

MUSICALIA DANUBIANA 5

Tabulatura Vietoris
saeculi XVII

MUSICALIA DANUBIANA 5

Tabulatura Vietoris
saeculi XVII

Közreadja / Edited by
FERENCZI Ilona, Marta HULKOVÁ

Második, revideált és bővített kiadás
Second revised, and enlarged edition



MTA

Bölcsészettudományi
Kutatóközpont
**Zenetudományi
Intézet**

Research Centre for the Humanities of the HAS,
Institute for Musicology
2018

MUSICALIA DANUBIANA 25

A sorozatot alapította / Series founded by DOBSZAY László

Szerkesztőbizottság / Editorial Board

DOMOKOS Mária, FERENCZI Ilona, HALÁSZ Péter, KISS Gábor †, RICHTER Pál

Készült a VEGA MŠVVaŠ a SAV (Vedecká grantová agentúra Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky a Slovenskej akadémie vied) 1/0699/16–19 számú projekt és a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával (KFB-080/2017). / Supported by the Slovakia Research Agency of the Ministry of Education, Science, Research and Sport of the Slovak Republic and the Slovak Academy of Sciences within the project no. (1/0699/16–19) and by the Hungarian Academy of Sciences (KFB-080/2017).

Német fordítás / German translation:

Ján ALBRECHT, MÉSZÁROS Erzsébet, Albrecht FRIEDRICH

Angol fordítás / English translation:

Monika DORNA

Lektorálás / Proofreading:

CZAGÁNY Zsuzsanna, DOMOKOS Mária

© FERENCZI Ilona, Marta HULKOVÁ

© MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet, 2018

© Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra muzikológie

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás, illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve. / All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording, or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher.

ISSN 0230-8223

ISBN 978-615-5167-11-9

A TABULATURA VIETORIS, a Vietoris tabulatúrák könyv először harminc évvel ezelőtt jelent meg a Musicalia Danubiana sorozat ötödik köteteként a Szlovák és a Magyar Tudományos Akadémiák közötti együttműködéssel a pozsonyi OPUS kiadónál. A Vietoris tabulatúrák könyv két szempontból is külön figyelmet érdemel a régi zene emlékei között. A mai Szlovákia területe már a középkorban is sajátos, sokféle kulturális hatás találkozásától meghatározott regionális színezetet mutat. Amikor a 16–17. században a török pusztítás északi határa e vidék szomszédságát elérte, s erre a menedékhelyre szorult össze az elpusztított területek számos intézménye, személyisége, életmegnyilvánulása és értéke, még feltűnőbbé vált ez a sokszínűség és sajátosság: szlovák, cseh, magyar, osztrák, német, lengyel hagyomány adott itt egymásnak találkozót (kapcsolatuk Erdély kultúrájával is igen szoros volt), s mással összetéveszthetetlen tájkultúrát eredményezett. Ennek a vidéknek zeneéletébe világít be a Vietoris tabulatúrák könyv is.

Másik jellegzetessége, hogy nem a templomok és kastélyok ünnepi műzenéjéről, hanem a kisvárosok mindennapi zenei életéről tudósít, a használati zene stílusairól, műfajairól ad közvetlen képet. Ismerve az ilyen mindennapi zenélés forrásainak csekély számát, a Vietoris tabulatúrák könyvet kiadásra és elemzésre érdemes dokumentumnak kell tartanunk a maga egyszerűségében is.

A jelen második, átdolgozott kiadás a pozsonyi Komenský/Comenius Egyetem és a Magyar Tudományos Akadémia együttműködésével készült.

Pozsony – Budapest, 2016.

Jaroslav ŠUŠOL
a pozsonyi Komenský/Comenius
Egyetem Filozófiai Fakultásának
dékánja

RICHTER Pál
a Magyar Tudományos Akadémia
Bölcsészettudományi Központ
Zenetudományi Intézetének igazgatója

TABULATURA VIETORIS, ktorá vychádza v československom hudobnom vydavateľstve OPUS ako piaty zväzok pramenno-kritickej edície Musicalia Danubiana Hudobnovedného ústavu Maďarskej akadémie vied je výsledkom maďarsko-slovenskej spolupráce na poli hudobnohistorického výskumu. Medzi dochovanými pamiatkami starej hudby z obdobia baroka zaujíma Vietorisova tabulatúra významné miesto z viacerých dôvodov. Hudobná kultúra na území dnešného Slovenska mala už v období stredoveku osobité regionálne zafarbenie, vyznačujúce sa viacerými kultúrnymi vplyvmi. Keď v 16. a 17. storočí dosiahli turecké nájazdy južnú hranicu tohto územia, prešli tam z krajín zabratých Turkami viaceré inštitúcie, osobnosti, kultúrno-spoločenské a politické aktivity, a tak pestrosť, a osobitosť sa stali ešte výraznejšími. Stretli sa tu slovenské, české, maďarské, rakúske, nemecké a poľské tradície (veľmi úzke kontakty boli aj so Sedmohradskom), ktoré vytvorili špecifickú regionálnu kultúru. Vietorisova tabulatúra nám poskytuje obraz o hudobnom živote tohto územia.

Charakteristickou črtou Vietorisovej tabulatúry je to, že dokumentuje každodenný hudobný život malých miest prostredníctvom štýlu a foriem praktického muzicírovania. Pokiaľ ide o vzhľad, nepatrí medzi reprezentatívne rukopisy. O to cennejší a zaujímavejší je obsah rukopisu, ktorý v porovnaní s vtedajšou vyspelou kompozičnou technikou prináša jednoduchšie hudobné zápisy, svedčiacie o prenikaní ľudových prvkov v širokom zmysle slova do organizmu umelej hudby 17. storočia.

Vydanie Vietorisovej tabulatúry reprezentuje pokračujúcu spoluprácu maďarských a slovenských historikov. Predkladáme ju v nádeji, že ošoh z nej budú mať všetci vážni záujemcovia o výskum barokovej hudby.

Bratislava – Budapešť, 2016.

Jaroslav ŠUŠOL
Dekan
Filozofickej fakulty
Univerzity Komenského
v Bratislave

RICHTER Pál
Riaditeľ Hudobnovedného ústavu
Výskumného centra
pre humanitné vedy
Maďarskej akadémie vied

Die TABULATURA VIETORIS, das Tabulaturbuch Vietoris, erschien zum ersten Mal vor dreißig Jahren im Pressburger Verlag OPUS als fünfter Band der Serie Musicalia Danubiana in slowakisch-ungarischer Zusammenarbeit zwischen der Slowakischen und der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Dem Tabulaturbuch Vietoris kommt unter den Denkmälern der alten Musik aus zwei Gesichtspunkten eine besondere Bedeutung zu. Das Gebiet der heutigen Slowakei wies bereits im Mittelalter eine spezifische, durch das Aufeinandertreffen verschiedener kultureller Einflüsse bestimmte regionale Färbung auf. Als im 16.–17. Jahrhundert die nördliche Grenze der türkischen Verheerung in die Nähe dieser Gegend rückte und sich zahlreiche Institutionen, Persönlichkeiten, Lebensäußerungen und Werte der verwüsteten Gebiete auf diesen Zufluchtsort zurückzogen, wurde diese Buntheit und Eigenart noch ausgeprägter. Slowakische, tschechische, ungarische, österreichische, deutsche und polnische Traditionen trafen sich hier, die auch mit der Kultur Siebenbürgens aufs engste verbunden waren, und brachten eine unverwechselbare regionale Kultur zustande. Das Tabulaturbuch Vietoris beleuchtet das Musikleben dieser Gegend.

