich eine völlige Umwertung. In der scharf beobachteten, oft witzigen und manchmal derben Darstellung wird Freiheit zu Unhöflichkeit[4], Friedfertigkeit zu Ehrlosigkeit[5] und Aufrichtigkeit zur un-

1) M 43, S.1: "Venite dunque o tutti voi ch'amate
La libertà, la pace e 'l cor sincero, ..."

2) ebd., S.3: "... viver in questo mondo senza tanti rispetti né stare in tanta riputazione come oggidì par che si vada usando da molti, gli quali volendo far il signore ovvero il cortegiano, fanno il servitore e menano una vita stentatissima senza gustare mai un'ora di bene e non la intendono. Sia dunque questa la nostra opinione che non si truova fra noi la più bella né la più solazzevol signoria che il vivere in libertà e esser suo uomo, non riguardando in faccia a nissuno, mangiando, bevendo, caminando, conversando, trescando e solazzando a suo piacere come gli torna comodo e secondo gli mette conto..."

3) ebd., S.5: "Impero che gli briganti (come vedrete) hanno per legge inviolabile il fuggir l'occasion di gridar con colera, di questionar davvero e di venir alle brutte del sacco; ma debbono sopportare con pacienza e far ogni opera per vivere quieto e pacifico: alla qual cosa giova assai il non esser fraudolente, ma andarsene via alla buona e camminar con tutti alla reale."

4) M 43f, Fol.7': " Ritrovandosi il brigante in qual si voglia luogo domestico, sia solo o accompagnato, di giorno ovvero di notte, e che si senta gli ministri d'Eolo camminare per il ventre, subito dia una voce al nostro Fionbino da Pozzuolo Portinaro della nostra compagnia, e facci aprire il portello di dietro, lasciando andare apertamente coloro che non vogliono stare in casa, e nell'uscire di sua Fionbinissima Signoria, si potrà dire ai circostanti con licenzia per dimostrare buona creanza; sebbene sia superflua a noi briganti che abbiamo privilegio ed esenzioni maggiori."

5) ebd., Fol.10': "... e s'un qualch'uno dicessegli 'o tu non difendi il tuo onore?' rispondi ridendo che non 'l conosce e chiegga a lui 'ch'è questo onore? di chi è figliolo? chi l'ha partorito? che color veste, che panni porta?' e cose simi-

verhüllten Wahrung der eigenen Interessen.[1)]

Banchieris eigene Haltung lässt sich aus den Eselwerken allein nicht eindeutig ersehen; es scheint, dass ihm das Paradoxe des Themas wichtiger war als die Möglichkeit einer gezielten Satire. Widersprüche finden sich teilweise bereits zwischen L a n o b i l t à (M 42) und L a n o b i l i s s i m a (M 43). Während es ein Vorzug des Esels ist, wenig und von allem zu essen[2)], gehört es zu einem Mitglied der Eselzunft, bei Tische gefrässig nur die besten Bissen zu wählen[3)]; bezeichenderweise geht im zweiten Teil der Streit zwischen dem Bergamasken und Dr. Gratiano über den Vorrang von Gefrässigkeit oder Gelehrsamkeit zugunsten der Gefrässigkeit aus.[4)] In späteren Werken erscheinen einige Gedanken wieder, etwa die negative Einstellung dem Höfling gegenüber[5)]; andere jedoch werden umgekehrt - so legt Banchi-

li: soggiungendo in sua difesa 'qual è il più bell'onore che star in pace, viver quieto e non si fare ammazzare o stroppiare...'"

1) ebd., Fol.11': "Perché nella nostra compagnia degli briganti dalla Bastina si fa piuttosto professione di umiltà che di superbia. Per ciò essendo cosa ammirabile, magnifica, splendida e più pomposa il dare che il ricevere, si ordina e comanda a ciascuno inasinito brigante che sia sollecito e pronto nell'accettar presenti, nel ricever benefici e nel chieder servizi ad altri, non tanto di roba e di danari quanto anco di grazie e di favori..."

2) M 42c, Fol.10': "... nel vivere quotidiano è sopra tutti gli animali del mondo parchissimo contentandosi d'ogni poco cibo, e sopporta la fame e la sete tanto lungamente che pare piuttosto ch'ei mangi per vivere che viva per mangiare... apunto gli è tanto semplice e buona creatura che non fa differenza da una vivanda all'altra..."

3) M 43f, Fol.6f.: "Mangi poi d'ogni sorte vivande che si poneranno in tavola... scherzando però sott'occhio verso gli buoni bocconi. E non s'immagini fare lo stomacuccio, nemmeno si curi fare il saccente in condir salata, trinciare o altra azione di perditempo. Quando poi gli sarà presentato qualche buon boccone, mai lo rifusi, che farebbe vergogna al donatore, ma se lo inghiottisca subitamente, che mostrerà gratitudine e buono amore."

4) ebd., Fol.31'-34: "Barzelletta ovvero contrasto del Bergamasco e del Dottor Gratiano. Qual sia più degno di lode, o il mangiatore o il dottore."

5) M 43f, S.3; s. oben, S.34, Anm.2; später vor allem in T r a s t u l l i (M 46), S.393f.; s. unten, S.104.

eri selbst grosses Gewicht auf Höflichkeit[1] und achtet peinlich genau auf die Verpflichtungen, die durch das Annehmen von Geschenken und Gefälligkeiten entstehen.[2] Gerade in den Briefen wird das Formelhafte seiner Beziehung zur Umwelt deutlich.

Auch in der Folge hat Banchieri das Thema Esel nicht verlassen. Neu sind das "Capitolo al fanello", welches dem D i s c o r s o (M44, 1622) vorangestellt ist[3], sowie zwei Eselsprichwörter[4]; Anklänge finden sich hie und da in theoretischen Werken.[5] Ausserhalb der Eselthematik ist eine Oktave von Dr. Gratiano in D i s c o r s o[6] übernommen, das Sonett des Bergamasken ganz in T r a s t u l l i (M 46)[7]; hier verwendet Banchieri überdies den Namen Attabalippa, König von Peru, und die Geschichte vom treuen Hund des Sabina.[8]

Bologneser Schriften

Eine Gruppe von Werken lässt sich als Bologneser Schriften bezeichnen, weil ihr Inhalt sich auf Bologna bezieht, und weil überdies - was allerdings auch für die Komödien zutrifft - der Bologneser Dialekt zur Verwendung kommt. Es handelt sich um D i s c o r s o (M 44),

1) s. unten, S.102f.

2) Vor allem L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41 +a), passim.

3) S.*6-*9. Die 4. Strophe schon in L a n o b i l t à (M 42c), Fol.17' (zit. Anh.5, S.265). Obschon diese drei Zeilen von Caporali stammen (s. unten, S.65, Anm.10), ist der Rest des Capitolos mit seinen vielen inhaltlichen Bezügen zu L a n o b i l t à wohl Banchieri zuzuschreiben.

4) D i s c o r s o (M 44b), S.125 und 136.

5) C a r t e l l a (M 35), S.12: Are und Ari; L a B a n c h i e r i n a (M 35d), S.43; C o n c l u s i o n i (M 38), S.59, zit. unten, S.135; sowie im Vorwort zu F e s t i n o (M 25), S.*3.

6) M 43f, Fol.26', Strophe 7 = M 44, S.12: "... una uttava d'un poeta in la cumpagnia dla Bastina..." (zit. nach M 44b, S.45).

7) M 43f, Fol.35 = M 46, S.193.

8) M 42, Fol.1' = M 46, S.250.

den kurzen Brief L e t t e r a n e l l ' i d i o m a n a t i o (M 45) und O r i g i n e (M 53). Banchieri wendet sich darin den konkreten Erscheinungsformen von Sprache, Kultur, Brauchtum und Topografie seiner Vaterstadt zu; politische, wirtschaftliche und religiöse Aspekte klammert er aus.

Anhand der drei Fassungen des D i s c o r s o [1] lässt sich der Wandel von einer vorwiegend literarischen Spielerei zu einem Handbuch über Bologna verfolgen. Das unterhaltende Element ist im Titel von 1622 angezeigt: "Discorso per fuggire l'ozio estivo"; im Vorwort wird denn auch ausdrücklich die Verbindung zu L a n o b i l t à (M 42) hergestellt.[2] Gemeinsam ist beiden Schriften der Topos der verkehrten Welt: Hier im D i s c o r s o erhält der Bologneser Dialekt den Vorrang über das Toskanische. Diese Abhandlung nimmt aber nur einen Teil des Buches in Anspruch[3]; voraus gehen ein Capitolo über den Esel[4] und eines über das Gehirn des Verfassers[5]; da sie mit der eigentlichen Thematik nichts zu tun haben, kommen sie in den späteren Auflagen nicht mehr vor.[6] Es folgen drei Dialektsonette über die Universität von Bologna, die babylonische Sprachverwirrung und den Turm der Asinelli.[7] Als weitere Teile stehen nach dem Discorso ein Brief der Stadt Rom an Bologna, worin die aus Bologna stammenden kirchlichen Würdenträger aufgeführt sind[8]; zwei Dialoge, der erste eines sene-

1) M 44, 1622; M 44a, 1626; M 44b/c, 1629/30. Zitiert nach der in Faksimile zugänglichen Auflage M 44b, 1629; die früheren Auflagen werden nur bei Abweichungen zitiert.

2) s. oben, S.31, Anm.4.

3) S.1-16. Zu ähnlichen Abhandlungen in anderen Dialekten s. Sansone, S.288, Anm.30.

4) s. oben, S.36.

5) "Capitolo dell'autore sopra il suo cervello", S.*10-*13.

6) Das "Capitolo dell'autore" erscheint in einer teilweise veränderten Fassung noch einmal in T r a s t u l l i (M 46), S.*9-*13, s. Anh.5, S.270f.

7) S.*14-*16.

8) S.17-19.

sischen Pilgers mit einem Bologneser Handwerker über Sehenswürdigkeiten und Ereignisse in der Stadt, der zweite eine Unterhaltung zweier Frauen, die in Wendungen und Redensarten des Dialekts sprechen.[1] Den Schluss bildet eine weitere Dialektabhandlung über die Frage, ob Beredsamkeit (eloquenzia) oder kluge Zurückhaltung (prudenzia) lobenswerter seien[2]; auch diese ist in den späteren Auflagen nicht mehr anzutreffen.

In der Auflage von 1626 (M 44a) zeigt sich die veränderte Funktion des Buches im neu hinzugefügten Untertitel: "Opera curiosa ed utile a scolari e forestieri per intendere i vocaboli nell'idioma Bolognese, ed anco si discorre delle cose notabili ed azioni virtuose oggidì praticate in detta città." Während die Abhandlung über den Dialekt nur wenig verändert wird - neu sind vor allem fünf Madrigale -, erfahren die übrigen verbliebenen Teile starke Erweiterungen. Die Anzahl der Sonette ist von drei auf acht erhöht, und auf den Brief der Stadt Rom folgt eine Liste der gedruckten Werke von Bologneser Doktoren aller Gebiete sowie eine weitere Liste der Bologneser Doktoren und ihrer Würden. Die beiden bestehenden Dialoge werden auf vier erweitert, neu hinzu kommt ein Gespräch zweier Jünglinge über Bologneser Sprichwörter; als den einen Gesprächspartner zeichnet sich wohl Banchieri selbst mit seinem ursprünglichen Taufnamen Tomaso.[3] Ebenfalls neu sind zwölf Hinweise auf Einrichtungen und Verordnungen in Bologna.

Die dritte Auflage von 1629 (M 44b) bringt weitere Ergänzungen. So ist vor allem das Gespräch über die Bologneser Sprichwörter auf zwei

1) S.20-26 und 27-32.

2) S.33-38.

3) Der Eintrag im Taufregister ist wiedergegeben in Mischiati, S.40. Ueberdies ist vielleicht der neunjährige Junge Pier Paolo, dessen Musikalität im Gespräch der Frauen hervorgehoben wird (M 44b, S.158), Banchieris Neffe, der die Widmung zur C a r t e l l i n a m u s i c a l e (M 35c) unterschrieb (wiedergegeben in Gaspari, Bd.1, S.313).

Teile erweitert, ferner ein moralischer Dialog zwischen Vater und Sohn über massvolles Leben eingefügt. Die Zahl der Sonette ist auf 23 angestiegen, sie stehen jetzt am Schluss des Werkes; auch die Hinweise sind um sechs vermehrt, worunter ein Kalender und ein Abschnitt über die Funktion der dreizehn Stadttore. Die Abhandlung über die Beredsamkeit aus der ersten Auflage ist zum Teil im Vorwort eingearbeitet. Im Aufbau des ganzen Werkes ändert sich nichts mehr. Die Auflage von 1630 (M 44c) ist ein Nachdruck dieser dritten Auflage.[1)]

Auch in D i s c o r s o findet sich die für Banchieri typische Vermischung der Gestaltungsweisen. Zu der aus der Inhaltsangabe ersichtlichen Verwendung verschiedener Prosa- und Dichtungsebenen kommen die Monologe von vier Personen aus der Commedia dell'arte[2)], Novellen[3)], Rätsel[4)] sowie ein Brief.[5)] Einige Gedichte hat Banchieri anderswo vertont[6)], doch sind sie hier nicht als musikalische Zwischenstücke anzusehen, denn sie stehen weder an einer Stelle, die mit Musik zu tun hat, noch findet sich ein Hinweis auf musikalische Ausführung.

Auch zu andern Werken Banchieris bestehen Beziehungen; so zu den Eselschriften[7)], zu T r a s t u l l i (M 46)[8)], zur akademischen

1) Mischiati, S.147.

2) M 44b, S.47-53.

3) ebd., s. Inhaltsverzeichnis, S.[222].

4) S.161f.

5) S.28-30.

6) s. Anh.3, S.245.

7) s. oben, S.36.

8) s. oben, S.37, Anm.6, sowie ein Rätsel (M 46, S.381 = nur M 44a, S.138), eine Reihe von Sprichwörtern, und Verwandtschaften im Abschnitt über "Signor interesse" (M 46, S.94 und vor allem S.409 = "Msier Interess" nur M 44b, S.130). Im "Sonetto dell'autore all'autore" (nur M 44b, S.7) wird zur Kennzeichnung der Stilarten der Titel des früheren Werkes verwendet: "Or gravi ed or Trastulli della villa."

Lektion La sampogna (M 40)[1] sowie viele sachlich bedingte Zusammenhänge mit Origine (M 53). Im Discorso lassen gewisse Teile das Vorbild anderer Autoren spüren oder sind ausdrücklich von ihnen abhängig. Die Quellen zu den Daten über Bologna gibt Banchieri selbst an[2]; die Geschichte vom Fest der Porchetta hat ihre Entsprechung bei Croce[3], der auch Vorbilder für das kaudierte Sonett über den Samstagmarkt auf dem Hauptplatz von Bologna geliefert hat.[4] Je ein Gedicht von Guarini und Rinaldi hat Banchieri in den Bologneser Dialekt übersetzt.[5]

Wie ein Nachtrag zum Discorso mutet der Brief Lettera nell'idioma natio (M 45, 1633) an; auch er beginnt und schliesst mit einem Gedicht. Im Dialekt geschrieben, richtet er sich - wie schon der Brief im grösseren Werk[6] - an den Maler Giambattista Viola. Er handelt vom Gemälde "Il ratto di Elena" von Guido Reni (1574-1634)[7], dem berühmtesten Maler der Zeit, und dokumentiert Banchieris Interesse an der Malerei, das auch an anderen Stellen zutage tritt.[8] Anlass für den Brief bildete wohl die Vorbereitung der Publikation Il trionfo del penello, auf die Banchieri

1) M 43b, S.117 (Geschichte der Siringa), teilweise übernommen aus M 40, S.3.

2) M 44b, S.15.

3) M 44b, S.99, und Croces L'eccellenza e trionfo del porco, 1594, S.55-58, und L'istoria della porchetta, o.J.

4) M 44b, S.182 und Croces Chiacchiaramenti sopra tutti i traffichi e negozi che si fanno ogni giorno sulla piazza di Bologna, o.J., und I gran cridalesmi che si fanno in Bologna nelle pescarie tutta la quaresima, 1610, s.a. unten, S.42, Anm.4.

5) Guarinis "Io disleale?" = M 44b, S.27: "Crudel, mi mancador?"; Cesare Rinaldis Gedicht = M 44b, S.28: "T' schirz Amor con l'arc"; ein weiteres Gedicht s. unten, S.57, Anm.6.

6) M 44b, S.28.

7) Paris, Louvre; Abb. u.a. in Storia della letteratura italiana, Bd.5, S.683, und in der unten, S.109, Anm.3 und 4 genannten Literatur.

8) s. unten, S.106ff.

selbst verweist.[1] In diesem von G.B. Manzini herausgegebenen Werk singt eine Reihe von Autoren das Lob desselben Bildes.[2]

Erst nach dem Tode Banchieris erschien Origine (M 53), entstanden bereits 1633.[3] Das Werk ist eine Umarbeitung von Giovanni Zantis Werk Nomi e cognomi di tutte le strade, contrade e borghi di Bologna.[4] Banchieri übernimmt in seiner Neubearbeitung nur die Namen und topografischen Begebenheiten; den Inhalt erweitert er zum Teil. Form und Sprache gestaltet er neu, und wieder zeigt sich sein Bedürfnis, die Fakten in einen konkreten Rahmen zu stellen. Zantis Buch ist zweiteilig angelegt: Teil 1 enthält eine alphabetische Liste aller Namen[5], Teil 2 die Aufzählung der Sehenswürdigkeiten.[6] Banchieri dagegen lässt zwei Personen auftreten: den toskanisch sprechenden Mercurio und den bolognesisch sprechenden Itinerante. Zusammen machen sie einen dreitägigen Rundgang durch die Stadt[7]; Mercurio beschreibt jeweils zu Beginn eines Kapitels einen markanten Punkt des Stadtbildes[8], während der Itinerante anschliessend

1) M 45, S.6.

2) Dass Banchieri von der Veröffentlichung Kenntnis haben musste, ist ersichtlich aus der Datierung von Luigi Manzinis Beitrag in Il trionfo, S.34: "Di S. Michele in Bosco il 18. Decembre 1632." Weitere Lobgedichte auf dieses und andere Bilder sind hg. in Guidicini: Giudizi d'arte. Hier ist auch die Lettera nell'idioma natio (M 45) enthalten.

3) Hinweise auf die Entstehungszeit sind unter anderem im Titel enthalten: "Curiosità ... già cinquant'anni scorrono data in luce da Gio. Zanti", wobei Zantis Werk 1583 erschienen war; sowie auf S.116: "... quest'anno 1633."

4) Bologna 1583.

5) S.[9-75].

6) S.[76-102].

7) Gegenüber der grafisch hervorgehobenen Gliederung nach Stadtgebieten ist diese Form nur beiläufig zu Beginn des zweiten und dritten Tages angedeutet; S.29: "Mercurio: Essendo noi levati assai per tempo in isfuggire il mal incontro di iermattina...", und S.86: "Mercurio: Alla levante del sole, eccoci allestiti in mirasole il grande, per oggi terminare il nostro intrapreso trascorso per Bologna." Eine Vorstufe dazu bildet die Eröffnungsszene von L'Urslina (M 50), S.5f.

8) Es sind dies die dreizehn Stadttore und neun Plätze, Märkte und Hauptstrassen.

auf die Topografie der Seitenstrassen eingeht - eine Aufzählung, die immer wieder von Anekdoten und Etymologien aufgelockert wird.

Verschiedene Stilebenen werden in O r i g i n e (M 53) nur gestreift. In einem kaudierten Sonett am Schluss des Werkes sind Bologneser Redeweisen vorgestellt[1]; hierauf schildert Mercurio dem Itinerante in einem Brief die Vorlesung des Buches auf dem Parnass und die Reaktion verschiedener Dichter.[2] Hier wird die Verbindung zu Croce hergestellt, der bereits den Anlass zum Buch von Zanti geliefert hatte[3], aber auch - wie schon in D i s c o r s o (M 44b) - das Vorbild für Banchieris kaudiertes Sonett.[4] Eine Stelle aus dem Brief Mercurios weist auf den gesungenen Vortrag solcher Gedichte hin: "... il Croce poeta, per sua naturalezza sommamente grato, archeggiando quattro tiratine alla sua dolce lira, rese nuova attenzione e col solito suo grazioso dire ... fattosi porgere il nuovo sonetto, con gusto universale nel suo tuono cantollo e suonollo..."[5]

1) S.117-121.

2) S.122-124.

3) O r i g i n e , Vorwort, S.*5: "Tra gli anni salutari dalla descrizione di Cesare 1583, il celebre e gustoso natural poeta Giulio Cesare Croce Bolognese, tra 'l profluvio delle sue prose e rime, date in luce nel suo idioma, compose un lungo sonetto codato, intitolato 'Le nozze del Ponte di Reno colla Torre Asinella', alle cui nozze introdusse ... tutte le casate e contrade di Bologna sua patria. A tal motivo nell'anno suddetto si risvegliò un grazioso umore, Gio. Zanti, qual compose la seguente testura da me ... sotto moderno stile e nuovo ordine provulgata..." Bei Croces Werk handelt es sich wohl um P a r e n t a d o d e l P o n t e d i R e n o n e l l a T o r r e d e g l i A s i n e l l i , 1609.

4) Die letzten Zeilen lauten ebd., S.121:

"E per chi si compiace
Cantar altre vendemmie in simil voce,
La lira accordi del gustevol Croce."

Das entsprechende Werk Croces: I n t r i c h i , r u m o r i , c h i a c c h i a r e , v i l u p p i , f r a c a s s i , c h e s i f a n n o n e l l a c i t t à d i B o l o g n a a l t e m p o d e l l e v e n d e m m i e , 1619.

5) O r i g i n e , S.123; s.a. unten, S.198ff.

Novellen

Die Schwierigkeit, Banchieris literarisches Werk anhand von Gattungsbezeichnungen eindeutig zu gliedern, zeigt sich besonders bei den Novellen. Banchieri selbst verwendet den Begriff "novella" weder bezüglich der Form noch bezüglich des Inhalts eindeutig. Er bezeichnet damit sowohl ganze mehrteilige Werke[1] als auch längere Prosastücke innerhalb der Werke[2], aber auch einzelne gesprächsweise geäusserte Gedanken[3], komödienähnliche Szenen[4] oder einen Brief[5]; inhaltlich können unter dem Begriff der "novella" neben eigentlichen Erzählungen auch geschichtliche Hinweise[6] oder reine Schilderungen[7] erscheinen.

Diese Uneinheitlichkeit ist im 17. Jahrhundert nicht aussergewöhnlich. Allmählich verliert die italienische Novelle ihren literarischen Eigenwert und übernimmt erklärende Funktion als anekdotisches Beispiel innerhalb eines grösseren Zusammenhangs[8]; eine Entwicklung, die dem auf Konkretisierung ausgerichteten Denken Banchieris besonders entspricht.

1) N o v e l l a d i C a c a s e n n o (M 48).

2) Vor allem die einzelnen Novellen in T r a s t u l l i (M 46); beide Bedeutungen: S u l p i z i a R o m a n a (M 47) heisst im Untertitel "Novella di trenta novelle".

3) Vor allem in S u l p i z i a R o m a n a (M 47), wo z.B. ein Gespräch zwischen Olinda und Cleonida (S.27) im Inhaltsverzeichnis als dritte der "Novelle esemplari" aufgeführt wird.

4) T r a s t u l l i (M 46), S.399: Novella di Capitano Tiff Toff.

5) Im Inhaltsverzeichnis von D i s c o r s o (M 44b), S.[222], wird der Brief an Giambattista Viola (s. oben, S.39) unter den Novellen aufgeführt.

6) S u l p i z i a R o m a n a (M 47), S.46: Novella di Nerone insolentito (Titel nur im Inhaltsverzeichnis, S.5).

7) ebd., S.141: Del carro trionfante, und S.143: Trionfo di Sulpizia Romana.

8) Varese, S.703.

Demgemäss sind seine Novellenwerke stilistisch so wenig einheitlich wie die übrigen Schriften. Eng zusammen gehören Il scaccia sonno (M 52, 1623), Novella di Cacasenno (M 48a, o.J.)[1] und Trastulli (M 46, 1627); mit einigen Varianten in Aufbau und Namen werden die ersten beiden Werke - ihrerseits teilweise identisch - im dritten zusammengefasst und erweitert.[2]

Ausgangspunkt für diese Werkgruppe bilden die zwei populären Schriften von Giulio Cesare Croce: Le sottilissime astuzie di Bertoldo und Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino.[3] Obwohl nur Banchieris Novella di Cacasenno als eigentliche Fortsetzung dieser beiden Werke gilt und mit ihnen zusammen in unzähligen Ausgaben erschienen ist[4], schliesst Il scaccia sonno ebenso an Croce an, denn Vorwort und Anfang von Cacasenno und Scaccia sonno sind identisch. Auch die klangliche Aehnlichkeit der Titel ist sicher nicht unbeabsichtigt. Während jener vor allem die Begebenheiten am Hof schildert und dadurch Croces Vorbild näher steht, werden in diesem die Vorfälle bei der Reise von den Bergen an den Hof erzählt; gesprengt wird der Rahmen des zweiten Werkes durch eine eingeschobene Kurzkomödie.[5] Die Anordnung von Il scaccia sonno als Nummer 52 in Mischiatis Werkverzeichnis zeigt die Unsicherheit bei der systematischen Gliederung. Das Werk ist zwar bei den Komödien aufgeführt, aber ausserhalb der chronologischen Reihenfolge; es gehört jedoch so sehr zu den Novellen wie Trastulli (M 46), wo

1) Im folgenden zit. nach G.C. Croce: Bertoldo, hg. von A. Chiari.

2) Trastulli (M 46), Vorwort, S.*6: "A pezzi ed a scavezzi sono uscite dalle stampe alcune particelle de' seguenti discorsi e ragionamenti... eccoli col residuo d' alcuni rimansugli... raffinati insieme sotto moderno titolo: Trastulli della villa."

3) Beide Modena 1608; zur Chronologie s. Rouche, S.4.

4) s. dazu ebd., S.31f.

5) Il scaccia sonno (M 53), S.22-50, s. unten, S.49f.

ebenfalls eine solche Kurzkomödie eingefügt ist.

Die Entstehungszeit der Novella di Cacasenno ist nicht bekannt und wird verschieden angesetzt.[1] Sicher erschien sie vor Trastulli (M 46, 1627), denn sie ist dort ganz enthalten; das Vorwort verweist auch auf frühere Drucke der Hauptteile.[2] Dass sie auf Il scaccia sonno (1623) folgen sollte, sagt Banchieri selbst.[3] Der ursprüngliche Plan, auch in die Novella di Cacasenno eine Komödie einzufügen[3], wurde wohl fallengelassen, um das Werk demjenigen Croces anzunähern[4]; möglicherweise wurde auch der Name des Kindes - in Il scaccia sonno noch Tombolino - auf Cacasenno abgeändert, um eine Parallele zum Diminutiv Bertoldino zu vermeiden. In Trastulli (M 46) rückt Banchieri wieder von Croce ab, indem er alle Namen ändert[5] und das Vorwort weglässt, das die direkte Verbindung zu Bertoldo und Bertoldino gebildet hatte.

1) In der Ausgabe von Dossena, S.8, mit 1620; in derjenigen von Chiari, S.7, Anm.6, nach 1623 (Erscheinungsjahr von Il scaccia sonno); Rouche, S.6, nennt 1620-25; alle ohne Begründung. Mischiati äussert sich nicht zur Entstehungszeit.

2) s. oben, S.44, Anm.2.

3) Il scaccia sonno (M 52), S.69: "E perche... alcuni giovani vogliono recitare una nuova tragicomedia, intitolata 'Smeralda ingelosita', ne voglio pigliar la copia, e quella far stampare colli avvenimenti del nostro Tombolino in corte regia, siccome voi Marcolfa spero darete saggio del valor vostro, conforme al vostro genio, che sarà la seconda parte del Scaccia sonno..."

4) Zu "Smeralda ingelosita" s. unten, S.49.

5) Die entsprechenden Namen lauten in den verschiedenen Werken:

Croce	Scaccia sonno	Cacasenno	Trastulli
Bertoldo	id.	id.	-
Bertoldino	id.	id.	Bertolino
-	Tombolino	Cacasenno	Tamburlino
Marcolfa	id.	id.	Nicolosa
Alboino	Albuino	Alboino	Attabalippa
Regina	Ipsicratea	id.	Iffigenia
Erminio	id.	id.	Asdrubale

T r a s t u l l i (M 46) ist das grösste und vielseitigste Werk Banchieris. Es schildert die Reise des Höflings Asdrubale mit der weisen Bergfrau Nicolosa und ihrem einfältigen Enkel Tamburlino an den Hof von König Attabalippa di Perù und die Begebenheiten daselbst. Dieser Rahmen, auf sieben Tage verteilt, bietet Anlass zu einer Reihe von Gesprächen über alle möglichen Themen[1], zu Anekdoten, Sprichwörtern, Rätseln und Gesellschaftsspielen. Darin eingearbeitet sind weiterhin 39 Novellen, 17 Gedichte - wovon 9 zu Musik - 6 Briefe und eine Kurzkomödie.[2] Viele der Novellen sind anderen Autoren nacherzählt[3], das "Capitolo della nascita di Mecenate"[4] ist von Cesare Caporali (1531-1601) angeregt[5], und von den vier Rätseln stammt eines von Croce[6], und zwei gehören einer alten Tradition an.[7]

Etwas abseits steht S u l p i z i a R o m a n a (M 47, 1668). Die Entstehung ist wohl ebenfalls in die Zeit nach 1619 anzusetzen, da eine enge inhaltliche Beziehung zu Giambattista Lallis L a M o s c h e i -

1) Die wichtigsten davon betreffen Musik, Malerei, Dichtung, Komödie und Buchdruck; Philosophie, Alchemie und Mathematik; Erziehung, Freundschaft, Spiel, Fürst und Untertan sowie Hof- und Landleben.

2) s. unten, S.49, und die Proben Anh.5, S.269-277.

3) Die "Novella del minorativo e linitivo" (T r a s t u l l i , M 46, S.87) wiederholt eine Situation, die schon in Croces B e r t o l d i n o erscheint (Chiari, S.144); zu weiteren Quellen s. Di Francia, S.398f. und unten, S.73f.

4) T r a s t u l l i (M 46), S.289.

5) V i t a d i M e c e n a t e . Banchieri übernimmt einige Verse und Motive, die selbständig ausgebaut werden; bezeichnend der konkrete Bezug zur Musik (T r a s t u l l i , M 46, S.292):

> "Il Secondo Arcadelt, che di cantare
> Gl' insegnò sopra i libri di Jusquino
> Onde cantor divenne singolare."

Das Gedicht findet sich bereits in der Komödie L a M i n g h i n a (M 50,1, 1621), S.34.

6) T r a s t u l l i (M 46), S.378: "Secondo enimma, la senzala", aus Croce: D u e c e n t o e n i g m i , Nr.49. Croces Nr. 50 hat wie Banchieris "Primo enimma" die Schildkröte zum Thema, das aber ausser formaler Uebereinstimmung verschieden entwickelt wird.

7) G.A. Rossi, S.336f.; die Auflösung des Indovinello secondo (T r a s t u l l i , M 46, S.380) wird in unerklärlicher Abweichung zu Banchieris eigener, bizarrer Auflösung gegeben.

de (1619/1624) besteht.[1] Sulpizia Romana erscheint insofern einheitlicher als die andern Novellensammlungen, als hier nur zwei Gedichte als musikalische Einlagen[2], ein Brief und ein Dialog[3] vorkommen. Im Laufe der Erzählung erscheinen Motive, die auch in Trastulli (M 46) begegnen - so der Gegensatz von Land- und Hofleben, die Figur der weisen Alten und das Konzert der Hirten.[4]

In andern Werken hat Banchieri eine Reihe von kurzen Geschichten nicht eigens gekennzeichnet: eine venezianische Anekdote in Il scaccia sonno (M 52)[5], drei Erzählungen in La nobiltà[6] und 18 erläuternde Anekdoten in Origine (M 53). Solche Funktion haben auch die in den theoretischen Schriten eingestreuten Geschichten.[7]

1) s. unten, S.67f. Zur Datierung von Lallis Werk s. die Ausgabe von G. Rua, S. XXV. Für eine Entstehung nach Trastulli (M 46, 1627) sprechen nicht nur das in mancher Beziehung neue Gesicht dieser Sammlung, sondern auch äussere Gründe. So ist der Titel "Trastulli della villa" als Ueberschrift eines Kapitels von Sulpizia Romana gebraucht; der Ausdruck erscheint sonst nur noch im Discorso (M 44b, 1629, S.7). Auch Ruffino dalla Ragazza, von dem in Sulpizia Romana zwei Novellen handeln (S.77 und 84), kommt sonst nur noch vor in Origine (M 53, 1635), S.123. Schliesslich erinnert der Untertitel von Sulpizia Romana, "Trattenimenti cinque", an das letzte musikalische Werk, Trattenimenti da villa (M 27, 1630).

2) S.42/3; das zweite mit dem Titel "Ben venga maggio" ist nicht identisch mit der gleichbeginnenden Mascherata di cacciatori in Hora prima (M 17), Nr.6, noch mit dem Gedicht von A. Poliziano.

3) S.15 bzw. S.136.

4) Trastulli (M 46), S.74, und Sulpizia Romana (M 47), S.41.

5) S.63. Der Inhalt beruht auf dem gleichen Motiv wie die Geschichte vom Ei des Kolumbus; diese erzählt Banchieri in Cartella musicale (M 35b), S.18.

6) Nur M 42c: Fol.12', Mastro Grillo; Fol.37', Questio de umbra asini, und Fol.41' (auch M 42, S.65), die Geschichte vom Blinden, der einen Esel sehen möchte; zu den Quellen s. unten, S.73.

7) In Cartella musicale (M 35b) neben der oben, Anm.5, genannten noch S.11 der Vergleich von Tonmaterial mit Vorratskammern und S.26 die "Novelletta" über die "Cappa del Mascheroni"; in Conclusioni (M 38), S.56, die eigenartige Nacherzählung von der Entstehung der Musik bei den Wilden.

Komödien

Banchieri verfasste vier selbständig erschienene Komödien sowie zwei in andere Werke eingeschobene Kurzkomödien. Alle folgen sie ausschliesslich dem gleichen Handlungsschema, das auch in den vier früheren Madrigalkomödien begegnet[1]: Einer von zwei Alten - sie entsprechen dem Typ des Pantalone und des Dr. Gratiano - hat einen Sohn, der die Tochter des andern Alten liebt. Dieser will sie jedoch mit dem Vater ihres Verehrers verheiraten. Nur dank einer List des Dieners gelingt es, den Alten ein Schnippchen zu schlagen und die Jungen zusammenzuführen. Diese Grundgegebenheiten - ein gängiges Thema der Commedia dell'arte - haben Banchieri während dem grössten Teil seines Lebens beschäftigt.[2] Er wandelt sie ständig ab, und während er in den Madrigalkomödien (1598-1607) zuerst nur skizzenhaft einzelne Punkte andeutet, malt er sie in den Komödien (1613-1629) bis in alle Einzelheiten aus.

Einige Varianten sind jeweils im Titel angegeben: I l f u r t o a m o r o s o (M 49, 1613) bezeichnet die heimliche Entführung der Braut durch ihren jungen Liebhaber[3]; der Zusatz in der zweiten Auflage, L a C a t l i n a d a B u d r i (M 49a, 1616) sowie die Titel L ' U r s l i n a d a C r a v a l c o r (M 50, 1620) und L a M i n g h i n a d a B a r b i a n (M 50,1, 1621)[4] verweisen auf Bauernmädchen aus der Umgebung Bolognas. Zwar sind sie nur Randfiguren und für den Handlungsverlauf bedeutungslos; trotzdem ist die Wahl dieser

1) M 18-21.

2) Von L a p a z z i a (M 18, 1598) bis L a f i d a f a n c i u l l a (M 51, 1629).

3) Derselbe Titel in anderer Bedeutung schon 1597 in H o r a p r i m a (M 17) als Ueberschrift zur Kanzonette Nr. 12 "Baci dolci e soavi".

4) Von Mischiati unter den verschollenen Werken aufgeführt. Zwei Exemplare haben sich jedoch seither gefunden; s. Anh.1, nach Nr. 50.

Namen sicher nicht nur eine Modeerscheinung[1], denn in der ersten und dritten Komödie gehört diesen Mädchen das Herz des listigen Dieners, und ihretwegen setzt er alles daran, den jungen Liebenden zu ihrem Glück zu verhelfen, weil ihm dann die Hilfe für seine eigene Heirat sicher ist. In L'Urslina (M 50) wird die Rolle des Dieners gleichsam auf drei Darsteller verteilt: der eine steht im Vordergrund der Handlung und spricht ausnahmsweise toskanisch, während die beiden andern mit dem traditionellen Bergamaskisch charakterisiert sind.

Bezeichnenderweise wird die Mädchenfigur in der vierten Komödie, La fida fanciulla (M 51, 1629), nicht in den Titel aufgenommen, da der Diener hier leer ausgeht; er hat auch nicht dieselbe dominierende Bedeutung als Intrigant wie in den übrigen Stücken. Mit ziemlicher Sicherheit ist diese vierte Komödie die ausgearbeitete Version der für die Novella di Cacasenno (M 48) vorgesehene "Smeralda ingelosita[2], denn im Gegensatz zu den andern Stücken ist es hier weniger die Torheit der Alten, sondern die Eifersucht Smiraldas, der verwitweten Schwester von Doktor Osmiro, auf die Jugend ihrer heiratslustigen Tochter Lucilla, welche die Pläne der beiden Jungen durchkreuzt.[3]

Die beiden Kurzkomödien sind in denselben erzählerischen Rahmen eingefügt, einmal in Il scaccia sonno (M 52), dann in Trastulli (M 46)[4]: Im gleichen Gasthaus wie der Höfling, der mit Tombolino (Tamburlino) und seiner Grossmutter an den Königshof reist,

1) Trebbi, S.24.

2) s. oben, S.45, Anm.3.

3) La fida fanciulla (M 51), S.37 (II,1): "Smiralda: ...voglio... dolcemente scoprire s'ella [sc. Lucilla] fosse innamorata, lo che non vorrei; sebbene la di lei frequenza all'uscio ed alla finestra ed altri segni esteriori me ne fanno vivere ingelosita, voglio chiamarla." S.122 (V,12): "Smiralda: Embè Lucilla,l'hai pure voluta a tuo modo, ne sento consolazione per esserti riuscita in bene, sapevo ben io, la gelosia continua ch'avevo al cuore, davami in vizio bollire in pentola altro che cavoli..." s.a. S.8 und 11.

4) M 52, S.22-50 und M 46, S.125-162.

übernachtet eine Schauspielertruppe; sie lässt sich die Gelegenheit nicht entgehen, mit einer Probe ihres Könnens die Gäste zu unterhalten und gleichzeitig Beziehungen zum Hof anzuknüpfen. Das Stück in Il scacccia sonno trägt keinen Titel, dasjenige in Trastulli ist mit "La pazzia senile" überschrieben, hat aber ausser dem immer gleichen Handlungsschema nichts mit der Madrigalkomödie (M 18) zu tun. Im Gegensatz zu den fünfaktigen Komödien weisen die Kurzkomödien[1] nur drei Akte auf. In "La pazzia senile" (M 46) schreibt Banchieri nicht alle Dialoge aus, sondern gibt in der Art der Szenarien für die Commedia dell'arte streckenweise nur den Handlungsablauf als Improvisationsgrundlage an.[2]

Neben dem traditionellen Bologneser Typ des Dr. Gratiano bringt Banchieri erstmals weitere Figuren mit Bologneser Dialekt auf die Bühne.[3] Es sind dies nicht nur die Bauernmädchen, Wirtinnen und Dienerinnen aus dem Volk, die drei Komödien ihren Namen gegeben haben, sondern in Il furto amoroso (M 49) und Il scaccia sonno (M 52) sogar die jungen Damen, die sonst immer toskanisch sprechen.[4]

Bezeichnend ist auch die Wandlung der Figur des Dr. Gratiano. In den Madrigalkomödien und in Il furto amoroso (M 49) verkörpert er gemäss dem Vorbild in der Commedia dell'arte den gebildeten Hohlkopf; die Figur lebt von der Sprache her vor allem durch die ständigen Missverständnisse und Parodien. Später ist dieser Typ noch in L'Urslina (M 50), La Minghina (M 50,1) und der skizzen-

1) Banchieri bezeichnet diesen Typ im Gegensatz zur "Comedia formale" als "Comedietta" (Il scaccia sonno, M 52, S.50, und Trastulli, M 46, S.124 und 163).

2) s. Anh.5, S.274f.

3) Trebbi, S.53.

4) Eine Ausnahme bildet Ninetta in L'Urslina (M 50); sie spricht venezianisch.

haften "La pazzia senile" (M 46) vertreten; in I l s c a c c i a s o n n o (M 52) fallen dagegen die parodistischen Elemente weg: Es bleibt nur der Dialekt. Diese Entwicklung führt Banchieri in der letzten Komödie, L a f i d a f a n c i u l l a (M 51), konsequent weiter: Dr. Osmiro spricht toskanisch, und der ursprüngliche Typ des Dr. Gratiano ist ganz verschwunden.

Parallel zu dieser Wandlung werden die Komödien gesamthaft immer belehrender. Dies äussert sich in Exkursen - mehr folkloristischer Art in L a M i n g h i n a (M 50,1)[1], mehr erzieherischer Art in L a f i d a f a n c i u l l a (M 51)[2]; hier ist auch der moralische Gehalt jeder Person angegeben.[3]

Eine wesentliche Rolle spielt die Musik[4], denn in jeder Komödie ist wenigstens ein Musikstück eingefügt. In der Regel handelt es sich um Zwischenaktmusik, "intermedi": Zwei Stücke stehen in I l f u r t o a m o r o s o (M 49) nach, in L a f i d a f a n c i u l l a (M 51) vor jedem Akt; letztere wird mit einem Balletto abgeschlossen. Nach Art der Aufführung sind die Intermedien bezeichnet als "apparenti" - Maskeraden mit Kostümen - oder "inapparenti" - nur musikalisch vorgetragen. Die Kurzkomödien haben vor jedem Akt nur ein "intermedio inapparente". In wenigen Fällen ist die Musik auch in die Handlung eingebaut; so mit Besetzungsangabe die "cantata in concerto" der zwei verkleideten jungen Liebhaber in L ' U r s l i n a (M 50)[5]; weniger ausdrücklich die Madrigale von Doktor Petronio[6] und Capitano Tiff Toff[7]

1) S.18 (I,6): Minghina über den Markt in Bologna; S.30 (II,7): ihr Vater Duzzon über das Bauernschicksal; S.50 (IV,1): Fichetto über Arbeit und Freiheit.

2) S.36 (II,1): Smiralda über Kinder; S.51 (III,1): über das Verhältnis der Eltern zu ihren Kindern und über die Ehe; S.87 (IV,6): wie man sich die Nase schneuzt. zit. unten, S.103.

3) ebd., S.7f.: Esemplare allegorico.

4) Zum Verhältnis Dichtung-Musik s. unten, S.111f.

5) S.39; s. Anh.3, S.251.

6) I l f u r t o a m o r o s o (M 49), S.76.

7) L a f i d a f a n c i u l l a (M 51), S.126.

sowie die volkstümlichen Lieder der Bediensteten.[1] Solche Einlagen wurden offenbar dargestellt: "... nelle [poesie] giocose alcune talora vediamo delle ridicole [persone], che per ischerzo canticchiano; e la materia del canto loro con gesti e moti piacevoli ne rappresentano."[2]

Auch der Musikunterricht erscheint auf der Bühne. In Il furto amoroso (M 49) bringt Fichetto dem Capitano einen Erkennungsspruch bei, der zur bekannten Melodie der "Girometta" gesungen wird.[3] In "La pazzia senile" (M 46) soll Dr. Gratiano von seinem Haus ferngehalten werden; es wird zu diesem Zweck in eine Musikschule umfunktioniert, in der ein als "Mastro Jusquino" verkleideter Freund Fichettos einige Kinder in der Solmisation unterrichtet[4]; möglicherweise wurden dabei Lehrduette aus der Cartella (M 35) oder Il principiante (M 36) gesungen.

Sehr viele der in den Komödien verwendeten Musikstücke sind von Banchieri vertont worden[5], und es ist anzunehmen, dass die nicht im musikalischen Werk nachweisbaren Sätze zum Teil im verschollenen vierten Madrigalbuch, Il fior gradito (M *19), enthalten waren. In den Komödien steht der Dichter Banchieri dem Musiker am nächsten, wie umgekehrt in den Madrigalkomödien der Musiker Banchieri dem Dichter. Ausser der inhaltlichen Uebereinstimmung und einigen gemeinsamen Musikstücken verdichtet sich die Verbindung zwischen den Komödien selten bis zum Zitat; einzig zwei Bologneser Dialektszenen aus Il scaccia sonno (M 52, I, 1 und 2) sind auf toskanisch in

1) La Minghina (M 50,1), S.29, und "La pazzia senile" (M 46), S.13, Lied des Fichetto: "Nol che più bel plasì"; Il furto amoroso, S.37, Lied der Catlina: "E la bella Franceschina"; in L'Urslina (M 50), S.6f. Lied der Catlina: "Viddi una pastorella".

2) Villani, 1634, S.69.

3) Il furto amoroso, S.41, 66, 87 und 97. s.unten, S.193f und Anh.5, S.277ff.

4) s. Anh.5, S.274f.

5) s. Anh.3.

La fida fanciulla (M 51, I, 2 und 3) übernommen. Auch zu den übrigen literarischen Werken bestehen direkte Beziehungen nur durch das "Capitolo della nascita di Mecenate"[1] sowie durch das Madrigal von Dr. Gratiano "Non tantost il splendor" in Il furto amoroso (M 49) und La nobilissima (M 43f).[2] Wie bedeutend die Figuren der Commedia dell'arte für Banchieri waren, zeigt ihr Erscheinen im Donativo di quattro asinissimi personaggi und Discorso.[3] Auf dieses Werk verweist Banchieri zweimal im Zusammenhang mit dem auf der Bühne gesprochenen Dialekt.[4]

Briefe und geistliche Schriften

Alle bis jetzt genannten Werke hat Banchieri unter seinem Pseudonym veröffentlicht. Unter seinem richtigen Namen sind nur zwei selbständige Schriften erschienen, die nicht ausschliesslich mit Musik zu tun haben: die Lettere armoniche (M 41) und die Heiligenvita Progressi politici (M 34); diese findet sich bereits im Direttorio monastico (M 33) abgedruckt[5], wo ein Kapitel über die Geschichte des Olivetanerordens hinzukommt.[6] Ein längerer Abschnitt in den Conclusioni (M 38) ist S. Cecilia gewidmet.[7]

1) s. oben, S.46.

2) M 49, S.76 = M 43f., fol.23'.

3) s. oben, S.26 und 39.

4) Il scaccia sonno (M 52), S.51; La fida fanciulla (M 51), S.13.

5) s. dazu das Vorwort des Druckers in Progressi politici, teilweise wiedergegeben in Mischiati, S.110.

6) S.115: Origine della congregazione Olivetana e introduzione di canto fermo in lei.

7) S.2-6.

Die Lettere armoniche (M 41, 1628) und ihre zum Teil veränderte zweite Auflage, Lettere scritte a diversi (M 41a, 1630)[1] waren bis anhin vorwiegend Quelle zum Musikleben der Zeit und zur Biografie Banchieris. Für ihn selbst bedeuteten sie jedoch mehr: Selbstdarstellung und Rückblick am Ende seiner Tätigkeit.[2] Wohl steht die Musik im Vordergrund, denn von den insgesamt 215 Briefen sind 32 an Musiker gerichtet[3], 52, davon 12 Widmungen, nehmen Bezug auf Banchieris Werke, 17 sprechen ausführlicher von Musik, und 9 verwenden musikalische Terminologie, ohne von Musik zu handeln.[4] Von Bedeutung ist aber auch Banchieris Stellung im geistlichen Leben seiner Zeit; 104 von den 189 genannten Empfängern[5] sind Geistliche, und in einer Reihe der übrigen Briefe ist von geistlichen Angelegenheiten die Rede. Ueberdies wird die Sammlung mit Briefen an die höchsten geistlichen Würdenträger eröffnet, die Banchieri kannte: Papst Urban VIII. und die beiden Kardinalprotektoren des Olivetanerordens, Scipione Borghese (1618-34) und Camillo Sfondrati (1591-1618).[6] Es folgen weitere Kardinäle, Bischöfe und Generäle des eigenen und anderer Orden sowie als höchster weltlicher Würdenträger der Marchese Alfonso d'Este; in all diesen Briefen stellt sich Banchieri als geschätzten Freund und Musiker dar.

Von den ersten 29 Briefen gehören nur fünf nicht in diesen Zusammenhang; drei davon umschreiben Banchieris wichtigste Tätigkeiten als

1) Die Faksimileausgabe von G. Vecchi bringt die Aenderungen der Auflage von 1630 im zweiten Teil (nach S.160) mit einer neuen Seitenzählung des Herausgebers; wo diese vom Original abweicht, wird sie in Klammern hinzugesetzt.

2) Die beiden Elemente kommen im Vorwort der Lettere armoniche, S.6, zum Ausdruck: "... una naturalezza scatturitale [sc. lettere] dal cuore alla penna per commemorare nel compimento de' suoi studi armonici il patrocinio e familiarità d'alcuni suoi più cari patroni ed amorevoli amici."

3) Eine Liste dieser Empfänger bei Gaspari, Bd.1, S.4, und Mischiati, S.43, Anm.17.

4) u.a. Lettere armoniche, S.26: Weihnacht als Musiktheater; S.102: Freundschaft in Konsonanzverhältnissen ausgedrückt.

5) 24 "Lettere di piacevolezza" und 2 "Lettere consolatorie" sind an anonyme Adressaten gerichtet.

6) Zu den Amtszeiten s. Scarpini, S.199, 218 und 237.

Musiker, Dichter und Gründer der Academia dei Floridi.[1] Die übrigen zwei sind wohl als Auflockerung gedachte anekdotenhafte "Lettere di piacevolezza".[2] Erst nachher erscheinen Briefe an Laien, und zwar an zwei damals bedeutende Bologneser Literaten, Conte Ridolfo Campeggi und Cesare Rinaldi.[3]

Wichtigste Funktion der Sammlung ist zweifellos die Selbstdarstellung Banchieris im Verkehr mit Freunden und Gönnern. Es liegt ihm daran zu zeigen, wen er kannte; darauf weisen vor allem die Kürze und der unbedeutende Inhalt der Briefe hin. Er selbst teilt sie gemäss ihrer Funktion in sechs Kategorien ein: Widmungen, Mitteilungen, Glückwünsche, Weihnachtswünsche, Dank- und Erzählbriefe.[4] Die 12 Widmungen[5] sind gekürzte Fassungen der originalen Widmungen, zwei davon frei aus dem Lateinischen übersetzt.[6] In Uebereinstimmung mit Banchieris eigener Beurteilung seiner weltlichen Werke im Brief über seine Tätigkeit als Dichter[7] enthalten nur zwei Briefe Widmungen weltlicher Werke[8], und auch sonst berührt Banchieri diesen Schaffenszweig wenig.[9]

1) L e t t e r e a r m o n i c h e , S.13, an den Musiker Domenico Benedetti; S.18, Lettera di piacevolezza; S.23, an Girolamo Giacobbi.

2) ebd., S.14 und 25.

3) ebd., S.28/9. Zu Rinaldi s. oben, S.40.

4) ebd., Titel: "Lettere armoniche... intrecciate in sei capi. Di dedicazione, ragguaglio, congratulazione, buone feste, ringraziamento, piacevolezza."

5) Der von Banchieri als Widmung bezeichnete Brief an Cav. Gio. Battista Galanti (ebd., S.78) ist in Wirklichkeit ein Begleitbrief, in welchem der Empfänger gebeten wird, um die Uebergabe eines Geschenkexemplars von F a n t a s i e (M 15) an Kardinal Pietro Aldobrandini besorgt zu sein.

6) ebd., S.1: Widmung von C o n c l u s i o n e s (M 39), und S.37: Widmung von C o n c e r t i e c c l e s i a s t i c i (M 1); s.a. oben, S.15, Anm.2.

7) s. oben, Anm.1,

8) L e t t e r e a r m o n i c h e , S.9: I l v i r t u o s o r i t r o v o (M 28) und S.76: T i r s i (M 22).

9) ebd., S.72: Ueber die zwölfte Auflage der P a z z i a s e n i l e (M 18).

Von den 27 Glückwunschbriefen[1] beziehen sich 17 auf Stationen der geistlichen Karriere und 7 auf musikalische Ereignisse, vorwiegend innerhalb der Academia dei Floridi und dei Filomusi[2], zwei weitere haben mit andern Akademien zu tun.[3] Ausserhalb des geistlichen Lebens war dies für Banchieri das Hauptbetätigungsfeld. In 35 Briefen dankt er für grosse und kleine Gefälligkeiten: für seine Ernennung zum Titularabt[4], für Gedichte, die er zum Vertonen erhalten hat[5], für die Aufnahme seiner Kompositionen in Sammlungen[6] oder für Briefe und kleine Geschenke. 41 Briefe enthalten Mitteilungen, und auch hier überwiegen kleine Nachrichten aus dem Alltag, wie in den 23 Briefen über Neuerscheinungen oder Ausleihe von eigenen und fremden Büchern und Noten.

Die umfangreichste Gruppe bilden die 72 Weihnachtswünsche, denen Banchieri vor allem in der Auflage von 1630 grosses Gewicht beimisst[7], denn 30 der 37 neuen Briefe gehören in diese Kategorie. In der ständigen Abwandlung desselben Themas zeigt sich eine weitere Funktion der Sammlung: die Selbstdarstellung Banchieris als geistreichen Briefschreiber. Das wird auch mit den 24 Erzählbriefen beabsichtigt, welche heitere Mitteilungen und harmlose Scherze - "qualche onesta piacevolezza"[8] enthalten. Auch alle übrigen Briefe, die gespickt sind

1) Nicht als Glückwunsch bezeichnet ist der Brief, in welchem Banchieri G.B. Manzini zu einem neu erschienen Buch gratuliert (L e t t e r e s c r i t t e a d i v e r s i , S.13).

2) Die Briefe mit Bezug auf die Akademien: L e t t e r e a r m o n i c h e , S.24, 47, 63 und 142; die übrigen S.55, 103 und 188.

3) ebd., S.110 und 127.

4) ebd., S.8.

5) ebd., S.28 (an Ridolfo Campeggi) und S.153 (an Francesco Ballati).

6) ebd., S.42 (an Lorenzo Calvi; s. RISM 1620/2, 1624/2 und 1626/3), S.50 (an Romano Micheli; s. RISM 1615/3), S.86 (an Girolamo Diruta; s. RISM 1609/33) und S.120 (an Aquilino Coppini; s. RISM 1607/20).

7) L e t t e r e s c r i t t e a d i v e r s i , S.10 (an Cesare Rinaldi): "... un mio volume di lett.[ere] che la di loro maggior parte contengono annunzi di b.[uone] f.[este]..."; s.a. ebd., S.4 und 5.

8) L e t t e r e a r m o n i c h e , S.12.

mit Wortspielen, Vergleichen, Zitaten und Sprichwörtern, lassen diese Funktion angesichts des meist unbedeutenden Inhalts deutlich hervortreten. Demgemäss bilden die Gewohnheit und die Art des Briefschreibens selbst das Thema von nicht weniger als 22 Briefen.

Die Bedeutung dieser Gattung zeigte sich bereits in den übrigen literarischen Werken Banchieris, von denen nur vier ohne eingeschobene Briefe sind.[1] Dem Stil der Lettere armoniche (M 41) besonders nahe stehen vier Briefe aus Trastulli (M 46)[2], deren erster, geschrieben vom Musiker Andrea Feliciani[3], über das Unvermögen, bei gedrückter Stimmung zu komponieren, vielleicht Banchieris eigene Ansicht enthält.[4] Auch in Trastulli (M 46) wird über das Briefeschreiben gesprochen, und es fällt aus dem Munde des Höflings Asdrubale die für Banchieri bezeichnende Bemerkung: "... quelli i quali mi scrivono, sanno il mio umore, che mi piace lo scriver arguto, ma non satirico..."[5]

Neben Briefen enthalten die Lettere armoniche (M 41) auch die Kurzfassung der akademischen Lektion La sampogna (M 40)[6], sodass auch diese Schrift stilistisch nicht ganz einheitlich wirkt. Zwei Trostbriefe[7] - der eine bezieht sich sehr konkret auf den finanziellen Verlust bei einer Bürgschaft - und 12 Dreizeiler über irdi-

1) Die Eselschriften M 42 und M 43, Il scaccia sonno (M 52) und La Minghina (M 50,1).

2) S.269-273, ein weiterer Brief befindet sich S.231f.

3) Kapellmeister und Organist am Dom zu Siena in der 2. Hälfte des 16. Jhs., s. Conclusioni (M 38), S.6.

4) Trastulli (M 46), S.269; s. Anh.5, S.275.

5) ebd., S.269.

6) Lettere armoniche (M 41), S.131-135; vorangestellt die in La sampogna (M 40) nicht enthaltene Widmung (S.129) und ein Madrigaltext von Cesare Rinaldi, "A Siringa" (S.130).

7) Lettere scritte a diversi, S.142-44 (26-28).

sche und himmlische Güter[1] geben der zweiten Auflage einen starken moralischen Einschlag. In den geistlichen Bereich dagegen gehören die zwei Weihnachtsgebete für Kinder[2]; im ersten begegnet wieder das Bild des Weihnachtsfestes als Szene mit Musik.[3]

Rein geistlichen Inhalts sind die P r o g r e s s i p o l i t i c i (M 34, 1616)[4] mit der Lebensbeschreibung der heiligen Francesca Romana aus dem Olivetanerorden[5] sowie ihres früh verstorbenen Söhnchens Vangelista Pontiani und ihrer Schwägerin Vanozza Pontiani[6]; S. Francesca spielt jedoch auch in diesen beiden Geschichten die Hauptrolle. Wohl bilden die drei Gestalten in ihrer Weltabkehr[7] einen Gegensatz zu Figuren wie Tamburlino[8] oder den Liebenden und Bediensteten der Komödien, doch kommt es nicht zu einem grundsätzlichen Widerspruch, da für Banchieri alle Werke, auch die unterhaltenden, einen moralischen Zweck verfolgen. So ist es möglich, dass ein wichtiges Motiv aus dem Leben der S. Francesca in der "Novella del tempio di Netunno"[9] wiederkehrt: Die zwölfjährige Francesca gelobt ewige Jungfräulichkeit im Dienste Christi[10]; die Heldin der Novelle, Perlucida, leistet dasselbe Gelübde, um als Vestalin im Tempel Neptuns zu leben. Beide

1) ebd., S.152-154 (36-38): "Dodeci terzetti morali per la ventura del buon capo d'anno."

2) ebd., S.145-150 (29-34).

3) s. oben, S.54, Anm.4.

4) zit. nach der Ausgabe im D i r e t t o r i o m o n a s t i c o (M 33).

5) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o , S.207-213; eine kürzere lateinische Version mit einigen andern Wundertaten ebd., S.228-232: "Vita latina di S. Francesca Romana."

6) ebd., S.235-243 und S.293-310.

7) S. Francesca wird charakterisiert als "vincitrice del demonio, sprezzatrice del mondo e domatrice de' propri sensi carnali" (ebd., S.207).

8) s. unten, S.101f.

9) S u l p i z i a R o m a n a (M 47), S.111-119.

10) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o, S.208.

willigen aus Gehorsam zu ihren Eltern später trotzdem in eine Heirat ein.

Kaum literarische Züge weist F r u t t o s a l u t i f e r o (M 32, 1614) auf. Als Vorbereitungsbüchlein für den Priester zur Messe enthält es Betrachtungen über Sinn und Nutzen der Messe, einen Abschnitt über die Beichte, sowie eine Anleitung zur täglichen Meditation; eine Reihe von Gedichten und Gebeten in lateinischer und italienischer Sprache, sowie liturgische und musikalische Hinweise. Die Gestaltung ist dieselbe wie in P r o g r e s s i p o l i t i c i (M 34); zugunsten praktischer Anweisungen und konkreter Beispiele fehlen spekulative Züge vollständig.

In die geistlichen und musiktheoretischen Schriften sind im ganzen elf Gedichte eingefügt; sie beziehen sich vorwiegend auf Banchieris Lieblingsheilige: Maria[1], S. Cecilia[2], S. Francesca[3] und S. Carlo Borromeo[4]; das Gedicht an die Olivetanerkleriker und -novizen[5] beschliesst mit geringen Varianten auch L a c a r t e l l i n a (M 35c).[6]

1) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o (M 33), S.188 und 407; C a r t e l l i n a m u s i c a l e (M 35b), S.163.

2) ebd., S.5; C o n c l u s i o n i (M 38), S.2.

3) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o (M 33), S.120.

4) ebd., S.273; F r u t t o s a l u t i f e r o (M 32), S.121.

5) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o, S.6; C a n t o r i n o u t i l e (M 31), S.3.

6) S.33; noch einmal verwendet in L a B a n c h i e r i n a (M 35d), S.3.

BANCHIERI ALS DICHTER UND LITERAT

Die wichtigste Aeusserung Banchieris über seine Dichtertätigkeitsteht in den Lettere armoniche (M 41).[1] Auf die Bitte eines Freundes um einige Gedichte antwortet Banchieri mit der Feststellung, zwar habe er in jugendlichem Ueberschwang einige ernste und heitere Reime für seine Musik verfasst - dabei zählt er je vier 3- und 5-stimmige Madrigalbücher auf -, doch denke er nur mit Beschämung daran zurück; er fährt weiter: "... non mai mi cadde in pensiero esser poeta."[2] Die Interpretation dieses Briefes befasste sich bis anhin mit der Frage, wie ernst Banchieris Verleugnung der Jugendwerke zu nehmen sei. Der Widerspruch zwischen dieser Aussage und der Tatsache, dass im gleichen Zeitraum ähnliche Werke entstanden oder von ihm neu aufgelegt wurden[3], lässt an den Topos der Altersreue denken und vermuten, der Brief sei eine Ausflucht gegenüber der Anfrage des Freundes.[4] Ein weiterer Widerspruch - Vivezze di flora (M 26, 1622) des 54-jährigen ist in der Aufzählung der Jugendwerke enthalten - verstärkt diesen Eindruck. Ein Selbstzitat Banchieris führt jedoch zur Erkenntnis, dass unter dem Begriff "poeta" nicht nur der Verfasser der musikalischen Texte, sondern auch Camillo Scaliggeri zu verstehen ist. Die erste Komödie, Il furto amoroso (M 49, 1613), hat folgende Einleitungsverse:

1) S.18/19. Faks. in Mischiati, gegenüber S.80.

2) Lettere armoniche, S.19.

3) Der Brief ist ausgehend von der Angabe "già trent anni scorrono" ins Jahr 1628 zu datieren, da das früheste genannte Werk, La pazzia senile (M 18), 1598 erschienen war. Die Werke sind Il virtuoso ritrovo (M 28, 1626), Trattenimenti da villa (M 27, 1630) und La saviezza giovenile (M 21a, 1628); zur 12. Aufl. der Pazzia senile s. den Brief aus derselben Zeit in Lettere armoniche (M 41), S.72.

4) Allorto: Adriano Banchieri, S.12; den dort aufgeführten Beispielen von Altersreue (Boccaccio und Botticelli) wäre vor allem Palestrina hinzuzufügen.

"O che gustoso tir da raccontare,
M' è cadut in pensier esser poeta
Né so con quai mi debba indozzinare."[1)]

Man kann deshalb annehmen, dass Banchieri in seiner Antwort zur Tätigkeit Scaliggeris ebensowenig noch steht wie zu den Madrigalen, die er als Jugendsünde bereut.

Dass er sich nicht für einen grossen Dichter hält, kommt in einem Brief zum Ausdruck, wo er seine Terzetti morali als "versi, se non eccellenti di rima e di concetto, almeno dozzinali di condizione" bezeichnet.[2)] Im selben Brief formuliert er noch einmal seine Ansicht, er sei kein Dichter: "... il barcaruolo non mai hammi voluto tragittare dalla Pegasea all'Aganippa riva."[3)] Hier besteht ein Bezug zu Scaliggeris Vorwort von La fida fanciulla (M 51, 1629):

"Momino car con questi fa mia scusa,
Che l'oste d'Aganippa non conosco
Nemmen sul ruolo son d'alcuna musa."[4)]

Trotzdem dichtet er gerne, wie er im "Capitolo dell'autore sopra il suo cervello" gesteht:

"Ha gusto compor versi, e la sua tela
Ch'ordisse, in verità può comparire
Con i poeti dal fa la li le la."[5)]

1) S.4: "A gli lettori." Mit einer geringen Variante eröffnet die erste Zeile auch das Rätselgedicht zum "Secondo canon a quattro voci" in Cartella musicale (M 35b), S.153; zit. unten, S.119.

2) Lettere scritte a diversi (M 41a, 1630), S.152 (36).

3) ebd.

4) S.5: "Sonetto dell'autore a Momo."

5) Trastulli (M 46), S.*10.

Das Pseudonym

Die konsequente Trennung des Musikers Banchieri vom Dichter Banchieri wird durch die Verwendung des Pseudonyms auch äusserlich vollzogen, wobei sich nur vermuten lässt, was zu dieser Trennung geführt hat. Eine Ursache liegt vielleicht in der Unvereinbarkeit des geistlichen Standes mit der unernsten Grundhaltung der meisten Schriften Scaliggeris; also ein ähnlicher Grund wie er für die Verlegung der Academia dei Floridi aus dem Kloster San Michele in Bosco angenommen wird.[1] Dafür spricht auch die Tatsache, dass das Pseudonym erstmals im Zusammenhang mit den Eselschriften auftaucht[2], als deren Autor sich der junge Geistliche wohl nicht direkt zu erkennen geben wollte.[3] Das zweite Werk Scaliggeris, I l f u r t o a m o r o s o (M 49, 1613), entstand zu einer Zeit, da Banchieri als Lehrer und Komponist äusserst aktiv war, und ihm die Veröffentlichung einer Prosakomödie wohl wiederum nicht zur Ernsthaftigkeit dieser Tätigkeit zu passen schien. Denn ein weiterer wesentlicher Grund für das Pseudonym dürfte in der unterschiedlichen Bewertung der literarischen und musikalischen Tätigkeit liegen; wie sich gezeigt hat, hält Banchieri von seinen dichterischen Fähigkeiten nicht eben viel. Im Bereiche der Musik hingegen findet sich eine andere Selbsteinschätzung: Hier liegt Banchieris Hauptgebiet.[4] Demgemäss fällt Scaliggeris Name in keinem Werk Banchieris, umgekehrt ist bei Scaliggeri oft von Banchieri die Rede.[5]

Auch wenn bis anhin nichts beigebracht werden konnte, was die Identität von Banchieri und Scaliggeri schlüssig bewiesen hätte, ist die-

1) Mischiati, S.45.

2) s. oben, S.27.

3) Die frühe englische Uebersetzung (M 42f, 1595) ist allerdings mit der Verfasserangabe "by A.B." versehen.

4) s. unten, S.113.

5) Mischiati, S.48, Anm.52.

se doch nie angezweifelt worden.[1]

Verschiedene Stellen aus Scaliggeris Werk weisen deutlich auf die musikalische Seite des Verfassers hin. Das erste der beiden gleichnamigen Sonette "Dell'autore all'autore" deutet die beiden Bereiche an in der Zeile "Hor dolce cigno, hor schiccherato varro"[2], das zweite stellt die eindeutige Verbindung zu Banchieris akademischem Wahrzeichen, der Panflöte (sampogna), und seinem Namen, "Il Dissonante", her.[3] Auch im "Capitolo dell'autore sopra il suo cervello" wird in auffälliger Weise auf Banchieri als Spieler eines Tasteninstrumentes und Komponist aufmerksam gemacht, indem nur gerade deswegen die Figur des Pantalone in das Gedicht eingeführt wird:

> "Bon zorno. - Chi è? - E son mi Pantalon,
> ...
> Non sastù che 'l xè un bravo sonaor
> Sopra la tastaura? - Non è vero,
> Ei suona sì, ma gli è compositore
> Di musiche in concerto ..." [4]

I l s c a c c i a s o n n o (M 52) enthält als Hinweis zu den vier in der Komödie gesungenen Kanzonetten eine Anspielung auf den Komponisten: "... sono ultimamente state prodotte alle stampe da un virtuoso Musico Bolognese..."[5]

1) ebd. Von weiteren zwei dort aufgezählten Pseudonymen ist Attabalippa di Perù eine rein literarische Figur (s. oben, S.36), dasselbe gilt auch von Fibbia Pungentini, der als Sekretär der Compagnia della Bastina mit mehreren anderen in L a n o b i l i s s i m a (M 43) erscheint. Als Pseudonym eher zu erwägen ist der in Mischiati, S.138, nur am Rande genannte Name Griffagno degli Impacci, der für die Erweiterung von L a n o b i l t à (M 42c) zeichnet, später jedoch nicht mehr auftaucht; s. dazu oben, S.27.

2) D i s c o r s o (M 44b), S.7.

3) T r a s t u l l i (M 46), S.*5, s. Anh.5, S.269f.

4) zit. nach D i s c o r s o (M 44), S.*11, die Fassung in T r a s t u l l i s. Anh.5, S.271.

5) S.56; allerdings ist vielleicht damit nicht Banchieri selbst gemeint. s. dazu Anh.3, S.249, Anm.4.

Auf den Tod Scaliggeris bezieht sich das Vorwort des Druckers zu O r i g i n e (M 53, 1635): "Per la longa e perpetua assenza dell'autore..."[1] Mehrfach findet sich auch der Hinweis, dass der Autor der Werke nicht gebürtiger Bologneser ist; so im Sonett "In lod dal ver parlar Bulgnes": "Ben ch' mi n' sipa Bulgnes uriond"[2], und im Prolog zu L a f i d a f a n c i u l l a (M 51): "L'autor è furastier..."[3] Präzisiert werden diese Angaben im "Sonetto dell'autore a Momo": "Son nato in Lombardia, mi non son Tosco."[4] Da Banchieri selbst in Bologna geboren war und sein Vater aus Lucca stammte[5], können sich diese Hinweise nur auf Scaliggeri beziehen; eine genaue Deutung sowohl der Oertlichkeit wie der Wahl des Pseudonyms steht noch aus.

VORBILDER

Während sich der Musiker Banchieri auf Autoritäten wie Palestrina und Marenzio beruft[6] und Komponisten leichterer Werke wie Vecchi oder Gastoldi nur zur Rechtfertigung seiner eigenen Madrigale heranzieht[7], wird sein literarisches Werk nicht von einem klassischen Autorenkanon bestimmt; darauf weist er im Prolog zu L a f i d a f a n c i u l l a (M 51) hin: "... l'autore ha ridotta questa graziosa invenzione a fine senza consigliarsi con la Peripatetica Scola e

1) S.*16.

2) D i s c o r s o (M 44b), S.165.

3) S.14; dasselbe in der Widmung des Druckers, S.3.

4) ebd., S.5.

5) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.66: "Nacqui di Padre Lucchese..." s. a. Mischiati, S.40.

6) s. unten, S.138.

7) L a c a r t e l l i n a (M 35c, 1615), S.34: Protesta dell'autore; wiedergegeben in Mischiati, S.180.

Cruscatica Academia."[1] Von den Dichtern des Trecento wird Dante einzig als Quelle für die Vorzüge des Bologneser Dialekts genannt[2]; Petrarca und Boccaccio nur gestreift.[3] Auch jüngere ernste Autoren sind nicht als Vorbilder angeführt, sondern höchstens kurz zitiert oder erwähnt; darunter Bembo und Guicciardini[4], Ariost[5], Tasso[6], Guarini[7] und Marino.[8] Banchieri stellt einzig die Lettere armoniche (M 41) in eine Tradition, die an die heitere Seite ernster Autoren anzuknüpfen scheint; denn so lässt sich die heterogene Reihe von Dichtern und Musikern aus dem Vorwort der Briefsammlung erklären: Aristoteles (Poetik), Boccaccio (Decamerone), Homer (Odyssee), Caporali (Horti), Vecchi (Amfiparnasso) und Monteverdi (Scherzi).[9] Eine Ausnahme bildet hier Caporali, den Banchieri immer wieder zitiert.[10]

1) S.8.

2) Discorso (M 44b), S.14/5 und 164, sowie Origine (M 53), S.[7].

3) Petrarca in Discorso (M 44), S.2f., (M 44b), S.52, und Trastulli (M 46), S.251 und 402; parodiert in Il furto amoroso (M 49), S.73, La Minghina (M 50,1), S.11,und vor allem in La pazzia senile (M 18), S.25: "Vestiva i colli." Boccaccio tritt auf in Origine (M 53), S.122f., s. unten, S.86; er wird erwähnt in Discorso (M 44), S.2f.

4) Discorso (M 44), S.2f.

5) Vor allem der Vers "Volta la turba adulatrice il piede" (Orlando furioso 19,1) in Trastulli (M 46), S.407, Discorso (M 44b), S.130 (hier Tasso zugeschrieben), und La Minghina (M 50,1), S.11. Je ein weiterer Vers wird zitiert in Discorso (M 44b), S.55, und parodiert in La Minghina (M 50,1), S.27.

6) Trastulli (M 46), S.402, und Discorso (M 44b), S.56 und 179.

7) Trastulli (M 46), S.105 und 402, Discorso (M 44b), S.179, Il furto amoroso (M 49), S.4, sowie einige Madrigaltexte.

8) Trastulli (M 46), S.402, Discorso (M 44b), S.179, La sampogna (M 40), S.4 und 8; ihm ist auch das Lobgedicht an Banchieri im Terzo libro (M 11), S.[4], zugeschrieben, das noch in Conclusioni (M 38), S.27, als "d'incerto" bezeichnet ist.

9) Lettere armoniche, S.*6: "Alla benignità di chi legge."

10) La nobiltà (nur M 42c), Fol.17', und Discorso (nur M 44), S.*6, ein Dreizeiler aus Caporalis La corte (1. Teil, V.70-72, Rime, Bd.2, S.47); die Mäcenasdichtungen sind erwähnt in Discorso (nur M 44b), S.181; Lettere armoniche, S.77; zu den Beziehungen in Trastul-

Das ganze literarische Werk Banchieris ist solchen Autoren verpflichtet, deren Gehalt von satirischer, burlesker oder moralischer Tendenz bestimmt ist. Mehrmals genannt sind Agnolo Firenzuola (1493-1543)[1] und Traiano Boccalini (1556-1612)[2], von dessen "Ragguagli di Parnaso" wohl Banchieris "Lettera di ragguaglio scritta in parnaso"[3] herzuleiten ist. Im "Capitolo dell'autore sopra il suo cervello"[4] wendet er sich an den Dichter Tomaso Garzoni (1549-1589); im Titel und im ersten Vers[5] mit Bezug auf dessen Werk Il theatro de varii et diversi cervelli mondani[6], im Untertitel "A Tomaso Garzoni delfico hospitaliero" auf dessen L'hospitale dei pazzi incurabili.[7]

Konkretere Zusammenhänge zwischen den beiden Autoren sind allerdings nicht nachweisbar; es fehlt bei Banchieri auch die Systematik und enzyklopädische Vollständigkeit Garzonis.[8] Von Bedeutung ist der Gedanke, den Garzoni im Vorwort zu Il theatro äussert: "... è avvenuto all'artefice nostro, il quale ... ha voluto ... tentare di fabricare un teatro, non però materiale, ma intellettuale..."[9] Die imaginäre Architektur Garzonis findet ihre Entsprechung in der imaginären Aufführung der Madrigalkomödien Vecchis[10] und Banchieris.

li (M 46) und La Minghina (M 50,1), s.oben, S.46, Anm.3.

1) Trastulli (M 46), S.202, und Sulpizia Romana (M 47), S.77.

2) Discorso (M 44b), S.149 und 181, Lettera nell'idioma natio (M 45), S.7, und La Minghina (M 50,1), S.46.

3) Origine (M 53), S.122.

4) Discorso (nur M 44), S.*10-*13, und Trastulli (M 46), S.*9-*17.

5) Trastulli, S.*9: "Garzoni patron car sapiate ch'io
Vostro Teatro ho di già scorso tutto,
E tra vari cervelli manca il mio."

6) Venedig 1583.

7) Ferrara 1586.

8) Am deutlichsten in dessen Hauptwerk La piazza universale di tutte le professioni del mondo, 1584.

9) "Il teatro dell'autore a'spettatori", in Opere, 1605, S.9.

10) Zum "teatro del mondo" bei Vecchi s. v.a. Damerini, S.130.

Dass auch Vecchi mit Garzonis Werk vertraut war, geht aus der Tatsache hervor, dass er für die zweite Auflage von La piazza universale ein Lobgedicht beisteuerte, in welchem Garzoni wieder mit einem Theaterbauer verglichen wird.[1)]

Der Bezug auf Garzoni dient Banchieri anscheinend zur Standortbestimmung seines eigenen Werks. Wieder taucht mit dem Toren das Motiv der verkehrten Welt auf. Banchieris Ausspruch, sein "cervello" finde sich nicht in Garzonis Sammlung, lässt sich als Abwandlung des Topos vom noch nie Gesagten deuten.[2)] Für das literarische Werk aber gilt gerade die diese Einmaligkeit nicht in gleichem Masse. Wohl bezeichnet Banchieri seinen Stil an einigen Stellen als eigenständig, so in den Einleitungsversen zu Il furto amoroso (M 49):

"Io sol m'eriggero una nuova classe"

und "Cangiomi di pensier vogl'esser solo
Poeta coronato di zenzale
E grilli acciò il cervell' sia sempre a volo"[3)],

oder auch mit dem lapidaren

"Scrivo a mio modo, e leggo a quel d'altrui."[4)]

Und doch findet sich nur wenig Originales bei Banchieri. Diesem Problem ist das Vorwort zu Sulpizia Romana (M 47) - über die Abhängigkeit von Lalli[5)] - gewidmet:

1) La piazza universale, 2. Aufl. 1601. S.[17]: "Del Sig. Horatio Vecchi in lode dell'autore":
"... in questa piazza, anzi teatro degno;
L'opra di molto avanza il gran disegno
Che propose il mirabil architetto."

