

MARIANTONIETTA CAROPRESE

VALENTINO BAKFARK, ORPHEUS PANNONIAE

Il primo importante musicista della storia della musica ungherese, Valentino Bakfark (Brassó 1506-7, Padova 1576), fu uno dei più grandi liutisti rinascimentali.

Le sue opere, “Intabulatura Valentini Bacfarc...Liber primus” e “Valentini Greffi Bakfarci Pannonii Harmoniarum Musicarum in usum Testudinis factarum, tomus primus”, pubblicate rispettivamente a Lione nel 1553¹ e a Cracovia nel 1565² con intavolatura a sistema italiano, conosceranno un successo europeo e molte delle sue composizioni figureranno in antologie straniere³.

Questi due libri, comprendenti numerose trascrizioni dei più noti musicisti dell'epoca e una decina di fantasie scritte quasi completamente in contrappunto imitato a tre o quattro parti, ci danno la misura di un musicista virtuoso e particolarmente dotato che ebbe un ruolo significativo nello sviluppo della musica strumentale europea.

Dalla scarsa documentazione biografica disponibile, così povera di notizie da offrirci solo un quadro frammentario della carriera artistica di questo grande liutista, apprendiamo che Bakfark molto presto ha lasciato l'Ungheria e vi ha fatto ritorno per un breve periodo solo alla fine della sua errante carriera che lo ha portato in Italia, in Francia e alle corti di Polonia e Austria. Per questo la sua arte, malgrado il musicista amasse definirsi “Pannonius” e “Transilvanus” sottolineando le sue origini ungheresi, è molto vicina a quella sviluppata dalle più evolute scuole europee ed è soprattutto connessa con la tradizione italiana.

Non dobbiamo d'altra parte dimenticare che il suo Paese, per la politica antia-sburgica di János Zápolyai, aveva rapporti con i Paesi latini ed era culturalmente

¹ A. Le Roy e R. Ballard, editori di Parigi, dopo aver selezionato le composizioni originali contenute nel volume lionese, lo pubblicarono nel 1564 con il titolo *Premier livre de tabelature de luth contenant plusieurs fantasies* ecc. (intavolatura francese). Il vol. includeva 10 dei 20 lavori originali ed ebbe il merito di rendere popolari i lavori di Bakfark.

² *Il Cracow lute book* si diffuse molto velocemente; quattro anni dopo fu ristampato per intero nel 1569 ad Anversa (intavolatura tedesca).

³ Pierre Phalèse incluse composizioni di Bakfark in tre differenti collezioni pubblicate a Louvain:

– *Luculentum Theatrum Musicum*, 1568 (1)

– *Theatrum Musicum*, 1571 (5)

– *Thesaurus Musicus*, 1574 (6)

Alcune delle 20 composizioni del libro di liuto di Lione figurano in altre edizioni come nel *Thesaurus Harmonicus* di Jean Baptiste Besard, 1603-1617.

influenzato dall'Italia. János Zápolyai prima voivoda di Transilvania, poi, grazie all'appoggio ottomano, sovrano di una parte dello stato⁴, amante della musica come già tanti predecessori, ammirato del talento dell'ancora giovanissimo Valentino, volle ospitare e proteggere il musicista e suo fratello Mihály.

Lo apprendiamo da una lettera scritta dal figlio di János Zápolyai nel 1570 in occasione della donazione al musicista di alcuni terreni quando questi fece ritorno in patria. La lettera è in qualche modo la sintesi dell'attività del compositore e sicuramente l'unico documento dei suoi primi quarant'anni: «Cum fidelis noster generosus Valentino Bakfark m(usicus), qui jam inde a puero ob ingenii illius ad musicen summam prop(rietatem) a serenissimo principe domino quondam Joanne dei gratia rege Hungariae, (Dalmatiae, Croatiae etc.) parente nostro charissimo pia memoriae clementer in aulam suam (...) et in arte musica erudiri ceptus, in illaque a dicto musico suo (...) Budense probe institutus per multos annos serenissimae g (...) desideratissimae foelicis recordationis laudabiliter inse (...) deinde Italiam, Galliam, Germaniam, totumque prope mundum (...) peragrans ac in multorum principum aulis versatus, ta (...) (... excel) lentes musicos existimationis promeruit ut in (...) insi (...) atur omissis (...) suae praemissis, quae a plurimus christiani nominis principi (bus...) ab ipso romanorum imperatore retinendi, enim in ipsorum ser (vito?...) offerebantur, sponte et alacri animo ad nos reversus, (...) suam apud nos contestari et nobis patriaeque suae per to (tam vitam) servire statuerit»⁵.

János Zápolyai dunque lo accolse e completò la sua preparazione musicale affidandolo alle cure di un musicista il cui nome, nei registri di corte, è purtroppo illeggibile⁶.

⁴ Con la morte di Luigi II (1526) si estinse il ramo ungaro-ceco della dinastia degli Jagellone. Fu allora che il capo del partito "nazionale" della piccola nobiltà e voivoda di Transilvania János Zápolya e il fratello di Carlo V, Ferdinando D'Asburgo, si contesero il trono. Dapprima Ferdinando riuscì a cacciare János Zápolya dal paese costringendolo a rifugiarsi presso il cognato-suocero, il Re di Polonia; in un secondo momento János Zápolya, consigliato da un aristocratico polacco, Jérôme Laski, si pose sotto la protezione del Sultano Solimano II conquistando solo una parte dello stato, limitando l'autorità di Ferdinando di Asburgo ai comitati occidentali del paese. Cfr. *Histoire de la Hongrie des origines à nos jours* par István Bart e altri, Budapest 1974, p. 147.

⁵ Cfr. lettera di donazione in O. Gombosi, *Bakfark Bálint Élete és művei*, Budapest 1935, Appendice n° 9 pp. 153-154. Mancando numerose parole la traduzione presenta non poche difficoltà. Quella che segue è pertanto una libera traduzione del testo:

«Quando il nostro fedele e devoto Valentino Bakfark musicista, il quale fin dalla fanciullezza per il suo talento e la grande attitudine alla musica (fu accolto) da Giovanni, allora principe serenissimo, Re dell'Ungheria (Dalmazia, Croazia, ecc) per volontà di Dio, nostro padre carissimo all'affettuoso ricordo, con benignità nel suo palazzo... e cominciò ad essere istruito nell'arte della musica ed in quella ben avviato, per molti anni, dal detto suo... musicista Budense, in sé invidiabilmente di chiarissima e ricercatissima felice memoria, ... quindi recandosi in Italia, Gallia, Germania e in quasi tutto il mondo ed avendo soggiornato nei palazzi di molti principi si guadagnò la stima di musicisti eccellenti. Benché invitato da molti principi e dallo stesso imperatore, è ritornato spontaneamente e con animo alacre da noi, (...) al fine di provare la sua fedeltà e di servire per tutta la vita noi e la sua patria».

⁶ Sigismondo? Così gli atti dell'anno 1525: «Eodem die Sigismondo luthiniste Reginalis Majestatis iussi, Regie Maiestatis pro subsidio dati sunt» Cfr. E. Haraszti, *Un grand luthiste du XVI siècle: Valentino Bakfark*, in "Revue de musicologie", 1929, p. 163.

Non sappiamo con precisione quanti anni avesse, né per quanto tempo rimanesse presso Zápolya. Le sue tracce si ritrovano solo nel 1549 in Polonia. Più di uno studioso ha perciò avanzato l'ipotesi di un probabile soggiorno del musicista in Italia durante il quale avrebbe appreso quelle sofisticate tecniche compositive sconosciute ai musicisti contemporanei presenti in Ungheria⁷.

