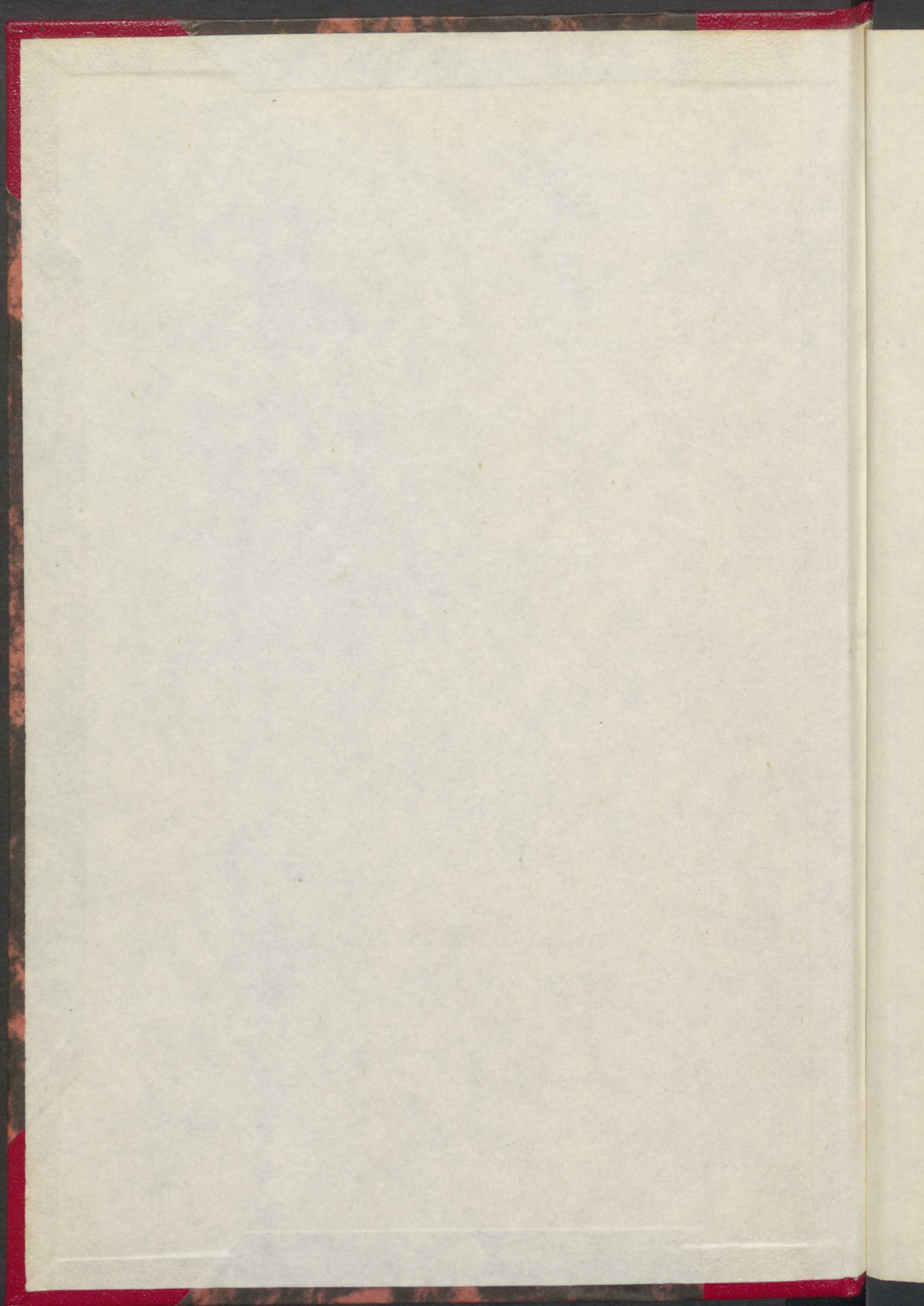
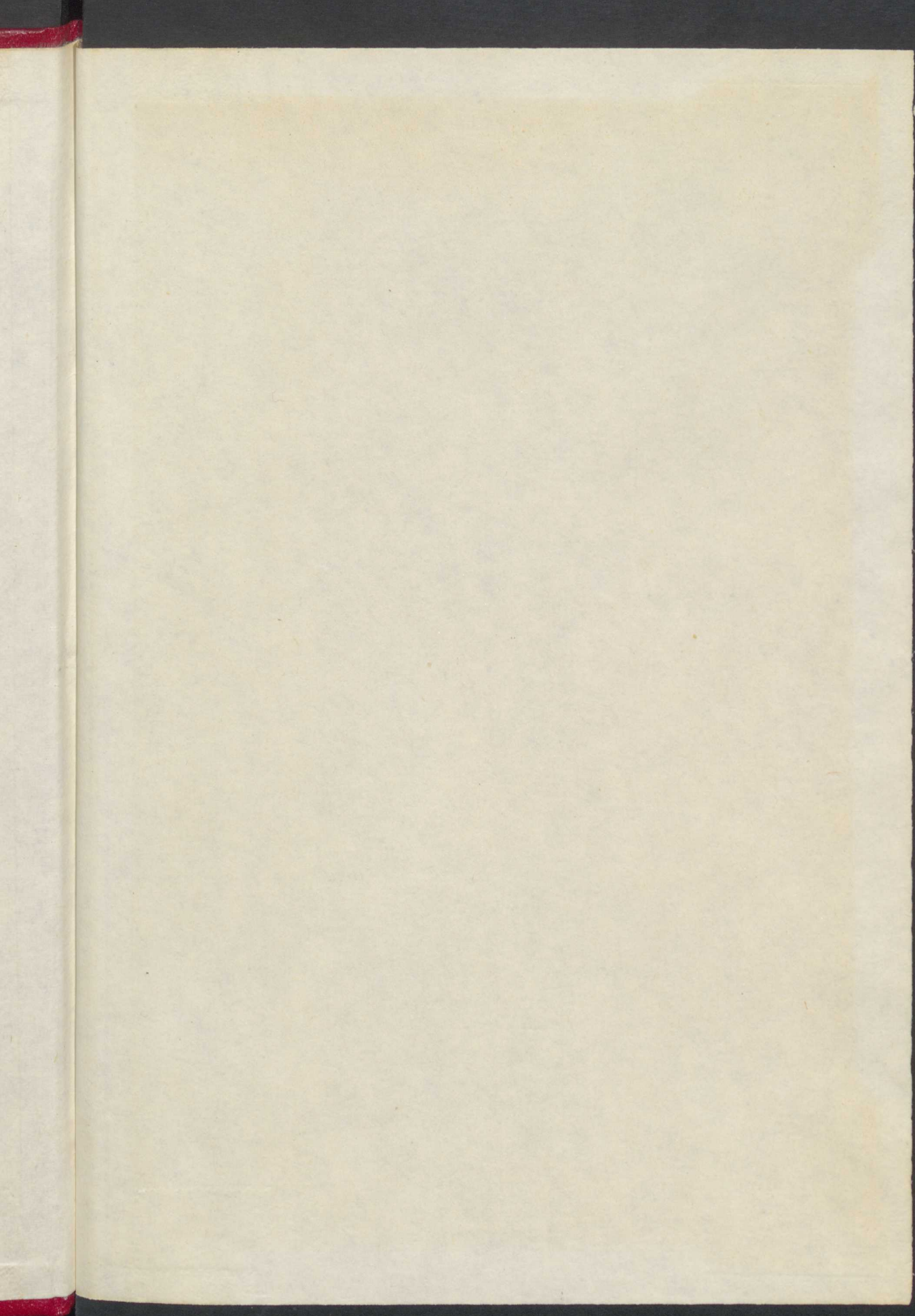
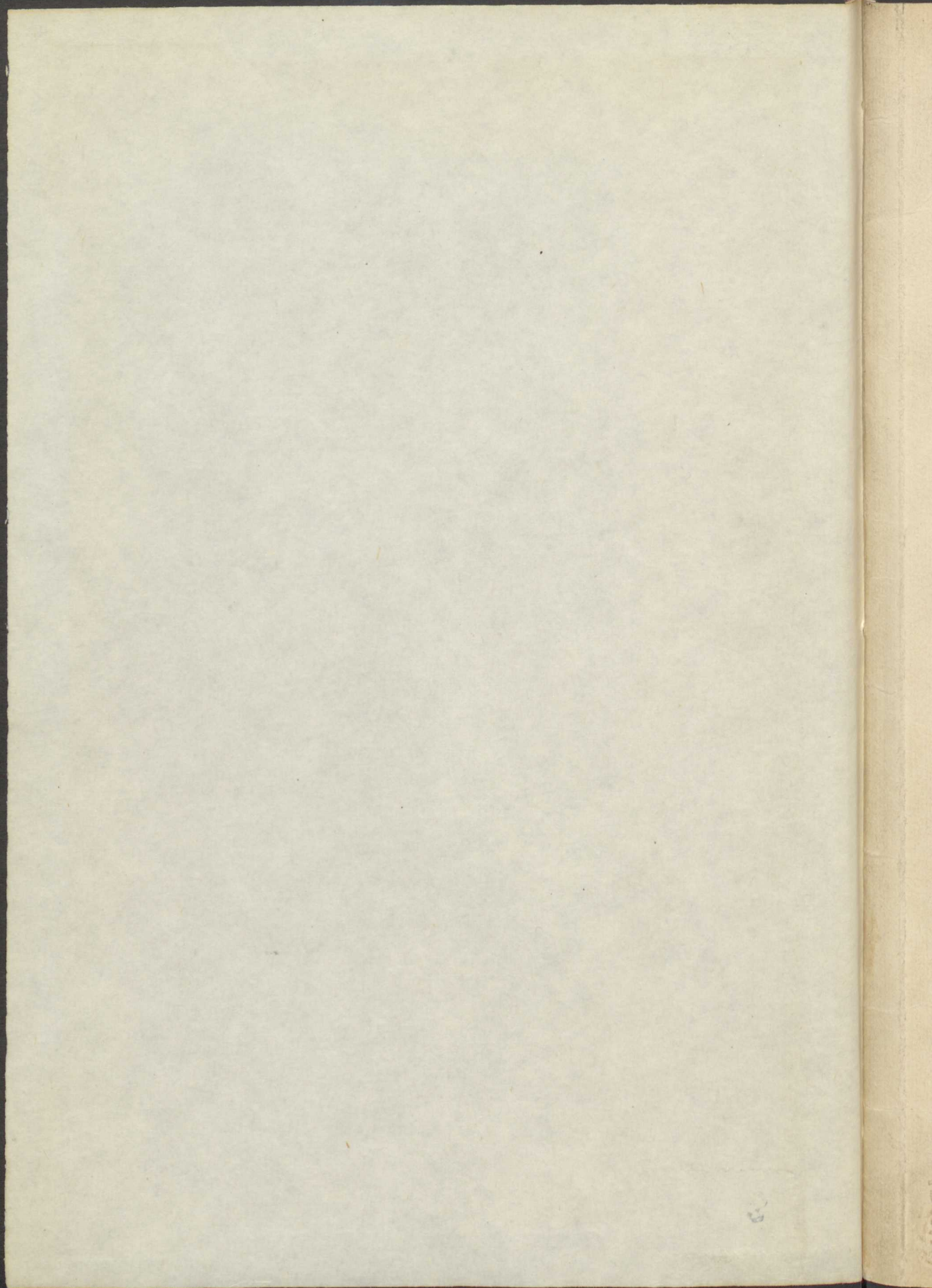