2) zit. oben, S.66, Anm.5. s. dazu Curtius, S.95.

3) S.4 und 5.

4) La fida fanciulla (M 51), S.5: "Sonetto dell'autore a Momo."

5) s. oben, S.37.

"Discreto mio lettor, se mi dirai
Che questa mia novella qui seguente
Fu motivata dal poeta Lalli
...
... replico che il Lalli
Ha motivato anch'ei tal'incentivo,
Da Esopo, dal Tansillo, Alciato e Doni,
...
Tal che fondatamente conchiudiamo,
Che nulla si può dir che non sia detto,
Ma in vario stil diversamente detto." [1]

Auch dieser Gedanke ist als literarischer Topos weit verbreitet. Im Wortlaut am ähnlichsten findet er sich bei Francesco Berni: "Cominciasi da Vergilio, e si troverà delle sette cose che dica le sei non essere sue, ma o d'Omero o di Lucrezio o d'Ennio o di Catullo. E così anche è da credere che questi togliessino da altri, perché e' dicono che niente si può dire che non sia stato detto prima."[2] Auch Banchieri näher stehende Autoren wie Caporali[3] und Doni[4] verwenden diesen Topos.

Die von Banchieri zur Rechtfertigung angeführten Namen weisen auf verschieden gelagerte, untereinander zusammenhängende literarische Traditionen hin. Lalli vertritt das komische Epos[5], eine Gattung, mit der Banchieri auch über die Makkaronidichtung von Teophilo Folengo (Merlin Cocai)[6] und La secchia rapita von Alessandro Tassoni[7] bekannt wurde. Auch die lange Tradition der Fabel wird von Ban-

1) S.3: "Chi scrive al discreto lettore." Derselbe Gedanke in L'organo suonarino (M 37), S.70.

2) Dialogo contra i poeti (1526), zit. nach: Storia della letteratura Italiana, Bd.4, S.293.

3) Vita di Mecenate, in: Rime, Bd.1, S.42.

4) Libraria. Zit. nach B. Croce: Poeti, Bd.1, S.271.

5) La moscheide ist noch einmal genannt in Discorso (M 44b), S.181.

6) Genannt ebd., S.52; Zitate in Trastulli (M 46), S.49, La fida fanciulla (M 51), S.91, Cartella (M 35), S.40.

7) Erwähnt in Discorso (M 44b), S.173 und 181; Origine (M 53), S.54.

chieri oft beigezogen, sowohl im D i s c o r s o (M 44b)[1] als auch vor allem in T r a s t u l l i (M 46): "Raccontasi per tradizione antica d'Esopo, trasmandata in Tansillo..."[2] Anton Francesco Doni (1513-1574) bezeichnet einen dritten Ueberlieferungszweig: Sein Werk L a Z u c c a [3] enthält Sprichwörter, die mit Anekdoten erklärt werden. Sprichwörter sind auch ein wesentlicher Bestandteil von Banchieris Schriften[4]; in T r a s t u l l i dient der grösste Teil der Kurznovellen zu ihrer Erläuterung. Dass davon eine ganze Anzahl bei beiden Autoren begegnet, ist zwar auffällig, braucht jedoch bei der Volkstümlichkeit der Materie keine direkte Abhängigkeit zu bedeuten. Im "Capitolo dell'autore sopra il suo cervello" wird Doni noch einmal genannt: "O là, sento un gran stuol di parpaglioni
nel mio cervel, con grilli e cavalette,
come la Zucca di Francesco Doni."[5]

Die deutlichste Spur in Banchieris Werk hat jedoch der Bologneser Volkspoet und Cantastorie Giulio Cesare Croce (1550-1609) hinterlassen. Nicht nur lieferte er das direkte Vorbild zu N o v e l l a d i C a c a s e n n o (M 48) und indirekt die Anregung zu O r i g i n e (M 53)[6]; auch in Einzelheiten finden sich Entsprechungen.[7] Croce wurde seinerseits von L a n o b i l t à (M 42) zu einem ähnlichen Werk angeregt[8] und wirkte mit seinem Vers "Viva il porco"[9] zurück

1) S.145: "La fola dal corv."

2) S.215.

3) Venedig 1552.

4) s. unten, S.81f.

5) T r a s t u l l i , S.*13.

6) s. oben, S.44 und 43.

7) s. oben, S.30 und 46.

8) s. oben, S.33.

9) L ' e c c e l l e n z a , S.66:
"Viva il porco viva viva
Viva il porco delicato
Viva il porco tanto grato
Alle genti in ogni riva
Viva il porco viva viva."

auf die erste Strophe der Frottola "Viva l'asin."[1] Beide Autoren schrieben eine "Canzone della Violina"; von derjenigen Croces[2] ist nur der Text erhalten; er weist eine ähnliche Struktur auf wie der von Banchieri vertonte.[3]

Gemessen an diesen Umständen wird Croce von Banchieri selten genannt: ausführlicher nur in Origine (M 53) und ohne Namensnennung in La nobiltà (M 42c).[4] Eine dritte Stelle bezieht sich ironisch auf Croces enorme Produktivität und auf die Tatsache, dass auch nach seinem Tode noch eine Anzahl Werke zweifelhafter Autorschaft unter seinem Namen erschienen: "... guardema un poc al nostr istoriograf Bulgnes Iuli Cesar Cros, alias dalla Lira, al qual avend scritt l'sò istori in Bulgnes, al n' ha cumpost più volum ch' an n' avè pil in barba, e tant fu gustos, chi stampadur al fan cumponr qusi mort cmod l'è."[5] Auch in einer Komödie ist von ihm die Rede: "Ficchetto: Volif che ve digha segnur Capatani, avi una gran desgrazia in sta nostra città de Bologna, che ol sia mort Iuli Cesar dalla Lira, che senz altr' andavi su le storie an vu? - Spaccamonti: E chi fu chisto scritture, forse chillo che siegue lo Traccagnuotto, lo Roseo, lo Campana.[6] - Ficchetto: Ah, ah, ah, ah, ah, ol me torna la risaruola."[7]

1) La nobilissima (M 43f), Fol.39'; s. Anh.6, S.313.

2) Bologna o.J. (Guerrini, Nr. 79).

3) La pazzia senile (M 18, 1598), S.28. Uebtr. von G. Vecchi, in: Guerrini, Reprint Bologna 1969. Anh.2.

4) s. oben, S.42 und 33.

5) Discorso (M 44b), S.26.

6) Verfasser von historischen Werken. Tarcagnuotto (= Michele Marullo, 1453-1499): De principum institutione (Frag.); Roseo da Fabriano, Mambrino (Ende 15. Jh. - ca. 1580): Vita di Marco Aurelio imperadore, Venedig 1543, u.a.; Campana, Cesare (1540-1606): Istorie del Mondo. Pavia 1602.

7) Il furto amoroso (M 49), S.58/9. Ein entsprechendes Werk Croces ist Le tremende bravure del capitano Bellerofonte, 1611 (Widmung 1596; Guerrini, Nr. 23, zitiert den Titel nach der Ausgabe Bologna 1629). Es ist als Dialog zwischen dem Capitano und seinem Diener Frisetto angelegt, sodass Banchieris Hinweis auf Croce in einer enspre-

Es lässt sich nicht entscheiden, ob die Antwort des Capitano nur wegen seiner Unwissenheit zum Lachen reizt, oder ob auch Croces Ambitionen belächelt werden, zu den ernsthaften Autoren, wie die von Spaccamonti aufgezählten, zu gehören.[1]

Croce dagegen nimmt von Banchieri kaum Notiz. Neben der Anspielung auf La nobiltà (M 42)[2] ist es eine bezeichnende Einzelheit in L'eccellenza et trionfo del porco, dass die Esel für ihren Anspruch auf den ersten Rang unter den Tieren bestraft werden.[3] Möglicherweise bezieht sich das Einleitungssonett zu Croces "Canzone della violina" auf Banchieris Version des Gedichts:

> Trovandomi sul corso una mattina
> Di questo carneval e passeggiando
> Certe mascare udì andar cantando
> La canzon della bella Violina,
>
> E perché non n'avean troppa dottrina
> L'andavan malamente strappazzando
> Or a mezzo or da capo ripigliando;
> Insomma laceravan la meschina:
>
> Onde mezzo sdegnato mi risolsi
> Di porla in luce nella forma prima
> Che dal inventor suo fu fabbricata.
>
> Con più modestia l'ho stesa e tirata,[4]
> ..."

Die Maskierten von Croces Gedicht sind bei Banchieri vorhanden:

> "L'altra sera essendo in piazza
> Vidi in banco una ragazza
> Con un certo zarratano
> C'avea un gros Zane e un Gratiano."[5]

chenden Szene der Komödie sinnvoll eingebaut ist.

1) Auf ähnliche Art wird Croce diesen und andern Geschichtsschreibern gegenübergestellt in Discorso (M 44b), S.26.

2) s. oben, S.26.

3) S.64: "Sarà tirato il carro da quattr' asini vecchi e ciò sarà per castigo della loro temerità, avendosi usurpato la nobiltà, che perveniva a sua magnificenza fortissima."

4) "Canzone della Violina", S.[2].

5) La pazzia senile (M 18), S.27.

Es fehlt auch der durchgehende Reim, wie ihn Croces Version hat.[1] Schliesslich ist bei entsprechendem Inhalt[2] und einigen ähnlichen Zeilen[3] Croces Version viel ausführlicher. Sein Vorwurf mag ein Grund sein, weshalb das Stück von Banchieri in der überarbeiteten Fassung der P a z z i a s e n i l e (M 18b, 1599) weggelassen wurde. Das würde bedeuten, dass Croces Gedicht zwischen Sommer 1598 und Sommer 1599 entstand.[4]

So scheint das Verhältnis von Banchieri und Croce trotz der engen inhaltlichen Beziehung ihrer Werke eher distanziert gewesen zu sein, möglicherweise hat der Altersunterschied zu dieser Distanz beigetragen. Als Vergleich sei auf die gegenseitige Wertschätzung von Croce und Orazio Vecchi hingewiesen.[5] Zu einer fiktiven Annäherung zu Banchieri kommt es erst in O r i g i n e (M 53), wo Croce im Parnass ein Gedicht von Scaliggeri vorträgt.[6]

1) Das Reimschema Croces ist von der 9. Zeile an a b c b d b e b usw.; bei Banchieri hingegen reimen sich die Zeilen 1-10 sowie 28/9 bzw. 31/2 paarweise.

2) Violina zieht einen hübschen Jüngling einem reichen Alten als Ehemann vor.

3) Es entsprechen sich:

Croce, Z.7/8	und	Banchieri, Z.10-12:
"Ma di quale vogliamo dire ù ù,		"E di quala vogliamo dire ù ù,
Della bella Violina		E diremmo della Violina
Fa la li lon la.		La lun li lun la.
Z.15/6:		Z.28-30:
Ma io vo quel giovinetto ù ù,		Padre mio un bel giovinetto ù ù,
Vago, bello e garbatino,		Che sia bello e mi dia diletto
Fa la li lon la."		Fa lun li lun la."

Weiterhin entsprechen sich: Croce, "Altra canzonetta", ebd., S.7, Z.1/2 wie oben Banchieri Z.10/1 (Z.2 bei Croce "Che diremo..."); Z.3: "Che suo padre gli diceva u u", und Banchieri, Z.13: "Che suo padre un dì gli disse ù ù."

4) Auf anderem Wege kommt Guerrini, S.376, zum selben Resultat.

5) s. dazu vor allem Croces Capitolo "Del Croce al Vecchi", in: Operette, Bd.1, S.45-49; sowie die an O. Vecchi gerichtete Widmung von Croces C o m p a r a z i o n i g e n t i l i s s i m e s o p r a l ' e c c e l l e n z a , g r a n d e z z a e n o b i l t à d e l p a n e e d e l s o l e , 1601. Zum Verhältnis von Banchieri zu Vecchi s. unten, S.190f.

6) s. oben, S.42.

UEBERLIEFERUNG

Zeigen die von Banchieri genannten Autoren enge Beziehungen zur volkstümlichen Literatur, so wird die Bedeutung dieses literarischen Bereiches noch klarer in den von ihm nicht genannten Quellen. Er greift vor allem für die Kurznovelle auf volkstümliche Persönlichkeiten zurück, etwa auf Francesco Poggio[1], Piovano Arlotto[2] und Lodovico Domenichi.[3] Die diesen Autoren zugeschriebenen Geschichten sind oft mehrfach überliefert[4]; dies gilt noch ausgeprägter für die vielen Anekdoten, die sich um Persönlichkeiten wie Alexander den Grossen[5] oder später Gonella[6], den Hofnarren von Ferrara, bildeten. Es gehört jedoch zu diesen anekdotischen Situationen und moralischen Erzählungen, dass sie neuen zeitlichen und örtlichen Verhältnissen angepasst werden können. Das trifft unter anderem für Banchieris Erzählung der bekannten Novelle vom Deutschen zu, der am übermässigen Genuss des mit "Est Est Est" qualifizierten Weines stirbt[7]: Hier wird im Zuge der Gegenreformation aus dem Bischof Fugger von Augsburg ein anony-

1) F a c e t i a r u m l i b e r p r i m u s . London 1798. Zu den früheren Drucken s. Pitré, S.754ff. Die Geschichte von Mastro Grillo (L a n o b i l t à , nur M 42c, Fol.12'), ist ähnlich Poggios "Circulator"; ebenso die bekannte "Novella della donna ostinata" (T r a s t u l l i , M 46, S.10) und "Pertinacia muliebris" (s. a. Guerrini, S.432); am engsten verwandt sind "La novella del freddo" (T r a s t u l l i , M 46, S.278) und "Pauper et dives".

2) L e f a c e z i e d e l P i o v a n o A r l o t t o . Der Name ist genannt in D i s c o r s o (M 44b), S.52. Die Geschichte vom Blinden, der von allen Dingen der Welt einzig einen Esel sehen möchte (L a n o b i l t à , (M 42, S.65), und die "Novella d'attaccare il sonaglio alla gatta" (T r a s t u l l i , M 46, S.46), die schon in der Antike bekannt war, entsprechen Arlottos Nr. 79 und 93, und auch von den "Sentenze morali" Arlottos sind einige bei Banchieri anzutreffen. Auch hier lässt sich aber wegen der Volkstümlichkeit der Materie wieder nicht auf eine Abhängigkeit schliessen.

3) F a c e z i e . Zu den Beziehungen von Banchieri zu Domenichi s. Di Francia, S.398f.

4) ebd.

5) Bei Banchieri vor allem in L a n o b i l t à (M 42) und T r a s t u l l i (M 46), passim.

6) T r a s t u l l i (M 46), S.21 und 24.

7) ebd., S.179: "Novella del tedesco ubriaco".

mer Deutscher aus Braunschweig.[1] Die "Novella dell'organista bergamasco"[2], deren erster Schauplatz bei Domenichi und in einer weiteren Anekdotensammlung[3] das Venedig des frühen 16. Jahrhundert bildet, rückt Banchieri zeitlich und örtlich näher nach Ferrara in die Zeit Luzzaschis.[4]

Die Varianten, durch welche einige Anekdoten fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden, sind wohl nicht nur ein Zeichen dafür, dass Banchieri die Geschichten aus dem Gedächtnis niederschrieb[5], sondern ebensosehr dafür, dass er aus einer mündlichen, volkstümlichen Tradition geschöpft hat. Darauf verweist er mit dem immer wiederkehrenden Topos der "Lola", die am Feuer Geschichten erzählt[6], wobei der Zeitraum oft mehrere Generationen umspannt.[7] Auch in den theoretischen

1) Di Francia, S.400.

2) T r a s t u l l i (M 46), S.302, s. Anh.5, S.275f.

3) S c e l t a d i f a c e z i e , 1588, Fol.64'; s. Anh.5, S.287.

4) Luzzaschi wird T r a s t u l l i (M 46), S.302, ausdrücklich als Hof- u n d Domorganist bezeichnet: "... nell'occorrenze di corte e duomo ù era [sc. Luzzaschi] organista." s.a. MGG 8, Sp.1354.

5) Di Francia, S.398.

6) Unter anderem die Einleitung zu "Fola d'la Purzlina" in D i s c o r s o (M 44b), S.99: "Christofalo: Più bott aihò sintu cuntar a mie Lola la sira appress al fuog, e pr quant lam fu cumpra, pr tant a la vend a vostra sgnuria..." In T r a s t u l l i (M 46), S.343, wird die Geschichte vom Bürgen bezeichnet als "racconto... noto sin alle vecchiarelle." I l s c a c c i a s o n n o (M 52), dessen Untertitel "L'estate all'ombra e 'l verno presso il fuoco" ebenfalls auf das Erzählen von Geschichten hinweist, enthält auf S.61 die Dialektfassung der "Novella della donna ostinata" mit dem Anfang: "Am arcord, ch'mie Lola, ch'apa pas all'anma, la sira appress al fuog la m'cuntava d'l'fol, e tra li altr, am arcord questa d'la muier ustina..." In S u l p i z i a R o m a n a (M 47), S.49, leitet die alte Stanislarda ihre Geschichte mit einer ähnlichen Wendung ein: "Tra le belle novelle raccontare udite dalla buona memoria di mia nonna, mentre veggiavamo la sera presso il fuoco, questa sempre mi sono rammemorata, udite." s.a. O r i g i n e (M 53), S.26.

7) D i s c o r s o (M 44), S.2: "... in st' prupuost am arcord più bott l'invern la sira appress al fuog aber sintu dir a mie Lola (che Diè i daga pas all'anma) la m'dseva, ch la Lola d'so Lola i dseva..."

Schriften taucht das Bild auf.[1] Das erhellt auch die Bedeutung der entsprechenden Frauengestalten in den Novellensammlungen: Stanislarda und Cleonida in Sulpizia Romana (M 47), Marcolfa in der Novella di Cacasenno (M 52), sowie vor allem Nicolosa in Trastulli (M 46) verkörpern mit ihrem Reichtum an Geschichten und Sprichwörtern diese Volksweisheit selbst. In den Komödien zeigen die Mädchen aus dem Volk die Vorstufe dazu; sie haben nicht nur gesunden Menschenverstand, sondern nehmen auch die Ueberlieferung auf, so Catlina in Il furto amoroso (M 49): "Am pinsavo ch' una frottola voles dir una fola mi che a voleva impararla da cuntar la sera appress al fuog st'invern."[2]

Die Volksweisheit profiliert sich in der Gegenüberstellung mit der höfischen Bildung von Lelio und Olinda in Sulpizia Romana (M 47) und der Figur des Höflings Erminio/Asdrubale im Trastulli-Komplex. Dabei zeigt sich die gegenseitige Anerkennung, indem gerade in Trastulli (M 46) Nicolosa ebensoviel von Asdrubale lernt wie umgekehrt Asdrubale von ihr. Das Bewusstsein, Volksweisheit stelle gesunkenes Kulturgut dar, findet seinen Ausdruck in dem literarischen Motiv, dass sowohl Cleonida wie Nicolosa, angesprochen auf die Herkunft ihrer Weisheit, sich als Töchter von Höflingen zu erkennen geben.

1) La Banchierina (M 35d), S.29: "... sia in nostro verso, raccontare una breve e moral similitudine, e benché rassembri una novelletta di quelle che raccontano le vecchiarelle presso il fuoco, sarà però utile agli figlioli-ni principianti.

2) S.57.

FORM

Ein besonderes Merkmal von Banchieris Werk bilden die Beziehungen der einzelnen Schriften untereinander und deren verschiedene Fassungen. So erscheint das Einzelwerk gleichsam wie ein beliebiger Ausschnitt aus einem ganzen Komplex von Geschichten, Motiven, Situationen, Typen und Gedanken, von denen die wenigsten originale Schöpfungen sind, sondern ihrerseits wieder eine Auswahl von Elementen, die sich in Volk und volkstümlicher Literatur finden. Die Zusammenstellung fügt sich nicht zu einem geschlossenen Werkganzen, dessen Form einmal verbindlich gesetzt wird. Vielmehr zeigen die verschiedenen Fassungen, dass die äussere Erscheinung stets gegenüber diesem Grundstock von Elementen offenbleibt. Dies gilt bereits für die Eselschriften und noch ausgeprägter für den T r a s t u l l i - Komplex und die verschiedenen Fassungen des D i s c o r s o .

Für die Gestaltung der Werke lassen sich zwei Prinzipien erkennen. Einmal folgt Banchieri einem Modell, das in L a n o b i l t à (M 42) durch das Vorbild wissenschaftlicher Abhandlungen und in den Komödien durch das stets gleiche Handlungsschema gegeben ist.[1] Für die Novellen und Teile der Bologneser Schriften hingegen erfindet er eine möglichst konkrete Situation, welche den Verlauf des Werks bestimmt.[2] Modell und Situation bilden aber nur einen äusserlichen Vorwand, um die einzelnen Teile eines Werkes zusammenzuhalten; dagegen fehlt ein Zusammenhang, der sich aus einer inneren Abhängigkeit der Teile untereinander ergibt, sei es in logisch-inhaltlicher Beziehung, sei es in der zwingenden Folgerichtigkeit eines Handlungsverlaufs.

Diese Aeusserlichkeit der Formgebung lässt sich an verschiedenen Tatsachen aufzeigen. Für die Gliederung im Grossen sind nur selten trif-

1) s. oben, S.26 und 37.

2) s. oben, S.41 und 46.

tige Prinzipien zu erkennen, am ehesten noch in L a n o b i l t à (M 42c), wo die Zweiteilung inhaltlich und ausdehnungsmässig gerechtfertigt ist: beim 1. Teil (Fol.1-23') die Frage nach dem Adel des Esels im Vergleich mit den anderen Tieren, im fast gleich langen 2. Teil (Fol.24-44) der Nutzen des Esels für den Menschen. Nur noch O r i g i n e (M 53) ist ähnlich symmetrisch gebaut: Von den drei Tagen ist der zweite doppelt so lang wie der erste und dritte, was der realen Situation entsprechen mag, da am ersten Tag der Morgen[1], am dritten der Nachmittag nicht ganz ausgenützt wird.[2]

Schon in L a n o b i l i s s i m a (M 43f) führt die nach dem Inhalt vorgenommene Gliederung nicht mehr zu einem Gleichgewicht der Teile: Die Statuten des 1. Teil reichen von Fol.1-14; der 2. Teil von Fol. 14'-48 ist doppelt so lang. Die Einteilung von T r a s t u l l i (M 46) in Tageseinheiten erfolgt nach klassischer Novellentradition; während anderswo in der Regel jeder Tag gleichviele Novellen oder ungefähr die gleiche Ausdehung hat, umfassen von den sieben Tagen bei Banchieri die ersten sechs zwischen 53 und 96 Seiten mit je fünf bis acht Novellen.[3] Der letzte scheint mit vier Seiten ohne Novelle nur zur Ergänzung der Siebenzahl zu dienen. Aehnliche Unregelmässigkeiten weist S u l p i z i a R o m a n a (M 47) auf, wo alle fünf Teile verschiedene Länge und Anzahl Novellen aufweisen[4]; nach dem fünften Teil folgen auf vier Seiten zwei weitere Novellen, sodass auch dieser

1) s. oben, S.41, Anm.7.

2) Auf die Mittagszeit wird zwar schon im ersten Drittel dieses Tages angespielt (S.95/6): "... in l'ora d' pransar al s' trova cott, e condit pastizz, turtin ..., e simil altr bagatell. Dopp ch s'è manzà, a psem vultar la prima cuntra ch volta fin alla Cumpagnia di Brintadur..." Das hängt aber wohl damit zusammen, dass der Rundgang an der Arkade vorbeiführt, an der sich die Garküchen befinden.

3) 1. Tag: 53 S., 7 Novellen - 2. Tag: 61 S., 6 Novellen - 3. Tag: 84 S., 7 Novellen - 4. Tag: 96 S., 5 Novellen - 5. Tag: 54 S., 8 Novellen - 6. Tag: 64 S., 6 Novellen.

4) 1. Teil: 19 S., 5 Novellen - 2. Teil: 34 S., 16 Novellen - 3. Teil: 44 S., 7 Novellen - 4. Teil: 23 S., 3 Novellen - 5. Teil: 14 S., 2 Novellen.

formale Rahmen wenig zwingend wirkt. Die Novella di Cacasenno (M 48) und Il scaccia sonno (M 52) sind nicht in dieser Art gegliedert; beim Discorso (M 44) folgen sich die einzelnen, verschiedenartigen Teile lose und werden von Fassung zu Fassung umgestellt.[1)]

Der lockere Zusammenhalt der einzelnen Elemente äussert sich auch im Inhalt. Eine logische Verknüpfung der Gedanken und Erzählungen tritt gegenüber einer weitgehend regellosen Folge zurück. Bereits in La nobiltà (M 42) widersprechen mehrere Wiederholungen dem systematischen Grundzug des Werks.[2)] In Discorso (M 44a und b) werden hauptsächlich Bologneser Sprichwörter wahllos aufgezählt und erklärt, wobei nur in einigen Fällen thematisch gleiche Sprichwortgruppen entstehen. Aehnliches lässt sich für den Aufbau der Lettere armoniche (M 41) feststellen. Abgesehen von der nach Bedeutung des Empfängers geordneten Gruppe, mit der die Sammlung eröffnet wird[3)], sowie einigen thematischen Schwerpunkten[4)], ist weder ein inhaltliches noch ein chronologisches Ordnungsprinzip erkennbar; es scheint, dass Vielfalt geradezu angestrebt wird.

Wieder tritt jedoch das Verfahren in Trastulli (M 46) am deutlichsten zutage. Wohl sind einige der vielen Gespräche situationsbedingt: Auf dem Land wird immer wieder auf die Vorzüge des Landlebens hingewiesen, am Hof kommen höfische Themen wie Fürst und Untertan oder der Höfling zur Sprache, und bei der Aufführung der "Pazzia senile" (M 46) dreht sich das Gespräch um Fragen der Komödie. Wenn sich aber Zusammenhänge nicht auf diese natürliche Weise ergeben, schafft

1) s. oben, S.27f.

2) So wird unter anderem die Geduld des Esels auf Fol.13', 19 und 37 geschildert, und vor allem im Abschnitt über den Nutzen des Esels (Fol.24'-29) erscheinen die einzelnen Eigenschaften in bunter Reihenfolge.

3) s. oben, S.54.

4) S.34/5 zwei Briefe über die Aufführung der Flora in der Academia dei Floridi; S.98-100 fünf Briefe über die Messe (Fiera), sowie die beiden Trostbriefe; s. oben, S.57.

sie sich Banchieri selbst. So kreuzen mehrere Personen den Weg der Reisenden nur deshalb, weil sich dann eine Geschichte erzählen lässt: Die Begegnung des Höflings Asdrubale mit der schönen, aber spröden Schäferin Mirinda bietet nicht nur Gelegenheit zu einer musikalischen Einlage[1]; später erkundigt sich Asdrubale wieder bei Nicolosa nach dieser Mirinda, und das Gespräch wird so gelenkt, dass sich die "Novella della donna ostinata" einfügen lässt.[2] Dasselbe gilt für die "Donna ridente"[3], zwei Bauern[4], zwei Reisende[5] und einen Bettler.[6]

Oft führt ein einziges Wort zu einer Wendung des Gesprächs oder zu einer neuen Geschichte. In I l s c a c c i a s o n n o (M 52) löst das Wort "ostinato" die "Novella della donna ostinata" aus[7], in den Bologneser Schriften sind es meist topographische Namen, in T r a s - t u l l i (M 46) Fragen der am Gespräch beteiligten Personen. Dieses assoziative Verfahren verdeutlicht aber nicht innere Zusammenhänge, sondern schafft künstliche Verbindungen zwischen heterogenen Elementen. Solch künstlich assoziativen Charakter haben viele Ueberleitungen in T r a s t u l l i (M 46), sei es, dass sie an beiläufig gefal-

1) T r a s t u l l i (M 46), S.2f., s. Anh.3, S.246.

2) ebd., S.10.

3) ebd., S.4: Asdrubale erkundigt sich im Dorf nach dem Hause Nicolosas. Eine Frau gibt ihm Auskunft, wobei ihm auffällt, dass sie Mühe hat, das Lachen zurückzuhalten. Darauf angesprochen erzählt sie als Begründung für ihre Heiterkeit die "Novella degli duoi compari".

4) ebd., S.58: "Contadino di montagna" und "Novella del figlio mal capitato"; S. 86: "Contadino tribolato" und "Novella del minorativo e linitivo".

5) ebd., S.118: Ein nachdenklicher Reisender führt zum Gespräch über Prozesse; S.296: ein unruhiger Reisender zum Gespräch über das Spiel.

6) ebd., S.63: "Novella del Guidone calcante".

7) S.61: "Calidonia: Am vuoi attaccar sovra gli ultm parol, ch' m'ha ditt madonna madr, con dir cha diga qualch cosa, pr n' parer ustina."

lenen Bemerkungen anknüpfen[1] oder Bezüge schaffen zu zurückliegenden Begriffen.[2]

So folgen Banchieris Werke auch in ihrer formalen Anlage nicht einer klassischen Tradition. Seine Varianten sind denn auch nicht Verbesserungen, die auf die ideale, gültige Fassung eines opus perfectum hinzielen, sondern stellen verschiedene Möglichkeiten der Auswahl aus einem Grundstock literarischer Elemente dar.

STIL

Formelhaftigkeit in der Sprache und Verwendung des Dialekts zeichnet Banchieris Stil wesentlich aus. Bei beidem zeigt sich wiederum die

1) S.75: Nachdem Asdrubale ein ländliches Konzert obenhin mit dem Parnass verglichen hat, nimmt Nicolosa das Thema auf und betont den glücklichen Zufall dieses Vergleichs: "Sento gusto, che Vos Signoria sia scorsa in tal cadenza, più fiate ho sentito mentovare le nove muse, per sollevamento del nostro viaggio, ne desidero la contezza, sapetela voi?" In ähnlicher Art lässt sich Nicolosa über die Zeitrechnung orientieren (S.232). Auch die "Novella dell'organista" wird assoziativ eingeführt (S.302/3, s. Anh.5, S.275), und der lange Abschnitt über Freundschaft (S.326-347) beginnt auf folgende Weise: "Nicolosa: Sento gusto, ch'egli [sc. quel segretario] sia vostro certo amico.- Asdrubale: E perché ponete quella particola (certo amico)? - Nic.: Perché vi sono amici certi e amici incerti.- Asdr.: Di grazia fatemi capace di tal differenza."

2) ebd., S.20/1: "Asdr.: ... di grazia, Nicolosa, torniamo un passo addietro: Teste mentre la vostro nuora, all'entrare in casa, voleva tornar fuori, voi le dicesti, entra pure, ch'è scoperta la quaglia [S.19]; perché dicesi, è scoperta la quaglia...? - Nic.: Benissimo la so, ascoltatela." S.250: "Nic.: Pria, che m'eschi di mente, ieri nell'osteria della posta, soviemmi, che dicesti in altro proposto, voler racorre gl'avvenimenti scorsi nella di noi conversazione, e il tutto mandare alla stampa sotto titolo T r a s t u l l i d e l l a v i l l a [S.197], desidero sapere come fanno a scrivere con questa stampa?" S.254: "Nic.: ... i nostri ragionamenti sono come le ceriegie, che l'una tira l'altra, in proposito di argutamente rispondere; di sopra mentre trattavamo dell'argute risposte di Tamburlino me attestaste queste parole. Se Tamburlino fosse stato al tempo degli filosofanti, senz'altro egli riusceva un'altro Diogene [S.238]: Chi furono questi filosofanti, e Diogene, che voi mentovate?" s.a. S.358 (Bezug auf S.357) und S.90 (Bezug auf S.7).

Verbindung zu volkstümlichen Sprachformen.

Gleiche oder ähnliche Wendungen werden formal eingesetzt, um Anfänge und Schlüsse zu markieren. Zur Einleitung dient mehrfach der Hinweis auf die Ueberlieferung[1], als Schlusswendung der Begriff der Kadenz, so in Discorso (M 44): "Musa non più, veniamo alla cadenza."[2] Dass Banchieri sehr bewusst den musikalischen Begriff für das Ende in andere Bereiche überträgt, zeigt der Vergleich in Trastulli (M 46): "Le mondane felicità sono come è la musica mescolate di dissonanze, e ogni dolce armonia ha termine di cadenza."[3] Als Binnenkadenz erhält der Ausdruck überleitende Funktion: "In questa cadenza mi sovviene una moralità."[4] Mit weiteren Wendungen wie "Stando quel sentenzioso detto"[5], "E inappellabile sentenza"[6] oder "dice quel proverbio sentenzioso"[7] werden Sprichwörter eingeführt.

Diese selbst haben den weitaus grössten und wesentlichsten Anteil an Banchieris Sprachformeln. Sie sind als solche nicht nur literarischer Natur, sondern bedeuten Regeln, mit welchen sich Erfahrung bewältigen und ordnen lässt. Angesichts der Tatsache, dass sie in jedem Werk Banchieris vorkommen[8], ist die Bemerkung: "Chi non sa, ch'i prover-

1) s. oben, S.75. Einmal steht die Formel am Ende einer Erzählung:
"Ragazzola fiola d'lola,
L'è fini la nostra fola." (Discorso, M 44b, S.141).

2) S.[9]. Weitere Stellen in La nobilissima (M 43), S.5; Il furto amoroso (M 49), S.8; Conclusioni (M 38), S.71; L'organo suonarino (M 37), S.58, und (M 37a), S.(11); Cartella musicale (M 35b), S.235; Festino (M 25), S.[3].

3) S.392.

4) ebd., S.358. S.363: "Il tempo e la cadenza è opportuna." s.a. S.75, zit. oben, S.80, Anm.1, und Il scaccia sonno (M 52), S.7.

5) Trastulli (M 46), S.223.

6) Lettere armoniche (M 41), S.108; ähnliche Stellen S.75, 103 u.ö.

7) Trastulli (M 46), S.33 u.ö.; s.a. unten, S.84.

8) Vor allem in La nobiltà (M 42), s.oben S.26; Discorso (M 44), s. oben, S.39; Trastulli (M 46), s. oben, S.46. Zu einem vertonten Sprichwort s. unten, S.193.

bi tutti son veri?"[1] nicht nur ironisch gemeint.

In der Regel sind die Sprichwörter im Druck hervorgehoben; aber auch sprachlich unterscheiden sie sich von der gewöhnlichen Prosa mit ihrer rhythmischen und klanglichen Organisation durch Assonanz, Reim oder Stabreim. Inhaltlich betreffen sie einige stilistische Kriterien, so das häufige "ogni corto gioco è bello"[2] mit der gleichbedeutenden Variante "Gaudent brevitate moderni"[3] und der gegensätzlichen Ausdrucksweise "un lungo conversar genera noia."[4]

Ein weiteres formelhaftes Element bilden die Wortspiele, bei Banchieri vorwiegend mit Reihung gleicher oder verschiedener Formen desselben Wortes sowie mit Gegenüberstellung ähnlich klingender Worte gebildet. Die Häufung gleicher Wörter etwa ist überaus oft anzutreffen, wie in der Wendung "qui non è più tempo dar tempo al tempo."[5] Beliebt ist

1) La nobiltà (nur M 42c), Fol.10; ähnlich in Sulpizia Romana (M 47), S.90: "... tutti i proverbi sono verdadieri"; derselbe Gedanke auch bei Anton Francesco Doni: La zucca, hg. von E. Allodoli, S.7f.: "Sì ch'io comprendo, che tutti i proverbi son veri."

2) La novella di Cacasenno (M 48), S.183, und Trastulli (M 46), S.187; die Dialektfassung "ogn curt zuogh è bell" in Discorso (M 44b), S.15 und 134, La fida fanciulla (M 51), S.14, und Il scaccia sonno (M 52), S.50.

3) La sampogna (M 40), S.6; Lettere armoniche (M 41), S.134; Discorso (M 44), S.4; leicht voneinander abweichende italienische Fassungen in Novella di Cacasenno (M 48), S.186, Il scaccia sonno (M 52), S.50, und Origine (M 53), S.121. Die lateinische Version erscheint im Mittelalter oft in Zusammenhang mit Horaz, Ars poetica 333 (s. Walther, Bd.1, Nr.1853, und Bd.2, Nr.14824). Nicht vor dem 12. Jahrhundet belegt (nach freundlicher Auskunft von Prof. Dr. P.G. Schmidt, Göttingen), ist der Ausdruck schon seit dem 13. Jahrhundert ins musiktheoretische Schrifttum eingegangen (s. RISM BIII,1,S.121 u.ö., und 2,S.21 u.ö.).

4) Trastulli (M 46), S.386; sowie Varianten ebd., S.187 und 258, Discorso (M 44b), S.134, Il scaccia sonno (M 52), S.59, La fida fanciulla (M 51), S.14.

5) Trastulli (M 46), S.240, und Sulpizia Romana (M 47), S.17; Häufung von "ridere" und "favore" in Trastulli, S.316 und 404; von "comando" in Lettere scritte a diversi (M 41a), S.134 (18); zu einem Beispiel in Discorso (M 44) s. oben, S.74, Anm.7. Ad absurdum geführt in einer von Dr. Gratiano langsam aufgebauten Generationen-

die Reihung verschiedener Formen mit gleichem Stamm, seien es Verben, Partizipien und Substantive wie "amo V.S. e quiunque ama di verace amore, amar dee le cose amate dalla persona amata"[1], oder Substantiv und Adjektiv - "il capriccio de' capricciosi capricci"[2] - sowie Gegensätze in der Art von "spropositato proposito"[3]; am meisten jedoch die Verwendung verschiedener Grössensuffixe an Substantiven, wie sie Nicolosa anhand des Namens von Tamburlino darlegt: "Il suo proprio e natural nome fu Antonio, ma stando la inveterata consuetudine di noi altri montanari, che sempre scemiamo o aggiungiamo ai nomi propri, cioè a dire, se al montanaro vien posto nome Antonio, essendo di statura longo, se le dice Tognone; corpacciuto Tognazzo; di misura giusta Togno; di scarma Tognuzzo; piccolo e grasso Tognolo; piccolo e magro Tognino; di modo, che riducendo il nome d'Antonio in anatomia le dicono: Tognone, Tognazzo, Togno, Tognietto, Tognuzzo, Tognolo e Tognino..."[4]

Die systematische Art, in der Tommaso Garzoni[5] und Giulio Cesare Croce[6] die Figur zur formalen Gliederung einsetzen, fehlt bei Ban-

folge in L'Urslina (M 50, S.41) mit dem Höhepunkt: "... in ti fiuò di fiuò di fiuò di fiuò di fiuò di fiuò di suo fiuò."

1) Lettere scritte a diversi (M 41a), S.11.

2) Trastulli (M 46), S.*6; ähnlich in Discorso (M 44b); S.7 und 17.

3) Trastulli (M 46), S.208, und Sulpizia Romana (M 47), S.24; weitere Beispiele in La Banchierina (M 35d), S.42, La sampogna (M 40), S.7, und Trastulli (M 46), S.227; wichtig ist auch das Gegensatzpaar "uso" und "abuso" in Cartella musicale (M 35b), S.33 und 46, La Banchierina (M 35d), S.19, und Trastulli, S.372; zit. unten, S.105 und 125.

4) Trastulli (M 46), S.17/8; etwas kürzer in Novella di Cacasenno (M 48), S.165, und Il scaccia sonno (M 52), S. 10; weitere derartige Beispiele in Trastulli (M 46), S.309, und Sulpizia Romana (M 47), S.30 und 124.

5) Il teatro de vari e diversi cervelli mondani, 1583.

6) Venti umori ovvero cervelli delle donne, 1608. Das Gedicht, dessen Titel auf Garzonis entsprechendes Werk hinweist, enthält zwanzig verschiedene Formen des Wortes "donne", die der Reihe nach abgehandelt werden.

chieri. Dafür erscheint ein wichtiger Aspekt für sein Verhältnis zur Sprache. Mit dem Hinweis auf die uralte Tradition der Bergleute nimmt Nicolosa dieselbe Ueberlieferung, die für den Inhalt massgeblich war, auch für die Sprachstruktur in Anspruch. Dass dabei gerade die kunstvollen Strukturen als naturhaft ausgegeben werden, spiegelt sich nicht nur in der inhaltlichen und lautlichen Verknüpfung von "Antonio" und "anatomia", sondern wird durch eine weitere Stelle bestätigt. In den "Encomi della Viola"[1] greift Banchieri auf das Prinzip der Variation zurück, durch welches Sprache Natur nicht nur nachahmen, sondern übertreffen kann. Die Beweisführung erfolgt mit dem Wort "Viola", das sowohl verschiedene Bedeutungen hat - "armunia, fior, nom e cugnom"[2] - als auch unter verschiedenen Formen erscheint, so die Instrumentalnamen "viulin, viulina, viuletta, viola, viulon."[2] Auch Variation als Kriterium der natürlichen Schönheit wird mit einem Sprichwort erhärtet: "Pr tal variar natura è bella (dis quel sintizios parlar in proverbi)..."[3]

Dieser naturhafte Aspekt von Sprache setzt sich bei Banchieri bis in die lautliche Ebene fort. So führt vor allem die Verwendung des Dialekts zu Gebilden, die über die begriffliche Verständlichkeit hinaus nur noch Klangspiel sind. Das gilt schon dort, wo Banchieri die Musikalität des Bologneser Dialekts mit dem Häufigkeitsgrad von Solmisationssilben nachweist[4], und noch mehr in Silbenfolgen, die in erster Linie Klang- und nicht Bedeutungsträger sind, so im Gespräch der Bologneser Frauen: "Dorote: Ela, o n'nela? ela liè, o nela liè? siu, o n'siu? - Madonna Emilia: Sa son, si cha son, con sa son..."[5]

1) D i s c o r s o (M 44b), S.28f., enthalten im Brief an Giambattista Viola; der Titel ist nach dem Inhaltsverzeichnis auf S.[222] angegeben.

2) ebd., S.29.

3) ebd., S.28 und 89; dasselbe in L e t t e r e s c r i t t e a d i v e r s i (M 41a), S.153 (37), und T r a s t u l l i (M 46), S.187; ähnlich in O r i g i n e (M 53), S.123, zit. unten, S.86.

4) D i s c o r s o (M 44b), S.37f.

5) ebd., (M 44), S.27; in M 44a, S.127, und M 44b, S.151, in vereinfachter Form, die sich wohl aus der neuen Funktion des Buches für Auswärtige erklärt.

oder: " Madonna Emilia: Mo iela li so lola liè?"[1] Weitere Klangspiele finden sich nicht nur in Discorso[2], sondern auch in den Komödien.[3] Die meisten Parodien in Banchieris Werk basieren denn auch auf lautlichen Zweideutigkeiten, die für den komischen Effekt eingesetzt werden. Diese Technik hat er wohl "ad imitazione d'Orazio Vecchi"[4] übernommen; bei Vecchi wird sie mit der Rhetorik von Aristoteles begründet.[5] Vor allem die Figur des Dr. Gratiano lebt von sprachlichen Zweideutigkeiten[6]; in einigen Fällen parodiert der bergamaskische Diener Ficchetto das Toskanische.[7]

Die Bedeutung der Dialekte in Banchieris Werk ergibt sich bereits aus der Tatsache, dass alle Schriften mit Ausnahme von dreien[8] den Dialekt ganz oder teilweise verwenden. Die Tendenz in der Literatur des 17. Jahrhunderts, mit diesem Mittel neue und eigenartige Effekte zu suchen[9], kommt bei Banchieri zum Ausdruck in der Lettera nell'idioma natio (M 45): "Vostra Sgnuria n's'maraveia al mie Sgnor car, s'mi ho scritt sta litra in t'l'idioma uriond Bul-

1) Discorso (M 44), S.29; in M 44a, S.131, zusammengezogen zu "Ielalilaloliè", in M 44b, S.155, wieder vereinfacht.

2) M 44b, im Sonett Nr. 19 (S.182f.), sowie die Reimfolge in den Sonetten Nr. 15 und 16 (S.178/9). Aehnlich das "Sonetto dell'Autore all'Autore" (Trastulli, M 46, S.*5), zit. Anh.5, S.269f.

3) Il furto amoroso (M 49), S.28 und 77, wo ein fliessender Uebergang von Wort zu Klang und Namen hergestellt wird: "Dr. Petronio: ... guardarò, mirarò, biassarò, spudarò, biabò, diridò, tirirò, stirirò, Nicolò, Barnabò, Diaquilò..."

4) Lettere armoniche (M 41), S.18.

5) Hol, S.141.

6) La nobilissima (M 43f), "Secondo donativo", Fol.24-28; sowie in den Madrigalkomödien und Komödien ausser La fida fanciulla (M 51, s. oben, S.50f.).

7) Il furto amoroso (M 49), S.105 und 113; La Minghina (M 50,1), S.47f.

8) La nobiltà (M 42), Sulpizia Romana (M 47), La novella di Cacasenno (M 48).

9) B. Croce, S.339.

gnes, prchè am son funda in s'quel vers tuscan: 'Che sol la novità oggidì piace'."[1] Verschiedene andere Aeusserungen Banchieris rücken jedoch diese Funktion in den Hintergrund und ergeben ein differenzierteres Bild.

Ausgangspunkt zur Verwendung der Dialekte bilden die Figuren der Commedia dell'arte, die erstmals in L a n o b i l i s s i m a (M 43)[2] und in den Madrigalkomödien (M 18-21) erscheinen. Eine Stelle aus L a M i n g h i n a (M 50,1) bestätigt dies, wo ebenfalls die Beschäftigung mit dem Dialekt im Zusammenhang mit der Komödie steht: "Ficchetto: Mo desim un poc a mi, chi v'ha insegnat parlar venetia? - Onorio: Ti dirò, il carneval passato recitai in commedia con alcuni giovani miei compagni, e io feci il Magnifico, onde per tale occasione vi feci sopra un poco di studio..."[3] Noch in O r i g i n e (M 53) verteidigt Apollo die Verwendung des Dialekts in gedruckten Werken gegenüber dem Vorwurf Boccaccios mit dem Hinweis auf die Komödie: "Di dove rendesi bella natura, se non per tal variare? Non sapete voi il mio messer Giovanni, quanto mi sono in grado un Colmi, un Ruzzante, un Chiabrera, un Croce e simili? E di dove nasce la vaghezza nelle commedie d'oggidì, se non della varietà degl'idiomi?"[4]

In I l f u r t o a m o r o s o (M 49) dient der Bologneser Dialekt erstmals nicht mehr nur zur Charakterisierung von Dr. Gratiano, denn auch die Figur des Landmädchens Catlina, in L a M i n g h i n a (M 50,1) die entsprechende Figur Minghina und deren Vater Duzzon sprechen bolognesisch. Die Lösung des Dialekt von der maskenähnlichen Funktion der Commedia dell'arte wird am deutlichsten in den Bologneser Schriften, wo neben dem philologischen Interesse auch die Darstel-

1) S.7.

2) s. oben, S.26.

3) S.84; s.auch Vers 7 von "Ninetta mia carissima, seconda parte" (L a n o b i l i s s i m a , M 43f., fol.20'), zit. Anh.5, S.269. Zur Kenntnis des Dialekts als Voraussetzung für einen guten Komödianten s. Kirkendale: Franceschina, S.185.

4) S.123.

lung volkstümlicher Sprechweise und Brauchtums mit dem Dialekt erfolgt. Die verschiedenen Fassungen des D i s c o r s o (M 44) zeigen, wie sehr diese letzte Komponente an Bedeutung gewinnt.[1] Wie den Sprichwörtern wird auch dem Dialekt natürliche Wahrhaftigkeit zugesprochen, so im D i s c o r s o (M 44b): "Vespasiano: O quanto godo di questo favellar Bolognese ... copioso di motti piacevoli, argute tirate, faceti proverbi e sentenziose moralità, tutto proferito con candidezza d'animo e naturalezza morosa."[2] So fügt sich die Verwendung des Dialekts in den Rahmen volkstümlicher Ueberlieferung ein.

1) s. oben, S.37f.

2) S.85; ähnlich im Schlusswort von L a f i d a f a n c i u l l a (M 51), S.30, mit Bezug auf den Ferrareser Dialekt: "... dovendo introdurre la fantesca, ragionevolmente devesi il naturale idioma ferrarese..., la cui naturalezza di favellare ha del coraggioso, sincero e reale."

BANCHIERIS WELTBILD

Aus den vielfältigen und konkreten Aeusserungen Banchieris lässt sich ein klares Bild seiner Anschauungen gewinnen. Es soll in seinen Hauptpunkten skizziert werden, deren Auswahl nach Häufigkeit und Ausführlichkeit erfolgt, mit der Banchieri gewisse Themen behandelt. Autobiographische Aussagen sind zwar selten, doch sind die beiden wesentlichen Voraussetzungen für sein Leben und Denken eindeutig festzustellen: seine Zugehörigkeit zum Olivetanerorden und seine Verwurzelung im Bologneser Leben.

DER GEISTLICHE STAND

Die beträchtliche Anzahl von geistlichen, liturgischen und den Choral betreffenden Werken dokumentieren schon äusserlich, wie stark Banchieri sich mit dem geistlichen Stande auseinandersetzte. An Geistliche richten sich viele Widmungen und Briefe; auch daraus wird ersichtlich, dass er im Ordensleben aufging. So bedeutete ihm die Einschränkung seiner Freiheit Geborgenheit: "... conoscerà quanto sia più salutifero il giogo soave della servitù religiosa, che non è lo stato miserabile della libertà secolaresca."[1] Banchieris Anschauungen wurden grundsätzlich und vollständig von diesem Lebensbereich geprägt, denn Gottesfurcht, Unterordnung und Selbstaufgabe bilden die Hauptzüge seines Menschenbildes. Von keinerlei Skepsis getrübt, ist es getragen von der Hoffnung auf ein besseres Leben

1) Lettere armoniche (M 41), S.93; eine ähnliche Stelle in der Widmung zu Organo suonarino (M 37a): "... il soave giogo dell'obbedienza nella Religione Olivetana." (zit. nach Mischiati, S.40, Anm.5).

nach dem Tode. Aeusserungen in dieser Hinsicht finden sich vor allem in den geistlichen Schriften. Ein persönliches Gebet ist überschrieben mit "D. Adriano Banchieri Monaco Olivetano fa una totale offerta di se stesso"[1]; es enthält sowohl das Bekenntnis zum kirchlichen Dogma[2] als auch vor allem die Hingabe an Maria[3], wobei stets die Hoffnung auf das Paradies als Triebkraft wirkt.[4] Dieselben Gedanken erscheinen auch in anderen Schriften, vorwiegend in den Briefen, sei es in Form von Ratschlägen[5], Feststellungen und Sprichwörtern[6], oder als Wunsch.[7]

1) F r u t t o s a l u t i f e r o (M 32), S.131/2.

2) ebd., S.132: "... protestandomi adesso per allora credere e tenere tutto quello che tiene, e crede la S. Rom. Chiesa cattolica."

3) ebd., S.131: "O Vergine santissima Maria ... desidero, prego e vi supplico con tutto il debolissimo affetto del cuor mio, proteggermi, defendermi e impetrarmi dalla Divina Misericordia una perfetta remissione..." S.132: "Eccomi tutto vostro, proteggetemi e difendetemi sempre sin all'ultimo vale della vita mia..." s.a. unten, S.93 und 97.

4) ebd., S.132: "...accioché dopo un sicuro transito anch'io sia fatto degno continuamente lodarvi, benedirvi e ringraziarvi tra quelle soave e sempiterne Musiche Angeliche, nel santo Paradiso."

5) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.103: "... ella nelle sue tribolazioni speri, toleri e ne preghi Dio." S.141: "Il che succede, mentre il giovine è timorato di Dio e obbediente a'suoi maggiori..." C a r t e l l a (M 35), S.9: "Quando il scolare avrà... avanti gli occhi il timor d'Iddio quello del maestro e suo particolare..."

6) L e t t e r e a r m o n i c h e , S.93: "Egli è in una Religione insigne, copiosa di tanti Santi..., che sotto la lor dottrina... potrà acquistarsi lode al mondo e premio in paradiso." S.129: "L'uomo propone e Dio dispone." L e t t e r e s c r i t t e a d i v e r s i (M 41a), S.6/7: "Non si comincia ben, se non dal Cielo."

7) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.57: "Piaccia a quel santissimo parto, che ci troviamo tutti insieme al tempo stabilito in Paradiso..." S.88: "... prego Dio, che a sua volontà ravvivi noi ancora in Paradiso..." C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.148: "Nè altro premio ricerco ... solo che sua Divina Maestà permetta che ... siamo fatti degni godere quelle scave armonie celesti..." C o n c l u s i o n i (M 38), S.2, "Sonetto dedicatorio a Santa Cecilia":

"Dolce Calandra, che là sù in Cielo
Organista sei tu di quelle elette
Concertatrici avanti il vero Iddio
Dhe fa, ti prego, pausa a un core anelo,
E ottieni (ben che indegno) a mani erette,
Che annesso sia tra quei Concerti anch'io."

Kaum eine Aussage Banchieris weicht von dieser Grundhaltung ab oder stellt sie in Frage. Einzig in den Eselwerken bezieht er nicht eindeutig Stellung. Gerade die wichtigsten Eigenschaften des Esels sind jedoch dieselben, die für Banchieri auch später gelten: Güte, Gefälligkeit und Demut[1], sowie Duldsamkeit[2] und Gehorsam.[3] Diese Eigenschaften bezeichnet er ausdrücklich als christlich, heisst es doch von Völkern, die sich zum Christentum bekehrt haben: "Ma sopra tutto dimostrarebbono d'esser in possesso d'ogni buono e onorato costume, se pigliassero l'asino per propria arma..."[4]

Nur in L a n o b i l i s s i m a (M 43) tritt Ironie klar zutage, doch ist es das einzige Mal, dass Banchieri sich von dieser Seite zeigt. In Anbetracht der späteren Haltung, Konfliktsituationen stets innerhalb eines vorgegebenen Rahmens zu neutralisieren[5], erscheinen die beiden Frühwerke als Zeichen seiner Auseinandersetzung mit jenen Gegebenheiten, die er in der Folgezeit als Norm anerkennt. In der Figur des Esels schlägt sich das Bewusstsein nieder, als Einzelner der Schlechtigkeit der Welt machtlos gegenüber zu stehen: "... le quali quattro qualità [sc. dell'asino] sono contrarie alla poltronaria, alla superbia, alla mala creanza e alla furfantaria delle altre bestie."[6] Gerade durch die Tiersymbolik erhält diese Situation einen unabänderlichen, gleichsam naturhaften Anstrich.

Die notwendige Ergänzung zum Esel als dem Geformten zeigt das Bild

1) L a n o b i l t à (M 42c), Fol.23': "La natura asinile è tutta bontà, tutta piacevole e tutta umile e tutta cortese."

2) ebd., Fol.19: "... l'asino ... ci serva per uno specchio e esempio singolare di pazienza."

3) ebd., Fol.37: "L'asino invero è specchio d' ubbidienza, ... può ciascuno agevolmente conoscere la bontà, la pazienza, la fedeltà e la grande ubbidienza di questo caro animalino..."

4) ebd., Fol.40.

5) s. unten, S.100.

6) L a n o b i l t à , Fol.23'; zu den vier Eigenschaften s. oben, Anm.1.

des Tragsattels als aktiv Formendes; es ist für La nobilissima (M 43) von zentraler Bedeutung. Das zwangshafte Element der Unterordnung ist jetzt in der leblosen Objektivität des Gegenstandes enthalten, der dem Lebendigen zur Zucht aufgesetzt wird. Die Darstellung der persönlichen Freiheit als einziger Alternative zur normierten Lebensform der Herren und Höflinge und ihre darauf folgende Entlarvung als rücksichtslosen Egoismus[1] lässt folgern, dass eigentliche Freiheit für Banchieri gar nicht existiert, sondern nur das, was er später umschreibt mit "lo stato miserabile della libertà secolaresca."[2] Im geistlichen Stand unterwirft er sich einer von vornherein festgesetzten Ordnung. Dieser Gehorsam wird mit der Hoffnung auf ewiges Leben belohnt. Direkte Spuren der Selbstverleugnung zeigen sich nur in der Andeutung der Gründe zur Verlegung der Academia dei Floridi[3]; die meisten weltlichen Werke, sowohl die musikalischen als auch die literarischen, führen ihn jedoch an die Grenze des Erlaubten, sodass die einen wiederholt eine Rechtfertigung erfordern[4], die andern zur Verwendung des Pseudonyms führen.

Innerhalb des geistlichen Lebens ist Banchieri durchwegs dem Gedankengut der Gegenreformation verpflichtet. Sinnbild hierfür ist seine besondere Verehrung des Heiligen Carlo Borromeo (1538-1584), einem

1) s. oben, S.33f.

2) s. oben, S.88.

3) Lettere armoniche (M 41), S.23: "... La Florida Academia..., tralasciata mal mio grado per autorevoli accidenti." Zu den Daten s. Mischiati, S.45, Anm. 26 und 29. Möglicherweise ist der damalige Abt Giacomo Butrigari (1623-27) mit der Verlegung in Zusammenhang zu bringen, denn die an ihn gerichtete Widmung der Dialoghi (M 13) enthält nicht nur ein Bekenntnis Banchieris zur orthodoxen Verwendung seiner musikalischen Talente (zit. unten, S.122) - möglicherweise eine Entgegnung auf diesbezügliche Vorwürfe -, sondern auch die Wendung "tutto a emendazione di chi mai offesi", die eine Anspielung auf Unstimmigkeiten zu enthalten scheint. Bezeichnenderweise ist sie in der Fassung der Lettere armoniche (M 41), S. 43, weggelassen.

4) s. La cartellina (M 35c), S.34, zit. in Mischiati, S.180, und Lettere armoniche (M 41), S.18; Faks. ebd., gegenüber S.80.

der wichtigsten Exponenten dieser Strömung.[1] Banchieri erlebte die Feiern zur Heiligsprechung am 1. November 1610 in Mailand, und dass er noch fünfzehn Jahre später darauf Bezug nimmt[2], lässt auf den starken Eindruck schliessen, den dieses Ereignis auf ihn ausübte. Nicht nur fällt es in die Zeit einer Wende in seinem Leben[3], zu der es vielleicht wesentlich beigetragen hat, sondern seither gehört S. Carlo zu den persönlichen Heiligen Banchieris.[4] Diese Wahl entsprach einem innern Bedürfnis Banchieris; dies zeigt sich an den andern für ihn wichtigen Heiligen[5], deren Bedeutung sich aus den äussern Lebensumständen ergibt: besonders Maria wurde sowohl im Olivetanerorden[6] als auch in Bologna[7] verehrt, S. Francesca war die Heilige des Ordens und S. Cecilia[8] die Schutzheilige der Musik.

1) Zu dieser Rolle Carlo Borromeos und seiner Bedeutung für Bologna im Speziellen s. G. Rossi, Parte 3, S.19.

2) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.23: "... allora, che per sua grazia vidi le grandezze di così eminente e regia città, dico la solenne cannonisazione di S. Carlo..." Der Brief ist anlässlich der am 14. November 1625 gehaltenen akademischen Lektion L a s a m p o g n a (M 40) geschrieben, von der Banchieri dem Adressaten eine Kopie zustellt; er lässt sich demnach auf Ende 1625 oder - was wegen der fehlenden Weihnachts- und Neujahrswünsche wahrscheinlicher ist - Anfang 1626 datieren.

3) s. oben, S.17f.

4) Neben den oben, S.59, Anm.4, genannten Gedichten ist "O dulcis amor" aus den D i a l o g h i (M 13), Nr. 12, mit "San Carlo al Crocifisso" überschrieben (im Notentext lautet die Ueberschrift "San Carlo a Gesù Christo"); derselbe Text wurde von Banchieri insgesamt dreimal vertont (alle drei Fassungen sind verschieden, im Gegensatz zu den Angaben in Mischiati, S.195 (Register), Vecchi: Le accademie, S.173, und T e r z o l i b r o (M 11), hg. von G. Vecchi, Premessa, S.[3]); die Ueberschrift entspricht dem Holzschnitt in F r u t t o s a l u t i f e r o (M 32), S.118, und D i r e t t o r i o m o n a s t i c o (M 33), S.273, der den Heiligen im Zwiegespräch mit dem Gekreuzigten zeigt; ein längerer Abschnitt in F r u t t o s a l u t i f e r o (M 32), S. 119-124, handelt von der Vorbildlichkeit Carlo Borromeos; erwähnt ist er in O r i g i n e (M 53), S.15. Zu den Kompositionen s. unten, S.181ff.

5) s. oben, S.59.

6) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o (M 33), S.205 und 214.

7) s. unten, S.97.

8) C o n c l u s i o n i (M 38), S.71: "Mia particolare devota."

BOLOGNA

Wie der Orden war für Banchieri auch die Heimatstadt ein Ort der Geborgenheit: "... l'amata patria di Bologna, dove sono tutti i beni desiderabili, buon vitto, buon'aria, e buoni abitatori."[1] Wiederum schlägt sich dies in seinem Werk nieder: Nur fünf der unter Banchieris eigenem Namen erschienen Werke enthalten keinen Hinweis auf Bologna[2]; alle übrigen nehmen auf die Stadt Bezug, sei es im Namen des Verfassers oder des Widmungsträgers, sei es im Druckort oder im Datum der Widmung. Für die literarischen Werke ist Bologna wichtig nicht nur in den Bologneser Schriften, sondern auch in den Komödien, für welche die Stadt über den Schauplatz des Geschehens hinaus mit den dialektsprechenden Personen zum wesentlichen Merkmal wird; in La fida fanciulla (M 51) spricht gar die personifizierte Stadt den Prolog. In den Novellen rückt Bologna eher in den Hintergrund[3]; die vierte Auflage von La nobiltà (M 42c) ist dem Wahrzeichen Bolognas, der Torre delli Asinelli, gewidmet.

Die geistige Situation Bolognas prägte Banchieris Denken in grossem Masse. Zwar wird die Widmung von La nobiltà durch den Namen der Torre delli Asinelli nahegelegt - sie findet sich auch in Giulio Cesare Croces entsprechendem Werk - , doch über diese Aeusserlichkeit hinaus rechtfertigt die politische Stellung Bolognas zur Zeit Banchieris eine Interpretation im Sinne der Eselwerke. Nach der 1513 definitiv erfolgten Uebernahme durch den Kirchenstaat[4] gingen alle wich-

1) Lettere armoniche (M 41), S.25.

2) Studio dilettevole (M 19+a), Prudenza giovenile (M 21), Il zabaione (M 23), alle - ausser M 19a mit Druckort Köln - in Mailand erschienen, sowie Barca di Venetia (M 24+a).

3) Erwähnt wird die Stadt in Il scaccia sonno (M 52), S.50f., und Trastulli (M 46), S.294.

4) G. Rossi, Parte 2, S.402.

tigen politischen und juridischen Funktionen an den vom Papst ernannten Legaten über; die Oberschicht verdeckte den Zustand ihrer Entmachtung mit kompensatorischen Handlungen in der Art der "Insignia", einer aufwendigen Chronik[1], sowie einem unverhältnismässigen repräsentativen Luxus des privilegierten Magistrats[2] und der Oberschicht.[3] Freiheit - Bologna führte das Wort "libertas" im Wappen - ist wiederum Schein; ihr Verlust wird von Camillo Baldi (1551-1637), der eine einmalig klare und vorurteilslose Analyse des Zustandes um 1600 gibt[4], der Bequemlichkeit der Bevölkerung zugeschrieben[5], die alles in Kauf nimmt, um auf keine Annehmlichkeit verzichten zu müssen[6]; eine Haltung, wie sie in den Eselschriften geschildert wird.

Dieser Zusammenhang mit dem Esel wird von Banchieri klar herausgestellt in einem Sonett über die Herkunft des etruskischen Namens von Bologna:

"...
Un hom, ch'sipa rial, dolz e amuros
Ii disin: Cert in corp al n'nha fel.

1) L e i n s i g n i a ... (1530-1796), hg. von G. Plessi, S.X.

2) Banchieri kommt in D i s c o r s o (M 44b) mehrmals darauf zu sprechen: einmal in Bezug auf die Senatoren: "... quisti godn molt immunità, esenzion, unor e arputazion..." (S.83); dann in Bezug auf den höchsten einheimischen Beamten, den Confaloniere di giustizia: "... tal cunfalunier... vivend a spes dla cmunità con molta lautezza e splendidezza, con numerosa servitù d'segretari, musich, trumbitta, dunzièe mazzier e altr, ch' soia mi?" (S.84); ausführlich geschildert wird auch der Aufwand beim Einzug des jeweiligen Confaloniere (S.92f.).

3) Lodovico Frati, S.36 und passim.

4) Descrizione della città ..., 1605 (Hs.), zit. nach der Zusammenfassung von Fanti. In D i s c o r s o (M 44b), S.65, zählt Banchieri drei im Druck erschienene Werke Baldis auf; in den L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.154, nennt er ihn "per opre e dottrina d'eterna fama all'insigne studio di Bologna."

5) Fanti, S.144 und 148.

6) ebd., S.147.

Qual è qula città d'quà dai munt,
Ch'sipa senza fel? mò chi nal sa,
Ch'al nom d'Bulogna è nom azunt?

Felsina prima fu, e ditta zà,
Simbul dla dulcezza (nota dott)
Fel-sina Sine fele, o questa i va."[1)]

Gerade die Friedfertigkeit des Esels wird ebenfalls darauf zurückgeführt, dass er keine Galle besitze: "Oltre di ciò, egli non ha fiele in corpo, come per l'anatomia chiaramente appare... Però non è maraviglia se egli procede con tutti gl'animali tanto fraternamente, e con l'uomo cammina alla reale; che fu ancora notato dal medesimo poeta, quando disse: ... E di guerra è nimico capitale."[2)] Das Motiv ist bei Banchieri rein literarischer Natur, denn später spricht er nicht nur von der Heilkraft der Galle[3)], sondern bietet auch eine andere, nicht minder absurde Etymologie von Felsina.[4)]

Ein zweiter wesentlicher Zug ist die Religiosität der ganzen Stadt.[5)] Um 1600 befanden sich unter den rund 70'000 Einwohnern mehr als sechs Prozent Mönche und Nonnen[6)], und auch die übrige Bevölkerung zeigte einen religiösen Eifer, der sich beim geringsten Anlass zur Massenhysterie steigern konnte.[7)] Da Bologna vom Papst regiert wurde, bedeuteten religiöser und politischer Gehorsam dasselbe; hierin vorbildlich zu sein, war ein wesentliches Anliegen der Stadtgemeinschaft. Deutlich formuliert dies Conte Ridolfo Campeggi (1565-1624), ein Hauptexponent der Bologneser Denkungsart, in einem Bericht über Vor-

1) D i s c o r s o (M 44b), S.10.

2) L a n o b i l t à (M 42c), Fol.15 und 15'.

3) Nur M 42c, Fol.27.

4) D i s c o r s o (M 44b), S.56f.: "... tal nom Felsina in latin significa 'Felix sinus', sì com la dchiarò un tal poeta Tuscan modern: Felice seno, chi ha danari in borsa."

5) Fanti, S.142.

6) Rossi, Parte 3, S.50.

7) Battistella, S.16.

kommnisse von Ketzerei: "Bologna mia patria ... nella pietà verso Dio Ottimo Massimo, nella venerazione della Vergine Gloriosa e nella fedeltà dovuta al suo prencipe, non ha nessun' altra città, che la superi. Fedele fu sempre alla Santa Sede Apostolica e al Sommo Pontefice, naturale Signore di lei, religiosa e osservante dell'onore e culto divino e de'Santi del Cielo, ma nella divozione di Maria Regina del Paradiso ferventissima poi e zelantissima."[1)]

Bologna war denn auch den Einflüssen der Gegenreformation gegenüber offen, vor allem unter dem 1566 von Carlo Borromeo zum Bischof geweihten Gabriele Paleotti (1522-1597), während dessen Amtszeit Bologna zum Erzbistum aufstieg.[2)] So fand die religiöse Grundhaltung Banchieris auch im Leben seiner Stadt ihre Entsprechung.

WELT UND MENSCH

In Uebereinstimmung mit den Voraussetzungen seines Denkens stellt Banchieri die Welt durchwegs als negative Grösse dar: "Questo mondaccio è un procelloso golfo marittimo, che tutti passeggiar lo dobbiamo e sortendo qualche bonaccievole felicità, è come 'l fior del campo, che appena colto, subito anche arridisse."[3)] Streben nach irdischem Glück

1) Racconto degli eretici iconomiasti, Bologna 1622, S.1f. Campeggi schrieb auch ein Madrigal zu Ehren Banchieris; abgedruckt in Terzo libro (M 11), S.[4], und Cartella musicale (M 35b), S.3. Banchieris Dankbrief steht in Lettere armoniche (M 41), S.28; zu einer Teilnahme Campeggis an einer Sitzung der Academia dei Floridi ebd., S.35. Im Discorso (M 44b), S.112, bezeichnet Banchieri Campeggi "degno d'memoria eterna". Ueber die Marienverehrung in Bologna spricht Banchieri vor allem in Origine (M 53), S.37, 86 und 89f.

2) Meluzzi, S.111.

3) Lettere scritte a diversi (M 41a), S.142 (26). Aehnlich in Sulpizia Romana (M 47), S.26 und 28; eine andere Formulierung in Trastulli (M 46), S.392, zit. oben, S.81.

ist von vornherein trügerisch[1]; die vielen Bilder und Sprichwörter, die diesen Gedanken vertreten, zeigen einen bis auf die Antike zurückgehenden volkstümlichen Fatalismus. Dies gilt vor allem für die ausgedehnten Erörterungen von Sprichwörtern wie "Chi su e chi giù" oder "a cader va, chi tropp in alto sale"[2]; aber auch für beiläufige Formulierungen: "Quel saggio detto di quell'uomo dotto, che chiunque vive in istate di felicità mondana, dee grandemente temere quello d'infelicità."[3] Als Folge davon bleibt die christliche Hoffnung auf himmlische Güter:

"Assai promette 'l mondo e nulla attende,
Sono i beni del Ciel veraci acquisti."[4]

Für Banchieri ist dies jedoch nicht Anlass zur Weltabkehr: Alle seine literarischen Werke dienen der Propagierung eines Menschentyps, der mit Ehren- und Tugendhaftigkeit den Trug dieser Welt - "questo fallace mondo"[5] - überwindet:

"Non vive, chi mal muore,
Ne muore, chi ben visse."[6]

Die Sicht der Welt als idyllische Natur steht dagegen im Hintergrund. Reine Naturschilderungen sind selten und tragen den Stempel des Ungewöhnlichen - ein verspäteter Sommer etwa in Bologna[7] - oder der Parodie.[8] Pastoralen Charakter haben einige spätere musikalische Wer-

1) Lettere scritte a diversi (M 41a), S.153 (37):
"Ricchezze, monarchie, gradi e tesori
Son fumo e vanità..."

2) Trastulli (M 46), S.337-378 und S.389-392.

3) Lettere armoniche (M 41), S.103.

4) Lettere scritte a diversi (M 41a), S.153 (37).

5) Direttorio monastico (M 33), S.239, zit. unten, S.101.

6) Lettere armoniche (M 41), S.88; kürzer in Lettere scritte a diversi (M 41a), S.151 (35).

7) Lettere armoniche (M 41), S.62.

8) Mehrfach die Schilderung des Sonnenaufgangs in Trastulli (M 46), S.55 und 116; Sulpizia Romana (M 47), S.19 und 60. Entsprechende Motive finden sich auch im Text zu "All'apparir del sole", Trattenimenti da villa (M 27), Nr. 5.

ke.[1] In den Novellensammlungen stellt Banchieri volkstümliches Wesen in seiner Beispielhaftigkeit dar gerade anhand des ländlichen Hirtenlebens. Pastorale Musikstücke werden eingefügt, um die natürliche Grazie und Lebensfreude von Menschen zu zeigen, deren Charakter von Banchieris Ideal aufrichtiger Einfachheit und natürlicher Vernunft bestimmt ist.

Seine Welt ist ausschliesslich eine Welt von Menschen; dem Einzelnen und dessen Verhalten in der Gesellschaft gilt seine ganze Aufmerksamkeit. Von Bedeutung ist dabei der Vergleich der Welt mit einem Theater: "Tutto il mondo è in comunanza distinta, che altro è solo una continua commedia e al fine ridotta in tragedia? è un cristallino specchio. Sempre udiamo in scena recitanti e gl'altri audienti; chi ascende a ottenere dignità, gradi, onori, eredità, sponsalizio e simili, eccolo in scena recitante ammirato, quell'altro è fallito, catturato, ucciso, morto, eccolo in scena recitante compatito. O quanti ridono recitanti, che piangono audienti? e quanti applaudono audienti, che vengono compatiti recitanti?"[2] Durch den Einbezug der Heilsgeschichte schliesst sich das Bild, Zeugnis für das konkrete Religionsverständnis Banchieris: "... nel sontuosissimo teatro di S.M.C. si rappresenterà la sacra Pastorale per la nascita del Verbo incarnato... L'autore è il soprano compositore; la dettatura è d'infinita sapienza; il suggetto è la liberazione del genere umano, l'apparato è un' umilissimo presepio; gli eloquenti sono Maria, Gioseffe e Pastori...[3]

Die Gleichsetzung von Welt und Theater[4] ermöglicht es, den Menschen als Typus zu erkennen und sein Verhalten modellhaft vorzuführen. Das trifft vor allem für die Komödie zu: "... un sicuro modello in retta-

1) s. unten, S.188.

2) T r a s t u l l i (M 46), S.162; kürzer in D i s c o r s o (M 44b), S.147.

3) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.26; ähnliche Vergleiche ebd., S.88f., und L e t t e r e s c r i t t e a d i v e r s i (M 41a), S.145f.(29f.).

4) Zu den verschiedenen Aspekten dieses damals beliebten Gedankens s. Costanzo,

mente vivere, apprendendo abbracciar la virtù tanto profittevole e sfuggire il vizio tanto dannoso."[1] Der moralische Gehalt der einzelnen Rollen wird in den Kurzkomödien von den Zuhörern besprochen[2] und in La fida fanciulla (M 51) zu Beginn ausführlich erläutert.[3] Auch in den Novellen wird meist ein moralischer Inhalt in Form direkter Verhaltensmassregeln vermittelt, sodass eine individuelle Charakterisierung hinter typenhaftem Verhalten zurücktritt. Neben den Figuren der Commedia dell'arte, die auch ausserhalb der Komödie auftreten[4], haben vor allem die Hauptpersonen des Trastulli-Komplexes, Nicolosa, König Attabalippa und Königin Iffigenia, über ihre Verwendung bei Giulio Cesare Croce hinaus eine uralte Tradition.[5] Während bei Croce Bertoldo und Marcolfa noch einen Gegensatz zu König Albuino und der Königin bilden, obzwar von keinerlei Polemik mehr geprägt[6], so schwächt Banchieri diesen Gegensatz zur Bedeutungslosigkeit ab einerseits durch die höfische Herkunft Nicolosas, anderseits durch die Figur des Höflings Asdrubale, der ihr wichtigster Gesprächspartner wird.[7] Eine mögliche Konfliktsituation zwischen verschiedenen sozialen Stufen wird dadurch entschärft.

Dasselbe gilt für eine entsprechende Konfliktsituation zwischen den Generationen. Der einfältige Bertoldino Croces wird bei Banchieri auf das Alter hin vernünftig[8], und somit die Einfalt - bei Croce noch Zeichen eines Typus - zu einem vorübergehenden Zustand. Den kindischen

u.a. S.254ff. und 271 mit den Hinweisen auf A. Mannis Rappresentatione di anima e di corpo und O. Vecchis Amfiparnaso; s.a. oben, S.66f.

1) Il furto amoroso (M 49), S.7.

2) Il scaccia sonno (M 52), S.51, und Trastulli (M 46), S.162.

3) S.7-10: "Esemplare allegorico."

4) s. oben, S.53.

5) s. dazu Guerrini, S.142ff.

6) Croce: Bertoldo, hg. von Dossena, S.13.

7) s. oben, S.75.

8) Trastulli (M 46), S.7: "Quanto a Bertolino sappiate, che all'uscire di fanciullezza è diventato accorto e scaltrito." Aehnlich ebd., S.357.