La conferma di questa ipotesi di studio in Italia⁸ sarebbe offerta dallo stesso compositore che nell'intestazione del suo secondo libro di liuto accenna al periodo di prosperità musicale italiana all'epoca del papato di Leone X (1513-1521) e alla generosità di quest'ultimo nei confronti dei musicisti⁹. «Nam Leone X tantum e accessionis, e ornamenta accepit haec Musices ars, ut eam ad summum ille fastigium perduxerit. Summopere enim Musicos ornavit..... Horum ego tum adolescens vestigiis adhaerens omne aetatis mee tempus in excolenda, e exornanda hac arte contriui, e frequenti studio ac labore...ecc»¹⁰. Per altri studiosi¹¹ questa ipotesi è infondata perché negli anni del pontificato di Leone X, Bakfark, non ancora quattordicenne, era poco più di un bambino. Di conseguenza con la frase riportata sopra il musicista avrebbe soltanto voluto indicare il periodo di tempo durante il quale iniziava lo studio del liuto.

In realtà né la giovane età del musicista, né la lontananza dal suo paese natale, né le sue condizioni sociali avrebbero potuto costituire per l'epoca un ostacolo nell'attuazione di un programma di studio in Italia.

Com'è noto in quel periodo l'Italia aveva il primato nella vita intellettuale.

Gli studenti ungheresi più ambiziosi frequentavano gli atenei italiani ed in particolare l'Università di Padova che, staccatasi dall'ateneo bolognese, era divenuta molto presto famosa. A richiamare in Italia la gioventù magiara non erano solo le facoltà giuridiche ed economiche ma anche la cultura umanistica, la conoscenza degli autori latini e greci, l'arte della poesia e della composizione. Non trattandosi però di studi letterari di grado elevato¹² si poteva accedere alle università in giovanissima età: György Bónis a tal proposito nella sua relazione *Gli scolari ungheresi di Padova alla corte degli Jagelloni*¹³ riporta numerosi esempi di illustri personalità della vita ungherese del '500 che intorno ai quattordici anni di

⁷ Merten Luttlesleger, Pawel Luttensleyger, Hanns Lawtenschlager, ecc.

⁸ Avanzata, credo, per la prima volta da Hof. Si. Windakiewicz, poi da E. Haraszti e parzialmente accettata da M. H. Opienski.

⁹ Forse Bakfark si riferiva a F. da Milano o a Giovanni Maria il Giudeo, al quale ultimo Giovanni de' Medici (Leone X) avrebbe regalato la città del Verrucchio e conferito la dignità di conte. Vedi H. Vogelstein - P. Rieger, *Geschichte der Juden in Rom*, Berlino 1985, vol. II, p. 35 e pp. 119-120.

¹⁰ «Infatti, sotto Leone X, quest'arte musicale raggiunse tale quantità e qualità che questi l'aveva condotta al più alto grado. Favorì infatti i musicisti dei quali io, allora giovinetto, seguendo le impronte consumai tutta la mia fanciullezza nel coltivare e perfezionare quest'arte con passione e applicazione continua».

¹¹ Come Otto Gombosi ed István Homolya.

¹² Cfr. István Hajnal, *L'enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, 2 ed. par L. Mezey, Budapest 1959.

¹³ György Bónis, *Gli scolari ungheresi di Padova alla corte degli Jagelloni*, in *Venezia e Ungheria nel Rinascimento* a cura di V. Branca, Olschki, Firenze 1973, p. 242.

età frequentavano l'Università padovana. Studiare in Italia non era poi un privilegio riservato solo ai figli dei nobili o dei ricchi «per i quali la laurea italiana equivaleva ad un blasone altisonante da aggiungere ai titoli di cui già godevano per privilegio di nascita»¹⁴, ma anche ai giovani di modeste condizioni che si mantenevano facendo i precettori, o facendosi mantenere agli studi da nobili o da vescovi.

Secondo le testimonianze di un cittadino padovano contemporaneo, Bernardino Scardeone¹⁵, e altre fonti anche meno qualificate¹⁶, questi stessi studenti sceglievano la musica, e il liuto in particolare, come complemento della loro cultura. Il Maestro più richiesto, stando sempre alle affermazioni dello Scardeone e a quelle di altri scrittori dell'Ottocento¹⁷ che, con ogni probabilità, attingono a piene mani al suo "Antiquitate urbis Patavii", fu Antonio Rotta (Padova 1496 ca - Padova 1548-'49 ca), liutista e compositore padovano di fama europea, secondo i quali fu maestro di valore e creò una scuola che gli valse onori e ricchezze¹⁸.

Purtroppo è impossibile conoscere i nomi di tutti gli ungheresi che nel '500 studiarono a Padova, né ci sono di aiuto gli *Acta graduum* che raccolgono — in maniera peraltro incompleta — i registi degli esami di laurea rivelando solo i nomi di quelli che a Padova portarono a termine gli studi¹⁹.

Questo però non esclude che anche il giovane Bakfark negli anni del pontificato di Leone X possa avere studiato in Italia, forse mantenuto agli studi da János Zápolya, e che, musicista in erba, desiderando avvicinarsi alla grande scuola liutistica italiana, avesse trovato a Padova, come è stato altre volte affermato, un notevole rappresentante in Antonio Rotta.

Tuttavia non possiamo escludere la possibilità di un viaggio del musicista in Italia anche dopo quella data. Zápolya fu eletto Re di Ungheria nel 1526 e qualche anno dopo donerà al musicista, per riconoscenza, un titolo nobiliare. Dal momento della sua elezione il rapporto fra i due si allenterà: il Re infatti da quel momento si occuperà di difendere il trono dalle pretese asburgiche, prima fuggendo e poi ponendosi sotto la protezione del sultano²⁰. In questi anni di confusione è probabile che Bakfark abbia deciso di lasciare la corte del suo protettore e, come già molti nobili di Transilvania, abbia voluto recarsi in Italia. Tutta questa ricostruzione coinciderebbe con quanto si legge nel seguito della già citata

¹⁴ Elda Martellozzo Forin, *Note d'archivio sul soggiorno padovano di studenti ungheresi (1493-1563) in Venezia e Ungheria nel Rinascimento*, cit., pp. 245-248.

¹⁵ B. Scardeonii, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis*, Basilea 1560, p. 263.

¹⁶ Vedi le memorie di viaggio di M. De Montaigne, *Journale de voyage en Italie*, Parigi, 1953 o i versi di Virey in E. Balmas, *Uno scolaro padovano del '500*, Claude E. Virey, Padova 1959, pp. 20-23.

¹⁷ N. Petrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1858; T. Zacco, *Cenni biografici di illustri scrittori e compositori di musica padovani*, Padova 1851, pp. 7-9.

¹⁸ *Prescelto a maestro di liuto ed applaudito dalle più alte società, in breve tempo arricchì così* in N. Petrucci, *Biografie degli artisti padovani*, cit.

¹⁹ E. Martellozzo Forin, *Acta graduum academicorum ab anno 1501 ad annum 1550*, Padova, 1969-71 (Fonti per la storia dell'Università di Padova, nn. 2, 3, 7)

²⁰ Vedi nota 4.

lettera di donazione «deinde Italiam, Galliam, Germaniam, totumque prope mundum...»²¹.