239.600

32K







239600

7-

OTTONE GOMBOSI

VITA MUSICALE
ALLA CORTE DI RE MATTIA

Eschato!

BUDAPEST
TIPOGRAFIA FRANKLIN
1929

877

CORVINA

RIVISTA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI
DELLA SOCIETÀ UNGHERESE-ITALIANA

MATTIA CORVINO

Diretta da

ALBERTO BERZEVICZY

e redatta da

TIBERIO GEREVICH E LUIGI ZAMBRA

Direzione e amministrazione:

BUDAPEST, I., Horthy Miklós-út 49

(presso il segretario dott. LUIGI ZAMBRA)

Due volumi all'anno, al prezzo di pengő 2·50 (Italia, lire 7·50) il volume. Gratis ai soci della Società «Mattia Corvino». I soci ordinari della società pagano per l'anno 1928/29 una quota di pengő 5; quelli fondatori una volta, una quota di pengő 40.

Per adesioni alla Società «Mattia Corvino», abbonamenti e per tutto ciò che si riferisce alla redazione e all'amministrazione della rivista «Corvina», rivolgersi alla segreteria della Società: Budapest, I., Horthy Miklós-út 49 (presso il segretario dott. Luigi Zambra).

877

25

OTTONE GOMBOSI

VITA MUSICALE
ALLA CORTE DI RE MATTIA



983

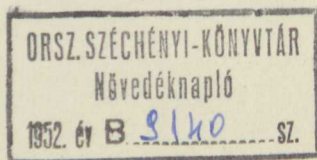
BUDAPEST
TIPOGRAFIA FRANKLIN
1929

6c 72

*Estratto dalla «Corvina»,
rivista della Società italo-ungherese «Mattia Corvino».
Volume XVII (gennaio—giugno 1929).*



239600



Da quando Desiderio Csánki¹ ed Alberto Berzeviczy² nei loro studi fondamentali sul tempo e sulla corte di re Mattia e della regina Beatrice raccolsero, in base alle fonti³ e agli atti diplomatici⁴ di quell'epoca, quei pochi dati che ci restano della ricca vita musicale d'allora, non venne fatto, specialmente da parte competente in materia di musica, alcun tentativo per approfondire ulteriormente — sfruttando il disponibile materiale di storia generale della musica e di studio delle fonti — le nostre cognizioni. Lodovico Főkövi nel 1900 si provò di darci un quadro della vita musicale della corte di re Mattia,⁵ ma questo suo tentativo si appoggia soltanto sul materiale d'archivio già conosciuto. Invece il risultato degli studi e delle ricerche particolari fatte da allora può servire quale base opportunissima per ritornare su questa questione e riprenderla in tutto il suo complesso.

Omettendo ora di pertrattare tutti quei rami e quelle maniere di musica e di musicare, nel cui riguardo Csánki e Berzeviczy hanno sfruttato, secondo possibilità, tutti i dati e dai quali non possiamo attendere notizie musicali più prossime (come p. e. per la musica degli tzigani, che era particolarmente cara al re e alla regina, oppure per le diverse specie di musiche all'aperto, musiche militari, fanfare solenni, ecc.), della vita musicale — o adoperando una determinazione più precisa: della vita musicale-artistica — della corte di Mattia possiamo senz'altro affermare ch'essa presenta il quadro caratteristico delle sfarzose corti italiane.

Anche i signori di Napoli, Roma, Firenze, Ferrara, Milano, Mantova raccolgono nello stesso modo intorno a sè i cantatori e i compositori della musica d'arte francese-fiamminga, i cantori e trovatori della musica italiana, cresciuta e nutrita da radici popolari. L'interesse personale per la musica, tanto del re, che della regina, — interesse che si può constatare leggendo la loro corrispondenza —, mette in piena luce anche l'alto livello della

musica, che del resto era in ogni modo assicurato dai mezzi materiali che stavano abbondantemente a loro disposizione. Allorquando si tratta di accaparrarsi un celebre musicista, non rimpiangono alcun sacrificio materiale, se anche rilevante e non risparmiano le espressioni della più fervida riconoscenza alla persona che ha proposto o intermediato l'acquisto. Eterno danno della scienza musicale e della storia della cultura ungherese, è che proprio per l'epoca di Mattia non ci sono rimasti i libri dei conti di corte, che ci avrebbero potuto fornire abbondanti dati sulle persone, sul numero dei cantanti e musicisti, sulla stima in cui erano tenuti, sui loro doveri, sulla quantità, qualità e modo d'acquisto del materiale di musica (note), anzi in molti casi anche sul modo come la musica veniva interpretata. Mancano le lettere informative sugli avvenimenti musicali dell'estero, lettere che erano d'uso presso le corti italiane, — ed è certo che la regina Beatrice era così bene informata appunto per mezzo di tali lettere. Così p. e. anche gli agenti di Ercole d'Este, duca di Ferrara, cognato di Beatrice, stanno costantemente in osservazione in tutti i più importanti centri: mandano relazioni sulle nuove opere ed anche le acquistano. È in questo modo che i libri del coro di Ferrara ci hanno conservato le più recenti messe ed i mottetti di Gaspar van Weerbecke, che lavorava a Milano, di Josquin des Prez e Heinrich Isaac, che abitavano a Firenze, o di Filippo Basiron. Anche l'impiego dei musicisti avviene per mezzo di questi agenti. È conosciuta per esempio la relazione mandata dall'agente fiorentino del duca Ercole su Josquin e su Isaac, come persone che possono venir prese in considerazione quali dirigenti del coro di Ferrara.⁶ In questa relazione l'agente fiorentino confronta le qualità artistiche dei due maestri e con meravigliosa perspicacia egli presente la futura grandezza in allora ancor appena germinante, del giovane Josquin e la sua superiorità in confronto ad Isaac, che in allora appariva artista di quasi maggior pregio.

Documenti di tal genere sull'organizzazione del coro, o forse meglio: dei cori di corte ungheresi, non ci sono rimasti. Ciò nonostante sappiamo che la coppia reale, per mezzo dei suoi rapporti di parentela, non risparmia fatiche per scritturare i migliori musicisti. Chi erano i maestri, che vissero qualche tempo alla corte, o furono al servizio della corte o la cui scritturazione fu progettata e pertrattata?