Helden Tamburlino - auch von ihm heisst es, "che in età adulta riuscirà di vivace ingegno"[1] - belacht man nicht nur wie Croces Bertoldino, es wird ihm vielmehr stets übel mitgespielt; an ihm demonstriert Banchieri, wie derjenige, welcher die Regeln der Gesellschaft nicht beherrscht, zu deren Opfer wird. Denn es ist Tamburlinos Fehler, dass er sich mit einem Rest von Spontaneität nicht nur über die gesellschaftlichen Formen hinwegsetzt, sondern sie, indem er sie stets wörtlich nimmmt, ad absurdum führt. Deshalb wird sein Verhalten lächerlich gemacht und in ihm alles, was sich an möglicher Eigenständigkeit erhalten hat. So ist Banchieris Spassigkeit normativer Art und übt die gleiche erzieherische Funktion aus, wie seine ernsthafte Seite. In ähnlicher Funktion kann auch manchmal die Verwendung von Dialekten gesehen werden, denn damit lässt sich ebenfalls Andersgeartetes verlachen und auf diese Weise unschädlich machen.[2]

Das Gegenstück zu Tamburlino bilden die Kinder Erasto und Lesbina in S u l p i z i a R o m a n a (M 47)[3], der Knabe Pier Paolo in D i s c o r s o (M44b)[4], vor allem aber der zehnjährige Sohn von S. Francesca, Vangelista Pontiani, bei dem sich vorbildlicher Lebenswandel mit steter Hoffnung auf das Paradies verbindet: "In poco tempo fece questo fanciullo tanto profitto, così nell'imparare le virtù, come nel timore di Dio, che a tutti di casa e proprio maestro rendeva grandissimo stupore.[5] ... un giorno a sua madre disse queste parole: Signora madre ... di questo fallace mondo non voglio più sentirne cosa alcuna, ma sibbene quanto prima andare anch'io con gli angeli las-

1) T r a s t u l l i (M 46), S.*7.

2) vgl. Villani: R a g i o n a m e n t o (1634), S.63: ... il costume di rappresentare in palco i linguaggi stranieri: non essendo ciò altro, che una tacita accusa di quei popoli, che in siffatta maniera favellano." s. aber auch oben, S.87.

3) Vor allem S.35 und 134.

4) S.158f.; s.a. oben, S.38, Anm.3.

5) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o (M 33), S.238.

sù nel cielo per godere eternamente."[1]

Banchieris Menschen sind nicht entwicklungsfähig - gezeigt wird allenfalls die plötzliche Wandlung zum Guten[2] - , sondern spielen eine einmal zugeordnete Rolle: Tamburlino ist einfältig, Nicolosa und Cleonida sind weise, die Höflinge sind Heuchler, die Wirte berechnend. Solche Reduktion auf wenige, grob gezeichnete Züge macht aus den Menschen maskenhafte Wesen. Dasselbe gilt für Banchieri selbst: Seine Masken sind das Pseudonym und der akademische Name. Das Formelhafte seiner Handlungsweise findet Ausdruck sowohl in seiner Sprache[3] wie in den Briefen. Darin nennt er immer wieder die Gewohnheit als Motiv des Handelns; eine Gewohnheit, die im Laufe der Zeit zur Gesetzmässigkeit wird: "E' antica consuetudine due volte l'anno praticare straordinariamente la nobilissima virtù della liberalità."[4] "E' mia consuetudine convertita in obligazione annuale, contribuire a V.P.Rev. un censo di tre discorsi astrologici..."[5] Individuelle Züge tragen einzig diejenigen Briefe, in denen Banchieri auf ungewöhnliches Verhalten reagiert.[6]

Das Ziel seiner Erziehung ist der "virtuoso"; ausser Gottesfurcht und Gehorsam[7] zeichnen ihn Bescheidenheit und Höflichkeit aus.[8] Fragen

1) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o (M 33), S.239.

2) Ausser bei Bertoldino und Tamburlino auch bei Tofano in I l f u r t o a m o r o s o (M 49) und vor allem in L a f i d a f a n c i u l l a (M 51), zit. unten, S.130; überdies anhand einiger Novellen, etwa in der "Novella del figlio mal capitato", T r a s t u l l i (M 46), S.58.

3) s. oben, S.81f.

4) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.98.

5) ebd., S.128. Weitere Stellen ebd., S.41, 47, 71, 99, 100, 112, 136 und 139, sowie L e t t e r e s c r i t t e a d i v e r s i (M 41a), S.6 und 138(22).

6) ebd., S.132(16) und 140f. (24f.); L e t t e r e a r m o n i c h e , S.43f., 51 und 67.

7) s. oben, S.89f.

8) L e t t e r e a r m o n i c h e , S.141f.; s.a. C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), "Capitoli esigibili nell'Academia": "Decimo Cap. Del silenzio e

der Höflichkeit nehmen bei Banchieri einen breiten Raum ein, und er befasst sich mit konkreten Einzelheiten, wie der Gewohnheit, den Hut zu ziehen[1] oder sich gegenseitig den Vortritt zu lassen[2]; am ausführlichsten schildert er die Bemühungen Dr. Osmiros in La fida fanciulla (M 51), seiner Braut Buschetta aus niederem Stande die Grundbegriffe des Benehmens beizubringen: "Osmiro: ... due creanze sinora ho notate indecenti allo stato vostro: l'una, che vi soffiate il naso colle dita, poi ve lo spazzate alla manica della veste. ... ora avete commessi duo errori contro le buone creanze: l'uno è, non devesi mai chiedere in prestito il fazzoletto per soffiarsi il naso e restituirlo, parimente quando in conversazione vi soffiate il naso, non mai vi si guarda dentro, non essendo i mozzichi perle da mirare."[3]

Weitaus wesentlicher noch ist der Begriff der Bescheidenheit; er bildet die Grundlage menschlichen Glücks: "Signori, credetemi, che l'umana felicità non in altro consiste, che nella presente contentezza dell'animo. Chi si contenta gode, e chiunque gode delle contentezze presente vive felice."[4] Dieses Glück wird nur erreicht, wenn die Extreme vermieden werden, denn "tutti gli estremi riescono viziosi."[5] Bescheidenheit bedeutet demnach auch Masshalten: "Il vero stato è il contentarsi, chi è povero è compatito e chi è ricco è invidiato."[5]

modestia nell'Academia. - Undecimo Cap. Precedenze e creanze nell'Academia. - Ultimo Cap. Precetti civili a tutti gl'Academici."

1) Cartella (M 35), S.8; Il furto amoroso (M 49), S.17; La nobilissima (M 43f.) Fol.38 und 47'; Discorso (nur M 44), S.2; Trastulli (M 46), S.291.

2) Il scaccia sonno (M 52), S.50.

3) S.88f.

4) Sulpizia Romana (M 47), S.35; das Sprichwort auch in Trastulli (M 46), S.211 und 362; der Begriff der Bescheidenheit ebd., S.257, sowie Lettere armoniche (M 41), S.127, und Lettere scritte a diversi (M 41a), S.8.

5) Trastulli (M 46), S.8.

GESELLSCHAFT

Wie das Bild vom Menschen ist für Banchieri auch die Gesellschaft statisch und unveränderlich. Dem Gehorsam des Einzelnen entspricht die Anerkennung einer hierarchischen Ordnung; der Bescheidenheit die Unüberbrückbarkeit sozialer Schranken. Ein Gespräch zwischen Vater und Sohn in *Discorso* (M 44b) handelt von dieser Unveränderlichkeit; sie wird anhand des Sprichworts "Dura chi si misura" erläutert.[1] Dieses meint zwar vor allem den Luxus, doch steckt in der Sucht nach Luxus der unheilvolle Antrieb, soziale Unterschiede auszugleichen: "... mentr chal cittadin vol far al zintilhom, e al zintilhom vol far al titulà, in puoch ann i precipitan al fond."[2] Die Schlussfolgerung davon: "Tant che a concludem, esser ben viver a zurnada, abbrazar la virtù e aburrir al vizi, lassant correr dods mis pr un'ann, un mes pr quattr stman e una stmana pr sett zurnad, n'nela acquisì?"[3] Der Vergleich mit dem Jahresablauf - in der Art von Dr. Gratianos Zirkelschlüssen - dient wiederum dazu, den bestehenden Zuständen den Anstrich natürlicher Gesetzmässigkeit zu verleihen.

Die Möglichkeit, soziale Gegebenheiten zu überwinden, wird nur für die drei Oberschichten in Betracht gezogen; ein Gedanke, der auch bei Camillo Baldi anzutreffen ist, wo sich eine entsprechende Einteilung der Bologneser Bevölkerung findet.[4] Der Aufstieg eines Armen wird als grosse Ausnahme bezeichnet - in *La fida fanciulla* (M 51) etwa, wo Dr. Osmiro die Dienerin Buschetta zur Frau nimmt - oder als negative Erscheinung gewertet: Im Kommentar zur "Novella dell'immemore bugiardo" begründet König Attabalippa die Falschheit eines Höflings mit seiner sozialen Herkunft: "Tancredi

1) S.143-150; das Sprichwort allein ebd., S.134.

2) ebd., S.143.

3) ebd., S.150.

4) Fanti, S.151 und 153.

senz'altro fu esaltato da basso lignaccio e vile condizione e non da nobiltà d'animo e generosità di sangue."[1] Das Gleichbleibende am Zustand der Armut manifestiert sich als Zeitlosigkeit: "Signor mio ... sappiate, che gl'anni non servono per gli poveri uomini e contadini."[2]

Unter diesen Voraussetzungen beschäftigt sich Banchieri mit dem Verhältnis von Fürst und Untertan. Das Thema - bereits in den Eselschriften berührt - wird in T r a s t u l l i (M 46) verknüpft mit der Polemik gegen Hof und Höfling. Hierin folgt Banchieri einer in den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Bologna ausgefochtenen Kontroverse über den Hofdienst, die sich in den Publikationen des Befürworters, Matteo Peregrini[3], und des Gegners, Giovanni Battista Manzini[4], niederschlug. Das Widersprüchliche an der Position der Gegner des Hoflebens zeigt sich in Manzinis Rechtfertigung: "Protesto e giuro, che la mia penna e la mia mente non intesero mai altro principe, che dell'astratto... Chi non riverisce il Principe, non fa ossequio a Dio, di cui questi sostiene la vece."[5] Bei Banchieri, dem Manzinis Werke bekannt waren[6], zeigt sich derselbe Widerspruch zwischen den Aeusserungen Nicolosas gegen den Hof[7] und dem positiv gezeichneten Asdrubale, auf den alle gegen den Höfling vorgebrachten Argumente nicht zutreffen; der Widerspruch bleibt bei Banchieri ungelöst.

1) T r a s t u l l i (M 46), S.361.

2) S u l p i z i a R o m a n a (M 47), S.136: "De gl'anni e suoi fini" (Titel nach dem Inhaltsverzeichnis, S.5).

3) C h e a l s a v i o è c o n v e n e v o l e c o r t e g g i a r e, Bologna 1624. (Angeführt in D i s c o r s o (M 44b), S.70), und D i f e s a d e l s a v i o i n c o r t e, Viterbo 1634.

4) I l s e r v i z i o n e g a t o a l s a v i o, Bologna 1626.

5) ebd., S.11.

6) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.21, und L e t t e r e s c r i t t e a d i v e r s i (M 41a), S.13; auch Manzini ist aufgeführt in D i s c o r s o (M 44b), S.68. Zu weiteren Beziehungen s. oben, S.40f.

7) T r a s t u l l i (M 46), S.387; s.a. oben, S.35.

Dasselbe gilt von den gegensätzlichen Ansichten über das Landleben. In T r a s t u l l i (M 46) und S u l p i z i a R o m a n a (M 47) wird es dem Hofleben als ideale Alternative gegenübergestellt. Der Unterschied liegt allerdings mehr in ländlichem Frieden und Einfachheit gegenüber höfischem Luxus, als in einem grösseren Freiheitsgrad, denn auch Landleute sind Untertanen: "Nicolosa: ... e poi ti ricordo, che siamo sudditi. I principi si suol dire, che hanno lunghe le mani, e i cenni loro sono assoluti commandi."[1] In L a M i n g h i n a (M 50,1) wählt Ficchetto zwar das Landleben, da Arbeit frei macht - "... chi serv è obligad, e chi lavora è liber"[2] -, im gleichen Stück schildert jedoch der Bauer Duzzon das Landleben als öde Plackerei, in der von Freiheit nicht die Rede sein kann: "... quand al nass d' nu altr cuntadin, al s'pò dir chal nass pruopi pruopi un'asn..."[3]

Auch in der Sprache schlägt sich die gesellschaftliche Ordnung nieder: "Nella locuzione si consideri la condizione di chi favella."[4] In D i s c o r s o (M 44) sind drei verschiedene Dialektarten zur Charakterisierung verschiedener Schichten eingesetzt.[5] Noch bedeutender sind aber die Sprichwörter, die das gesamte menschliche Verhalten in leicht fassliche Regeln bringen. Ihre absolute Gültigkeit wird selbst anhand eines Sprichwortes dargelegt: "Nicolosa: ... ogni regola patisce eccezione non è proverbio per uso, ma per abuso introdotto... dicami, che cosa è regola? - Regina: E' un aforismo d'osservanza indestruttibile di vivere, ovvero operare correttamente e regolatamente. - Nic.: Così è; dico per tanto, mentre la regola patisce eccezione, non è più regola, eccone gl'esempi: ... se il grammatico, poeta, musico, pittore o simili altri variati professori danno rego-

1) T r a s t u l l i (M 46), S.34f.

2) S.51.

3) ebd., S.31.

4) T r a s t u l l i (M 46), S.*7.

5) M 44b, S.16; s.a. Faks hg. von G. Vecchi, Premessa, S.[2]f., wo der Zusammenhang zur Rhetoriklehre hergestellt wird.

la d'operare, se il scolaro non osserva tale regola, è sregolato e imperfeziona l'opera, un'opera imperfezionata non è fatta con regola, dunque la regola non è regola mentre patisce eccezione."[1)]

KUNST

Wie das Beispiel Nicolosas zeigt, stellt sich bei der Erörterung der Regelhaftigkeit des Lebens der Gedanke an die Kunst ein, denn die Vollkommenheit des Kunstwerkes ist so sehr an Regeln gebunden wie der vollkommene Lebenswandel des "virtuoso". Von den drei genannten Künsten hat Banchieri nur die Malerei nicht ausgeübt[2)], doch auch zu ihr hatte er enge Beziehungen. Neben der Lettera nell' idioma natio (M 45) und ähnlichen, kürzeren Briefen in Lettere armoniche (M 41)[3)] stehen in Trastulli (M 46) Exkurse über Malerei[4)] und in Discorso (M 44b)[5)] sowie Origine (M 53)[6)] Angaben über Gemälde in Bologna. Schliesslich eröffnet eine Schilderung von Cäcilienbildern die Conclusioni (M 38)[7)]; dort zeigt sich auch Banchieris Kenntnis von Giorgio Vasaris Vite.[8)] Am meisten spricht Banchieri von den Malern aus seiner nächsten Umgebung: von Lavinia Fontana (1552-1614), die er persönlich kannte[9)], von Guido Reni und den Carracci.

1) Trastulli (M 46), S.34f.

2) Lettere armoniche (M 41), S.70: "... la pittura non professo."

3) Vor allem S.28, 64, 70, 84, 105, 159.

4) S.205, 208, 344.

5) S.87f., 113f.

6) passim.

7) S.3-6.

8) Florenz 1550. Noch einmal zitiert in Discorso (M 44b), S.88.

9) Lettere armoniche (M 41), S.64f.; Trastulli (M 46), S.45; Discorso (M 44b), S.87.

In der Zeit um 1600 dominiert in Bologna die Schule von Lodovico Carracci (1555-1619) und seinen Vettern Agostino (1557-1602) und vor allem Annibale (1560-1609). Ihre Bilder verwirklichen eine für Bologna bezeichnende Haltung: eine Abwendung vom Manierismus, die teilweise unter dem Einfluss gegenreformatorischen Gedankenguts steht. Annibale Carraccis Realismus führt zu einer neuen Sicht des Alltags[1]; daraus entsteht auch dem Namen und der Sache nach neu die Karikatur.[2]

Realistische und karikierende Züge begegnen auch im Werk Banchieris - diese etwa in der Schilderung Tamburlinos: "Questo bamboccio di Tamburlino era basso di fronte, testa bislunga, occhi ebraici, ciglia porcine, naso e bocca simile a un canino gentile, grosso nella pancia, lungo di busto, gambe sottile sì, ma storte, i piedi parevano due galline, insomma il tutto raccolto insieme raffiguravasi a un nuovo Cabalao ovvero a un Babuin salvatico."[3] Die Zusammenhänge zwischen Banchieri und Annibale Carracci bleiben allerdings äusserlich, und an ihnen lässt sich aufs Neue die spezifische Haltung Banchieris ersehen. Denn bei Carracci hat die Karikatur zur Voraussetzung das Bewusstsein von Individualität und führt über die Reproduktion der Wirklichkeit hinaus zu deren Interpretation[4]; Banchieris Schilderungen dagegen bleiben stereotype, maskenhafte Verzerrungen, und sein Realismus besteht in D i s c o r s o (M 44) und O r i g i n e (M 53) in der Inventarisierung der Umwelt. Von den Carracci nennt er in der Regel auch nur Lodovico[5], den er wohl auch dort meint, wo er keinen Vornamen aufführt.[6]

1) vgl. Annibale Carracci, L e a r t i d i B o l o g n a (1776).

2) Zusammengefasst nach Posner, Bd.1, vor allem S.19, 38f., 66f.

3) T r a s t u l l i (M 46), S.30. Das Vorbild ist G.C. Croces Schilderung von Bertoldo; ähnliche Beschreibungen T r a s t u l l i , S.53, und L a n o b i l i s s i m a (M 43f), Fol.16 und 47'.

4) Posner, S.67.

5) C o n c l u s i o n i (M 38), S.5, und D i s c o r s o (M 44b), S.114.

6) ebd., S.87 und 116, sowie T r a s t u l l i (M 46), S.208.

Am wichtigsten war jedoch für Banchieri der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts weit über Bologna hinaus berühmte Guido Reni (1575-1642), den er mit ziemlicher Sicherheit persönlich kannte.[1] Gewiss gehörte die Wertschätzung dieses Malers in Bologna zum guten Ton[2], doch bekräftigen zwei Eigenschaften Banchieris Nähe zu Reni. Einmal war auch Reni, der Sohn eines Musikers der Signoria von Bologna, dieser Stadt äusserst verbunden und verbrachte hier den grössten Teil seines Lebens.[3] Zum andern ist Renis Schaffen geprägt von einer konservativen und religiösen Haltung ohne Extreme[4], von der Banchieri wohl besonders angesprochen wurde, denn - den Raub der Helena ausgenommen - spricht er vorwiegend von Renis Kirchengemälden.[5]

Dies stimmt wiederum mit der Situation in Bologna überein. Gerade für die bildende Kunst herrschten hier klare Vorschriften, niedergelegt in der Lehrschrift des Bologneser Bischofs Gabriele Paleotti, D i s c o r s o i n t o r n o a l l e i m m a g i n i s a c r e e p r o f a n e : "... al popolo della città e diocese sua."[6] Darin wird gegenüber der Nachahmungsästhetik auf die erzieherische Funktion der Bilder Wert gelegt, die im Dienst der Religion stehen soll: "... oltre l'assomigliare si inalza ad un fine maggiore, mirando la eterna gloria e procurando di richiamare gli uomini dal vizio e indurgli al vero culto di Dio."[7] Als Leitbild gilt der Redner[8]; Verbindungen bestehen auch zur Literatur, aus welcher sich die Haupttätigkeit des Künstlers herleitet: "... l'ufficio del pittore da nissun altro luo-

1) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.70f.

2) s. oben, S.40f.

3) Garboli, S.83f.

4) Emiliani, zit. ebd., S.14.

5) Vor allem in O r i g i n e (M 53), S.5, 52, 55, 75, 82, 85, 92, 128.

6) Bologna 1582, hg. von P. Barocchi.

7) ebd., S.211.

8) ebd., Kap.21: "Dell'ufficio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori", S.214ff.

go meglio si possa cogliere, che della stessa comparazione dei scrittori, a' quali per ufficio dell'arte è imposto che debbano dilettare, insegnare e muovere..."[1] Ziel dieser Kunst ist das Gute, gekennzeichnet durch drei Eigenschaften: "... tre sorti di beni posti dai savii, che contengono universalmente ogni bene, cioè il dilettevole, l'utile e l'onesto."[2] Solche Forderungen, gleichsam Ausführungsbestimmungen des Tridentinischen Konzils, galten auch für die übrigen Künste.[3]

Für Banchieri beruht die Gemeinsamkeit der Künste auf ihrer übereinstimmenden Funktion. So gilt sein Interesse in der Malerei vorwiegend dem Inhalt der Bilder; von technischen Fragen ist nur selten und in allgemeiner Art die Rede: "... la vaghezza del colorito; la proporzione del disegno; la forza dell'espressiva..."[4] Wichtiger als das Bild selbst wird seine Umsetzung in Literatur; dies ist ein Hauptmotiv der Lettera nell'idioma natio (M 45): "... qui in Bulogna al cè una man d'bie inzign dla gnagna, i qual con l'penn da scrivr, han depost in carta, con tanta energia l'antedett quadr, e qusi raffigura al natural, ch'agnon qual liez la scrittura, mira la pittura, e chi mira la pittura liez la scrittura."[5]

In seinen eigenen Bildbeschreibungen steht die allegorische Deutung im Vordergrund; so bei der Schilderung von Tizians "Ritratto del vero amico"[6], Raffaels Bild der S.Cecilia[7] und dem Holzschnitt der

1) ebd., S.215.

2) ebd., S.213.

3) Zu diesen Zusammenhängen in Bologna s. Vecchi: Le accademie, S.22 und 32.

4) Lettere armoniche (M 41), S.65.

5) S.6.

6) Trastulli (M 46), S.344; ebd., S.208, wird Tizian zusammen mit Baroccio [sc. Barocci] und Parmigiano [sc. Parmigianino] zu den "moderni" gerechnet, die zwischen die "antichi" (Apelles, Zeuxis, Praxiteles) und die "novissimi" (Carracci, Reni, Zuccaro) gestellt werden.

7) Conclusioni (M 38), S.4f. Auf ein weiteres Bild Raffaels bezieht sich eine Stelle in Discorso (M 44b), S.114.

S.Francesca.[1] Eine bildliche Vorstellung liegt auch der Anschauung von der Welt als Theater zugrunde: "... la pittura miratela in questo vago teatro, che in variati colori rappresentano cielo, terra, palazzi e strade."[2] Das Gemeinsame der beiden Künste beruht auf denselben, hier in Farben, dort in Worten geschilderten Begriffen; überdies auf ihrer Regelhaftigkeit; in T r a s t u l l i (M 46) sagt ein Maler: "... la poesia e pittura sono consorelle, stando che la pittura è tacita poesia e la poesia loquace pittura; e come è lecito al poeta pigliarsi licenze poetiche, così io... mi son servito di licenze pitritiche [sic]."[3]

Eine entsprechende Verwandtschaft gilt für die Malerei und die Musik[4]; sie beruht auf der Gleichartigkeit ihrer Funktion: "Chi non sa? (gentilissimi ascoltanti), che la musica e pittura, distinte e unite, sono il reale antidoto dell'umane passioni?"[5] Direkte Beziehungen zwischen Bildern und Musikstücken sind seltener; bildhafte Situationen liegen einigen Sätzen aus den D i a l o g h i (M 13) zugrunde[6], und eine nicht identifizierte Motette "Convertisti cor meum" wird von Banchieri in Zusammenhang gebracht mit dem Petrusbild "Flevit amare" von Ligozzi.[7]

Am engsten ist bei Banchieri naturgemäss die Verbindung von Dichtung und Musik: "... dire si può la musica anima della poesia e la poesia anima della musica."[8] Für die Komödie, in welcher die Vermischung

1) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o (M 33), S.214.

2) L ' U r s l i n a (M 50), S.4.

3) S.205.

4) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.70.

5) L ' U r s l i n a (M 50), S.4.

6) s. oben, S.93, Anm.4.

7) L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.159. Es lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, um welchen der Maler dieses Namens es sich handelt.

8) P r u d e n z a g i o v e n i l e (M 21), S.[5].

der beiden Künste praktisch erfolgt, besteht auch theoretisch ein Zusammenhang, dargestellt anhand einer genauen Analogie[1]; Komödie und Musik werden dabei wieder als "consorelle" bezeichnet.

Der Kreis der Künste schliesst sich in der Erkenntnis, dass sie alle auf der Beachtung der Regeln basieren müssen: "Pare a me, che essendo le tre facoltà pittura, poesia e musica sorelle, ond'è, che da Mercurio si fingano ugualmente protette, devono anche camminare del pari gli obblighi, che intorno all'osservazione delle loro prime, buone e fondamentali regole vengono da migliori maestri insegnate."[2] Dass der Musik dabei der Vorrang gebührt, versteht sich von selbst; "Arte alcuna non è che ridotta in pratica maggiormente diletti universalmente quanto la musica..."[3]

1) La Minghina (M 50,1), Prologo; s. Anh.5, S.248f.

2) Lettere armoniche (M 41), S.107. Ganz wiedergegeben in Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.386.

3) Cartella musicale (M 35b), S.64.

DAS MUSIKALISCHE WERK

BANCHIERI ALS MUSIKER

Im Rahmen seiner vielseitigen Tätigkeit lässt Banchieri keinen Zweifel darüber, dass die ihm entsprechende Ausdrucksform die Musik ist: "Io son musico[1] ... non ho la debolezza mia feconda d'altro, che di qualche componimento musicale."[2] In diesem Gebiet setzt er seine eigenen Akzente. So unterscheidet er zwischen spekulativem und praktischem Musiker, zwei Arten, unter denen es zu wählen gilt: "Vero è, chi potesse apprendere teorica e pratica assieme, sarebbe musico perfettissimo, ma la fallace età dell'uomo non lo permette, se non di rado."[3] Seine Entscheidung für die Praxis fällt ohne Einschränkung, wenngleich er die Ueberlegenheit dieses Bereichs nur zwischen den Zeilen zum Ausdruck bringt: "... il novello principiante non diffidi forse immaginandosi non essere musico perfetto senza le matematiche speculazioni."[4] Diesen Standpunkt nimmt er auch bei konkreten Fragen ein, etwa bei der Diskussion, ob Johannes de Muris die Noten aus der Guidonischen Hand oder nach gemometrischen Gesichtspunkten hergeleitet habe: "... sia come lor piace, basta a noi sapere, che le note musicali praticate odiernamente sono otto..."[5] Damit stellt Banchieri sich in eine spezifisch italienische Tradition und lässt den Cantor gegenüber dem Musicus eine Aufwertung erfahren.[6] Eine ebenso klare

1) Lettere armoniche (M 41), S.32 und S.[6]: "Egli [sc. l'autore] è musico."

2) ebd., S.8.

3) Cartella musicale (M 35b), S.[*6].

4) ebd.; s.a. Lettere armoniche (M 41), S.13f.

5) Cartella musicale (M 35b), S.36.

6) Kurt von Fischer, Diskussionsvotum in Convegno internazionale, S.395.

Abgrenzung erfolgt auch gegenüber den Sängern und Instrumentalisten. Banchieri verwahrt sich dagegen, nur als Organist zu gelten, und dies gerade in L'organo suonarino (M 37a): "... professando più (per il mio diporto) esser compositore che organista."[1)]

Sein Selbstbewusstsein als Komponist schlägt sich in einem Drang zur Inventarisierung nieder. Davon zeugen die drei Werkverzeichnisse[2)] sowie die ziemlich systematische Verwendung von Opuszahlen.[3)] Der Grund für deren Einführung dürfte wohl in der Uneinheitlichkeit und Vielgestaltigkeit seines Werkes liegen. Nennt er die Concerti ecclesiastici (M 1) noch "primo parto"[4)], so werden die Canzoni alla francese (M 14) als "libro secondo" bezeichnet, ein Begriff, der in der Messa solenne (M 2) geklärt wird: Sie heisst "libro terzo degli suoi concerti." Auf diese Weise fasst er unter dem Oberbegriff "concerti" Messen, Motetten und Instrumentalwerke zusammen.[5)] 1605 erscheint mit op.12 die erste gesicherte Opuszahl; daneben wird in den weltlichen Werken die übliche Zählung nach Büchern innerhalb jeder Gattung verwendet. Im Zusammentreffen der beiden Zählungen bei Festino (M 25) gibt der Zusatz "a diverse" ausdrücklich an, dass die Opuszählung Werke aller Art umfasst: "Terzo libro madrigalesco... e opera a diverse diciottesima." Nachdem im mittleren Bereich um 1611-1614 eine Reihe von Drucken ohne Opuszahl erscheint, wird die Zählung in der letzten Schaffensperiode ab op.41, 1619, wieder deutlich greifbar. Offenbar wollte Banchieri sein gesamtes Werk mit der Zahl 50 beschliessen, denn nach dem Virtuoso ritrovo (M 28), op.49, erwähnt er op.50 als noch im Druck befindlich[6)]; dabei handelt es sich mit ziemlicher Sicher-

1) S.11; eine entsprechende Stelle in Discorso (M 44) und Trastulli (M 46), zit. oben, S.63.

2) s. oben, S.18.

3) s. dazu Anh. 2.

4) zit. oben, S.15, Anm.2.

5) Mischiati, S.75, Anm.99.

6) Lettere armoniche (M 41), S.127.

heit um Trattenimenti da villa (M 27), die 1630 erschienen, nachdem Banchieri bereits auf das Ende seiner kompositorischen Tätigkeit hingewiesen hatte.[1] Als Abschluss seines Werks kommt der Zahl 50 symbolischer Gehalt zu; er bezeichnet sie selbst an einer anderen Stelle als vollkommen.[2]

Bezeichnend sind auch die Verbindungen von Banchieris Auffassung vom Musiker zu seinem Menschenbild. Im Vordergrund steht wieder sein geistlicher Stand; "sacerdote e musico Olivetano" nennt er sich auf dem Titelblatt zum Frutto salutifero (M 32). Von den zwei Sätzen, mit denen Banchieri in Discorso (M 44b) sich selbst bedenkt, bezieht sich der eine auf den Musiker, der andere auf den Geistlichen: "... al reverend padr Adrian Banchier musich celebr alla stampa" und "il generale della religione Olivetana onorò tal padre con nome d'abbate benemerito, conoscendolo per soggetto meritevole, e nelle virtuose azioni indefesso."[3] In diesem Sinne präsentiert sich auch die Hierarchie des Musikerstandes: "Vittoriosi musici" sind die himmlischen Heerscharen, "virtuosi musici" die Geistlichen und Laien, welche in den Kirchen zum Lobe Gottes singen und spielen, "viziosi musici", die nur aus Ehrgeiz und Ruhmsucht auftreten.[4] Der "virtuoso" erhält in der Musik seine spezielle Ausprägung; auch hier gilt es, die Regeln musikalischer Höflichkeit zu befolgen, welche Banchieri wieder bis in die Einzelheiten wiedergibt, für Sänger, Komponisten und Organisten[5] so gut wie für Familienväter, Lehrer und Schüler.[6] Sein Begriff des "virtuoso" meint "virtù" im christlichen

1) ebd., S.118; zit. unten, S.216.

2) Conclusioni (M 38), S.46: "Qual numero [sc. 50] è la tastatura perfettissima." Beiläufig fällt die Zahl im Sinne einer runden Einheit in Lettera nell'idioma natio (M 45), S.7, und Trastulli (M 46), S.320.

3) S.116 und 118.

4) Conclusioni (M 38), S.64.

5) Cartella musicale (M 35b), S.138f,; auf Organisten übertragen in L'organo suonarino (M 37a), S.(11).

6) La Banchierina (M 35d), S.41f.

Sinne; dies zu einer Zeit, da die neuere Bedeutung des Virtuosen als eines Könners und begnadeten Künstlers geläufig ist.[1)]

Musikalische Denkweise wirkt in Banchieris Bildwelt und Sprache hinein. Dies gilt für die genaue Analogie von Komödie und Musik[2)] oder für das Bild vom Theater des Heils, das stets ein musikalisches Theater ist.[3)] Ueberaus häufig verwendet er auch musikalische Terminologie, sei es im literarischen Werk[4)], sei es in den Briefen, wo er sie für geistvoll-gelehrsame Vergleiche anwendet und selbst als Stilmerkmal bezeichnet: "Le qui registrate lettere armoniche non risuonono... per concertare mistici e allegorici sensi; ... però udendosi nel concerto qualche arguto groppetto ovvero piacevole passaggio saranno consonanti all'armonia del Paripatetico nella poetica..."[5)] Naheliegend ist auch die Bezeichnung "registro" für die Kapitel von L'organo suonarino (M 37); und schliesslich wird der Aufbau der Moderna pratica mit einer "bella e ben intesa ricercata" verglichen.[6)]

1) s. dazu Wandruszka, S.61.

2) s. Anh.5, S.285.

3) s. vor allem Lettere scritte a diversi (M 41a), S.145f. (29f.).

4) zit. oben, S.81, und Anh.5, passim.

5) Lettere armoniche (M 41), S.*6.

6) Cartella musicale (M 35b), S.235.

Definition und Funktion der Musik

Banchieris praktischer Natur liegt es fern, der Frage nach dem Wesen der Musik systematisch nachzugehen. Die meisten seiner Musikdefinitionen fallen beiläufig. In der Regel lassen sich Bestimmung von Wesen und Funktion nicht trennen, doch kann man grundsätzlich zwei Arten der Definition unterscheiden.

Auf der einen beruht sein Wappen mit dem Bild der Panflöte, dem akademischen Namen "Il Dissonante" und dem Motto "Discordia concors."[1] "Il Dissonante" ist eine Bescheidenheitsfloskel, die Banchieri bereits um 1607 im Brief an Aquilino Coppini auf sich selbst anwendet.[2] Wesentlich wird der Begriff nach 1623/4 in der Academia dei Filomusi. Im Schreiben an Giacobbi und Pagani, das sich auf seinen Beitritt bezieht, begründet Banchieri die Wahl seines akademischen Namens: "... nelle testure musicali l'eptacordo non rende dissonanza, anzi aumenta dolcezza, mentre dalla consonanza imperfetta s'estende alla perfetta diapason. Per Dissonante dunque mi rassegno..."[3] "Dissonante" meint also nicht eine wie auch immer geartete Position des Widerspruchs, sondern ein Streben nach Vollkommenheit, das charakterisiert ist durch die bruchlose Eingliederung des Einzelnen in das harmonische Gefüge der Welt.

1) Abgebildet auf dem Titelblatt von Dialoghi (M 13) und Il virtuoso ritrovo (M 28) sowie Lettere armoniche (M 41), S.131; wiedergegeben in Mischiati, gegenüber S.44. Genau dasselbe Wappen findet sich in Girolamo Frescobaldis Primo libro d'arie musicali, S.5 und 43; s. Vogel, Emil, Bd.1, S.251.

2) Lettere armoniche (M 41), S.120. Aehnlich drückt sich Banchieri in der Widmung von Il principiante fanciullo (M 36, 1625) aus: "Io per tanto mi costituisco il dissonante eptacordo, voi il consonante imperfetto, che con l'exacordo della vostra buona opinione mi riducete al diapason perfetto..." (an den Drucker Bartolomeo Magni).

3) Lettere armoniche (M 41), S.58. Es handelt sich um die zweistimmige Diskant-Tenorklausel mit Septvorhalt; s. ebd., S.143, Bsp.1, und Cartella musicale (M 35b), S.96.

Eine solche Deutung wird ergänzt durch den Begriff "discordia concors", den Banchieri in der Lektion La sampogna (M 40) näher erläutert.[1] Er nennt dort auch dessen Herkunft von Horaz - "quel detto d'Orazio".[2] Die Vereinigung von Gegensätzlichem ist ein Gedanke, der in Banchieris Zeit mannigfachen Ausdruck findet. Für die Musik sei auf Monteverdis 8. Madrigalbuch verwiesen, in dessen Titel Madrigali guerrieri e amorosi Krieg und Liebe als Grundgegebenheiten des Lebens erscheinen; eine Anspielung auf die bei Horaz schon genannte Quelle des Gedankens: Empedokles. Sowohl Monteverdis wie Banchieris Kenntnisse gehen sicherlich auf Zarlino zurück, der diese Zusammenhänge in den Istitutioni harmoniche herstellt und den Begriff als Musikdefinition verwendet: "una discordante concordia."[3]

Banchieri reduziert den allgemeinen Inhalt in kennzeichnender Weise. Er kehrt "concordia discors" um in "discordia concors". Die Vermutung liegt nahe, dass dies unbeabsichtigt durch eine unsorgfältige Rückübersetzung von Zarlinos "discordante concordia" entstanden ist.[4] Die Unverbindlichkeit, mit der Banchieri dem Begriff gegenübersteht, erweist sich auch daran, dass er ihn - vom akademischen Namen abgesehen - sonst nirgends verwendet. Dass ihm aber die Definition schon früher geläufig war, zeigt der im Wappen enthaltene Kanon.[5] Eine nur leicht abweichende Version bietet der "Secondo canon a quattro voci" aus der Cartella musicale (M 35b); das dazugehörige Rätsel spielt bereits auf "discordia concors" an:[6]

1) Zusammengefasst in Lettere armoniche (M 41), S.132-135.

2) La sampogna (M 40), S.4; Horaz, epist.1,12,19: "concordia discors".

3) zit. nach der Auflage Venedig 1573, Reprint Ridgewood N.Y. 1966, S.14.

4) Bei Zarlino wohl aus rhythmischen Gründen so gestellt; es ergibt sich dadurch der von ihm häufig gebrauchte Cursus tardus.

5) s. Anh.6, S.314.

6) S.153.

"O che grazioso tir da raccontare
Amici e inimici sono uniti,
Acuto e sopr'acuto ogn'un appare
Tutti contrari, e fanno in suono uniti
Gl'orecchie altrui..."

Bezeichnend ist die vordergründige Auslegung als wohlklingende Gegenbewegung.[1] Aber auch eine beabsichtigte Umdeutung mit "discordia concors" ist nicht von der Hand zu weisen: "discordia" bezeichnet dann die Welt in Zwietracht ("questo fallace mondo"), "concors" das Streben nach Uebereinstimmung im Sinne von Banchieris Welt- und Menschenbild.

Eine Entsprechung dazu bilden die Ausführungen über die Panflöte.[2] Nachdem Banchieri ihre Entstehung aus der mythologischen Begebenheit von Pan und Syrinx hergeleitet hat, verweist er die ganze Geschichte ins Reich der Fabel, wie denn bei ihm im Gegensatz etwa zur Florentiner Camerata und Monteverdi der Mythos auch sonst keine Rolle spielt. Als ernsthafte Quelle gilt ihm nur die Bibel, und auf ihr beruht seine Darstellung von Jubal als eigentlichem Erfinder der Panflöte.[3] Die Vervollkommnung dieses Instruments bildet die Orgel im Gotteshaus, wogegen dasjenige Pans, nur auf die Sinne gerichtet, ein Instrument des Teufels ist: "Organa diaboli Deo odibilia."[4] Gerade dieser Verdammung des Sinnlichen liegt wohl auch Banchieris Ablehnung des My-

1) ebd.: "E' regola d'osservato contrapunto quando le parti scendino, altre ascendino."

2) La sampogna (M 40), S.4-6. Banchieri verwendet das Wort "sampogna" offenbar nicht in seiner üblichen Bedeutung "Sackpfeife, Schalmei". Zu sprachlichen Belegen s. Anm.3.

3) Gn 4,21: "Jubal pater canentium cithara et organo." Dazugestellt aus Cassiodor, Expositio in Psalmum CL,4: "Organum illud erat quasi turris septem diversis fistulis fabricata", mit dem Zusatz: "Vogliamola più chiara a favor nostro?" (zit. nach La sampogna (M 40), S.4). Denn bei Cassiodor (S.1328) lautet die Stelle: "Organum itaque est quasi turris quaedam diversis fistulis fabricata." Dasselbe, aber ohne "quaedam" in Conclusioni (M 38), S.8.

4) La sampogna (M 40), S.6.

thos zugrunde. Denn Jubals Orgel erleuchtet den Geist als "Imitatrice all'armonia celeste."[1)]

So zeigt diese Musikdefinition Banchieris distanziertes Verhältnis zum Mythos und der Antike zugleich; wie die Geschichte von Pan wird auch diejenige von Pythagoras erzählt wie irgendeine Anekdote[2)]; auch mythologische Gestalten wie Orpheus und Amphion bleiben leere Namen.[3)] Die Frage nach der antiken Musik wird abgetan mit der Bemerkung: "... lasciando le greche speculazioni a chi vorrà ingolfarsi nell'oceano delle sottigliezze."[4)]

Banchieris zweite Musikdefinition ist weitgehend von der Funktion der Musik bestimmt: "La musica è altrettanto ministra, quanto occasione d'allegrezza."[5)] Diese beiden Aspekte entsprechen den von Paleotti festgehaltenen Forderungen für die bildende Kunst der Gegenreformation: "dilettare, insegnare e muovere"[6)]; sie beide führt Banchieri in Bezug auf die geistliche Musik noch weiter aus: Freude ist der Ausdruck der Dankbarkeit aller Geschöpfe gegenüber Gott[7)], und auch Banchieris Werk ist in erster Linie Gotteslob: "Soli Deo honor et gloria" steht unter dem Werkverzeichnis im Terzo libro (M 11).[8)] Mit Musik als Dienerin ist deren Funktion im Gotteshaus gemeint; sie besteht weniger darin, die Gläubigen zu belehren, als ihre Verehrung zu wecken: "... per allettare il popolo dalle opre servili i giorni

1) La sampogna (M 40), S.6.

2) Cartellina del canto fermo (M 30), S.19, und Cantorino utile (M 31), S.30.

3) Trastulli (M 46), S.69 und 79.

4) Cartella musicale (M 35b), S.6.

5) Lettere armoniche (M 41), S.10.

6) s. oben, S.108f.

7) Cartella musicale (M 35b), S.64.

8) S.5. s.a. Cartella (M 35), S.79, Moderna armonia (M 16): "Avertenze", und Dialogi (M 13a), S.[25]; sowie in Frutto salutifero (M 37), S.45: "...tutte le opere sue, i pensieri, i

festivi alla devozione[1] ... acciò gli devoti fedeli si partino dagli divini offizi con l'animo soddisfatto e consolati."[2]

Das mit diesen Forderungen verbundene Ideal von Einfachheit, Klarheit und Kürze entspricht Banchieris Denkweise im literarischen wie im musikalischen Bereich. Affekthafter Ausdruck gelingt ihm am besten in der geistlichen Musik[3]; in der weltlichen steht die Funktion von "muovere" hinter der von "insegnare" und vor allem von "dilettare" zurück. Zwar gilt auch hier der bereits von Paleotti verwendete Vergleich mit dem Redner, den Banchieri mit einer Sentenz Ciceros belegt: "Optimus orator est vir canorus, qui in dicendo animos audientium delectat et permovet."[4] Wichtigstes Ziel der weltlichen Musik ist es, den Geist der Zuhörer zu erheitern und zu beruhigen: "... io sono alquanto melanconico per la notte scorsa, cantatemi un poco delle vostre galanterie per allegrarmi la melansaggine del capo."[5] Gerade in der modernen Musik steht dieses Ziel im Vordergrund, verkörpert in der im Prolog zu F e s t i n o (M 25) auftretenden Figur des "diletto moderno" und ausgeführt an allen Stellen, die von der neuen Musik handeln: "... il moderno compositore, per porgere diletto alla maggior parte (essendo il suo proprio fine)..."[6] Von hier aus lässt sich das Fehlen von Tiefe in den ernsten weltlichen Werken erklären[7]; sie ist von vornherein nicht in Banchieris Gesichtskreis enthalten.

desideri, le orazioni, le intenzioni, le volontà, gli affetti e le parole offerisco al vostro [sc. Christo] benedetto Padre..."

1) C o n c l u s i o n i (M 38), S.16.

2) ebd., S.19.

3) s. unten, S.168ff.

4) C o n c l u s i o n i (M 38), S.58; C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.166; T r a s t u l l i (M 46), S.107f. Die Stelle lautet bei Cicero, D e o p t i m o g e n e r e o r a t o r u m 3: "Optimus est enim orator, qui dicendo animos audientium et docet et delectat et permovet."

5) T r a s t u l l i (M 46), S.320; ähnlich S.105 und 107f., zit. Anh.5, S.272f.

6) C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.125; ähnlich T r a s t u l l i M 46), S.107; s. Anh.5, S.273.

7) s. vor allem Mompellio: Un 'grillesco capriccio', S.381 und 388; sowie Delfrati, S.604 und 607.

Auch der Begriff "insegnare" erhält bei ihm ein besonderes Gepräge: "... quel talento particolare datomi da Dio nella nobilissima professione della musica impiego in lodare S.D. Maestà ne' giorni festivi all'organo; giovare agli studiosi e acquistarmi la grazia di tanti miei amici e patroni."[1] "Giovare agli studiosi" führt zum pädagogischen Bereich; Banchieris Produktivität steht darin nur wenig hinter derjenigen auf geistlichem, weltlichem und literarischem Gebiet zurück. Hier konnte er sich wohl am ehesten verwirklichen, denn es fliessen sein gründliches musikalisches Wissen mit seiner Auffassung von der Regelhaftigkeit der Kunst und mit seiner Erzählfreude zusammen. Dadurch hat er wesentlich Anteil an einer allgemein verständlichen Formulierung der Musiktheorie als praktischer Anleitung.[2] Verständlichkeit ist ihm stets ein grosses Anliegen; sein Vorgehen vergleicht er mit dem eines Uebersetzers: "... quest'Organo suonarino tradotto e trasportato con sicurissima guida dal canto fermo al figurato, si può dire essere alla condizione di un libro latino, che solo è inteso da quelli che hanno cognizione della lingua latina, ma tradotto in volgare viene inteso... parimente da quelli che intendono la volgare."[3] Auch hier liegt wiederum der Akzent auf der Praxis: "... non volendo in questo Organo suonarino attendere a speculazioni, ma si bene alla pratica reale e da tutti intesa facilissimamente."[4]

So zeigt es sich, dass Banchieri nicht von einer mythologisch-spekulativen Musikanschauung ausgeht, sondern von einer praktisch-funktionalen. Diese findet ihren Ausdruck sowohl in seiner Musikdefinition als auch in den Schwerpunkten seiner Tätigkeit.

1) D i a l o g h i (M 13), Widmung, zitiert nach der leicht abweichenden Fassung in L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.43.

2) Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.39lf.

3) L ' o r g a n o s u o n a r i n o (M 37), S.70.

4) ebd., S.40.

DIE THEORETISCHEN GRUNDLAGEN

Banchieris weltanschauliche Haltung erweist sich als Bindeglied zwischen seinen musiktheoretischen und literarischen Schriften. Wie die literarischen entspringen auch die theoretischen Werke einem Grundstock von Kenntnissen und Regeln. Von der Sache her gehören am engsten zusammen die Abhandlungen über den Choral (M 29-31 und 33), über Gesang und Komposition (M 35/6), sowie über Orgel und Orgelspiel (M 37-39). Während die Choralschriften zum Teil einen Auszug aus der Cartella musicale (M 35b) bilden[1], tauchen Erörterungen über moderne Musik an allen möglichen Stellen auf[2], sodass dadurch verschiedene Bereiche untereinander verbunden sind.

Neben der Verwendung musikalischer Terminologie im literarischen Werk bestehen Beziehungen auch in der umgekehrten Richtung. So beschliesst Banchieri die Einleitung zu Cartella (M 35) mit demselben Stilmittel, das sich in einigen Komödien[3] und in La nobiltà (M 42c)[4] findet, indem er den folgenden Dialog zwischen Lehrer und Schüler gleichsam in Szene setzt: "... e questo basti, vedendo io il discepolo venire per cominciare l'utilissimo dialogo con il suo maestro."[5] Anekdotische Vergleiche benutzt er zur Klärung musikalischer Sachverhalte[6], und auch sein Reichtum an Sprichwörtern schlägt sich in den theoretischen Werken nieder, vor allem in den Dialogen.[7] We-

1) Cartellina del canto fermo (M 30), S.80.

2) s. unten, S.127ff.

3) Il furto amoroso (M 49), S.9; L'Urslina (M 50), S.4; La Minghina (M 50,1), S.6.

4) Im 1. Teil als Ueberleitung zwischen den einzelnen Tieren und Fol. 44 als Ueberleitung zum Lob des Schweins, zit. oben, S.28, Anm.1, und S.33, Anm.3.

5) S.[7]; ähnlich in Cartella musicale (M 35b), S.*7 und 88; entsprechende Formulierungen in L'organo suonarino (M 37), S.1 und 89.

6) Cartella musicale (M 35b), S.18 und 26.

7) L'organo suonarino (M 37a), S.(5), (10), (11), sowie Cartella musicale (M 35b), S.101 und 167.

sentlicher ist jedoch die übereinstimmende Grundhaltung: Dem Sprichwort mit Erläuterung in den Novellen entspricht die Regel mit Beispiel in den musiktheoretischen Ausführungen - beides Verhaltensmassregeln, demonstriert am Verhalten selbst. Dabei sind die Beispiele den Regeln vorzuziehen: "... maggiormente muovono gli esempi, che non fanno le parole..."[1)]

Trotzdem haben die Regeln auch in der Musik absolute Gültigkeit; sie sind Grundlage jeder Komposition: "... sopr'il tutto poi ammirarei l'eccellenza di quelli, che all'osservanza delle buone regole aggiungessero la perfezione della dolcezza dilettevole, quale a mio parere deve reputarsi in comparazione delle buone regole osservate, come accidenti rispetto alla sostanza."[2)] Nur selten geraten zwei Regeln zueinander in Widerspruch, und es ergeben sich daraus keine Konflikte. Bei der Erläuterung der Kirchentöne bietet Banchieri zuerst die Darstellung von Zarlinos Theorie der zwölf Kirchentöne und stellt dieser darauf diejenige Guidos mit acht Tönen entgegen. Doch macht er aus den beiden Möglichkeiten keinen Prinzipienstreit: "... la dottrina del Zarlino tengo per buona, ma quella di Guidone non è cattiva."[3)] Acht Kirchentöne gelten für den Choral und auf ihm basierende Mehrstimmigkeit, zwölf Töne für die übrige Musik.

Bei der Frage, ob die Quarte als Konsonanz oder Dissonanz zu gelten habe, führt Banchieri für die eine Meinung Zarlino an, für die andere Gaffurius und die Verwendung der Quarte in der Praxis; schliesslich lässt er wieder beides gelten: "... ciascuno (a me pare) può appigliarsi a quale opinione più li quadra... usando detto intervallo di 4 consonante e dissonante senza scropolo alcuno."[4)] Die Möglichkeit zu wäh-

1) L'organo suonarino (M 37a), S.(11).
2) Lettere armoniche (M 41), S.108.
3) L'organo suonarino (M 37), S.39.
4) Conclusioni (M 38), S.31.

len besteht allerdings nur auf terminologischer Ebene, denn in der Praxis ist klar geregelt, wann die Quarte als Konsonanz und wann sie als Dissonanz gilt.[1] Häufiger stellt sich das Problem, ob bei verschiedenen Auffassungen dem Autoritätenkanon oder der Erfahrung der Vorrang gebühre. Auch hier steht Banchieri grundsätzlich auf der Seite der Praxis: "Onoro gli autori e l'autorità, ma molto più l'esperienza sinora praticata."[2] Dies gilt sogar dann, wenn sich schlechte Gewohnheiten eingebürgert haben: "Per longo abuso convertito da molti in uso, non fassi differenza da pausa e battuta... niente di meno appresso gli capaci vi scorre differenza..., è ben vero che la possiamo dire come ne torna commodo e secondo l'uso dei paesi..."[3] Der einzige Missbrauch, den Banchieri nicht hinnimmt, ist, bei Regeln eine Ausnahme zu machen[4], und hier wendet er sich auch gegen allfällige Autoritäten: "Se Morales così la [sc. quarta] pratica in un suo duetto, è vero ancora, che un'atto non costituisce una consuetudine."[5]

In seinem Bemühen, für möglichst viele musikalische Belange praktische Anweisungen zu geben, dringt Banchieri einigemale in Neuland vor. In der Cartella (M 35) geht es um die Gesangsverzierungen, in L'organo suonarino (M 37) um die konkrete Verwendung der Orgel in der Liturgie[6] und im Abschnitt über die "Moderna pratica musicale" aus der Cartella musicale (M 35b) um den "contrapunto commune".[7] Solches Vordringen braucht Rechtfertigung,

1) Cartella musicale (M 35b), S.99.

2) Lettere armoniche (M 41), S.146.

3) La Banchierina (M 35d), S.19. Aehnlich in Cartella musicale (M 35b), S.29 (Tempi), S.33 (Battuta oder Misura), S.46 (Kreuz oder Auflösungszeichen zur Aufhebung eines b) und S.210 (Chromatik).

4) s. oben, S.105f.

5) Lettere armoniche (M 41), S.142. Der Brief dürfte aus der Zeit um 1609 stammen, denn er ist gerichtet an "Pompeo Signorucci, capo di musica in Duomo, Pisa", und Signorucci erscheint mit demselben Titel auch in den Conclusioni (M 38, 1609), S.25.

6) Dargestellt in Marcase.

7) s. unten, S.153ff.

denn allein schon die Tatsache, dass Neues beschrieben wird, bedeutet eine fragwürdige Abweichung vom Gewohnten: "Questa gorga non la trovando io negli scrittori di quelli, che scrivono sopra la musica, non ne dovrei trattare manch'io per non parere il savio della villa ..."[1] Als Ausgangspunkt dienen Banchieri dabei weder neue theoretische Grundlagen, wie etwa die Uebertragung griechischer Theorien auf zeitgenössische Verhältnisse bei Nicola Vicentino, Vincenzo Galilei und anderen, noch eigene kompositorische Versuche wie bei Monteverdi. Vielmehr geht es durchwegs um die Fixierung gebräuchlicher Praktiken, bei denen er sich auf für ihn auch sonst verbindliche Autoritäten beruft: "E però lecito ancora e devesi praticar regole equivalenti, non già prodotto di mio capo, ma dalle osservazioni nelle composizioni moderni..."[2]

Eine wirkliche theoretische Neuerung führt Banchieri an einer einzigen Stelle ein: die Solmisation der 7. Tonleiterstufe mit den Silben "ba" und "bi".[3] Nach einer ausführlichen Rechtfertigung seiner Erfindung anhand der Geschichte vom Ei des Kolumbus, nach einer Begründung von Funktion und Bezeichnung der Silben, nach Zeugnissen für die Nützlichkeit der neuen Methode und nach einer Reihe von Beispielen nimmt Banchieri am Schluss die ganze Erfindung wieder zurück: "... l'addietra seconda pratica di cantare sicure le sillabe musicali... non hò posta in luce acciò sia esercitata."[4] Zwar sei die neue Praxis nützlich, doch die alte genau so lobenswert, und überdies sei es Zarlino mit der Neuordnung der Kirchentöne genau gleich ergangen:

> "Chi troverà invenzioni per natura
> Nella musica avrà poca ventura."[5]

1) C a r t e l l a (M 35), S.55.

2) C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.167.

3) ebd., S.18-24. Zu gleich gearteten Versuchen in derselben Zeit, die Banchieri offenbar nicht bekannt waren, s. Art. Solmisation in: MGG 12, Sp.847.

4) C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.26.

5) ebd., S.27.

Wo also ein Ansatz zur selbständigen Erweiterung des theoretischen Gefüges besteht, verzichtet Banchieri lieber auf die Durchführung, als dass er bestehende Verhältnisse antastet.

Die theoretischen Voraussetzungen bilden für Banchieris Werk ein dichtes Netz von Regeln, die sich jedoch nicht zu einem geschlossenen System zusammenfügen, sondern einen gewissen Stand der musikalischen Wirklichkeit wiedergeben. Welches dieser Stand ist, und wie weit Banchieris Denken Veränderungen zulässt, sei im folgenden dargestellt.

Alt und Neu

Die Frage nach der Modernität bildet einen wesentlichen Aspekt bei der Beurteilung von Banchieris Persönlichkeit.[1] Schwierigkeiten entstehen, wie schon bei den Jugendwerken[2], aus den Widersprüchen in seinen eigenen Aussagen. Zum Verhältnis von alter und neuer Musik hat er sich mehrfach geäussert; am häufigsten zwischen ca. 1600 und 1613 und noch einmal gegen Ende seines Schaffens:

1600-1603	Lettere armoniche (M 41), S.94, an G.M. Artusi
1608	Festino (M 25), S.[2]f.
vor 1609	Lettere armoniche (M 41), S.107, an M. Asola
1609	Conclusioni (M 38), S.56-60, "Parere delle musiche già in uso a quelle, che modernamente vengono praticate".
1613	Cartella musicale (M 35b), S.165-169, "Discorso sopra la moderna pratica musicale".
1627	Trastulli (M 46), S.105-109.
1628	Saviezza giovenile (M 21a), S.1. Lettere armoniche (M 41); Wiedergabe der Briefe an Artusi und Asola.

1) s. oben, S.22.

2) s. oben, S.60.

Banchieri verwendet das Wort "moderno" erstmals 1601 in der Cartella (M 35): "... il Zarlino, Tigrino, Artusio e altri autori moderni."[1] Noch ist der Begriff neutral und bezeichnet neuere Autoritäten für die geltende Praxis. Es ist anzunehmen, dass diese Stelle noch ohne Kenntnis von Giovanni Maria Artusis Publikation über moderne Musik[2] abgefasst worden ist, denn nicht nur folgt die Cartella (M 35) schon weniger als ein halbes Jahr darauf[3], sondern im Dankbrief für das Geschenkexemplar von L'Artusi liegen Banchieris Formulierung nun zwei Bedeutungen von "moderno" zugrunde: In Uebereinstimmung mit Artusi bezeichnet er die "musici moderni" als "destruttori delle buone regole", gebraucht jedoch denselben Begriff - nicht mehr im Sinne Artusis - auch für die "zelanti delle buone regole": "... i moderni imitatori della buona scuola romana, ... il Sig. Gio. Pietro Palestrina e... il Sig. Luca Marenzio ... ambedue ... esemplari di perfetta armonia."[4] Der Umstand, dass er das Wort "moderno" in positiver wie auch in negativer Bedeutung verwendet, ist wohl der Hauptgrund für die gegensätzliche Beurteilung seiner Haltung.

Aehnlich wie der Brief an Artusi lautet derjenige an Matteo Asola.[5] Vor 1609, dem Todesjahr Asolas, verfasst, ist er wohl in die ersten Jahre nach 1600 zu datieren, denn auch hier wird von den "musici moderni licenziosi" gefordert, Uebereinstimmung mit den Regeln als Grundhaltung, süssen Wohlklang als Zutat zu betrachten.[6] Noch 1605 fällt das Wort "moderno" in der ersten Auflage von L'organo

1) S.46; die Stelle betrifft punktierte Noten. Das Wort fällt nochmals auf S.53 in Zusammenhang mit den Ligaturen.

2) L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica, Venedig 1600, und Seconda parte dell'Artusi, Venedig 1603.

3) Das Widmungsdatum ist der 20. April 1601, dasjenige von L'Artusi der 20. November 1600.

4) Lettere armoniche (M 41), S.94.

5) ebd., S.107f.

6) zit. oben, S.124.

suonarino (M 37) nicht ein einziges Mal - fast wie ein absichtliches Ausweichen muten Bezeichnungen an wie "il Zerlino... Artusi... e altri eccellentissimi musici de' tempi nostri."[1] Doch ab 1607 beginnt Banchieri plötzlich, "moderno" sei es auf sich, sei es auf seine Kompoisitionen anzuwenden: "Sotto moderno stile" heisst es von den Ecclesiastiche sinfonie (M 7), und die "curiosità moderna, fidelissima dilettatrice" erklärt sich als treue Gefährtin der Prudenza giovenile (M 21).[2] Dass damit eine Wende eingetreten ist, erweist sich im Vorwort zu Festino (M 25,1608).[3] "Rigore antico" und "diletto moderno" stehen sich im Streitgespräch gegenüber, und Banchieri identifiziert sich eindeutig mit dem letzteren: "Io invero sono Diletto, ma moderno, però sappi, o Rigore, che se l'autore (il quale per dirtelo son io)..."[4] Dies erscheint als Aufwertung der Moderne[5], doch bei genauem Hinsehen erweist sie sich als Schein. Denn mit dem "Rigore antico" - auf ähnliche Weise karikiert wie Tamburlino - werden nicht die Regeln überhaupt verlacht, sondern nur jene theoretischen Spekulationen, denen Banchieri stets abhold ist: "... l'autore non avendo volsuto me..., che vengo dagli periti teorici nominato Rigore, a fronte scoperta, posti in oblio quei generi cromatici e enarmonici, che armonica e ragionevole rendono la fondata musica, si serve invece di proporzioni, dure rozze e irragionevoli diatonicamente conteste..."[6] Das ist keine Absage an den Stil eines Marenzio oder Palestrina, sondern deckt sich mit den bereits genannten Aeusserungen über die "greche speculazioni".[7] In

1) S.1.

2) S.[2] und [5].

3) S.[2]f., Faks. in der Ausgabe von B. Somma; hg. und ins Englische übersetzt in Einstein, S.813-16.

4) Festino (M 25), S.[3].

5) Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.368f.

6) Festino (M 25), S.[2].

7) s. oben, S.120.

diesem Sinne beschliesst der "Diletto moderno" seine Rede: "... in questa sera avanti cena udrete poca teorica; cancaro venga alle questioni e brighe..."[1] Er verkörpert eine Musik, die unproblematisch unterhalten soll. Diese Funktion liegt Banchieris weltlichen Kompositionen von Anfang an zugrunde, und so bleibt denn auch dieser Aspekt der Diskussion von Alt und Neu auf das weltliche Werk beschränkt.

Der Gegensatz "Rigore antico" - "Diletto moderno" hat eine Parallele im Handlungsschema der Madrigalkomödien und Komödien. Er ist klar bezeichnet in den ersten Zeilen der "Canzonetta d'introduzione" aus P r u d e n z a g i o v e n i l e (M 21):

"Vattene va Prudenza giovenile
Fida compagna alla Pazzia senile."

Auch dieser Gegensatz gründet nicht in einer grundsätzlichen Ablehnung des Alters, denn die Grenzen der Ehrenhaftigkeit und des Respekts werden eingehalten: "... pur che la burla sia onesta e decente al stato paterno..."[2] Anlass bildet stets ein Regelverstoss der Alten, denen in den ausführlichen Komödien Raum zur Einsicht bleibt: "Tofano: Grandissima mortificatione sento della capochiaria, che mi voleva far in anteponerme à mio fio, e sì cognosso che quando l'homo de maura etae se triova predominao dal senso zovenil, in cambio de registrarse al libro zornal de madonna Venere, el merita esser sfoiazzao sù quel della segnora Pazzia."[3] Doch auch die Jungen bitten um Verzeihung für ihre zwar begründete und harmlose, jedoch unorthodoxe Handlungsweise, und die ganze Situation wird - wie auch in einigen Titeln - als momentane verkehrte Welt gezeichnet: "Onorio [zu den Vätern]: Eccoci qui ambedue obedientissimi figli e prostrati a terra ci sottomettiamo a quel castigo, o perdono che al di loro senil e maturo giudizio parerà spediente..."[4] Positive oder negative Bewer-

1) F e s t i n o (M 25), S.[3].
2) "La pazzia senile" in T r a s t u l l i (M 46), S.139.
3) L a f i d a f a n c i u l l a (M 51), S.120.
4) I l f u r t o a m o r o s o (M 49), S.112.

tung von Alter und Jugend wie von der musikalischen Modernität bedeutet demnach keinen grundsätzlichen Entscheid, sondern richtet sich ausschliesslich darnach, ob die Regeln eingehalten oder verletzt werden.

Banchieris Auffassung von der modernen Musik erfährt um 1609 in Conclusioni (M 38) eine Erweiterung. Zunächst wird noch einmal die Gültigkeit der Regeln bestätigt: "Non è dubbiezza alcuna, che le teoriche e pratiche impresse da Boezio, Franchino, Zerlino, Artusio e insieme la numerosa schiera di altri musici celebri, non sieno da osservarsi onninamente..."[1] Zwei Dinge kommen jedoch neu hinzu: zum einen die Ausdeutung des Wortinhaltes durch die Musik, zum andern das Eingeständnis, dass Regelverstösse zulässig sind, wenn der Text es nahelegt. Damit steht Banchieri anscheinend ganz hinter der modernen Musik, die gerade etwa im Sinne Monteverdis vollumfänglich akzeptiert erscheint.[2]

Doch wiederum zeigen sich bei näherer Betrachtung Einschränkungen. Banchieri stellt die moderne, auf den Wortinhalt bezogene Kompositionsweise einer älteren Art gegenüber, bei der einem in strengem Kontrapunkt geschriebenen Satz nachträglich der Text erst unterlegt wurde; er unterlässt es allerdings, genau anzugeben, wo die Grenze zwischen älterer und neuerer Art verläuft.[3] Im Lichte der "Settima conclusione"[4] besehen, liegt eine Deutung im Sinne der vom Tridentiner Konzil vorgeschriebenen Wortverständlichkeit nahe, umso mehr als die Technik der Textausdeutung, so wie sie Banchieri beschreibt, bei seinen Vorbildern de Rore, Lasso und Marenzio ausgebildet ist.

1) S.57.

2) Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.391, Anm.1 und 2.

3) Hier noch mit "modo, che loro hanno praticato" (S.58) umschrieben, wird diese Praxis erst in der beinahe identischen Fassung desselben Abschnittes in der Cartella musicale (M 35b), S.165, ausdrücklich als "maniera degl'antichi" bezeichnet.

4) Conclusioni (M 38), S.18f.

Von Bedeutung ist auch der Hinweis, die Musik sei deshalb den Worten untergeordnet, weil diese einen bestimmten Inhalt ausdrückten: "Non è dubbio, che la musica in quanto all'armonia deve essere soggetta alle parole, atteso che le parole sono esse, che esprimono il concetto, laonde se la parola ricerca dolore, passione, sospiri, interrogativo, errore o altro tale accidente, tali parole devono essere vestite con equivalente armonia."[1] Die Formulierung geht auf Zarlino zurück: "... l'armonia e il numero devono seguitare l'orazione ... quando alcuna delle parole dimostrarà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime e altre cose simili: che l'armonia sia piena di mestizia."[2] Gerade die von Banchieri genannten Stellen aus Madrigalen von Tommaso Pecci und Gabriele Fattorini zeigen, dass diese Regel von ihm sehr wörtlich genommen wird: In Peccis Madrigal "O come sei gentile" bezeichnet er den Wechsel von h nach b mit Bezug auf das Textwort "differente" als "differente stile"[3], und Fattorinis Musik zum Vers "Ed ella cangia piede e muta voglia" kommentiert er mit "così egli cangia modulazione e muta chiavi."[4] Entsprechend deutet Banchieri später eine ähnliche Textstelle: Bei den Worten "mia sorte dura/ Cangi suo stil natura" setzt er zu "dura" eine Kadenz in G; anstelle der durch Vorzeichen und harmonischen Verlauf erwarteten kleinen Terz (b-molle) steht zu Beginn des neuen Imitationszuges im Alt ein h (b-durum); die Zeile "cangi suo stil natura" wird mit einem Wechsel der drei "nature" anhand von Kadenzen auf G, C und F illustriert.[5]

Nicht nur diese naive, schon von Vincenzo Galilei angegriffene Art

1) ebd., S.58f.

2) I s t i t u t i o n i , S.319.

3) C o n c l u s i o n i (M 38), S.59. Banchieris eigene Vertonung desselben Gedichts in I l v i r t u o s o r i t r o v o (M 28), Nr.3, hört bezeichnenderweise vor dieser zum Vorhergehenden kontrastierenden Stelle auf.

4) C o n c l u s i o n i (M 38), S.59.

5) V i v e z z e d i f l o r a (M 26), Nr.9, T.12-14, hg. von E. Piatelli, S.51. Zum Begriff "natura" s. C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.3.

der Wortausdeutung[1] lässt die Distanz zwischen Banchieri und Monteverdi erkennen, sondern auch die Vorsicht, mit der solche Techniken empfohlen werden: "E sebbene l'intelligente compositore moderno (sapienti pauca) alle fiate sparsamente per le cantilene esce di tuono e usa cadenze peregrine, non si deve però attribuirgli ch'egli dia un colpo al cerchio e l'altro alla botte, e ciò sia fatta senza considerazione..."[2] Diese Vorsicht erinnert an Zarlinos Einschränkung "di maniera però che non offendi."[3] Gerade ein Madrigal wie das von Artusi beanstandete[4] "O mirtillo" aus dem 5. Madrigalbuch von Monteverdi[5] fällt gewiss nicht unter das "sapienti pauca" Banchieris; auch das Nebeneinander der Akkorde B-D und D-F in "Ecco Silvio"[6] lässt sich nicht direkt auf das dazugehörige Wort "bramasti" zurückführen, sondern gründet auf der im Text enthaltenen dramatischen Steigerung.

Und doch weist Banchieri gerade im Anschluss an die Bemerkung über erlaubte Regelverstösse ausdrücklich auf Monteverdi hin, als ob er keinerlei Missverständnisse aufkommen lassen wolle, wem er solche Freiheiten zubilligt.[7] Eine Wiedergutmachung von Artusis Angriffen durch Banchieri erfolgt also nicht erst im späteren Empfang Monteverdis in der Academia dei Floridi[8], sondern hat hier ihren Ursprung. Vermutlich erfuhr Banchieri beim Erscheinen von Monteverdis 5. Madrigalbuch und den S c h e r z i m u s i c a l i überhaupt erst, wem die

1) D i a l o g o d e l l a m u s i c a a n t i c a e t d e l l a m o d e r n a , S.89: "Non s'intende appresso alcuno di giudizio, esprimere i concetti dell'anima col mezzo delle parole, in quella siffatta ridicola maniera."

2) C o n c l u s i o n i (M 38), S.59.

3) I s t i t u t i o n i , S.319.

4) L ' A r t u s i , Fol.48b.

5) hg. von G. Malipiero, S.5.

6) ebd., S.14.

7) C o n c l u s i o n i (M 38), S.60.

8) Vatielli: Arte e vita, S.94.

Angriffe Artusis gegolten hatten; und sicher lernte er die Argumente des Angegriffenen erst dann kennen. Durch diese wurde er wohl zur Formulierung des Wort-Ton-Verhältnisses angeregt[1], auch wenn seine Auffassung mehr der Zarlinos als der Monteverdis entspricht. Ein direkter Anklang an den Text der "Dichiarazione" von Giulio Cesare Monteverdi erscheint in der Verwendung der Redensart "il quale dia un colpo, come si dice, or sopra al cerchio e or sopra la botte"[2]; ausserdem scheut sich Banchieri nicht, seine neue Solmisationslehre in der Cartella musicale (M 35b) mit dem von Monteverdi ausdrücklich für sich in Anspruch genommenen Begriff "seconda pratica"[3] zu bezeichnen.[4]

Nur aufgezählt werden am Schluss des Abschnitts in den Conclusioni (M 38) weitere Komponisten - auch dies in Anlehnung an die Dichiarazione.[5] Der Name von Emilio Cavalieri fällt als erster und beinahe als einziger aus dem Umkreis der Florentiner Camerata.[6] Dass sich Banchieri in keiner Weise mit dieser Strömung der modernen Musik auseinandersetzt, liegt in seiner Ablehnung des szenischen Bereichs und des stile rappresentativo begründet. Eine deutliche Spitze gegen diesen findet sich allerdings erst im Vorwort zu Saviezza giovenile (M 21a): "Le testure musicali d'oggidì pare che apportino poca lode agli compositori, mentre esse non vengono es-

1) zit. oben, S.132.

2) Scherzi musicali, "Dichiarazione", zit. nach Monteverdi: Lettere, S.403. Bei Banchieri zit. oben, S.133.

3) Monteverdi: Lettere, S.391.

4) s. oben, S.126.

5) Monteverdi: Lettere, S.398. Wie Monteverdi nennt Banchieri Gesualdo, Cavalieri und Fontanella; weggelassen sind Corsi und Turchi; de Rore und Pecci erscheinen an anderer Stelle; einzig Benedetto Pallavicino kommt in Banchieris Aufzählung neu hinzu.

6) Nur noch Giulio und Francesca Caccini sind erwähnt in Lettere armoniche (M 41), S.66. Cavalieris populären "Ballo del Gran Duca" hat Banchieri mehrmals verwendet; zusammengestellt und herausgegeben in Kirkendale, S.68f. und 97-134.

presse all'atto scenico rappresentativo..."[1] Bezeichnend dann aber die Geste des Dabeiseinwollens: "La seguente Saviezza Giovenile è anch' ella di scenico stile rappresentativo."[1] Da in den Conclusioni (M 38) die Musiker der Camerata nicht genannt werden und Banchieri die Auseinandersetzung mit der Antike grundsätzlich ablehnt, bezieht sich die Bemerkung über eine gewisse, nicht näher genannte Art des Komponierens vielleicht auf die Florentiner Monodie: "... non devesi però praticare come alcuni compositori moderni... gli quali volendo comporre alla moderna senza considerazione di armonia e parole usano certa vestitura, che s'accozzano insieme come la sella e l'asino."[2] Auch im Zusammenhang mit dem Generalbass zitiert Banchieri nur die Vertreter des motettischen Stils - Viadana, Bianciardi und Agazzari.[3] Dass er die monodische Richtung entweder nicht kannte oder nicht anerkennen wollte, geht wohl klar aus dem Zusatz in L'organo suonarino (M 37a) hervor: "... e forse altri degli quali non tengo cognizione..."[4]

In der Cartella musicale (M 35b) ist der Abschnitt aus Conclusioni (M 38) fast wörtlich wiederholt. Allerdings fehlt sowohl der Hinweis auf Monteverdi wie auf die erlaubten Regelverstösse. Neu folgt als Anleitung zur Komposition wortgebundener Musik - "Moderna pratica" - die Lehre vom "contrapunto commune".[5] Im "Narrativo dell'autore"[6] kommt Banchieri bei einem historischen Abriss auch auf die moderne Schule zu sprechen: Sie folgt auf sechs ältere, deren letzte zwei diejenigen von Cipriano de Rore und Luca Marenzio

1) S.1, zit. nach Gaspari, Bd.3, S.88.

2) Conclusioni (M 38), S.59.

3) L'organo suonarino (M 37a, 1611), S.(5), und Cartella musicale (M 35b), S.214.

4) S.(5). Vertreter des motettischen Stils sind sicher auch mit den "peregrini ingegni" der Cartella musicale (M 35b, S.214) gemeint; s. dagegen Schneider, S.74.

5) s. unten, S.153ff.

6) Cartella musicale (M 35b), S.*6f.; wiedergegeben in Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.388f.

sind. Die eine wird charakterisiert durch Einfachheit und Wohlklang, die andere durch ein neues Wort-Ton-Verhältnis: "Nuove vaghezze di portar bene le parole sotto le note."[1] So kann die moderne Schule auf den sechs früheren aufbauen. In der Kirchenmusik wird - wieder in Anlehnung an die Tridentinischen Vorschriften - Einfachheit und Wortverständlichkeit hervorgehoben, in der Vertonung italienischer Texte die Textausdeutung, und als letztes die Schönheiten der geringstimmigen Generalbassbesetzung. Alle diese Gedanken sind schon in Conclusioni (M 38) geäussert[2], sodass in Cartella musicale (M 35b) keine neuen Anschauungen enthalten sind.[3]

In den späten Trastulli (M 46) erscheint der Text über moderne Musik zum dritten Mal.[4] Banchieris Gespaltenheit tritt hier offen zutage: Zwar lässt er wie in Conclusioni (M 38) die Regelverstösse der Modernen bei der Wortausdeutung gelten, doch rechnet er sich selbst nun zusammen mit Zarlino, Artusi und anderen zu den "seguaci dell'antica scuola" und spricht dieselben Vorwürfe deutlich aus, die er bereits im Brief an Artusi stillschweigend gutgeheissen hatte: "Che gli compositori moderni non praticano le cadenze appropriate alle modulazioni; che a più di due voci mancano di consonanze, che il dissonante non risolve, che le legature antiche erano più giudiziose; che le proporzioni non corrispondono alle buone teoriche; e così in altre imperfezioni vanno scorrendo."[5] Diese Haltung deckt sich mit dem Abdruck der Briefe an Artusi und Asola in den Lettere armoniche (M 41) und beweist über die stets wiederkehrenden Formulierungen hinaus, dass Banchieris Denken gerade in der Kern-

1) Cartella musicale (M 35b), S.*7.

2) Ueber Kirchenmusik und Generalbass auf S.18f.; über Textausdeutung zit. oben, S.131f.

3) Dass Wilbert, S.33, feststellt, Banchieri spreche in der Cartella "eine ganz andere Sprache", beruht offenbar auf der Unkenntnis dieser Uebereinstimmung.

4) S.106f.; s. Anh.5, S.272f.

5) Trastulli (M 46), S.106.

frage der modernen Musik keine wesentlichen Aenderungen erfahren hat. Zum Schluss zeichnet er sich nicht ohne Verbitterung selbst als Figur des "Rigore antico": "... chiunque sta sul pontiglio delle buone regole e osservato contrapunto, vien cassato dal ruolo de'musici e registrato a quello degl'antiquari."[1)]

VORBILDER

In seinen theoretischen Schriften verzeichnet Banchieri sehr genau die für ihn verbindlichen Autoren und Komponisten. An Theoretikern nennt er neben Guido von Arezzo an erster Stelle Zarlino und Artusi. Weniger wichtig erscheinen Aron, Lanfranco, Tigrini und Ponzio; mit den drei ersten verbindet Banchieri die Betonung der Praxis und die als unwichtig erachtete antike Theorie samt ihrer Wiederbelebung; beim letzten sind die gegenreformatorischen Tendenzen ausgeprägt. Mehrmals beruft Banchieri sich auch auf Gaffurius, bezeichnenderweise auf die Practica. Von der Auseinandersetzung mit der Antike nimmt er keine Notiz, ein Hinweis auf Vicentino und Lusitano steht im einzigen kurzen Abschnitt über Chromatik.[2)] Bei seinen Zeitgenossen stützt er sich vor allem auf die Theoretiker des Generalbasses und Orgelspiels: Agazzari, Bianciardi und Diruta.