Ein weiteres Merkmal des Tabulaturbuches ist, dass es nicht die festliche Kunstmusik der Kirchen und Schlösser vor Augen führt, sondern uns einen unmittelbaren Einblick in das tägliche Musikleben der Kleinstädte und die Stile und Gattungen der Gebrauchsmusik gewährt. In Kenntnis der geringen Anzahl der Quellen des täglichen Musizierens muss das Tabulaturbuch Vietoris trotz seiner Einfachheit als ein Dokument angesehen werden, das der Veröffentlichung und der Analyse wert ist.

Diese zweite umgearbeitete Ausgabe erscheint in der wissenschaftlichen Zusammenarbeit zwischen der Comenius Universität und der Ungarischen Akademie der Wissenschaften.

Pressburg – Budapest, 2016.

Jaroslav ŠUŠOL
Dekan
der Philosophischen Fakultät
der Comenius Universität
in Pressburg

RICHTER Pál
Direktor des Instituts für Musikwissenschaft
des Forschungszentrums für
Humanwissenschaften der Ungarischen
Akademie der Wissenschaften

Index

Előszó	11
A Vietoris tabulatúrárs könyv irodalma	12
A Vietoris tabulatúrárs könyv keletkezésének ideje, helye, a kézirat eredete	14
A kézirat leírása	17
A kézirat beosztása	20
A kézirat írásmódja és átírása	21
A kézirat tartalma	23
Notae Hungariae Variae	23
Courante-ok és más hasonlók	24
Choreák	26
A Tabulatura Vietoris és a Tabulatura Vietoris II szlovák egyházi énekei	28
Klarinódarabok	31
A kézirat rendeltetése	32
Úvod	35
Literatúra o Vietorisovej tabulatúre	36
Čas vzniku, miesto vzniku a pôvod Vietorisovej tabulatúry	39
Opis rukopisu	42
Členenie rukopisu	45
Notopis rukopisu a jeho transkripcia	46
Obsah rukopisu	48
Notae Hungariae Variae	48
Couranty a iné podobné skladby	49
Chorey	51
Slovenské duchovné piesne v Tabulatura Vietoris a v Tabulatura Vietoris II	53
Klarinové skladby	56
Poslanie rukopisu	57
Vorwort	60
Die Literatur zum Tabulaturbuch Vietoris	61
Zeit und Ort der Entstehung und die Provenienz des Tabulaturbuches Vietoris	64
Beschreibung der Handschrift	67
Die Einteilung der Handschrift	70
Die Schreibweise und Übertragung der Handschrift	72
Inhalt der Handschrift	73
Notae Hungariae Variae	73
Couranten und andere ähnliche Stücke	75
Choreas	77
Slowakische Kirchenlieder in der Tabulatura Vietoris und in der Tabulatura Vietoris II	80
Clarinostücke	83
Zweck und Bestimmung der Handschrift	84

Helységnévmutató / Miestopisné názvy / Ortsnamenverzeichnis	87
Handschriftliche und gedruckte Quellen, bzw. Quellenausgaben	88
Literatur	91
Faksimiles	105
Tabulatura Vietoris – Transkriptionen	131
Notae Hungariae Variæ	133
Sequuntur Currentes et id genus Alia	143
Sequuntur Choreæ	163
Sequuntur Cantiones De Adventu Domini	191
Sequuntur Cantiones de Nativitate Domini	197
Sequuntur Cantiones Quadragesimales	209
Sequuntur Cantiones de Resurrectione Domini	219
Sequuntur Cantiones De Ascensione Domini	229
Sequuntur Cantiones De Spiritu Sancto	233
Sequuntur Cantiones De Beata Virgine	239
Sequuntur Cantiones Communes	243
Pro Clarinis	269
Tabulatura Vietoris II	289
Kritischer Bericht	295
Allgemeine Bemerkungen	295
Einzelbemerkungen	296
Register	306
Summary	312
Literature on the <i>Vietoris Tablature Book</i>	312
Function of the Manuscript	315

Előszó

A TABULATURA VIETORIS, vagy Vietoris tabulatúrák könyv, a kézirat 1903-as felbukkanása óta különböző elnevezésekkel szerepel a zenei írásokban. Csiky János 1903-ban tévesen a *lantkönyv* meghatározást használja,¹ 1905-ben pedig *Vietoris-féle énekeskönyvről* ír.² Fabó Bertalan 1904-ben és 1908-ban megjelent ismertetéseiben a kéziratot *Esterházy Pál nádor énekeskönyvének* tartja.³ Későbbi tanulmányának címében már a kézirat zenei írásmódjára utal: *Az Esterházy tabulatúrák könyv kora*.⁴ A következő évtizedek irodalmában Szabolcsival kezdődően általában *Vietoris-Codex* néven szerepel a kézirat.⁵ Forráskiadásunk megnevezésénél nem tartottuk fontosnak, hogy a kézirat vagy kódex-jelleget hangsúlyozzuk, hanem a gyűjtemény zenei tartalmát és írásmódját figyelembe véve visszatértünk a *tabulatúra* meghatározáshoz.⁶

17. századi hangszeres zenénk reprezentatív forrásának, a Vietoris tabulatúrák könyvnek gazdag, sokrétű anyaga nagyrészt már megjelent az 1950-es és 60-as évek szlovák, magyar, lengyel nyelvű publikációiban.⁷ A közreadók – olykor preconcepciókkal – a nyelvi hovatarozást és a műfaji jellegzetességeket szem előtt tartva a kézirat egy-egy összefüggő fejezetének darabjait közölték, nem mindig helyes átírásban. Ezért is vált szükségessé a teljes Vietoris tabulatúrák könyv anyagának megjelentetése.

Az első teljes kiadás a kötetstábla anyagát is felhasználva a Magyar és a Szlovák Tudományos Akadémia együttműködése keretében jelent meg. A kötet a pozsonyi OPUS kiadóvállalat és az MTA Zenetudományi Intézet gondozásában az Intézet *Musicalia Danubiana* sorozatának ötödik köteteként látott napvilágot 1986-ban.⁸ A jelen második kiadás célja, hogy kiszolgálja a kézirat iránti további érdeklődőket, s egyúttal az 1986 utáni újabb kutatási eredményeket is bemutassa.

Köszönetet illeti a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárát, mert engedélyezte, a közös magyar–szlovák zenetörténet e jelentős forrásának újból kiadását.

¹CSIKY 1903.

²CSIKY 1905; a *Vietorisz énekeskönyv* megnevezést használja Seprődi is a Fabó 1908-as tanulmányára írt válaszában, lásd SEPRÓDI 1908.

³FABÓ 1904; FABÓ 1908.

⁴FABÓ 1911.

⁵Szabolcsi 1925–1926. A lexikonokban, kézikönyvekben különböző címszavakkal, illetve megnevezésekkel fordul elő, lásd Vietoris-Codex / Codex Vietoris / Vietorisz-kódex: SZABOLCSI 1930, GOMBOSI 1931; BÓNIS 1965; ZAVARSKÝ 1966; CSAPODI 1973, 85–89; FERENCZI 1985; KIRÁLY–PAPP Á. 1998, 1133; STOLL 2002, Nr. 107; HISTORY 2003, 110–112; Vietorisz tabulatúrák könyv: SZABOLCSI 1966, 1071; Hs. Vietorisz / Vietoris manuscript / Vietorisz Manuscript: SZABOLCSI 1966, 1072; RYBARIČ 1980, LEGÁNY 1980, illetve 2001, 850.

⁶Fabó óta ez a meghatározás Szabolcsi MGG cikkében és Rybarič összefoglaló munkájában található. Lásd SZABOLCSI 1966, 1071 (Das Vietoriszsche Tabulaturbuch); RYBARIČ 1984, 63, 89–90 (Vietorisova tabulatúra); DEJINY 1996, 100, 101 (Vietorisova tabulatúra).