Dall'Italia vengono scritturati gli strumentalisti: i suonatori di viola, di chitarra, di liuto. Questi artisti sono gli instan-

cabili pionieri e preparatori di un nuovo stile che lentamente si fa strada; sono essi che di fronte alla regnante musica polifonica oltramontana vanno formando e fanno trionfare il popolare stile frottolesco, accordato, omofono, armonioso. Mantova, Firenze, Venezia sono i luoghi della prima fioritura: la grandiosa concezione del rinascimento di Lorenzo dei Medici costringe quasi i nuovi venuti maestri fiamminghi ad adottare e ad ingentilire il nuovo stile. I migliori della giovane generazione dei musicisti di quel tempo: Isaac, Agricola a Firenze, Josquin a Roma ed altrove, Obrecht a Ferrara iniziano lo sviluppo della frottola a madrigale, ne promuovono la maturazione a musica d'arte, d'altra parte introducono nella musica fiamminga-francese, che sostanzialmente può dirsi ancora completamente tarda-gotica, lo spirito e le forme del rinascimento.

È fuor di dubbio che i rappresentanti di quest'arte d'indirizzo nazionale sono quei suonatori di liuto, ai quali era tanto affezionata la regina Beatrice. Il 3 agosto dell'anno 1486 Cesare Valentini, agente del duca Ercole a Buda, scrive al suo signore che, se vuol fare cosa gratissima al re e alla regina, mandi a Buda il chitarrista Messer Petro ed alcuni suonatori di viola, perchè i sovrani si dilettono molto in simili cose. Nella stessa lettera Valentini parla dell'accoglienza che verrà fatta ad un musicista di nome Sandrachino, probabilmente anche lui suonatore di liuto o di viola, quando presso Segna porrà piede sul suolo ungherese.⁷ Tre mesi più tardi, il 4 novembre, Beatrice scrive dal campo («Datum in Terra Reze Ducatus Austriae, prope Felicia castra Regia») a sua sorella Eleonora, moglie del duca di Ferrara, pregandola di scritturare per lei Simonello de Todisco, che le è stato proposto e raccomandato da due musicisti della corte.⁸ Già l'intonazione supplichevole e sollecitatrice della lettera: «Pregamo Vostra Ill.ma Signoria per nostro amore, voglia usare diligentia in mandarcelo, perchè nuj amariammo assaj haverlo qua ali servitij nostri . . . ,»⁹ dimostra con evidenza quanta stima e considerazione godevano la musica e i musicisti. Simonello probabilmente non venne alla corte d'Ungheria; chè nel frattempo il duca Ercole vi mandò Messer Petro, il quale vi rimase a lungo e giunse a godere la speciale grazia della regina, tanto che questa, in una sua lettera datata da Vienna l'11 maggio 1488, si rivolge personalmente a sua sorella, pregandola di provvedere alla famiglia di Messer Petro, liquidando per la stessa il solito stipendio e le competenze di Petro, il quale — dice Beatrice — «mi ha dato gratis-

simo refrigerio in questa mia infirmità». ¹⁰ Messer Petro, secondo la testimonianza di questa lettera, fu per almeno un anno e mezzo chitarrista, rispettivamente suonatore di liuto alla corte della regina. Tinctoris nel suo libro intitolato *De inventione et usu musicae* parla di Messer Petro, come del più eccellente suonatore di liuto del suo tempo.

Tra gli organisti e i costruttori di organi va menzionato Messer Stefano, che nel 1483 ricevette dal re e dalla regina una lettera di raccomandazione per Lorenzo il Magnifico, e sul quale recentemente si sono scoperti nuovi dati. ¹¹ A Firenze invero meritava apprendere tanto la costruzione di organi, quanto l'arte stessa del suonar l'organo. Gli organisti della corte di Lorenzo dei Medici e del duomo di Santa Maria del Fiore erano scelti tra i più eccellenti maestri di quest'istrumento. Antonio Squarcialupi, che fu sepolto nel duomo di Firenze, ebbe l'onore speciale di aver incisa sul suo sepolcro, sotto al busto scolpito da Benedetto da Majano, un'epigrafe dettata da Lorenzo dei Medici. Tutti i poeti umanisti della corte di Lorenzo avevano concorso per quest'epigrafe e le loro composizioni ci sono rimaste nelle pagine d'introduzione d'uno dei codici di Squarcialupi. Qui troviamo versi di Lorenzo il Magnifico, di Gentile Becchi, vescovo d'Arezzo, di Angelo Poliziano, Bartolomeo Scala, Michele Merulli, Naldo Naldi, Bartolomeo Rigoli, Lippo Brandolini, Francisco Ghiacceti, Bartolomeo Paccio, Marcello Virgilio, Michele Divi, le prose di Lorenzo il Magnifico e di Marsilio Ficino, ¹² che esaltano con ammirazione ed encomio l'arte di questo grande musico. Lorenzo pone la massima cura nella scelta del successore di Squarcialupi: si rivolge a tale scopo direttamente al protomastro della musica di quel tempo, a Guillaume Dufay († 1476 a Cambrai). Probabilmente in tal modo sorse nella questione dell'organista quello stretto nesso tra Cambrai e Firenze, ch'ebbe per risultato che intorno al 1480 il posto lasciato vacante dallo Squarcialupi fu occupato da Heinrich Isaac. Nel 1483 Isaac era ancora l'organista di corte ed il preferito compositore di musica di Lorenzo e per desiderio ed incarico del suo signore egli musicò i suoi canti carnevaleschi e le canzoni di maggio, i primi ricordi artistici-musicali dello stile popolare italiano.

Del resto i costruttori d'organi della corte di Mattia fabbricavano degli strumenti ottimi. Nyáry, Csánki e Berzeviczy fanno menzione di diversi strumenti: così dell'organo dalle canne d'argento nella cappella di Visegrád, ¹³ di quel magnifico strumento

che più tardi fu portato a Venezia,¹⁴ d'un organo che andò poi a finire a Padova.¹⁵ Beatrice, insieme al suo coro, porta sempre con sé anche il suo organo, così nel 1483 lo prende seco da Presburgo a Hainburg.¹⁶ Nel 1483 dunque stava certamente al servizio di Beatrice anche un organista e questi non poteva esser altri che quell'italiano messer Daniele, il quale deve esser morto prima del 26 settembre 1489, nel qual giorno cioè Beltrando Constabile, persona di fiducia e familiare del duca di Ferrara, in nome di Beatrice prega il suo signore di mandare il suo musico Zohane (Giovanni) Martino alla corte del principe austriaco Sigismondo per indurre messer Paolo — poichè messer Daniele era morto — ad entrare al servizio di Beatrice.¹⁷ Due giorni più tardi la stessa Beatrice scrive ad Ercole di esser stata informata che messer Paolo, «uno egregio Organista», verrebbe volentieri al suo servizio, ed essa vorrebbe in ogni modo in luogo del suo organista morto, «el quale era gran organista», procurarsene un altro. Prega dunque Ercole di accordarsi con messer Paolo per uno stipendio equamente moderato, perchè essa ha urgente bisogno di lui.¹⁸ Il 20 novembre Beatrice accusa ricevuta della lettera di Ercole, secondo la quale il duca ebbe la cortesia d'intervenire nell'affare della scritturazione di messer Paolo, organista del principe d'Austria. Beatrice si dice molto riconoscente al cognato e moltissimo s'attende dal nuovo organista, del quale ha sentito dire che è un eccellente e grande maestro della sua arte.¹⁹ A questa lettera Ercole rispose il 24 dicembre. Messer Paolo, secondo le informazioni e le sicure notizie fornite da Don Joan Martino, cantante di Ercole, si trova presentemente presso il re Massimiliano: ma non appena sarà ritornato alla corte del principe d'Austria, Ercole manderà da lui il suo cantante, come desidera la regina, — e con riguardo ai rapporti di intimità e di buona amicizia esistenti tra messer Paolo ed il cantante, spera che quest'ultimo riuscirà ad ottenere un buon risultato.²⁰ Csánki è dell'opinione che messer Paolo probabilmente non sia venuto neanche più tardi in Ungheria; e veramente risulta che messer Paolo, il quale altri non è che Paul Hofhaymer, il più grande artista d'organo del suo tempo ed uno dei più rilevanti maestri del canto corale tedesco, rimase sino alla fine della sua vita persona fedele e cara al re ed imperatore Massimiliano, e con l'Ungheria venne in contatto diretto una sola volta, quando cioè nel 1515 furono celebrati a Vienna i fidanzamenti del principe ereditario ungherese Lodovico, colla principessa austriaca Maria, e in pari tempo del principe Ferdinando con la

principessa ungherese Anna. Il re Vladislao II lo ricompensò per la bella musica da lui fatta, creandolo cavaliere. Hofhaymer da quel tempo non trascura mai di usare questo suo titolo: già nel 1516 in diversi atti rilasciati ad Augsburg egli figura come «Ritter, Kaiserl. Organist» (Cavaliere, organista imperiale).

