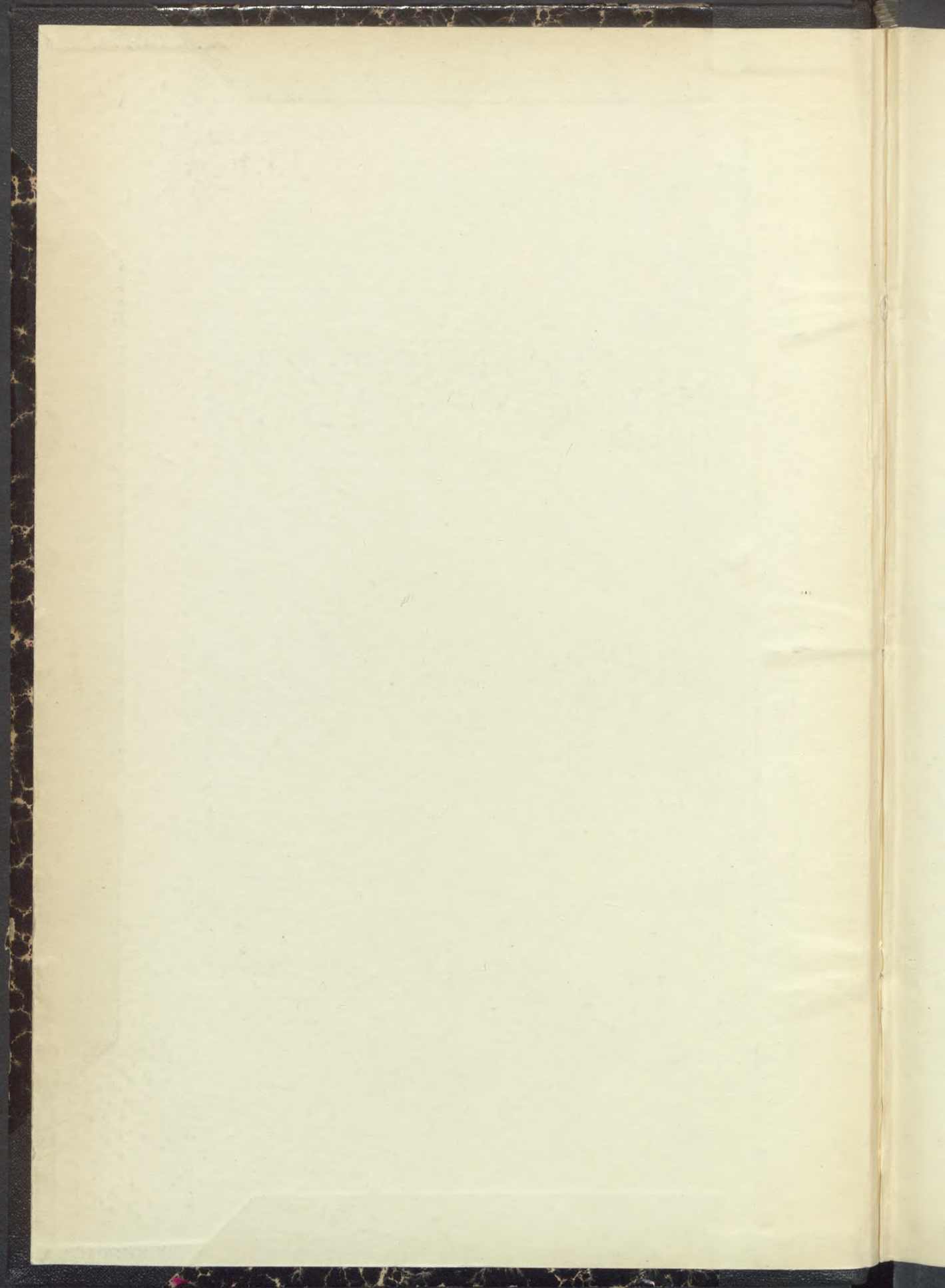
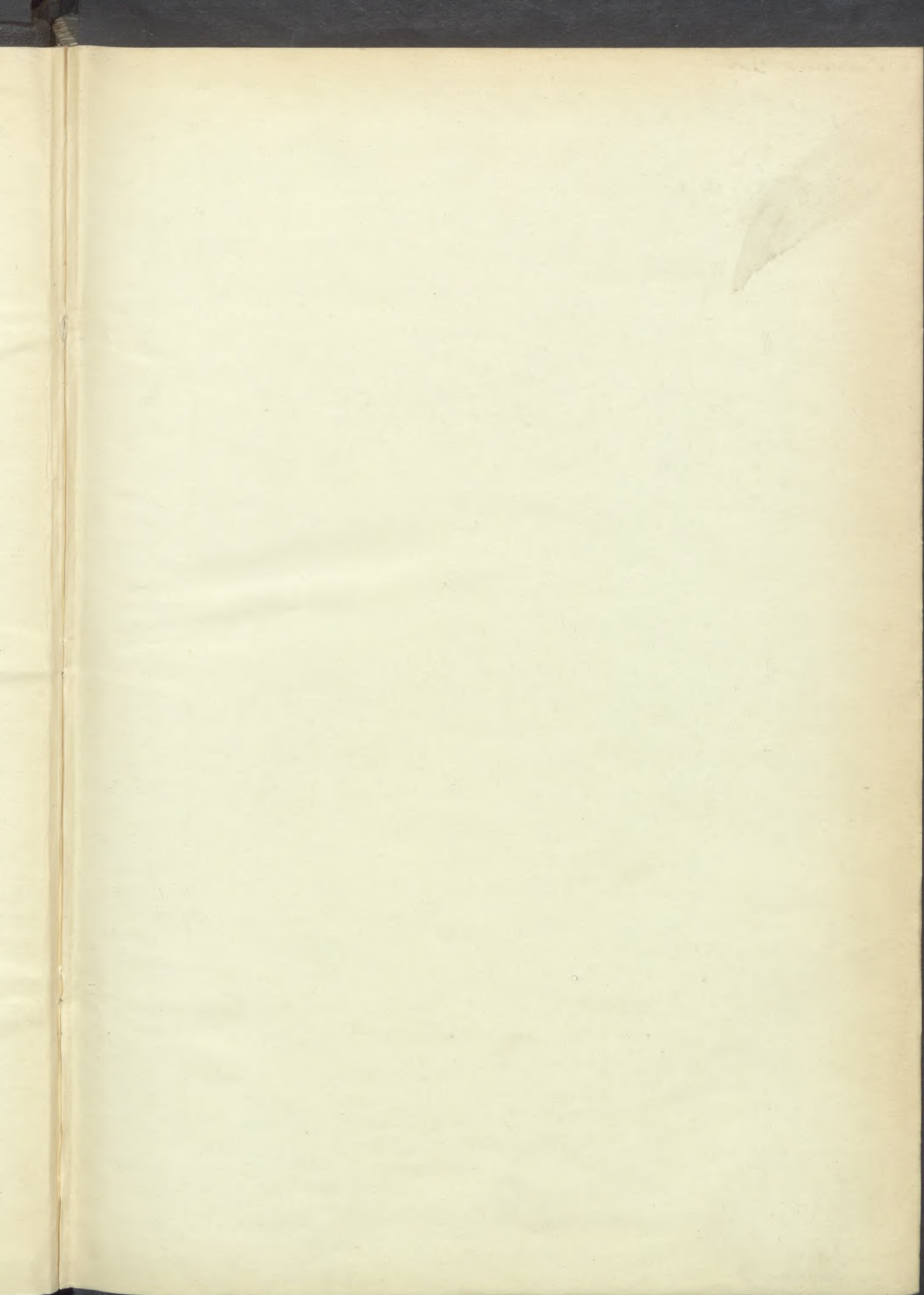
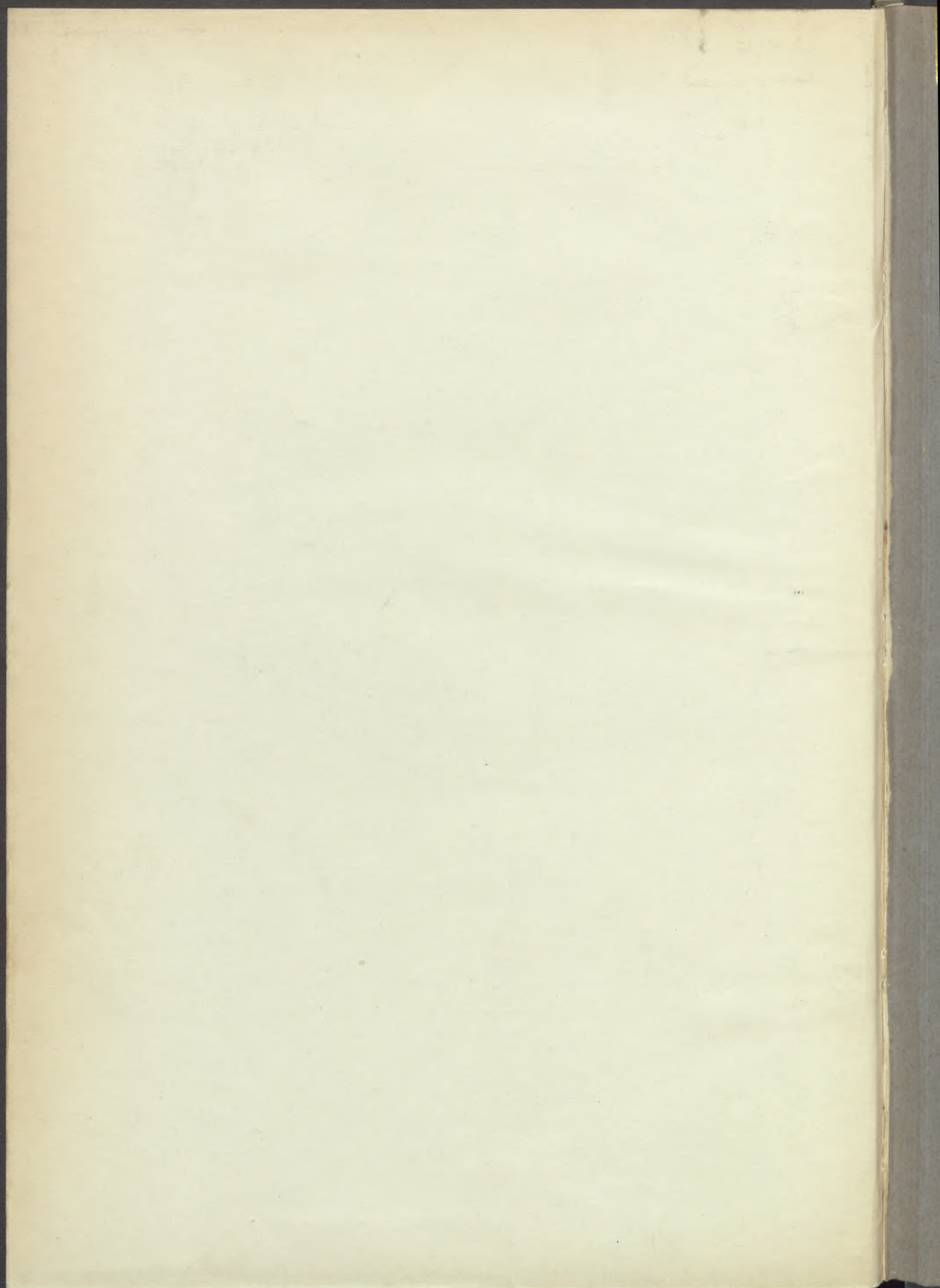


11986

181
181
181







11 325/2

MUSICOLOGIA HUNGARICA

A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM
ZENETÖRTÉNETI KIADVÁNYAI

SZERKESZTI: ISOZ KÁLMÁN és BARTHA DÉNES

II.

GOMBOSI OTTÓ

BAKFARK BÁLINT
ÉLETE ÉS MŰVEI
(1507—1576)

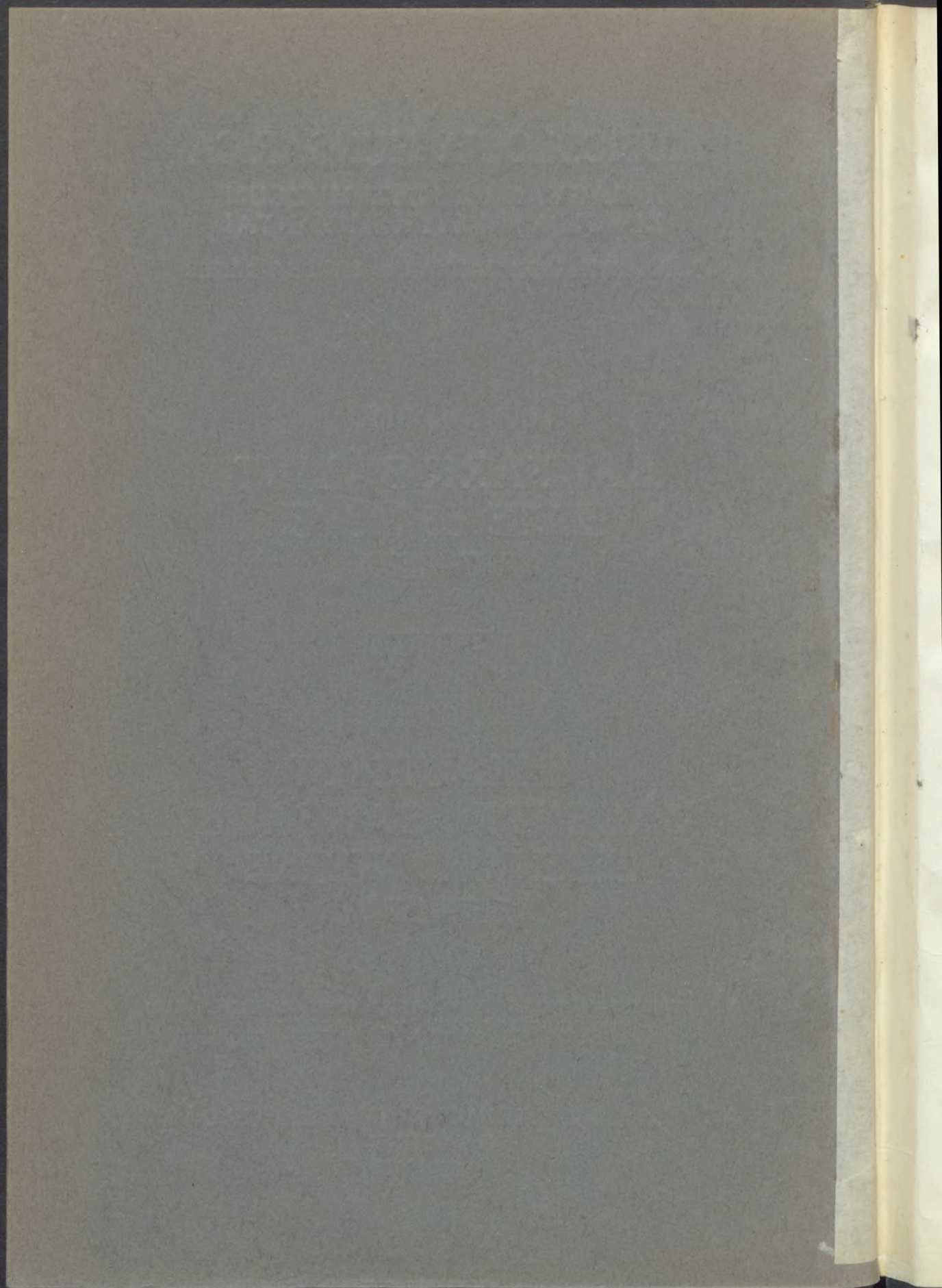
OTTO GOMBOSI

DER LAUTENIST
VALENTIN BAKFARK
LEBEN UND WERKE
(1507—1576)

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ÉS A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM
BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK TÁMOGATÁSÁVAL

AZ ORSZ. SZÉCHENYI KÖNYVTÁR KIADÁSA
BUDAPEST

1935



MUSEUM OF NATURAL HISTORY

AMERICAN MUSEUM OF NATURAL HISTORY

NEW YORK

1880

1881

1882

1883

1884

1885

1886

1887

1888

1889

1890

1891

1892

1893

1894

1895

1896

1897

MUSICOLOGIA HUNGARICA

A MAGYAR NEMZETI MÚZEUM
ZENETÖRTÉNETI KIADVÁNYAI

SZERKESZTI: ISOZ KÁLMÁN ÉS BARTHA DÉNES

II.

GOMBOSI OTTÓ

BAKFARK BÁLINT ÉLETE ÉS MŰVEI (1507—1576)

MAGYAR NEMZETI MÚZEUM
BUDAPEST
1935

GOMBOSI OTTÓ
BAKFARK BÁLINT
ÉLETE ÉS MŰVEI
(1507—1576)

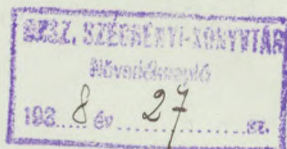
OTTO GOMBOSI
DER LAUTENIST
VALENTIN BAKFARK
LEBEN UND WERKE
(1507—1576)

AZ ORSZ. SZÉCHENYI KÖNYVTÁR KIADÁSA
BUDAPEST

1935



11.986/2



TARTALOM — INHALT

I. Bakfark Bálint élete	1
II. Bakfark Bálint műveinek forrásai	18
III. Bakfark Bálint átiratai	28
IV. Bakfark Bálint fantáziái	48
Függelék : Levelek és oklevelek	147
I. Valentin Bakfarks Leben	71
II. Die Quellen der Werke	90
III. Bakfark als Intavolator	103
IV. Die Fantasien	122
Anhang : Briefe und Urkunden	147
Revisionsbericht	161

TABLE

1	...
2	...
3	...
4	...
5	...
6	...
7	...
8	...
9	...
10	...
11	...
12	...
13	...
14	...
15	...
16	...
17	...
18	...
19	...
20	...
21	...
22	...
23	...
24	...
25	...
26	...
27	...
28	...
29	...
30	...
31	...
32	...
33	...
34	...
35	...
36	...
37	...
38	...
39	...
40	...
41	...
42	...
43	...
44	...
45	...
46	...
47	...
48	...
49	...
50	...
51	...
52	...
53	...
54	...
55	...
56	...
57	...
58	...
59	...
60	...
61	...
62	...
63	...
64	...
65	...
66	...
67	...
68	...
69	...
70	...
71	...
72	...
73	...
74	...
75	...
76	...
77	...
78	...
79	...
80	...
81	...
82	...
83	...
84	...
85	...
86	...
87	...
88	...
89	...
90	...
91	...
92	...
93	...
94	...
95	...
96	...
97	...
98	...
99	...
100	...

ELŐSZÓ

Bakfark Bálint a magyar zenetörténet legfényesebb alakjainak egyike. Műveit a zenetörténet az európai lantzene legkiemelkedőbb emlékei közt tartja számon.

Azt az összefoglaló munkát, amelynek eredményeit a következőkben nyilvánosság elé bocsátom, az újabban felmerült ismeretlen emlékek és életrajzi adatok tették szükségessé. E munkához biztatást és anyagi támogatást még néhai gróf Klebelsberg Kunótól kaptam, akiről itt hálás kegyelettel kell megemlékeznem.

Munkám nem járhatott volna sikerrel, ha kutatásomban nem találkozom mindenütt a legnagyobb előzékenységgel. Néhai dr. Werner Wolflheim készséggel bocsájtotta rendelkezésemre a tulajdonában volt kéziratot, dr. Henryk Opienski szíves hozzájárulását adta ahhoz, hogy gépírásos doktori értekezését (Leipzig, 1915) felhasználjam, prof. dr. Adolf Chybinski az újabb lengyel szakirodalommal ismertetett meg, dr. Maria Federmann segítségemre volt a königsbergi okmányok szövegének megszerzésében, prof. dr. Johannes Wolf pedig újabb forrásokra hívta fel a figyelmemet és értékes tanácsaival támogatott. Mindannyiuknak hálás lekötelezettje vagyok.

E kötet a szövegrészen kívül Bakfark Bálint tíz fennmaradt fantáziáját tartalmazza. E művek ugyan részben már hozzáférhetők voltak, de a régebbi kiadás már elvi állásfoglalása, hibás átírástechnikája folytán sem lehetett kielégítő. — Szívesen közzétettem volna Bakfark átíratait is, ezek azonban alkotó munkájának csak másodlagos termékei és kiadásuk olyan összeget emésztett volna fel, amely nem volt előteremthető.

Igy is csak a Magyar Tudományos Akadémia anyagi támogatása tette lehetővé munkám megjelenését. E támogatásért a Magyar Tudományos Akadémiának, szíves közbenjárásukért és fáradozásukért dr. Balogh Jenő b. t. t., főtitkár és dr. Domanovszky Sándor egyetemi tanár uraknak tartozom hálás köszönettel.

Budapest, 1935. április havában.

Gombosi Ottó

VORWORT

Valentin Bakfark ist die glänzendste Gestalt der ungarischen Musikgeschichte. Seine Werke gehören zu den bedeutendsten Denkmälern der europäischen Lautenmusik.

Diese Arbeit, deren Ergebnisse ich hiemit veröffentliche, sucht die neuerlich aufgetauchten Quellen und biographischen Daten mit dem bereits bekannten Material zu einem Ganzen zusammenzufassen. Diese Arbeit wurde noch durch die geistige und materielle Unterstützung weil. Graf Kuno Klebelsbergs gefördert. An erster Stelle muss ich seiner mit dankbarer Pietät gedenken.

Ich hätte meine Arbeit nicht bewältigen können, wäre mir nicht von jeder Seite die grösste Zuvorkommenheit begegnet. Weil. Dr. Werner Wolffheim stellte mir die in seinem Besitz befindliche Handschrift bereitwilligst zur Verfügung, Dr. Henryk Opienski hat mich lebenswürdigerweise ermächtigt, die Resultate seiner unveröffentlichten Dissertation (Leipzig, 1915, in Maschinenschrift) zu verwerten, Prof. Dr. Adolf Chybinski machte mich mit der neueren polnischen Fachliteratur bekannt. Dr. Maria Federmann half mir bei der Beschaffung von Texten der Königsberger Archivalien, Prof. Dr. Johannes Wolf machte mich auf neue Quellen aufmerksam und unterstützte mich mit wertvollen Ratschlägen. Ihnen allen bin ich zu Danke verpflichtet.

Vorligender Band enthält ausser dem Textteile die zehn überlieferten Fantasien Valentin Bakfarks. Diese Werke waren zwar schon z. T. zugänglich, jedoch ist die frühere Ausgabe schon ihrer prinzipiellen Stellungnahme, ihrer unzuverlässigen Editionstechnik wegen nicht befriedigend. — Ich hätte auch die Transkriptionen Bakfarks gerne mit aufgenommen, doch sind dies Werke von sekundärer Bedeutung und ihre Veröffentlichung hätte eine Summe gefordert, die unter den heutigen Umständen nicht aufzutreiben war.

Auch in dieser Gestalt ist die Veröffentlichung der Arbeit nur durch die Unterstützung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ermöglicht worden, der ich für diese grossmütige Unterstützung ergebensten Dank schulde. Den Herren Generalsekretär Exzellenz Dr. Jenő Balogh und Professor Dr. Sándor Domanovszky bin ich für ihre diesbezüglichen Bemühungen und ihre erfolgreiche Fürsprache zu innigstem Danke verpflichtet.

Budapest, im April 1935.

Otto Gombosi

BAKFARK BÁLINT ÉLETE

Irodalom. Bakfark Bálint sírfeliratának többé-kevésbbé hű közlései (J.-F. Tomasini: *Urbis Patavinae inscriptiones*, Patavine 1649; Martin Schoockius: *Fabula Hamelensi*, 2. kiad. Groningen 1642; Johann Tröstler: *Alt- und Neue-Teutsche Dacia*, Nürnberg 1666; Laurentius Toppeltinus (Töppelt): *Origines et occasus Transylvanorum*, Lugduni 1667; Jacobus Salomonius: *Urbis Patavinae Inscriptiones*, Patavine 1701; Paulus Wallaszky: *Conspectus rei publicae litter. in Hung.*, 2. kiad. Buda 1808) és Samuel Friedrich Stock a *Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung* 1814.-i évfolyamában (46—47. sz., 765. és 781. lap) megjelent cikkének Bakfark utolsó erdélyi tartózkodását meglepő tájékozottsággal ismertető részei (magyar fordításban a *Muzsika* 1929. évi I. évf. 3. (áprilisi) számában, 41. lap) után a 70-es évek óta a kisebb-nagyobb tanulmányoknak egész sora foglalkozott a művész életével és munkáival. Így Bartalus István művei (Az osztrák-magyar monarchia írásban és képben c. gyűjteményes mű magyar részének I. kötetében, továbbá *Adalékok a magyar zene történelméhez*, Budapest 1882), Casimir Wende kivonatai a „*Regesta conscriptionum*”-ból (*Przeglad archaeolog.-bibliogr.*, 1881). Bakfark hirtelen távozását a lengyel udvarból tárgyalja Alex. Przewdziecki (*Jagellonski polskie*, 1882), Ladislaw Swiezawski (*Tygodnik ilustrowany*, 1882) és Alex. Polinsky (*Echo muzyczne*, 1887). St. Windakiewicz (*Czas* 1888) Bakfark ifjúságáról szóló feltevések mellett első ízben kivonatolja a művész nekrológját a páduai *Natio Germanica annaleséből*. Josef Trausch (*Schriftsteller-Lexicon der siebenbürger Deutschen*, Bd. I. S. XIII.), W. Wenrich (*Künstlernamen aus siebenbürgisch-sächsischer Vergangenheit*, Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, Bd. 21., 1889, S. 76 ff) és Ferd. Baumann (*Zur Frage der Herkunft der Tonkünstler Valentin und Johann Backfarck*, Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, 1894, Nr. 1—2.) értékes életrajzi adatokat hordott össze. Michel Brenet (*Notes sur l'histoire du luth en France*, Rivista Musicale Italiana 1898, 654. l. és 1899, 1. l., továbbá *Notices sur deux manuscrits de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul*, Revue Musicale, 1901, 439. l. és 1902, 19. l.) a bibliográfiát unikumok felfedezésével gazdagította. Csiki János zenei bibliográfiai tanulmánya (Magyar Könyvszemle, 1905, 116. l.) Brenet eredményeit még nem értékesíti, emellett pontos for-

rásleírások mellett sok meseszerűt is hoz Morphy nyomán, amit még Giulio Banfi romantikus ujságcikke is (Nemzeti Ujság, Budapest 1929) hűen továbbad. Henryk Opiensky (*Bekwark lutinista*, Bibliotheka Warszawska 1906, II. kötet 3. füzet) részben Zegota Paulinak a lengyel zene történetéhez készült kivonatai alapján (Krakkó, Egyetemi Könyvtár, Ms. 5400) újabb részleteket közöl Bakfark lengyelországi tartózkodásáról (idézte mint Opienski I.). Ludwig Kaiser doktori disszertációt írt Bakfarkról (Wien 1907). Munkája nyomtatásban nem jelent meg és így nem volt alkalmam megismerni. Kaiser könyvén alapszik Adolf Koczirz átfogó tanulmánya (*Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XVIII/2. kötet bevezetése). Henryk Opienski gépírásos disszertációja (Leipzig 1914) újabban talált fontos levelek alapján Bakfark königsbergi kapcsolatait deríti fel és sok részletében igen szerencsésen, rekonstruálja Bakfark életútját és művészi személyiségét (Idézte mint Opienski II.). Mindezen kutatók előtt ismeretlen maradt Bakfark adománylevele, amelyet már Jakab említ 1862-ben és amelyet Fabó Bertalan tett közzé (Századok 1909, 669. l.). Veress Endre (*Fontes Rerum Hungaricarum I.: Matricula et acta hungarorum in universitatibus Italiae studentium vol. I. Padova, 1264—1864*, Budapest 1915) Bakfark nekrológjait adta ki megbízható hitelességgel. (V. ö.: Biagio Brugi: *Atti della Nazione Germanica dei Legisti nello studio di Padova*, Venezia 1912, I. kötet, 204. és 213. lap és Antonio Favaro: *Atti della Nazione Germanica Artista nello studio di Padova*, Venezia 1911—12, I. kötet, 106. és 109. l.). Stanislaw Tomkowicz (*Materialien zur Geschichte der Kulturverhältnisse im XVI. Jahrhundert auf dem kgl. polnischen Hofe*, Krakau 1915) Bakfarknak a lengyel udvarnál való tartózkodására vonatkozó levéltári anyagot tesz közzé. Adolf Chybinski két cikke (*Przegląd muzyczny*, Varsó 1918, 6. füzet, 1. l. és *Mysl Muzyczna*, melléklet a *Spiewak*-hoz, Kattowicz 1918, 7. l.) Albrecht hercegnek Zsigmond Ágost királyhoz intézett levelei alapján tisztázza Bakfark vonatkozásait a königsbergi udvarhoz és 1552—54-es utazásának körülményeit. Bibliográfiai anyagot hoz egy cikkem (*Eine deutsche Lautentabulatur*, *Ungarische Jahrbücher* 1923, III. évf.) és Opienski tanulmánya ismeretlen XVI. századbeli lengyel dalokról (*Przegląd muzyczny*, Poznań 1925, 4. füzet). (Idézte mint Opienski III.). Biografikus vázlatokat írtam magyarul (Világ 1923) és lengyelül (Muzyka, Varsó 1929, 299. l.). Haraszti Emil tanulmánya (*Revue de Musicologie* 1929 augusztus, *Un grand luthiste du XVI^e siècle: Valentin Bakfark*) pozitív eredményként Cesar de Nostredame dicsérő költeményét hozza, amely Bakfarkot a kor legnevesebb lantosai között említi. A másik költemény, amely Haraszti szerint szintén Bakfarkra vonatkozik, nyilvánvalóan semmi relációban sincs a magyar mesterrel. 1929 szeptemberében jelent meg könyvem első fejezetének ideiglenes szövege (Muzsika, Budapest), amelynek függelékében Bakfark leveleit is közlöm. Sajnos, a szöveg korrigálására távollétem miatt nem ügyelhettem fel és így az valósággal hemzseg az értelemzavaró hibáktól. Bakfark leveleit kommentárok kíséretében Opienski is közölte (*Kwartalnik muzyczny* 1930, 6—7, szám, 158. l., idézte mint Opienski IV.), de eredményeit nem tudom maradéktalanul megerősíteni. 1930 januárjában Isoz Kálmán közölt néhány ismeretlen, Bakfark öreg-

korára és családi körülményeire vonatkozó igen fontos okmányt (Muzsika, Budapest). Összefogó képet a művész életéről és művészetéről a Szabolcsi-Tóth-féle Zenei Lexikonban igyekeztem adni. Végül Maria Federmann (*Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525—1578*. Kassel 1932. Bd. 14. der Königsberger Studien zur Musikwissenschaft) könyvének 104—110. lapján újabb adatokat közöl Bakfarknak Albrecht porosz herceggel való kapcsolatáról és pedagógiai működéséről.

A Greff, Gräff, Greb, Geréb családnévvel Erdélyben a XV. és XVI. század folyamán ismételtelen találkozunk.¹ A brassói Greff-családok egyike a Bakfark-családdal sógorságba került: Bakfark Mihály, Bálint testvére, nőül vette Greff Annát.² Feltehető, hogy a talán korán árván maradt Bakfark Bálintot a rokoncsalád nevelte és Bálint az ő kedvéért viselte a Greff Bakfark kettős nevet.

Bakfark Bálint fiatal koráról csak annyit tudunk, hogy 1507-ben Brassóban született.³ Bizonyára még igen ifjú korában Szapolyai János erdélyi vajda budai udvarába került. Pártfogója saját udvari lantosával taníttatta; sajnos, mesterének nevét nem őrizte meg a hagyomány.⁴ Bár Bakfark 1565-i krakkói lantkönyvének előszavában utalni látszik egy olaszországi tanulmányútjára, annak időpontját meghatározni lehetetlen. Említi ott Bakfark az olaszországi zenei élet nagy fellendülését X. Leó pápa idején. X. Leó 1521-ben halt meg, akkor Bakfark még csak 14 éves volt. Semmi okunk sincs feltételezni, hogy már ebben a korban elhagyta volna pártfogója udvarát, akinek szolgálatában később még jónéhány évet töltött. Ennek foly-

¹ Koczirz: i. m., ahol a további irodalom is fellelhető, továbbá *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, Kronstadt 1886—1918, I—VII. kötet és *Rechnungen aus dem Archiv der Stadt Hermannstadt und der sächsischen Nation*, Hermannstadt 1880.

² Isoz: i. m. és lentebb, függelék 14. sz. — Bakfark Mihály és Greff Anna házasságán kívül régebbi rokoni kapcsolatot is kell a két család között feltételeznünk, ha Bálintnak a Greff-családnál való neveltetését valószínűnek tartjuk; mint-hogy Bálint még gyermekkorában a vajda udvarába került, legfeljebb 10—12 éves lehetett, midőn a Greff-család magához vette. Ha a rokonság Bakfark Mihály és Greff Anna házassága által jött volna csak létre, úgy Greff Annának legalább 5—6 évvel idősebbnek kellett volna lennie Bakfark Bálintnál. De akkor 1570—75 között, midőn özvegygé léve, újból férjhezment, már körülbelül 70 esztendő lett volna, amit nem lehet minden fenntartás nélkül feltételezni. Egyébként valószínűnek tartom, hogy a két testvér közül Bálint volt az idősebb.

³ Ez az évszám a lentebb közölt sírfeliratból adódik, amely őt 1576-ban 69 esztendősnak mondja.

⁴ L. Bakfark adománylevelét, függelék 9. sz. Az ott kipontozott vagy zárójelbe tett helyek az okirat szélén hiányoznak.

tán alig tartható fenn Windakiewicz-nek már stilisztikai szempontból is helyt nem álló feltételezése, hogy Bakfark tanítómestere a páduai Antonio Rotta, alias Roth Antal erdélyi származású lantos volt. Még alaptalanabb dolog Bakfark mesterét Rómában keresni, mint Opienski teszi, vagy pedig Mária királyné udvari lantosával, Zsigmonddal azonosítani, mint Haraszi megkockáztatja. Bakfark azonban mindenesetre oly alapos művészi képzésben részesült, amely nem csak a hangszer játékmódjának elsajátítására irányult, hanem azon túlmenő zenei ideálok szolgálatában állt.⁵

Bakfark Bálint első alkalmazását párffogója udvaránál nyerte. Szapolyai János korának, a magyar történelem talán legmozgalmasabb idejének fennmaradt kevés levéltári anyagában nincs olyan adat, amelyből Bakfark működésének idejét és tartamát a vajdai, majd 1526 óta a királyi udvarban megállapíthatnók. Azt sem tudjuk megmondani, hogy mikor nyert Bakfark Mihály és Bálint nemeslevelet János királytól.⁶

Szapolyai János 1540 július 22-én meghalt. Kéthetes fiának nevében néhány gyám támogatásával Izabella királyné, Zsigmond lengyel király leánya, vette kezébe a kormányt. A politikai helyzet rohamosan romlott és amíg Fráter Györgynek nem sikerült túrhető politikai és gazdasági légkört teremtenie, addig az özvegy királynénak állandó veszélyben forgó és gyakran feloszló udvara nem lehetett alkalmas tere Bakfark Bálint működésének.

Bizonyára a közös habsburgellenes politikából eredő sűrű erdélyi-francia diplomáciai összeköttetés adott első alkalmat Bakfark Bálintnak arra, hogy Franciaország felé igyekezzék. Első lantkönyvének Tournon grófhöz intézett ajánlása közelebbi kapcsolatokra enged következtetni. E kapcsolatok keletkezési idejét még megközelítőleg is nehéz meghatározni. Tournon gróf, akkoriban (1551 előtt) bethunei érsek, 1533 óta „grandmaitre de la chapelle et oratoire du roi”,⁷ I. Ferenc király mindenható minisztere, urának halála és II. Henrik trónralépte (1547 március 31.) után Rómába ment követnek. Lehetséges, hogy Bakfark még Tournon párisi tartózkodásának idején kapcsolatba került a francia udvarral és II. Henrik alatt is egy

⁵ L. a III. és IV. fejezetet.

⁶ Címere felett a Szapolyai-korona lebeg; az adománylevél „generosus”-nak nevezi. Opienski I. közöl egy 1559 április 21-én kelt oklevelet, amelyben Bakfark egy másik, lengyel, nemesember társaságában mint egy wilnai személyiség teljhatalmú megbízottja szerepel. Andreas Tricesius dicsérő költeménye az 1565-ös lantkönyvben egyértelműen Szapolyai Jánost jelöli meg, mint a nemesség adományozóját.

⁷ V. ö. Michel Brenet tanulmányát (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft VI. kötetében, 1. l.).

ideig ott maradt.⁸ 1552.-i lantkönyvének Tournon grófhhoz, akkor lyoni bíboros érsekhez intézett ajánlásának szavai: „Cum iam antea et a pluribus ab hinc annis non solum ab omnibus intellexeram, sed et a tam huius orbis remotis partibus in tui gratiam huc allectus experientia ipsa videram . . . tua erga Musicam . . . perfectam notitiam et optimum iudicium . . .” és „neque enim sum veritus hoc qualecumque opusculo tua in me collata iam beneficia recognoscere . . .” állandó kapcsolatra (szolgálati viszonyra?) engednek következteni, de ezen felül talán arra is, hogy ez a kapcsolat közvetlenül erdélyi állásának feladása után jött létre. Az sem lehetetlen azonban, hogy Bakfark csak 1547-ben, Olaszországon keresztül és éppen Tournon gróf ajánlására került a francia udvarhoz, ahol azonban 1551-ig a kiváló Alberto de Ripa volt az udvari lantos. A legvalószínűbbnek azt tartom, hogy Bakfark Tournon gróf szolgálatában állott még annak miniszter korában, de állását elhagyni kényszerült, midőn Tournon lemondott és eltávozott Párisból. Ezzel magyarázható, hogy Bakfark 1549 május 14-én megjelenik az új lengyel király udvarában (II. Zsigmond Ágost 1548-ban került trónra), hogy ott állandó alkalmazást nyerjen.

Útja Lengyelországba nyitva állott, hiszen első urának felesége, Izabella magyar királyné, a lengyel királynak huga volt. És mégis úgy látszik, mintha Bakfark nem ezen a réven került volna Lengyelországba. Első ízben Piótrkow-ban játszott a király előtt.⁹ Június 12-én a királyi „fistulátorok” fizetésének megfelelő jövedelemmel véglegesen alkalmazzák.¹⁰ Ettől fogva rendszeresen visszatér neve a számadáskönyvekben. Így mindjárt ebben az évben Wilnában,¹¹ majd 1551-ben többször is kap pénzt.¹² Gyakran részesül ajándékokban és bevásárlási utakat tesz a király megbízásából.¹³ 1551 őszén, Barbara királyné halála után azonban szabadságot kapott és elhagyván Wilnát

⁸ V. ö. a dicsérő költeményt Harasztinál: i. m.

⁹ Wende: i. m. 289. l.: „Petricoviae, eidem V. B. Ungaro, qui coram M(ajestate) R(egia) tangebatur citharam, de gratia M. R. dati 7 fl. 6.”

¹⁰ Wende: i. m.; Tomkowicz: i. m. 140. l.: „Valentinus Bakfark, Hungarus, citareda, Anno Domini 1549 die 12 Junii Cracoviae susceptus est in servitium M(ajestatis) R(egiae), habebit provisionem omnem sicut fistulatores M. Regiae.”

¹¹ Tomkowicz: i. m. 15. l.: „Valentino Bakfark citerado Ungaro fl. 6/17/14.”

¹² Tomkowicz: i. m. 17. l. (1551 február 12-ről): „Valentino Bakfarg Ungaro citerado M. R. de gratia S. M. Regiae ad relationem D. Gabrielis Tharlo S. M. incisoris, dati fl. 12/—/—.” U. o. 20. l. (1551): „Valentino Bakwark citerado . . . fl. 20/—/—.” U. o. 21. l. (1551): „Valen. Bakwark . . . fl. 10/—/—.”

¹³ Wende: i. m. (1551 augusztus 15-éről): „eidem pro cithara pro M. Rege dat. fl. 12 et de gratia M. R. eidem eunti Cracowiam pro expendo dat. fl. 8 . . . facit fl. 20.” (Ez az összeg talán egyezik a Tomkowicznál idézett hasonló tétellel).

Königsbergbe ment.¹⁴ Albrecht herceg vállalkozott arra, hogy Bakfark néhány hónapos olaszországi útja alatt feleségét heti-pénzzel támogatja. Midőn Bakfark távolléte egyre húzódott, az asszony kérévényére 1553 október 22-én értesíti, hogy támogatását a következő év Reminiscere napjáig, majd újabb kérésére húsvétig meghosszabbítja.¹⁵

Bakfark 1551 végén hagyta el Königsberget. Az időrendben következő legközelebbi életjel alkalmas arra, hogy Bakfarknak a lengyel udvarnál való elhelyezkedésére és helyzetére némi fényt vessen. 1552 január 25-én Danzigból keltezve sajátkezű levelet ír Albrecht porosz hercegnek, amelyben hangsúlyozza háláját a herceg egy jótéteményéért és fontos külpolitikai híreket közöl vele, amelyeket Augsburgból kapott.¹⁶ E levélből kitűnik, hogy Bakfark már korábban összeköttetésben állt a herceggel. Valószínűnek látszik, hogy a herceg közvetítésével jutott a porosz hercegség hűbérurának udvarába, hiszen később is mindig a herceg segítségét veszi igénybe, ha a királynál el akar érni valamit. Az említett levélből arra is magyarázatot meríthetünk, hogy miért ment ez a világot járt és ünnepelt virtuóz, akit művészetéért nemesítettek, a pompás francia udvarból Európa legtávolabbi sarkába (ami, tekintettel Lengyelország magas udvari kultúrájára még nem volna csodálatos, hiszen ez a kultúra Heinrich Fincktől Luca Marenzioig a legkiválóbb művészeknek egész sorát le tudta kötni), hogy ott egy „fistulator” fizetésével és tekintélyével megelégedjék. Albrecht egyike volt ama kis hercegeknek, akiknek személyes képességeik miatt saját Macedoniájuk szűk lett. Nyitott szemmel nézte a világot, érdeklődött a világpolitika iránt és nem egy politikai mesterfogást hajtott végre. Ebben a diplomáciai érdeklődésben találkozhatott a herceg és a világjáró művész, akinek kalandos

¹⁴ Bakfark elutazását és az udvartól való hosszas távolmaradását Barbara Radziwill királyné 1551-ben bekövetkezett halála magyarázza. Zsigmond Ágost még Bakfark távolléte idején harmadszor is megnősült: elveszi első feleségének, Habsburg Erzsébetnek húgát, Katharinát, a császár leányát, 1553 július 31-én. A házasság nagyon hamar (1554) a házastársak teljes elidegenedéséhez, a királyné internálásához és végül elváláshoz vezetett (1567).

¹⁵ Az idevágó két okmányt Maria Federmann találta meg a königsbergi állami levéltárban (Ostpr. Fol. 1148. I. 80^v–81^v és II. 9^v). Szívességéért, mellyel az okmányok szövegének megismerésében segítségemre volt, ezúton is köszönetet mondok. A két okmányt I. függelék 20–21. sz.

¹⁶ Bakfark leveleit Henryk Opienski találta meg a königsbergi állami levéltárban (B. 3. A. Z. Schr. I. Fach 3). Opienski úrnak szíves engedélyéért, hogy nyomtatásban meg nem jelent disszertációjának eredményeit felhasználhassam, nagy hálára vagyok kötelezve. A leveleket, amelyeket már más helyen közöltem és amelyeket Opienski IV. is kiadott, a függelékben helyes formában, teljes egészükben adom. Ezt az első levelet I. függelék 1. sz.

szellemét nyugtalan élete eléggé bizonyítja. A danzigi levél bizonyára nem volt Bakfarknak első politikai szolgálata és állása a lengyel udvarnál talán Albrecht titkos megbízottját leplezte.¹⁷ Hogy Albrecht zenészeit nemcsak diplomáciai küldetésben használta fel, mint annakidején I. Miksa császár, aki Isaacot firenzei császári követé tette és Barbireaut különleges feladattal a magyar udvarhoz küldte, hanem mint titkos ügynököt és hírközvetítőt is, bizonyítja 1537 március 30-án Senflhez intézett levele.

Már a nevezett danzigi levélben említés esik Bakfarknak augsburgi kapcsolatairól. Melanchtonnak Cyprianus Leovitiushoz, a Fugger-ház astrologusához és matematikusához intézett levele bizonyítja Bakfark utazását a lechparti városba, ahol könyvkiadó után nézett.¹⁸ Ugy látszik, közben kaphatta a hírt, hogy régi pártfogója, Tournon gróf, lyoni bíboros érsek lett. Így hát Lyon felé vette útját és ott

¹⁷ Koczirz azt állítja, hogy Bakfark Izabella királyné ajánlólevelével érkezett Lengyelországba. Ezt okmányszerűen bizonyítani nem lehet. Fenti fejtegetésem inkább arra mutat, hogy Albrecht hercegen kell a közvetítőt keresnünk. Egyébként Koczirz teljesen összezavarja a Jagello-ház genealogiáját: szerinte Zsigmond Ágost volt Bona Sforza férje és Izabella atyja. A tényállás tisztázására és a Jagello-, Szapolyai-, Báthori- és Wasa-házak rokonságának kimutatására álljon itt a következő kis családfa:

IV. Kázmér, lengyel király. † 1492 ◦Erzsébet, Albert magyar király leánya					
II. Ulászló, magyar és cseh király, † 1516 ◦Foix Anna, † 1505	János Albert lengyel király 1492–1501	Sándor lengyel király 1501–1506	Frigyes krakói püspök	I. Zsigmond lengyel király 1506–1548 ◦1. Szapolyai Borbála, † 1515 ◦2. Sforza Bona † 1558	
Anna ◦I. Ferdinánd, német-római király és császár, 1526 magyar király	II. Lajos magyar király * 1505, † 1526 ◦Habsburgi Mária				
II. Miksa császár és magyar király	Erzsébet † 1545	Katalin 1543 II. Zsigmond Ágost lengyel király	1553 II. Zsigmond Ágost lengyel király		
1. Hedvig ◦II. Joachim brandenburgi választófejedeleme	2. II. Zsigmond Ágost, * 1520 lengyel király 1548–71. ◦1. 1543 Habsburgi Erzsébet, † 1555 ◦2. 1546 Radziwill Borbála, † 1551 ◦3. 1553 Habsburgi Katalin, elvált 1567, † 1572	Izabella † 1559 ◦1539 Szapolyai János magyar kir. 1526–40 II. János Zsigmond * 1540 Erdély fejedelme 1540–1571	Zsófia ◦Braunschweigi Henrik	Anna ◦1576 Báthori István erdélyi fejedelem 1571–76 lengyel király 1576–86	Katalin ◦III. János svéd király III. Zsigmond lengyel kir. 1587–1632

¹⁸ V. ö. Opienski I. és Koczirz: i. m. Koczirz is valószínűnek tartja Zegota Pauli feltételezését, hogy Bakfark Jan Bonar lengyel bankár, a reformáció nagy híve ajánlására került Melanchtonhoz. Nem kell-e inkább arra gondolnunk, hogy itt is Albrecht herceg közvetítését vette igénybe?

meg is találta a keresett kiadót Jacques Moderne személyében. Nála jelent meg Bakfark lantdarabjainak első gyűjteménye, 1552 január 23-i kelettel¹⁹ az érseknek ajánlva, aki az ellentétes adatok ellenére is, úgy látszik, 1555-ig tartó római tartózkodásának megszakításával, néha felkereste székhelyét.

Az 1552-es kelet a vázolt útitervvel ellentétben látszik lenni, hiszen ellentmond a danzigi levél dátumának. Opienski (II.) kénytelen-kelletlen feltételezi, hogy a lyoni tartózkodás csak rövid ideig tartott és a danzigit megelőzte. Valójában Bakfark nem tért vissza Lengyelországba 1554 augusztusa előtt, közben beutazta Franciaországot és Olaszországot. Ha a lyoni nyomtatvány viszonylag korrekt kivitelére gondolunk, fel kell tételeznünk, hogy végig személyes felügyelete alatt készült. Másrészt az út Lyonból Danzigba a január 23. és 25. közötti két nap alatt nem volt megtehető. E látszólagos ellentmondás magyarázata a délfrancia időszámításban rejlik, amely az évet március 1-én kezdte. Eszerint a lyoni tabulatura a mai (és az akkori danzigi) időszámítás szerint csak 1553 január 23-án jelent meg. A két adat között tehát egy egész esztendő mult el; ez alatt Bakfark megfordult Danzig közelében a Dohna grófi családnál is, ahol április 28-a és augusztus 10-e között sajátkezűleg jegyezte le egy művét Dohna gróf lantkönyvébe.²⁰ Innen utazott Augsburgba és Párisba, a hátralévő időt pedig Lyonban töltötte, ahol művének ki nyomtatására felügyelt.

Utjának további folyamáról csak igen szűkszavúan tájékoztat Albrecht hercegnek 1554 május 26-án Zsigmond Ágost királyhoz intézett levele.²¹ Eszerint Bakfark Velencéből Königsbergbe érkezett és a herceg után fizetésjavítást kér a királytól, mert eddigi fizetéséből feleségét és gyermekeit nem tudja eltartani és öregkorára nem szeretne a kimustrált udvari emberek sorsára jutni; többfelől kapott sokkal előnyösebb ajánlatokat, így a francia királytól és a pápától (III.

¹⁹ A bibliográfiai leírást l. Brenet: i. m. és Koczirz: i. m., egyébként a következő fejezetben is.

²⁰ Königsberg, Stadtbibliothek, Gen. 2. 150. A 48–49. lapokon, a számozott tartalom 41. és 42. száma között áll a (Jannequintól való) „Je prens en grey” című chanssonnak feldolgozása Bakfark sajátkezű lejegyzésében. A darab végén áll a címe és az aláírás: „Valent[in]us Bakfarkh Sibenburger auß der Statt Kron.” A következő darab egy „Passomezzo vom Vngern”, azaz Bakfarktól. A forrásra Johannes Wolf tanár úr volt szíves figyelmemet felhívni.

²¹ Albrecht herceg idézett két levelét Zsigmond Ágost királyhoz Chybinski adta ki (i. m.). Nem mulaszthatom el, hogy Chybinski tanár úrnak értékes támogatásáért e helyütt is kifejezzem hálás köszönetemet. Fenti levél a königsbergi állami levéltárban fekszik (Ostpr. Fol. 54. 724–25. l.). L. függelék 7. sz.

Gyula) is,²² de a lengyel királyhoz való hűséges ragaszkodása miatt ezeket visszautasította.

Kitűnik ebből a levélből, hogy Bakfark már 1551 előtt házas ember és többgyermekes családapa volt. Litván nőt vett feleségül: Narbutowna Katharinát. Az utazó virtuóznak most már családjáról is kellett gondoskodnia, állandó lakhelyet kellett választania és a jövőre, öregkorára gondolnia. Albrecht herceg levele nem is maradt hatástalan: 1554 augusztus 13-án Bakfark egyéb kedvezmények mellett az udvarnál ellátást és évi 50 forint fizetésemelést kap.²³ Ugyanezen hónap 21-én hűrok bevásárlására 12 forintot utalnak ki részére.²⁴ Anyagi helyzetének megjavulásáért és a király nyilvánvalóan feléje fordult kegyéért nem tudja a herceg iránt érzett hálájának más jelét adni, mint azt, hogy felajánlja a herceg számára egy ifjúnak a lantjáték művészetében való kitanítását. Egyszersmind azonban még egy pártoló írást kér a királyhoz, mert felesége családja érdekében háborúságba és pörösködésbe keveredett és igazának ellenére nem jut jogaihoz, mert ellenfeleinek „több pénzük van tarso-lyukban“ („haben mer gelt im beuttl“), mint neki.²⁵ Nem tudjuk, hogy a pörösködés hogy végződött. Ellenben a herceghez intézett ajánlatról részletesen tájékoztat Bakfark 1555 március 17-én kelt levele. A herceg a közbeeső időben látogatást tett a lengyel udvarnál²⁶ és ez alkalommal a tervet bizonyára részletesen megtárgyalták. Albrecht talált is egy alkalmas ifjút és el is küldte Bakfarkhoz Wilnába. Levelében ígéretet tesz a művész, hogy tanítványa gyorsan fog haladni és mind a maga, mind az ifjú nevében pénzt kér tanítványa kiruházására.²⁷ A pénzt, 4 márka 30 sillinget, május 12-én ki is utalják.²⁸

²² A francia udvarnál Alberto de Ripa halála (1551) után tényleg üresedés volt. A vatikáni levéltárban végzett, sajnos eredménytelen kutatásért a római Magyar Intézetnek és vezetőjének: Gerevich Tibor tanár úrnak tartozom köszönettel.

²³ Tomkowicz: i. m. 140. l.: „Vilnae 13 Augusti 1554 Mtas R. ei concessit semper liberum habere hospitium. Item vectorem cum equis duobus, quum M. R. alicubi proficiscetur. Item ultra salarium et omnem provisionem eius priorem Mtas R. ei concessit annis singulis polon. flor. 50 incipiendo a die 30 Augusti 1554“. L. még Swiezawski: i. m., Opienski II. és Wende: i. m., aki a dátumot tévesen 1564-re teszi.

²⁴ Opienski II. (német fordításban közli az eredeti szöveget): „1554. augusztus 21-én a kis magyarnak, őfelsége a király lantosának Backfark Bálintnak, a hűrokkért, amelyeket magának vásárolt, a király parancsára 12 forint kifizettetett.“

²⁵ L. függelék 2. sz.

²⁶ Federmann: „30 M Vngern dem Lautenisten geben. 23 Januarii“ (Haushaltungsbuch, wilnai bejegyzés).

²⁷ L. függelék 3. sz.

²⁸ Federmann: 4 M 30 Sch. Dem Jungen so m. g. her bei dem Unger an des Königs hoff hat geschickt[,] zu einem polnischen Rocklein und hosen angesagt gregor Schulze den 12 May“ (Haushaltungsbuch).

A levelek sűrűn mennek Königsbergbe. 1555 július 25-éről kettő is maradt fenn. Mindkettőt idegen kéz írta, de aláírásuk Bakfarktól való. Belőlük ismét némi tájékozást nyerünk a művész családi viszonyai felől. Az egyikben sógorát, Narbueth (Narbut) Michelt a herceg szolgálatába ajánlja, ismét ígéretet tesz tanítványa gyors előrehaladására és említést tesz testvéréhez intézett és még megválaszolatlan leveléről, aki „bey der khöniginn auss vngerenn“, a magyar királynénál szolgál;²⁹ ez a legelső adatunk Bakfark Mihályról, Bálint testvéréről, akit később mint erdélyi udvari lantost fogunk viszontlátni.

Az ugyanazon napon kelt második levélben hírül adja sógor-nőjének eljegyzését Laurintz Kriskowsky-val, a herceg pártfogoltjával és célzásokat tesz az ifjú párnak a herceg bőkezűsége iránt táplált reményeire.³⁰

Bakfark tanítványát Hans Thimme-nek hívták. Mestere nem bánhatott vele keztyűs kézzel és minden eszközt felhasznált a tanítvány buzdítására. Thimme a rossz bánásmód miatt már a herceg wilnai látogatása alkalmával panaszt tett. 1555 december 18-án végül keserves levelet ír a hercegnek és kéri, hogy legalább lakásra adja máshoz, mert a sok verésbe belebetegszik. Hogy levelének lett-e foganatja, nem tudjuk. Mindenesetre 1556 július 14-én újból ír a hercegnek, akitől ígéretéhez képest pénzt kér egy Olaszországból frissen érkezett lant megvásárlására. Ebben a levelében már nem panaszkodik mesterére. A pénzt, 6 márka 43 silling, 3 pfenniget, 1557-ben meg is kapja.³¹

Bakfark és Albrecht herceg kapcsolata a sűrű érintkezésben egyre szorosabb lesz. 1555 januárjában, mint láttuk, a herceg járt Wilnában, majd az év folyamán ismételtén is. 1555 őszén pedig Bakfark tartózkodott a herceg udvarában. A königsbergi számadáskönyvek szerint kiutalnak neki 15 márka tiszteletdíjat, de ő a pénzt nem fogadja el. Erre a herceg az összeget megtoldja 3 márkával és 9 rőf damasztot vásárol rajta a művész részére.³²

²⁹ L. függelék 4. sz. Csak a záradék és az aláírás Bakfark kézírása.

³⁰ L. függelék 5. sz. Csak a záradék és az aláírás Bakfark kézírása.

³¹ Hans Thimme már 1554 augusztusában szerepel a königsbergi udvar számadáskönyveiben. *Federmann* azt gyanítja, hogy Georg Fröhlich udvari lantos tanítványa volt. Bakfarknál töltött tanuló évei után 1558-ban a herceg udvarába kerül, ahol 1563-ig kimutatható a fizetési lajstromokban. 1564-ben már Michel Maus az udvari lantos. A lantvásárlásra engedélyezett összegről szóló feljegyzést is *Federmann* idézi. H. Thimme két levelét (Königsberg, Herzogl. Briefarchiv B 3) 1. függelék 18. és 19. sz.

³² *Federmann*: i. m.: „15 M. einem Lauttenisten, Ko. Majst. auß polen] gehorende, geben[,] das ehr vor unserm g. hern auffgewartet[,] holet George nostitz 16 octobris vor sich“: u. o.; „3 M. einem Spilman auß polen[,] Ime ist vorhin[,] wie

Ezek a levelek és feljegyzések némiképen kitöltik azt a hiányt, amely a lengyel udvari számadásokban 1558 május 8-áig mutatkozik. Úgy látszik, hogy a művész sorsában ez idő alatt nem történt nevezetesebb változás. Az említett napon ismét évi 60 forint fizetésjavításban részesül; ezzel jövedelme évi 150 forintra emelkedett.⁸³ Most már tehetős embernek számíthatott. Mint az udvartartásnak állandóan Wilnában tartózkodó tagja, bizonyára saját házában lakott. Tény, hogy a következő esztendőben megvásárolta egy wilnai polgár házát.⁸⁴ Ugyanez év elejére esik Bakfark újabb látogatása Königsbergben, amelyről Albrecht hercegnek 1559 március 13-án a királyhoz intézett levele emlékezik meg. Ez a levél méltán állhatna azoknak a dicsérő költeményeknek sorában, amelyeket művészi pályafutása alatt, de még halála után is Bakfarnak szenteltek. Többek között így ír Albrecht: „Művészete és kedves muzsikája által gyengeségemből teljesen magamhoz tértem és betegágyamból felkeltem . . . Olyan zenész ő, akinek ebben a művészetben nincsen párja és akihez hasonlót aligha mondhat magáénak bármelyik király is”. Megköszöni a királynak Bakfark látogatását és kéri a művész nevében, hogy a neki adományozott javak és birtokok tulajdonjogát terjessze ki utódaira és örököseire is.⁸⁵

Április 21-én Kazmierzben,⁸⁶ május 8-án ismét Wilnában találjuk a művészt, aki ezen a napon veszi fel a fizetését az elmúlt esztendőre.⁸⁷ A következő időben ismét hallgatnak a számadáskönyvek, viszont fennmaradt Bakfarnak egy levele Albrecht herceghez 1561 február 22-éről. A herceg figyelmeztette őt már az elmúlt évben abbeli, talán említett königsbergi látogatása alkalmával tett ígéretére, hogy bizonyos „dalokat” küld a hercegnek. A művész mentegetődik a késés miatt és megígéri, hogy a dalokat most már hamarosan elküldi.⁸⁸

Zuruke zusehen[,] 15 M. berechen[,] aber er hat sie nicht haben wollen. Derhalben hat nur f. cht. beuelen lassen lme 9 elen damasken zu geben[,] solche 9 elen hat lme Koberse entricht, dagegen die 15 M. und dortzu diese 3 M rest, die ele zu 2 Mark. 10. Nouembris.“ (Az udvari számadáskönyvekből).

⁸³ Tomkowicz: i. m.: „Die 8 Maii 1558 eidem M. R. Vilnae addidit florenos centum quinquaginta et pro quartali florenos 37 1/2.“ Wende: i. m.: „Die 8 Maii eidem M. R. Vilnae addidit flor. 60, facit cum prioribus flor. 150, pro quartalis 37 1/2.“ Hiányos talán Tomkowicz adata? Mindkét szerző szerint a feljegyzés 1558-ból való. Opienski II., bizonyára tévedésből, 1554-re teszi.

⁸⁴ Opienski II. Az eladó neve Balthasar Piotrowicz Solokowicz.

⁸⁵ Königsbergi állami levéltár (Ostpr. Fol. 55, 555—56. l.) L. függelék 8. sz.

⁸⁶ V. ö. a 7. jegyzetet.

⁸⁷ Wende: i. m.: „8/5 1558 — 8/5 1559 Val. Bakfark 150 fl.“

⁸⁸ L. függelék 6. sz.

Sajnos, a herceg válaszhai, amelyek a kancelláriának Bakfark 1555 március 17-én és 1561 február 22-én kelt leveleire írt megjegyzései szerint elküldettek, nem maradtak fenn.³⁹ Így hát az említett dalokról is csak annyit gyaníthatunk, hogy talán azonosak azokkal a lengyel dalátíratokkal, amelyek Bakfark feldolgozásában az egykori Dr. Werner Wolffheim-könyvtár egy kéziratában (most a porosz állami könyvtárban) található.⁴⁰

Az udvari számadáskönyvekben Bakfark neve csak 1564 március 21-én jelenik meg újból. Ezen a napon 100 tallér = 110 forint ajándékot kap a királytól,⁴¹ május 6-án pedig újabb 25 forintot posztóra és ruhára.⁴² Még egy utolsó alkalommal szerepel neve a számadáskönyvekben, midőn 1565 májusában felveszi az elmúlt félévre eső fizetését, 87 1/2 forintot.⁴³ A következő hónapokat már valószínűleg Krakkóban töltötte második lantkönyvének rendezésével. Ez a kötet, melynek privilégiuma ugyanez év októberében kelt, mint különösen szép hódoló ajándék a királynak ajánlva, pompás kiállításban jelent meg.⁴⁴ De a megjelenés idején Bakfark helyzete az udvarnál már nem volt kedvező és talpa alatt igen forró lett a föld. Nem is tért többé vissza Wilnába, hanem Krakkóban maradt és megtette az előkészületeket a végleges távozásra. 1566 január 9-én hiteles meghatalmazást állíttat ki felesége számára, amelyben feljogosítja, hogy minden értéküket pénzzé tegye.⁴⁵ Ő maga Dudics András császári követ, pécsi püspök útján kapcsolatot keres a bécsi udvarral és meghívást kap a császártól. Az idővel mégis elszámította magát, mert mielőtt felesége mindent eladhatott volna, lengyel katonaság megrohamozta wilnai házát és minden található vagyonát elpusztította és elrabolta. Bakfark maga Dr. Lindner poseni orvos baráti házában talált menedéket; innen fordult levéllel honfitársához és protektorához, Dudicshoz (1566 június 4-én), amelyben pénzbeli segítséget és támogatást kér tőle a bécsi udvarban, ahol Dudics ak-

³⁹ Kérésre a königsbergi levéltárban Müller-Blattau tanár úr volt szives a dolognak még egyszer utánanézni, sajnos eredménytelenül.

⁴⁰ L. a forrás leírását a II. fejezetben. A kézirat mai szignatúrája a berlini porosz állami könyvtárban Mus. Ms. 40598.

⁴¹ Wende: i. m.: „Valentino B. ex gratia M^{ti}s Regiae jussu M. R. speciali dedi Taler 100 qui per grossos 33 comp. fact. per gr. 30 ... /fl./ 110.”

⁴² Wende: i. m., *Opienski* II., *Tomkowicz*: i. m.

⁴³ Wende: i. m.

⁴⁴ A bibliográfiai leírást v. ö. *Koczirz*: i. m., egyébként a következő fejezetben is.

⁴⁵ *Opienski* II. az „Acta scabinalia Cracoviae”-ból, annorum 1505–1569, Vo. 8. p. 348. (Liber archiv. Ww. 1150): „1566 feria 4-ta post Epiphaniam nobilis Valentinus Grep, alias Bekwark nuncupatus, S. R. M. Musicus honestam Catharinam Narbuthowna uxorem suam constituit in plenipotentem permittens, ut illa omnia bona immobilia in civitate vilnensi et extra civitatem vendere vel oppingere possit.”

koriban még nagy kegyben állott. Bakfark, úgy írja, azonnal Boroszlóba szándékozott utazni, hogy ott bevárja, míg II. Miksa császár újból Bécsbe érkezik.⁴⁶

A lengyel udvarral való hirtelen szakításnak és a wilnai boszszúműnek pontos okát nem ismerjük. Más szerzőknek idevágó fejtegetéseivel szemben hangsúlyoznunk kell, hogy Bakfarnak olyan természetű politikai jelentései, amelyek Lengyelország ügyeivel foglalkoznának, eddig nem kerültek felszínre. Mégis fel kell tételeznünk, hogy ezeknek a különös eseményeknek az oka Bakfark valamilyen politikai machinációjának szerencsétlen fordulatában keresendő. A hagyomány azt tartja és Bakfark helyzete a lengyel udvarnál is arra enged következtetni, hogy a művész benső embere volt a királynak, aki harmadik feleségével való szakítása óta teljesen szeretőinek befolyása alatt állott. Bizonyára Bakfarnak is megvoltak az udvarnál irigyei és ellenségei, akik értették a módját, hogy a bécsi udvarral való kacérkodását és ingatlanainak eladását a lehető legkedvezőtlenebb színben tüntessék fel.

Bécsi alkalmazásáról és a császári udvarban való tartózkodásáról az udvari személyzet névsora és a császári fizető hivatal számadásai tudósítanak.⁴⁷ Az első számadásból kitűnik, hogy 1566 július 1-én évi 300 tallér = 340 forint fizetéssel alkalmazták. Az első év eltelte után nyugtázza ezt az összeget Pozsonyból, ahol akkor hazafelé vezető útján tartózkodott.⁴⁸ Háromhavi szabadságot kért erdélyi útjára. Úgy látszik, a császári udvar légköre nem felelt meg neki és ekkor az oly hosszú ideig idegenben élt művésznak eszébe jutott szűkebb hazája, Erdély, ahol első pártfogójának fia uralkodott. Háromhavi szabadságát felhasználja a tájékozódásra. Bizonyára megfelelő ajánlatot is kaphatott, mert neve 1568 március 16-án utóljára fordul elő a császári számadáskönyvekben. Különös kegyből 200 forintot kapott, talán végkielégítésként, és haza költözött.⁴⁹

Ettől fogva nyomai egyre jobban elmosódnak. A lipcsei Allg. Musik-Zeitung 1815-i névtelen cikkírójának állítása, amely szerint Bakfark János Zsigmond fejedelem karmestere lett, ebben a formában nem hihető. Bakfark ekkor már olyan korban volt, amikor nem igen keres az ember új működési területet. Bizonyára résztvett lant-

⁴⁶ V. ö. Koczirz: i. m.; Dudics érdekes egyéniségéről legutóbb Faludi János adott képet, vizsgálván a püspök viszonyát kora francia humanistáihoz. (A Szegedi Egyetem Etudes Françaisesnek 1. füzetében. Ugyanott bibliográfiai összeállítás is.)

⁴⁷ V. ö. Köchel: *Die kais. Hofmusik-Kapelle in Wien*, Wien 1869, 49. és 124. l., továbbá A. Smijers: *Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543—1619*, Studien zur Musikwissenschaft, Wien 1919, 153. l.

⁴⁸ Hofzählamtsrechnungen 1567 (fol. 347 b.), Köchel: i. m., és Koczirz: i. m.

⁴⁹ Hofzählamtsrechnungen 1568 (fol. 479 a.), Köchel: i. m., és Koczirz: i. m.

játékával a gyulafehérvári udvar életében és megszerezte a fiatal fejedelem kegyét, de az udvari lantos állását nem ő, hanem testvére, Mihály töltötte be. A fejedelmi kegy látható kifejezést csak 1570-ben nyert: a fejedelem Balassa Menyhért elkobzott birtokát, amelyet előbb Bakfark Mihálynak szánt, midőn azonban Mihály ismeretlen okból vonakodott zenei szolgálatait továbbra is felajánlani a fejedelemnek, tőle ismét elvett, testvérének, Bálintnak ajándékozta.⁵⁰ Az 1570 július 31-én kelt okirat kimondja, hogy a fejedelem, aki jure haereditatis és a nagyváradi szerződés figyelmen kívül hagyásával mindég II. Jánosnak, Magyarország stb. királyának nevezi magát, Oláhgald helységet és birtokot, Alsófehér vármegyében, Diódvár közelében, minden hozzátartozó szántóval, legelővel, erdősséggel, hegyekkel és völgyekkel, szőlőkkel és pincékkel, vizekkel és halastavakkal stb. zenészenek, Bakfark Bálintnak és az ő örököseinek és utódainak ajándékozta, emlékeztén arra a régi kapcsolatra, amely a művészt a Szapolyai házhoz köti és Bakfark nagy művészi érdemeire és a hírnévre, amelyet minden országban és udvarban kivívott, továbbá jutalmazásául amaz önkéntes elhatározásának, amelylyel a művész idegen uralkodók kedvező ajánlatait visszautasította, hogy visszatérjen Erdélybe és most már fejedelmének és hazájának szolgáljon.⁵¹

A sors azonban nem szánt a művésznek nyugodalmas öregkört. Már 1571 március 4-én meghalt János Zsigmond, a Szapolyai ház utolsó sarja, alig harmincegy éves korában. Utóda Báthori István lett. Bakfark vándorkedve ismét feléledt és urrá lett a nyugalom és biztosított öregkor után való vágyakozáson; az ifjúkorra való hálás emlékezés szálai meglazultak és mégegyszer, immár utóljára elhagyta hazáját. Az új fejedelemtől szabadságot nyert 1572 szent Györgynapjáig; 1571 augusztus 25-én elzálogosította birtokát 100 forintért, állítólag, hogy családját Olaszországból hazahozathassa,⁵² és eltávo-

⁵⁰ L. lentebb.

⁵¹ *Fabó*: i. m. A következőkben idézett erdélyi okiratok közül az első a kolozsmonostori konvent levéltárából származik, onnan került a budapesti állami levéltárba és egy hurcolkodás alatt elégett. Az okirat már akkor is rossz állapotban volt, midőn *Fabó* publikálta; szélei erősen szakadozottak voltak és a hiányok sajnos a narrationnak igen fontos, Bakfark ifjúságát illető részeire vonatkoznak. Így pl. épen tanítómesterének neve is áldozatul esett. A további okmányok közül, amelyek az egykori gyulafehérvári levéltárból származnak, kettő fénykép formájában maradt fenn, másik kettőnek azonban csak *Varju Elemér* által készített regestája van meg. Az első okmányt a függelék 9. sz. alatt közlöm. Oláhgald község, ma Alsógald (oláhul Galda al Jos) Alsófehér megye diódváraival járásában, Diód vára közelében fekszik. A vár a körülötte fekvő birtokokkal együtt Balassa Menyhért tulajdonában volt 1555–1562-ig, midőn a fejedelem elfoglalta és teljesen leromboltatta.

⁵² *Isöz*: i. m. és függelék 10. sz.

zott Páduába. Minthogy a kitűzött időre nem tért vissza, Báthori 1573 május 8-án visszavonta a fejedelmi adományt.⁵³ Bakfark Páduában telepedett meg és ott 1576 augusztus 22-én áldozata lett a pestisjárványnak.⁵⁴ Az egyetemi Natio Germanica, amelyhez számos magyar hallgató is tartozott, a művészt saját halottjának tekintette. Megörökítették emlékezetét annalesükben, ámbár az öreg művész tulajdonképpen nem tartozott szövetségükbe. De — mint írják — nagyhírű művész volt, aki származása és benső hajlama szerint közel állott a Natio-hoz. Ő, aki sohasem nélkülözte az uralkodók és hatalmasok kegyét, öregkorára szívesebben élt szabadon és a magáéból. Hatalmas és csodálatos műveket várhatott volna még tőle a világ, ha halálos ágyán nem veti kézíratos műveit a tűzre, hiszen úgysem tudja azokat más az ő meglegedésére játszani.⁵⁵

Két év múlva a San Lorenzo templomban sírja fölé emléktáblát állítottak.⁵⁶ Ez a tábla „in pariete S. Philippi Neri” állott és a templomnak 1810-ben való lebontásakor veszendőbe ment. A már száz évvel a felállítás után alig olvasható sírfeliratot, amelyet az irodalomban mindég hamisan idéznek, J.-F. Tomasini autopsián alapuló feljegyzése szerint ideiktatom.⁵⁷

D. O. M. A.

Nobili Viro Valentino Grevio alias Bakfark e Transylvania Saxonum Germanorum Colonia oriundo, quem fidibus novo plane et inuisitato artificio canentem audiens aetas nostra, ut alterum Orpheus admirata obstipuit.

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 erat.

Obiit Anno Domini MDLXXVI. Idibus Augusti.
Vixit Annos LXIX. Natio Germanica unanime et
Testamenti executores p[osuerunt].

A művésszel együtt egész családja is a járvány áldozata lett. Bakfark Mihály is meghalt időközben. A szűkebb család tagjai kö-

⁵³ Isoz: i. m. és függelék 11. sz.

⁵⁴ Mindkét, a függelékben közölt nekrológ szerint Bakfark halálozási napja augusztus 22-e. A két évvel később állított sírtábla mégis mint „Idibus Augusti” jelöli meg a napot. Koczirz augusztus 13-ában állapodott meg.

⁵⁵ Veress: i. m. 213. l., 41–42. sz. és függelék 12–13. sz.

⁵⁶ Veress: i. m. folyt., 43. sz., és függelék 14–15. sz.

⁵⁷ Koczirz az utolsó szót „publici”-ra egészíti ki, Veress nem veszi figyelembe Tomasini sajtóhiba-jegyzékét és „Saxorum”-ot ír „Saxonum” helyett. A régebbi források (v. ö. a bibliográfiát) valamennyien hibásan és hiányosan közlik a feliratot.

zül most már csak Mihály fia, János volt életben. Ő 1584 augusztus 22-én pénzzé tette atyai örökét, a varadjai birtokot⁵⁸ és, úgy látszik, kivándorolt. Nem tudjuk, hogy ő is zenész volt-e. Mindenesetre Bé-sard 1603-ban megjelent „Thesaurus harmonicus“-ában Bálintnak egy fantáziáját János nevén adta közzé. János további sorsáról semmi sem ismeretes. A Bakfark család azonban még a XVIII. században élt Szászsebesen.⁵⁹

* * *

Nem térhetünk ki e helyen Bakfark korának, és különösen azoknak az országoknak és udvaroknak zenei viszonyaira, amelyekben Bakfark Bálint élt: férfikorának Lengyelországra, amelyben neves mesterek egyházzenei működése emelkedik ki, vagy ifjúkorának budai környezetére, ahol a királyi udvarban egy Stoltzer Tamás dolgozott, vagy akár öregkorának Erdélyére, amelyről csak fogyatékos ismeretünk van. E helyütt csak utalhatok az idevágó hiányos szakirodalomra. Bakfark helyzetét és jelentőségét a lant és a korabeli zene történetében a következő fejezetek igyekeznek megvilágítani.

Mennyire becsülték korában Bakfarkot, azt nem csak műveinek többszöri utánnyomása és, mint inventáriumokból és könyvkereskedői katalógusokból kitűnik,⁶⁰ nagyon elterjedt krakkói lantkönyvének dicsérő költeményei mutatják. Hosszú sora a költeményeknek foglalkozik személyével. Így Lengyelországban kortársai Kochanowski⁶¹ és Górniczki, azután Sal. Rysinski, Chr. Falibogowski és mások írnak róla, mint azt már Koczirz (i. m.) összeállította; Franciaországban legutóbb Haraszi Emil találta meg Cesar de Nostredame költeményét, amely a legnagyobb dicséret hangján emlékezik meg róla. Kochanowski költeményének egy sorából Lengyelországban közmondás lett: „Nie kazdi wezwie po Bekwark lutnię“, mint lebecsülő vélemény azokról, akik „Bakfark után nyulnak a lanthoz“.

⁵⁸ Isoz: i. m. és függelék 16—17. sz.

⁵⁹ Wenrich: i. m. Bakfark Dániel szászsebesi tanácsúr aláírása szerepel Báthori Zsigmond fejedelem és Rudolf császár 1595 május 9-én kelt szerződésében. A család más tagjait is kimutatja 1649 és 1708 között. L. még Baumann: i. m. Koczirznak már önmagukban tarthatatlan elmékedései a Bakfark név jelentéséről és eredetéről természetesen minden alapot nélkülöznek.

⁶⁰ V. ö. Chybinski tanulmányát, Kwartalnik muzyczny, Varsó, I. évf., krakkói zenei inventáriumokról, továbbá Van der Straeten: *La Musique aux Pays-Bas* I., 95. l. és Coussemaker: *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*... 121—122. l., ahol Balthasar Bellère douai-i könyvkereskedő katalógusát közli, amelyben a krakkói lantkönyv antwerpeni utánnyomását még 1603—05-ben ajánlja.

⁶¹ Közzétette Koczirz: i. m. eredetiben és német fordításban.

Bakfark Bálint bizonyára nem volt férfiszépség. Kistermetű volt, — Lengyelországban „kis magyar” néven emlegették. Egyetlen fennmaradt arcképe az 1552/53-as lantkönyv címlapján csak bizonytalanul mutatja a borzas szakállú művészt, amint egy asztal előtt ülve, hatalmas testű lantján játszik. E könyv párisi utánnyomásának második lapján egy tisztán metszett profil mellkép látható, amelyet többen is Bakfark hasonmásának tekintettek, ámbár nyilvánvalóan egy uralkodónak reprezentatív beállítású képe: mint a kutatás megállapította, II. Henrik francia királyé, akinek képe Leroy és Ballard számos kiadványát díszíti. Melchior Pudlowski „Apostrofa do Bekwarka” című költeménye utal is a művész csúnyaságára, midőn azt mondja, hogy szépségben nem veheti fel a versenyt Arionnal, Orpheusszal vagy Dávid királlyal; de ha megragadja lantját, még Dávid is félreteszi hárfáját.⁶² Lantját azonban igen ritkán ragadta meg spontán elhatározásból. Falibogowski említi (*Discurs marnotrawstwa*, 1625) azt az igazi művésztermészetre valló szokását, hogy társaságokban, bármennyire is kérték, nem ült le játszani. Ezért cselhez kellett folyamodni: más kezdett játszani. Erre Bakfark egyre nyugtalanabb és türelmetlenebb lett, végül kitépte az illető kezéből a hangszert, vagy behozatta a magáét és maga játszott tovább.⁶³

Bakfark politikai machinációi felől különbözőképen lehet gondolkodni. Mégis, úgy érzem, Koczirznak Bakfark jellemére vonatkozó következtetései túlságosan szigorúak. Ha titkos ügynök, áruló, kozmopolita volt is, vagy lett volna, ezekkel a hivatásokkal és jellemvonásokkal korában nem állott egyedül. Mint művész azonban tele volt kielégíthetetlen nemes dicsvággal: örök időknél írt és nyugodtan bízta magát a jövő nemzedékek ítéletére: „Quid conatus fuerim, quid effecerim, quid attulerim, praesens haec aetas (et si suis invidiis non careat), sed multo etiam magis ipsa posteritas, me tacente, iudicium feret.”⁶⁴

⁶² és ⁶³ *Opienski I.*

⁶⁴ Az 1565-i krakkói lantkönyv előszavából.