In ogni caso l'assenza di documentazione storica non consente di affermare con certezza che il musicista ungherese abbia seguito la scuola liutistica di A. Rotta. Ad offrirci notizie certe intorno all'attività didattica di Antonio Rotta è solo un incidente avvenuto nel 1532 fra il liutista italiano e certo Agostino Lavandaro di Francesco non meglio identificato, registrato e conservato nell'archivio notarile di Padova. Un nutrito gruppo di allievi, di diversa provenienza, testimonia infatti in favore del musicista, il quale chiedeva un risarcimento per i danni subiti durante il periodo di inattività in cui lo aveva costretto la ferita riportata nel duello con il Lavandaro.

«Tra il 20 e il 23 agosto del 1532 i fedeli scolari del Rota, coloro che hanno atteso la sua guarigione, ma anche quegli altri che *son partiti e andà a imparar da altri* vengono tutti a testimoniare sulla esattezza delle affermazioni del musicista. Assistiamo così alla sfilata degli allievi di questo celeberrimo musicista»²². Si tratta di ventisette giovani, dei trentadue dichiarati dal compositore, appartenenti alla nobiltà europea: sono francesi, tedeschi, belgi, italiani e qualcuno anche di non facile identificazione, per lo più giuristi. Bakfark, che pure nel 1532 potrebbe essere stato a Padova allievo del Rotta, a meno che non sia tra i cinque dispersi o tra quelli i cui nomi sono indecifrabili, non figura tra gli allievi della numerosa scuola del musicista italiano andati a testimoniare.

Della produzione di A. Rotta²³ solo alcuni elementi stilistici ricordano la virtuosità e la padronanza bakfarkiane e pochi assomigliano allo stile polifonico-imitativo rigoroso ed elaborato che contraddistingue il musicista ungherese. Rotta riserva il meglio di sé alle danze²⁴, spesso disposte nell'ordine *Passamezzo-Gagliarda-Padovana*; per il resto trascrive brani di autori franco-fiamminghi senza complicati contrappunti e compone *ricercari* in cui i procedimenti imitativi sono piuttosto limitati.

La musica da ballo era assai diffusa all'epoca e trattata da molti liutisti ma era un genere quasi totalmente estraneo al musicista ungherese che rivolse la propria attenzione all'intavolatura vocale e alla fantasia di tipo mottettistico. Quest'ultima forma detta *fantasia o ricercare*²⁵ aveva infatti da tempo abbandono-

²¹ Lettera cit., Cfr. O. Gombosi, cit., pp. 153-154.

²² A.S.P.A.N., 1067 ff 468 v e 470 Archivio di Stato di Padova - Archivio notarile. E. Martellozzo Forin, Il maestro di liuto A. Rota e studenti dell'Università di Padova suoi allievi, *Atti e memorie della Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti LXXIX*, 1966-67, pp. 425-443.

²³ Rotta, *Intabolatura de lauto de l'eccellentissimo musico M. A. Rotta di Ricercari, Mottetti, Balli, Madrigali, canzoni francese da lui composti e intabulati novamente posti in luce* - libro I Venetia, A. Gardane, 1546. La raccolta è conservata nella Biblioteca nazionale di Vienna. Inoltre: quattro Preambejn e sedici danze in *Ein News Sehr Kunstlinchs Lautenbuch* di H. Gerle il Vecchio, Norimberga 1552; composizioni varie per liuto in altre raccolte o MSS.

²⁴ Conosciuto è il saltarello "la rocha 'el fuso", Cfr. O. Chilesotti, *Note circa alcuni liutisti della prima metà del '500*, in "RMI", IX, 1902, p. 242 e *La rocca e il fuso* in "RMI", XIX, 1912, pp. 363-379.

²⁵ R. M. Murphy, *Fantaisie et Recercare dans les premières tablatures de luth du XVI s.*, in AA. VV., *Le luth et sa musique*, CNRS, Parigi 1958.

nato il suo carattere estemporaneo e toccatistico della prima stagione liutistica²⁶ per trasformarsi negli anni 1530-'40, a partire dalle opere di Francesco da Milano, in un genere di maggiore lunghezza e di carattere imitativo, articolato in episodi come il contemporaneo *motto vocale*²⁷.

Sebbene in seguito il *ricercare* polifonico non sia rimasto circoscritto all'opera del da Milano, godendo del favore di tanti altri musicisti, è nella produzione di Alberto da Mantova che si possono rintracciare le fila, come opportunamente rileva Homolya István, di un evoluto discorso stilistico compositivo che da Francesco da Milano porta a Bálint Bakfark.

La conoscenza diretta o indiretta da parte del musicista ungherese dei due fra i maggiori interpreti di questo genere squisitamente intellettuale deve risalire a qualche anno prima della data di pubblicazione del suo primo libro di intavolature, edito a Lione presso J. Moderne, nel 1553. Tuttavia anche questa circostanza è difficile da ricostruire in quanto le tracce del musicista si ritrovano, come sappiamo, solo nel 1549 in Polonia dove il 12 giugno fu accolto alla corte del Re Sigismondo Augusto (cognato di János Zápolya), con il titolo di fistulator: «Valentinus Bakfark, Hungarus, citareda, Anno Domini 1549 die 12 Junii Cracoviae susceptus est in servitium M(ajesta) tis Regiae habebit previsionem sicut fistulatores M. Regiae»²⁸.

Gli anni compresi fra il 1540 ed il 1549 sfuggono dunque a qualsiasi indagine²⁹. Il nostro punto di riferimento sicuro è la dedica al conte Tournon —

²⁶ Il *Ricercare* lo troviamo per la prima volta nelle pubblicazioni petrucchiane dedicate allo Spinaccino (1507), Dalza (1508) e Bossinensis (1509-11) (il terzo libro stampato da O. Petrucci non ci è pervenuto. Dedicato alle opere di G. M. Alemanno, conteneva 25 *Ricercari* e trascrizioni per liuto di brani polifonici vocali). Si tratta di brevi improvvisazioni, spesso con funzione preludiale, con occasionali imitazioni ed alternanza di passi accordali e rapidi passaggi di scale.

Non diversi sono i *ricercari* del nobile bresciano Vincenzo Capirola, pervenuti in una intavolatura manoscritta del 1517 ca., anche se il Gombosi assegna a quest'ultimo una posizione intermedia fra il *ricercare* preclassico e il *ricercare* classico della metà del secolo.

²⁷ Nonostante il *ricercare* classico, per la struttura a sezioni e l'omogeneità degli elementi tematici delle varie sezioni, rimandi al coevo *motto vocale*, a differenza di quest'ultimo, basato su una ininterrotta trama contrappuntistica data dalla "concatenazione" di diverse sezioni, tende a concludere ogni sezione con una cadenza ed inoltre presenta un più complesso trattamento imitativo dei soggetti e, quindi, un minor numero di soggetti. Cfr. E. H. Meyer, *La musica strumentale "concertata"* e W. Apel, *La musica strumentale solistica*, in *The New Oxford History of Music*, L'età del Rinascimento, tomo secondo, Feltrinelli, 1978.

Malgrado non si consideri il *ricercare* imitativo l'equivalente strumentale del *motto*, non è escluso che l'espansione strumentale vissuta dal *ricercare* nel '500 possa essere parallela alla pratica di eseguire i *mottetti* strumentalmente, senza voci. Cfr. D. Kämper, *La musica strumentale nel Rinascimento*, ERI, Torino 1976, p.133.

²⁸ Casimir Wende, *Regesta conscriptionum*, cfr. E. Haraszi, *Un grand luthiste du XVI s: Valentino Bakfark*, cit., p. 164: «V. B. Ungaro, citaredo, nell'anno 1549, nel giorno 12 di giugno a Cracovia fu assunto a servizio della Maestà Regia ed avrà un stipendio come i flautisti della Maestà Regia».