Unter den Komponisten sind für Banchieri die Meister der "ars perfecta" Autoritäten. Gleichsam als mythischer Ahne erscheint Josquin, das Haupt der vierten Schule[3)], auch in den literarischen Schriften: In Trastulli (M 46) wird eine Figur als "Mastro Iusquino Musico" verkleidet[4)], und auch im Gedicht über Maecenas lehrt Arcadelt nach

1) Saviezza giovenile (M 21a, 1628), S.1; zit. nach Gaspari, Bd.3, S.88.

2) Cartella musicale (M 35b), S.213.

3) ebd., S.*6.

4) S.153; s. Anh.5, S.274.

den Büchern Josquins.[1] Direkten Einfluss und überragende Bedeutung haben Palestrina und Marenzio[2]; aus dem Bereich der Römischen Schule sind Nanino und Asola öfter genannt; ferner de Rore, Lasso und Costanzo Porta. Auch diese Namen tauchen in den literarischen Schriften auf, vor allem im Selbstlob Zizoletto Coccolinis, einem der "quattro personaggi asinissimi".[3] Für das weltliche Werk ist Orazio Vecchi von Bedeutung[4], und von den Zeitgenossen fällt neben dem Namen Monteverdis vor allem der Viadanas.

Banchieri lässt es aber nicht bei Namen oder einzelnen musikalischen Belegen bewenden, sondern setzt sich konkret mit den Werken selbst auseinander. Dies lässt sich durch sein ganzes Schaffen hindurch verfolgen. Die verschiedenen Arten der Auseinandersetzung erlauben einen gründlichen Einblick in sein Verhältnis zur Tradition und in seine Arbeitsweise.

GIOVANNI GABRIELI

In frühen geistlichen Kompositionen verwendet Banchieri Giovanni Gabrielis Madrigal "Lieto godea"[5] als Vorlage zu mehreren Sätzen.[6] Der Einfluss der venezianischen Mehrchörigkeit auf Banchieris Frühwerk wird auch in der Besetzung deutlich: Die C o n c e r t i E c -

1) zit. oben, S.46, Anm.5.

2) zit. oben, S.128; s.a. Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.385.

3) L a n o b i l i s s i m a (M 43f.), Fol.18f.; s. Anh.5, S.268.

4) s. unten, S.190ff.

5) Hg. von D. Arnold, S.124-130. Das Madrigal ist teilweise analysiert in Kenton, S.404f.

6) Wilbert, S.39ff. Zu der dort genannten M e s s a s o l e n n e (M 2), welche auch die "Fantasia a quattro, Letamini" enthält, kommen ein Magnificat aus den C a n z o n i a l l a f r a n c e s e (M 14, identisch mit den zwei von Kenton, S.404, genannten "Concerti") und die "Terza sinfonia, Alleluia cantemus" aus den E c c l e s i a s t i c h e s i n f o n i e (M 7); entgegen der Angabe in Mischiati, S.62, ist der Satz nicht identisch, sondern nur verwandt mit "Letamini".

clesiastichi (M 1, 1595), zwei Sätze der Canzoni alla francese (M 14, 1596) und acht der Messa solenne (M 2, 1599) sind für zwei vierstimmige Chöre komponiert[1]; nach 1600 sind noch zwei Messen dieser Art bezeugt[2]; erhalten aber nur das kurze repräsentative Gelegenheitswerk Due ripieni (M 12, 1614) und der letzte Satz aus den Ecclesiastiche sinfonie (M 7, 1607). Seit Banchieri ab Gemelli armonici (M 8, 1609) sich mit der geringstimmigen Generalbassmotette beschäftigt, nimmt sein Interesse für die Mehrchörigkeit ab; sie verschwindet nach 1614 ganz. In Conclusioni (M 38) nennt er Giovanni und Andrea Gabrieli ausschliesslich in ihrer Eigenschaft als Organisten und Komponisten von Instrumentalmusik.[3] Die verschiedenen Phasen der Auseinandersetzung Banchieris mit der Mehrchörigkeit spiegeln sich demnach in der Verwendung von Giovanni Gabrielis "Lieto godea".

Gabrielis Komposition - wohl sein erster Versuch, die Mehrchörigkeit auf das Madrigal zu übertragen[4] - ist durch grösste Einfachheit und Klarheit gekennzeichnet. Der von der Kanzone abgeleitete formale Aufbau besteht aus drei teils wiederholten und mit deutlichen Kadenzen beschlossenen Teilen (A-C); der mittlere mit ternärem Rhythmus, der erste am Schluss wiederkehrend.[4] Jeder Teil enthält seinerseits drei Motive (a-i), die in klarer Unterstützung der formalen Struktur auf die beiden Chöre verteilt sind: In Motiv c und i vereinigen die Chöre sich am Ende von Teil A und C, die übrigen erscheinen je einmal in jedem Chor, ausser a und b, welche im ganzen dreimal vorgetragen werden:

1) In diesen Zeitraum fallen wohl auch die achtstimmigen Salutationi Loretane (M *13); s. Anh.2.

2) Messa a otto (M *5, 1609) und die vierchörige Messa in concerto (M *6, 1606); s. dazu Mischiati, S.172.

3) S. 12 und 19.

4) Kenton, S.404.

	A[1]				B			C[1]				A
1. Chor		a	b	b	d	e	f		g	h	h'	(neuer Text)
beide Chöre	:			c :				:			i:	
2. Chor		a	a	b		d	e f		g	h	h'	
Takt		1	2	4	13	17	23		24	27	28 29	38

Diese formale Anlage ist unabhängig vom Text, welcher weder ein regelmässiges Reimschema noch eine Gliederung nach Versen aufweist. Das zeigt sich vor allem in der Abgrenzung der Teile B und C, die wider die Satzstruktur und den Sinnzusammenhang erfolgt. Auch die Wiederholung von Teil A am Schluss wird durch parallele Konstruktionen der entsprechenden Textabschnitte gar nicht und inhaltlich nur mit dem Wort "lieto" nahegelegt. Die Deklamation ist ausschliesslich syllabisch, Madrigalismen sind in Ansätzen bei "tremolando" (T.4), "volando" (T.24), und deutlicher bei "fugge" (T.29) festzustellen. Als Experiment wurde das Stück in die Nähe der Frottola verwiesen[2], doch gerade die Textbehandlung sowie das Missverhältnis zwischen dem einfachen Text und der aufwendigen Besetzung lässt eher an die nachträgliche Textierung einer instrumental konzipierten Kanzone denken. Darauf deutet auch der Rhythmus der Motive a und h, vor allem aber die Ueberschrift "Per cantar et sonar", die eine instrumentale Ausführung von je einem Chor oder beider Chöre zulässt.

Dieser Aspekt der Komposition erklärt wohl auch, weshalb Banchieri sie zum erstenmal in der instrumentalen Sammlung C a n z o n i a l l a f r a n c e s e (M 14) zu einem "Magnificat" verwendet.[3] Dass er einen weltlichen Satz einem geistlichen zugrunde legt, ist gewiss nicht

1) In der Wiederholung sind die Chöre vertauscht.

2) Kenton, S.404. Die Feststellung "The cantus parts of both choirs are treated as solo parts on the cadences" (S.405) findet im Notentext keine Bestätigung.

3) Hg. von L. Bartholomew, S.73-99.

nur der Harmlosigkeit des Textes[1], sondern auch der vorbildlich deutlichen Deklamation zuzuschreiben. Inhaltlich entsprechen sich die beiden Stücke durch den gemeinsamen Begriff der Freude. Das "Magnificat" lässt sich allerdings nur mit vokaler Beteiligung in beiden Chören aufführen, da bei Banchieri der Text im Gegensatz zu "Lieto godea" von keinem Chor vollständig vorgetragen wird. In der geistlichen Komposition erhält der Text grösseres Gewicht und bestimmt die formale Anlage, denn Banchieris Satz - mit 102 Takten mehr als doppelt so lang wie der Gabrielis - folgt in der Gliederung fast ausschliesslich dem Versaufbau. Trotzdem ist die Vorlage zu erkennen, da Banchieri offenbar versucht, aus ihr die folgende musikalische Form zur Bewältigung des ausgedehnten Textes zu gewinnen:

T	Text	Formteil[2]	Motive[2]
1	Magnificat	A	ab(c)
6	Et exultavit	(A)	(a)bg(T.9-11), i(T.21-23)
25	Quia fecit	B	de(f)
39	Et misericordia	(A)	av
45	Fecit potentiam	((A))	((a))w
56	et divites	A	ab(c)
	seconda parte		
65	Suscepit Israel	(A)	bx
74	Sicut locutus est	C	g(h)h'
83	Gloria patri	(A)	(a)
89	Sicut erat	A	aby
100	Amen	Coda	z

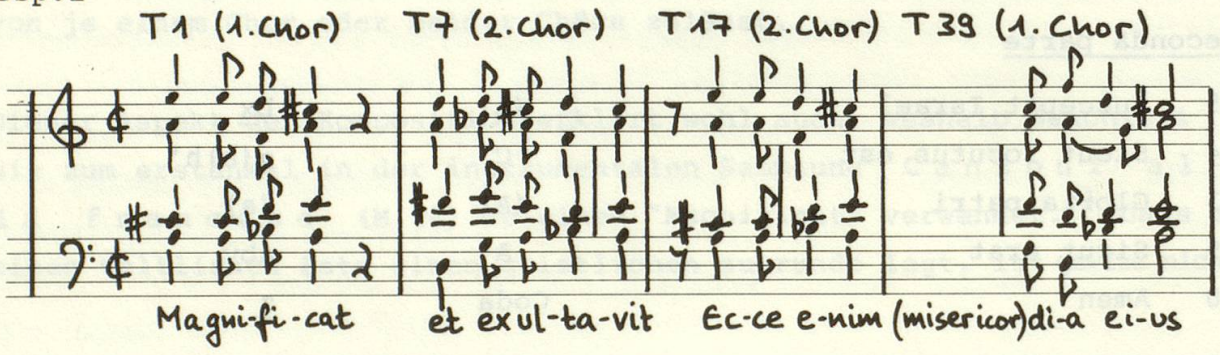
1) Banchieri verurteilt in L'organo suonarino (M 37), S.38, nur die Verwendung von "Madrigali impuri e lascivi" in der Kirche; dies gemäss dem Tridentinischen "lascivum aut impurum aliquid" (zit. nach Conclusioni (M 38), S.16.

2) Die Bezeichnungen ohne Klammern entsprechen denjenigen bei Gabrieli weitgehend, die eingeklammerten ungefähr. Von beiden Chören zusammen vorgetragene Motive sind unterstrichen.

Wie bei Gabrieli endet jeder Formteil ausser C mit einem Abschnitt, in welchem beide Chöre zugleich singen. Dazu werden die Motive c, f und i verwendet, oder dann neues Material (v-z sind Kadenzwendungen). Abweichend vom Versaufbau des Magnificat ist das Ende der prima parte gestaltet: "Fecit potentiam" und "Deposuit potentes" werden je von einem Chor gesungen, gemeinsam folgt "Esurientes implevit bonis"; die zweite Vershälfte "et divites" komponiert Banchieri als selbständigen Abschnitt.

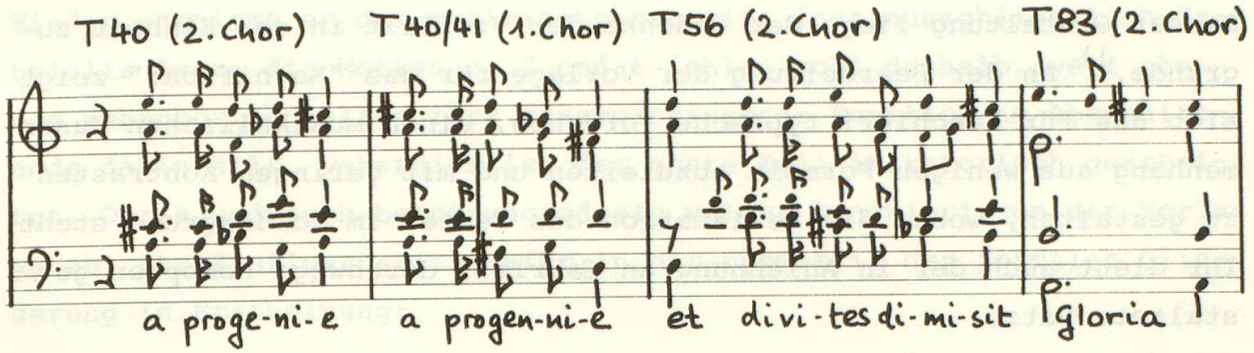
Die Teile B und C, bei Gabrieli Teil A gleichwertig gegenübergestellt, fungieren nurmehr als kontrastierende Episoden. Die Verwendung von Motiv g ausserhalb des ursprünglichen Zusammenhangs (T.9) ist eventuell darauf zurückzuführen, dass hier zum einzigen Mal das Wort "deo" im Text erscheint; bei Gabrieli ist zum selben Motiv mit "amor" ebenfalls der Gott bezeichnet[1]; Motiv i (T.21) - Gabrieli vertont damit das Wort "fugge" - ist zur Ausdeutung von "omnes generationes" umgestellt.[2] Neben dieser geringen Textausdeutung ist jedoch weit auffälliger, wie die Motive a und b und daraus abgeleitetes Material den Satz beherrschen. So gehen 10 Varianten in Melodik, Rhythmik oder Harmonik auf a zurück, unter anderem:

Bsp.1



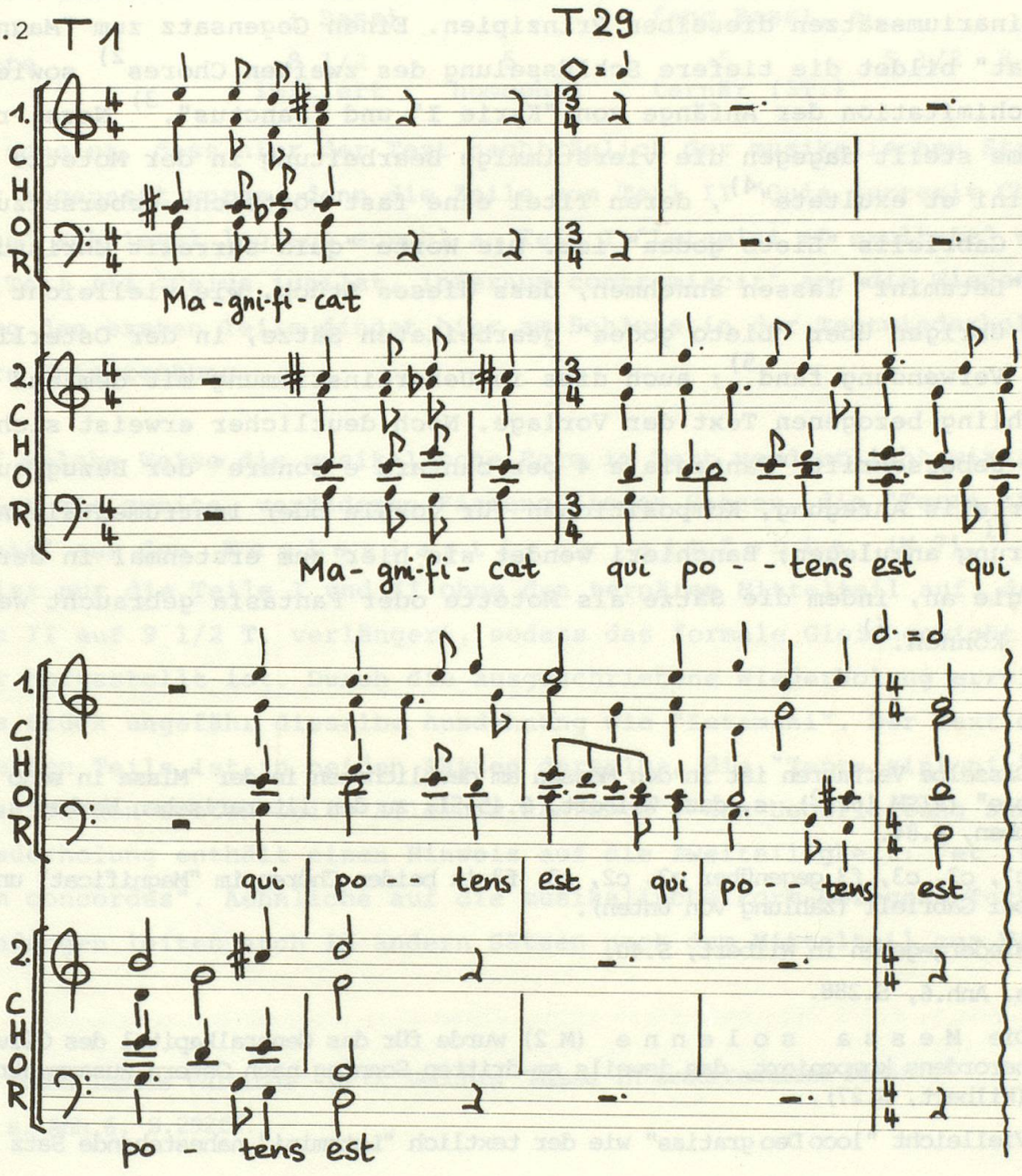
1) Dasselbe Motiv ist in "Letamini et exultate" (M 2) und "Terza sinfonia" (M 7) zu Christi Tätigkeit gestellt, "qui liberavit nos..." Auch zu Motiv e steht bei Gabrieli "amor", in Banchieris "Magnificat" die auf Gott bezogenen Worte "qui potens est".

2) Aehnliche Vertonungen von "omnia" in den Messen sind angeführt bei Wilbert, S.73.



Oft wird auch das Motiv eines Chors vom andern variiert beantwortet.

Bsp.2



Dieser Gestaltung liegt der Gedanke der Vielfalt in der Einheit zugrunde.[1] An der Bearbeitung der Vorlage für das "Magnificat" zeigt sich das für Banchieri typische Vorgehen, einen musikalischen Zusammenhang aus wenigen Formeln abzuleiten und mit geringen Kontrasten zu gestalten, wobei die Deklamation des Textes im Vordergrund steht. Ihr dient auch der in Anlehnung an Gabrieli durchwegs homophon gestaltete Satz.

In der M e s s a s o l e n n e (M 2) herrschen in den mehrchörigen Ordinariumssätzen dieselben Prinzipien. Einen Gegensatz zum "Magnificat" bildet die tiefere Schlüsselung des zweiten Chores[2] sowie die Durchimitation der Anfänge von "Kyrie I" und "Sanctus".[3] Neue Probleme stellt dagegen die vierstimmige Bearbeitung in der Motette "Letamini et exultate"[4], deren Titel eine fast wörtliche Uebersetzung von Gabrielis "Lieto godea" ist. Die Worte "quia surrexit Christus" in "Letamini" lassen annehmen, dass dieses Stück, wie vielleicht auch die übrigen über "Lieto godea" gearbeiteten Sätze, in der Osterliturgie Verwendung fand[5]; auch dies in Uebereinstimmung mit dem auf den Frühling bezogenen Text der Vorlage. Noch deutlicher erweist sich in der Ueberschrift "Fantasia a 4 per cantare e sonare" der Bezug auf Gabrielis Anregung, Kompositionen für vokale oder instrumentale Ausführung anzulegen; Banchieri wendet sie hier zum erstenmal in der Liturgie an, indem die Sätze als Motette oder Fantasia gebraucht werden können.[6]

1) Dasselbe Verfahren ist in den Messen am deutlichsten in der "Missa in sono tubae" (RISM 1628²), s. dazu Wilbert, S.45-51; zu den literarischen Werken s. oben, S.84.

2) c1, c3, c3, f3 gegenüber g2, c2, c3, f3 in beiden Chören im "Magnificat" und bei Gabrieli (Zählung von unten).

3) Wiedergegeben in Wilbert, S.40.

4) s. Anh.6, S.288.

5) Die M e s s a s o l e n n e (M 2) wurde für das Generalkapitel des Olivetanerordens komponiert, das jeweils am dritten Sonntag nach Ostern zusammentraf (Wilbert, S.27).

6) Vielleicht "loco Deo gratias" wie der textlich "Letamini" nahestehende Satz "Can-

Wieder entnimmt er das motivische Material fast ausschliesslich Gabrielis Satz; die Motive c, f und i fehlen wohl deshalb, weil ohne die mehrchörige Anlage ihre zusammenfassende Funktion am Abschnittende dahinfällt. Ueberdies ist der erste Teil imitatorisch gearbeitet. Darin und auch besetzungsmässig weicht Banchieri von der Vorlage ab; ihr Einfluss tritt dafür in der Symmetrie der formalen Gliederung in Erscheinung:

Teil	I	II	III	II	I
Motiv Gabrieli	a(Cantus + Bass)	b, g, h'	d(nur Anfang Bass), e		
Takte	8 1/2 imitiert	5 homophon	5 ternär (3T.)	5 1/2	8 1/2

Es scheint, dass hier der Text nachträglich der musikalischen Struktur angepasst wurde, denn die Zeile von Teil II "Quia surrexit Christus" schliesst logisch sowohl an Teil I "Letamini et exultate" wie an Teil III "Celus iubilat, infernus contremiscit" an; die Wiederholung des ersten Teils findet hier am Schluss in der Textwiederholung ihre Entsprechung.

Auf welche Weise die musikalische Form im Text verdeutlicht wird, zeigt die zweite, veränderte Fassung dieses Satzes, die "Terza sinfonia" aus den Ecclesiastiche sinfonie (M 7).[1] Sie weist nur die Teile I und II ohne den ternären Mittelteil auf; dafür ist II auf 9 1/2 T. verlängert, sodass das formale Gleichgewicht wieder hergestellt ist. Durch die ausgeschriebene Wiederholung erreicht das Stück ungefähr dieselbe Ausdehnung wie "Letamini". Der Text des zweiten Teils ist in beiden Sätzen derselbe, die "Terza sinfonia" hat für den ersten Teil "Alleluia cantemus"; die Ueberleitung zur Wiederholung enthält einen Hinweis auf die Zweiteiligkeit: "et iterum concordes". Aehnliche auf die musikalische Form bezogene Textwendungen leiten auch in andern Sätzen nach dem Mittelteil zur Wie-

temus laetis vultibus" in O. Vecchis "Missa in resurrectione Domini."

1) s. Anh.6, S.292ff.

derholung des ersten Teils über: "cantemus omnes pariter" (Nr.5), "de quo canebant in choro dicentes" (Nr.6) und "propterea cantemus in organo" (Nr.10); in den Nummern 2, 7 und 8 handelt der ganze Mittelteil von Singen und Musizieren.

Die "Terza sinfonia" stellt ein Bindeglied zwischen mehrchörigem und geringstimmigem Konzertieren dar. Während "Letamini" ausser in den imitierenden ersten sechs Takten und deren Wiederholung am Schluss stets volle Vierstimmigkeit aufweist, beginnen beide Teile der "Terza sinfonia" mit einem Abschnitt, den nacheinander die paarig zusammengefassten Ober- und Unterstimmen vortragen, während jeweils die beiden andern Stimmen pausieren. Vierstimmigkeit bleibt wie in "Lieto godea" und im "Magnificat" dem Ende der Teile vorbehalten. Die Basis dieser Struktur bildet der Basso seguente, in dessen Ausführung auf der Orgel die mehrchörige Anlage klanglich weiterlebt.[1)]

Palestrina und Marenzio

Banchieri hat Palestrinas populäres Madrigal "Vestiva i colli"[2)] mehrfach benützt. Eine rein instrumentale Bearbeitung bildet die "Canzon sesta, L'alcenagina", in Canzoni alla francese (M 14)[3)]; teilweise verändert und textiert findet sie sich wieder als "Quarta sinfonia, Cantate domino" in den Ecclesiastiche sinfonie (M 7).[4)] Diente Banchieri die Verwendung von Gabrielis Madri-

1) Zu einer ähnlichen Erscheinung, doch in anderer musikalischer Ausprägung, vgl. Haack, Bd.1, S.120f.

2) Hg. von R. Casimiri, S.117-125.

3) Hg. von L. Bartholomew, S.34-37. In den Fantasie (M 15) noch einmal als Nr. 14.

4) s. Anh.6, S.295-298; auch diese beiden Sätze sind entgegen der Angabe in Mischiati, S.62, 76 und 77 nicht identisch. Kelly und Bowman erwähnen in ihren Untersuchungen weder diese Beziehungen noch die Vorlagen.

gal zur Auseinandersetzung mit formalen und besetzungsmässigen Problemen, so hat er "Vestiva i colli" offensichtlich eher wegen seiner Beliebtheit gewählt.

Palestrina richtet sich in der formalen Anlage der "Parte prima" nach dem Aufbau des Textes: Die beiden Vierzeiler des Sonetts werden zur gleichen Musik vorgetragen ($a\text{-}c^1$), den Schluss bildet die Wiederholung der letzten Textzeile (c^2).[1] Auffällig ist dabei der völlig ebenmässige Bau der einzelnen Zeilen; sie umfassen alle 10 bis 12 T. und weisen je einen Einsatz in allen fünf Stimmen auf:

	I				II				
Motiv	a	b	c	c^1	a	b	c	c^1	c^2
Einsätze	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Takte[2]	11	11	11	10	11	11	11	10	12

Es wäre denkbar, diese Form einem instrumentalen Satz zugrunde zu legen; Banchieri macht davon in der "Canzon sesta" jedoch keinen Gebrauch. Vielmehr geht es ihm darum, das Kopfmotiv a aus "Vestiva i colli" zu Gehör zu bringen, welches er stets wiederkehren lässt. Neben dem zweiten Motiv b erscheint unvermutet ein weiteres aus der "Parte seconda" der Vorlage (T:65, im folgenden mit d bezeichnet). Auch die Anzahl der Einsätze und die Ausdehnung in Takten ist von Abschnitt zu Abschnitt verschieden:

Motiv	a	b	a	d	a	d	a
Einsätze	5	4	5	8[3]	3	7	7
Takte[4]	8	5	8	9	5	8	11

In "Cantate domino" aus den E c c l e s i a s t i c h e s i n f o n i e

1) s.a. Moser, S.130.

2) Zählung nach der Uebertragung von Casimiri.

3) Teilweise variiert.

4) Ein T. der Uebertragung entspricht zwei T. der Uebertragung von "Vestiva i colli"; in den überlappenden Abschnitten sind die entsprechenden T. doppelt gezählt.

(M 7) schafft Banchieri eine klarere Form mit deutlichen Symmetrien. Das gleiche Material wie in der "Canzon sesta" ist hier in zwei Teilen angeordnet, deren erster (a,b) mit dem Beginn der Kanzone - abgesehen von geringen rhythmischen Veränderungen - identisch ist und am Schluss ebenso wiederholt wird[1]; der zweite Teil (b) unterscheidet sich nur in einer deutlicheren Schlusskadenzierung von dem der Kanzone. Neu ist die Coda; Banchieri leitet sie aus der ursprünglichen Coda Palestrinas ab (c^2):

Motiv	a	b	d	a	b	c^2
Einsätze	5	4	8[2]	5	4	3
Takte	8	5	10 1/2	8	5	6

Die grössere formale Klarheit dient wohl dazu, die einzelnen Zeilen des Psalmtextes abzugrenzen. Ausser dieser generellen Beziehung von Text und Musik sind gerade hier die Schwierigkeiten bei der Verbindung von Kanzone und Motette offensichtlich. Die ersten drei Textzeilen sind auf die Motive a, b und d verteilt, die vierte Zeile nimmt den ganzen zweiten Teil und die Coda ein (a, b, c^2), ohne dass ein syntaktischer oder inhaltlicher Zusammenhang dies rechtfertigt. Solche Inkongruenz sowie die unbeholfene Deklamation der Worte "canticum" (T.2 und 3), "nomini" (T.23 u.ö.) und das auffällige Melisma über "eius" (Cantus T.28) lassen vermuten, der Text sei auch hier nachträglich der Musik unterlegt. Zudem besteht keine Beziehung zwischen dem Text von "Vestiva i colli" und dem Psalm "Cantate domino"; ein weiterer Hinweis auf die uverbindliche Weise, mit der Banchieri dieser Vorlage gegenübersteht.

Hier wie in der "Terza sinfonia, Alleluia cantemus" und in den übrigen als "sinfonia" bezeichneten Kompositionen legt er offenbar die Sätze zunächst als Kanzonen an und textiert sie nachträglich - ein

1) In den beiden Formschemata unterstrichen.

2) Teilweise variiert.

Verfahren, das Banchieri an anderen Stellen selbst abschätzt.[1] Kanzone und Motette in der musikalischen Struktur organisch zu verbinden gelingt ihm jedoch nicht. Schon in den fünf Concerti am Ende der *Ecclesiastiche sinfonie* (M 7) lassen die Bezeichnung "concerto", die neu hinzutretenden Besetzungsangaben im Basso seguente[2] und die Kompositionsweise[3] erkennen, dass er die Motetten-Kanzone zugunsten der geringstimmigen Generalbassmotette wieder aufgibt; diese Entwicklung setzt sich in den folgenden geistlichen Publikationen (M 8-11 und M 13) fort.

Palestrinas Madrigal "Vestiva i colli" erscheint noch in einem anderen Zusammenhang. Banchieris erste Sammlung weltlicher Musik, *Hora prima* (M 17, 1597), enthält als Nr.8 den mit "Spoglia amorosa" überschriebenen Satz "Mentr' il bel Maggio".[4] Hier sind in Centotechnik Zitate aus vier verschiedenen Madrigalen aneinandergereiht, darunter "Vestiva i colli" und Marenzios "Liquide perle amor".[5] Im Lichte späterer Aeusserungen[6] kommt dem Zitieren gerade dieser beiden Meister programmatische Bedeutung zu: diese wird für die letzte Schaffensperiode bestätigt, denn Banchieri nimmt nach 25 Jahren eine fünfstimmige Version desselben Satzes in *Vivezze di flora* (M 26) auf.[7] In der Fassung von *Hora prima* (M 17) bringt er die Vorlage im dreistimmigen Satz so gut als möglich zur Darstellung:

1) *Conclusioni* (M 38), S.58; *Cartella musicale* (M 35b), S.165; sowie *Trastulli* (M 46), S.107, zit. Anh.5, S.273.

2) z.B. Nr. 16: "Quarto concerto, dui Soprani, et dui Bassi con Organo." Auch im Innern des Stücks neben den Textmarken die jeweilige Besetzung, z.B.: "Dui Bassi et dui Soprani a vicenda","Alto [sic], Basso et Soprano", "tutti".

3) s. dazu Adrio, S.32ff.

4) s. Anh.6, S.299.

5) Die andern zwei Zitate stammen aus Madrigalen von Leon Leoni und Giovanni Battista Nanino.

6) zit. oben, S.128.

7) Nr. 12, hg. von E. Piatelli, S.107. Hier sind die zitierten Autoren von Banchieri im Basso continuo angegeben, was darauf schliessen lässt, dass er die Kenntnis gerade der unbekannteren Madrigale nicht mehr voraussetzte.

"Vestiva i colli" mit fünf Einsätzen gemäss der Stimmenzahl bei Palestrina, wobei Abweichungen wie der bewegte Canto I in T.6 und der vorzeitige vierte Einsatz des Canto II in T.7 der Belebung der Dreistimmigkeit dienen. Aehnliches gilt für "Liquide perle amor"[1], dessen vierstimmiger Anfangsteil mit vier Einsätzen nachgezeichnet wird; die ersten drei identisch mit dem Original, der vierte verzögert, da Banchieri hier die Nachbildung der Phrasenlänge gegenüber der getreuen Abfolge der Einsätze vollzieht.[2]

Mag das Centoverfahren - als "incatenatura" dem Bereich volkstümlicher Musik zugehörig[3] - sowie die Dreistimmigkeit und die ungewohnte Bewegung der Oberstimme in T.6 eine gewisse Heiterkeit erzeugt haben, so schreibt Banchieri nur wenige Jahre nach "Mentr' il bel Maggio" eine offene Parodie von "Vestiva i colli" in La pazzia senile (M 18b, III,1)[4] und von "Liquide perle amor" in Il metamorfosi (M 20, II,5).[5] Beidemale trägt Dr. Gratiano die Madrigale als Ständchen vor, sodass also nicht nur die Stücke selbst, sondern auch deren dilettantische Aufführung karikiert werden. Die Textparodie erfolgt mittels lautlicher Umdeutung[6]; in der Musik ist diese auf Begrifflichkeit abgestützte Wirkung nicht möglich. Die Mittel zur musikalischen Verballhornung sind allerdings ebenso handfest, wie sich am Beispiel der Pazzia senile (M 18b) zeigt.

Die Form der Vorlage, zwei wiederholte Teile und Coda, wird beibehal-

1) Hg. von A. Einstein, S.1.

2) In Vivezze di flora (M 26) verfährt Banchieri gegenüber den Vorlagen freier und gegenüber der älteren Fassung kunstvoller. "Vestiva i colli" erhält fünf, "Liquide perle amor" sechs Einsätze in Engführung; in diesem verwendet er die zweite Hälfte der ersten Phrase (Hg. Einstein, T.2/3) in selbständigen Einsätzen (Tenor T.8/9, Alt T.9).

3) Kirkendale, S.204f.

4) Hg. von B. Somma, S.45.

5) S.42.

6) s. oben, S.85.

ten; ein neues Aussehen erhält das Stück durch die Dreistimmigkeit und vier Takte Lautengeklimper als Vor-, Zwischen- und Nachspiel, das schon Dr. Gratianos erstes Ständchen kennzeichnet.[1] Zu Beginn des Textes (T.3) erscheint Motiv a der Vorlage und zwar in einer auf den Ausgangston zurückkehrenden Variante, welche gegenüber dem originalen Aufstieg in die Quinte keine melodische Spannung zu erzeugen vermag. Die drei Imitationen sind auseinandergezogen, sodass an Stelle der komplementären Rhythmik die Bewegung zu Beginn jedes Taktes ins Stokken gerät. Da jede Stimme nach dem Vortrag von Motiv a pausiert, ist nach dreieinhalb Takten die Einstimmigkeit wieder erreicht. Der Weiterführung mit Motiv b im Sopran droht dasselbe Schicksal (T.7/8), doch treten die beiden Unterstimmen hinzu, wobei nur der Bass imitiert. Ein expressiver Oktavsprung im Sopran ist zweimal zum unbedeutenden Artikel "dei" des Textes fehl am Platz (T.8 und 10); die Uebertreibung geht vielleicht an die Adresse Palestrinas, der das entsprechende Textwort "di" betont deklamiert (Sopran T.15); die von Banchieri gebrauchte Wendung hat Palestrina allerdings weit weniger auffällig im Bass (T.16/17) angebracht. Abschnitt c der Vorlage wird von Banchieri stark vereinfacht und tritt melodisch und harmonisch an Ort (T.12-14); von Motiv c^1 bleibt nur noch der Rhythmus, der Text wird bis zur Kadenz auf den Akkorden B und F deklamiert (T.15-17). Die Coda (T.35-40) ist ähnlich einfach; die Verlangsamung der Notenwerte gegen das Ende macht vor allem die Worte "lecca mi d'intorno" verständlich.

Die Parodie von "Liquide perle amor" beruht auf denselben Prinzipien; hervorzuheben ist hier der Kontrast zur hochgeschlüsselten Vorlage mit einem Tonumfang von c bis g" durch die tiefe Besetzung mit zwei Tenören und Bass sowie einem Tonumfang von G bis f'. Wie dick Banchieri aufträgt, und wie sehr er auch hier auf naheliegende und äusserliche Effekte aus ist, zeigt ein Vergleich mit der diesen Stücken zum Vor-

1) P a z z i a s e n i l e (M 18b), hg. von B. Somma, S.31.

bild dienenden Parodie von Cipriano de Rores "Anchor che col partire"[1] in Orazio Vecchis Amfiparnaso (III,2).[2] Vecchi verwendet nicht nur dieselbe Stimmenzahl und Schlüsselung wie de Rore, sondern übernimmt auch den ganzen Sopran unverändert, sodass sich die parodistischen Effekte viel direkter auf den vorgegebenen Satz beziehen müssen. Diese Parodie hat Banchieri in Studio dilettevole (M 19) seinerseits wieder parodiert; soweit sich aus dem allein erhaltenen Cantus schliessen lässt, in charakteristischer Weise: Der melodische Verlauf bleibt weitgehend innerhalb der Sext e'-c"[3] - bei de Rore innerhalb der Oktav - und beharrt auf dem Spitzenton c", der doppelt so oft vorkommt wie bei de Rore und Vecchi.

Nur wenig später setzt sich Banchieri noch einmal auf neue Weise mit Marenzio auseinander. Das Madrigal "Hoggi nacqui ben mio" in Barca di Venetia (M 24, 1605) überschreibt er in der zweiten Auflage von 1623 (M 24a) mit "Madrigale, Stile del Marenzio Romano."[4] Von den vier "a imitazione"[5] geschriebenen Madrigalen - die Vorbilder der anderen drei sind Gesualdo, Radesca und Spano[6] - ist nur dieses auch in der ersten Auflage enthalten.[7] Man mag den parodistischen Effekt mehr in der musikalischen Struktur oder in der Stellung innerhalb der ganzen Sammlung sehen[8]; Banchieris Distanz zu den verschie-

1) Hg. von B. Meier, S.31.

2) Hg. von B. Somma, S.75.

3) Ausnahmen sind c^1 (T.11) und d^2 (T.20).

4) Hg. von E. Piatelli, Nr.14, S.64; die spätere Fassung unterscheidet sich einzig im hinzugefügten Basso continuo "Piacente". Der Grund für den Hinweis auf den Stil ist wohl derselbe wie bei "Mentr' il bel Maggio" (s. oben, S.149, Anm.4).

5) Im Titel von Nr. 15 und 18.

6) M 23a, Nr.9, 15 und 18.

7) Der Hinweis auf Gesualdo steht in M 24a in dem der Nr.8 vorangestellten Dreizeiler und am Ende derselben Nummer: "... voio che nu cantemo/ Per cosa capricciosa/ Un par de Maregali alla Venosa." Anstelle der letzten beiden Worte steht in M 24, Nr.9, "alla vezzosa".

8) Delfrati, S.602f., vertritt diese zweite Auffassung gegenüber der ersten bei Einstein, S.812. Eindeutig parodistisch erscheinen mir das Insistieren auf der

denen Stilen wird hier jedenfalls deutlicher als in den früheren Parodien. Diese Distanz ermöglicht die Machbarkeit der Stile, ohne dass eine Auseinandersetzung zu etwas Neuem führt. Darin zeigt sich, wie schon bei der literarischen Karikatur[1], dasselbe Denken Banchieris, das nicht über Reproduktion und allenfalls Verzerrung des Bestehenden hinausgelangt.

Der Contrapunto comune

Auch in den theoretischen Werken ist die Auseinandersetzung mit den musikalischen Gegebenheiten sehr konkret. Das Verhältnis von Alt und Neu - vorläufig nur an den verbalen Aeusserungen Banchieris dargestellt - lässt sich in der "Moderna pratica", dem letzten Abschnitt der Cartella musicale (M 35b)[2], noch einmal bestimmen, hier anhand der Anweisungen für die Praxis.[3] In den einzelnen Abschnitten behandelt Banchieri den Contrapunto comune, die Chromatik, die Komposition eines Generalbasses zu einer vorgegebenen Stimme, vokale Verzierungen, den Contrapunto alla mente über einem cantus firmus, sowie zwei- bis fünfstimmige Kadenzen; alles nach dem Beispiel der "ingeniosissimi compositori moderni".[4]

Quint d-g und besonders auf deren Spitzenton d (meist in der Lage d"), auffällig vor allem in Canto I und II, T.9, oder in der Fortschreitung der Stimmen in T.11/12; komisch wirkte wohl auch das Abbrechen von Canto II und Alto in T.16/17.

1) s. oben, S.107.

2) S.161-248. Eine Zusammenfassung des Inhalts bei Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.390ff.

3) Von der "Moderna pratica" finden sich wiederum gegensätzliche Interpretationen. Vecchi, ebd., S.390, sieht in ihr Monteverdis "Seconda pratica" dargelegt: "... i caratteri e i modi della prima e della seconda pratica sono affermati e svolti nella esatta accezione monteverdiana." Dagegen meint Wilbert, S.33: "Freilich ist es keine Modernität, wie sie der fast gleichaltrige Cl. Monteverdi bei der Konzeption seiner Seconda pratica erweist." Beide Autoren gehen nicht näher auf den Inhalt der ganzen "Moderna pratica" ein.

4) Cartella musicale (M 35b), S.167; das ganze Zitat oben, S.126.

In seiner Einleitung zur "Moderna pratica" legt Banchieri Gewicht auf zwei Dinge: die Unterscheidung von Contrapunto osservato und comune, sowie die Umsetzung des Affektgehaltes der Worte in Musik. Für beides geben moderne Theoretiker wie Zarlino und Artusi keine Angaben; diese Lücke soll mit der "Moderna pratica" geschlossen werden. Wieder zeigen sich Parallelen zu Monteverdis Vorwort zum 5. Madrigalbuch, wo ebenfalls von einer "altra pratica che l'insegnata del Zerlino"[1] gesprochen wird. Monteverdi weist auf andere als die überlieferten Stilkriterien hin: "... vi è anco un'altra considerazione... la qual con quietanza della ragione e del senso difende il moderno comporre..."[1] Auch dies wandelt Banchieri in Bezug auf den Contrapunto comune ab: "... non avendovi (a mio giudizio) altre ragioni, solo che il senso dell'udito se ne compiace."[2] Diese und andere Bezüge[3] schliessen nicht aus, dass es Banchieris Absicht war, mit der "Moderna pratica" einen Ersatz oder eine Alternative zu Monteverdis "Seconda pratica" zu bieten. Was er hier lehrt, wird im folgenden anhand des Contrapunto comune untersucht.

Den Begriff Contrapunto comune übernimmt er von Girolamo Diruta[4]; eigenartig ist der Widerspruch zwischen dem Hinweis auf Dirutas "vive ragioni e pratici esempi"[5] und der darauffolgenden Behauptung: "Ma di tal spezie di contrapunto misto (o dir vogliamo comune) non già credo sia per scriversene de nissuno..."[5] Er löst sich nur, wenn man den Contrapunto comune entgegen Banchieris eigenem Gebrauch nicht mit dem Contrapunto misto gleichsetzt, sondern unter diesem eine Mischung von osservato und comune versteht - von Banchieri mit "ambedue le maniere assieme conteste" angedeutet.[5]

1) Monteverdi: Lettere, S.392.

2) Cartella musicale (M 35b), S.165.

3) s. oben, S.134.

4) Seconda parte del Transilvano, Venedig 1609; zit. nach der 2. Aufl. ebd. 1622, S.3 und 15.

5) Cartella musicale (M 35b), S.165.

Banchieri arbeitet ausschliesslich mit Beispielen: Je einer Komposition von "Cipriano, Orlando, Palestrina, Marenzio e altri simili compositori approbati"[1] entnimmt er eine Stimme und setzt dazu einen Kontrapunkt; ein Vorgehen, das er auch dem Anfänger empfiehlt. Seine ersten beiden Beispiele dieser Art über je eine Sestine von Lasso[2] und de Rore[3] sind mit 127[4] Bemerkungen versehen, aus denen sich die Stellung der "Moderna pratica" herauslesen lässt.

Ueber 80 Anmerkungen beziehen sich auf die kontrapunktische Arbeit; so werden die Imitationen klassifiziert nach Intervall-Abständen: I,44[5] "Fugare all'ottava"[6]

Bsp.3

1) ebd., S.166.

2) "Sovr'una verde riva." Entgegen der Angabe in Vecchi: L'opera didattico-teorica, S.392, ist dieser Satz ein Unicum. Vgl. Boetticher, S.15.

3) "Alla dolce ombra", hg. von B. Meier, S.7.

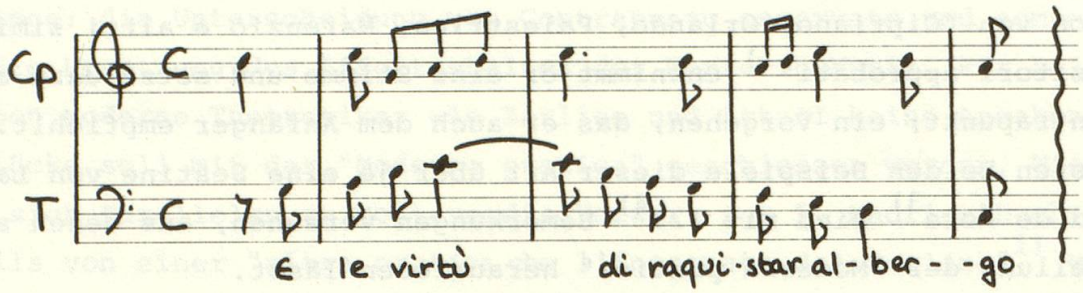
4) Banchieri zählt 125, doch stehen im ersten Beispiel die Nr.68 und 70 zweimal (im folgenden mit a und b auseinandergehalten).

5) Die römischen Zahlen bezeichnen die Sestinen, die arabischen die Nr. der Anmerkung Banchieris; seine inkonsequente Textierung bald der Hauptstimme, bald des Kontrapunktes ist in den Beispielen wiedergegeben.

6) s.a. I,5, 34; II,12, 19.

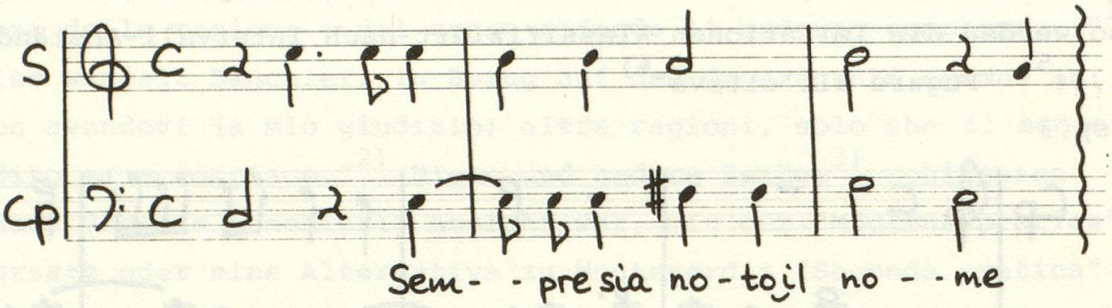
nach Nachahmungsart: I,46 "Consequenza"[1)]

Bsp.4



oder nach Umkehrung: I,70 "Buon roverso"[2)]

Bsp.5



Von grösserer Bedeutung sind die von Banchieri vorgenommenen Wertungen, obschon meist allgemein gehalten; so einige mit "Buone imitazioni" bezeichnete Stellen, in denen sich die Qualifikation sowohl auf abwechslungsreiche (I,23, 25) wie auf wohlklingende (I,48,61) Kontrapunktik bezieht. Hervorgehoben wird eine Stelle im Contrapunto osservato; sie ist ausschliesslich in Gegenbewegung geschrieben: II,5 "Contrapunti osservati e imitati"[3)]

Bsp.6

1) Vgl. Zarlino, S.257; s.a. I,4, 26, 49, 57, 58; II,7, 26, 31, 42.

2) s.a. I,13, 15, 22, 48, 73; II,2, 40, 49.

3) Aehnlich II,17: "va bene alla perfetta"; vgl. C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.153, zit. oben, S.119, Anm.2, und Diruta, S.3.

Intervallisch freie Imitation ist charakterisiert mit "incitazione irregolare": I,41[1)]

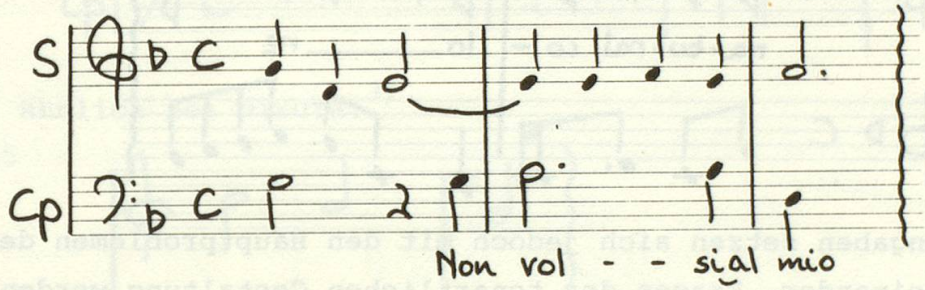
Bsp. 7

und einer besseren Lösung gegenübergestellt: I,42 "imita meglio"

Bsp.8

Beziehungen zu Diruta ergeben sich vor allem im Bereich der Stimmführung, etwa in der Bemerkung "Dalla sesta maggiore alla quinta si permette necessitato" (II,13)[2)]; die von Banchieri angeführte Notwendigkeit liegt in der Imitation begründet:

Bsp.9



Ebenso oft werden auch reguläre Fortschreitungen angegeben ("dalla sesta minore alla quinta" I,63, 74). Zweimal verweist die Bemerkung "fa buon sentire" auf das Gehör als Entscheidungsgrundlage; einmal in einer einstimmigen Ueberleitungsfloskel (I,70a), ein andermal in einer Wendung mit im Contrapunto osservato nicht gestatteten verdeck-

1) s.a. II,35.

2) vgl. Diruta, S.3.

ten Quinten[1]: I,55

Bsp.10

Weitere Kommentare beziehen sich auf Verzierungen: I,72 "gropetti in doppio contrapunto"[2]

Bsp.11

und auf die Gestaltung von Kadenzen: I,17 "buona cadenza"[3]

Bsp.12

Nur wenige Angaben setzen sich jedoch mit den Hauptproblemen des neuen Stils auseinander. Fragen der tonartlichen Gestaltung werden nicht berührt[4], und den Dissonanzen sind ein Dutzend Hinweise gewidmet, die

1) vgl. Diruta, S.3.

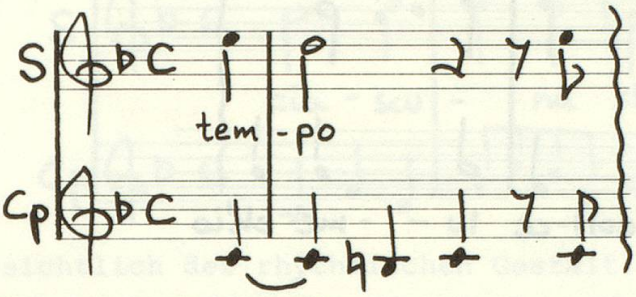
2) s.a. I,10, 12, 16, 19, 35.

3) s.a. I, 18, 45, 62; II, 18, 21, 39.

4) Zu den Kadenzen äussert sich Banchieri an einer andern Stelle in der C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.88: "... si possono però usare cadenze in qual si voglia corda, siccome usano i moderni, tuttavia essendo questa mercanzia più da maestro che da scolaro, tacciamola."

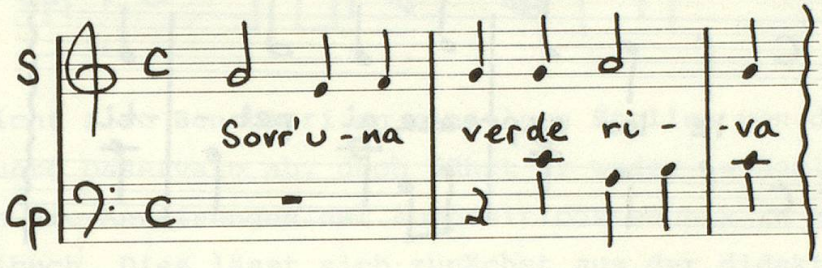
sich fast durchwegs auf eine reguläre Behandlung beziehen: Die Auflösung von Sekund- und Septvorhalten (I,3, 6, 10, 29; II,3), wobei als Ausnahme vermerkt ist, wenn die perfekte Konsonanz nicht von beiden Stimmen erreicht wird: I,14 "resoluzione sfuggita"[1)]

Bsp.13



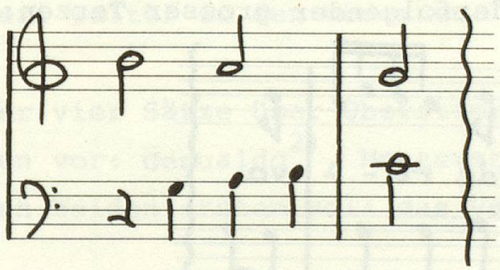
In einem Fall weicht Banchieri von Zarlinos Lehre ab, die besagt, dass unbetonte Minimen nur dann dissonieren dürfen, wenn sie einer längeren, schrittweise in einer Richtung geführten Linie angehören[2)]; die von Banchieri ohne diese Linie geschriebene Fortschreitung I,1 "buona e cattiva"

Bsp.14



steht ähnlich bei Diruta.[3)]

Bsp.15



Bei zwei aufeinanderfolgenden Semiminimen gibt Zarlino zu, dass sich aus der Praxis nicht entscheiden lasse, welche konsonieren müsse;

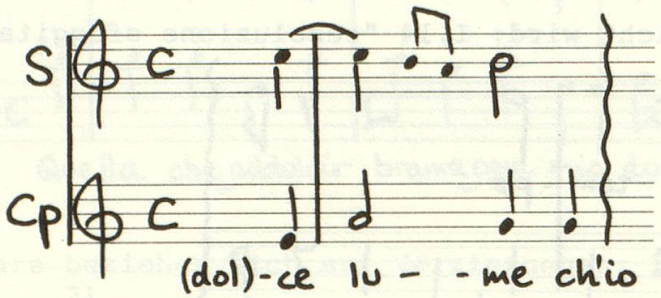
1) s. dazu auch I,37 und de Rore: "Alla dolce ombra", T.14/15.

2) I s t i t u t i o n i , S.227, und Bsp.5, S.228.

3) S.7.

stellt dann aber genaue Regeln auf, unter anderem, dass bei liegendem cantus firmus die erste Semiminima konsonant sei.[1] Banchieri setzt dagegen II, 41 "la cattiva serve per buona".[2]

Bsp.16



Alle übrigen sind regelkonform (I,20, 39, 43). Bloss acht Stellen nehmen Bezug auf die Ausdeutung des Textinhalts (I,30, 36, 38, 62; II, 22, 24, 25, 29), nur eine davon behandelt einen wortgezeugten Regelverstoss, eine Variante von Bsp.14: I 26 "Durezza prodotta dalla parola è buona"

Bsp.17

Das Wort "moderno" verwendet Banchieri dreimal; im ersten Fall zur Kennzeichnung zweier aufeinanderfolgender grosser Terzen: I,2 "osservazione moderna"[3]

Bsp.18

1) I s t i t u t i o n i , S.230f.

2) de Rore (T.5) stimmt mit Zarlino überein.

3) s. Diruta, S.3: "Circa poi il fare due terze e due seste maggiori e minori, una appresso l'altra, di grado ovver di salto, fanno come lor pare senza aver riguardo alle buone regole..."

in den beiden andern weniger verständlich; vielleicht mit Bezug auf die Sequenz oder die Stimmführung (verminderte Quint und Wechsel von b und h): I,24 "passo moderno"

Bsp.19

und hinsichtlich der rhythmischen Gestalt: I,33 "principia alla moderna"

Bsp.20

Wohl weicht also Banchieri an einzelnen Stellen von den Regeln des Contrapunto osservato ab, doch führt er weder in Neuland, noch entsprechen die Anweisungen der Kompositionstechnik in Monteverdis 5. Madrigalbuch. Dies lässt sich zunächst aus der didaktischen Anlage erklären, denn von diesen beiden Beispielen älterer Komponisten schreitet Banchieri weiter zu den modernen.[1)]

Hier legt er vier Sätze über Oberstimmen aus Kompositionen seiner Zeitgenossen vor: Gesualdo[2)], Monteverdi[3)], Viadana[4)] und Leone Leoni.[5)] An den beiden ersten soll das Verhältnis von Vorlage und Bear-

1) C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.166.

2) "Non mirar" aus dem 1. Madrigalbuch, 1594.

3) "Non più guerra" aus dem 4. Madrigalbuch, 1603.

4) "Veni sancte spiritus" aus dem 2. Buch der C o n c e r t i e c c l e s i a s t i c i , op.17, 1607.

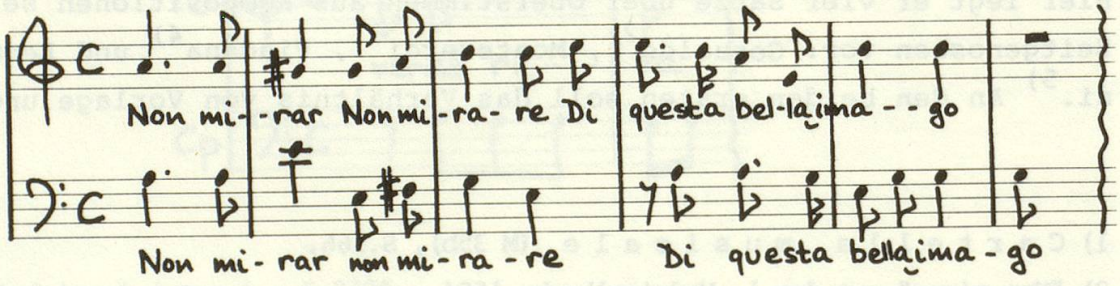
5) "Anima mea liquefacta est."

beitung dargestellt werden. Grundverschieden ist allein die Aufgabe: dort eine fünfstimmige Komposition, hier das Hinzufügen einer Stimme zu einer vorgegebenen. Trotzdem rät Banchieri, den zweistimmigen Satz zwar nur im Hinblick auf den gegebenen Sopran herzustellen, ihn aber nachher mit der ganzen Vorlage zu vergleichen. Ihr möglichst nahezukommen ist das Ziel: "... quanto più l'esempio sarà imitato, tanto più farasi il compositore sufficiente."[1] In der Tat sind die Beziehungen zur Vorlage in seinen Beispielen auch dann sehr eng, wenn sie sich nicht aus dem gemeinsamen motivischen Material ergeben; daneben lassen sich aber auch wesentliche Unterschiede feststellen. In "Non mirar"[2] ist bereits die Tonfolge a'-g'-a' zu Beginn des Soprans von Banchieri in a'-gis'-a' geändert; aus Gesualdos Umschreibung des Aeolischen mit zunehmender klanglicher Erweiterung nach der Tiefe

Bsp.21

wird eine gezwungene, weder kontrapunktisch noch harmonisch profilierte Folge:

Bsp.22

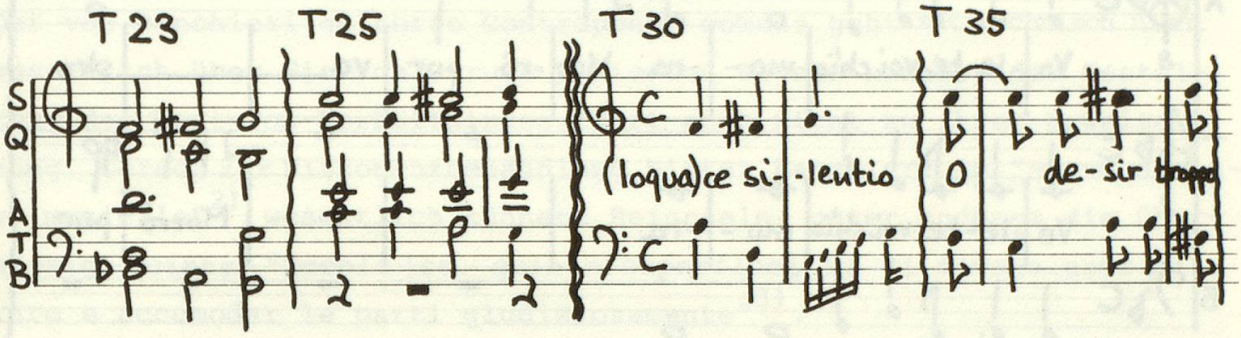


1) C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.166.

2) Gesualdo di Venosa, hg. von W. Weismann, S.61.

Die Fortsetzung - bei Gesualdo in T.2/3 konsequent zu einer Kadenz nach E geführt - bleibt sowohl in Stimmführung wie im Klanglichen unbestimmt und schliesst mit einer unbeholfenen Wendung. Ebenso eigenartig ist die Behandlung der Chromatik. Aus den beiden im Sopran gegebenen chromatischen Schritten f'-fis' (T.30) und c"-cis" (T.35) bildet Banchieri den Wechsel von kleiner Sext zu grosser Terz und wählt damit eine eher abwegige Möglichkeit:

Bsp.23 Gesualdo Banchieri

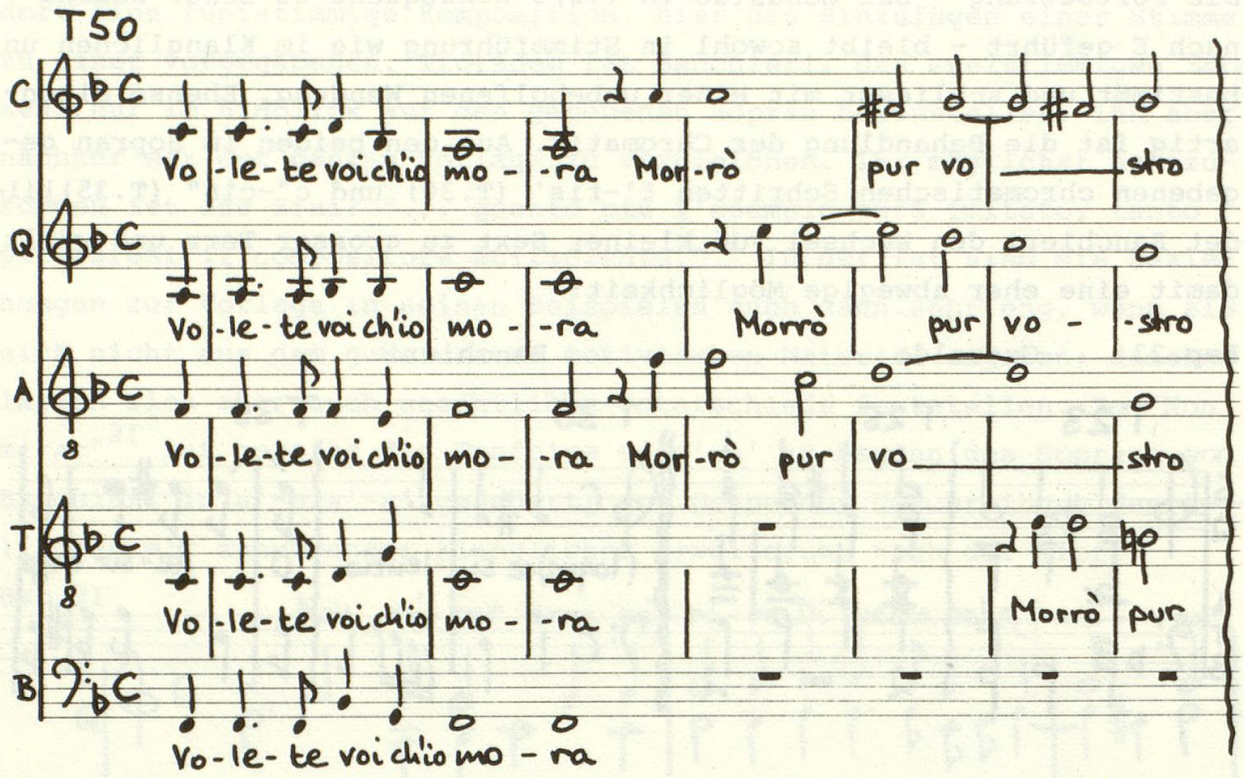


Die Vertonung der Worte "troppo ardito" ist für Gesualdo willkommener Anlass für eine unvorbereitete Dissonanz (T.26); Banchieri geht nicht darauf ein.

Monteverdis "Non più guerra"[1] bietet in dieser Beziehung keine Probleme. Die Kriegsbilder der ersten Zeilen sind in einem dreiklangsbetonten, konsonanten Satz vorwiegend mit den Akkorden F, C und B vertont (T.1-53). Banchieri kürzt diesen Teil gegenüber dem Original um 25 T., welche Textwiederholungen enthalten, und arbeitet ausschliesslich mit aus der gegebenen Stimme abgeleitetem Material. An der Stelle "volete voi ch'io mora" setzt Monteverdi zum letzten Wort einen Akkord in tiefer Lage und beschliesst damit einen rein diatonischen, vorwiegend mit F-, C-, B- und d-Klängen gearbeiteten Teil ohne ein einziges fis.

1) Hg. von G. Malipiero, Bd.4, S.72.

Bsp.24



Banchieri verzichtet auf solche Einheit und schreibt zum wiederholten a des Soprans die kleine Terz fis[1)]

Bsp.25

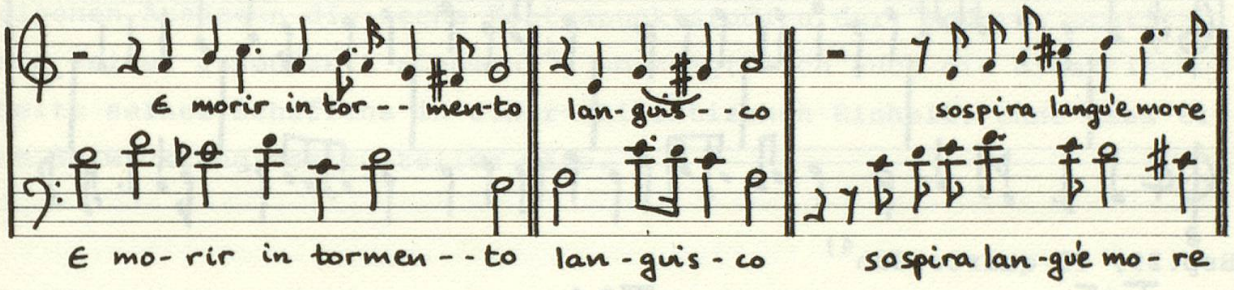
Damit erscheint das Wort "mora" seinem Sinn gemäss ausgedeutet und nichts weiter. Monteverdi sieht dasselbe Wort aus dem Zusammenhang des ganzen Textes heraus, in welchem bis zu dieser Stelle die siegreichen Augen der Geliebten als Gegenüber angesprochen sind. Der da-

1) Vielleicht sogar als chromatischer Schritt fis-f zu lesen. Die zehn Jahre jüngere Fassung in I l p r i n c i p i a n t e (M 36, Nr.5) hat das Vorzeichen beidemale.

rauf folgende Abschnitt handelt vom subjektiven Erleiden des Todes, wobei dieser Bereich dem ersten in den beiden Formen von "morire" sinnfällig gegenübergestellt wird: "... volete voi ch'io mora. Morrò ..." Hier erst setzt Monteverdi expressive Mittel ein wie Chromatik (T.63) und vor allem Vorhaltsdissonanzen; am Schluss greift er zu den Worten "sarà vostr'il danno" wieder auf die Setzweise des Anfangs zurück. Gegenüber Monteverdis Deutung der ganzen Situation steht wieder Banchieris punktuelle Deutung des Einzelwortes.[1)]

Der von Banchieri gelehrte Contrapunto comune geht satztechnisch nicht wesentlich über die von Diruta fixierten Regeln hinaus; die Gestaltung des Wort-Ton-Verhältnisses führt auch nicht zu ihrer Erweiterung. Gerade zur Dissonanzbehandlung bietet Banchieri im "Nuovo arringo musicale"[2)] wesentlich kühnere Beispiele, unter anderem die übermässige Quinte: "Eccoli [sc. quinte superflue], ma si devono usar di raro e accomodar le parti giudiziosamente"[3)],

Bsp.26



mehrere aufeinanderfolgende Dissonanzen: "Due e tre dissonanze in occasione di parole si permettono"[4)]

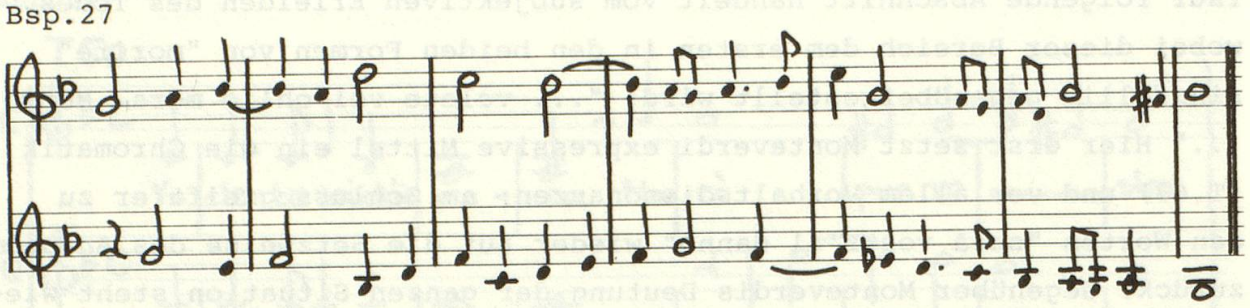
1) s. oben, S.132f.

2) Cartella musicale (M 35b), S.89-105.

3) ebd., S.99.

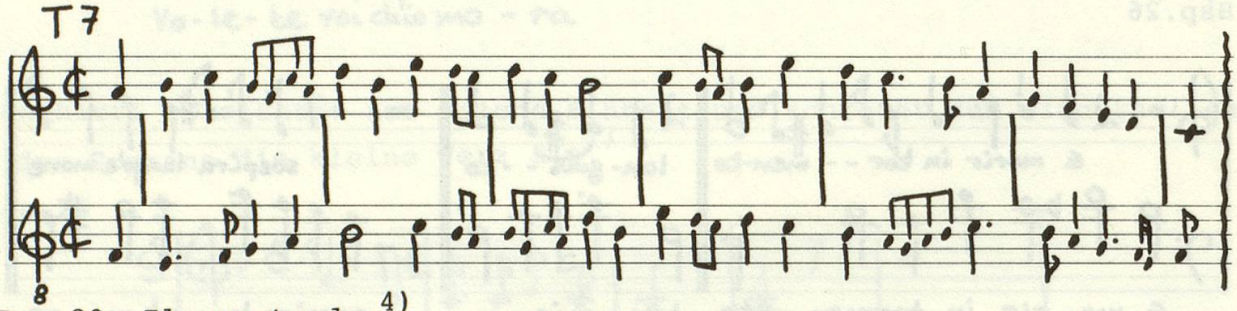
4) ebd., S.100; nicht mit Text versehen.

Bsp.27



und einen ganzen Kataolog von mit Vorsicht zu gebrauchender, textbezogener "durezze".[1] Auch alle übrigen im Contrapunto comune vorkommenden Möglichkeiten der Dissonanzbehandlung sind schon hier angeführt, sodass der wichtigste Teil der "Moderna pratica" nichts Neues bietet, und vor allem nichts, das unter die in T r a s t u l l i (M 46) genannten modernen Verfehlungen fällt.[2] Spuren des Contrapunto comune finden sich bereits in den vier Duos aus der C a r t e l l a (M 35, 1601), etwa Stimmführungen wie die folgenden

Bsp. 28, Il primo duo[3]



Bsp.29, Il quarto duo[4]

1) C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b), S.104; s. Anh.6, S.309. Am auffälligsten die Behandlung der Quarte, T.5, 7 und 10/11.

2) zit. oben, S.136.

3) S.70/71.

4) ebd., S.76/77.

Demgegenüber ist bei den in La Banchierina (M 35d, 1623) aufgenommenen zweistimmigen Uebungen[1] die Schreibweise im Contrapunto osservato mit strenger Gegenbewegung offensichtlich.

Die Praxis des Kontrapunkts hat Banchieri zwölf Jahre nach der "Moderna pratica" in Il principiante (M 36, 1625) noch einmal mit einer stark erweiterten Beispielsammlung gelehrt, wobei in keiner Weise eine Entwicklung festzustellen ist. Die Wahl der vorgegebenen Stimmen stammt zur Hälfte aus Sätzen der "Compositori approbati"[2]: In 18 derartigen Beispielen[3] ist allein Arcadelt sechsmal, Lasso, de Rore und Marenzio je einmal vertreten; an Zeitgenossen Banchieris je einmal Monteverdi, Pecci, Gesualdo, Ghizzolo, Gastoldi, Viadana, Finetti, Cifra und Agazzari. Die Beispiele von Monteverdi, Gesualdo und Viadana sind der "Moderna pratica" entnommen und am Schluss etwas erweitert; die übrigen zeigen eine entsprechende Faktur. Fünf Kontrapunkte zu Tonleitern sind wiederum im Contrapunto osservato geschrieben. Zieht man in Betracht, dass gemäss Banchieris eigenen Aussagen die sechs Kontrapunktstudien der "Moderna pratica" aus seiner Jugendzeit stammen[4], so zeigt sich auch die didaktische Seite seines Schaffens in einer stilistischen Einheit, ohne dass eine Entwicklung festzustellen wäre.

1) S.36-39: "Modo di far orecchio", mit acht Beispielen von Banchieris Schüler D. Giacinto da Brescia.

2) S. oben, S.130.

3) 10 weitere Sätze behandeln spezielle Probleme wie Tonleitern (5), Ligaturen (1) und Proportionen (4).

4) Cartella musicale (M 35b), S.166: "... il tutto praticato negli miei giovenili studi e quivi fatto stampare... con quella purità che nel lor parto natio furono conteste." Das gilt vor allem für die Sätze von Lasso, de Rore und Gesualdo, die vor 1600 erschienen sind.

LITURGIE - DEVOTION - AFFEKT

Banchieris Lebensumstände als Geistlicher und Musiker[1] bringen es mit sich, dass die geistliche Musik einen besonderen Platz in seinem Schaffen einnimmt; dies sowohl in bezug auf die Anzahl als auch auf das Gewicht der Kompositionen. Denn im Gegensatz zu den weltlichen und literarischen Werken fehlen Distanz und Parodie im geistlichen Bereich vollständig, und auch die leichte und heitere Seite hat gegenüber Ernst und Würde zurückzutreten. "In somma far sì che i fedeli, sentendo armonia dolce e soave..., possi[no] mentalmente considerare a quelle melodie celesti, concertate da gl'angeli e cherubini avanti la Divina Maestà, le quali melodie possiamo tutti noi godere in eterno."[2] Wohl wird Fröhlichkeit nicht aus der geistlichen Musik verbannt - "... il suonatore d'organi... nella fantasia pigli istile allegro e vago, grato alla Divina Maestà e giubilo agli fedeli"[3] -, doch besteht die Gefahr, dass sie ihre Wirkung verfehlt: "...invece di eccitare il popolo a devozione, si commovino agli mondani piaceri."[4]

Banchieris Vorstellungen beziehen sich so konkret nicht nur auf Funktion und Wirkung der geistlichen Musik, sondern ebensosehr auf ihren Stil: "Le messe, salmi, cantici, mottetti e concerti per concertare con l'organo devono essere in stile affettuoso, devoto, vago e recitativo, imitando le parole e usando gravità nel cantare."[5] In L'organo suonarino (M 37)[6] und Conclusioni (M 38)[7]

1) s. oben, S.89ff. und 115.
2) Conclusioni (M 38), S.17; s.a. oben, S.90, Anm.4 und 7.
3) Conclusioni (M 38), S.16.
4) ebd., S.17.
5) ebd., S.18.
6) S.38.
7) Vor allem S.18-23.

werden verschiedene Stile und Formen in direkten Bezug gebracht zu einzelnen liturgischen Handlungen in Messe und Stundengottesdienst. Besonderes Gewicht erhält dabei eine der zentralen Handlungen in der Messe, die Erhebung von Hostie und Kelch[1], mit welcher die Erhebung des Gekreuzigten nachvollzogen wird[2]; zu ihrer Begleitung gibt Banchieri die ausführliche Anweisung: "Poi si suona alla levazione, ma piano e cosa grave che muovi alla devozione."[3] Es scheint, dass ihm auch das Komponieren von Sätzen zur Elevation besonders viel bedeutete[4], denn es finden sich in seinem Werk nicht weniger als zehn Stücke verschiedenster Art, die alle diesem liturgischen Ort zugewiesen sind[5], und eine Reihe weiterer Sätze diente vermutlich derselben Bestimmung.[6]

In den Quellen steht ein Teil der Kompositionen noch entsprechend ihrer liturgischen Funktion zwischen dem Sanctus und Agnus der dazugehörigen Messe.[7] Doch schon die zweite Vertonung des "Adoramus te" ist am Schluss der Messa solenne (M 2) zusätzlich eingefügt, vielleicht als Ersatz für "O vos omnes", sicher aber ebenso zur unabhängigen Verwendung in irgeneiner andern Messe, was auch durch die einfache Vierstimmigkeit nahegelegt wird. Dieselbe Stellung ausserhalb der Ordinariumsteile nimmt auch "O Jesu mi dulcissime" im Primo libro delle messe (M 4) ein; zwar hat Banchieri es nicht mit einer liturgischen Bestimmung versehen, doch legt der Text

1) s. den diesbezüglichen Abschnitt mit Bild in Frutto salutifero (M 32), S.81-84. Von dieser Handlung hat das Büchlein auch seinen Namen erhalten: "Fructum salutiferum gustandum dedit Dominus mortis suae temporis" (S.81).

2) Gavanti (1635), S.265: "Elevatio vero hostiae et calicis anticipatam crucis et Christi in ea crucifixi elevationem significat."

3) L'organo suonarino (M 37), S.38; s.a. Conclusioni (M 38), S.17 und 22.

4) Wilbert, S.27, hat ihre Häufigkeit innerhalb der Messpublikationen verzeichnet.

5) s. die Tabelle S.171.

6) Zum Problem der liturgischen Zuordnung s. Massenkeil, S.97.