II.

BAKFARK BÁLINT MŰVEINEK FORRÁSAI

Midőn Bakfark Bálint közeledni érezte halálát, kézíratos műveit tűzre vetette, hiszen sohasem részesülhettek volna olyan előadásban, aminőt szerzőjük kívánt és aminőben ő maga részesítette azokat.

Ezzel a dölyfösségig öntudatos regényes gesztussal a mester-műveknek nagy száma mehetett örökre veszendőbe. Bakfark utolsó publikációjától haláláig egy egész évtized telt el: részben nyugtalan vándorlással, részben azonban nyugodt és teremtő munkával teli évek. Az említett publikáció után, amely „tomus primus” megjelöléssel látott napvilágot, hamarosan következnie kellett volna egy második kötetnek is, amint azt Bakfark az előszóban kilátásba is helyezte. De Lengyelországból menekülnie kellett és ezzel elveszítette műveinek legfőbb piacát. Talán az öreg mester utolsó páduai útját is az a szándék vezette, hogy műveinek kiadót találjon. Néhány nyomtatott és kézíratos gyűjteményekben fennmaradt érett stílusú műve — átírások és fantáziák, amelyek másolatokban tehettek szert némi elterjedésre — tanúskodik arról az alkotó tevékenységről, amelynek termése számunkra nagyobbrészt örökre elveszett.

Bakfark műveinek elterjedése nem áll arányban azzal a hírnévvel, amelyet játéka és alkotó művészete szerzett. Nem szabad azonban elfelednünk, hogy az udvari lantosok fő tevékenysége improvizálásból állott és hogy Bakfark műveinek terjedését szokatlan technikai nehézségük akadályozta. Az is valószínű, hogy Bakfark nem szívesen adott ki másolatokat kezéből, hiszen tudhatta, micso-da sors vár műveire a dilettánsok és a nagy forgalomra éhes kiadók kezében. Errevonatkozólag néhány tanulságos példát lesz még alkalmunk látni. Bakfark mindig a legnagyobb gonddal ügyelt arra, hogy művei a legmegbízhatóbb redakcióban kerüljenek piacra.

Személyes felügyelete alatt két nyomtatott kötete jelent meg. Ezek a kötetek tartalmazzák majdnem minden ránk maradt művét.

Mindkét kötetet néhány évvel megjelenésük után idegen kiadók utánnyomták és pedig nem a legnagyobb gondossággal. Egyes műveket egészen a 17. század elejéig átvettek gyűjteményes nyomtatványokba.

Az első kötet Bakfark franciaországi tartózkodása alatt, 1552-ben (1553-ban) jelent meg Jacques Moderne lyoni kiadónál, haránt kis negyedréti alakban, 39 (kézírással megszámozott) levélen; a recto-lapok alsó szélén áll a levelek jelzése: —, A2, A3, —, B1, B2, B3, —, stb. egészen K3-ig. A kötet címe: „INTABULATURA VALENTINI BACFARC TRANSILVANI CORONENSIS. | LIBER PRIMUS.“ A cím alatt nagy kép ábrázolja Bakfarkot, amint egy szobában az asztal előtt ülve hatalmas testű lantján játszik. Fent balra Tournon gróf lyoni érsek címere, jobbra Bakfarké: egy sziklán két oldalról bakkecske és egyszarvú ágaskodnak egy pálmafához. Felette balról az erdélyi címer ragyogó csillaga, jobbról pedig félholdja, a fa felett a Szapolyai-korona. A kép alatt a kiadó neve: „Lugduni apud Iacobum Modernum. | Cum privilegio ad triennium.“ A hátlapon a tartalomjegyzék és a privilegium szövege:

Il est defendu a tous Imprimeurs & Libraires, de ceste ville, de non imprimer, ou faire imprimer, ny exposer en vente, ce present Liure, intitule la Intabulature de Luch composee par Maistre Valentin Bacfarc Transilvain Coronensis, iusques au terme de troys ans, commençant du jour & date des presentes, sinon par le congé & permission de Iacques Moderne imprimeur & libraire de Lyon, & ce surpeine de confiscation desdicts liures, & d'amende arbitraire, Faict a Lyon, le XVIII. de Ianuier Mil cinqcens cinquante deux. I. Tignac.

A második levél recto lapján áll az előszó:

Reuerendiss[imo] ac S. S. Apost. digniss[imo] Card[inali] Turnonio | Archiepiscopo & Comiti Lugdunensi. | Valentinus Bacfarc Transiluanus Coronensis. S[alutem]. | Cum iam antea, & a pluribus ab hinc annis, non solum ab omnibus intellexeram, sed & a tam huius orbis remotis partibus in tui gratiam huc allectus experientia ipsa videram. Reuerendis. Presul. tuam erga Musicam, vt erga caeteras liberales disciplinas perfectam notitiam, & optimum iudicium: non potui non his, quibus possum, partibus, tuam illam diuinam salutare prudentiam, admirari, & debite reueri, qua se impensius & officiosissime in quoscunque Virtutum amatores sponte elargitur. Et licet haec indigna (vt sunt) tanto viri videantur, tanquam viro graui ac sacro ludicra & leuia, ipsa tua haec in tibi deuotissimos generositas vt gratissima (scio) benigne accipiet. Neque enim sum veritus hoc qualecunque opusculo tua in me collata iam beneficia recognoscere, sed & cui plurimum debeo, plurimum velle debere fateri. Et licet graue sit pudenti ab his multum petere, a quibus multum accepit, non pudebit tuam hanc sinceritatem haec, saltem in Musices studiosorum vtilitatem, acceptare, quorum tu semper & Pater, & Mecenas extitisti. Quod vbi equo animo in mei gratiam, & illorum beneuolentiam fecisse intellexero, caeteris melioribus in tuarum laudum congratulationem innitar. Interea bene, vt bonus, & optime, v[er]i optimus es, valeas. Lugduni. 23. Calendas Ianuarii.

A hátlapon kezdődik a kottaszöveg olasz lanttabulaturában. Az egyetlen ismeretes példányt Michel Brenet találta meg a vesouli-

(Haute-Saône) városi könyvtárban. A címlapon a könyvtár pecsétje, a régi G. y. 716 és a jelenleg érvényes Inv : 11.676 könyvtári jelzés, továbbá régebbi tulajdonosok aláírásai állnak: „Contra fortuna[m] paciencia. Laurent Reismiller,” felette: „Anthoyne de Valdema” és mégegyszer: „Suis p[ar] Laurent Reismiller D'Augspourg.” A felső és alsó szélén középen kétszer a „Paris Fauernier” jelzés olvasható.

A második kötet 1565-ben Lazar Andrisowycz krakói kiadónál jelent meg, álló nagy negyedréti alakban, ritka szép kiállításban. 4 számozatlan és 24 számozott levélből áll; a recto lapok felső sarkában van a számozás, római számokkal, alul az A, Aij, Aiiij, —, B, . . . jelzés, egészen Fiiij, (Fiv)-ig. Mindkét számozás csak az első kotlapon kezdődik. A kötet címe:

Valentini Greffi | Bakfarci Pannonii, harmoniarum musicarum in usum
testudinis factarum | Tomus primus. | Ad potentissimum totius Sarmatiae
Principem, ac Dominum Sigismundum Augustum, | Poloniae regem, et
caet. | Patrem Patriae, et omnium Musicorum Patronum beneficentissi-
mum | Dominum suum clementissimum. |

Augusti pietas toto cantabitur orbe,
Donec erunt nitidis flammea signa polis
Omnia cum possit longaeua abolere vetustas
Virtutis famam nunquam abolere potest.

ΑΤΑΘΗ ΤΙΕΗ

Cautum est Privilegijs Imperatoriae Majestatis, et serenissimi Poloniae
Regis, ne quid intra decursum | duodecim annorum, hoc opus inuito Au-
thore recudere audeat. | Cracoviae, | Impensis Authoris Lazarus Andreae
excudit. | Anno a virgineo partu M. D. L. XV. Mense Octobri. | Συν Θεω,
και ευτυχως.

A második lapon a király címere foglal helyet: koronás sas, amelynek teste köré nagy S-betű csavarodik, amely a sas mellén elhelyezett kisebb A-betűvel kapcsolódik. A címer alatt Andreas Tricesius (Trzycieski) következő distichonja áll:

Armiger aduersos Jouis iste ut poterit hostes
Sujetos placido sic regit imperio.
A. T.

A harmadik laptól kezdve négy lapon a királyhoz intézett ajánlás következik:

Serenissimo ac po/tentissimo principi, ac domi-/no, domino sigismundo
augu-/sto, dei gratia regi poloniae, magno duci litwaniae, russiae, prussiae,
mazoviae, samogi/tiae, livoniae/ & caet./ Domino ac haeredi,/ Domino
clemen-/tiissimo.

(kis embléma: a lengyel címer-sas)

Quanta sit inter animum nostrum, & Harmonicam Musicam conueni-
entia, Rex potentissime, quantaque proportio, nemo est qui ignoret: Quisque
enim in seipso experitur, nulla re alia animos nostros magis affici, magisque
oblectari, quam Musices concentu. Adeo enim rapiuntur animi, & quocunque
volueris flectuntur: ut illam authorem ac effectricem laetitia, in qua homi-
nis vita fere tota, ac melior etiam vitae pars consistit: veteres singulari sa-
pientia ornati tradidere: nempe grauissimus Socrates, diuinus Plato, & sa-

piens Pithagoras: qui adeo Musicam celebrarunt, vt illam cum diuinarum rerum cognitione coniunctam censerent, summamque etiam eruditionem in neruorum vocatione concentibus sitam esse testarentur: adeo ut dixerint, quod simul atque mentem nostram, divinae Musices vis, ac virtus penetrarit, illam mox diuinae sapientiae splendore fore irradiatam: Imo affirmarunt animum nostrum, nihil aliud esse, quam Musicum instrumentum, numeris ipsis confectum, ex quibus oriatur illa concinnitas, & disparium vnitas, quae incredibilem parit oblectationem: Vnde antiquissimam hac ratione Musicam ipsam duxerunt: quod cum animorum creatione suam quoque originem traheret: & ab ipso mundi exordio fuisse permultos, qui Musica sese oblectarent, sacrae testantur Literae, fuisseque magno in precio habitam, a praeclaris in omni saeculo viris, & prophana ipsa antiquorum scripta, nedum sacra tradunt. Qui sane cum experirentur, quod vi Musices mentes eorum ad Deum, quem omnium Conditorum, & bonorum omnium fontem agnoscebant, alius raperentur, & gratiores fore laudes, & Hymnos ac Cantiones eorum, quae alacriori mentis agitatione (quae quidem Musices virtute fiebat) arbitrantur, hoc laudum genere diuinum numen est celebratum: Vt hac ratione adductus inclytus populi Dei imperator MOSES, pro insigni eius in Aegyptium Regem victoria Paena laetissimum praepotenti Deo decantaret. Et rex ipse inuictissimus DAVID, diuinas celebrari laudes instituerit, varijs ac illis quidem elegantibus Musices instrumentis permixtas, ut & canentium, ac psallentium corda magis afficerentur, & Dei ipsius naturam altius penetrarent. Quo sit vt si re ipsa sentiamus Maiestatem Dei in laudibus sese Musica oblectasse, mirum nobis videri non debet, homines ipsos adeo rapi, adeo extra se ferri, vt prae hac una reliquis omnes voluptates pro nihilo ducant, & contemnunt. Notissimum est illud ac singulare, quod de Alexandri Magni erga Musicam affectu, dicitur, qui licet superbus orbis domitor videri vellet, ac seuerus, tamen ad arma nunquam nisi Musico suo melodiam resonante sese accingebat, & vim animi innatam excitabat, & illo remittente, residebat: sed quid homines dico, mali etiam spiritus dicuntur sono Cytharae mitiores facti, vt de Saulis spiritu legitur: quoties Cytharam tetigisset adolescens Cytharoedus, quod ille quiesceret. Quibus de causis adducti veteres poetae finxerunt Orpheae lyrae modulatione montes ipsos, arboresque proceras post se traxisse: & Amphion ferunt, in Thebarum vrbs structura saxa testudinis sono flexisse: Vt non difficile sit perspicere, Rex clementissime, quo Poetarum fictiones tenderent: nempe vt quanta sit, in capiendis hominibus, & flectendis, vis & efficacia Musices ostenderent, fabularum inuolucris ad tradidere. Nam haec sola pectora agrestia mollire, & humaniora reddere potuit, & saxea corda in mollia, & mitia vertere, tristia & moerore oppressa, laeta atque iucunda efficere: Nam quae vlla ars alia animos persaepe varijs ac permolestis occupationibus, iamque nubibus opertos ac confectos recreare potest, hac vna excepta: haec inquam sola, tristes animi cogitationes fugat, & expellit, mentes exhilarat, animos recreat, laeticiam affert, vitam denique iucundissimam effecit. Ad huius solatium confugiunt Principes ac Reges, nedum priuati Ciues. Hac etiam oblectatos fuisse ipsos Deos, Poetae antiquissimi commemorant: vt plane perspiciamus, nullum esse hominum genus, quod non hoc oblectationis genere, modo facultas adfuerit, libentissime vti vellet. Quae sane cum superioribus saeculis esset fere deperdita, & in hac quoque parte barbaries grassata fuisset, vt nihil nisi insuaue & incultum canerent, & fidibus tangerent huiusmodi artifices, hac nostra aetate effectum est, vt etiam ars Musica fere ab inferis reuocata, & suauior, ac etiam iucundior nobis moduletur, quam sane Musices excitationem, & industriam, Principum fauori acceptam ferri par est. Nam Leone decimo tantum ille fastigium perduxerit. Summopere enim Musicos ornauit, & complexus est, illis fauit, & omni liberalitatis genere (vt erat Vir

ad largiendum propensissimus) Musices professores ita est prosecutus, vt nullo vnquam tempore, ars haec magis floruerit: vt multos illa aetas praestantissimos protulerit, qui praeclara etiam artis monimenta post se reliquerunt, & etiam amplissima sunt munera consecuti.

Horum ego tum adolescens vestigijs adhaerens, omne aetatis meae tempus in excolenda, & exornanda hac arte (vt tu serenissime Rex mihi es testis) contriui, & frequenti studio ac labore, praesertimque tuo fauore, videor mihi consecutus, vt quid in hac arte (quoad concentum testudinis attinet) praestantissimi sit, si non sum consecutus, (quod certe plurimo sudore conatus sum) at saltem modum ac viam, vt alij consequerentur sedulo praemostrauit. Et cum hac de causa aliquas cantiones, melodias, & alia testudinis sono exprimenda composuerim, Tu Rex clementissime me persaepe, cum iubere posses, hortari maluisti, vt eas in lucem ederem, cui sane voto non obtemperare, impium, ne dicam proteruum esset. Deceui, & tuae imprimis voluntati, quae mihi oraculi vice semper fuit, satisfacere: & eadem opera compluribus ornatissimis Viris, qui hoc ipsum a me persaepe contenderunt obsequi.

Quales sunt huiusmodi melodiae, quo artificij genere modulatae, qua difficultate expressae, quae venustate, & dulcedine conditae, qua oblectationis copia refertae, qua numerorum serie, & nexu sint astrictae, & vario, ac flexuoso modulationis genere floreat, non est mei, iudicium ferre. Quid conatus fuerim, quid effecerim, quid attulerim, praesens haec aetas, (& si suis inuidis non careat) sed multo etiam magis ipsa posteritas, me tacente, iudicium feret. Quae cum iussu tuo, atque etiam sub eodem tuo augustissimo, ac foelicissimo nomine dicanda esse proposuerim, Maiestatem tuam praecor vt ea benigno, ac hilari, vt soles, vultu accipias.

Nam tu Princeps inclyte, & Musica ipsa plurimum oblectaris, & a Musices concentu non modicum solatij, & iucunditatis percipere soles, & Musicos amplecteris, ipsis faues, prospicis, eos tueris, muneribusque amplissimis exornas, vt perspicuum sit te nulla arte alia magis oblectari, ac recreari, quam Musica omnium praestantissima.

Accipe igitur haec, quae nunc a me eduntur, quasi laborum meorum praeludia, vt tuo foelici auspicio, in omnium manus peruenire possint, & laetus ac iucundus, vita hac, quae per se insuauis & iniucunda est, diutissime frui. Vale Rex serenissime ac clementissime, & me, quem tot annos, non mediocri gratia, imo singulari es complexus, posthac etiam maiore complectare, & praecipua clementia prosequere.

Cracoviae, die XV Octobris. Anno a restituta salute humano generi, post sesquimillesimum sexagesimo quinto.

SERENISSIMAE MA/ESTATIS VESTRAE

Perpetuus & fidelis

Cliens, & subditus

VALENTINUS BAKFARK PANNONIUS.

A 7. lapon Bakfark nagy címere áll, felette a felirat:

„INSIGNIA VALENTINI/ BAKFARCI PANNONII, ARTIS MUSI-
/CAE PERITISSIMI.“

alatta pedig a címer-jelmondat („Virtuti cedunt omnia“) parafrázisa:

SYMBOLUM EIUSDEM.

Cuncta virtuti statione cedunt,

Quae capit terrae spaciosus orbis,

Sola palmam fert, hominesque coelum

Tollit in altum.

Ezután Trzycieski címermagyarázata következik :

DE INSIGNIS EIUSDEM.

CARMEN ANDREAE TRICESII/ EQUITIS POLONI

Haec Aquila excelsam designat ut ardua mentem
 Bakfarc, cuius nobile Stemma regit :
 Sit etiam Capreis sua sunt mysteria nigris,
 Desuper aureatum quas diadema tegit.
 Sunt illae siquidem, gelido quas traxit ab Haemo
 Calliopes cantu filius ille Chelys.
 Ast huic successit Bakfarcus, et inde uocari
 Orpheus Pannoniae divitis ille potest.
 Attrahit hic etiam quia cantu saxa, ferasque,
 Et ponto natum, fluminibusque genus.
 Has insigne feras, et piscem contulit illi
 Regnator magnae nobilis Ungariae,
 Ille lupi natus Trancini e sanguine cuius
 Ornatum gemmis hic Diadema vides.
 Adjicit Aureoli quoque Pomi insigne : quod illo
 Nomine Pannoniae ditia Regna uocant.
 Noscitur hinc Vates qua sit de gente profectus,
 At palma excellens indicat ingenium :
 Musicus ingenio quia nulli hic cedit, ut arbor
 Ponderibus nullis cedere palma solet.
 Illa uirens semper, praesigni laude uirentem
 In sera famam posteritate notat.
 Viuitur ingenio siquidem post funera: mortis
 Juris in ingenium nil habet atra manus.

A 8. lapon Tricesiusnak még egy költeménye áll :

Ad eundem.

Bakfarce Ismarius, quem non superauerit Orpheus,
 Matre licet genitus Musa sit, arte lyrae.
 Ille nec Amphion Thebarum conditor, aut qui
 Delphini tergo per mare uectus erat.
 Si mea uota, dij uellent praestare secundi,
 Quae saepe ardenti pectore fundit amor,
 Immortale tuum caput esset, et aetherea primum
 Tunc peteres mundi machina quando ruet.
 Sed quia fatorum lex est immota, nec ulli
 Parcere uel summo mors uiolenta solet,
 Siue diu, et Pylij superato Nestoris annos,
 Detque tuae uitae mollia fata deus.

Végül a kiadó ragadja meg a szót :

Ad Sodales Musicos.

Si prima haec urbis nostrae factura placebit
 Artis Apollineae dedita turba lyrae,
 Plura breui dabimus maiori condita cura,
 Castalio haud dubie grata futura choro.
 Quid latuisse iuuat? Lachici sub nomine Regis
 Proferat e tenebris nostra camoena caput.

A zenei szöveg ismét olasz lanttabulaturában áll. Az utolsó lapon, az utolsó kottasor alatt: „FINIS HARMONIARUM MUSICARUM | PRIMI TOMI“, majd a 118. zsoltár 105. verse: „Lucerna pedibus meis verbum tuum DOMINE, | & lumen semitis meis,“ végül a nyomdász jele: gazdagon díszített négyszögben égő gyertyájú nyitott laternát tartó kéz, a felső szélén az L és A iniciálek. A mű teljes példányai a müncheni és berlini állami könyvtárakban és a bolognai Liceo Musicale könyvtárában találhatók.

Mint említettük, mindkét kötetet néhány év múltán utánnyomták. Az 1552-es kiadványból 1564-ben kivonatos utánnyomás készült ugyanolyan formátumban, de francia lanttabulaturában. Címe: „PREMIER LIVRE DE TABELATURE / DE LUTH CONTENANT PLUSIEURS / Fantasies, Motetz, Chansons françoises, et madrigalz / par Vallentin bacfarc.“ Ez alatt a nyomdászjel: a Parnasszus allegorikus ábrázolása. A kép alatt a szöveg folytatása: „A PARIS / De l'Imprimerie d'Adrian le Roy, & Robert Ballard, Imprimeurs du Roy, rue / saint Jean de Beauuais, a l'enseigne de mont Pernasse. / 1564. / Avec priuilege du Roy, pour dix ans.“ A második lapon az 1559-ben meghalt II. Henrik király szép profil mellképe. Példányok találhatók a müncheni állami és a brüsszeli királyi könyvtárban.

A krakói nyomtatvány utánnyomását ugyanazon címmel, ugyancsak olasz lanttabulaturában, de haránt kis negyedréti alakban Jean Laet özvegye adta ki Antwerpenben, 1569-ben. A bevezetésből csak az előszót és a címet vette át. A kiadás egyetlen példánya a bécsi nemzeti könyvtárban van.

Más kiadók nem sajátítják ki a teljes köteteket, hanem megelégednek azzal, hogy antológiáikban egyes műveket felhasználnak, így Pierre Phalèse: *Theatrum musicum*, Lovanii 1571 (példányok: Berlin, áll. könyvtár és Varsó, Polinski-könyvtár), ugyancsak Pierre Phalèse: *Thesaurus musicus seu Cantiones testudini aptatae*, Lovanii 1574 (egyetlen példánya a troyes-i városi könyvtárban), továbbá J. B. Besard: *Thesaurus harmonicus*, Colonia Agrippinae 1603 (példányait l. Johannes Wolf, *Notationskunde* II. 98. l.). Phalèse, aki a zeneszerzőket kiadványában ritkán nevezi meg, a lant-átdolgozókat pedig a címlapon kívül egyáltalán nem említi, Bakfarkkal kivételt tesz: az ő átdolgozásainál a zeneszerzők nevét hallgatja el. Besardnál azonban Bakfark hírneve már feledőben van: 1552-es kötetének egyik fantáziája itt „Fantasia Joannis Bakfart Hungari“ címmel szerepel.

A krakói kötet egyes darabjait kéziratok is átveszik. Így a Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis amsterdami könyvtárának 134. sz. kéziratában német lantfírassal két kétrészes motetta

található, egy alatt részletesen leírt berlini kéziratban pedig két fantázia.

A Bakfark személyes felügyelete alatt készült két nyomtatványon és azoknak utánnyomásain kívül még egy nyomtatott és két kéziratot gyűjtemény tartalmaz Bakfark-műveket. A nyomtatvány Waissel Mátyás gyűjteménye 1573-ból: „*Tabulatura continens insignes et / selectissimas quasque / Cantiones, quatuor, quinque et sex Vo-/cum, Testudini aptatas, ut sunt : Praeambula : Phan-/tasiae, Cantiones Germanicae, Italicae, Gallicae, et / Latinae : Passemesi : Gagliardae : et Choreae, / In lucem edita / per / Mattheum Waisselium/ Bartsteinensem Borussum / (Címkép lanton játszó nő) / Francofordiae ad Viadrum, in Officina / Joannis Eichorn. Anno MDLXXIII/ Cum gratia et Privilegio Cesareae Maiestatis.*” A kötet 25. száma „Veni in hortum meum soror mea Valentin. Backuart,” ugyanezen darab a tartalomjegyzékben mint „Veni in hortum. V. vocom. Orlandi”, tehát a zenészerző, Orlandus Lassus néven szerepel.

A két kéziratot forrás közül az első a Dohna grófi család tulajdonából került a königsbergi városi könyvtárba (jelzése : Gen. 2.150), testes álló negyedréti kötet, amely egyik irányban kezdődőleg régi könyvtárkatalógust, a másikban pedig mintegy 50 német dal- és táncátíratot tartalmaz német lantírásban. A darabok sorszámmal és többször keltezéssel is el vannak látva. Letétjük igen egyszerű, diletánsok számára való. A 48—49. lapokon a 41. és 42. szám között Bakfark sajátkezű bejegyzését találjuk : egy ugyancsak német lanttabulaturában feljegyzett lantdarabot, amelynek végén a darab címe és a szerző neve áll : „Je prens en grey, la dura mourt, 4 Vo-cum/ Valentinus Bakfarkh. Siebenburger auß der Statt Kron/ Po. Ko. Mte. Musicus.” A leírás igen hevenyészve történhetett, mert, mint az eredeti vokális tétellel való összevetés mutatja, egy ízben két ütemet beletold a szövegbe, egy más helyen pedig kihagy egyet. A leírás dátumát az előtte és utána lévő legközelebbi keltezések az 1552 április 28.-a és augusztus 10.-e közötti időben határozzák meg. A kötet 43. száma, az 50. lapon, a „Passamezo vom Vngern” címet viseli, tehát szintén Bakfark műve.

A másik kéziratot forrást részletesen ismertettem az Ungarische Jahrbücher 1923.-i III. évfolyamában „Eine deutsche Lautentabulatur” címmel. A kézirat akkoriban dr. Werner Wolffheim tulajdonában volt, azóta a berlini porosz állami könyvtárba került ; jelzése : Mus. Ms. 40598. A kötet bőrkötéses, 29'5×20'5 cm nagyságú papírkézirat, amely 156 levélből áll, írója ismeretlen, keletkezési helye valószínűleg Keletnémetország (Szilézia ?), keletkezési ideje az 1570-es évek dereka. Tartalma két részből áll. Az elsőben 26 fantázia, a másodikban 93

német dal-, chanson-, madrigál- és motettaátírat és táncdarab van.¹

Bakfark kiadványaiban az olasz lanttabulaturát használja. Az első gyűjteményben hatvonalas rendszer jelzi a hat húrt, burdonhúrra ekkor még nem számít. A fogások jelzésére arabs számokat használ 0-tól 9-ig, 10 helyett X-et ír. Ütemegység a semibrevis (egész hangjegy), a ritmus jelzésére a menzurális hangjegyírás megfelelő jegyeit alkalmazza. Ütemjelzést csak ütemváltozásnál ad. A szöveg szokatlanul hibátlan, a nyomás világos, csak a ritmusjelek állnak néha kissé eltolódva; az előforduló sajtóhibák nagyrésze is a ritmusjelek között található. Előadási jelek (ujjrend, megpendítés módja) teljesen hiányoznak.

A párizsi utánnyomás francia tabulaturára teszi át a szöveget, öt-vonalas rendszert használ, a jelek a vonalak felett állnak. A legmélyebb húrra vonatkozó jelek tehát a vonalrendszer alá kerülnek. A ritmust a közönséges tabulatura-jelek jelzik: | = o, stb. A betűírásban számtalan hiba és hiány van, ezzel szemben a ritmusjelzés sokszor korrektebb az eredeti kiadásénál. Az ütemjelzés már a művek elején áll. A források közül csak ez az egy ad pontosabb előadási utasításokat: pontokat és ferde vonalakat az ujjrendnek, a játékmódnak, a hangok kitartásának jelzésére. Minthogy ezek nem vezethetők vissza Bakfark eredeti utasításaira, a kiadásban ezeket nem vettem tekintetbe.

Phalèse ugyancsak öt-vonalas rendszert használ. A legmélyebb húr számára segédvonalat vesz igénybe. Ütemegység a brevis, az eredetinek két ütemét tehát egybevonja. Az ütemjelzést a darab elején kiírja. A szöveg sok helyen igen pongyola, ritmus szempontjából azonban néhány kitűnő variánssal szolgál.

Besard hatvonalas rendszeren alkalmazza a francia tabulaturát. Ütemegysége a brevis, az ütemjelzést kiírja. Az első kiadás hat fogólap felett futó húrral ellátott (11 húros) lantjával szemben hét fogólap felett futó húrral számol. A kottaszöveg és a ritmusjelzés az átírásnál igen erőszakos átalakításokon ment át.

¹ A forrás leírásához csak néhány kisebb kiegészítést és helyesbítést fűzhetek: A 14. Fantázia Melchior Neusidler műve, *Intavolatura di lauto*, libro II. (Venezia 1566) 2. fantáziájával azonos. Ennek folytán meggondolandó, hogy a többi M. N. monogrammal jelzett mű, sőt talán az M. Naud. feliratú 19. fantázia is, nem ugyancsak Melchior Neusidler munkája-e. A 15. fantázia V. B. iniciáléja, amely Bakfark szerzőségére látszott mutatni, tulajdonképpen csak rosszul sikerült és később bejegyzett notabene-jel. Az átíratok közül a 19. számnak címében helyesen „Martin” olvasandó, a 44. szám Passamezzo il Moderno, a 45. Passamezzo Antico. A 64. szám címe Czarna kroua, a 73. számé Si me tenez. 83a és 83b közé beiktatandó egy Saltarello, a 83–83b-ig terjedő csoport tehát egy Passamezzo-Saltarello és egy Pavana-Gagliarda táncpárból áll. Végül a 90. szám címe helyesen: D.M.A. Albo Juss dalei thrawacz nye moge.

Bakfark második, személyes felügyelete alatt készült kötetében is az olasz lanttabulaturát használja; hat vonalon jegyzi a hat húr fogásait, egy hetedik, ugyancsak a fogólap felett kifeszített húr jelei a vonalrendszer felett állnak. A számozás arab jegyekkel történik, 1-től 10-ig. Sajátságos technikai újítása Bakfarknak a harmadik vagy negyedik félhang gyors megpendítése és az üres húr utánütése, amit a „3” vagy „4” jel feletti kicsiny o-val jelez. (3; 4). Ilyen módon egy húron szinte egyszerre két hangot (kis vagy nagy tercet) szólaltat meg. Ütemegység a brevis, a ritmus jelzésére a közönséges menzuralis hangjegyeket alkalmazza. Az ütemnemet csak változásoknál írja elő. A szöveg rendkívül korrekt, mintaszerűen világos és ízléses.

E kötet antverpeni utánnyomása (1569-ből) az eredeti kiadás írásmódját teljesen átveszi, sőt még a sorok beosztását is igyekszik megtartani; mintájától tehát csak alakjában, sajtóhibáiban és néhány-szor a ritmus érdektelenebb, egyszerűbb variánsaiban különbözik.

Bakfark írásmódja és intavoláló technikája a leggyengébben Waissel gyűjteményében tükröződik (1573). A ritmika értelmetlen megcsonkításai, a díszítések együgyű egyszerűsítései, a zárlat-figurák mechanisztikus beállítása, a késleltetés-sorok feszítő erejének megtörése megfosztják a művet legsajátosabb szépségeitől és kifejezésbeli gazdagságától és tanúskodnak arról, hogy az itt fennmaradt formájában a műnek már csak igen kevés köze lehet Bakfark elveszett eredetiéhez és hogy Bakfark igen jól tudta, miért nem adott szívesen másolatokat műveiről. Waissel a darabot német lanttabulaturában adja, hatkórusos lantra, G-hangolásban. Ütemegysége a brevis, ütemjelzést nem használ, a ritmust a német tabulatura szokásos jelei mutatják.

Sok tekintetben lényegesen jobb forrás a berlini kézirat. Többek között tartalmazza az 1565-ös lantkönyv két négyszólamú fantáziáját is, és pedig olyan ritmikai variánsokkal, amelyek szinte jobbaknak látszanak az eredeti kiadáséinál. Érdekesekek a lantpraxis megismerése szempontjából az ékesítésekhez fűzött improvizáló-jellegű alternatívák, valamint a bejegyzett egyszerűsítések is, amelyek az eredeti fogalmazások technikai nehézségét tanúsítják. Feltűnő, hogy az író milyen kegyelettel kezeli éppen Bakfarknak, az egyetlen teljes néven megnevezett intavolátornak műveit és átiratait. A kötet német lanttabulaturával van írva, hat fogólap felett futó és egy burdonhurra (a rezonáló húrokkal együtt tehát 13 húr) számít. A G-(A)-húr jelei: X, B, C, D, ..., a burdonhúré bal alsó szarán áthúzott X. A lant hangolása a kötet végén beillesztett táblázat szerint az olasz írásnak felel meg (G-hangolás), a húrok tehát: F, G, c, f, a, d', g'. Ütemegység a brevis, ütemjelzés a darabok elején csak ritkán fordul elő, a ritmust a szokásos német módon jelzi.

Ugyancsak a német tabulaturát használja Bakfark sajátkezű feljegyzése is a königsbergi kéziratban: hatkórusos hangszerre számít, ütemegysége ingadozik a brevis és a semibrevis között, ütemjelzés nincs, a hangolás a német írásnak megfelelőleg egy egészhanggal magasabb (A-hangolás), mint a vokális eredetié, vagy az olasz tabulaturáé. Modern kiadásban tehát a darabok visszatranszponálандók G-hangolásba.

Az ismertetett forrásokban a következő kompozíciók, Bakfark műveinek teljes ránkmaradt állománya, találhatóak:

(Az egyes kiadványokat megjelenési évszámukkal, a három kéziratot lelőhelyük kezdőbetűjével jelzem).

I. Fantáziák (1552 : ricercarok)

1. 4 vocum	1552, 2 v; 1564, 2 r;	1574
2. 4 vocum	1552, 2 v; 1564, 2 r;	1574
3. 4 vocum	1552, 2 v;	
4. 4 vocum	1552, 2 v;	1603, 22 v
5. 4 vocum		
6. 4 vocum	1565, 1 r; 1569, 2	
7. 4 vocum	1565, 1 v; 1569, 5	B, 23 v
8. 4 vocum	1565, 3 r; 1569, 11	B, 25 v
9. 4 vocum		B, 7 v
10. 4 vocum		B, 8 v
		B, 21 v

II. Táncdarab (variáció)

Passomezzo

K, 43.

III. Átirások

a) motetták

Gombert:		
Aspice Domine		
Muro tuo, 4v.	1552, 10v; 1564, 6r;	
Jachet de Mantua		
Aspice domine 5v.	1552, 15r	
Loyset Pieton:		
Benedicta es		
Per illud Ave 6v.	1552, 17r; 1564, 11r;	1574;
Richafort:		
Hierusalem luge		
Deduc quasi torrentem, 5v.	1552, 20v;	
Clemens non papa:		
Jesu nomen		
Sit nomen, 4v.	1565, 5r; 1569, 19;	A, 3b;
Clemens non papa:		
Erravi sicut ovis		
Delicta iuventutis 4v.	1565, 6v; 1569, 24;	A, 12b;
Clemens non papa:		
Circumderunt me		
Quoniam tribulatio 4v.	1565, 8r; 1569, 30;	
Gombert:		
Cantibus organicis		
Fundite cantores, 4 v.	1565, 9v; 1569, 37;	

Gombert :		
Domine si tu es		
Cumque vidisset, 4v.	1565, 12v:	1569, 48;
Gombert :		
Venite filij		
Servite domino, 4v.	1565, 14v:	1569, 57;
Arcadelt :		
Exaltabo te		
Domine in voluntate, 4v.	1565, 17r:	1569, 66;
Josquin des Prez :		
Qui habitat		
Non accedat, 4v.	1565, 19r:	1569, 74;
Lasso :		
Veni in hortum meum, 5v.		1573, 25;
Josquin des Prez :		
Stabat mater		
Pia mater, 5v.		B. 150v;

b) chansonok :

Crecquillon :		
Le corps absent 4v.	1552, 23r ; 1564, 15r:	
Jannequin :		
Or vien ça vien 4v.	1552, 24r: 1564, 16r:	1574 ;
Rogier :		
D'amour me plains 4v.	1552, 25r: 1564, 17r:	1571, 41v: 1574 ;
(Crecquillon) [Sandrin]		
O combien 4v.	1552, 28r:	
Jannequin :		
Martin menoit, 4v.	1552, 29r:	
Jannequin (Crecquillon) :		
Un gay berger, 4v.	1552, 30v:	
Josquin des Prez :		
Faulte d'argent 5v.	1565, 23r: 1569, 90;	1574 ;
Jannequin :		
Je prens en gre 4v.		K. [41a];

c) madrigálok :

Arcadelt :		
Si grand'e la pieta 4v.	1552, 32r: 1564, 20v:	1574 ;
Arcadelt :		
Il ciel che rado 4v.	1552, 33r: 1564, 22r:	1574 ;
Arcadelt :		
Che piu foc'al		
mio foco 4v.	1552, 34r: 1564, 23r:	1571, 63r ;
Arcadelt :		
Quand'io pens', 4v.	1552, 35r:	
Verdelot :		
Dormend un giorno 4v.	1552, 37r:	
Verdelot :		
Ultimi miei sospiri 4v.	1552, 38r:	
Yvo :		
Pace non trovo, 4v.		B. 149v ;

d) lengyel dalok :

Ismeretlen szerző :		
Czarna kroua		B. 123v ;
D. M. A. (szerző kezdőbetűi ?)		
Albo juss dalei		
thrawacz nye moge		B. 152v ;

III.

BAKFARK BÁLINT ÁTIRATAI

Homofon ornamentális tétel, futamokban gazdag előjáték, akkordikus tánc és táncdal azok a népszerű formák, amelyekből a lant egy győzedelmes hangszeres stílus megteremtésére vállalkozott. De mielőtt a lassan feltörekvő hangszer megszerezte a hegemoniát a zenei stílus és a zenei szemlélet felett, emelkedése a közbeeső idők divatjainak és gyakorlatainak tett engedmények sorozata. Megkísérlik megnevelését: mint számtalan ábrázolás tanúsítja, egészen a XVI. század közepéig belevonják a lantot a kor jellemző együttesébe: együtt szerepel a hárfával, fuvalával, violával stb., ami, ha nem tételezünk fel egy bizonyos generálbasszus-gyakorlatot (mint pl. az orgonának a vokális zenélésben való részvételénél is), a hangszer sajátosságainak és képességeinek feláldozását jelenti. Másrészt kénytelen volt a lant műsorát és ennek megfelelőleg játéktechnikáját és húrozatát is kibővíteni, midőn a korszerű műzene irodalmát is hatalmába kerítette. Ebben a harcban a természetes adottságok és a zenei műveltség között a hangszer maradt győzedelmes és nemcsak legyűrte a lantjátéknak ezt a magas kultúráját, hanem aláásta még az alappilléreit is annak a világnak, amelynek ez a magas kultúra életét köszönhette. A századközép hangszerszerűtlen renaissance-stílusának feloszlását és a korabarokk szabadon rögtönző, hangszer-meghatározta, homofon-akkordikus zenéjének győzelmét nem utolsó sorban éppen ennek, a hangszer és a stílus között lefolyó küzdelemnek kell tulajdonítanunk.

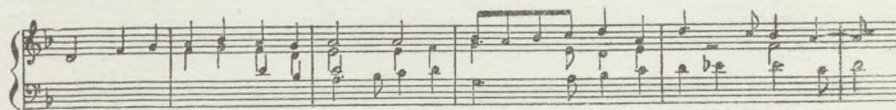
A XVI. század lantirodalma tisztán mutatja a fejlődésnek ezt a kettős irányát. Olyan lantosok (játékosok és komponisták) mellett, akiknek legfőbb érdeklődését a hangszer technikája és sajátosságai foglalják le, egészen a 60-as évekig egyre gyakrabban lépnek fel olyan jelentős személyiségek, akik a hangszert megnevelik, a népszerű rétegekben gyökerező irodalmát a humanizmus magas

művészetéhez közelítik és a hangszer minden irányú képességeit akarják bizonyítani. Bámulatos energiával és találékonysággal, zenei képzettséggel és technikai virtuozitással áttekintik a műzene egész birodalmát és képessé teszik a hangszert minden korlátozottságának áthágására és olyan feladatok megoldására, amelyekre természeténél fogva nem alkalmas. Értékes zenét írnak, amely meghalt a korról, amelybe tartozott és meghátrálni kényszerült az időtlen technika és a győzelmesen hegemoniára törő hangszerszerűség elől. Ennek a humanisztikus, nagyműveltségű, kiváló egyéni teljesítményeiben a legmagasabbszerű technikában csúcsosodó lantművészetnek kivirágzása Bakfark működésének idejére esik és hordozói olyan mesterek, mint Luys Milan, Francesco da Milano, Alberto de Ripa, Simon Gintzler, Melchior Neusidler, Emmanuel Adriaensen-Hadrianus és — talán leginkább — Bakfark Bálint.

Windakiewicznek egy megjegyzése alapján az erdélyi származású Anton Roth, alias Antonio Rotta páduai lantjátékost és zeneszerzőt tartják Bakfark mesterének. Úgy vélik, hogy mint honfitársa és mint ismert virtuóz, ő lehetett lant-tanulmányainak legalkalmasabb vezetője. Ennek az okmányyszerűleg nem bizonyítható feltevésnek semmi értéke sincs, ha Bakfark általános zenei művelődésének menetére akarjuk vonatkoztatni. Bakfark és Rotta más-más zenei régiókban mozognak, még a lantzene szempontjából is. Rotta egyike azoknak az olasz kismestereknek, akik folyamatos játékmódor, túlnyomólag improvizáló-hangszerszerű fantázia és elegendő zenei műveltség felett rendelkeznek, hogy a hangszer szellemében alkossanak és a társasági zenét elláthassák. Ismerik hangszerük hangzási lehetőségeit és sajátosságait, tisztelik annak természetes határait és a maguk kis körében gyakran kiválót alkotnak. Szándékosság nélkül és tudattalanul a jövőért dolgoznak és tisztelettel tekintenek fel arra a magasabbrendű művészetre, amelyet csak szerényen mernek utánózni és amelynek hanyatlását előkészítik.

Antonio Rotta egy nyomtatott kötetet hagyott reánk: „*Intavolatura de Lauto de L'eccelementissimo musico M. Antonio Rotta di Recercari, Motetti, Balli, Canzon francese da Lui composti et intabuladi nouamente posti in luce. Libro primo. In Venetia appresso di Antonio Gardane. MDXXXVI.*” (Egyetlen példánya a bécsi nemzeti könyvtárban.) Néhány darabját, előjátékokat és táncokat, Hans Gerle átvett publikációjába: „*Ein Neues sehr Künstlichs Lautenbuch*” (Nürnberg 1552) (példányai: Berlin Áll. könyvtár, Lipcse Egyetemi könyvtár és Bécs Nemzeti könyvtár). Ha megfigyeljük *ricercarjait* és *praeambulumait*, úgy elsősorban a fej-motívum expozíciójában a szólalmok szabad kezelése tűnik fel. Az imitáció ellenére keresztültör a

hangszer homofon alaptermészete, ámbár láthatóan igyekszik, hogy a vokális formákat megközelítse és lineáris szólamvezetést érjen el. Telt harmóniák, szextakkordsorok tolakodnak elő és elhomályosítják a vokális formáknak azt a tükrözését, amelyre a művek törekednek.



Antonio Rotta : Praeambulum (Gerle : Das 17. Praeambel) T. 1—6.

A világos szólamvezetésre kevés súlyt helyez : szabadon belépő töltőhangok, nyolcadmozgásba feloldott akkordok, a basszus lantszerű utánütései kidomborítják a hangszeres jelleget, amely már az átimitálás elkerülésében, a homofóniára és a harmonikus változottságra való törekvésben megnyilatkozik. A polifon írásmód csak a közbeeső záratokban jut érvényre, amelyek a madrigálirodalom szokásos formuláit ismételtetik. Pl. :

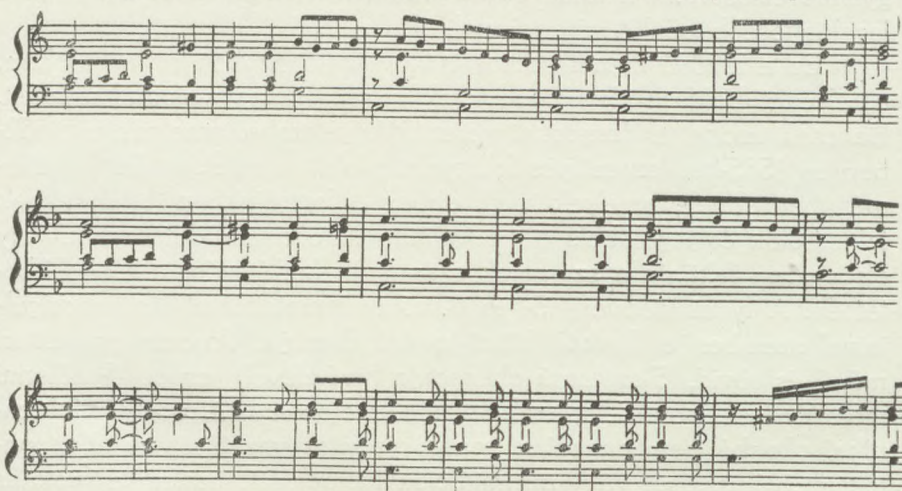


A. Rotta : Praeambulum (Gerle : Das 17. Praeambel) T. 32—38.

Ez a részlet világosan mutatja, hogyan ingadozik az írásmód lantszerű homofónia és vokális jellegű műzenei polifónia között. Figyeljük meg az ürességet, a tanácstalanságot, az önállótlanyságot a közepszólamok vezetésében, amelyek csak röviddel a kadencia előtt alakulnak át szokványos, lineárisan értelmes fordulatokká. Itt már nem polifon szellem uralkodik, itt keresztültör a hangszer és megteremti tulajdon nyelvét.

Milyen másképp alakul Rotta írásmódja, ha a vokális műzene terhétől mentesen szabadjára engedheti hangszereit és instrumentális képzeletét! A tánczene az ő igazi birodalma. A telt fogások¹ akkordikus-ornamentális egymásutánjának ritmikus ereje itt nyilatkozik meg. Valami friss, szabad, életteli vonás árad ezekből a tételekből, amelyeknek négyszólamúsága nem nyögi a polifónia kötöttségét és

szívesen enged a hangszer követelményeinek. Csak a kitarított akkordok zárlat-késleltetései, fel-le gördülő futamok és lantszerű után-ütések díszítik a homofon tételt és annak ritmikai egyformaságát, amellyel az eleven táncmetrum is szembeszáll. Az ornamentika szívesen szegődik a forma alakításának szolgálatába, mint a fokozásnak, vagy egyes ismétlődő formarészek kiemelésének eszköze. Passamezzo, gagliarda és padoana összefüggő csoportokat, szviteket alakít, amelyeknek egyes tagjait nem annyira a melódiának, mint inkább a harmóniai alakzatnak azonossága köti össze.¹ Sajátos ingere van a $\frac{4}{4}$ -es, $\frac{3}{4}$ -es és $2 \times \frac{3}{8}$ -os metrumok szembeállításának és az azonos anyag alkalmazásának a metrumok eltérő jellegű 8-üteműségére. Egy ilyen szvit darabjainak kezdő ütemei szolgáljanak például:



a) A. Rotta: Passamezzo (Gerle, Nr. 15.), b) A. Rotta: Gagliarda (Gerle, Nr. 16.),
c) A. Rotta: Padoana (Gerle, Nr. 17.)

A lantzenének ehhez a fajtájához Bakfark Bálint művészetének alig van köze. Bárki volt is mestere, sokat köszönhet neki: hangszerének alapos ismeretét, csodálatraméltó virtuozitását. Ezek az erények, amelyeket kortársai magasztalnak és amelyek reánkmaradt műveiben a mi bámulatunkat is kivívják, állítólagos mestere, Antonio Rotta művészetében is gyökerezhetnek. De zenei műveltségét, zeneszerzői iskolázottságát, biztos izlését és intavoláló-művészetét semmiképen sem lehet Rotta befolyásával magyarázni.

Ha megtekintjük azokat az átíratokat, amelyeket Bakfark kora vokális mesterműveiből készített, arra a következtetésre kell jutnunk, hogy az átírásnak olyan modorától, amely virtuóz, csillogó lantha-

¹ V. ö. Tobias Norlind: Zur Gesch. d. Suite, Sammelbände der Internat. Musikgesellschaft VII. 2. (1906).

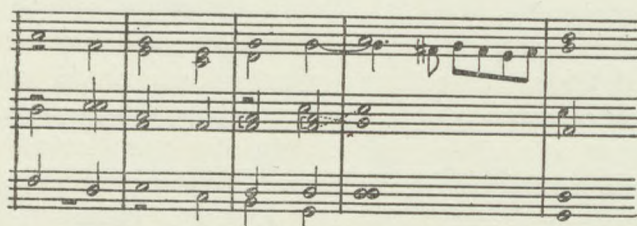
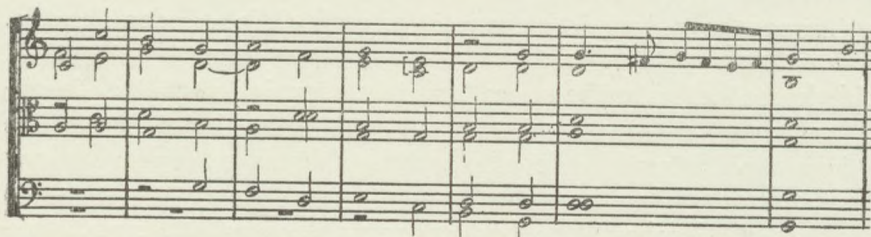
tásokban, kecses futamokban és telt, töltőhangokkal sűrített akkordokban, szabad oktavismétlésekben, kötetlenül vezetett, lantszerűség okából megváltoztatott szólamokban a hangszert juttatja jogaihoz, fokról-fokra egy szigorúbb, lantszerűtlen, a vokális mű külső formáját változatlanul hagyó átírásmódhoz ér el, amelynek „lantkivonat” (per analogiam „zongorakivonat”) szerű képét csak a zárlatok trillázó késleltetései, a lanton nem eléggé kihangzó hosszú hangok hiányosságát elfedő szerény áthidalások és a motívumokban rejlő melodikus erők kibontása és ornamentális aláhúzása élénkíti. A muzikális lantjátékos, aki mindent elsősorban hangszere szempontjából tekintett, átadja helyét a zenésznek és zeneszerzőnek, akinek figyelme elsősorban a műre és annak az instrumentális átírásban való legelőnyösebb beállítására irányul.

Ez a fejlődésmenet pontosan követhető azokon az átírásokon, amelyeket Bakfark idegen mesterek vokális kompozícióiból készített. Ha csak azokat a darabokat vesszük figyelembe, amelyek az 1552-ben és 1565-ben személyes felügyelete alatt megjelent két gyűjteményben állnak, amelyek tehát abban a formájukban hiteleseknek tekinthetők és legalábbis per terminum ante quem datálhatók, úgy elsősorban feltűnik a szólamok számának korlátozása a későbbi kötetben. A lyoni kiadvány 5- és 6-szólamú motettáival és madrigáljaival szemben a krakói kötet (utolsó darabja, Josquin egy áttört művé és rövid, 5-szólamú chansonja kivételével) csupa 4-szólamú motettát tartalmaz. A sokszólamúság irracionálisát, amely már technikai okokból sem engedi a vonalak pontos vezetését, az ellenpontok szétválasztását vagy az imitációk kiemelését, hanem a vokális polifóniát akkordikusan kötött, az egyes szólamok váltakozó díszítéseit egyetlen dallammá összefogó lanttétellé alakítja, a későbbi művek messze elkerülik. Olyan helyek, mint :



Verdelot, *Ultimi mei sospiri*, T. 35–46.

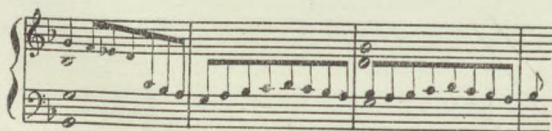
ahol az alsó szólamok szép imitációját jelentőségétől és jellegétől teljesen megfosztja az a mozgás, amelyet nem mint az imitált motívum díszítő megelevenítését, hanem mint melódiát érzünk, vagy pl.:



Loyset Pieton: *Benedicta es*, T. 120–132.

ahol, ezzel szemben, az akkordikusan érzett komplexum utolsó kontrapunktikus emlékeit is elfedik a töltőhangok és a csupasz, díszítetlen izometria, Bakfark 1565-ös kiadványában nem fordulhattak többé elő. Ezek a korai átírások a polifónia ideális elképzelése ellenére éppen annak irracionalitásával számolnak; a lant ősi jellegéből fakadnak: a telten zengő hangzatok varázsából.

Ilyen, a lantból eredő és a lant számára kitalált, a polifóniát zavaró vonások lépten-nyomon fellelhetők az első gyűjteményben. Különösen jellemző az a mód, ahogyan az egyes formarészek záratait ornamentális mozgásokkal megeleveníti és áthidalja:



a) Jannequin: *Or vien*, T. 39–41., b) (Crecquillon) [Sandrin]: *O combien*, T. 19–22., c) Jannequin: *Un gay berger*, T. 12–14.

Ezek a futamok, amelyek nem találják meg igazi torkolatukat, nem okoznak ugyan súlyosabb zavarokat a szólamok szövedékében, de elképzelhetetlenek egy teljesen polifon szellemű átiratban. Jellegzetes lanthatások, amelyeknek az a rendeltetésük, hogy az előadásnak fényt, mozgalmasságot és eleganciát adjanak. Mint minden ékesítés, rögtönző, de a vokális mintával szemben, hangszeres természetűek. Bakfark későbbi műveiben sem hagyja a részzárlatokat ékesítés nélkül, de ezeket az ornamenseket az a szólam hordja, amelyik az új motívumot viszi tovább: de ellenkező esetben is az ornamens egy és ugyanazon szólam keretében marad (Ez alól csak kevés kivétel akad, így pl. *Gombert, Cantibus organicis*, II. pars, 64. ütem). Felhozhatnók ezzel szemben, hogy az 1552-i kötet motettái is megőrzik a szigorú szólamvezetést a kadenciákban és hogy a kadenciák lantszerű mozgásától való elfordulás nem a puritánabb munkamódnak, hanem a motetták szerkezetének, egymásbakapaszkodó motívumainak, állandó és zavarhatatlan átimitálásainak tulajdonítandó. De ha szembeállítjuk a korai és késői motetta-átiratokat, kitűnik a korai művek ornamentikájának lantszerűsége. Ezek az átiratok megalkuvást jelentenek egyrészt a hangszer technikája, másrészt a polifon írásmód sokszólamúsága és lehető pontos követése között. Nem véletlen, hogy csak a könnyű kézzel odavetett, a hangszerrel szemben súlyosabb igényeket nem támasztó 4-szólamú darabok mutatják a lantszerű hatásoknak nagy tömegét. A késői motetta-átírások azonban technikai szempontból minden tekintetben fejlettebbek, ámbár csak 4-szólamúak és az átírás művészetének sokkal fölényesebb biztonságát mutatják, mint a korai motetták. Ennek ellenére szólamvezetésük teljesen alkalmazkodik a mintául szolgáló vokális tételhez és nem alkalmaz olyan önkényességeket, mint az oktáv-áthelyezések (*Verdelot: Ultimi mei sospiri*, 32. és 44. ütem; *Jachet de Mantua: Aspice Domine*, 147—150. ütem), vagy egyes szólamok elhagyása (*Verdelot: Dormendo un' giorno*, 34—38. 54. stb. ütem), két szólamnak összefogása egy ornamentális figurációba (*Rogier: Damour me plains*, 54—59. ütem, *Verdelot: Ultimi mei sospiri*, 36—38. ütem), vagy szabadon alkalmazott töltőhangok (*Verdelot: Dormendo un' giorno*, 1—5. ütem). Paradoxonnak hangzik, hogy a tétel annál lantszerűtlenebb lesz és annál inkább alkalmazkodik a vokális mintához és általában a polifon szerkesztésmódhoz, minél jobban uralkodik az átíró hangszerén. A XVI. század legnagyobb lantosainak kiváló virtuozitása éppen abban állott, hogy hangszerükön meg tudták valósítani a leglantszerűtlenebb, a lant jellegétől és adottságaitól látszólag legtávolabb álló feladatokat is. Bakfark is, aki ennek a virtuozitásnak talán legmagasabb fokát érte el, elfordul las-

sanként attól, hogy a lantszerű virtuozitásnak befolyást engedjen idegen művek átírására és eléri a virtuozitásnak talán fejlődéstörténeti szempontból nem, de abszolút értéke szerint mégis magasabbrendű fokát, amely a vokális művek korrekt polifon átírását a hangszer természetes hajlamai ellenére meg tudja valósítani.

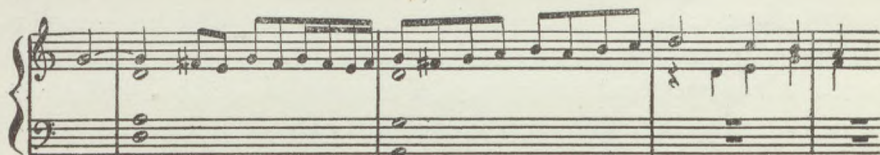
Természetesen túlzás volna, ha ezt az ellentétet a korai és késői átírások között a két kötet valamennyi darabján akarnók bizonyítani. Hiszen az egyes gyűjtemények nem egyszerre keletkeztek, hanem évtizedes munka kiválasztott termékeit tartalmazzák. Lehetséges, hogy a két kötet egyes darabjai időben közelebb állnak egymáshoz, mint olyan művekhez, amelyekkel ugyanazon kötetben foglaltatnak. Mégis korai és hibás volna, ha az átírások időbeli sorrendjét igyekeznénk megállapítani. Hiszen a fentebb felállított ellentét a maga teljességében csak általában a stílusra és a munkamódra vonatkozik. És, hogy még egy korlátozással éljünk, Bakfark előtt bizonyára mindig a hív szellemű átírás ideálja lebegett, de előbb le kellett vetnie a hangszereszerű és hangszerhatásra törekvő lantművészet hagyományainak kötelékeit. Hibás volna tehát, ha egy olyan vonást tekintenénk általánosan kimutatható és tipikus jellegzetességnek, amely ellen — tudatosan vagy tudattalanul — a művész állandóan harcol és amelyet a pillanatnyi helyzet adottságainak megfelelőleg időnként talán teljesen el is tudott nyomni.

Az intavolálás lantszerűsége vagy lantszerűtlensége nem merül azonban ki a szólamvezetés hűségének, a szabad zárlati ékesítések előfordulásának vagy hiányának stb. kritériumaiban. Különösen jellemző, hogy az intavolátor mit tart a művön fontosnak vagy jellegzetesnek. Tehát nem csak a technikai szempontok játszanak fontos szerepet, hanem a feldolgozó szellemi állásfoglalása is a művel szemben. Szabad rendelkezésére állnak olyan eszközök, amelyek a mű egyensúlyi helyzetét megváltoztathatják: a mű fontos vonásait módjában van hangsúlyozni, vagy eltörülni, jelentéktelen dolgokat kiemelni, vagy ujjíteremteni, egyszóval: a mű vázának pontos reprodukciójában is ornamentika tekintetében tetszése szerint járhat el.

Bakfark ornamentáló művészetére már Koczirz nyomatékosan rámutatott. Gazdag teremtmő fantázia működik benne: a trillázó késleltetések, a mordent- és praller-láncolatok, a futamok és körülírások ritmikus és melódikus gazdagsága alig tekinthető át. Ornamentikájának jelentős szerepe van a mű stilisztikai alakításában. Az ékesítés ugyan még mindig abból a szükségletből fakad, hogy megelevenítsen hosszan kitartott hangokat, szüneteket, egyhangú mozgásokat és közelebb hozza azokat a hangszer jellegéhez, de alakításának módját és jelentőségét stilisztikus szempontok határozzák.

zák meg. A két kötet egy-egy motettájának összevetése világosan mutatja, hogy a lantszerűség szempontjából mennyire megváltoznak az ékesítés formái Bakfark késői műveiben: a ritmikai változatosság, a prallerek és mordentek váltóhangkombinációi háttérbe szorulnak a folyamatos, vonalszerű diminúció mögött: a vokális ornamentika formái bevonulnak a lantzenébe. Vizsgáljuk meg tehát, hogy hol és hogyan alkalmaz Bakfark ékesítéseket és hogy az ornamentika említett átalakulása mennyiben érinti a műveket.

A Jannequin-chansonok átírataiban alig akadunk ornamensekre. A zárlatokat a szokványos késleltető trillák díszítik, itt-ott egy-egy átfutóhang tűnik fel, különben csak a formarészek kapcsolásainál lépnek fel a fentebb már említett záró fordulatok, vagy az új motívum kezdő hangjait diminuáló nyolcadmozgások:



Jannequin : Un gay berger, T. 38—41.

A visszatérés kezdetét, mint a forma kiemelkedő fordulópontját is szívesen ékesíti:



Jannequin : Or vien, T. 80—83.

Egyes formarészek ismétlésénél előfordul, hogy tovább vezet olyan szólamokat, amelyek a vokális tételben nem haladnak a zárlaton túl:



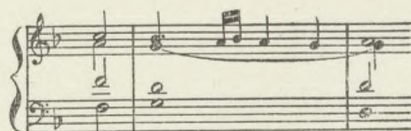
Jannequin : Un gay berger, T. 26—29.

Különben a legjelentősebb ékesítések egyes félhangjegyek feloldásai négy nyolcadhangra:



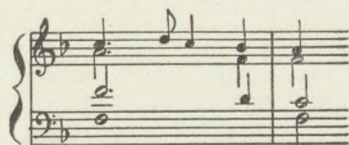
Jannequin : Martin menoit, T. 16.

egy-egy parányzó a nyugvó akkord felett lefelé haladó diszkant menetén :



Jannequin : *Martin menoit*, T. 38.

vagy a felső szólam egy hangjának pontozott díszítése a felső váltóhanggal :



Jannequin : *Or vien*, T. 14.

Ezek a könnyed, vidáman csevegő chansonok nem is bírnak el több ékesítést: már önmagukban is kisebb hangjegyértékekkel élnek és egyéni varázsuk éppen a parlando deklamációban, a szűken imitált, rövid, pikáns ritmikájú, könnyen felfogható motívumok gyors pergésében nyilvánul meg. Az ékesítések még jobban kiemelik a gyors tempót, a friss elevenséget, a gúnyoros mozgékonyt, éppen a zenei forma holtpontjain. Még több ornemens megfosztotta volna e műveket ritmikus alaptermészetüktől.

Más szempontok uralkodnak már *Sandrin* (tévesen *Crecquillon*-nak tulajdonított) *O combien* chansonjának ornamentális kiképzésében. A zárlati trilláktól eltekintve, az ornamentika csak a homofón kezdet ismétléseire szorítkozik. Finom vonása a feldolgozásnak, hogy az *O combien est malheureux* kezdetnek szövegmeghatározta szomorúan, egyhangúan ritmizált homofóniáját érintetlenül hagyja. Az egyes szólamok lassanként kibontakozó egyéni ritmikája az első periódus ismétlésében szépenívelt hullámmozgást idéz elő, amely a visszatérésben háromszorosan megtört ívvé fokozódik és a forma kikerekítésének határozottan javára szolgál.

Bár az ékesítést a mozgás után való vágy hívja életre, alkalmazását más esztétikai szempontok határozzák meg. Figyeljük meg a legszomorúbb, leglassúbb, mozgásban legszegényebb chansont, *Rogier D'amour me plains*-jét. Átfutóhangok, nyolcad-diminuciók, parányzó-láncolatok halmozódnak egymásra és saját értelmet, saját jelentőséget nyernek. Kényelmesen alkalmazható hangokat hagy el Bakfark (üres d-húr a harmadik ütemben!), hogy a szólamokat egy állandó mozgásba olvaszthassa, amely hosszú szakaszokban, mint

Rogier : *Damour me plains*, T. 95—100, 129—138.



dallam tolakszik elő és teljesen figyelmen kívül hagyja a tétel szerkezetét. E dallamon belül a legváltozatosabb ékesítő figurák kerülnek alkalmazásra: fel-le gördülő futamok, a quintet a szexttel váltó trillák, parányzók és mordentek sorakoznak a különböző szólamokban. Kihasználják a vokális tétel átfutóhangjait és szerény ornamenseit, kiélezik pontozott ritmussal, szekvenciákat alakítanak belőlük és feldolgozzák őket. Itt is igénybeveszi Bakfark az ismételt formarészek súlybeli különbségét: a teljesen ékesítésmentes 95—100. ütemekkel szembeállítja megismétléseit (129—134. ütem), meglepő szinkopáival és az ornamensek lendületét megállítani nem tudó zárlat megerősítésével, a basszus lefelé gördülő, a mozgásenergiát kiélő, megnyugtató menetében (l. a mellékelt hangjegypéldát).

A vokális minta igazolja ezt a túlságosan pazarló, de alapos művészi meggondolástól irányított eljárást. Ennek a chanssonak egykori nagy közkedveltsége számunkra nem igen érthető. Hiszen van egy-két csinos dalamfordulata, de egész fakturájában nehézkes, merev és — a gazdagon beleszórt átfutóhangok ellenére főleg ritmus szempontjából — meglehetősen egyhangú. De talán épen ezek a vonások tették az intavolátorok szemében oly becsessé. Egy a Bakfarkéhoz nagyon hasonló feldolgozást hoz Waissel, ez azonban az ornamentika művészi mértékletessége híján a Bakfarkénál sokkal merevebb, mint már Koczirz is megállapította.

Mennyire meggondoltan jár el Bakfark, azt szépen igazolja *Verdelot Dormend'un giorno*-jának átírata. Vessük össze Bakfark feldolgozását a berlini kézirat egy névtelen feldolgozásával (5. szám, fol. 41^v). Midőn tizegynéhány évvel ezelőtt ennek a névtelen feldolgozásnak kezdő ütemeit átírtam, Bakfark munkáját még nem ismertem, és a névtelen műben az ő kezenyomát véltem felfedezhetni

a)

b)

c)

Verdelot: Dormend' un giorno, T. 1-6. (a. Bakfark, b. anonym, c. anonym)

Detailed description: The image displays three systems of musical notation, labeled a), b), and c). Each system consists of two staves: a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment line (treble and bass clefs). System a) shows a vocal melody with a piano accompaniment featuring a prominent eighth-note pattern. System b) continues the vocal melody, with the piano accompaniment providing harmonic support. System c) shows the vocal melody concluding, with the piano accompaniment ending on a final chord. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

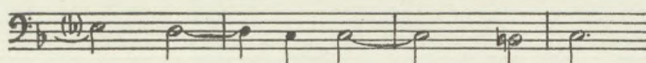
(v. ö. *Ungarische Jahrbücher* III. 404, 13. jegyzet). Az összehasonlítás megmutatja ugyan, hogy a névtelen műve éppen a gazdagabb és gondtalanabb ornamentikában különbözik a Bakfarkétól, de ezek az eltérések elenyészők ahhoz a nagy hasonlósághoz képest, amely — főleg bizonyos hangok elhagyása, illetve hozzáfűzése terén — a két mű között fennáll és a névtelen munka származására enged következtetni. Valójában nem más ez a feldolgozás, mint Bakfark átírásának egy ornamentálisan felfokozott átdolgozása. Szemléltetés céljából ideiktatom a két mű kezdetét (a, b hangjegypéldák).

Az első ütemek teljesen azonosak, a továbbiakban már megmutatkozik az átmenőhangok és zárlati trillák ornamentális túltömöttsége. Hogy azonban a két feldolgozás rokonsága jobban kitűnjék, vessük össze a kettőt egy ugyancsak névtelen harmadikkal (berlini kézirat, 52. szám, fol. 106^v). Ez az átírat a felső quartba van transzponálva és ornamentikája a legteljesebb tervszerűtlenséget mutatja (c hangjegypélda).

Vessük csak össze a felfelé haladó dallam egyre sűrűsödő mozgását a második feldolgozásban (1—3, és 4—6. ütem) a harmadiknak mind jobban megbénuló mozgásával, hogy meggyőződjunk az ornamenti művészi értelméről és értékelni tudjuk az igazán artisztikus fokozást.

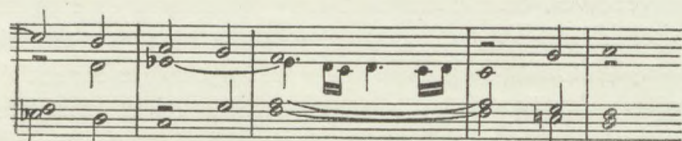
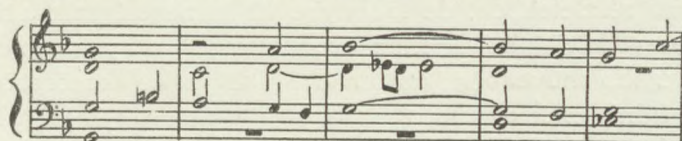
Ilyen művészi érzék nyilatkozik meg Bakfark valamennyi átírásában. Maga a munka mindig finom és tervszerű, csak a feladatok és célok nem maradnak mindig azonosak. Hasonlítsunk össze egy-egy motettát az 1552-es és az 1565-ös kiadványból, hogy megfigyelhessük az ornamentika teljesen megváltozott jellegét és ezáltal Bakfark megváltozott állásfoglalását a vokális mintákkal szemben. Nézzük meg pl. Gombert 4-szólamú *Aspice domine*-motettáját. A főmotívum lassú lépései különösen ritmikai szempontból változatos diminucióban jelennek meg, amely szinte szekvenciált motívumokká sűrűsödve, egy jellegzetesen rajzolt téma jelentőségét igényli. Ezzel azonban megakadályozza a csupasz, díszítetlen főmotívumnak előtérbe lépését az imitációkban is: ezt a motívumot jelentőségétől teljesen megfosztja. A diminuált ellenpontok tehát magukhoz ragadják a vezetést: mozgásaik elsődleges értelmet nyernek és a kifejezés hordozóivá lesznek: az instrumentum-megszabta ékesítésből érzelmes gesztus lesz. Gombert dallamainak vontatott mozgását, sűrűvérrű késleltetéseit vágyódó sóhajokká fokozza, dísztelen, markánsabb hangközeit ömlengő, odaadó mozdulatokká oldja fel, a feszültségeknek és vonzásoknak nagy hullámain a ritmus állandó vibrálásának, a diminuált dallamvonalaknak új, sűrített feszültségvonalakozásaival pótolja. A vokális tétel egyetlen jelentéktelen késleltetésének tematikus kihasználása a kifejezés gyökeres átalakulását okoz-

za: így pl. a 70—85. ütemekben, amelyeknek diminuáló ékesítése a vokális basszus anyagából (76—78. ütem) származik:



Gombert: *Aspice Domine*, T. 76—79.

Méltóságteljesen és szűzi kifejezéssel válnak ki környezetükből az óvatosabban kezelt vagy érintetlen periódusok és ezáltal különös jelentőségre és szinte homofon hatásra tesznek szert (46—55. ütem):



Gombert: *Aspice Domine*, T. 46—55.

A mű formai viszonyait, immanens kifejezését és tartalmát az ornamentális átdolgozás teljesen átalakítja és átértékeli. Új szempontokra, új jelentőségre, új formára tesz szert a mű, cserébe nagy önfeláldozásáért.

Ha mármost az 1565.-i kötet egy motettáját vizsgáljuk, nyomát sem leljük a vokális tétel ilyen átértelmezésének. Az ornemens elveszíti feszültség-jellegét és ezzel együtt jelentőségét a kifejezés és formaképzés terén. Sima átvezetőhangok, amelyek, a vokális szólamok menetébe beágyazva, szinte csak a minta intencióit váltják valóra, és diminuciók, amelyek kizárólag a hosszú hangok megelevenítésére szolgálnak, az ornamentika elemei. Nem homályosítják el a motívumok menetét, nem szedik szét jellegzetes lépéseiket, nem élezik ki feszültségeiket és surlódásaikat. A késleltetéseknek trillákkal való hangsúlyozása is elveszíti motívikus önértelmét és nem lép előtérbe mint önálló dallamanyag, hanem megőrzi díszítő jellegét: elmélyíti annak a dallamfordulatnak jelentőségét, amelyre mint ékesítést alkalmazták. Önmagukban való jelentőségük legnagyobb fokú megnyilvánulása csak annyi, hogy a periódusok összetartozását bensőségesebbé teszik, mint pl.:

Gombert: *Cantibus organicis*, T. 39–41.

ahol az új motívum kezdete (az altban és diszkantban: c-c h c d és g-g fis g a) ugyanazt a trillát viseli, mint a megelőző motívum-csoport zárata (tenor). Gazdagabb alkalmazást nyer a diminúció kétszólamú részletekben, de többnyire itt is megelégszik a törzshangok egyszerű körülírásával, ritmikusan egyenletes nyolcadmozgással.

Az újabb művekben az ornamentika teljes közömbössége a motivika iránt, melodikus és ritmikus jellegzetességének hiánya és tartózkodása a tolakodó érzelmi kifejezéstől, teljes ellentétben áll sűrítési törekvéseivel, önértelmű motívumalkotásával és kifejezésével a korai motettákban. Ebben pedig nemcsak a hangszer elleni harc és győzelem nyilatkozik meg, hanem a feldolgozó felébredt érzéke is a művészi munka tisztelete és a mesterművek igazi megértése iránt: e késői művekben felismeri az alkotórészek misztikus összefüggését, az anyagi megjelenés és a kifejezés elválaszthatatlanságát, a dallam, az imitáció, a polifónia, a formaalkotás mélyebb értelmét.

Minden vonatkozásban érvényesül tehát azoknak az „alacsonyrendű”, hangszerszerű vonásoknak elvetésére irányuló szándék, amelyeket Bakfark korábbi műveiben művészi módon tudott felhasználni és megnemesíteni. Ez az irányzat Bakfark fejlődésével együtt növekszik olyan mértékben, ahogyan egyre jobban behatol a magas művészet lelkébe. Ez az összefüggés azonban mély bepillantást enged a mester művészi fejlődésének menetébe.

Világossá lesz, hogy Bakfark tanítómesterei korának legkiválóbb zenészei voltak. Érdeklődésének köre három generáció művészetére terjed ki, Josquin des Prés-től Orlandus Lassus-ig. E két névvel a legmagasabb művészi eszményeknek jegyezte el magát, egy olyan stílusnak, amelynek elejét és végét éppen ez a két személyiség jelzi. Josquin és Lassus mellett átdolgozásai között ott találjuk az idősebb Yvo, Richafort, Jachet de Mantua, Loyset Pieton, Crecquillon [Sandrin], Jannequin, Rogier, Verdelot, Arcadelt, Gombert és Clemens non papa műveit. Figyelemreméltó, hogy későbbi kiadványának átiratai között Josquin említett finom chansonja mellett csak Gombert, Clemens non papa és Arcadelt művei szerepelnek. Ez a három név azonban már művészi meggyőződést, egy határozott stílus-irányt jelez: a telt, sűrűszövésszerű és mégis polifón, lineáris szerkesztésmódra, világos formai diszpozícióra és arra a kifejező művészetre való hajlamot, amelynek

mélysége és jellegzetessége nem a modoros-szentimentális alaphangulatban, a hangvétel szelid közhelyeiben, hanem a dallamfordulatok finomságaiban, a vonalak térszerű ellenmozgásaiban, a bársonyos melegségű harmonizálásban, a nyugodt architektonikában rejlik. A mesteri technikának ebben a korában a legkifejezőbb fordulat is közkinccsé válik és ezzel a szentimentális kifejezés jó modorra. Egy-egy finoman ívelt fő-motivum, egy-egy álmodozó kifejezéssel telt zárófordulat, egy-egy sajátos, csintalan homofon-parlando frázis megragadja a közfigyelmet és ezentúl mindenütt, minden mesternél, minden hasonló hangulatú műben hangról-hangra visszatér. Ez a korszak annak a lassan megkövesedő stílusnak az ideje, amely még a rögtönzött ékesítést is megkísérli elmeszesíteni, racionalizálni, pedagogizálni. És talán éppen az említett három mester művei a leggazdagabbak ilyen fordulatokban, de egyszersmind olyan felfedezetlen, utánózzathatlan vonásokban is, amelyek a műnek különös varázsát, egyéni szépségét és félreismerhetetlen jellegét alkotják. Azoknak a sokféle mozgalmaknak középpontjában állanak, amelyek a fiatal manierizmus felülete alatt erjednek: a nemzetközi késő-renaissance beérett stílusát képviselik.

Bakfark Bálint minden igyekezete már kora ifjúsága óta az volt, hogy elsajátítsa az időszerű zeneszerzőtechnikát, korának stílusát és szólásformáit és kövesse a nagy mestereket. Maga mondja krakói lantkönyve előszavában: „*Horum (a nagy mestereknek) ego tum adolescens vestigiis adhaerens, omne aetatis meae tempus in excolenda et exornanda hac arte . . . contriui.*” Az átírások az ő iskolája, a zeneszerzők az ő mesterei; láttuk, hogy a legjobbkat választotta ki. E három mester műveinek átíratái (amiben különösen Gombert és Clemens játsszák a főszerepet) megmutatják nekünk Bakfark útját: lanttechnikájának, átíró művészetének, izlésének, ideáljainak és zeneszerzői tevékenységének fejlődésmenetét.