⁷SZABOLCSI 1950; FIŠER 1954; BÓNIS 1957; TAŃCE POLSKIE 1.

⁸TABULATURA VIETORIS saeculi XVII.

A Vietoris tabulatúrás könyv irodalma

A kézirat önmagában véve viszonylag kevés támpontot nyújt a keletkezés körülményeiről, ezért fontosnak tartjuk azokat az első híradásokat, amelyek a Vietoris tabulatúrás könyv Budapestre kerülésének idejéből származnak. Első ismertetője, Csiky János a Pesti Hírlap 1903. december 15-i számában ezt írja: „Nemcsak zenei, hanem irodalomtörténeti szempontból is megbecsülhetetlen az a kézirat, melyhez nemrég egy véletlen fölfedezés folytán jutottunk. A kötet a XVII. század közepéről való, magyar, tót és latin című énekek és táncok betűkkel följegyzett dallamait tartalmazza.”⁹ A kézirat eredetéről megállapítja: „[...] egy felső-magyarországi nemesi család értékes könyvtárából került a Magyar Tudományos Akadémia birtokába. E könyvtár köteteiben a következő könyvjelzőt találjuk: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz.¹⁰ [...] Ez a könyvjelző azonban a mi kötetünkben hiányzik.”¹¹

A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában a kötetet az 5/1903 kéziratnappal növedéknapló-számon vették állományba,¹² ahol a korábbi tulajdonosokra és a kézirat provenienciájára vonatkozóan semmiféle bejegyzés nem található. A növedéknaplóból csak az derül ki, hogy a kéziratot az Akadémia könyvtára Fränkel (Fabó) Bertalantól vette.¹³ Ezért különös, hogy 1904 augusztusában Fabó hírül adja: „Pár héttel ezelőtt Isten és a jószerelem megengedte, hogy felfedezem és megfejtssem Esterházy Pál nádor egyik énekeskönyvét, mely valószínűleg 1670 tájáról való.”¹⁴ 1908-ban *A magyar népdal zenei fejlődése* című könyvének kéziratunkkal foglalkozó tanulmányában a tabulatúrás könyv Budapestre kerülését már 1903-ra teszi és a kézirat eredetére vonatkozó adatokat is kiegészíti: „A kézirat a Vietorisz könyvtárából egy budapesti antikváriushoz került, onnan hozzám.”¹⁵ A gyűjtemény megnevezését Esterházy Pállal hozza összefüggésbe, amit a kéziratban talált, minden bizonnyal utólag belehelyezett cédulára alapoz¹⁶: „A valószínűség az, hogy evvel a cédulával neki [= Esterházy Pál hercegnek] a könyvet visszaküldték, vagy küldték (inkább az utóbbi) mint olyant, amelyben új, divatos, előtte ismeretlen nóták is vannak.”¹⁷ Fabó itt első ízben közöl darabokat a tabulatúrás könyvből, mégpedig öt magyar és egy oláh táncot. Mivel a tabulatúra nem minden betűjét értelmezte helyesen, átírásai olykor pontatlanok.¹⁸ Tévedéseit Seprődi János még ugyanabban az évben helyreigazítja a Fabó könyvével azonos című tanulmányának egyik fejezetében.¹⁹ Fabó a kéziratról írt következő cikkében a tabulatúrás könyv körülbelüli keletkezési idejét az 1660–70-es évekre teszi.²⁰ Döntő érvként hozza fel a magyar versek keletkezési idejét, amely a fennmaradt kézirat versgyűjtemények alapján egyértelműen megállapítható.²¹

⁹CSIKY 1903, 9.

¹⁰Az egykori Nyitra és Trencsén vármegye. A helységnevekre lásd MAJTÁN 1998.

¹¹CSIKY 1903, u.o.

¹²CSAPODI 1973, 88.

¹³Csiky 1903-ban nem említi név szerint Fabót; az Esterházy-problémakörrel kapcsolatban valószínűleg rá utal a „zenebúvár”-meghatározás. CSIKY 1903, u.o.

¹⁴FABÓ 1904, 2.

¹⁵FABÓ 1908, 93.

¹⁶A cédula tartalmát lásd a kiadvány XXX. oldalán és a 23. fakszimilén.

¹⁷FABÓ 1908, 94.

¹⁸FABÓ 1908, 97, 99–108, 197–199.

¹⁹SEPRÓDI 1908, 108–121.

²⁰FABÓ 1911, 289.

²¹FABÓ 1911, 292.

Payr Sándor 1911-ben Sopron zenei életének bemutatásakor említi a tabulatúrás könyvet. Ő is a Vietoris nevet használja, de Csikyvel ellentétben a kéziratot nem *Ladislav* Vietoris-szal hozza összefüggésbe: „Esterházy Pál hercegnek is volt egy 1690[!]-ből való hangjegyes füzete, mely Wietoris Jonathan soproni lyceumi tanár könyvtárából került elő, s melyet csak legutóbb fedezett fel és ismertetett Dr. Fabó Bertalan.”²² Payr írásából sajnos nem derül ki, minek alapján hivatkozik Vietoris Jonathan és a kézirat kapcsolatára.

Az első tudományos igényű összefoglalást a Vietoris tabulatúrás könyvről Szabolcsi Bence készítette (*Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte*).²³ A kézirat eredetét tekintve Szabolcsi sem lép tovább az eddigieknél, a zenei anyag ismertetésében azonban újat hoz. Elsősorban a magyar vonatkozásokat, de más nemzetek zenei jellegzetességeit is figyelembe véve gazdag példatárban mutatja be a tabulatúrás könyv világi énekeit és táncait. Következő idevonatkozó írásában (*A XVII. század magyar főúri zenéje*) a zeneélettel foglalkozik; a fennmaradt hangszeres emlékek szerepét az adott társadalmi körben vizsgálja.²⁴ A zenei gyakorlat rekonstruálásához korabeli versek, naplófeljegyzések, levelezések, útleírások anyagára támaszkodik. *A XVII. század magyar világi dallamai* című kiadványában Szabolcsi már a teljes gyűjtemény zenei anyagát áttekinti.²⁵ A 17. századi Magyarországról fennmaradt öt hangszeres zenei kézirat összehasonlítása során – egymás mellé helyezve a variáns táncokat és a lírai énekeket, – rámutat a források közötti kapcsolatokra.

A második világháborút követően a külföldi kutatók figyelmét is felkelti a tabulatúrás könyv. Ennek gazdag és érdekes tartalmát Charlotte Abelman monográfiája (*Der Codex Vietoris, Ein Beitrag zur Musikgeschichte des ungarisch-tschechoslowakischen Grenzgebietes*) két nagy fejezetre, világi és egyházi részre osztja.²⁶ A kézirat elnevezését, műfaját és tartalmát érintő sokirányú vizsgálatai nyomán Abelman elsőként világít rá azokra az ellentmondásokra, amelyek a Vietoris tabulatúrás könyv eredetére vonatkozó különböző megállapítások között megfigyelhetők.

A szlovák zenetudományi irodalomban Ján Póštényi, Konštantín Hudec és Jozef Kresánek részvizsgálódásai után Ján Fišer összefoglaló tanulmánya jelent meg a Szlovákia 17. századi zenéjéről szóló kézikönyvben.²⁷ Fišer elsősorban a szlovák egyházi énekek eredetét kutatta, és összehasonlította őket a korabeli kancionális anyaggal, különös tekintettel a *Cithara Sanctorum* (1636) és a *Cantus Catholici* (szlovákok számára 1655) énekeskönyvekre. Az eredeti kézirat ismeretének hiányában a Vietoris tabulatúrás könyv tartalmi leírása nem teljes, az addigi publikációkat tekintve azonban az ő példatára a leggazdagabb.²⁸

A tabulatúrás könyv táncainak problematikáját Bónis Ferenc és Luba Ballová tárgyalja. *A Vietorisz-kódex szvit táncai* című tanulmányában Bónis átírásban közli a kézirat második fejezetének (*Sequentur Currentes et id genus Alia*) anyagát, s egymás mellé helyezi

²²PAYR 1911, 11; ennek a hipotézisnek majd Bónis is figyelmet szentel; BÓNIS 1957, 269.