²⁹ L'Ungheria fu infatti travolta dagli eventi storico-politici. Dopo la morte di J. Zápolyai (1540), riprese l'offensiva asburgica. Ferdinando pose l'assedio davanti alla città di Buda dove si trovavano il figlio di qualche mese e la vedova del defunto Zápolya. Ancora una volta sarà il sultano Solimano II a difendere gli Zápolyai, questa volta chiamato in causa dall'uomo politico ungherese più capace dell'epoca, György Martinuzzi, vescovo di Nagyvárad, detto Frater György, al quale il Re János I, prima di morire aveva affidato la custodia di sua moglie Isabella e di suo figlio János

arcivescovo di Bethune e dal 1533 al 1547 primo ministro del Re di Francia Francesco I e dopo cardinale ed arcivescovo di Lione — preposta al suo primo libro di intavolature. «Cum iam antea et à pluribus ab hinc annis, non solum ab omnibus intellexera, sed et à tam huius orbis remotis partibus in tui gratia huc allectus experientia ipsa videram ... tuam erga Musicam..., perfectam notitiam et optimum iudicium» ed inoltre «Neque enim sum veritus hoc quaecumque opusculo tua in me collata iam beneficia recognoscere»³⁰.

Tutto lascia supporre che Bakfark sia stato già anni prima del 1552 alla corte di Tournon, forse a Parigi come musicista dello stesso conte, magari giungendovi dall'Ungheria o dalla Transilvania³¹ e che la conoscenza del conte risalga ad un periodo precedente. Negli anni compresi grosso modo fra il 1540 ed il 1549 dovrebbe dunque cadere il soggiorno parigino interrotto nel 1547 con la morte del Re Francesco I.

Fu allora infatti e fino al 1555 che Tournon fu mandato a Roma come inviato ed è qui nel 1552 che i due forse si rividero. Bakfark di fatti, alla ricerca di un editore³² che gli pubblicasse il suo primo libro di intavolature, lasciò per due anni la corte polacca e visitò varie città europee³³. Solo a Roma però i suoi sogni si concretizzarono: il conte Tournon che era intanto divenuto arcivescovo di Lione, rese possibile la stampa del volume da parte dell'editore Jacque Moderne. In ogni caso il periodo che Bakfark trascorse in Francia fu decisivo per il suo sviluppo artistico. Fu lì presumibilmente che il musicista assorbì la più evoluta cultura liutistica italiana espressa dall'arte di Francesco da Milano, particolarmente conosciuta oltralpe³⁴, e di A. da Mantova che, musicista del Re di Francia (prima di

Zsigmond. Questa volta però il sultano curò anche i propri interessi: il 30 luglio 1541, cacciati gli assediati, terrò Buda e la parte centrale dell'Ungheria per sé, cedendo a J. Sigismondo solo i territori situati ad est della Tisza in cambio di un tributo annuale, prezzo per la protezione. Fu da allora e per 150 anni che l'Ungheria fu divisa in tre parti. Cfr. *Histoire de la Hongrie des origines à nos jours*, cit., 1974, p.149.

³⁰ «Come in passato e sin da molti anni avevo compreso, non solo per sentito dire da altri, ma basandomi sulla mia esperienza, la perfetta conoscenza e l'ottimo giudizio della musica come di tutte le discipline liberali di vostra altezza che scelse me dalle regioni più lontane di questo mondo nella sua benevolenza.... Né infatti ebbi timore di riconoscere con questo libro i tuoi benefici ormai impressi in me».

³¹ La frase "sed et a tam huius orbis remotis partibus in tui gratiam" così lascerebbe intendere. Tuttavia è impossibile determinare il periodo esatto della loro conoscenza che potrebbe essere avvenuta proprio in Ungheria facilitata dai frequenti contatti diplomatici fra la corte ungherese e la corte di Francesco I di Francia. Cfr. István Homolya, *Bakfark, Zeneműkiadó*, Budapest 1982, p. 28

³² Lettera al Melanchthon's: "venit in Germaniam, ut edat in officinis typographicis scripta de sua arte, et pecunia instructus est", cfr. Koczirz, in "DTO", XVIII (1911), p. 35.

³³ Königsberg, Danzica, Wittenberg, Augsburg, Parigi, Roma, Venezia.

³⁴ F. da Milano soggiornò per breve tempo in Francia nel 1538 quando, musicista alla corte del pontefice, accompagnò Paolo III a Nizza, dove il papa si incontrò con il sovrano francese, Francesco I, e con l'Imperatore Carlo V. È probabile che in quell'occasione Francesco rivide o conobbe Alberto da Mantova ed è anche possibile che il Maestro si sia trattenuto più a lungo in Francia.

H. Colin Slim fa notare come nel manoscritto dell'Aia, 2 composizioni di Francesco siano attribuite a Francesco da Parigi e questo potrebbe far pensare, se non si è trattato dell'errore del copista, ad una sua permanenza nella capitale francese. Cfr. H. Colin Slim, *Francesco da Milano*, in *Musica disciplina* XVIII, 1964 pp. 63-64; XIX, 1965, pp. 109-128.

Francesco I e poi di Enrico II) dal 1527-'28 alla morte, ebbe forse l'opportunità di conoscere personalmente.

D'altra parte la Francia non vantava allora che un piccolo numero di liutisti francesi e se escludiamo i cinque preludi contenuti nella raccolta *Tres breve et familiere introduction* di Attaignant (1529), le prime fantasie pubblicate in Francia furono quelle di J. P. Paladin³⁵ e di F. Bianchini³⁶ del 1549 ancora troppo poco sviluppate per poter essere un riferimento importante per il musicista ungherese.

Il libro di liuto di Lione³⁷, del quale attualmente si conserva una copia originale presso la Biblioteca dell'Università Harvard Massachusetts Cambridge³⁸, contiene quattro fantasie e sedici intavolature di opere vocali sacre e profane di autori franco-fiamminghi³⁹. Manca, come già abbiamo visto, la musica da ballo, ritenuta un genere inferiore. In seguito, nel libro di liuto pubblicato a Cracovia nel 1565, il compositore si separerà anche dalle canzoni, dai madrigali e dalle altre forme vocali laiche⁴⁰, dedicandosi esclusivamente alla trascrizione di alcuni mottetti⁴¹ dei più noti musicisti del tempo⁴². Questo atteggiamento è tipico della

³⁵ *Tabulature de lutz en diverses sortes comme chansons, Pavanés, Fantaisies*, J. P. Paladin Mylanis, J. Moderne, Lione 1549.

³⁶ *Tabulatura de lutz en diverses formes de Fantasie, Bassendances/chansons, Pavanés*, J. Moderne, Lione 1549.

F. Bianchini, si trasferì a Lione intorno al 1529 e qui iniziò l'attività di editore musicale con il nome di Jacques Moderne o Jacubum Modernum pubblicando, fra l'altro, nel 1553, un'Intavolatura dedicata a Valentino Bakfark. L'esemplare delle due opere, rilegate insieme, è conservato a Monaco e porta la data del 1549.

³⁷ L'Editio Musica di Budapest ha pubblicato l'opera omnia di Bakfark in tre volumi curati da István Homolya e da Dániel Benkő, in notazione moderna con la parallela riproduzione dell'intavolatura. Vol. I, libro di Lione, vol. II, libro di Cracovia, vol. III, pezzi vari. (1976).

³⁸ Fino alla II Guerra Mondiale se ne custodiva un esemplare nella Biblioteca di Vesoul, una piccola città della Francia.