Chi è quel Giovanni Martino, che il duca di Ferrara aveva mandato, come suo buon amico, da Hofhaymer? Certo non si può trattare d'altri che di quel misterioso Johannes Martini, che alcuni ritengono fiammingo, nato, secondo le «Res Flandricae» di Jacob Meyer (Brügge, 1531, IV, 43) ad Armentières, altri italiano, altri infine, tra i quali anche Riemann, affermano essere identico con Johannes Okeghem, perchè Okeghem era il «tesoriere» dell'abbazia di San Martino a Tours. È un fatto che le opere di Martini ci restarono quasi esclusivamente in codici italiani, specialmente a Firenze e a Roma,²¹ ma la loro struttura rivela la scuola fiamminga e tradisce questa origine anche la circostanza ch'egli adopera latinamente il suo nome di famiglia nel genitivo. Oltre al soggiorno del Martini a Ferrara, sappiamo ancora d'un suo soggiorno a Mantova e a Milano (intorno al 1474).²²

Beatrice dunque non riuscì ad acquistarsi Hofhaymer neanche coll'intervento del duca Ercole e di Giovanni Martino — e non sappiamo se in sua vece qualche altro organista sia entrato al servizio della corte ungherese. La vita agitata della corte e l'improvvisa morte di Mattia posero fine anche a molti bei progetti artistici.

Il medesimo amore e la stessa prontezza di sacrificio, con cui il re e la regina curano gli affari che si riferiscono ai suonatori di liuto e agli organisti, li guidano pure nell'organizzazione e nel perfezionamento artistico del coro o dei cori. Mattia con giusto orgoglio si poteva vantare del suo coro, che degnamente avrebbe potuto competere anche col coro di papa Sisto, formato esclusivamente da musicisti illustri. Già in occasione delle nozze e dell'incoronazione di Beatrice (dicembre 1476), lo straordinario valore del coro reale fece tanta impressione, che tutte e tre le nostre fonti di quel tempo ne parlano con quasi unanime entusiasmo ed encomio.²³ Una di queste fonti ci aiuta a formulare qualche deduzione approssimativa sulle opere eseguite, notando che il coro cooperò «mit französisch gesetztem Gesang». Questo canto composto alla maniera francese, nello stile tardo-gotico fiammingo-francese-borgognone, era allora di moda in tutto il mondo, specialmente nella musica ecclesiastica, e forse soltanto

la Germania produce, in proporzioni minime, della musica ecclesiastica nazionale, però anche questa sotto l'influenza fiamminga-francese. Sappiamo anche che la «chanson» francese compenetra persino la produzione di canti tedeschi di carattere assolutamente locale.²⁴ Il coro del re figura anche in occasione dell'incontro di Mattia e di Vladislao a Iglau (Igló) nel 1486: nella messa ed al banchetto solenne del 3 settembre esso coro fornì la musica ecclesiastica e profana, producendo un infinito godimento a tutti gli intervenuti.²⁵ Il più prezioso attestato circa la bontà del coro del re non è stato dato da queste cronache e relazioni, bensì dal nunzio apostolico, il vescovo di Castella, il quale in una sua lettera del 1483 fa il già menzionato confronto col coro papale ed esprime con parole di vivo entusiasmo la sua meraviglia e la sua ammirazione.²⁶ Possiamo anche leggere nella sua lettera come l'alto clero e la nobiltà della corte fossero compenetrati dalla mistica bellezza di questa musica. La cultura del rinascimento era in Mattia non soltanto una tendenza isolata d'una natura privilegiata, ma poteva appoggiarsi su uno strato sociale che nutriva i medesimi sentimenti e tra circostanze più favorevoli avrebbe forse potuto conseguire che questa cultura prendesse radici più profonde e si magiarizzasse. Che bella prospettiva! È lo stesso concetto che abbiamo potuto già rilevare in Lorenzo il Magnifico, il quale con la scienza dei maestri oltramontani rende feconda e produttiva la musica popolare italiana.

Del coro di Mattia non abbiamo nozioni più precise. Per disavventura quest'epoca più splendida della cultura musicale ungherese è coperta dalla più densa nebbia. Per molto tempo non ci è stato noto che il nome d'un unico cantante: intendo parlare di quel tal Giovanni Bisth, per il cui proscioglimento dal voto sacerdotale re Mattia nel 1489 si era rivolto direttamente al papa. Messer Giovanni avrebbe desiderato di contrarre matrimonio e nel conseguimento di questo suo desiderio egli trovò un valido appoggio nel suo signore, che lo stimava straordinariamente come cantante e compositore di musica, e lo aveva molto caro²⁷ anche per le altre sue buone qualità. Della soluzione di questa questione non abbiamo alcun dato, come purtroppo manchiamo assolutamente di notizie riferentisi alla vita ed all'attività musicale di Giovanni Bisth.

Sono trascorsi appena due anni da quando Pirro, l'illustre professore della Sorbonne, rivedendo ancora una volta il ma-

teriale già tante volte esaminato dell'archivio di Cambrai, portò alquanto luce sulla vita di alcuni maestri fiamminghi-francesi meno conosciuti. Queste stelle di secondo ordine sono i veri propugnatori e diffusori della cultura musicale. Tra essi vi furono alcuni, dei quali risultò che ebbero rapporti con l'Ungheria, rispettivamente con la corte di Mattia.²⁸ Mi limito a menzionare quel tale Jean Cornuel, vicario di Cambrai, il quale dopo esser stato nel 1466—68 nel coro della basilica di San Pietro a Roma, e dal luglio del 1474 tra i cantanti della corte degli Sforza a Milano, dal 1° di maggio del 1475 svolge la sua attività artistica a Cambrai. Il «régime» in versi dedicatogli da Jean Molinet menziona un suo viaggio in Ungheria. Alla fine del 1485 egli si reca in Germania, dal padre del principe Massimiliano, l'imperatore Federico, e in quest'occasione, sempre secondo Molinet, egli porta seco un coro, i cui membri precedentemente erano stati al servizio della corte del re d'Ungheria. Il direttore del coro era Nicolas Mahioul (Hesdin) canonico di Cambrai, ed uno dei cantanti del coro era Rogier de Lignoquercu, già cantore del papa (1479—83), nel cui lascito più tardi furono trovate monete ungheresi. Pirro ritiene che Cornuel-Verieust s'insediò a Buda dietro proposta d'uno di questi cantanti. Nei documenti di Cambrai il nome di Cornuel non figura dal 10 aprile 1486 all' 11 luglio 1488: in questo spazio di tempo deve essersi effettuato il suo viaggio e il suo soggiorno a Buda. Quanto tempo sia durata qui la sua attività, non lo sappiamo. Non sappiamo finora nemmeno se Mattia avesse relazioni dirette con Cambrai, questo grande «reservoir» di cori per le corti europee, il che però, dati i suoi vasti progetti ed atti diplomatici, è giustamente presumibile, — o se, come più tardi Beatrice, anch'egli scritturasse dall'Italia i cantanti fiamminghi-francesi colà stabiliti.

Dopo ciò sorge spontanea anche la domanda, se l'amore per la musica, la prontezza di sacrificii di Mattia e l'eccellenza del suo coro non debbano esser attribuiti all'influenza di Beatrice? Chè è veramente la regina quella che non trascura corrispondenze, fatiche, sacrifici, quando si tratta di buona musica; è la regina che, tra loro due, ebbe una più profonda educazione musicale²⁹ e i cui musicisti e cantanti ci sono assai meglio noti.

In tutt'e due queste questioni porta alquanto luce un dato che sinora non fu debitamente apprezzato. Alexander Agricola, l'illustre compositore di musica d'origine tedesca, che aveva studiato a Parigi presso Okeghem, venne giovane ancora a Firenze,

dove nel 1470 si ammogliò; poco dopo divenne cantante della Corte degli Sforza a Milano. Che questo cambiamento di residenza avvenne prima del 1472, lo prova una lettera di raccomandazione, indirizzata dal duca il 29 dicembre 1471 a Mattia Corvino e al principe bavarese Lodovico, nell'interesse di Pietro da Vienna, parente di Alexander Agricola, «cantoris nostri».³⁰ Chi sia stato questo Pietro, non lo sappiamo. Con riguardo all'origine tedesca di Agricola, lo supporremmo piuttosto viennese, ma è anche possibile che tra loro non vi fosse una parentela nel senso stretto della parola, ma soltanto un rapporto di affinità o cognazione, nel qual caso non sarebbe esclusa la sua origine francese. Per noi questo dato è prezioso ed importante, inquantochè da esso risulta che il duca di Milano già nel 1471 non sa offrire dietro preghiera del suo cantore preferito un posto migliore della corte di Mattia. Naturalmente dell'impiego di Pietro non ci è rimasto nessun documento.