²³SZABOLCSI 1925–1926.

²⁴SZABOLCSI 1928.

²⁵SZABOLCSI 1950.

²⁶ABELMANN 1946.

²⁷PÓŠTÉNYI 1934, 222, ahol Szirmay-Keczer Anna melodiáriumának ismertetése végén a Vietoris tabulatúrás könyvet mint Esterházy Pál kéziratát tárgyalja. HUDEC 1949, 25; KRESÁNEK 1951, 54–56; FIŠER 1954, 23–54, példatár: 157–208.

²⁸FIŠER 1954, 32; a tartalmi összegzésben 211 darabot említ. Átírási helyenként pontatlanok (a kéziratot csak mikrofilmről állt módjában tanulmányozni).

a hazai és szomszédos területek kéziratos és nyomtatott forrásainak variáns tételeit, valamint a tabulatúrák könyvön belüli változatokat.²⁹ Ballová a kézirat táncait további 17.–18. századi táncgyűjteményekkel veti egybe, és a különböző nemzetiségű táncok közötti hasonlóságokat, átfedéseket vizsgálja.³⁰

A kézirat harmadik, *Sequntur Choreae* részéből Zofia Stęszewska és Jan Stęszewsky adják közre a lengyel táncokat *Tańce polskie z Vietoris-Kodex* című kiadványukban.³¹ A dallami és ritmikai jellegzetességek alapján a felirattal ellátott lengyel táncokon kívül több darabnál kimutatják a lengyel karaktert.

A „magyar codexeket” felsorakoztató katalógusában (1973) a teljes Vietoris tabulatúrák könyv tartalmi leírását végezte el Csapodi Csaba. A kötetstáblából kifejtett anyagot Csapodi külön számmal, Vietoris Codex II elnevezéssel látta el.³² A kötetstábla tartalmának ismertetése azért is jelentős, mert a kézirattal foglalkozó zenetörténészek addig csak egy-egy mondattal – és ott sem helytállóan – utaltak erre az anyagra.³³ A teljes forrás kiadása (1986) után született szlovák és magyar nyelvű tanulmányok elsősorban az egyházi ének-fejezetekre vonatkozó ismereteinket bővítik.³⁴

A fenti összefoglalásban a Vietoris tabulatúrák könyvvel kapcsolatos irodalmat ismertettük megközelítőleg kronologikus rendben. A kézirat egyes részproblémáira, az eredetre, megnevezésre, írásmódra, beosztásra stb. vonatkozó konfrontálódó nézeteket a további fejezetekben bővebben tárgyaljuk.

A Vietoris tabulatúrák könyv keletkezésének ideje, helye, a kézirat eredete

A kézirat lejegyzésének idejét illetően viszonylag egybehangzók a vélemények: a legtöbb kutató az 1660–70-es vagy az 1680 körüli éveket jelöli meg.³⁵ A tabulatúrák könyv egykori borítójának bejegyzésében szereplő egyetlen évszám (1679)³⁶ alapján feltételezhető, hogy a kézirat ebben az évben már készen volt. Ez az évszám befolyásolja az 1680 körüli évekre helyezett *terminus ad quem* meghatározást. A *terminus a quo* megállapításánál viszont irányadó azoknak a magyar verseknek a keletkezési ideje, amelyek – bár kéziratunkban csak kezdősorral kerültek lejegyzésre, – a 17. századi daloskönyvekben, versgyűjteményekben teljes alakban szerepelnek, és amelyek utolsó strófájában gyakran megjölték a költemény keletkezésének évét.³⁷

²⁹BÓNIS 1957.

³⁰BALLOVÁ 1961.

³¹TAŃCE POLSKIE 1.

³²CSAPODI 1973, 85–88, illetve 88–89. Csapodit követve a töredéket mi is római számmal jelöltük: Tabulatura Vietoris II, a töredékben található darabokat ennek megfelelően római számokkal láttuk el.

³³A Vietoris tabulatúrák könyv és a kötetstábla anyagának kapcsolatát a kézirat leírásánál és a szlovák egyházi énekek fejezetében még külön tárgyaljuk.

³⁴FERENCZI 1990, FERENCZI 2000, FERENCZI 2012; HULKOVÁ 1988b, HULKOVÁ 2002, HULKOVÁ 2008, HULKOVÁ 2013; RUŠČIN 2000a, RUŠČIN 2000b, RUŠČIN 2010, RUŠČIN 2012.

³⁵Csiky 1660 előttre, Fabó 1660–70 körülre, Szabolcsi 1680 körülre teszi. Fišer átveszi Csiky és Fabó évszámait. Abelmann szerint az 1679-es évszám a borítón nincs konkrét összefüggésben a tabulatúrák könyv keletkezési idejével. Lásd ABELMANN 1946, I/27.

³⁶A borító további szövegét lásd az írásfajtnál a **XXX. o.-on**.

³⁷Néhány verset az 1672 körül keletkezett *Vásárhelyi-daloskönyv*ben jegyezték le; szövegüket lásd RMKT XVII/3.

A tabulatúra leírásához egyfajta papírt használtak, amelyet a vízjel alapján a témában specialista Viliam Decker az 1675-ös évre datált.³⁸ Ily módon az időhatárokat leszűkítve a kézirat keletkezésének idejét 1675 és 1679 közé tesszük.

A tabulatúrás könyvnek sem a lejegyzőről, sem darabjainak szerzőiről nincsenek közelebbi ismereteink. Esetleg szerzői névre utalhat az egyik tánc címét követő monogram: „Corant M. D.” (Nr. 53). Nem sikerült megfejteni a kéziratban található további monogramszerű rövidítéseket sem (PB, T, TT). A zenei anyag összehasonlító vizsgálata során azonban többen kimutatták, hogy a kézirat két táncfejezete rokonságot mutat a Közép-Európa területén fennmaradt korabeli kéziratok és nyomtatott táncgyűjteményekkel, és alkalmanként egyes szerzők konkrét műveivel is párhuzamot lehet vonni.³⁹

Mivel sem a komponisták, sem a lejegyző személye nem ismert, a kézirat elnevezésénél – a többi kutatóhoz hasonlóan – mi is az eredetére vonatkozó megállapításokhoz nyúlunk vissza. Mint a bevezetőben és a kézirattal foglalkozó irodalom ismertetésénél rámutattunk, a tabulatúrás könyvet eddig két névvel hozták összefüggésbe. A kéziratba utólag beillesztett, Esterházy Pál nevét tartalmazó cédula több kutatót ösztönzött bizonyítékok keresésére arra vonatkozóan, hogy a kézirat valamikor Esterházy Pál tulajdona volt. Fabó a cédula tartalmából kiindulva egyenesen Esterházy Pál énekes- vagy tabulatúrás könyvének nevezte a kéziratot, amit a hercegtől fennmaradt, virginálművek címét tartalmazó listával is alátámasztott.⁴⁰ Szabolcsi konkrét adatokat gyűjtött össze Esterházy Pál személyére, zenei műveltségére és kézírására vonatkozóan.⁴¹ Mivel a hercegtől származó levelek és a tabulatúrás könyvben vázlatosan lejegyzett művek írásmódja között hasonlóságot vélt felfedezni, ennek alapján bizonyítva látta azt a feltételezést, hogy a kézirat valamikor a herceg tulajdonában volt.⁴² Az írás azonosságán kívül ő is érvként használta fel a hercegi levéltárban fennmaradt listát a virgináldarabok címével. Az Esterházy Pál tulajdonában levő kézirat további sorsát követve Szabolcsi azt feltételezte, hogy a tabulatúrás könyv később az 1710-ben nemesi rangra emelt Johann Vietorishoz került. A felsorakoztatott érvek ellenére ezért ő is megtartotta a Vietoris nevet, amit talán az is befolyásolt, hogy Csiky már 1905-ben így határozta meg a kéziratot.