7) M 1-3 und M 37, S.15.

aus dem Gedicht über den Namen Jesu von Bernhard von Clairvaux eine Verwendung bei der Elevation nahe.[1] Ebenfalls nicht zu einer bestimmten Messe gehören die Instrumentalsätze in L'organo suonarino (M 37). Aeusserlich vollständig gelöst aus dem liturgischen Zusammenhang haben sich die beiden Vertonungen von "O dulcis amor" in Terzo libro (M 11) und Dialoghi (M 13). Sie erscheinen in reinen Motettensammlungen ohne Messesätze; trotzdem weist abgesehen vom Text die Ueberschrift in Dialoghi (M 13) auf die Situation der Elevation hin. So wird in den Quellen Banchieris Tendenz sichtbar, motettische Kompositionen aus dem engen Rahmen eines bestimmten Messpropriums zu lösen und einem allgemeineren religiösen Gefühlsbereich zu erschliessen.[2]

Eine entsprechende Tendenz zeigt sich in der Wahl der Texte, die aufgrund ihres Inhalts aus einem anderen liturgischen Bereich in denjenigen der Elevation übernommen werden. Das "Adoramus te" gehört ursprünglich als Antiphon zur Verehrung des Kreuzes in die Karfreitagsliturgie[3] und lässt sich von da her auf die entsprechende Handlung in der Messe beziehen.[4] Aehnliches gilt auch für den Text "O vos omnes".[5] Andere Elevationstexte stammen aus dem liturgischen Umkreis von Corpus Domini[6] oder Nomen Jesu.[7] Auch in diesen Fällen wird

1) Entgegen Wilbert, S.27, gilt dasselbe wohl nicht für "Lauda anima mea" (M 4), dessen Text genau den Offertorien LU 823 und 899 entspricht; allerdings folgt es im Druck auf "O Jesu mi dulcissime".

2) Dieselbe Verallgemeinerung zeigt sich etwa bei Viadana in der Ueberschrift zu Nr. 13 der Motecta festorum: "Pro defunctis et in omni tempore orandi"; zit. nach Mompellio: Viadana, S.119.

3) LU 746; derselbe Text als Tractusanfang in der "Missa de Sancta Cruce", GR 104. Der genaue Text nur in L'organo suonarino (M 37); die anderen beiden Vertonungen weisen geringe Varianten auf.

4) s. oben, S. 169, Anm.2.

5) u.a. in Matutin und Laudes vom Karsamstag, LU 767 und 776b.

6) Viadana, Motecta festorum, Ueberschrift zu Nr. 5: "In festo Corporis Christi et in elevationem", zit. nach Mompellio: Viadana, S.119.

7) Entsprechende Motive im freigedichteten "O dulcis Jesu" von O. Vecchis "Missa in resurrectione Domini", hg. von R. Rüegge, S.52; s.a. oben, S.169.

Uebersicht über die Elevationskompositionen

Jahr	Titel, Besetzung	Ort, Stellung, Ueberschrift	Ausgabe
1595	Adoramus te SATB/SATB	Concerti ecclesiastici (M 1), zwischen Sanctus und Agnus der "Messa Paratum cor meum".	-
1599	O vos omnes SATB/SATB	Messa solenne (M 2) "dentrovi variati concerti all'introito... levatione e communione", zwischen Sanctus und Agnus. - "Concerto a otto sì per voci come stromenti gravi." [1]	Wilbert, S.162
	Adoramus te SATB	"Devotissimo affetto alla levatione del Santissimo Sacramento."	Anh.6, S.291.
1605	Adoramus te (SB)	L'organo suonarino (M 37), S.15, zwischen Sanctus und Agnus der "Messa dell'Advento": "Devoto affetto per suonare e cantare alla levatione del Santissimo Sacramento."	Wilbert, S.101 [2] Anh.6, S.309.
(1611)	Sonata terza Orgel	S.26: "Fuga grave". M 37a, S.(36): "Prima toccata nel terzo tuono autentico alla levatione del Santissimo Sacramento."	Torchi, Bd.3, S.355; u.ö. [2]
	Sonata quarta Orgel	S.28: "Fuga cromatica." M 37a, S.(37): "Seconda toccata del quinto [sc. quarto] tuono plagale alla levatione del Santissimo Sacramento."	ebd., S.356 [3]; u.ö. [2]
1613	O dulcis amor S A Bc	Terzo libro (M 11), S.24: "Concerto a due in dialogo." - Zeile 3: "Alto devoto."	- [2]
1619	O dulcis amor S T [4] T B	Sacra armonia (M 3), 21, zwischen Sanctus und Agnus der "Messa Corrente": "Concerto alla levatione del Santissimo Sacramento." - Tavola: "Dialogo. Basso, Canto e due Tenori."	-
1622	Sonata Orgel	L'organo suonarino (M 37b), S.(55): "Sonata grave col principale alla levatione."	- [2]
1625	O dulcis amor T B Bc	Dialoghi (M 13), 12: "Dialogo. S. Carlo a Gesù Christo." - Tavola: "S. Carlo al Crocifisso."	Vecchi: Le accademie, S.173.

1) Nur in den drei Stimmbüchern für AB I, CT II und AB II.

2) s.a. die Faksimileausgabe.

3) Die Korrigenda zu dieser Ausgabe im kritischen Bericht, Anh.6, S.315.

4) Diese Stimme ist nicht erhalten.

die enge Bindung an Messproprium und Offizium zugunsten einer allgemeineren sakralen Bedeutung aufgegeben.

Bei Banchieri - und wohl nicht nur bei ihm - hat dieser Wandel des liturgischen Verständnisses zur Folge, dass der tiefe religiöse und sakrale Gehalt gerade der Elevationstexte bei der Vertonung zunehmend mit rein musikalischen Mitteln zum Ausdruck gebracht werden muss. Losgelöst von musikalischen Vorlagen, wie sie in den Messen noch durchwegs vorhanden sind[1], teilweise losgelöst von der kultischen Handlung - so das "O dulcis amor" in M 11 und M 13 -, in den instrumentalen Sätzen losgelöst selbst vom Text, ist es die Musik allein, welche - "affetuosa, devota e vaga"[2] - die von Banchieri klar umschriebenen Funktionen zu übernehmen hat.[3] Dies zeigt sich auch im Wandel der Kompositionsweise.

Noch ausschliesslich in den Bahnen mehrchörigen Komponierens bewegt sich das "Adoramus te" aus den C o n c e r t i e c c l e s i a s t i c i (M 1).[4] Zu den ersten Worten setzt Banchieri ein reiches achtstimmiges Gewebe (s. Bsp. 30, S.173). Die Textverständlichkeit tritt zurück hinter der rhythmischen Vielfalt und Komplexität, die sich vor allem in der Führung der beiden Tenorstimmen und in der Ueberlagerung der beiden Sopranstimmen äussert. Aehnlich komplex sind die achtstimmigen Schlusstakte; dazwischen wird der Text von den beiden Chören in einfachster Weise deklamiert (s. Bsp. 31, S.174). Eine besondere Beziehung zum Textinhalt lässt sich in der Deklamation gar nicht, in der Harmonik am ehesten noch zu den Worten "sanctam crucem" erkennen.

1) Wilbert, S.28ff.

2) Nach C o n c l u s i o n i (M 38), S.18, zit. oben, S.168.

3) Einen ähnlichen Vorgang beschreibt Lipphardt, S.57, in bezug auf die Offertoriumskompositionen von Palestrina und Lasso.

4) Zu den Ausgaben der im folgenden besprochenen Sätze s. die Tabelle, oben S.171.

Bsp.30 Concerti ecclesiastici (M 1), "Adoramus te"

Bsp.31 C o n c e r t i e c c l e s i a s t i c i (M 1), "Adoramus te"
(Die Spartitura ist in der Uebertragung weggelassen.)

Auf vollkommen andere Weise hat Banchieri denselben Text in der M e s s a s o l e n n e (M 2) vertont. Die komplizierte Vielstimmigkeit ist einem schlichten vierstimmigen Satz gewichen, und gerade die Anfangsworte werden breit und weihevoll vorgetragen. Einfache Deklamation - im früheren Stück dem Mittelteil vorbehalten - ist jetzt ein Merkmal des ganzen, fast ausschliesslich homophonen Satzes, in welchem die

Stimmführung keine ausdrucksbedingten Sprünge kennt. Diese Schlichtheit erhält jedoch in Verbindung mit der Harmonik einen neuen Ausdruckswert: Gegenüber den einfachen Akkorden des Anfangs bedeutet die chromatische Terzverwandtschaft zum Wort "dulcissime" eine Steigerung der Intensität, welche durch den Mollklang über g (T.4) weiter erhöht wird.[1] Der folgende Teil entspricht in der einfachen Deklamationsweise der früheren Vertonung, doch steht jetzt anstelle des Septvorhaltes über "tibi" der ausdrucksstärkere Quartsextvorhalt. In T.8 wird eine grössere Steigerung erzielt durch die zunehmende Stimmenzahl und vor allem durch die getreue Sequenzierung, bei welcher der Bass in der Unterquint, der Sopran aber einen Ton höher steht. Wie bewusst diese Mittel eingesetzt sind, erweist sich an ihrer Verstärkung auf das Ende des Satzes hin: zum Quartsextvorhalt - bis anhin regelmässig am Phrasenende - treten in der einzigen imitierenden Stelle ab T.11/2 der Quart- und der Septvorhalt in den Mittelstimmen, hervorgehoben mit Stimmkreuzung und Sekundreibung. Die Sequenz aus T.6 erscheint ab T.13 wieder, verstärkt durch Kürzung, Temposteigerung und doppelte Wiederholung.

In dieser Komposition hat Banchieri eine einfache und doch ausdrucksvolle Eindringlichkeit erreicht, die sein Ideal kirchlicher Kunst deutlich erkennen lässt. Eine Vorstufe dazu bildet das zweichörige "O vos omnes" der M e s s a s o l e n n e (M 2). Auch hier verwendet er eine ähnlich schlichte, vierstimmige Setzweise mit Vorhaltsharmonik; im letzten Drittel erst vereinigt er die beiden Chöre zur vollen Achtstimmigkeit. Die Reduktion der Stimmenzahl erfolgt bei den Elevationsvertonungen im selben Zeitraum wie bei den Kompositionen über Gabrielis "Lieto godea"[2]; sie wird fortgesetzt in L ' o r g a n o s u o n a r i n o (M 37), wo das "Adoramus te" nur noch mit zwei Aussenstimmen aufgezeichnet ist. Die Mittelstimmen sind vom Organisten "alla mente"

1) Die Worte "dulcissime Jesu Christe" sind in den ursprünglichen liturgischen Text eingefügt und erinnern an die Nomen Jesu-Motive (s. oben, S.170f.).

2) s. oben, S.146.

zu ergänzen in der Art, wie das Banchieri für die Capricci verlangt[1], obschon diese als solistische Instrumentalmusik in Partitur mit Taktstrichen und ohne Text notiert sind; das "Adoramus te" steht dagegen mit seiner Notierungsweise in Stimmen, mit Text und ohne Taktstriche den Solo-Concerti näher, doch mit dem Unterschied, dass der Bass sowohl instrumental wie vokal ausgeführt wird[2] und die Stimmen nicht für sich in Stimmbüchern gedruckt sind, sondern zusammen auf einer Seite und somit im Blickfeld des Organisten.

Trotz der noch grösseren Einfachheit sind auch in diesem "Adoramus te"[3] die wesentlichen Elemente beibehalten: vor allem die schlichte, wenn auch weniger breite Deklamation der Anfangsworte zu der gleichen Harmoniefolge wie in M e s s a s o l e n n e (M 2), sowie darauf folgend die chromatische Terzverwandtschaft zur Steigerung des Affekts, obschon jetzt das Bezugswort "dulcissime" fehlt. Damit beginnt sich der musikalische Ausdruck des sakralen Affekts vom Text zu lösen.

Diese Lösung ist ganz vollzogen in den beiden instrumentalen Elevationssätzen von L ' o r g a n o s u o n a r i n o (M 37). An ihnen ist zu sehen, wie sehr sich Banchieri um eine eigene instrumentale Ausdrucksweise bemüht, die der genauen liturgischen Bestimmung angepasst ist, denn so gross ihre Aehnlichkeit untereinander ist, so sehr unterscheiden sie sich von allen anderen Orgelstücken in L ' o r g a n o s u o n a r i n o .

Ein erstes Merkmal bildet die Wahl des dritten und vierten Kirchen-

1) L ' o r g a n o s u o n a r i n o (M 37), S.105: "Gli seguenti quattro capricci... spartito sopra due parti con gli riempimenti a beneplacito de gl'organisti."

2) In den gleich aufgezeichneten Magificatskompositionen (ebd., S.90) sind die Stimmen überschrieben mit "Basso per cantare e sonare" und "Soprano per cantare".

3) Wilberts vierstimmige Fassung ist nicht fehlerfrei (v.a. die Quarten zum Bass T.6 und 12 und die verdoppelte Dissonanz T.12) und hat mit Banchieris "Contrapunto alla mente", auf den sie sich beruft, kaum etwas zu tun. Die Anh.6 gebotene Aussetzung folgt den Ueberlegungen von Haack, Bd.1, S.196ff.

tons[1]; sie beide kommen in L'organo suonarino mit Ausnahme eines Ricercars[2] nirgends mehr vor und scheinen diesem Affektbereich vorbehalten; eine Tradition, die offenbar nicht nur für Banchieri Gültigkeit besass.[3] Die beiden Kirchentöne werden überdies chromatisch eingesetzt: gemeint ist damit allerdings nicht Chromatik im heutigen Wortsinn[4], sondern eine häufige Erhöhung der zweiten, dritten, sechsten und siebten Stufe des E-Modus. Durch die vielen Klänge mit fis, cis und gis[5] entsteht eine besondere Klanglichkeit; dagegen tritt die Verwendung von Vorhalten als Ausdrucksmittel zurück. Der Steigerung des Affekts dienen in der "Sonata quarta", dem ausdrucksvolleren der beiden Sätze, zwei harmonisch überraschende Wendungen: die erste (T.4), in der eine Kadenzwendung mit Quartvorhalt über h plötzlich mit d und g eingedunkelt wird - das g nach einer Reihe von gis zum erstenmal im Stück - und durch den Bassschritt nach c ein Trugschluss mit Septvorhalt entsteht. Noch auffälliger ist die zweite Stelle (T.16), wo der Quartsextvorhalt über e auf ungewöhnliche Art mit einem steigenden Halbtonschritt im Bass in einen Septvorhalt über f übergeführt wird[6]; das Ganze wieder mit einer Eindunkelung verbunden, die vor allem in den diatonischen letzten Takten (T. 19 und 20) in tiefer Lage überhandnimmt, sodass der Satz in weihevoller Andacht ausklingt.

Mit anderen Mitteln wird die gleiche andächtige Stimmung auch zu Beginn beschworen, und zwar so, dass die liturgische Handlung der Ele-

1) s. die Angaben in M 37a.

2) s. dazu unten, S.179f.

3) s. später die drei Elevationstoccaten in Frescobaldis Fiori musicali.

4) Ausgenommen die beiden chromatischen Stellen in der Fassung von 1611 (M 37a): "Terza sonata", T.17, und "Quarta sonata", T.16.

5) Die Fassungen von 1611 (M 37a) weisen im ganzen noch zehn Erhöhungszeichen mehr auf als die von 1605.

6) Eine reguläre Einführung derselben Wendung in "Sonata terza", T.8.

vation auch in der Musik zur Darstellung kommt. In beiden Sätzen erklingt zuerst ein einzelner Ton, zu dem eine Quinte bzw. eine Oktave hinzutritt - "Celebrans, tenens hostiam inter pollices et indices praedictos super altare... genuflexus eam adorat... [neque videri hostia ab omnibus possit]."[1] Aus diesem leeren, erwartungsvollen Klang löst sich eine stete aufwärtsstrebende Bewegung in allen Stimmen - "Tunc se erigens... elevat in altum hostiam et intentis in eam oculis... populo reverenter ostendit adorandam" -, die wieder in sich zusammenfällt und nach zehn, bzw. zwölf Takten zum Abschluss des ersten Teils führt - "[et statim reponit, neque diu elevatam tenere debet] ... hostia consecrata..., ipsam genuflexus veneratur." Den zweiten Teil charakterisiert ein in allen Stimmen imitiertes Motiv mit Sextsprung abwärts, eine Gebärde der Anrufung Christi[2] - "genuflexus sanguinem reverenter adorat." Wiederum folgt eine aufwärtsstrebende Linie, deutlich vor allem in der "Sonata quarta" (T.13ff.) mit den kleineren Notenwerten und den Terzen-, Sexten- und Dezimenparallelen; auch sie sinkt bis zum Schluss des Satzes wieder in sich zusammen: "Tum se erigit, et accipiens calicem... ut prius elevat eum ... et ostendit populo mox adorandum... ipsum reverenter reponit... ac genuflexus sacramentum veneratur."

Auch wenn nicht mit Sicherheit eine direkte Begleitung der liturgischen Handlung durch die Elevationsmusik in der Art angenommen werden kann, wie sie durch die Zitate nahegelegt worden ist, so wird doch offensichtlich, dass diese Handlung Banchieri bei der Komposition bildhaft gegenwärtig war: so vor allem das Weihevolle bei der Wahl von Kirchenton und Chromatik, der besondere religiöse Affekt im Sextsprung abwärts, die demutsvolle Anbetung in den Vorhalten und

1) Diese und die folgenden Stellen zitiert nach Gavanti, S.206ff.; in eckigen Klammern die Erläuterungen Gavantis.

2) s. unten, S.186; mit demselben Sextsprung beginnt auch Benedetto Monteceneris "O amantissime et dulcissime Jesu Christe", das Banchieri in T e r z o l i b r o (M 11, S.30) aufgenommen hat.

tiefen Lagen vor allem der "Sonata quarta" sowie das Hochheben und Aufwärtsblicken in der Bewegung der Stimmen; dieselbe Bewegung erscheint später in den D i a l o g h i (M 13) zu den Worten "quid aspicitis in caelum".

Bsp.32 "Decimoterzo dialogo. In die assensionis [sic] Domini"

Dazu kommen ein eher langsames Tempo mit meist weissen Notenwerten im tempus imperfectum non diminutum, keine ausgeschriebenen Verzierungen und als Register wohl das einfache Prinzipal, wie es Banchieri später in der "Sonata grave col principale" (M 37b) verlangt, aber auch schon in den C o n c l u s i o n i (M 38), wo er im Zusammenhang mit der Totenmesse vom Organisten eine ähnliche Haltung fordert wie in den Elevationssätzen; eine Verbindung, die durch die Idee vom Tod Christi naheliegt[1]: "...suonare nell'organo, ma non come organo, ma un sì bene grave riempimento a gli devoti, concerti col principale solo, senza ingressi né diminuzioni..."[2]

Den beiden Elevationssonaten nahe steht auch die "Ricercata del terzo

1) Gavanti, S.265: "...memoriam passionis Christi et mortis eiusdem in hoc sacramento statim esse faciendam: 'Haec', inquit, 'quotienscumque feceritis, in mei memoriam facietis'." Diese letzten Worte auch als Bildüberschrift zur Elevation in F r u t t o s a l u t i f e r o (M 32), S.81.

2) C o n c l u s i o n i (M 38), S.17. Zum Prinzipal als besonderem Register bei der Elevation s.a. Tagliavini, S.371.

e quarto tuono" in der zweiten Auflage von L'organo suonarino[1], ein Stück, das Banchieri als "Fantasia decima nona" bereits in den Fantasie (M 15) von 1603 veröffentlicht hatte, wo es sich von allen anderen Kompositionen durch seine besonderen Merkmale abhebt.[2] Dazu gehören Kirchenton, Chromatik und der expressive Sextsprung aufwärts zu Beginn des ersten Motivs. Doch als reines Elevationsstück ist der Satz vermutlich nicht gedacht, denn mit Ausnahme der letzten zwölf Takte handelt es sich um ein rein imitatorisches Stück im schnelleren tempus imperfectum diminutum; es fehlt auch der weihevolle Anfang mit der charakteristischen Aufwärtsbewegung in allen Stimmen. Auch das "Concerto enarmonico"[3] weist trotz seiner ausgefallenen Klanglichkeit mit den vielen, bisher nicht eindeutig erklärten Vorzeichen[4], dem langsamen Tempo und den häufigen Akkordwiederholungen nicht genügend Merkmale für ein Elevationsstück auf.

Obschon solche Merkmale gerade bei der "Sonata terza" und "Sonata quarta" sehr ausgeprägt sind, sieht Banchieris dritte Instrumentalkomposition zur Elevation wieder ganz anders aus. Es ist dies die "Sonata grave" in der dritten Auflage von L'organo suonarino.[5] Aufgezeichnet sind nur die Aussenstimmen, und die Sonate wirkt in ihrer grösseren Ausdehnung weniger konzentriert als die früheren Stücke. Der konzise, fast direkt auf die liturgische Handlung beziehbare musikalische Ausdruck ist zum Teil aufgegeben, so Kirchenton, Tempo und Aufwärtsbewegung der Stimmen. An ihre Stelle treten konventionellere Mittel wie chromatische Terzverwandtschaft, Sequenz und im melodischen Bereich die verminderte Quart. Die Sext ist in T.2

1) M 37a, S.(21)ff.

2) Kelly, S.42.

3) L'organo suonarino (M 37), S.34f.

4) s. dazu Marcase, S.77.

5) M 37b, 1622, S.(55).

und 14[1] noch zu erkennen als Rahmenintervall schneller Läufe - die verzierte Version des ursprünglichen ausdruckshaften Sprungs -, häufiger ist allerdings die Oktave (T.5,7 und 9), wie denn virtuose Ornamentik hier überhaupt eine grössere Rolle spielt. Es scheint, dass analog zu dem in bezug auf Quellen und Text beobachteten Vorgang[2] sich auch der musikalische Ausdruck von der besonderen Gebundenheit an die Liturgie zu lösen beginnt und einer allgemeineren Ausdrucksweise Platz macht.

Trotzdem bleiben einige der spezifischen Elemente der Elevationsstükke auch in der Spätzeit erhalten, wie die letzte Gruppe zeigt, die der Vertonungen von "O dulcis amor". Im unvollständig erhaltenen "Concerto alla levatione" der S a c r a a r m o n i a (M 3) ist es vor allem der E-Modus; die Spärlichkeit der Vorhalte dagegen, sowie das Fehlen von Chromatik und expressiver Melodik lassen eine Zurückhaltung erkennen, die vermutlich damit zusammenhängt, dass dieser Satz musikalisch in enger Beziehung zur "Messa corrente quarti toni" steht, besonders zum Agnus[3], und deswegen der in den Messen üblichen konventionelleren Kompositionsweise angeglichen ist.

Mit den beiden andern Dialogen über denselben Text, der erste in T e r z o l i b r o (M 11), der zweite in D i a l o g h i (M 13), wird eine grössere gestalterische Freiheit spürbar, vielleicht wegen der weniger ausgesprochenen Bindung an die Liturgie. Dazu kommt, dass die Form des Dialogs zu Banchieris Vorlieben gehört und dass ihm zudem die Situation der Kreuzesverehrung besonders nahestand und bildhaft gegenwärtig war, wie der entsprechende Holzschnitt zeigt.[4]

1) Die Zählung folgt den originalen Taktstrichen.

2) s. oben, S.169ff.

3) Wilbert, S.29.

4) F r u t t o s a l u t i f e r o (M 32), S.118.

Auch hier gilt jedoch bei der Vertonung das Interesse nicht mehr dem Nachzeichnen der liturgischen Handlung, sondern dem subjektiven Empfinden des Andächtigen, eine auch sonst zu beobachtende "Individualisierung des kirchenmusikalischen Ausdrucks."[1] Gemeinsam ist diesen beiden Sätzen wiederum der E-Modus sowie bekannte Ausdruckselemente wie Chromatik und mit schnellen Notenwerten ausgefüllte grosse Intervalle abwärts.[2] Ungewöhnlich ist in Terzo libro (M 11), dass Sopran und Alt bereits die Worte "o suavis amor" gemeinsam singen, obschon sie eigentlich dem Text des Soprans zugehören; in Dialoghi (M 13) folgt Banchieri dem Ablauf der Wechselrede genauer und lässt die Stimmen- hier Bass und Tenor - erst am Schluss des Stücks zusammenfallen. Dies ist ein Merkmal aller dreizehn Dialoge dieser Sammlung[3], und vor allem wenn Sünderfiguren im Zwiegespräch mit ei-

1) Fellerer, S.129.

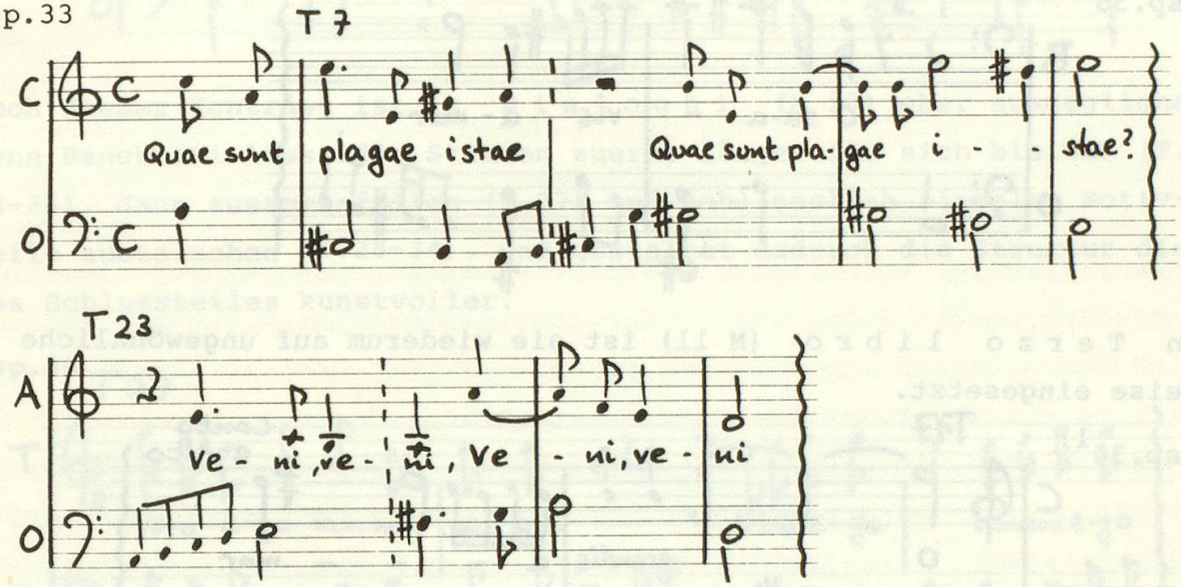
2) Sexten in M 11, T.2 und 21; Oktaven in M 11, T.5, und M 13, T.2.

3) Die fünf "Concerti" und drei "Sinfonie" unterscheiden sich gerade in diesem Punkt von den Dialogen.

ner erlösenden Macht stehen, bedeutet der Schlussteil eine bewusste Vereinigung von Gegensätzlichem; so ist denn auch Banchieris Wappen mit der Devise "discordia concors"[1] zum erstenmal auf dem Titelblatt der Dialoghi (M 13) belegt.

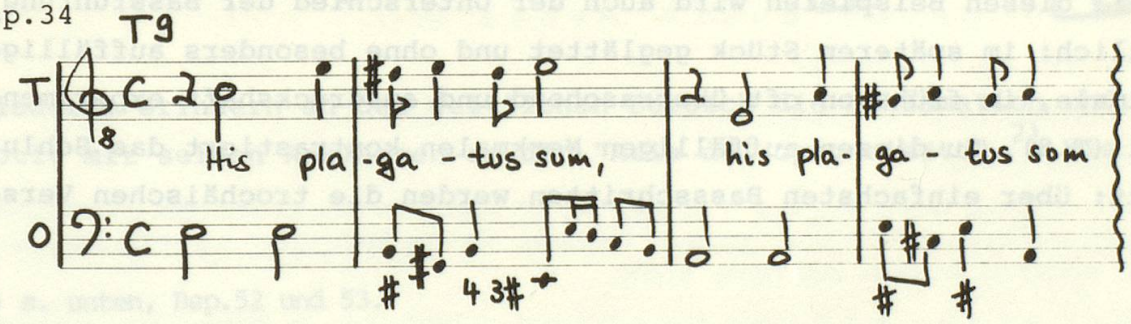
Wie schon bei den Orgelstücken in L'organo suonarino (M 37) ist auch von den beiden Vertonungen von "O dulcis amor" die spätere konventioneller. Textwiederholungen sind in Terzo libro (M 11) variiert.

Bsp.33

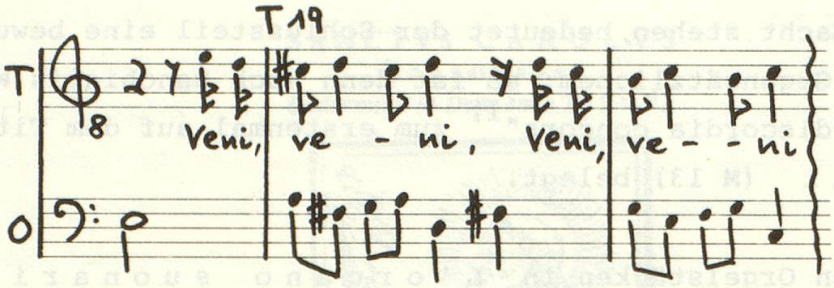


In Dialoghi (M 13) dagegen werden sie als Sequenz vertont, wobei die Melodik beidemale bloss mit einer konventionellen Kadenzwendung gestaltet ist.

Bsp.34



1) s. oben, S.117ff.



Chromatik steht in D i a l o g h i (M 13) zum Wort "suavis", auch dies eine weithin geltende Konvention der Textausdeutung.

Bsp.35

In T e r z o l i b r o (M 11) ist sie wiederum auf ungewöhnliche Weise eingesetzt.

Bsp.36[1)]

In all diesen Beispielen wird auch der Unterschied der Bassführung deutlich: im späteren Stück geglättet und ohne besonders auffällige Merkmale, im früheren oft überraschend und ausdruckshaft experimentell (T.8). Zu diesen auffälligen Merkmalen kontrastiert das Schlussduett: über einfachsten Bassschritten werden die trochäischen Verse

1) Wohl aus Platzgründen ist der Orgelpart vom Einsatz des Alto an (ab T.18) auf dieser Seite nicht mehr notiert.

mit einer Wendung vertont, die aus Banchieris weltlichen Sätzen vertraut ist[1], obschon dort die Imitation fehlt.

Bsp.37

Auch dieser Kontrast ist in D i a l o g h i (M 13) eher ausgeglichen, denn Banchieri lässt die Stimmen zuerst länger für sich bleiben (T. 23-26), dann zusammenfallen (T.27) und schliesslich einzelne Motivteile austauschen (T.28-34), und gestaltet dadurch die Struktur dieses Schlussteiles kunstvoller.

Bsp.38

Wiederum erinnern an den weltlichen Bereich die Deklamation und das Motiv mit seinen Anklängen an die "Aria del spagnoletto".[2] Wie schon

1) s. unten, Bsp.52 und 53.

2) s. unten, Bsp.54; in D i a l o g h i (M 13) vor allem T.23.

bei der Verwendung von Gabrielis "Lieto godea"[1] gerät Banchieri allerdings nicht in einen Widerspruch zu den Vorschriften des Tridentinischen Konzils, denn diese Anklänge besitzen keine semantische Funktion, sondern bedeuten ein Arbeiten mit musikalischen Modellen, wie es im geistlichen Bereich am deutlichsten wird in der "Messa sopra l'aria musicale del Gran Duca".[2]

Die Häufigkeit der Elevationskompositionen zeigt ihre besondere Bedeutung innerhalb Banchieris Schaffen; die Vielgestaltigkeit eine bewusste Suche nach eigenem musikalischem Ausdruck. Wie weit solche Kompositionen eine eigentliche Tradition besitzen, ist bis anhin nicht untersucht worden; im stilistischen Umkreis Banchieris fallen ähnliche Merkmale auf. So etwa in Orazio Vecchis "O dulcis Jesu"[3] der nur in diesem Messeteil vorkommende E-Modus, der Sextsprung abwärts bei der Anrufung Christi (T.7, 12 und 16) und die chromatische Terzverwandtschaft zum Wort "dulce" (T.20/1). Weitere solcher für Vecchi seltener Stellen[4] finden sich ebenfalls in Elevationstexten. Aehnliches gilt für Viadana; auch bei ihm stehen besonders fortschrittliche Stellen[5] gerade in Elevationskonzerten: etwa im "Ave verum corpus"[6] mit E-Modus und chromatischer Terzverwandtschaft zu "o dulcis" (T.32), oder in "Ave hostia salutaris"[7] der chromatische Anfang. So steht Banchieri wohl nicht allein, doch ist seine Haltung wiederum charakteristisch für seine Persönlichkeit: Gerade hier, wo ihm eine eigen-

1) s. oben, S.140f.

2) L i b r o p r i m o d e l l e m e s s e (M 4).

3) zit. oben, S.171, Anm.2.

4) Zusammengestellt in Rüegge, S.35.

5) Redlich, S.535f.

6) C e n t o c o n c e r t i , Nr.88, hg. in Haack, Bd.2, S.61. Die liturgische Zuordnung ergibt sich aus Viadanas Requiem, wo die Vertonung des gleichen Textes zwischen Sanctus und Agnus steht.

7) C o n c e r t i e c c l e s i a s t i c i , 1607, hg. in Mompellio: Viadana, S.269.

ständige Gestaltung besonders am Herzen zu liegen scheint, sucht er zwar anfänglich seinen eigenen Weg und findet ihn auch in den Elevationssätzen von L'organo suonarino (M 37) und Terzo libro (M 11); doch verzichtet er darauf, diese Erfahrungen in seinen Stil aufzunehmen und fällt in der späteren Schaffensperiode in eine konventionellere Kompositionsweise zurück.

STILSCHICHTEN IM WELTLICHEN WERK

Zu den im geistlichen und theoretischen Schaffen festgestellten Stilmerkmalen gesellt sich in Banchieris weltlichen Werken der Bereich des Volkstümlichen; hierin stehen sie seiner literarischen Produktion am nächsten.[1] Innerhalb der weltlichen Sätze ist eine Scheidung nach dramatischen und akademischen Madrigalen vorgenommen worden[2]; sie gilt aber nur als grobe Einteilung und mit Einschränkungen.[3] Weit zutreffender ist die an der Pazzia senile (M 18) gemachte Beobachtung, dass sprachliche Ebenen musikalischen Gestalten zugeordnet sind: einer untersten, trivial-zweideutigen Sprache die Maskerate und Intermedien; einer mittleren, volkstümlichen die Kanzonetten, und einer gehobenen, gefühlvollen die Madrigale.[4] Dies lässt sich am Gesamtwerk präsizieren und vertiefen. In Discorso (M 44b) stellt Banchieri selbst die Verbindung zwischen Sprache und gesellschaftlichem Stand her[5]; aufgrund der inhaltlichen Uebereinstimmung von literarischen und vertonten Texten gilt sie auch in der Musik.

1) Allorto: Adriano Banchieri, S.11.
2) Vatielli: Arte e vita, S.67.
3) Testi, Bd.1, S.413.
4) Cavicchi, S.32.
5) s. oben, S.106.

Die oberste Schicht bilden lyrische Texte, wie sie im zeitgenössischen Madrigal Verwendung finden. Pastoral- und Liebesszenen in poetischer Sprache - stets toskanisch - gehören vorwiegend in den gesellschaftlichen Bereich der "zintilom" und titulà"[1]; die wichtigsten Werke dieser Art sind T i r s i (M 22), V i v e z z e d i f l o r a (M 26) und I l v i r t u o s o r i t r o v o (M 28).

Aus der bürgerlichen Schicht der "cittadin"[1] stammen die auf Bräuche und Szenen aus dem Alltag zurückgehenden Texte wie die Gesellschaftsspiele in I l z a b a i o n e (M 23) und F e s t i n o (M 25) sowie die Situation der B a r c a d i V e n e t i a (M 24) und T r a t t e n i m e n t i d a v i l l a (M 27). Wichtig ist hier immer wieder die Beteiligung aller Anwesenden, etwa der Reisenden, die in B a r c a d i V e n e t i a (M 24) zum Singen aufgefordert werden:

"S'erge un libraro, e grida o passeggeri
Vorrei cinque cantori in barca, e udrete,
La nuova mescolanza del Banchieri." [2]

In F e s t i n o (M 25) machen die Anwesenden bei den Spielen mit:

"Per seguitar lo spasso in questo loco
Belle signore, sù, facciamo un gioco." [3]

Zur selben bürgerlichen Schicht zählt auch ein Teil der Figuren aus der Commedia dell'arte: die beiden Alten und die jungen Liebespaare.[4] In ihnen ist die komische und die sentimentale Seite des Bürgertums gezeichnet, die musikalische Charakterisierung ist je nachdem verschieden.

1) s. oben, S.103.

2) Nr.6: "Argomento". Aehnlich in I l z a b a i o n e (M 23), wiedergegeben in Einstein, Bd.2, S.807.

3) Nr. 16.

4) Auf dieses Milieu in der zeitgenössischen Komödie verweist auch Villani (1634), S.64: "... rappresentando qualche negozio verisimile de' cittadini privati..."

Dem untersten Stand gehören die Diener der Commedia dell'arte an, und auf ihn beziehen sich auch die vielen Texte über Berufe oder von und an Mädchen aus dem Volk: Mascherate sowie Lieder der Violina[1], Bertolina[2], Rizzolina[3] und wie sie alle heissen.[4] Dies ist die Schicht der "bassa plebe", die von ihrer Hände Arbeit lebt.[5]

Banchieris Sicht ist die des Bürgertums, dem er selbst angehört.[6] Die Edelleute in T r a s t u l l i (M 46) tragen bürgerliche Züge, wie etwa die Königin, der Nicolosa Rätsel und Gesellschaftsspiele beibringt; auch S. Francesca - "benché nobilissima fosse"[7] - ist, was Kleidung und häusliche Tugenden anbelangt, eine bürgerliche Heilige. Die Tatsache, dass Banchieri nie im höfischen Dienst stand, mag einer der Gründe sein, weshalb gerade die höfische Seite der Musik für ihn reine Konvention bleibt.[8] Sein Verhältnis zum Madrigal ist in der Frühzeit geprägt von Parodie und Sentimentalität, die späteren Werke bleiben unverbindlich.[9] Wie sich gezeigt hat, ist die Tradition der Kunstmusik in einer Weise verarbeitet, die der Distanz Banchieris dem höfischen Bereich gegenüber entspricht.

Anders steht es mit der Musik des bürgerlichen Standes. Wohl finden sich in den Figuren der Commedia dell'arte ebenfalls karikierende Elemente, doch sie verschwinden im weltlichen Spätwerk, entsprechend Dr.

1) s. oben, S.70ff.

2) P a z z i a s e n i l e (M 18b), S.15; S t u d i o d i l e t t e v o l e (M 19), S.25.

3) B a r c a d i V e n e t i a (M 24), S.16.

4) Kirkendale, Franceschina, S.210f., weist auf entsprechende Zusammenhänge hin für die Lieder von Girometta und Franceschina.

5) Fanti, S.153.

6) Zur vermutlichen Selbstdarstellung in D i s c o r s o (M 44b) als "giovanetto cittadino" s. oben, S.38.

7) D i r e t t o r i o m o n a s t i c o (M 33), S.208f.

8) s.a. Pirrotta, Sp.1421.

9) s. unten, S.203ff.

Gratianos Wandel in den Komödien.[1] Dies und das Grundthema - die verkehrte Welt wieder zurechtzurücken - zeigen, dass dieser Bereich Banchieri eher berührt hat. Für die Musik fand er hier keine Tradition vor, sondern nahm als direktes Vorbild Orazio Vecchi.

Sein Verhältnis zu Vecchi ist ähnlich geartet wie das zu G.C. Croce.[2] Wie Croce im literarischen, so regte Vecchi ihn im musikalischen Bereich zu mehreren Kompositionen an.[3] Anders aber als Croce, den er sehr wenig erwähnt, nennt er Vecchi oft und ausschliesslich als Autorität für die leichten Werke.[4] Eine der Stellen deutet auf persönlichen Kontakt: "... ne lascerò un documento datomi nel principio degli miei studi musicali, dall'industre compositore Orazio Vecchi; dissemi che volendo dilettare altrui ricercasi prima dilettare se stesso in componendo qualche graziosa invenzione..."[5] Dass Spannungen in dieser Bekanntschaft vielleicht durch Banchieris Bearbeitung des Amfiparnaso in Studio dilettevole (M 19) entstanden sind, lässt der folgende Abschnitt aus der Widmung des Druckers vermuten: "... ridotto [sc. Amfiparnaso] poi con nuovi intramedi, argomenti e altre vaghe aggiunte, gli [sc. Banchieri] cadde in pensiero, col mezzo della stampa dedicarlo, come cosa più sua che sua, all'eccellentissimo Horatio Vecchi; macché? Per certi rispetti occorsi dopo, mutò pensiero... or che succede? Un suo caro amico... con bel modo gli la furò... pregandoci per molti rispetti volerla noi stampare... abbiamo preso tutti sicurtà dell'autore... persuadendoci esso autore ne scuserà il ladro e noi, essendo l'intenzione nostra stata solo per onorar le virtù sue."[6] Auffällig ist

1) s. oben, S.50f.

2) s. oben, S.69.

3) s. vor allem Allorto, Art. Banchieri, S.177.

4) Lettere armoniche (M 41), S.[6] und 18; La cartellina (M 35c), S.34; wiedergegeben in Mischiati, S.180.

5) Cartella musicale (M 35b), S.139 (Original fälschlich 147).

6) Faks. in Mischiati, gegenüber S.88.

hier das Spiel mit den Bezügen, das offenlässt, ob die Entschuldigung den Diebstahl von Vecchis geistigem Eigentum durch Banchieri betrifft oder den von Banchieris Studio dilettevole (M 19) durch einen Freund. Auf jeden Fall erscheint die Angelegenheit möglichst verharmlost, ein Zeichen, dass sie offenbar nicht so harmlos war. In den ersten zwei Werkverzeichnissen - erschienen nach Vecchis Tod - wird dieser als Widmungsträger wieder genannt.

Neben Vecchis Amfiparnaso und Le veglie di Siena, die Banchieris drei- und fünfstimmigen weltlichen Werke zwischen 1598 und 1608 bestimmen, sind auch einzelne Einflüsse von andern Werken sichtbar. So gleicht Banchieris Eselkanon[1] den Tierimitationen in Vecchis "Bando del asino, Seconda parte" (T.32-40)[2], und der "gioco de stromenti" aus dem ersten Teil desselben Stückes taucht ähnlich, aber ohne Musik, in Novella di Cacasenno (M 48) wieder auf.[3]

Daneben hat Banchieri in den Madrigalkomödien Eigenes aufzuweisen. In der szenischen Gestaltung ist er konsequenter als Vecchi, und es kündigt sich hier schon der spätere Verfasser der Komödien an.[4] Ebenso konsequent verfährt er mit der Deklamation.[5] In erzählenden und dialogisierenden Stücken wird oft nur noch auf einem Akkord rezitiert, und so erhält der Parlandoton grösseres Gewicht.

1) La nobiltà (M 42c), Titelblatt; s. Anh.6, S.310.

2) Convito musicale (1597), hg. von W.R. Martin, S.113f.

3) Hg. von A. Chiari, S.182.

4) Cavicchi, S.27.

5) ebd.

Bsp.39: L'amfiparnaso, I 3[1)]

Bsp.40; Il metamorfosi (M 20), I 1[2)]

Eigenständig sind auch Banchieris Intermezzi in den Madrigalkomödien[3)]; auch sie tauchen in den Komödien wieder auf.

1) Hg. von B. Somma, S.22.

2) Hg. von G. Vecchi, S.9.

3) Cavicchi, S.30f.

VOLKSTÜMLICHE ELEMENTE

Ein Teil der Stücke aus der Schicht der "bassa plebe" hat eine eigene, volkstümliche Ueberlieferung, welche der in der Literatur beobachteten entspricht.[1] Das letzte Stück in *Il metamorfosi* (M 20) beginnt mit einem vertonten Sprichwort:

> "Quell che balla zenza zon,
> O l'è matt, over buffon."[2]

Als "Zia Bernardina" erscheint die geschichtenerzählende Alte in *Festino* (M 25)[3]; dieselbe Figur überliefert auch die volkstümlichen Melodien: "... am arcord quand' ai era una tos d'sett'ann' a imparà da mie lola, la busticchina tutt'intera, es la cantà alla ment in d'una stmana, e dù dì."[4] Auf die gleiche mündliche Ueberlieferung geht der folgende Liedtext zurück:

> "Sentii l'altra mattina
> In casa d'una vecchia contadina
> Cantar mentre faceva le polpette
> Chi t'ha fatto quelle scarpette
> Che ti stan si ben Girometta..."[5]

Auch Bänkelsänger tragen solche Lieder vor, wie der Beginn der "Canzone della Violina" zeigt.[6] Diese Ueberlieferungsart verdeutlichen die weit verbreiteten Volkslieder, die an all diesen Stellen textlich oder musikalisch zitiert sind.[7] Von "Girometta" bietet Banchieri ei-

1) s. oben, S.73ff.

2) Hg. von G. Vecchi, S.61. Das Sprichwort steht auch in G.C. Croce: *Selva di esperienza, nella quale si sentono mille, e tanti proverbi*, S.[6].

3) Nr. 10: "La zia Bernardina racconta una novella."

4) *Il furto amoroso* (M 49), S.67. Mit "la busticchina" ist dasselbe Lied gemeint, das Catlina zu Beginn von II 5 singt: "E la bella Franceschina ninia buffina,/ La filibustachina..."

5) *Hora prima* (M 17), Nr.14; s.Anh.6, S.301. Zu einer entsprechenden Situation in *Il furto amoroso* (M 49), S.37, und *L'Urslina* (M 50), S.6, s. Anh.3.

6) s. oben, S.71.

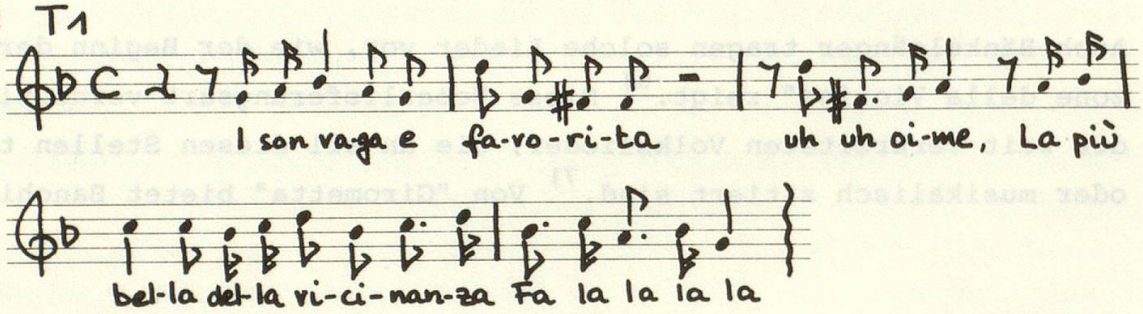
7) Zu "Franceschina" und Girometta" s. Kirkendale: Franceschina; zu "Violina" s.

ne Variante, die von den bis anhin bekannten Melodien[1] abweicht und damit eine konkrete Entsprechung zur literarischen Ueberlieferung bildet.

Mehrere Stücke gleichen einander, obwohl es sich nicht um direkte Zitate handelt; sie scheinen auf einem gemeinsamen melodischen oder rhythmischen Modell zu basieren. Eng zusammen gehören die "Canzone della Violina" und das Lied der Isabella "I son vaga"[2]: Die Texte weisen dasselbe Metrum auf, und auch die Einwürfe und der Schluss der zweiten Zeile entsprechen einander.

Bsp.41

Bsp.42



In der Musik zeigen Melodie und Rhythmus ebenfalls deutliche Uebereinstimmungen. All dies bringt zum Ausdruck, dass es sich bei Violi-

Ferrari, S.58ff.

1) s. Kirkendale: Franceschina, S.195, und die Ergänzungen in M a d r i g a l i a d i v e r s i l i n g u a g g i , hg. von W. Kirkendale, S.XII, Anm.7. Das Zitat in H o r a p r i m a (M 17) ist dort nicht genannt. Zu einem weiteren Zitat bei Marco Uccellini (1649) s. Osthoff, S.83.

2) P r u d e n z a g i o v e n i l e (M 21), S.15. Zum Text der "Canzone della Violina" s. oben, S.72.

na und Isabella um denselben Mädchentyp handelt.[1]

Ein Modell wird auch für die Vertonung der Ottava rima verwendet: Formal besteht es aus vier zweizeiligen Strophen, umrahmt von Lautenritornellen. Rhythmisch und melodisch sind die Strophen ähnlich; harmonisch liegt in Bsp.43 und 44 das Romanescamodell zugrunde, einschliesslich der verschleierten Notierungsweise des ungeraden Takts.[2]

Bsp.43: I l m e t a m o r f o s i (M 20), "Villotta alla contadinesca"

Bsp.44: P r u d e n z a g i o v e n i l e (M 21), "Primo intermedio"

1) In den V e g l i e d i S i e n a (1604) von O. Vecchi findet sich ein ähnliches Stück mit dem Titel "Imitatione della villanella" (hg. von B. Somma, S.12).

2) s. Ward, Sp.778, v.a. Bsp.5. Zum Rhythmus allein s. unten, Bsp.55 und 56. Zum selben Modell im Volkslied "Che fa il mio amore" s. A. Striggio, I l c i c a l a m e n t o d e l l e d o n n e a l b u c a t o, hg. von B. Somma, S.61.

3) "Parte superiore alla bastarda."

Bsp.54: B a r c a d i V e n e t i a (M 24), "Tronc tronc tronc"

In der zweiten Fassung der B a r c a d i V e n e t i a (M 24a) ist "Tronc tronc tronc" als "Ottava rima all'improviso nel liuto" bezeichnet und mit einer improvisierten Antwort versehen[1]; aus dem Stegreif wurde wohl nur der Text vorgetragen, doch auch das melodische Modell lässt Varianten zu.[2] Die Abschnitte in Lautenimitation sind in diesen Beispielen verwandt: Sie bestehen aus zwei metrisch gleichen Teilen, deren erster in Bsp.47 und 48 harmonisch mehr oder minder deutlich auf einem durch die Quarte absteigenden Bass beruht, während der zweite eine Kadenzwendung bringt. Bsp.46 klingt dagegen an den Passamezzo moderno an.

Bsp.46: "Villotta alla contadinesca" (M 20)

Bsp.47: "Primo intermedio" (M 21)

1) Nr. 16 und 17, hg. von E. Piatelli, S.72 und 77.

2) Varianten der ersten Zeile in Nr. 16, T.19, und Nr. 17, T.11.

3) "Parte superiore alla bastarda."

Bsp.48: "Tronc tronc tronc" (M 24)

Lautenimitationen werden auch unabhängig von diesem Modell der vertonten Ottava rima eingesetzt; der Rhythmus bleibt sich stets gleich; die Harmonik ist abgesehen vom Dur-moll-Wechsel dieselbe, und die melodische Gestalt mehr oder weniger ähnlich.

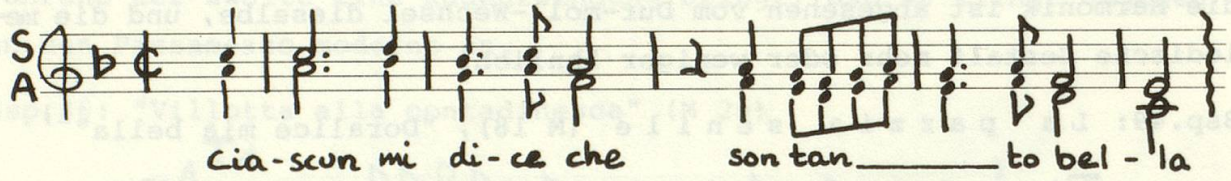
Bsp.49: La pazzia senile (M 18), "Doralice mia bella"[1)]

1) Varianten in M 18b, hg. von B. Somma, S.31 und 45.

Bsp.50: I l m e t a m o r f o s i (M 20), "Tramutazione del Dottore"

Völlig anders sieht dagegen die Ottava rima "Ciascun mi dice" aus.[1] Zwar erfolgt der gewohnte Wechsel von Strophe und Zwischenspiel, doch ist die Strophe hier in der Art eines volkstümlichen Terzensingens gesetzt.

Bsp.51



Auf den kunstlosen, gepresst krähenden Gesangsvortrag weist wohl die Angabe beim Canto von "Tronc tronc tronc" hin: "Questa parte canta forte più che puote"[2], und auch die ausgeschriebene Dehnung eines Vokals (Bsp.43 und 45) ist wohl demselben volkstümlichen Bereich zuzuweisen, während sie in I l z a b a i o n e (M 23), Nr. 15, zur Parodie sentimentalen Singens eingesetzt ist.

Nach musikalischen Modellen in der genannten Art tragen auch die Cantastorie längere Gedichte vor. In T r a s t u l l i (M 46) lässt sich

1) F e s t i n o (M 25), Nr.3, hg. von B. Somma, S.7.

2) B a r c a d i V e n e t i a (M 24), Nr.19.

Asdrubale von einem blinden Sänger unterhalten: "Il cieco accordata la sua cetra, disse voler cantargli un poemetto di cinquanta ottave ..."[1] Derselbe singt auch den "Capitolo della nascita di Mecenate"[2], und der Bergamaske aus La nobilissima (M 43) begleitet - wie schon G.C. Croce in Origine (M 53)[3] - sein kaudiertes Sonett mit der Lira da braccio: "Allora il Bergamasco vedendo tanta allegrezza prese la sua lira, e datogli quattro tiratine, con buona grazia cantò il sonetto, chi quì appresso udirassi."[4] Hierzu gehört auch der stereotype Holzschnitt, mit dem hier diese Figur dargestellt wird.[5]

Die "quattro tiratine" lassen an ein Vorspiel in der Art der von Banchieri verwendeten Lautenvorspiele denken[6], die vermutlich zwischen den Texteinschnitten wiederholt werden konnten. Dass die einzelnen Cantastorie ihre bevorzugten Melodie- oder Rezitationsmodelle auf

1) S.320.

2) ebd., S.288; die Version in La Minghina (M 50,1) wird dagegen gesprochen, S.34: "...leggete caro il mio Sig. Isidoro."

3) s. oben, S.42.

4) La nobilissima (M 43f), Fol.34'; die Version in Trastulli (M 46) ist ebenfalls so eingeführt, S.193: "Ora stiamo a sentire il grazioso sonetto sonato e cantato da Fichetto..."

5) La nobilissima (M 43f), Fol.31'. Zum selben Holzschnitt bei G.C. Croce s. Il metamorfosi (M 20), hg. von G. Vecchi, S.IX.

6) Aehnliche Formulierungen in Il scaccia sonno (M 52), zit. unten, Anh.3, S.249.

passende Gedichtformen anwendeten, belegt der Satz "nel suo tono cantollo e suonollo" bei G. C. Croces Sonettvortrag.[1]

Bei den bis jetzt genannten dichterischen Formen - Ottava rima, Capitolo und Sonetto caudato - ist vor allem für die Vertonung der Ottava rima das Romanescamodell zur Anwendung gekommen. Im improvisiert wirkenden Dialog "Cuor mio bello"[2] erscheint eine Art Durvariante des Passamezzo antico. Auf dem Ruggieromodell dagegen basiert die Musik zu den 66 Strophen von "Ninetta mia carissima" aus La nobilissima (M 43).[3] Das Versmass der Sdruccioli wird in homophonem, vierstimmigem Satz syllabisch deklamiert und mit Tonrepetition am Ende jeder Zeile hervorgehoben.[4] Einzig der Schluss der vierten Zeile ist durch melismatischen Wechsel von Leitton - Grundton und Wiederholung gedehnt; die Dehnung bezeichnet das Strophenende und hat, bezogen auf das Wort "asino", komische Funktion. Bei der Einführung des Gedichts fällt wieder der Begriff "tuono": "... ho composto per via de solfizamento un'aierina a tre vose in muodo de Napolitanella... e la musegha overo el ton, de sta bizaria, chi ne vorrà la copia, poderà andar da M. Cengione Allacciati..."[5]

Die Frottola "Viva l'asin"[6] ist auf ähnliche Art vertont; auch ihr liegt das Ruggieromodell zugrunde. Zu den 20 Strophen kommen noch drei weitere mit dem Refrain "Dura dura la bastina."[7] Die nachträgliche Dichtung dieser drei Strophen zur bestehenden Musik zeigt die

1) Origine (M 53), S.123.

2) Barca di Venetia (M 24), Nr.17 (=M 24a, Nr.12, hg. von E. Piatelli, S.54).

3) Fol.17'-23; s. Anh.5, S.267, und 6, S.311. Zum Ruggiero s. Ward, Sp.1087, vor allem Bsp.3

4) Eine in diesem Versmass offenbar typische Vertonung; s.a. Monteverdi, Scherzi musicali, hg. von G. Malipiero, Bd.10, S.37 und 42.

5) Fol.16'/17. Der Satz ist allerdings vierstimmig.

6) La nobilissima (M 43f), Fol.39'-41; s.Anh.6, S.313.

7) La nobilissima (M 43f), Fol.42'.

Verwendung vorgegebener Melodien für neue Texte im passenden Versmass: "... il Sig. Grisardo... compose le tre seguenti stanze in lode della bastina, e subito fatte, le messe in musica nel tuono e imitazione di Viva l'asino."[1] In Rhythmus und Melodieführung dem "Viva l'asin" entsprechende, deklamierende Wendungen erscheinen vor allem in den Madrigalkomödien häufig dort, wo der Text im selben trochäischen Versmass steht:

Bsp.52: La pazzia senile (M 18b), "L'autore per introduttione"

Bsp.53: ebd. (M 18), "Canzone della Violina"

Bsp.54: Il zabaione (M 23), "Danza di pastorelle"

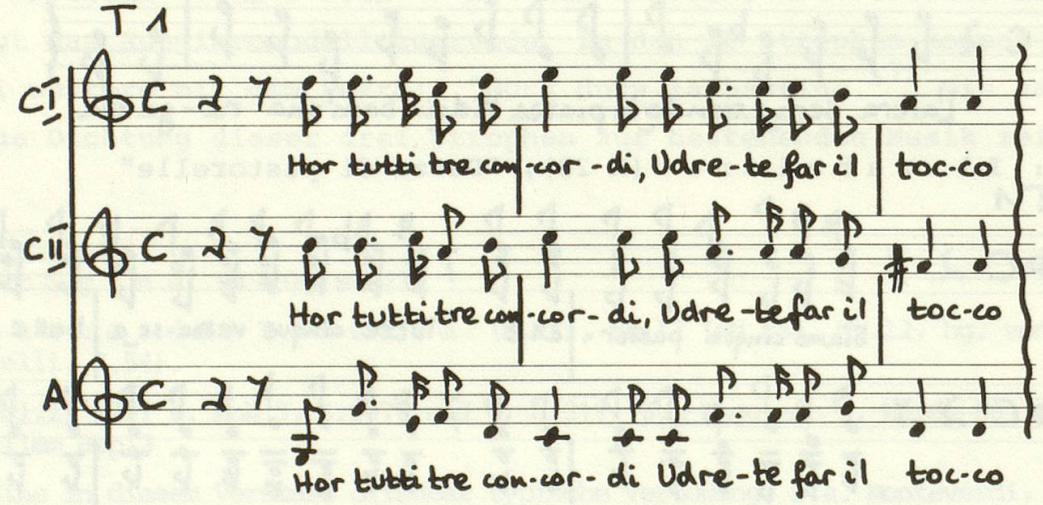
1) ebd., Fol.42.

Harmonisch ist allerdings nur Bsp.52 mit der Stelle aus "Viva l'asin" (T.2) zu vergleichen; Bsp.54 ist "In aria del Spagnoletto" gesetzt. Eine andere Wendung dient für die einfach gesetzten jambischen Verse:

Bsp.55: I l m e t a m o r f o s i (M 20), "Prologo"

Bsp.56: L a p a z z i a s e n i l e (M 18b), "Prologo"

Bsp.57: P r u d e n z a g i o v e n i l e (M 21), "Secondo intermedio, Seconda parte"[1]



1) Die beiden Unterstimmen sind ergänzt nach M 21a. Zu einer harmonisch sehr ähnlichen Wendung s. unten, Bsp.59.

So werden im Volkstümlichen Uebereinstimmungen zwischen musikalischem und literarischem Werk besonders deutlich. Neben Handlungsschema und Personen entsprechen sich auch Ueberlieferungsart und Gestaltungsweise. Ein gemeinsamer Grundstock von Melodieformeln, rhythmischen Gestalten und Setzweisen lässt alle Stücke verwandt erscheinen, und eine stilistische Entwicklung ist nicht sichtbar. Gegenüber der geistlichen Musik ist der volkstümliche Bereich so streng abgegrenzt wie der literarische Bereich vom musikalischen überhaupt. Direkte Anklänge finden sich selten[1], und Entsprechungen in der Gestaltung von Deklamation und motivischen Varianten[2] haben nicht dieselben Ursachen. Auch in den theoretischen Werken erscheint nur ein einziges Beispiel mit einem volkstümlichen Einschlag.[3]

Das weltliche Spätwerk und Monteverdi

Im letzten Jahrzehnt von Banchieris musikalischem Schaffen verschwinden die volkstümlichen Sätze fast vollständig. Aeltere Stücke dieser Art finden noch in den Komödien Verwendung[4] oder sind in Neuauflagen wie der von *Barca di Venetia* (M 24a) enthalten. Nur für *Saviezza giovenile* (M 21a) hat Banchieri zwei Intermedien vielleicht neu komponiert.[5] Die drei selbständigen Werke dieser Periode, *Vivezze di flora* (M 26, 1622), *Il virtuoso ritrovo* (M 28, 1626) und *Trattenimenti da villa* (M 27, 1630), sind dagegen durchwegs pastoralen Charakters; eine Ausnahme bilden einige der von *Il zabaione* (M 23) in

1) s. oben, S.185.

2) s. oben, S.144.

3) *Il principiante* (M 36), Nr.8, ist über Lassos "La sol fa re mi" gearbeitet: zur volkstümlichen Herkunft dieses Motivs s. Torrefranca, S.62 u.ö.

4) s. Anh.3.

5) S.7: "Cunza laviz", und S.16: "Nu semmo tri duttur."

Trattenimenti da villa (M 27) übernommenen Sätze.[1]

Anhand des Spätwerks stellt sich wiederum die Frage nach Banchieris Stil, diesmal vor allem im Vergleich mit Monteverdis 7. Madrigalbuch von 1619. Bezüge erscheinen in Trattenimenti da villa (M 27)[2] und vor allem in Il virtuoso ritrovo (M 28).[3] Persönliche Kontakte zwischen Banchieri und Monteverdi sind in diesen Jahren belegt: Monteverdis Besuch in der Academia dei Floridi am 17. Januar 1620[4], seine Aufnahme als "academico forestiero" in die Academia dei Filomusi um 1625/6[5] und Banchieris Brief an Monteverdi, in dem er den Hinschied von Girolamo Giacobbi (1629) mitteilt.[6]

Bereits Vivezze di flora (M 26) enthalten Anzeichen für eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Madrigal als Gattung der Kunstmusik im Sinne Monteverdis. Banchieri bezeichnet jedes Madrigal mit "concertato" oder "recitato". Der Begriff "concertato" wird für Stücke verwendet, in denen die fünf Singstimmen vorwiegend solistisch oder gruppenweise zu zweien oder dreien über dem Basso continuo geführt sind; hier ist jeweils auch die zu begleitende Stimmenzahl verzeichnet. In "Flora, seconda parte"[7] wird der gleiche Viertakter in fünf verschiedenen Stimmkombinationen wiederholt und mit einem vollstimmigen Abschnitt beschlossen.[8] "Concertato" bedeutet also nicht,

1) M 27, Nr.1, 2, 8 und 12.

2) s. Delfrati, S.607f.

3) Eine ausführliche Schilderung - das Werk wird dabei als "omaggio a Monteverdi" bezeichnet - bietet G. Vecchi: Una seduta, S.39-52.

4) Lettere armoniche (M 41), S.141.

5) Discorso (M 44b), S.118; der unter Anm.4 genannte Brief enthält Banchieris Glückwunsch zu diesem Ereignis. Die Datierung folgt Vecchi: Una seduta, S.44.

6) Lettere scritte a diversi (M 41a), S.150f. (34f.).

7) M 26, Nr.13, hg. von E. Piatelli, S.73.

8) Im Basso continuo wie folgt angegeben: "Tenore e Soprano - Alto e Basso - Doi Soprani - Doi Tenori [sc. Alto et Tenore] - Basso e Soprano - Tutti in Ripieno."

wie in Monteverdis 7. Madrigalbuch, das Konzertieren von Stimmen mit Instrumenten, sondern nur von Stimmen allein. In dieser Weise verwendet Monteverdi den Begriff noch im 6. Madrigalbuch von 1614, um die Sätze mit Generalbass von denen ohne zu unterscheiden. Eine weitere Uebereinstimmung mit dem 6. Madrigalbuch bildet die bei Banchieri in der ganzen Sammlung beibehaltene Zahl von fünf Stimmen; bei Monteverdi ist nur das letzte Stück siebenstimmig. In den mit "non concertato" bezeichneten Stücken[1] ist die Aufspaltung des Stimmverbandes in Gruppen weit weniger ausgeprägt und nur auf kleinem Raum angewendet; Solostellen sind keine vorhanden.

"Recitativo" bedeutet mehrstimmige, homophone und syllabische Deklamation, wobei der Rhythmus dem Metrum des Textes folgt. Am ausgeprägtesten ist die mit "recitativo" bezeichnete Stelle in "Pastor fido, recitato e concertato":[2]

Bsp.58

1) Nr. 5, 9, 14, 15, 17.

2) M 26, Nr.21, hg. von E. Piatelli, S.123.

Bei ganzen mit "recitato" überschriebenen Sätzen[1] ist die Syllabik oft durch Melismen aufgelockert. In keinem Fall steht aber der Begriff mit dem "recitar cantando" der Monodie in Zusammenhang. Vielleicht hat Banchieri ihn verwendet, um sich - wie später bei der S a v i e z z a g i o v e n i l e (M 21a)[2] - den Anstrich von Modernität zu geben. Denn das Wort "recitare" gebraucht er vorher nur in den C o n c l u s i o n i (M 38) mit Bezug auf die Wortverständlichkeit in geistlicher Musik[3] und speziell in Viadanas C o n c e r t i e c c l e s i a s t i c i[4], sowie im Titel der S a l m i f e s t i v i (M 6, 1613): "da recitarsi a battuta larga in concerto." Banchieris Vorstellungen vom Rezitieren stammen offenbar aus dem Bereich der Psalmodie. Eine Bestätigung findet sich in "Alla riva d'un fonte", das in der Art eines Falsobordone notiert ist.[5]

Bsp.59

1) Nr. 6, 18 ("recita"), 19, 20 ("recita").

2) s. oben, S.134.

3) zit. oben, S.168.

4) ebd., S.19: "... far cantare una voce sola, due e tre, con stile recitativo e consonante, in maniera, che... si sentono le parole distinte..."

5) I l z a b a i o n e (M 23), S.14 (das fis im Canto II ist vielleicht ein Druckfehler, s. Bsp.60, Quinto; s. aber auch die beinahe gleiche harmonische

Die Fassung in T r a t t e n i m e n t i (M 27), "Sopra l'orlo d'un fonte", hat demgegenüber einen ausgeschriebenen Rhythmus. Einen Grund dafür bildet neben der Imitation T.8/9 wohl die veränderte Notationsweise mit tempus imperfectum non diminutum und halbierten Notenwerten, bei der die Falsobordone-Stelle sehr ungewohnt auf einer Semibrevis rezitiert werden müsste.

Bsp.60 Ts

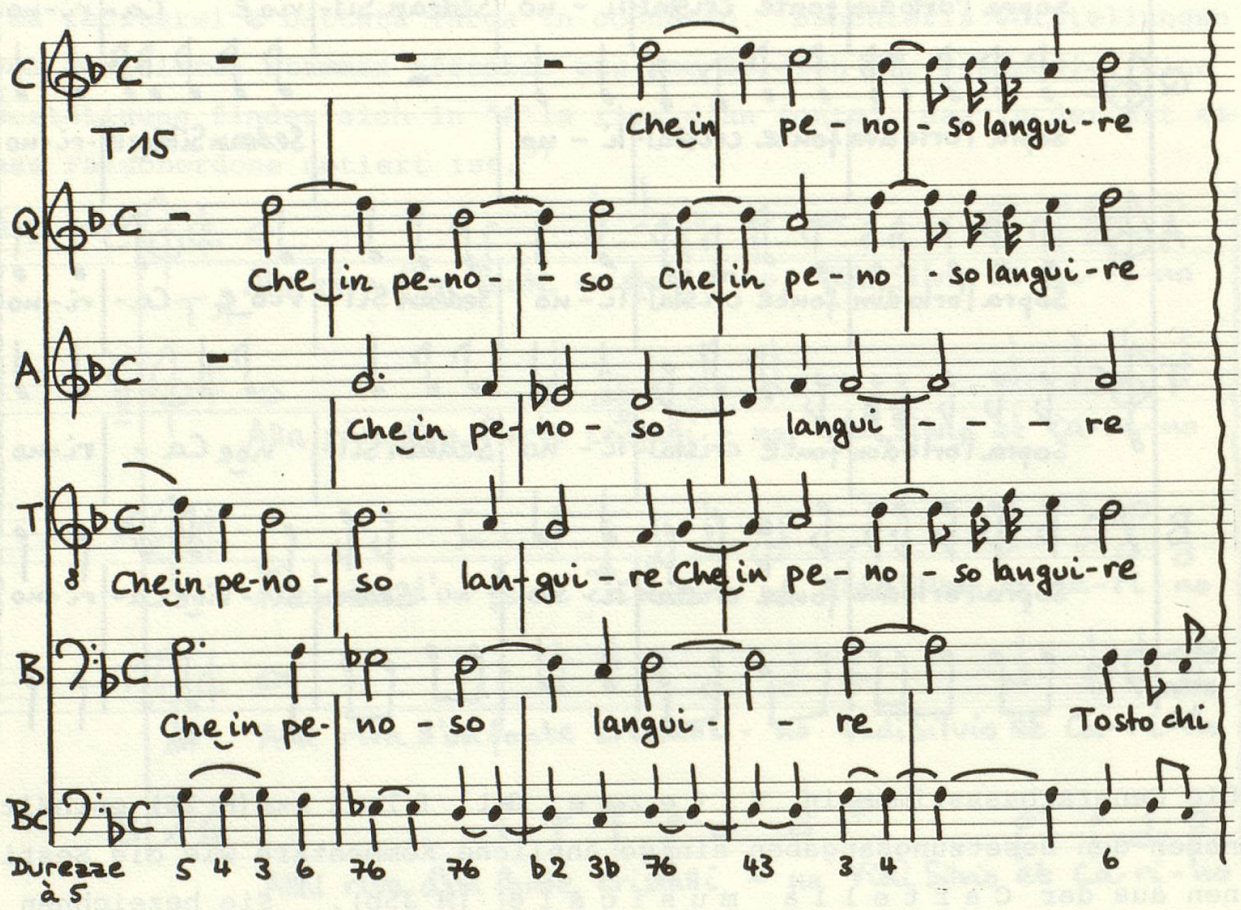
Die Generalbassstimme in V i v e z z e d i f l o r a (M 26) enthält neben den Besetzungsangaben einige ähnliche Kommentare wie die Sestinen aus der C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b).[1] Sie bezeichnen

Wendung im "Et incarnatus" der Messe "Vittoria", S a c r a a r m o n i a (M 4), zit. in Wilbert, S.63, T.4-6).

1) s. oben, S.155f.

Einzelheiten der Setzweise wie "Scherzi"[1], "Pieno e grave"[2], "Fughe roverse"[3] und "entrano le parti"[4]; offenbar sind sie als Begleithilfen für den Generalbassspieler gedacht. Nur einmal weist Banchieri auf die Dissonanzen hin: Mit "Durezze A5" charakterisiert er eine Stelle in "Fili a Tirsi".[5] Die Dissonanzbehandlung entspricht weitgehend den in der Cartella musicale (M 35b) gegebenen Regeln und Beispielen[6]; nur eine Dissonanzauflösung ist irregulär:

Bsp.61



1) Nr. 1, 3, 10, 21.

2) Nr. 4; 16: "ripieno grave."

3) Nr. 4; 2: "Tutti in fuga"; 3: "Ripieno fugato."

4) Nr. 16.

5) Nr. 8, T.15-19.

6) s. oben, S.166.

Die in T. 18 über dem liegenden Basston aus der Oktav schrittweise eingeführte Sept c" im Sopran wird durch einen Terzsprung im Bass zur Quinte über f; die Fortschreitung nach b' bildet bereits eine unbetonte Quarte über diesem f. Um Quintenparallelen beim Eintritt der Sept c" zu vermeiden, wird der Quartvorhalt g im Tenor ins a geführt, und die Oktaven zwischen Alt und Bass sind nur notdürftig verschleiert. Die ganze Stelle wirkt durch diese Stimmführung recht unbeholfen und zeigt, wie schwer Banchieri die eigenständige Gestaltung eines expressiven Inhalts fällt.

Die Besetzung von I l v i r t u o s o r i t r o v o (M 28) ist deutlich beeinflusst von Monteverdis 7. Madrigalbuch.[1] Ausser einem rein vokalen fünfstimmigen Madrigal ohne Generalbass und vier rein instrumentalen Sätzen - davon eine vierstimmige Kanzone wieder ohne Generalbass - sind alle Stücke für eine oder zwei Singstimmen und Generalbass gesetzt; das Mitgehen oder Ersetzen von Singstimmen durch Violinen ist in mehreren Fällen möglich.[2] In zwei Stücken wechseln instrumentale Teile mit vokalen.[3] Neu ist die häufige Verwendung von Ostinatobässen; sie gemahnt ebenfalls an Monteverdi.

Neben "O Mirtillo" - berühmt aus Monteverdis 5. Madrigalbuch - hat Banchieri zwei Texte vertont, die sich auch in Monteverdis 7. Madrigalbuch finden: "Io son pur vezzosetta pastorella"[4] und "Come sei gentile."[5] Die Besetzung ist in beiden Fällen für zwei Soprane und Generalbass[6]; die Texte weisen dagegen grössere Varianten auf. An

1) Das Inhaltsverzeichnis mit Besetzungsangaben ist nach der Basso-continuo-Stimme wiedergegeben in Mischiati, S.103f., und Vecchi: Una seduta, S.45f.

2) Nr. 2-4.

3) Nr. 15 und 16.

4) Nr. 2; Monteverdi, hg. von G. Malipiero, Bd.7, S.41; s.a. Vecchi: Una seduta, S.47, Anm.24.

5) Nr. 3; Monteverdi, hg. von G. Malipiero, Bd.7, S.35; in Vecchi: Una seduta, nicht erwähnt; s.a. oben, S.132.

6) Bei Banchieri steht: "Dui soprani o tenori o violini."

diesen beiden Beispielen soll nicht nur das Verhältnis zu Monteverdi, sondern auch die Frage der monodischen Gestaltung und der Vertonung volkstümlicher Texte untersucht werden.

"Io son pur vezzosetta"[1] weist die übliche, von Banchieri zur Vertonung der volkstümlichen Ottava rima gebrauchte musikalische Struktur auf: Je zwei Zweizeiler werden zusammengefasst und mit einem Ritornell, das auch als Vorspiel dient, voneinander abgegrenzt.[2] Kunstvoll sind die Gestaltung der Strophen als Variationen über einen Romanesca-Bass[3] und der imitatorische Satz. Dagegen verzichtet Banchieri auf die Auskomposition der Ritornelle, die der Generalbassspieler über einem stets gleichen Bass selbst ausführen muss. Die Durchdringung einfacher und kunstvoller Schichten zeigt sich auch an der Behandlung des Textes: Bei Monteverdi ein Sonett[4], bei Banchieri ein Achtzeiler. In diesem ist der Inhalt der ersten 11 Zeilen des Sonetts zusammengezogen, die letzten drei Zeilen sind weggelassen. Gerade sie enthalten jedoch als Gegengewicht des selbstgefällig narzisstischen Anfangs die Klage darüber, dass diese Schönheit von einem Einzigen, Geliebten nicht erhört wird; Monteverdi gestaltet daraus einen expressiven, die Leichtigkeit des Vorhergehenden vertiefenden Schlussteil. Eine solche Dimension fehlt bei Banchieri.

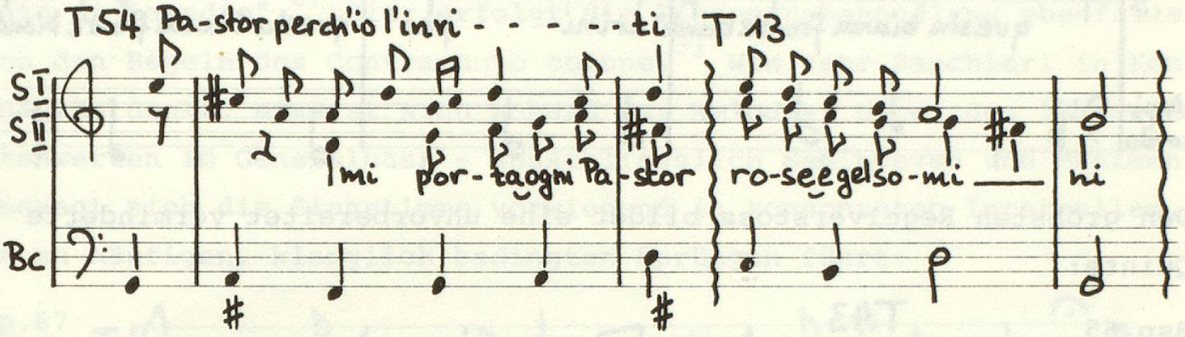
Entsprechendes gilt für den dreistimmigen Satz. Monteverdis Vorgehen beruht auf der Grundlage eines regulären, konsonanten Satzes, der durch konsequente schrittweise Stimmführung aufgebrochen wird. Bei Seitenbewegung entstehen dissonante Bassdurchgänge auf betontem Taktteil,

1) s. Anh.6, S.303.
2) s. oben, S.188.
3) Vecchi: Una seduta, S.46f.
4) ebd., S.49, Anm.24.