³⁹ Quattro mottetti di Gombert, J. de Mantua, Loyset Pieton, Jean Richafort; sei canzoni di T. Crequillon, C. Jannequin, R. Pathie, Claudin or Sandrin; sei madrigali di Arcadelt e Verdelot.

⁴⁰ Solo l'ultima composizione, la 12, è una canzone trascritta per liuto dal titolo "Faulte d'argent"; presumibilmente Bakfark voleva far intendere che per questioni economiche doveva terminare il volume. Cfr. István Homolya, *Bakfark*, cit., p. 139.

⁴¹ 1) Jesu Nomen Sanctissimum (J. Clemens non Papa)

2) Erravi sicut ovis (J. Clemens non Papa)

3) Circum dederunt me (J. Clemens non Papa)

4) Cantibus organicis (Nicolas Gombert)

5) Domine, si tu es (Nicolas Gombert)

6) Venite filii (Nicolas Gombert)

7) Exaltabo te domine (J. Arcadelt)

8) Qui habitat in adjutorio (J. Des Prez)

⁴² Eppure Bakfark non doveva essere del tutto contrario al genere della danza. Lo proverebbe il *Passamezo Vom Unger*, a lui addebitato, inserito nel libro di liuto compilato dal conte Acanatius zu Dohna tra il 1550-1552, dopo un brano scritto dalla stessa mano del Musicista ("Je prens en gre") Valentino Bakfark 48. Inoltre non dobbiamo escludere l'eventualità che fra i lavori composti nel primo periodo creativo trascorso in Ungheria, vi fossero pezzi di danza considerando che il genere era allora dominante nella cultura musicale della sua città natale.

grande scuola liutistica italiana che vide Francesco da Milano orientarsi, per ciò che riguarda le trascrizioni, verso composizioni musicali franco-fiamminghe e disdegnare la danza ed i generi tipicamente italiani come le frottole ed i sonetti⁴³, e Alberto da Mantova che, sensibile ad espressioni di certa austerità, considera poco anche il genere della danza che invece godeva in Francia del maggior consenso da parte dei musicisti francesi.

Confrontando le intavolature del Nostro con quelle dei due musicisti italiani verso i quali il liutista sembrerebbe rivolgere tutta la sua attenzione, riscontriamo diverse affinità in particolare con Alberto de Rippe⁴⁴. Malgrado il musicista di Mantova non adoperi ritmi puntati e altre formule ritmiche complesse e solo raramente faccia uso dei mordenti, che sono gli elementi di connotazione espressiva bakfarkiana, come il musicista ungherese fece grande uso di elementi ornamentali e, più di Bakfark, di vari tipi di coloratura. Nel libro di liuto di Lione notiamo tuttavia che al di là dei mordenti usati un po' ovunque, la maggiore o minore presenza di ornamenti dipende dal materiale musicale da trascrivere: le opere più ornate risultano essere quattro dei sei madrigali, la canzone "D'Amour" ed il mottetto di Gombert "Aspice Domine", cioè quelle composizioni dove gli originali vocali procedono più lentamente.

Le quattro fantasie ivi comprese seguono, ognuna in modo diverso, la forma e lo stile rigorosamente imitativo del contemporaneo mottetto vocale. Come in una composizione vocale le voci (di norma quattro) sono indipendenti: quelle interne hanno la stessa importanza di quelle esterne e partecipano pariteticamente all'esposizione dei soggetti. In seguito, nelle tre fantasie del libro di liuto di Cracovia, Bakfark adotterà strutture analoghe, temi di uguale ispirazione vocale ma con un maggior impiego di ornamenti⁴⁵. Con queste fantasie, veri capolavori di applicazione della tecnica mottettistica alla musica strumentale, Bakfark arricchisce dunque il ramo della polifonia strumentale e, in particolare, del *ricercare* imitativo nato con l'opera di Francesco da Milano.

Fra i novanta brani originali della produzione del milanese⁴⁶, infatti un terzo

⁴³ Francesco da Milano non scrisse mai danze, se si eccettua la "Spagna" per due liuti.

⁴⁴ Perché Francesco da Milano trascrive rispettando il testo originale così da compiere quasi una trasposizione letterale.

⁴⁵ Caratteristici sono alcuni passaggi dove i mordenti sono disposti in successione: vedi la 6^a fantasia, battute 41-49 o la 7^a, battute 106-107.

⁴⁶ Chiamati *ricercare* o *fantasia*. Essi si presentano indipendentemente dal nome, con aspetti differenti, i cui due principali sono i seguenti:

- composizioni di struttura contrappuntistica, che subiscono l'influenza del mottetto, con le conseguenti numerose imitazioni e con l'articolazione in vari episodi.
- composizioni di carattere prevalentemente melodico-armonico.

Così in R. Chiesa, *Francesco da Milano, opere complete per liuto*, Milano 1972. Anche L. Milan nella raccolta "*El Maestro*" del 1536, distingue due tipi di fantasia: la fantasia "en consonancia" con "redobles" e la fantasia imitativa. Il primo tipo riflette la tradizione ornamentale del *ricercare* delle origini; il secondo rivalizza con lo stile imitativo.

Cfr. R. M. Murphy: *Fantaisie et recherche dans les premières tablatures de luth du XVI siècle* in *op. cit.*, p. 138; ed anche J. Ward: *The Use of Borrowed Material in 16th century Instrumental Music* in "Journal of the American Musicological society" vol. 5 n.2, 1952.

presenta una struttura contrappuntistica basata su uno o più temi sapientemente elaborati ed articolata in vari episodi. Come è già stato notato, solo due fra questi, nn. 20 e 37 secondo la numerazione della edizione moderna curata da Ness, si avvicinano però alla forma del mottetto vocale⁴⁷. La loro struttura si presenta articolata in sezioni non sempre delimitate in maniera definitiva da cadenze perché a volte il soggetto del nuovo episodio inizia a cavallo della cadenza. Ciascuna sezione sviluppa soggetti diversi ed è articolata in sottosezioni collegate da cadenze transitorie o anche dai movimenti contrappuntistici delle parti. La fantasia n. 37, per esempio, presenta tre ampie sezioni che, insieme alle relative sottosezioni, elaborano soggetti diversi anche se accomunati, come di norma in tutte le composizioni polifonico-imitative, dal tipico procedimento di derivazione dei soggetti secondari da quello principale mediante artifici melodici o ritmici o per frammentazione del soggetto stesso (inserimento di note di volta, modificazione degli intervalli per moto contrario, aumentazione o diminuzione dei valori ritmici, ecc.). La polifonia è trattata per imitazione ma questa non sempre è continua fra le voci: in alcune sezioni delle fantasie nn. 20 e 37 ad esempio, l'imitazione è proposta solo dalle due voci superiori mentre le due o tre voci inferiori fungono da sostegno armonico.

Questo tipo di *ricercare* per liuto di tipo mottettistico dopo Francesco da Milano troverà fertile terreno prima nell'opera di Alberto da Mantova e in seguito un impiego rigoroso nella produzione di Bálint Bakfark. Il tipo di fantasia più frequentemente utilizzato da De Rippe è, non a caso, quello di tipo mottettistico che Jean Michel Vaccaro⁴⁸ definisce "à motif et imitations", dove ciascuna sezione, spesso chiusa da una cadenza è caratterizzata da un proprio motivo e il contrappunto è spesso condotto per imitazioni rigorose⁴⁹. Molte di queste fantasie iniziano con imitazioni (all'8°, alla 4°, alla 5° superiori o inferiori) più o meno lunghe che si ripetono in altre voci sino alla fine dei primi episodi. Questo è il caso anche della fantasia n.19, secondo la numerazione seguita da J. M. Vaccaro⁵⁰ che, insieme a poche altre⁵¹, più si avvicina alla forma del *mottetto* vocale e meglio anticipa i tratti tipici dello stile bakfarkiano. La sezione in apertura espone il soggetto in quattro entrate successive (contralto, altus, tenor e basus), (es. 1, a p. seguente).