Néhány szóval meg kell még emlékeznünk e helyütt Bakfark passamezzo-járól és két lengyel dal-átíratáról. Az utóbbiakkal *Opienski* (III.) bővebben foglalkozott. Ő arra a végeredményre jut, hogy ezek a dalátíratok nem lehetnek azonosak azokkal a „dalokkal,” amelyeket Bakfark 1561-i levele szerint Albrecht porosz herceg számára készített. A magam részéről ezt a véleményt nem tudom osztani. *Czar-na krowa* („Fekete tehén”) imitativ, madrigaleszk szerkezetű mű. *Albo juss dalei thrwacz nye moge* („Nem tudom tovább elviselni”) pedig egy diszkantdallam homofon harmonizálása. *Opienski* mindkét mű néhány ütemét közli és megkísérli dekolorálni. Az első mű átírása mai hangjegyekre nem egészen helytálló:



(Opienski)

Mint az én átírássommal való összehasonlítás mutatja,¹ Opienski figyelmen kívül hagyja a 2. ütemben az alt b félhangját, két helyen az eredeti szöveghez a kopista később bejegyzett variánsait fűzi hozzá (3. ütem, 2. negyed és 4. ütem 1. negyede) és az alt hangjegyeit ismét kihagyja. A dekolorálási kísérlet tarthatatlan eredményre vezet: a második dal figurációja sajátos rajzú és kifejezőerejű szabad ékesítés, amelyet nem lehet ugrásszerű, szinkopáltan ritmizált egyszerűbb vonalra visszavezetni, az első mű szólamvezetése pedig a redukcióban teljesen önkényes.

A második dal szerzőjének neve a D. M. A. kezdőbetűk mögött rejtőzhetik. Opienski szerint a *Czarna krowa* forrásában Bakfark iniciáléja előtt a G. K. betűk állanak. A magam részéről, ismételten megvizsgálván a nevezett helyet, határozottan „gez.”-t olvasok, kis „g”-betűvel. Sajnos, e két kompozícióhoz semmiféle vokális mintát nem sikerült felkutatni, pedig nagyon érdekes volna megtudni, hogy mi rajtuk eredeti és mit tett ehhez hozzá Bakfark. A második dal sajátságos hatását elsősorban Bakfark szép, eredeti és kifejező ornamentikájának köszönheti és az első darab, ez az egyszerű és robusztus táncdal is, strukturájában, főleg a mindent megmozgató eleven ornamentikában, Bakfark kezenyomát látszik viselni. A feltételezhető vokális mintákat bizonyára nem kezelte olyan kegyeletes kézzel, mint a nagy mesterek vokális műveit: intavolálásuk és feldolgozásuk Bakfark, a lengyel udvari lantos praktikus tevékenységének eredménye. Valahogyan az eredeti kompozíció és az intavolálás között állnak és többet köszönhetnek a feldolgozónak, mint szerzőjüknek: művészi értéküket és előkelő hangulatukat.

¹ V. ö. a varsói „Muzyka”-ban (1929) megjelent cikkem mellékletét.

Ami a passamezzo-t illeti, utalnom kell e forma történetét érintő munkáimra.¹ Bakfark műve a moll-passamezzo-témát, a passamezzo antico-t dolgozza fel, abban a formájában, amely a periodizálást nem a durparallelből, hanem a tonikából indítja. A passamezzo a korai művek minden jellegzetes vonását fokozottan mutatja. A basszus-téma felett a szólamok rögtönzésszerű szabadsággal mozognak. A diszkant gazdagabb ornamentikájú, gyorsabb mozgású részletei a középszólamok vonalának megszakítását és elhanyagolását idézik elő. A 16-ütemes téma megismétlésének feldolgozása nem variáció-jellegű. A két rész egyformán rögtönzésnek hat. A kézirat nem látszik nagyon megbízhatónak: nyilvánvaló ritmikai tévedései mellett egész biztosan feltételezhető néhány helyen a szólamvezetés megkönnyítése is bizonyos hangok kihagyása és nehéz fogások átalakítása útján. Bakfark e művét nem igen szánhatta a nagy nyilvánosságnak, hiszen hasonló természetű, improvizált variációs formájú műveket nem vett fel kiadványaiba, holott más lantosok éppen a két passamezzo-basszust tucatszámra dolgozták fel és publikálták.

¹ V. ö. a cambridgei nemzetközi zenetudományi kongresszuson tartott előadásomat (1933), a *La Rassegna Musicale*-ban (1934. jan.) megjelent cikkemet: *Italia: Patria del basso ostinato*.

IV.

BAKFARK BÁLINT FANTÁZIÁI.

Fantázia és *ricercar* a műzenei hangszeres gyakorlat első formái. Mindkettő kimutatható már 1500 körül: *ricercarok* előfordulnak Francesco Spinacino *Intabulatura*-jában (Venezia 1507), és fantáziának nevezi már Josquin des Prêz egyik szöveg nélküli háromszólamú művét, amely biztosan még a 15. század végén készült. Mindkét forma helyetfoglal mind a billentyűs hangszerek és a lant, mind pedig a hangszeregyüttesek irodalmában. Természetesen nem tekinthetők a művészi hangszeres játék kezdeteinek; előbb is megvolt a hangszereknek tevékenységi területük: rendelkezésükre állott a műzene egész anyaga. Hogy mennyire számítottak a hangszerek tevékenységére, bizonyítja a 15. század végén és a 16. század elején élő nagymestereknek, pl. Isaac-nak, Agricola-nak, Hofhaimer-nak, Obrecht-nek számos fennmaradt „carmen”-je, amelyek a *chansonok*-tól és német daloktól legfeljebb mozgalmasabb vonalvezetésükben és szólamaiknak nagyobb terjedelmében és merészebb hangközeiben különböznek.

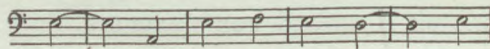
Elismerjük, hogy ez az irodalom elsősorban a technikailag sokoldalúbb billentyűs hangszerek és dallamhangszerekből (*Melodieinstrumente*) alakult együttesek számára volt hozzáférhető, mert ezek mindazt játszhatták, ami hangterjedelmük keretébe esett. Nem így a lant, amely kénytelen a műveket játékmódjához és hangzási lehetőségeihez alkalmazni, tehát lantszerűen intavolálni. Ámbár gyakorlati emlékek nem maradtak fenn, nemigen vonhatjuk kétségbe, hogy a lant-intavolálás már a 15. században ismert és használatos volt. Ezzel azonban két súlyos kérdés merül fel: Miért tűnt el a 16. század elején a kis formák műzenei irodalma (*carmina*) a hangszerek, főleg a lant számára? Hogy van az, hogy a harmincas évek első lantkönyveiben újból felbukkanó hangszeres irodalom a táncokon kívül nem ismer más önálló formát, mint a nagy vokális formának, a motettának utánpótlását: a fantáziát, a *ricercart*?

Az első kérdésre a 15. századbeli intavolálások teljes hiánya nem enged válaszolni. Úgy látszik azonban, mintha a lant a 16. században már formailag lekerekedett, az átimitálás ellenére homofonabb, ritmikában racionalizált chansonok intavolálásai mellett megelégedett volna a hangszeres zene megfelelő eredeti kis formájával: a tánccal. Eltekintve a táncirodalomnak fellendülésétől a 30-as években — ami különösen tematikusan összetartozó táncformáknak szvitszerű sorbafűzésében nyilvánul —, úgy látszik, mintha a kis forma terén a műzene és a hangszer között fegyverszünet állana fenn. A nyomtatványok „éneklésre és mindenféle hangszeren való játszásra” jelennek meg, a vokális és instrumentális együttes között a különbség teljesen eltűnik. Inkább beszélhetünk a műzene degradálásáról műkedvelő lantosok rossz átírataiban, mint a hangszeres formák közelítéséről a műzenéhez. De, ha a tánczene célszerűségi kötöttségei folytán nem engedi meg a kis formák átalakítását és kifejlesztését, a másik hangszeres forma, a praeambulum, szabad marad minden ilyen kötöttségtől és a stílus- és fejlődési ellentétek tulajdonképeni hadszínterévé válik. Mint nagybbszerű, formailag kötetlen, szabad formát a nagybbszerű, formailag kevésbé kötött vokális formához, a motettához közelítik. Az eredmény: a fantázia, a *ricercar*, nem mindig egyforma: a tokkátaszerű futamoktól a szigorúan kontrapunktikus hangszeres motettáig hosszú fejlődés vezet, amelynek közbeeső fokai egymás mellett és egymás után fellelhetők. Spinacino és társai primitív kezdeményezéseitől eltekintve, a lantfantázia virágzása csak a 30-as években kezdődik: Luys Milan fantáziái talán az első példái a vokális műzenei irodalomhoz lassanként alkalmazkodó formai törekvéseknek és szerkesztésmódnak.

A motetta legfőbb formaelve az átimitációk láncszerű fűzése. A zártabb formálás legelőször zárótémacsoportokat kristályosított ki, amelyeknek benső összetartozását az élénkebb ritmizálás, a sűrűbb, homofonon ható kontrapunktika biztosítja. Gyakran észlelhető ennek a záró csoportnak megismétlése is. E lezáró komplexum mellett a kezdet tesz szert formaképző jelentőségre; a szélesebben ívelt főmotívum (Kopfmotiv) és kiterjedtebb imitációi a következő témaláncolatokkal szemben bizonyos kiváltságos jelentőséget igényelnek. A kezdő és a záró témacsoport gyakran a harmonizáció segítségével is elkülönül a többi, egyelőre még differenciálatlan formai állagtól: szélesebben kivitelezett kadenciák, az egymással ellentétbe állított fél- és egészszárlatok, a szabad komplexumok elmodulálása a szomszédos hangnemekbe, a kezdetnek és a befejezésnek különleges helyzeti jelentőséget biztosít. Ez az első lépés a szabályos két és háromszakosság, vagyis a motettának a dalformákhoz való közelítése felé.

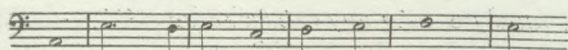
Bakfark Bálint fantáziái a szerkezetében hangszerszerűtlén, motettikus fantáziaforma tetőpontját jelzik. Bakfark résztvesz a motettaforma fejlődésében és olyan műveket alkot, amelyek inkább a forma, mint a hangszer szempontjából értékelendők. Művészetének fejlődésmenete párhuzamosan halad a motetta formai fejlődésével. Ma még nem tekinthető át, hogy a vokális művészetben nevelkedett hangszeres formák milyen mértékben hatottak vissza a vokális formákra, annyit azonban megállapíthatunk, hogy a hangszeres művek szerzői a forma zártsága és koncentrálttsága terén gyakran lényegesen messzebb mennek, mint a vokális művészet mesterei, akiket köt a szöveg és a szövegmegszabta imitáció. Tanulságos ebből a szempontból összehasonlítani pl. William Byrd fantáziáit és motettáit: az instrumentális művekben néha olyan formaképzéshez jut el, amely a tematikus egység vagy a motívumoknak egyetlen alapformából való variatív levezetése által a szigorú fugához közeledik. A vokális művészet terén az ilyen törekvéseket habozás nélkül hajlandó vagyok a ricercar befolyásának tulajdonítani.

Bakfark Bálint valamennyi fantáziájában észlelhető az egyes átimitációknak témacsoportokká, nagyobb formai egységekké való összefogására irányuló törekvés. Mégis, már időben egymáshoz közelálló művek között is alapvető eltéréseket állapíthatunk meg. Hasonlítsuk össze pl. II. és III. fantáziáját (Nb. az első négy fantázia az 1552-i kiadványban jelent meg „ricercar” megjelöléssel; a „fantázia” nevet a párisi utánnyomás adta. Bakfark második kötete már fantáziának nevezi ezt a formát). Mindkét fantázia ugyanazt a szép főmotívumot dolgozza fel. Azonban a III. fantázia még teljesen a láncszerűen végtelenül folytatható forma skémájába illenék, ha utolsó témacsoportja (187—218. ütem) nem részesülne periodizáló ismétlésben (zárlatok: a-moll $\overset{6}{IV}-\overset{43}{V}-\overset{2}{V}-$ A-dur $I=d\text{-moll } \overset{6}{V}-\overset{6}{I}-\overset{43}{V}-I$; és a-moll $\overset{6}{I}-\overset{6}{V}-\overset{6}{I}-\overset{6}{V}$). Az egyes átimitálások egymástól élesen különböző motívumokat dolgoznak fel és harmóniai szempontból sem állanak össze nagyobb csoportokká. Valamivel bensőbb kapcsolat áll fenn a két első formarész (Durchführung) között, amelyeknek a-moll fél- és egészszárlata korrespondeál és a következő, egymásbafolyó, kiképzett kadenciával nem határolt imitáció-csoportok között, amelyeket a félzárlat után következő, különösen markáns motívum

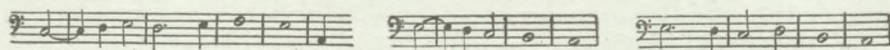


is egymásra utal. Az újonnan fellépő motívum a főmotívumnak változata:

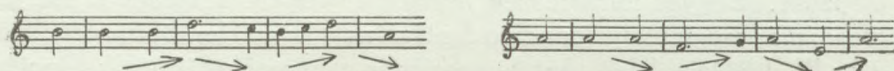




Átimitálása szintén nem alkot egy formai tagot, hanem szorosan kapcsolódik a következőhöz : az a-moll zárlat után egy olyan csoport sorakozik fel, amelynek tagjai ugyanazon motívum változatait viszik keresztül, egymástól csak erőtlén zárlatokkal (a párhuzamos dur-hangnemben) elválasztva :



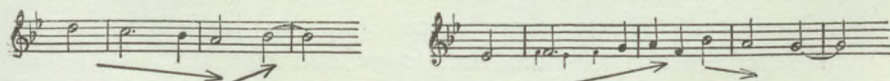
E három kis átimitáció után idegen anyagot hoz egy negyedik, amely erőtlén d-moll zárlat után közvetlenül a záró-motívumba vezet, amely a maga részéről a második motívum megfordítása :



Mint ez az elemzés mutatja, e műben a formarészek szigorú koncentráltságáról egyáltalán nem, motivikus egységre való törekvésekről pedig csak igen szerény mértékben lehet szó, ámbar egyes helyek, mint a forma különösen kiemelkedő fordulópontjai, erősebben előtérbe lépnek. Erre vonatkozólag bizonyos határozott törekvésekre enged következtetni a 94. ütemben, a markáns motívum fellépte előtt a forma éles tagolása, valamint a zárómotívumcsoport finom periodizálása.

A másik, II. fantázia sokkal differenciáltabb formájú. Három jól megkülönböztetett, egyenlő hosszúságú és egyforma jelentőségű részből áll, amelyek, önmagukban motivikusan egységesek lévén, a láncszerű szerkesztési elv redukcióját mutatják három, önmagában zárt szakaszra. Az első rész a főmotívumnak négy, kb. egyenlő hosszúságú (egyenként 16 ütemnyi) átimitálásából áll. Az első és a más sorrendű szólambelépéssel vezetett második átimitációt az azonos basszus kettős-periódusra emlékeztető alakzattá képezi, amely a motívumnak az alsó szólamokban való harmadik átimitálásába torkol-

lik (zárlatok : $g : IV-V ; IV-V ; V-I$). Az altnak a zárlaton túl-áramló ellenpontja vezeti be a negyedik átimitálást, amely a 67. ütemben félzárattal fejeződik be. A középrész az alt új imitációs motívumával a 64. ütemben kezdődik, első átimitálása g-mollban záródik (83. ütem), a második d-mollban (100. ütem). Ezután fellép egy motívum, amelyet az előző megfordításának tekinthetünk :



Átimitálása jól kiképzett, trillával ékesített g-moll zárattal végződik

(114. ütem), amelyre még egy széles kadenciájú, g-mollban álló megerősítő komplexum következik (128. ütem). A zárórész három átimitálásból áll, amelyek belső nyújtásokkal, a 8+16+8-ütemes szerkezetet mutatják és félzárlattal (137. ütem), a molldomináns álzárlattal (153. ütem) és egész zárlattal (163. ütem) végződnek, ami után az egész komplexum megismétlődik és egy a mozgásenergiát kiélő függelékben fut ki. A forma szkémája tehát:

$$A (16+16+16+16) = 1-67. \parallel B (16+16+16+16) = 64-129. \parallel$$

$$C (8+16+8) = 129-163. ; (8+16+8) = 164-198. \parallel$$

$$\text{Coda (4)} = 198-201.$$

A formaalkotás világossága, az imitációs motívumok számának lecsökkentése és egész formarészeknek egy motívumból való kiépítése, az egyes formarészek harmóniai vonatkozásainak szabályozása már megmutatja ennek a fantáziának formai fensőbbiségét a másikkal, III. fantázia felett. Azt hiszem, már e formai kritériumok alapján is következtethetünk a kronológiára: a III. fantáziának keletkezési idejét valamivel korábbra tenném, mint az ugyanabban a kötetben közvetlen előtte álló II. fantáziáét.

Mielőtt e felismerés alapján a harmonika, az ornamentika stb. fejlődésének taglalásába bocsátkoznánk, tekintsük meg a forma továbbképzését a későbbi művekben, hogy kronológiai hipotézisünknek további támasztékokat találhassunk. Vizsgáljuk meg először a krakói gyűjtemény nagyszabású harmadik fantáziáját (f-mollban), bibliográfiánk VII. számát.

Első pillantásra úgy látszik, mintha ez a mű is a lánclövet követné. Ismét egymástól független motívumok átimitálásai sorakoznak egymás után. Nem találjuk meg itt a II. fantázia világos háromrészességét és egyforma súlyú tagjait. Közelebbi megtekintésre azonban kitisztul a kép és a tervszerű diszpozíció, a formaképzés lenyűgöző nagyszerűsége érettebb művészetet mutat, mint a II. fantáziának a motetta és a dalformák (chanson, madrigál) között álló átmeneti formája. Ennek a VII. fantáziának háromrészessége csak a nagy komplexumok szerkezetének ellentétességében nyilvánul meg. Így az első három motívum átimitálásai teljesen zárt formatömeget alkotnak: négyyszólamú átimitálásaik a szólampárokkal operáló középrész áttört munkájával állanak ellentétben. Mindhárom átimitálás a domináns felé irányul és előkészíti a középrészt. Ez a rész egymással korrespondeáló motívumoknak a szólampárokban váltakozó átimitálásából áll és egy táncszerűen homofon hatású, szellemesen ritmizált zárórészbe torkollik, amely egy határozott kettős periódussal a párhuzamos durhangnemből az alaphangnembe vezet vissza.

Ez a külsőleg igen jól diszponált formaépítés első pillanatra

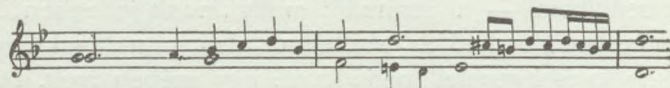
sokkal maradibbnak hat, mint a II. fantáziáé, de a formarészek szembeállításai, az egyes motívumok kidolgozásai oly tiszták és plasztikusak, oly kiegyensúlyozottak és oly jól hangzanak, hogy a formai fejlődés egy magasabb stádiumáról tanuskodnak. A szólampárok összekapcsolása által periodizált ismétléssé fejlesztett főmotívum, — az egyes szólamok és szólampárok csúcs- és mélypontjainak plasztikus szembeállítása, — a harmadik motívumnak jellegben és rajzban az elsőre emlékeztető és ezáltal az első formatagot lekerekítő, folyamatosan továbbvezetett periódusa : egy szépen ívelt, a diszkant mozgásával felfokozott kettős hullám, amelynek kihangzása, — a szólamok és szólampárok egymásravonatkoztatásával fellazított diminuáció, — a zárlatnak ujonnan belépő szólamok által való állandó kitolásával, a középrészbe vezet át (hogy a főcsoport szerkezeti elemzését adjam) — az esztétikai formakultúrának ritka érettségét bizonyítja.

Ez a fantázia kitér a szerkezetnek a dalformákhoz való közeletése elől, amire a fentebb analizált g-moll fantázia törekedett és teljes épségében megőrzi a motettaelvet. A forma továbbfejlesztése tehát nem a két vagy három részre való külső tagolás koncentrációjában mutatkozik, amelynek megvalósítása nem annyira a belső fejlődésnek, mint inkább a vokális műzene irodalmából való átvételnek tulajdonítható, hanem a szerkesztés kiképzésében, a periódusépítés izléses kifinomításában, a szólamkapcsolások ökonómiájában, a szembeállítások és fokozások művészi törvényszerűségében : egyszerűen a mindenkorai forma esztétikai kultúrájú alakításában. Nem a formai diszpozíció hasonlósága, hanem a belső szerkesztés rokonsága kapcsolja össze az olyan műveket, mint a motettikus VII. fantáziát és a berlini kéziratban fennmaradt madrigaleszk VIII. fantáziát, Bakfark egyik legkésőbbi és legérettebb alkotását.

Ez a mű közvetlen hatását szép hangzásának köszönheti : egy olyan természetű szép hangzásnak, amelynek fő alkotórésze nem a kecses melódiavonalak vagy a telt harmóniák kifejezéssel való telítettsége, hanem a jól tagolt, plasztikus, közvetlenül érzékelhető és megragadó forma maga. Nemes forma ez : szépségét és finomságát tükrözteti a vonalvezetésben, az ornamentikában, a harmonizálásban.

A háromrészes forma első szakasza 12 ütemből áll és gazdag tagolásával eleven organizmusnak hat. A felső szólam melódikus gondolata egy a kvintig emelkedő és a vezérhangra lesülyedő ívből áll (az 5. ütemig), amelyet egy a b'-ig való felkapaszkodás követ (modulációval B-durba). Ez a felfelé törekvő mozgás ismétlődik, a b'-t többször eléri és körülírja és szépen ívelt, kerek mozgással tér vissza g'-re (Zárlat g-mollban, 12. ütem). Ez a gondolat egységes me-

lódikus vonal, amelynek feszítőereje d'-től d''-ig terjed és csak két helyen mutat tagolódást: az első dallamív befejeztével (5. ütem) és a b'-re való első felemelkedés után (7. ütem). Ehhez a diszkanthoz egy alt társul, amely szerkezetében híven követi a vele egy szólam-párrá kapcsolt felsőszólamot, úgy hogy a főmotivumban a primből ellenmozgással éri el a dominánst:



Ezzel az egységes 12-ütemes komplexummal, amely esetleg 4 + 2 + 6 ütemre volna tagolható, az alsó szólampár áll szemben. Két ütemmel később lép be ugyanazzal a mozgással, 5. ütemében azonban B-dur zárlat felé hajlik és ezzel a forma számára nagyobb jelentőséget ad a felső szólamok második tagolópontjának. Ettől kezdve a tenor fauxbourdon-szerűen társul a felső szólampárhoz, a basszus pedig csak a 9. ütemben lép be újra B-durban és 4-ütemes motivumával g-mollba vezet vissza. Ezzel a diszpozícióval a forma igen gazdag benső mozgalmasságra tesz szert: az egyik szólampár csúcspontjai a másikkal mélypontjaival esnek össze, az egyiknek nyugvópontjai a másikkal legerősebb mozgási impulzusával; az egyik szólampár 4-ütemességét a másik kitolja, kiegészíti, végül alá-támasztja és egységesen vezeti a kadenciába.

Ennek a periódusnak záróhangja egybeesik megismétlésének kezdőhangjával és ezáltal az ütemhangsúlyok érdekes eltolódását idézi elő. Az ornamentálisan kissé élénkebb ismétlés a 23. ütemben zárul g-mollban a tenor kihangzó figurájával.

A középrész kétszakaszos: egy 6 ütemes homofon szakasz a párhuzamos dur-hangnem dominánsából (F-dur) a molldominánsba (d-moll) vezet, amire egy a fő-motivummal ellentétes kétszólamú mozgás, melyet a két alsó szólam egy ütemnyi távolságban imitál, egy korrespondeáló 6-ütemes szakasszal d-mollban felel. A záróütem

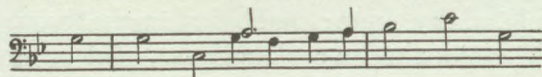
visszamodulál g-mollba (d: V—VI = g: III—I—V—I). A tonika-akkorddal kezdetét veszi az első rész ornamentálisan némileg gazdagabb ismétlése. Ez azonban az elsőfokú szextakkordon végződik és lezárásképp ismétli az első rész 6-ütemes második szakaszát. Biztos ösztönrel kerül el Bakfark a sematikus, hangról-hangra egyező visszatérést és teljesen érzi a formai részek súlyviszonyát. Ez a fantázia is, amelynek skémája tehát ilyen:

$$\begin{array}{ccccccc}
 A & | & A & || & B' & | & B'' & || & A & | & (A) & || \\
 a + b & a + b & c + d & a + b & b & & & & & & & \\
 12 + 12 & 6 + 6 & 12 & 6 & & & & & & & & \\
 23 & + & 11 & + & 17 & & & & & & &
 \end{array}$$

fejlett formaérzékről és ízlésről tanúskodik: egyike a zenei konstrukció e legmagasabb kultúrájának korában a legfinomabb, legnemezebb és legérettebb tételeknek és a vokális irodalom legszebb kompozíciói mellett is méltón megállja helyét.

A forma külsőleges lekerekítésére és a nagy vokálkomponisták műveiben már fellelhető szimmetrikus dalformákhoz való közelítésére irányuló törekvés mellett Bakfark műveiben egy jóval jelentősebb belső differenciálódási folyamatot is megfigyeltünk, amely, nem a forma szempontjából tekintve, tulajdonképpen közönyös, mert efemer „chanson ill. madrigál, vagy motetta” kérdésre igyekszik megoldást találni, hanem a belső formai egyensúlyra és a mindenkor forma szakaszainak jellegzetes szembeállításaira irányítja figyelmét. Csak ez a törekvés teremti meg a szimmetrikus formákhoz való közeledés nem szükségszerű, hanem modoros, külsőleges tendenciájának belső igazolását. Ha erre a felismerésre támaszkodva megkíséreljük a fantáziák kronológikus sorrendjének felállítását, arra az eredményre kell jutnunk, hogy egyrészt a III. és IV., másrészt a VI. és VII. fantázia a formai fejlődés két ellentétes pólusát jelzik. Az első, korai csoporthoz tartozhatik még, talán mint a legkorábbi mű, az I. fantázia. Ez képviseli a legtisztábban a láncszerű szerkesztési elvet: nem találkozunk ismétlésekkel, periodizálásokkal, hangnemi szembeállításokkal, hanem legfeljebb, a négy legjelentősebb kadenciának megfelelőleg, négy nagyobb szakasszal, amelyek közül az utolsónak a mozgalmas, diatonikusan lefelé haladó motívum szekvenciált, szűken imitált kidolgozása által lezáró jellege van. A legjelentősebb bevágás, a II. és III. szakasz között, lehetővé teszi, hogy a formát kétrészesnek tekintsük: olyan kétrészség ez, amelynek nincs benső szükségszerűsége.

A II. fantázia formai koncentráltságához a krakói kiadvány első számának, a háromszólamú V. fantáziának szép és világos kidolgozása áll legközelebb. Ez a mű határozottan kétszakaszos, mindkét rész három-három, csak gyenge záratokkal elválasztott, egymásbadolgozott imitáló csoportból áll. Mindkét szakaszban dominál az első motívum, amelyre a mű többször visszanyúl. A második szakasz ismétlődik és megerősítő kódával fejeződik be, amelynek baszszusa a második szakasz főmotívumát lépteti fel:



A forma rendkívül tiszta és világos.

A madrigaleszk formának, amelyet a VIII. fantázia képvisel, fejlett előkészítője a IX. fantázia. Bár fennmaradt állapotában, külö-

nösen az ornamentika terén, nem maradt idegen átdolgozók kezétől érintetlen (a forrás számos kétséges vonást mutat), annyit mégis megállapíthatunk, hogy a mű már a későbbi kompozíciók mozgalmasabb vonalvezetését mutatja, amiről alant még részletesebben lesz szó. Formájára nézve ez a fantázia háromszakaszos, a szakaszok világos elkülönítésével és szembeállításával, kiegyensúlyozott periodusépítésével és homogén motivikájával, de maga a mű távolról sem olyan lehiggadt, mint legközelebbi rokona, a VIII. fantázia. Az első szakasz a főmotívum kétszer 10 ütemes kettős periódusba foglalt átimitálásából áll. A középső szakasz ugyan egy új motívum átimitálásával kezdődik, de ezt a motívumot újra elejti és egy szekvenciális menetbe torkollik, amely már a záró szakasz anyagát készíti elő. A zárószakasz két 5 ütemes, két- és négyszólamú, ellentétes csoport, amely ornamentális variánsokkal ismétlődik. A forma skémája tehát:

$$\begin{array}{ccccccc}
 A' & | & A'' & || & B & ||: & C :|| \\
 10 & + & 10 & + & 10 & + & a+b \\
 \hline
 & & & & & & | : 5+5 = 10 :| \\
 (20) & & + & (8) & + & (22) & \\
 \hline
 (27) & & + & (22) & & &
 \end{array}$$

A fantáziák kronológikus sorrendje ezekszerint nagyjából a következő: I; III; IV (?); II; V; IX (?); VI; VII; VIII. Meg kell azonban jegyezni, hogy a lyoni tabulatura utolsó ricercarja, a IV. fantázia, melodikus fakturájában már az 1565-i nagy művekre utal.

A forma benső differenciálódása azonban nem elszigetelten folyó jelenség és nem szolgálhat a művek egyedüli jellemző vonásul. A formai differenciálódás nemcsak a mondatok és szakaszok szembeállítását, nemcsak anyaguk ellentétességét jelenti, hanem az egyes szakaszok benső koncentrációját, egyéni arculatú forma-tagok kiképzését is jellegzetes, élesen határolt és önmagukban harmonikus vonásokból. A nyílt forma szólamainak korlátozatlan folyamával szemben itt szigorú rend van: minden hang, minden motívum, minden kadencia feláldozza egyéni akaratát és ezáltal helyzeti energiát, egyéni szerepet nyer. A korai művek hullámszerű mozgásában a szólamok kadenciális ékesítéseinek látszólag semmi jelentőségük nincs a tétel formálásának szempontjából: díszítik a szólamok folyását, — erejük a hullámhegy ereje: újabb hullámokat vonzanak maguk után; szerepük tulajdonképpen csak ugyanaz, mint az egyéb késleltetéseké, amelyeket azért tartunk vissza, hogy még nagyobb erővel törjenek előre. Ilymódon a kadencia-fordulatoknak egész láncolatai keletkeznek:

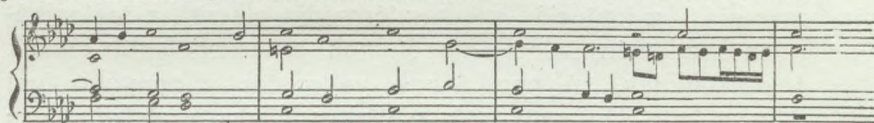
(I. fantázia, 55—65. ütem),

amelyeknek egyáltalán nincs formaalkotó jelentőségük, amelyeket motivikusan nem értékelnek és nem használnak ki és amelyek csak a lineáris szövedék önértelmű törvényeinek és ellenállhatatlan folyamának engedelmesskednek. A szakaszok zárásait szélesen kivitelezett kadenciákkal kell kiemelni, hogy a harmónia a vonalvezetéssel szemben jogaihoz juthasson. Az elszabadult mozgásnak hosszú pályára van szüksége: az újonnan belépő szólamok fokozzák erejét, a szólamok klauzulái új életet lehelnek belé. Ez az ellenállhatatlan mozgás ismeri minden lépésnek, minden dallamfordulatnak értékét és ki is használja. Az imitációk szerkesztésmódja elkerüli a tektonikának minden kezdeményezését: a szólamok rendszertelenül lépnek be és fordulataiknak, súlypontjaiknak változatos viszonyulásaival támogatják az imitációs szövedék életteli, kifejezéssel telített és csak önmagában alapozott szabad mozgását. Amennyire lehetséges, még az egyes szólamoknak is le kell mondaniok egyéni vonalvezetésükről. A motívumok jellegzetes lépései csak néhány hangra terjednek és meghatározhatatlan, kötetlen módon folytatódnak. Hasonlítsuk csak össze, hogyan alakul egy-egy, melodika szempontjából egymáshoz közel álló passzus a II., viszonylag korai és a VIII., viszonylag késői fantáziában:

(II 64—82. ütem; VIII. 28—35. ütem)

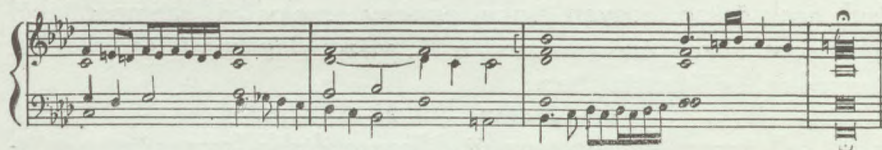
és fel kell ismernünk, hogy az új, differenciáltabb formaképzés szükségessé teszi és előidézi a vonalvezetés, a harmonizáció, az imitáció, az ornamentika, a frázisok benső egyensúlyi viszonyának, egy szóval: a teljes tétel képének gyökeres átalakulását. A motívumok nemcsak rövidebbek, hanem pregnánsabbak is lesznek és megkövetelik teljes egészükben való, majdnem kánoni szigorúságú átimitálásukat, amelyben az egyes szólamok jellegének megfelelőleg formálódhatnak át. Nem alakulnak tehát át további folyamukban semleges mozgássá: minden motívumnak határozott rajza és mozgási energiája van, amelynek teljes kiélésére tör kadenciájával. Az egyes szólamok egyéni kívánságai nem állanak szembe ellenségesen a tétellel; ellenkezőleg: a szólamok változatos hullámmozgása a forma szolgálatába szegődik: a motívumok záratai és belépései az anyag periodizálását idézik elő. A csúcs- és mélypontok szembeállítására válik a frázisok benső szimmetriájának, a harmóniai feszültség pontok alkalmasak az új motívum bevezetésére. A szakadatlan folyamatot az imitációk láncolata biztosítja, a jól diszponált formai tömegekben a hullámozgást a melodikus súlypontok, a tematikus belépések, a zárati késleltetések, a záratok és belépések, nyugvópontok és mozgások szabályossága segíti elő. A hatóerők racionalizálása a formaképzés alapja: a tökéletes egyensúly a ho-

rizontális végtelenségre való törekvés és a vertikális plaszticitás között, a témák határozott rajza és feloldó, ornamentális interpretációja között, a késleltetések kifejezési telítettsége és a tiszta harmóniai periodizálás között, áttört, áttetsző motívum-feldolgozás és az akkordok telt szinessége között. A gazdagodásért nem kell feláldoznia semmit a tétel kifejezőerejéből és folyamatosságából: finom és biztos ízlés rendezi az elemeket és terjeszti maga körül a forma kultúrájának légkörét. Olyan harmóniai fordulatokkal találkozunk, amelyek különösen gondos és szeretetteljes kezelésről tanúskodnak:



(VI. fantázia, 84–87. ütem)

olyan gazdagon kidolgozott zárófordulatokkal, amelyeknek szép búcsúgesztusa — az autentikus zárlat finom plagális körülírása — aligha találhat párjára:



(VII. fantázia, 123–126. ütem)

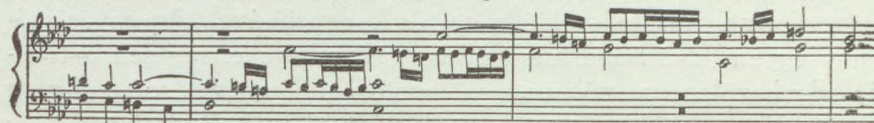
Vessük ezzel össze a korábbi fantáziák harmóniában is, vonalvezetésben is szegényesebb befejezéseit:

I. fantázia: d-moll: I–IV–I.

II. fantázia: g-moll: V–I–IV–I⁶–IV–I.

III. fantázia: a-moll: I–I⁶–V⁶–I–V.

A motívumcsoportok olyan finom művi egybekapcsolását találjuk itt (az imitációs motívum kezdetének kadenciális trilla módjára való kidíszítésében, midőn a felső szőlampár átveszi a motívumot):



(VI. fantázia, 62–65. ütem)

aminek mélyebb értelmét a korábbi művek még nem igen méltányolták:

(IV. fantázia, 58–70. ütem).

Rövid, pregnáns motívumok lépnek fel; egyedül ezekből keletkezhetnek azok a rövid, pregnáns kis formarészek, amelyeknek kombinációból a mű egésze kialakul.

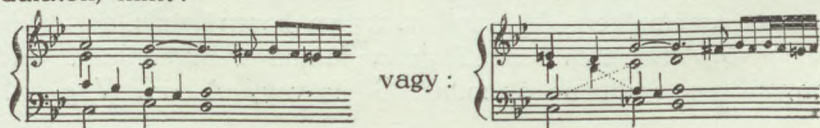
Különösen jellemző a melodikus gondolatok ritmikai fogalmazása. A ritmusok sokféleségével és a korai művek metrikai gazdag-

ságával szemben később egyenletes és szabályos, de melodikusán élesebben rajzolt motívumok lépnek előtérbe, amelyek nem ismernek más diminúciót, mint az egyenletes mozgásba való egyszerű feloldást és a célhangnak azt a túl korai elérését, amely a kadenciális késleltetéseket hívja életre. Sokkalta jelentősebb azonban a motívumoknak ama tulajdonsága, hogy egyértelmű harmonizálást rejtenek magukban. Minden kis kidolgozás tökéletesen kiképzett harmonikus világ, teljesen szükségszerű és biztos harmóniai haladással, — amivel szemben a harmóniai logika a korábbi művekben csak a kadenciáknál és különösen jellegzetes és elkerülhetetlen basszusmozgásoknál jutott érvényre, egyébként azonban másodlagos elemként szerepelt. A késői művekben nincsenek már olyan harmóniai halott részletek, amelyekben terc-rokon akkordok sorakoznak egymás után :

(III. fantázia 50—54. ütem ; III. fantázia 189—193. ütem).

hogy kifejezésre juttassák azt a sajátságos lebegést, azt a határozatlan és rajongó hangulatot, amely végső céljuk. Még szorosabban összefogott részletek is (mint pl. a IV. fantáziának — amelynek a késői művekkel való melodikus rokonságára már utaltam — 174—182. üteme, amely a kétszólamú gondolatot a másik szólamárban való ismétléssel világosan periodizálja, tehát ebben is közeledik a késői művek átlátszó konstrukciójához), olyan harmonikus strukturákat mutatnak, amelyek határozott lépések és nyílt szembehelyezések helyett határozatlan és váltóhangokkal játszó basszusra épülnek és inkább kúszni, mint haladni látszanak.

Elhibázott volna, ha a zenei tételnek ezt a vázolt fejlődését úgy tekintenénk, mint hogyha Bakfark Bálint műveiben fellelhető izolált jelenség volna. A század derekának egész zenéjében mind a nagy formák formális fejlődése, mind pedig a zenei dikció és harmonika alakítása ebben az irányban halad. A chanson-zene parlando deklamációja rányomja bélyegét a melodikus invencióra ; utat tör lassanként egy harmóniai gondolkodásmód ; a kis formák, különösen a madrigál, jelentős vonzóerőt gyakorolnak a motettára. Ezeknek a nagy áramlatoknak Bakfark Bálint sem tudott és nem is akart ellentállni. Fokról-fokra szaporodnak azok a vonások, amelyeknek eredetisége és értéke nem alakításukban, hanem alkalmazásuk módjában keresendő. Közhelyszámba menő formulák bukkannak fel a harmóniákban, a legkifejezőbb záratokban, a formai diszpozícióban. Olyan fordulatok, mint :



stb. a kor általános kifejezőeszközeinek tárából származnak; még a témák pregnánsabb rajza, vagy pl. a felső szólam belépése a dominánsakkord kvintjén egy két- vagy háromszólamú frázis kadenciájában, közkincsei a zenének 1550 körül és után. Hasonlóképpen megtalálható majd minden beszédes fordulat nagy rokonsága a kor irodalmában.

Bakfark Bálint műveinek szépsége és jelentősége azonban nem annyira az *anyag minőségében* rejlik, bár mindig igyekszik a Szépet megismerni és minden kifejező fordulatot használatba venni. Művészetének egyéni vonásai a forma kezelésének nagyszabású voltában, felépítésének biztonságában, vonalainak izléses rajzában, az elemek együttműködésének egységességében, egyszóval: a *munka minőségének* magasrendűségében ismerhetők fel. És e tisztára konstruktív elemeken felül az ornamentális invenció eredetiségében és a hangulati tartalom intenzitásában.

Bakfark-publikációja bevezetésében Adolf Koczirz megkísérli a mester művészetének legsajátosabb vonásait, ornamentikai gazdagságát nemzeti, hazai stílussajátságokra visszavezetni. Bármennyire is világos előttünk Bakfark magyar volta, — hiába mondja Koczirz, hogy „a félmagyarban halálos ágyán felébredt a büszke szász vér,“ kéziratának elégetése nem valami józan szász cselekedet, hanem magyaros virtuskodás, amire hiába keresünk megfelelő szót a német szótárban, meg kell vallanunk, hogy a korabeli magyar erdélyi zenének egyetlen üteme sem maradt fenn, és ha fenn maradt volna is, improvizált ornamentikáját még mindig nem ismernők. A külföldi forrásokban fennmaradt Ungaresca-k, magyar táncok, nem magyaráznak meg semmit, hiszen egészen más szférából származnak. Későbbi, vagy pláne mai népzenei vagy cigány-praxisból egy nemzetközi jellegű zene gyökereire visszakövetkeztetni nagyon merész vállalkozás volna. Bakfark Bálint egyik kiváló képviselője annak a magas kultúrának, amely különbség nélkül elöntötte Európa minden műzene-kedvelő országát. Bakfark művei legfeljebb annyira magyarosak, mint példának okából a korabeli költők latin nyelvű ódái és disztichonjai. Még kevésbbé látom indokoltnak, hogy Koczirz az f-moll hangnem gyakori használatát hazai hatásokra akarja visszavezetni. Nem ismerjük az akkori magyar zenét, még kevésbbé pedig uralkodó hangnemét. Egy ilyen „nemzeti hangnem“, (azaz helyesebben hangfekvés, vagy még inkább relativ hangfekvés) az erdélyi magyar zenében ép oly kevésbé feltételezhető, mint akár az olaszban vagy a németben. Az f-moll hangnem használata a lantzenében kézenfekvő. Amíg nem használtak a lanton F-burdonhúrt, addig bizonyára szívesebben játszottak G-ben vagy A-ban. Vagy talán

Koczirz nem az f-hangnemre, hanem a moll-hangnemre gondol? Ennek kizárólagos használata is inkább Bakfark művészetének személyes vonása lehet, mint egy olyan zenéé, amelyet nem is ismerünk. Az említett magyaros tánczenében pedig a moll éppúgy előfordul, mint a dur.

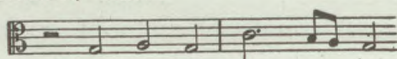
Ha pedig Bakfark ornamentáló művészetét már külső okoknál fogva is személyes stílus-sajátosságnak kell tekintenünk, az ornamentika gazdagsága és nagy kvalitásai ezt a nézetet meggyőződéssé érlelik. A korai művek prallerjeitől és átmenő hangjaitól, amelyek a tétel eleven-szabálytalan folyamatos mozgását díszítik és abba fel szívódnak, a késői művek hatásos és mégis kifejezéssel telített ornamensvonalaiig, amelyekké a témák átalakulnak és kirajzolódnak, vagy a takarékosan alkalmazott egyes parányzóig, amelyek különösen jelentős melodikus pontokat egy-egy fényfolttal tüntetnek ki:

(VI. fantázia, 46., 49. ütem)

minden átmeneti fokkal találkozunk. Minden figura a maga helyén van, mindig változatosan, mindig virtuózan és minden virtuózitáson túl mindig a rajzolásmód ritka finomságával. Néha szinte úgy látszik, mintha e késői művek ékesített szólamai a tematikus anyag felett is igényt tartanának az elsőbbségre: ámbár a motívumoknak plasztikus megmintázásuk és harmonikusan exponált helyen való határozott belépéseik folytán mindenütt kiváló jelentőségük van és megszólaltatásuk a hallgató számára nem sikkadhat el, a fő érdeklődés arra a szólamra tolódik el, amely a motívumot kolorálja és egyetlen nagyszabású diminuált vonalban a többi szólamok frázisai felett szélesen kifeszíti. Így pl. a VI. fantázia fő-motívumának átimitálásában ilyen uralkodó szerepre tesz szert a diszkant. A motívumnak két jelentős vonása van: a kvintlépés és a kvint váltása a szekszttel. A felső szólam, mint dux, sértetlenül hagyja a kvintlépést, amely csak ebben a formában juthat teljes érvényre, és ezáltal biztosítja az imitáló faktúra tisztaságát. A váltóhangot azonban, amely ritmikus ékesítés és ismétlés útján jelentőségében csak gyarapodhatik, olyan természetű kolorálással látja el, amely belső feszültségét és jelentőségét a ritmikában is hangsúlyozza és sokszorosára növeli. A motívum legjelentősebb fordulatainak ebben a szenzibilis, felettebb mozgékony és szépen mintázott felfokozásában már benne rejlik az egész ornamensfrázis mozgási energiája. Felépítésének módjában Bakfark legszemélyesebb sajátosságai ismerhetők fel. Nem ornamens ez többé, nem a még nagy mestereknél (*Gabrieli!*) is fellelhető szokványos diminúció értelmében vett kolorálás, amely a szólam ilyen új alakjának semmi sajátos jelentőséget adni nem akar és a fel-le gördülő futamokat csak mint mozgást, csak mint a mögöttük rejlő dal-

lamvonal megelevenítését értékeli. Bakfark ornamenseinek szinte tulajdon melodikus értelmük van. Kicsiny, szerény ornamenselemekből szinte szekvenciált, jellegzetesen rajzolt, lendületes menetek keletkeznek, amelyeknek gerincét ugyan többnyire egy eredetileg nem ornamentált menet képezi, de ez a menet mégis csak mint gerinc szerepel. Vérért és húsát, színét és alakját, kifejezését és formáját, tehát minden személyes vonását az ornamenstól nyeri, amelyet nem is nevezhetünk igazság szerint kolorálásnak vagy diminúciónak többé, mert üdesége, kecsessége, kultúrája és individuális, felfokozott, szentimentális kifejezése az invenció közvetlenségéről és eredetiségéről tanúskodik: tulajdon hangulata és légköre van.

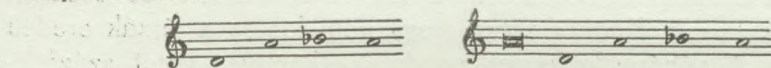
Általában Bakfark Bálint művészetének legkiválóbb tulajdonságai inkább az anyag individuális és sajátos feldolgozásában, mint eredetiségében keresendők. Az a mód, ahogyan egy-egy közhelyszámba menő egyszerű dallamfordulatot kiépít és új oldaláról világít meg és kifejezésben, formában felfokoz, önálló műveiben is megmutatja a magas műveltségű és finom izlésű intavolátort. Valóban: művészete azoknak a nagy mestereknek példáján csiszolódott, akiknek műveit lantra átírta. Fantáziáinak nemcsak szerkesztésmódja és formája utal vokális példákra, nemcsak zárlati figuráit és témabelépéseit veszi a korabeli kifejezésmód formanyelvéből, hanem motívumai és azoknak kombinációi is idegen mintákból, vagy helyesebben a korabeli vokális műzene motívum-kincséből származnak. Nemcsak olyan motívumra célzok, mint:



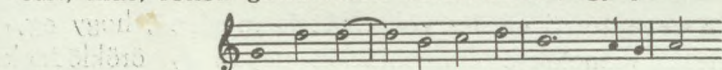
amelyet a XV. század derekáig követhetünk visszafelé, kezdetben mint egy középszólam lebegő mozgását nyugvó záróakkord felett (josquini szekszet, de egészen *Dufay*-ig követhető), amely csak a zenei tétel ritmikus-metrikus strukturájának egyszerűsödésével jöhet mint önálló imitációs motívum tekintetbe, — hanem főleg az 1550-es évek jellegzetes témáira és szólamkapcsolataira, amelyek Josquin tanítványai körének majd mindegyik fiatalabb tagjánál fellépnek és minden magasabbra törő lantkomponistánál is megtalálhatók.

Teljesen elhibázott dolog ezeket a rövid, felettebb pregnáns és mindenütt kimutatható motívumokat egyes mesterek stílusának jellemzésére felhasználni, amivel az irodalomban már többször megpróbálkoztak. Nagyon eltérítene tárgyunktól, ha e motívumok gyökereit kutatnánk. Részben bizonyára a gregorián énekből származnak: motetták (pl. Gombertéi vagy Clemenséi) kezdetükben szívesen utalnak a liturgikus dallamra. Részben egy elmúlt korszak megmerevedett fordulatai ezek a motívumok, mások viszont több mes-

ter egyidejű, egymástól független kitalálásai, melyek a kor stílusának megfelelőleg csak szűk keretek között mozoghattak. Figyeljük csak meg azokat a motivumokat amelyek a *kvint-ugrásra és a kvintnek a szekszttel való váltására* épülnek. Számtalan ilyen főmotivum található az 1550 körüli gyűjteményekben. Crecquillon és Manchicourt, Willaert és Vaet, Le Maistre és Benedictus Appenzeller, Morales és Arcadelt stb., stb., de különösen Gombert és Clemens tucatszámra szolgálnak példákkal. Csak néhányat idézek e helyütt: Gombert: *Quae est ista, Salvum me fac, Sub tuam protectionem, Surge Petre* (4 voc.), *Si ignoras, Isti sunt viri sancti, Sancti per fidem, Surge Petre* (5 voc.), *O magnum mysterium*; Clemens: *Jerusalem surge, Super ripam, Levavi oculos, Vox in Rama, Conserva me, Laqueus constrictus est, Os loquentium, Factum est silentium* stb. Ehhez az alapformához:

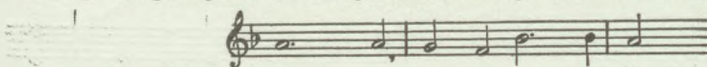


stb., más, rokon gondolatok sorakoznak; így pl.:



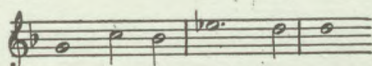
(Clemens: Pastores quidam)

amely megtartja a kvintugrást, de elejti a váltóhangot, vagy:



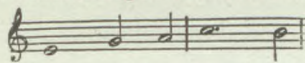
(Clemens: Quam dilecta)

amely a kvintlépést elhagyja, de a hármashangzat tercét és a váltóhangot kiemeli, vagy:



(Clemens: Commissa mea pavesco)

amely az ugrást és a váltóhangot szekvenciává fokozza, vagy:



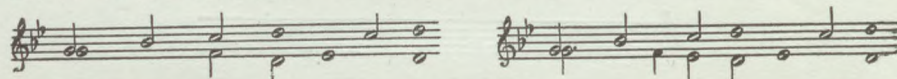
(Clemens: Quis dabit mihi)

amely a többi hasonló motivum határozott kezdetét lágyabbra hangolja, hogy csak néhányat említsek, amelyeknek a maguk részéről is széleskörű rokonságuk van. Szántszándékkal idéztem csak Clemens műveiből, egyrészt, mert ezek a leggazdagabbak ilyen variánsokban, másrészt mert, mint látni fogjuk, Bakfarkra igen nagy hatással voltak.¹

¹ Egyébként éppen ennek a motivumcsaládnak széles elágazásait más alkalommal teszem vizsgálat tárgyává és követni fogom egészen Bach-ig (pl. Passacaglia-basszus, Kunst der Fuge, Musikalisches Opfer, Es-moll fuga (Wohltemperiertes Klavier I. kötet), c-moll fuga (u. o.), C-dúr 3/4 orgona-fuga, g-moll fantázia-fuga stb.) és Mozartig (Requiem).

Ezeknek és a rokon motivumoknak általános elterjedtségét tekintetbe véve egy bizonyos konvencionális hangulatot tulajdoníthatunk ugyan nekik, de aligha bármilyen finomabb pszichologizáló szándékot. A szöveghez való alkalmazkodásuk cseppet sem egyéni; inkább egy általános hangulati és kifejezésbeli kategória, mint egy személyes hangfestés jegyében áll és a szöveggel való tökéletes szerkesztés kapcsolata és kifejezési egység látszatát a rajz plasztikájának és a deklamáció világosságának köszönheti. Nem jelentenek sem többet, sem kevesebbet, mint közhelyet, nyersanyagot, amely ebben a legnagyobb finomság és legteljesebb kifejezés között kiegyensúlyozott korban maga is finom és kifejezésbeli. Fellelhetők a lantzenében is, pregnáns fogalmazásuk miatt talán még sűrűbben, mint a vokális irodalomban. Csak kapásból idézek néhány példát (l. 65–66. lap).

Ezek a témák a Bakfarkéihoz nagyon hasonlóak és részben teljesen azonosak. Kitűnik ebből, hogy nem fontos a témák eredeti invenciója. A néhány közismert gondolatot könnyen lehet százféléképen átalakítani és ezerféleképpen feldolgozni és éppen ebben mutatkozik meg a zeneszerző mester volta. Mégis meglepő, hogy egyszerű chansoneszk menetek és kombinációk ugyanúgy öröklődnek műről műre, mesterről mesterre, mint az imitációs motivumok. Így pl. ez a szkematikusan következőképpen jelezhető szólampár:



amely Josquin: *Plusieurs regrets*-je óta egészen Lasso: *Quand mon mari*-jáig és azon túl is számtalan variációban megtalálható; vagy pedig ennek a megfordítása:

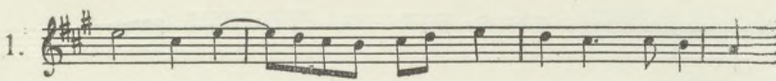

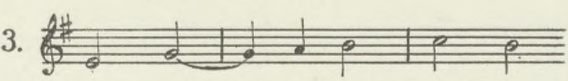


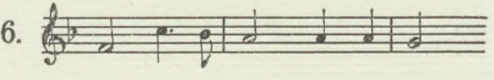
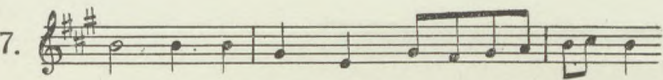



(VIII. fantázia, 28. ütem)

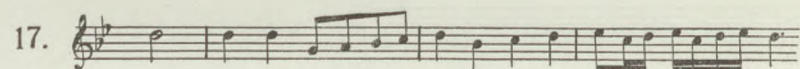
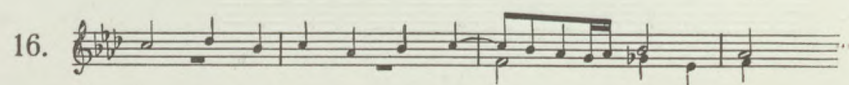
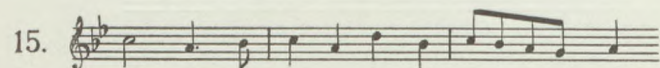
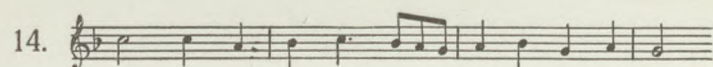
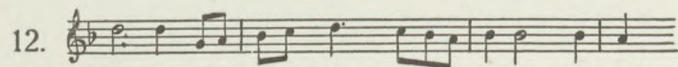
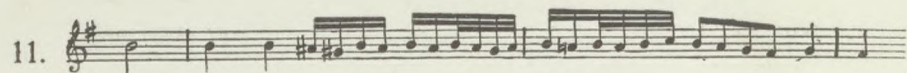
amely szintén uralkodik az egész chanson- és madrigálirodalomban, (hogy csak Bakfark átiratai közül idézzek: Arcadelt: *Il ciel che rado*; Jannequin-Crecguillon: *Un gay berger* 14. ütem) és ha nem is mint szólampár, a lantirodalom dallamkincsében is felbukkan, pl.:

(Waisse, 1573, 3. és 4. fantázia).

Ezeknek a vándorló témáknak Bakfark fantáziáival való összevetése megmutatja, hogy ugyanezek a gondolatok az ő műveiben is fellelhetők. Motivumai legnagyobb részben két-három alapformára vezethetők vissza és különbségeik nem annyira a gondolat melodikus variánsaiban keresendők, mint pl. Emanuel Adriaensen-Hadrianusnál, aki szintén hasonló motivumokat dolgoz fel, hanem inkább a feldolgozás eltéréseiben.¹ Adriaensen-nál alig találjuk a formai ele-

¹ V. ö. Pohl Hamburger: Die Fantasien in Emanuel Adriansens Pratum musicum. Zeitschrift für Musikwissenschaft XII. 1929/30. 148. l.

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 
8. 
9. 
10. 

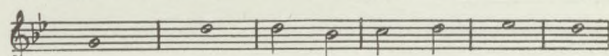


- (1. Berlin, Stb. Mus. Ms. 40598, 2. fantázia.
2. u. o., 8. fantázia.
3. u. o., 9. fantázia.
4. u. o., 10. fantázia.
5. u. o., 16. fantázia.
6. u. o., 19. fantázia.
7. u. o., 24. fantázia.
8. Melchior Neusidler, lib. primo, 1. fantázia.
9. u. o., 4. fantázia.
10. Melchior Neusidler, lib. secondo, 2. fantázia.
11. u. o., 3. fantázia.
12. E. Adriaensen-Hadrianus, lib. primus, 1. fantázia.
13. u. o., 2. fantázia.
14. u. o., 3. fantázia.
15. u. o., 4. fantázia.
16. E. Adriaensen-Hadrianus, lib. secundus, 1. fantázia.
17. u. o., 2. fantázia.
18. u. o., 4. fantázia.
19. u. o., 5. fantázia.
20. B. Jobin, *Das erste Buch . . . Lautenstück*, 4. fantázia.
21. Albert de Ripe, *premier livre*, 3. fantázia.)

mek vagy az ornamentika valamilyen fejlődési vonalát, művei nemigen vetnek fel új problémákat. Bakfarknál a motívumok melodikai különbözősége gyakran csak ornamentális körülírásaikra vonatkozik, ezzel szemben a művek építésmódja, formája, szerkezete lépésről-lépésre fejlettebb és mindég újabb problémákat vet fel. Érdeklődésének középpontjában mindig ez a kérdés áll: „mit lehet ebből a motívumból, ebből a nyersanyagból csinálni?” Amint egyszerű motívumokat az ornamentika segítségével hatványoz, úgy tud egy egész művet is megsűriteni: nem mint intavolátor, hanem mint nagy kombinatív érzékkel megáldott komponista jár el *Clemens non papa: Rosignolet* chansonjának feldolgozásában (X. fantázia). A különösen pregnáns közhelymotívumokból épített egyszerű, igénytelen kis vokális művecske, amelynek jellemző vonását éppen ezeknek a motívumoknak világos feldolgozása teszi, itt csak nyersanyagként szerepel. És ha Bakfark már egyszerű motívumokból is kihámozza lehetőségeiket, úgy ebben az esetben, midőn egy imitáltan épített tétel szolgált feldolgozásának alapjául, a polifónia szokatlan tömörségéhez kellett elérkeznie. A minta imitációit virtuóz szűkmenetekbe (*Engführung*) sűriti, a motívumokat minden lehető módon végigimitálja. Ez a kombinatórikus játék ugyan a tiszta formálás rovására megy és Bakfark oeuvre-jében egyedül áll, mint szerkesztésbeli mestervoltának erőpróbája mégis tipikus: megmutatja, hogy a többi fantáziában is tulajdonképpen ugyanerről a jelenségről van szó. Egy motívum megragadja figyelmét és évtizedeken át küzködik vele. A motívum min-

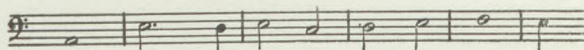
dég újból felmerül, mindég újabb oldalairól mutatkozik meg, újabb lehetőségeket, újabb problémákat tár fel: *r ö g e s z m é v é* válik. Ez az eszme és a vele való szüntelen kísérletezés, ez az állandó belső foglalatoskodás Bakfark művészetének és fejlődésének rúgója. Saját műveire, saját kombinációira mindig újabb épületeket emel és ha egyszer ezek a fantázia-fantáziák bizonyos kerekdedségre tesznek szert és megfelelnek teremtetőjük akkori formaeszményének, úgy végleges formát öltenek. És újból megkezdődik a játék.

Hogy is volna másképen lehetséges, hogy ez a téma :

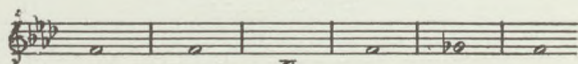


(II. fantázia)

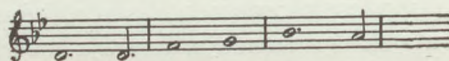
és derivátumai (a következő példákban mindig azt a szólambelépést idézem, amely a téma magvát legvilágosabban feltárja) :



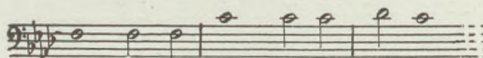
(III. fantázia)



(IV. fantázia)



(V. fantázia)

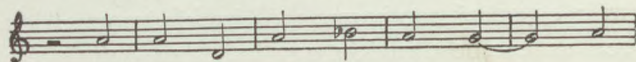


(VI. fantázia)

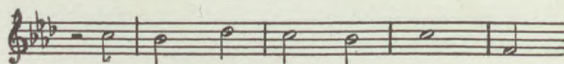


(VII. fantázia)

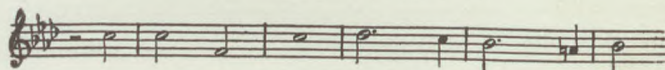
kilenc önálló fantáziája közül hatnak fő-motívumát képezi és három fantáziájában a közép- vagy zárórész anyagát szolgáltatja :



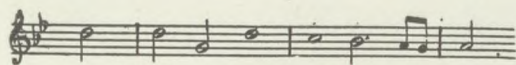
(III. fantázia, 100—104. ütem)



(IV. fantázia, 50—54. ütem)



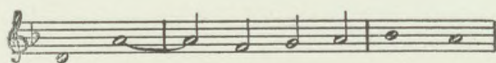
(IV. fantázia, 84—89. ütem)



(V. fantázia, 34–37. ütem)

Ilyen módon kötik össze erős szálak a korai műveket a későbbiekkel, ilyen rokoni kapcsolatok és hasonlóságok fedhetők fel közöttük. Ha a motívumokat és feldolgozásait egymás mellé fektetjük, szokatlanul tisztán felismerhetjük a műveknek és Bakfark problematikájának fejlődéstörténetét és a formák, a szerkesztésmód, a melodikus, ornamentális invenció fejlődésének párhuzamosságát.

Bakfark művészi pályafutása egyetlen állandó belső küzdelem, céltudatos munka és harc egy ideálért. Jelentősége ebben az ideálban csúcspontot ér: a késői renaissance leszűrdött, tiszta művészetét, — a formai szépség és a vágyteli kifejezés e legmagasabbrendű kiegyezését, ezt a feloldódást egy egész korszak érzelmi életébe, amelyben a személyiség csak kifejezőképességének *intenzitásában* jut érvényre, — szeretett hangszere számára akarja meghódítani. Szemei előtt egy *Josquin*, egy *Gombert*, egy *Lasso*, és mindezek felett egy *Clemens non papa* áll. *Clemens* inspirálja Bakfarkot a nyersanyagban elrejtett értékek intenziválására, az ő *chansonja* Bakfark technikai művészetének próbaköve, az ő motívumai hatnak legerősebben a lantosra; főleg a Bakfark által is intavolált *Erravi sicut ovis* motetta:



amelynek főmotívumában Bakfark „rögeszméjére” ismerünk. *Clemens* és *Gombert*, az egyik szikárabb, gyakran a józanságig, a másik kifejezőbb, gyakran a misztikus-vallásos rajongásig, legnagyobb mesterei a századközep letisztult, beérett művészetének, amelyet sajátos koloritjával megszépíteni Bakfark élete céljának tartotta. És hogy ezt az ideált elérte, az az évszázadnak talán legjelentősebb lantkomponistájává avatja őt. Jelentősége azonban nem szorítkozik a *hangszer* területére: *Bakfark Bálint egyike az 1550–60-as évek egyik legsajátosabb zeneszerzőinek: céltudatos, eredeti, művelt, finom izlésű, fejlett formakészségű és biztos stílusérzékű zenész, akinek jelentős mondanivalója volt.*

VALENTIN BAKFARKS LEBEN

Literatur. Neben mehr oder weniger genauen Wiedergaben des unten abgedruckten Epitaphs von Bakfark (bei J.-F. Tomasini: *Urbis Patavinae inscriptiones* . . . (Patavine, 1649), Martin Schoockius: *Fabula Hamelehsi* (2. Ausg. Groningen, 1662), Johann Tröstler: *Alt- und Neue-Teutsche Dacia* (Nürnberg, 1666), Laurentius Toppeltinus (Töppelt): *Origines et occasus Transylvanorum* (Lugduni, 1667), Jacobus Salomonius: *Urbis Patavinae Inscriptiones* (Patavine, 1701), Paulus Wallaszky: *Conspectus rei publicae litter. in Hungar.* (2. Ausg. Buda, 1808) und einer merkwürdig wohlunterrichteten Schilderung seines letzten Aufenthaltes in Siebenbürgen von einem anonymen Berichterstatter der *Leipziger Allg. Musik-Zeitung* (1814, Nrr. 46-47, S. 765 ff. und 781 ff.), entstand seit den 70-er Jahren eine ganze Reihe von kleineren und grösseren Spezialarbeiten, die hier nur kurz aufgezählt werden mögen. So die Arbeiten — in ungarischer Sprache — von Stefan Bartalus (Die oesterreichisch-ungarische Monarchie in Bildern, Abt. Ungarn, Bd. I. S. 363 ff. und *Adalékok a magyar zene történelméhez*, Budapest, 1882), die Exzerpten Casimir Wendes aus den „Regesta conscriptionum“ (*Przeglad archeolog.-bibliogr.*, 1881). Die Aufsätze von Alex. Przewdziecki (Jagellonski polskie, 1882), Ladislaw Swiezawski (Tygodnik illustrowany, 1882) und Alex. Polinsky (Echo muzyczne, 1887) behandeln Bakfarks plötzlichen Abgang vom polnischen Hof. St. Windakiewicz (Czas, 1888) bringt neben Hypothetischem über die Jugend des Künstlers auch zum ersten Male Exzerpte aus Bakfarks Nekrolog in den Annalen der Natio Germanica in Padova. Josef Trausch: *Schriftsteller-Lexikon der siebenbürger Deutschen* (Bd. I. S. XIII), W. Wenrich: *Künstlernamen aus siebenbürgisch-sächsischer Vergangenheit* (Arch. d. Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, Bd. 21., 1889, S. 76 ff.) und Ferd. Baumann: *Zur Frage der Herkunft der Tonkünstler Valentin und Johann Backfarck* (Korrespondenzblatt des Vereins f. siebenbürgische Landeskunde, 1894, Nrr. 1—2.) brachten biographisch wertvolles Material. Michel Brenet: *Notes sur l'histoire du luth en France* (Rivista Musicale Ital., 1898, S. 654 ff. und 1899, S. 1. ff.) und ds.: *Notice sur deux manuscrits de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul* (Revue musicale, 1901, S. 439 ff. und 1902, S. 19 ff.) bereicherte die Bibliographie mit Entdeckung von Unica. Eine musikbibliographische Arbeit von Johann

Csiki (Magyar Könyvszemle, Budapest, 1905, S. 116 ff.) verwertet zwar die Ergebnisse Brenets noch nicht, bringt aber neben genauen Quellenbeschreibungen auch märchenhaftes nach Morphy, das noch in dem romantischen Zeitungsartikel von Giulio Banfi (Nemzeti Ujság, Budapest 1929) treu nach-erzählt wird. Henryk Opienski: *Bekwark lutinista* (Bibliotheka Warszawska, 1906, Bd. II. Heft 3.) teilt, zum Teil auf Grund der hinterlassenen Exzerpte zur polnischen Musikgeschichte von Zegota Pauli (Krakau, Univ.-Bibl. Ms. 5400) weitere Einzelheiten über Bakfarks polnischem Aufenthalt mit (Zitiert als Opienski I.) Ludwig Kaiser machte Bakfark zum Gegenstand einer Dissertation (Wien, 1907). Seine ungedruckte Arbeit, die ich kennenzulernen keine Gelegenheit hatte, diente als Grundlage der umfassenden Schilderung, die ihm Adolf Koczirz in der Einleitung zu Bd. XVIII/2 der Denkm. d. Tonk. in Oesterreich zuteil werden liess. Henryk Opienskis Leipziger Dissertation (1914, Maschinenschrift) stellte auf Grund von wichtigen Briefunden B.-s Beziehungen zu Königsberg dar und rekonstruierte, in vielen Punkten sehr glücklich, den Lebensweg und die künstlerische Persönlichkeit. (Zitiert als Opienski II.) Die Publikation einer (bereits von E. Jakab 1862 bekannt gegebenen) Donationsurkunde von B. Fabó (Századok, Jg. 1909, S. 669 ff.) blieb allen Forschern unbekannt. Andreas Veress: *Fontes Rerum Hungaricarum I.: Matricula et acta hungarorum in universitatibus Italiae studentium, vol. I. Padova, 1264—1864* (Budapest, 1915) gab die Nekrologe Bakfarks in korrekter Fassung heraus (auch bei Biagio Brugi: *Atti della Nazione Germanica dei Legisti nello Studio di Padova*, Venezia, 1912, Bd. I. S. 204 und 213, bzw. Antonio Favaro: *Atti della Nazione Germanica Artista nello Studio di Padova*, Venezia, 1911—12, Bd. I. S. 106—107 und 109.); Stanislaw Tomkowicz: *Materialien zur Geschichte der Kulturverhältnisse im XVI. Jahrhundert auf dem kgl. polnischen Hofe* (Krakau, 1915) machte archivalische Daten zu B.-s Aufenthalt am polnischen Hofe bekannt. Adolf Chybinski's zwei Aufsätze (polnisch, Przegląd muzyczny, Warschau, 1918, Heft 6, S. 1 ff. und Mysł Muzyczna, Beilage zu Spiewak, Kattowicz, 1918, S. 7 f.) klären an Hand von Briefen Herzog Albrechts an König Sigismund August Bakfarks Beziehungen zu Königsberg und seine Reise 1552—54. Bibliographisches findet sich wieder in meiner Beschreibung der Lautenhandschrift der ehemaligen Bibl. Wolffheim (Ungarische Jahrbücher III., Berlin, 1923) und in Opienskis polnischem Aufsatz: Unbekannte polnische weltliche Lieder aus dem XVI. Jahrhundert (Przegląd muzyczny, Posen, 1925, Heft 4.) (Zitiert als Opienski III.) Biographische Skizzen gab ich in „Világ“ 1923 (ungarisch) und in „Muzyka“, Warszawa, 1929, S. 299 ff. (polnisch). 1929 erschien der etwas unkritisch kompilierte Aufsatz von Emil Haraszi: *Un grand luthiste du XVI^e siècle: Valentin Bakfark* (Revue de Musicologie, August 1929), dessen positives Ergebnis die Entdeckung eines Gedichtes von Cesar de Nostredame ist, in dem Bakfark als einer der bedeutendsten Lautenisten seiner Zeit erwähnt wird. Schon das andere zitierte Gedicht bezieht sich offenbar nicht auf Bakfark. Im September desselben Jahres erschien die erste Fassung vorliegender Studie in ungarischer Sprache (Muzsika, Budapest), die die Briefe Bakfarks im Anhang enthält.

Aus den Briefen machte *Opienski* eine kommentierte Publikation (*Kwartalnik muzyczny*, 1930, Nrr. 6—7, S. 158, als *Opienski* IV. zitiert), deren Ergebnisse ich nicht restlos bestätigen kann. Im Januar 1930 teilte (*Muzsika*, Budapest) Koloman *Isoz* einige unbekannte, für die Familie und für den Lebensabend Bakfarks besonders aufschlussreiche Archivalien mit. Ein zusammenfassendes Bild versuchte ich im Szabolcsi-Tóth'schen ungarischen Musiklexikon zu geben. Endlich teilt Maria *Federmann* auf S. 104—110. ihres Buches *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts. Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle in den Jahren 1525—1578* (Kassel 1932, Bd. 14. der Königsberger Studien zur Musikwissenschaft) neue Daten über die Beziehungen Bakfarks zu Herzog Albrecht von Preussen und über seine pädagogische Tätigkeit mit.

Der Familienname Greff, Gräf, Greb, Geréb kann im XV. und XVI. Jahrhundert in Siebenbürgen, namentlich in Brassó (Kronstadt), mannigfach nachgewiesen werden.¹ Eine dieser Kronstädter Familien Greff war mit der Familie Bakfark verschwägert: Michael Bakfark, der Bruder Valentins, nahm Anna Greff zur Frau und es ist wohl anzunehmen, dass der vielleicht früh verwaiste Valentin Bakfark von der verwandten Familie Greff erzogen wurde und ihr zu Liebe den Doppelnamen Greff Bakfark führte.²

Fest steht nur, dass Valentin Bakfark im Jahre 1507 zu Kronstadt geboren wurde.³ Er kam wahrscheinlich noch in sehr zartem Alter an den Hof des damaligen Wojwoden von Siebenbürgen, nach 1526 Gegenkönig von Ungarn, Johann Szapolyai (Zápolya) zu Buda. Sein Gönner liess ihn durch seinen Hoflautenisten, dessen Namen die Überlieferung nicht bewahrt hat, unterrichten.⁴ Ob eine früh-

¹ Vgl. *Koczirz*: a. a. O., wo die weitere Literatur angeführt ist, ferner: *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt*, I—VII. (Kronstadt, 1886—1918) und *Rechnungen aus dem Archiv der Stadt Hermannstadt und der sächsischen Nation* (Hermannstadt, 1880).

² Vgl. *Isoz*: a. a. O. und weiter unten Anhang Nr. 14. Ausser der Ehe Michael Bakfarks mit Anna Greff muss, wenn man die Erziehung Valentins bei der Familie Greff vermutet, noch weitere Verwandtschaft zwischen den beiden Familien angenommen werden. Valentin, der noch im Kindesalter an den Hof des Wojwoden kam, konnte infolgedessen höchstens 10—12 Jahre alt sein, als er in die Pflge der Familie Greff gelangte. Wenn Anna Greff damals schon verheiratet war, so musste sie mindestens um 5—6 Jahre älter sein, als Valentin, demnach zwischen 1570—75, als sie, verwitwet, zum zweiten Male heiratete, ungefähr 70 Jahre alt sein, was nicht ohne weiteres anzunehmen ist. Doch abgesehen davon ist es wahrscheinlich, dass Valentin der ältere der beiden Brüder war.

³ Diese Jahreszahl ergibt sich aus dem weiter unten angeführten Epitaph, das ihn im Jahre 1576 einen 69-jährigen nennt.

⁴ Vgl. die Donationsurkunde Bakfarks, Anhang Nr. 9., wo hierüber folgendes steht: „Cum fidelis noster generosus Valentinus Bakfark m[usicus], qui jam inde a

zeitige Italienreise angenommen werden kann, soll, trotz der daraufhin deutenden Worte des Meisters in der Vorrede seines Krakauer Lautenbuches von 1565, dahingestellt bleiben. Er erwähnt da den mächtigen Aufschwung des Musiklebens unter dem bereits 1521 verstorbenen Medici-Papste Leo X. Damals war aber Bakfark erst 14 Jahre alt, und es liegt kein Grund vor anzunehmen, er hätte bereits in diesem Alter den Hof seines Gönners, in dessen Dienst er später noch manche Jahre verbracht haben muss, verlassen. Damit ist aber die auch stilistisch nicht zu rechtfertigende Hypothese von Windakiewicz, als wäre der Paduaner Antonio Rotta, alias Anton Roth aus Siebenbürgen, der Lehrmeister Bakfarks gewesen, kaum mehr aufrechtzuerhalten. Noch viel weniger hat es für sich, seinen Lehrer mit Opienski in Rom zu suchen, oder, wie Haraszi, im Hoflautenisten der Königin Maria, Siegmund, erkennen zu wollen. Jedenfalls aber gewann Bakfark eine äusserst gründliche Ausbildung, die nicht bloss auf das Erlernen des Instruments hinstrebte, sondern auch darüber hinausgehende musikalische Ideale hatte.⁵

Seine erste Anstellung erhielt Bakfark am Hofe seines Gönners. Zeitpunkt und Dauer seines Aufenthaltes am Wojwoden- und (seit 1526) Königshofe Johann Szapolyais lassen sich nicht näher bestimmen. Die Archivalien dieser bewegtesten Zeit der ungarischen Geschichte sind zum grössten Teil den andauernden Kriegen und inneren Feindseligkeiten zum Opfer gefallen. So lässt sich auch der Zeitpunkt der Erhebung Bakfarks (und seines Bruders) in den Adelstand nicht mehr ermitteln.⁶

König Johann ist am 22. Juli 1540 gestorben. Die Regierung übernahm im Namen des erst zwei Wochen alten Sohnes Johann Siegmund die Witwe Johannis, Isabella, Tochter des Polenkönigs Siegmund, mit Unterstützung einiger Vormunde. Die politische Lage

puero ob ingenii illius ad musicen summam prop[ri]etatem] 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 reordinationis laudabiliter inse[.....], deinde" usw. Die punktierten oder in Parenthesen ergänzten Stellen sind am Rande der Urkunde vollständig abgerissen oder abgewetzt.

⁵ Vgl. die Kapitel III. und IV.

⁶ Über seinem Wappen schwebt die Szapolyai-Krone; der Donationsbrief von 1570 nennt ihn „generosus“. Opienski I. veröffentlicht eine Urkunde vom 21. April 1559, laut deren Bakfark mit einem anderen, polnischen Edelmann als Bevollmächtigter einer Wilnaer Persönlichkeit in Kazmierz figurierte. Die Lobverse des Andreas Tricesius im Krakauer Lautenbuche Bakfarks (1565) bezeichnen eindeutig Johann Szapolyai als den Verleiher des Adels.

verschlimmerte sich zusehends und solange die selbst gegen die Königin unerbittlich strenge Hand des Kanzler-Mönches Georg Utiesenovic-Martinuzzi, der Ferdinand I. gegen Soliman II. und diesen wiederum gegen den Habsburger auszuspielen verstand, keine leidliche politische und wirtschaftliche Atmosphäre herbeiführte, war der stets gefährdete, oft sich auflösende Witwenhof nicht die geeignete Wirkungsstätte für unseren Künstler.