Bsp.62

bei Parallelbewegung irreguläre Dissonanzfolgen[1]:

Bsp.63



Solche Dissonanzbehandlung ist weder textbedingt, wie im 5. Madrigalbuch, noch steht sie in Verbindung mit dem monodischen Satz, der über dem Generalbass als Klangfundament Freiheiten der Stimmführung zulässt. Vielmehr sind diese Beispiele vom dreistimmigen, konsonanten Kanzonettensatz herzuleiten, den Monteverdi seit den C a n z o n e t t e a 3 von 1584 gepflegt hat. Während die Koppelung der Oberstimmen in Terzen in späteren Stücken gerade an solchen dissonanten Stellen oft beibehalten ist, hat die unterste Stimme ihre ursprüngliche Funktion als Klangfundament eines Note-gegen-Note-Satzes zugunsten einer eigenständigen, meist schrittweisen Bewegung aufgegeben. Auf diese Weise erreicht Monteverdi eine neuen Gesetzmässigkeiten folgende Durchgestaltung.

Banchieri dagegen behält den konsonanten Satz real bei. Wohl erlaubt auch er sich hie und da Freiheiten in der Dissonanzbehandlung, sie

1) In Gegenbewegung finden sich ähnliche Dissonanzen schon in den S c h e r z i m u s i c a l i von 1607, etwa in "La pastorella", Strophe: T.2 und 6/7, hg. von G. Malipiero, Bd.10, S.42.

stehen aber in der Regel an unbetonter Stelle und sind meist durch Motivwiederholung bedingt.

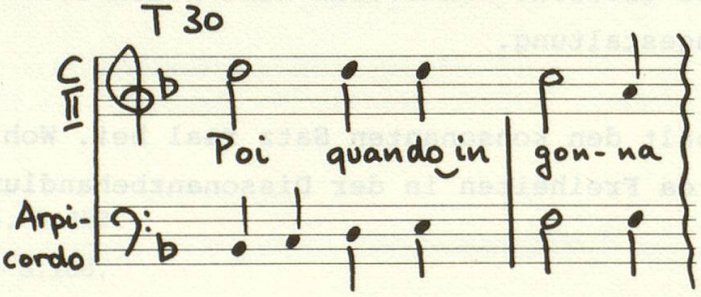
Bsp.64

Den gröbsten Regelverstoss bildet eine unvorbereitet verminderte Quinte:

Bsp.65

eine dritte Stelle folgt den Gesetzen des Contrapunto comune.[1)]

Bsp.66

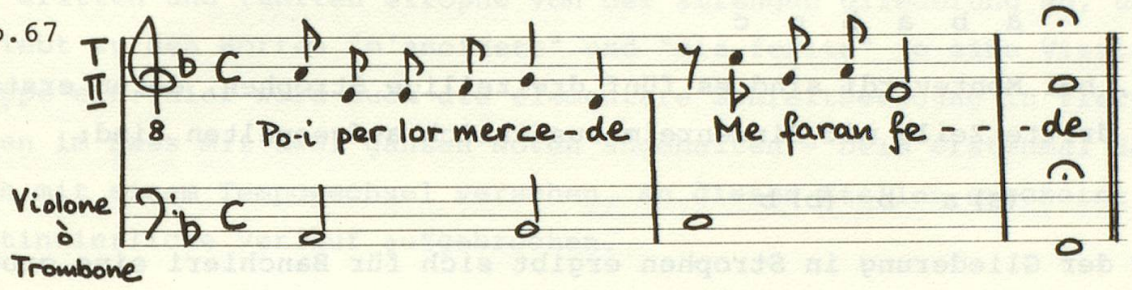


1) s. oben, S.159.

Die Besetzungsangabe "A dui soprani o tenori o violini" zeigt, dass für Banchieri hier weitgehend die Grundsätze der instrumentalen Musik gelten, in welcher die Freiheit der Dissonanzbehandlung eingeschränkt ist: "... la musica deve osservarsi con gli buoni precetti, senza parole come sono toccate, recercari..."[1)]

Genau dieselbe Satzstruktur lässt sich auch bei Besetzung mit einer Stimme und Generalbassbegleitung beobachten, so im fünfteiligen "Lamento di Leandro".[2)] Hier erfolgt die Dissonanzbehandlung ebenfalls nach den Regeln des Contrapunto comune.[3)] Wie sehr Banchieri in Konsonanzen denkt, erweist sich anhand der Melodik: Ueber den längeren Notenwerten im Generalbass - ausschliesslich Semibreven und Minimen - bewegt sich die Singstimme vorwiegend in konsonanten Intervallen, was zu häufigen, klanglich bedingten Sprüngen führt:

Bsp.67



So sehr wie die Melodik an den Klang, so ist der Rhythmus an Gruppierungen innerhalb der Semibrevistakte und Minimaunterteilung gebunden. Die Deklamation macht vorwiegend vom Rhythmus 𝅗𝅥 ♪ ♪ ♪ (seltener 𝅗𝅥 ! ! !) Gebrauch, ohne den Sprachrhythmus zu einer differenzierteren Darstellung im Sinne des "recitar cantando" oder Monteverdis Rezitativen zu bringen: Das einstimmige Rezitieren steht dadurch mit dem mehrstimmigen in Zusammenhang. Die fünf Strophen werden durch

1) C o n c l u s i o n i (M 38), S.60.

2) s. Anh.6, S.306. Zu einem entsprechenden, jedoch dissonanten Satztyp s. Monteverdi, O r f e o : "Mira, deh mira Orfeo", T.1f., hg. von G. Malipiero, Bd.11, S.56.

3) Eine Ausnahme bildet eine frei eingeführte Quart zwischen Semibreven (T.31), sie ist durch das Wort "dolorosi" gerechtfertigt.

fünfmaliges Wiederholen derselben Bassmelodie[1] vereinheitlicht, deren Funktion als selbständige Gegenstimme in der möglichen Aufführungsart mit einer Posaune[2] besonders hervortritt. Von diesen strengen Gesetzmässigkeiten ist die Darstellung des Affektgehaltes stark zurückgebunden und äussert sich vorwiegend im melodischen Bereich (T.4, 17/8, 38, 49/50).

Aehnlich einschichtig ist Banchieris "O bellissimi capelli"[3] im Vergleich zu Monteverdis entsprechendem Stück "Chiome d'oro".[4] Uebereinstimmungen zeigen sich in Inhalt und metrischem Bau der Texte, in der Besetzung und in der formalen Anlage sowie in der ostinaten Bassgestaltung, sodass Monteverdis Vorbild hier am deutlichsten spürbar wird.[5] Banchieris Komposition ist in jeder Beziehung einfacher. Der Text weist zwei sechszeilige Strophen mit dem Reimschema

a b a b c c

auf, bei Monteverdi sind es fünf dreizeilige Strophen, deren erste und dritte Zeile mit Binnenreim zusätzlich aufgespalten sind:

(a) a b (b) b

Aus der Gliederung in Strophen ergibt sich für Banchieri eine grossflächige Anlage von vier Teilen, die zu vier Wiederholungen der Bassmelodie "Aria del Gran Duca" gesetzt sind. Teil 1 und 3 sind mit "Sinfonia" bezeichnet; sie bestehen aus einem Ritornell, das abgesehen vom Stimmtausch zweimal praktisch unverändert vorgetragen wird. Teile 2 und 4 enthalten - ebenfalls nur mit geringen Varianten an Anfang und Ende - die beiden vokalen Strophen. In den letzten sechs Takten

1) Von Banchieri als "Aria d'un Ruggiero" bezeichnet, obschon es sich dabei nicht um das bekannte Bassmodell desselben Namens handelt, das er in anderen Kompositionen eingesetzt hat; s. oben, S.149.

2) Basso continuo, S.11: "Violone o trombone, sonandosi stromento di pienezza s'arpeggia con attenzione e battuta larga."

3) Nr. 16; hg. in Kirkendale: L'aria di Fiorenza, S.128-132.

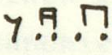
4) Hg. von G. Malipiero, Bd.7, S.176.

5) Delfrati, S.608.

sind Instrumente und Stimmen vereinigt und mit einem ausgeschriebenen Ritardando versehen, genau wie die letzten vier Takte bei Monteverdi. Dieser gestaltet den formalen Ablauf äusserst kunstvoll. Das Stück wird mit drei Ritornellen über demselben viertaktigen Bass eröffnet: das dritte bildet eine Variation des ersten, das zweite enthält ein kompliziertes rhythmisches Spiel in den beiden Oberstimmen. Für die Strophen werden die ersten beiden Takte des Bassostinatos abgewandelt, der Rest bleibt gleich. Nach jeder Strophe (s) folgt ein anderes Ritornell (r):

$$r^1\ r^2\ r^3\ s^1\ r^1\ s^2\ r^3\ s^3\ r^2\ s^4\ r^1\ s^5$$

Während bei Banchieri alle Teile volltaktig beginnen und schliessen, verknüpft sie Monteverdi, indem er jeden Abschnitt auf der zweiten Zählzeit beginnen und auf der ersten enden lässt. Zudem weicht er in der dritten und fünften Strophe von der strengen Gliederung ab, und schiebt zu den Worten "m'ancidete" und "mia ferita" je eine Viertaktgruppe ein. Hier wird auch die elementare Schreitbewegung in Viertelnoten im Bass mit zwei ganzen Noten angehalten - beim erstenmal dazu noch mit einem Tempowechsel versehen. An diesen Stellen erscheint der kontinuierliche Verlauf aufgebrochen.

Banchieris Satz ist auch im rhythmischen Bereich einfacher. Eine einzige rhythmische Figur, die auch in den Strophen spürbar wird, beherrscht das Ritornell:  . Hier ist die Periodisierung mit einer Kadenz nach jeweils zwei Takten in der Art Monteverdis am deutlichsten.[1] Ein Tempowechsel erfolgt vom zweiten Ritornell ("presto") zur zweiten Strophe ("adagio"): er dient formaler Klarheit, nicht expressiven Zwecken.

Sein letztes Werk, T r a t t e n i m e n t i d a v i l l a (M 27), bedeutet gemessen am Stand von I l v i r t u o s o r i t r o v o (M 28) einen Rückschritt. Unter den zwanzig Sätzen sind nur sieben neu kom-

1) Delfrati, S.608.

poniert, zwölf aus Il zabaione (M 23) übernommen, und Nr.9, "Aura che intorno spiri", stammt von Giovanni Ghizzolo[1]; den Sopran verwendet Banchieri als Tenor eines vierstimmigen Satzes (Nr.10). Bei überwiegender Fünfstimmigkeit ist ausser dem Basso continuo keine instrumentale Beteiligung vorgesehen. Demgemäss erscheint von "O bellissimi capelli", das Banchieri hier wieder verwendet, nur die am Anfang leicht erweiterte zweite Strophe "Trecce ombrose" (Nr.17); die Ritornelle sind weggelassen. Unauskomponierte Generalbassritornelle in der Art von "Io son pur vezzosetta" kommen noch zweimal vor (Nr. 16 und 18), vom Bassostinato wird dagegen kein Gebrauch mehr gemacht.

Auch anhand von Trattenimenti da villa (M 27) ergibt sich, dass Monteverdis Werk für Banchieri nur äusserliche Anregung blieb, ohne die Kompositionsweise grundsätzlich zu verändern und Ausgangspunkt zu einer selbständigen Entwicklung zu bilden. Aber auch Banchieris Kräfte haben spürbar nachgelassen: "... L'età sessagenaria accoppiata con vista di basso rilievo... m'hanno posto una massima in capo di non mai più poner caratteri in cartella, e per effettuare il mio terminato pensiero, la trionfante mia cartella, fida compagna notte e giorno per una quaresima d'anni, ho fatta vittima di Volcano. V.S. per tanto mi commandi in altro, eccetto in componimenti di solfe..."[2]

1) Il secondo libro de Madrigali, op.6, Milano 1610.
2) Lettere armoniche (M 41), S.118.

SCHLUSS

Banchieris Werke spiegeln in ihrer ganzen Vielfalt eine einheitliche Denkungsart, die seinem Herkommen, Stand und Charakter entspricht. Seine Haltung findet im literarischen Werk ihren konkreten, begrifflichen Ausdruck. Seit den frühen Eselschriften erscheint der Topos der verkehrten Welt als Reaktion auf die vorwiegend von der Wissenschaft ausgehenden Veränderungen. Denn Banchieris Weltbild zeigt sich als unveränderliches, geschlossenes System, in welchem jedes Ding seinen festen Platz hat.

Vor allem für das Verhalten des Einzelnen gelten Regeln in Form von Sprichwörtern, lehrhaften Novellen und Komödien als Abbild der Wirklichkeit: Sie halten eigengesetzliches Handeln in Schranken. Durch die Verwendung volkstümlicher Stoffe und Stilelemente gibt Banchieri diesem Weltbild den Anstrich von naturgegebener, uralter Gültigkeit; die Menschen darin werden auf dieselben immerwiederkehrenden Typen zurückgeführt. In die Szenerie des Welttheaters ist auch die ewige Seligkeit als überirdische Ebene und Gegenstück zur Schlechtigkeit des Diesseits einbezogen.

In den literarischen Werken fehlt die Dimension des Traums, des Mythos oder der Utopie; Banchieri reproduziert die Welt so, wie sie ist. Er schildert in den Bologneser Schriften seine Stadt, ihre Sprache, Bräuche und kulturellen Leistungen; in den Novellen erzählt er nach, was schon gesagt wurde; in den Komödien folgt er einem immer gleichen Modell, und in den Briefen verwendet er stets dieselben Formeln. Eigenes vermag er nur in seltenen Fällen zu geben; es liegt auch nicht in seiner Absicht, ist er sich doch seiner geringen dichterischen Fähigkeiten selbst bewusst. Der Hauptakzent seiner Schriften liegt auf dem Erfreuen und Lehren ("dilettare e insegnare"); Lehren heisst dabei konkrete Anweisungen geben, und die Heiterkeit dient nicht selten dazu, Andersgeartetes zu verlachen.

Für die Musik gilt Aehnliches. Auch hier verzichtet Banchieri in den Lehrschriften zugunsten von praktischen Anweisungen auf alle spekulativen Elemente. Im didaktischen Bereich bietet er klare, allgemeinverständliche Formulierungen: Einzelne Dinge - etwa den Contrapunto comune - hält er dabei in einer bis anhin nicht erreichten Deutlichkeit fest; eine Neuerung in der Solmisation nimmt er selbst wieder zurück.

Das Verhältnis von Alt und Neu in der Musik seiner Zeit hat Banchieri mehrfach beschäftigt. Obschon er Monteverdi vorbehaltslos anerkennt, hält er doch Zeit seines Lebens an den Ansichten fest, die er bei dessen Gegner Artusi voll unterstützt. Seine musikalischen Werke entsprechen dieser Haltung. In der Frühzeit zeigt sich Eigenständiges: die Einführung der Spartitura, die Intermedien der Madrigalkomödien und die Kombination von Motette und Kanzone. Banchieris Satz hält sich jedoch in den von Autoritäten wie Zarlino, Palestrina und Marenzio gesetzten und nur im Contrapunto comune teilweise erweiterten Grenzen. Weder das monodische Rezitativ noch die Dissonanzbehandlung in der Art Monteverdis hinterlassen Spuren in Banchieris Kompositionen, in denen expressive oder dramatische Elemente kaum zur Entfaltung kommen. Die eigenständige Ausdrucksweise, die er sich in einigen geistlichen Vokal- und Orgelsätzen zur Elevation erschliesst, gibt er später wieder auf. Mit der Tradition der Kunstmusik setzt sich Banchieri konkret auseinander anhand von Zitaten, Parodien, Nachahmungen und Bearbeitungen. Auch volkstümliche Elemente spielen in seiner Musik eine Rolle, doch erlangen sie nicht dieselbe Bedeutung wie im literarischen Werk.

Banchieri bleibt somit auf dem sicheren Boden des in Regeln Fassbaren. Wie in seiner Lebensbewältigung zeigt sich auch in seinem Schaffen das Streben nach einem geschlossenen System, in welchem Unterordnung Geborgenheit bedeutet und eine selbständige Auseinandersetzung mit dem Leben ersetzt. Dadurch weist Banchieris Kunst gerade im Vergleich zu derjenigen Monteverdis weit weniger individuelle Züge auf und ist in erster Linie geprägt von den Normen und Typen seiner Zeit.

ANHANGSTEIL

ABKUERZUNGEN

A	Alto, Altus
AfMw	Archiv für Musikwissenschaft
AIM	American Institute of Musicology
Aml	Acta Musicologica
B	Basso, Bassus
Bc	Basso continuo
BMB	Bibliotheca Musica Bononiensis
Bs	Basso seguente
C	Canto, Cantus
CHM	Collectanea Historiae Musicae
CMM	Corpus Mensurabilis Musicae
CP	Capolavori Polifonici
Cp	Contrapunto
DBI	Dizionario Biografico degli Italiani
F	Fusa
GR	Graduale Romanum
L	Longa
LU	Liber Usualis
MGG	Die Musik in Geschichte und Gegenwart
MSD	Musicological Studies and Documents
O	Organo
Q	Quinto, Quintus
RISM	Répertoire International des Sources Musicales
RMI	Rivista Musicale Italiana
S	Soprano
Sb	Semibrevis
T	Tenore, Tenor; Takt

BIBLIOTHEKSSIGLEN

D-Dl	Dresden, Sächsische Landesbibliothek
F-Pa	Paris, Bibliothèque de l'Arsenal
US-AA	Ann Arbor, University of California, Music Library
BE	Berkeley, University of California, Music Library
CA	Cambridge, Mass., Harvard College Library
Cn	Chicago, Newberry Library
COSM	Columbus, Ohio State University, Music Library
NH	New Haven, School of Music Library, Yale University
NYcu	New York, Music Library, Columbia University
NYp	New York, Public Library
PROb	Providence, John Carter Brown Library
PRu	Princeton, Princeton University
R	Rochester, Sibley Music Library, Eastman School of Music, University of Rochester
SM	San Marino, Huntington Library
U	Urbana, University of Illinois Library

ANHANG 1

SYSTEMATISCHES WERKVERZEICHNIS

WERKREGISTER

Zusammengefasst nach dem Werkverzeichnis Mischiatis.[1] Nachgetragen sind bei Mischiati nicht verzeichnete Standortangaben[2], Faksimilia, Ausgaben ganzer Werke sowie die RISM-Nachweise.[3] Die Seitenzahlen nach dem Titel beziehen sich auf den Textteil.

A. SELBSTAENDIG ERSCHIENENE WERKE

I. Musik und musikalische Schriften

M	RISM	op.	Titel
			1. Geistliche Musik
			a) Messen
1	B 799		Concerti ecclesiastici Venetia, Giacomo Vincenti, 1595 15, 55, 114, 139, 146, 171ff
1a	-		ebd. 1595
2	B 801		Messa solenne Venetia, Ricciardo Amadino, 1599 13, 114, 138f, 142, 144ff, 169, 171, 174ff, 288ff

1) Mischiati, S.53-175.

2) Die Angaben zu F-Pa verdanke ich der freundlichen Mitteilung von Herrn J. Guignard.

3) RISM A I (Laufnummern), B I (Jahreszahlen) und B IV (Seitenzahlen).

M	RISM	op.	Titel
2a[1]			1599/1600
3	B 810	41	Sacra armonia Venetia, Bartolomeo Magni, 1619 171, 181
4	B 811	42	Primo libro delle messe/ e motetti Venetia, Alessandro Vincenti, 1620 169f, 186, 207
	b) Psalmensammlungen		
5	B 800		Salmi a cinque Venetia, Ricciardo Amadino, 1598 13
6	B 807	33	Salmi festivi Venetia, Ricciardo Amadino, 1613 206
	c) Motetten, geistliche Konzerte		
7	B 802	16	Ecclesiastiche sinfonie Venetia, Ricciardo Amadino, 1607 Hg. C. Bowman: The ecclesiastiche sinfonie (op.16) of Adriano Banchieri. Diss. maschr. New York Univ. 1971. 21, 129, 138f. 142, 145ff, 292ff
8	B 803	21	Gemelli armonici Venetia, Ricciardo Amadino, 1609 139
8a	B 804	21	ebd., 1622 19
9	B 805	23	Vezzo di perle/ musicali Venetia, Ricciardo Amadino, 1610
9a	-	23	Milano, Her. di Simon Tini et Filippo Lomazzo, 1610
9b	B 806	23	Venetiis, Apud Ricciardum Amadinum, 1616

1) Zu einer vermutlichen zweiten Auflage s. Mischiati, S.57, Anm.69.

M	RISM	op.	Titel
10[1]	-		Secondi nuovi pensieri/ ecclesiastici Milano, Her. de Tini & Fil. Lumazzo, 1611
11	B 808	35	Terzo libro/ di nuovi pensieri ecclesiastici Bologna, Heredi di Giouanni Rossi, 1613 Faks. hg. von G. Vecchi. Bologna 1969 (=BMB 4,40). 17f, 65, 93, 97, 120, 170ff, 178, 181ff, 187
12	B 809		Due ripieni/ in applauso musicale Bologna, Heredi di Giouanni Rossi, 1614 17, 139
13	B 811a	48	Dialoghi/ concerti sinfonie e canzoni Venetia, Stampa del Gardano, 1625 92f, 111, 117, 122, 170ff, 179, 181ff
13a	B 811b		Dialogi, / concertus, et symphoniae Ingolstadii, ex typographeo Gregorii Haenlini, 1629 19, 120

2. Instrumentalmusik

14	B 835		Canzoni alla francese Venetia, Ricciardo Amadino, 1596 Hg. L. Bartholomew. Madison 1975 (= Recent Researches in the Music of the Renaissance 20). 13, 16, 114, 138ff, 146
15	B 836		Fantasie/ overo canzoni alla francese Venetia, Ricciardo Amadino, 1603 Hg. D. Kelly: The instrumental ensemble fantasias of A. Banchieri. Diss. maschr. Florida State Univ. 1962. 55, 146, 180
16	B 837	26	Moderna armonia Venetia Ricciardo Amadino, 1612 120

1) Wohl verloren; s. Mischiati, S.68, Anm.89; ein Satz ist in T e r z o l i b r o (M 11), S.54f. aufgenommen.

M	RISM	op.	Titel
	3. Weltliche Musik		
	a) Canzonetten		
17	B 812		Hora prima/ di recreatione Venetia, Ricciardo Amadino, 1597 16, 47f, 149, 193f, 299ff
17a	B 813		ebd., 1603
18	B 816		La pazzia senile Venetia, Ricciardo Amadino, 1598 16, 48, 50, 55, 60, 65, 70f, 187, 197, 201, 250
18a	B 819		Colonia, Gerardo Greuenbruch, 1601
18b	B 817		Venetia, Ricciardo Amadino, 1599 13, 16, 72, 150f, 189, 201f, 251
18c	B 818		ebd., 1601
18d	B 820		ebd., 1604
18e	B 821		ebd., 1607 Hg. G. Torchi, in: L'arte musicale in Italia. Bd.4, Mailand o.J., S.281-344. Hg. B. Somma. Rom 1960 (=CP 6).
18f	B 822		ebd., 1611
18g	B 823		ebd., 1621
19	B 824		Studio dilettevole Milano, Gio. Francesco Besozzo & compagno, 1600 94, 152, 189ff
19a[1)]	-		Colonia, Ger. Greuenbr., 1603
20	B 825		Il metamorfosi/ musicale Venetia, Ricciardo Amadino, 1601 Hg. G. Vecchi: Adriani Banchieri opera omnia. 1: Madrigalia cum tribus vocibus. Bd.2, Bologna 1963 (=Antiquae Musicae Italicae Monumenta Bononiensia 12). 150, 192f, 195f, 198f, 202, 246, 248

1) Nicht erhalten; s. Mischiati, S.88f.

M	RISM	op.	Titel
20a	B 826		ebd., 1606
21	B 830	15	Prudenza giovenile Milano, Herede di Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1607 94, 111, 129f, 194ff, 202, 244, 251f
21a	B 831		Saviezza giovenile[1] Venetia, Bartolomeo Magni, 1628 Hg. R. Allorto. Mailand 1956. 20, 60, 127, 134, 137, 202f, 206, 252
22[2]	-		Tirsi/, Fili, e Clori Venetia, Ricciardo Amadino, 1614 17f, 55, 188, 247, 251
	b) Madrigale		
23	B 827		Il zabaione/ musicale Mediolani, apud haer. Simonis Tini & Philippum Lomatium, 1604 19, 94, 188, 198, 201, 203, 206, 216, 250ff
24	B 828	12	Barca di Venetia/ per Padova Venetia, Ricciardo Amadino, 1605 94, 152, 188f, 196ff, 200, 245, 250, 252
24a	B 829		Venetia, Bartholomeo Magni, 1623 Hg. E. Piatelli. Rom 1969 (=CP 9). 19f, 196, 200, 203
25	B 832	18	Festino/ nella sera del giovedì grasso Venetia, Ricciardo Amadino, 1608 Hg. B. Somma. Rom 1956 (=CP 1) 17, 28, 36, 81, 114, 121, 127, 129f, 188, 193, 198, 246, 248, 256
26	B 833	44	Vivezze di flora/ e primavera Venetia, Bartholomeo Magni, 1622 Hg. E. Piatelli. Rom 1971 (=CP 12). 60, 78, 132, 149f, 188, 203ff, 207f, 247

1) "Opera prima, e IV impressione."

2) Zerstört; s. Mischiati, S.95.

M	RISM	op.	Titel
27	B 834		Trattenimenti da villa Venetia, Alessandro Vincenti, 1630 19, 47, 60, 98, 115, 188, 203f, 207, 215f, 250, 252f
28	B 840	49	Il virtuoso ritrovo/ academico Venetia, Bartholomeo Magni, 1626 55, 60, 114, 117, 132, 188, 203f, 209ff, 246, 250, 252, 303

4. Musiktheorie

a) Choral und Liturgie

29	-	25	La mano Milano, Her. de Simon Tini & Filippo Lomazzo, 1611
30	S.115		Cartellina del canto fermo Bologna, Heredi di Gio. Rossi, 1614 120, 123
31	S.113		Cantorino utile Bologna, Heredi di Bartol. Cochi, 1622 20, 59, 120
32	S.115		Frutto salutifero Bologna, Heredi di Gio. Rossi, 1614 17, 59, 89, 93, 115, 169, 179, 181
33	-		Direttorio monastico[1)] Bologna, Heredi di Gio. Rossi, 1615 US-NH: Cupboard Nk52 B22 17, 53, 58f, 93, 98, 101f, 111, 189
34	-		Progressi politici/, e christiani di S. Francesca Romana Bologna, Heredi di Gio. Rossi, 1616 53, 58f

1) Wie sehr dieses Buch in Gebrauch war, zeigt die Bemerkung in Alfonso Bovio di Finales C a n t o r i n o O l i v e t a n o : "... essendo quasi estinto per la penuria de tomi il Direttorio Monastico del P.D. Adriano Banchieri ... stampato il 1615 tanto utile..." Zit. nach Pedrell, Bd.1, S.241.

M	RISM	op.	Titel
	b) Gesang und Komposition		
35	B 845, S.114		Cartella Venetia, Giacomo Vincenti, 1601 16, 36, 52, 68, 90, 103, 120, 123, 125f, 128, 166
35a	B 845, S.114		La Cartella ebd., 1610
35b[1]	B 845-7, S.114	37[2]	Cartella musicale ebd., 1614 US-AA: Rare Book Room MT 860.A2 B22; NYp:*MH Faks. hg. von G. Vecchi, Bologna 1968 (=BMB 2, 26) 14, 17f, 20, 47, 59, 61, 81, 83, 90, 97, 102, 112f, 115ff, 123, 125ff, 131f, 134ff, 149, 153ff, 190, 207f, 309
35c	S.114	35	La cartellina/ musicale ebd., 1615 US-AA: Rare Book Room MT 860.A2 B23 1615 18, 38, 59, 64, 92, 190
35d	S.114		La Banchierina ebd., Alessandro Vincenti, 1623 US-NYcu: C MT 860 B2 20, 36, 59, 75, 83, 115, 125, 167
36	B 848	46	Il principiante/ fanciullo Venetia, Bartolomeo Magni, 1625 18f, 52, 117, 164, 167, 203
	c) Orgel		
37	B 841, S.115		L'organo suonarino Venetia, Ricciardo Amadino, 1605 Faks. hg. v. G. Cattin. Bologna 1968

1) Seitenzählung '1-'16 (nicht original), *1-*8 (original nur die S.1-4), 1-218 (original; zu Fehlern s. Mischiati, S.112f). Zu einem zweiten Abzug mit der Jahreszahl 1615 s. ebd., S.116, Anm. 170bis.

2) Nur im Titel der "Moderna pratica musicale", C a r t e l l a m u s i c a - l e , S.161.

M	RISM	op.	Titel
(37)			(=BMB 2, 31) und Amsterdam 1969 (= Biblioteca Organologica 27).[1)] 16, 68, 81, 116, 120, 122ff, 129, 141, 168ff, 175ff, 183, 187, 309
37a	B 842, S.116	25	ebd., 1611 81, 89, 114f, 124, 135, 171, 177, 180
37b	B 843, S.116	43	ebd., 1622 20, 171, 179ff
37c	B 843, S.116		ebd., 1627
37d	B 844, S.116		ebd., 1638
38	S.115	20	Conclusioni/ nell suono dell'organo Bologna, Heredi di Gio. Rossi, 1609 Faks. o.Hg., o.O., o.J. [Mailand 1934] und Faks. hg. von G. Vecchi. Bologna 1968 (=BMB 2,24) 22, 36, 47, 53, 57, 59, 65, 81, 90, 107f, 110, 115, 121, 124f, 127, 131ff, 139, 141, 149, 168f, 172, 179, 203, 213
38a	S.113		Armoniche conclusioni Bologna, Gierolamo Mascheroni, 1626
39	S.115		Conclusiones/ de musica in organo modulanda Bononiae, Typis Hieronymi Mascheronii, 1627 20, 55
	d) Verschiedenes		
40	B 847a		La sampogna/ musicale Bologna, Girolamo Mascheroni, 1628 19, 40, 57, 65, 82f, 93, 118ff, 244

1) Hinzugefügt sind Teile der Auflagen M 37a und M 37d; diese Teile sind nach dem Faksimile zitiert mit Seitenzahlen in runden Klammern.

M	RISM	op.	Titel
41[1]	S.115		Lettere armoniche Bologna, Girolamo Mascheroni, 1628 Faks. hg. von G. Vecchi. Bologna 1968 (=BMB 5, 21).[2] 14ff, 19ff, 36, 53ff, 60, 64f, 78, 81f, 85, 89f, 92ff, 97ff, 102f, 105, 107, 109ff, 116ff, 120, 122, 124f, 127f, 134, 136, 190, 204, 216
41a	-		Lettere scritte a diversi/ patroni, & amici erw., Bologna, Nicolò Tebaldini, 1630 20f, 54, 56f, 61, 82ff, 90, 97ff, 102f, 105, 116, 204

II. Literarische Werke[3]

1. Eselschriften

42	-		La nobiltà/ dell'asino Venetia, Barezzo Barezzi, 1592 US-CA: Ital 7812.1.35; NYp: *KB 1592; SM: 317041 15, 25ff, 37, 57, 69, 71, 73, 76, 78, 81, 85, 264f
42a	-		ebd., 1592, mit teilweise verschiedenem Titelblatt
42b	-		Pavia, Andrea Viani, 1592
42c	-		Venetia, Barezzo Barezzi, 1599 F-Pa: 4° B.L.4906; US-BE: PQ4605 B8N6 1599 Case X; CA: *50-1933;

1) Seitenzählung: *1-*16 (nicht original), 1-160.

2) Hinzugefügt sind die in der Auflage M 41a neu hinzugekommenen Briefe; wo die Seitenzählung des Faksimiles vom Original abweicht, ist sie in runden Klammern dazugestellt.

3) Alle ausser M 42a-i unter dem Namen Camillo Scaliggeri dalla Fratta erschienen. Zum Titel von M 42c s. oben, S.27; zum Verfasservermerk in M 42f s. oben, S.62, Anm.3.

M	RISM	op.	Titel
(42c)			Cn: Case Y 712.B195; NH: Beinecki Lib. Hd 35 18 (2 Exemplare); NYcu: Spec. Coll. B851 B22 T5 1599; U: Rare Books Room B 144 26f, 47, 63, 65, 70, 73, 77, 82, 91, 94, 96, 123, 191, 244, 265ff, 310
42d	-		ebd., Camillo Bortoli, 1664 US-PROb: H664 B 213n
42e	-		ebd., Alessandro Zatta, 1666 US-U: Rare Books Room B 145
42f[1]	-		The noblenesse/ of the asse London, Thomas Greede, 1595 62
42g	-		La noblenesse, excellence, et antiquité de l'asne Paris, François Huby, 1606 US-CA: *IC6 B2206 Eh606n
42h[2]	-		Von dess Esels Adel/ und der Saw Triumph an Tag gegeben, durch Griphango Fabro-Miranda, o.O. 1617 US-U: Rare Books Room 854S74 OsGm 1615 33
42i	-		dasselbe in: Amphitheatrum sapientiae socraticae jocoseriae Hanoviae, Typis Wechelianis, 1619 28
43A,B[3]	B 814		La nobilissima/ anzi asinissima compagnia delli briganti della bastina Vicenza, Heredi di Perin ad instanza di Barezzo Barezzi, 1597 F-Pa: 4° B.L.5905; US-R: Vault ML 171 R142 (B); CA: Ital 7812.1.31 (B) 15, 25f, 28, 57, 63, 81, 86, 91f, 199f, 244f, 311ff

1) Uebersetzung von M 42.

2) Uebersetzung von M 42c.

3) Von der ersten Auflage bestehen zwei Abzüge, der eine (43A) ohne, der andere (43B) mit Noten. Nr. 43a fehlt bei Mischiati.

M	RISM	op.	Titel
43a	-		La bastina, compagnia nobilissima[1] Ferrara, Vitt. Baldini, 1597 F-Pa: 8° B.L.7121; US-BE: t 782f T323
43b	B 815		Milano, Pacifico Pontio, 1598
43c	-		Milano, Gratiadio Ferioli, 1598
43d	-		Torino, Cavallieri, 1598
43e	-		Ferrara, Baldini, 1598
43e1			Ferrara, Baldini, 1608 US-Cn: Bonaparte Collection No.5023
43f	-		Venetia, Barezzo Barezzi, 1611 US-Cn: Bonaparte Collection No.5204 27, 35, 53, 70, 77, 85f, 103, 108, 138, 199ff, 244f, 247, 249f, 267ff
43g	-		Venetia, Alessandro Zatta, 1666

2. Bologneser Schriften

44[2]	-		Discorso/ per fuggire l'otio estivo Bologna, Theodoro Mascheroni e Clemente Ferroni, 1622 19, 31, 36, 53, 63, 65f, 74, 76, 78, 81f, 85, 87, 103, 106, 108, 114
44a	-		Discorso/ di Camillo Scaliggeri dalla Fratta ebd., Girolamo Mascheroni, 1626 78, 85
44b	-		Discorso/ della lingua Bolognese ebd., Francesco Mascheroni, 1629 US-Cn: Bonaparte Collection No.5424 Faks hg. von G. Vecchi. Bologna 1969 (=BMB 5,12) 21, 31, 36, 47, 63ff, 68ff, 73f, 78, 81ff, 87, 95ff, 99, 101, 104ff, 110, 115, 187, 189, 204, 245
44c	-		ebd., Clemente Ferroni, 1630 US-NH: Cupboard Nk52 B22

1) Titel wie M 43e, wiedergegeben in Mischiati, S.142.

2) Seitenzählung: *1-*16 (nicht original); 1-38.

M	RISM	op.	Titel
45	-		Lettera nell'idioma natio Bologna, Clemente Ferroni, 1633 Hg. in: Guidicini, Fernando: Giudizi d'arte sulla scuola pittorica bolognese nei secoli 17 e 18, Bologna 1885, S.9-18. 19, 37, 40, 66, 85, 107, 110, 115
53[1]	-		Origine/ delle porte, strade, borghi, contrade, vie, viazzoli, piazzole, salicate, piazze e trebbi dell'illustrissima città di Bologna Bologna, Ferroni, 1635 19, 37, 40ff, 47, 64ff, 68ff, 72, 74, 77, 82, 84, 86, 93, 97, 107ff, 199f, 245
53a	-		Bologna, Costantino Pisarri, 1712
3. Novellen			
46[2]	-		Trastulli/ della villa Bologna, Mascheroni, 1627 US-COsm 20, 35ff, 39, 41, 43ff, 49ff, 57, 61, 63, 65f, 68f, 73ff, 94, 97ff, 105ff, 110f, 114f, 120f, 127, 130, 136f, 149, 166, 189, 198f, 246f 269ff
46a	-		Venetia, Gio. Antonio Giuliani, 1627 US-BE: 782 B 215 t; Cn: Y 712.B197; PRu: Ex 3122.286.391
47	-		Di Sulpizia Romana/ trionfante trattenimenti cinque Bologna, Gio. Batt. Ferroni, 1668 19, 43, 46f, 58, 66f, 74f, 77, 82f, 85, 97f, 101, 103, 105f, 248
48	-		Novella di Cacasenno Bologna, Eredi del Cochi, 1641 Hg. in: Croce, Giulio Cesare: Bertol-

1) Seitenzählung: *1-*16 (nicht original), 1-128.

2) Seitenzählung: *1-*16 (original ohne *); 1-424.

M	RISM	op.	Titel
(48)			do e Bertoldino con l'aggiunta della novella di Cacasenno. Hg. H. Chiari. Mailand 1973.[1)] 22, 43ff, 49, 69, 78, 82f, 85, 191, 246, 248
48a	-		Bologna, Girolamo Cochi, o.J.
52	-		Il scaccia sonno Bologna, Antonio Maria Magnani, 1623 44, 47, 49ff, 57, 63, 74f, 78f, 81ff, 94, 100, 103, 199, 245ff
52a	-		Venetia, Angelo Saluadori, 1637
52b	-		Bologna, Camillo Magnani, 1691

4. Komödien

49	-		Il furto amoroso Venetia, Giacomo Vincenti, 1613 US-CA: Ital 7812.1 18, 48, 50ff, 60ff, 65, 67, 70, 75, 81, 85f, 100, 102f, 123, 130, 193, 244, 247, 250ff, 277ff
49a	-		La Catlina di Budri Bologna, Bartholomeo Cochi, 1616 F-Pa: 8° B.L.7722 48
49b	-		ebd., 1619
49c	-		Bologna, Sarti, o.J. US-CA: Ital 7812.1.39*
49d	-		Il furto amoroso Venetia, 1621
49e	-		Brescia, Fontana, 1622
49f	-		La Catlina da Budri Bologna, Eredi del Cochi, 1628
49g	-		ebd., 1650
50	-		L'Urslina/ da Cravalcor Bologna, Bartolomeo Cochi, 1620 41, 48ff, 82, 111, 123, 193, 250f

1) Zu weiteren Ausgaben s. Rouche: Il Bertoldo. S.31f.

M	RISM	op.	Titel
50a	-		Bologna, Eredi del Cochi, o.J.
50,1	-		La Minghina/ da Barbian Bologna, Bartolomeo Cochi, 1621 F-Pa: Re 4266; US-CA: Ital 7812.1 46, 48, 50ff, 57, 65f, 85f, 106, 112, 123, 199, 247, 251, 284f
51	-		La fida fanciulla Bologna, Nicolo Tebaldini, 1629 US-CA: Ital 7812.1 48f, 51, 53, 61, 64, 67f, 82, 85, 87, 94, 100, 102ff, 130, 247, 252f, 285f
52			s. nach Nr.48
53			s. nach Nr. 45

B. WERKE IN SAMMELDRUCKEN UND THEORETISCHEN SCHRIFTEN

RISM	Werknummer oder Titel
1602^{20}	M 23: 3. 56
1609^{33}	Ricercare del quinto tono, Ricercare del sesto tono. 56
1611^{15}	= 1609^{20}
1615^{3}	M 35b: S.151-160. 56
1616^{2}	M 8: 10, M 9: 4. - Exultate iusti in domino.
1617^{24}	M 14: 5,6 und 10.
1620^{2}	Laetabitur Dominus. 56
1621^{4}	= 1620^{2}

RISM	Werknummer oder Titel
1622^{2}	M 9: 3. - Domine exaudi vocem meam, Bonum est confiteri domino.
1622^{3}	= 1616^{2}
1622^{17}	= 1609^{33}
(1622) S.904	M 35: S.70-77; und M 35b: S.91/2, 96, 98, 100, 102/3, 106-110 (nur Beisp.); 140-147, 189-191. In: Lodovico Zacconi: Prattica di Musica, Seconda parte. Venedig 1622, S.227-239.
1623^{2}	M 7: 10, M 9: 18. - Sancti et iusti in domino, Exultate deo.
(1623)	Tricinorum sacrorum decas tertia. Johann Dillinger. Magdeburg 1623. - M 18: 20.[1]
1624^{2}	Veni desideratus. 56
1626^{2}	M 7: 13, 14 und 16.
1626^{3}	Letanie. 56
1626^{4}	M 7: 13 und 14.
1627^{1}	M 9: 19. - Vidi speciosam. Exultate justi.
1627^{2}	M 9: 2, 5-15 und 19-21. - Veni in hortum meum, Osculetur me.
1628^{2}	M 3: 1-3. - Missa Gloria tua, Missa Veni in hortum, Missa concertata Surge dilecte mi, Missa In sono tubae. 19,144
1628^{3}	Ave virgo Maria.
(1642) S.406	M 35b: S.216-229. In: Musica Practica. Adam Herbst. Nürnberg 1642.
(1653) S.407	= 2. Auflage von 1642.
(1658) S.407	= 3. Auflage von 1642.
(1673) S.382	M 35b: S.54-61. In: Synopsis Musica. Vor-Bericht Herrn Erasmi Gruberi. Regensburg 1673.

1) s. E. Vogel, Bd.2, S.818, unter 1623^{1a}.

C. NICHT ERHALTENE WERKE[1]

M	op.	Titel	Jahr
*1		Messe, Salmi, e Litanie	1625
*2		Messe a cinque	1625
*3		Messe in concerto	1627
*4		Messa	
*5		Messa 139	1609
*6		Messa in concerto a 4 chori 139	1606
*7	47	Salmi vespertini	
*8		Carta di sacre lodi	
*9		Carta di tanie	
*10		Tanie e concerti della Madonna, hs.	1614
*11		Tanie della Madonna	vor 1613
*12		Tanie della Madonna, et concerti	vor 1613
*13	4	Salutazione loretane 15, 139	1594
*14		Canoni à 3 sopra la Salve Regina	vor 1613
*15		Canoni à 4 in enigma (=M 35b, S.151-160)	vor 1613
*16		Primi nuovi pensieri	1608
*17		Quarto libro di novi pensieri[2]	1626?
*18		Concerti moderni	1617?
*19		Quarto libro di madrigali, hs. 52	1614
*20		Cantorino per gli novizzi Olivetani	1608-11

1) Zu den Erläuterungen s. Mischiati, S.171f.; hier sind nur Ergänzungen dazu verzeichnet.

2) Terzo libro (M 11), S.[4]: "... molti altri Concerti, et Salmi ... i quali in mia mancanza fra qualche giorno ... saranno ... stampati sopra il Quarto libro, et ultimo di Nuovi Pensieri Ecclesiastici."

M	op.	Titel	Jahr
*21		Maestro, e discepolo	1604-13
*22		Conclusioni latine sopra l'organo 14	1589-90
*23		Dialogo sopra il sonar il basso nell'organo	1611?
*24		Arpichitarrone, nuovo strumento musicale	1611?
*25		s. selbständig erschienene Werke, Nr. 50,1.	
*26		Einer oder mehrere Sätze in: Il cardillo cantante ... di vari autori	1607

D. HANDSCHRIFTEN

DDR-DL[1]:	Mus.1/C/2 :	No.80	Exultate iusti (=RISM 1616^2)
		No.82	= M 8:10 + RISM 1616^2
	Mus.Löb 56 :	No.26	= M 9: 4 + RISM 1616^2
		No.79	= M 13:3
	Mus.Pi 54a :	No.11	= M 7:14 + RISM 1626^2, 1626^4, 1627^2
		No.168	= M 9:14 + RISM 1627^2
	Mus.Sche 13 :	No.23	= M 1: 7

1) Steude, Wolfgang: Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Leipzig 1974. Die Angaben zu Mus.Sche 23 verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Verfassers.

ANHANG 2

CHRONOLOGISCHES WERKVERZEICHNIS

Jahr[1]	op.	Titel[2]	M
1589-91		Conclusioni latine sopra l'organo	*22
1592		La nobiltà	42-b
1594	4[3]	Salutazioni loretane	*13
1595	1	Concerti ecclesiastici	1+a
		The noblenesse	42f
1596		Canzoni alla francese	14
1597		Hora prima di recreatione	17
		La nobilissima	43
1598		Salmi a 5	5
		La pazzia senile	18
		La nobilissima	43b-e
1599		Messa solenne	2
		La nobiltà	42c
		La pazzia senile	18b
1599/1600		Messa solenne	2a
1600		Studio dilettevole	19
1601		Il metamorfosi musicale	20
		Cartella	35
		La pazzia senile	18a+c

1) Wenn nicht anders vermerkt, folgt die Datierung Mischiati.

2) Titel von Neuauflagen sind eingerückt.

3) Diese Opuszahl ist unwahrscheinlich angesichts der Bedeutung von op.1; s. oben, S.114.

Jahr	op.	Titel	M
1602-5[1]		Concerti moderni	*18
1603		Fantasie	15
		Studio dilettevole	19a
1604		Il zabaione musicale	23
		La pazzia senile	18d
1605		Carta di sacre lodi	*8
	12	Barca di Venetia	24
	13	L'organo suonarino	37
1606		Messa in concerto	*6
		Il metamorfosi musicale	20a
		La noblenesse	42g
1607	16	Ecclesiastiche sinfonie	7
	15	Prudenza giovenile	21
		La pazzia senile	18e
		[Madrigali a 5], in: Il cardillo cantante	*26
		RISM 1607[20]	-
1608		Primi nuovi pensieri	*16
	18	Festino nella sera del giovedì grasso	25
1608-11		Cantorino per gli novizzi Olivetani	*20
1609		Messa a 8	*5
	21	Gemelli armonici	8
	20	Conclusioni	38
		RISM 1609[33]	-
1610	23	Vezzo di perle	9+a
1610		La cartella	35a
		Arpichitarrone nuovo strumento musicale	*24

1) Die Datierung richtet sich nach der Amtszeit des Widmungsträgers, Abt Onorato Veli, aufgeführt im Werkverzeichnis in der C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b, wiedergegeben in Mischiati, S.179). Zur Amtszeit s. San Michele in Bosco, S.193.

Jahr	op.	Titel	M
1611	14[1]	Secondi nuovi pensieri	10
		Dialogo sopra il sonar il basso nell'organo	*23
	25	La mano	29
	25[2]	L'organo suonarino	37a
		La pazzia senile	18f
		La nobilissima	43f
		RISM 1611[15] = RISM 1607[20]	-
1612	26	Moderna armonia	16
vor 1613[3]		Tanie della Madonna	*11
		Tanie della Madonna et concerti	*12
		Canoni sopra la Salve Regina	*14
		Canoni in enigma	*15
		Maestro e discepolo	*21
1613	33	Salmi festivi	6
	35	Terzo libro di nuovi pensieri	11
		Il furto amoroso	49
		Hora prima di recreatione	17a
vor 1614[4]		Tanie et concerti della Madonna, hs.[5]	*10
		Quarto libro di nuovi pensieri, hs.[5]	*17
		Quarto libro di madrigali a 5, hs.[5]	*19
		Carta di tanie	*9
1614		Due ripieni	12
		Tirsi, Fili e Clori	22
		Cartellina del canto fermo	30
		Frutto salutifero	32

1) Diese von der Chronologie her unwahrscheinliche Opuszahl geht vielleicht auf einen späteren Fehler zurück; vermutlich ist die richtige Opuszahl 24; s.a. Anh.1A.

2) Zur doppelten Opuszahl s. Mischiati, S.105, Anm.153.

3) Im Werkverzeichnis des T e r z o l i b r o (M 11) enthalten.

4) Im Werkverzeichnis der C a r t e l l a m u s i c a l e (M 35b) enthalten.

5) ebd. aufgeführt unter den "Opere scritte a penna da stamparsi".

Jahr	op.	Titel	M
1614	[37][1]	Cartella musicale	35b
1615		Direttorio monastico	33
	35[2]	La cartellina	35c
		RISM 1615[3]	-
1616		Progressi politici	34
		Vezzo di perle	9b
		La Catlina da Budri	49a
		RISM 1616[2]	-
1617		Von dess Esels Adel	42h
		RISM 1617[24]	-
1619	41	Sacra armonia	3
		Von dess Esels Adel	42i
		La Catlina da Budri	49b
1620	42	Primo libro delle messe	4
		L'Urslina da Cravalcor	50
		RISM 1620[2]	-
1621		La Minghina da Barbian	50,1
		La pazzia senile	18g
		Il furto amoroso	49d
		RISM 1621[4] = RISM 1620[2]	-
1622		Gemelli armonici	8a
	44	Vivezze di flora	26
		Cantorino utile	31
	43	L'organo suonarino	37b
		Discorso	44
		Il furto amoroso	49e
		RISM 1622[2]	-
		RISM 1622[3] = RISM 1616[2]	-
		RISM 1622[17] = RISM 1609[33]	-

1) s.S.227, Anm.2

2) Gleiche Opuszahl wie T e r z o l i b r o (M 11, 1613).

Jahr	op.	Titel	M
1623		Barca di Venetia	24a
		La Banchierina	35d
		Il scaccia sonno	52
		RISM 1623[2]	-
		1623[1)]	-
1623-25	47	Salmi vespertini	*7
1623-27		Novella di Cacasenno	48
1624		RISM 1624[2]	-
1625		Messe, salmi e litanie	*1
		Messe a 5	*2
	48	Dialoghi, concerti, sinfonie	13
	46	Il principiante fanciullo	36
		La sampogna	40
1625/6		Messa a 3	*4
1626	49	Il virtuoso ritrovo	28
		Discorso	44a
		Armoniche conclusioni	38a
		RISM 1626[3]	-
		RISM 1626[2]	-
		RISM 1626[4]	-
1627		Conclusiones	39
		Trastulli della villa	46+a
		L'organo suonarino	37c
		RISM 1627[1]	-
		RISM 1627[2]	-
1628	1[2)]	Saviezza giovenile	21a
		Lettere armoniche	41
		La Catlina da Budri	49f

1) s. Anh.1B.

2) "Opera prima, et IV impressione."

Jahr	op.	Titel	M
1628		RISM 1628[2]	-
		RISM 1628[3]	-
1629		Dialogi, concertus et symphoniae	13a
		Discorso	44b
		La fida fanciulla	51
1630		Trattenimenti da villa	27
		Lettere armoniche	41a
		Discorso	44c
1633		Lettera nell'idioma natio	45
1635		Origine	53
1637		Il scaccia sonno	52a
1638		L'organo suonarino	37d
1642		1642[1)]	-
1650		Il furto amoroso	49g
1658		1658[2)]	-
1664		La nobiltà	42d
1666		La nobiltà	42e
		La nobilissima	43g
1668		Sulpizia Romana	47
1673		1673[2)]	-
1691		Il scaccia sonno	52b
1712		Origine	53a

1) s. Anh.1B.

2) s. Anh.1B.

ANHANG 3

VERZEICHNIS DER IN DEN LITERARISCHEN WERKEN EINGEFUEGTEN ODER ERWAEHNTEN MUSIKSTUECKE

Seite/ Folio	Textanfang[1] / Musik
La sampogna (M 40)	
6	Hor che da noi non parte / - S.6: "Ripieno di voci e stromenti. In applauso musicale gli Academici Filomusi al Dissonante concertano." 2)
La nobiltà (M 42c)	
Titel	Ragghiate meco / ebd. s. Anh.6, S.310.
La nobilissima (M 43)[3]	
17'	Ninetta mia carissima / ebd. s. Anh.5, S.267ff. und 6, S.311.
23'	Amor, becco cornuo / M 21, 35 Madrigale recitato dal signore Zizoletto Cocholini in disprezzo di Cupido. s.a. Discorso (M 44b), S.49.
28	Non tantost il bell'sol[4] / - Madr d'un gall' del Signor Gratian, alla sua savorita, s.a. Il furto amoroso (M 49), S.76.

1) Sind Stücke nur erwähnt, so ist ihr Textanfang oder ihr Titel in runde Klammern gesetzt.

2) Zur Musik in La sampogna s. Vecchi: Una seduta.

3) Die Texte sind zitiert nach M 43f, zur Musik aus M 43B s. Anh.6.

4) Nur in M 43f.

Seite/ Folio — Textanfang / Musik

35 D'ol mis ch i gentilhomegn van de fora / -
s. oben, S.199f.; s.a. T r a s t u l l i (M 46), S.193, und I l s c a c c i a s o n n o (M 52), S.66.

38' Andando a spasso / ebd.
Fol.38: "una bella arietta in musica." s. Anh.6, S.312.

39' Viva l'Asin / ebd.
Fol.39: "una frottola... insieme con la musica." s. Anh.6, S.313.

42' Dura, dura la bastina / (ebd.)[1)]

45' Philoponula ingrata / -
Donativo singolare fatto dell'Arcipedante Settizonio; Fol.48: "Fornito c'ebbe di discorrere e cantare..."

D i s c o r s o (M 44b)[2)]

27 Crudel, mi mancador / M 24,12
(= Io disleale; G.B. Guarini)
s. oben, S.39 und 40, Anm.5.

49 Cupido natural / M 21,35
Madrigale, s.a. L a n o b i l i s s i m a (M 43f), Fol.23'.

53 Paurazz duttor / M 21,11
Madrigale

L ' o r i g i n e (M 53)

117 Mentre Mercurio coll'Itinerante / -
S.121: "Mercurio: Qui finiamo il cantare"[3)], s.a. S.123, zit. oben, S.42.

1) s. oben, S.149.

2) Es sind nur jene Gedichte angeführt, für die sich Vertonungen nachweisen lassen; s.a. oben, S.39.

3) Weitere Verse zit. oben, S.42, Anm.4.

Seite Textanfang / Musik

T r a s t u l l i (M 46)

2 Io son pur vezzosetta / M 28,2
S.2: "...risuonò all'orecchio una soave fiscella di sambuco, dolcemente modulata, alle cui riprese s'accoppiò alternato conto di leggiadra pastorella, qual vezzosamente, con gorghe trilli e accenti armonizzò il qui registrato ottastico." s. Anh.6, S.303.

18 Ciascun mi dice / M 25,3
S.18: "... odesi di strada Polisena cantare questo strambotto." s.a. N o v e l l a d i C a c a s e n n o (M 48), S.165, und I l s c a c c i a s o n n o (M 52), S.10.

25 Se vuoi venir con meco / M 20,14
S.25: "... odesi Polisena in cucina inzuppata come una gazza cantare questa villotta." s.a. N o v e l l a d i C a c a s e n n o (M 48), S.166, und I l s c a c c i a s o n n o (M 52), S.13.

68 Tra questi boschi (alle fünf Teile) / M 28,11
S.68: "... attenti stettero al soave suono e dolce canto, che in baritono fu il seguente lamento di Leandro Pastore." s. Anh.6, S.306ff.

72 Al fonte al prato / -
S.71: "... un calpestio pedestre di turba tumultuante, che al suono di pive e crotali gaia e giubila veniva verso il fonte sgorgando e cantando la qui registrata villotta rusticale."

74 (Ballo del terzo)
S.74: "... diedero in un'attimo principio al di loro soavissimo concerto, molto grato e sonoro all'udito, poiché ordinatamente era distinta in due chori, l' uno di cetre, piffari, fiscelle, ribechini e zuffoli; e l'altro di cembali, stridoli, scacciapensieri, pentolini e naccari: a tal concertata armonia ringalluzzandosi quei garzonotti e mammole, introdussero il grazioso ballo, detto ballo del terzo, che successivamente l'uomo invita la donna, e la donna invita l'uomo..."

105 (La Cieca del Pastor fido) / -
s. Anh.5, S.272.

Seite Textanfang / Musik

("La pazzia senile", M 46, S.125-151)

125 Giusto saettatore / -
S.124: "... La signora Clarice [comica] per principio [sc. della comedietta] di recare attenzione cantò nella chittariglia spagnola per intermedio inapparente la qui notata arietta." Aehnlich in La fida fanciulla (M 51), S.12.

131 Nol ghe plù bel plasì / -
S.131: "Tofano: Che cosa canta sta bestia [sc. Fichetto]?" s.a. La Minghina (M 50,1), S.29.

139 Non è ver che Cupido / M 22,17
S.139: "... qui finisce l'atto primo. Qui il signore Agesilao canta nel chittarrone musicalmente la seguente arietta."

151 Il pargoletto amore / -
S.151: "Intramezzo dopo l'atto secondo. Arietta cantata da Tartaglia nella chittariglia."

193 D'ol mis, che i zintiomen van de fora / -
s. oben, S.198f., s.a. La nobilissima (M 43f), Fol.35, und Il sciaccia sonno (M 52), S.66.

247 (La girometta) / -
S.246: "La volpe... pensando a casi suoi disse cantando: Questo paese 'El non fà per mi, el non fà per mi, Girometta, el non fà per mi'." s.a. Il furto amoroso (M 49), S.60 u.ö.

289 Fu ver, che Mecenate / -
S.288: "Cieco Citharedo: Vi canterò un capitolo della nascita del famosissimo Mecenate..."; dasselbe gesprochen in La Minghina (M 50,1), S.34, s. dazu oben, S.198.

293 (Madrigale, Idilio) / -
S.293: "[Il Cieco] cantò un madrigale sopra gl'occhi di bella donna; appresso un idilio a Flora e Primavera con altre gustose e graziose composizioni poetiche..." 1)

321 Non m'accingo a cantar d'arme / -
s. oben, S.198.

1) Wohl Sätze aus Vivezze di flora (M 26).

Seite Textanfang / Musik

Sulpizia Romana (M 47)

42 Cantate pastori / -
S.41: "Udirono... il pastore Aurillo, cantante all' improvviso le già registrate stanze boscareccie..., e in capo d'ogni stanza aggiungevanosi riprese in due cori stromentati di variati suoni rusticali, un coro di garzonotti con piva, dolzagna, stridoli e crotali, e l'altro di mammole con cembalo, auricalco, cetra e piffaro.

43 Ben venga maggio / -[1)]
S.43: "... poi tutti accerchiati assieme intrecciatamente colle riprese de gl'andeti stromenti concertarono questa ballata boscareccia."

Novella di Cacasenno (M 48)[2)]

165 Ciascun mi dice / M 25,3
s.a. Trastulli (M 46), S.18, und Il scaccia sonno (M 52), S.10.

166 Se vuoi venir con meco / M 20,14
s.a. Trastulli (M 46), S.25, und Il scaccia sonno (M 52), S.13.

Il scaccia sonno (M 52)

10 Ciascun mi dice / M 25,3
s.a. Trastulli (M 46), S.25, und Novella di Cacasenno (M 48), S.166.

13 Se vuoi venir con meco / M 20,14
s.a. Trastulli (M 46), S.25, und Novella di Cacasenno (M 48), S.166.

22 A la gloria / -[3)]
S.22: "... i comedianti cantarono per intramezzo inapparente una vaga canzonetta nella chitarra spagnola..."

1) s. oben, S.47, Anm.2.

2) zit. nach der Ausgabe von A. Chiari.

3) s. unten, S.249, Anm.4.

Seite	Textanfang / Musik
31	Deh Cieli inteneritevi / -[1]
	S.30: "Fine del primo atto. Canzonetta."
39	Amor non posso più / -[1]
	S.39: "Fine all'atto secondo. Canzonetta."
57	Nudo arciero / -[2]
	S.56: "Signor Flaminio: Quelle quattro[3] canzonette, cantate da me nella comedia, sono ultimamente state prodotte alle stampe da un virtuoso musico bolognese[5], di tale autore non ne hò più in mente, ne dirò però una, per compiacervi, d'altro autore[4]... Quivi Flaminio accorda la chittariglia, e datavi quattro sgraffiature, dice in canto figurato la qui registrata canzonetta."
60	Non più d'amore / -[2]
	S.59: "Marcolfa: Mi piacciono tanto quelle sue canzonette, signor Flaminio, che... ardirei di nuovo pregarla cantarne una per intermezzo della seconda favola..."
64	Amoretti Lascivetti / -
	S.64: "Flaminio: ... ora per dar gusto, dirò l'ultima canzonetta."
66	D'ol mis, che i Zintiomen van de fora / -
	S.64: "In tanto che Fichetto accordava la lira per cantare un sonetto in lingua bergamasca...", s.oben, S.198f., s.a. La nobilissima (M 43f), Fol.35, und Trastulli (M 46), S.193.
69	Pupillette lucenti / -[1]
	S.69: "... il signor Flaminio avendo in mano la Chitariglia, dato quattro toccatine, cantò per ultimo sigillo la qui registrata canzonetta..."

1) s. Anm.4.

2) Wohl Andrea Falconieri: Libro Primo di Villanelle, Rom 1616.

3) In der Komödie werden nur drei Canzonetten gesungen.

4) Gemeint ist wohl Domenico Manzolo, "musico dell'illustrissima Signoria di Bologna", und dessen Canzonette a una e due voci, Venedig 1623. Die Widmung datiert vom 15.12.1622, diejenige von Il scaccia sonno vom 1.6.1623. Allerdings sind die ersten beiden dieser Texte von Banchieri ebenfalls vertont in Vivezze (M 26, Nr.1, Widmungsda-

Seite Textanfang / Musik

I l f u r t o a m o r o s o (M 49)

25 Amatemi ben mio / -
S.25: "Primo intremedio inapparente. Canta nel chitarrone il Sig. Onorio alla sua cara Doralice."

26 Aprestateci fede / M 23,3 und M 27,12
S.26: "Primo intremedio apparente. Mascherata di felici amanti in musica; pazzarella."[1] s.a. L ' U r s l i n a (M 50), S.39.

37 E la bella Franceschina / -
S.37: "Fichetto: O che la mariola [sc. Catlina] canta e si la pista, la deu far de i polpeti da cena..."

46 Caro el mio dolce ben / -
S.46: "Secondo intremedio inapparente. Canta nel spinetto la bella Doralice al Sig. Onorio."

47 Ostreghe da bruazzo / M 24,3 und 4[2]
S.47: "Secondo intremedio apparente. Mascherata de buranei in musegha. Bizzaria."

60 (La girometta) / -
s. Anh.5, s.a. T r a s t u l l i (M 46), S.247.

66/7 (La girometta) / -
s. Anh.5.

69 Duralise miè bella / M 18,18
S.69: "Terzo intremedio inapparente. Canta nel chitarrino il Dottor Petronio. Barzelletta alla bellissima Doralice."

70 Solfanei ho hoi / M 25,19
S.70: "Terzo intremedio apparente. Mascherata di Valtellinesi in musica. Improvvisata."

76 Non tantost' il splendor / -
S.76: "Petronio: Prima stad a sentir la madr' d'un gall'... Tofano: Ah, ah, ah mò che gusto, tantara, tantara, tantara, ah, ah, ah, el par che voiè far una pavana, o che bella gratia." s.a. L a n o b i l i s s i m a (M 43f), Fol.23'.

tum 1.6.1622), bzw. I l v i r t u o s o r i t r o v o (M 28, Nr.1).

1) Mit einer zweiten Strophe, die den Vertonungen nicht beigegeben ist; nur ihr Anfang ist in M 27,12 übernommen.

2) Die Texte der beiden Sätze sind kombiniert.

Seite	Textanfang / Musik
87/8	(La girometta) / - s. Anh.5.
90	Xe tanta l'allegria / - S.90: "Quarto intremedio inapparente. Canta senza strumento Tofano con bona bose, in segno d'allegria alle future nozze tra il segnor Petronio e Doralice."
91	Noi siamo tre fanciulli / M 21,17-19 S.91: "Quarto intremedio apparente. Mascherata di tre fanciulletti in musica. Gioco in atto pratico." s.a. La fida fanciulla (M 51), S.34.
95-98	(La girometta) / - s. Anh.5.
117	Unico mio tesoro / M 22,14 S.117: "Quinto intremedio inapparente. Canta nel chitarrone il signor Onorio alla sua bella Doralice."
118	Tre Villanelle / M 18b,30 S.118: "Quinto intremedio apparente. Mascherata di villanelle, ballatrici e cantatrici."

L'Urslina da Cravalcor (M 50)

6/7	Viddi una pastorella / -[1]
39	Aprestateci fede / M 23,3 und M 27,12 S.39: "Asdrubale e Tarquinio mascherati, con musici... Asdrubale: ... quivi siamo sotto le finestre della mia donna, dove desidero i concerti. - Cantata in concerto. Con le riprese nel chirattone o spinetta."[2] s.a. Il furto amoroso (M 49), S.26.

La Minghina da Barbian (M 50,1)

29	Nol ghe plù bel plasi / - S.29: "Fichetto: Questo appunt servirà al mè proposit, e vuoi far vista non l'haver vedud, e si vuoi cantà." s.a. Trastulli (M 46), S.131.

1) Vertont in Pier'Antonio Bianchi: Il primo libro delle canzoni napolitane. Venedig 1572.

2) Mit zwei weiteren Strophen, beide den Vertonungen nicht beigegeben und ohne Beziehungen zu M 49, S.26.

Seite Textanfang / Musik

La fida fanciulla (M 51)

12 Cieco saettatore / -
S.12: "Primo intremedio apparente in musica. Mascherata d'arcieri. Madrigale." s.a. Trastulli (M 46), S.125.

12 Mentre Lucilla miri / M 27,14
S.12: "Primo intremedio inapparente. Cantato con tre voci nel chittarrone. Madrigaletto." [1)]

34 Tre fanciuletti siamo / M 21,17-19
S.34: "Secondo intremedio apparente in musica. Mascherata di fanciulletti, che ordinano il gioco di salta in sella. Canzonetta." s.a. Il furto amoroso (M 49), S.91.

35 O bellissimi capelli / M 28,18 und M 27,17
S.35: "Secondo intremedio inapparente. Cantato nel chitarrone con due voci sopra l'aria del Gran Duca." [2)]

50 Amor cieco sei tu / -
S.50: "Terzo intremedio inapparente. Arietta cantata nel clavicembalo, voce sola, con riprese."

50 Donne leggiadre / M 23,7 und M 27,11
S.50: "Terzo intremedio apparente in musica. Mascherata di pignatari."

72 Il cor non fu sanato / M 23,9 und M 27,7
S.72: "Quarto intremedio inapparente. Cantato con tre voci nel chitarrone."

72 I poveri soldati / M 24,21
S.72: "Quarto intremedio apparente in musica. Pitoccheria."

97 Belle fomen sem childð / M 21a,5
S.97: "Quinto intremedio apparente in musica. Mascherata di cunza laveggi da Lecco, con moresca d'auricalci e pentilini. Strambotto."

97 Amor dal primo laccio / M 27,13
S.97: "Quinto intremedio inapparente. Cantato con due voci nel clavicembalo.

1) In Trattenimenti da villa (M 27), Stromento: "A 2 voci, basso, tenore o soprano."

2) Zwischen die beiden in Il virtuoso ritrovo (M 28) vertonten Strophen ist hier noch eine dritte eingefügt. Zur Musik s. oben, S.214ff.

Seite	Textanfang / Musik
126	Idolo del cuor mio / - s. Anh.5, S.286.
129	Siamo quattro villanelle / M 23,5 und M 27,11 S.129: "Balletto finale di villanelle. Cantato, suonato e danzato in musica. Sopra l'aria della spagnoletta. Capriccio."

ANHANG 4

BIBLIOGRAPHIE

A. Quellen und Ausgaben zur Literatur

Agrippa von Nettesheim: De incertitudine et vanitate scientarum declamatio (1530). Zit. nach der Ausg. o.O. 1531.

Aldrovandi, Ulisse: De quadrupedibus solidipedibus. Bologna 1616.

Arlotto, Piovano: Facezie. Hg. G. Baccini. Florenz 1884.

Baldi, Camillo: Descrizione della città, territorio, qualità, costumi e forma del Governo e del popolo di Bologna. 1605 (Hs.). Zit. nach der Zusammenfassung von Fanti, Mario: Le classi sociali e il governo di Bologna all'inizio del secolo XVII in un'opera inedita di Camillo Baldi. In: Strenna storica Bolognese 11. Bologna 1961.

Berni, Francesco: Dialogo contra i poeti (1526). Ferrara 1537.

Campeggi, Ridolfo: Racconto degli heretici iconomiasti. Bologna 1622.

Caporali, Cesare: Vita di Mecenate. Venedig 1604.

- Rime. Hg. G. Monti. Bd.1, Lanciano 1916.

Carracci, Annibale: Le arti di Bologna. [Holzschnitte von] Simone Giulini. Rom 1776. Reprint Bologna 1968.

Cassiodorus, Magnus Aurelius: Expositio psalmorum. In: Corpus Christianorum, Series Latina, Bd.98, II, 2, Turnhout 1958.

Croce, Giulio Cesare: L'eccellenza, et trionfo del porco. Ferrara 1594 (Guerrini, Nr.101).

- Le sottilissime astutie di Bertoldo. Modena 1608.

- Le piacevoli et ridicolose semplicità di Bertoldino. Modena 1608.

- Bertoldo e Bertoldino. Hg. G. Dossena. Mailand 1973.

(Croce) Bertoldo e Bertoldino con l'aggiunta della novella di Cacasenno. Hg. A. Chiari. Mailand 1973.

- Venti humori overo cervelli delle donne. Bologna 1608 (Guerrini, Nr.265).

- Parentado del Ponte di Reno nella Torre degl'Asinelli. Bologna 1609 (Guerrini, Nr.211).

- I gran cridalesmi che si fanno in Bologna nelle Pescarie, tutta la Quaresima. Bologna 1610 (Guerrini, Nr.62).

- Le tremende bravure del capitano Bellerofonte. Bologna 1611 (Guerrini, Nr.23).

- Selva di esperienza, nella quale si sentono mille, e tanti proverbi. Bologna 1618 (Guerrini, Nr.232).

- Intrichi, rumori, chiacchiare, vilupi, fracasssi, che si fanno nella città di Bologna al tempo delle vendemmie. Bologna 1619 (Guerrini, Nr.119).

- La nobiltà e trofei dell'asino. Bologna 1620 (Guerrini, Nr. 159).

- La gravità et generosità del bue. Bologna 1620 (Guerrini, Nr.160).

- Duecento enigmi. Bologna 1623 (Guerrini, Nr.124).

- Indice universale della libraria. Bologna 1623 (Guerrini, Nr.115).

- Canzone della Violina. Bologna o.J. (Guerrini, Nr.79). Hg. Rouche, Monique: G.C. Croce. Oeuvres poétiques. (Maschr.) Paris 1969.

- Chiacchiaramenti sopra tutti i traffichi e negotii che si fanno ogni giorno sù la Piazza di Bologna. Bologna o.J. (Guerrini, Nr.61).

- L'istoria della Porchetta (Guerrini, Nr.133).

- Operette. Hg. G. Vecchi. Bd.1: Autobiografia e altri capitoli. Bologna 1956.

Domenichi, Ludovico: Facezie. Hg. G. Fabris. Rom 1923.

Doni, Anton Francesco: La zucca. Venedig 1552. Hg. E. Allodoli. Lanciano 1914.

Erasmus von Rotterdam: Encomium moriae, i.e. stultitiae laus. Basel 1515.

Garzoni, Tommaso: L'hospitale dei pazzi incurabili. Ferrara 1586.

- Il teatro de varij et diversi cervelli mondani. In: Opere. Serravalle di Venetia 1605.

- La piazza universale. 2. Aufl. Venedig 1601.

Gavanti, Bartholomeus: Thesaurus sacrorum rituum. Rom 1635.

Le insignia degli anziani del comune [di Bologna] dal 1530 al 1796. Hg. G. Plessi. Bd.1, Rom 1954.

Lalli, Giambattista: La Moscheide e la franceide. Hg. G. Rua. Turin 1927.

Manzini, Giovanni Battista: Il servitio negato al savio. Bologna 1626.

- Il trionfo del pennello. Raccolta d'alcune compositioni note a gloria d'un ratto d'Helena di Guido. Bologna 1634.

Paleotti, Gabriele: Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Bologna 1582. Hg. P. Barocchi. In: Trattati d'arte del cinquecento. Bd.2, Bari 1961.

Peregrini, Matteo: Che al savio è convenevole corteggiare. Bologna 1624.

- Difesa del savio in corte. [o.O. und J.]

Poggio, Francesco: Facetiarum liber primus. London 1798. (Aeltere Ausg. s. Pitré. S.754ff.)

Scelta di facetie, bufonerie, motti e burle cavate da diversi autori. Verona 1588.

Villani, Nicola: Ragionamento dell'Academico Aldeano sopra la poesia Giocosa. Venedig 1634.

Vocabolario degli Accademici della Crusca. Venedig 1612. Reprint Florenz 1976.

Zanti, Giovanni: Nomi et cognomi di tutte le strade, contrade, et borghi di Bologna. Bologna 1583.

B. Quellen und Ausgaben zur Musik

Artusi, Giovanni Maria: L'Artusi overo delle imperfetioni della moderna musica. Venedig 1600.

- Seconda parte dell'Artusi. Venedig 1603. Beide Teile Faks. hg. von G. Vecchi. Bologna 1968 (=BMB 2,36).

Banchieri, Adriano: s. Anh.1: Systematisches Werkverzeichnis.

Bovio di Finale, Alfonso: Cantorino Olivetano. Venedig 1661.

Capolavori polifonici del secolo XVI. Hg. B. Somma. Rom 1939ff.

Diruta, Girolamo: Seconda parte del Transilvano. Venedig 1609. 2. Aufl. ebd. 1622. Faks. hg. von L. Cervelli. Bologna 1969 (=BMB 2, 132).

Falconieri, Andrea: Libro primo di Villanelle. Rom 1616.

Frescobaldi, Girolamo: Primo libro d'arie musicali. Florenz 1630.

- Fiori musicali. Venedig 1635.

Gabrieli, Giovanni: Opera omnia. Hg. D. Arnold. Bd.6: Madrigalia. AIM 1974 (=CMM 12,6).

Galilei, Vincenzo: Dialogo della musica antica et della moderna. Florenz 1581. Faks. hg. von F. Fano. Rom 1934.

Gesualdo di Venosa, Carlo: Sämtliche Madrigale. Hg. W. Weismann. Bd.1, Hamburg 1962.

Graduale Romanum. Rom 1956.

Liber Usualis Missae et Officii. Rom 1956.

Madrigali a diversi linguaggi. Hg. W. Kirkendale. Wolfenbüttel 1975 (=Das Chorwerk 125).

Manzolo, Domenico: Canzonette a una e due voci. Venedig 1623.

Marenzio, Luca: Sämtliche Werke. Hg. A. Einstein. Bd.1, Leipzig 1929 (=Publikationen älterer Musik 4).

Monteverdi, Claudio: Opere. Hg. G. Malipiero. 16 Bde. Wien 1926-1942.

- Lettere, dediche e prefazioni. Hg. D. de' Paoli. Rom 1973.

Palestrina, Giovanni Pierluigi: Opere complete. Hg. R. Casimiri. Bd. 9, Rom 1940.

de Rore, Cipriano: Opera omnia. Hg. B. Meier. Bd.4, AIM 1969 (=CMM 14,4).

Striggio, Alessandro: Il cicalamento delle donne al bucato. Hg. B. Somma. Rom 1947 (=CP 4).

Torchi, Luigi, Hg.: L'arte musicale in Italia. Bd.3 und 4. 2.Aufl. Mailand o.J.

Uccellini, Marco: Sonate over Canzoni, op.5. Venedig 1649.

Vecchi, Orazio: Missa in Resurrectione Domini. Hg. R. Rüegge. Wolfenbüttel 1967 (=Das Chorwerk 108).

- Le veglie di Siena. Hg. B. Somma. Rom 1940 (=CP 2).

- L'amfiparnaso. Hg. B. Somma. Rom 1953 (=CP 5).

- Convito musicale. Hg. W.R. Martin. Rom 1966 (=CP 8).

Viadana, Lodovico Grossi da: Motecta festorum totius anni, op.10. Venedig 1597.

- Officium defunctorum, op.11. Venedig 1600.

- Cento concerti ecclesiastici, op.12. Venedig 1602.

- Concerti ecclesiastici, libro II, op.17. Venedig 1607.

Zarlino, Gioseffo: Istitutioni harmoniche. Venedig 1573. Reprint Ridgewood N.Y. 1966.

C. LITERATUR

Adrio, Adam: Die Anfänge des geistlichen Konzerts. Berlin 1935 (=Neue Deutsche Forschungen 31).

Adversi, Aldo: Ulisse Aldrovandi bibliografo e bibliologo del cinquecento. In: Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari dell'Università di Roma 7. Mailand 1968.