Szabolcsi a „Vietoris-Codex” ismertetése elején Csiky és Fabó alapján megállapítja, hogy a kézirat a Trencsén megyei Vietoris család könyvtárából származik. Amíg Csiky Ladislaus Vietoris *de Kiss-Kovalocz et in Horocz* helységneveket említ, addig Szabolcsi a *Vaszka* és *Kiskovalócz*-i Vietoris család felsőhoróczyi könyvtárából származtatja forrásunkat.⁴³ Szabolcsi utal Payr 1911-es megjegyzésére is, amely szerint a kézirat utoljára a soproni Vietoris Jonathan tulajdonában volt (18. század). Az a tény, hogy a kéziratban nincs nyoma semmilyen bejegyzésnek arra vonatkozóan, hogy az valamikor a Vietoris családhoz tartozott volna – mint ahogy az Csiky szerint a Vietoris családi könyvtárból származó többi kötetnél

³⁸A papír keletkezési helye ismeretlen, vízjele nem szerepel EINEDER 1960-ban, sem DECKER 1982-ben. A vízjelben található monogram alapján Decker azt feltételezte, hogy a papír valamelyik cseh papírmalomból származik. Ugyanakkor figyelemre méltó hasonlóság mutatkozik a Vietoris tabulatúrás könyv vízjele és az Esterházy nemesi család címere között; lásd a 24. faksimilét, valamint MERÉNYI–BUBICS 1895, 52.

³⁹SZABOLCSI 1925–1926; SZABOLCSI 1970; BÓNIS 1957; TAŃCE POLSKIE 1.

⁴⁰MERÉNYI–BUBICS 1895, 196 alapján FABÓ 1908, 96.

⁴¹SZABOLCSI 1925–1926, 344–345; SZABOLCSI 1927, 207–208.

⁴²MERÉNYI–BUBICS 1895, a 3. és a 215. oldalakon közreadott levelek alapján.

⁴³„Mit einem Teil der Vietorisschen Familienbibliothek zu Felsőhoróczy nach Wien verkauft, wurde der Band im Sommer 1903 vom Antiquar G. Ranschburg zu Budapest erworben; hier gelangte er in den Besitz des Musikforschers Berthold Fabó.” SZABOLCSI 1925–1926, 344. Szabolcsi a Vietoris nemesi család alapítótagjára, Johann Vietorisra gondol (NAGY 1865, 185–186), Csiky talán ennek ükunokájára, Ladislaus Vietorisra, aki a 19. század közepén horóczyi birtokán élt (NAGY 1865, 188–189).

kimutatható –, már önmagában véve megkérdőjelezi a kéziratnak a Vietoris családdal való kapcsolatát. A 20. század eleji ismertetések is elég homályosan szólnak erről a kapcsolatról, amelyet kizárólag Ranschburg budapesti antikvárius szóbeli információja alapján rögzítettek. Az a fonal sem követhető, hogy a kézirat a Vietoris család könyvtárából származó egyéb kötetekkel együtt került volna az említett antikváriuson keresztül Budapestre.

A fenti problémák megoldását keresi már idézett disszertációjában Abelmann is. Figyelmét először a Szabolcsi által említett és 1710-ben nemesi rangra emelt Vietoris családra fordítja. Mivel Esterházy életrajzában sehol sem említik Johann Vietoris nevét, kizárja annak lehetőségét, hogy a kézirat valamikor (feltételezhetően Esterházytól) *Johann Vietorishoz* került volna.⁴⁴ Abelmann Szabolcsi alapján csak a felsőhoróczyi könyvtár után kutat, de a Horócz helységnévről nincs tudomása. Ezt – ez esetben helytelenül – újabb érvként használja fel annak alátámasztására, hogy a tabulatúras könyv és a Vietoris család között nincs semmiféle kapcsolat. A továbbiakban Payr meghatározása alapján a kézirat és Vietoris *Jonathan* kapcsolatára keres bizonyítékokat. Végigköveti Vietoris Jonathan életútját (Kuntapolca, Dobsina, Késmárk, Sopron, Jéna, Csetnek – végül Sopronban líceumi tanár), s abból a feltételezésből, hogy a teológus és történész számos templomban és archívumban megfordulhatott, és mint szenvedélyes könyvgyűjtő az évek folyamán jelentős magánkönyvtárra tett szert, ezt a következtetést vonja le: „[...] milyen könnyen [Vietoris Jonathan] kezébe kerülhetett egy orgonistának ez a régóta nem használt elfelejtett repertoárja, amellyel könyvtárát gyarapította”.⁴⁵

Ami a kézirat és a Vietoris család kapcsolatát illeti, amint látjuk, Abelmann is a feltételezések síkján marad, viszont összehasonlító kutatása eredményeképpen eloszlat néhány téves nézetet. Megállapítja, hogy a kéziratnak nincs kapcsolata a nemesi Vietoris családdal, ugyanakkor újabb írásvizsgálatra alapozva kizárja annak lehetőségét is, hogy az valamikor Esterházy Pál tulajdona lett volna.⁴⁶ Bár a nem nemesi családból származó Vietoris Jonathan esetében sem tud bizonyítékokat felmutatni, mégis az ő személyét tartja fontosnak a kézirat eredetének további kutatása számára.⁴⁷

Összegezve az eddigieket megállapíthatjuk, hogy az irodalom nem szolgál meggyőző bizonyítékokkal arra vonatkozóan, hogy a tabulatúras könyvet az említett négy név (Esterházy Pál, Ladislaus Vietoris, Johann Vietoris, Jonathan Vietoris) bármelyikéhez kapcsolhatnánk. Ennek ellenére forráskiadásunk címében mi is megtartottuk a Vietoris nevet, mivel az ez irányú kutatások alapján nem állnak rendelkezésünkre konkrét érvek az eddig használt s a szakirodalomban általánosan elterjedt megnevezés megváltoztatására.

⁴⁴ABELMANN 1946, I/7.

⁴⁵„[...] wie leicht konnte ihm [= Jonathan Vietoris] dabei ein schon lange nicht mehr gebrauchtes, vergessenes Repertoire eines Organisten in die Hände gefallen sein, das er für seine Bibliothek erwarb.” ABELMANN 1946, I/12–13.

⁴⁶„Demnach müßte die Verquickung des Schicksals unserer Handschrift mit Paul Esterházy und der Familie Vietoris von Vaszka und Kiskovalocz so lange als Legende betrachtet werden, als keine stichhaltigeren Unterlagen, als sie Fabó und Szabolcsi anführten, sie zur Tatsache werden lassen.” ABELMANN 1946, I/13. Esterházy Pállal kapcsolatban Csapodi is hasonló megállapításra jut: „Az 59. folióként beragasztott egykorú írás (Esterházy Pál címzése) és az írások összehasonlítása alapján egyesek föltételezték, hogy a kötet Esterházy Pál tulajdona volt, de ez valószínűtlen.” CSAPODI 1973, 88.