Molto meglio siamo informati circa il coro della regina Beatrice, ciò che dobbiamo in primo luogo alla sua corrispondenza con la coppia ducale di Ferrara, conservata a Modena. Così ci è rimasta la memoria di quel tale cantante francese chiamato Mecchino, per mezzo del quale Beatrice, secondo la sua lettera datata da Buda il 6 marzo 1486, ricevette una lettera da Eleonora, duchessa di Ferrara.³¹ Così pure viene menzionato il «cantore francese», che altri non può essere che Mecchino, dal duca Ercole in una lettera diretta il 7 giugno 1486 al suo agente di Buda, Cesare Valentini, e precisamente come la persona da cui recentemente udì notizie di Buda.³² Mecchino adunque, che Beatrice chiama il «nostro Musico», era stato mandato in missione a Ferrara, e crediamo di non sbagliarci, se cerchiamo lo scopo del suo viaggio nella ricerca e scritturazione di cantanti. Se il suo viaggio abbia apportato poi un buon risultato, non lo sappiamo, ma Beatrice già il 22 aprile dell'anno seguente manda da Embfurt — per mezzo di Eleonora — una lettera urgente al suo cortigiano Francisco Pallude, in viaggio verso Roma, inoltre, per maggior sicurezza, una al suo sarto, messer Simone, ed una anche alla banca Garzoni di Venezia, incaricandoli di scritturare certi cantori che verrebbero volentieri nel suo coro.³³ Il 17 maggio Eleonora risponde di aver fatto recapitare le lettere³⁴ e il 30 aprile del 1488 comunica che Pallude aveva agito secondo l'ordine ricevuto e che i cantori avevano promesso di andare da Beatrice.³⁵

Ed è certo che vi potevano andar volontieri, perchè Beatrice trattava veramente con munificenza i suoi cantori. Il suo musico di nome Giorgio ricevette nel 1487 cento fiorini d'oro,³⁶ e per le paghe dei componenti il coro nel 1490 furono adoperati 835 fiorini dai redditi delle miniere.³⁷ Se prendiamo in considerazione che, secondo il già menzionato documento di Presburgo, il coro di Beatrice era composto da 13 membri,³⁸ il che corrisponde al numero normale dei cori di quel tempo, ad ogni singolo cantante, oltre all'alloggio e vitto, che erano competenze in natura, toccavano in media più di 64 fiorini. Se aggiungiamo a ciò che Beatrice il 4 marzo 1488 manda da Vienna al suo fratello minore Ippolito, arcivescovo di Esztergom, un cantante maestro di canto che «serà multo utile et necessario in un loco tale et fara bon fructo» e a quest'uomo promette, oltre l'alloggio e il vitto 50 ducati all'anno,³⁹ inoltre se prendiamo in considerazione che la paga dell'organista della cattedrale di Sant'Adalberto ad Esztergom era in quello stesso tempo solamente di 24 fiorini all'anno,⁴⁰ possiamo concludere che la regina pagava straordinariamente bene i suoi cantanti.

Chi era il dirigente di questo coro così eccellentemente organizzato, scelto con cura e bene retribuito? Berzeviczy da una lettera di Pietro Váradi, arcivescovo di Kalocsa, nella quale questi sollecitando la sua nomina a cardinale, con vera spiritosità umanista si richiama a Johannes Tinctoris, il sovrano della teoria musicale che per lungo tempo svolse la sua attività artistica a Napoli, — deduce che questa carica era coperta da Tinctoris.⁴¹ Questa supposizione però non è appoggiata da alcun fatto concreto. Il nome e la fama di Tinctoris erano così grandi, che Pietro Váradi, questo prelato di eminente cultura che era stato molte volte in Italia, poteva benissimo conoscere lui e la sua attività, tanto più perchè la relazione di Tinctoris con Beatrice e con la corte ungherese è evidente.

Johannes Tinctoris, nato circa il 1446 a Poperinghe nella Flandria, intorno al 1475 divenne primo-dirigente del coro della corte di Napoli (capellanus major). Da questo tempo data il suo lavoro intitolato: *Terminorum musicae diffinitorium*, ch'egli dedica a Beatrice. Non sappiamo se Tinctoris si occupò dell'educazione musicale di Beatrice: è un fatto però che in quel tempo Napoli era un vero Eldorado per i musici e teoretici musicali dell'Olanda, e la sua università poteva concorrere in questo riguardo anche con quella di Bologna. Si potrebbe parlare sia di Bernard

Hyaert, sia di Guillaume Guarnier altrettanto come di Tinctoris, il quale era abbastanza occupato con la sua attività ordinaria — attività di dirigente del coro ed attività teoretica. È innegabile però che l'intonazione e lo scopo del «Diffinitorium», di questa prima enciclopedia musicale, sono caratteristiche per una certa tendenza pedagogica, per uno sforzo costante ad esser facilmente compreso. Che quest'opera del Tinctoris fu pubblicata verso il 1475, è un fatto dimostrato irrefutabilmente da Fétis.⁴² È certo che con questa dedica non cessarono le relazioni tra Beatrice e Tinctoris, anzi si approfondirono ancor meglio, ma Tinctoris sino al 1487, quando cioè il suo signore lo mandò al di là delle Alpi, in Francia ed in Olanda, per scritturare dei cantori, non abbandonò Napoli. Da questo viaggio però non ritornò più, ma occupò il suo stallo di canonico a Nivelles, dove anche morì nei primi giorni d'ottobre del 1511.

Tinctoris poteva tanto meno essere dirigente del coro alla corte di Beatrice, inquantochè secondo afferma egli stesso, questa carica era occupata da un altro. Vale a dire, egli dedicò la sua dissertazione *De inventione et usu*, la quale del resto altro non è che il sunto d'una sua opera andata perduta, a Johannes Stokhem, direttore d'orchestra della regina ungherese. Dalla dedica risapiamo che Stokhem aveva scritto dall'Ungheria a Tinctoris chiedendogli le sue nuove opere. Tinctoris gli comunica che da quando si sono separati a Lüttich (Liège), egli ha terminato il suo grande lavoro, di cui gli manda in saggio alquanti capitoli. Quest'opera, che evidentemente fu scritta diversi anni prima della sua pubblicazione per le stampe, fu terminata dopo la battaglia di Otranto (1481) menzionata nel suo libro IV.⁴³ Stokhem nel 1487 si trova tra i cantanti della corte papale, ma questo suo impiego fu soltanto transitorio. Non ci è noto ch'egli abbia avuto altri impieghi. Il nesso sussistente tra le corti di Napoli e di Buda fa apparire probabile che Stokhem, su proposta di Tinctoris, venne a Buda forse immediatamente dopo la venuta di Beatrice, in nessun caso però molto più tardi. Nulla sappiamo d'un suo soggiorno a Napoli, ma Tinctoris mantenne non solo con lui il nesso patrio, la cui origine non si può posporre al 1475 (il comune soggiorno a Liegi, menzionato nella dedica, nonostante l'espressione «Neapolim regressus sum», non si può riferire ad un tempo posteriore, sino a tanto che una sua visita in patria non possa esser provata con altri dati; Tinctoris da Liegi, ove era divenuto «magister artium», si scritturò a Napoli), ma più volte dedicò dei lavori anche a mu-

sici, coi quali poteva aver fatto conoscenza soltanto prima del 1475. Per quanto riguarda Johannes Okeghem, che portava il titolo di «sovrano della musica» ed era il direttore d'orchestra del re di Francia,⁴⁴ e Antoine Busnois, il direttore d'orchestra del principe di Borgogna Carlo il Temerario, — i due più grandi musicisti del loro tempo, non era nemmeno necessario ch'egli li conoscesse personalmente, per poter loro dedicare un suo lavoro. Stokhem non apparteneva al numero di simili grandezze, la loro relazione era basata piuttosto sull'amicizia personale, e appunto perciò la testimonianza del Tinctoris è tanto preziosa e degna di fede, che esclude qualsiasi dubbio sulla persona del direttore d'orchestra di Beatrice.

Se pur anche non appartenne al coro della regina, secondo la lettera di Beatrice indirizzata l'8 gennaio 1490 da Buda all'imperatore Massimiliano, soggiornò alla sua corte un musicista di nome «Jacopo Barbiria». Massimiliano aveva mandato Barbiria da Beatrice con un incarico, e questa si dichiara nei riguardi della sua musica con l'espressione della massima ammirazione.⁴⁵ Questo Barbiria, che Berzeviczy dietro il suo nome ritiene italiano, non è altri che Jacob Barbireau, una delle maggiori celebrità musicali di quel tempo, il quale dunque meritatamente si guadagnò il pieno gradimento della regina.

Jacob Barbireau, secondo i dati conosciuti finora, era stato cominciando dal 1448 dirigente del coro (Sangmeester) dei fanciulli della cattedrale di Antwerpen. Secondo Fétis è provato ch'egli tenne questa carica almeno sino al 1487 e l'8 agosto 1491 morì come canonico.⁴⁶ Secondo altre fonti invece egli tenne il suo posto di direttore d'orchestra sino alla sua morte e suo immediato successore fu Jacob Obrecht, il quale anche dal punto di vista del suo valore artistico, può venir considerato suo seguace e discepolo.⁴⁷

Come già molte volte, anche nel presente caso il tempo dà ragione a Fétis. Se Barbireau nel 1490 fosse stato ancora attivo direttore d'orchestra e «sangmeester», è poco probabile che l'imperatore avesse scelto proprio lui per mandarlo in Ungheria. Viceversa questa missione suppone un rapporto più stretto, più intimo. Abbiamo veduto già nel caso di Isaac che Massimiliano non si faceva alcuno scrupolo di affidare ai suoi musicisti importanti missioni diplomatiche. Possiamo dunque ammettere l'eventualità che Barbireau, in possesso già del suo stallo canonico, nel 1487 fosse effettivamente andato in pensione, ma avesse conservato il suo nesso col coro olandese dell'imperatore in qualità di compo-

nista di corte, come Isaac col coro tedesco-austriaco di Massimiliano, anzi eventualmente vi avesse assunto anche una parte attiva. Non è poi difficile spiegarsi perchè la cattedrale di Antwerpen non abbia trovato sino al 1492 un corrispondente successore, inquantochè d'una parte Barbireau, che intorno al 1487, era già prossimo ai 70 anni, avrà avuto certamente nell'ultimo tempo qualche assistente, d'altra parte poi non era facile cosa trovare come successore di Barbireau un musico, il cui peso ed autorità corrispondessero alla dignità della carica e alle capacità di colui che finora l'aveva coperta.