Malgrado ciascuna delle otto sezioni di cui si compone il brano presenti un tema proprio, Alberto tende a riutilizzare elementi opportunamente variati della prima sezione conferendo, anche grazie al collegamento di alcune sezioni, una certa continuità al pezzo (rimangono comunque giustapposte le sezioni dalla

⁴⁷ A. J. Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milano*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1970.

⁴⁸ J. M. Vaccaro, *La musique de luth en France XVI siècle*, CNRS, Parigi, 1981, p. 384.

⁴⁹ Non mancano tuttavia esempi di fantasie di carattere più strumentale dove si ha il prevalere di passaggi di scale e successioni accordali, né esempi di fantasie caratterizzate dalla presenza dei due stili.

⁵⁰ J. M. Vaccaro, *Oeuvres D'Albert De Rippe*, CNRS, Parigi, 1991.

⁵¹ Cfr. nn. 13 e 21.



quinta all'ottava). Questo modo compositivo prevede l'uso di un tema principale accompagnato da una serie di segmenti secondari i quali vengono poi rielaborati liberamente in imitazione con relative varianti melodiche e/o ritmiche (es. 2).



L'imitazione fra le parti, a differenza di Francesco, non è qui sostenuta da voci che procedono accordalmente; non per questo il procedimento imitativo coinvolge tutte le note perché spesso l'imitazione è sviluppata solo da due voci e poi ripresa dalle altre due senza alcun sostegno (es. 3) o anche data a tre voci. Le quattro voci sono usate soprattutto per il ripieno armonico dei punti cadenzali.

La capacità di trasportare sul liuto le più evolute tecniche contrappuntistiche vocali del Cinquecento sarà pienamente raggiunta da Bálint Bakfark la cui opera, per la vastità delle dimensioni, il magistero tecnico nell'elaborazione contrappuntistica e il processo compositivo, si differenzia notevolmente da quella dei suoi predecessori.

La terza fantasia del libro lionese⁵² è in qualche modo la sintesi e il compendio dei suoi tratti stilistici. Definita con le altre tre della raccolta *Ricercare*, termine con il quale il musicista rimanda ancora una volta alla tradizione liutistica italiana⁵³, il brano si compone di 436 tactus e di 12 sezioni (l'ultima è la ripetizione della undicesima sezione escluse le battute conclusive). Le sezioni sono, ad eccezione delle prime due e della sesta e settima, accostate per giustapposizione senza per questo che il discorso venga interrotto o frammentato: l'unità tematica che scaturisce dalla capacità di ricavare dal soggetto iniziale, attraverso alcune variazioni, soggetti apparentemente diversi, insieme con il procedimento contrappuntistico, rende omogenea la composizione. In realtà l'abilità del contrappuntista cinquecentesco sta nel creare soggetti con stilemi comuni, come le note ribattute, gli

⁵² Trascrizione in notazione moderna a cura di István Homolya e Dániel Benkő, *Valentino Bakfark, Opera Omnia*, Editio Musica, Budapest 1976, I vol.

⁵³ Il termine *Ricercare* è assente nelle edizioni francesi. I primi due *Ricercare* della raccolta lionese, nella riedizione di A. Le Roy, sono denominati *Fantasia*.

intervalli di quarta e di quinta, le “passeggiate” melodiche e nello stesso tempo con elementi eterogenei che si ottengono mediante sfalsamenti ritmici o intervalli non usuali. Rispetto al problema posto dalle cadenze, questo ricercare ne presenta di due tipi: quelle che all’interno delle sezioni nascono dal movimento contrappuntistico e non hanno funzione di cesura e quelle che invece chiudono le sezioni. Queste ultime sono per la maggior parte perfette.

Dei quattro ricercari lionesi, il terzo è quello che presenta un maggior uso del contrappunto imitato, a partire dalla quarta sezione, con saggi di certo virtuosismo nelle sezioni successive: vedi il contrappunto per moto contrario nella quinta sezione, i raddoppi dei soggetti nella decima o l’intreccio dei tre soggetti nell’undicesima. Nel seguente diagramma, le lettere rappresentano le sezioni tematiche, le linee orizzontali le sezioni che si succedono ininterrotte e le cifre le sezioni chiuse da cadenze perfette.

A-B/C/D/E/F-G/H/I/L/M + M
1 2 3 4 5 6

A=b.1-24
B=b.25-42
C=b.43-64
D=b.65-83
E=b.83-93
F=b.93-109
G=b.109-139
H=b.139-160
I=b.160-172
L=b.172-189
M=b.189-206
M=b.206-218

Nonostante la tecnica ornamentale, acquisita nelle intavolature di opere vocali, torni spesso utile al compositore di fantasie per arricchire i suoi temi di ispirazione vocale, questa tendenza è comunque più rilevante nel suo secondo libro, edito, come sappiamo, a Cracovia da Lazar Andrysowicz nel 1565.

La fantasia che apre la raccolta, la quinta composta dall’autore, è l’unica fantasia di Bakfark a tre voci ed è costituita da tre sezioni, l’ultima delle quali è ripetuta integralmente⁵⁴.

La caratteristica più importante di questo lavoro è data dalla possibilità di smembrare il soggetto iniziale per elaborazioni sempre più “nascoste”, elaborazioni cioè che tendono a celare l’uso del materiale motivico originario.

Questo è dovuto alla particolare costruzione melodico-ritmica del soggetto. Diviso in due parti, esso presenta un segmento ascendente compreso in un inter-

⁵⁴ Trascrizione in notazione moderna a cura di István Homolya e Dániel Benkő, *op. cit.*, vol. II.

vallo di sesta minore, e un segmento discendente compreso in un intervallo di quinta giusta: la nota più acuta — si bem. — è il punto di sutura fra i due segmenti (es. 4).



Gli ampi valori ritmici del primo segmento si presteranno infatti ad essere in seguito facilmente dimezzati e gli intervalli aperti riempiti con note di passaggio. Il secondo segmento, formato da valori più brevi, omogenei e procedenti per grado congiunto, si presterà invece ad essere variato ritmicamente, anche con la tecnica dell' inversione.

La prima delle tre sezioni di cui si compone il brano, è costituita da due sottosezioni che espongono il soggetto, separate fra loro da una cadenza frigia. La presenza di questa cadenza non ostacola il concatenamento fra le sezioni in quanto la riesposizione del soggetto si sovrappone alla cadenza (es. 5).



Nella prima sottosezione l'esposizione del soggetto avviene per le prime due entrate in canone; nella terza entrata (b. 6-9), il soggetto al basso è contrappuntato con una linea melodica al soprano di chiara derivazione dal soggetto stesso ma, come testimonianza di quanto affermato prima, con valori ritmici diminuiti e intervalli ampi riempiti con note di passaggio.

La seconda sottosezione (b. 9 e seg.), strettamente basata sull'imitazione canonica, presenta cinque riesposizioni del soggetto: di queste, tre sono molto simili al soggetto iniziale (tenore b. 9 e seg., soprano b. 10 e seg., con varianti melodiche; basso b. 12 e seg.), le altre due riesposizioni presentano una maggiore elaborazione (tenore b. 13 e seg. con varianti melodiche, soprano b. 14 e seg. solo secondo segmento del soggetto per diminuzione). La sezione si chiude con la stessa cadenza frigia che conclude la prima sottosezione.