Allorto, Riccardo: Adriano Banchieri. Dalla "Prudenza" alla "Saviezza giovenile". In: CHM 2, 1957.

- Art. Banchieri. In: Enciclopedia della musica. Bd.1.

Battistella, Antonio: Il S. Officio e la riforma religiosa in Bologna. Bologna 1905.

Boetticher, Wolfgang: Orlando di Lasso und seine Zeit. Kassel 1958.

Bowman, Carl: The ecclesiastiche sinfonie (op.16) of Adriano Banchieri. Diss.maschr. New York Univ. 1971.

Cavicchi, Adriano: Elaborazione e struttura nella "Pazzia senile" di A. Banchieri. In: Conservatorio di Musica "G.B. Martini". Annuario 1965-1970. Bologna 1971.

Contributi di Studio nel 4° centenario della nascita [di Orazio Vecchi]. Modena 1950.

Convegno internazionale sul tema: Monteverdi e il suo tempo. Hg. R. Monterosso. Cremona 1969.

Costanzo, Mario: Il Gran Theatro del Mondo. In: Dallo Scaligero al Quadrio. Mailand 1961.

Croce, Benedetto: La letteratura dialettale riflessa. In: La critica 24. Bari 1926.

- Poeti e scrittori. Bd.1, Bari 1945.

Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 6. Aufl. Bern 1967.

Damerini, Adelmo: La poetica di Orazio Vecchi nelle prefazioni alle opere. In: Contributi di studio. Modena 1950.

Delfrati, Claudio: Vecchio e nuovo nei madrigali di Adriano Banchieri. In: Convegno internazionale. Cremona 1969.

Di Francia, Letterio: Storia dei generi letterari italiani. Novellistica, Bd.2, Mailand 1925.

Dizionario Biografico degli Italiani. Bd.1ff. Rom 1960ff.

Einstein, Alfred: The Italian Madrigal. 3 Bde. Princeton 1949.

Emiliani, Andrea: Guido Reni. Mailand 1964.

Enciclopedia della Musica. Hg. C. Sartori. 4 Bde. Mailand 1963/4.

Enciclopedia dello Spettacolo. Hg. S. d'Amico. 9 Bde. Rom 1954-60.

Fanti, Mario: s. Quellen und Ausgaben zur Literatur: Baldi, Camillo.

Fellerer, Karl Gustav: Musikalische Gottesdienstgestaltung. In: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd.2.

Ferrari, Severino: Canzoni ricordate nell'incatenatura del Bianchino. In: Giornale di filologia romanza 3, 1880.

Frati, Luigi: Opere della bibliografia bolognese. 2 Bde. Bologna 1888/9.

Frati, Lodovico: La vita privata in Bologna dal secolo XIII al XVII. 2. Aufl. Bologna 1928.

Garboli, Cesare und Baccheschi, Edi: L'opera completa di Guido Reni. Mailand 1971 (=Classici dell'Arte 48).

Garrett, Lee: A. Banchieri's "Conclusioni", translation and commentary. Diss.maschr. Oregon 1972.

Gaspari, Gaetano: Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna. 4 Bde. Bologna 1890-1905. Reprint Bologna 1961.

Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Hg. K.G. Fellerer. Bd.2, Kassel usw. 1976.

Gualandi, Enea: Podestà, consoli, legati, pontifici, governatori e vice-legati che hanno governato la città di Bologna. Bologna 1962.

Guerrini, Olindo: La vita e le opere di G.C. Croce. Bologna 1879. Reprint Bologna 1969 (=BMB 5,11).

Guidicini, Fernando: Giudizi d'arte sulla scuola pittorica bolognese nei secoli 17 e 18. Bologna 1885.

Haack, Helmut: Anfänge des Generalbass-Satzes. 2 Bde. Tutzing 1974 (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 22).

Haller, Klaus: Partituranordnung und musikalischer Satz. Tutzing 1970 (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 18).

Hol, Johann: Orazio Vecchi scrittore. In: Contributi di studio. Modena 1950.

Kelly, David: The instrumental ensemble fantasias of A. Banchieri. Diss.maschr. Florida State Univ. 1962.

Kenton, Egon: Life and works of Giovanni Gabrieli. AIM 1967 (MSD 16).

Kirkendale, Warren: Franceschina, Girometta, and their companions. In: AMl 44, Basel/Kassel 1972.

- L'aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca. Florenz 1972.

Lipphardt, Walther: Die Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae. Heidelberg 1950.

Marcase, Donald: Adriano Banchieri, L'organo suonarino. Translation and commentary. Diss.maschr. Indiana Univ. 1970.

Massenkeil, Günther: Die konzertierende Kirchenmusik. In: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd.2, Kassel usw. 1976.

Meluzzi, Luciano: Gli arcivescovi di Bologna. Bologna 1967.

Mischiati, Oscar: Art. Banchieri. In: DBI 5, Rom 1963.

- Adriano Banchieri. Profilo biografico e bibliografico delle opere. In: Conservatorio di Musica "G.B. Martini". Annuario 1965-1970. Bologna 1971, S.39-201. Als selbständige Publikation Bologna 1972 (mit gleicher Seitenzählung). zit. Mischiati.

Mompellio, Federico: Un 'grillesco capriccio' di Adriano Banchieri. In: RMI 55, 1953.

- Lodovico Viadana. Florenz 1967 (=Historiae Musicae Cultores. Biblioteca 23).

Montalenti, Giuseppe: Art. Aldrovandi. In: DBI 2.

Monteverdi, Claudio: s. Quellen und Ausgaben zur Musik.

Moser, Hans Joachim: "Vestiva i colli". In: AfMw 4, 1939.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 14 Bde. Kassel usw. 1949-1968.

Osthoff, Wolfgang: Trombe sordine. In: AfMw 13, 1956.

Pedrell, Felipe: Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona. Bd.1, Barcelona 1908.

Pirrotta, Nino und Tanfani, Carla Emilia: Art. Banchieri. In: Enciclopedia dello spettacolo. Bd.1, Rom 1954.

Pitré, Giuseppe: Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia. Turin/Palermo 1894.

Plessi, G.: s. Quellen und Ausgaben zur Literatur: Insignia.

Posner, Donald: Annibale Carracci, 2 Bde. London 1971.

Redlich, Hans F.: Early Baroque Church Music. In: New Oxford History of Music. Hg. G. Abraham. Bd.IV: The Age of Humanism. London 1968.

Répertoire International des Sources Musicales.
A I: Einzeldrucke vor 1800. Hg. K. Schlager. Bd.1, Kassel 1971.
B I: Recueils imprimés 16e, 17e siècles. Hg. F. Lesure. Bd.1, München 1960.
B III: The Theory of Music. Bd.1, hg. von J. Smits von Waesberghe. München 1961. Bd.2, hg. von P. Fischer. München 1968.
B VI: Ecrits imprimés concernant la musique. Hg. F. Lesure, 2 Bde. München 1971.

Rossi, Gida: Bologna nella storia, nell'arte e nel costume. 3 parti. Bologna 1924-28. Reprint Bologna 1969.

Rossi, Giuseppe Aldo: Storia dell'enigmistica. Rom o.J. [1971].

Rouche, Monique: Il Bertoldo e Bertoldino. Bologna 1972.

Rüegge, Raimund: Orazio Vecchis geistliche Werke. Bern 1967.

San Michele in Bosco. Hg. R. Renzi. Bologna 1971.

Sansone, Mario: Relazione fra letteratura italiana e letterature dialettali. In: Letterature comparate. Hg. A. Viscardi u.a. Milano 1948.

Scarpini, Modesto: I monaci benedettini di Monte Oliveto. S. Salvatore Monferratto 1952.

Schneider, Max: Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung. Leipzig 1918. Nachdruck Farnborough 1971.

Steude, Wolfgang: Die Musiksammelhandschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden. Leipzig 1974.

Storia della letteratura italiana. Hg. E. Cecchi. Bd.4: Il cinquecento. Mailand 1966. Bd.5: Il seicento. Mailand 1967.

Tagliavini, Luigi: Le rôle liturgique de l'organiste des origines à l'époque classique. In: Actes du Troisième Congrès International de Musique Sacrée, Paris 1959.

Tanfani, Carla Emilia: s. Pirrotta, Nino.

Testi, Flavio: La musica italiana nel medioevo e nel rinascimento, 2 Bde. Mailand 1969.

Torrefranca, Fausto: Il segreto del Quattrocento. Mailand 1939. Reprint Bologna 1972 (=BMB 3,19).

Trebbi, Oreste: Contributo alla storia del teatro dialettale Bolognese nel secolo 17. In: Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie dell'Emilia. Serie 4, 16. Modena 1926.

Varese, Claudio: Teatro, prosa, poesia. In: Storia della letteratura Italiana. Bd.5.

Vatielli, Francesco: Arte e vita musicale a Bologna. Bologna 1927. Reprint ebd. 1969 (=BMB 3,5).

- La scuola musicale bolognese. In: Strenna storica bolognese. 1928.

Vecchi, Giuseppe: Una seduta dei Filomusi a Bologna e il "Virtuoso Ritrovo Academico" di A. Banchieri (1626). In: Chigiana 25, 1968.

- Le accademie musicali del primo seicento e Monteverdi a Bologna. Bologna 1969.

- L'opera didattico-teorica di Adriano Banchieri in rapporto alla "nuova pratica". In: Convegno internazionale. Cremona 1969.

Vogel, Emil: Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens. Berlin 1892. Mit Nachträgen von A. Einstein. 2 Bde. Hildesheim 1962.

Vogel, Martin: Onos Lyras. Der Esel mit der Leier. 2 Bde. Düsseldorf 1973 (=Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik 13).

Walther, Hans: Proverbia sententiaeque Latinitatis medii aevi. 5 Bde. Göttingen 1963-67.

Wandruszka, Mario: Das Bild des Menschen in der Sprache der italienischen Renaissance. In: Wörter und Wortfelder. Hg. H. Bertsch. Tübingen 1970.

Ward, John M.: Art. Romanesca und Art. Ruggiero. In: MGG 11, Sp.778 bzw. 1086.

Weinmann, Karl: Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Leipzig 1919

Wilbert, Hermann-Josef: Die Messen des Adriano Banchieri. Mainz 1969.

ANHANG 5

LITERARISCHE EDITIONEN

Bei allen italienischen Texten, mit Ausnahme der Titel, sind Rechtschreibung und Interpunktion modernisiert. Dies betrifft vor allem die Unterscheidung von u und v; die Schreibweise von j (=i), ti (=zi) und et (=e); das etymologische h, Doppelkonsonanten, Akzentsetzung sowie Gross- und Kleinschreibung. Dialektale Formen sind ersetzt.

Bei ganzen Dialektstellen ist die originale Schreibweise beibehalten, mit Ausnahme der Interpunktion und der Gross- und Kleinschreibung.

Lateinische Texte sind der heute gültigen Schreibweise angepasst, insbesondere Akzente und e caudata.

Kürzungen sind überall aufgelöst; Ergänzungen des Herausgebers stehen in eckigen Klammern.

ADRIANO BANCHIERI

La nobiltà (M 42)

Le voci degl'asini hanno tutte le proporzioni musicali[1] (S.59)

Quando l'uomo non vuole replicare la parola, suole dire: Non è più di Maggio, che le cose si dicono due volte. Il che avviene perciocché nel primo mese gl'asini volendo eglino fare palese al mondo gl'asineschi loro amori, mandano fuori quei bei, soavi e continuati raggi, e vengono a formare una musica e melodia proporzionatissima. Né credo, che alcuno dei immoderni musici possa negare, che il lor canto tale non sia una cosa troppo vaga da udire, imperocché in lui si sentono quelle consonanze, quelle dissonanze, quel cantare per medium, quel cominciare di canto con una misura larga, poi quel stringere di essa di passo in passo, quel diesis, quel gorgheggiare in diapente, quel portare di canto fermo in diatessaron, quelle miole, quelle sesquialtere, quel contrapuntare, che fa uno di loro, quando l'altro gli

1) Untertitel als Marginalie.

fa il tenore tutto di lunghe o di brevi, quello pausare a tempo, quel sospirare a misura, quel dirompere di minime e semiminime e di atome, e finalmente udire un motetto a cinque o a sei a voce mutata da tant'asini è proprio per fare trasecolare un secula seculorum.

La nobiltà (M 42c)

"Ari là" (Fol.9-10)

"Ari là" bene mio. Sentite, che bel principio, degno d'annotazione: Ma dirà quel curioso guardante così in prima vista, che queste parole hanno dell'insipido e del vano. E pur sono sonore, piene e pregne di molto misterio. "Ari là", che cosa significa, dite per vita vostra, se non dignità, nobiltà e grandezza asinina? Volete vederlo? Considerate la vera etimologia e la germana interpretazione, che restarete chiari. Io so benissimo, che voi intendete il suono e conoscete a naso la voce; ma notate il senso. [...]

E mentre l'accompagnamento per le strade, ditemi in cortesia, che cosa van contando e intonando per l'aria, se non quell'"Ari là", ch'io vi dicevo dianzi? Ch'altro non ci significa se non "Ah re va innanzi": che così si diceva a quel buon tempo. Ma poiché il savio Guidone d' Arezzo trovò la mano musicale per cantar "la sol fa", si contentò sua signoria di cedere ad Are, acciò non gli venisse addosso Gammaut: e allora si mutò la E in I e in cambio d'Are si dice Ari.

L'asino è musico[1] (Fol.17'-18')

Ma poiché siamo entrati in matematica, vi voglio provare, ch'egli è cantore e musico eccellente; e ve lo faccio manifesto in tre modi.

Prima dall'opere, delle quali se ne vede una in istampa, ch'è posta nella prima facciata di questo libro; che cantandosi s'ode un'armonia e un concerto veramente asinesco.

Secondariamente si prova per autorità de'scrittori degni di fede, fra quali il signor Giulio Cesare Caporali, poeta famoso de'nostri tempi, cantò della nobilissima specie in questo tono:

> Era di maggio, e gli asin pegasei
> Avean ai lor trombon cacciato mano
> Per cantar i motetti a cinque e a sei.

E un altro più antico poeta, chiamato il Mescola, gustava tanto dell' asinina musica, che si sentiva rapire: onde disse una volta:

1) Untertitel als Marginalie.

Nell'asino si sente un'armonia,
Che s'io mi trovo voglia di caccare
Subitamente par, che fughi via.

Ultimamente si prova per le tre qualità, che sono necessarie al perfetto musico, cioè voce, orecchio e misura: inquanto alla prima, egli ha sì buona voce, che per voce sonora e di petto, per non dire da capella, ma da ogni gran campagna, non gli si trova pari. In quanto alla seconda non occorre a parlar delle orecchi, che per mia fé uno solo asino ne ha per venticinque cantori; ma dite poi, mentre ch'ei canta, come li tiene distesi e attenti. Circa la terza, in quanto alla misura, è manifesto a ciascuno, quanto sua signoria ne sia stato adottato competentissimamente dalla natura; però non ne starò a discorrere lungamente. Ma diciamo questo solo in questo soggetto, che gli asini tutti tra loro sono virtuosi ad un modo, e senza competenza quantunque ciascuno di loro sia atto ad esser maestro di capella; onde sentiamo alle volte quei concerti a due e a tre chori, secondo che si ritrovano insieme; e s'ode talora fra mezzo quei duo, quei terzi e quei quarti con fioretti e passaggi fatti a proposito, ch'è un stupor, e quando vi mettono del buono, si sentono quei contrapunti doppi, quelle dissonanze risolute con le sue propinque, quelle fughe riverse, e in somma quei sospiri e accenti fatti con tanta grazia, che loro stessi rapiti dall'armonia dolcissima e dai sonori concerti, alzano gli occhi, inarcano le ciglia, tendon gli orecchi, e pare, che vadano in estasi, tenendo però sempre la misura ferma e soda, non variando un iota la battuta, se non quando vogliono far la miola e sesquialtera, ch'allora la mutano sì garbatamente e con tanta grazia, che Lupacchino, Mattio Rampolini, Morales e altri non gli hanno mai potuto imitare.

L'asino suona vivo e morto in carne e in ossa[1] (Fol.27'/8)

E v'aggiungerò anco il beneficio, che dalla suddetta pelle caviamo nei fieri assalti delle guerre, poiché di essa fannosi i tamburi, le nacchere e altri stromenti tanto accomodati all'uso delle guerre, le quali tirate a proporzione e percosse da uomini assuefatti a tal mestiere, rendono un suono tanto connaturale, che incita e sveglia gli animi degl'uomini (ancora che vigliacchi e godardi siano) alla battaglia, e li fa arditi e animosi ad ogni pericoloso e fiero assalto.

E dell'ossa degl'asini che diremo noi? Non è cosa notissima, che trattane la midolla, degli stinchi si fa una specie di zampogne, che rendono un suavissimo suono?

Questa fu la cagione, che mosse quell'imbasciatore del gran Duca di Moscovia, che andava a Roma gl'anni passati, a dimandare, di che materia si fossero quelli stromenti, che chiamiamo cornetti, i quali

1) Untertitel als Marginalie. Fol.28.

per onorarlo (tra gli altri musicali stromenti) si suonavano all'entrar, che fece nell'alloggiamento, che gl'avea fatto preparare il clarissimo signor Podestà di Verona, e essendogli risposto, che erano d'un legno tiratogli sopra il cuoio, si maravigliò assai, con dire, che rendessero un così dilettevol suono, non essendo come quelli del suo paese d'ossa d'asino.

A tale che possiamo sicuramente dell'asino affermare col poeta nostro,

Ch'ei suona vivo e morto in carne e in ossa.

La nobilissima (M 43f)[1]

Ninetta mia carissima (Fol.17'-23)

Bizzaria del sig. Zizoletto Coccolini, a Madonna Ninetta Teneruzzi. Prima parte.

1 Ninetta mia carissima
Più che quel Marte a Venere,
A ve saludo in sdruzzolo
Con vose mei, che d'aseno.

2 E azzò ch'a podé intendere
No vò parlarve in ziffara,
Ma scoverzer l'intrinseco,
C'hò dentro del mio anemo.

3 A dirvela desidero
Tegnir vostra amicizia,
E aver vostro commercio,
In modo però lecito.

4 Ma perché aviè notizia
Dell'alta mia progenie,
Ve digo, ch'i mie avoli
Son stai gran valent'omeni.

5 E mi fra virtuosissimi
A un'altro non ho invidia,
Ossia per via de lettere,
O d'arme o de giudizio.

6 Mi so lezer e scrivere
D'ogne sorte de lettera,
E far meio maiuscole,
Che 'l Camerin o 'l Crescio.

1) Musik s. Anh.6.

7 Spagnol mi parlo e Gallico,
Hebraico, Turco e Svizzero,
Greco, Latin e Ongaro,
E può d'ogni provincia.

8 Nel far bon conti d'abaco
E nel tegnir in ordene
Libri d'uscide e crediti
No g'ho invidia a Simpronio.

9 Mi solfizo de musica,
Fo contrapunti dopii,
E in le fughe bellissime
No cedo a Anibal Stabile.

10 Nei madrigai da camera
Son un Luca Marentio,
E in far le cose facili
A vago inanzi all'Asola.

11 Mi sono può nell'organo
Francese stringatissime,
E nel toccar cromatico
Avanzo Claudo Merulo.

12 Sono anco ben de citara,
Lauto e clavacembalo,
E nel cornetto e piffaro
Avanzo sier Ascanio.

13 E quando entro in teorica
Do documenti e metodi
SÌ belli e sì zovevoli,
Ch'al gran Zerlin m'approssimo.

14 Circa pò la grammatica
Mi so tutte le regole
E 'n dechiarar la gianua
N'indormo a Despauterio.

15 So a mente 'l dizionario
Calepin e Nizolio,
E tutte l'eleganzie
Del morto e dotto Cafaro.

16 Nell'arte de poetica
Mi fazzo i versi correre,
Che i par onti de olio,
Ovver che i sia sui ruzzoli.

17 In madrigai e satire,
Canzon, strambotti e frottole,
Sonetti e versi sdruzzoli
L'impatto al Cieco d'Adria.

18 Per conto de retorica
E far dedicatorie
O famigliari epistole
Son Quintilian e Tullio.
...

Seconda parte.

...

5 Fo può zioghi bellissimi
Da man e da stravedere,
Con carte, balle e bussoli,
E 'l Scotia tegno in termene.

6 Mi so far in comedia,
E so burlar in tempore,
E nel contar facezie,
E fo pissar da ridere.

7 E 'l carneval può in maschera
Me vesto da Magnifico,
E digo tal fandonie,
Che fo la zente correre.

8 Se me metto a depinzere
No cedo a Michelagnolo
E nel retrar del simile
Fo mei del Aretusio.

9 Son anco in statuaria
De marmo e d'arte fusile
Sì bon e così pratico,
Che Zambologna supero.

...

28 Ma la sera coi piffari
Sotto la nostra pergola
Farem ballar le cittole
Cantando delle frottole.

T r a s t u l l i (M 46)

Sonetto dell'autore all'autore (S.*5).

Armonizzò nella S a m p o g n a Eurillo
Pietosi carmi alla vezzosa Lilla,
E col suono e col canto intenerilla
Al fonte, al prato, ogni pastore udillo.

M u s i c o imitator sei tu C a m i l l o,
Che D i s s o n a n t e accordi al suon di squilla
Consonanti T r a s t u l l i d e l l a v i l l a
Senza temer di Zoilo o di Battillo.

Al piano, al bosco, alla pendice e al colle
S'odono risuonar plettri e fiscelle
In misto contrapunto duro e molle.

Con riverente piè vaghe citelle
Invitano i pastori a danzar balli,
Scontri, nizzarde, brandi e caroselle.

Capitolo dell'autore sopra il di lui cervello; mandato per un corriere pedestre in Parnaso a Tomaso Garzoni, Delfico Spedaliere. (S.*9)

G a r z o n i Patron car sappiate, ch'io
Vostro t e a t r o ho di già scorso tutto,
E tra' V a r i c e r v e l l i manca il mio.

Il mio cervello è in guisa d'acquedutto,
E perché stilla ogn'or salso scremento,
Concludo ei sia fodrato di prosciutto.

Ha le ruote molari e ogni stromento
Per macinare come fa un molino,
Ne avendo l'acqua macina col vento.

Corre, galloppa, trotta e va in traino,
E nel scorrer veloce gran paese
L'impatta qual si voglia vetturino.

Con la sarta, trinchetto e ogn'altro arnese
Ondeggia il mio cervell', fremendo a vela
Più che fregata ovver bertone inglese.

Ha gusto compor versi, e la sua tela,
Ch'ordisce in verità, può comparire
Tra gli poeti dal fa la li le la.

Così non fosse il ver, vorrei mentire,
Spesso la notte canta i solfanelli
Non dorme lui, ne lascia me dormire;

E quando ha ben cantato sopra quelli,
Si leva a brancolone, e al suo sordino
La polver scuote a' tasti e saltarelli.

In strologia non val un bagattino
Né lui né io vediam quasi la luna,
Pur l'altra notte fece un taccuino.

Sta sulla ruota a guisa di Fortuna,
Dispensando concerti e documenti
Senza l'offender mai persona alcuna.

Mastica di continuo e non ha denti,
Va ruminando come fa un castrone,
Né mai translata specie in accidenti.

Pantalone, Cervello e Gratiano.

Bon zorno. - Chi è? - E son mi Pantalon. -
Buon vecchio, che ricerchi? - Mi sono stao
Ascoltando un iocetto el to sermon;

E sì el me par, che ti xè smentegao
De dir, che 'l to cervello è un bell'umor,
Quant'altro mai mi m'abbia bazzegao;

Ti non ha ditto, che el xè sonaor
Sovra la tastaura? - Questo è vero
Oltre, ch'ei suona, egli è compositor

Di musiche variate, ne da in zero
Nelle regole ancor. - Moia el xè noto
El so valor per tutto l'emispero.

In Veneisia se ben lu fa l'ignoto,
Le soe composizion son solfizae
Per gondole e per scuole col so moto.

Mi te confesso ben la veritae,
Che vago in bruo: O vedi qua el Dottor
Gratian? Siè el ben vegnuo con sanitae. -

Au stranu, a ve son servitor,
Sippia i ben struppia, cosa zanzau?
Cosa dsiu? Che cosa s'dscor?

Vu muvivi la bocca, ve pinsau,
Ch'an ve apa vist con i uocch? E sintu ancora
Rasunar con li urecch, cosa truttau?

Oss' donca tutt tri sen alla mora,
Chi è più bell umor, o ti, o mi,
O mi, o vu, sbrighemla in mal'ora.

Senza ziogar el mio dottor vu sì
Un bell'umor conforme al nostro ton,
Barbon au capiss, nu sen tri.

Essend tri sigond la decision
D'Aristotl, mi un, vu du, e al terz
Iet di, o mi, o vu msier Pantalon?

Sù fem la proporzion dal sesquiterz
Sigond Euclid, dall'un, al du, al tri,
Sumen, sutren multiplichen pr guerz.

Autori celebri di musica[1] (Seconda giornata, S.105)

Signora Clarice comica.

Ben che ragionamenti tali rieschino utili e morali, nulla di meno sortiscono lusinghevoli all'incitare il sonno; qui ho fatto recare il chitarrone del signore Agesilao acciò ne canti desco qualche aria, canzonetta mandriale o altra bizzaria di suo gusto, che il tutto sarà incitamento andarsene al letto consolatissimi.

Discorso.

Senza preghiere, ma con prontezza d'animo il signore Agesilao vi condessese, e per grazia della signora Clarice e gratitudine di così amorevole conversazione; onde con una industre toccata, contesta di arpeggiate tirate scalate, durezze e trilli, cantò leggiadramente la Cieca del P a s t o r f i d o, ornata di accenti musicali, con grazia e maniera oggidì da moderni praticati.

Ragionamento.

Signore Asdrubale e Agesilao.

Asdr. Signore Agesilao (e sia detto senz'adulazione, ma per mera verità) il vostro modo e maniera di cantare è simile a quello, che oggidì vien praticato dai componimenti e cantanti moderni, e poi che gl'accenti da lei armonizzati sopra la Cieca del P a s t o r f i d o sono parti del di lei vivacissimo ingegno, giudicandola intelligente di musica, desidero esser posto in chiarezza, qual sia più degna di lode, o la maniera degli compositori moderni o quella degl'antichi.

Ages. Il dubbio, che da vossignoria mi vien proposto, mi mette in certezza esser lei intelligente di materia simile.

Asdr. Nella nostra regia corte vi sono musici di molta stima, e ne ho con mio gusto più fiate sentiti arringhi tra di loro; ne desidero però suo parere ancora.

Ages. Compendievolmente dirò; stando, che il tempo, l'ora ne il loco non permette prolissità; dicono per tanto gli seguaci dell'antica scuola, che sono Franchino, Zarlino, Tigrino, Pontio, Ziaccone, Aretusio, Banchieri e altri; che i compositori moderni non praticano le cadenze appropriate alle modulazioni; che a più di due voci mancano di consonanze; che il dissonante non risolve; che le legature antiche erano più giudiziose; che le proporzioni non corrispondono alle buone teoriche; e così in altre imperfezioni vanno scorrendo.

Asdr. A questi inconvenienti (ragionevolmente adotti) lei che dice?

Ages. Dirò coi moderni, che le suddette osservazioni sono da farne

1) Titel nach der "Tavola delle cose più notabili", S.419.

molta stima, ma solamente nelle toccate ricercare canzoni e simili armonie, dove non entrino parole latine o volgari. Sentami la prego: Usavano gl'antichi compositori attendere all'armonia semplicemente, poco curando l'orazione, onde a tal effetto empivano una cartella a più voci, con fughe tarde e lunghe, consonanze osservatissime, con tutti quei precetti e insegnamenti, che si ricercano a un teorico e ben fondato contrapunto; e composta tal armonica testura di note, a quella applicavano l'orazione, dalla qual maniera due inconvenienti ne insurgevano: l'uno, che alle parole dolorose udivansi note gaudiose e alle parole d'allegrezza armonia di mestizia, e per concluderla note d'armonica dolcezza e parole di mista confusione.

Asdr. Sento gusto particolare, seguiti la prego.

Ages. Oggidì il moderno e pratico compositore industremente compiacendosi porgere al senso dell'udito il vero fine della musica, qual è il diletto; cerca quanto può imitare un perfetto oratore, che spiegar voglia una sua dotta e eloquente orazione. Come benissimo ciò avvertì il padre dell'eloquenza Cicerone, dicendo: "Optimus orator est vir canorus, qui in dicendo animos audientium delectat et permovet"; e questo pure è il scopo dell'oggidiano compositore, in volendo esprimere parole ornate d'accenti musicali invigila a tutto suo potere imitare con l'armonia gl'affetti dell'orazione. Taccia pur, chi dire piace, che nella musica l'armonia deve soggettarsi alla locuzione, non già la locuzione all'armonia, poiché la locuzione all' armonia è quella, ch'adorna il concetto; cioè a dire, se la parola pronunzia dolore, passione, tormento, sospiro, interrogativo, errore e in simili andiamo scorrendo; sì come per lo contrario in parole allegrezza, riso, canto, scherzo, danza, vivezza e altri simili, devesi applicare armonia appropriata con legature moderne e proporzionate; e se nel vestire parole tali vi nasca inosservanza d'armonia, ceda pure tale inosservanza, pur che l'orazione venai espressa all'universale intelligenza, e come odiernamente praticali compositori più celebri e eminenti, e questo è, quanto posso in ristretto dilucidare per mio giudizio; non intendo però far come praticano alcuni imbratta cartelle, che quanto più compongono spropositi, saltando di palo in frasca, tanto più si tengono scacciati, né avendo chi gl'applaudi, si lodono da loro stessi, non si ricordando di quel detto, che

> La lode in propria bocca mai non s'oda
> Dice un proverbio sin le vecchiarelle,
> Che chi si loda, ancor spesso s'imbroda.

Asdr. Resto assai consolato, e benissimo ho compreso il suo breve si, ma giovevole discorso, restando molto obbligato alla sua cortesia.

La pazzia senile: Scola da cantare[1] (Terza giornata, S.152 und 159)

Atto terzo.

Discorso.

Vengono fuori Agesilao e Fichetto con il sacco di farina, una sacchetta di formaielle e scartoccio di speciarie; si ridono della pazzia di Tofano e degl'effetti, che cagionano l'amore in un vecchio; vanno all'osteria e chiamano Tartaglia, gli consegnano ogni cosa per dar all'ostessa; soggiungegli Fichetto, se sono in casa le due figlioletti dell'ostessa, gli conduca con lui; torna Tartaglia e concludon far la seconda burla di Gratiano, chiamano in strada Clarice e le raccontano la burla di Tofano; e quanto in essa lei devesi ingerire. Poi seguitano quella di Gratiano, concludono attaccare un pitaffio sopra la casa di Gratiano, che dica:

SCOLA DA CANTARE.

Clarice, che sa cantare di musica, e Tartaglia, che ne ha qualche principio, insegnano ai due fanciulli, che gli tengono dietro:

Ut re mi fa sol la. La sol fa mi re ut.

E così di concerto tutti vanno in casa di Gratiano, constituiscono con una toga e scutica Tartaglia mastro Iusquino musico.

Restano Agesilao e Fichetto ridendosi degl'effetti, che devono partorire le due burle in persona di rimbambiti vecchi, e mentre ciò discorrono, giunge Tofano [...]

Discorso.

Tofano racconta tutto il successo a Gratiano, e concludon esser stata invenzione di quel mariolo Fichetto, Gratiano intenda, come sua figlia è stata menata via da un giovine, sulle furie va a casa sua, bussa e sente Tartaglia con gli scolari cantare 'ut re mi fa sol la'. Alza il capo e legge il pitaffio SCOLA DA CANTARE, stupidi i vecchi non sanno, che dirsi; Gratiano, mentre pur cantano a battuta, torna a bussare; esce Tartaglia e dice, quella essere una scola da cantare, e lui è mastro Iusquino, se vogliono imparare, gl'insegnerà, e ben che siano vecchi, non le sarà vergogna, poiché Socrate filosofo imparò a cantare di ottanta anni. Gratiano dice, quella è la sua casa, non già scola da cantare, Tartaglia entra in casa e chiude la porta, tornando a cantare; in questo esce Fichetto di casa di Tofano, i vecchi lo vedono e se l'avventano addosso con minacciarlo, o si risolvi lasciare la vita, o dirgli la verità del fatto; Fichetto dice esser uomo da bene e non sa nulla, Tofano intanto, cacciato mano al suo pistolese, gli va alla volta della gola per ucciderlo, o confessi; qui vi accorre Agesilao con la spada nuda e lo difende, intanto Fichetto dice, che confesserà il tutto, ma vuol vi sia presente la signora Clarice con mastro Iusquino e suoi scolari cantando, aggiungendo concerto di voci Fichetto, Agesilao e Clarice, e quivi tutti

1) Titel aus dem Text.

adunati, Fichetto chiede attenzione, e poi se merita castigo al loro retto giudizio rimettesi.

Prima lettera, Andrea Feliciano (Quarta giornata, S.269)

Molt'Illustre mio Signore.

Il cuore inquieto e l'animo perturbato sono due potentissimi nemici all'ozio di chi virtuosamente opera; l'invidia accoppiata con l'ipocrisia sono due saette d'atterrire qualsiasi animo ben composto. V. Sig. Molt'Illustre mi ricerca alcune composizioni in musica, né io la posso compiacere, poiché la musica ricerca allegrezza d'animo, e l'allegrezza in me è cangiata diatonicamente in rammarichezza; se il negozio porta dilazione m'avvisi, che m'ingegnerò a suoi commandi; ma se frettoloso mi desidera, inabile mi dicharo; con ché a lei auguro dal Signore la quiete, e me liberi dall'inquiete. Di Lima il 15. Luglio 1627.

Di V.S. Molt'Illustre
Affezionatissimo Servitore
Andrea Feliciano Capo di Musica Ducale.

Novella dell'organista Bergamasco (Quinta giornata, S.301ff)

Nicolosa: Purtroppo avete utilmente discorso e laconicamente toccati i buoni tasti [...]

Asdrubale: Nel dirmi, ch'io tocco i buoni tasti e dalle vostre sagge risposte parmi essere un'organista, perché s'io tocco bene i tasti e voi alzate bene i mantici; e perché i nostri ragionamenti sono come i secchi delle cisterne, che l'uno tira l'altro in proposito tale di suonar organo, e alzar mantici per tornar sù l'allegrezza, voglio raccontarvi una novella scorsa in una provincia d'Italia, raccontata da altri in altra maniera, o vera o mendace, per il prezzo da me comprata, tale ve la vendo.

Novella del organista Bergamasco.

Si partì dalla città di Bergamo un ragazzotto di buona forza, ma non molto acuto d'ingegno, chiamato per nome Bartolomeo, e non ad altro effetto, che scorrere il mondo e guadagnarsi il pane; costui capitò a Ferrara (allora città ducale); ivi era un'organista di molto valore chiamato Luzzasco Luzzaschi, col quale s'acconciò per servitore Bartolomeo, con obbligazione gli andasse ad alzare i mantici nell'occorrenze di corte e duomo, ù era organista; s'incamminò il negozio, ma essendo Bartolomeo (come s'è già detto) di basso rilievo, i musici, che lo quadrono, le diedero ad intendere e le fecero vedere in effetto, ch'egli era quello, che alzando i mantici faceva suonar l'organo, e quando non alzava, l'armonia cessava; insomma tutti lo moccavano chiamandolo il signor Bartolomeo da Bergamo organista, e egli da buon cambuso credevalosi, e se ne gonfiava d'albagia con molto ri-

dere di tutta la corte e città; occorse, che alcun fiacchi l'insolfanorno [sic] tanto, che lo fecero scrivere una lettera a Bergamo diretta a suo padre, dandogli nuova a lui e suoi parenti del profitto acquistato in eccellenza nella professione di suonar organi, e nel fine con la sottoscrizione 'vostro figlio affezionatissimo Bartolomeo da Bergamo organista ducale'. Fu sparso il grido e fama di tal acquisto per tutta la città di Bergamo, e sebbene a molti pareva cosa incredibile, nulla di meno l'eccellenza del signor Luzzasco, molti e quasi la maggior parte vedendo la lettera, le diedero credenza, e i parenti di vile condizione se ne tenevano di buono. Portò il caso, che in pochi giorni morse l'organista primario di Bergamo, onde tutti a una voce concorsero invitare al detto carico il signor Bartolomeo da Bergamo; onde gli signori Assunti diedero ordine al capo mastro di musica, gli scrivesse e lo invitasse a onorare la di lui patria, con la solita mercede ordinaria e aumento di cinquanta ducati annui; fu scritta e mandata la lettera d'invito a Ferrara, ond'egli facendosela leggere e udendo ventura tale, ne diede parte e chiesene licenza dal signor Luzzasco e da tutti i musici e corte ducale, con molto gusto e risate universali della di lui goffaggine e semplicità degli suoi compatrioti Bergamaschi; preso congedo e d'alcuna somma di quattrini avanzatagli del suo salario, si vestì assai competentemente di due abiti, l'uno da campagna e l'altro da città. Vi fu un cappriccioso umore, che s'offerse accompagnarlo sin a Bergamo a sue spese per vedere il fine, in che riusciva il negozio. Partito di Ferrara in compagnia del curioso compagno giunsero allegramente a Bergamo, e fu visitato in casa di suo padre da tutti i musici della città, chi per interesse d'udire e chi per imparare, e il dopo pranzo con l'istesso sussiego fu accompagnato a pigliare il possesso dell'organo primario della città, qual doveva egli suonare; andò sull'organo, si fece mostrare ogni cosa, dove si suonava i registri, come si aprivano e chiudevano le pareti laterali, e in che maniera alzavansi i mantici, insomma mirò ogni cosa minutissimamente, e dieronsi l'ordine dar principio all'onorato carico per il giorno veniente. Si divulgò tal fatto per tutta la città di Bergamo, e la mattina due ore avanti furono appostati i luoghi con tanta folla e concorso popolare, che un'acimo di miglio non saria d'alto caduto in terra. Essendo l'ora, il signor Bartolomeo Coriandoli (così era il suo cognome) andò sull'organo, e ivi trova aperte le parete laterali, e poi andatosi alla volta de mantici, ivi trova un facchino, che per molti anni esercitava tal fatica, qual non essendo informato di tal fatto, né conoscendo il sig. Bartolomeo, lo mirava fisso, onde detto signor Bartolomeo in suo linguaggio così le disse tutto collerico.

Ragionamento.

Il signor Bartolomeo Coriandoli e facchino.

Bart.: Chi è stacch culù, che haà averzù i sportei d'ol me orgagn?

Facch.: Perché? E sù stacch mi, che c'importa sto facch a vu ol me zintiom?

Bart.: Ol me importa, perché su mi quel, che su deputacch da i nos Assuncch a fa sto lavor.

Facch.: Burlet, o ditt da bu segn? Ol va per quatordes agn, che su chilò per alzadur da foi, e si no d cognoss ti per vergot.

Discorso.

Qui una parola tirane un'altra, essendo finito da basso il canto, e tempo di suonare l'organo, vennero a così fatta batosta, a chi doveva alzare, che il facchino alzò un pugno sul mostaccio al signor Bartolomeo, ond'egli vedendo ciò, non si tenne le mani a cintola, e come uomo di buona forza si tambussorno [sic] di matti sgrugnoni sopra il viso alla peggio. Da basso tutti stavano a bocca aperta per sentire il novello organista, ma passando l'ora e vedendo il rambazzo e topamento di sgrugnoni, corsero di sopra gli signori Assunti, mastro di capella e musici, e viddero con loro gran gusto il signor Coriandolo e facchino concertare un duo di buoni Gamautti a battuta ordinaria e sesquialtera in proporzione. In fine vi vollero sani e matti a dividergli, tanto erano acciuffati e arrabiati; quietati intesero il perché, con grandissime risate di tutta la città, siccome fecesi a Ferrara al racconto di quel curioso musico, che accompagnò il signor Bartolomeo Coriandoli al possesso de sgrugnoni. Bè, che ne dite, Nicolosa, di questa graziosa novella?

Il furto amoroso (M 49)

La musega de Zan Fichetto[1] (La girometta, S.59, 66, 85 und 95)

Atto terzo, scena quarta: Spaccamonti e Fichetto.

... Fich.: ... Horsus lassem un poc sti paroi da banda, perché mi ghe ho grand intrighi in t'ol mazuch, siccé degnim a conclusiu, se vu voli andar dalla marchesa Catilina vostra favorida, ol besogna, che alle do hor de nott ghe ande travestid in habit da Tofano, per non dar suspett ai vesini, e ancora per cert respetti, che ol nogh'è temp da contarvi, mi ve darò una vesta e una baretta d'ol me patru, e se fosseu vedud, havi da dir sti paroi, che serviran ancora per contrassegni, e subet ve sarà averta la porta.

Spac.: E come haggio da dire chisto contrasigno?

Fic.: Le parole son sti du versetti, in pronunzia veneziana d'ol me patru:

1) Titel nach dem Sonett: "Del Sig. Colofonio Mauri al Composidor", S.3:
"Certo mi son andao tutt'in bruetto,
In sentir Catalina el'Capetanio,
La Musega cantar de zan Fichetto."

Mi son Tofano incantao
Che no temo lo babao.

Spac.: Dici buono tu, ma per dirtela, me pare poco reputazione, che lo quarto capetani dello munno se trabesta in habito da mercante.

Fic.: Com ol quart capatani d'ol mond? E me pensavi, che fosseu ol primo.

Spac.: O chisto no, sienti a me: Lo primo fu Alessandro Magno, lo secuno Scipiune Afrecano, lo tierzo Annibale Cartaginise, e io lo quarto.

Fic.: E vegna pur ol quinto Rodomonte.

Spac.: Mo non haggio apriso lo contrasigno, che me dici.

Fic.: Desim' un poc sagnur capatani, savivu cantar de smusegha?

Spac.: E come diabolo entrace che la musica mo?

Fic.: Perché i du versi, che havi da dir per contrassegn', semm' restad d'accord' con la marchisa Catilina, che vu i cantai in smusegha, a differenza d'ol me patru.

Spac.: E come haggio da cannare, che mai haggio emparato?

Fic.: Ve insegnarò, mi non dubite, fe cont d'esser un storno o veramente un merlo sassar, che impara de fischiar la girometta, ste a sentì e tegnì ben a ment sta vos.

Mi son Tofano incantao
Che no temo lo babao.

Spac.: Dici trop' auto no che posso arrebare.

Fic.: Havi rason an mi me go havud a strangolar', horsu ste cit, che l'aspasaro una vose.

Mi son Tofano incantao
Che no temo lo babao.

Spac.: E diabolo cornuto, mo è troppo vassa, dici avasare una boce, e suno chiù de dece.

Fic.: E desi ol vira perdonem, ho pres error, in cambio d'asbassarla una vos, l'ho arbassada desdotto, volif, che ve diga sagnur capatani? No stemm' qui in strada, che i vesini no ce sentissem, che no ghe saria la nostra reputaziù, entrem mo qua de dre in sta nostra staletta, che ol no ghe capita mai negun, che ve ghe insegnarò ol contrasegn' entre denter, che el no gh'è temp da buttà via, e nascondive in la greppia per star caldo, mi mo in sto mez'intrad in casa d'ol me patru, a tuor sti drapp' per vestirve da Tofan, in tal manera, ch' ol sarà ben fatt, vu me de' ol vostr ferarol, spada e capell', ch'ol tutt mi portarò in casa, sin tant sarà finid ol negozi, e quest perché el camina in volta certt capparoi de nott, dov' besogno esser caut e accort.

Spac.: Buono dici tu, pigliate lo ferrarolo, spata e cappiello; eccote ancora la licenza della spata, in occasiune della corte, e quanno tornerai con le panni da Tofano, me imparerai la lezziune della musica.

Fic.: Si si entre pur chilo in la stalletta, e aspettem, che quant prima vegnerò, ah, ah, ah, mo che scrignar vol esser quest de sto cervell' bus, e vuoi ben, mi da una lezziù de musica, che ti no la pensi, e si vuoi, che Onori sia ol mister, che fazza la battuda sovra le tre spall...

Scena sesta: Fichetto, Catilina e Onorio.

Fic.: ... Horsu Catilina e ti, Onori, accosteve ben, che me sentì, ho dat orden al capatani, ch'ol vegna a do hor de not, travestid in habit da Tofano con una mia invenziù, sott pretest de no metter in sospett i vesini, de mod, che quand ol vegnirà, ol cognoscerì, che 'l sarà vestid con sti pagn del me patru, e per contrasegn ol cantarà in smusegha certi versetti in lengua veneziana, e ti, Catilina, azzò che tu lo cognossa, ti ghe responderè an ti in musegha.

Cat.: Dho cudsella, mo ch'intrigh è quest? Cmod ch' mi i rspundrò in musica? An so st' m' usiell mi, guarda, guarda un poc, ch' zavai è quest?

Fic.: Stam a sintì, la musegha te la insegnarò mi.

Cat.: Mo sat cantar d' musica ti? E via, via babbion, t'ha una vusazza da spazzacamin, o questa si ch'è una bella zirandla.

Fic.: Cosa vol dir vos da spazzacamin? Ti ha torto, che ho una vosina zintila, che la someia quella d'un fanel Ferrares; horsù stam a sintì, lu dirà sti du versi in musega, e ti ghe respondere altri du versi in smusegha, mo in lengua veneziana.

Cat.: Tuo su qust altra, tant cha dovintarò in t'una botta musica e veneziana? Os di su un poc chat senta.

[Ono.] O questa si sarà una graziosa commedia da sentire.

Fic.: Sentem ben, ve lu dirà sti du versi in sto ton:

Mi son Tofano incantao
Che no temo lo babao.

e ti ghe responderè in sta vos sovrana:

Caro fio inzucherao
Sevu li sier Cabalao?

e capid?

Cat.: U com sa t'ho capì, fa cont d'esser ti al capitani di sù, e mi t' rspundrò di sù.

Fic.: Mi son Tofano incantao
Che no temo lo babao.

Cat.: Caro fio inzucherao
Sevu li sier Cabalao.

Fic.: O bon, o bon, ti ha una vosina soava, che la par quella d'una gatta infredida, cancar ti ha ol bon cervel Catilina.

Cat.: Cagnarina a stareu fresca, am arecord, quand' ai era una tosa d' sett' ann' a imparà da mie lola la bustichina tutt' intiera, es la cantà alla ment in t' una stmana e du dì.

Ono.: O buono, e io non ho da essere in questa musica?

Fic.: Sier si, quand ol se farà sta musegha, ti Catilina daregh delle barzelette, in tant ti, Onori, salta fora e fa vista d'havi intes ol tutt', e come zelos dell'onor de casa toa, scomenza a batterghe la battuda in sù le spall' con una bona fureghada de legnadi, mi ghe buoi retrovà an mi, e con un pez de legn ghe farò sovra un contrapont alla schena.

Ono.: Buono, buono, ma se mio padre fosse in casa?

Fic.: Pensati nol ghe perigol, le son horma vintiquatr hor, e si no ghe ha toccado la man.

Ono.: Orsù, che habbiamo in questo mentre da fare?

Cat.: Ah, ah, ah, ah, ah, mo am' scumpiss dal ris, mo la vol esser la bella cumedia questa, si da vera, l'impurtanzia chà sien tri a batter la battuda, anca mi vuoi metr' in ovre al matarell' dalla pasta, o al mangh' dla rocca.

Fic.: Oh, oh, oh, ol ghe sarà più mistri, che cantori, horsù entrè in casa, che mi in tant' andarò a travestir ol capatani e insegnarghe la leziù della musegha.

Ono.: Ascolta, Fichetto, mi ritrovai l'altro giorno in un ridotto, dove si leggeva appunto un dotto libro di musica, che con vive ragioni prova, che la battuta nella musica termina all'insù, e noi a questa volta la faremo finire all'ingiù sulla schiena del capitano.

Fic.: Messer no la finiremm' an nu all'insù, se voremm' portar in casa ol baston.

Ono.: Buono, hai ragione invero, né potevi concluder meglio. Noi entriamo in casa, tu ricordati del negozio di Doralice.

Fic.: Si, si entre pur in casa e lassé fà a mi.

Cat.: Fichett sat' tu, chi s'arcamanda a ti? Fic.: Chi?

Cat.: La musichessa Veneziana.

Fic.: Ah mariola.

Atto quarto, scena quinta: Fichetto et Spaccamonti in abito di Tofano.

Fic.: Sta in cervell' Fichett, ch'ol te bisogna, l'intrigh ha piad bon principio, s'ol fin sarà felis, ol tutt passerà benissem, in sto mez per dar temp' alle do hor de nott, e vuoi chiamar ol capatani, e tuorm' un poc de solazz' con farghe cantar la smusegha del Babao. Ol Sarà ben fat, che me affazza alla fenestra della staletta, fiss, fiss, fiss, o la sagnor capatani, e son mi Fichett, vegni for un tantin.

Spac.: Ca sogno t'haggio sentuto fischiare e chiamare, Fichetto, dove sei, mo no te beggo.

Fic.: E no me vedi, perché vu vegni dal scur, accosteve e rasovemma sott' vos per amor dei vesini, e si ve recordo, che no si più ol Spaccamonti, ma Tofano, similiment vu no si più capatani, ma un poltron, e vuoi mo dì, che no stè a far ol terribil. Ve do per avis, che l'è sonada un hora un bon pezzett fa, dov' che sonave le do hore, mi ho dad l'accord'. Volif, che ve diga, la marchisa Catalina ve ha piad d'un'amor, che la me ha ditt, che se va stess' un dì senza vederve la staria un ann' senza curarsene? Mi no so, cosa vu ghe havi fatt, e son d'humor, che l'havi incantada.

Spac.: No te pare, che issa haggia raiune in caderle in uraccio uno par meo, spantato da milliuni de dame illustrissime.

Fic.: Quest' ol se sa, non occorr' a dirn' olter. Horsu mi son vegnud per ascoltarve la lezziù, e se ve la si messa alla memoria con la smusegha, e perché vu la sappie ven alla ment, per ogni parola, che vu falle, mi ve vuoi dar una sparaman. Mi no son pi Fichett, ma ol mister de musiga, e vu sari ol scolar.

Spac.: Encene preposito ca; come ce intrano mastro de musica e scolaro?

Fic.: Ma se ti vorra andar dalla marchesa Catalina, ol besognerà ben dar ol contrasegn' senza errori, perché la vergogna saria d'ol mister e no de' ol scolar, in tant e me deszollo ol centurin.

Spac.: E cha have da serbire, chillo cinturiello in mane?

Fic.: Ol servirà se ti no disi ben, darte delle palmade.

Spac.: No ce pensare mo a chille spalmate, cha no le boglio.

Fic.: Me raccomando, se ti no le vuol, manc' ti anderà dalla marchisa.

Spac.: No te partire no, che per amure de issa marchisa faraggio tutto, mira mo, che uno capitano lo maiure delli tiempi nostri torna uno pizzirillo per chillo sbargognatiello de Cupido.

Fic.: Non più chiachare, che l'hora passa; di sù come te ho insegnado, e di ben vè in bona vos e giusta e destintament.

Spac.: Sientame:

Mi son Tofano babao.

Fic.: Alza sù la man, e di:

Mi son Tofano incantao.

Spac.: Perduname per chisa botta.

Fic.: Messer no, me raccomando, ti non anderà dalla marchesa.

Spac.: No partire, no aspietta, che auzo. Oimè, mal hanaggia lo cornuto diabolo, damme chiamo, mo ridico:

Mi son Tofano incantao.

Fic.: A proposit ti ha sbassada la vose, meza pertegha alza la man.

Spac.: Che diabolo de cerbiello haggio, oimè.

Fic.: O te dia ol mal ann, dì così in sta vose:

Mi son Tofano incantao.

Spac.: Mi son Tofano incantao.

E come dice l'autro vierso, me la songio scordato.

Fic.: Alza la man, che mi te l'arcorderò.

Spac.: Have da dire alla lunga chista fiesta? Oimè, che tu sia ucciso cornuto.

Fic.: La dis insì, scolta ben, e dilla ben vè, che se ti me fa andar in stizza, te mando ti e la marches in bordell'.

Mi son Tofano incantao,
Che no temo lo babao.

Spac.: Mo' la dico senz'autro, sientame come diio buono:

Mi son Tofano incantao,
Che ne temo lo babao.

Mo che ti pare, quanno voglio, haggio più memoria d'uno Cicerune.

Fic.: Un chiachiaron ti ha voludo dir, horsù ti t'è portad ben, torna denter, che fra un quart d'hora te tornar da tuor, e sovra ol tutt studiala ben, perché saressem' svergonadi, se ti no des el contrasegn correttament.

Atto quinto, scena terza: Petronio e Tofano con la lanterna da per loro, e Fichetto con Spaccamonti, similmente da per loro.

Pet.: Barbon, sgnor, si aspettem' a dmattina in sto mez, la putta se resoverà o per amor, over pr' scorza, o pr' darghe pussession sta nott a vegnaridi a star in casa mia, sgnor si.

Tof.: Farò co voli vu zenero, mio caro, andemo pur in casa, perché l'aiare notturna no me apporta molto zovament' al cao.

Fic.: Capatani, questa è la casa, canta ol contrasegn', che mi te lassarò po l'intrigh a ti vè, scomenza in bona vos.

Spac.: Scappate la loco, che mo dico:

Mi son Tofano incantao
Che no temo lo babao.

Pet.: Ze, ze, msier Tofan, chi son quolo, ch'son intorn' alla mia sporta.

Tof.: Alla vose, l'è un, che me da la soia. O gramo mi, in far parentao con sta piegora, e dubito no deventar un niovo Cabalao o veramente co i dise qua a Bologna, un barba zavaion dalla Polligola.

Spac.: Fichetto? Sto aspetanno, ne siento benire la marchisa.

Tof.: Dottor tegni, sald' a la mia vesta, che a costu, che me soia, ghe voio con sto pistolese, cagastrazze? Mo i se più de un' o gramo mi.

Fic.: Capatnai, semm' scoverti, sté all'erta, chi se puol salvar, se salva.

Spac.: No te partire, mo hai pure le panni miei, che te fanno balorso in ogni occasiune.

Fic.: Si mo no in quella de i bastonadi.

Pet.: Ze, ze, sgnor Tofan, non curridi a faria, stemm' un poc a veder, ch' garbuoi è quest, stemm quidi.

Spac.: Siento la marchisa benire al basso, no te partire, Fichetto meio, mo fio lo tiempo acquistarte la grazia mea, e non fuggir, sempre recordate, che tieni le panni miei.

Fic.: Se fuzzirò, no fuzzirò per i pagn', e fuzzirò per la schina.

Scena quarta: Onorio, Catalina, Fichetto e Spaccamonti da loro, e Petronio con Tofano in disparte attenti al seguito.

Ono.: Catalina, io starorti dietro, tu trattieni il capitano.

Pet.: Stemm' alla larga misier Tofan, pr' che i son più zent d' mod, che l'intrigh non fa pr nu essend d' nott.

Fic.: O che spas, mi ghe veggh' de nott' più, che un gatt Sorian, ol dottor voref vegnì in casa con ol messir, e si ghe han pagura de' ol fatt me, o che rider, ah, ah, ah, ah, ah.

Spac.: Mi son Tofano incantao,
Che no temo lo babao.

Cat.: Caro fio inzuccarao,
Estu ti sier Cabalo.

Sgnor capitani, dov' siu? An ve vegg, siu qui?

Spac.: Chiano, chiano o là? M' hai quasi cacciato l'occhio con la mano.

Cat.: Prdunam, sgnor capitani, al n'è cason l'amor grand', ch' mi ve port.

Fic.: O questa si cal cinque soldi, la ghe vuol cavar occhi per l'amor grand, che la ghe porta.

Spac.: Entriamo mo in casa, signura marchisa Catalina mea.

Cat.: Si spranzina cara, mo demm' un'altra botta al cuntrasegn' in musica.

Spac.: Mi son Tofano incantao,
Che no temo lo babao.

Cat.: Caro fio inzucherao
Estu ti sier Cabalao.

Fic.: Da galant' hom, che mi haverò una moier, che savrà ol fatt so, o che furba.

Ono.: Si è Catilina? Cosa si fa qua in strada? Ho be udit il tutto si.

Spac.: Mi son Tofano incantao,
Che no temo lo babao.

Cat.: Caro fio inzucherao
Ti sarà ben bastonao.

Ziff, zaff.

Ono.: Dhe, Tofano vecchio pazzo, a questo modo vituperar casa nostra?

Spac: Oimè, oimè, vastonate se danno a uno pare meo.

Ziff, zaff.

Fic.: Sotta ben, capatani, mene i man, che v'aiuti. Ziff, zaff.

Spac.: Ah, sportunato me, a chisso modo vastonate a uno capitano come songo io? Ziff, zaff, un' invoscata ca. Oimè, oimè, no chiù, no chiù, ah Fichetto cornuto, che tu sia impiso capparone, oimè, chiobeno le mazzate, me vesogna sfrattare autramente, questi cornuti m' accidono, oimè, sono assassinato, oimè.

Ono.: Poiché il capitano è fuggito, entriamo in casa...

La Minghina da Barbian (M *50,1)

Prologo.

Ombreggiano favoleggiando (gentilissimi ascoltanti) gli antichi filosofi o poeti, che i tre intervalli armonici fossero inventati dalla percussione di proporzionati martelli ineguali, che facevano Piragmone, Steropo e Bronto sopra il mineroso ferro entro la fucina del zoppo Volcano. Tale ombreggiamento favoloso viene accertato da numerosa scritta di scrittori, succedesse in persona di Pitagora Samio, filosofo Greco, che pure anch'egli accidentalmente passando dal officina d'un ferraro, li suddetti inuguali martelli sentisse, dai qua-

li ponderando i di loro improporzionati pesi, ne producesse i tre intervalli perfetti armonici, abbraccianti la perfetta musica, che sono quarta, quinta e ottava, pronunziati in Greca favella tesseron, pente e pason, aggiungendovi avanti un 'dia', che formano diatesseron, diapente e diapason, la quale aggiunzione 'dia' significa in questo luogo (come sanno i musici) perfezione. E quivi applicando il mio discorso alla di me uscita sopra questo vago teatro, dico, che l'etimologia del nome 'comedia' altro non significa, che perfetta armonia, dividendo il nome di 'comedia' in due particelle, cioè 'come''dia', la prima particella 'come' s'intende comparazione, e 'dia' risuona perfetta armonia, il tutto concatenato 'come-dia' ovvero perfetta armonia. E che la comparazione di comedia e musica siano consorelle, vediamo il confronto, poiché nella comedia vengono imitati naturalmente e accidentalmente tutti gli effetti, che nella musica pratica si ricercano; e che ciò vero sia: Volete nella musica modulazione, fuga, concerto, chiave, note, pause e mostre? Mirate nella comedia soggetto, ordine, recitanti, invenzioni, prologo, soliloqui e scene. Ricercate nella musica divisioni, punti, cadenza, dolcezze e durezze? Gradite nella comedia orditura, atti, licenza, amori e dispetti. Desiderate proporzioni nella musica uguali e inuguali, teorica o pratica? Sentite nella comedia diversità in personaggi, poema e suo recitamento. Siete curiosi udire canto, alto, tenore e basso? Ascoltate donna, fanciulla, amante e vecchio. E per cadenza finale gradite i tre generi musicali cromatico, diatonico e armonico? Applichiamo tragedia, tragicomedia e questa nuova comedia boschereccia, intitolata D i l e t t e v o l i d i p o r t i d e l l a v i l l a , invenzione non più sentita, copiosa di vario trattenimento, mista con sali proporzionati non solo di zannate e facezie, ma parimente di educazione e moralità. Questo vago teatro si rappresenta la deliziosissima villa di Barbiano, due miglia appresso l'illustrissima città di Bologna, meritamente detta madre degli studi. Gli avvenimenti, che in questa villa oggi sentirete, eccovi uscire dal suo podere messer Tofano, che a quelli vuol dar principio; voi, gentilissimi spiriti audienti, attendete, ridete e imparate.

L a f i d a f a n c i u l l a (M 51)

Atto quinto, scena ultima: Tutti i suddetti, col capitano Tiff Toff.

Capitano: Sappiano, che tutta la mia bravura consiste in questa mia incantata spada adamantina, fabbricata nella fucina Vulcanea. Eccola deposta in mano di vos signoria con sicura fedeltà alla restituzione, ne intendo intervenire alle vostre nozze non come capitano, ma come poeta e musico.

Leonido: Vos signoria possiede ornamenti tali?

Capitano: Cosa tanto nota, a lei non è manifesta? Or sentite un madrigaletto, che l'altra sera cantai in Torino avanti quelle serenissime altezze. Udite:

Idolo del cuor mio,
Perchè co sguardi tuoi uccidi io,
Dhe cessi in te 'l rigore,
Bella arciera d'amore.
Unico mio tesoro.
Se tu m'uccidi, in verità ch'io moro.

Che ne dite, signora sposa, de' trilli acclamazioni e gorghe usciti da questa mia canora e cignea bocca?

Lucilla: Meglio no puossi udire, una sol cosa vi ho notato, la voce parmi assai crudotta e rozzotta.

Capitano: Tutto è dono di natura, poichè tal voce crudotta e rozotta è proporzionata a un capitano e musico insieme, essendo una voce effeminita e dolce da semplice musico, da capitano disgiunta.

Leonido: E io lodando la voce e delicata sua maniera di cantare, m'avrei reso più gusto il concerto con l'accompagnatura di una suonante chittariglia Spagnola.

Capitano: Come un par mio suonare una chittara Spagnola?

Leonido: Perchè? Sappiate, che oggidì vien praticata popolarmente più di ogn' altro stromento lirico.

Capitano: Io però non concorro colla popularità ma alla singolarità; non ho io il mio tanto celebre stromento del nuovo chittarone da me inventato con quattro manichi.

Leonido: Non mai ho udito chittarone da quattro manichi sì bene da due, e questi detti leuti tiorbati.

Capitano: E chi suona tal stromento da due manichi?

Leonido: Diversi musici moderni.

Capitano: Ciò è vero? Ma questi per essere musici semplici, lo suonano con due manichi; io però, che sono accoppiatamente capitano e musico, lo suono con quattro, due per il capitaniato e due per il musicato.

Tofano: Ah, ah, ah, ah, ah, mo che gusto de sto animal horsuso, no ce perdemmo più in rasonamenti, entremo tutti in casa mia, a dar ordene, quanto ne fa besogno.

SCELTA DI FACEZIE; BUFFONERIE; MOTTI E BURLE...

[L'organista Bergamasco]

L'organista di San Marco in Venezia, essendogli morto il servitore per la peste degli anni passati, fu sfacciato non trovando altri per allora pigliare al suo servizio un certo Zanolo, facchino Bergamasco, del quale fattogli lasciar l'abito del facchino, si serviva per alzare i mantici, quando suonava gli organi. Dopo qualche anno avendo il Zanolo avanzato qualche danaro, se ne tornò a Bergamo a rivedere i suoi parenti, i quali vedendolo sì ben vestito e non più in abito di facchino, maravigliandosi gli domandarono la cagione. Il quale gli rispose, che non potendo egli più comportare quell'esercizio vile del facchino, s'era dato alle virtù e aveva imparato a suonare gli organi, e suonava quello di San Marco in Venezia. Di che restarono molto maravigliati, parendogli cosa incredibile, che un'uomo sì vile e rozzo avesse potuto imparare una tal virtù, e desiderosi di sentirne la prova, lo astrinsero a prometter di suonare al vespero del duomo di Bergamo per da domenica seguente. Corse subito la fama per tutta la città, come l'organista di San Marco di Venezia doveva suonare al vespero. Onde il giorno determinato vi concorse tanto popolo, che non poteva capire nella chiesa. E venuta l'ora, il Zanolo andò sull'organo, si fece in mostra al popolo e disse in lingua Bergamasca queste parole: O là andè su un, che bata i tolei, perchè mi soni de drè via. Persuadendosi egli, che l'arte del suonare gli organi non consistesse nel toccar i tasti, da lui chiamati tolei, ma nel menare i mantici. Onde il popolo vedendosi ingannato dell' aspettazione e sentendo le semplici parole di Zanolo, alzò un rumore di ridere così grande, che da nessuno fu sentito il vespero.

GIULIO CESARE CROCE

D u e c e n t o e n i g m i

Nr.40: La musica.

Son l'istessa discordia, che con discorde
Effetto, e con soggetti assai diversi,
Col pigliar legni in man, col tirar corde,
Col formar voci strane e vari versi,
Vengo a legar con animo concorde
Un'union di spiriti dispersi,
Co' quai porgo un contento, una dolcezza,
Che chi la gusta, ogn'altra cosa sprezza.

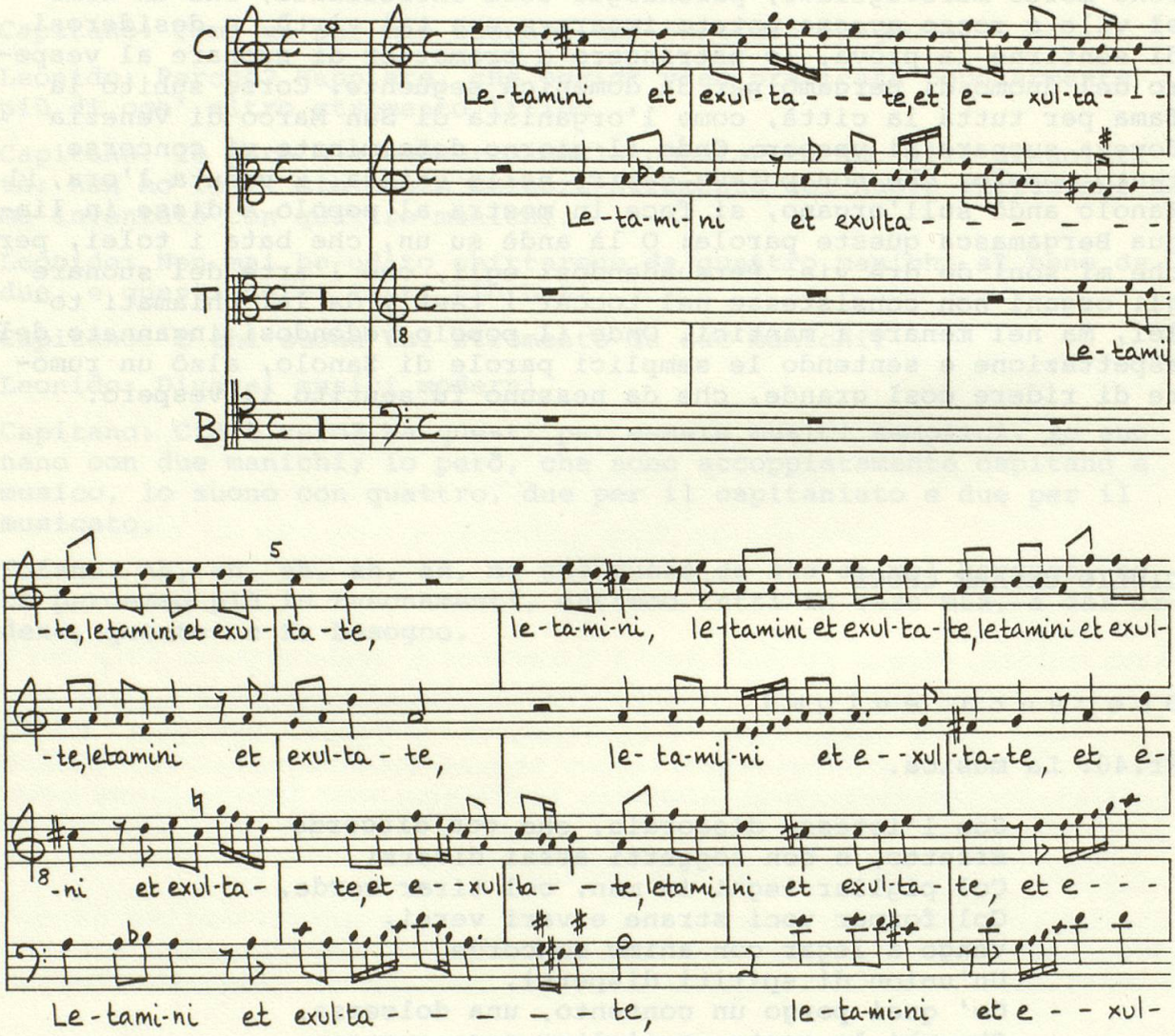
ANHANG 6

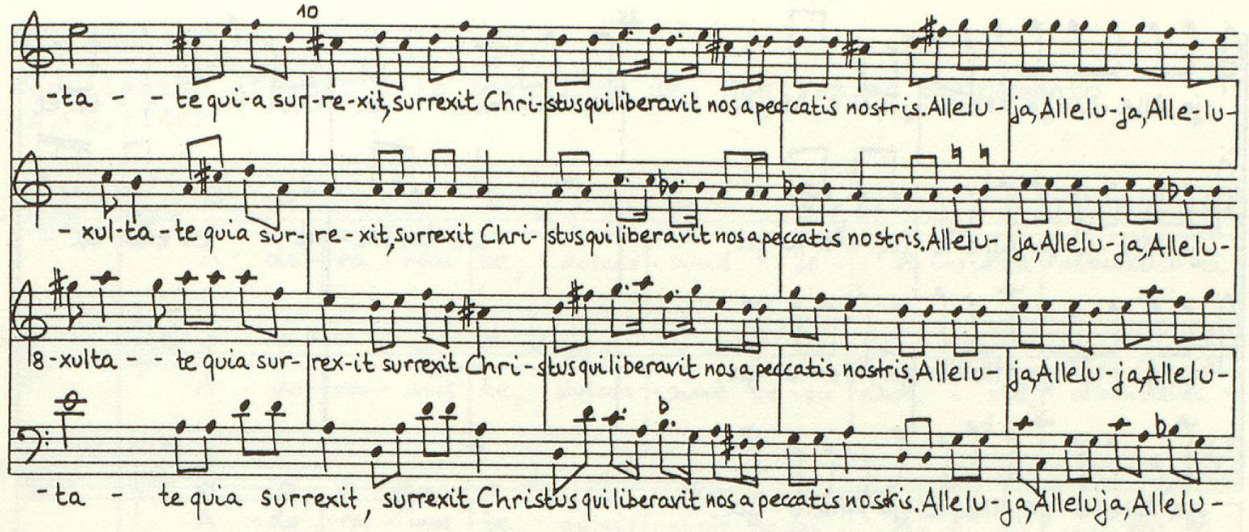
MUSIKALISCHE EDITIONEN

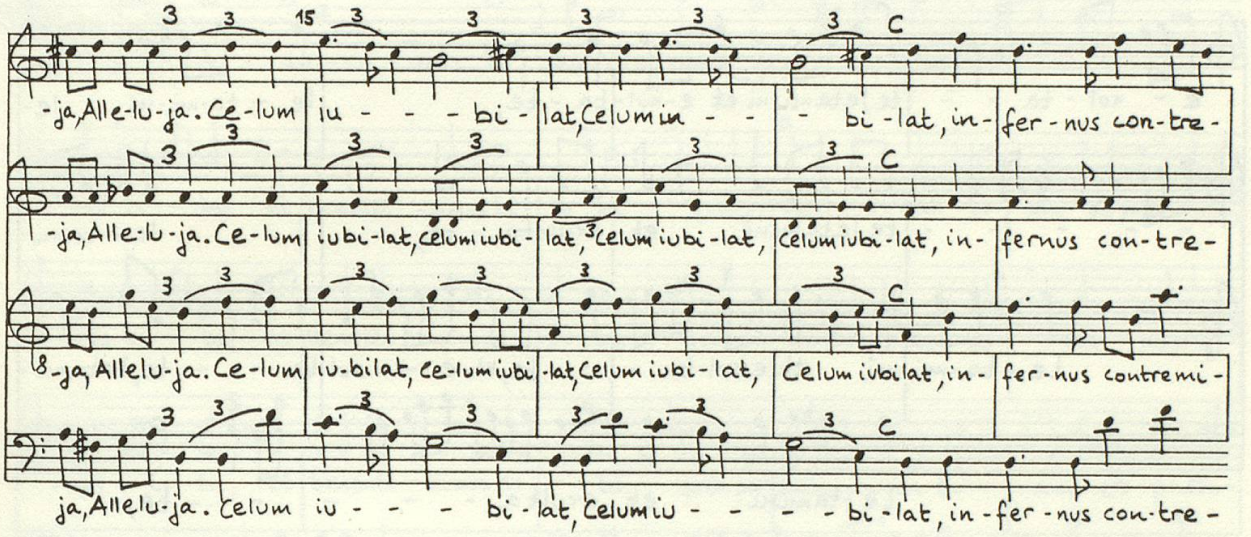
Messa solenne (M 2)

Letamini et exultate (11)

Fantasia à 4 per cantare, et sonare
(s. S.144f)



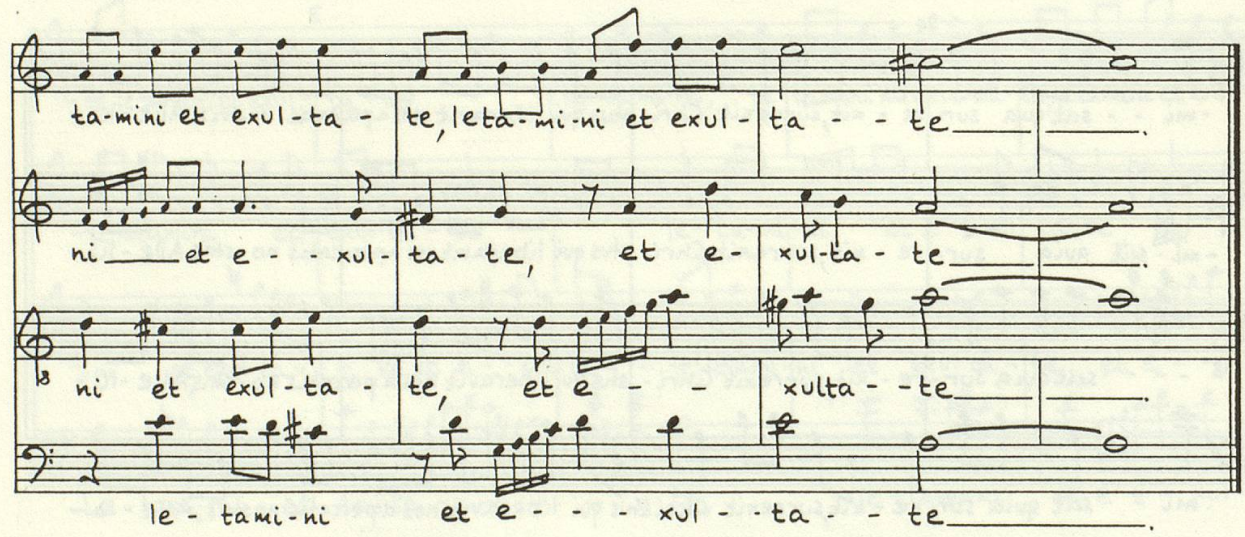

10
-ta - - te qui-a sur-re-xit, surrexit Chri-stus qui liberavit nos a pec-catis nostris. Allelu-ja, Allelu-ja, Alle-lu-
- xul-ta - te quia sur- re-xit, surrexit Chri- stus qui liberavit nos a peccatis nostris. Allelu- ja, Allelu-ja, Allelu-
8 -xulta - - te quia sur- rex-it surrexit Chri-stus qui liberavit nos a peccatis nostris. Allelu- ja, Allelu-ja, Allelu-
-ta - te quia surrexit, surrexit Christus qui liberavit nos a peccatis nostris. Allelu-ja, Alleluja, Allelu-


15
C
-ja, Alle-lu-ja. Ce-lum iu - - - bi - lat, Celum in - - - bi - lat, in- fer - nus con-tre-
-ja, Alle-lu-ja. Ce-lum iubi-lat, celum iubi- lat, celum iubi-lat, celum iubi-lat, in- fernus con-tre-
8 -ja, Allelu-ja. Ce-lum iu-bilat, ce-lum iubi -lat, Celum iubi-lat, Celum iubilat, in- fer-nus contremi-
ja, Allelu-ja. Celum iu - - - bi - lat, Celum iu - - - - bi - lat, in - fer - nus con-tre -

20
-mi - - scit quia sur- re - xit, surrexit Chri- stus qui liberavit nos a pec-catis nostris. Alle-lu -
- mi - scit quia sur- re - xit, surrexit Chri- stus qui liberavit nos a pec-catis no-stris. Alle - lu -
8 - - - - scit quia sur- re - xit, surrexit Chri- stus qui liberavit nos a peccatis no-stris. Alle - lu -
mi - scit quia sur-re - xit, surrexit Christus qui liberavit nos a peccatis nostris. Alle - lu -

25
-ja, Alle-lu-ja, Alle-lu-ja, Alle-lu-ja.
Le-tamini et exul-ta - - - te, et
-ja, Alle-lu-ja, Alle-lu-ja, Alle-lu-ja.
Le-ta-mi-ni et exul-ta -
-ja, Allelu-ja, Alle-lu-ja, Alle-lu-ja.
-ja, Allelu-ja, Alle-lu-ja, Allelu-ja.