Die rege diplomatische Verbindung des Szapolyaischen Hauses mit Frankreich, die die gemeinsame antihabsburgische Politik hervorrief, könnte zunächst auch Bakfark Gelegenheit zu einer französischen Orientierung geboten haben. Die Dedikation seines ersten Lautenbuches an den Grafen Tournon lässt auf nähere Beziehungen schliessen. Um welche Zeit dieselben angeknüpft wurden, lässt sich vorderhand kaum annähernd bestimmen. Graf Tournon, damals (vor 1551) Erzbischof von Bethune, seit 1533 „grand maître de la chapelle et oratoire du roi“⁷ und allmächtiger Minister von Franz I., ging nach dem Tode dieses Herrschers und der Tronbesteigung Heinrichs II. (31. März 1547) als Gesandter nach Rom. Möglicherweise weilte Bakfark noch während Tournons Pariser Aufenthalt am französischen Hof und blieb auch noch unter Heinrich II. eine Zeit lang daselbst.⁸ Die Worte der Dedikation seines Lautenbuches vom Jahre 1552 an den Grafen Tournon, damals Kardinal-Erzbischof von Lyon; „Cum iam antea et a pluribus ab hinc annis non solum ab omnibus intellexeram, sed et a tam huius orbis remotis partibus in tui gratiam huc allectus experientia ipsa videram tuam erga Musicam . . . perfectam notitiam et optimum iudicium . . .“ und „neque enim sum veritus hoc quaecumque opusculo tua in me collata iam beneficia recognoscere . . .“, lassen auf dauernde Beziehungen (Dienstverhältnis?), darüber hinaus aber vielleicht auch darauf schliessen, dass diese Verbindung unmittelbar nach der Aufgabe seiner Stellung in Siebenbürgen zu datieren ist. Es wäre aber nicht ausgeschlossen, dass der Künstler erst im Jahre 1547 über Italien und gerade durch die Empfehlung des Grafen Tournon an den französischen Hof kam, wo aber bis 1551 der hochbegabte Alberto de Ripa als Hoflautenist diente. Es erscheint mir jedoch am wahrscheinlichsten, dass Bakfark im Dienste Tournons stand, als dieser noch Minister war, seine Stellung aber aufgeben musste, als Tournon demissionierte und Paris verliess. So erklärt es sich, dass Bakfark am 14. Mai 1549 am Hofe des neuen Königs von Polen (Sigismund August II. bestieg den Tron im Jahre 1548) erschien, um dort eine dauernde Anstellung anzunehmen.

⁷ Vgl. *Brenet* in den *Sbd. d. I.M.G.* Bd. VI. S. 1 ff.

⁸ Vgl. das Lobgedicht bei *Haraszti*: a. a. O.

Sein Weg nach Polen war geebnet. Die Gattin seines ersten Brotherrn, Isabella, Königin von Ungarn, war ja die Schwester des Polenkönigs. Und doch scheint es, als wäre Bakfark nicht durch ihre Vermittlung nach Polen gelangt. Er spielte zuerst in Piótrkow vor dem König.⁹ Am 12. Juni wird er mit einem Gehalt, der dem der kgl. „fistulatores“ gleichkam, definitiv angestellt.¹⁰ Nun kehrt sein Name in den Rechnungsbüchern regelmässig wieder. So erhält er im selben Jahre in Wilna,¹¹ desweiteren im Jahre 1551 mehrfach Geld.¹² Er wird öfters beschenkt und macht im Auftrage des Königs Einkaufsreisen.¹³

Im Herbst 1551, nach dem Tode der Königin Barbara nahm er aber Urlaub, und ging Wilna verlassend nach Königsberg.¹⁴ Herzog Albrecht erklärte sich bereit Bakfarks Gemahlin während seiner etwa halbjährigen Italienreise mit einem Wochengeld zu unterstützen. Als sich Bakfarks Abwesenheit immer weiter verzog, verlängerte der Herzog am 22. Oktober 1553 auf Antrag der Bakfarkin die Unterstützung bis Reminiszenz des künftigen Jahres, auf ihr wiederholtes Ansuchen sogar bis Ostern.¹⁵

Bakfark verliess Ende 1551 Königsberg. Das nächste Lebenszeichen nun ist geeignet, auf die Anstellung und Position Bakfarks am polnischen Hofe ein helleres Licht zu werfen. Es

⁹ Wende: a. a. O. S. 289.: „Petricoviae, eidem V. B. Ungaro, qui coram M[a]jestate R[egia] tangebatur citharam, de gratia M. R. dati 7 fl. 6.“

¹⁰ Wende: a. a. O.; Tomkowicz: a. a. O. S. 140: „Valentinus Bakfark, Hungarus, citareda, Anno Domini 1549 die 12 Junii Cracoviae susceptus est in servitium M[aj]estatis Regiae, habebit provisionem omnem sicut fistulatores M. Regiae.“

¹¹ Tomkowicz: a. a. O. S. 15.: „Valentino Bakfark citaredo Ungaro fl. 6/17/14“.

¹² Tomkowicz: a. a. O. S. 17 f. (vom 12. Februar 1551): „Valentino Bakfark Ungaro citaredo M. R. de gratia S. M. Regiae ad relationem D. Gabrielis Tharlo S. M. incisoris, dati fl. 12/—/—“. Ibid. S. 20. (1551): „Valentino Bakfark citaredo ... fl. 20/—/—“. Ibid. S. 21. (1551): „Valen. Bakfark ... fl. 10/—/—“.

¹³ Wende: a. a. O. (vom 15 August 1551): „eidem pro cithara pro M. Rege dat. fl. 12 et de gratia M. R. eidem eunti Cracowiam pro expenso dat. fl. 8, facit fl. 20.“ (Diese Summe mag vielleicht derselben Summe bei Tomkowicz entsprechen).

¹⁴ Die Abreise und die lange Abwesenheit Bakfarks vom polnischen Hof erklärt sich durch den Tod der Königin Barbara Radziwill im Jahre 1551. Sigismund August heiratete zum dritten Male noch während der Abwesenheit Bakfarks Katharina von Oesterreich, die Schwester seiner ersten Frau Elisabeth, am 31. Juli 1553, doch endete diese Ehe mit einem Entfremden (1554) und schliesslich mit der Scheidung (1567) der Ehegatten.

¹⁵ Die diesbezüglichen beiden Urkunden sind von Maria Federmann aufgefunden worden im Staatsarchiv zu Königsberg. Ich bin ihr für ihre liebenswürdige Hilfe bei der Beschaffung der Texte zu tiefstem Dank verpflichtet. Die beiden Urkunden (Ostp. Fol. 1148. I. 80v—81v und II. 9v) vgl. im Anhang Nr. 20—21.

ist ein eigenhändiger Brief Bakfarks an Herzog Albrecht von Preussen, datiert aus Danzig vom 25. Januar 1552.¹⁶ Er betont darin seine Dankbarkeit für eine ihm erwiesene Wohltat des Herzogs und teilt ihm wichtige aussenpolitische Berichte mit, die er aus Augsburg erhielt.¹⁶ Aus diesem Briefe ist ersichtlich, dass Bakfark schon früher in Beziehung zum Herzog stand. Es scheint also, als wäre er durch die Vermittlung des Herzogs an den Hof von dessen Schirmherrn gekommen, wie er auch später immer wieder seine Fürsprache in Anspruch nimmt, wenn er bei dem König etwas erreichen will. Man möchte aber aus diesen Zeilen auch eine Erklärung dafür herauslesen, weshalb der weltbereiste, gefeierte Virtuose, der seiner Kunst wegen geadelt wurde, aus dem prächtigen französischen Hofe in die entlegenste Ecke Europas ging (was, in Angesicht der hohen höfischen Kultur Polens, die von Heinrich Finck bis zu Luca Marenzio eine Reihe der prominentesten Künstlerpersönlichkeiten fesseln konnte, an sich noch nicht verwunderlich wäre), um sich dort mit dem Gehalt und Ansehen der „fistulatores“ zu begnügen. Albrecht war eben einer jener kleinen Fürsten, denen durch ihre persönlichen Fähigkeiten Mazedonien zu eng war. Er hatte stets offene Augen, interessierte sich für die Weltpolitik und vollbrachte einige politische Meisterstücke. In diesen diplomatischen Interessen mögen sich der Herzog und der reisende Virtuose, dessen abenteuerlichen Geist sein unsteter Lebenswandel zur Genüge beweist, getroffen haben. Der Danziger Brief war sicher nicht der erste politische Dienst Bakfarks und seine Stellung am polnischen Hofe mag die eines geheimen Aufsichtspostens Albrechts gewesen sein.¹⁷ Dass Albrecht Musiker nicht nur zu diplomatischen Missionen verwendete, wie seinerzeit Maximilian I., der Isaac zum kaiserlichen Gesandten in Florenz machte oder Barbireau mit einer besonderen Aufgabe an den ungarischen Hof schickte, sondern auch als Geheimagenten und Nachrichtenver-

¹⁶ Die Briefe Bakfarks entdeckte Henryk Opienski im Königsberger Staatsarchiv (B. 3. A. Z. Schr. I. Fach 3.). Seiner lebenswürdigen Genehmigung wegen, die Resultate seiner noch ungedruckten Dissertation zu verwerten, bin ich ihm zu tiefstem Dank verpflichtet. Die Briefe, die ich bereits a. a. O. (auch Opienski IV mit z. T. abweichenden Lesungen) mitgeteilt habe, sind hier im Anhang beigegeben. Vgl. für diesen ersten Brief Anhang Nr. 1.

¹⁷ Die Behauptung von Koczirz, Bakfark wäre mit einer Empfehlung der ungarischen Königinwitwe Isabella nach Polen gekommen, ist urkundlich nicht zu bestätigen. Obige Darlegungen scheinen eher dafür zu sprechen, dass Albrecht als Vermittler betrachtet werden muss. Im übrigen ist die Genealogie des Jagello-Hauses bei Koczirz übereinander geworfen: nach ihm ist Sigismund August der Gatte der Bona Sforza und der Vater der Isabella usw. Um Klarheit in dieser Familienangelegenheit zu schaffen und die Verwandtschaft der Jagello-, Szapolyai-, Báthori- und Wasa-Häuser darzulegen, sei hier der folgende kleine Stammbaum eingeschaltet:

mittler, beweist sein Brief an Senfl vom 30. III. 1537.

Bereits im genannten Brief Bakfarks ist seiner Beziehungen zu Augsburg Erwähnung getan. Ein Schreiben Melanchtons an Cyprianus Leovitius, der als Hausastrologe und Mathematiker mit dem Fuggerschen Hause in Verbindung stand, bestätigt seine Reise nach der Stadt an der Lech. Er wollte sich nach einem Verleger umsehen.¹⁸ Indessen scheint er die Kunde erhalten zu haben, dass sein alter Gönner Graf Tournon Kardinal-Erzbischof von Lyon geworden ist. Nun steuerte er gegen Lyon und fand da in Jacques Moderne den gesuchten Verleger seines ersten Lautenbuches. Das Werk erschien mit einer Dedikation an den Erzbischof, der trotz anderweitiger Angaben seine Residenzstadt ab und zu, mit Unterbrechung seines bis 1555 dauernden römischen Aufenthaltes doch aufgesucht zu haben scheint, mit der Datierung vom 23. Januar 1552.¹⁹

Diese Datierung scheint dem eben dargelegten Reiseplan zu widersprechen. Sie steht im Gegensatz zu dem Datum des Danziger Briefes. Deshalb sah sich Opienski (II.) gezwungen, den Lyoner Auf-

Kasimir IV. König von Polen, † 1492 ♥ Elisabeth, Tochter König Albrechts von Ungarn					
Wladislaus II. König von Ungarn u. Böhmen, † 1516 ♥ Anna von Foix, † 1505	Johann Albert König v. Polen 1492—1501	Alexander König v. Polen 1501—1506	Friedrich Bischof von Krakau	Sigismund I. * 1467 König von Polen 1506—1548 ♥ 1. Barbara Szapolyai, † 1515 ♥ 2. Bona Sforza, † 1558	
Anna ♥ Ferdinand I. v. Oesterreich König von Ungarn 1526	Ludwig II. * 1505 König v. Ungarn 1516—26 ♥ Maria von Oesterreich				
Maximilian II. Kaiser und König von Ungarn	Elisabeth ♥ Sigismund August II. König v. Polen	Katherina ♥ Sigismund August II. König v. Polen			
1. Hedwig ♥ Joachim II. Kurfürst v. Brandenburg	2. Sigismund August II. * 1520, König v. Polen 1548—71. ♥ 1. 1543 Elisabeth v. Oesterreich, † 1545 ♥ 2. 1546 Barbara Radziwill, † 1551 ♥ 3. 1553 Katharina von Oesterreich, geschieden 1567, † 1572	Isabella † 1559 ♥ 1539 Johann Szapolyai König von Ungarn 1526—40 Johann Sigismund II. * 1540 Fürst von Siebenbürgen 1540—71	Sophie ♥ Heinrich II. 1576 Báthori Fürst v. Siebenbürgen 1571—76 König von Polen 1571—86	Anna ♥ 1576 Stefan Báthori König von Schweden Sigismund III König von Polen 1587—1692	Katharina ♥ Johann III. König von Schweden

¹⁸ Vgl. Opienski I. und Koczirz: a. a. O. Auch Koczirz hält Zegotas Annahme, dass Bakfark mit der Empfehlung des polnischen Finanzmannes Jan Bonar, eines eifrigen Parteigängers der Reformation zu Melanchton gelangte, für wahrscheinlich. Ist aber nicht eher anzunehmen, dass er von Herzog Albrecht empfohlen wurde?

¹⁹ Die bibliographische Beschreibung s. bei Brenet: a. a. O. und Koczirz: a. a. O.

enthalt nur als vorübergehend und vor dem Danziger Aufenthalt anzunehmen. Bakfark kehrte aber nicht vor dem August 1554 nach Polen zurück, inzwischen hat er Frankreich und Italien bereist und der Lyoner Druck ist, in Anbetracht seiner verhältnismässig korrekten Ausführung, bestimmt unter seinen Augen fertiggestellt worden. Eine Reise von Lyon nach Danzig war in den zwei Tagen vom 23. bis zum 25. Januar nicht zu bewältigen. Die Erklärung dieses scheinbaren Widerspruchs findet sich in der südfranzösischen Zeitrechnung, die den Anfang des Jahres auf den 1. März festsetzte. Demnach ist die Lyoner Tabulatur nach unserer (und der damaligen Danziger) Zeitrechnung erst am 23. Januar 1553 erschienen. Damit haben wir nun einen Zeitraum — vom 25. Januar 1552 bis zum 23. Januar 1553, in dem wir noch einen durch autographe Eintragung Bakfarks in dem Lautenbuch des Grafen Dohna²⁰ zwischen anderen Aufzeichnungen vom 28. April und vom 10. August verbürgten Aufenthalt auf einem Landsitze der gräfl. Dohna'schen Familie in der Nähe von Danzig, ferner die Reise nach Augsburg und vielleicht auch nach Paris und schliesslich die Lyoner Zeit der Fertigstellung des Bandes unterbringen können.

Über den weiteren Verlauf der Reise berichtet erst in spärlichen Zügen ein Brief Herzog Albrechts an König Sigismund August vom 26. Mai 1554.²¹ Bakfark kam demnach aus Venedig nach Königsberg und bat durch Vermittlung des Herzogs bei dem König um eine Gehaltsbesserung, da er von seinem bisherigen Gehalt Frau und Kinder nicht ernähren könne und auf seine alten Tage nicht das Los der ausgemusterten Hofleute teilen möchte; es seien ihm von vielen Seiten, besonders vom französischen König und vom Papste (Julius III.) viel günstigere Angebote gemacht worden, doch hätte ihn seine treue Anhänglichkeit zum polnischen König gezwungen dieselben zurückzuweisen.²²

²⁰ Königsberg, Stadtbibliothek, Gen. 2, 150. Enthält auf S. 48—49, zwischen Nr. 41 und 42 die unnummerierte autographe Intavolierung der Chanson „Je prens en grey“ (von Jannequin), und an deren Schluss den Titel und die Unterschrift: „Valent[in]us Bakfarkh Sibenburger auß der Statt Kron“, ferner ein „Passomezzo vom Vngern“, d. h. von Bakfark. Die Kenntnis der Quelle verdanke ich Herrn Prof. Johannes Wolf.

²¹ Die Briefe Herzog Albrechts an König Sigismund August gibt Chybinski: a. a. O. wieder. Ich kann es nicht versäumen, Herrn Prof. Chybinski für die tatkräftige Unterstützung meiner Arbeit auch an dieser Stelle meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. Vorliegender Brief ist im Staatsarchiv zu Königsberg, (Ostpr. Fol. 54, S. 724—25). Wie aus dem folgenden Briefe Bakfarks erhellt, ist er im Jahre 1554 geschrieben worden. Vgl. Anhang Nr. 7.

²² In der Tat war die Stelle des Hoflautenisten am französischen Hofe nach dem Tode von Alberto de Ripa (1551) vakant. Für die, leider erfolglosen Nachforschungen im päpstlichen Archiv schulde ich dem Ungarischen Institut in Rom und dessen Leiter Herrn Prof. Gerevich tiefen Dank.

Wir sehen aus diesem Briefe, dass Bakfark bereits vor 1551 verheiratet war und Kinder hatte. Er ehelichte eine Litauerin Namens Katharina Narbutowna. Der stets herumreisende Virtuose war nunmehr gebunden, er hatte für die Ernährung einer Familie zu sorgen, musste sich irgendwo fest niederlassen und an Zukunft und Alter denken. Das Schreiben Herzog Albrechts blieb auch nicht ohne Wirkung: am 13. August 1554 erhält Bakfark neben anderen Vergünstigungen stets freien Tisch am Hofe und eine jährliche Gehaltserhöhung von 50 Gulden.²³ Am 21. desselben Monats werden ihm zwecks Einkauf von Saiten 12 Gulden angewiesen.²⁴ Für die erhebliche Besserung seiner materiellen Lage und für die ihm sichtlich zugewandte Gunst des Königs weiss er sich dem Herzog nicht anders erkenntlich zu zeigen, als dass er ihm anbietet, einen Jungen für ihn in der Kunst des Lautenschlagens zu unterweisen. Er bittet aber gleichzeitig um eine nochmalige Fürschrift an den König, da er im Interesse der Familie seiner Frau in Streitigkeiten und Prozesse verwickelt wurde und trotz seines Rechtes nicht weiter komme, da seine Widersacher "mer gelt im beuttl" hätten, als er.²⁵ Wie sich dieser Prozess geregelt hatte, ist nicht bekannt. Dagegen erfahren wir näheres über das Angebot Bakfarks aus einem Briefe vom 17. März 1555. Der Herzog hatte nach einem inzwischen erfolgten Besuche am polnischen Hofe,²⁶ bei dem die Angelegenheit wahrscheinlich ausführlich besprochen wurde, einen geeigneten Jungen gefunden und ihn zu Bakfark nach Wilna in die Lehre gegeben; nun verspricht der Künstler mit dem Jungen rasche Fortschritte machen zu wollen und bittet in seinem und des Jungen Namen um Geld für Ausstattung.²⁷ Das Geld, 4 M. 30 Sch. wird ihm am 12. Mai angewiesen.²⁸

Der Briefwechsel mit Königsberg ist sehr rege. Vom 25. Juli 1555. sind zwei Briefe des Meisters an Albrecht erhalten. Beide sind

²³ Tomkowicz: a. a. O. S. 140: „Vilnae 1554 Mtas R. ei concessit semper liberum habere hospitium. Item vectorem cum equis duobus, quum M. R. alicubi proficisceretur. Item ultra salarium et omnem provisionem eius priorem Mtas R. ei concessit annis singulis polon. flor. 50 incipiendo a die 30 Augusti 1554.“ Vgl. auch Swiezawski, Opienski II., Wende, der das Datum fälschlich auf 1564 ansetzt.

²⁴ Opienski II.: „1554. 21 August dem Ungarchen S. M. des Königs Lautenisten Val. Backfark für die Saiten, die er sich gekauft hat auf Königs Befehl 12 fl. ausgezahlt.“ (Zitiert in Opienskis Übersetzung).

²⁵ Vgl. Anhang Nr. 2.

²⁶ Federmann: „30M Vngern dem Lautenisten geben. 23 Januarii“ (Haushaltungsbuch, Eintragung in Wilna).

²⁷ Vgl. Anhang Nr. 3.

²⁸ Federmann: „4M 30Sch. Dem Jungen so m. g. her bei dem Vnger an des Königs hoff hat geschickt[,] zu einem polnischen Rocklein und hosen angesagt gregor Schulze den 12 May“ (Haushaltungsbuch).

einem Unbekannten in die Feder diktiert, aber eigenhändig unterzeichnet. Sie geben einigen Aufschluss über die Familie Bakfarks. Der eine Brief empfiehlt seinen Schwager Michel Narbueth (Narbut) in den Dienst des Herzogs, verspricht wiederum die besten Erfolge mit dem Lehrjungen und erwähnt einen Brief an seinen Bruder, der „bey der khöniginn auss vngerenn“ dient, worauf er aber noch keine Antwort erhalten habe.²⁹ Hier tritt uns zum ersten Male Michael Bakfark, der Bruder Valentins entgegen, den wir später noch als Hoflautenisten in Siebenbürgen wiederfinden werden.

Der zweite Brief Bakfarks vom selben Tage gibt die Verlobung seiner Schwägerin mit dem Schützling des Herzogs Lauryntz Kriszkowsky kund und macht auf die Hoffnungen des jungen Paares Anspielungen, die es in Bezug auf die Freigiebigkeit des Herzogs hegt.³⁰

Der Lehrling Bakfarks hiess Hans Thimme. Sein Meister hat ihn nicht sehr sanft behandelt und scheute kein Mittel zur Anspornung des Schülers. Thimme beklagte sich wegen der schlechten Behandlung beim Herzog schon gelegentlich dessen Aufenthaltes zu Wilna. Am 18. Dezember 1555 schrieb er endlich dem Herzog einen erbitterten Brief und bat ihn um die Erlaubnis, bei jemand anderem wohnen zu dürfen, da die vielen Schläge seine Gesundheit gefährdeten. Ob sein Brief einen Erfolg hatte, ist nicht bekannt. Jedenfalls, als er am 14. Juli 1556 sich neuerlich an den Herzog wandte, beklagte er sich nicht mehr wegen seines Lehrmeisters, sondern bittet den Herzog auf Grund eines früheren Versprechens um Geld für eine Laute, da eben mehrere solche Instrumente aus Italien angekommen wären. Er erhielt auch das Geld: 6 Mark 43 Schilling 3 Pfennig im Jahre 1557.³¹

Die Beziehung zwischen Bakfark und dem Herzog wird zu Folge der regen Verbindung immer enger. Wir sehen, dass im Januar 1555 der Herzog in Wilna weilte, und kam im selben Jahre noch einmal wieder. Im Herbst 1555 hielt sich dann Bakfark am Hofe zu Königsberg auf. Laut der Hofrechnungsbücher werden ihm 15 Mark Honorar angewiesen, doch nahm er das Geld nicht an. Darauf

²⁹ Vgl. Anhang Nr. 4. Nur Schlussformel und Unterschrift autograph.

³⁰ Vgl. Anhang Nr. 5. Nur Schlussformel und Unterschrift autograph.

³¹ Hans Thimme tritt schon im August 1554 in den Haushaltungsbüchern des Königsberger Hofes auf. *Federmann* vermutet, dass er Lehrling des Hoflautenisten Georg Frölich gewesen ist. Nach seinen Lehrjahren bei Bakfark kam er 1558 an den Hof der Herzogs, wo er in den Zahlungslisten bis 1563 nachweisbar ist. Im Jahre 1564 ist aber schon Michel Maus der Hoflautenist. Die Aufzeichnung über die für den Ankauf einer Laute bestimmte Summe ist auch nach *Federmann* zitiert. Die zwei Briefe Thimmes (Königsberg, Herzogl. Briefarchiv B. 3) vgl. Anhang Nr. 18—19.

liess der Herzog die Summe mit 3 Mark erhöhen und für das Geld 9 Ellen Damast für den Künstler kaufen.³²

Diese Briefe und Aufzeichnungen füllen einigermaßen jene Lücke, die in den polnischen Hofrechnungen bis zum 8. Mai 1558 klafft. Es scheint sich inzwischen im Lebenswandel unseres Künstlers nichts von Bedeutung ereignet zu haben. An dem besagten Tage aber erhält er eine nochmalige Gehaltsbesserung von jährlich 60 Gulden, die sein bares Jahreseinkommen auf 150 Gulden erhöht.³³ Er konnte bereits als ein wohlhabender Mann angesehen werden. Als ständig in Wilna sesshaftes Mitglied des Hofgesindes wird er auch ein eigenes Haus gehabt haben. Jedenfalls kauft er sich im nächsten Jahre das Wohnhaus eines Wilnaer Bürgers.³⁴ Am Anfang dieses Jahres ereignet sich auch eine neuerliche Besuchsreise Bakfarks nach Königsberg, die uns ein Schreiben Herzog Albrechts an den König vom 13. März 1559 verbürgt. Dieser Brief gesellt sich würdig zu den Lobgedichten, die Bakfark während seiner künstlerischen Laufbahn und auch noch nach seinem Tode gewidmet wurden. Unter anderem schreibt Albrecht: „Durch seine Kunst und liebliche Musik bin ich aus meiner Schwäche ganz und gar wiederhergestellt und vom Krankenlager aufgestanden... Er ist ein Musiker, dem in dieser Kunst kein zweiter an die Seite zu stellen ist und schwerlich besitzt irgend ein König seinesgleichen.“ Er bedankt sich für den Besuch Bakfarks bei dessen Brotherrn und bittet im Namen des Künstlers um die Ausdehnung des Eigentumsrechtes seiner vom König erhaltenen Güter und Besitzungen auch auf seine Nachfolger und Erben.³⁵

Am 21. April finden wir unseren Künstler in Kazmierz³⁶ und am 8. Mai wieder in Wilna, wo er an diesem Tage seinen Gehalt

³² *Federmann*: loc. cit.: „15 M. einem Lauttenisten, Ko. Majst. auß polen gehorende, geben[,] das ehr vor unserm g. hern auffgewartet[,] holet George nostitz 16 octobris vor sich“; das.: „3 M. einem Spilman aus polen[,] Ime ist vorhin[,] wie Zuruke zusehen[,] 15 M berechent[,] aber er hat sie nicht haben wollen. Der halben hat nur f. cht. befuelen lassen Ime 9 elen damasken zu geben[,] solche 9 elen hat Ime koberse entricht, dagegen die 15 M und dortzu diese 3 M rest, die ele zu 2 Mark. 10. Nouembris.“ (Haushaltungsbuch).

³³ *Tomkowicz*: a. a. O.: „Die 8 Maii 1558 eidem M. R. Vilnae addidit florenos centum quinquaginta et pro quartali florenos 37 1/2.“ *Wende*: a. a. O.: „Die 8 Maii eidem M. R. Vilnae addidit flor. 60, facit cum prioribus flor 150, pro quartalis 37 1/2.“ Ist die Angabe von Tomkowicz lückenhaft? Beiden Autoren nach stammt diese Aufzeichnung aus dem Jahre 1558, *Opienski* II setzt sie, wohl irtümlich, auf 1554 an.

³⁴ Vgl. *Opienski* II. Der Verkäufer hiess Balthasar Piotrowicz Solokowicz.

³⁵ Staatsarchiv Königsberg (Ostpr. Fol. 55, S. 555–56.) Vgl. Anhang Nr. 8.

³⁶ Vgl. Anmerkung 7.

für das vergangene Jahr erhält.³⁷ Das Schweigen der Rechnungsbücher während der folgenden Jahre ersetzt wiederum ein Brief Bakfarks an Herzog Albrecht, datiert aus Wilna vom 22. Februar 1561. Er sei bereits im vorangehenden Jahr vom Herzog gemahnt worden, seiner Versprechung betreffs Zusendung einiger „Lieder“, die er wahrscheinlich bei Gelegenheit seines erwähnten Besuches in Königsberg gegeben hat, nunmehr Folge zu leisten. Nun entschuldigt sich der Künstler und verspricht, selbige Lieder allernächst schicken zu wollen.³⁸

Zum grossen Schaden scheinen die Antworten des Herzogs, die nach den Kanzleibemerkungen auf die Briefe Bakfarks vom 17. III. 1555 und 22. II. 1561 hin dem Meister zuzugingen, nicht mehr erhalten zu sein.³⁹ So sind wir auch über diese Lieder auf blosser Vermutungen angewiesen und könnten dieselben höchstens in jenen polnischen Liedbearbeitungen erkennen, die uns in Bakfarks Intavolierung in einer Handschrift der ehemaligen Sammlung Dr. Werner Wolffheim, jetzt in der Preussischen Staatsbibliothek in Berlin, erhalten sind.⁴⁰

In den Hofrechnungsbüchern erscheint Bakfarks Name erst am 21. März 1564 wieder. An diesem Tage erhält er vom König ein Geschenk von 100 Thalern = 110 Gulden⁴¹ und am 6. Mai wiederum 25 Gulden für Stoff und Kleider.⁴² Noch ein letztes Mal ist er in den Hofrechnungen vertreten, als er im Mai 1565 seinen Gehalt für das verflossene Halbjahr seit November 1564, 87 1/2 Gulden beehrt.⁴³ Die folgenden Monate wird er bereits in Krakau mit der Drucklegung seines zweiten Lautenbuches verbracht haben. Dieser Band, dessen Druckprivileg im Oktober desselben Jahres ausgestellt wurde, ist in einer grosszügigen Ausstattung, als besonders schönes Huldigungsgeschenk, dem König gewidmet.⁴⁴ Doch um die Zeit des Erscheinens seines Werkes war Bakfarks Lage am Hofe nicht mehr günstig; es wurde ihm der Boden zu heiss. Er kehrte auch nicht mehr nach Wilna zurück, sondern blieb in Krakau und traf die nötigen Vorbe-

³⁷ Vgl. Wende: a. a. O. „8/5 1558 — 8/5 1559 Val. Bakfark 150 fl.“

³⁸ Vgl. Anhang Nr. 6.

³⁹ Herr Prof. Josef Müller—Blattau hatte die Liebenswürdigkeit im Königsberger Archiv für mich erneute Nachforschungen anzustellen, leider ohne Ergebnis. Für seine frdl. Mühe sage ich ihm auch an dieser Stelle herzlichen Dank.

⁴⁰ Vgl. Gomposi: *Eine deutsche Lautentabulatur*, (Ungarische Jahrbücher Bd. III., Berlin 1923). Die Signatur der Handschrift ist jetzt Mus. Ms. 40598.

⁴¹ Vgl. Wende: a. a. O.: „Valentino B. ex gratia Mtis Regiae jussu M. R. speciali dedi Taler 100 qui per grossos 33 comp. fact. per. gr. 30 /fl./ 110.“ (Zitiert nach Opienski II.)

⁴² Vgl. Wende: a. a. O., Opienski II., Tomkowicz: a. a. O.

⁴³ Vgl. Wende: a. a. O.

⁴⁴ Die bibliographische Beschreibung bei Koczirz: a. a. O.

reitungen zu einem endgültigen Abschied. Am 9. Januar 1566 erteilte er seiner Frau eine amtlich beglaubigte Bevollmächtigung, laut deren sie berechtigt sei, all sein Hab und Gut zu veräußern.⁴⁵ Er selbst knüpfte — durch Vermittlung des kaiserlichen Gesandten in Polen, des Bischofs von Pécs (Fünfkirchen), Andreas Dudics — Verbindungen zum Wiener Hofe an und erhielt tatsächlich einen Ruf des Kaisers. Indess scheint er sich doch verrechnet zu haben, denn bevor noch seine Frau alles zu Geld gemacht hätte, fielen die polnischen Soldaten über sein Haus in Wilna her und vernichteten und raubten alles, was sie vorfanden. Wie dabei seine Familie durchkam, wissen wir nicht. Bakfark selbst fand im befreundeten Hause des Dr. Lindner in Posen eine Zuflucht und wandte sich von dort am 4. Juni 1566 an seinen Landsmann und Protektor Andreas Dudics mit einem Brief, in dem er ihn um pekuniäre Hilfe und um Fürsprache am Kaiserhofe bat, wo Dudics um diese Zeit noch sehr gut angeschrieben war. Er würde — schreibt Bakfark — sofort nach Breslau eilen und dort abwarten, bis der Kaiser (Maximilian II.) wieder in Wien einträte.⁴⁶

Die genauen Ursachen des plötzlichen Bruches mit dem polnischen Hofe und des Wilnaer Racheaktes sind nicht bekannt. Den diesbezüglichen Ausführungen anderer Autoren müssen wir entgegenhalten, dass uns solche politischen Berichte Bakfarks, die sich mit den Angelegenheiten Polens befassen würden, nicht erhalten sind. Nichtsdestoweniger müssen wir annehmen, dass der Grund dieser merkwürdigen Vorgänge in dem Fehlschlagen gewisser politischer Machinationen Bakfarks zu suchen sei. Die Tradition und seine Lage am polnischen Hofe, wo der König seit dem Bruche mit seiner dritten Gattin dem Einflusse seiner Maitressen äusserst zugänglich war, lassen Bakfark als einen Intimus des Königs erscheinen. Er hatte sicher am Hofe selbst seine Neider und Feinde, die sich bemühten, sein Liebäugeln mit Wien und den Verkauf seiner Immobilien in ein möglichst ungünstiges Licht zu stellen.

⁴⁵ Vgl. *Opiński II.*, nach „Acta scabinalia Cracoviae“, Annorum 1505—1569, Vol. 8. S. 348, (Liber archiv. Ww. 1150): „1566 feria 4-ta post Epiphaniam nobilis Valentinus Greph, alias Bekwark nuncupatus, S. R. M. Musicus honestam Catharinam Narbuthowna uxorem suam constituit in plenipotentem permittens, ut illa omnia bona immobilia in civitate vlnensi et extra civitatem vendere vel oppinguere possit.“

⁴⁶ Vgl. *Koczirz*: a. a. O. Dudics selbst war eine ausserordentlich interessante Persönlichkeit, die am Trienter Konzil eine bedeutsame Rolle spielte und später (1567) offen zum Protestantismus übergang. Eine Bibliographie über ihn findet sich im Anhang der Studie über seine Beziehungen zu den französischen Humanisten seiner Zeit von Johann Faludi (*Etudes Françaises* der Universität Szeged, Heft I.).

Über die Wiener Anstellung und über seinen Aufenthalt am Kaiserhofe berichten das Personalverzeichnis und die Hofzahlamtsrechnungen.⁴⁷ Die erste dieser Rechnungen erhellt, dass er am 1. Juli 1566 mit einem Jahresgehalt von 300 Talern = 340 Gulden angestellt wurde. Nach Ablauf des ersten Jahres quittiert er diesen Betrag aus Pozsony (Pressburg), wo er sich bereits unterwegs auf einer Heimreise, zu welcher ihm ein Urlaub von drei Monaten gewährt wurde, befand.⁴⁸ Er scheint sich in den Verhältnissen des Wiener Hofes nicht zurechtgefunden zu haben. Nun fällt dem so lange Abwesenden die engste Heimat, Siebenbürgen, ein. Dort regiert ja der Sohn seines ersten Gönners. Der dreimonatliche Urlaub scheint ihm zur Orientierung gedient zu haben. Wahrscheinlich erhielt er entsprechende Angebote, denn am 16. März 1568 ist sein Name in den kaiserlichen Hofzahlamtsrechnungen zum letzten Male anzutreffen. Er erhält „aus besonderen genaden“ 200 Gulden, vielleicht als Abfertigung, und zieht in die Heimat zurück.⁴⁹

Nun werden seine Spuren noch seltener. Die Vermutung des anonymen Berichterstatters der Leipziger Allg. Musik-Zeitung von 1815, Bakfark wäre Kapellmeister des Fürsten Johann Sigismund geworden, ist in dieser Form nicht glaubhaft. Bakfark war ja bereits in einem Alter, wo man kein neues Arbeitsfeld zu suchen pflegt. Als Lautenspieler mag er am Leben des Hofes in Gyulafehérvár (Karlsburg, Alba Julia) teilgenommen haben und hat die Gunst des jungen Fürsten zu gewinnen verstanden. Doch als Hoflautenist war sein Bruder Michael angestellt. Die Gunst Johann Sigismunds äusserte sich erst im Jahre 1570 in einer Donation, die aus den konfiszierten Gütern des Meinhard Balassa zuerst dem Michael Bakfark zugedacht war, doch als sich dieser aus unbekannten Gründen weigerte, auch weiterhin seine musikalischen Dienste dem Fürsten anzubieten, von ihm weggenommen und seinem Bruder Valentin geschenkt wurde.⁵⁰ Die Urkunde, am 31. Juli 1570 ausgestellt, besagt, dass der Fürst, der sich übrigens, jure haereditatis und in Nichtbeachtung des Paktes von Nagyvárad (Grosswardein) zwischen Johann Szapolyai und Ferdinand I. immer als Johann II., König von Ungarn etc. bezeichnet, die Ortschaft und Besetzung Oláhgáld, nächst der

⁴⁷ Vgl. Köchel: *Die kais. Hofmusikkapelle in Wien* (Wien, 1869) S. 49. und 124. und Smijers: *Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619*. (Studien zur Musikwissenschaft, 1919) S. 153.

⁴⁸ Hofzahlamtsrechnungen 1567 (fol. 347 b.), vgl. Köchel: a. a. O., und Koczirz: a. a. O.

⁴⁹ Hofzahlamtsrechnungen 1568 (fol. 479 a.) vgl. Köchel: a. a. O., und Koczirz: a. a. O.

⁵⁰ Vgl. weiter unten.

Burg Diód im Komitat Alsófehér, nebst allen hinzugehörigen Feldern, Wiesen, Wäldern, Bergen und Tälern, Weinbergen, Kellereien, Gewässern, Fischereien usw. seinem Musiker Valentin Bakfark und dessen Erben und Nachfolgern schenkt als Belohnung der alten Verbindung zwischen ihm und dem Hause Szapolyai, der grossen Verdienste Bakfarks um die Kunst und des Ruhmes, den er in allen Ländern und Höfen erwarb und schliesslich des freimütigen Entschlusses, mit dem der Künstler die günstigen Angebote fremder Herrscher, die ihn für sich zu gewinnen suchten, abschlug und nach Siebenbürgen zurückkehrte, um weiterhin nur seinem Landesfürsten und seinem Vaterlande zu dienen.⁵¹

Ein ruhiger Lebensabend war aber dem Meister nicht beschieden. Bereits am 14. März 1571 starb, kaum einunddreissigjährig, Johann Sigismund, der letzte Spross des Hauses Szapolyai. Zu seinem Nachfolger wurde Stefan Báthori, der spätere (nach 1576) König von Polen, gewählt. Bakfarks Wandergeist ist der nostalgischen Sehnsucht nach Ruhe und sicherem Alter wieder Herr geworden; die Bande der Jugenderinnerungen und der Dankbarkeit lockerten sich und er verliess nun zum letzten Male seine Heimat. Vom neuen Fürsten bis zum Sankt Georgstage 1572 beurlaubt, verpfändete er am 25. August 1571 seine Besetzung für 100 Gulden, angeblich um seine Familie aus Italien heimbringen zu können⁵² und entfernte sich nach Padua. Da er zur besagten Zeit nicht zurückkehrte, nahm Báthori die fürstliche Schenkung am 8. Mai 1573 wieder zurück.⁵³ Bakfark liess sich in Padua nieder, wo er am 22. August 1576 der Pest zum Opfer fiel.⁵⁴ Die Natio Germanica der Universität, der auch die zahlreichen ungarischen Studierenden angehörten, betrachtete ihn als

⁵¹ Vgl. *Fabó*: a. a. O. Von den siebenbürgischen Urkunden, die im Folgenden zitiert werden, stammt die erste aus dem Konventsarchiv zu Kolozsmonostor, kam von dort in das Landesarchiv zu Budapest und wurde bei einem Umzug vom Feuer vernichtet. Bekannt ist diese damals schon recht schlecht erhaltene Donationsurkunde aus der Publikation von *Fabó*. Von den weiteren Dokumenten aus dem ehemaligen Kapitel-Archiv zu Gyulafehérvár sind zwei durch Photographie, die seinerzeit Elemér Varju verfertigen liess, vollständig, zwei andere aber, die sich auf die Familie Bakfark beziehen, nur in der Regeste von *Varju* erhalten. Zu der ersten Urkunde vgl. Anhang Nr. 9. Die Ortschaft Oláhgalda, heute Alsógalda (rumänisch Galda al Jos) liegt im Kreis Diódváralja, einem Orte am Fusse der Burg Diód, die, seit 1555 im Besitze von Meinhard Balassa, im Jahre 1562 vom Fürsten erobert und gänzlich niedergerissen wurde.

⁵² Vgl. *Isoz*: a. a. O. und Anhang Nr. 10.

⁵³ Vgl. *Isoz*: a. a. O. und Anhang Nr. 11.

⁵⁴ Nach beiden, unten abgedruckten Nekrologen ist der Todestag der 22. August. Jedoch bezeichnet der zwei Jahre später aufgestellte Grabstein den Tag als „Idibus Augusti.“ *Koczirz* nimmt dafür den 13. August in Anspruch.

ihren Toten. Sie verewigten sein Andenken in ihren Annalen, obwohl er, der alte Mann, eigentlich nicht ihrem Verbande angehörte. Er war aber ein Künstler von grösstem Ruhm, der Abstammung und innerer Neigung nach der Natio nahestand. Er, der niemals die Gunst der Herrscher und Mächtigen entbehren musste, hatte es vorgezogen, im hohen Alter frei und aus Eigenem zu leben. Man hätte noch gewaltige und staunenerweckende Schöpfungen von ihm erhalten, hätte er nicht an seinem Sterbebette seine handschriftlichen Werke, die doch keiner zu seiner Befriedigung spielen konnte, den Flammen preisgegeben.⁵⁵

Nach zwei Jahren wurde ihm in der San Lorenzo-Kirche, wo er beigesetzt wurde,⁵⁶ eine Grabtafel gestellt. Diese Tafel stand „in pariete S. Philippi Neri“ und ist mit dem im Jahre 1810 erfolgten Abbruch der Kirche verloren gegangen. Die bereits hundert Jahre später kaum lesbare Grabinschrift, die in der Literatur stets falsch zitiert wird, soll hier nach der auf Autopsie fussenden Aufzeichnung von J. F. Tomasini abgedruckt werden:⁵⁷

D. O. M. A.

Nobili Viro Valentino Grevio alias Bakfark e Transilvania Saxonum Germanorum Colonia oriundo, quem fidibus novo plane et inuisitato artificio canentem audiens aetas nostra, ut alterum Orphea admirata obstipuit.

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 erat.

Obiit Anno Domini MDLXXVI. Idibus Augusti.
Vixit Annos LXIX. Natio Germanica unamine et
Testamenti executores p[osuerunt].

Mit dem Künstler ist auch seine Famile der Seuche zum Opfer gefallen. Von den Mitgliedern dieser Künstlerfamilie lebte nun noch, da Michael Bakfark inzwischen auch gestorben war, dessen Sohn Johann. Er verkaufte am 22. August 1584 sein väterliches Erbe:⁵⁸ die Besizung Varadja und scheint ausgewandert zu sein. Ob er selbst Musiker war, ist nicht bekannt. Jedenfalls druckte Bésard in seinem „The-

⁵⁵ Vgl. Veress: a. a. O. S. 213 ff., Nr. 41—42., und Anhang Nr. 12. und 13.

⁵⁶ Vgl. Veress: a. a. O. Forts., Nr. 43. und Anhang Nr. 14. und 15.

⁵⁷ Koczirz ergänzt das letzte Wort „publici“, Veress zieht das Verzeichnis der Druckfehler bei Tomasini nicht in Betracht und schreibt „Saxorum“ statt „Saxonum.“ Die alten Quellen (Vgl. die Literaturangabe) zitieren stets sehr verstümmelt.

⁵⁸ Vgl. Isoz: a. a. O. und Anhang Nr. 16—17.

saurus harmonicus“ vom Jahre 1603 eine Fantasie Valentins aus dessen erstem Lautenbuche unter Johann Bakfarks Namen ab. Von seinem weiteren Lebenslauf ist uns nichts mehr bekannt. Die Familie lebte aber noch bis ins XVIII. Jahrhundert in Szászsebes (Mühlbach).⁵⁹

*

Es ist hier nicht am Platze, die musikalischen Verhältnisse des Zeitalters und insbesondere der Länder und Höfe zu schildern, in denen Valentin Bakfark lebte, so die von dem Polen seines Mannesalters, das das Wirken namhafter Meister der Kirchenmusik einschloss, oder die vom Buda seiner Jugendzeit, wo ein Thomas Stoltzer am ungarischen Königshofe wirkte, oder gar die von dem Siebenbürgen seines Lebensabends, aus dem uns nur spärliche Nachrichten übermittelt sind. Ich muss, soweit solche bereits vorhanden sind, auf die einschlägigen Spezialuntersuchungen verweisen. Die Stellung und Bedeutung Bakfarks in der Geschichte der Laute und der Musik seiner Zeit werden wir noch in den folgenden Kapiteln zu betrachten haben.

Wie sehr der Meister in seiner Zeit geschätzt wurde, ist nicht nur aus dem eifrigen Nachdrucken seiner Werke und aus den Lobgedichten seines Krakauer Lautenbuches ersichtlich, dessen grosse Verbreitung durch Inventare und Buchhändlerkataloge verbürgt ist.⁶⁰ Auch eine Unzahl von Poesien beschäftigt sich mit seiner Person. So in Polen die seiner Zeitgenossen Kochanowski⁶¹ und Górniczki, dann Sal. Rysinski, Chr. Falibogowski u. A. m., die bereits bei Koczirc (op. cit.) angeführt sind; in Frankreich entdeckte erst kürzlich Emil Haraszti ein Gedicht des Cesar de Nostredame, das seiner im Tone des höchsten Lobes erwähnt. Aus einer Zeile des Gedichtes von Kochanowski wurde in Polen ein bekanntes Sprichwort: „Nie kazdi wezwie po Bekwark lutnię“, als absprechendes Urteil über jene, die „nach Bakfark die Laute ergreifen.“

⁵⁹ Vgl. Wenrich: a. a. O. Ein Daniel Bakfark, Ratsherr zu Szászsebes unterzeichnet den Vertrag zwischen dem Fürsten Sigismund Báthori und Kaiser Rudolf am 9. Mai 1595. Andere Mitglieder vermag er noch zwischen 1649 und 1708 nachzuweisen. Vgl. auch Baumann: a. a. O. Die an sich schon unhaltbaren Ausführungen von Koczirc über den Namen Bakfark sind natürlich hinfällig.

⁶⁰ Vgl. Chybinski in „Kwartalnik muzyczny“, Warschau, Jg. I. über Krakauer Musikinventare, ferner Van der Straeten: *La Musique aux Pays-Bas* I. S. 95. und Cousse-maker: *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*... S. 121—122, wo der Katalog des Douai-er Buchhändlers Balthasar Bellère abgedruckt ist, in dem noch im Jahre 1603—5 der Antwerpener Nachdruck seines Krakauer Lautenbuches empfohlen wird.

⁶¹ Abgedruckt bei Koczirc: a. a. O. im Original und in deutscher Übersetzung.

Valentin Bakfark war sicherlich keine Männerschönheit. Er war von kleinem Wuchs — man nannte ihn in Polen „das Ungarchen.“ Das einzige erhaltene Bildnis auf dem Titelblatt seines Lautenbuches von 1552/3 zeigt nur undeutlich den Künstler mit seinem struppigen Bart, wie er, vor einem Tische sitzend, auf seiner Laute von mächtigem Korpus spielt. Auf der zweiten Seite des Pariser Nachdrucks ist ein sauber gestochenes Brustbild in Profil zu sehen, das mehrfach als Ebenbild Bakfarks betrachtet wurde, obwohl es offensichtlich das repräsentativ eingestellte Bild eines Herrschers ist, — wie die Forschung feststellte, König Heinrichs II. von Frankreich, dessen Bildnis manchen Druck von Leroy und Ballard schmückt. Melchior Pudlowski deutet in seinem Gedicht „Apostrofa do Bekwarka“ seine Hässlichkeit an, indem er sagt, dass er in der Schönheit nicht mit Arion, Orpheus oder König David die Wette aufnehmen könnte. Doch wenn er seine Laute ergreift, so stellt sogar David seine Harfe beiseite.⁶² Seine Laute ergriff er aber nur aus spontanem Entschluss. Falibogowski erwähnt (*Discurs marnotrawstwa*, 1625) seine, die echte Künstlernatur charakterisierende, Gewohnheit, dass er in Gesellschaften, trotz jeder Bitte, niemals spielen wollte. Deshalb musste man ihn durch List dazu bringen: ein anderer fing an zu spielen. Daraufhin wurde Bakfark immer unruhiger und ungeduldiger und riss am Ende das Instrument aus dessen Händen oder liess sein eigenes herbeiholen und spielte selbst weiter.⁶³

Man mag über Bakfarks politische Machinationen denken, wie man will, doch scheint mir das abschätzende Urteil von Koczirz, soweit es den Charakter Bakfarks betrifft, entschieden zu streng zu sein. Wenn er auch Geheimagent, Verräter, Kosmopolit usw. gewesen war oder wäre, so stand er mit diesen Berufen und Charakterzügen in seiner Zeit nicht vereinzelt. Als Künstler aber war er von unersättlich edlem Ehrgeiz: er schrieb für ewige Zeiten und verliess sich ruhig auf das Urteil der kommenden Generationen: „Quid conatus fuerim, quid effecerim, quid attulerim, praesens haec aetas (et si suis invidiis non careat), sed multo etiam magis ipsa posteritas, me tacente, iudicium feret.“⁶⁴

⁶³ und ⁶³ Vgl. *Opienski I.*

⁶⁴ Aus der Vorrede des Krakauer Lautenbuches vom Jahre 1565.

II.

DIE QUELLEN DER WERKE (Bibliographie)

Als Valentin Bakfark seinen Tod nahen sah, übergab er seine handschriftlichen Kompositionen den Flammen, da sie niemals jene Wiedergabe erlangt hätten, die ihnen ihr Meister wünschte und selber auch zuteil werden liess.

Ein grosser Bestand an Meisterwerken muss mit dieser hochmütig-selbstbewussten, romantischen Geste in ewigen Verlust geraten sein, ist doch seit dem Erscheinen der letzten eigenen Publikation Bakfarks bis zu seinem Tode ein ganzes Jahrzehnt verflossen: teilweise politisch unruhige, zum Teil aber sicher ruhige und produktive Jahre seines Lebens. Nach der eben gedachten Publikation, die als „*tomus primus*“ bezeichnet ist, wäre, wie es Bakfark ausdrücklich in Aussicht stellt, sehr bald ein zweiter Band gefolgt, hätte er politischer Gründe wegen nicht aus Polen flüchten müssen und somit das Hauptabsatzgebiet seiner Publikationen verloren. Es scheint, als ob der alternde Mann auch seine letzte Reise, während der ihn in Padua der schwarze Tod erreichte, zu dem Zwecke unternommen hätte, um mit einem Verleger in Verbindung zu treten. Jedenfalls zeugen noch einige in Sammelwerken erhaltene Werke — Übertragungen und Fantasien — von ausgereiftem Stil, die wohl durch handschriftliche Kopien einige Verbreitung fanden, von jener schöpferischen Tätigkeit, deren Produkte uns zum grössten Teil endgültig verloren sind.

Die Verbreitung der Werke Bakfarks steht mit dem Ruhm, den sein Spiel und Schaffen genossen, in keinem Verhältnis. Es ist zwar zu bedenken, dass die Haupttätigkeit eines Hoflautenisten sicherlich im Improvisieren bestand, und dass der Verbreitung der Werke ihre ungewöhnliche technische Schwierigkeit im Wege stand. Auch gab wahrscheinlich Bakfark nur ungerne Kopien aus der Hand,

wusste er doch, welches Los seinen Werken in den Händen von Dilettanten und den nach grossem Absatze gierigen Verlegern beschieden wäre. Manche Beispiele dafür werden wir noch zu betrachten haben. Bakfark trug immer die grösste Sorge dafür, dass seine Werke in der genauesten Redaktion auf dem Markte erschienen.

Zwei Druckwerke wurden unter seiner eigenen Aufsicht hergestellt und enthalten beinahe alles, was von seinem Schaffen auf uns gekommen ist. Beide Sammlungen wurden in einigen Jahren von fremden Verlegern nachgedruckt und zwar zum Teil nicht auf die sorgfältigste Art. Auch fanden einzelne Werke in Sammeldrucken Aufnahme bis in das XVII. Jahrhundert hinein.

Der erste Band wurde während seines Aufenthaltes in Frankreich im Jahre 1552 (1553) bei Jacques Moderne in Lyon verlegt. Es ist ein klein-quart Band in Querformat von 39 (auch handschriftlich numerierten) Blättern, die auf den recto-Seiten unten die Bezeichnungen —, A2, A3, —, B1, B2, B3, —, . . . bis K3 tragen. Der Titel lautet folgendermassen: „INTABULATURA VALENTINI BACFARC TRANSILVANI CORONENSIS. | LIBER PRIMUS.“ Darunter ein grosses Bild: Bakfark, in einem Zimmer vor dem Tisch sitzend, spielt aus dem Tabulaturbuch auf einer Laute von mächtigem Korpus. Links oben das Wappen des Erzbischofs von Lyon, des Grafen Tournon, rechts oben das Wappen Bakfarks: Auf einem Felsen stemmen sich von beiden Seiten Ziegenbock und Einhorn gegen einen Baum. Links oben strahlender Stern, rechts der Halbmond des siebenbürgischen Wappens, über dem Baum die Szapolyay-Krone. Unter dem Bilde steht: „Lugduni apud Iacobum Modernum. Cum privilegio ad triennium.“ Auf der Rückseite steht das Inhaltsverzeichnis und der Text des Privilegs:

Il est defendu a tous Imprimeurs & Libraires, de ceste ville, de non imprimer, ou faire imprimer, ny exposer en vente, ce present Liure, intitule la Intabulature de Luch composee par Maistre Valentin Bacfarc Transiluain Coronensis, iusques au terme de troys ans, commencant du jour & date des presentes, sinon par le congé & permission de Iacques Moderne imprimeur & libraire de Lyon, & ce surpeine de confiscation desdicts liures, & d'amende arbitraire, Faict a Lyon, le XVIII. de Ianuier Mil cinqcens cinquante deux. I. Tignac.

Fol. 2r. steht das Vorwort:

Reuerendiss[imo] ac S. S. Apost. digniss[imo] Card[inali] Turnonio | Archiepiscopo & Comiti Lugdunensi. | Valentinus Bacfarc Transiluanus Coronensis. S[alutem]. | Cum iam antea, & a pluribus ab hinc annis, non solum ab omnibus intellexeram, sed & a tam huius orbis remotis partibus in tui gratiam huc allectus experientia ipsa videram. Reuerendis. Presul. tuam erga Musicam, vt erga caeteras liberales disciplinas perfectam notitiam, & optimum iudicium: non potui non his, quibus possum, partibus, tuam illam diuinam salutare prudentiam, admirari, & debite reueri, qua se im-

pensius & officiosissime in quoscunque Virtutum amatores sponte elargitur. Et licet haec indigna (vt sunt) tanto viri videantur, tanquam viro graui ac sacro ludicra & leuia, ipsa tua haec in tibi deuotissimos generositas vt gratissima (scio) benigne accipiet. Neque enim sum veritus hoc qualecunque opusculo tua in me collata iam beneficia recognoscere, sed & cui plurimum debeo, plurimum velle debere fateri. Et licet graue sit pudenti ab his multum petere, a quibus multum accepit, non pudebit tuam hanc sinceritatem haec, saltem in Musices studiosorum vtilitatem, acceptare, quorum tu semper & Pater, & Mecenas extitisti. Quod vbi equo animo in mei gratiam, & illorum beneuolentiam fecisse intellexero, caeteris melioribus in tuarum laudum congratulationem innitar. Interea bene, vt bonus, & optime, v[el] optimus es, valeas. Lugduni. 23. Calendas Ianuarii.

Von fol. 2v. an folgt der Notentext in italienischer Lautentabulatur. Das einzige Exemplar des Werkes wurde von Michel Brenet in der Stadtbibliothek des französischen Städtchens Vesoul (Haute-Saône) aufgefunden. Es trägt auf dem Titelblatte den Stempel der Bibliothek, die alte Bibliotheksbezeichnung G. y. 716, die gültige bezeichnung Inv: 11.676, und die Namenseintragen früherer Besitzer: „Contra fortuna[m] paciencia. Laurent Reismiller“, darüber geschrieben: „Anthoyne de Valdema“, und wiederum: „Suis p[ar] Laurent Reismiller D'Augspourg“. In der Mitte des oberen und unteren Randes ist endlich der Name „Paris Fauernier“ zu lesen.

Der zweite Band ist im Jahre 1565 in Krakau bei Lazar Andrisowycz erschienen. Er ist ein gross-quart Band in Hochformat von selten schöner Ausstattung. Er enthält 4 unfolierte und 24 folierte Blätter; auf den recto-Seiten oben steht die Bezifferung mit römischen Zahlen, unten die Folierung A, Aij, Aijj, —, B, . . . bis Fijj, —. Beide Numerierungen beginnen erst auf der ersten Notenseite. Der Titel lautet:

Valentini Greffi | Bakfarci Pannonii, harmoniarum musicarum in usum
testudinis factarum | Tomus primus. | Ad potentissimum totius Sarmatiae
Principem, ac Dominum Sigismundum Augustum, | Poloniae regem, et
caet. | Patrem Patriae, et omnium Musicorum Patronum beneficentissi-
mum | Dominum suum clementissimum. |

Augusti pietas toto cantabitur orbe,
Donec erunt nitidis flammea signa polis
Omnia cum possit longaeua abolere vetustas
Virtutis famam nunquam abolere potest.

ΑΓΑΘΗ ΤΙΞΗ

Cautum est Privilegijs Imperatoriae Majestatis, et serenissimi Poloniae
Regis, ne quid intra decursum | duodecim annorum, hoc opus inuito Au-
thore recudere audeat. | Cracoviae, | Impensis Authoris Lazarus Andreae
excudit. | Anno a virgineo partu M. D. L. XV. Mense Octobri. | Σὺν Θεῷ,
καὶ εὐτυχῶς.

Auf Seite 2 befindet sich das Wappen des Königs: ein gekrönter Adler, um dessen Leib sich ein grosses S schlingt, das mit dem an der Brust des Adlers angebrachten kleineren A verbunden

ist. Darunter steht folgendes Distichon des Andreas Tricesius (Trzy-
cieski) :

Armiger aduersos Jouis iste ut poterit hostes
Sujetos placido sic regit imperio.

A. T.

Auf den Seiten 3—6 ist die Widmung an den König zu lesen :

Serenissimo ac potentissimo principi, ac domi-/no, domino sigismundo
augu-/sto, dei gratia regi poloniae, magno duci litwaniae, russiae, / prussiae,
mazoviae, samogi/tiae, livoniae / & caet. / Domino ac haeredi, / Domino
clemen-/tissimo.

(kleines Emblem : der Adler des polnischen Wappens)

Quanta sit inter animum nostrum, & Harmonicam Musicam conuen-
ientia, Rex potentissime, quantaque proportio, nemo est qui ignoret : Quisque
enim in seipso experitur, nulla re alia animos nostros magis affici, magisque
oblectari, quam Musices concentu. Adeo enim rapiuntur animi, & quocunque
volueris flectuntur : ut illam authorem ac effectricem laetitia, in qua homi-
nis vita fere tota, ac melior etiam vitae pars consistit : veteres singulari sa-
pientia ornati tradidere : nempe grauissimus Socrates, diuinus Plato, & sa-
piens Pithagoras : qui adeo Musicam celebrarunt, vt illam cum diuinarum
rerum cognitione coniunctam censerent, summamque etiam eruditionem in
neruorum vocatione concentibus sitam esse testarentur : adeo ut dixerint,
quod simul atque mentem nostram, divinae Musices vis, ac virtus penetrarit,
illam mox diuinae sapientiae splendore fore irraditam : Imo affirmarunt ani-
mum nostrum, nihil aliud esse, quam Musicum instrumentum, numeris ipsis
confectum, ex quibus oriatur illa concinnitas, & disparium vnitas, quae in-
credibilem parit oblectationem : Vnde antiquissimam hac ratione Musicam
ipsam duxerunt : quod cum animorum creatione suam quoque originem
traheret : & ab ipso mundi exordio fuisse permultos, qui Musica sese ob-
lectarent, sacrae testantur Literae, fuisseque magno in precio habitam, a prae-
claris in omni saeculo viris, & prophana ipsa antiquorum scripta, nedum
sacra tradunt. Qui sane cum experirentur, quod vi Musices mentes eorum
ad Deum, quem omnium Conditorum, & bonorum omnium fontem agnosce-
bant, altius raperentur, & gratiores fore laudes, & Hymnos ac Canticos eo-
rum, quae alacriori mentis agitatione (quae quidem Musices virtute fiebat) arbi-
trarentur, hoc laudum genere diuinum numen est celebratum : Vt hac ratione
adductus inclytus populi Dei imperator MOSES, pro insigni eius in Aegyptium
Regem victoria Paena laetissimum praepotenti Deo decantarit. Et rex ipse
inuitissimus DAVID, diuinas celebrari laudes instituerit, varijs ac illis quidem
elegantibus Musices instrumentis permixtas, ut & canentium, ac psallentium
corda magis afficerentur, & Dei ipsius naturam altius penetrarent. Quo sit vt
si re ipsa sentiamus Maiestatem Dei in laudibus sese Musica oblectasse,
mirum nobis videri non debet, homines ipsos adeo rapi, adeo extra se
ferri, vt prae hac una reliquis omnes voluptates pro nihilo ducant, & con-
temnant. Notissimum est illud ac singulare, quod de Alexandri Magni erga
Musicam affectu, dicitur, qui licet superbus orbis domitor videri vellet, ac
seuerus, tamen ad arma nunquam nisi Musico suo melodiam resonante sese
accingebat, & vim animi innatam excitabat, & illo remittente, residebat :
sed quid homines dico, mali etiam spiritus dicuntur sono Cytharae mitiores
facti, vt de Saulis spiritu legitur : quoties Cytharam tetigisset adolescens
Cytharoedus, quod ille quiesceret. Quibus de causis adducti veteres poetae
finxerunt Orphea lyrae modulatione montes ipsos, arboresque proceras post
se traxisse : & Amphiona ferunt, in Thebarum vrbis structura saxa testu-
dinis sono flexisse : Vt non difficile sit perspicere, Rex clementissime, quo
Poetarum fictiones tenderent : nempe vt quanta sit, in capiendis hominibus,

& flectendis, vis & efficacia Musices ostenderent, fabularum inuolucris ad tradidere. Nam haec sola pectora agrestia mollire, & humaniora reddere potuit, & saxea corda in mollia, & mitia vertere, tristia & moerore oppressa, laeta atque iucunda efficere: Nam quae vlla ars alia animos persaepe varijs ac permolestis occupationibus, iamque nubibus opertos ac confectos recreare potest, hac vna excepta: haec inquam sola, tristes animi cogitationes fugat, & expellit, mentes exhilarat, animos recreat, laeticiam affert, vitam denique iucundissimam effecit. Ad huius solatium confugiunt Principes ac Reges, nedum priuati Ciues. Hac etiam oblectatos fuisse ipsos Deos, Poetae antiquissimi commemorant: vt plane perspiciamus, nullum esse hominum genus, quod non hoc oblectationis genere, modo facultas adfuerit, libentissime vti vellet. Quae sane cum superioribus saeculis esset fere deperdita, & in hac quoque parte barbaries grassata fuisset, vt nihil nisi insuaue & incultum canerent, & fidibus tangerent huiusmodi artifices, hac nostra aetate effectum est, vt etiam ars Musica fere ab inferis reuocata, & suauior, ac etiam iucundior nobis moduletur, quam sane Musices excitationem, & industriam, Principum fauori acceptam ferri par est. Nam Leone decimo tantum & accessionis, & ornamenti accepit haec Musices ars, vt eam ad summum ille fastigium perduxerit. Summopere enim Musicos ornavit, & complexus est, illis fauit, & omni liberalitatis genere (vt erat Vir ad largiendum propensissimus) Musices professores ita est prosecutus, vt nullo vnquam tempore, ars haec magis floruerit: vt multos illa aetas praestantissimos protulerit, qui praeclara etiam artis monimenta post se reliquerunt, & etiam amplissima sunt munera consecuti.

Horum ego tum adolescens vestigijs adhaerens, omne aetatis meae tempus in excolenda, & exornanda hac arte (vt tu serenissime Rex mihi es testis) contriui, & frequenti studio ac labore, praesertimque tuo fauore, videor mihi consecutus, vt quid in hac arte (quoad concentum testudinis attinet) praestantissimi sit, si non sum consecutus, (quod certe plurimo sudore conatus sum) at saltem modum ac viam, vt alij consequerentur sedulo praemostrauit. Et cum hac de causa aliquas cantiones, melodias, & alia testudinis sono exprimenda composuerim, Tu Rex clementissime me persaepe, cum iubere posses, hortari maluisti, vt eas in lucem ederem, cui sane voto non obtemperare, impium, ne dicam proteruum esset. Decreui, & tuae imprimis voluntati, quae mihi oraculi vice semper fuit, satisfacere: & eadem opera compluribus ornatissimis Viris, qui hoc ipsum a me persaepe contenderunt obsequi.

Quales sunt huiusmodi melodiae, quo artificij genere modulatae, qua difficultate expressae, quae venustate, & dulcedine conditae, qua oblectationis copia refertae, qua numerorum serie, & nexu sint astrictae, & vario, ac flexuoso modulationis genere floreat, non est mei, iudicium ferre. Quid conatus fuerim, quid effecerim, quid attulerim, praesens haec aetas, (& si suis inuidis non careat) sed multo etiam magis ipsa posteritas, me tacente, iudicium feret. Quae cum iussu tuo, atque etiam sub eodem tuo augustissimo, ac foelicissimo nomine dicanda esse proposuerim, Maiestatem tuam praecor vt ea benigno, ac hilari, vt soles, vultu accipias.

Nam tu Princeps inclyte, & Musica ipsa plurimum oblectaris, & a Musices concentu non modicum solatij, & iucunditatis percipere soles, & Musicos amplecteris, ipsis faues, prospicis, eos tueris, muneribusque amplissimis exornas, vt perspicuum sit te nulla arte alia magis oblectari, ac recreari, quam Musica omnium praestantissima.

Accipe igitur haec, quae nunc a me eduntur, quasi laborum meorum praeludia, vt tuo foelici auspicio, in omnium manus peruenire possint, & laetus ac iucundus, vita hac, quae per se insuaui & iniucunda est, diutissime fruire. Vale Rex serenissime ac clementissime, & me, quem tot

annos, non mediocri gratia, imo singulari es complexus, posthac etiam maiore complectare, & praecipua clementia proseguere.

Cracoviae, die XV Octobris. Anno a restituta salute humano generi, post sesquimillesimum sexagesimo quinto.

SERENISSIMAE MA/ESTATIS VESTRAE

Perpetuus & fidelis

Cliens, & subditus

VALENTINUS BAKFARK PANNONIUS.

Darauf folgt auf Seite 7 das Wappen Bakfarks mit der Überschrift :

„INSIGNIA VALENTINI/ BAKFARCI PANNONII, ARTIS MUSI-
CAE PERITISSIMI.“

Unter dem Wappen steht folgende Paraphrase der Wappendevise („Virtuti cedunt omnia“) :

SYMBOLUM EIUSDEM.

Cuncta virtuti statione cedunt,

Quae capit terrae spaciosus orbis,

Sola palmam fert, hominesque coelum

Tollit in altum.

Hieran folgt die Wappenerklärung des Trzycieski :

DE INSIGNIS EIUSDEM.

CARMEN ANDREAE TRICESII/ EQUITIS POLONI

Haec Aquila excelsam designat ut ardua mentem

Bakfarc, cuius nobile Stemma regit :

Sit etiam Capreis sua sunt mysteria nigris,

Desuper aureatum quas diadema tegit.

Sunt illae siquidem, gelido quas traxit ab Haemo

Calliopes cantu filius ille Chelys.

Ast huic successit Bakfarcus, et inde uocari

Orpheus Pannoniae divitis ille potest.

Attrahit hic etiam quia cantu saxa, ferasque,

Et ponto natum, fluminibusque genus.

Has insigne feras, et piscem contulit illi

Regnator magnae nobilis Ungariae,

Ille lupi natus Trancini e sanguine cuius

Ornatum gemmis hic Diadema vides.

Adjicit Aureoli quoque Pomi insigne : quod illo

Nomine Pannoniae ditia Regna uocant.

Noscitur hinc Vates qua sit de gente profectus,

At palma excellens indicat ingenium :

Musicus ingenio quia nulli hic cedit, ut arbor

Ponderibus nullis cedere palma solet.

Illa uirens semper, praesigni laude uirentem

In sera famam posteritate notat.

Viuitur ingenio siquidem post funera: mortis

Juris in ingenium nil habet atra manus.

Auf Seite 8 folgt noch ein Gedicht des Tricesius :

Ad eundem.

Bakfarce Ismarius, quem non superauerit Orpheus,
Matre licet genitus Musa sit, arte lyrae.
Ille nec Amphion Thebarum conditor, aut qui
Delphini tergo per mare uectus erat.
Si mea uota, dii uellent praestare secundi,
Quae saepe ardenti pectore fundit amor,
Immortale tuum caput esset, et aetherea primum
Tunc peteres mundi machina quando ruet.
Sed quia fatorum lex est immota, nec ulli
Parcere uel summo mors uiolenta solet,
Siue diu, et Pylij superato Nestoris annos,
Detque tuae uitae mollia fata deus.

Darauf ergreift noch der Herausgeber selbst das Wort :

Ad Sodales Musicos.

Si prima haec urbis nostrae factura placebit
Artis Apollineae dedita turba lyrae,
Plura breui dabimus maiori condita cura,
Castalio haud dubie grata futura choro.
Quid latuisse iuuat? Lachici sub nomine Regis
Proferat e tenebris nostra camoena caput.

Der Notentext ist ebenfalls in italienischer Lautentabulatur gedruckt. Auf fol. 24r. steht unter den letzten Takten : „FINIS HARMONIARUM MUSICARUM / PRIMI TOMI.“ Danach der Psalmvers : (Ps. 118, V. 105) „Lucerna pedibus meis verbum tuum DOMINE, / & lumen semitis meis“. Dann folgt das Druckerzeichen : in einem reichverzierten Viereck von einer Hand gehaltene offene Laterne mit brennender Kerze. Am oberen Rande die Initialen L und A. Exemplare : München Stb., Bologna Lic. Mus. und Berlin Stb.

Beide Sammlungen wurden in einigen Jahren nachgedruckt. Der Ausgabe von 1552 folgte im Jahre 1564 ein Auswahlnachdruck in gleichem Format, aber in die französische Lautentabulatur umgesetzt, mit folgendem Titel : „PREMIER LIVRE DE TABELATURE / DE LUTH CONTENANT PLUSIEURS / Fantasies, Motetz, Chansons françoises, et madrigalz / par Vallentin bacfarc/“. Darauf folgt das Druckerzeichen, eine allegorische Darstellung des Parnasses. Dann folgt der Text : „A PARIS / De l'Imprimerie d' Adrian le Roy, & Robert Ballard, Imprimeurs du Roy, rue / saint Iean de Beauuais, a l'enseigne de mont Pernasse. /1564./ Auec priuilege du Roy, pour dix ans.“ Auf der Rückseite ein schönes Portrait, nach Koczirz ein Bildnis des im Jahre 1559 verstorbenen französischen Königs Heinrich II. Exemplare : München Stb. und Bruxelles Bibl. Royale.

Der Krakauer Druck wurde im Jahre 1569 unter dem gleichen

Titel, ebenfalls in italienischer Tabulatur, doch in quer klein-quart Format von der Witwe des Jean Laet in Antwerpen nachgedruckt. Von der Einleitung sind nur die Vorrede und das Wappen übernommen. Das einzige Exemplar befindet sich in der Nationalbibliothek zu Wien.

Einzelne Werke aus dem Buche von 1552 fanden in Pierre Phalèse's *Theatrum musicum*, Lovanii (Louvain), 1571 (Exemplare: Berlin Stb. und Warschau Bibl. Polinski), in Besard's *Thesaurus harmonicus*, Col. Agrippinae (Köln), 1603 (Exemplare: Vgl. Wolf, *Notationskunde* II. S. 98.) und aus beiden Werken (1552 und 1565) in Phalèse's *Thesaurus musicus seu Cantiones testudini aptatae*, Lovanii, 1574 (Exemplar: Troyes, Stadtbibl.) Aufnahme. Phalèse, der in seinem ganzen Drucke nur selten die Komponisten und, vom Titelblatt abgesehen, niemals die Intavolatoren nennt, macht mit Bakfark eine Ausnahme: bei seinen Bearbeitungen gibt er die Autornamen nicht an. Zur Zeit Besard's ist aber der Ruhm des Namens bereits im Erlöschen. Eine Fantasie aus der Ausgabe von 1552 wird hier als „Fantasia Joannis Bakfart Hungari“ wieder abgedruckt.

Einzelne Werke der Krakauer Sammlung fanden in handschriftliche Lautenbücher Aufnahme. So bewahrt die Bibliothek der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis in Amsterdam unter Nr. 134 eine deutsche Tabulatur, die zwei zweiteilige Motetten enthält und eine unten ausführlicher behandelte Quelle weist zwei Fantasien auf.

Ausser den beiden selbstredigierten Sammlungen und ihren Nachdrucken kommen nur noch ein Sammeldruck und zwei handschriftliche Sammelwerke als weitere Quellen in Betracht. Das Druckwerk ist betitelt: „*Tabulatura continens insignes et / selectissimas quasque / Cantiones, quatuor, quinque et sex Vo-/cum, Testitudini aptatas, ut sunt: Praeambula: Phan-/tasiae, Cantiones Germanicae, Italicae, Gallicae, et / Latinae: Passemesi: Gagliardae: et Choreae, / In lucem edita / per / Mattheum Waisselium / Bartsteinensem Borussum*“ (Titelbild: Lautenspielerin) */Francofordiae ad Viadrum, in Officina/ Joannis Eichorn. Anno MDLXXIII / Cum gratia et Privilegio Cesareae Maiestatis.*“ Enthält als Nr. 25. in deutscher Tabulatur „Veni in hortum meum soror mea Valentin[us] Backuart.“ Im Register wird die Komposition mit „Veni in hortum. V. vocom. Orlandi“ bezeichnet.

Von den beiden handschriftlichen Sammlungen kam die eine aus dem Besitze der gräfl. Familie Dohna in die Stadtbibliothek Königsberg (Signatur: Gen. 2.150). Sie ist ein umfangreicher Quart-

band, der von der einen Seite angefangen einen alten Bibliothekskatalog, von der anderen etwa 50 deutsche Lied- und Tanz-Übertragungen in deutscher Lautentabulatur enthält. Die Stücke sind fortlaufend numeriert und oft mit Daten versehen. Ihr Satz ist sehr einfach und für Dilettanten bestimmt. Auf den Seiten 48–49, zwischen den Nummern 41 und 42 befindet sich eine autographe Eintragung Bakfarks: ein ebenfalls in deutscher Lautentabulatur notiertes Lautenstück, an dessen Ende der Titel des Stückes und der Name des Autors zu lesen ist: „Je prens en grey, la dura mourt, 4 Vocum / Valentinus Bakfarkh. Siebenburger auß der Statt Kron / Po. Ko. Mte. Musicus.“ Die Niederschrift geschah offenbar sehr flüchtig, da, wie ein Vergleich mit der Vokalvorlage beweist, einmal zwei fremde Takte in den Text eingeschoben werden, an einer anderen Stelle aber ein Takt weggelassen wurde. Den Zeitpunkt der Niederschrift umgrenzen die nächsten benachbarten Daten: sie erfolgte zwischen dem 28. April und dem 10. August 1552. Nr. 43 des Bandes, auf S. 50 trägt den Titel „Passamezzo vom Vngern“, ist also ebenfalls Bakfarks Werk.

Die andere handschriftliche Quelle habe ich ausführlich beschrieben im III. Jg. der „Ungarischen Jahrbücher“ unter dem Titel „Eine deutsche Lautentabulatur.“ Die Handschrift war damals in der Bibliothek Dr. Werner Wolfheim, seitdem wurde sie von der Pr. Staatsbibliothek Berlin angekauft und trägt die Signatur Mus. Ms. 40598. Der Band ist eine in Leder gebundene Papierhandschrift, 29,5 × 20,5 cm gross, bestehend aus 156 Blättern. Der Schreiber ist unbekannt, Entstehungsort ist Ostdeutschland (Schlesien?), Entstehungszeit Mitte der 1570-er Jahre. Der Inhalt besteht aus zwei Teilen; im ersten befinden sich 26 Fantasien, in zweiten 93 Lied-, Chanson-, Madrigal- und Motetten-Transkriptionen und Tanzstücke.¹

*

¹ Zur Beschreibung der Quelle kann ich nur einige kleinere Ergänzungen und Berichtigungen hinzufügen: Fantasie Nr. 14 ist ein Werk Melchior Neusidlers: sie ist mit der 2. Fantasie aus dessen *Intavolatura di lauto, libro II.* (Venezia 1556) identisch. Demnach ist es zu bedenken, ob nicht auch die anderen, mit dem Monogramm M. N. bezeichneten Stücke, ja sogar die mit M. Naud. bezeichnete Fantasie Nr. 19, Werke des Melchior Neusidler sind. Die Initiale V. B. der Fantasie Nr. 15, die auf die Autorschaft Bakfarks hinzuweisen schien, ist eigentlich nur ein misslungenes und nachträglich eingefügtes Notabene-Zeichen. Von den Transkriptionen ist im Titel von Nr. 19 richtig „Martin“ zu lesen. Nr. 44 ist Passamezzo il Moderno, Nr. 45 Passamezzo Antico. Der Titel von Nr. 64 ist Czarna kroua, von Nr. 73 Si me tenez. Zwischen 83a und 83b ist ein Saltarello einzufügen; die Gruppe 83–83b besteht also aus den Tanzpaaren Passamezzo-Saltarello und Pavana-Gagliarda. Endlich ist der Titel von Nr. 90 richtig: D.M.A. Albo Juss dalei thrawacz nye moge.