⁴⁷Az utóbbi évtizedek kutatásai részint megerősítik, részint megkérdőjelezik a fenti feltételezéseket. Esterházy Pálnak ugyanis nemcsak Kismartonban, hanem Sopronban is volt rezidenciája, és soproni zenésszel, Johann Wohlmuthtal taníttatta két fiát. Wohlmuth 1686-ban és 1687-ben készült naplófeljegyzéseiben utal a herceg gyermekeinek tanítására; lásd STARCK 1689, 27. Továbbá Wohlmuth egyik tanítványa, a 12 éves Starck fiú számára készített tankönyvben olyan táncok is találhatóak, amelyek variánsai a Vietoris tabulatúras könyvben is fellelhetők; lásd u.o., Nr. 10, 21 [22], 24 [25], 29 [30], 41 [42]. Az Esterházy család, a kézirat és a soproni Vietoris Jonathan kapcsolatának feltételezése tehát nem tűnik teljesen megalapozatlannak.

A jelentős mennyiségű szlovák énekanyag alapján a kézirat eredetét olyan környezetben kell keresnünk, ahol többségében szlovák lakosság élt. A szlovák környezetnek még nagyobb fontosságot kell tulajdonítanunk azért is, mert a kézirat kötéstáblájából kifejtett anyag nagy része megegyezik a tabulatúrák könyv egyházi énekeivel, vagyis a szlovák egyházi énekeket nem is egyszer, hanem két ízben jegyezték le. Ez a töredékesen fennmaradt Tabulatura Vietoris II lehetett a tabulatúrák könyv végleges összeírásához használt mintapéldány. Szlovák vonatkozású továbbá a Tabulatura Vietoris II-nek a tabulatúrák könyvtől eltérő jellegű töredékes anyagában talált öt-hatszólamú művek szlovák szövegkezdetű basszus szólama.⁴⁸

A tabulatúrák könyv lokalizálásához támpontul szolgálhat a zenetörténészek által eddig figyelmen kívül hagyott *Kisuca* név, amely a kézirat hátsó borítójának nehezen azonosítható bejegyzésében található.⁴⁹ Ez a Trencsén megyei körzetre vonatkozó megnevezés a nemesi Vietoris családdal kapcsolatban eddig említett helységnevek (Vaszka, Horócz, Kovalócz) körzetébe vezet minket. Az utóbbi évtizedek nyelvi analízisei is arra utalnak, hogy a kézirat keletkezési helyét északnyugat-szlovák területen kell keresnünk.⁵⁰ Az azonban továbbra is homályban marad, hogy honnan került a tabulatúrák könyv Budapestre.

A kézirat leírása

A Vietoris tabulatúrák könyvet a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kéziratára őrzi. Jelzete: K 88; a restaurálás során a borítóból kifejtett anyag, azaz a Tabulatura Vietoris II jelzete: K 89. (A kézirat és a borító régebbi jelzete egészen 1973-ig együttesen: Régi és Újabb Írók, 4^o 190.) Mérete: 194×154 mm; 145 újabban számozott fólióból és egy számozatlan fedőlevélből, a töredék 8 teljes és 16 különböző nagyságú fólióból áll.⁵¹ A kézirat a zenei anyagon és a zenére vonatkozó magyarázaton kívül egyéb bejegyzéseket is tartalmaz, amelyeket az írásfajták tárgyalásánál közlünk.

Csiky 1903-ban a következőképpen határozza meg a kézirat külsejét: „Kemény táblájára XVIII. [!] századi hangjegyekkel kívül-belül teleírt papír van ragasztva, efölé pedig az alsó táblára régi misekönyvből kitépelt, szúrtta pergamenlapot tettek.”⁵² Fabó szerint: „Régi kótába van bekötve, a mint ez énekeskönyveknél igen gyakori.”⁵³ Az egyes fejezetek között üresen hagyott oldalak arra utalnak, hogy a kéziratot még tartalmának végső összeírása előtt kötötték be.⁵⁴

Amíg a Vietoris tabulatúrák könyv keletkezési idejét illetően eléggé egybehangzók a vélemények, addig a kézirat leíróra, lejegyzőinek számára vonatkozóan különböző nézetekkel találkozunk. Csiky 1903-ban elsősorban a szövegkezdeteket veszi figyelembe és megállá-

⁴⁸Köztük a f. 12-n Hammerschmidt hatszólamú húsvéti játék-megzenésítése szlovák szöveggel: *Kdo Odwalj kamen*, vö. FERENCZI 2009, FERENCZI 2010.

⁴⁹A hátsó borító szövegét lásd az írásfajtákról szóló fejezetben, **XXX o.**

⁵⁰Vö. ŽIGO 2007, 153.

⁵¹A tabulatúrák könyvben a fólió 1, 2, és 113 duplán számozva, a fólió 59 viszont kimaradt az utólagos számozásból, mert annak idején a fólió 58 és 60 közé ragasztották az Esterházy-címzést tartalmazó cédulát; így a kézirat terjedelme összesen 147 fólió. Az eredeti számozás *pagina* 1–6-ig halad, s ez megfelel az utólagos számozás *folio* 3v–6r-nak. – A restaurálás pontos ideje nem ismert. Bónis 1957-ben így ír: „A kódexet a legutóbbi időben új kötéssel látták el.” BÓNIS 1957, 266.

⁵²CSIKY 1903, 9.

⁵³FABÓ 1908, 93.

⁵⁴Üresen hagyott, később kitöltésre váró oldalakat többnyire az első három fejezet után hagytak, az egyházi ének-fejezeteket követően csak a karácsonyi és az általános rész után.

pítja, hogy – mivel a kézirat írója a magyar feliratok helyét kihagyta, a szlovák nyelvű és helyesírású szövegkezdeteket azonban maga írta be⁵⁵ – a tabulatúrák könyv lejegyzője szlovák anyanyelvű volt. Fabó szerint a kézirat elején található tabulatúra-jelmagyarázat nem alkalmazható a kézirat anyagára.⁵⁶ Szabolcsi 1926-ban két zenei leíró-t különböztet meg, s a második kéz írásmódját Esterházy Pál herceg kézírásával hozza összefüggésbe.⁵⁷ Ez utóbbi észrevétele vitát váltott ki a kutatók körében. A következő évben megjelent kritikus megjegyzések⁵⁸ Szabolcsit további ez irányú vizsgálatokra ösztönözték. Az írásfajták meghatározásánál nemcsak a kézirat törzsanyagát vette figyelembe, hanem az egyéb bejegyzéseket is. Ennek eredményeképpen – az utólag beragasztott cédulát figyelmen kívül hagyva – hat kéz írását különböztette meg,⁵⁹ és további írásaiban is ezt a jellemzést találjuk.⁶⁰

Ezzel szemben Charlotte Abelmann nemcsak a második, hanyag írást hasonlítja össze Esterházy Pál kézírásával, hanem a jelmagyarázatot is. Megállapítja, hogy a tabulatúrák könyv és Esterházy Pál írásmódja között nincs szó egyezésről.⁶¹ Abelmann külön csoportosítja a zenei anyag és a szövegkezdetek leíróit. Szabolcsihoz hasonlóan ő is két főíró-t jelöl meg a tabulatúra lejegyzésében: az első világos, könnyen értelmezhető írásmóddal, a második felületesen jegyezte le a darabokat. A második főíróval szintén kapcsolatba hozza a tabulatúra jelmagyarázatát, és ide sorolja a f. 54 verzóra utólag beírt *moja pani matko* szövegkezdetet.⁶² Ezenkívül még háromféle szövegírásmódot különböztet meg (kétféle írású magyar szövegkezdetek, f. 3v–6r, 56v, az Esterházy Pál titulussal tartalmazó cédula), de az egykori fedőlapok anyagát nem kommentálja.⁶³