30
e - xul - ta - - te, letami-ni et e-xul-ta - te, le - ta-mi-ni, le-
- - - - - te, letamini et exul-ta - te, le - tami-
Le - ta-mi-ni et exul-ta - - te, et e - - xul-ta - - te, letami-
Le-tamini et exulta - - - - - - te,


ta-mini et exul-ta - te, leta-mi-ni et exul - ta - - te
ni et e - - xul - ta - te, et e - xul-ta - te
ni et exul-ta - te, et e - - xulta - - te
le - tami-ni et e - - - xul - - ta - - te

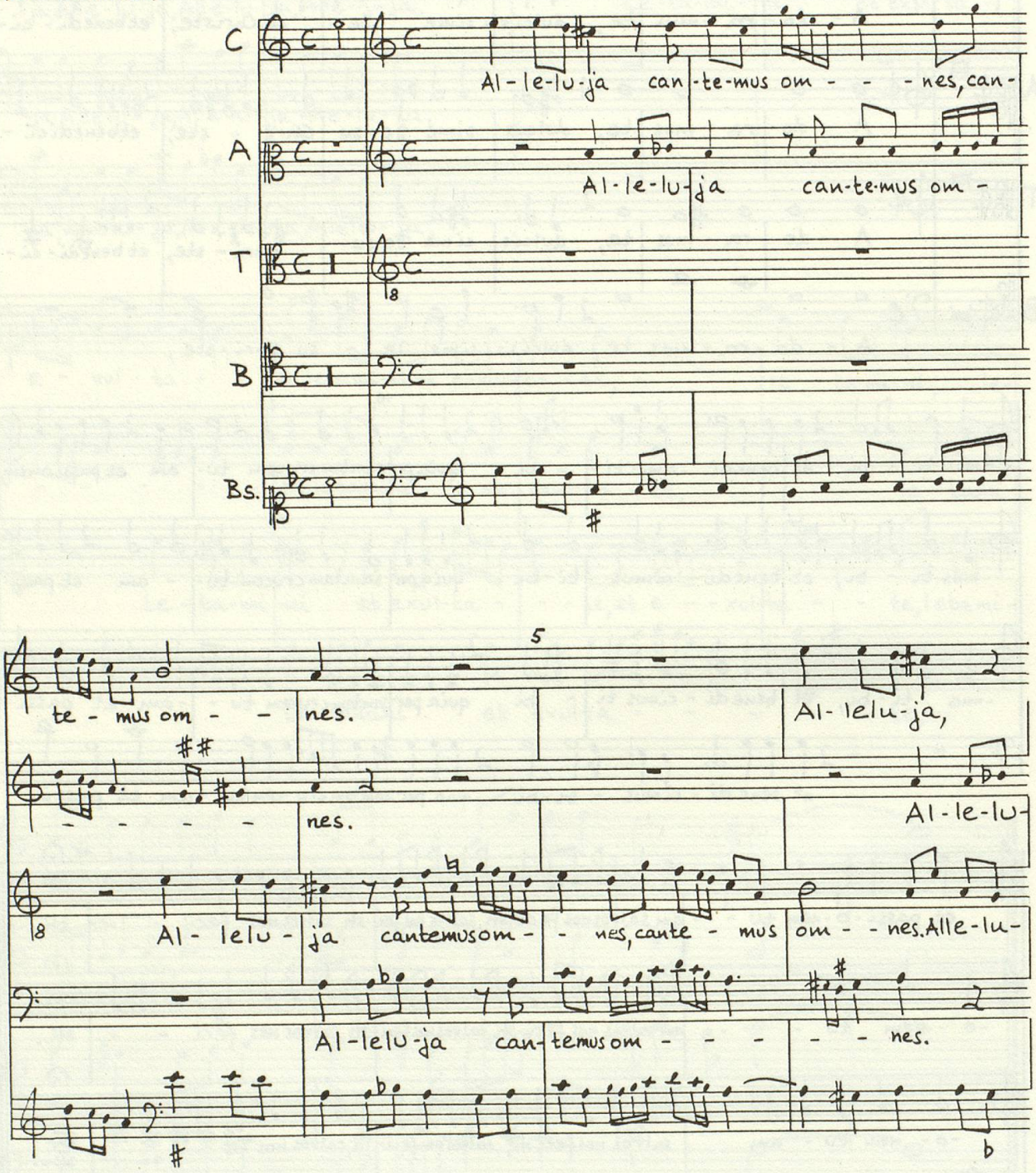
Adoramus te (12)

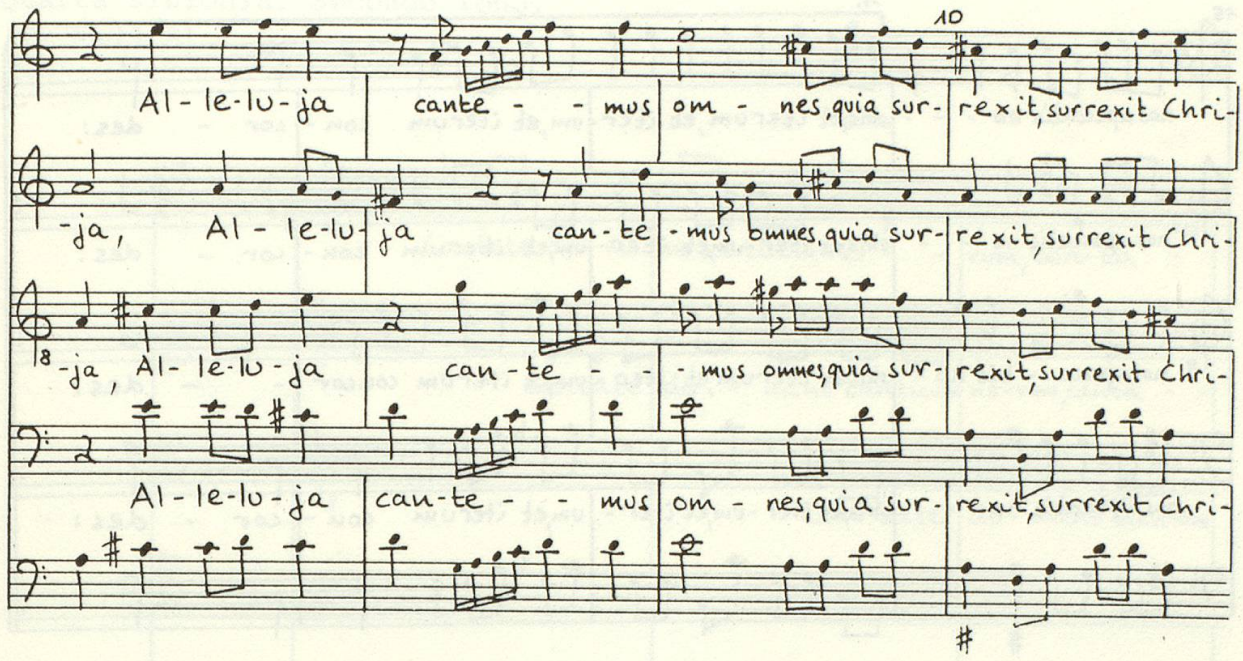
Devotissimo affetto alla levatione del Santissimo Sacramento
(s. S.174f)

Ecclesiastiche sinfonie (M 7)

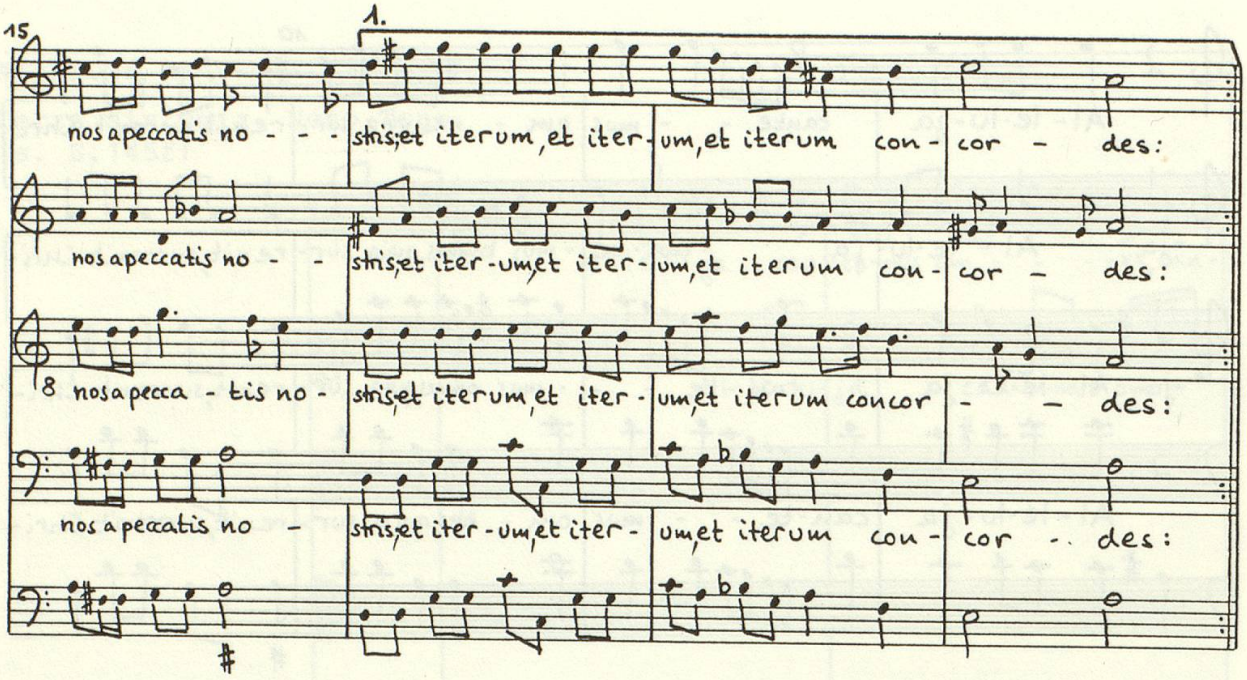
Alleluia cantemus (3)

Terza sinfonia. Nono Tono.
(s. S.145f)




10
Al - le-lu - ja cante - - mus om - nes, quia sur- rexit, surrexit Chri-
-ja, Al - le-lu- ja can - te - mus omnes, quia sur- rexit, surrexit Chri-
-ja, Al - le-lu - ja can - te - - mus omnes, quia sur- rexit, surrexit Chri-
Al - le-lu - ja can - te - - mus om - nes, quia sur- rexit, surrexit Chri-

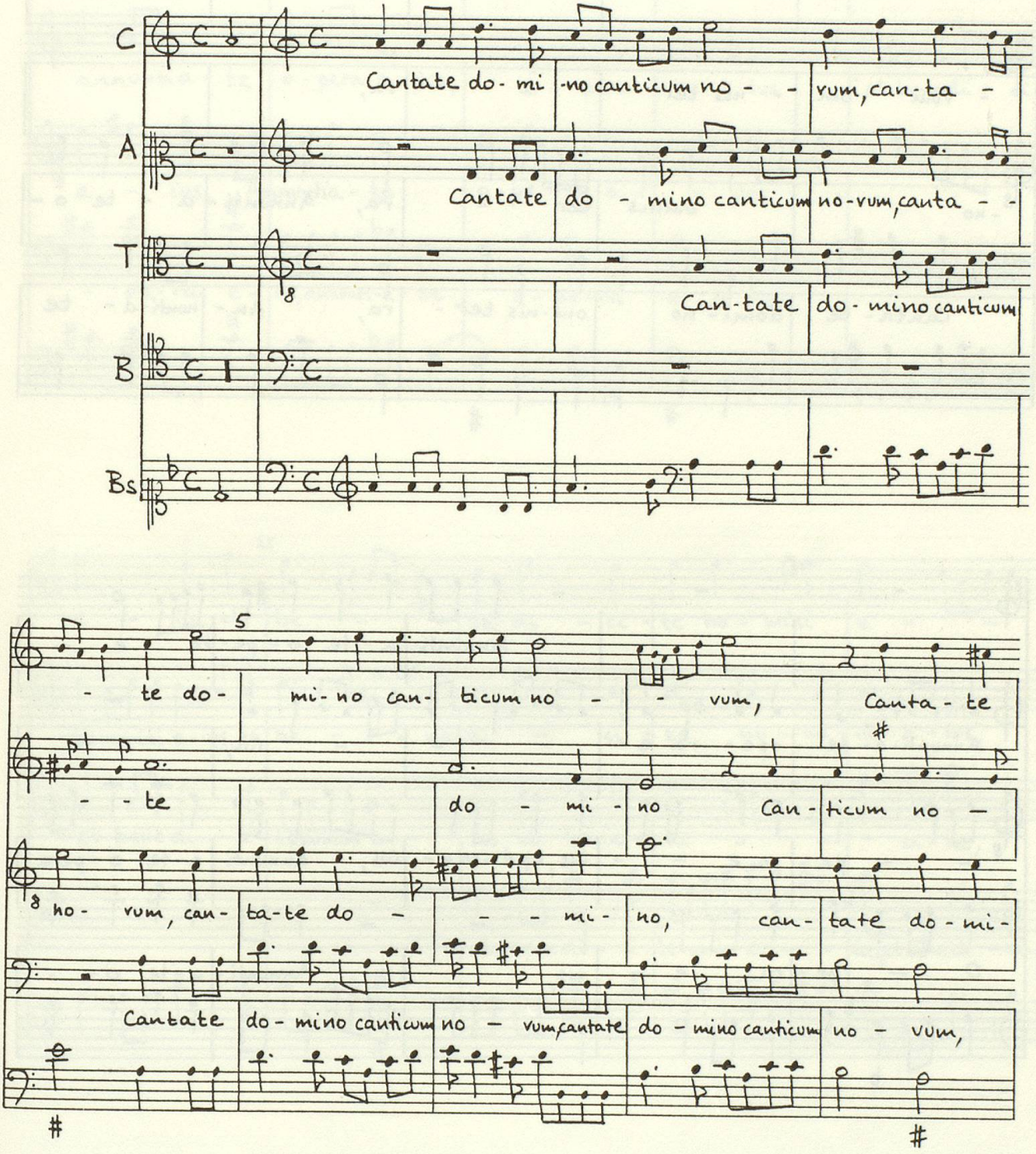
-stus qui liberavit nos a peccatis nostris, qui liberavit
-stus qui libera- vit nos a peccatis nostris, qui libera- vit
-stus Qui libera- vit nos a peccatis nostris, qui liberavit
-stus Qui liberavit nos a peccatis nostris, qui libera- vit


1.
15
nos a peccatis no - - - stris; et iterum, et iter- um, et iterum con- cor - des:
nos a peccatis no - - stris; et iter-um, et iter- um, et iterum con- cor - des:
8 nos a pecca - tis no - stris; et iterum, et iter- um, et iterum concor - - des:
nos a peccatis no - stris; et iter-um, et iter- um, et iterum con- cor - des:

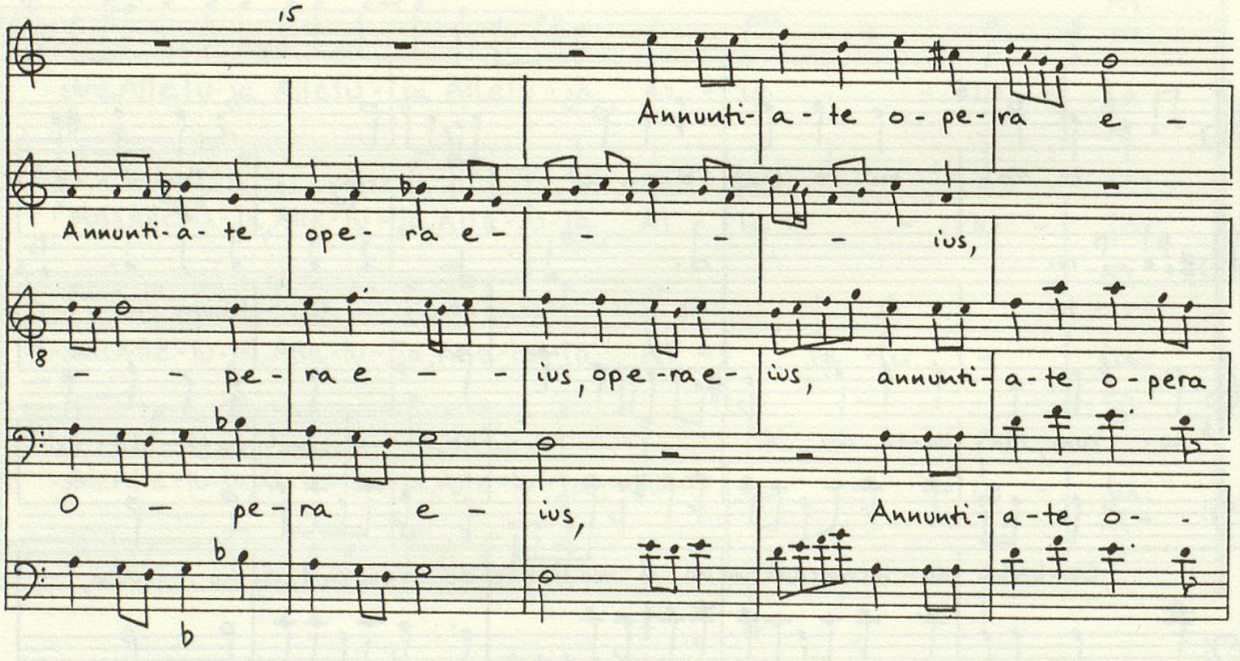
2.
20
-stris. Allelu-ja, Allelu- ja, Allelu-ja, Al- le - - lu - ja.
-stris. Allelu-ja, Alle-lu- ja, Alle-lu-ja, Al- le - - lu - ja.
18 -stris. Alle-lu-ja, Alle-lu- ja, Alle-lu-ja, Al- le -lu - ja.
-stris. Alle-lu-ja, Al-le-lu- ja, Alle-lu-ja, Al- le - - lu - ja.

Cantate domino (4)

Quarta sinfonia. Secondo Tono.
(s. S.147f)



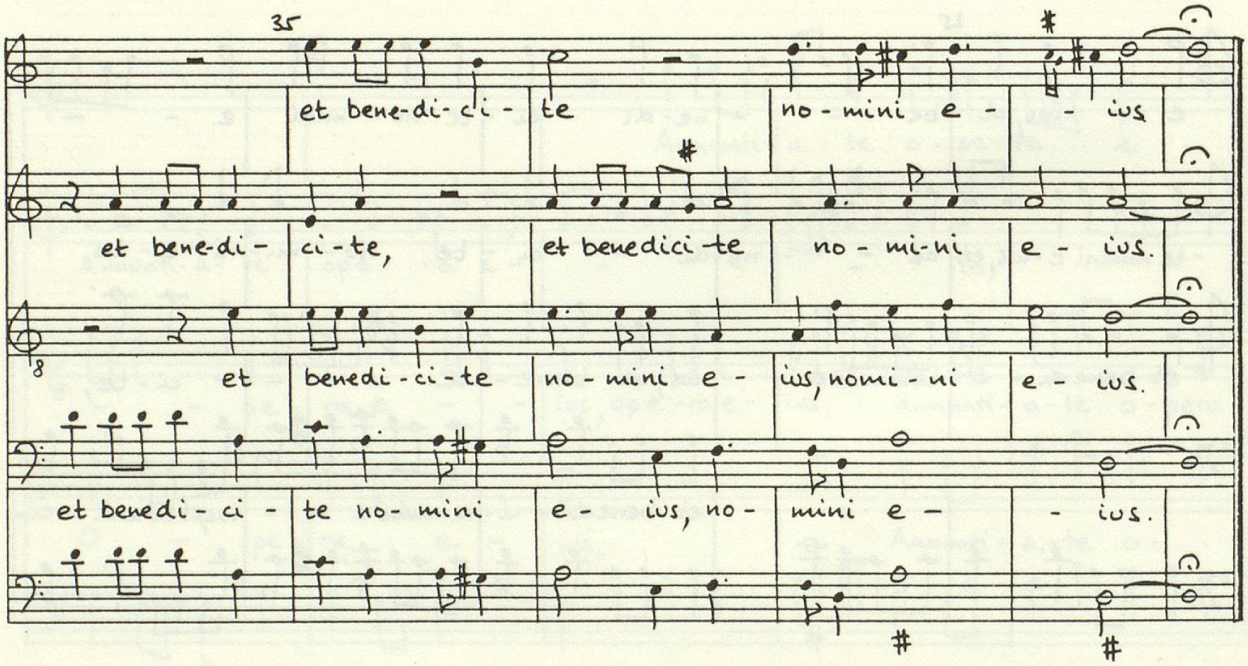
10
do - mi - no om - nister - - ra,
- vum om - nis ter - ra,
-no omnis ter - ra, Annunti - a - te o -
Canta - te domi - no om - nis ter - ra, An - nunti - a - te


15
Annunti - a - te o - pe - ra e -
Annunti - a - te ope - ra e - - - - ius,
- - pe - ra e - - ius, ope - ra e - ius, annunti - a - te o - pera
o - pe - ra e - ius, Annunti - a - te o -

20
-ius, annun- ti- a- -te o - pe-ra e - -ius et bene- di - cite nomini
annuntia- te o- pera e- ius, o- pera e- ius et bene di- ci-
e - ius, Annuntia- te o- pe- ra e- - ius
- pe- ra e- ius, annunti- a- te o- pe- ra e - ius

25
e - ius, et be - - ne- di - ci- te no- mini e - —
-te nomini e- ius, et be - - ne- di - ci - te no- mi- ni e- ius,
et bene di- ci- te nomini e - - ius, et bene- di - - - ci- te,
et bene di- ci- te nomini e - - ius, et bene di- ci-

30
-ius, et bene-di- - ci-te no- - mini e- - ius,
et be-ne- di- - cite no- mini e - - ius,
et be-ne- dici-te no- mi-ni e - - ius,
-tenominie - ius, et bene-di-ci- te nomini e - ius,


35
et bene-di-ci- te no- mini e - - ius
et bene-di- ci-te, et benedici-te no- mi-ni e - ius.
et benedi-ci-te no- mini e - ius, nomi- ni e - ius.
et benedi- ci - te no- mini e - ius, no- mini e - - ius.

Hora prima (M 17)

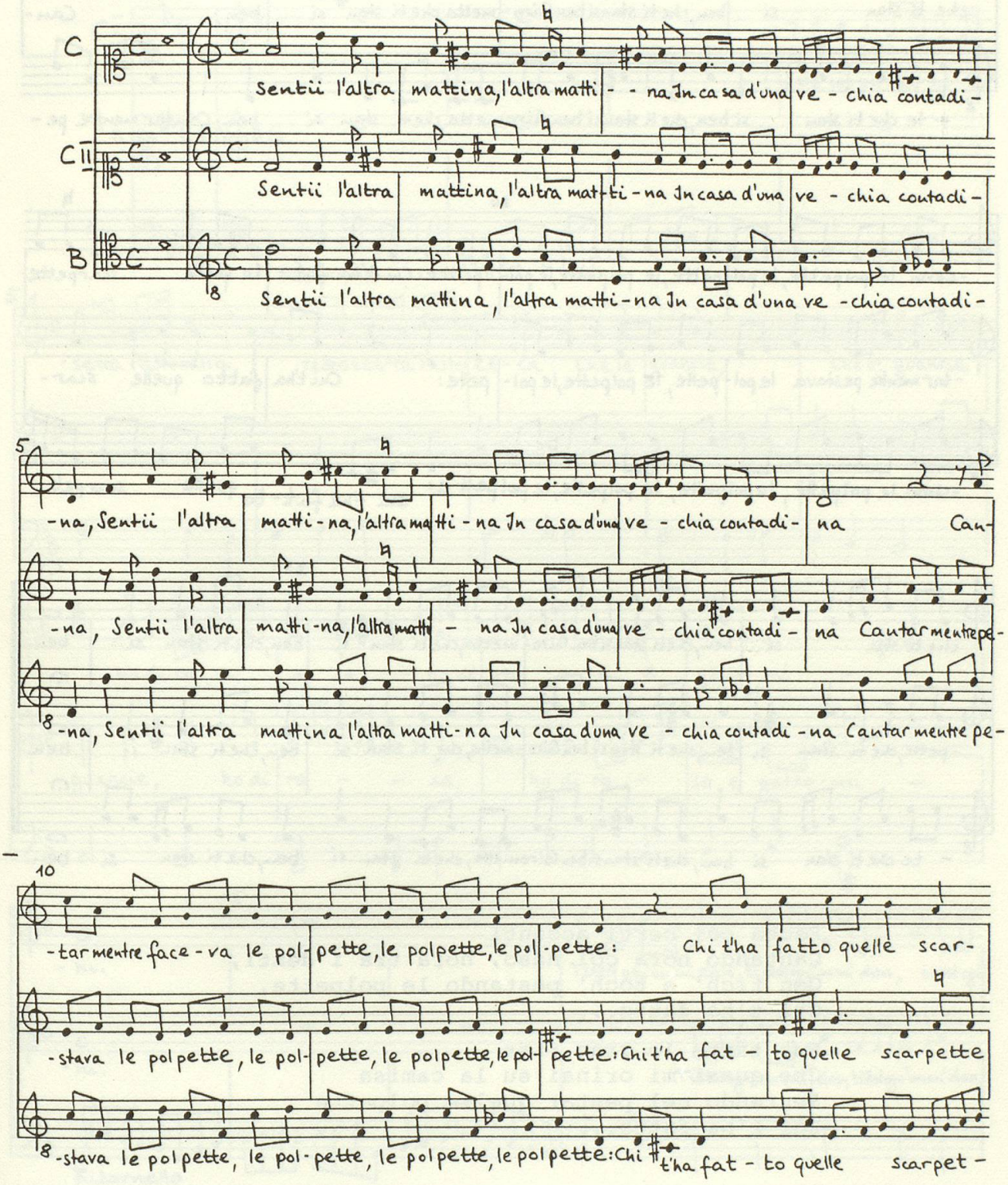
Mentr' il bel Maggio (8)

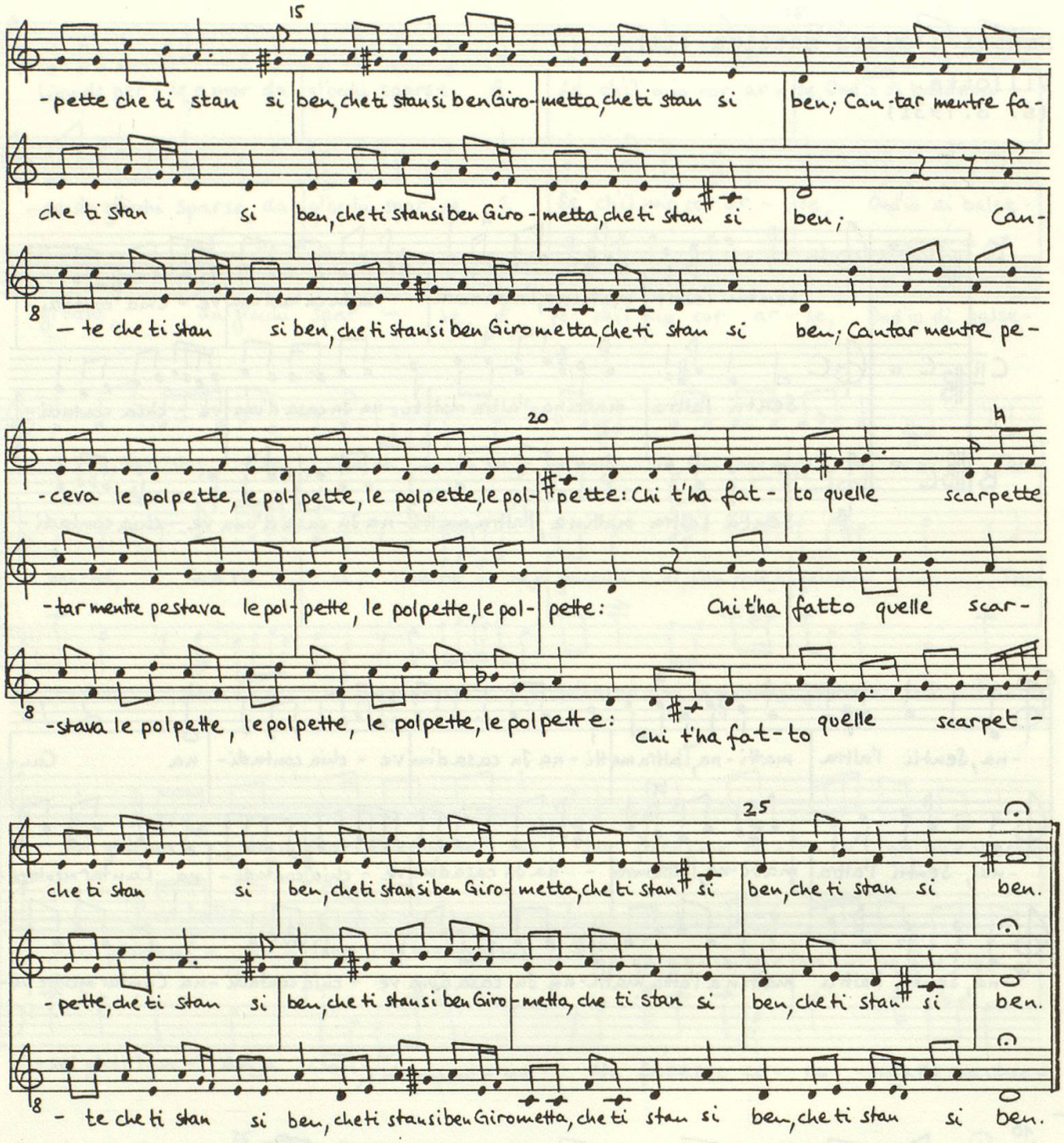
Spoglia amorosa.
(s. S.149f)

15
Liquide per - le_a mor da gl'occhi sparse, E fè ch'il mio cor ar - se, Ond'io di balsemi —
- se da gl'occhi sparse, da gl'occhi spar-se, E fè ch'il mio cor ar - se, Ond'io di balse-
gl'occhi, da gl'occhi spar - se, E fè ch'il mio cor ar - se, Ond'io di balse-
- ni, Con ro - - se, Con ro - - se_e gelsomi - ni, Con rose_e gelsomi - ni Tes-
- mi - ni, Con ro - - se, Con ro - se_e gelsomi - ni, Con rose_e gelsomi - ni Tes-
- mi - ni, Con ro - - se, Con ro - se_e gelsomi - ni, Con rose_e gelsomi - ni Tes-
20
- sei ghirlan - - da_a Clori, ch'a mio no - me Ne faces - se co - ro - na_alle sue chio-
- sei ghirlan - da_a Clori, Ch'a mio no - me Ne faces - se co - ro - na_alle sue chio-
- sei ghirlan - da_a Clori, Ch'a mio no - me Ne facesse co - ro - na_alle sue chio -
25
- me, Tessei ghir - lan - da_a Clori, ch'a mio no - me Ne fa - cesse co - ro - na_al - le sue chio - me.
- me, Tessei ghir - lan - da_a Clori, ch'a mio nome Ne fa - cesse coro - na_al - le sue chio - me.
- me, Tessei ghirlan - da_a Clori, ch'a mio nome Ne fa - cesse coro - na_alle sue chio - me.

Sentii l'altra mattina (14)

Villotta.
(s. S.193f)





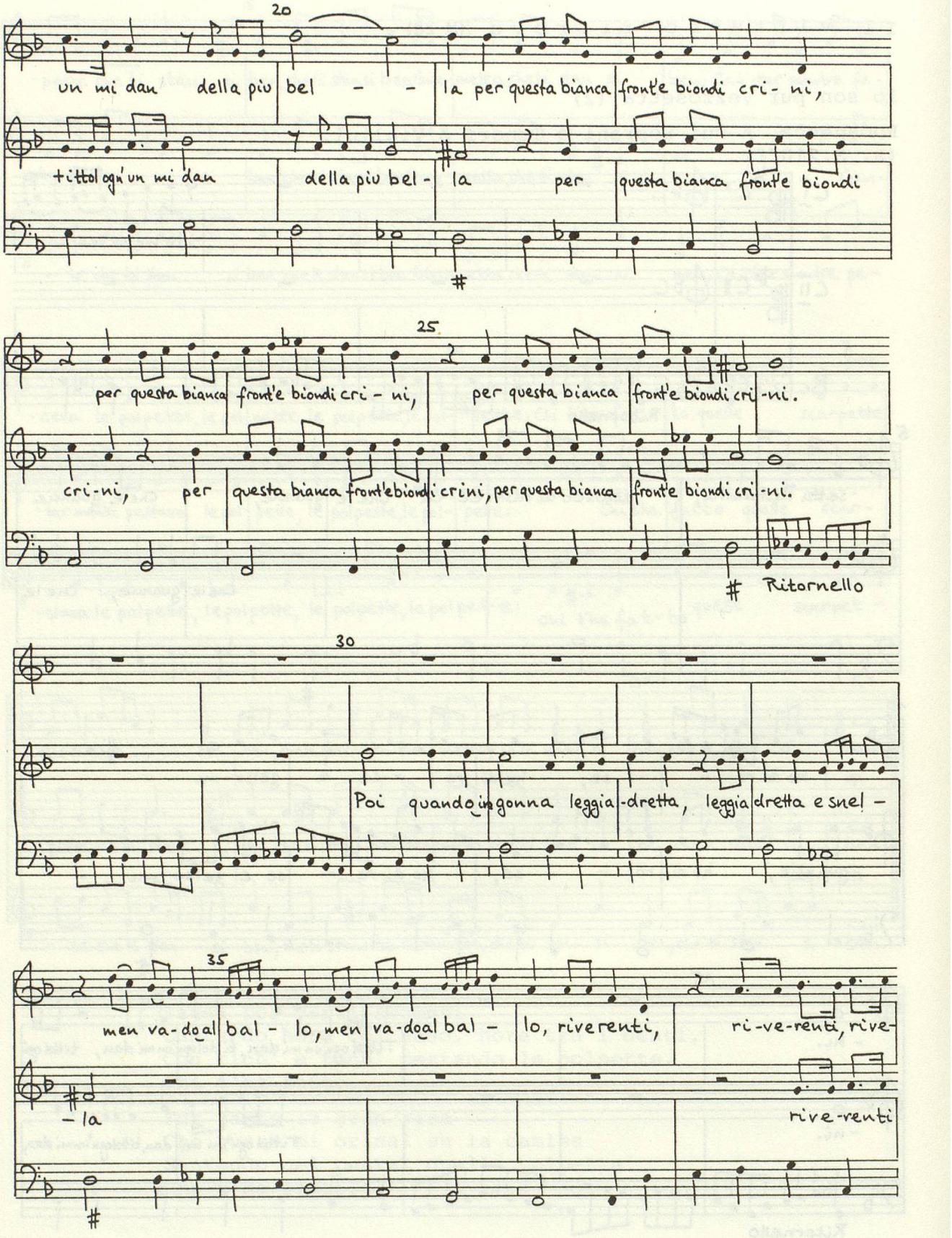
Facea poi certi accenti
Cantando hora col naso, hora tra i denti,
Con tich' e toch' pestando le polpette,
Chi t'ha fatto...

Fur tante le gran risa
Che quasi mi orinai su la camisa
Sentendo nel pestar quelle polpette
Chi t'ha fatto...

Il virtuoso ritrovo (M 28)

Io son pur vezzosetta (2)

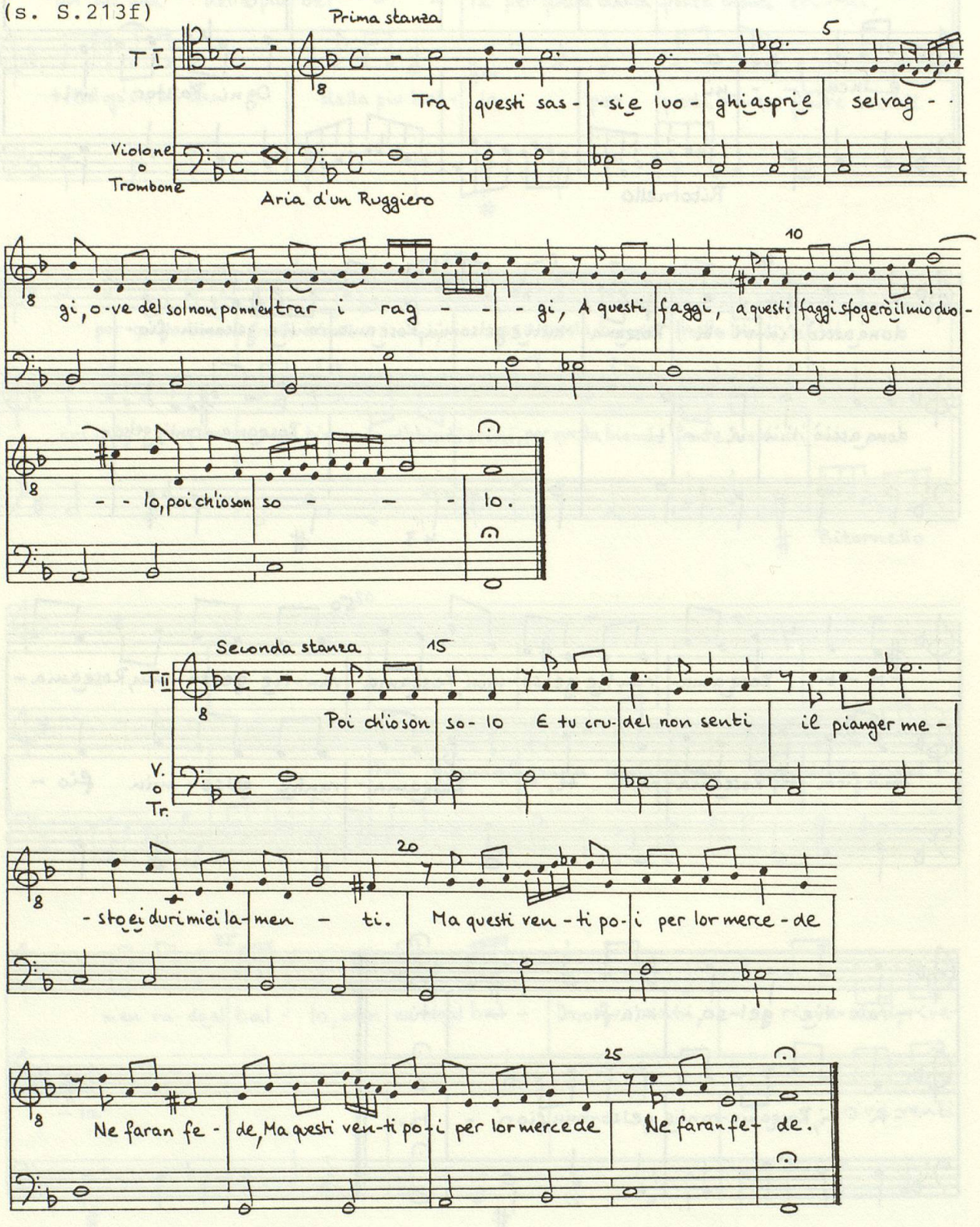
Romanesca. A Dui Soprani ò Tenori ò Violini.
(s. S.210ff)

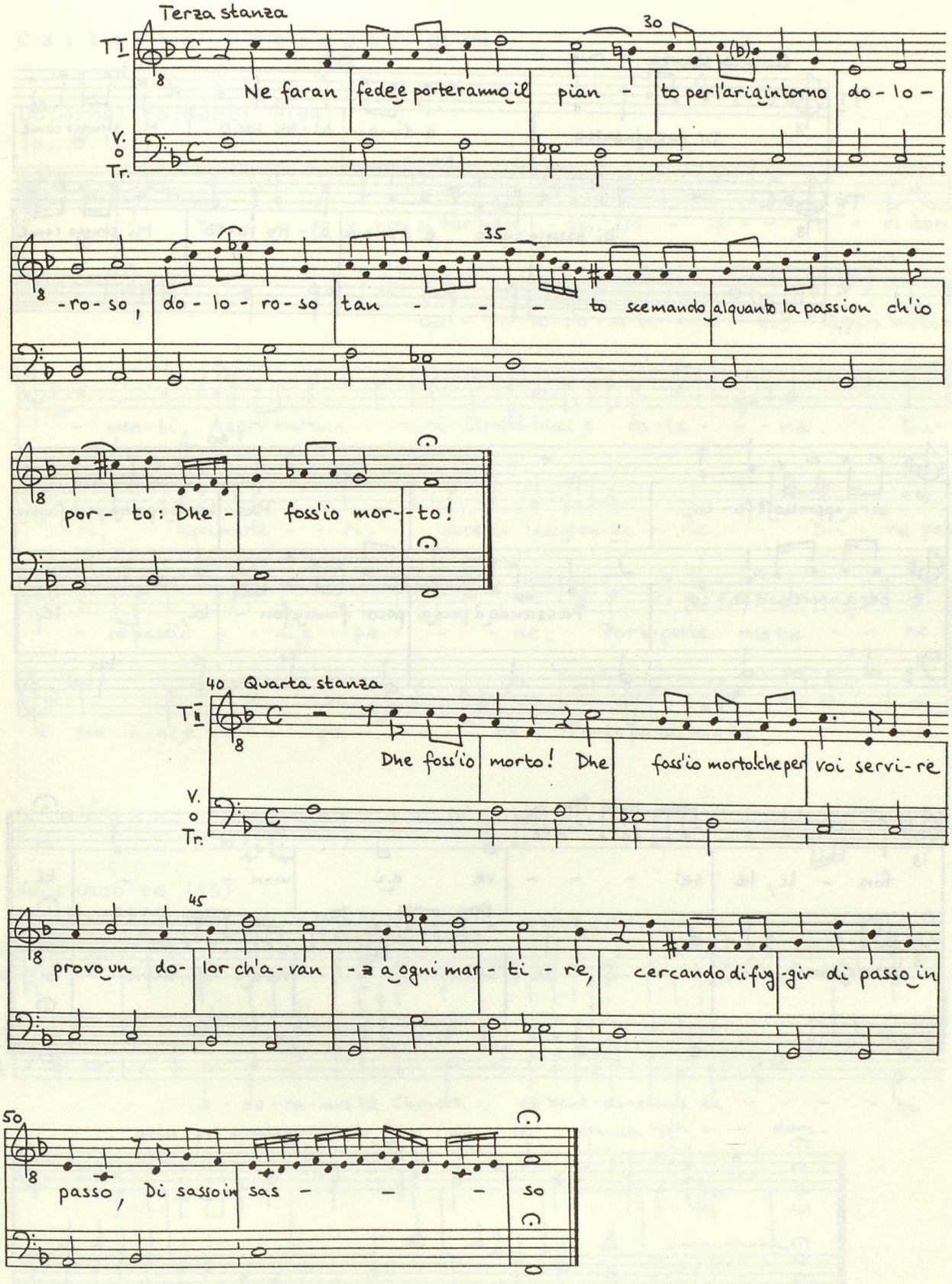

20
un mi dan della piu bel - - la per questa bianca fronte biondi cri- ni,
+ittol ogn'un mi dan della piu bel - la per questa bianca fronte biondi
25
per questa bianca fronte biondi cri - ni, per questa bianca fronte biondi cri-ni.
cri-ni, per questa bianca fronte biondi crini, per questa bianca fronte biondi cri-ni.
Ritornello
30
Poi quando in gonna leggia-dretta, leggia dretta e snel -
35
men va-do al bal - lo, men va-do al bal - lo, riverenti, ri-ve-renti, rive-
- la
rive-renti

40
ren-tie inchi - ni
Og-ni Pastor mi
e inchi - - ni
Ogni Pastor mi
Ritornello
45
donacciò l'in-vi-ti Roseama-rantie gelsomin, Roseama-rantie gelsomin fio-
donacciò l'in vi - ti
Roseama-rantiegelso-
4 3
50
-ri-ti, Roseama-rantie gelso-min, Roseama-ran-tie gelso-min, Roseama-
-minfiori-ti, Roseama-ran-ti, Roseama-rantie gelso-min fio-
-ran-tie gel-so-minfiori — ti.
-ri-ti, Roseama-rantie gelso-minfiori - ti.

Trà questi sassi (10)

Lamento di Leandro Pastore.
(s. S.213f)

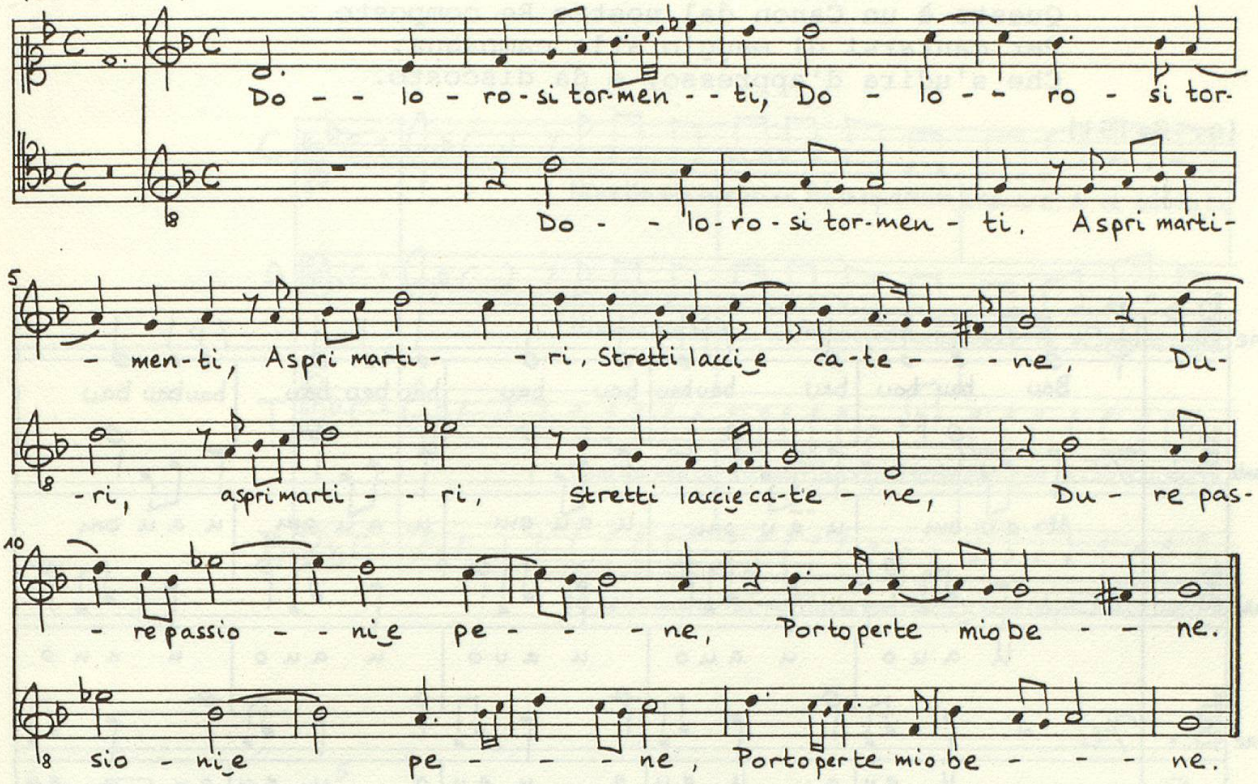



Terza stanza
30
TI
Ne faran fedee porteramo il pian - to per l'aria intorno do - lo -
V. o Tr.
35
-ro-so, do-lo-ro-so tan - - - to scemando alquanto la passion ch'io
por- to: Dhe - foss'io mor- - to!
40 Quarta stanza
TII
Dhe foss'io morto! Dhe foss'io morto! che per voi servi- re
45
provo un do- lor ch'a- van - a ogni mar- ti - re, cercando di fug -gir di passo in
50
passo, Di sasso in sas - - - so

Quinta stanza. A Due
55b
T I
T II
V. o Tr.
Di sasso in sasso e d'uno in al-tro loco Mi struggo come
Di sasso in sasso e d'uno in al-tro lo-co Mi struggo come
60
cera appresso il fo-co,
Pas-sando à poco à poco fiumi e
cera appresso il fo-co,
Passando à poco à poco fiumi e fon-ti, le
fon-ti, le sel-ve e i mon-ti.
selve e i mon-ti, le sel-ve e i mon-ti

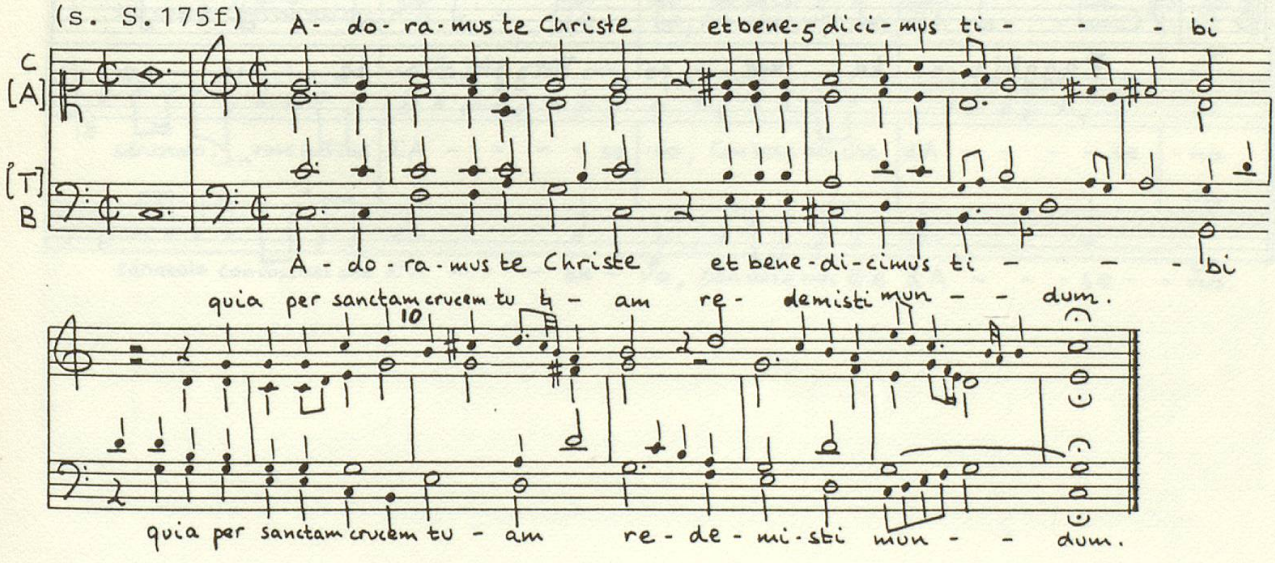
Cartella musicale (M 35b)

Dolorosi tormenti (104)
(s. S.166)



L'organo suonarino (M 37)

Adoramus te (15)
(s. S.175f)



La nobiltà (M 42c)

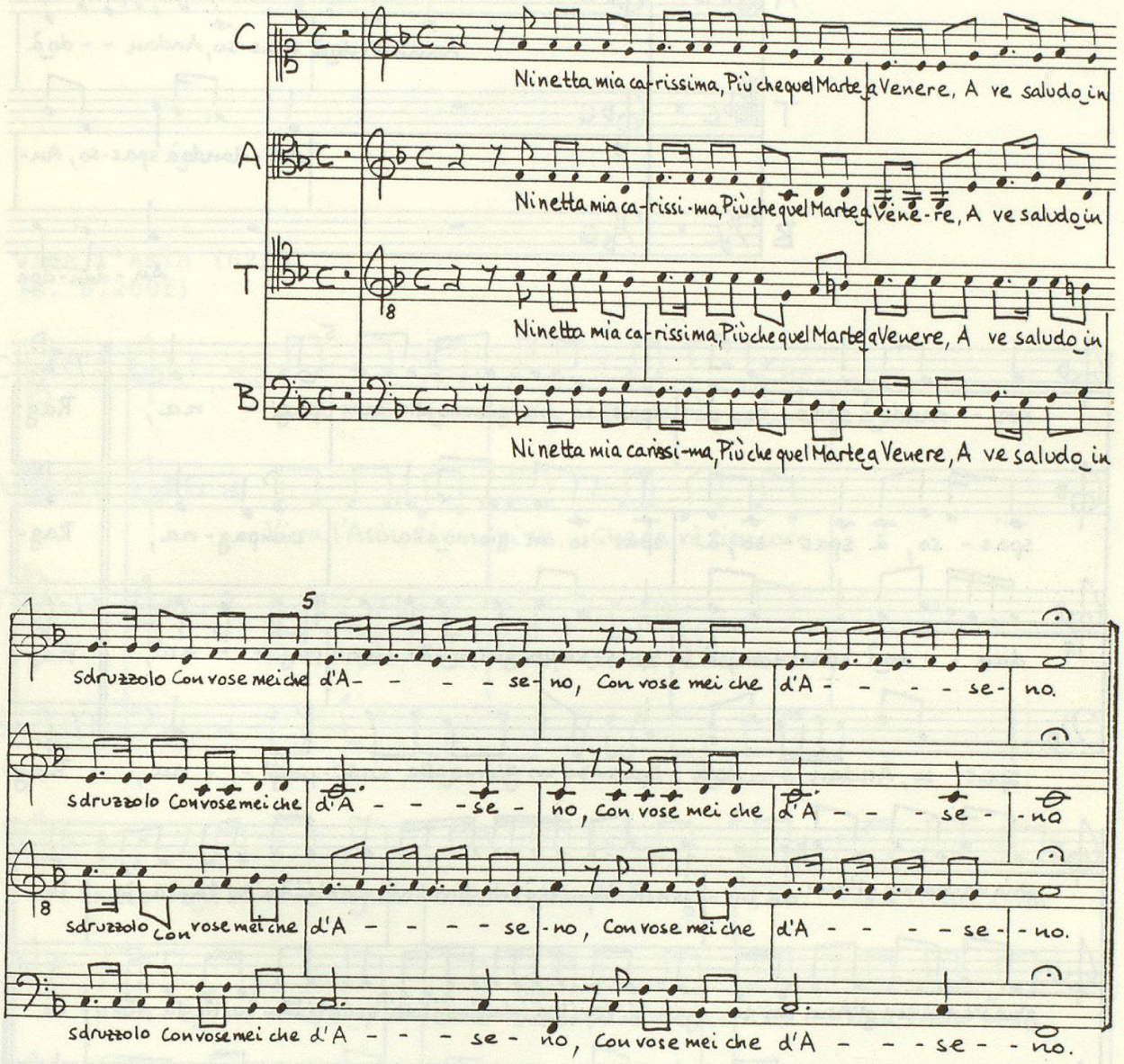
Ragghiate meco (Titelblatt)

Questo è un Canon dal nostro Re composto
Per cantarsi di maggio alla campagna,
Che s'udira d'appresso, e da discosto.

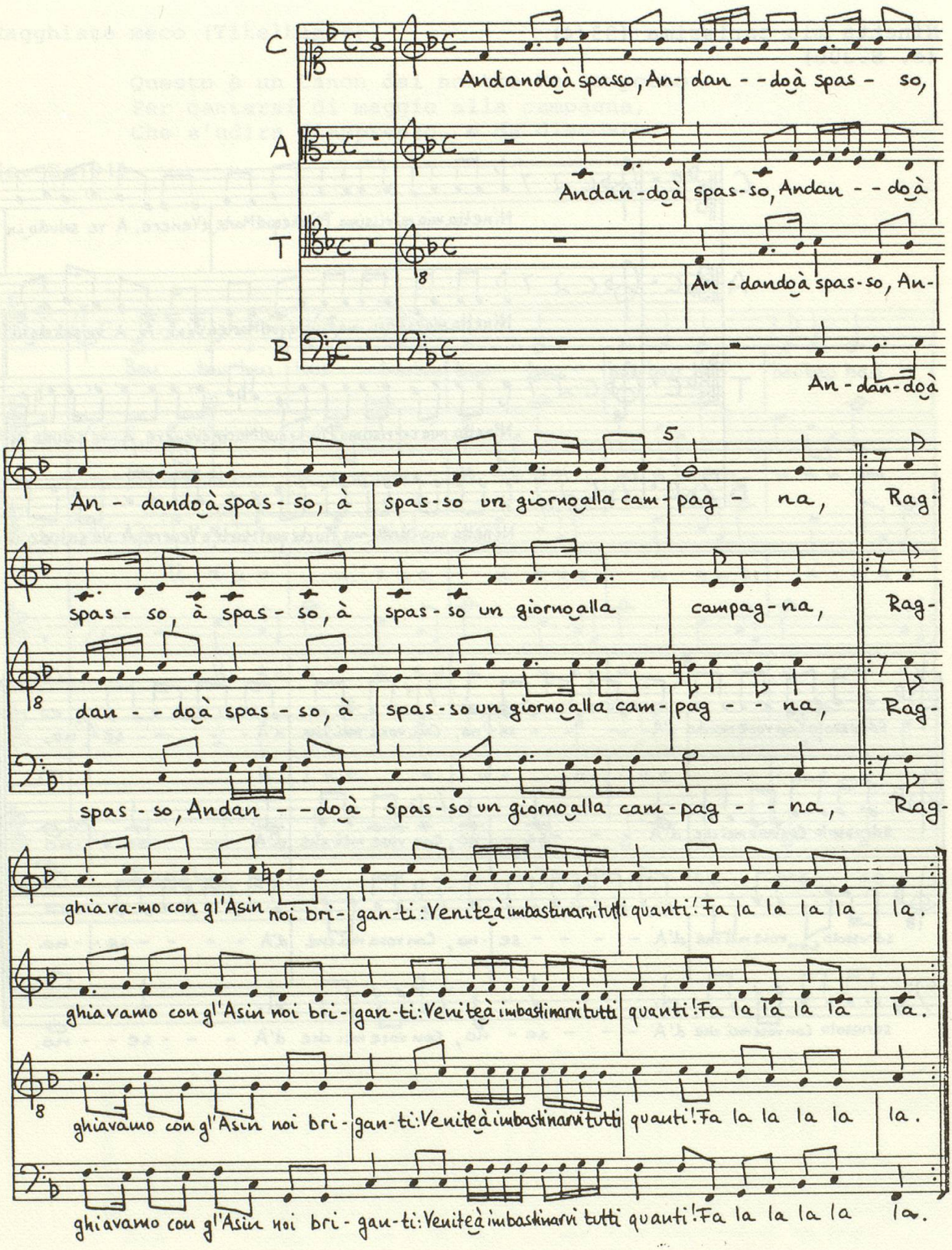
(s. S.191)

La nobilissima (M 43B)

Ninetta mia carissima (33/4)
(s. S.200)



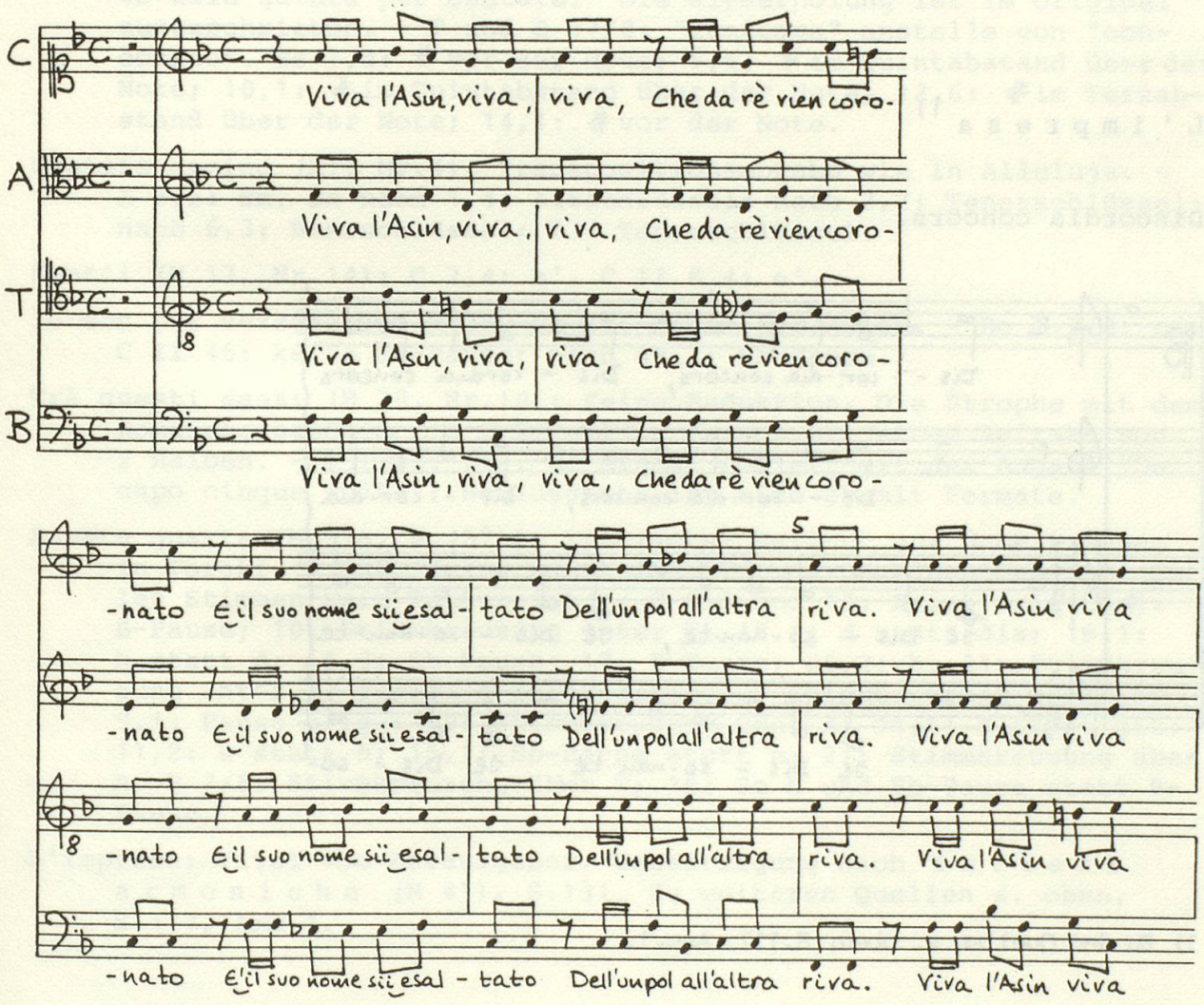
Andando à spasso (58/9)



Venite allegramente, o cittadini,
Artisti, gentiluomini e mercanti,
Venite a imbastinarvi tutti quanti.
Fa la la la la.

Che in questa compagnia voi proverete
La libertà smarrita per inanti,
Venite a imbastinarvi tutti quanti.
Fa la la la la.

Viva l'Asin (62/3)
(s. S.200f)



L'impresa [1]

Discordia concors.

1) Zu den Quellen s. oben, S.117, Anm.1.

KRITISCHER BERICHT

Wenn nicht anders vermerkt, sind die Notenwerte um die Hälfte reduziert, und die Schlussnoten haben den Wert einer Longa.

Ausgezogene Taktstriche sind original. Unterbrochene Taktstriche sowie Mensurstriche stammen vom Herausgeber.

Color und Ligaturen sind sehr selten und nicht eigens gekennzeichnet.

Akzidentien in Klammern stehen nicht im Original; diejenigen über dem System sind Vorschläge des Herausgebers.

Reihenfolge der Angaben zu den einzelnen Sätzen: Stimme, Takt, Note (gezählt ist jede im Takt ausgeschriebene Note, übergebundene Noten sind mitgezählt).

Letamini (M 2, Nr.11): C 28,8: d'.

Alleluja (M 7, Nr.3): Die Angabe des Tons steht nur im Titel des Bs. Dieser ist eine Quint tiefer notiert mit der Angabe "Trasportato alla quinta per cantare." Die Wiederholung ist im Original ausgeschrieben. - T und B 17/8: "cantemus" anstelle von "concordes". Bs 1,4: ♯ vor der Note; 5,5: ♭ im Quintabstand über der Note; 10,1: ♯ im Quintabstand über der Note; 12,6: ♯ im Terzabstand über der Note; 14,1: ♯ vor der Note.

Cantate domino (M7, Nr.4): Transpositionsangabe wie in Alleluja. - A 3,5: Sm. Bs nach 1,4: Altschlüssel; nach 2,2: Tenorschlüssel; nach 6,3: Bassschlüssel; 23: Tenorschlüssel.

Sentii (M 17, Nr.14): C 2,4: e'. C II 6,4: e'.

Io son pur vezzosetta (M 28, Nr.2): Keine Reduktion. - Bc 1,7/8: cd. C II 46: keine Sb-Pause; nach 49,2: Sb-Pause.

Trà questi sassi (M 28, Nr.10): Keine Reduktion. Die Strophe mit dem Romanescabass ist im 3/2-Takt zu lesen, mit einem Auftakt von 2 Halben. - T I 13: fis. Bc einmal notiert mit der Angabe "Da capo cinque volte"; Schlussnote ist eine Sb mit Fermate.

Sonata quarta (M 37a, S,(37)): Kritischer Bericht zur Uebertragung in Torchi, S.356. Keine Reduktion. Vor der Schlusslonga in allen Stimmen kein Taktstrich. - C 9,1 und 13: Pause orig. A 1: B-Pause; 10: Stimmkreuzung unter T; 15,4: d statt dis; 16,1: h statt d; 16,3: Sb-Pause; 17: B-Pause; 20,2: h; 21: Stimmkreuzung unter T. T 4,4: g statt gis; 7,2: Stimmkreuzung unter B; 9,1: Pause orig.; 10: Stimmkreuzung über A; 11,1: h statt gis; 11,2: e statt h; 15,1: Sb-Pause statt h; 21: Stimmkreuzung über A. B 7/8: Stimmkreuzung über T; 15: Sb h und Sb-Pause statt B-Pause.

L'impresa: Titel vom Herausgeber. Uebertragung nach L e t t e r e a r m o n i c h e (M 41), S.131. Zu weiteren Quellen s. oben, S.117, Anm.1.

ANHANG 7

NAMEN- UND ORTREGISTER

Literarische Figuren und Orte sind mit * gekennzeichnet. Die Anhangsteile sind nicht registriert.

Adrio, A.
149

Adversi, A.
31

Aesop
68f

Agazzari, A.
135, 137, 167

Agrippa, H.C. von Nettesheim
29, 32

Alboino (Albuino)*
45, 100

Alciato, A.
68

Aldobrandini, P.
20, 54f

Aldrovandi, U.
29ff

Alexander d. Gr.
73

Alfonso d'Este
54

Allacciati, C.*
200

Allodoli, E.
82

Allorto, R.
23, 60, 187, 190

Amphion
120

Antonio*
s. Tamburlino*

Apelles
110

Apollo
86

Apuleius
32

Arcadelt, J.
46, 137, 167

Ariosto, L.
65

Aristoteles
65, 85, 116

Arlotto, Piovano
73

Arnold, D.
138

Aron, P.
137

Artusi, G.M.
127ff, 131, 133f, 136f, 154, 218

Asdrubale*
45f, 57, 75, 79f, 100, 105, 199

Asola, M.
127f, 136, 138

Attablippa del Perù*
27, 33, 36, 45f, 63, 100, 104

Augsburg
73

Baldi, C.
95, 104

Ballati, F.
56

Banchieri, A.
Werke, s. Anh.1
Pseudonym, s. Scaliggeri*, Griffagno*, Dissonante*, Tomaso (Taufname)
38

Banchieri, P.
38, 101

Barocchi, P.
109

Barocci, F.
110

Bartholomew, L.
140, 146

Battistella, A.
96

Bembo, P.
65

Benedetti, D.
55

Bernardina, Zia*
193

Bernhard v. Clairvaux
170

Berni, F.
68

Bertoldino*
45, 100, 102

Bertoldo*
45, 100f, 108

Bertolina*
189

Bertolino*
45, 100

Bianciardi, F.
135, 137

Boccaccio, G.
60, 65, 86

Boccalini, T.
66

Boethius
131

Boetticher, W.
155

Bologna
13, 16f, 20, 24, 26f, 36ff, 40ff, 48, 64, 70, 93ff, 107ff

Borghese, S.
54

Borromeo, C.
13, 59, 92f, 97, 171, 182

Botticelli, S.
60

Bowman, C.
21f, 146

Braunschweig
74

Buschetta*
103f

Butrigari, C.
92

Cacasenno*
45, 58

Caccini, F.
134

Caccini, G.
134

Calidonia*
79

Calmo, A.
86

Calvi, L.
56

Campana, C.
70

Campeggi, R.
55f, 96f

Capitano Bellerofonte*
70

Capitano Spaccamonti*
70f

Capitano Tiff Toff*
43, 51

Caporali, C.
46, 65, 68

Carracci, Agostino
108

Carracci, Annibale
108

Carracci, L.
108, 110

Casimiri, R.
146f

Cassiodor
119

Catlina*
52, 75, 86, 193

Catull
68

Cavalieri, E. de
134

Cavicchi, A.
187, 191f

Chiabrera, G.
86

Chiari, A.
44f, 191

Cicero
121

Cifra, A.
167

Cleonida*
43, 75, 102

Cocai, M.
s. Folengo, T.

Coccolini, Z.*
138

Codronchi, C.
17

Coppini, A.
56, 117

Corsi, J.
134

Costanzo, M.
99

Croce, B.
68, 85

Croce, G.C.
22, 33, 40, 42, 44ff, 69ff, 83, 86, 94, 100f, 108, 190, 193, 199f

Curtius, E.R.
28, 67

Damerini, A.
66

Dante
65

Delfrati, C.
22, 121, 152, 204, 214

DiFrancia, L.
23, 46, 73f

Diogenes
80

Diruta, G.
56, 137, 154, 156ff, 165

Dissonante, Il*
(=A. Banchieri)
63, 117

Domenichi, L.
73f

Doni, A.
68f, 82

Dorote*
84

Dossena, G.
45, 100

Duzzon*
51, 86, 106

Einstein, A.
22, 129, 150, 152, 188

Emilia, Madonna*
84f

Emiliani, A.
109

Empedokles
118

Ennius
68

Erasmus von Rotterdam
29

Erasto*
101

Erminio*
45, 75

Fanti, M.
95f, 104, 189

Fattorini, G.
132

Feliciani, A.
57

Fellerer, K.G.
182

Felsina
s. Bologna

Ferrara
73f

Ferrari, S.
194

Ficchetto*
51f, 70, 85f, 106, 199

Finetti, G.
167

Fionbino da Pozzuolo*
34

Firenzuola, A.
66

v.Fischer, K.
113

Folengo, T.
68

Fontana, L.
107

Fontanelli, A.
134

Franceschina*
189, 193f

Frati, Lodovico
95

Frati, Luigi
24

Frescobaldi, G.
117, 177

Frisetto*
70

Fugger
73

Gabrieli, A.
139

Gabrieli, G.
138f, 141f, 144ff, 175, 186

Gaffurius, F.
124, 131, 137

Galanti, G.B.
55

Galilei, V.
126, 132f

Garboli, C.
109

Garrett, L.
22

Garzoni, T.
32, 66f, 83

Gaspari, G.
38, 54, 135, 137

Gastoldi, G.
64, 167

Gavanti, B.
169, 178f

Gesualdo, C.
134, 152, 161ff, 167

Ghizzolo, G.
167, 216

Giacinto da Brescia
167

Giacobbi, G.
13, 55, 117, 204

Girometta*
189, 193f

Gonella
73

Gratiano, Dr.*
26, 33, 35f, 48, 50ff, 82, 85f, 104, 150f, 189f

Griffagno degli Impacci*
(=A. Banchieri)
27f, 63

Grisardo*
201

Gualandi, E.
20

Guami, G.
13

Guarini, G.B.
40, 65

Gubbio
13

Guerrini, O.
70, 72f, 100

Guicciardini, F.
65

Guidicini, F.
41

Guido v. Arezzo
124, 137

Haack, H.
146, 176, 186

Haller, K.
16

Hol, J.
85

Homer
65, 68

Horaz
82, 118

Iffigenia*
45, 100, 106, 189

Imola
13, 17

Ipsicratea*
45

Isabella*
194f

Isidoro*
199

Isis
32

Johannes de Muris
113

Josquin Desprez
46, 52, 137f

Jubal
119f

Kelly, D.
22, 146, 180

Kenton, E.
138ff

Kirkendale, W.
86, 134, 150, 189, 194, 214

Köln
94

Kolumbus, C.
47, 126

Lalli, G.B.
46, 67f

Lanfranco, G.M.
137

Lasso, O. di
131, 138, 155, 167, 172, 203

Leandro*
213

Lelio*
75

Leoni, L.
149, 161

Lesbina*
101

Ligozzi
111

Lipphardt, W.
172

Lucca
13, 64

Lucilla*
49

Lukrez
68

Lusitano, V.
137

Luzzaschi, L.
74

Maecenas
137, 199

Magni, B.
18, 117

Mailand
13, 93f

Malipiero, G.
133, 163, 200, 209, 211, 213f

Manni, A.
100

Manzini, G.B.
41, 56, 105

Marcase, D.
22, 125, 180

Marcolfa*
45, 75, 100

Marenzio, L.
64, 128f, 131, 135, 138, 146, 149, 152, 155, 167, 218

Marino, G.B.
65

Martin, W.R.
191

Marullo, M.
70

Mascheroni, Il
47

Massenkeil, G.
169

Mastro Grillo*
47, 73

Meier, B.
152, 155

Meluzzi, L.
97

Mercurio
41f, 112

Micheli, R.
56

Minghina*
51, 86

Mirinda*
79

Mischiati, O.
13f, 17ff, 21ff, 26f, 33, 38f, 44f, 48, 53f, 60, 62ff, 89, 92f, 114, 117, 138f, 146, 190, 209

Mompellio, F.
15, 121, 170, 186

Montalenti, G.
30

Monte Oliveto (Siena)
13

Monteceneri, B.
178

Monteverdi, C.
15, 65, 118f, 126, 131, 133ff, 138, 153f, 161, 163ff, 167, 200, 203ff, 209ff, 213ff, 218

Monteverdi, G.C.
134

Morales, Ch.
125

Moser, H.J.
147

Nanino, G.B.
138, 149

Neretti, D.
17

Nero
43

Nicolosa*
45f, 75, 79f, 83, 100, 102, 105ff, 189

Ninetta*
50

Olinda*
43, 75

Onorio*
86, 130

Orpheus
120

Osmiro, Dr.*
49, 51, 103f

Osthoff, W.
194

Ovid
119

Pagani, A.
117

Paleotti, G.
97, 109, 120f

Palestrina, G.P.
60, 64, 128f, 138, 146ff, 155, 172, 218

Pallavicino, B.
134

Pan
119f

Pantalone*
48, 63

Parmigianino
110

Parnass
42, 72, 80

Pecci, T.
132, 134, 167

Peregrini, M.
105

Perlucida*
58

Petrarca, F.
65

Petronio, Dr.*
51, 85

Piatelli, E.
132, 149, 152, 196, 200, 204f,

Pirrotta, N.
16, 23, 189

Pitré, G.
73

Plessi, G.
95

Poggio, F.
73

Poliziano, A.
47

Pontiani, F.
s. S. Francesca Romana

Pontiani, Vangelista
58, 101

Pontiani, Vanozza
58

Ponzio, P.
137

Porta, C.
138

Posner, D.
108

Praxiteles
110

Pungentini, F.*
63

Pythagoras
120

Radesca, E.
152

Raffael
110

Redlich, H.F.
186

Reni, G.
40, 107, 109f

Rinaldi, C.
40, 55ff

Rizzolina*
189

Rom
37f

Rore, C. de
131, 134f, 138, 152, 155, 159f, 167

Roseo da Fabriano
70

Rossi, G.
93f, 96

Rossi, G.A.
46

Rouche, M.
22, 44f

Rua, G.
47

Rüegge, R.
170, 186

Ruffino dalla Ragazza*
47

Ruzzante
86

S. Carlo
s. Borromeo, C.

S. Cecilia
53, 59, 90, 93, 107

S. Francesca Romana
58f, 93, 101, 111, 189

S. Gioseffe
99

S. Maria
59, 90, 93, 97, 99

S. Michele in Bosco (Bologna)
13, 16, 20, 41, 62

Sabina*
36

Sansone, M.
37

Scaliggeri dalla Fratta, C.*
(=A. Banchieri)
11, 15, 18, 20, 27, 60ff, 72

Scarpini, M.
22, 54

Schneider, M.
135

Sega, Ph.
15f

Sfondrati, C.
54

Siena
13

Signorucci, P.
125

Siringa*
40, 57

Smiralda*
49, 51

Somma, B.
129, 150ff, 192, 195, 197f

Spano, D.A.
152

Spelta, A.M.
31

Stanislarda*
75

Striggio, A. (d.Ae.)
195

Syrinx
119

Tagliavini, L.
179

Tamburlino*
45f, 49, 80, 83, 101f, 108, 129

Tancredi*
104

Tanfani, C.E.
23

Tansillo, L.
68f

Tarcagnuotto
s. Marullo, M.

Tasso, T.
65

Tassoni, A.
68

Testi, F.
187

Tigrini, O.
128, 137

Tizian
110

Tofano*
102, 130

Tombolino*
45, 49

Torchi, L.
171

Torrefranca, F.
203

Trebbi, O.
50

Turco, G. de
134

Uccellini, M.
194

Urban VIII.
s. Aldobrandini

Vasari, G.
107

Vatielli, F.
23, 133, 187

Vecchi, G.
22f, 54, 70, 93, 106, 110, 112, 122, 129, 131, 135, 138, 153, 155, 171, 192f, 199, 204, 209f

Vecchi, O.
22, 64ff, 72, 85, 100, 138, 145, 152, 170, 186, 190f, 195

Venedig
13, 26, 74

Vergil
68

Verona
13

Vespasiano*
87

Viadana, L.
15, 135, 138, 161, 167, 170, 186, 206

Vicentino, N.
126, 137

Villani, N.
52, 101, 188

Viola, G.B.
40, 43, 84

Violina*
70ff, 189, 193ff

Vogel, E.
17, 117

Vogel, M.
28

Walther, H.
82

Wandruszka, M,
116

Ward, J.
195, 200

Weismann, W.
162

Wilbert, H.-J.
15, 21f, 136, 138, 142, 144,
153, 169ff, 176, 181, 207

Zanti, G.
41f

Zarlino, G.
118, 124, 126, 128f, 131f,
133f, 136f, 154, 156, 159f,
218

Zeuxis
110

Zuccaro, F.
110