Bakfark bedient sich in den von ihm selbst überwachten Ausgaben der italienischen Lautentabulatureschrift. Seine erste Sammlung (1552) notiert auf einem 6-Liniensystem für die sechs gegriffenen Saiten. Eine Bordunsaite ist nicht vorgesehen. Die Bezeichnung der Bünde erfolgt mit arabischen Ziffern von 0 bis 9 und X statt 10. Als Takteinheit gilt die Semibrevis, als rhythmische Zeichen werden die entsprechenden Notentypen der Mensuralnotation gesetzt. Ein Taktzeichen wird nur bei Taktwechsel angegeben. Der Text ist ungewöhnlich korrekt, der Satz klar und bis auf die rhythmischen Zeichen, die oft verschoben oder verwechselt sind, sorgfältig. Vortragsbezeichnungen (Schlagbezeichnungen, Fingersätze) werden nicht angewandt.

Der Pariser Nachdruck (1564) ist in die französische Lautentabulatur umgesetzt. Die Stücke sind mit Hilfe eines 5-Liniensystems aufgezeichnet, die Buchstaben stehen oberhalb der ihnen zukommenden Linien. Die Griffe des Grossbrummers stehen unter der tiefsten Linie. Als rhythmische Zeichen dienen die gewöhnlichen Tabulaturzeichen: $| = o$ usw. Die Buchstabenschrift enthält eine grosse Anzahl von Fehlern und Lücken, dafür ist aber die Aufzeichnung des Rhythmus wesentlich genauer als im Erstdruck. Die Taktzeichen werden zu Beginn der Kompositionen vorgeschrieben. Der Druck weist, als einziger unter den Quellen, genaue Vortragsbezeichnungen mittels Punkte und schräger Striche auf, die aber nicht auf originale Bezeichnungen Bakfarks zurückzuführen sind und deswegen auch in der vorliegenden Ausgabe keine Berücksichtigung fanden.

Die Drucke von Phalèse bedienen sich ebenfalls der französischen Tabulatur auf 5 Linien. Die Griffe des Grossbrummers werden mittels einer Hilfslinie dargestellt. Als Takteinheit gilt die Brevis, es werden also zwei Takte der Erstausgabe zu einem zusammengefasst. Die Taktzeichen sind angegeben. Der Text weist manche Flüchtigkeiten auf, in rhythmischer Hinsicht dient er aber mit einigen ausgezeichneten Varianten.

Besard (1603) notiert auf einem 6-Liniensystem in französischer Tabulatur. Takteinheit ist die Brevis, Taktzeichen ist vorgeschrieben. Die Tabulatur rechnet gegenüber der Sechschörigkeit der Erstausgabe mit einer siebenchörigen Laute. Text und Rhythmik erleiden bei der Umschreibung schwere Vergewaltigung.

Die zweite persönlich redigierte Sammlung Bakfarks bedient sich ebenfalls der italienischen Tabulatureschrift, nun aber auf 6 Linien. Ein siebenter, gegriffener Chor notiert oberhalb des Systems. Die Bezifferung erfolgt mit arabischen Zeichen von 0 bis 10. Eine merkwürdige technische Neuerung Bakfarks ist das schnelle Anreis-

sen des dritten oder vierten Bundes und das Nachschlagen der leeren Saite, was durch eine kleine 0 über dem „3“- oder „4“-Zeichen angezeigt wird (3; 4). Dadurch kann er auf einer Saite sozusagen zu gleicher Zeit zwei Töne (kleine oder grosse Terz) hervorbringen. Als Takteinheit gilt die Brevis, als rhythmische Zeichen werden wiederum Mensuralnoten angewandt. Die Taktzeichen sind auch hier nur bei Taktwechsel ausgeschrieben. Der Text ist äusserst sorgfältig, der Satz mustergiltig klar und geschmackvoll.

Der Antwerpener Nachdruck (1569) übernimmt die Notierungsweise seiner Erstausgabe bis auf die Einteilung der Zeilen und weicht von ihr nur im Format, in einigen Satzfehlern und in schlafereen rhythmischen Fassungen ab.

Die Schreibweise und Intavolierungstechnik Bakfarks spiegeln sich am schwächsten in der Waisselius'schen Redaktion (1573) wieder. Unsinnige Verstümmelungen der Rhythmik, stupide Vereinfachung der Ornamentik, mechanistische Einstellung der Kadenzfiguren, Verwischung der spannenden Vorhaltsreihen, die das Werk seiner eigenartigsten Schönheit, seines Ausdrucksreichtums beraubt, lassen klar erkennen, dass die vorliegende Fassung mit dem verschollenen Original bereits sehr wenig gemeinsam hat, und dass Bakfark sehr wohl wusste, warum er nur so selten Kopien aus der Hand gab. Die Redaktion des Waisselius umschreibt den Text in die deutsche Tabulatur für sechschörige Laute in der G-Stimmung, transponiert also um einen Ganzton höher. Takteinheit ist die Brevis, Taktzeichen ist nicht vorgeschrieben; als rhythmische Zeichen gelten die gewöhnlichen Striche der deutschen Tabulatur: | = o, usw.

Zum Teil wesentlich besser scheint die Überlieferung der Handschrift der Bibl. Wolfenheim zu sein. Sie enthält u. A. auch zwei Fantasien der Ausgabe von 1565, u. zw. in einer Fassung, deren einzelne Lesarten auch denen der Originalausgabe vorzuziehen sind. Wertvolle Erkenntnisse über die Lautenkunst und -praxis vermitteln die hinzugefügten Alternativen der Verzierungen von improvisierender Faktur, sowie die Vereinfachungen, welche die technische Schwierigkeit der Werke klärt. Auffallend ist die pietätvolle Behandlung gerade der Kompositionen und Übertragungen Bakfarks, des einzigen mit vollem Namen und Titel genannten Intavolators, dessen hohe Kunst der Sammler anscheinend ihrer ganzen Bedeutung nach zu schätzen wusste. Der Band benutzt die deutsche Lautentabulatur, rechnet mit sechs gegriffenen Chören und einer Bordunsaite. Die Griffzeichen der G-(A-)Saite sind: X, B, C, D, ..., das Zeichen der Bordunsaite ein am unteren linken Stiel durchstrichenes X. Nach einer am Ende des Bandes eingeklebten Tabelle entsprach

die Stimmung derjenigen der italienischen Schrift (G-Stimmung), die Saiten klangen also: F, G, c, f, a, d', g'. Als Takteinheit gilt die Brevis, Taktzeichen sind selten vorgezeichnet, als rhythmische Zeichen werden | = o, usw. gebraucht.

Ebenfalls die deutsche Tabulatur benutzt Bakfarks Autograph in der Königsberger Handschrift. Er rechnet mit einer sechschörigen Laute, die Takteinheit schwankt zwischen Brevis und Semibrevis, ein Taktzeichen ist nicht vorhanden; die Stimmung ist der deutschen Lautenschrift entsprechend um einen Ganzton höher (A), als die der Vokalvorlage oder die der italienischen Tabulatur (G). In einer modernen Ausgabe wären also die beiden Stücke dieser Quelle um einen Ganzton tiefer zu transponieren.

Die eben beschriebenen Quellen enthalten folgende Kompositionen, die nach unserer heutigen Kenntnis das ganze überlieferte Schaffen Bakfarks umfassen: (Die einzelnen bezeichne ich mit dem Erscheinungsjahr, die drei Handschriften mit dem Anfangsbuchstaben ihrer Fundorte).

I. Fantasien (1552: Ricercare)

1. 4 vocum	1552, 2v; 1564, 2r;	1574	
2. 4 vocum	1552, 2v; 1564, 2r;	1574	
3. 4 vocum	1552, 2v;		
4. 4 vocum	1552, 2v;		1603, 22v
5. 4 vocum		1565, 1r; 1569, 2	
6. 4 vocum		1565, 1v; 1569, 5	B, 23v
7. 4 vocum		1565, 3r; 1569, 11	B, 25v
8. 4 vocum			B, 7v
9. 4 vocum			B, 8v
10. 4 vocum			B, 21v

II. Tanzstück (Variation)

Passomezzo

K, 43.

III. Transkriptionen

a) Motetten

Gombert:			
Aspice Domine			
Muro tuo, 4v.	1552, 10v; 1564, 6r;		
Jachet de Mantua			
Aspice Domine 5v.	1552, 15r;		
Loyset Pieton:			
Benedicta es			
Per illud Ave 6v.	1552, 17r; 1564, 11r;	1574;	
Richafort:			
Hierusalem luge			
Deduc quasi torrentem, 5v.	1552, 20v;		
Clemens non papa:			
Jesu nomen			
Sit nomen, 4v.	1565, 5r; 1569, 19;	A, 3b;	
Clemens non papa:			
Erravi sicut ovis			
Delicta iuventutis 4v.	1565, 6v; 1569, 24;	A, 12b;	

Clemens non papa: Circumderunt me Quoniam tribulatio 4v.	1565, 8r; 1569, 30;
Gombert: Cantibus organicis Fundite cantores, 4v.	1565, 9v; 1569, 37;
Gombert: Domine si tu es Cumque vidisset 4v.	1565, 12v; 1569, 48;
Gombert: Venite filij Servite Domino, 4v.	1565, 14v; 1569, 57;
Arcadelt: Exaltabo te Domine in voluntate, 4v.	1565, 17r; 1569, 66;
Josquin des Prez: Qui habitat Non accedat, 4v.	1565, 19r; 1569, 74;
Lasso: Veni in hortum meum, 5v.	1573, 25;
Josquin des Prez: Stabat mater Pia mater, 5v.	B. 150v;

b) Chansons :

Crecquillon: Le corps absent 4v.	1552, 23r; 1564, 15r;	
Jannequin: Or vien ça vien 4v.	1552, 24r; 1564, 16r;	1574;
Rogier: D'amour me plains 4v.	1552, 25r; 1564, 17r;	1571, 41v; 1574;
(Crecquillon) [Sandrin] O combien 4v.	1552, 28r;	
Jannequin: Martin menoit 4v.	1552, 29r;	
Jannequin (Crecquillon): Un gay berger, 4v.	1552, 30v;	
Josquin des Prez: Faulx d'argent 5v.	1565, 23r; 1569, 90;	1574;
Jannequin: Je prens en gre 4v.		K. [41a];

c) Madrigale :

Arcadelt: Si grand'e la pieta 4v.	1552, 32r; 1564, 20v;	1574;
Arcadelt: Il ciel che rado 4v.	1552, 33r; 1564, 22r;	1574;
Arcadelt: Che piu foc'al mio foco 4v.	1552, 34r; 1564, 23r;	1571, 63r;
Arcadelt: Quand'io pens' 4v.	1552, 35r;	
Verdelot: Dormend' un giorno 4v.	1552, 37r;	
Verdelot: Ultimi miei sospiri 4v.	1552, 38r;	
Yvo: Pace non trovo, 4v.		B. 149v;

d) Polnische Lieder :

Unbekannter Verfasser: Czarna kroua	B. 123v;
D. M. A. (Anfangsbuchstaben des Autornamens ?) Albo juss dalei	B. 152v;
thrawacz nye moge	

III.

BAKFARK ALS INTAVOLATOR

Homophon-ornamentale Satzweise, passagenreiches Präambulieren, akkordisch gesetzter Tanz und Tanzlied sind jene volkstümlichen Formen, aus denen die Laute die Schaffung eines siegreichen Instrumentalstils unternahm. Doch, ehe das langsam sich hinaufarbeitende Instrument die Hegemonie über die Musik und Musikan-schauung erwarb, ist sein Aufstieg voller Zugeständnisse an die Moden und Praktiken der Zwischenzeit. Es wird seine Veredlung versucht: die Laute wird, wie uns schier unzählige Bildwerke der Zeit belehren, bis in die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts hinein in das Instrumentalensemble der Zeit: Harfe, Flöte, Fiedel etc. eingereiht, was, wenn wir nicht eine Art von Generalbasspraxis annehmen wollen (wie auch im Falle der Beteiligung der Orgel an der Vokalmusik), die Aufopferung ihrer Eigenart und Fähigkeiten bedeutet. Andererseits musste sie aber auch ihr Solorepertoire und dementsprechend ihre Spieltechnik und Besaitung erweitern, indem sie sich der zeitgemäßen Kunstliteratur zu bemächtigen hatte. Im Kampfe zwischen den natürlichen Gegebenheiten und der musikalischen Bildung gewann das Instrument die Oberhand und besiegte nicht nur jene Hochkultur des Lautenspiels, sondern zernagte auch die Grundpfeiler jener Welt, der diese Hochkultur ihr Leben zu verdanken hat. Die Auflösung des uninstrumentalen Renaissancestils der Jahrhundertmitte und der Sieg der frei-improvisatorischen, instrumental-bestimmten, homophon-akkordischen Musik des Frühbarocks ist nicht an letzter Stelle gerade diesem Kampfe zwischen Instrument und Stil zuzuschreiben.

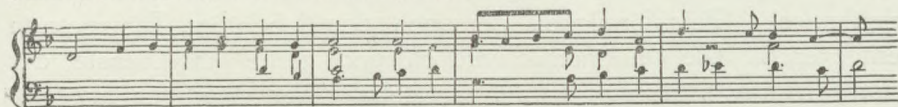
Die Lautenliteratur des XVI. Jahrhunderts zeigt klar diese doppelte Tendenz der Entwicklung. Neben Lautenisten (Spielern und Komponisten), deren zentrales Interesse durch das Instrument und seine Technik und Eigenart befangen ist, treten bis zu den 60-er

Jahren immer häufiger bedeutende Persönlichkeiten auf, die das Instrument veredeln, seine im Volkstümlichen wurzelnde Literatur der hohen Kunst des Humanismus annähern und die Allseitigkeit des Instruments beweisen wollen. Mit erstaunlicher Energie und Findigkeit, mit musikalischer Bildung und technischer Virtuosität beherrschen sie das ganze Gebiet der hohen Kunstmusik und befähigen das Instrument zur Überwindung aller Schranken, zur Lösung solcher Aufgaben, denen es von Natur eigentlich nicht gewachsen ist. Sie machen wertvolle Musik, die mit der Zeit, der sie angehört, starb und sich der nicht-zeitgebundenen Technik, dem siegreich nach Hegemonie strebenden Instrumentalen beugen musste. Die Entwicklung dieser humanistischen, hochgebildeten, durch grossartige individuelle Leistungen in der höchsten Virtuosität des Lautenspiels gipfelnden unlautenistischen Bewegung fällt in die Zeit von Bakfarks Wirkungs Jahren und ist mit den bedeutenden Namen eines Luys Milan, eines Francesco da Milano, eines Alberto de Ripa, eines Simon Gintzler, eines Melchior Neusidler, eines Emmanuel Adriaensen (Hadrianus) und — am ehesten — eben mit Valentin Bakfark zu belegen.

Nach einem Vermerk von Windakievicz hält man den Siebenbürger Anton Rot, alias Antonio Rotta, Lautenspieler und Komponisten in Padua, für den Lehrmeister Bakfarks. Als Landsmann und bekannter Virtuose soll er der geeignetste Leiter seiner Lautenstudien gewesen sein. Diese dokumentarisch nicht bewiesene Hypothese kann aber schwerlich für den allgemein-musikalischen Bildungsgang des jungen Bakfark gelten. Er und Rotta bewegen sich in ganz verschiedenen Regionen der Musik, speziell der Lautenmusik. Rotta ist einer jener italienischen Kleinmeister, die über fliessende Technik, über — zumeist improvisatorisch-instrumental eingestellte — Phantasie und über genügende allgemeine musikalische Bildung verfügen, um aus der Laute heraus schaffen und die Gesellschaftsmusik versorgen zu können. Sie kennen ihr Instrument, seine Klangmöglichkeiten und Eigentümlichkeiten, seine natürlichen Grenzen und leisten in ihrem kleinen Kreise oft Vorzügliches. Sie arbeiten — ohne Tendenz und unbewusst — für die Zukunft und schauen selbst ehrfurchtsvoll auf jene hohe Kunst hinauf, der sie nur bescheiden nachzueifern wagen und deren Niedergang sie vorbereiten.

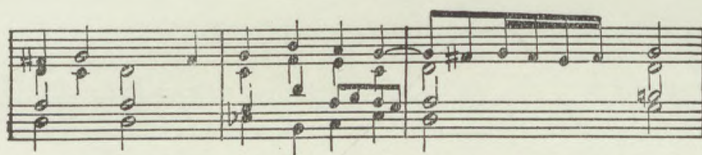
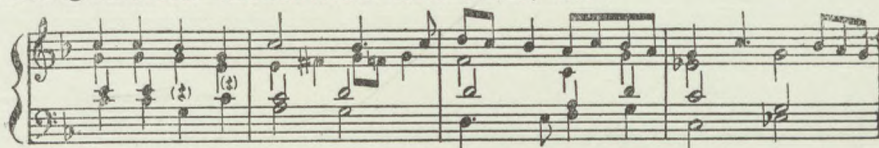
Von Antonio Rotta ist ein Druckwerk auf uns gekommen: „*Intavolatura de Lauto de L'eccelementissimo musico M. Antonio Rotta di Recercari, Motetti, Balli, Canzon francese da Lui composti et intaboladi nouamente posti in luce. Libro primo. In Venetia appresso di Antonio Gardane. MDXXXXVI.*“ (Wien, Nat. Bibl.) Einige Stücke:

Präambeln und Tänze druckt auch Hans Gerle in „*Ein Newes sehr Künstlichs Lautenbuch*“ Nürnberg 1552 (Berlin Stb, Leipzig UBibl., Wien Nat. Bibl.). Betrachten wir die Recercari, Präambeln, so fällt die freie Behandlung der Stimmen in der Exposition des Kopfmotivs auf. Trotz jeder Imitation, trotz der sichtlichen Bemühung, den Vokalkformen nachzueifern und lineare Stimmengestaltung zu erlangen, bricht das homophone Grundwesen des Instruments durch. Volle Harmonien, Sextakkordreihen bieten sich dar und trüben das angestrebte Abbild der Vokalkformen.



Antonio Rotta : Praeambulum (Gerle : Das 16. Praeambel) T. 1—6.

Auch wird der klaren Stimmführung wenig Wert beigemessen : frei eintretende Fülltöne, in Achtelbewegung aufgelöste Akkorde, lautenistische Nachschlageffekte des Basses verschärfen noch den instrumentalen Charakter, der sich in der Vermeidung der Durchimitation, in der Bestrebung nach Homophonie und nach harmonischer Mannigfaltigkeit offenbart. Eine gewisse Haltung gewinnt die polyphone Schreibweise bei den Zwischenkadenzen, welche die Idiotismen der Madrigalliteratur wiederholen. Eine Stelle, wie :

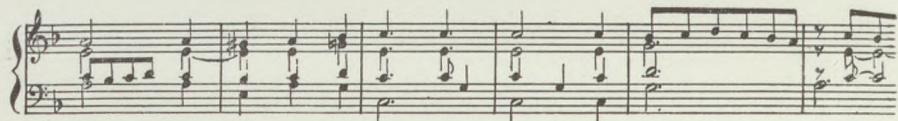
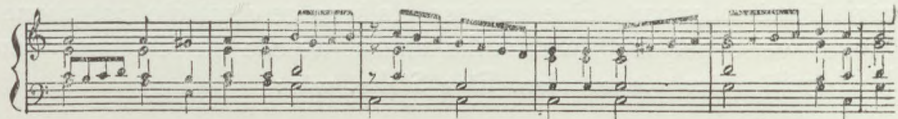


A. Rotta : Praeambulum (Gerle : Das 17. Praeambel) T. 32—38.

zeigt deutlich dieses Schwanken zwischen lautenmässiger Homophonie und vokaler, kunstmusikalischer Polyphonie. Man beobachte die Leere, das Ratlose, das Unselbständige in der Führung der Mittelstimmen, die nur knapp vor der Kadenz in stereotype, linear sinnvolle Wendungen eingefangen werden. Da regiert kein polyphoner Geist mehr, da bricht das Instrument durch und schafft sich seine eigene Sprache.

Wie anders gestaltet sich der Satz Antonio Rotta's, wenn er

frei von der Last des Vokalen und der Kunstmusik sein Instrument und seine instrumentale Phantasie auswirken lassen kann! Die Tanzmusik ist sein eigenes Gebiet. Das Akkordisch-Ornamentale, die rhythmische Kraft der vollen Schläge kommt hier zur Geltung. Ein frischer, freier, fröhlicher Zug durchströmt diese Sätze, deren Viestimmigkeit keiner polyphonen Bindung unterliegt und den Erfordernissen des Instruments gerne nachgibt. Nur Kadenzvorhalte über ausgehaltene Akkorde, auf- und abrollende Läufe und lautenmässige Nachschlageffekte schmücken den homophonen Satz und dessen rhythmische Gleichförmigkeit, der auch das lebendige Tanzmetrum entgegentritt. Die Ornamentik wird oft und gerne im Dienste der Formgestaltung, zur Steigerung, zur Hebung der Wiederholung einzelner Formteile angewandt. Passamezzo, Gagliarda und Padoana bilden zusammenhängende Gruppen: Suiten, deren einzelne Glieder weniger die Gleichheit der Melodie, als die der harmonischen Gestaltung vereinigt.¹ Reizvoll ist der Gegensatz der $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $2 \times \frac{3}{8}$ Metren und die Anpassung des gemeinsamen Materials an die verschiedenen 8-Taktigkeit der Metren. Die Anfänge der Sätze einer Suite sollen hier folgen.



a) A. Rotta : Passamezzo (Gerle, Nr. 15.), b) A. Rotta : Gagliarda (Gerle, Nr. 16.),
c) A. Rotta : Padoana (Gerle, Nr. 17.)

Mit dieser Art der Lautenmusik hat Valentin Bakfarks Kunst sehr wenig zu tun. Er kann seinem Meister, wer derselbe auch gewesen sein mag, viel verdanken: die gründliche Beherrschung des Instruments, die erstaunliche Virtuosität, die von den Zeitgenossen gepriesen wird, und in den auf uns gekommenen Werken

¹ Vgl. Tobias Norlind : Zur Gesch. d. Suite. Sbd. I. M. G. VII. 2. (1906).

auch unsere Bewunderung erregt, kann auch in der Kunst Antonio Rotta's, seines angeblichen Meisters wurzeln. Doch die musikalische Bildung, die kompositorische Schulung, den sicheren Geschmack und die Kunst des Intavolierens kann man keinesfalls aus dem Einflusse Rotta's ableiten.

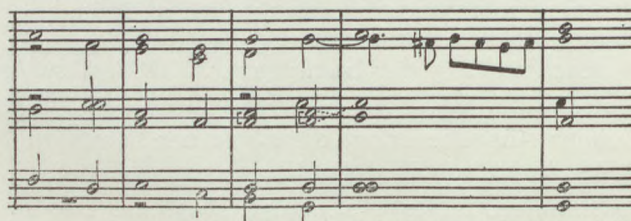
Betrachtet man Bakfarks Übertragungen von vokalen Meisterwerken seiner Zeit, so kann man aus ihnen Folgendes herauslesen: von einer Manier der Übertragung, die in den virtuos schillernden Lauteneffekten, in den zierlichen Bewegungen und Läufen, in den vollen, mit Fülltönen gesättigten Akkorden, in den freien Oktavverdopplungen, in den ungebunden geführten, aus lautenistischen Gründen geänderten Stimmen das Instrument zu seinen Rechten kommen lassen, schreitet er allmählich zu einer strengen, unlaute-mässigen, die äussere Erscheinung der Vokalkompositionen nicht berührenden Übertragungsart fort, deren „Lautenauszug“-mässigkeit (per analogiam: Klavierauszug) nur die trillernden Vorhalte der Kadenzen, die bescheidene Überbrückung jener Lücken, die durch langgedehnte, auf der Laute nicht genügend ausklingende Noten entstehen, oder die ornamentale Unterstreichung, das plastische Auswirkenlassen der in den Motiven verborgenen melodischen Werte beleben. Der musikalische Lautenspieler, der in erster Reihe alles vom Standpunkte seines Instruments und dessen Spieleffekten betrachtet, übergibt den Platz dem Musiker und Komponisten, dessen Augenmerk zuerst auf das Werk und auf dessen vorteilhafteste Einstellung in der instrumentalen Übertragung gerichtet ist.

Dieser Entwicklungsweg lässt sich in den Übertragungen fremder Vokalkompositionen genau nachweisen. Stützt man sich nur auf die Stücke der beiden selbstredigierten Ausgaben von 1552 und 1565, deren Fassungen als authentisch zu betrachten sind und die wenigstens per terminum ante quem genauer zu datieren sind, so fällt zunächst die Beschränkung der Stimmenzahl in der späteren Sammlung auf. Gegenüber 5- und 6- stimmigen Motetten und Madrigalen der Lyoner Ausgabe bringt die Krakauer Sammlung bis auf das letzte Stück, eine kurze und durchbrochen gearbeitete Chanson *Josquins* zu 5 Stimmen, lauter 4- stimmige Motetten. Der Irrationalität der Vielstimmigkeit, die schon technischer Gründe wegen keine genaue Führung der Linien, kein Auseinanderhalten der Kontrapunkte, kein Hervortreten der Imitation mehr erlaubt, sondern die vokale Polyphonie in einen akkordisch gegriffenen, die abwechselnden Verzierungen der Stimmen als einzige Melodie zusammenfassenden Lautensatz verwandelt, wird aus dem Wege gegangen. Stellen, wie :



Verdelot, *Ultimi mei sospiri*, T. 35—46.

wo die schöne Imitation der Unterstimmen von der als Melodie und nicht als schmuckhafte Belebung des imitierten Motivs empfindbaren Bewegung vollständig um ihre Bedeutung und Eigenschaft kommen muss, oder wie:



Loyset Pieton : *Benedicta es*, T. 120—132.

wo, im Gegenteil, die unornamentierte Isometrie und die Fülltöne den akkordisch empfundenen Komplex seiner letzten kontrapunktischen Erinnerungen berauben, lässt der Bakfark von 1565 nicht mehr erklingen. Trotz der ideellen Vorstellung der Polyphonie rechnen diese frühen Transkriptionen gerade mit deren Irrationalität: sie

entspringen dem Urcharakter der Laute, dem Reize des vollgriffigen, rauschenden Klanges.

Solche, aus der Laute und für die Laute erfundenen oder übernommenen, die klare Polyphonie trübenden Züge sind in der ersten Sammlung in Hülle und Fülle anzutreffen. Besonders charakteristisch ist die Art, wie die Teilschlüsse mit ornamentalen Bewegungen belebt und überbrückt werden:



a) Jannequin : *Or vien*, T. 39–41., b) Jannequin : *Un gay berger*, T. 12–14.
c) (Crecquillon) [Sandrin] : *O combien*, T. 19–22.,

Diese Läufe, die nicht ihre richtige Mündung finden, verursachen zwar keine schwerwiegenden Störungen im Stimmgewebe, sind aber in einer durchaus polyphon eingestellten Übertragung kaum denkbar. Sie sind typische Lauteneffekte, die nur bestimmt sind der Ausführung Glanz, Beweglichkeit und Eleganz zu verleihen. Sie sind, wie jede Verzierung, improvisatorischer, aber, im Gegensatz zur Vorlage, rein instrumentaler Natur. Auch der spätere Bakfark lässt die langgezogenen Töne einer Teilkadenz nicht ungeschmückt, doch sind seine Ornamente an jener Stimme angebracht, die das neue Imitationsmotiv weiterführt, oder aber bleibt die Bewegung, bis auf wenige Ausnahmen (Gombert : *Cantibus organicis*, II. pars, T. 64.), im Rahmen einer und derselben Stimme. Man könnte hier zwar einwenden, dass die Motetten von 1552 in den Kadenzten die strengste Stimmführung wahren, und dass die Abwendung von den lautenistischen Kadenzbewegungen nicht der puritaneren Arbeitsweise, sondern der Faktur der Motetten, ihren ineinandergreifenden Motiven, ihrer fortwährenden und unstörbaren Durchimitation zuzuschreiben ist. Doch betrachtet man die Faktur der früheren und späteren Motettenübertragungen, so erkennt man die Lauteneffekte der Ornamentik in den ersteren. Sie sind mit der Technik des Instruments einerseits, mit der Vielstimmigkeit der polyphonen Satzweise und ihrer möglichst genauen Wiedergabe andererseits einen Kompromiss eingegangen. Es ist kein Zufall, dass nur die mit leichter Hand

hingeworfenen, dem Instrument willigeren 4-stimmigen Stücke diese Lauteneffekte aufweisen. Die späteren Motetten aber sind technisch in jeder Beziehung entwickelter: sie sind durchweg 4-stimmig und zeigen die Spuren einer überlegenen Beherrschung der Übertragungskunst, die den früheren Motetten noch nicht eigen ist. Und doch passt sich ihre Stimmführung genau der Vorlage an und kann von der Willkürlichkeit der Oktavversetzungen (*Verdelot: Ultimi mei sospiri*: T. 32, 44, *Jachet de Mantua: Aspice Domine*: T. 147—150), von der einfachen Weglassung von Stimmen (*Verdelot: Dormendo un'giorno*, T. 34—38, 54, usw.), von Zusammenfassung zweier Stimmen in eine Ornamentfigur (*Rogier: D'amour me plains*, T. 54—59, *Verdelot: Ultimi mei sospiri*, T. 36—38), von aus klanglichen Gründen angebrachten Fülltönen (*Verdelot: Dormendo un'giorno*, T. 1—5.) Abstand nehmen. Es klingt zwar paradox, doch ist der Satz umso weniger lautenmässig und passt sich umso mehr der Vokalvorlage und, im allgemeinen, der polyphonen Satzweise an, je mehr das Instrument beherrscht wird. Es liegt die grosse Virtuosität der bedeutendsten Lautenisten des XVI. Jahrhunderts gerade darin, dass sie auf dem Instrument die unlautenmässigsten, dem Charakter und den Gegebenheiten der Laute scheinbar fernstehendsten Dinge verwirklichen konnten. Auch Bakfark, der vielleicht die höchsten Grade dieser Virtuosität erlangte, wendet sich allmählich von dem Einflusse der lautenistischen Virtuosität auf die Übertragung fremder Kompositionen ab und erreicht jene zwar nicht entwicklungsgeschichtlich, aber dem absoluten Werte nach höherstehende Virtuosität, die die polyphon korrekte Wiedergabe der Vokalkompositionen gegen das Instrument und seine natürlichen Neigungen verwirklichen kann.

Es wäre selbstverständlich übertrieben, wollte man diesen Gegensatz an sämtlichen Stücken beider Bände beweisen. Denn die einzelnen Sammlungen entstanden sicher nicht in kurzer Zeit, sondern bringen eine Auswahl aus den Früchten jahrzehntelanger Arbeit. Es ist wohl möglich, dass einzelne Stücke der beiden Sammlungen zueinander zeitlich näher stehen, als zu manchen Kompositionen, mit denen sie in einem Bande vereinigt sind. Es wäre trotzdem verfrüht und verfehlt, eine genauere Chronologie aufstellen zu wollen. Des weiteren aber ist der aufgestellte Gegensatz eben zu gegensätzlich gefasst und betrifft in voller Schärfe nur den allgemeinen Stil, die Arbeitsweise überhaupt. Und, um eine weitere Einschränkung zu machen, sicher schwebte unserem Künstler immer das Ideal der genauen Übertragung vor. Diese Tendenz war immer da, nur mussten vorerst die traditionellen Züge der instrumental-effektvollen Lauten-

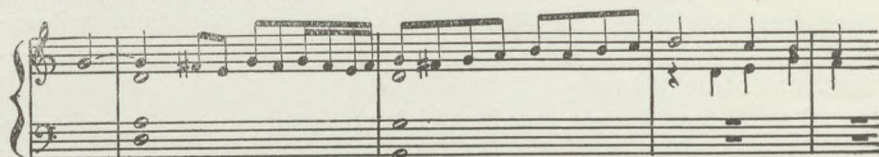
kunst abgestreift werden. Und es wäre nicht richtig, etwas als allgemein nachweisbares, typisches Merkmal zu betrachten, was — bewusst oder unbewusst — dauernd bekämpft und vielleicht zeitweilig, den von der momentanen Situation gebotenen Möglichkeiten gemäss, unterdrückt wurde.

Die Lautenmässigkeit oder Unlautenmässigkeit einer Intavolierung ist aber mit den Kriterien der Treue der Stimmführung, mit dem Vorhandensein oder Fehlen von freien Kadenzauszierungen usw. noch nicht erschöpft. Es ist besonders bezeichnend, was dem Intavolator an einer Komposition wichtig oder charakteristisch erscheint. Es spielen also nicht nur die technischen Gesichtspunkte eine bedeutsame Rolle, sondern auch die geistige Einstellung des Bearbeiters gegenüber der Komposition. Es stehen ihm frei-anwendbare Mittel zur Verschiebung der Gleichgewichtsverhältnisse zur Verfügung: er kann wichtige Züge eines Werkes unterstreichen oder vertilgen, er kann Unwesentliches hervorheben oder neuschaffen: kurzum, auch bei getreuer Wiedergabe des Skeletts der Komposition kann er sie ornamental nach Belieben ausgestalten.

Auf die Ornamentierkunst Valentin Bakfarks hat schon Adolf Koczirz mit Nachdruck aufmerksam gemacht. Eine reiche schöpferische Phantasie ist hier am Werke: die rhythmische und melodische Mannigfaltigkeit der trillernden Vorhalte, der Mordent- und Prallerketten, der Läufe und Umschreibungen ist kaum zu übersehen. Die Ornamentik ist, und nicht in letzter Reihe, an der stilistischen Gestaltung des Werkes mitbeteiligt. Das Ornament wird immer noch aus dem Bedürfnis angebracht, langgezogene Töne, Pausen, einförmige Bewegungen zu beleben und sie dem Klangcharakter des Instruments näher zu bringen, aber die Art und Bedeutung der Gestaltung wird von musikalisch-stilistischen Gesichtspunkten bestimmt. Ein Vergleich zweier Motetten der beiden Sammlungen zeigt schon die veränderten Formen der Ornamentik des späten Bakfark hinsichtlich ihrer Lautenmässigkeit: die rhythmische Buntheit, die Wechseltonkombinationen der Praller und Mordente treten zu Gunsten einer fließenden, linear sinnvollen Diminutionsbewegung stark zurück: die Formen der vokalen Ornamentik dringen in die Lautenmusik ein. Es ist also zu untersuchen, wann und wo Bakfark Ornamente anwendet und in welchem Masse die eben angedeutete Umstellung der Ornamentik die Komposition selbst berührt.

In den Chansons von *Jannequin* finden sich kaum Ornamente. Die Kadenzten werden mit den stereotypen Vorhaltstrillern geschmückt, hie und da wird eine Durchgangsnote eingefügt, sonst treten nur bei der Verbindung von Formteilen jene oben erwähnten Kadenz-

wendungen, oder auch in diminuierte Achtelbewegung aufgelöste Motive zum Vorschein:



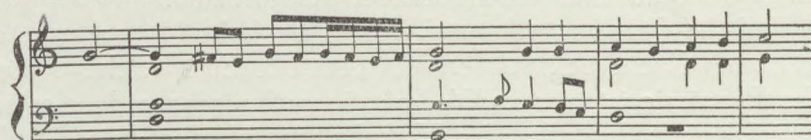
Jannequin : *Un gay berger*, T. 38—41.

Auch der Anfang der Wiederkehr kann, als bedeutender Wendepunkt der Form, ornamental ausgezeichnet werden:



Jannequin : *Or vien*, T. 80—83.

Auch bei Wiederholung von Formteilen kann eine in der Vorlage nach der Kadenz nicht beschäftigte Stimme weitergeführt werden:



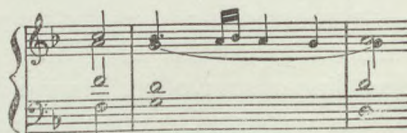
Jannequin : *Un gay berger*, T. 26—29.

Die bedeutendsten Ornamente sind sonst die Umschreibung einer Minima mit vier Achtelnoten:



Jannequin : *Martin menoit*, T. 16.

ein Pralltriller des über einem ruhenden Akkord abwärtsschreitenden Diskants:



Jannequin : *Martin menoit*, T. 38.

eine punktierte Ausschmückung der Oberstimme mit der oberen Wechselnote:

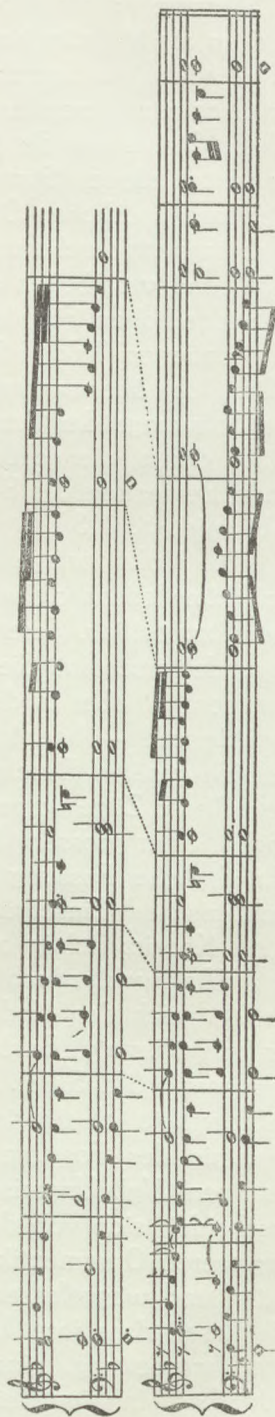


Jannequin : *Or vien*, T. 14.

Diese flotten, plaudernden, lustigen Chansons ertragen auch keine Ornamente: sie operieren schon selbst mit kleineren Notenwerten, und ihr eigentlicher Reiz liegt gerade in der parlando-artigen Deklamation, in dem schnellen Abrollen ihrer engimitierten, kurzen, rhythmisch pikanten, leichtfasslichen Motive; die Ornamente heben das schnelle Tempo, die frische Lebendigkeit, die spöttische Beweglichkeit gerade an den toten Punkten der musikalischen Form. Noch mehr Ornament hätte die Werke ihrer rhythmischen Grundnatur beraubt.

Die ornamentale Ausstattung der fälschlich *Crecquillon* zugeschriebenen Chanson *O combien* von *Sandrin* lässt schon andere Gesichtspunkte zu. Die Ornamentik erstreckt sich, abgesehen von den Kadenztrillern, ausschliesslich auf die Wiederholungen des homophonen Anfangs. Es ist ein feiner Zug der Bearbeitung die vom Texte *O combien est malheureux* inaugurierte traurig-gleichförmig rhythmisierte Homophonie der Anfangstakte unberührt zu lassen. Die allmählich sich auslösende Eigenrhythmik der Stimmen ruft in der Wiederholung der ersten Periode eine schöngeschwungene Wellenbewegung, die sich in der Wiederkehr zum dreifach gebrochenen Bogen steigert, hervor, die der Abrundung der Form sehr zugute kommt.

Die Bewegungsarmut ruft also die Lust nach Ornamentierung wach, doch wird sie von anderen ästhetischen Bedenken geleitet. Man beobachte die traurigste, langsamste, bewegungsärmste Chanson, *Rogier's D'amour me plains*. Durchgangstöne, Achteldiminutionen, Pralltrillerketten häufen sich und gewinnen eigenen Sinn und eigene Bedeutung. Durch Weglassung bequem anbringbarer Töne (leere d-Saite im dritten Takt!) erzielt Bakfark eine Verschmelzung



Rogier: *D'amour me plains*, T. 95—100, 129—138.

der Stimmen zu einer konstanten Bewegung, die sich auf lange Strecken als Melodie hervordrängt und die Satzkonstruktion völlig ausser acht lässt. Innerhalb dieser Melodie werden die verschiedensten Ornamentfiguren angebracht: auf- und abrollende Läufe, Triller auf der Quinte mit der Sexte, Praller und Pralltriller reihen sich in den verschiedenen Stimmen aneinander. Sie nutzen die Durchgangsnoten und spärlichen Ornamente der Vokalvorlage aus, verschärfen sie rhythmisch durch Punktierung oder gar durch Sequenzen (T. 129—138) und verarbeiten sie. Wiederum wird der Gewichtsunterschied der wiederholten Formteile in Anspruch genommen: den völlig unornamentierten Takten 95—100 steht ihre Wiederholung T. 129—134 mit den überraschenden Synkopen und mit der Bekräftigung der dem Schwunge der Ornamente nicht gewachsenen Kadenz (T. 134—138) durch die schön abwärtsrollende, kraftausladende, beruhigende Bewegung des Basses gegenüber (siehe nebenstehendes Notenbeispiel, S. 113.).

Die Vokalvorlage berechtigt dieses überaus verschwenderische, doch künstlerisch oft wohlüberlegte Verfahren. Diese Chanson ist eine Komposition, deren einstige grosse Beliebtheit uns nicht sehr begründet erscheint. Sie vermag ja hübsche Melodiewendungen aufzuweisen, ist aber in der ganzen Faktur überaus schwerfällig, un gelenkig und — hauptsächlich in rhythmischer Beziehung, trotz der reichlich gesäten Durchgangsnoten, — ziemlich eintönig. Vielleicht eben dieser Züge wegen erfreute sie sich, als Vorlage für Intavolierungen, einer grossen Beliebtheit. Eine der Bearbeitung Bakfarks sehr ähnliche Fassung bietet Waisselius, die aber, eben mangels künstlerischer Einschränkung der Ornamentik, etwas steifer ist, wie schon Koczirz richtig bemerkt hat.

Wie wohlbedacht Bakfark im Ornamentieren vorgeht, zeigt der Vergleich des Madrigals *Dormend'un giorno* von Verdelot mit der Intavolierung Bakfarks und eines Anonymus der Wolffheim-Handschrift (Nr. 5, fol. 41 v.). In jener anonymen Bearbeitung, deren Anfangstakte ich übertrug, glaubte ich vor einigen Jahren — ohne Kenntnis der Fassung Bakfarks — die Hand unseres Meisters zu erkennen (Vgl. Ungarische Jahrbücher III. S. 404. Note 13.) Sie unterscheidet sich von der Fassung Bakfarks in der etwas reicheren, sorgloseren Ornamentik, zeigt aber — auf Grund gewisser hinzugefügten und weggelassenen Töne — eine so auffallende Ähnlichkeit mit dieser, dass ihre Abstammung dadurch geklärt erscheint. Sie ist eine Umarbeitung, eine ornamentale Überfüllung der Intavolierung Bakfarks. Man vergleiche den Anfang (vgl. Notenbeispiel a. b.). Der Anfang ist fast gleichlautend, der weitere Verlauf zeigt schon

a)

b)

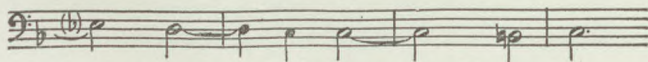
c)

Verdelot : Dormend'un giorno, T. 1—6. (a. Bakfark, b. anonym, c. anonym)

Detailed description: The image displays three systems of musical notation, labeled a), b), and c). Each system consists of three staves. The top staff in each system is a vocal line, the middle is a piano accompaniment, and the bottom is a bass line. System a) shows a vocal line with a melodic phrase, piano accompaniment with chords and moving lines, and a bass line with a steady rhythm. System b) features a similar structure with different melodic and harmonic content. System c) continues the piece with further variations in the vocal and piano parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

die ornamentale Überladung mit Durchgangsnoten und Kadenztrillern. Um die Verwandtschaft der beiden Fassungen klarer herauszustellen, empfiehlt sich eine dritte Bearbeitung eines Anonymus (Ms. Wolfheim, Nr. 52., fol. 106^v) heranzuziehen. Sie ist in die Oberquarte transponiert und zeigt eine planlosere Ornamentierung (vgl. Notenbeispiel c.). Man vergleiche die sich immerfort verdichtende Bewegung der aufsteigenden Melodie, — eine wahrhaft artistische Steigerung — in den Takten 1—3 und 4—6 der zweiten Bearbeitung mit dem allmählich erlahmenden Aufstieg dieser dritten, um sich von dem künstlerischen Sinn des Ornaments zu überzeugen.

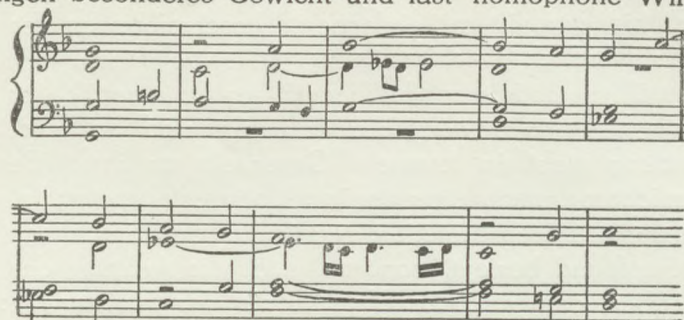
Solch künstlerischer Sinn offenbart sich immer in den Übertragungen Bakfarks. Die Arbeit ist an sich immer fein und planvoll, nur bleiben ihre Aufgaben und Ziele nicht dauernd die gleichen. Man betrachte eine Motette der Sammlung von 1552 und eine derjenigen von 1565 und man wird die bereits erwähnte vollständig geänderte Einstellung der Ornamentik, und daran eben die geänderte Einstellung Bakfarks zu den Vokalvorlagen bemerken. Nehmen wir z. B. die 4-stimmige Motette *Aspice domine* von Gombert. Die langsamen Schritte des Kopfmotivs erscheinen in einer rhythmisch besonders abwechslungsreichen Diminution, die fast zu sequenzierten Motiven sich verdichtend die Bedeutung eines charaktvoll gezeichneten Themas beansprucht. Somit ist dem Hervortreten des nackten Kopfmotivs auch in den Imitationen vorgebeugt: dieses Motiv ist seiner Bedeutung beraubt. Die diminuierten Kontrapunkte übernehmen also die Führung: ihre Bewegungen erlangen primären Sinn und werden Träger des Ausdrucks: aus dem instrumental bedingten Ornament wird gefühlvolle Geste. Die getragene Bewegung der Melodien Gomberts, die schwerblütigen Vorhalte werden zu sehnsüchtigen Seufzern gesteigert, die spröderen, markanteren Intervalle in wohligh-überschwängliche, hingebungsvolle Regungen aufgelöst, die grossen Wellen der Spannungen und Entspannungen mit dauerndem Vibrieren der Rhythmen, mit neuen, verdichteten Spannungsbeziehungen der diminuierten melodischen Linien ersetzt. Durchgreifende Umstellung des Ausdrucks verursacht die thematische Ausnutzung eines unbedeutenden Vorhaltes der Vokalvorlage, z. B. in den Takten 70—85, deren diminuierende Ornamentik von der Materie des Vokal-Basses (T. 76—79) angeregt wurde:



Gombert: *Aspice Domine*, T. 76—79.

Würdevoll und keusch im Ausdruck treten dagegen die vorsichtiger

behandelten oder unberührten Perioden aus der Umgebung hervor ; sie erlangen besonderes Gewicht und fast homophone Wirkung :



Gombert : *Aspice Domine*, T. 46—55.

Die formalen Verhältnisse der Komposition und ihr steter Ausdruck und Gehalt werden von der ornamentalen Ausstattung gänzlich umgemodelt und umgewertet. Neue Betrachtungspunkte, neue Bedeutung, neue Form gewinnt das Werk für seine grosse Selbstaufopferung.

Hält man eine Motette aus dem Jahre 1565 dagegen, so findet man garnichts mehr von dieser Art der Umdeutung der Vorlage. Das Ornament verliert den Spannungscharakter und damit auch die Bedeutung an Ausdruck und Formgestaltung. Glatte Durchgangstöne, die, in der Bewegung der Vokalstimmen eingebettet, sozusagen nur die Intention der Vorlage verwirklichen, Diminutionen, die ausschliesslich zur Belebung langer Noten dienen, treten uns entgegen. Sie trüben nicht mehr den Gang der Motive, sie zerpfücken nicht ihre charaktervollen Schritte, sie verschärfen nicht ihre Spannungen und Reibungen. Auch die Betonung der Vorhalte mit Trillern verliert den motivischen Eigensinn, sie drängen sich nicht mehr als selbständiges melodisches Material auf, sondern bewahren ihren Ornamentcharakter : sie vertiefen die Bedeutung derjenigen melodischen Wendung, der sie schmuckhalber aufgesetzt werden ; ihre grösste Eigenbedeutung erstreckt sich auf die Verinnerlichung der Zusammengehörigkeit von Perioden, so z. B. :



Gombert : *Cantibus organicis*, T. 39—41.

wo der Anfang des neuen Motivs (Alt und Diskant : cc h c d und gg fis g e) mit dem Triller ebenso ausgestattet wird, wie die Kadenz

der vorangehenden Motivgruppe (Tenor). Eine üppigere Anwendung findet die Diminution in zweistimmigen Partien, sie begnügt sich aber auch hier zumeist mit einfachen Umschreibungen der Stimm-töne, mit rhythmisch gleichförmigen Achtelbewegungen.

Die völlige motivische Indifferenz der Ornamentik, ihr Mangel an melodischer und rhythmischer Eigenart und an aufdringlicher Gefühlsladung steht in krassem Gegensatz zu ihrer Bestrebung nach Verdichtung, nach eigensinniger Motivgestaltung und nach Ausdruck in den früheren Motetten. Nicht nur das Instrument wurde hier bekämpft und besiegt, sondern auch die Achtung der künstlerischen Arbeit, das wirkliche Verständnis der Meisterwerke ist erwacht: die mystischen Zusammenhänge der Komponenten, die Unzertrennbarkeit des Ausdrucks und der materiellen Erscheinung, der tiefere Sinn der Melodie, der Imitation, der Polyphonie, der Formgestaltung sind in diesen späteren Arbeiten voll erkannt.

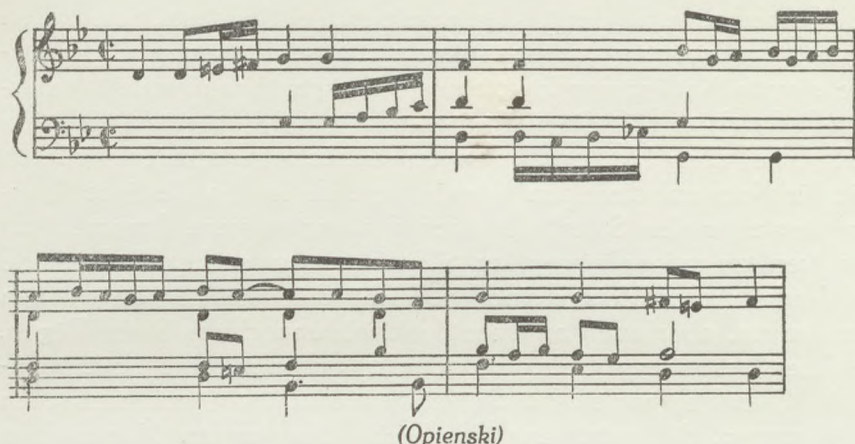
Die Tendenz der Abstreifung jener „niedrigen“ instrumentalen Züge, die Bakfark auch auf künstlerische Art zu verwenden und zu veredeln wusste, ist also in jeder Beziehung vorhanden. Sie wächst mit der Entwicklung Bakfarks, mit seinem Eindringen in die Seele der hohen Kunst. Und gerade dieser Zusammenhang öffnet uns in den Bildungsgang des Meisters tiefen Einblick.

Wir erkennen, dass Bakfarks Lehrmeister die eminentesten Musiker seiner Zeit waren. Die Reichweite seines Interesses umspannt die Kunst dreier Generationen: von Josquin des Préz bis Orlando di Lasso. Mit diesen beiden Namen hat er sich den höchsten Kunstidealen und einem Stile verschrieben, dessen Anfang und Ende gerade diese zwei Persönlichkeiten bezeichnen. Neben Josquin und Lasso lassen sich noch Werke von Yvo d. Ä., Richafort, Jachet de Mantua, Loyset Pieton, Crecquillon, (Sandrin), Jannequin, Rogier, Verdelot, Arcadelt, Gombert und Clemens non papa nachweisen. Man beachte, dass im späteren Druckwerk neben der genannten feinen Chanson von Josquin nur Werke von Gombert, Clemens non papa und Arcadelt enthalten sind. Diese drei Namen bedeuten aber eine künstlerische Überzeugung, eine ausgeprägte stilistische Tendenz: die Neigung zur vollen, satten, und doch polyphonen, linearen Satzweise, zur klaren Formdisposition, zu jener Ausdruckskunst, deren Tiefe und Eigenart sich nicht in der maniert-sentimentalen Haltung, in den sanften Gemeinplätzen des ganzen Tones, sondern in den Feinheiten der Melodiewendungen, in der raumhaften Gegenbewegung der Linien, in den sammtnen Harmonieführungen, in der ruhigen Architektonik offenbart. In dieser Zeit der technischen Meisterschaft wird die ausdrucksvollste Wendung

zum Gemeingut und damit der sentimentale Ausdruck zur guten Manier. Ein feingeschwungenes Kopfmotiv, eine träumenden Ausdrucks volle Kadenzwendung, ein eigenartiges, schalkhaftes homophon-Parlando ergreift die Aufmerksamkeit und nun stösst man immerfort, bei allen Meistern, in allen ähnlich gestimmten Werken Note für Note auf dieselben Wendungen. Es ist die Zeit jenes langsam versteinernen Stiles, der auch das improvisierte Ornament zu verkalken, zu rationalisieren, zu pädagogisieren sucht. Und gerade die Werke dieser Meister sind vielleicht die reichsten an solchen Wendungen, aber auch an unentdeckten, unnachahmbaren Zügen, die ihnen besonderen Reiz, individuelle Schönheit und unverkennbaren Charakter verleihen. Sie stehen inmitten jener vielfachen Bestrebungen, die unter der Oberfläche des jungen Manierismus gären: sie bedeuten den ausgereiftesten Stil der internationalen Spätrenaissance.

Die zeitgemässe Kompositionstechnik zu erlernen, den Zeitstil und seine Redewendungen sich anzueignen, dem Vorbilde der grossen Meister zu folgen, das war die Bestrebung Valentin Bakfarks von seiner frühen Jugend an. Sagt er doch selber in der Vorrede des Krakauer Lautenbuches: „*Horum (nämlich der grossen Meister) ego tum adolescens vestigiis adhaerens, omne aetatis meae tempus in excolenda et exornanda hac arte ... contriui.*“ Die Übertragungen sind seine Schule, die Komponisten seine Lehrmeister und man kann wohl behaupten, dass er sich die besten ausgesucht hat. Die Transkriptionen der Werke dieser drei Meister, wobei besonders Gombert und Clemens die Hauptrollen spielen, zeigen uns den Weg Bakfarks: die Entwicklung seiner Lautentechnik, seiner Übertragungskunst, seines Geschmacks, seiner Ideale und seiner kompositorischen Tätigkeit.

Mit einigen Worten müssen wir an dieser Stelle des Passomezzo und der beiden polnischen Liedübertragungen gedenken. *Opienski* (III) beschäftigte sich mit letzteren ausführlicher. Er kommt zu dem Schluss, dass diese Liedübertragungen nicht mit jenen Liedern identisch sein können, deren Bakfark in seinem Briefe an Herzog Albrecht vom Jahre 1561 Erwähnung tut. Diese Ansicht kann ich nicht teilen. *Czarna kroua* („Schwarze Kuh“) ist ein Werk von imitativer, madrigalesker Faktur, *Albo Juss dalei thrwacz nye moge* („Ich kann es nicht weiter ertragen“) eine homophone Harmonisierung der Diskantmelodie. *Opienski* gibt einige Takte der beiden Werke in der Übertragung und versucht sie zu dekolorieren. Die Übertragung der ersten Komposition ist durchaus ungenau:



Wie der Vergleich mit unserer Übertragung zeigt,¹ vernachlässigt Opienski im 2. Takt den Halbton *b* des Altes, fügt zu dem Originaltext der Vorlage an zwei Stellen (T. 3.2, T. 4.1) die offensichtlich später eingezeichneten Varianten des Kopisten hinzu und lässt die Noten des Altes wiederum fallen. Die Dekolorierungsversuche ergeben unhaltbare Resultate: die Figuration des zweiten Liedes ist eine freie Ornamentfigur von eigenartiger Zeichnung und Ausdruckskraft, die nicht auf sprunghafte, synkopiert rhythmisierte Vereinfachung zurückzuführen ist; die Stimmführung der Reduktion des ersten Liedes ist eigenmächtig.

Der eine Komponist ist hinter den Anfangsbuchstaben seines Namens *D. M. A.* verborgen. Opienski's Angabe, als wären bei *Czar-na kroua* vor dem Monogramm Bakfarks die Buchstaben *G. K.* zu lesen, beruht auf ungenauer Lesung: da steht deutlich: „gez“ mit kleinem „g“. Leider lassen sich zu diesen Kompositionen keine Vokalvorlagen finden; es wäre äusserst interessant zu wissen, was an ihnen original ist und was Bakfark zu ihrer Verarbeitung beigetragen hat. Bestimmt ist die eigenartige Wirkung des zweiten Liedes in erster Reihe der schönen, originellen und ausdrucksvollen Ornamentik Bakfarks zu verdanken und auch an der Struktur des ersten Werkes, eines einfach-robusten Tanzliedes, kann man gerade in der Lebensfrische des alles durchzuckenden Ornaments die Spuren seiner Hand vermuten. Die etwaigen mehrstimmigen Vorlagen wurden keinesfalls so pietätvoll behandelt, wie etwa die Vokalwerke grosser Meister: ihre Intavolierung und vielleicht Bearbeitung ist das Produkt der praktischen Betätigung Bakfarks als polnischer

¹ Vgl. die Beilage meines Aufsatzes in der Warschauer „Muzyka“ (1929).

Hoflautenist. Sie bilden ein Mittelding zwischen Intavolierung und eigener Komposition, die dem Bearbeiter wesentlich mehr zu verdanken haben, als ihren Komponisten: ihre künstlerische Qualität und vornehme Gesinnung.

Was nun den Passamezzo anbelangt, muss ich auf meine Arbeiten verweisen, die sich mit der Geschichte dieser Form beschäftigen.¹ Bakfarks Werk bearbeitet das Thema des Moll-Passamezzo, den *passamezzo antico*, in jener Form, die die Periodisierung nicht von der Durparallele, sondern von der Tonika aus unternimmt. Der Passamezzo zeigt alle charakteristischen Züge der Frühwerke. Über das Bassthema bewegen sich die Stimmen mit einer improvisatorischen Freiheit. Die reicher ornamentierten, bewegteren Abschnitte des Diskants verursachen die Unterbrechung und Vernachlässigung der Linien der Mittelstimmen. Die Bearbeitung der Wiederholung des 16-taktigen Themas hat keinen Variationscharakter, beide Teile wirken als Improvisationen. Die Handschrift scheint nicht zuverlässig zu sein: neben offenbaren rhythmischen Irrtümern kann man mit Sicherheit annehmen, dass die Stimmführung durch Weglassen gewisser Töne und Umgestaltung von schwierigen Griffen vereinfacht wurde. Bakfark scheint dieses Werk nicht für die grosse Öffentlichkeit bestimmt zu haben, hat er doch nie solche variationsartige Werke von improvisierendem Charakter in seine Drucke aufgenommen, wo andere Lautenisten gerade die beiden Passamezzo-Bässe dutzendweise bearbeitet und veröffentlicht haben.

¹ Vgl. meinen Vortrag am internat. Kongress für Musikwissenschaft zu Cambridge, 1933, ferner meinen Aufsatz *Italia: patria del basso ostinato*, La Rassegna Musicale, Januar 1934.

IV.

DIE FANTASIEN

Fantasie und Ricercar sind die ersten Formen einer eigentlichen kunstmusikalischen Instrumentalpraxis. Sie lassen sich bereits um 1500 nachweisen: Ricercare kommen in Francesco Spinacino's *Intabulatura* (Venezia, 1507) vor und Fantasie wird bereits eine textlose dreistimmige Komposition von Josquin des Prêz genannt, die sicher noch im XV. Jahrhundert entstand. Beide Formen gehören sowohl der Literatur der Tasteninstrumente, als der der Laute und des Instrumentalensembles an. Sie dürfen natürlich nicht als Anfang der künstlerischen Instrumentalmusik betrachtet werden; auch früher hatten die Instrumente ihr Betätigungsfeld: das ganze Gebiet der Kunstmusik stand zu ihrer Verfügung. Und dass mit der Betätigung der Instrumente gerechnet wurde, bezeugen die vielen „Carmina“, textlose Stücke namhafter Meister der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, etwa Isaacs, Agricolas, Hofhaymers, Obrechts, die sich von den Chansons und Liedern höchstens in der bewegteren Linienführung, in dem grossen Umfang und in der Sprunghaftigkeit der Stimmen unterscheiden.

Es mag zugestanden werden, dass diese Literatur zunächst nur den technisch unmittelbar vielseitigeren Tasteninstrumenten und dem Ensemble von Melodieinstrumenten zugänglich war. Diese können alles spielen, was in ihren Tonbereich fällt. Nicht so die Laute, welche die Kompositionen ihrer Spieltechnik und ihren Klangmöglichkeiten anpassen, sie also lautenmässig intavolieren muss. Dass aber das Intavolieren für die Laute bereits im XV. Jahrhundert üblich war, wird, obwohl praktische Beispiele nicht auf uns gekommen sind, niemand bezweifeln wollen. Somit stellen sich die Fragen: Weshalb ist die Kunstliteratur der kleinen Formgattungen für Instrumente überhaupt (Carmina), besonders aber für die Laute, am Anfang des XVI. Jahrhunderts gänzlich verschwunden? Wieso kommt

es, dass die in den ersten Lautenbüchern der dreissiger Jahre wieder auftauchende Instrumentalliteratur ausser Tänzen nur die Nachahmungen der grossen vokalen Form, der Motette, kennt?

Der Mangel an Intavolierungen aus dem XV. Jahrhundert lässt die erste Frage kaum beantworten. Es scheint aber, als ob sich die Laute neben Intavolierungen von im XVI. Jahrhundert bereits formal abgerundeteren, trotz der Durchimitation homophoneren, der Textdeklamierung ergebenden Liedformen mit der entsprechenden Kleinform der Instrumentalmusik: mit dem Tanze begnügt hätte. Abgesehen von dem Aufschwung der Tanzliteratur in den 30-er Jahren, der sich in der suitenartigen Aneinanderreihung von thematisch zusammengehörenden Tanzformen offenbart, scheint auf dem Gebiet der kleinen Form ein Waffenstillstand zwischen Kunstmusik und Instrument zu herrschen. Die Druckwerke werden „zum Singen und zum Spielen auf allerlei Instrumenten“ herausgegeben, der Unterschied zwischen vokalem und instrumentalem Ensemble verschwindet gänzlich. Noch eher kann von der Degradierung der Kunstmusik etwa in den schlechten Arrangements dielettantischer Lautenisten gesprochen werden, als von der Annäherung der instrumentalen Formen an die Kunstmusik. Erlaubt aber die Zweckgebundenheit der Tanzformen keine Umwandlung und Entwicklung der kleinen Formen, so ist die andere instrumentale Gattung, das *Praeambulum*, frei von jeder Bindung und wurde der eigentliche Kampfplatz der Stil- und Entwicklungs-Kontroverse. Als grössere, formal nicht gebundene, freie Form, wird sie der grösseren, formal weniger gebundenen Vokalform, der Motette, angenähert. Das Resultat: die Fantasie, das *Ricercar*, ist keinesfalls immer gleichgeartet: von dem toccatenartigen Laufwerk bis zur streng-kontrapunktischen Instrumentalmotette führt eine lange Entwicklungslinie, deren Zwischenstufen neben- und nacheinander anzutreffen sind. Das Aufblühen der Lautenfantasia beginnt, von den primitiven Anfängen bei Spincino und Genossen abgesehen, erst in den 30-er Jahren; Luys Milans Fantasien sind vielleicht die ersten Beispiele einer sich der vokalen Kunstliteratur allmählich anpassenden Formbestrebung und Satztechnik.

Die kettenartige Aneinanderreihung der Durchimitationen ist das erste Formprinzip der Motette. Die konzisere Formgebung kristallisiert zunächst Schlussthemengruppen heraus, deren innere Zusammengehörigkeit durch die lebhaftere Rhythmisierung, durch gedrängtere, homophoner anmutende Kontrapunktik gesichert ist. Nicht selten ist auch die Wiederholung der Schlussgruppe zu bemerken. Neben diesem abschliessenden Komplex erlangt der Anfang eine form-

bildende Bedeutung: das grösser angelegte Kopfmotiv und seine breiten Imitationen beanspruchen gegenüber der folgenden Themenkette eine Sonderstellung. Die Kopf- und Schlussgruppe sondern sich oft auch mit Hilfe der Harmonisation von dem übrigen, einstweilen undifferenzierteren Formbestand ab: breiter ausgeführte Kadenzen, gegensätzlich postierte Halb- und Ganzschlüsse, Modulation der freieren Komplexe in die Nachbartonarten verleihen dem Anfang und dem Schlusse besondere Positionsbedeutung. Dies ist der erste Schritt zur regelmässigen Zwei- und Dreiteiligkeit, zur Annäherung der Motette an die Liedformen.

Valentin Bakfarks Werke bezeichnen den Höhepunkt der motetischen, in der Faktur uninstrumentalen Fantasie. Er nimmt an der Entwicklung der Motettenform teil, er schafft Werke, deren geschichtliche Bedeutung fast eher vom Standpunkt der Form, als von dem des Instruments zu bewerten ist. Die Entwicklung seiner Kunst geht mit der Formentwicklung der Motette parallel. Es ist noch nicht zu übersehen, ob und in welchem Masse die vokalbestimmten Instrumentalformen auf die Vokalmusik zurückgewirkt haben, doch kann man feststellen, dass manche Instrumentalkomponisten gerade in der Konzentrierung und Abrundung der Form bedeutend weiter gehen, als die Vokalkomponisten, die durch das Wort und durch die wortgezeugte Imitation gebunden waren. Lehrreich ist gerade in dieser Hinsicht die Untersuchung der Fantasien und Motetten eines William Byrd: in den ersteren erreicht er manchmal Formbildungen, die durch die thematische Einheit, oder durch die variationsähnliche Ableitung der Motive aus der ersten Urform der strengen Fuge gleichkommen. Ich würde nicht zögern, derartige Bestrebungen in der Vokalmusik dem Einflusse des Ricercars zuzuschreiben.

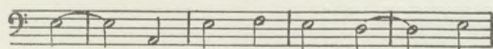
In allen Fantasien Valentin Bakfarks ist die Bestrebung nach Zusammenfassung der einzelnen Durchimitationen zu Themengruppen, zu grösseren Formeinheiten bemerkbar. Doch lassen sich bereits in zeitlich nahestehenden Werken grundlegende Unterschiede feststellen. Man vergleiche die III. und II. Fantasie, beide aus dem Buche von 1552. Sie behandeln dasselbe schöne Kopfmotiv, doch würde die III. Fantasie noch durchaus dem Typ des kettenartig unendlich weiterführbaren Formschemas angehören, wenn ihre letzte Themengruppe (T. 187—218) nicht eine periodisierte Wiederholung wäre. (Schlüsse:

6 43 2 6 6 43 6 6

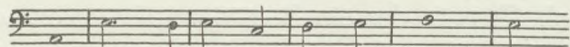
a-Moll: IV—V—V—A-Dur: I = d: V—I—V—I; und a: I—V—I—V).

Die einzelnen Durchführungen behandeln voneinander wohlunterschiedene Motive und schliessen sich auch in harmonischer Beziehung kaum zu grösseren Gruppen zusammen. Ein etwas innigeres

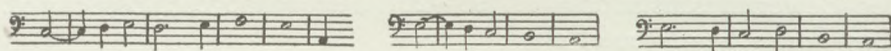
Verhältnis besteht zwischen den beiden ersten Durchführungen mit korrespondierenden Halb- und Ganzschlüssen in a-moll, sodann zwischen den folgenden ineinanderfliessenden, nicht mit ausgeprägter Kadenz abgegrenzten Imitationsgruppen, die auch durch das nach einem Halbschluss folgende, besonders markante Motiv



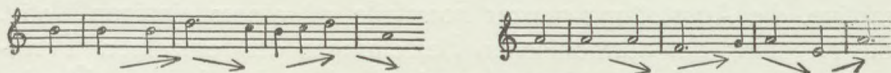
aufeinander bezogen werden. Das neue Motiv ist eine Umwandlung des Kopfmotivs:



Seine Durchführung bildet ebenfalls kein selbständiges Formglied, sie ist mit der nächsten eng verknüpft; nach der Kadenz in a-moll folgt eine Gruppe, deren Glieder, durch eine schwache Kadenz in der Durparallele getrennt, die Umformungen eines Motivs durchführen:



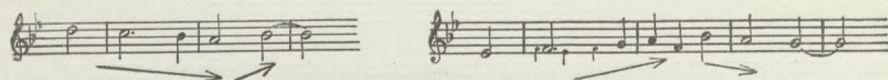
und nach Erledigung einer vierten Durchführung fremden Materials mit einer schwachen Kadenz in d-moll unmittelbar in das Schlussmotiv überleiten, das seinerseits die Umkehrung des zweiten Motivs darstellt:



Wie aus der Analyse ersichtlich, lässt sich hier keine strenge und nur in beschränktem Masse eine thematische Konzentrierung der Formglieder feststellen, obwohl einige Stellen als besonders exponierte Wendepunkte der Form in den Vordergrund treten. Die Spaltung bei T. 94 mit dem Auftreten des markanten Motivs und die feine Periodisierung der Schlussgruppe sind bereits gewisse Ansätze.

Die andere Fantasie, Nr. II., weist einen bedeutend differenzierteren Formbau auf. Sie besteht aus drei wohlunterschiedenen, gleichlangen, gleichgewichtigen Teilen, die, motivisch durchaus einheitlich gestaltet, bereits die Reduktion des Kettenprinzips auf drei, in sich geschlossene Abschnitte bedeuten. Der erste Teil besteht aus vier, ungefähr gleichlangen (je 16-taktigen) Durchführungen des Kopfmotivs. Die erste und die, wiederum mit anderen Stimmeneinsätzen geführte, zweite Durchführung bilden durch den gleichen Bass ein doppelperiodenähnliches Gebilde, das in der unmittelbar folgenden dritten Durchführung des Motivs in den Unterstimmen ihre Mündung findet (Schlüsse: g: $\overset{6}{IV}-V$; $\overset{6}{IV}-V$; $V-I$). Die über die Kadenz

hinwegfliessende Kontrapunktbewegung des Altes leitet in die vierte Durchführung über, die T.67 in dem Halbschluss endet. Der Mittelsatz beginnt mit dem neuen Imitationsmotiv des Altes (T. 64); seine erste Durchführung kadenziert in g-moll (T. 83), die zweite in d-moll (T. 100). Nun tritt ein Motiv auf, das als Umkehrung des Vorangehenden zu betrachten ist:



Seine Durchführung endet mit ausgeprägter, trillergeschmückter Kadenz in g-moll (T. 114), der ein Bestätigungskomplex wiederum mit breiter g-moll Kadenz folgt (T. 128). Der Schlussteil besteht aus drei Durchführungen, die, mit inneren Dehnungen, die Konstruktion 8+16+8 Takte aufweisen und mit Halbschluss (T. 137), Trugschluss in der Molldominante (T. 153) und Ganzschluss (T. 163) abgegrenzt sind, worauf der ganze Komplex wiederholt und mit einer angehängten Bewegungsausladung (T. 198—201) bestätigt abgeschlossen wird. Das Formschema lautet also:

A (16+16+16+16) = 1—67. || B (16+16+16+16) = 64—129. ||

C (8+16+8) = 129—163. ; (8+16+8) = 164—198. ||

Coda (4) = 198—201.

Die Klarheit der Formgestaltung, die Reduktion der Imitationsmotive, die Ausstattung ganzer Formteile mit einem einzigen Motiv, die Regelung der harmonischen Beziehungen der einzelnen Formteile und ihrer Unterteilungen beweisen schon die formale Überlegenheit dieser Fantasie über das andere Werk. Ich glaube bereits aus den formalen Kriterien auf die Chronologie folgern zu dürfen und möchte die III. Fantasie unbedingt einige Zeit früher ansetzen, als die in der Sammlung 1552 vorangehende.

Bevor wir aber mit Hilfe dieser Erkenntnis auf die Entwicklung der Harmonik, der Ornamentik usw. eingehen, möchte ich die Weiterbildung der Form in den späteren Werken beobachten, um daraus die Bestätigung der chronologischen Hypothese zu holen. Ich wähle zum Beispiel die zweite der grossangelegten f-moll Fantasien der Krakauer Sammlung, Nr. VII unserer Bibliographie.

Auf den ersten Blick scheint dieses Werk wieder dem Kettenprinzip zu huldigen. Wiederum reihen sich die Durchführungen unabhängiger Motive aneinander. Die klare Dreiteiligkeit der Fantasie II. mit ihren gleichgewichtigen Formgliedern ist hier nicht zu erkennen. Doch bei genauerer Betrachtung klärt sich das Bild und die Planmässigkeit der Anlage, die bezwingende Grosszügigkeit der Formbehandlung lässt eine reifere Kunst erkennen, als die sich in der

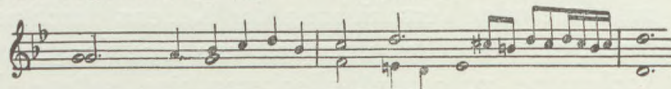
zwischen Motette und Lied (Chanson, Madrigal) geschaffenen Übergangsform der II. Fantasie offenbart. Die Dreiteiligkeit dieser VII. Fantasie zeigt sich nur in der Gegensätzlichkeit der Konstruktion grösserer Komplexe. So gehören die Durchführungen der ersten drei Motive durchaus zu einer Formgruppe: ihre vierstimmige Durchimitation steht zu der durchbrochenen Arbeitsweise des mit Stimmenpaaren waltenden Mittelteils im Gegensatz. Alle drei Durchführungen tendieren nach der Dominante und bereiten dadurch den Mittelteil vor. Dieser besteht aus abwechselnd in den Stimmenpaaren durchgeführten, korrespondierenden Motiven, die in einem tanzartig-homophon anmutenden, intrikat rhythmisierten Schlussteil münden, der in einer klaren Doppelperiode aus der Durparallele in die Grundtonart zurückführt.

Dieser äusserlich wohldisponierte Aufbau der Form mutet wohl weniger fortschrittlich an, als der der II. Fantasie, doch sind die Gegenüberstellung der Formteile und die Gestaltung der einzelnen Durchführungen von einer Reinheit und Plastik, von einem Wohlklang und Gleichgewicht, die ein höheres Stadium der Formentwicklung bezeugen. Das durch die Kopplung der Stimmenpaare zu einer periodisierten Wiederholung ausgestaltete Kopfmotiv, — die plastische Gegenüberstellung der Höhen- und Tiefenpunkte der einzelnen Stimmen und der zweistimmigen Chöre, — die fließende Weiterführung der wohlabgerundeten Periode des, dem ersten in Charakter und Duktus entsprechenden und somit das erste Formglied abrundenden dritten Motivs, einer schön gebogenen, durch die Bewegung des Diskants gesteigerten Doppelwelle, deren Ausladung, eine in der Aufeinanderbeziehung der Stimmen und Stimmenpaare gelockerte Diminution mit dauernder Verschiebung der Kadenz durch neu eintretende Stimmen, zum Mittelteil überleitet (um eine Konstruktionsanalyse der Kopfgruppe zu geben), offenbaren eine seltene Reife der Formkultur.

In dieser Fantasie ist der Annäherung der Konstruktion an die Liedformen, wie dies bereits in der analysierten g-moll Fantasie Nr. II. angestrebt wurde, aus dem Wege gegangen und die volle Geltung des Motettenprinzips gewahrt. Die Weiterbildung der Form zeigt sich also nicht in der Konzentrierung der äusseren Gliederung in zwei oder drei Teile, deren Realisierung nicht so sehr einer inneren Entwicklung, als vielmehr einer Übernahme aus der vokalen Kunstliteratur zuzuschreiben ist, sondern in der Ausbildung der Satzkonstruktion, in der geschmackvollen Verfeinerung des Periodenbaues, in der Ökonomie der Stimmkopplungen, in der künstlerischen Gesetzmässigkeit der Gegenüberstellungen und Steigerungen: kurzum

in der Gestaltung der jeweiligen Form mit ästhetischer Kultur. Nicht die Ähnlichkeit der Formanlage, sondern die Verwandtschaft der inneren Konstruktion verbindet solche Werke, wie die motettische VII. Fantasie und die madrigaleske VIII. Fantasie aus der Wolfenheim-Handschrift, eines der spätesten und reifsten Werke des Meisters. Ihre unmittelbare Wirkung kann sie ihrem Wohlklange verdanken; einem Wohlklange, dessen Hauptfaktor nicht die Ausdrucksgeladenheit der zarten Linienführung oder der satten Harmonien, sondern die Schönheit der wohlgegliederten, plastischen, unmittelbar fasslichen und ergreifenden Form selbst bildet. Es ist eine edle Form, die ihre Schönheit und Feinheit in der Linienführung, in der Ornamentik, in der Harmonisation widerspiegeln lässt.

Der Vordersatz der dreiteiligen Form besteht aus 12 Takten, die, sich mannigfaltig gliedernd, wie ein lebendiger Organismus anmuten. Der melodische Gedanke der Oberstimme besteht aus einem zur Quinte aufsteigenden und zum Leitton herabsinkenden Bogen (bis T. 5), dem ein Emporklimmen bis b' (mit Modulation nach B) folgt. Diese Bewegung wird mit aufwärtsstrebender Tendenz wiederholt, das b' mehrmals erreicht und umschrieben, um dann in schöngeschwungener, abgerundeter Bewegung nach g' wiederzukehren (Kadenz in g , T. 12). Es ist eine einheitliche melodische Linie, deren Spannkraft von d' bis d'' reicht, und nur an zwei Stellen gewisse Einschnitte zeigt: nach Beendung des ersten Melodiebogens (T. 5) und nach dem ersten Aufstieg zu b' (T. 7). Zu diesem Diskant gesellt sich ein Alt, der in der Konstruktion treulich der mit ihm zu einem Stimmenpaar gekoppelten Oberstimme folgt und zwar im Kopfmotiv aus dem Einklang in Gegenbewegung die Dominante erreichend:



Diesem einheitlichen 12-taktigen Komplex, der ev. in 4+2+6-taktige Gruppen aufzulösen wäre, tritt das untere Stimmenpaar entgegen. Es setzt nach zwei Takten mit derselben Bewegung ein, biegt aber im 5. Takt zur Kadenz in B-dur um und verleiht somit dem zweiten Einschnitte der Oberstimmen eine grössere Bedeutung für die Formung. Nun gesellt sich der Tenor fauxbourdonartig zu den Oberstimmen, der Bass setzt aber erst T. 9 wieder in B ein und leitet mit einem 4-taktigen Motiv nach g zurück. Somit ist eine äusserst reiche innere Bewegung der Form erreicht: die Höhepunkte des einen Stimmenpaares fallen mit den Tiefpunkten des anderen zusammen, die Ruhepunkte des einen mit dem stärksten Bewegungsimpuls des anderen; die Viertaktigkeit des einen wird in dem an-

deren verschoben, ergänzt, dann endlich unterstützt und einheitlich zur Kadenz geführt.