La seconda sezione è divisa in tre sottosezioni ciascuna delle quali presenta un soggetto diverso. Questi ultimi sono molto più brevi del soggetto iniziale, ma tutti potrebbero ad esso ricondursi: il primo quale rielaborazione degli intervalli melodici (b. 16); il secondo quale rielaborazione del secondo segmento del sog-

getto base, (b. 24); il terzo come ripresentazione del secondo segmento del soggetto base per moto contrario (b. 29) (es. 6).

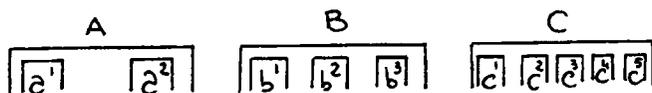
The image shows a handwritten musical score for a canon. It consists of three systems of staves, each representing a different subject. The first system, labeled 'b. 16', shows a subject in bass clef with a key signature of one flat (G major). The second system, labeled 'b. 24', shows a subject in treble clef. The third system, labeled 'b. 29', shows a subject in treble clef. Each system includes a 'Sogg. iniziale' (initial subject) below the main subject. Arrows indicate the relationship between the subjects and their initial segments, showing how the subjects are related to each other and to their initial segments.

La tecnica di elaborazione dei tre soggetti nelle tre sottosezioni è quella del canone.

La terza sezione è data dall'accostamento di due sezioni uguali (b. 34-54; b. 54-74) e da una coda di sei battute dove sotto un pedale della finalis tenuto dal soprano le due voci inferiori si contrappuntano con elementi tratti dal soggetto iniziale. S'individuano anche qui, come nelle altre sezioni, cinque brevi sottosezioni che elaborano soggetti strettamente imparentati fra loro e quello iniziale:

- b. 34-39 I
- b. 40-44 II
- b. 44-47 III
- b. 47-49 IV
- b. 50-54 V

Nel diagramma seguente le lettere maiuscole rappresentano le sezioni e le lettere minuscole il numero delle sottosezioni presenti in ciascuna sezione.



Il secondo libro pubblicato a Cracovia⁵⁵ comprende le opere composte dal musicista ungherese durante il periodo trascorso in Polonia fino al 1566.

Dedicato al Re Sigismondo Augusto II, il libro reca sulla quarta pagina lo stemma nobiliare di Bakfark ed il monogramma dell'autore: V. G. B. V. Greff Bakfark.

Il motivo secondo il quale il musicista solo dal 1565 scelse di utilizzare due nomi è una delle incognite della sua vita. Secondo István Homolya⁵⁶, Bakfark avrebbe voluto così dimostrare le sue nobili origini per acquisire definitivamente i possedimenti che il Re polacco gli aveva concesso in usufrutto. Spinto da questo desiderio il musicista non solo fece stampare sul libro il suo blasone accompagnato da alcuni versi del suo amico poeta Andreas Trzyciesk, ma accostò al suo cognome, Bakfark, tipico delle famiglie aristocratiche sassoni ma poco noto al di fuori dell'ambiente ungherese, la versione tedesca Greff che avrebbe provato le sue nobili origini anche lontano dalla sua terra natale. Tre mesi dopo aver ricevuto l'autorizzazione legale di "poter vendere ed impegnare tutte le proprietà dentro e fuori Wilna", le bande armate polacche saccheggiarono i suoi possedimenti⁵⁷.

L'azione vandalica fu forse la conseguenza della decisione di Bakfark di vendere le proprietà e lasciare la Polonia anche se non è da escludere che il saccheggio fosse stato compiuto da soldati polacchi presenti in zona durante la guerra tra Polonia e Russia.

Bakfark, costretto a fuggire (forse perché compromesso politicamente), si rifugiò a Poznań presso il fisico tedesco Lindner, e cerca di raggiungere Vienna con l'aiuto di un nobile ungherese, András Dudics, vescovo di Pécs ed ambasciatore degli Asburgo in Polonia.

⁵⁵ Esistono del volume due copie originali: una è conservata nella Biblioteca di Stato di Monaco e l'altra nella Biblioteca comunale di Bologna. Prima della II Guerra Mondiale esisteva una terza copia nella Biblioteca di Stato tedesca di Berlino. Cfr. István Homolya, *Bakfark*, cit., p. 130. Risalgono agli anni trascorsi in Polonia altre nove composizioni: tre fantasie, l'elaborazione di due mottetti, un madrigale, due canti polacchi e una danza. Sette di queste composizioni più due fantasie del libro edito a Cracovia compaiono in un manoscritto conservato a Berlino insieme ad altre opere di M. Newsidler, A. Scandello e M. Nauclerus; una trascrizione di un mottetto figura in M. Waissel, *Tabulatura continens cantiones*, 4, 5 et 6 v., Testudinis aptatas, Francoforte, 1573 ed un'altra in un manoscritto di origine polacca, custodito nella biblioteca dell'Università di Ivov.

⁵⁶ István Homolya, *Bakfark*, cit., p. 41 e anche C. Schmidl, *Dizionario universale dei musicisti*, vol. I, p. 99.

⁵⁷ lettera a A. Dudics del 4-6-1566 ("Nam et milites Poloni in Lytuania bona mea sunt depredati") Vienna, Archivio di Stato, fascicolo 12/c. Cfr. István Homolya, *op. cit.*, nota 62, p. 211.

La poesia e la letteratura polacche contemporanee hanno in più occasioni espressioni di ammirazione per il virtuosismo di Bakfark: uno fra tutti Jan Kochanowski con la celebre frase: "Non avere l'audacia di prendere un liuto dopo Bakfark"⁵⁸.

Dal primo luglio 1566 fino al 1569⁵⁹ ritroviamo il musicista a Vienna quale liutista di corte dell'imperatore Massimiliano II e, nell'estate del 1570, ad Alba Iulia presso la corte di János Zsigmond che, come sappiamo dalla lettera citata, gli donò la proprietà di ampi terreni. È lecito presumere che l'anziano musicista avesse accarezzato l'idea di trascorrere gli ultimi anni della sua burrascosa esistenza nel paese natale e che, se non fosse morto prematuramente il Re, non avrebbe avuto alcun motivo di lasciare la patria ed i suoi possedimenti. Invece nel 1571, dati in affitto i terreni, il musicista raggiunse la sua famiglia in Italia⁶⁰ e insieme a questa si stabilì a Padova.

Ancora oggi non sono chiari i motivi che spinsero il musicista, ormai in età avanzata, a stabilirsi in Italia.

L'ipotesi più probabile e più diffusa è quella di un remoto e nostalgico legame con la città veneta che lo aveva visto giovanissimo intraprendere la carriera liutistica.

Qui non fu inattivo e probabilmente non lo fu neanche prima a Vienna e in Transilvania, giacché dal necrologio riportato negli annali dell'Associazione Natio Germanica⁶¹ attiva presso l'Università patavina con la quale il musicista era in contatto, apprendiamo che Bakfark prima di morire fece testamento e bruciò le sue ultime opere: «Verum videremus et alia his non inferiora vel potius longe maiora et elaboratiora, nisi ipse paulo ante obitum, cum testamenti formulam confecturus esset, ea sua manu, invidiae agitatus stimulis, Vulcano tradidisset»⁶².