Fišer (1954) és Bónis (1957) nem ismerték Abelmann disszertációját, és Szabolcsi megállapításaihoz képest lényegében nem hoznak újat. Bónis irányadónak tartja Szabolcsi 1927-es leírását,⁶⁴ amelyet a maga részéről a f. 145 eddig figyelembe nem vett szövegével egészít ki. Nézete szerint „a kódex zenei bejegyzései legalább három kézre vallanak”.⁶⁵

Az eddigiek figyelembe vételével és az eredeti anyag tanulmányozása alapján a következőket állapíthatjuk meg: a zenei anyag és a szövegkezdetek legnagyobb részét egy másoló jegyezte le. Ezt a törzsanyagot utóbb vázlatosan és hanyag írásmóddal néhány darab-bal egészített ki egy másik kéz, amelytől a tabulatúra jelmagyarázata és néhány apró szövegbejegyzés származik. Újabb kéztől erednek a *Nem suk* című darab (f. 56) kivételével az ugyancsak utólag beírt magyar nyelvű szövegkezdetek. Szintén későbbi bejegyzések az oldalak peremén vagy a darabok végén előforduló PB, T, TT monogramszerű rövidítések.⁶⁶ A kézirat egykori fedőlapjain még további háromféle, más jellegű rövid szövegbejegyzés fordul elő, amelyek szövegét az alábbiakban közöljük. Az írásfajtákra vonatkozó megállapításainkat a következőképpen összegezzük:

⁵⁵A nyelvi sajátosságokról lásd az egyházi énekekről szóló fejezetben.

⁵⁶FABÓ 1908, 98.

⁵⁷SZABOLCSI 1925–1926, 344: „Die zweite, flüchtige Schrift des Ms. zeigt Ähnlichkeit mit der flüchtigen Schrift des Fürsten.“

⁵⁸MOLNÁR–KERN 1927, X–XI.

⁵⁹SZABOLCSI 1927, 207–208.

⁶⁰Egészen 1970-ig; lásd SZABOLCSI 1970.

⁶¹ABELMANN 1946, I/10. – A gyakorló muzsikus Esterházy hercegről joggal feltételezhetjük, hogy zenei írása rendezettebb, pontosabb volt.

⁶²ABELMANN 1946, I/30.

⁶³A forrás az 1940-es évek elején csak mikrofilmen állt rendelkezésre.

⁶⁴Szabolcsinak a Molnár–Kern *Dalokert* kiadványról írt bírálata idevágó részét (SZABOLCSI 1927, 207–208) Bónis teljes terjedelmében közli; lásd BÓNIS 1957, 269–270.

⁶⁵BÓNIS 1957, 270.

⁶⁶A szlovák népegyéneknél ceruzával beírt „T” betűket nem vettük figyelembe.

I törzsanyag

1. kéz: kotta: a teljes zenei anyag az utólag beírt 14 darab kivételével
szöveg: latin és szlovák szövegkezdetek, táncmegnevezések, címdalok, feliratok

II kiegészítő írásfajták

2. kéz: utólag beírt darabok: f. 8v–10r
3. kéz: a) utólag beírt darabok: f. 29v–30r; f. 104v–106r; f. 112v; f. 143v
b) tabulatúra jelmagyarázat, f. 1r:
[| ta]le signum unus tactus et compraehendit literam unam
□ tale signum iterum tactus unus et compraehendit literas 2
♩ valet medium tactum et tantum literam unam compraehendit
□ tale signum valet medium tactum et compraehendit literas 2
☞ tale signum compraehendit literas 4 et valet tactum medium
☞☞ tale signum compraehendit literas 8 et valet tactum medium
☞☞☞ tale signum compraehendit literas 3 et valet tactum medium
☞☞☞ ac tale signum 3 litere accipiuntur
c) f. 54v: „moja pani matko”; f. 55v–56r: „secunda”, „prjma pars”
4. kéz: magyar szövegkezdetek: f. 3v–6r
5. kéz: egy magyar szövegkezdet, f. 56: „Nem swk”

III egyéb bejegyzések

6. kéz: lapszéli „PB”-rövidítés (darabok szerinti felsorolását lásd az általános kritikai megjegyzésekben)
7. kéz: a klarinodarabok után beírt „T”, „TT”-rövidítés (darabok szerinti felsorolását lásd az általános kritikai megjegyzésekben)
8. kéz: első (számozatlan) fedőlap belső oldala:
„Raro doctus Erit qui semper otiam [sic] querit”
9. kéz: a) f. 145r: „1679 attam Cernelnek ff 23 D 75 kisucaj tesen hoza ff 2 D 25”
b) összeadási művelet a f. 145r-n
10. kéz: f. 145r: „In nomine Dnj”
11. kéz: f. 59v és f. 60r közé utólag behelyezett papírszelet: „Serenissimo DEI gratia Sacri Romani Imperij Principi D. D. Paulo Esterhazy, de Galantha, Perpetuo Comiti in Frakno Regni Hungariae Palatino Judici Cumanorum, Aurei Velleris Equiti Comitatum Sop[ro]niens[is] Pest Pilis, et Söld Sup[re]mo Comiti, nec non Sacrae Cesar[ae] Regiaque M[ajestatis] Intimo Con[siliario] Camerar[io].”

A Tabulatura Vietoris II szlovák egyházi énekeinek írója megegyezik a törzsanyag írójával. A zene és a szöveg lejegyzése ugyanolyan rendezett, mint a végleges összeírásban, egy-egy verzó-rektó oldalra olykor sűrűbben, egymástól kisebb távolságra írta le a darabokat.

A tabulatúra szólamait egymás alá, folyamatosan a verzó-rektó oldalakon keresztül vezetve írták le. Ettől csak a klarinodaraboknál tértek el a f. 110v–111r-val, majd a f. 122v–123r-val kezdődően, ahol a szólamokat nem egymás alá, hanem a verzó és rektó oldalakra külön-külön jegyezték le (lásd a 16. és 18. fakszimilét). A metrumjelet

általában a páratlan metrumú darabok elé írták ki, a páros metrumúaknál csak néhány alkalommal. A tabulatúrák írásmóddal lejegyzett kétszólamú művek kiegészítésének előadásának közelebbi meghatározására három darab (Nr. 52, 57, 196) néhány basszushangját számokkal látták el, ami a számozott basszus gyakorlatra utal.

A szlovák egyházi énekrész egy-egy ünnepkörét és az általános rész elejét összesen tizenegy basszusszólam és egy – a legtöbb tabulatúrában lejegyzett darabhoz hasonlóan – kétszólamú darab zárja le, illetve indítja modern kottairással, metrumjellel és előjegyzéssel. Bár a tabulatúra és a modern zenei íráskép különbözik egymástól, forrásunkban a két zenei írásmód összehatása, valamint a szövegírás és a metrum-jelek hasonlósága alapján egyértelműen megállapítható, hogy a basszusszólamok lejegyzése az első kéztől származik.⁶⁷

A kézirat beosztása

A kézirat eredetileg tizenkét fejezetre van osztva, s ezeket külön címoldalak választják el egymástól. Az egyes fejezetek között üresen hagyott oldalakat helyenként vázlatosan leírt darabokkal töltötték ki: a magyar énekek, a courante-ok, az „általános” szlovák egyházi énekek és a litániák után, valamint a klarinodarabok közben. A fejezetek tartalmi egysége a tizenegyedik részt követően megtörik. Nyilvánvaló bizonytalanságot tükröz, hogy a klarinodarabok lejegyzését a számozás szerint háromszor kezdték el. Először négy olyan klarinodarabot jegyeztek le, amelyek a virginálettertek között is előfordulnak, majd a *Quam gloriosa* klarinoszólamát. A tulajdonképpeni klarino-fejezet (*Pro Clarinis*) a f. 119r-n kezdődik. Az említett klarinodarabok és e fejezet közé három praeambulum ékelődik. A további klarinodarabok leírásához – valószínűleg praktikus okokból – kétszer fogott hozzá a lejegyző. A virgináldarabokhoz hasonlóan a két szólamot először egymás alá másolta le, párhuzamosan vezetve a verzó és rektó oldalakon. Majd a darabok leírását és a számozást újra kezdve – hét darabot megismételve – a „primo clarino” szólamot a verzó, a „secundo clarino” szólamot a rektó oldalra jegyezte le. Az első kéz által leírt zenei törzsanyag billentyűs hangszerre írt két rövid litániával zárul.