Der Schlusston dieser Periode fällt mit dem Anfangston ihrer Wiederholung zusammen und führt eine interessante Verschiebung der Taktbetonung herbei. Die ornamental etwas lebhaftere Wiederholung kadenziert T. 23 mit einer spielerischen Füllfigur des Tenors in g-moll.

Der Mittelsatz ist zweiteilig. Eine homophone 6-Takt-Gruppe führt von der Dominante der Durparallele (F-dur) in die Molldominante (d-moll), worauf eine dem Kopfmotiv entgegengesetzte zweistimmige Bewegung, nach einem Takt in den Unterstimmen nachgeahmt, eintritt und in korrespondierender 6-Takt-Gruppe in d-moll schliesst. Der Schlusstakt moduliert nach g-moll zurück (d : V—VI =

⁴³
g : III—I—V—I), um mit dem Erklängen des Tonikaakkords im Nachsatz eine ornamental etwas reicher ausgestattete Wiederholung des ersten Teiles vorzunehmen. Diese endet jedoch auf dem Sextakkord der ersten Stufe und wiederholt nun ihren zweiten 6-taktigen Abschnitt. Mit sicherem Instinkt vermeidet Bakfark das schematische, notengetreue Wiederholen und fühlt genau die Gewichtsverhältnisse der Formteile. Diese kurze Fantasie, deren Schema also folgendermassen lautet :

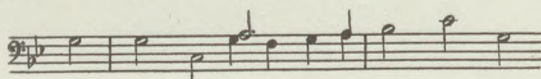
$$\begin{array}{ccccccc}
 A & | & A & || & B' & | & B'' & || & A & | & (A) & || \\
 a + b & a + b & c + d & a + b & b & & & & & & & \\
 12 + 12 & 6 + 6 & 12 & 6 & & & & & & & & \\
 23 & + & 11 & + & 17 & & & & & & &
 \end{array}$$

zeugt von hochentwickeltem Formsinn und Geschmack, und ist eine der feinsten, edelsten, reifsten Sätze jener Zeit der Hochkultur der musikalischen Konstruktion : sie kann neben den schönsten Kompositionen der Vokalliteratur würdig ihren Platz behaupten.

Neben der Bestrebung, der Form eine äusserliche Abrundung zu geben und sie den symmetrischen Liedformen, wie sie bei den grossen Vokalkomponisten bereits vorliegen, anzunähern, geht im Schaffen Bakfarks auch eine innere Differenzierung von weit grösserer Bedeutung vor sich, die nicht die vom Gesichtspunkt der Form eigentlich nebensächliche, weil ephemere Frage „Chanson, bzw. Madrigal oder Motette“ zu entscheiden sucht, sondern das innere Gleichgewicht und die charakteristische Gegenüberstellung der Abschnitte der jeweiligen Form ins Auge fasst. Erst sie schafft also die innere Begründung jener nach aussen gerichteten, an sich nicht der Notwendigkeit wegen, sondern aus Manier angestrebten Annäherung an die symmetrischen Formen. Versucht man, sich auf diese Erkennt-

nis stützend, eine chronologische Folge der Fantasien aufzustellen, so muss man zu dem Ergebnis kommen, dass die Fantasien III. und IV., sodann die beiden f-moll Fantasien der Krakauer Sammlung VI. und VII. etwa die entferntesten Pole der Formentwicklung repräsentieren. Der früheren Gruppe mag noch etwa, vielleicht als ältestes Werk, die I. Fantasie angeschlossen werden. Sie vertritt am deutlichsten das Kettenprinzip: keine Wiederholung, keine Periodisierung, keine tonale Gegenüberstellung lässt sich hier beobachten, höchstens, den vier bedeutsamen Kadenzen gemäss, vier grössere Abschnitte, deren letzter in der sequenzierten, engimitierten Durchführung des bewegteren, diatonisch abwärtsschreitenden Motivs einen abschliessenden Charakter aufweist. Der stärkste Einschnitt, zwischen Gruppe II. und III. lässt, wenn man will, von einer Zweiteiligkeit der Form reden; eine Zweiteiligkeit, die innerlich nicht notgedrungen erscheint.

Der formalen Konzentrierung der II. Fantasie kommt das erste Werk der Krakauer Sammlung, die schöne, klar gearbeitete dreistimmige V. Fantasie am nächsten. Sie ist deutlich zweiteilig. Jeder Teil besteht aus drei, nur mit schwacher Kadenz getrennten, ineinandergearbeiteten Durchführungen; in beiden Teilen dominiert das bedeutsame erste Motiv, das mehrmals wieder aufgenommen wird. Der zweite Teil wird wiederholt und mit einer Koda, die im Bass das Hauptmotiv des zweiten Teils



auftreten lässt, befestigt. Es ist eine äusserst saubere, klare Form.

Eine entwickelte Vorstufe zu jener madrigalesken Form, die die VIII. Fantasie vertritt, bildet die IX. Fantasie aus der Wolfenheim-Handschrift. Sie ist, hauptsächlich was die Ornamentik betrifft, von fremden, bearbeitenden Händen nicht unberührt geblieben; die Quelle weist manche zweifelhafte Stelle auf. Doch lässt sich soviel mit Genauigkeit feststellen, dass das Werk bereits die bewegtere Linienführung der späteren Kompositionen zeigt, die wir noch weiter unten zu besprechen haben werden. Der Form nach ist diese Fantasie dreiteilig, mit klarer Scheidung und Gegensätzlichkeit, mit gleichgewichtigem Periodenbau und homogener Motivik der Abschnitte, jedoch bei weitem nicht so abgeklärt, wie ihre Schwester Nr. VIII. Der erste Teil ist eine zweimalige periodisierte Durchführung des Kopfmotivs von zweimal 10 Takten; der Mittelteil beginnt zwar die imitative Durchführung eines neuen Motivs, lässt sie aber wieder fallen und mündet in einem sequenzial geleiteten Gang, der das Material des Schlussteils, eines — ornamental verändert wieder-

holten — Komplexes von zwei 5-taktigen, gegensätzlich zwei- und vierstimmigen Massen, ankündigt. Das Formschema lautet also folgendermassen :

$$\begin{array}{ccccccc}
 A' & | & A'' & || & B & || & C :|| \\
 10 & + & 10 & + & 10 & + & a+b \\
 & & & & & & | : 5+5 = 10 :| \\
 \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & + & (8) & + & (22) \\
 (20) & & & & & & \\
 \underbrace{\hspace{1.5cm}} & + & (22) \\
 (27) & & & & & &
 \end{array}$$

Die chronologische Folge würde sich also etwa folgendermassen gestalten : I ; III ; IV(?) ; II ; V ; IX(?) ; VI ; VII ; VIII. Dabei soll aber nicht geleugnet werden, das die letzte Fantasie der Lyoner Sammlung, Nr. IV., in der melodischen Faktur bereits oft auf die grossen Werke von 1565. hinweist.

Die innere Differenzierung der Form im Laufe der Entwicklung ist aber kein Vorgang, der isoliert abrollend, allein das Charakteristikon der Werke ausmachen könnte. Die Differenzierung der Form bedeutet nicht nur Gegenüberstellung von Sätzen und Abschnitten, nicht nur Gegensätzlichkeit ihres Materials, sondern auch innere Konzentrierung der einzelnen Abschnitte, Herausbildung von Formgliedern eigenen Profils, ihre Gestaltung aus charaktervollen, scharfumrissenen, in sich harmonisierenden Zügen. Gegenüber dem unbegrenzten Flusse des Stimmgewebes in der offenen Form herrscht hier strenge Disziplin : jeder Ton, jedes Motiv, jede Kadenz opfert ihren Eigenwillen und erhält dadurch ein potentiellles Gewicht, eine besondere Rolle. In der wogenden Bewegung der Frühwerke scheinen die Kadenzornamente der Stimmen für den Satz und seine Form fast keine Bedeutung zu haben : sie schmücken den Fluss der Stimmen ; sie haben die Kraft des Wellenberges : sie bringen neue Wogen nach sich ; eigentlich haben sie nur jene Rolle, wie die anderen Vorhalte, die zurückgehalten werden, um dann noch stärker vorwärtszudrängen. Es entstehen auf diese Weise ganze Ketten von Kadenzwendungen

(I. Fantasie, Takt 55—65).

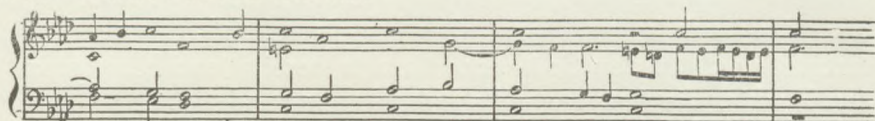
die durchaus keine formbildende Bedeutung haben, motivisch nicht gewertet und ausgenutzt sind und nur dem unwiderstehlichen Flusse, den eigensinnigen Gesetzen des linearen Gewebes gehorchen. Die Abschnittsschlüsse müssen mit breitangelegten Kadenzen ausgeführt werden, um dem Harmonischen über das Lineare zu seinem Rechte zu verhelfen. Die einmal losgelassene Bewegung braucht lange Bahn : die neuhinzutretenden Stimmen heben ihre Kraft, die Stimmenklauseeln flössen ihr neues Leben ein. Sie kennt den Wert jedes Tonschrittes, jeder Melodiewendung, und nützt sie aus. Die Faktur

der Imitationen vermeidet jeden tektonischen Ansatz: die Stimmen treten unregelmässig ein und unterstützen durch die wechsellvollen Verhältnisse ihrer Kurven und Schwerpunkte die lebensvolle, ausdrucks-geladene, nur in sich begründete freie Bewegung des Imitationsgewebes. Selbst die einzelnen Stimmen müssen, soweit es angeht, von einer eigenartigen Führung ihrer Linien Abstand nehmen. Die charakteristischen Schritte der Motive dehnen sich nur auf wenige Töne aus, um dann in einer freien, unbestimmbaren Art sich fortzusetzen. Man vergleiche, wie sich eine melodisch ähnliche Stelle z. B. in der II., verhältnismässig frühen, und in der VIII., späten Fantasie gestaltet:

(II. Fantasie, Takt 64—82; VIII. Fantasie, Takt 28—35),

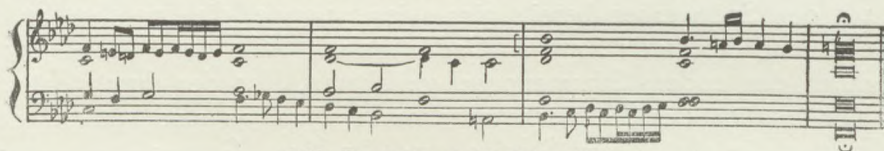
um zu erkennen, dass die neuere, differenziertere Formgestaltung eine durchgreifende Umstellung des gesamten Satzbildes: der Linienführung, der Harmonisation, der Imitation, der Ornamentik und der inneren Schwergewichtsverhältnisse der Phrasen bedingt und hervorruft. Die Motive werden nicht nur kürzer, sondern auch prägnanter und wollen in ihrer Ganzheit, fast mit kanonischer Strenge, durchimitiert werden, wobei in ihrer Umbildung der Charakter der betreffenden Stimme massgebend ist. Sie werden nicht in neutrale Bewegungen umgestaltet und weitergeführt: jedes Motiv hat seine bestimmte Zeichnung und Bewegungsenergie, zu deren Ausladung es mit einer Kadenz hindrängt. Die Eigenwünsche der Stimmen stehen dem Satze nicht feindlich gegenüber. Im Gegenteil: das wechsellvolle Auf und Ab der Stimmen wird in den Dienst der Form gestellt: die Motivschlüsse und -eintritte rufen die Periodisierung des Stoffes hervor; die Gegenüberstellung von Hoch- und Tiefpunkten fördert die innere Symmetrie der Phrasen; die harmonischen Spannungspunkte sind geeignet das neue Motiv einzuführen. Den ununterbrochenen Fluss sichert die Verkettung der Imitationen; die wogende Bewegung ist in den wohl disponierten Formmassen durch die Regelmässigkeit der melodischen Schwerpunkte, der Themeneintritte, der Kadenzvorhalte, der Schlüsse und Einsätze, der Ruhepunkte und Bewegungen erreicht. Eine Rationalisierung der Faktoren ist hier vorgenommen, ein Ausgleich zwischen dem Drang nach horizontaler Unendlichkeit und vertikaler Plastik, zwischen scharfer Zeichnung der Themen und ihrer auflösenden ornamentalen Auslegung, zwischen Ausdrucksgeladenheit der Vorhalte und klarer periodisierender Harmonisierung, zwischen durchbrochener, durchsichtiger Motivverarbeitung und satter Farbigkeit der Akkorde. Ohne Verlust an Ausdruckskraft oder an Flüssigkeit des Satzes ist eine Bereicherung erreicht: ein feiner, gebildeter Geschmack ordnet die Dinge und

verbreitet um sich die Atmosphäre ästhetischer Formkultur. Man begegnet Harmoniewendungen, die eine ihnen besonders zugewandte liebevolle Behandlung beweisen :



(VI. Fantasie, Takt 84—87)

man trifft reichausgestattete Schlusswendungen an, deren schöner Abschiedswink — eine feine plagale Umschreibung der authentischen Kadenz — kaum zu übertreffen ist :



(VII. Fantasie, Takt 123—126)

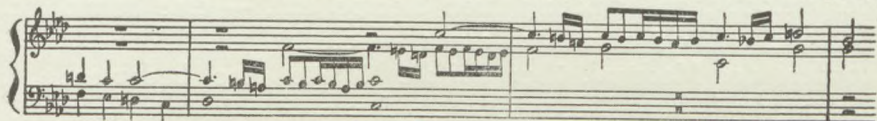
Man vergleiche diesen Schluss mit den sowohl harmonisch, wie auch in der Linienführung ärmeren Schlüssen der früheren Fantasien :

I. Fantasie : d-moll : I—IV—I.

II. Fantasie : g-moll : V—I—IV—I⁶—IV—I.

III. Fantasie : a-moll : I—I⁶—V⁶—I—V.

Man beobachte das feine Ineinandergreifen der Motivgruppen : (durch die kadenztrillerartige Ausschmückung des Anfanges des Imitationsmotivs, in dessen Übernahme von dem oberen Stimmenpaar)



(VI. Fantasie, Takt 62—65.)

dessen Sinn in den Frühwerken noch nicht gewürdigt wird :

(IV. Fantasie, Takt 58—70)

Man sieht kurze, pregnant gefasste Motive, aus denen allein jene kleinen, kurzen, pregnant gefassten Formteile entstehen, deren Kombinationen das ganze Werk ausmachen.

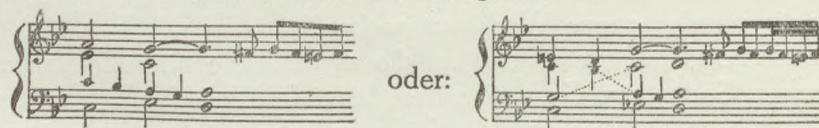
Besonders bezeichnend ist die rhythmische Fassung der melodischen Gedanken. Gegenüber der Mannigfaltigkeit der Rhythmen und dem metrischen Reichtum der früheren Werke herrschen später die gleichförmig-regelmässigen, aber melodisch schärfer gezeichneten Motive vor, die nur einfach-gleichförmige Diminution und jenes frühzeitige Erreichen des Zieltones kennen, das die Kadenzvorhalte ins Leben ruft. Wichtiger ist aber noch jene Eigenschaft der Motive, dass sie eine eindeutige Harmonisierung in sich bergen. Jede kleine Durchführung

ist eine vollkommen ausgebildete harmonische Welt mit absolut zwangsmässigen und sicheren Fortschreitungen, wogegen das Harmonische in den früheren Werken nur bei Kadenzten und bei besonders charakteristischer und unvermeidlicher Bassbewegung zum Ausdruck kommt, sonst aber nur als sekundäres Element betrachtet wird. In den Spätwerken fehlen bereits jene harmonisch toten Punkte, die terzverwandte Akkorde aneinanderreihen:

(III. Fantasie, Takt 50—54; III. Fantasie, Takt 189—193)

um jenes eigenartige Schweben, jene unentschlossen-schwärmerische Stimmung zum Ausdruck zu bringen, auf die sie letzten Endes hinarbeiten. Selbst fester zusammengefasste Stellen, wie z. B. die Takte 174—182 der IV. Fantasie (auf deren melodische Verwandtschaft mit den Spätwerken bereits hingewiesen wurde), die eine klare Periodisierung der zweistimmigen Gedanken mit Hilfe der Wiederholung durch das andere Stimmenpaar vornehmen, also der durchsichtigen Konstruktion der Spätwerke nahekommen, zeigen eine harmonische Faktur, die statt klarer Schritte und kräftiger Gegensätze nur auf unentschlossen wechselläutenden Bass gebaut, eher fortzuschleichen, als fortzuschreiten scheinen.

Es wäre natürlich verfehlt, diese Entwicklung des musikalischen Satzes als eine isolierte Erscheinung bei Valentin Bakfark betrachten zu wollen. Sowohl die formale Entwicklung der grossen Formen, wie auch die Gestaltung der musikalischen Diktion und der Harmonik schreitet in der gesamten Musik um die Jahrhundertmitte in dieser Richtung. Die parlando-Deklamation der Chansonmusik drückt der melodischen Erfindung ihren Stempel auf, — eine harmonische Denkweise bricht allmählich durch, — die kleineren Formen, insbesondere das Madrigal, üben auf die Motette eine bedeutende Anziehungskraft aus. Diesen grossen Strömungen konnte und wollte auch Valentin Bakfark nicht widerstehen. Allmählich mehren sich jene Züge, deren Originalität und Wert nicht in ihrer Gestaltung, sondern in der Art ihrer Anwendung zu suchen ist. Allerweltsformeln tauchen in der Harmonik, in den ausdrucksvollsten Kadenzten, in der formalen Disposition auf. Wendungen, wie:



u. a. m. entstammen dem allgemeinen Ausdrucksschatz jener Zeit; selbst die prägnantere Zeichnung der Themen oder z. B. der Einsatz der Oberstimme auf der Quinte des Dominantakkords in der Kadenz einer zwei- oder dreistimmigen Phrase sind Gemeingut der Musik

um und nach 1550. Auf ähnliche Weise kann die grosse Verwandtschaft fast jeder beredten Wendung in der Literatur aufgefunden werden.

Doch die Schönheit und Bedeutung der Werke Valentin Bakfarks liegt nicht so sehr in der *Qualität des Materials*, obzwar er überall das Schöne kennen zu lernen und jede ausdrucksvolle Wendung in Gebrauch zu nehmen sucht. Eigenartig ist die grosszügige Art der Formbehandlung, die Sicherheit des Aufbaus, die geschmackvolle Zeichnung der Linien, die Einheitlichkeit der zusammenwirkenden Elemente, kurzum: die hohe *Qualität der Arbeit*. Und über das rein Konstruktive hinaus die Originalität der ornamentalen Erfindung und die Intensität des Stimmungsgehaltes.

In der Einleitung zu seiner Bakfark-Publikation will Adolf Koczirz die eigensten Züge seiner Kunst: seinen ornamentalen Reichtum, auf nationale, heimatliche Stileigentümlichkeiten zurückführen. Wir kennen aber keinen Takt aus einer zeitgenössischen ungarischen oder siebenbürgischen instrumentalen Kunstmusik, und würden wir diese kennen, so wäre uns ihre improvisierte Ornamentik doch noch unbekannt. Aus der Faktur jener „ungarischen Tänze,“ die uns in den zeitgenössischen und späteren italienischen, französischen und deutschen Tabulaturen entgegentreten, lässt sich nichts erklären. Aus einer viel späteren Volkslied-, oder Zigeuner-Praxis auf die Wurzeln einer international eingestellten Musik zurückfolgen zu wollen, scheint mir etwas gewagt zu sein. Valentin Bakfark ist ein hervorragender Vertreter jener Hochkultur, die ohne Unterschied alle kunstmusiktreibenden Länder Europas überflutete. Seine Musik zeigt ebenso wenig nationale Elemente, wie etwa die lateinischen Oden und Distichen zeitgenössischer Dichter. Noch weniger begründet scheint mir das Suchen der nationalen, heimatlichen Einflüsse in dem Gebrauch der f-moll Tonart zu sein. Wir kennen die zeitgenössische ungarische Musik nicht, kennen also ihre vorherrschende Tonart noch weniger. Überhaupt kann man in der siebenbürgisch-ungarischen Musik ebensowenig eine besonders bevorzugte Tonart, oder richtiger: Tonlage, oder ganz richtig: relative Tonlage annehmen, als in der deutschen oder italienischen. Der Gebrauch der f-Tonarten auf der Laute liegt ja auf der Hand! Und solange man keine Bordun-Saite in F benutzte, schrieb man wahrscheinlich lieber in G oder gar in A. Oder meint Koczirz garnicht die F-, sondern allein die Moll-Tonart? Ihr ausschliesslicher Gebrauch ist ja in der persönlichen Art Bakfarks ebenfalls eher begründet, als in einer Musik, die wir nicht kennen. In der eben erwähnten Tanzliteratur ist aber Dur genau so vertreten, wie Moll.

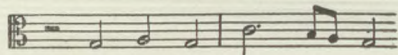
Kann man aber Bakfarks Ornamentierkunst schon aus äusseren Gründen als persönliche Stileigenschaft betrachten, so steigert sich diese Ansicht zur Gewissheit, wenn man ihre Qualität beobachtet. Welche Fülle der Bewegungsfiguren, welcher Reichtum der Rhythmik, welche Ökonomie offenbart sich da! Von den Prallern und Durchgangstönen der Frühwerke, die die lebensvoll-unregelmässige, fliessende Bewegung des Satzes schmücken und in sie aufgesogen werden, bis zu den effektvollen und doch ausdrucks-satten Ornamentlinien der Spätwerke, in welche die Themen umgewandelt und ausgezeichnet werden, oder zu den sparsamen einzelnen Pralltrillern, die besonders bedeutungsvollen melodischen Punkten ein helles Licht aufsetzen :

(VI. Fantasie, Takt 46., 49.)

begegnet man allen Zwischenstufen, jede Figur auf dem richtigen Platze, immer abwechslungsreich, immer virtuos und immer, über jede Virtuosität hinaus, von einer seltenen Feinheit der Zeichnung. Oft scheint es fast, als ob die ornamentierte Stimme jener Spätwerke den Vorrang über das thematische Material beanspruchen würde: obzwar die Motive, dank ihrer äusserst plastischen Modellierung und ihrer klaren Einsätze an harmonisch exponierten Stellen, durchweg eminente Bedeutung haben und nicht zu überhören sind, verschiebt sich das Hauptinteresse auf jene Stimme, die das Motiv koloriert und in einer grosszügigen diminuierten Linie breit über die Phrasen der übrigen Stimmen ausspannt. So gewinnt z. B. der Diskant in der Durchimitierung des Kopfmotivs der VI. Fantasie eine ähnliche Vorherrschaft. Das Motiv hat zwei bedeutende Züge: den Quintsprung und den Wechsel der Quinte mit der Sexte. Die Oberstimme lässt als Dux den Sprung, der in dieser Form allein zur vollen Geltung kommt, unbeschädigt und sichert dadurch die Klarheit der imitativen Faktur. Der Wechselton aber, der durch die rhythmische Ausschmückung und durch ihre Wiederholungen an Bedeutung nur gewinnen kann, erhält eine derartige Kolorierung, die seine innere Spannung und sein Gewicht auch in der Rhythmik unterstreicht und auf das Vielfache steigert. In dieser sensiblen, äusserst bewegungsreichen und schön modellierten Unterstreichung der bedeutungsvollsten Wendung des Motivs ist bereits die gesamte kinetische Energie der Ornamentphrase verborgen. In der Art und Weise ihres Baues ist die persönlichste Eigenart Bakfarks zu erkennen. Dies ist kein Ornament mehr, keine Kolorierung im Sinne jener landläufigen Diminution selbst grosser Meister (*Gabrieli!*), die der neuen Gestalt der Stimme fast keine Eigenbedeutung zuerkennen wollen und die unregelmässig auf- und abrollenden Läufe nur als Bewegung, als Belebung der

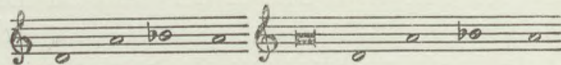
hinter ihnen verborgenen Linie gelten lassen. Bakfarks Ornamente haben beinahe eigenen melodischen Sinn. Aus kleinen, unscheinbaren Ornamentelementen entstehen fast sequenzierte, charakteristisch gezeichnete, schwungvolle Gänge, deren Rückgrat wohl noch eine original-unornamentierte Leiter bildet, die aber eben nur noch als Rückgrat gelten kann. Fleisch und Farbe, Form und Kraft, Ausdruck und Bewegung, also jede eigene persönliche Note verleiht ihnen die Ornamentik, die nicht mehr Kolorierung oder Diminution genannt werden dürfte, da ihre Frische, ihre Grazie, ihre Kultur und ihr individueller, gesteigerter, sentimentaler Ausdruck von Unmittelbarkeit und Originalität der Erfindung zeugen. Sie hat eigene Stimmung und Atmosphäre.

Es scheint überhaupt, als wäre die stärkste Seite der Kunst Valentin Bakfarks eher in der persönlichen, eigenartigen Verarbeitung des Materials, als in dessen Originalität zu suchen. Die Art, wie eine einfache, landläufige Melodiewendung ausgebaut und neu beleuchtet, in Ausdruck und Form gesteigert wird, lässt auch in den selbständigen Kompositionen den Intavolator von hoher Bildung und feinem Geschmack erkennen. Und in der Tat sind diese Werke an dem Beispiel jener grossen Meister geschult, deren Kompositionen er auf die Laute überträgt. Nicht nur die Satztechnik und die Form seiner Fantasien weisen auf vokale Vorbilder hin, nicht nur Kadenzfiguren und Themeneintritte sind aus dem Formschatze der zeitgenössischen Literarsprache ausgeliehen, sondern selbst die Motive und ihre Kombinationen entstammen fremden Vorlagen, oder genauer gesagt, dem Motivschatze der zeitgenössischen vokalen Kunstliteratur. Ich denke nicht nur an jene Motive, wie:

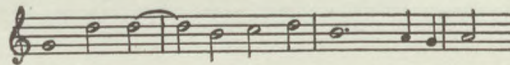


die in das XV. Jahrhundert zurück zu verfolgen sind, anfänglich nur als schwebende Bewegungen einer Mittelstimme über dem ruhenden Kadenzakkord auftreten (Josquin'sche Sexte, natürlich viel weiter, etwa bis Dufay hinabreichend!) und erst mit der Vereinfachung der rhythmisch-metrischen Struktur des musikalischen Satzes als selbständige Imitationsmotive in Betracht kommen, sondern auch an charakteristische Themen und Stimmkopplungen der 1550-er Jahre, die fast bei allen Mitgliedern des jüngeren Josquin-Schülerkreises und auch bei allen höherstrebenden Lautenkomponisten nachzuweisen sind. Es scheint mir ganz verfehlt zu sein, diese kurzen, äusserst prägnanten und überall nachweisbaren Motive zur Charakterisierung des Stiles einzelner Meister heranziehen zu wollen, wie das in der Literatur so oft versucht wurde. Es würde zu weit füh-

ren, wollten wir die Wurzeln dieser Motive nachweisen. Zum Teil entstammen sie sicherlich dem gregorianischen Gesänge; Motetten (z. B. vom Gombert oder Clemens) verweisen am Anfang gerne auf die liturgische Melodie. Zum Teil sind diese Motive erstarrte Wendungen einer vergangenen Periode und manche wieder dürften als gleichzeitige Erfindung mehrerer Meister gelten, die sich, dem Zeitstile gemäss, nur in einem engen Rahmen bewegen konnten. Man betrachte z. B. jene Motive, die auf den *Quintsprung mit Sextwechselton der Quinte* aufgebaut sind. Unzählige Beispiele solcher Kopfmotive lassen sich in den Sammelwerken um 1550 finden. Crecquillon und Manchicourt, Willaert und Vaet, Le Maistre und Benedictus Ducis, Morales und Archadelt u. a. m., besonders aber Gombert und Clemens steuern mehrere Dutzend solcher Motive bei. Ich zitiere nur einige: Gombert: *Quae est ista, Salvum me fac, Sub tuam protectionem, Surge Petre* (4 v.), *Si ignoras, Isti sunt viri sancti, Sancti per fidem, Surge Petre* (5 v.), *O magnum misterium*; Clemens: *Jerusalem surge, Super ripam, Levavi oculos, Vox in Rama, Conserva me, Laqueus constrictus est, Os loquentium, Factum est silentium*, usw. An diese Grundform, etwa:

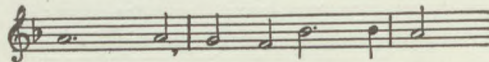


usw. lassen sich andere, verwandte Gedanken anreihen; so z. B.:



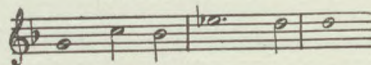
(Clemens: *Pastores quidam*)

der die Quinte beibehält und den Wechselton fallen lässt, oder:



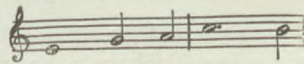
(Clemens: *Quam dilecta*)

der statt dem Quintsprung die Wechselnote berücksichtigt und den Dreiklangcharakter hervorhebt, oder:



(Clemens: *Commissa mea pavesco*)

der den Sprung und die Wechselnote zur Sequenz steigert, oder:



(Clemens: *Quis dabit mihi*)

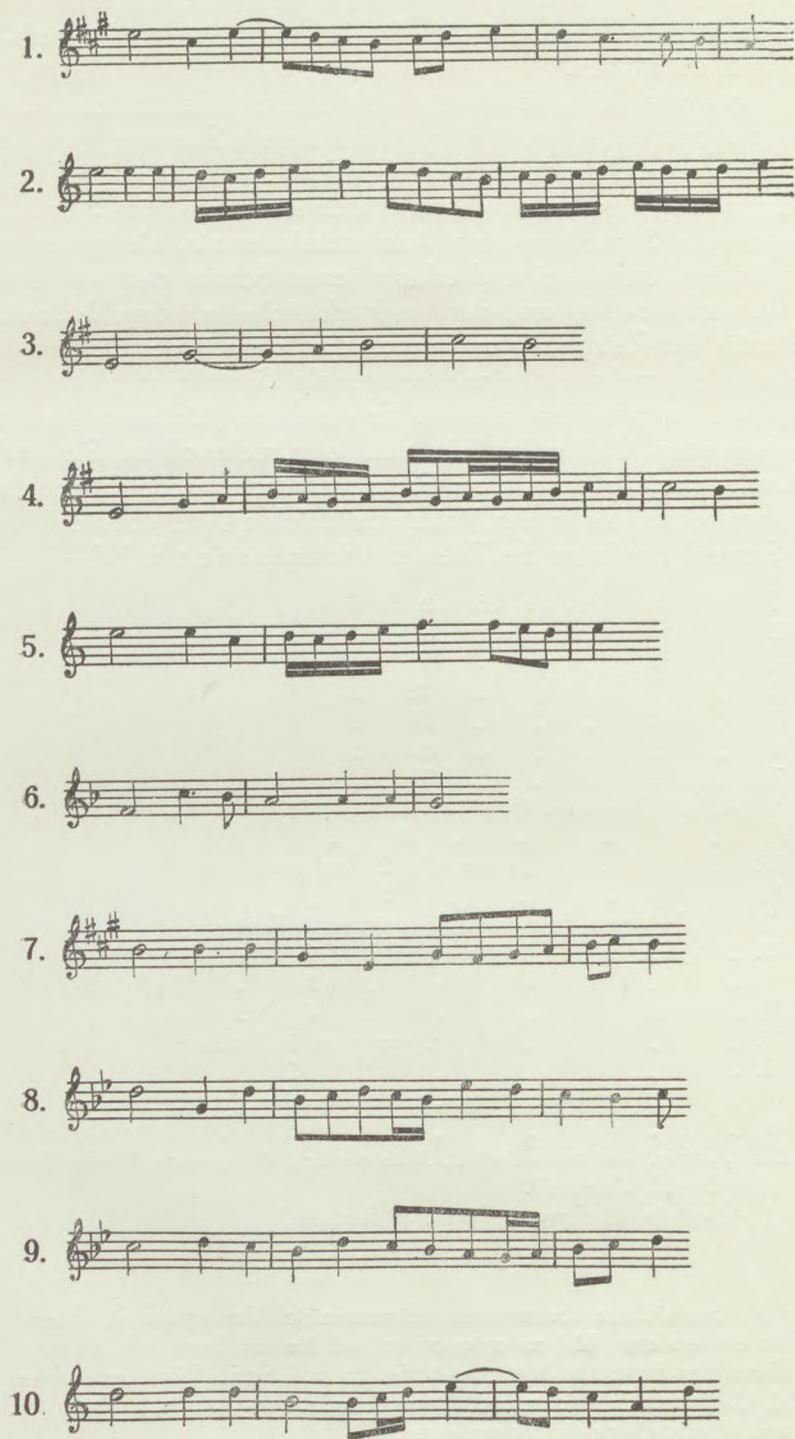
der den entschlossenen Anfang der anderen etwas weicher stimmt, — um nur einige zu zitieren, die ihrerseits wiederum eine zahlreiche Familie haben. Ich gab absichtlich Beispiele aus Werken des Cle-


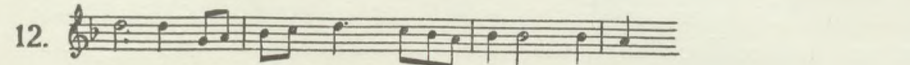

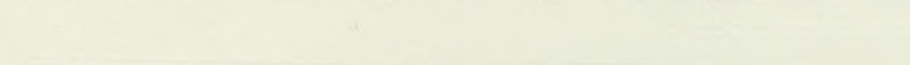
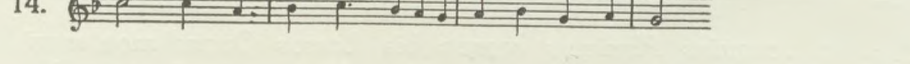
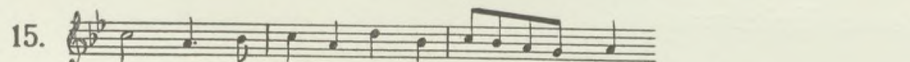

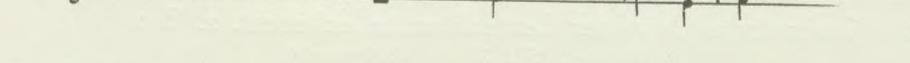
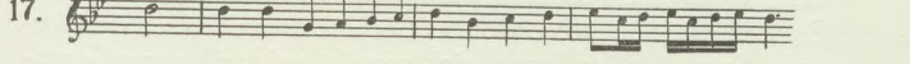
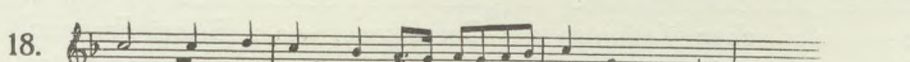

mens non papa ; erstens ist er vielleicht der reichste an solchen Motiven, zweitens aber scheint sich Bakfark am meisten auf seine Kompositionen zu stützen.¹

Angesichts der allgemeinen Verbreitung dieser und solcher Motive kann man ihnen wohl eine konventionelle Stimmung, aber doch kaum eine feinere psychologisierende Tendenz zuerkennen. Ihre Anpassung an den Text ist durchaus unindividuell, mehr im Sinne einer allgemeineren Stimmungs- und Ausdruckskategorie, als in der einer persönlichen Tonmalerei und erlangt jenen Schein des vollkommenen Verwachsenseins und der Ausdruckseinheit mit dem Texte durch die Plastik der Zeichnung und durch die Klarheit der Deklamation. Sie sind nicht mehr und nicht weniger als Gemeingut, Rohmaterial, das in dieser zwischen grösster Feinheit und höchstem Ausdruck ausbalancierten Zeit selbst fein und ausdrucksvoll ist. Sie sind in der Lautenmusik ebenso, ihrer Pregnanz wegen vielleicht noch häufiger anzutreffen, als in der Vokalmusik. Ich zitiere, sozusagen aus dem Stegreif, nur folgende Themen (Notenbeispiele S. 140—141.) :

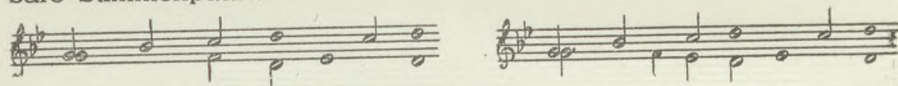
- (1. Berlin, Stb. Mus. Ms. 40598, 2. Fantasie.
2. " " " " " 8. "
3. " " " " " 9. "
4. " " " " " 10. "
5. " " " " " 16. "
6. " " " " " 19. "
7. " " " " " 24. "
8. Melchior Neusidler, lib. primo, 1. Fantasie.
9. " " " " " 4. "
10. " " lib. secondo, 2. Fantasie.
11. " " " " " 3. "
12. E. Adriaensen-Hadrianus, lib. primus, 1. Fantasie.
13. " " " " " 2. "
14. " " " " " 3. "
15. " " " " " 4. "
16. " " " lib. secundus, 1. Fantasie.
17. " " " " " 2. "
18. " " " " " 4. "
19. " " " " " 5. "
20. B. Jobin, Das erste Buch . . . Lautenstück, 4. Fantasie. (In der Vorlage :
1. Viertelnote. — 2. h'statt e").
21. Albert de Ripe, premier livre, 3. Fantasie.)

¹ Ich beabsichtige übrigens die weitverzweigte Verwandtschaft dieser Motivfamilie ein anderes Mal zu untersuchen und bis zu Bach (z. B. Passacaglia-Bass, Kunst der Fuge, Musikalisches Opfer, Es-moll Fuge (Wohltemperiertes Klavier, Bd. I.), C-moll Fuge (daselbst), C-dur Orgelfuge in $\frac{3}{4}$, g-moll Fantasie-Fuge, usw.) und Mozart (Requiem) zu verfolgen.



11. 
12. 
13. 
14. 
15. 
16. 
17. 
18. 
19. 
20. 
21. 

Die Ähnlichkeit, teilweise sogar die Identität dieser Themen mit denen Valentin Bakfarks ist nicht zu verkennen. Man sieht deutlich, dass es sehr wenig auf die Originalität der Erfindung von Themen ankommt. Die wenigen Gedanken können ja hundertfach umgestaltet und tausendfach bearbeitet werden, und eben dies zeigt die Meisterschaft des Tonsetzers. Und doch ist es beinahe überraschend, dass sich trotzdem einfache chaneske Gänge und Kombinationen ebenso von Werk zu Werk, von Meister zu Meister vererben, wie die Imitationsmotive. So z. B. das schematisch folgendermassen darstellbare Stimmenpaar :



das von *Josquins Plusieurs regrets* bis *Lassos Quand mon mari* und noch weit darüber hinaus unzählige Varianten aufweist ; oder dessen Umkehrung :

(VIII. Fantasie, Takt 28.)

die ebenfalls die gesamte Chanson- und Madrigalliteratur zu beherrschen scheint (z. B. *Arcadelt : Il ciel che rado*, *Jannequin-Crecquillon : Un gay bergier*, T. 14., um nur aus den Intavolierungen Bakfarks zu zitieren), und wenn auch nicht als Stimmenpaar, so doch als Kopfmotiv auch in der Lautenliteratur auftaucht, z. B. :

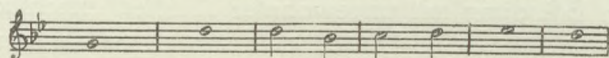
(*Waissel*, 1573, 3. und 4. Fantasie).

Wie ein Vergleich solcher wandernden Themen mit den Fantasien Bakfarks klärt, kehren diese Gedanken auch in seinen Werken wieder. Seine Motive lassen sich zumeist auf drei bis vier Grundformen zurückführen und ihr Unterschied besteht nicht so sehr in den melodischen Varianten des Gedankens, wie z. B. bei *Emanuel Hadrianus-Adriaensen*, der ebenfalls Motive von ähnlichem Duktus verarbeitet, sondern in der Verschiedenheit der Verarbeitung¹. Bei *Adriaensen* besteht kaum eine Entwicklungslinie des Formalen oder der Ornamentik, die Werke werfen keine neuen Probleme auf. Bei Bakfark bezieht sich die melodische Verschiedenheit der Motive oft nur auf ihre ornamentale Umkleidung, dagegen ist aber der Bau, die Form, die Satzweise von Schritt zu Schritt entwickelter und bietet immer neue Probleme. Im Mittelpunkt seines Interesses steht immer die Frage : „was lässt sich aus diesem Motiv, aus diesem Material machen ?“ Wie er einfache Motive ornamental potenziert, so verdichtet er auch ein ganzes Werk : nicht als Intavolator, sondern als Komponist von starkem kombinatorischem Sinn geht er in der Ver-

¹ Vgl. Povel Hamburger : Die Fantasien in Emanuel Adriaensens *Pratum musicum*. ZfMw. XII. 1929/30. S. 148 ff.

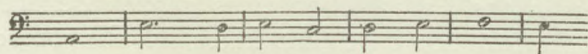
arbeitung der Chanson *Rossignolet* von *Clemens non papa* vor (X. Fantasie). Das einfache Werkchen mit seinen äusserst prägnanten Allerweltsmotiven, dem eben die klare Verarbeitung dieser Motive das charakteristische Moment verleiht, dient hier nur als Rohmaterial. Und wenn Bakfark aus einfachen Motiven ihre Möglichkeiten herauschält, so musste er in diesem Falle, wo ein imitativ gebauter Satz als Material zur Verarbeitung vorlag, zu einer ungemeinen Gedrängtheit der Polyphonie gelangen. Die Imitationen der Vorlage werden zu virtuosen Engführungen verdichtet, die Motive auf jede mögliche Art durchgeführt. Dieses kombinatorische Spiel geht zwar auf Kosten der klaren Form und ist im Oeuvre des Bakfark nur ein einzelner Fall, eine Kraftprobe der satztechnischen Meisterschaft, doch ist es typisch: es zeigt uns, dass es sich auch in den anderen Werken immer um denselben Vorgang handelt. Ein Motiv packt seine Aufmerksamkeit und jahrzehntelang kämpft er mit ihm. Es taucht immer wieder auf, zeigt immer wieder neue Seiten, andere Möglichkeiten, weitere Probleme: es wird zur *fixen Idee*. Diese Idee, dieses rastlose Experimentieren, diese fortdauernde innere Betätigung ist die Triebfeder der Kunst und der Entwicklung Bakfarks. Er baut auf eigene Werke, auf eigene Kombinationen immer wieder neue Bauten, und ist eine dieser Phantasie-Fantasien zu gewisser Abrundung gelangt und scheint sie dem jeweiligen Formideal ihres Schöpfers zu entsprechen, so wird sie in endgültige Form gegossen. Und das Spiel fängt von neuem an.

Wie wäre es sonst möglich, dass das Thema:

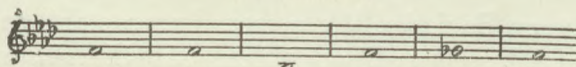


(II. Fantasie)

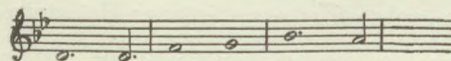
und dessen Derivate (in den folgenden Beispielen zitiere ich immer jenen Stimmeneinsatz, der den Kern des Themas am klarsten zeigt):



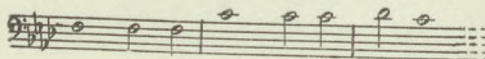
(III. Fantasie)



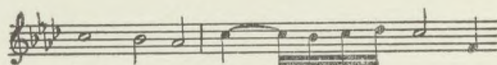
(IV. Fantasie)



(V. Fantasie)

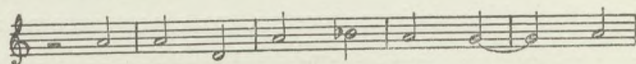


(VI. Fantasie)

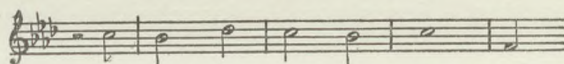


(VII. Fantasie)

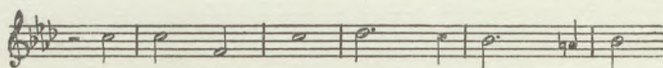
sechs seiner neun selbständigen Fantasien als Kopfmotive beschäftigen und in drei Fantasien das motivische Material des Mittel- oder Schlussteiles hergeben:



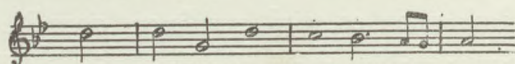
(III. Fantasie, Takt 100–104.)



(IV. Fantasie, Takt 50–54.)



(IV. Fantasie, Takt 84–89.)



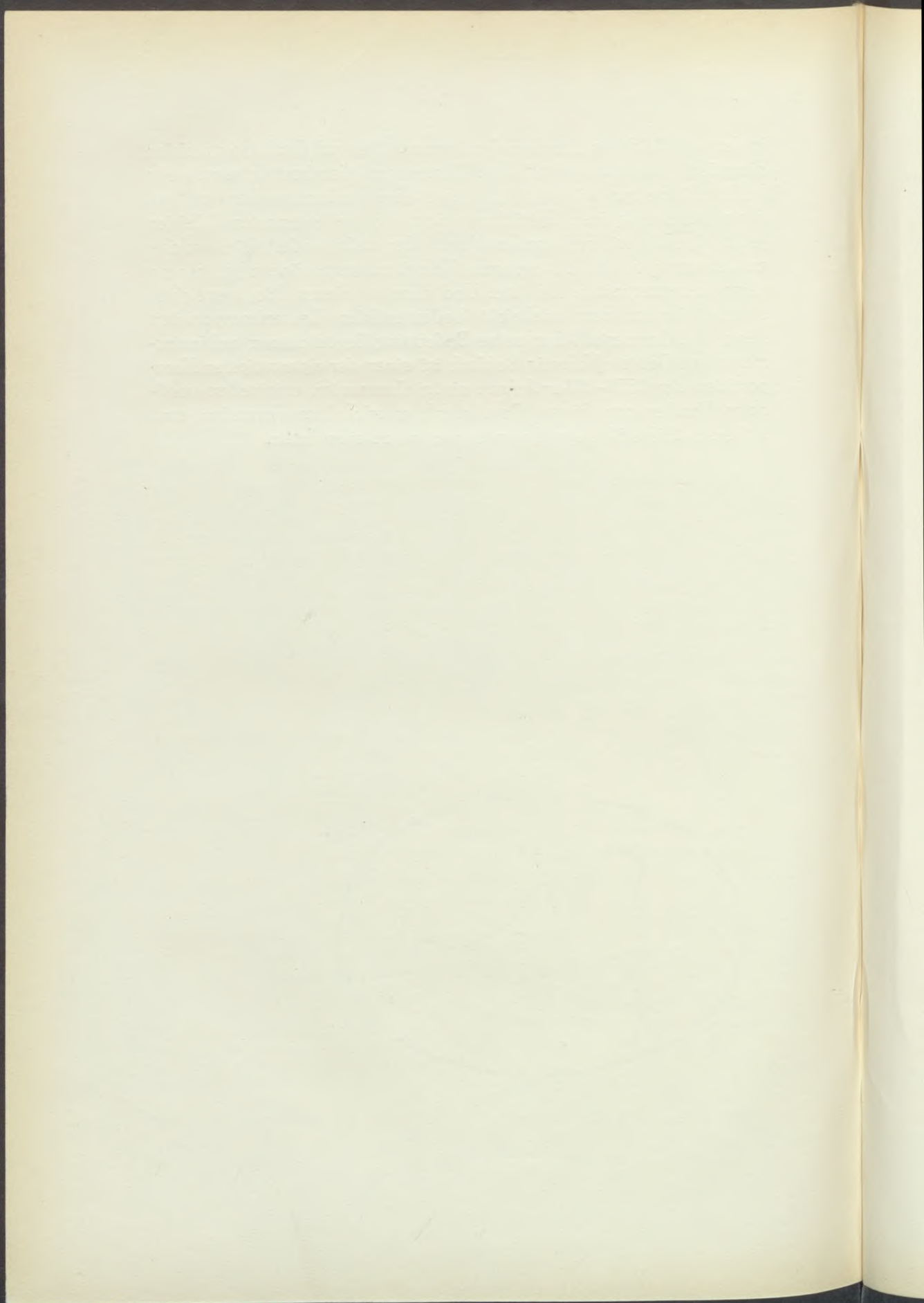
(V. Fantasie, Takt 34–37.)

So lassen sich von Frühwerken zu späteren Arbeiten manche Fäden ziehen, manche Verwandtschaftsbeziehungen entdecken, manche Vergleiche anstellen. Legt man die Motive und ihre Bearbeitungen nebeneinander, so ist die Entwicklungsgeschichte der Werke, die Entwicklung der Problematik Bakfarks und die Parallelität der Entwicklung der Formen, der Satztechnik und der melodischen, ornamentalen Erfindung mit ungewohnter Klarheit ersichtlich.

Bakfarks künstlerische Laufbahn ist ein steter innerer Kampf, eine zielbewusste Arbeit, ein Ringen um ein Ideal. In diesem Ideal: die abgeklärte, reine Kunst der Spätrenaissance, — jenen höchsten Ausgleich der Formschönheit und des sehnsuchtsvollen Ausdrucks, jenes Aufgehen in das Gefühlsleben eines ganzen Zeitalters, in der sich die Persönlichkeit nur durch die *Intensität* des Ausdrucksvermögens offenbart, — auf sein geliebtes Instrument zu übertragen, liegt die Bedeutung Bakfarks. Vor seinen Augen steht ein *Josquin*, ein *Gombert*, ein *Lasso* und, vor Allen, ein *Clemens non papa*. *Clemens* inspiriert Bakfark zur Intensivierung der im Rohmaterial verborgenen Werte, seine Chanson ist der Prüfstein der technischen Meisterschaft, seine Motive, vor allen das der von Bakfark intavolierten Motette *Erravi sicut ovis*:



in dem wir Bakfarks „fixe Idee“ erkennen, üben auf den Lautenmeister die grösste Anziehungskraft aus. *Clemens* und *Gombert*, der eine mehr herb, oft bis zur Nüchternheit, der andere ausdrucksvoller, oft bis zur mystisch-religiösen Entrückung, sind die bedeutendsten Meister jener abgeklärten, herbstreifen Kunst der Jahrhundertmitte, welche zu beherrschen und mit eigenem Kolorit zu verschönern Bakfark als seine Lebensarbeit betrachtete. Und dass er dieses Ideal erreichte, stempelt ihn zu dem vielleicht bedeutendsten Lautenkomponisten seines Jahrhunderts. Aber seine Bedeutung liegt nicht nur auf instrumentalem Gebiet; *Valentin Bakfark ist einer der eigenartigsten Komponisten der 1550—60-er Jahre: ein zielbewusster, origineller, gebildeter Musiker von feinem Geschmack, entwickeltem Formsinn und sicherem Stilgefühl, der Bedeutsames mitzuteilen hatte.*



FÜGGELEK — ANHANG

LEVELEK ÉS OKLEVELEK

BRIEFE UND URKUNDEN

1.

Durch leychtigster Aller genedigster herr vnnd Fürst, wie d[ass] Ich mich Statz von hertzen maines gruntz beflaiß von wegen der Aller genedigsten wolthatt, die E[uer] F[ürstlich] g[naden] mir Armen gesellen (,) bewaisett hatt etc., ist main demuttigß bitten an mainen herrn wirt[,] mit Namen Simon laiß, gewesen, die Newe Zaittung weliche Im von Augspurg geschriben Ist worden, ab zu schraiben, weliche Newe Zaittung E. f. g. auf dem andern platt wirt finden etc. Erhalt E. f. g. Gott durch saine Barm hertzikhait mit sambt Mainer Aller genedigsten frawen vnnd Eure f. g. thochter, In gesundt vnnd wolfartt Amen, geben zu dantzken am 25. Januari Anno 1552.

E. F. G.

vnterthaniger gehorsamer
diener,

Jetzo schreibend disen brieff ist mainem herrn Wiert ain aillend Newe Zaittung kumen[,] d[ass] der hertzog Heinrich von meklenborch soll gestorben sain, aber d[er] sider die New Zaittung so aillend ist geschehen, spricht main h[err] wirt nit für gewiß [,] aber wen d[ass] ers durch ain ander schraiben aigenlich er faren wirt, sol es fur E. f. g. nit verborgen sain vnnd er hatt mich gebetten [,] Ich soll E. f. g. sain vnterthanig gehorsam dienst durch die feder anbieten.

Valent[in]us Bakfark
Po: Kö: Mte:
Musicus.

Dis schraibt lorentz frentzl auß augspurg den 27. december

Des Babstes folckh vor parma mit dem frantzosen in parma haben einen hartten scharmitzl gethan vnnd die pabstischen niderlag gelitthen haben [,] der frantzoß hatt aus parma der Statt hinwegk lassen schon alle pfaffen vnnd mynich sampt vberig waib vnnd khinder, vnnd die Stat wider gewaltig spaisen lassen, vor myrandula haben sie auch ain hartthen scharmitzl gehalten [,] dar durch der hertzog von ferraria fast profant dem frantzosen zum besten in die Stat bracht hatt, vnnd haben die keyserischen dismals nichts gewonen, d[er] konig von frankhraich ist in treflicher Rüstung, die schwaitzer haben im 36 fenlin khnecht zugesagt, 12 fenlin seint schon hinain vnnd 24 fenlin sollen in marto folgen, ehr d[er] konig von franckraich zeucht vber piemundt auf Mailant zu. Wiewoll schraiben khumen, d[ass] er selbaigner P[er]son sich an die grentz gegen Engelandt begeben [,] alda d[er] konik von Engelandt aigner P[er]son zu Im khumen sol, die hairadt

mit sein des frantzosen thochter, vnnd khonig von Engelandt zu beschliessen in gewaltiger Verbuntnus sein, war durch ab zu Nemen der frantzöß, dem khaiser wie er sich auch schon erzaigt, hefftig zu setzen wirdt[,] darkegen (,) sich der khaiser zu wasser vnnd zu lanndt gewaltig rusten muß, vnd sich Im gleich[,] d[ass] uffs konfftig Jar d[er] Massen krieg kegen Italia vnd Nederlandt wirtt on gahn, als fillaicht in vill vnd langen zaitten nicht gehortt ist, so ligen Im landt zu düringen in die 10 tausentt knecht, haben ain herrn halt noch zur zaitt kain Namen, vnd wail d[er] khaiser nicht wais worauffs gehn soll, hatt er dem wolffheller der königin Maria pfenigmaister sambt hainrich haß sainer Maiestett rath hinain ins landt on Margraff Albrecht gesandt[,] der soll die selben khnecht wid[er] zu [zer ?] strewn vnd vonainand[er] Jagen, aber er wirdt zum Margraff Albrecht als zum rechten komen[,] dan d[er] ist ainer diser khnecht haubt, wirdt mit helffe[n] die pischoff vnnd pfaffe[n] zu schlagen, in summa es lest sich ain seltsam spiel on sehen, New Zaittung vohn Antv[erpen,] d[ass] dem protector in Engelandt sampt draien herrn ain vrtl gesprochen ist, d[ass] sie hangen sollen, von wegen d[ass] sy den konig von Engelandt haben Beredén wollen, er solt sich mit dem kaiser verbinden, man acht aber[,] d[er] konig werdt Ims leben fristen vnd sain leben lang gefangen lassen ssetzen.

[Címzés:] — [Adresse:] Dem Durchleuchtigsten, hochgebornen Fursten vnnd herrn, herrn (,) Albrecht, Markgrawen zu Brandenburg[,] In preussen, zu Stetin, Pomern etc. hertzog, Burggraff zu Nurnberg vnnd furst zu rugen, Mainen genedigsten herrn.

[A cancellária megjegyzése:] — [Anmerkung der Kanzlei:] Capsa vor aglenten ? In polen hofgesinde.

2.

Durch leuchtigster hoch geborner Aller Genedigster Furst, Nach vntherthanigklicher Aller klainister Dienst Opfern, bitt Ich Gott Den herrn, zw langer zaitt mit sambt der Fürstlichy Genadin vnd Irer Fürstlichy genedigy frewlin vmb langen gesundt vnnd woll vartt, etc. Ich will E. F. G. demutiglich gesupliciert haben, mich nit zu verdenkhen[,] d[ass] ich in so langer Zaitt, für E. F. G. Genedigklich Furbit zw Mainen aller genedigsten herrn, konigklicher Maiestett, nit gedanckt hab[,] Ich wolt gerne soliche wolltath (,) E. F. G. nit durch schraiben oder Muntlich danckhen[,] Den was Ich in einem Jahr khundt reden vnd in zwaien schraiben, so wer Es fur die Aller klainisty wolltath E. F. Gn. nit genug[,] sundern Ich wolt mich bevlaißen[,] wen E. F. G. Einen Jungen khunt khriegen[,] der da zu mainer profession incliniert wer[,] das Ich E. F. D[urchlaucht] vnd E. F. gn. hernach khumen ein gedechtnyß wolt lassen, Ich hab mit meiner haußfrawen freundschaften angefangen[,] zu rechten fur ko. Mte., Aber meiny wid[er]sacher haben mer gelt Im beuttl Alß ich[,] Aber Gott wais, gerechtikeitt haben wir besser dan sie[,] doch bis wir fur kho. Mte. zu hauffen khumen, wolt Ich E. F. Dl. des aller vntherthanigst gebetten haben fur ein klainy furschrifft vnd fur bitt zu kho. Mte. Den Gott ist mein zeug[,] ich beger nichts anders[,] dan die gerechtikaitt, den soliches rechten hab ich meines Nutz halben nit angefangen, sondern Es Erbarmen mich die armen ver lornen khynder Als Namlich die Mutter mit 2 Sunen und 2 thöchter, vnnd Meyny ist die drytt, Aber Meiner hat Gott so vill gegeben Auß seiner barmhertzigkheitt[,] d[ass] sie Nun Etlich Jar vnter Irem vligel sich Erhalten haben, An Gott den Almechtige[n] will Ich E. F. D. Allesambt bevolhen haben. Anno do. 1554.

E. F. D.

vnterthaniger
Diener
Valentin Bakfarkh
kho. Me. Musicus

[Címzés:] — [Adresse:] Dem durch leuchtigsten, vnd hochgebornen Fursten vnd herrn, herrn (.) Albrechten, dem Eltern, Marggraffen zu Brandenburg [.] in preussen [.] zu stettin [.] pomern, der Cassuben und wenden hertzogen, Burgraffen zu Nuremberg, vnd (.) fursten zu Rügen etc. Meinem gnedigsten herrn.

[A kancellária megjegyzése:] — [Anmerkung der Kanzlei:] Valentin Bakfarck, danckt fürstl. Gn. für die erzeigte gnad, vnd bith vmb fürschrift an kö. Mt. zu polen, zwe In seiner sach[en] so er mit seines weibes freundschaft rechtlich angefang[en] [.] fürderlich zusein. Datum.

3.

Meinen Vntherthanigen vnnnd gehorsamen Dienst E. F. D. Durch Gottes genad mit sambt meinen her Nach khumenden zw Ewiger Zaitt, Dem Almechtigen himlischen Vatter sag Ich lob vnnnd danckh [.] das seine Göttliche Maiestett E. F. D. mit glückh vnnnd gesundt heim geholffen hatt. weliches mein frolokh die Aller khleinist ist gegen Anderen herrn etc. Wie mir E. F. d. den pueben recomendirt hatt, meinen Aller besten Vleiß soll E. F. d. an den Jungen merkhen [.] wie Es mir weitter nit gepierlich ist zw reden [.] alles lobt sich von Im selber. Den Jungen hab ich Am 10 Februarij bekhomen vnnnd Im ist gegeben worden 5 Ellen Ambsterdamisch thuech vnnnd 5 Ellen Futter thuech [.] 5 Ellen barchett, zerung gelt hatt Er auß Ewrer F. d. bevellich auß der renth khamer* 2 thaller vnd 10 groschen Emphanen etc. E. F. d. wais woll [.] das hie zwischen vnns die theutschy rüstung nit woll gilt [.] Ich hab Im Auß den vor bemelten hier** auff die polnischy Manir kleider lassen machen, aber gutt thuech ist nit mer dan 5 Ellen [.] was das Futter thuech belangt [.] hab Ich Im ein deckhe darauß lassen machen [.] den Es thaugt zu nichty Anders [.] der pueb hatt mich gebetten sagend also, mein lieber herr Meister ir wollet zw F. d. ein forbit for mich thain [.] den Ich darff mich das nit vnter stehen [.] das Ich selber seiner F. d. schreiben mocht, hab ich gutt thuech zw einem rokh vberkhomen [.] das ich doch zw einem leib rokhell vnd zw einem par hosen gutt thuech mocht khriegen. Iry F. d. soll es Inen werden, die grossy vnkhost [.] die seine F. d. Jetzo an mich wendt, soll nit ver geben sein, sonder Ich will seiner F. d. solliche woll thatt mein leben lang ver dienen, etc.

Der herr tharla last E. F. d. seinen vndter thanigen gehorsam Dienst anbieten mit gehorsamer vndter thanigkheitt, Damit will Ich E. F. d. Gott dem Almechtigen befohlen haben vnd meinen vnwierrigen dienst, geben zur wildt am 17. tag Martius Anno do 1555

E. F. d. vnterthaniger diener
Valent[in]us Bakfarkh

[Címzés:] — [Adresse:] Dem durch leuchtigsten vnd hoch gebornen Fursten vnd herren, herren Albrechten Dem Eltern Marggraffen zw Brandenburg, in preussen [.] zu Stetin [.] Pomern [.] der Cassuben vnd wenden hertzogen, Burgraffen zw Nurenberg vnnnd fursten zw rügen etc. meinem gnedigsten herren

In monte Regio

[A kancellária megjegyzése:] — [Anmerkung der Kanzlei:] Valentinus Bakfarck bit umb [.] ? . .] tuch seins Jungen zum le[i]brocklin und hosen. Datum Wild 17 Martij

Beantwort und tuch geschickt.

* A kéziratban: „Khaner“ — In der Vorlage: „Khaner“.

** A kéziratban: „thier“. — In der Vorlage: „thier“; Opienski IV.: „thuech“.

4.

Durchleüchtigster hochgeborner gnedigster Fürst [.] Es hatt meiner haus-
frawenn Eltister bruder mit namenn Michel Narbueth lust sich zuuer su-
chenn [.] der weil er sich aber inn Eüer F. G. hoff nicht kleiny zeitt auff
erhalten, hatt jm die erfahrung vnnd sittenn wollgefallenn, vnnd nach dem es
allenn leütten wissentlich ist [.] das Eüer F. G. als ein Christlicher fürst
villenn armenn gesellenn zum brott geholfenn, hatt er mich angelanget Eüer
F. G. wmb ein furbitt zu thann [.] Eüer F. G. wollt in fur einem spainer
annemenn [.] ich gelob fur inn Eüer F. G. wirt einenn threüenn vnnd frumenn
diener ann im habenn, wmb wellher wolthat willen werde ich schuldig
sein mit sampt im vnnd des gantzenn geschlechtz vnser lebenslang Gott den
herrn fur Eüer F. G. vnnd des gantzenn fürstlichenn stamenn zu bittenn.
etc. Eüer F. G. thue sich nicht verwundern [.] das ich in diser sachenn an-
derer herren zu fur bitter nicht gebraucht hab [.] dan die zeitt ist mir zu
khurtz gewesen vrsahenn der gesellschaft halben, mit wellichenn der vor
bemelt Zeiger dises briffs zihenn soll. etc. Des pubenn halben khann ich
Eüer F. G. nichts schreibenn [.] sondernn wenn er die bestimbt zeitt bey
mir auß gelernet wirt habenn [.] soll Eüer F. G. hören [.] das ich mit inn
kheinenn vleiß gesparth hab. etc. Meinem bruder [.] der bey der khöniginn
auß vngerenn dient [.] hab ich geschriben [.] [Itt következik a záradék és
az aláírás, a folytatás a másik lapon áll.] — [Hier folgt die Schlussformel
und die Unterschrift, die Fortsetzung steht auf dem anderen Blatt.] Aber noch
kein antwortt emphangenn. etc. Damit befell ich mich in Eüer F. G. Cle-
mentia [.] gebenn zur Wild denn 25 Tag Julij Anno 1555.

[Záradék és az aláírás az előző lapon, autográf:] — [Schlussformel
und Unterschrift auf dem ersten Blatt, autograph:]

E. F. d.

vntherthanig[er]

Diener

Valent[in]us Bakfarkh

po. kho. M^{te}. Musicus

M[anu] p[ro]p[ri]a

[Címzés:] — [Adresse:] Dem durchleüchtigstenn, vnnd hochgebor-
nen fürstenn vnnd herren, herren Albrechtenn dem Eltern Marggraffen zu
Brandenburg [.] inn Preüssenn [.] zu stetin, Pomern [.] der Cassubenn vnnd
Wendenn hertzogenn [.] Burgraffen zu Nüremberg vnnd fürstenn zur rugenn [.]
Meinem gnedigstenn herren etc.

[A kancellária megjegyzése:] — [Anmerkung der Kanzlei:] Valentinus
Backfarck com[m]endirt seynen schwager Michel Marburth [.] bietet jnen für
ein spanier antzunemen, sagt gut fur Jhn, das er from vnd trew sein werd.
Dat[um] Wild den 25 Julij Ao 55.

5.

Mein vnndtherthenigenn gehorsamenn willigenn dienst [.] jnn disenn ver-
schinenn tagenn hab ich vonn Eüer F. G. schreibung Emphangenn, vnnd
vernumenn Ewrer Fürstliche gnad mit sampt jrer fürstlichenn gnadin ge-
sundtheitt, vmb wellichenn ich mit sampt meinem gantzenn Hauß tag vnnd
nacht Gott den Almehtigenn zur erhaltung langenn lebenn bitt. etc. Es ist
Eüer F. G. studiosis [sic!] mit Namenn Lauryntz kriskowsky bey mir gewe-
senn, vnnd mich angelanget vmb meiner Hauß frawenn schwester zur Ehe,
nach dem ich vntrricht bin durch glaubwerdigenn zeügnen seiner geburth
her wer Er ist, seiner professionn halben, vnnd nach dem ich auch wais [.]
das er jnn Eüer F. G. zucht erzogenn ist, hab ich im mit meinem weib
sollich anlangenn nicht abschlagenn khenenn, nach dem ich vonn im ver-
standenn hab [.] das er auff diser Erden nach Gott sein Hoffnung auff khei-

nem andernn setzt[,] allein auff Eüer F. G. So suplitier ich nu fur jnn vnnd Bitt des aller vntherthenigist Ehe das die Hohtzeitt soll geschenn[,] inn nach seiner geschickligkeit versehenn mit einer geistlichenn Narung[,] damit das er sich wissett wohinn zu kherenn, legett doch kheinn Thier vnder denn Himmel seine jungenn hinn[,] er hab dan vorhinn die nest gemacht. Damit befell ich mich jnn Eüer F. G. Clementia[,] gebenn zur wild denn 25 tag Julij Anno 1555.

[Záradék és aláírás autográf:] — [Schlussformel und Unterschrift autograph:]

E. F. D.

vntherthanig[er]

Diener

Valent[in]us Bakfarkh

po. kho. M^{te} Musicus

m[anu] p[rop]ria

[Címzés:] — [Adresse:] Dem durchleüchtigstenn, vnnd Hohgebornen fürstenn vnnd herren, herren Albrechten dem Eltern Marggraffen zu Brandenburg[,] inn Preüssen[,] zu stetinn, Pomern[,] der Cassuben vnnd wenden hertzogen[,] Burgraffen zu Nüremberg vnnd fürsten zur rugenn[,] Meine[m] gnedigstenn Herrenn etc.

[A kancellária megjegyzése:] — [Anmerkung der Kanzlei:] V. Backfark zeigt an[,] das er seyнес weibes schwester Laurentio kriskowsky verheytrat, bitth F. Ht. wolle jhn mit einer geistlichen narung versehen, das er wisse wo zubleiben, dat[um] wild 25 Julij A^o 55.

6.

Durch leuchtigster Aller genedigster Fürst[,] E. F. D. sey mein vnter thenig willig dienst zuuor, vnferdrossen thu ich mein vnwindigs gebett zu Gott dem allmechtigen, bittend vmb glück selligs langs leben E. F. D. mit sambt den zu gehorigen haus genossen etc.

E. F. D. hatt mich in dem vergangnem Jar er mant von wegen meiner Zu sagung, aber Ich bitt E. F. D. sols meinem vnfließ nit zu gerechent haben, sondern wie mich der Jeronimus Eynwalt Entschuldigen wirt[,] wie ich ver hoff[,] als zu einem gethreuem alten diener E. F. D. anders wirt sichs nit befinden, aber des aller nechst, so will Ich mich befleissen[,] das Ich E. F. D. meine Zu sagung halten will vnd die selbige Lieder schiken, wirt der vor bemelt Jeronimus E. F. D. vntherthan Etwas mer von meinert wegen mit E. F. D. reden[,] so bitt ich E. F. D. wolt In mit genaden ver hören. etc. Damit thu Ich E. F. D. gott dem Allmechtigen gott befolhen, datu[m] willne den 22 Februar Anno do 1561.

E. F. D.

vntherthenig[er]

Diener

Valentinus

Bakfarkh

[Címzés:] — [Adresse:] Dem durch leuchtigsten vnd hoch gebornen Fürsten vnd herrn, herrn Albrechten dem Eltern Marggraffen zu brandenburg[,] in preussen[,] zu stetin[,] pomern, der Cassuben vnd wenden hertzogen, Burggraffen zu Nüremberg, vnd Fürsten zur rugen. etc. meinem genedigsten herrn[,]

[A kancellária megjegyzése:] — [Anmerkung der Kanzlei:] Valentinus Bakfarc, schreibt seine Zusage Zuvolge lyeder zu schicken, datum den 22. feb. zur Willn A^o 61[.]

Beanthwort den 12 Martij A^o 61[.]

7.

Regi Poloniae
26 Maij

Petit in Valentino Backfark stipendium augeat

Serenissime Rex, domine clementissime et Consobrine charissime. Cum paucos ante dies Musicus S. R. Majestatis Valentinus Backfart Venetijs huc redijisset, commemoravit mihi, sibi a multis videlicet a Summo Pontifice et alijs ampla stipendia annuatim esse proposita, praecipue vero a Serenissimo Rege Franciae, qui non modo ipsum viventem, sed heredes etiam illius magnis beneficijs ornare promiserit, si se ministerio Majestatis suae addiceret, Quae omnia tamen ipse ex albo servitorum Majestatis vestrae se subducere nolens neglexit, verum ad Majestatem vestram, cui tam diu inserviisset[,] redeundum censuit. Inter caetera autem et illud mihi exponens, paruum sibi a Majestate Vestra dari salarium, namque singulis septimanis triginta tantum grossos eum accipere, unde sane uxorem et familiam alij posse rationis non esse. Idcirco cum tam amplas condiciones Majestatis Vestrae causa spreuisset, petijt se Majestati Vestrae per me commendari, ut se augendo illius salario clementiorem aliquanto se illi Majestas vestra exhiberet, Ne propter stipendij ad sumptus domesticos insufficientiam aes alienum contrahere cogatur Aut veniente senecta, vulgari aulicorum fortuna, non tantum uxori et liberis post se relinqueret, quantum ad corporis sui sepulturam faceret. Cuius precibus duplici nomine minime abruere potui, et quod charum Majestati Vestrae esse scio, et quod in arte sua excellens est. Peto itaque ut Majestas Vestra clementem illius rationem de stipendio non nihil auctiori habere dignetur. Cum illud ipsum arte sua, liberando interdum Majestatis Vestrae animum curis et tristitia, demereri possit, Et neglectis amplis conditionibus, sinceri in Majestatem vestram ministri constantiam declaravit, pluribus haec a Majestate vestra peterem, nisi et commendatum eum antea iam Majestati vestrae esse scirem, et facile haec impetratum me confiderem. Factura autem Majestas vestra rem mihi gratissimam, Qua hunc servitorem quoque suum maxime sibi devinciet. Quod super est, opto S. R. vestram Majestatem diutissime incolumem vivere[,] Datum Regiomontani.

8.

Regi Poloniae
23 Martij

Scribit se literas commendatitias Valentinj Backfarth accepisse. Cuius nomine gratias agit quod quasdam possessiones in ipsum contulerit, roget eas ipsi hereditarie inscribj.

Serenissime Rex. Sacrae Regiae Majestatis vestrae literae, quibus Valentinum Backfarg Musicum mihi commendare dignata est, ab eodem mihi reddita sunt. Quem non solum vidi libenter, sed etiam audivi cupidissime, cumque in negotio suo, quantum potui, benigne adiuvi. Fuit autem eius adventus eo mihi gratior, quam divina mediante gratia, per artem ipsius mea valetudine nonnihil recreatus et aegritudine quammodo leuatus sum. Et quoniam inter caeteros sermones Sacrae R. Majestatis vestrae clementiam et liberalitatem erga se, maiorem in modum deprodicaui, praecipue vero quam Sacra R. Majestas vestra ipsi bona quaedam et possessiones ad vitae suae annos clementer donavit atque concesserit. Auditum id mihi iucundissimum fuit, eique de ea fortuna imprimis gratulor, et propter ar-

tis suae peritiam, donumque diuinitus concessum, hoc faelicitati illi ex animo faveo. Est enim eiusmodi Musicus cui in arte alius vix comparandus, qualisque non facile cuius Regi contingere solet. Gratias igitur Sacrae R. Majestati Vestrae, ipsius nomine quas debeo, maximas ago pro hac clementi erga ipsum voluntate et beneficentia. Et quantumque non dubito Sacrae R. Majestati Vestrae ipsum sicut hactenus, ita et porro commendatum fore, tamen intermittere non potui, cum Sacra R. Majestas Vestra ipsum adeo accurate mihi commendavit, quin Majestati vestrae Regiae (.) vicissim eundem diligentissime commendem. Peto itaque submisce et amanter Sacra R. Majestas Vestra dicto Valentino hoc porro clementiae exhibere velit, ut collatae illae possessiones, ipsi, suisque haeredibus et successoribus legitimis haereditario iure conferantur et inscribantur. Dignetur Sacra R. Majestas Vestra hoc ipsum et intercessioni meae, et eius arti quae haud dubiae hoc meretur, clementer tribuere. Hoc vicissim erga S. R. M. vestram subditis meis officiis et debitis studiis promereri quovis tempore conabor. Quam Christo optimo maximo longis temporibus, saluam et incolu- mem conseruandam committo. Datum.

9.

Nos Joannes secundus dei gratia rex Hungariae, Da[lm]atiae, Croatiae, etc.] memoriae commendamus tenore presentium significantes, quibus [expedit universis], quod fidelis noster generosus Valentinus Bakffark musicus [.....] nostram personaliter veniens in praesentiam, exhibuit et praesentavit nobis unas quasdam literas fidelium nostrorum egregiorum et nobilium Pauli Wárady scribae cancellariae nostrae et Francisci Bachmegiey vicecomitis comitatus Albnesis, hominum videlicet nostrorum regionum re- latorias in papiro clausae confectas, sigillisque eorundem usualibus cera viridi obsignatas, continentes in se seriem et modum legitimae introductionis et statutionis per eosdem pro parte ipsius Valentini Bakffark super totali et integra possessione Oláhgald vocata, in dicto comitatu Albensi existente habita, alias ad dirutum castrum Diód pertinente, ipsum ex perennali donatione nostra concernente, ad mandatum nostrum regium, praesentibus vicinis et cometaneis ejusdem, absque nulla contradictione peractae tenoris infrascripti supplicans nobis idem Valentinus Bakffark humillime, ut nos easdem literas ac omnia et singula in eisdem contenta ratas, gratas et accepta habentes, praesentibus literis nostris verbonetis inseri et inscribi, ac in formam privilegii nostri redigi facientes, sibi suisque haeredibus et posteritatibus universis extradare dignaremur. Quarum quidem literarum [.....] suprascriptio sic se habet: Serenissimo principi et domino Joanni [secundi] dei gratia electo regi Hungariae, Dalmatiae, Croatiae etc. domino nobis clementissimo; continentia vero earum verbalis ab intra sequitur hoc modo: Sacra regia Majestas et domine domine naturaliter nobis clementissime fidelium servitiorum nostrorum in gratiam Majestatis vestrae sacrae humillimam perpetuamque oblationem. Vestra noverit Majestas sacra nos literas ejusdem introductorias et statutorias pro parte generosi Valentini Bakffark, musici sui emannatas, nobisque praeceptoriae sonantes, summa, qua decuit, reverentia recepisce in haec verba: Joannes secundus dei gratia electus rex Hungariae, Dalmatiae, Croatiae etc. Fideiis nostris egregiis nobilibus Andreae literato Zekesfeyerwary, Nicolao literato Tholnay, Paulo literato Warady Gabrieli literato Coloswariensi, Joanni Gálffy, Thomae literato Thorday, Joanni Báchy, Andreae Feltóthy, Joanni Benkeo et Joanni Coloswariensi, scribis cancellariae nostrae, item Francisco Bachmegiey de [.....], vicecomiti comitatus Albensis, Joanni Boltha, Joanni Feyér de eadem Gald, [.....] Galthewy de eadem Galthew, Gabrieli Potok, Blasio Galtewy, Caspari [....., Mel]chiori Sebessy de Sárd, Stephano

Sypos et Mattheo Zekely Albensi [.] et gratiam. Cum fidelis noster generosus Valentinus Bakffark 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 gl[.] desideratissimae foelicis recordationis laudabiliter inse[.] deinde Italiam, Galliam, Germaniam, totumque prope mundum [.] peragrans ac in multorum principum aulis versatus, ta[.] [.] excelle[n]tes musicos existimationis promeruit ut in [.] insi[.] atur omissis [.] suae praemissis, quae a plurimis christiani nominis principi[bus . . .] ab ipso romanorum imperatore retinendi, enim in ipsorum ser[vitio ? . . .] offerebantur, sponte et alacri animo ad nos reversus, [.] suam apud nos contestari et nobis patriaeque suae per to[tam vitam] servire statuerit. Obhoc dignum habentes respectum fidei et prae[.], totalem et integram possessionem nostram Oláhgald vocatam, [in comitatu] Albensi existentem habitam, alias ad dirutum castrum Dyód per[tinentem . . .], [simul cum] cunctis ejusdem utilitatibus et pertinentiis quibuslibet, terris [.] cultis et incultis, agris, pratis, pascuis, campis, foenetis, silvis, n[emoribus], montibus, vallibus, vineis, vinearum promontoriis, aquis, fluviis, [.] piscaturis, aquarum decursibus, molenadinis et eorum locis, generaliter [.] quarumlibet utilitatum et pertinentiarum suarum integritatibus, qu[ovis] nominis vocabulo vocatis, de jure et ab antiquo* ad eandem spectantibus et pertinere debentibus, sub suis veris metis et antiquis li[.] existentibus, eidem memorato Valentino Bakffark, suisque** haere[dibus] et posteritatibus universis, vigore aliarum literarumstrarum [.] naliu[m] superinde confectarum, salvo jure alieno, clementer in [.] dederimus, donaverimus et contulerimus, velimusque [.] praescriptae possessionis medio vestri legitime [.] introduci. Super quo fidelitatibus vestris harum serie committimus — mandamus firmiter, ut acceptis praesentibus simul vel duo vestrum, sub oneribus alias in talibus observari solitis, ad faciem praedictae possessionis Oláhga[ld] vocatae, in dicto comitatu Albensi existentis habitae, vicinis et commetaneis e[us . . .] universis inibi legitime convocatis et praesentibus accedendo, introduca[tis . . .] praefatum Valentinum Bakffark in dominium ejusdem praedictae possess[ionis], statuatisque eandem eidem, ipsiusque haeredibus et posteritatibus unive[rsis] simul cum cunctis suis utilitatibus et pertinentiis quibuslibet, praemissae donationis nostrae titulo ipsi incumbentem, perpetuo possidendam. Si non fuerit contradictum; contradictores vero si qui fuerint, evocetis eosdem ibidem ad decimum quintum diem a die ejusmodi contradictionis fiendae computandum, in curiam nostram regiam, nostram scilicet in praesentiam, rationem contradictionis reddituros. Et posthaec vos hujusmodi introductuonis et statutionis vestrae seriem cum contradictorum et evocatorum si qui fuerint, vicinorumque et commentaneorum qui praemissae statutioni intererunt, nominibus et cognominibus, terminoque assignato ut fuerit expedita, nobis ad terminum praedictum fide vestra mediante referre vel rescribere, debeatis et teneamini. Secus non facturi, praesentibus perlectis exhibentibus restitutis. Datae in civitate nostra Alba Julia, ultimo die mensis Julii, anno domini millesimo quingentesimo septuagesimo. Nos igitur mandatis majestatis vestrae sacrae per omnia ut [.] lenemur, obedire et satis facere volentes [.] Datum in dicta possessione Oláhgald [.] Paulus

* Fabó, loc. cit.: aliquando.