*

La vivace vita musicale, di cui abbiamo tentato di seguire le orme sbiadite, esige la pertrattazione di ancora una questione: che opere musicali venivano eseguite alla corte? Chi conosce le fonti musicali di quei tempi, sa bene come gli autori di una gran parte delle opere rimasteci siano sconosciuti e come spesso volte composizioni conservate in singoli manoscritti col nome dell'autore si trovino in altre fonti senza nome, o sotto il nome d'un altro maestro. Certo è che la musica interessava il pubblico assai più che l'autore — e in questo riguardo non si può dire che la corte del re d'Ungheria fosse un'eccezione.

Il grande interesse della coppia reale per la musica, la circostanza ch'essa era perfettamente informata su tutti i fatti ed avvenimenti musicali, le sue relazioni con tutti i più importanti centri musicali, tutto ciò basta a dimostrare che il programma dei cori di corte doveva essere ricco e di altissimo livello. Certamente erano conosciuti specialmente i prodotti rappresentativi della musica ecclesiastica, le opere di Guillaume Dufay e dei maestri della scuola borgognona. È da ritenersi per certo che anche l'arte di Antoine Busnois si fece strada sino a Buda, e probabilmente Okeghem ed in ispecie i membri della sua scuola parigina, che svolgevano la loro attività presso le diverse corti italiane (Agricola a Firenze e a Milano, Josquin des Prez a Firenze, Roma, Ferrara, Gaspar van Weerbeke a Roma e a Milano, poi Compère, Ghiselin ecc.) trovarono pure la connessione coi cori di corte ungheresi. Il repertorio doveva dunque essere presso a poco quello delle più illustri corti italiane: un repertorio fiammingo-francese-borgognone.

Possiamo però conoscere anche più da vicino il programma di Buda in quel tempo, se esaminiamo le opere restateci dei maestri,

che a Buda svolsero la loro attività o almeno transitoriamente vi soggiornarono. Non vogliamo deviare col trattare qui dell'arte di Paul Hofhaymer, sebbene sia probabile che Beatrice ne conoscesse non soltanto la fama, ma anche le opere, quando voleva ad ogni costo scritturare l'artista, che aveva allora 34 anni. La vita e l'arte di Hofhaymer furono appunto in questi ultimi tempi studiate ed apprezzate con profondità e secondo il loro merito.⁴⁸ Dal nostro punto di vista risultati assai maggiori ci possiamo ripromettere dall'esame delle opere di Jean Cornuel alias Verieust, di Johannes Stokhem e di Jacob Barbireau, nonchè dall'esame d'un manoscritto musicale napoletano posseduto un giorno da Beatrice, quando essa era già regina d'Ungheria.

L'unica «chanson» di Jean Cornuel-Verieust che ci è rimasta, intitolata: «Au hault de la roue de fortune», è custodita nella Biblioteca nazionale di Parigi.⁴⁹ Il manoscritto fu composto probabilmente nel 1496 e ci riporta al tempo e allo stile della tradizione di Cambrai-Borgogna, nell'epoca più tarda, quando la stessa andava già sfacendosi. E veramente: le voci finamente tracciate del Verieust qua e là non hanno più lo slancio piacevole delle curve melodiche, e operano con motivi più leggeri, molte volte ornamentali. La tradizionale separazione e distribuzione delle voci si sente ancora, le imitazioni si riferiscono bensì in gran parte solamente al «discanto» ed al «tenore», ma anche il «contra», che pure in alcuni luoghi si limita puramente alla parte del basso, porta volentieri qua e là un motivo imitante o tracciato caratteristicamente; le voci, anzi anche il testo e la declamazione sono quasi equivalenti per quanto riguarda la ricchezza movimentale. Appunto in questi tratti, nonchè nella congiunzione delle parti formali — Verieust va oltre alla tradizione di Cambrai-Borgogna e come germoglio laterale di questa si sente attratto verso Okeghem: la sua grazia sentimentale non è però priva dei caratteri dell'individualità.

In maggior numero sono conosciute le opere di Johannes Stokhem, sebbene neanche questi appartenga al numero di quei componisti, la cui «oeuvre» ebbe dalla sorte un buon trattamento. Le sue opere ci sono rimaste nelle prime edizioni di Ottaviano Petrucci da Fossombrone, l'inventore della stampa di note musicali, tra esse ancora tre canzoni si possono trovare in codici fiorentini (in parte senza nome) e (anche queste anonime) in un frammento berlinese di poca importanza e di dubbia provenienza. Ecco l'indice delle opere:

Gloria de beata Virgine
Brunetto 5 voc.
Ha traitre amours 3 voc.

Helas, ce nest pas 4 voc.

Jay pris mon bourdon 4 voc.
Je suis d'Allemagne 4 voc.

Porquoy ie ne puis 4 voc.
Serviteur soye 4 voc.

Petrucchi: Fragmenta missarum, 1505,
Petrucchi: Odhecaton A, 1501. fol. 7 v.
Petrucchi: Odhecaton A, 1501. fol. 93 v.
Berlin, Cod. Bibl. Wolffheim, fol. 92 v.
(anon.)
Firenze, Bibl. Naz. XIX. 59. fol. 22 v.
Firenze, Bibl. Naz. XIX, 121. fol. 8 v.
(anon.)
Firenze, Bibl. Naz. XIX. 178. fol. 33 v.
Petrucchi: Odhecaton A, 1501. fol. 21 v.
Firenze, Bibl. Naz. Panc. 27. fol. 65. v.
Petrucchi: Canti C. 150, 1503. fol. 112.
Petrucchi: Canti C. 150, 1503. fol. 120.
Firenze, Bibl. Naz. XIX. 59. fol. 167.
(anon.)
Petrucchi: Odhecaton A, 1501. fol. 18 v.
Petrucchi: Canti C. 150, 1503. fol. 117.

Non possiamo dilungarci qui in un'analisi dettagliata ed in un apprezzamento delle composizioni. Vediamo che, ad eccezione d'una, le canzoni non si attengono più alla composizione per tre voci, ch'era la caratteristica della scuola di Cambrai. Ma anche le loro qualità melodiche, la loro pesantezza aspra e rude, le combinazioni arbitrarie delle loro melodie popolari assegnano loro un altro posto. Anche la loro struttura rivela che la loro composizione per quattro, rispettivamente cinque voci è di concezione originale e non deriva dal fatto che, come molte volte possiamo constatare nelle edizioni del Petrucci, alle tre voci originali più tardi, eventualmente da un altro autore anonimo, fu aggiunta ancora una quarta o una quinta voce complementare. Neanche una voce di queste opere mostra il carattere ornamentale ed alinearle di queste voci complementari. Manca in generale in queste opere la tendenza ornamentale, che troviamo nelle opere del primo tempo dei primi discepoli di Okeghem: Agricola, Josquin, Ghiselin; e talora, per usare le parole di Ambros, di questo gran maestro della storiografia della musica, insuperabile nel dare delle perfette definizioni caratteristiche — danno l'impressione della regolata movimentalità figurativa d'un disegno di tapezzeria. Manca in esse però anche la scorrevolezza e lo slancio p. e. delle composizioni «quodlibet» a quattro voci del Busnois o il ritmo di forma delle opere piene d'armonia di Obrecht, che spesso ci fanno pensare alla musica delle danze popolari. Forse stanno il più vicino alle composizioni di Johannes Japart, lo spiritoso cultore del quodlibet. Una loro proprietà caratteristica speciale è data dalle molte ardite interru-

zioni e pieghe della loro linea melodica, e dal frequente aspro attrito delle voci, che viene generato dal cozzo di suoni anticipati e passeggeri. Nel loro complesso esse ci presentano il loro autore piuttosto come l'allievo d'una piccola cattedrale fiamminga, che non come seguace delle tradizioni francesi o borgognone. Stokhem è il caratteristico germoglio d'una scuola che in seguito alla sua poco accorta isola non seppe mai raggiungere una certa importanza, ma che con molte iniziative cooperò ai piccoli mutamenti di fase nella storia dello stile musicale. Naturalmente si trovano anche nelle opere di Stokhem gli effetti dell'influenza di quei grandi maestri, che impressero il loro suggello su tutta l'epoca. Busnois ed in parte Okeghem esercitarono anche su lui un'influenza, principalmente nel campo della costruzione delle forme e forse anche delle melodie, — sebbene non in tal misura come sul suo compatriotta ed amico Tinctoris, il quale però si ebbe pure il buon companatico della pura tradizione di Cambrai. Stokhem è uno di quei fiamminghi di squisita cultura, che dappertutto studiano e che intorno al settimo decennio del secolo XV sono i principali promotori del cambiamento di stile e che di fronte alla trasparente, gracile musica borgognona rappresentano l'elemento più compatto, più solido, ma anche più pesante, più germanico. La circostanza che le sue opere non ci siano rimaste in numero maggiore, va forse attribuita alla distruzione del materiale di note di Buda. Ma già anche queste sette canzoni bastano a darci un'idea chiara dell'autore, che fu degnamente onorato da Tinctoris con la sua commendazione. La diffusione proporzionalmente grande della sua unica canzone a tre voci, un capolavoro di pura costruzione e di forma elaborata come una miniatura, è prova eloquente della considerazione in cui era tenuto e della sua capacità.