Bakfark morì di peste insieme con la sua famiglia nel 1576. Gli annali dei giuristi della Natio Germanica (*Acta Nationis Germanicae Juristarum*) riportano la sua esatta data di morte: Anno 1576 die XXII Augusti. Il giorno dopo fu sepolto nella chiesa di S. Lorenzo e, due anni dopo, i membri della Natio Germanica, raccolti i fondi necessari, fecero realizzare una lapide commemorati-

⁵⁸ Il nome del musicista ungherese si incontra con una certa frequenza negli "Epodes" e negli "Epigrammi" di Jan Kochanowski, ne "Le courtisan polonais" di Lucas Gornicki (1566) ne "Les paraboles" di Salomon Rusinski (1619), nelle opere di Melcher Pudlowski e nelle poesie di Vespasien Kochowski. Cfr. *A la recherche de la musique pour luth-Experiences polonaises* di Krystyna Wilkowska-Chominska in AA.VV., *Le luth et sa Musique*, Parigi 1958, p. 193.

⁵⁹ Nell'ultimo anno fu arrestato perché sospettato di aver preso parte alla cospirazione Dobó-Balassa. Cfr. István Homolya, cit., p. 45.

⁶⁰ Forse la sua famiglia fuggì in Italia quando il musicista fu arrestato nel 1569.

⁶¹ Organizzazione degli studenti di arte oratoria tedesca e degli studenti dell'Università di Padova che includeva molti membri di nascita ungherese.

⁶² Arch. Ant. Univ. Patav. 470 fol. 81. *Acta Nationis Germanicae Artistarum*, cfr. O. Gombosi, *Bakfark Bálint*, cit., appendice n. 13. «Potremmo in realtà vedere che anche le altre non sono inferiori a questa (alle composizioni del libro di liuto di Cracovia) ma di gran lunga più grandi ed elaborate, se egli stesso non avesse di sua propria mano consegnate a Vulcano, colto dalla gelosia».

va secondo il desiderio espresso in vita dal musicista⁶³. L'epitaffio⁶⁴, dopo averlo ricordato come un secondo Orfeo che con la sua arte toccò apici mai prima raggiunti, riporta i seguenti versi elogiativi:

Amphion Orpheus, et Arion psallere docti
 Creduntur merito te genuisse Grevi
 Aut illos positus docili testudine quondam
 Effinxit genii via Minerva tui.
 Quid rear in te uno plus quam genialis Arion
 Orpheus Amphion, nempe videndus erat⁶⁵.

Bibliografia

- B. Scardeonii, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis*, Basilea, 1560.
- T. Zacco, *Cenni biografici di illustri scrittori e compositori di musica padovani*, Padova, 1851.
- N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova, 1858.
- M. Brenet, *Notes sur l'histoire du luth en France*, "RMI", V e VI, 1898-1899.
- O. Chilesotti, *Note circa alcuni liutisti italiani della prima metà del 500*, in "RMI", IX, 1902; *La Rocca e 'l fuso* in "RMI", XIX, 1912.
- M. Lionel de La Laurencie, *Les luthistes*, Parigi, H. Laurens editeur, 1928.
- H. Haraszti, *Un grand luthiste du XVI siècle: Valentino Bakfark*, Revue de musicologie, 1929.
- H. Opienski, *Quelques considerations sur l'origine des "ricercari" pour luth*, in "Melanges de musicologie" offerts a L. de Laurencie, Parigi 1933.
- H. Haraszti, *La musique Hongroise*, Henri Laurens, Parigi 1933 dans la collection "Les musiciens célèbres".
- O. Gombosi, *Bakfark Bálint élete és művei (1507-1576)*, in *Der Lautenist Valentin Bakfark-Leben und Werke (1507-1576)*, Budapest 1935.
- *La musique instrumentale de la Renaissance*, Études réunies et présentées par J. Jacquot, CNRS, Parigi 1955:
 - O. Gombosi, *A la recherche de la forme dans la musique de la Renaissance: Francesco da Milano*.

⁶³ «ad instantiam testamenti ipsius executorum epitaphium ut poneretur constitutum fuit» Arch. Ant. Univ. Patav. 470. fol.109. Acta Nationis Germanicae Artistarum. Cfr. O. Gombosi, cit., appendice n.15.

⁶⁴ Essendo andata distrutta la lapide con la chiesa di S. Lorenzo nel 1810, il contenuto lo conosciamo attraverso un'annotazione del 1649 J. F. Tomasini, *Urbis Patavinae inscriptiones. Patavine*, 1649.

⁶⁵ «Non si può far a meno di credere che Anfione, Orfeo e Arione, quei grandi maestri del liuto, ti ispirarono, o Greff, e che Minerva li abbia creati tali affinché preparassero la via al tuo genio, poiché credo che valga molto più la fiamma del tuo genio che ciò che gli ispiratori Arione, Orfeo e Anfione furono capaci di vedere».

-
- AA.VV., *Le luth et sa musique*, CNRS, Parigi 1958:
 - *A la recherche de la musique pour luth-Expériences polonaises*-par K. Wilkowska - Chominska;
 - R. M. Murphi, *Fantaisie et Recercare dans les premières tablatures de luth du XVI s.*
 - I. Hajnal, *L'enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, 2 ed. par. L. Mezey, Budapest 1959.
 - H. Colin Slim, *Francesco da Milano*, Musica disciplina, XVIII-XIX 1964-65.
 - E. Martellozzo Forin, *Il maestro di liuto Antonio Rota e studenti dell'Università di Padova suoi allievi*, "Atti e memorie della Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti", LXXIX, 1966-67, pp. 425-443
 - A. J. Ness, *The Lute Music of Francesco Canova da Milano*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1970.
 - Francesco da Milano, *Opere complete per liuto*, a cura di Ruggero Chiesa, Ed. Suvini Zerboni, Milano 1971.
 - Chiesa Ruggero, *Storia della letteratura del liuto e della chitarra*. Il "Fronimo", Suvini Zerboni, Milano 1972.
 - *Venezia e Ungheria nel Rinascimento*, a cura di Vittore Branca, Olschki, Firenze 1973.
 - J. Slaski, Italia, *Ungheria e Polonia al tempo dell'Umanesimo e del Rinascimento (proposte di ricerca)*;
 - Gy. Bónis, *Gli scolari ungheresi di Padova alla corte degli Jagelloni*;
 - E. Martellozzo Forin, *Note d'archivio sul soggiorno padovano di studenti ungheresi (1493-1563)*.
 - *Histoire de la Hongrie des origines à nos jours*, par István Bart e altri, Editions Horvath, Roanne-Editions Corvina, Budapest 1974.
 - D. Kamper, *La musica strumentale nel Rinascimento*, ERI, Torino 1976.
 - E. H. Meyer, *Ricercari e Fantasia*, The New Oxford History of Music, Feltrinelli, Tomo II, 1978
 - G. Radole, *Liuto, chitarra e vihuela, Storia e letteratura*, Suvini Zerboni, Milano 1979.
 - E. Selfridge-Field, *La musica strumentale a Venezia da Gabrieli a Vivaldi*, ERI, Torino 1980.
 - J. M. Vaccaro, *La musique de luth en France XVI siècle*, CNRS, Parigi 1981.
 - Valentino Bakfark, *Opera omnia*, a cura di István Homolya e Benkő Dániel, Editio Musica, Budapest 1976-1982.
 - István Homolya, *Bakfark, Zeneműkiado*, Budapest 1982.
 - G. L. Dardo, *Bakfark G.B.*, DEUMM, Utet, Torino 1985.
 - F. Della Seta, *Ricercare*, DEUMM, Utet, Torino 1985.
 - *Oeuvres d'Albert de Rippe*. I-III Edition, Transcription et étude critique par Jean-Michel Vaccaro, CNRS, Parigi 1991.