** Fabó, loc. cit.: ipsiusque.

Várady [.] Nos igitur praemissa humillima supplicatione memorati Valentini Bakff[ark] clementer admissa, praescriptas literas relationes [.] in formam privilegii nostri redigi fecimus, [.] Datum per manus reverendissimi Michaelis Chyaky, supremi [cons]iliarii nostri, fidelis nobis sincere dilecti. In prae[dicta civitate] nost[ra] Alba [Julia]

10.

Nos Stephanus Bathori de Somlyo waiwoda Transylvanus et Syculorum comes etc. memoriae commendamus tenore praesentium significantes quibus expedit universis, quod generosus Valentinus Greff alias Bakfark ab una ac nobilis Michael Basilii Lippensis partibus ab altera coram nobis personaliter constituti, idem Valentinus Bakfark sponte et libere confessus est pariterque retulit in hunc modum: Quomodo ipse arduis necessitatibus ad praesens ipsum urgentibus evitandis, tum vero quod in Italiam pro uxore et liberis in ditionem nostram reducendis proficisci statuens, sumptibus indigeat, totalem igitur et integram possessionem suam Olahgald vocatam, in comitatu Albensi Transylvaniae existentem habitam, cum omnibus suis pertinentiis, proventibus, emolumentis et utilitatibus quibuslibet, quovis nominis vocabulo vocatis, ad eandem possessionem de iure et ab antiquo spectantibus et pertinere debentibus, in et pro summa centum florenorum currentis monetae, per ipsum, ut dicitur ab ipso Michael Basilii Lippensis plene et integre levatorum et perceptorum, eidem memorato Michaeli Basilii Lippensi in arendam dedit, locavit et contulit usque ad tempus reditus sui, quo ex Italia cum uxore et liberis denuo huc Transsilvaniam reversus fuerit, tempus videlicet festorum sancti Georgii martyris, vel vero Penthecostes proxime venturi, imo per manus dedit, locavit et arendavit pro praedicta summa centum florenorum, infra tempus reditus sui utendum, possidendum pariter et habendum coram nobis, harum nostrarum vigore et testimonio literarum. Datum Albae Iuliae, vicesimo quinto die Augusti, anno Domini millesimo quingentesimo septuagesimo primo.

Franciscus Forgach de Ghimes m. p.

11.

Nos Stephanus Bathori de Somlyo vaivoda Transsilvanus et Siculo-
rum comes etc. memoriae [*commendamus tenore praesentium significantes*] quibus expedit universis, quod cum serenissimus quondam princeps dominus Joannes secundus [.] unam de possessionibus m[agnifici] Melchioris Balassa Ola Gald vocatam in comitatu Alb[ensi] existentem habitam nobili Michaeli Bakfark pro servitio musico suae m[ajestati] uti receperat constanter [.] Bakfark postmodum servitium suum detrecanti iterum ademisset, posteaque fratri suo [.] musico donasset. Licet nos etiam eandem possessionem decedente Principe apud manus [.] servitorum qua se huic Regno et nobis addixerat relinquerimus ac concessavimus [.] nobis in Italiam paululum abeundi facultate, ad festum diem Georgii martyris an[ni] praecedentis . . . sub[] amissione dicte possessionis praefixum, sicuti se obligerat minime redieri, neque [.] alii nobiles in hoc Regno ferre coguntur sustineat, nec sacrae huius Regni coronae et [.] obligerat inserviat, ideo eandem possessionem, sibi rationabiliter ademptam attentis [*et consideratis* . . .] dignis virtutibus servitiisque egregii Joanni Iffy w aulae nostrae familiaris, per ipsum [.] huic patriae summa cum animi constantia exhibitis et inpensis et in futurum quoque [.] possessionem Ola Gald vocatam in praedicto Albensi comitatu existentem habitam totum it[em] et omne ius nostrum . . . in] praedicta possessione Ola Gald qualiter cumque haberetur, aut eadem no-

stram ex quibuscunque [...] collationem, simul cum cunctis suis utilitatibus et pertinentiis quibuslibet [terris . . . cultis et incultis, agris] pratis, pascuis, campis, foenetis, sylvis, nemoribus, montibus, vallibus, vineis, vin[earumque promoniortis, aquis, fluviis, . . .] piscaturis, aquarum decursibus, molendinis et eorundem locis generaliter [. quarumlibet utilitatum et pertinentiarum suarum] integritatibus quovis nominis vocabulo vocitatis de iure et ab antiquo [.] ius regium in eadem habitum spectantibus ei pertinere debentibus sub suis veris [metis et antiquis . . . existentibus . . .] Joanni Iffy w suisque heredibus et posteritatibus universis ex plena et mera a[utoritate?] . . .] donavimus et contulimus imo damus, donamus et conferimus iure perpetuo [.] pariter et habendam salvo iure alieno vigore et testimonio [praesentis literis . . . praesentium mediante] octavo die mensis maii anno millesimo quingentesimo septuagesimo tertio.

L. S.

Stephanus Bathori de Somljo m. p.

12.

Anno 1576 die XXII. Augusti eadem illa contagione absumitur Valentinus Grevius Transylvanus, Bacfarti nomine plerisque notissimus; qui cum oh insignem artis Musicae peritiam et psallendi suavitatem nominis sui famam apud omnes maximam fecerit, causa haec nobis fuit, ut eius, qui alias collegium nostrum non pertinuerit, mentionem tamen faciendam existimarem, ne scilicet cuius vita tam clara fuisset, eius mors ignoraretur, quamvis satis id nobis esse poterat, quod sicut origine Germanus fuit, ita semper se Germanum haberi voluerit. Humatus ad Divum Laurentium.

Arch. Ant. Univ. Patav. 463. fol. 168.

Acta Nationis Germanicae Juristarum

13.

. . . Quamvis vero inter Legistas non pauci, iique praecipui, a peste absumerentur, quorum . . . inter nostros tamen, quod sciam, toto hoc tempore (post Deum O. M. artis Asclepiadeae benefici) amisimus neminem, nisi in hunc catalogum referre placeat Valentinum Greffium Bakfarcium, Pannonium quidem sese vulgo profitentem, at qui semper tamen pro Germano agnosci et haberi impense voluerit; debet autem nomen eius eo minus hic silentio involvi, quod, quamdiu vixit, ipse artis suae praestantia illud longe clarissimum ubique locorum effecerit. Neque facile vel opulentia, vel principum virorum patrocinio, a quibus saepissime expetitus est, caruisset, nisi in extrema maxime aetate libertatis plus nimis studiosus, suo potius nutu quam aliorum vivere maluisset, more excellentibus ingeniis in quavis laudabili arte peculiari, quae cum suo quodam interno impetu sursum ad sibi cognatas sedes tendant, aegerrime sese ab aliis deprimi patiuntur ἀπόφθεγμα illud Pompeianum secuta, quod Marcus Cicero ipsi frequenter in ore fuisse refert αὐτὸν ἀριστεῖν καὶ ὑπερῶν ἐμμεναι ἄλλων. Extinctus est autem ferme cum tota familia hic noster, qui in arte tractandi fideis. quam etiam plurimis inventis novis adauxit, parem non agnovit, XXII die mensis Auglusti], humatus postridie ad eadem D[ivi] Laurentii, non procul ab Antenoris monumento. Testari poterit quomodocunque de illius eminentia volumen illud cantionum musicis numeris pro pulsandis chordis adaptatum, et aliquando sub nomine Serenissim[i] Regis Poloniae Sigismund[i] Augusti (in cuius aula diu servivit) publicatum. 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 agitatae stimulis, Vulcano tradidisset.

Arch. Ant. Univ. Patav. 470. fol. 81.

Acta Nationis Germanicae Artistarum

14.

Superius ab antecessore meo dictum est, quomodo Valentinus Gre-vius alias Bakfark, cuius nomen propter insignem Musices peritiam apud omnes fere gentes cognitum est, hic Patavii peste corruptus obierit. Cum autem non tantum in bonis reliquisset, ut ipsi monumentum, prout merito res postularet, extrueretur: indignum fore putavi tanti viri et de natione tam bene meriti sepulchrum ignorari a posteris. Quare misso per pedellum diplomate, Nationem rogo, ut in grati animi significationem aliquantulum pecuniae contribuat, quo illi monumentum erigi possit. Qua in re ita prompte et benevole sese retribuit, ut ad 40 circiter Coronatos fuerit collecta. Addiderunt praeterea Medici Coronatos 6. Hac pecunia quamprimo quoque tempore ad Divum Laurentium, ubi est sepultus antea, monumentum ipsi fieri curavit.

Arch. Ant. Univ. Patav. 463. fol. 181.

Acta Nationis Germanicae Juristarum.

Datum 24. Julii 1578.

15.

Julio denique mense praeterito, unanimi consensu et contributione Nationis Germanicae facultatis utriusque, Valentino Grefio Bakfarthio, musico excellenti, cuius a praecedentis anni consiliario in Actis nostris etiam honorificia facta est mentio, qui cum aliis peste praeterita extinctus hic fuit, ad instantiam testamenti ipsius executorum epitaphium ut poneretur in aede Divi Laurentii, constitutum fuit. Nomina nostrorum, qui aliquid ad sumptos istos contulerunt gratiae memoriae causa, in cista aerarii nostri descripta deponuntur.

Arch. Ant. Univ. Patav. 470. fol. 109.

Acta Nationis Germanicae Artistarum.

16.

A gyulafehérvári káptalan levéltárának 1575. szeptember 15-én kelt, elpusztult okmányáról Varju Elemér által készített regesta :

Mikefalvi Glesán Kristóf, Budai Zoltán György és Oroszfáji Pápay Imre mint választott bírák bizonyítják, hogy generosa mulier Anna Grefph, primum relictá quondam egregii Michaelis Bakfark, nunc vero nobilis Michaeli Lywadanj commansoris civitatis Zazsebes consors felvévén rokonai, különösen első férjétől való fia Bakfark János terheket, Gáldi Ferenc diáknak, aki őt és különösen János nevű fiát minden pereikben Alsófehér megye törvényszékén hűségesen képviselte s mint ígéri ezután is képviselni fogja, Gáldon lévő elhagyott malomhelyét, a hozzátartozó földekkel együtt, amelyeket néhai Bakffark Mihály előbb nemes Mosdósy Ambrusnak

Regeste einer Urkunde vom 15. September 1575 aus dem vernichteten Kapitelarchiv zu Gyulafehérvár, verfertigt von Elemér Varju :

Christoph Glesán von Mikefalva, Georg Zoltán von Buda und Imre Pápay von Oroszfája als Schiedsrichter bestätigen, dass generosa mulier Anna Grefph, primum relictá quondam egregii Michaelis Bakfark, nunc vero nobilis Michaeli Lywadanj commansoris civitatis Zazsebes consors in dem eigenen und in ihres Sohnes Johann Bakffark Namen ihr verlassenes Mühlengrundstück zu Gáld mit den hinzugehörenden Feldern, die der seelige Michael Bakffark zuerst beim edlen Ambrosius Mosdósy für 40 Gulden verpfändete, dann aber Franz Gáldi von den Erben des Mosdósy zu sich gelöst hat, diesem Literatus Franz Gáldi ohne jeden

40 forinton elzálogosított, de amelyet Gáldi Ferenc Mosdósy uram örökösétől magához váltott, örökbe odaadja és adományozza, magának és örökösének abban semminemű jogot fenn nem tartván.

Gyulafehérvár, feria 5a post festum exaltationis S. crucis.

Vorbehalt für sich und ihre Erben als Geschenk übergibt, weil der genannte sie und ihren genannten Sohn Johann in ihren Rechtsangelegenheiten vor dem Gericht des Komitates Alsófehér treu vertreten hat und, laut seinem Versprechen, auch in der Zukunft vertreten will.

Datum Gyulafehérvár, feria 5a post festum exaltationis S. crucis.

17.

A gyulafehérvári káptalan levéltárának 1584. augusztus 22-én kelt elpusztult okmányáról Varju Elemér által készített regesta :

A gyulafehérvári káptalan requisitorai előtt néhai Bakffark Mihály fia János felvén atyafiainak terheket totalem portionem suam curiamque nobilitarem desertam in possessione Varadja [Alsófehér megye], amely egykor atyjáé, Bakffark Mihályé volt, kovácsi Kovács Pálnak és maradékainak 330 magyar forinton örök áron eladja.

Datum Sabatho post festum beati Stephani regis.

Regeste einer Urkunde vom 22. August 1584 aus dem vernichteten Kapitelarchiv zu Gyulafehérvár, gefertigt von Elemér Varju :

Vor den Requisiteuren des Kapitels zu Gyulafehérvár verkauft der Sohn Johann des seeligen Michael Bakffark totalem portionem suam curiamque nobilitarem desertam in possessione Varadja [Komitat Alsófehér], die vorher seinem Vater Michael Bakffark gehörten, dem Paul Kovács von Kovácsi und seinen Nachkommen für 330 ungarische Gulden.

Datum Sabatho post festum beati Stephani regis.

18.

Meine geringe vnd willige Dinst benebenst underthenigester erbe- tung Meines schuldigen gehorsams sein E F g alzeit zuuoran bereith. Durch- lauchtiger Fürste gnediger her[,] Es ist mein hertzleiches anlangen vnd fruntleiche erinnerung an E F g uon wegen Meines Ler meisters des un- geren[,] uber welchen ich meine klag vor E F g in der wilde gethan hab, in kegenwertigkeit seiner person, als nemleich das er mich mith fieler un- geburleicher Straffe vnd schlagen uber lastet ane Meine schult[,] nur allein seinem Tzornigen Neidischen kopffe nach und wie wol sich E F g zu der zeitt genugsam ertzeget hatt wie Mein gnediger her vnd dem ungeren ernst- leich darein gereth[,] welches ich mich kegen E F g auffes hogeste wil bedancket haben, so ist er doch seinem gelopt[,] welches ehr uor E F g gethan hatt[,] nicht nach kumen[,] sunder vorgesleich geworden vnd mir nachmals erger gehalthen, den ihe uorhin geschen ist[,] Den er spricht[,] ehr hab E F g gelobett[,] er wolle mich nicht mer wmb der lauthe willen schlan[,] aber ane das wolle er mein nicht schonen, welches uon ihm ein antzegung ist[,] das er nicht suchet was mein nutz[,] sunder sein gefallen ist vnd wie woll ich aldergnedigester Furste solches alles gern vnd willich uon im auff neme, nach uorppfflichtung Meines schuldigen gehorsams[,] so ist mir doch ein sulches unmessiges vnd unuornufftiges schlan einne gros- se uorhindrung in meiner ubung vnd Iher vnd wer ehr mugleich[,] das ich uon im ein dorichten kopff bequeme[,] als das ich die kunst der lauthe erffaren solthe, den es folget bei solchem Ungstumigen Schlagen keine

limpleiche [?] anweisung od[er] underricht [,] gerad als wer ich der halben [,] nicht da [,] das ich uon im lernen solthe [,] sunder das er mich geisselen vnd plagen (,) solthe [,] den die anweisung die er mich thut [,] hab ich noch an meinem Kopffe vnd henden zubeweisen ; kan mich auch E F g nicht vorbergen [,] das ich offte vnd fil willens gewesen bin uon im zuloften, welches ich darwmb (,) underlassen hab [,] das ich forhin mich in meinem schreiben antzezen wolthe (,) nach E F g beffelich [,] wolle mich hiemith E F g in gnedigen schutz beuolen haben, mith underthenigester bitte [,] E F g wolle ein gnediges insen [*Einsehen!*] thun vnd mir zum hern ter'len [= *Tharlo*] in kost thun [,] das ich tegleich zum ungeren ging etliche stunde im tag [,] sulches wurde mir ein grosse fordrung sein in meiner Iher [,] iedoch was E F g guttiger wille ist [,] das gesche, ich hab auch gnedigester Furste dem hern terlen meine feile offte geklaget [,] aber ich find bei im keine gnad od schutz [,] Der libe gott uorley mich seine gnad in meinem angeffangenen werck [,] damith ich euyer F g nachmals lange in gesuntheit dinen mug

Datum inder wilde den 17 decembris

E F g
undertheniger
hans thimme

[*Címzés :*] — [*Adresse :*] An Furstleiche Durchlaughtigkeitt in Brusen [,] meinem gelipten, vnd gnedigen hern.

[*A kancellária megjegyzése*] — [*Anmerkung der Kanzlei :*] hans thimme clagt vber einen lehrmeister den vngeren wie ehr von Ime vber geschehene Zusage vbel geschlagen vnd gehalten, bith vmb einsehen, datum den 17 decembris A^o 1555.

19.

[*Idegen kéz írása :*] — [*Fremde Handschrift :*]

Durchleuchtigster Hochgeborner Furst ewernn Furstlichenn gnadenn seinn zuuor meine gehorsame, schuldige, vnnterthenige diennst mit sonnderm vleis bereith [,] gnediger Herr : Als ich E. F. G. alhie zu Rudnick vnnterthenigst er Innert vnnd anlanget vmb eine Lauthenn, haben mich E. G. Väterlich vertröstet ; So seinndt alhie Itzt auß Welschlanndt elliche khommen, drunter ich eine bedingen lassen [,] ist mit dreytzeihen seitenn, wollautendt, vmb 8 florenn polnisch. Bitte der wegen vnnterthenigst E. F. G. wollen mir zu dem gelde gnedigest verheffenn, vnnd auch mit kleidung, denn ich diß Jahr keine empfangenn, mich gnedigest vnd Väterlichst versorgenn wollen (:) Das ich mit meinn Armen gebeht zu Gott vmb E. F. G. vnnterthenigst verschuldenn, vnd mein Angelangenn schuldiges werck getrowlich mich befeissen will [,] Der Almechtig verley mir nur sein gnad datzu weiter. Thue hiemit E. F. G. in denn gnadenreichen schutz schirm Cristj vnnterthenigst Bevehlenn [,] Datum Wilde denn 14 Julij Anno 1556.

E. F. G.

unthertheniger gehor[samer]

[*Aláírás autográf :*] — [*Unterschrift autograph :*]

hans Timme

[*Címzés :*] — [*Adresse :*] Dem Durchleuchtigsten Hochgebornenn Fursten vnd herren herren Albrechten dem eltern Marggrauen zu Brandenburg [,] Inn Preussen [,] zu Stettin, Pomern [,] der Cassuben vnd Wenden Hertzog. Burggraff zu Nörlinberg vnd Fursten zu Rugen [,] Meinem gnedigenn Herrenn.

[*A kancellária megjegyzése :*] — [*Anmerkung der Kanzlei :*] Hans Timme bith Ihme geschehener gnedigen vertröstung nach zu einer lauthen zuhefffen, lund ? vmb kleidung [,] Datum den XIII Julij A^o LVI.

Catharina Backfarckyn,

Bittet vmb ein Wochen geltt
aus der Renthkammer

Abschidt

F. Ht. [*Fürstliche Hochheit*] zue Preussen mein gnedigster Furst vnd Herr hat der Frau Backfarckyn Supplication verlesenn, vnd geben darauff folgenden abschidt.

Es konden sich Ire F. Ht. erinnern, das, als vor zweien Jaren Ir man der Backfarck alhier gewesen, vnd I. F. Ht. berichtet [,] wie er nach Welsch Landt verreisenn, Aber in etzlichen Monaten wider alhie ankommen woldt, Ire F. Ht. Ime die gnedige Zusage gethann, wan sie seine ehfraue alhie an kheme, Ir bis so lange (weil er nur(t) etzliche Monat aussen zusein verheischen) er wider anhero kheme [,] vnderhaltung reichen zulassen, Nun hett S. F. Ht. sie zuuolge solcher Zusage, nicht alleine etzliche monat, Sondern lenger dan anderhalb Jar mit grossen vncosten erhalten [,] wolt auch [,] weill sich Ir man seinen Zusagen nach(t) nit einstellte, S. F. Ht. In die lenge sie der massen auszuhalten, weniger Ir einich (?) haus zumiethen vngelegen sein, damit sie aber gleichwol Fr. Ht. gnade (,) zum Vberfluss zuspurrenn, So wollen Ire F. Ht. Ir wie bishero das Wochengelt als vff Reminiscere zukünftig des 54 Jars geben lassen, Do sich dan eben das ander Jar endiget, von demselben Wochengeldt solle sie sich vnterhalt vnd wohnung schaffen, wie sie weis, wan auch dieselbe Zeit Reminiscere kompt, mag sie dan Ir Vnderhalt schaffen wie sie khann, Dan Ire F. Ht. Ir solchen lenger zugeben nit bedacht, Datum den 22 Octobris A^o 53.

Co. prin. prop.

Secret.

Catharina Backfarckyn

Bittet vnterhaltunge bis solange Ir man
wider khomppt,

Abschidt

F. Ht. hette sich versehenn, Ir man solt vber ein halb Jar nit aussenplieben sein, vnd seiner Zusag gnug gethan haben, In dem das er sich in einem halben Jare alhie eingestellt vnd F. Dt. nit Zubeschwer, sie nicht so lange alhie gelassen haben solte, weil sie dan F. Dt. nun vhist zwei Jar erhalten [,] hette sich F. Dt. versehen, sie solte damit begnugig gewesen sein vnd nit weiter In f. Dt. gedrunge haben, Ire f. Dt. weren auch woll bedacht Ir (,) Ir bitten gantzlich abzuschlagen, Aber zum Vberfluss wollen F. Ht. Ir noch bis vff Ostern den Vnterhalt geben [,] Darnach mag sie sehen wo sie bleibt, Ire f. dt. gedencken sie daruber vnnd lenger nit Zuunterhalten. Wollen auch von Ir derhalb mit weiterm Vberlauff vnd ansuchen verschonet sein, Datum 28 Jaⁿuarii A^o 54

Co. prin. prop.


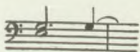
REVISIONSBERICHT

I. Fantasie.

Quellen : 1552, 1564, (1574).

Neuausgabe : *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* XVIII/2. (Koczirz).

1552 : T. 15 : Minima ; T. $18/3$: Semiminima ; T. $26/3$: Semiminima ; T. $56/3$: Semiminima ; T. $106/3$: Rhythmuszeichen fehlt ; T. 123 : Diskant : d' fehlt.

1564 : T. 14 : Tenor-Baß :  ; T. $63/1$: Alt : c' ; T. 74 : Tenor-Baß :  ; T. $76/4$: Diskant : e'' fehlt ; T. $94/3$: $\overset{f}{d'}$; $\overset{d}{a}$; T. $96/3$: Tenor : a ; T. $103/1$: Tenor : b ; T. 121 : Diskant : Minimen d' — cis' .

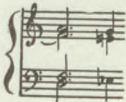
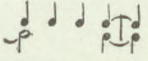
DTÖ : wie 1564.

II. Fantasie.

Quellen : 1552, 1564, (1574).

Neuausgabe : *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* XVIII/2. (Koczirz).

1552 : T. $31/1$: Minima ; T. $65/3$: Alt : f' ; T. 98 : Minima ; T. $109/1$: Diskant : c'' ; T. $153/2$: Tenor : c' (Vgl. T. 188).

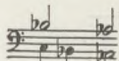
1564 : T. $30/3$: Alt : a' ; T. 84 :  ; T. 97 : Diskant-Tenor :  ; T. $157/2$: Alt : $\overset{b}{f}$; T. $160/3-4$: Tenor : Minima a ; T. $183/1$: Diskant : e' ; T. $185/1$: $\overset{A}{d'}$; T. $190/1$: Baß : es.

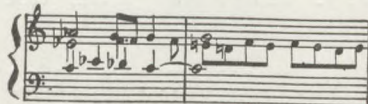
DTÖ : Mit Ausnahme von T. $130/1$, $185/1$ und $190/1$ wie 1564.

III. Fantasie.

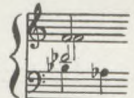
Quelle : 1552.

Neuausgabe : *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* XVIII (Koczirz).

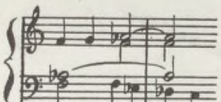
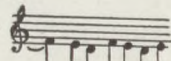
(gebunden)-d' usw.; T. 71: Unterstimmen: ; T. 76—77:

; T. 79 $\frac{1}{2}$ —80 $\frac{1}{1}$: halbe Werte; T. 83 $\frac{1}{1}$: $\begin{matrix} a' \\ f' \\ c' \\ f \end{matrix}$;

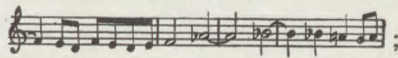
T. 88: Diskant: zwei Minimen; T. 95 $\frac{1}{1}$: Alt: f' ; T. 106 $\frac{2}{1}$: Alt: f' ;

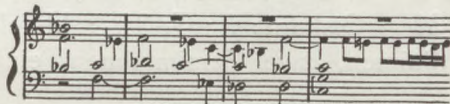
T. 108 $\frac{1}{1-2}$: ; T. 109 $\frac{1}{1}$: Alt: e' ; T. 110 $\frac{1}{1}$: fehlt; T. 111 $\frac{1}{1}$:


fehlt; T. 112 $\frac{1}{1}$: Alt: f' ; T. 113: Alt: Semiminima e' , Fusen $f-e'$ usw.; T. 116 $\frac{1}{1}$: Alt: es' ; T. 122: Diskant: Semiminima f' , Fusen $f-e'$ usw. T. 125 $\frac{1}{1}$: Diskant: as' ; T. 129 $\frac{2}{1}$: Alt: c' ; T. 132—133:

 usw.; T. 137: Diskant: Semiminima b' , Fusen $a'-g'$; T. 150 $\frac{1}{1}$: Diskant fehlt; T. 151: Alt: ;

T. 156 $\frac{3}{1}$: Alt: Minima c' ; T. 159: $\left\{ \begin{matrix} c'' & c'' \\ as' & as' \\ f' & f' \end{matrix} \right\}$ Minimen ; T. 164 $\frac{3}{1}$: Dis-
Semibrevis

kant: f' ; T. 167—170: Diskant: ; T. 171—174:

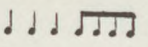
; T. 175 $\frac{1}{1}$: Tenor: a ; T. 177 $\frac{5}{1}$:

Tenor: des' ; T. 181: Diskant: ; T. 182—192:

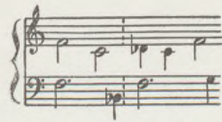
fehlt; T. 193: Alt: vier Semiminimen $f'-as'-g'-f'$; T. 195 $\frac{2}{1}$: Alt: c' ; T. 196 $\frac{1}{1}$: Alt: c' ; T. 197—198: Tenor: Minima b , Semibrevis g , Minima c' ; T. 202: Semibrevistakt; T. 203: Baß: F .

DTÖ: wie 1603, jedoch:

T. 3: wie 1552; T. 6—8: Revisionsbericht unrichtig; T. 38—39 (T. 19—20 von 1603): Diskant: $f'-es'-f'$; T. 42: wie 1552; T. 61:

Rhythmus des Tenors:  usw.; T. 76—77 (T. 39 von

1603): ; T. 78—79 (T. 40 von 1603):



; T. 109/1: wie 1552; T. 125/1: wie 1552, doch der Revisionsbericht neigt zur Fassung von 1603; T. 199/3 (T. 93/7 von 1603): Alt: *b* fehlt; T. 202 (T. 95 von 1603): wie 1552.

V. Fantasie.

Quellen: 1565, 1569.

Neuausgabe: *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* XVIII/2 (Koczirz).

1565: T. 78/1-2: Baß: *e-d*.

1569: T. 61/1: Baß: *f*; T. 69/3-4: zwei Minimen.

DTÖ: 69/3-4: wie 1569.

VI. Fantasie.

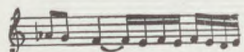
Quellen: 1565, 1569, Berlin.

Neuausgabe: *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* XVIII/2 (Koczirz).

1565: T. 2/2: punktierte Semiminima; T. 38/4: Alt: *h* (im Berliner Exemplar mit Tinte korrigiert); T. 69/5: noch ein *b*;

1569: T. 50/1: Alt: *as'* (im Wiener Exemplar mit Tinte korrigiert); T. 69/5: wie 1565; T. 77/7: Diskant (zweitoberster Ton): *c'*.


B.: T. 4/5, 7 und 9: *e'*; T. 6/4: Tenor: *c'*; T. 10/6: Tenor: *b*; T. 13/4: Alt: Minima *c'* fehlt; T. 14/1: Alt: Semiminima *c'*; T. 19/4: Alt: *c'* fehlt; T. 19/8-9: Diskant: *e'-d'*; T. 21/11: Alt: *c'*; T. 22/5: Alt: *des'*; T. 27/7: Diskant: *des'*; T. 31/4: Diskant: *f*; T. 34/3: Mittelstimme: *g*; T. 39: Baß: zwei Minimen, zwei Semiminimen, eine

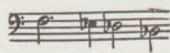
Minima; T. 40: Diskant: ; T. 45/5-6: *a-h*;

T. 47/6—48/1: Alt: fehlt; T. 49/6: Alt: *g'* fehlt; T. 52/3: Baß: *c*;

T. 60/11: Tenor: *h*; T. 61/1: Baß: *g* fehlt; T. 64/11: *h*; T. 67/5-6:

Alt: Minimen *d'-d'*; T. 71—72: $\frac{2}{1} + \frac{3}{1}$; T. 73/1: Alt: *c'*; T. 83/1:

Diskant: *g'* fehlt; T. 92—93: ; T. 103: Bass:



DTÖ: Die Taktzählung von T. 59 an ist unrichtig; T. 69 (DTÖ: T. 70)/5: wie 1565.

VII. Fantasie.


Quellen : 1565, 1569, Berlin.

Neuausgabe : *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* XVIII/2 (Koczirz).


1565 : T. 31/1 : Diskant : Semibrevis *as'*; T. 73/2 : Tenor : *f*; T. 116/4 : Fusa.

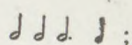
1569 : T. 2/1-4 : Diskant : vier Fusen ; T. 16/1 : Tenor : Semiminima *as* fehlt; T. 25/3 : Alt : *a'*; T. 31/1 : Diskant : Semibrevis *as'*; T. 73/2 : Tenor : *f*; T. 99/4 : Alt : *des'*.

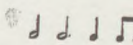
B. : T. 2 : wie 1569 ; T. 8/5 : Alt : *g'*; T. 31 : wie 1569 ; T. 33/1-2 : Semibrevis *f'*; (Minima *b* fehlt); T. 42/7 und 11 : *des*; T. 52/1-2 : *f'-c'* statt *c'-f'*; T. 57/5 : *des*; T. 73 : Tenor : Semiminimen *as-f*, Minima *as* usw.; Alt : punktierte Minima *c'*, Semiminima *d'* usw;

T. 75—76 :  usw ;

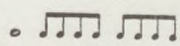
T. 76—77 : Baß nicht gebunden ; T. 77/8 : Alt : *c'*; T. 104—105 : Tenor

 usw.; T. 105 : Alt : Semibreven *b-as*; T. 106 : Baß : *F* fehlt.

DTÖ. : T. 5/11 : *h* ; T. 8 : Rhythmus der Unterstimmen  ;

T. 21 : Rhythmus des Tenors :  ; T. 61/1 : Baß :

des; T. 68/3 : Alt : *b'*; T. 69/3 : Alt : *es'*; T. 71/3 : Diskant : *b'*; T. 73/2 : Baß (Tenor) : *f*; von T. 99 an die Taktzählung unrichtig; T. 104 (T. 105)/12 : Alt : *d'*; T. 105 (106)/4 : Diskant : Minima *g'* fehlt, Rhythmus:

 ; T. 115 (116)/1, T. 120 (121)/1, T. 126 (127)/1 und

T. 130 (131)/1 : Alt : *des'*; T. 134 (135)/1 : Tenor : *a*.

VIII. Fantasie

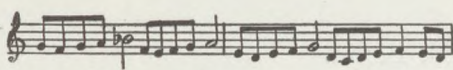
Quelle : Berlin.

B. : T. 3/8 : *e'* (*i* statt *c* in der Tabulatur, vgl. T. 14 und T. 37); T. 8/9 : Baß : *B* fehlt (vgl. T. 19 und T. 43); T. 12/5 : Alt : *g'* fehlt; T. 13/4 : noch ein *a'*; T. 49/7 : Tenor *b* fehlt (vgl. T. 10, T. 21 und T. 44).

IX. Fantasie

Quelle : Berlin.

B. : T. 5/4 : Diskant : *e''*; T. 23—24 : Diskant : Variante des Abschrei-

bers :  usw.; T. 25/2: Diskant: b'; T. 35/3: Diskant: e' (i statt c in der Tabulatur); T. 40/1: Alt: g'.

X. Fantasie.

Quelle: Berlin.

B.: T. 3/8: Baß: d; T. 15/3: Alt: das richtige d' (n-Zeichen) in g' (o-Zeichen) geändert; T. 19/1: Alt: d'; T. 22/1: Alt: g' fehlt; T. 25/7: Tenor: c'; T. 28/5-6: Alt: $\overset{c''}{g}$, h' (die Zeichen sind fälschlich mit einem Strich versehen); T. 31/1: Diskant: d'; T. 32/9: Baß: d; T. 46/1: Alt: f' fehlt (vgl. T. 49/5).

ERRATA

Aus Versehen der Druckerei sind im Notentext einige störende Fehler stehen geblieben. Der Leser wird gebeten, folgende Stellen verbessern zu wollen :

II. *Fantasie* : Die Auflösungszeichen im Diskant der Takte 133, 135, 168 und 170 sind überflüssig ;

III. *Fantasie* : Takt 181—182 : der Bindebogen des Tenors ist zu streichen ;

IV. *Fantasie* : Takt 94/1 : Diskant b' (nicht as') ; Takt 197/3 : Alt g' (nicht f') ;

V. *Fantasie* : Takt 5/3 : Diskant g' (nicht a') ; Takt 27/6 : Unterstimmen d (nicht f) ; Takt 47/7 : soll nur nach oben kaudiert werden ;

VI. *Fantasie* : Takt 19/17 : Auflösungszeichen überflüssig ;

VII. *Fantasie* : 43/2 : Diskant b (nicht c') ; Takt 43/6 : Diskant und Takt 48/8 : Alt : Auflösungszeichen überflüssig ; Takt 71/6 : Tenor : Auflösungszeichen ist zu streichen ; Takt 119/4 : Alt c' (nicht g) ;

IX. *Fantasie* : Takt 26/6 : Diskant as' (nicht g') ;.

1793

On the 1st of January 1793, the first of the year, the weather was very cold and the wind was from the north. On the 2nd, the weather was the same, but the wind was from the east. On the 3rd, the weather was the same, but the wind was from the south. On the 4th, the weather was the same, but the wind was from the west. On the 5th, the weather was the same, but the wind was from the north. On the 6th, the weather was the same, but the wind was from the east. On the 7th, the weather was the same, but the wind was from the south. On the 8th, the weather was the same, but the wind was from the west. On the 9th, the weather was the same, but the wind was from the north. On the 10th, the weather was the same, but the wind was from the east. On the 11th, the weather was the same, but the wind was from the south. On the 12th, the weather was the same, but the wind was from the west. On the 13th, the weather was the same, but the wind was from the north. On the 14th, the weather was the same, but the wind was from the east. On the 15th, the weather was the same, but the wind was from the south. On the 16th, the weather was the same, but the wind was from the west. On the 17th, the weather was the same, but the wind was from the north. On the 18th, the weather was the same, but the wind was from the east. On the 19th, the weather was the same, but the wind was from the south. On the 20th, the weather was the same, but the wind was from the west. On the 21st, the weather was the same, but the wind was from the north. On the 22nd, the weather was the same, but the wind was from the east. On the 23rd, the weather was the same, but the wind was from the south. On the 24th, the weather was the same, but the wind was from the west. On the 25th, the weather was the same, but the wind was from the north. On the 26th, the weather was the same, but the wind was from the east. On the 27th, the weather was the same, but the wind was from the south. On the 28th, the weather was the same, but the wind was from the west. On the 29th, the weather was the same, but the wind was from the north. On the 30th, the weather was the same, but the wind was from the east. On the 31st, the weather was the same, but the wind was from the south.

I.

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

60

65

70

The Rose Tree

70

75 80

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, labeled '75', contains measures 1 through 4. The second system, labeled '80', contains measures 5 through 8. The music is written for a piano in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords.

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

95

100

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, labeled '95', shows the beginning of the piece in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The second system, labeled '100', continues the melody and bass line, ending with a final cadence. The key signature changes to D major (two sharps) for the final few notes.

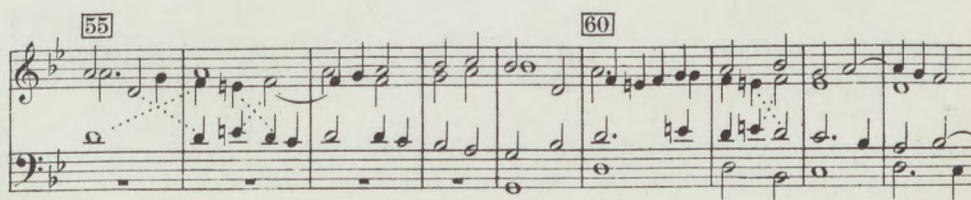
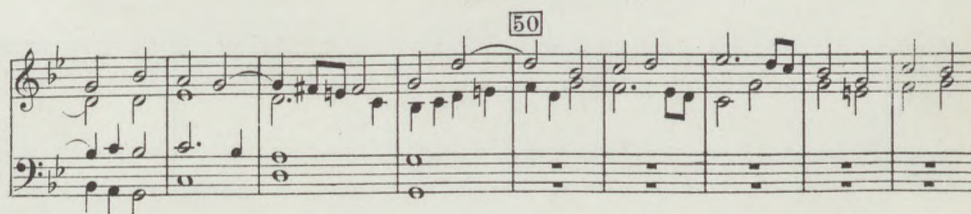
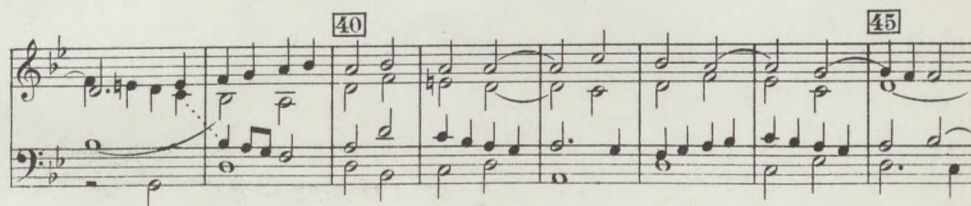
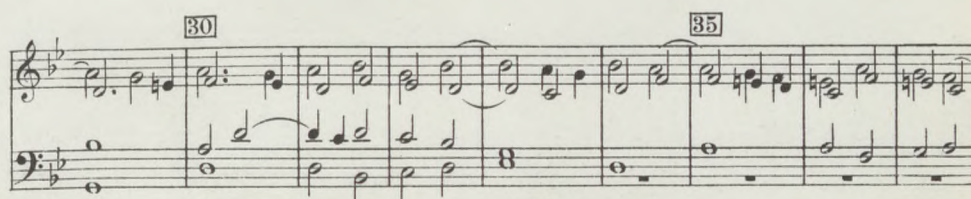
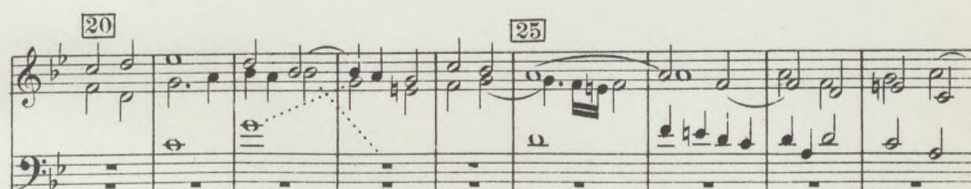
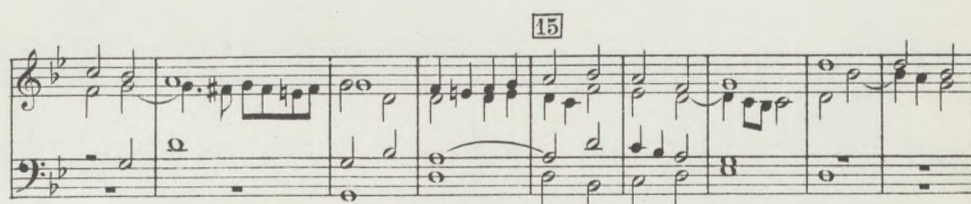
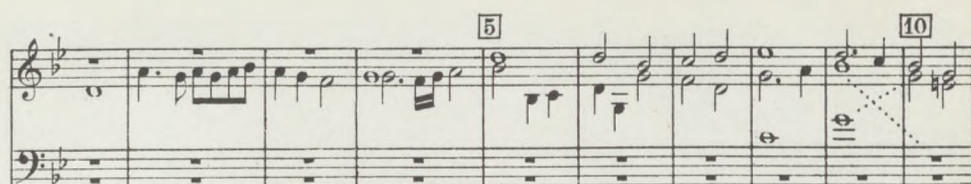
105

120

125

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, labeled '120', shows the beginning of the piece with a treble and bass staff in G major (one sharp). The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a half note G2, followed by a half note B1. The second system, labeled '125', continues the melody with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. The bass line continues with a half note G2, followed by a half note B1. The piece concludes with a final chord of G major.

II.



65 70

This system contains measures 65 to 70. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with some ties. The bass line features a mix of quarter and eighth notes, with a whole rest in measure 68. A dotted line connects the end of measure 69 to the start of measure 70 in the treble staff.

75 80

This system contains measures 75 to 80. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line has several whole rests in measures 75, 76, 78, and 79. A dotted line connects the end of measure 79 to the start of measure 80 in the treble staff.

85

This system contains measures 85 to 90. The melody includes a sixteenth-note triplet in measure 85. The bass line has a whole rest in measure 85. A dotted line connects the end of measure 89 to the start of measure 90 in the treble staff.

90 95

This system contains measures 90 to 95. The melody features a half-note triplet in measure 92. The bass line has whole rests in measures 90 and 91. A dotted line connects the end of measure 94 to the start of measure 95 in the treble staff.

100 105

This system contains measures 100 to 105. The melody has a half-note triplet in measure 102. The bass line has whole rests in measures 100 and 101. A dotted line connects the end of measure 104 to the start of measure 105 in the treble staff.

110

This system contains measures 110 to 115. The melody includes a sixteenth-note triplet in measure 114. The bass line has whole rests in measures 110 and 111. A dotted line connects the end of measure 114 to the start of measure 115 in the treble staff.

115 120

This system contains measures 115 to 120. The melody has a half-note triplet in measure 117. The bass line has whole rests in measures 115 and 116, and eighth notes in measures 118 and 119. A dotted line connects the end of measure 119 to the start of measure 120 in the treble staff.

125 130

This system contains measures 125 through 130. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B-flat4, and C5. The bass line consists of whole notes: G3, F3, E3, D3, C3, and B2. Measure 130 features a descending eighth-note scale in the treble: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3.

135

This system contains measures 135 through 140. The melody continues with quarter notes D4, C4, B3, and A3. The bass line has whole notes: G2, F2, E2, D2, C2, and B1. Measure 140 ends with a whole note G2 in the bass.

140 145

This system contains measures 140 through 145. The melody has half notes G3, F3, E3, and D3. The bass line has whole notes: C2, B1, A1, G1, F1, and E1. Measure 145 ends with a whole note G1 in the bass.

150 155

This system contains measures 150 through 155. The melody has quarter notes D3, C3, B2, and A2. The bass line has whole notes: D1, C1, B0, A0, G0, and F0. Measure 155 ends with a whole note G0 in the bass.

160 165

This system contains measures 160 through 165. The melody has quarter notes E2, D2, C2, and B1. The bass line has whole notes: E0, D0, C0, B0, A0, and G0. Measure 165 features a descending eighth-note scale in the treble: E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, and E1.

170

This system contains measures 170 through 175. The melody continues with quarter notes D1, C1, B0, and A0. The bass line has whole notes: F0, E0, D0, C0, B0, and A0. Measure 175 ends with a whole note G0 in the bass.

175 180

This system contains measures 175 through 180. The melody has half notes G0, F0, E0, and D0. The bass line has whole notes: G0, F0, E0, D0, C0, and B0. Measure 180 ends with a whole note B0 in the bass.

The musical score for 'The Rose Tree' (195) and 'The Bird Song' (200) is presented on two staves. The first staff, labeled 195, contains the melody for 'The Rose Tree' in G major, 4/4 time. The second staff, labeled 200, contains the melody for 'The Bird Song' in G major, 4/4 time. Both songs are in the key of G major and 4/4 time. The score is written for a single melodic line with a bass line accompaniment.

[illegible]

10 15

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, labeled '10', contains measures 10 through 14. The second system, labeled '15', contains measures 15 through 18. The music is written for a single melodic line on a treble clef staff and a bass line on a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with a mix of eighth and quarter notes. The piece concludes with a final cadence in measure 18.

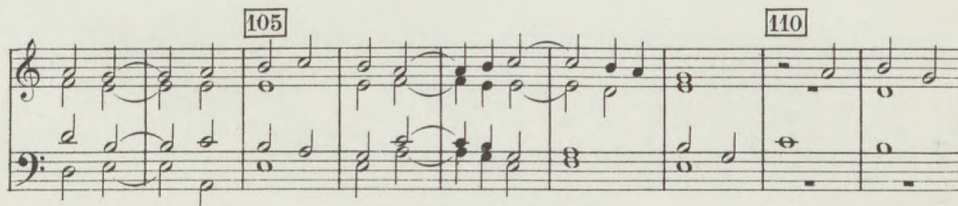
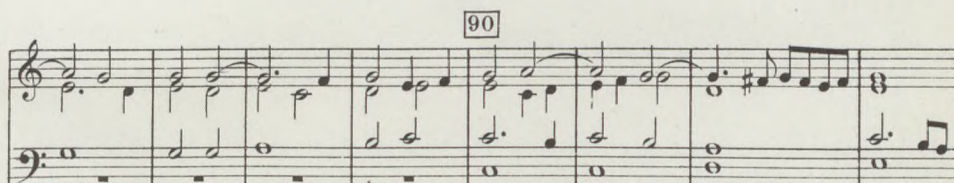
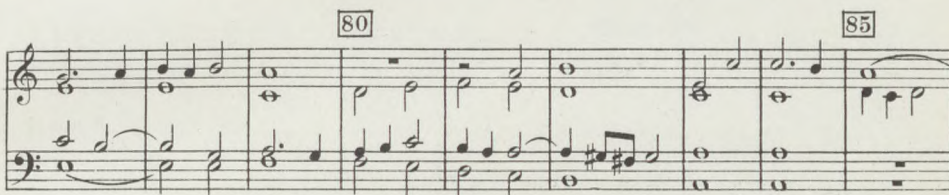
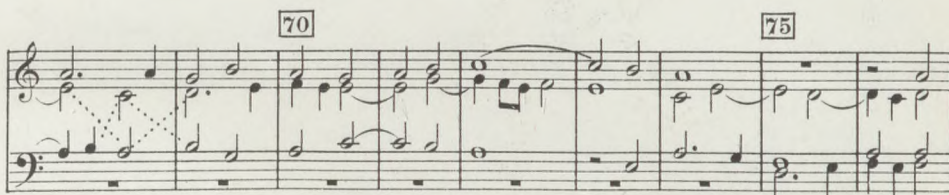
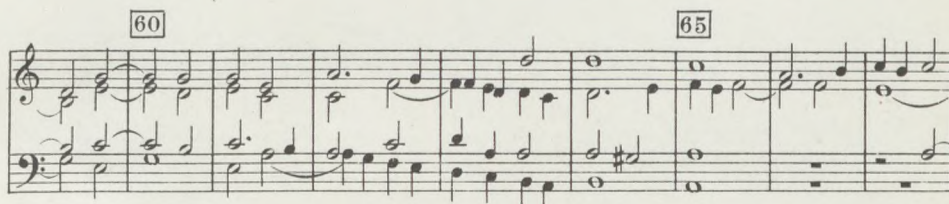
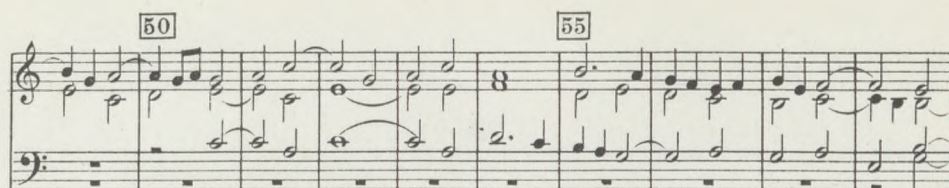
Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 20 and 25 marked at the beginning of each system. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line consists of quarter and eighth notes, with some rests. The score is written in ink on aged paper.

30

35

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system, labeled '30', contains measures 30 through 34. The second system, labeled '35', contains measures 35 through 39. The music is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is simple and folk-like, with a clear narrative structure. The piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation, often using chords and simple melodic lines in the right hand, and a more active bass line in the left hand. The piece concludes with a final chord in measure 39.

The image shows two musical staves. The first staff, labeled '40', is for 'The Rose Tree' and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second staff, labeled '45', is for 'The Bird Song' and features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef.



115 120

This system contains measures 115 through 120. The music is written for a grand staff with a treble and bass clef. Measure 115 features a half note in the treble and a half note in the bass. Measures 116-119 show various chordal textures with eighth and sixteenth notes. Measure 120 ends with a half note in the treble and a half note in the bass.

125

This system contains measures 125 through 130. Measure 125 begins with a half note in the treble and a half note in the bass. Measures 126-129 continue with complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. Measure 130 concludes with a half note in the treble and a half note in the bass.

130 135

This system contains measures 130 through 135. Measure 130 starts with a half note in the treble and a half note in the bass. Measures 131-134 feature intricate melodic lines with eighth and sixteenth notes. Measure 135 ends with a half note in the treble and a half note in the bass.

140

This system contains measures 140 through 145. Measure 140 begins with a half note in the treble and a half note in the bass. Measures 141-144 show complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. Measure 145 concludes with a half note in the treble and a half note in the bass.

145 150

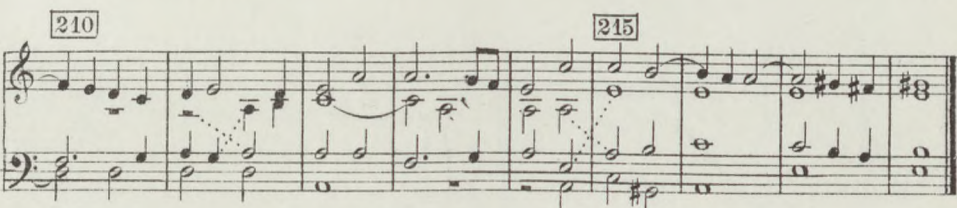
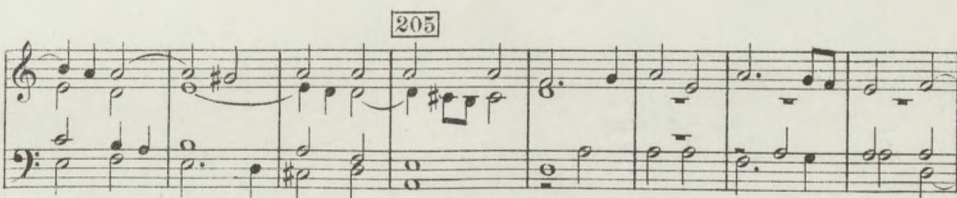
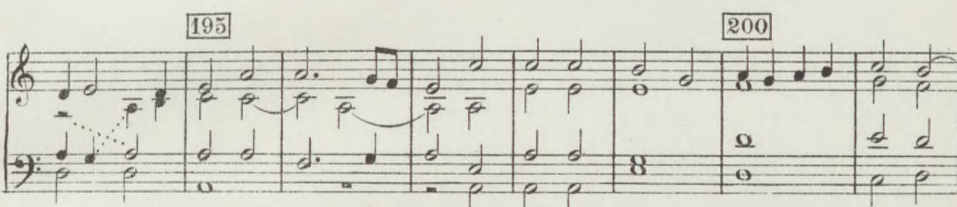
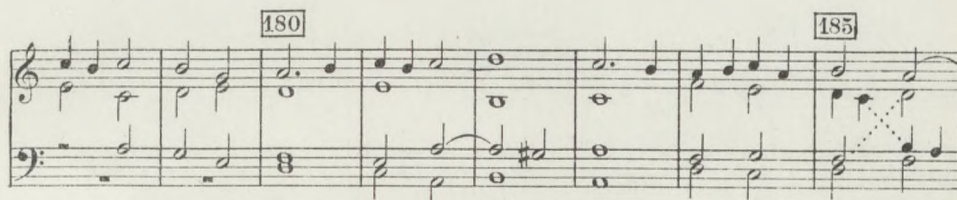
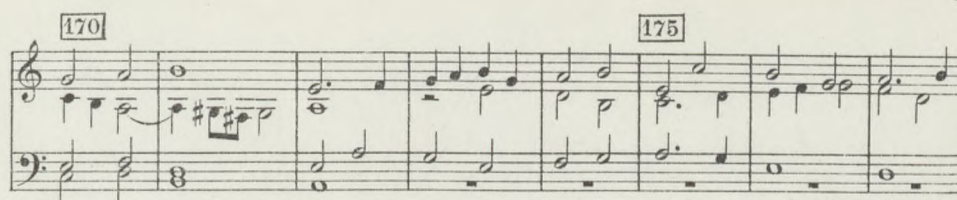
This system contains measures 145 through 150. Measure 145 starts with a half note in the treble and a half note in the bass. Measures 146-149 feature intricate melodic lines with eighth and sixteenth notes. Measure 150 ends with a half note in the treble and a half note in the bass.

155 160

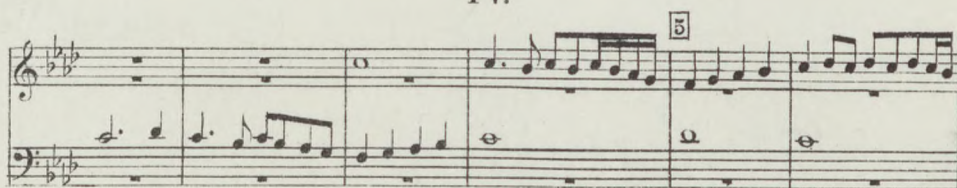
This system contains measures 155 through 160. Measure 155 begins with a half note in the treble and a half note in the bass. Measures 156-159 show complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. Measure 160 concludes with a half note in the treble and a half note in the bass.

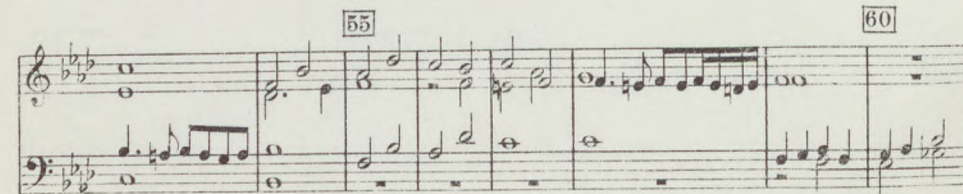
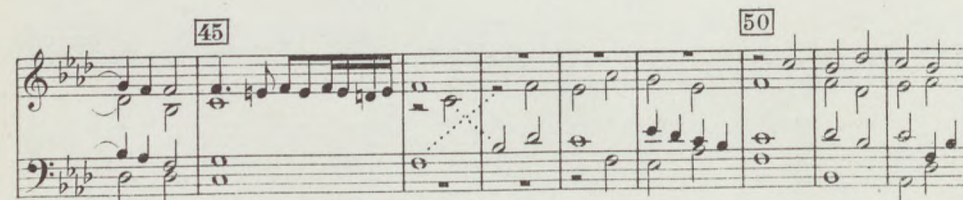
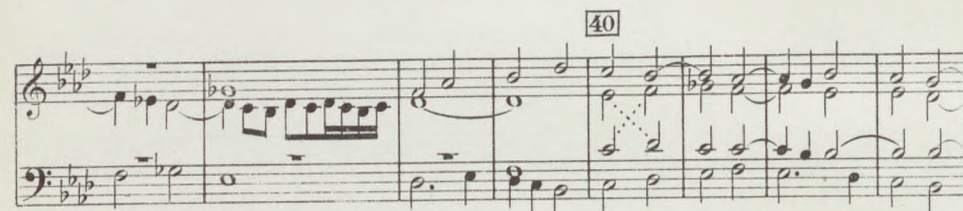
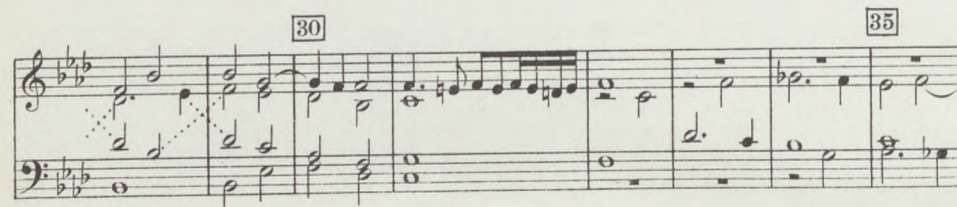
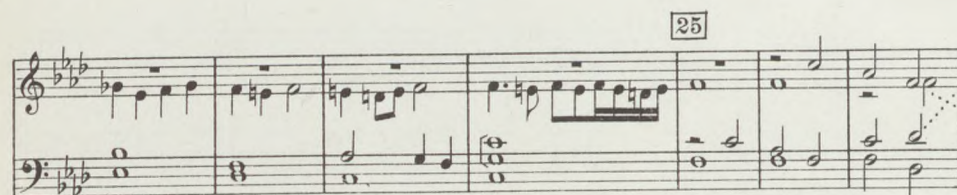
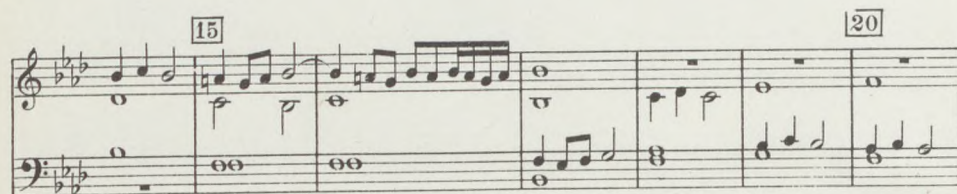
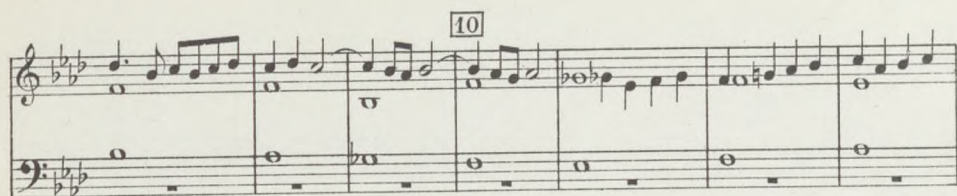
165

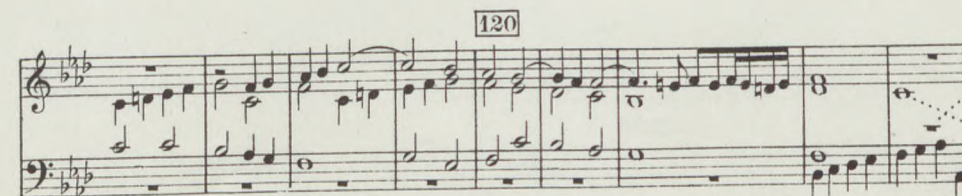
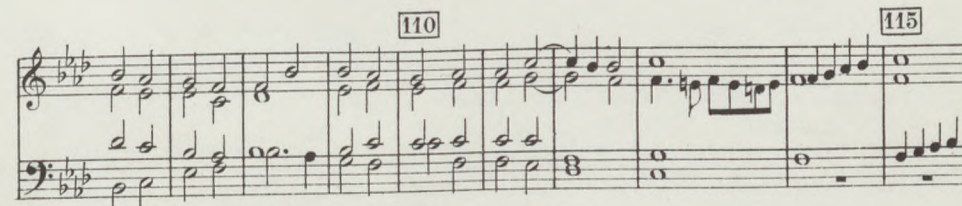
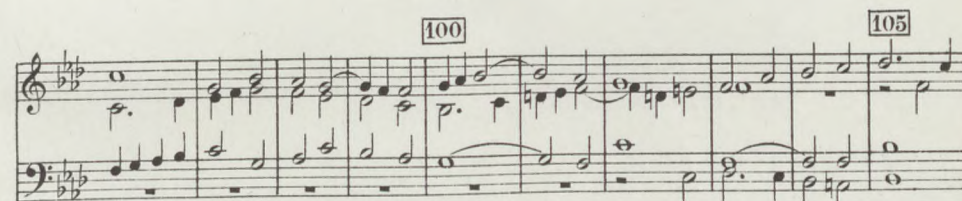
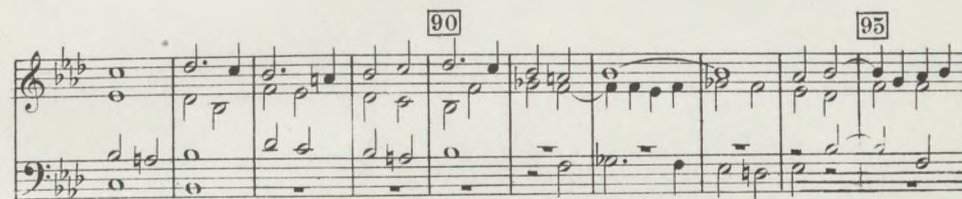
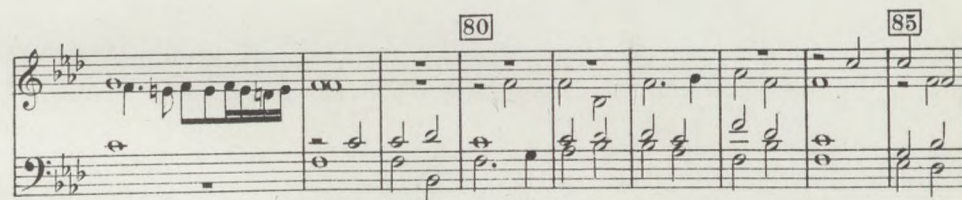
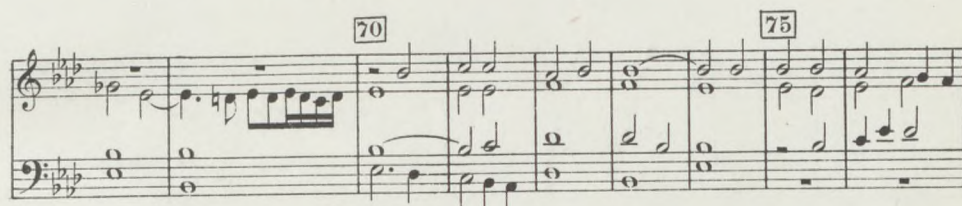
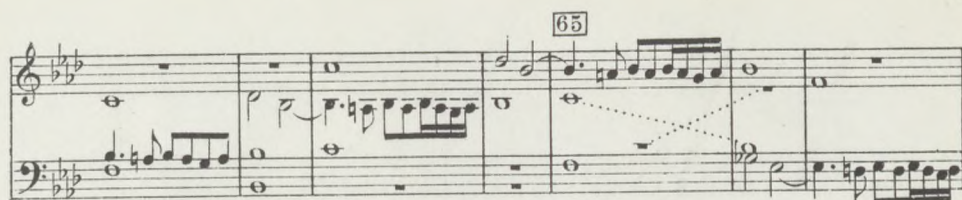
This system contains measures 165 through 170. Measure 165 starts with a half note in the treble and a half note in the bass. Measures 166-169 feature intricate melodic lines with eighth and sixteenth notes. Measure 170 ends with a half note in the treble and a half note in the bass.



IV.







125 130

System 1 (measures 125-130) in B-flat major. The treble staff begins with a whole rest in measure 125, followed by a dotted half note G4 in measure 126, and then a half note G4 in measure 127. The bass staff plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 130 contains a whole rest in the treble and a whole note G3 in the bass.

135 140

System 2 (measures 135-140). The treble staff has whole rests in measures 135 and 136, followed by a half note G4 in measure 137, and then a half note G4 in measure 138. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Measure 140 features a whole rest in the treble and a whole note G3 in the bass.

145 150

System 3 (measures 145-150). The treble staff has whole rests in measures 145 and 146, followed by a half note G4 in measure 147, and then a half note G4 in measure 148. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Measure 150 features a whole rest in the treble and a whole note G3 in the bass.

155 160

System 4 (measures 155-160). The treble staff has whole rests in measures 155 and 156, followed by a half note G4 in measure 157, and then a half note G4 in measure 158. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Measure 160 features a whole rest in the treble and a whole note G3 in the bass.

165 170

System 5 (measures 165-170). The treble staff has whole rests in measures 165 and 166, followed by a half note G4 in measure 167, and then a half note G4 in measure 168. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Measure 170 features a whole rest in the treble and a whole note G3 in the bass.

175 180

System 6 (measures 175-180). The treble staff has whole rests in measures 175 and 176, followed by a half note G4 in measure 177, and then a half note G4 in measure 178. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Measure 180 features a whole rest in the treble and a whole note G3 in the bass.

185 190

System 7 (measures 185-190). The treble staff has whole rests in measures 185 and 186, followed by a half note G4 in measure 187, and then a half note G4 in measure 188. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. Measure 190 features a whole rest in the treble and a whole note G3 in the bass.

195 200

Measures 195-200 of a musical score. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef begins at measure 195 with a whole rest, followed by eighth and quarter notes. The bass line consists of eighth and quarter notes. Measure 200 ends with a double bar line and a diamond-shaped repeat sign.

V.

5

Measures 5-10 of a musical score. The key signature has two flats. The melody in the treble clef starts at measure 5 with a whole note, followed by eighth and quarter notes. The bass line has whole and half notes. Measure 10 ends with a double bar line.

10

Measures 10-15 of a musical score. The key signature has two flats. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass line has whole and half notes. Measure 15 ends with a double bar line.

15

Measures 15-20 of a musical score. The key signature has two flats. The melody in the treble clef includes eighth and quarter notes. The bass line has whole and half notes. Measure 20 ends with a double bar line.

20

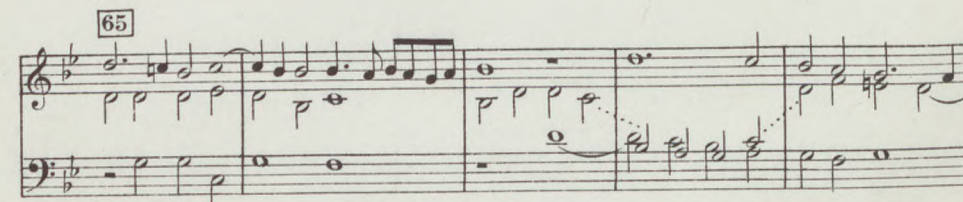
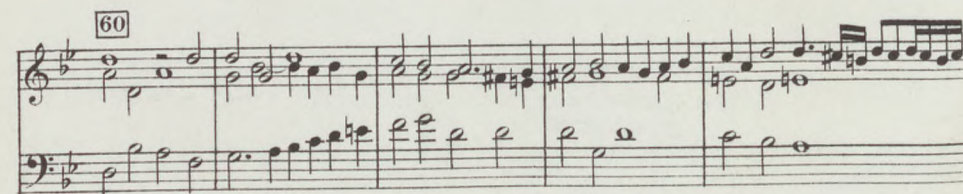
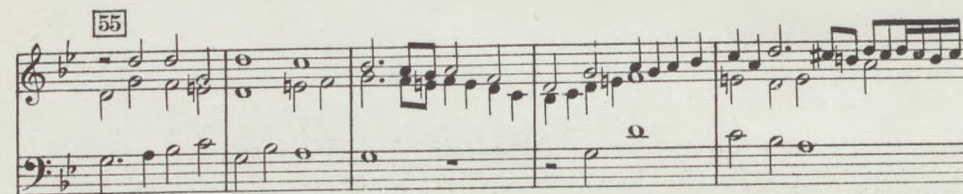
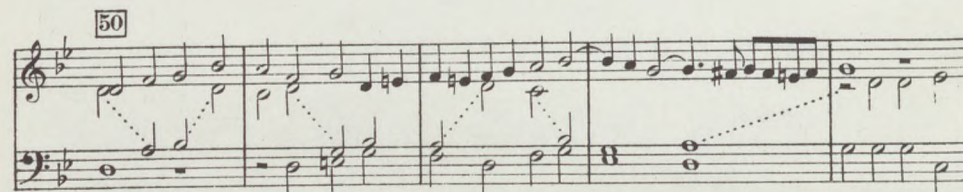
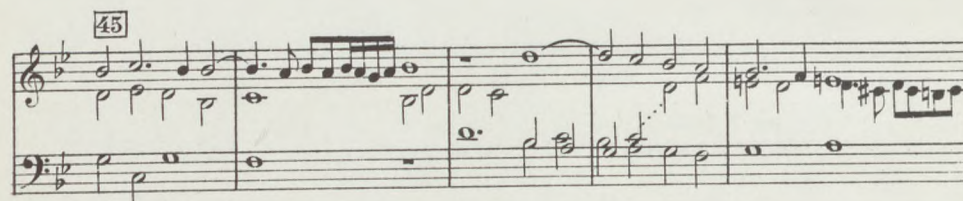
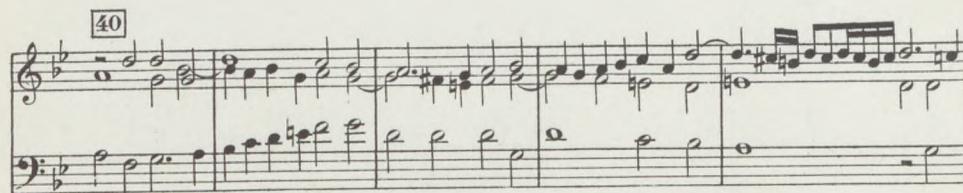
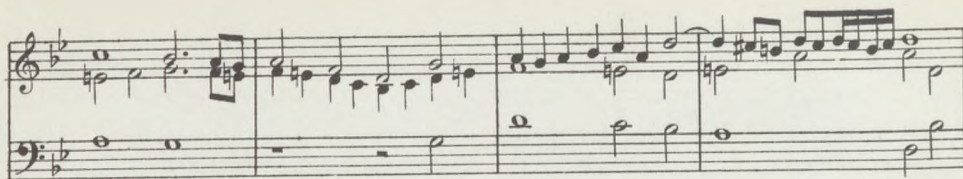
Measures 20-25 of a musical score. The key signature has two flats. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass line has whole and half notes. Measure 25 ends with a double bar line.

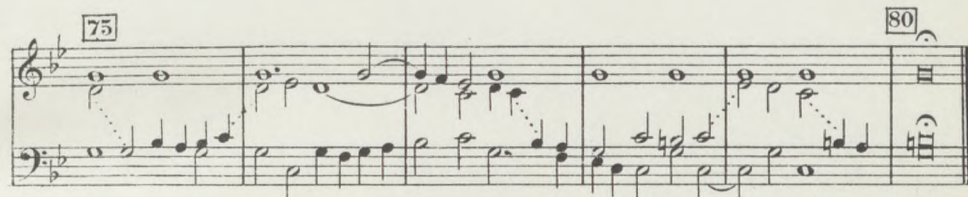
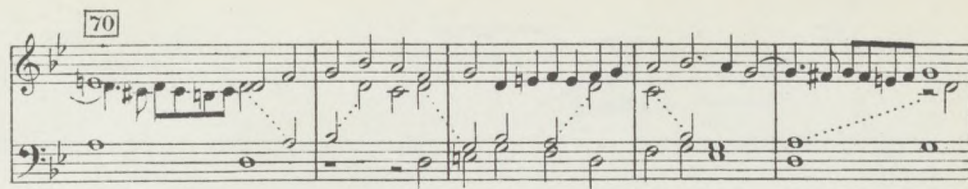
25

Measures 25-30 of a musical score. The key signature has two flats. The melody in the treble clef includes eighth and quarter notes. The bass line has whole and half notes. Measure 30 ends with a double bar line.

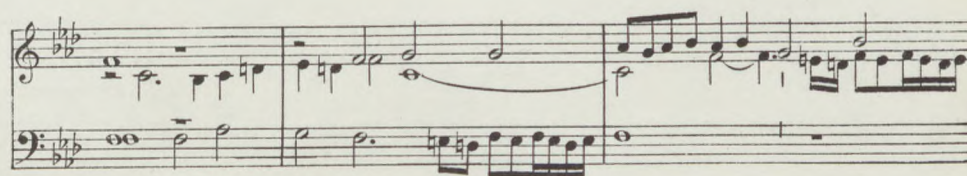
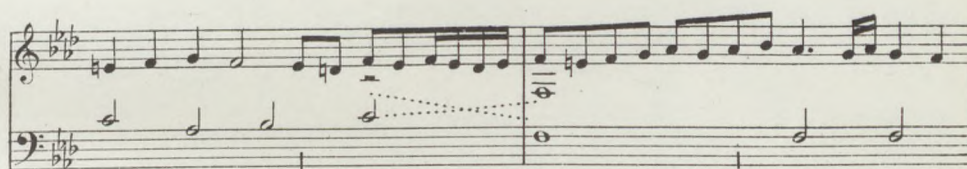
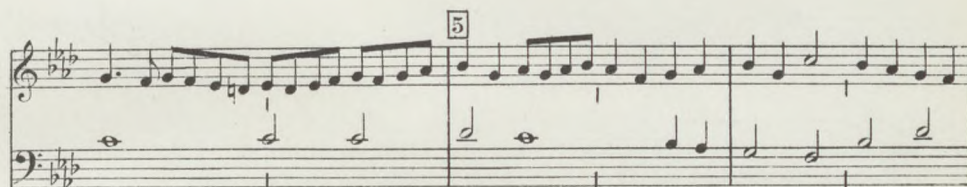
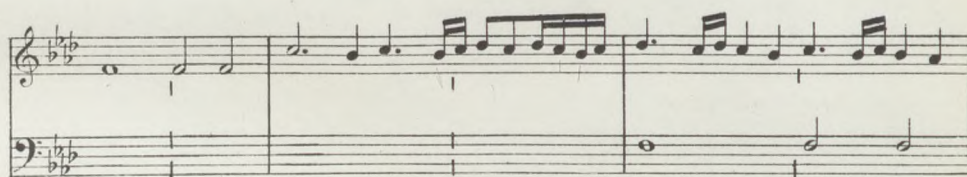
30 35

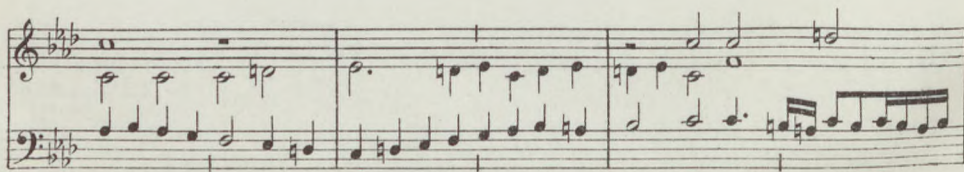
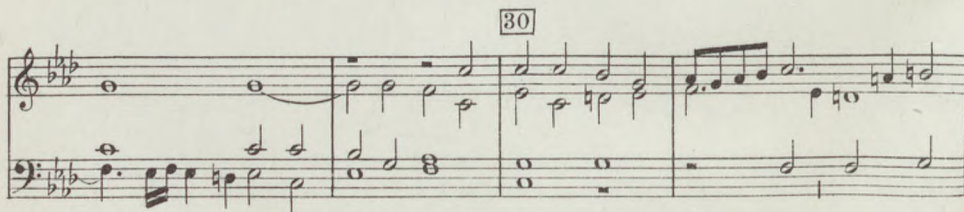
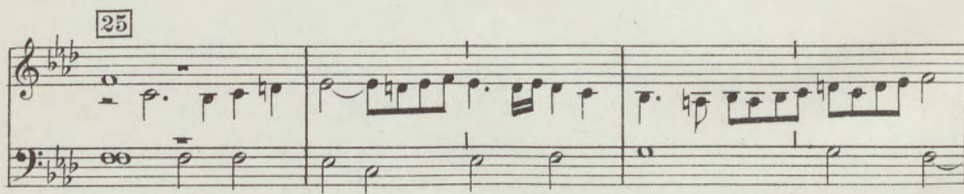
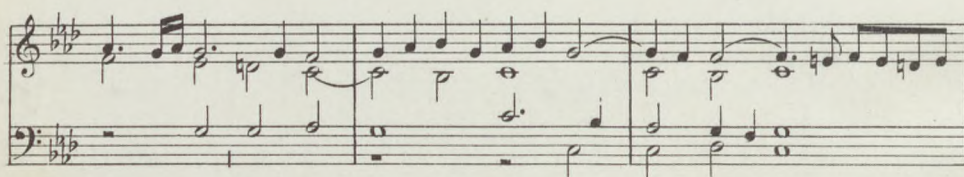
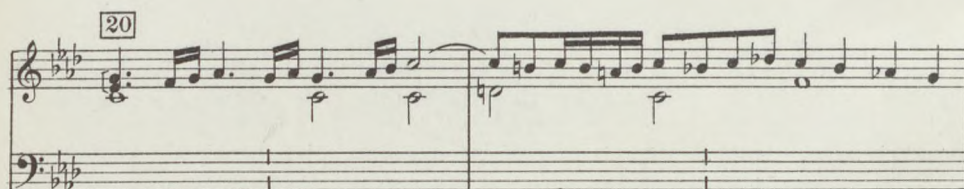
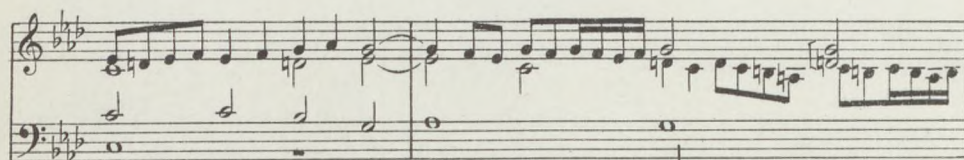
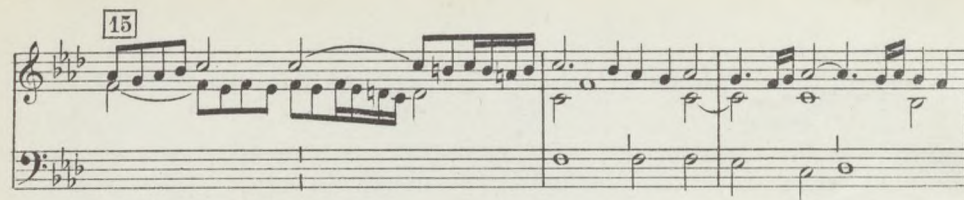
Measures 30-35 of a musical score. The key signature has two flats. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes. The bass line has whole and half notes. Measure 35 ends with a double bar line.