Più rilevante di Verieust-Cornuel e di Stokhem, anzi componista d'una grandezza, che oggi ancora non si può apprezzare neanche approssimativamente, è Jacob Barbireau. In altro luogo ebbi già occasione di menzionare la grande influenza esercitata da questo artista dalle tendenze sicure, ricco di individualità, sulla seguente generazione di tutta la Fiandra.⁵⁰ Non voglio qui darmi a ripetizioni; per quanto lo dimostrano le sue poche opere rimasteci (3 Messe, alquanti mottetti, 5 canzoni), è lui, che di fronte a Cambrai e alla scuola parigina di Okeghem, cerca di creare l'indipendenza dello stile fiammingo. Secondo la mia opinione non soltanto Jacob Obrecht, il maggior maestro (sebbene appunto perciò attingente da molte parti ed individuale) dello stile

settentrionale, ma anche tutti coloro, il cui stile tradisce i caratteri della pienezza armonica, del canto più melodico, della costruzione simmetrica e del tratteggiamento di linee inornamentali, possono venir considerati con lui nel rapporto di maestro e allievo. Durante la sua attività di dirigente del coro durata ben 39 anni, egli educò più generazioni ed esercitò su loro una grande influenza col suo modo di scriver musica suggestivo, puro, e, anche nella sua semplicità, di forza elementare.⁵¹ Non è stata colpa sua, se i suoi discepoli non costituirono una scuola serrata. Venne un maestro più grande, Jacob Obrecht, la cui forza musicale universale non solo fecondò lo stile di tutta la sua epoca, inquantochè sotto il suo influsso si maturò a perfezione la caratteristica arte francese-fiamminga del rinascimento di un Josquin, di un Lorne, di un Mouton; ma senza poter esser imitato da nessuno, in un isolamento solitario egli realizzò ciò, che Barbireau vedeva soltanto nei suoi sogni: la simmetria equilibrata della forma musicale, la vellutata e calda pienezza del suono, l'espressione della calma maestosa e sublime.

*

Come possiamo vedere, Mattia e Beatrice hanno rapporti più stretti piuttosto con musicisti che non avanzano sulla linea principale dello sviluppo musicale. Ma questa linea principale non è limitata rigorosamente; ora da destra, ora da sinistra vien toccata da diverse influenze, sin che in conclusione va distrutto in essa appunto ciò, che sembrava esserne l'essenziale: la tradizione di Cambrai-Borgogna. I maestri che capitavano all'estero erano reclutati appunto dalle file di coloro che non seguivano questo stile condannato alla pietrificazione. Mattia e Beatrice attraggono alla loro corte la generazione più nuova, più fresca e da ciò segue ch'essi reclutano i loro musicisti non direttamente, bensì dall'Italia.

*

Infine devo riferire ancora brevemente di un manoscritto musicale che si trova nella Biblioteca reale di Napoli col contrassegno: Cod. Ms. VI. E. 40. Siccome lo scopritore di questo manoscritto, Dragan Plamenac, il quale presentemente è occupato con l'edizione delle opere di Okeghem, si è riservata la pubblicazione dei problemi principali⁵², io stesso poi in relazione a una questione di storia musicale ho già scritto una volta di questo manoscritto,⁵³ basterà qui una breve descrizione del suo contenuto

e il ricordare le sue relazioni ungheresi. Il contenuto del codice è dato da sei messe. Il tenore delle prime cinque messe adopera come «cantus firmus» singole frasi della celebre aria «l'homme armé». Infine la sesta messa applica tutt'intera quest'aria. Dal punto di vista musicale questo manoscritto è interessante perchè pubblica insieme alla melodia anche il celebre testo, sebbene, come ho avuto occasione di rilevare in altra occasione, il testo originalmente, secondo ogni probabilità, non apparteneva nemmeno a questa melodia. D'altra parte è interessante, che qui la catena del cantus firmus collega le sei messe quasi in un ciclo, il che dal punto di vista liturgico e pratico, naturalmente, è impossibile e può spiegarsi soltanto con lo spirito creatore speculativo, che è tanto caratteristico nella musica di tutta quell'epoca. Devo qui ricordare che per conseguenza il codice non servì mai agli scopi d'una musica pratica e meno che mai a quelli della musica liturgica, in parte perchè il testo delle messe non è completo, in parte perchè il testo musicale è tanto difettoso, che è necessaria la massima capacità inventiva per ordinarlo in partiture e completarlo.

Per noi è specialmente di grande pregio la penultima carta del codice, che porta la seguente dedica :

AD SERENISSIMAM UNGARIAE REGINAM.

Regia progenies et regi nupta beatrix
 Qua sub sole viget, nulla probanda magis :
 Te tua virtutum series lustrata per orbem
 Nunciat, ut nostris sis quoque nota locis :
 Tu modo divinos cultus regionibus istis
 Extollens : cantus . . . * ipsa modos :
 O pietas miranda nimis laudandaque majus
 Hoc regina tibi quod decus esse potest :
 Rex hostes fidei vincit ; Regina colendo
 Magnificat sanctam sublevat atque fidem :
 Quam bene concordii iunxerunt numina lecto
 Quos natura facit moribus esse pares :
 Hunc licet ignotus, dominam te munere tantam
 Ausus adire fui, servulus ipse tuus :
 Charolus hunc princeps quondam gaudere solebat
 Conveniet : certum est : moribus idque tuis :
 Hoc capias igitur quæso, videasque libenter.
 Munus ab ignoto sæpe placere solet :
 Jam valeas felix cum caro coniuge semper
 Augeat in nostram fortis uterque fidem.

* Nel testo si legge «adrias», ma ciò non dà alcun significato.

Sotto questa dedica c'era uno stemma ducale. Il suo disegno è tutto impallidito, i suoi colori sono sfumati, si sono ossidati. Così posso affermare soltanto con riserva, che nella parte superiore dello scudo, diviso in due campi da una fascia traversale si possono vedere due oggetti rotondi, e nella parte inferiore uno (globo? sole? luna?), mentre nella fascia si vede una mezza luna rivolta in sù (la stessa si vede anche sull' elmo). Nel nastro sta scritto il seguente motto: «Que par dieu soit». Questo stemma, che non sono riuscito ad identificare, era probabilmente lo stemma del primo proprietario del manoscritto, quel principe Carlo ch'è menzionato anche nella dedica. Lo stile della musica ci rimanda alla fine del sesto decennio (forse intorno al 1470), e in molti riguardi mostra già l'influenza di Okeghem. Non posso ora permettermi commenti ed esplicazioni combinate né sull'autore, che evidentemente deve essere stato lo stesso donatore, né sulla storia del codice; rilevo solamente che questo bellissimo codice, certamente di scrittura francese (borgognona?) è l'unica autentica memoria di quella cultura, di cui ho tentato raccogliere in quest'articolo i dati deficienti fondendoli in un quadro unico e facilmente prospettabile, illustrato di confronti e delle necessarie prospettive.

A titolo di curiosità riproduco qui la seguente annotazione del secolo XVII trascritta dall'ultima carta del codice napoletano, annotazione che vorrebbe spiegare la dedica:

«Carlo de Francia, primo di questo nome, era figlio del Re Luigi VIII soprannominato il Leone e fratello di S. Luigi. Questi nacque nel mese di Marzo 1220 e sposò Beatrice ereditiera e quarta figlia di Raimondo Berengar Conte di Provenza. A questa Reina fu il presente manoscritto dedicato. Il titolo *Ad serenissimam Ungariae Reginam* è stato scritto dopo, prendendosi una svista; mentre Maria moglie di Carlo II fu regina di Ungheria, a quale stato poi successe Carlo Martello loro figlio.»

Il tempo ha cancellato ogni memoria di quella splendida cultura, alla quale anche questo codice deve la sua esistenza ed il tardo successore, smarritosi negli oscuri labirinti della storia, ne cerca le origini 200 e più anni prima. Speriamo che le nostre combinazioni riposino su basi più sicure.