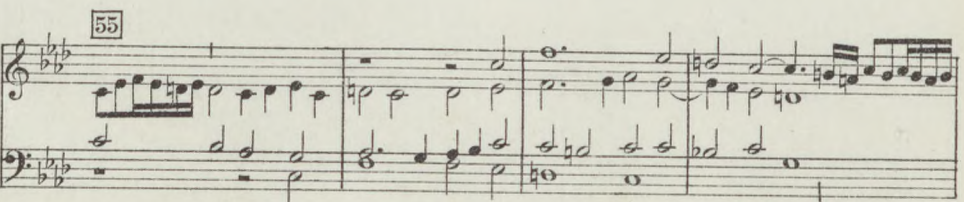
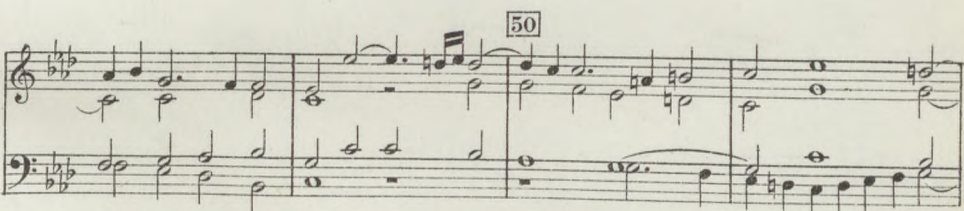
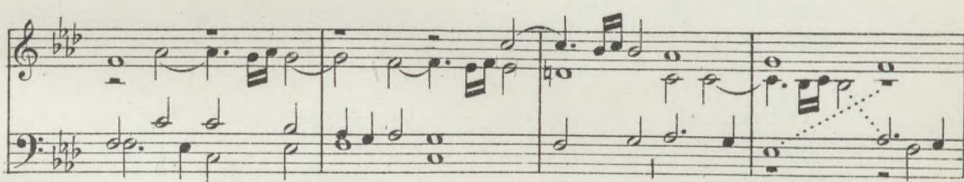
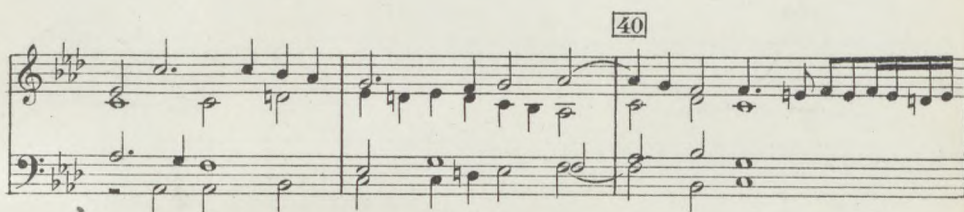
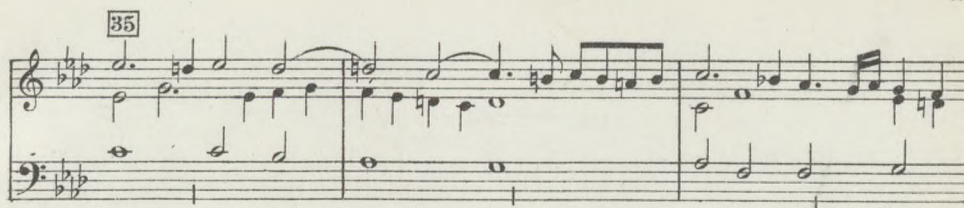


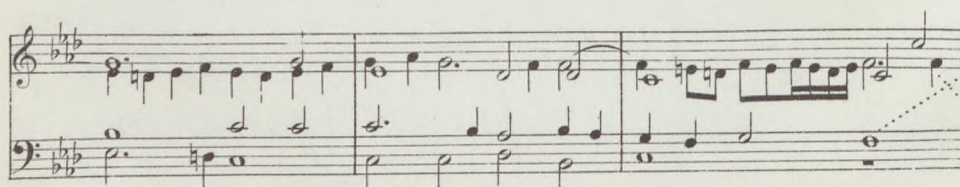
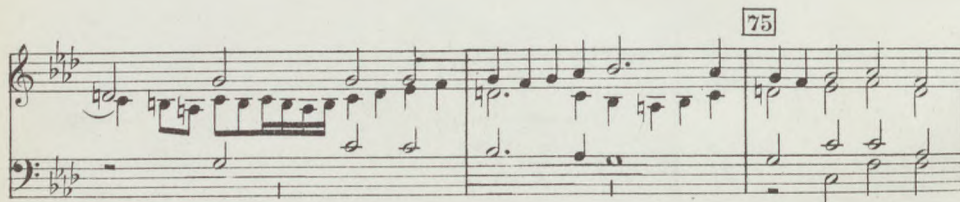
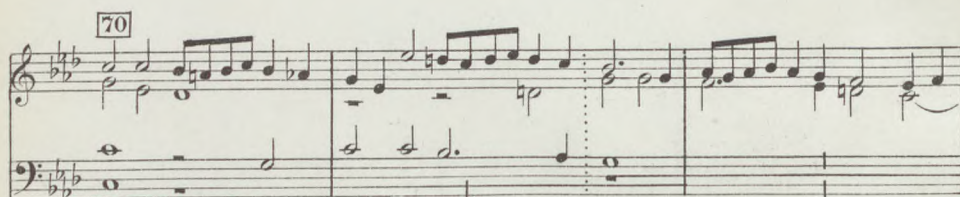
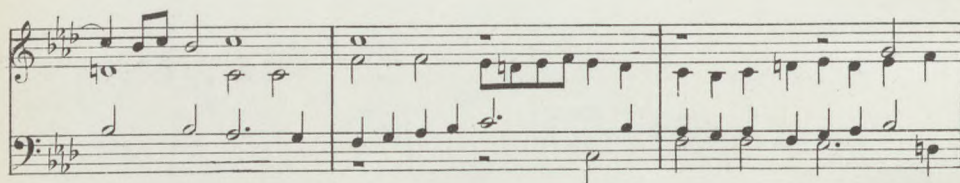
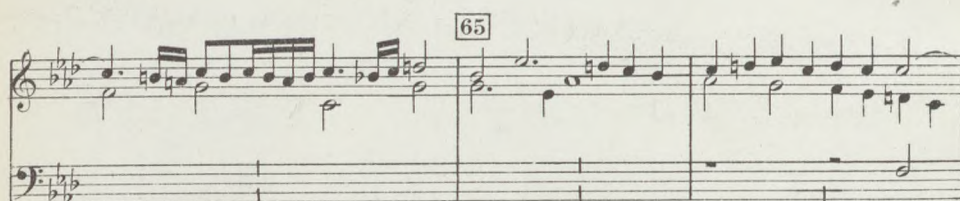
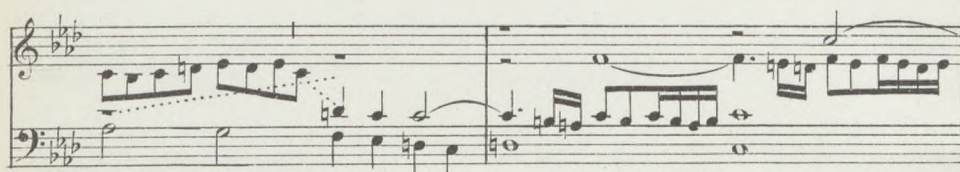
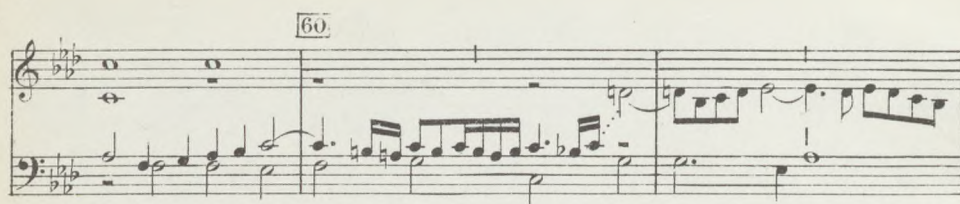


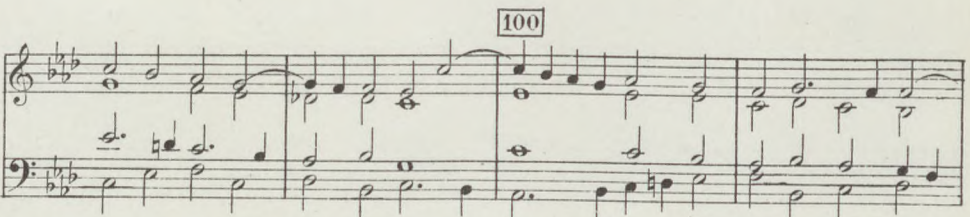
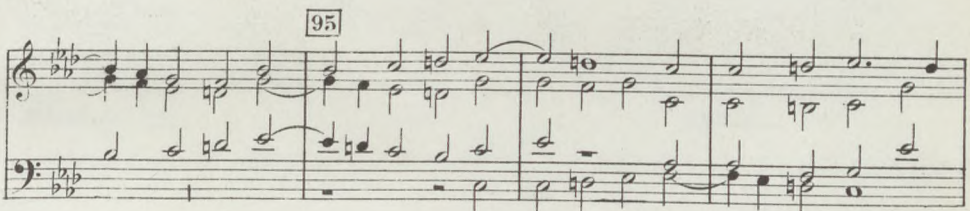
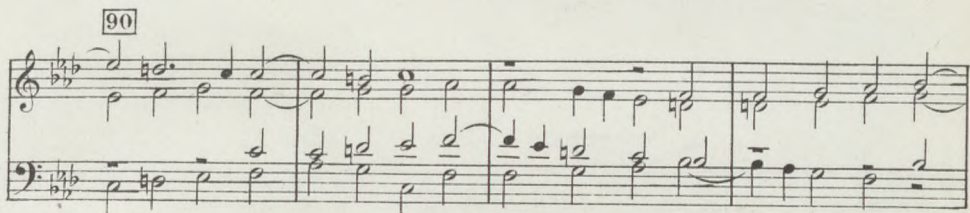
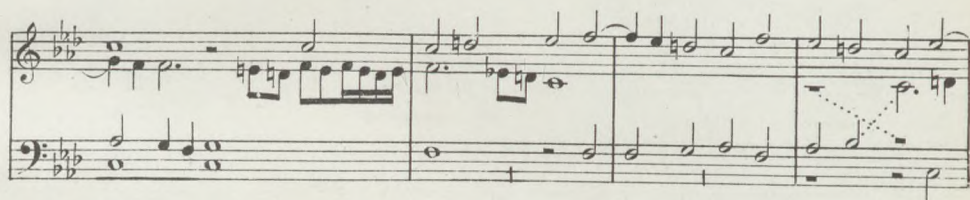
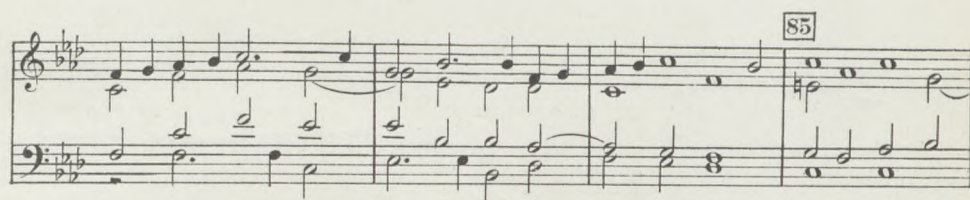
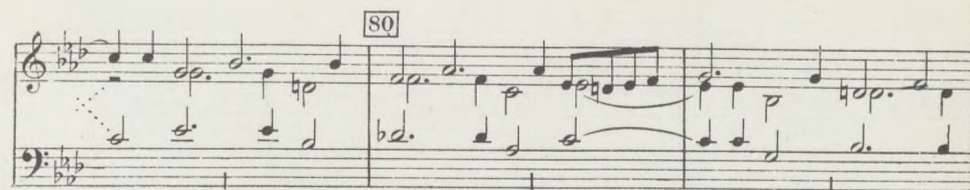
VI.



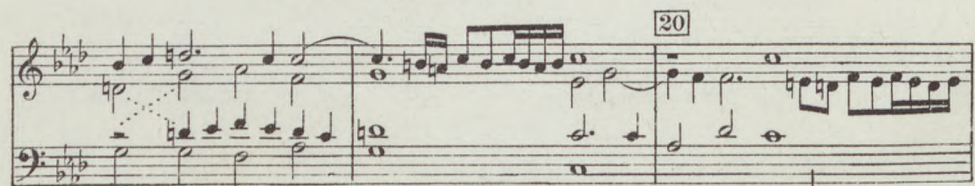
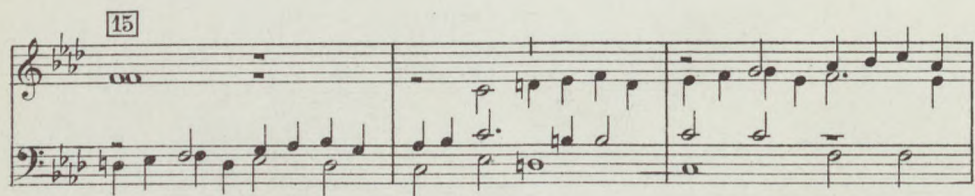
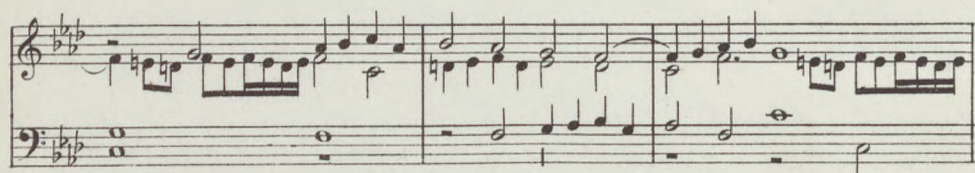
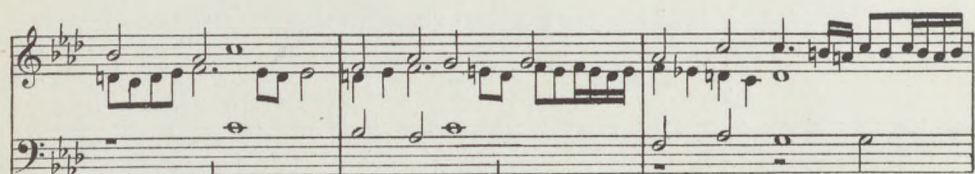
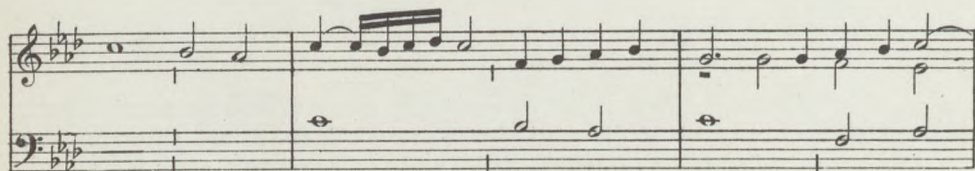


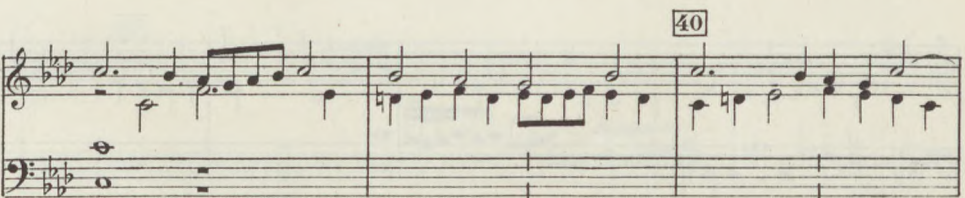
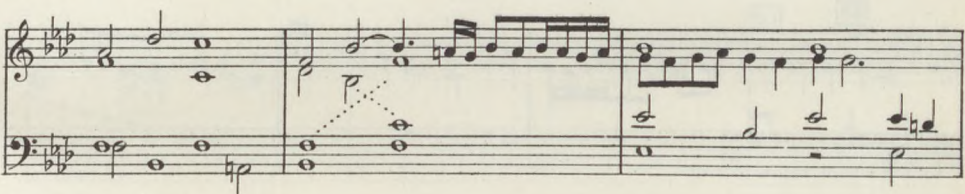
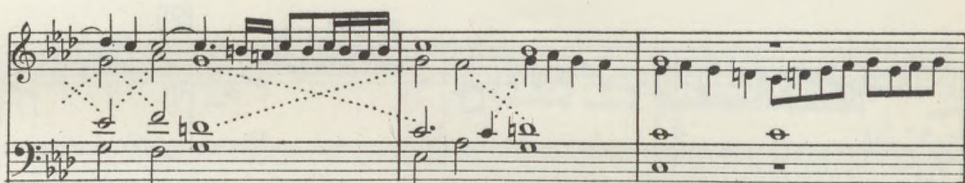
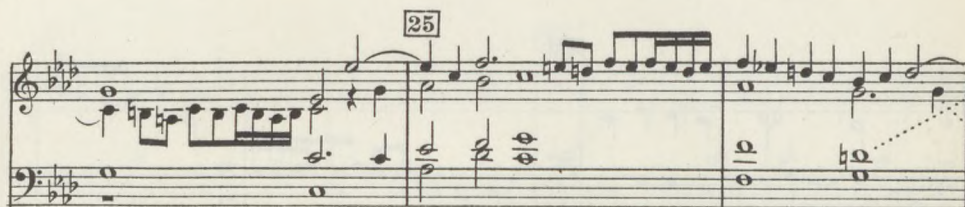
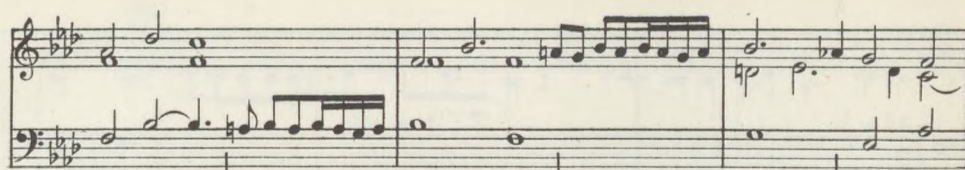


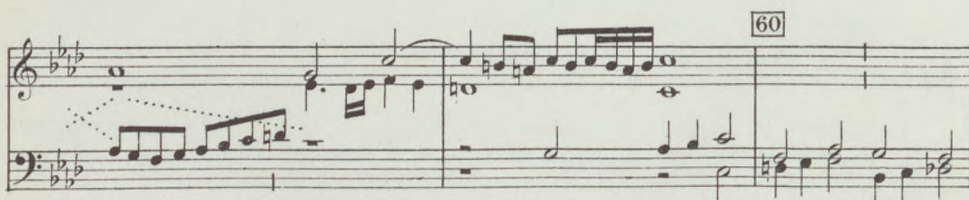
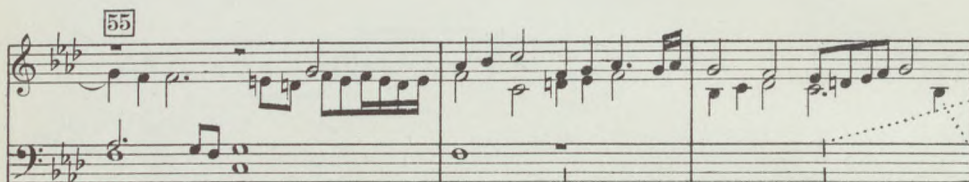
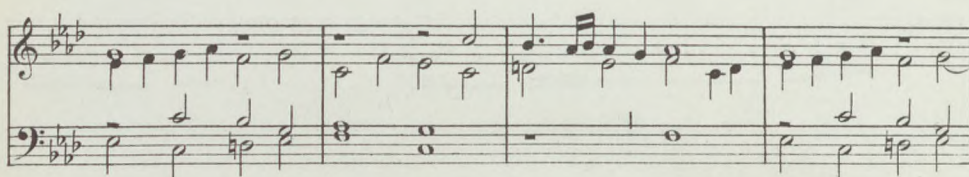
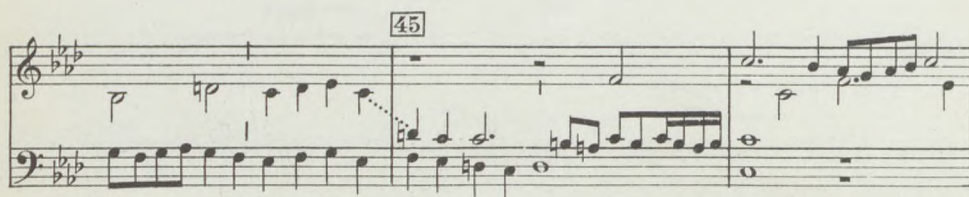
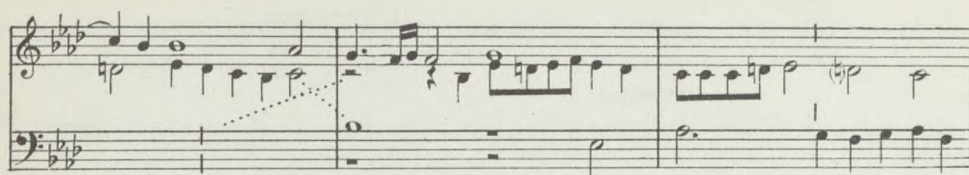


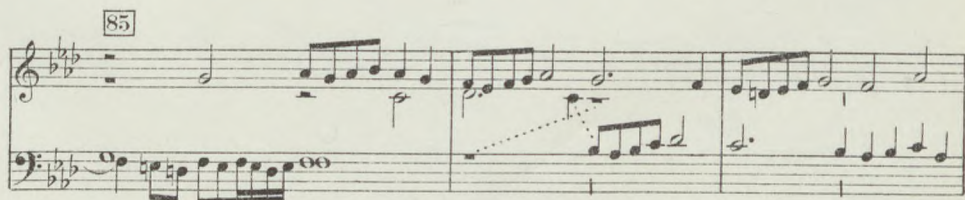
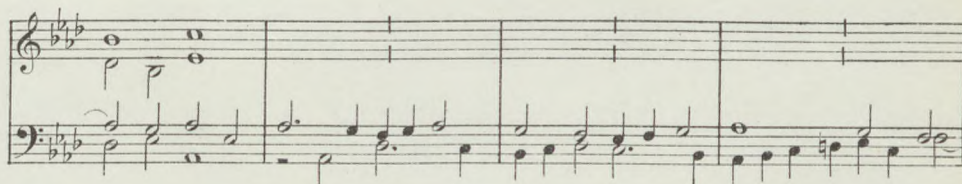
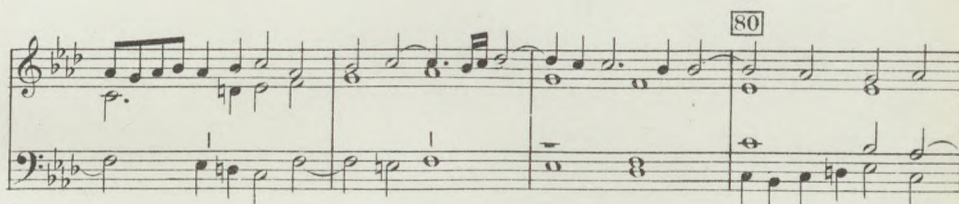
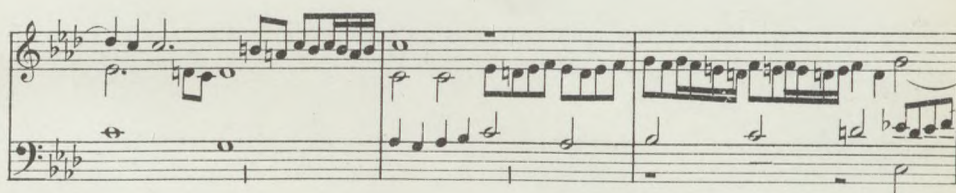
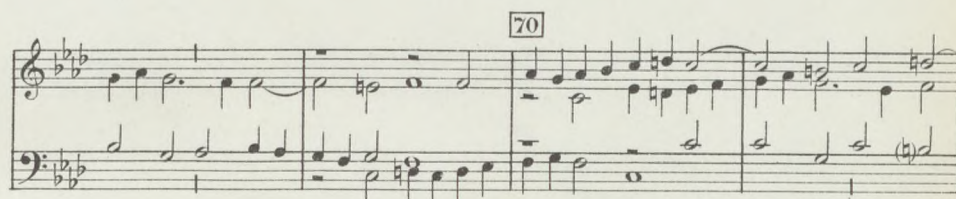
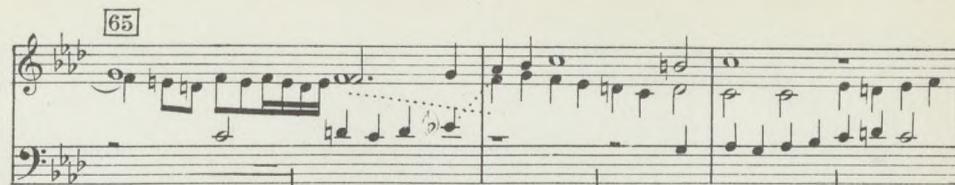


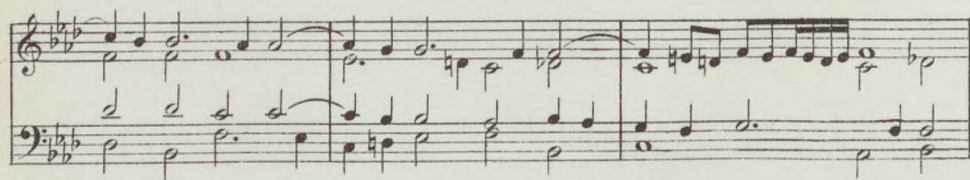
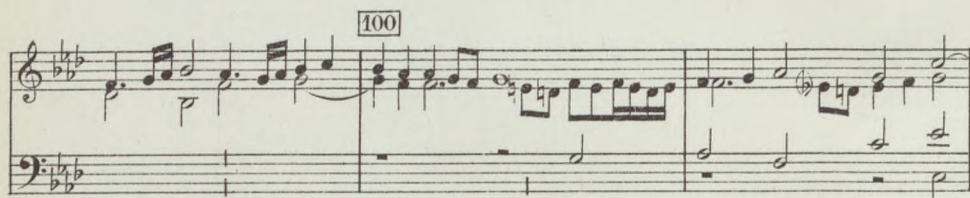
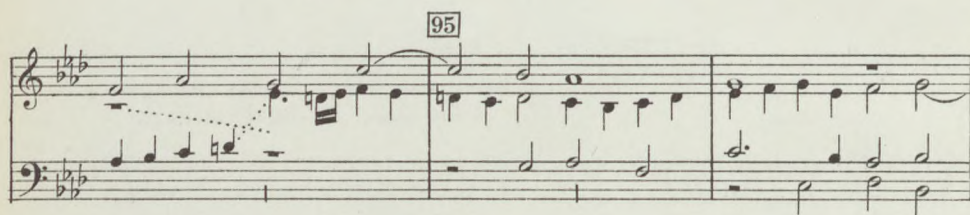
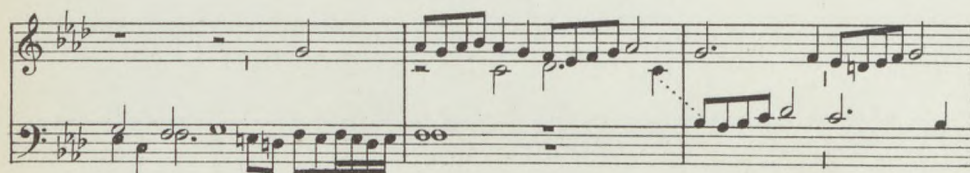
VII.

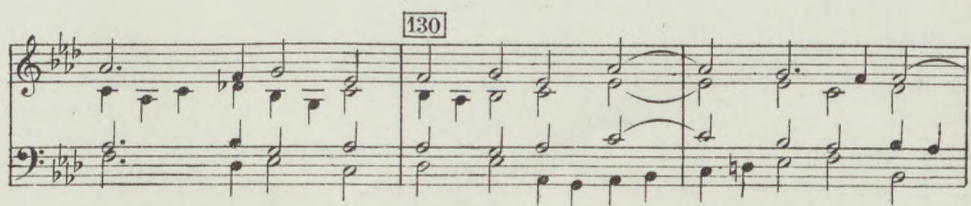
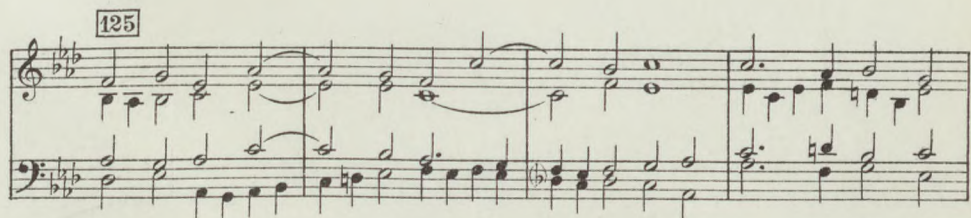
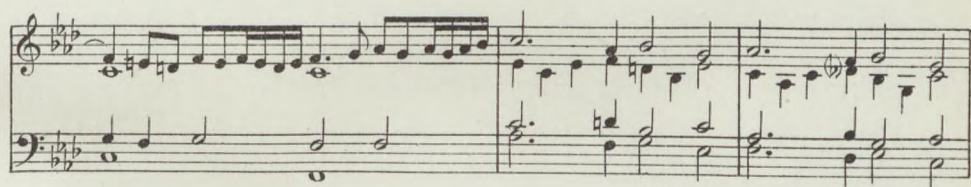
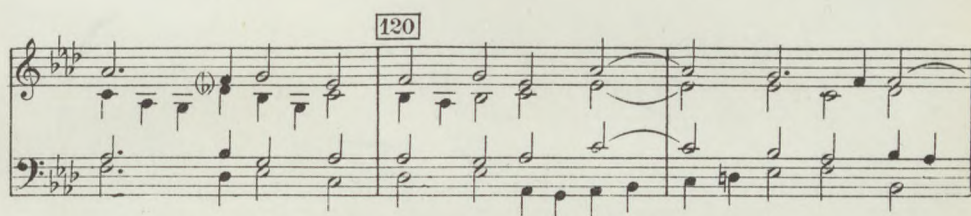
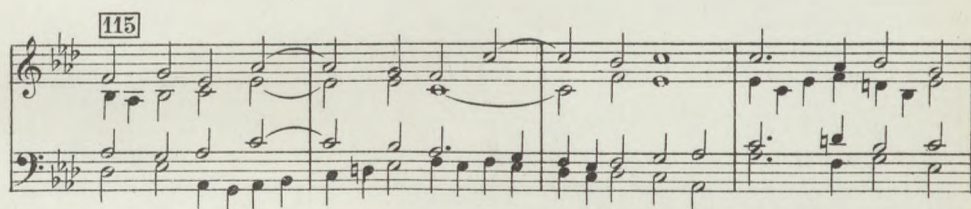
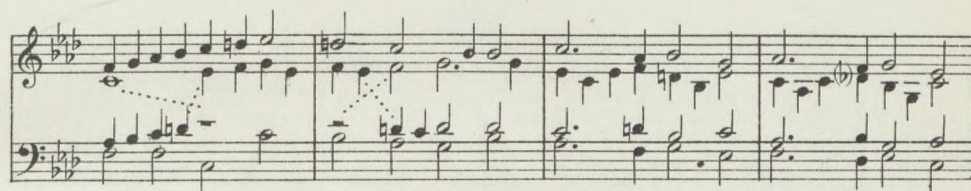
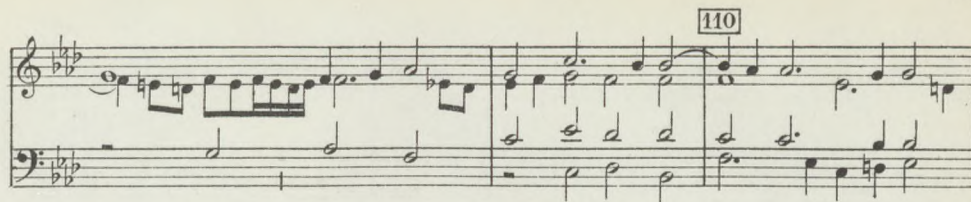


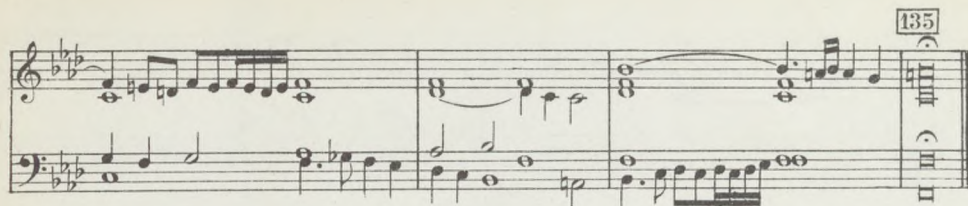








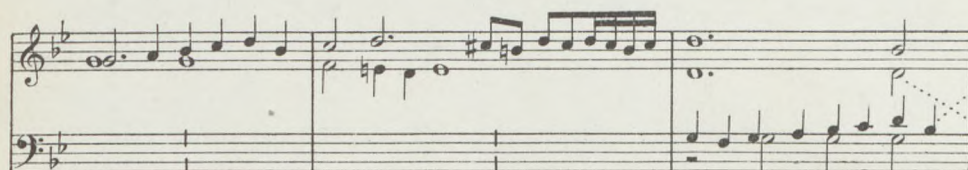




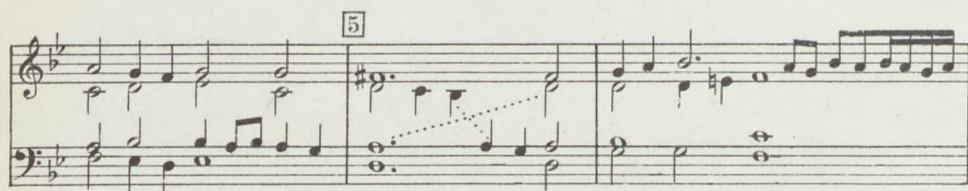
135

First system of music, measures 1-3. Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. Measure 1 contains a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note G3. Measure 2 contains a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note A2. Measure 3 contains a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note B1. The system ends with a double bar line.

VIII.



Second system of music, measures 4-6. Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. Measure 4 contains a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note C2. Measure 5 contains a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note D2. Measure 6 contains a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note E2. The system ends with a double bar line.

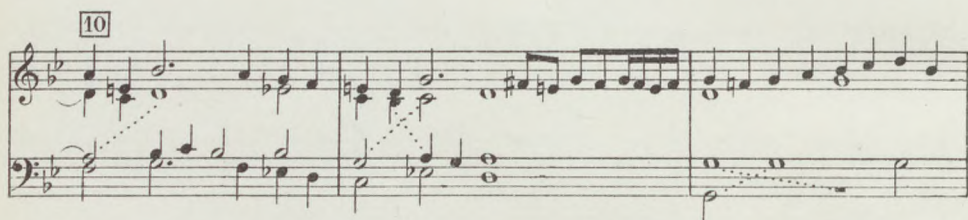


5

Third system of music, measures 7-9. Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. Measure 7 contains a treble staff with a half note F5 and a bass staff with a half note F2. Measure 8 contains a treble staff with a half note G5 and a bass staff with a half note G2. Measure 9 contains a treble staff with a half note A5 and a bass staff with a half note A2. The system ends with a double bar line.

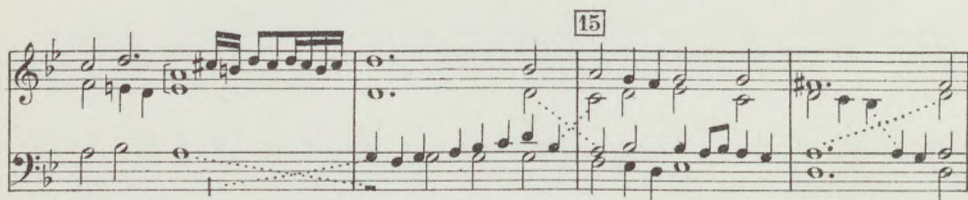


Fourth system of music, measures 10-12. Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. Measure 10 contains a treble staff with a half note B5 and a bass staff with a half note B2. Measure 11 contains a treble staff with a half note C6 and a bass staff with a half note C3. Measure 12 contains a treble staff with a half note D6 and a bass staff with a half note D3. The system ends with a double bar line.



10

Fifth system of music, measures 13-15. Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. Measure 13 contains a treble staff with a half note E6 and a bass staff with a half note E3. Measure 14 contains a treble staff with a half note F6 and a bass staff with a half note F3. Measure 15 contains a treble staff with a half note G6 and a bass staff with a half note G3. The system ends with a double bar line.

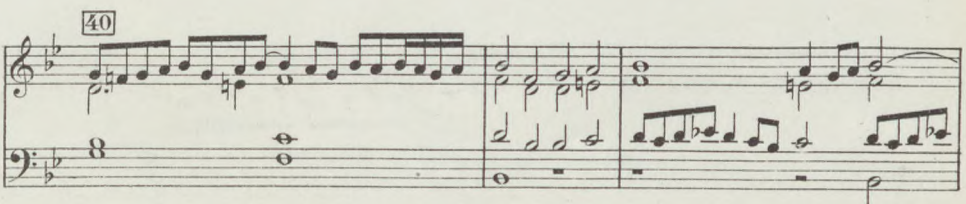
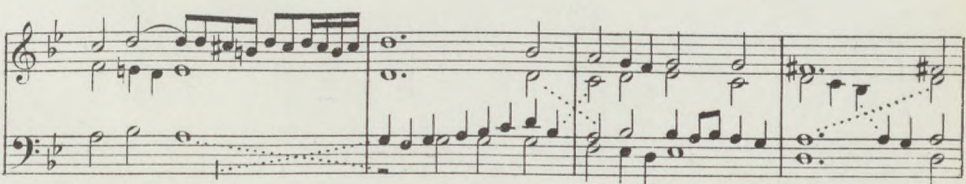
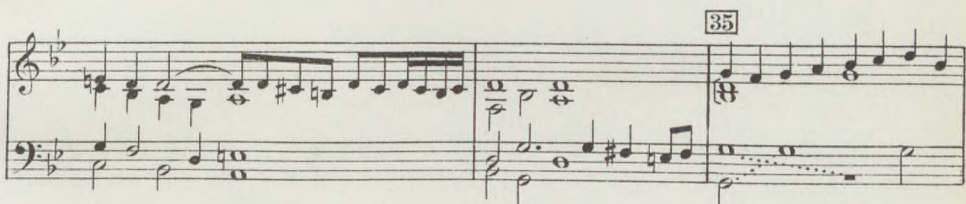
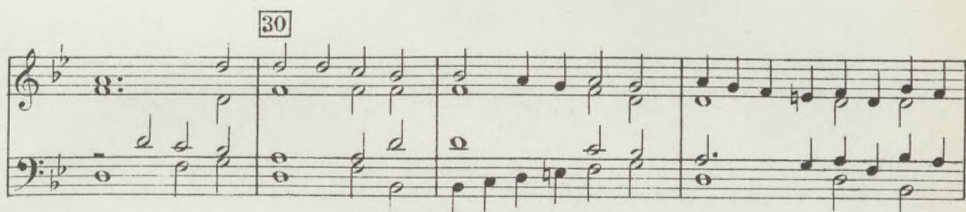
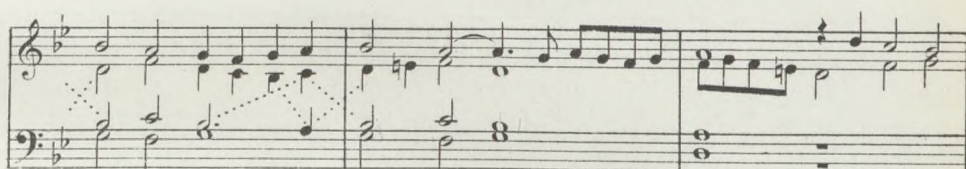
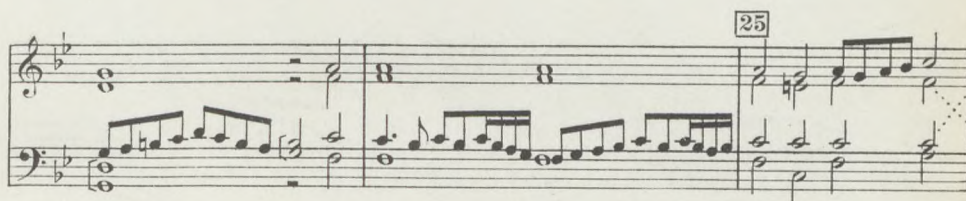
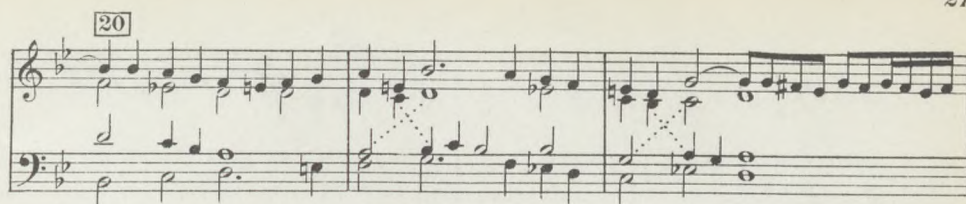


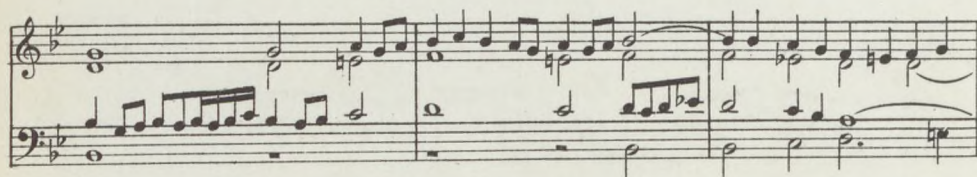
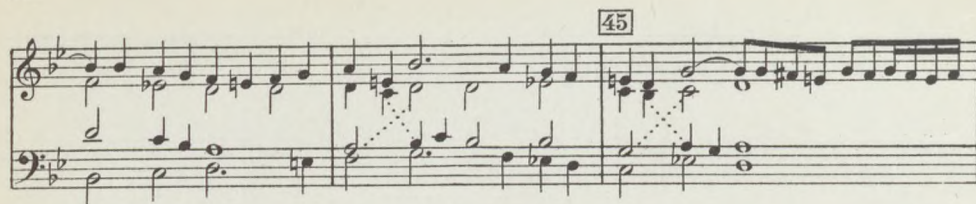
15

Sixth system of music, measures 16-18. Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. Measure 16 contains a treble staff with a half note A6 and a bass staff with a half note A3. Measure 17 contains a treble staff with a half note B6 and a bass staff with a half note B3. Measure 18 contains a treble staff with a half note C7 and a bass staff with a half note C4. The system ends with a double bar line.

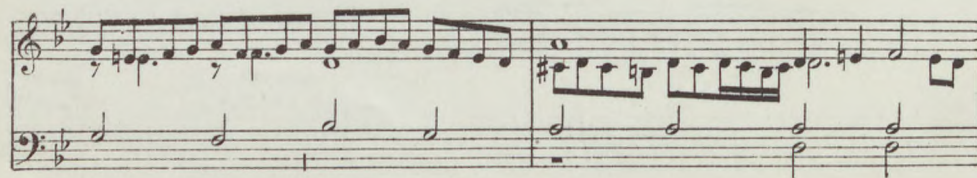
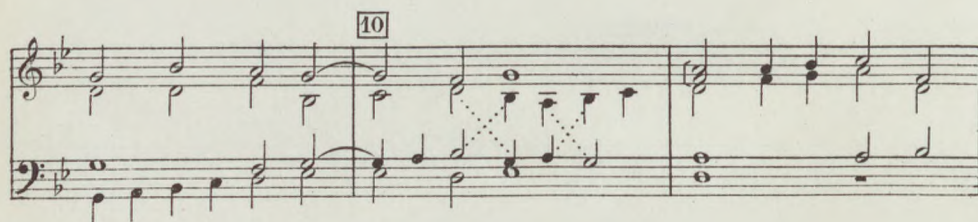
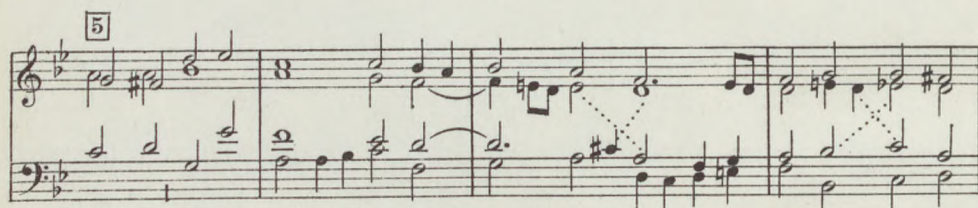
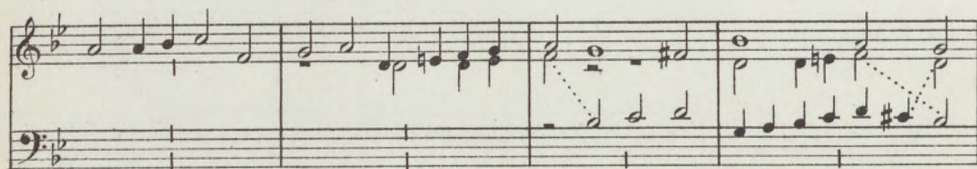


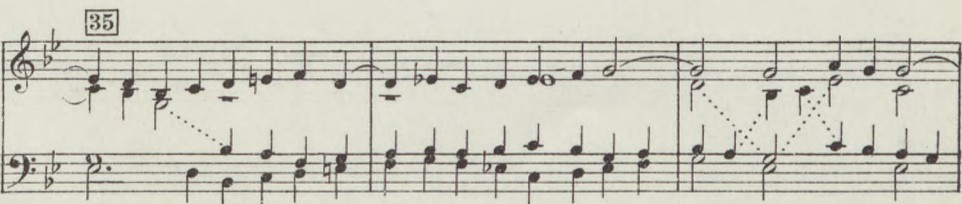
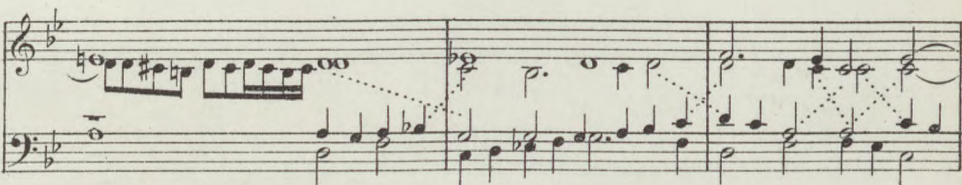
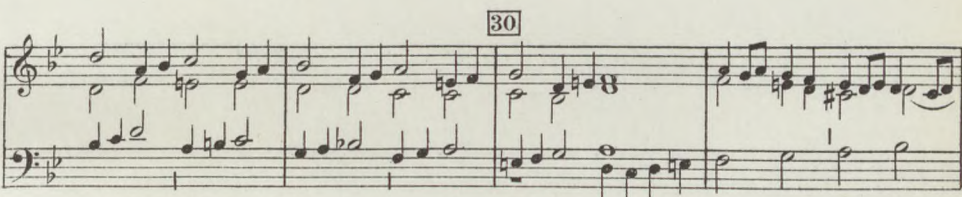
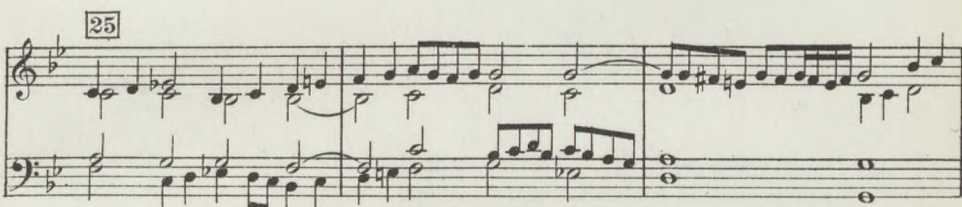
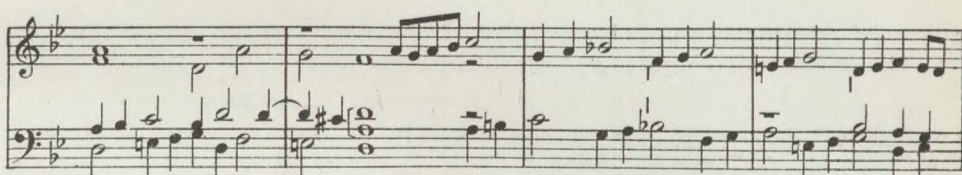
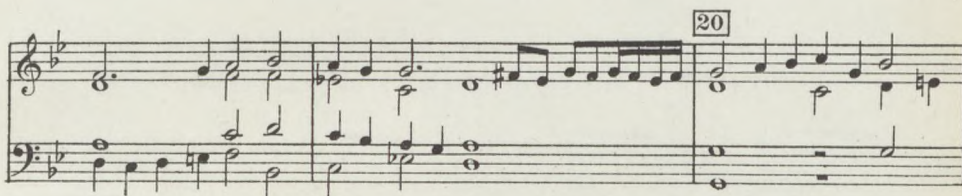
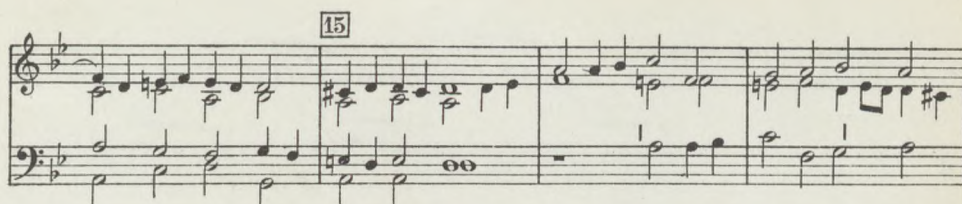
Seventh system of music, measures 19-21. Treble and bass staves. Treble staff has a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff has a bass clef and a key signature of two flats. Measure 19 contains a treble staff with a half note D7 and a bass staff with a half note D4. Measure 20 contains a treble staff with a half note E7 and a bass staff with a half note E4. Measure 21 contains a treble staff with a half note F7 and a bass staff with a half note F4. The system ends with a double bar line.

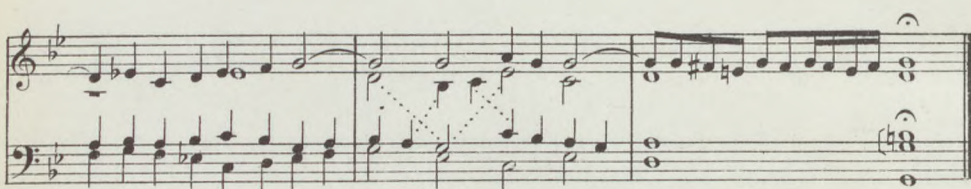
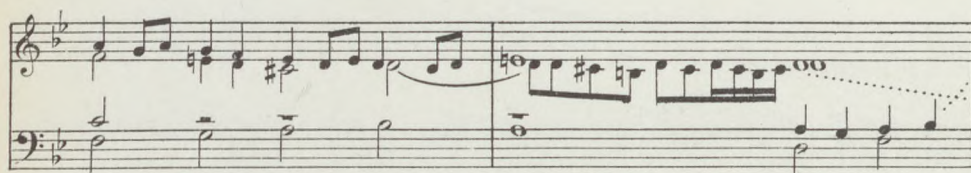
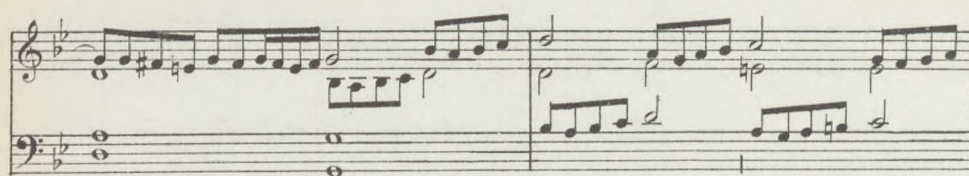




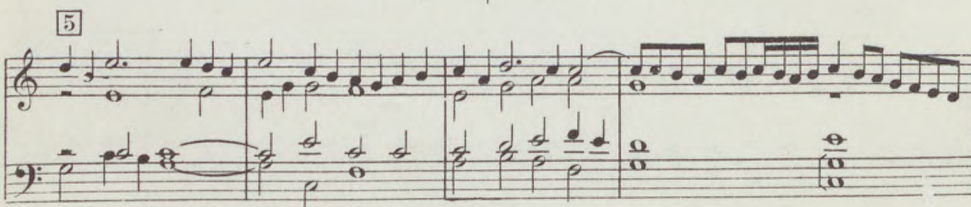
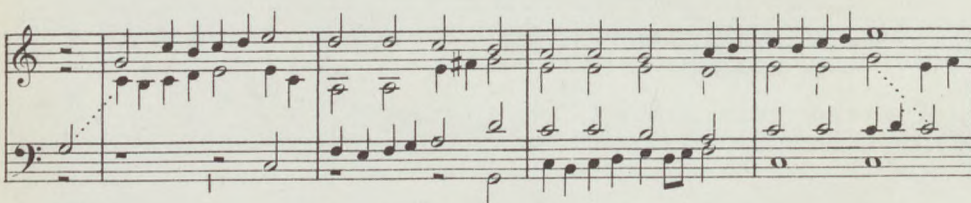
IX.

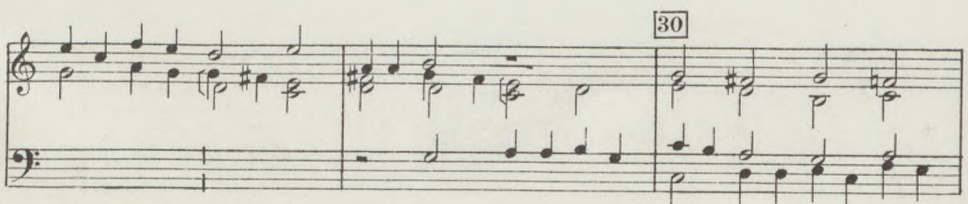
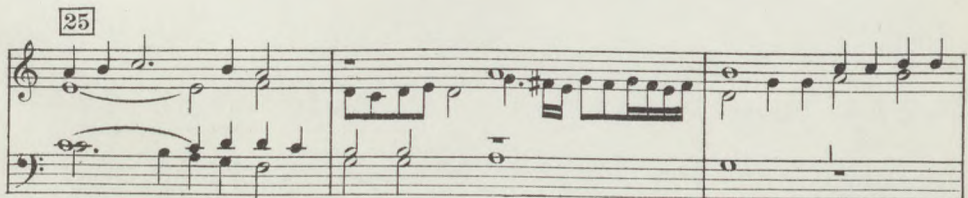
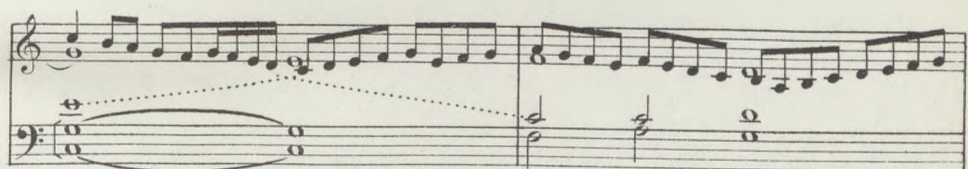
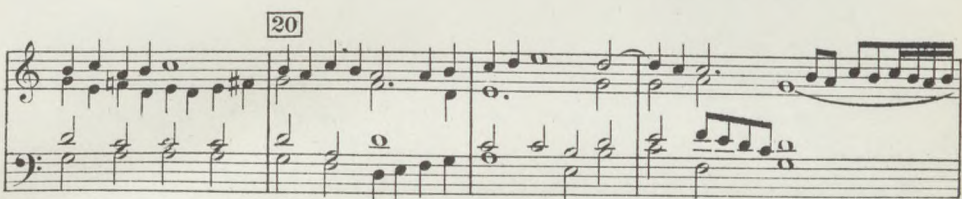
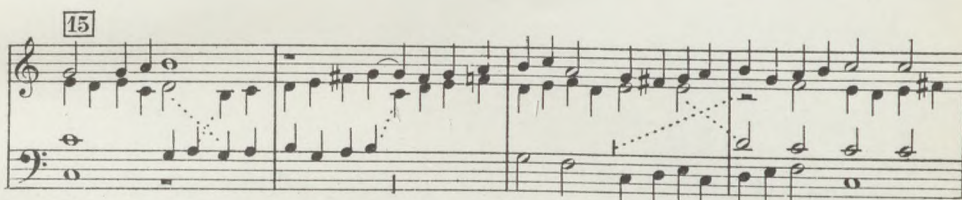
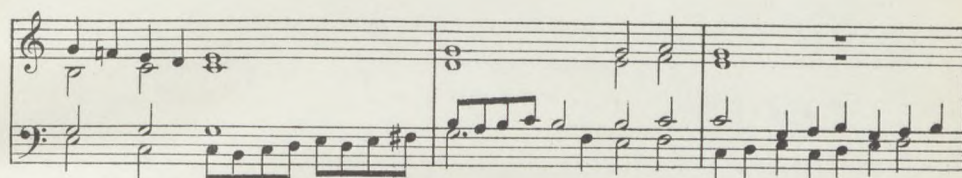
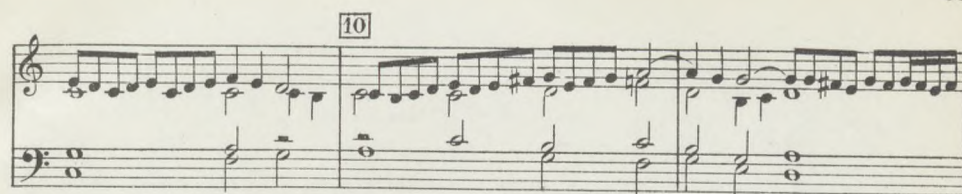


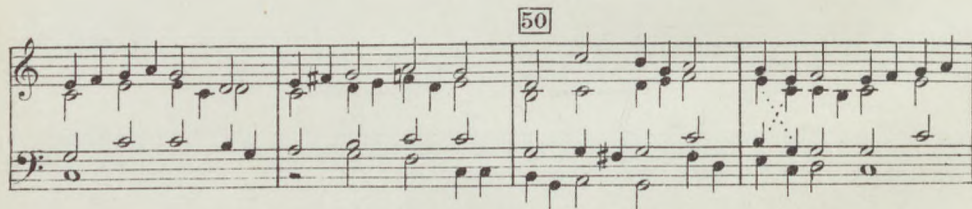
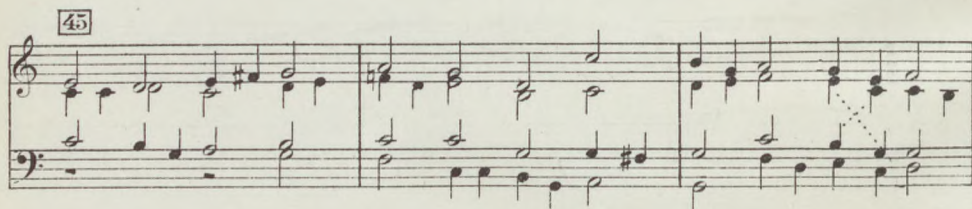
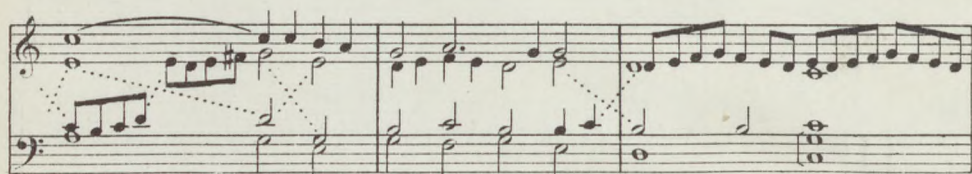
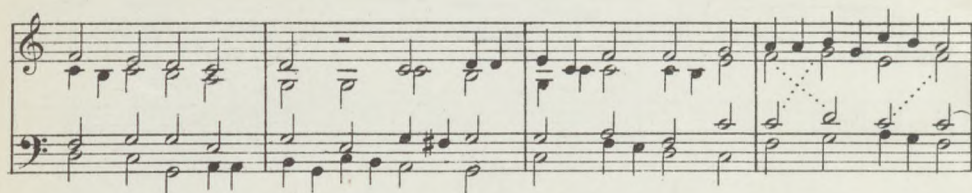


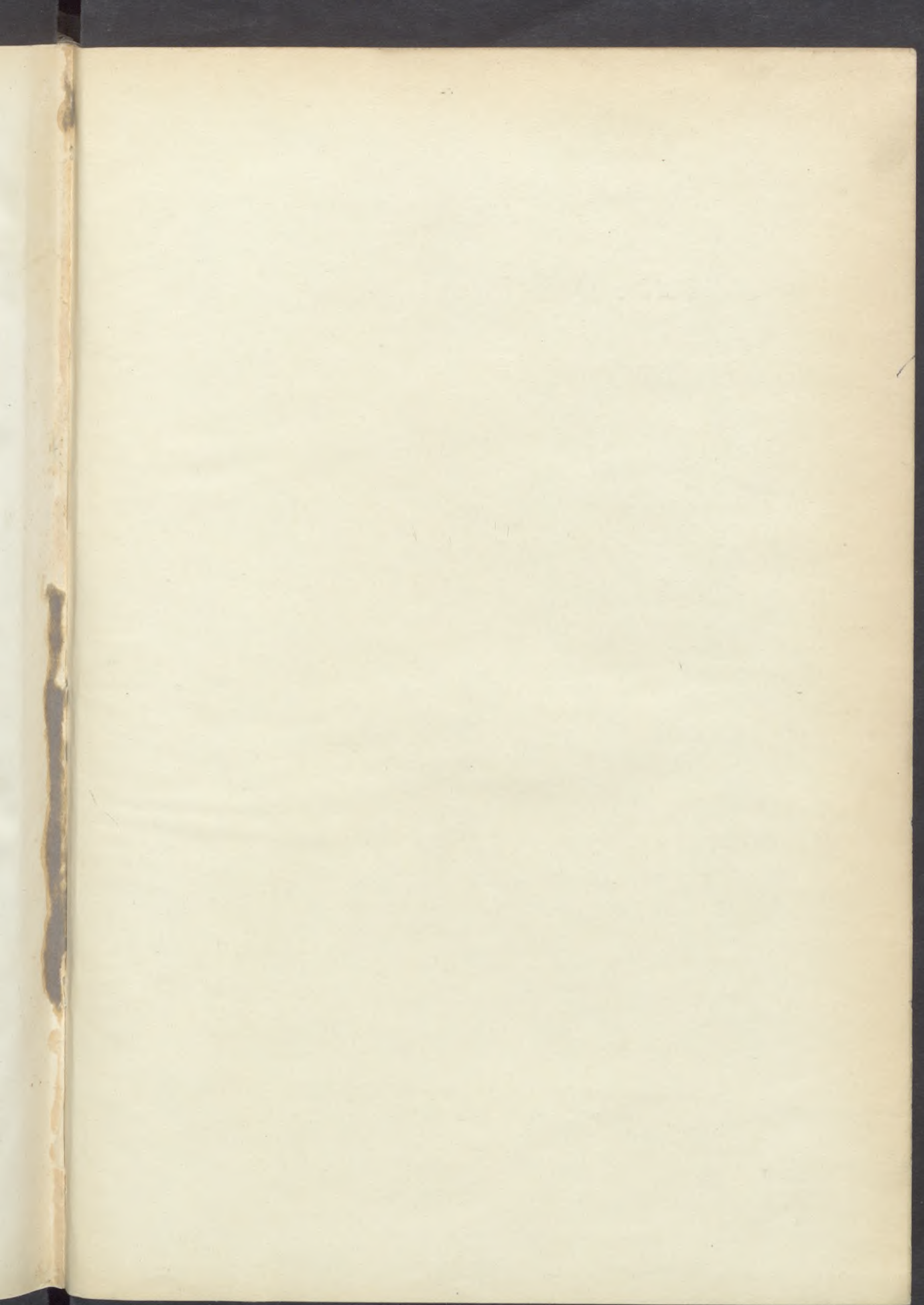


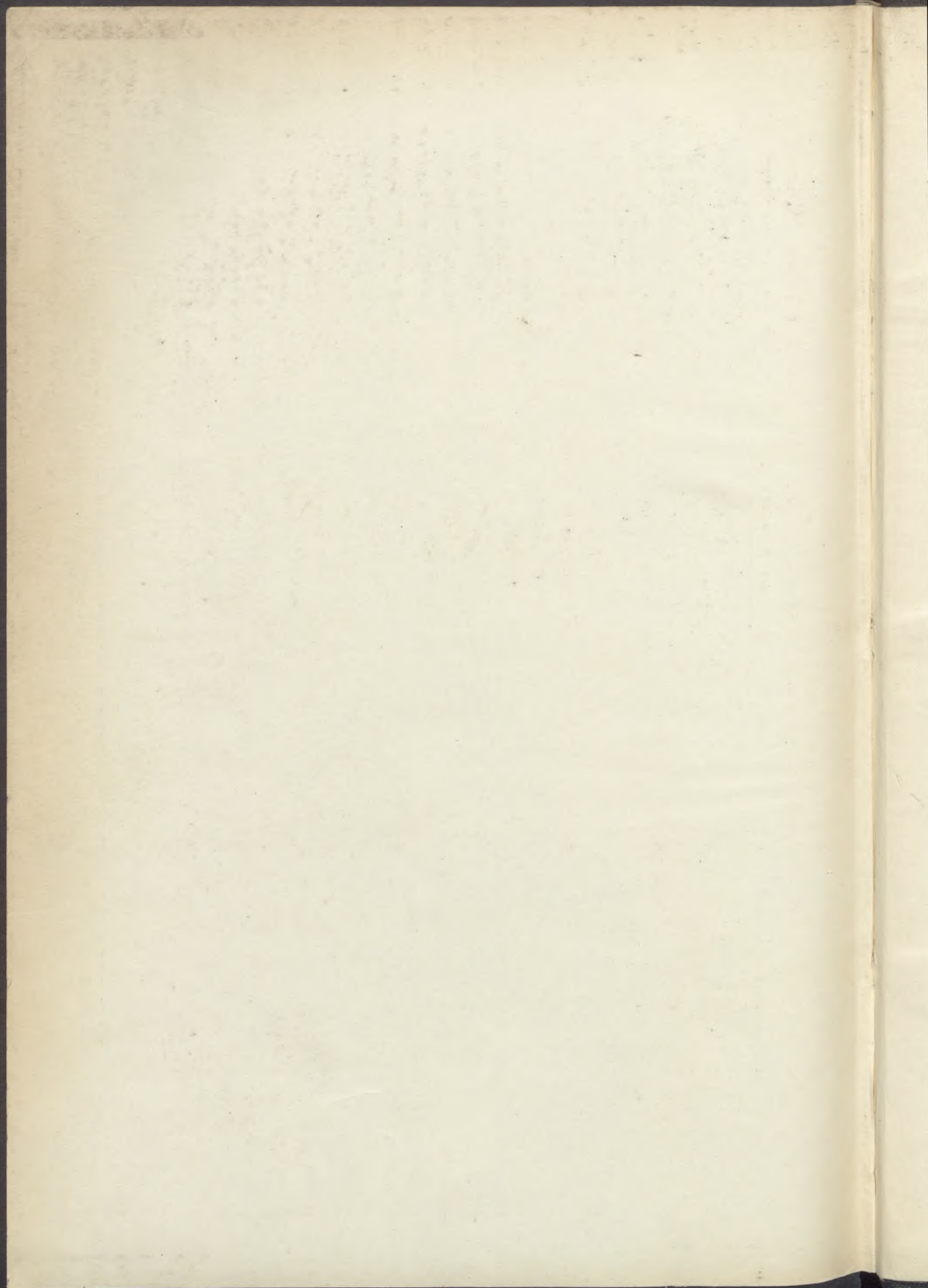
X.

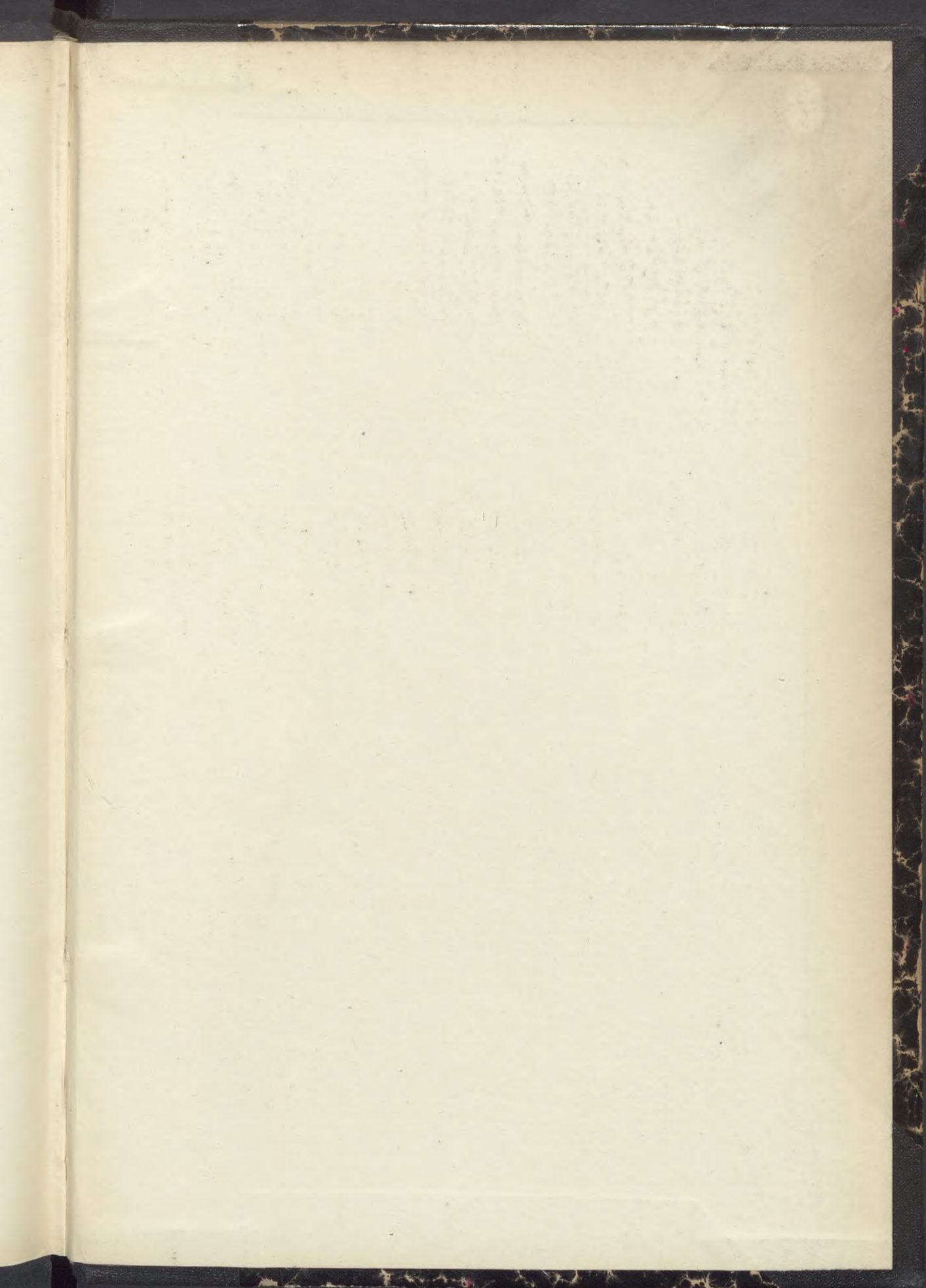


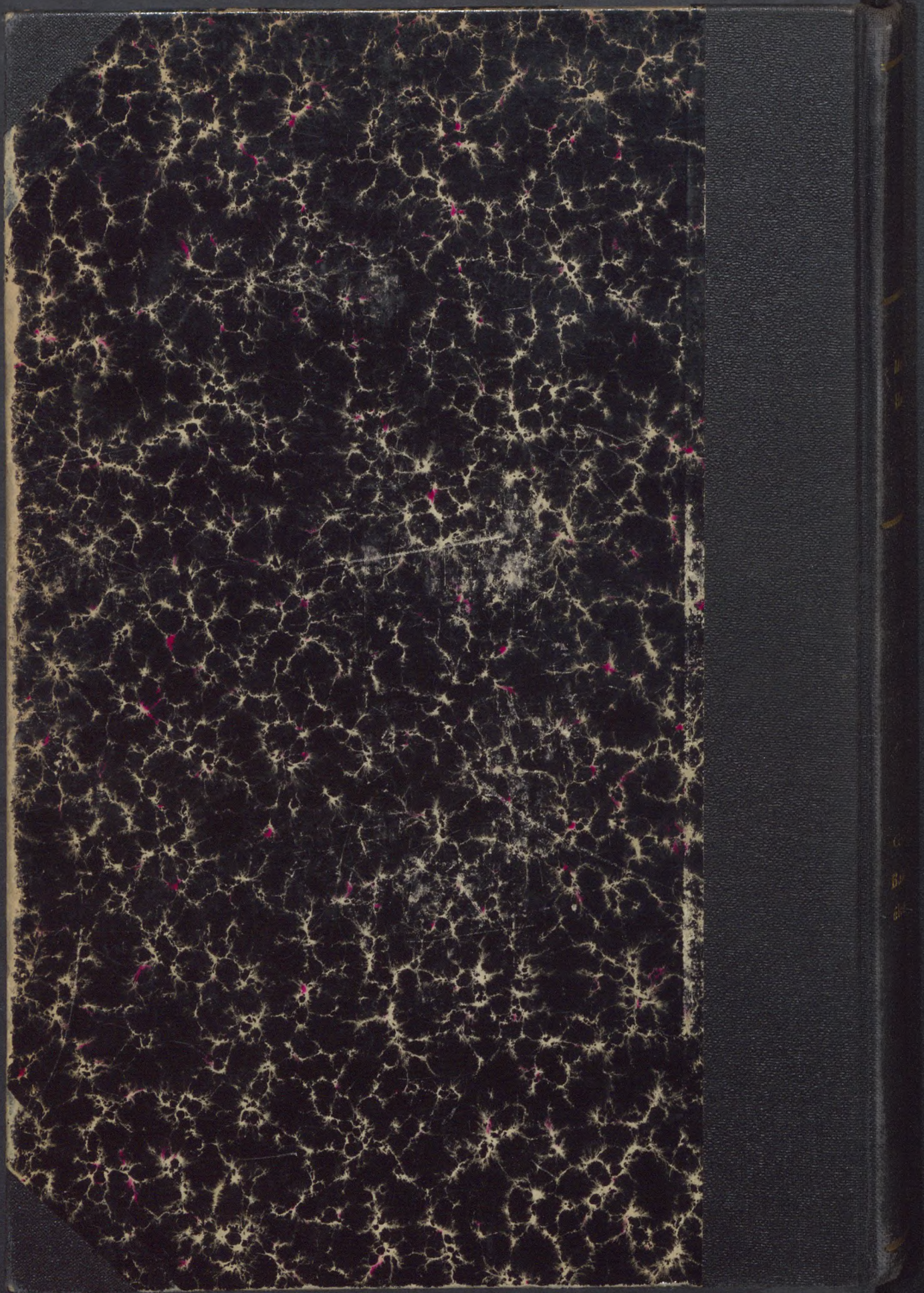












Musicologia
Hungarica
II

GOMBOSI
Bakfark Bálint
élete és művei

N. M.