NOTE.

- ¹ Csánki: *Mátyás udvara* (La corte di Mattia); *Századok*, 1883.
- ² Berzeviczy: *Beatrix királyné* (La regina Beatrice). Budapest, 1908.
- ³ Bonfini, Galeotti, Eschenloer, ecc.
- ⁴ *Monumenta Hungariae Historica*, serie IV, voll. III—IV; Acta externa, e in seguito sotto il segno «M. k. d. e.»
- ⁵ Fökövi: *Musik am Hofe des Matthias Corvinus*. (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1900.)
- ⁶ Vanderstraeten: *La musique aux Pays-Bas*. V. 87. Il documento è, secondo molti, del 1502. Questo è impossibile. Ercole conobbe di certo Josquin, dato che il compositista scrisse una messa sotto il titolo «Hercules dux Ferrariae», la quale, anche se non era destinata, come volle l'Ambros, per le nozze del duca celebrate nel 1474, appartiene alle opere giovanili del maestro. Quanto all'Isaac, questi operò alla corte fiorentina fino al 1484. Negli anni 1484—95 egli si trova per turno a Innsbruck, a Firenze, a Roma e fors'anche a Ferrara; dal 1495 egli era al servizio dell'imperatore Massimiliano a Augsburg, ripetutamente a Vienna, per diventare più tardi, quando il suo stato di salute lo costrinse ad andare al Sud, compositore di corte e legato e agente imperiale a Firenze. Nel 1503—05 il duca Ercole ospitò allo stesso tempo Josquin, nominato già allora «princeps musicorum», Isaac, legato imperiale a Firenze e Obrecht, questo gran vecchio tanto singolare. Era una specie di convegno dei sovrani della musica, nella medesima corte, dove si erano già trattenuti o dove erano già molti anni prima impiegati Josquin e Obrecht dimostrabilmente, e secondo ogni probabilità anche l'Isaac.
- ⁷ M. k. d. e. III. 137. : «... che volendo la Celsitudine V. fare cosa gratissima al Re et ala Regina, non potria fare la pui presente al giuditio suo, come a mandare Messer Petro bon Chytharista (e non Chycharista, come scrive l'edizione) cum quelli dale violete a visitarli, che scia che hanno gran desiderio de odirli, perchè se delectan molto in simil cose...»
- ⁸ Secondo l'edizione nel documento si legge «maestri sitayuoli.»
- ⁹ M. k. d. e. III. 207.
- ¹⁰ M. k. d. e. III. 410. Qui, come anche da Csánki si legge «El messer Pier nostro sonatore di lerito» invece di «sonatore di leuto».
- ¹¹ V. l'articolo di Alberto Gárdonyi nell'annata 1928 di *Zenei Szemle*.
- ¹² V. i prodotti di questo concorso poetico in Johannes Wolf: *Geschichte der Mensuralnotation*, 1904, I, 229.
- ¹³ Niccolò Oláh: *Hungaria*, 12.
- ¹⁴ Nyáry: *Századok*, 1874, 78.
- ¹⁵ Berzeviczy: op. cit. 313.
- ¹⁶ Berzeviczy: op. cit. 315—316.
- ¹⁷ M. k. d. e. IV. 400. Il titolo non è giusto. Lo fraintende anche il Fökövi (op. cit. 12, nota 1.)
- ¹⁸ M. k. d. e. IV. 89.
- ¹⁹ M. k. d. e. IV. 105.
- ²⁰ M. k. d. e. IV. 117.
- ²¹ Oltre alle prime stampe del Petrucci (151—3), le principali fonti sono: Firenze, Bibl. Naz. XIX. 59. e Roma, Bibl. Casan. 2858.
- ²² Pietro Canal: *Della musica in Mantova* (Memorie del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Vol. XXI, Venezia 1881); M. Bertelotti: *Musici alla corte dei Gonzaga a Mantova dal sec. XV. al XVIII.* (Milano, 1890); *Rivista Musicale Italiana* 1916, 66 (Chilesotti) e 1922, 1.
- ²³ Berzeviczy, op. cit. 176.
- ²⁴ Gombosi: *Über den Einfluss der französischen Chansonkunst auf die deutsche Liedmusik in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.* (Bericht über den internationalen Kongress für Musikwissenschaft, Beethoven Zentenarfeier, Wien, 1927.)
- ²⁵ Fraknói: *Mátyás törekvései a császári trónra.* (Le aspirazioni di Mattia al trono imperiale). 1914, 35.
- ²⁶ Pray: *Annales*. IV. 166. Katona: *Hist. Krit.* IX. 513.
- ²⁷ M. k. d. e. IV. 91.
- ²⁸ Confr. gli articoli di André Pirro e della sua allieva Eugénie Droz nella *Revue de Musicologie*, novembre 1926.
- ²⁹ Cfr. sotto ciò che si dice del Tinctoris.
- ³⁰ Emilio Motta: *Musici alla corte degli Sforza*. (Milano, 1887, pag. 121.)
- ³¹ M. k. d. e. III. 61.
- ³² M. k. d. e. III. 101.

- ³³ M. k. d. e. III. 288.
³⁴ M. k. d. e. III. 295.
³⁵ M. k. d. e. III. 395. Però, secondo questa lettera, come osserva già il Berzeviczy, si tratta piuttosto di cantori fiorentini, che non di romani.
³⁶ Monumenta Hungariae Historica I. Archivio di Bruxelles II. 51
³⁷ Monumenta Hungariae Historica I. Archivio di Bruxelles II. 53.
³⁸ Vedi: nota no 16.
³⁹ M. k. d. e. III. 389.
⁴⁰ Csánki: op. cit. 570.
⁴¹ Berzeviczy: op. cit. 317.
⁴² F. I. Fétis: *Biographie universelle des Musiciens*.
⁴³ Kirchenmusikalisches Jahrbuch dal Haberl, 1899, 67; Karl Weinmann: *Tinctoris' «De usu ed inventione musicae»*, 1917.
⁴⁴ Cfr. Michel Brenet: *Musique et musiciens de la vieille France*. (Paris, 1911). Okeghem allora era già consigliere reale e tesoriere dell'abbazia di S. Martino di Tours.
⁴⁵ Berzeviczy: op. cit. 317. La lettera si trova nell'Archivio dello Stato di Vienna. (Maximiliana 1490.)
⁴⁶ Fétis: op. cit.
⁴⁷ Gombosi: *Jacob Obrecht*, (Leipzig, 1925) 9—11.
⁴⁸ Hans-Joachim Moser: *Paul Hofhaymer*. (Berlin, 1929.)
⁴⁹ Parigi, Bibl. Nat. f. fr. 2245. fol. 6. v. — Oltre all'opera del Cornuel-Verieust, contiene 7 chansons di Hayne van Gizeghem, il principale maestro della tradizione di Cambrai-Borgogna, 2 di Jan Okeghem, 9 di Loyset Compère, un allievo dell'Okeghem, che seguì lo stile di Cambrai, ed 1—1 dell'Agricola, del Prioris, del Fesneau, del Mureau, di Josquin e di La Foulurie.
⁵⁰ Cfr. nota no 42.
⁵¹ Delle sue opere sono editate nuovamente: «Kyrie Paschale» (Gombosi: op. cit., Appendice, pag. 9), «Scoen lief» («Werke von Jacob Obrecht», edite da Johannes Wolf, IV, 128) e «Pfauenschwanz» (Monatshefte für Musikwissenschaft VII.)
⁵² Vedi i rendiconti del Congresso storico e archeologico tenuto a Bruges nell'agosto 1925.
⁵³ *Bemerkungen zur »l'homme armé« Frage* (Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1928, settembre).



Biblioteca della «Mattia Corvino»:

- Nro 1. GIUSEPPE KAPOSY:
BIBLIOGRAFIA
DANTESCA UNGHERESE
Prezzo pengő 0·50 (lire 1·50).
- Nro 2. ALFREDO FEST:
I PRIMI RAPPORTI
DELLA NAZIONE UNGHERESE
COLL'ITALIA
Prezzo pengő 1 (lire 3).
- Nro 3. ALFREDO FEST:
PIETRO ORSEOLO,
SECONDO RE D'UNGHERIA
Prezzo pengő 1 (lire 3).
- Nro 4. ELEMÉR CSÁSZÁR:
SVILUPPO
DELLA LETTERATURA
UNGHERESE
Prezzo pengő 1 (lire 3).
- Nro 5. COLOMANNO MIKSZÁTH:
LE DONNE DI SELISTIE
ROMANZO
Prezzo pengő 1 (lire 3).
- Nro 6. STEFANO BERKÓ:
LA LEGIONE ITALIANA
IN UNGHERIA (1849)
Prezzo pengő 3 (lire 10).

THE
COUNTY OF
ALFONSO
DELLA RAI
COLONIAL

ALFONSO
DELLA RAI
DELLA RAI

DELLA RAI
DELLA RAI
DELLA RAI

DELLA RAI
DELLA RAI
DELLA RAI
DELLA RAI
DELLA RAI