A több részletben lejegyzett klarinodarabok fejezetbe sorolását háromféleképpen oldották meg a kutatók. Szabolcsi beosztása a tizenegyedik fejezetig megegyezik az eredeti tagolással, a klarinodarabok fejezetét azonban három részre, s ezzel az egész kéziratot tizennégy részre osztja.⁶⁸ (Ezt a szakaszolást követi Bónis is, habár nem határozza meg a fejezetek számát.) Ballová külön fejezetbe sorolja a klarinodarabok közé és után beírt billentyűs praeambulumokat és litániákat, s így tizenöt részre tagolja a kéziratot.⁶⁹ Ezzel szemben Fabó, valamint Zofia Sześewska és Jan Sześewsky a kézirat eredeti címoldalait alapul véve tizenkét fejezetre osztják a zenei anyagot.⁷⁰ Abelmann is ebből a felosztásból indul ki, és a világi és egyházi jelleg szerint – mint már említettük –, két főrészbe csoportosítja a darabokat. Az anyagnak funkció szerinti tagolása megfelel az eredeti fejezetek sorrendjének, ahol az első három rész világi, a többi pedig egyházi vonatkozású.⁷¹

⁶⁷Csiky ezeket a basszus-szólamokat későbbi bejegyzésnek tartja: „A könyv második felében latin és tót egyházi énekeket találunk. Ezek között már XVIII. [!] századból való hangjegyzések is vannak.” CSIKY 1903, 9.

⁶⁸SZABOLCSI 1925–1926, 346–347.

⁶⁹BALLOVÁ 1961, 143.

⁷⁰FABÓ 1908, 93; TAŃCE POLSKIE 1, III. – Fišer kihagyja a *Sequntur Cantiones De Beata Virgine* részt, ezért csak tizenegy fejezetet regisztrál. Lásd FIŠER 1954, 26–32.

⁷¹Zárójelbe kerültek azoknak a fólióknak a számai, amelyek a kéziratban üresen maradtak.

[I]	f. 2r– (2v–3r)–10r (10v–18v)	Notae Hungariae Variae
[II]	f. 19r–30r (30v–39r) 39v–41r	Sequ[un]tur Currentes et id genus Alia
[III]	f. 41r–57r (57v–65v)	Sequ[un]tur Choreae
[IV]	f. 66r–68r (–68v)	Sequ[un]tur Cantiones De Adventu Domini
[V]	f. 69r–74r (74v–75v)	Sequ[un]tur Cantiones de Nativitate Domini
[VI]	f. 76r–80r (–80v)	Sequ[un]tur Cantiones Quadragesimales
[VII]	f. 81r–85r (–85v)	Sequ[un]tur Cantiones de Resurrectione Domini
[VIII]	f. 86r–88r (–88v)	Sequ[un]tur Cantiones De Ascensione Domini
[IX]	f. 89r–91r (–91v)	Sequ[un]tur Cantiones De Spiritu Sancto
[X]	f. 92r–94r (–94v)	Sequ[un]tur Cantiones De Beata Virgine
[XI]	f. 95r–106r (106v–110r)	Sequ[un]tur Cantiones Com[m]unes
[XII]	f. 110v–112v (113r–117r)	Cantiones Clarino
	f. 117v–118r (118v)	(Praeambulum ex C, G, D)
	f. 119r–121v (122r)	Pro Clarinis
	f. 122v– (134r, 136r, 138r, 140r) –140v (141r–143r) [Pro Clarinis]	
	f. 143v (144r–144v)	(Litania, Cadenciae ex A, D, G, C)

A kéziratban eredetileg csak a klarinodarabok harmadszori lejegyzését (f. 122–140v) számozták folyamatosan. Ezzel szemben a chorea-fejezetben található számok nem a darabok sorrendjére vonatkoznak.⁷² A kéziratnak nincs végigvezetett számozása, ezért forráskiadásunkban a könnyebb tájékozódás végett sorszámokkal láttuk el a darabokat, amelyet szögletes zárójelben adtunk meg.⁷³

A kézirat írásmódja és átírása

A kézirat zenei törzsanyagát az Ammerbach-féle új német orgona-tabulatúrás írásmóddal jegyezték le,⁷⁴ amely forrásunkban két változatban fordul elő. Az első leíró következetesen alkalmazza Ammerbach betű és ritmusjeleit, amitől csak három betűhang, az „F”, a „Fis” és a „fis” lejegyzése tér el. Az „F” és a „Fis” betűjele kéziratunkban „Y”, illetve „Y” hurokkal, a „fis” pedig kurzív „R”-hez hasonló betűvel (= kis „f” hurokkal) szerepel.⁷⁵ Amíg Ammerbach külön jelöli a kis és a nagy „c” hangot, a Vietoris tabulatúrás könyvben legtöbbször nem tettek különbséget közöttük. A kétféle lehetőség közül esetenként választottunk, mert a mechanikus értelmezés olykor szeptimugrást eredményezett volna. A ritmusértékek ugyancsak Ammerbach tabulatúra-rendszerét, vagyis az itáliai lant-tabulatúrát követik, amelyben a függőleges vonal felel meg a semibrevisnek, az egy zászlóval ellátott (kinézetre nyolcad) érték a minimának, és így tovább. Átírásunkban a 17. századi gyakorlatot, vagyis az egy az egyhez arányt vettük alapul, amely szerint a függőleges vonal, a semibrevis egész hangnak felel meg. Az utólagosan leírt

⁷²Az eredetileg bejelölt számokat a kottaanyagba nem vezettük be, ezeket lásd a kritikai megjegyzésekben.

⁷³Minden egyes darab, így a hasonló, sőt az egymástól távolabb eső, de azonos darabok is külön sorszámot kaptak. Átírásunkban a klarinodaraboknál utalunk az egyezésekre.

⁷⁴A tabulatúra írásmódját Ammerbach először 1571-ben *Orgel oder Instrument Tabulatur* című művében ismertette. Vö. APEL 1962, 34–37.

⁷⁵A „fis” hangot, olykor – tévesen – először „F”-nek jegyezte, majd ebből a betűből korrigálta, alakította ki egy hurokkal a szokásostól eltérő „fis”-t, például 102v–103r-n. Az Y=F betű értelmezése problémát okozott a kézirat első megfejtőjének, Fabónak, aki az „Y”-t tévesen hol „cis”-nek, hol „c”-nek írta át. FABÓ 1908, 99–100.

vázlatos darabok leírói szintén Ammerbach tabulatúra-rendszerét veszik alapul, amelynek sajátos változata található a kézirat elején.⁷⁶

A kéziratban a hang- és ritmusjeleken kívül ismétlő- és koronajelek is előfordulnak, amelyek értelmezése némely esetben problematikus. Az ismétlőjeleket a leíró a darab közben és végén használja, formájuk mindkét esetben azonos: ∥∥. Ez az ismétlőjel megtevesztő, ha csak a darab közben van kiírva és a végéről hiányzik, viszont a számos analógia alapján nyilvánvaló, hogy a jel ebben az esetben csak visszafelé érvényes. Erre utal többek között az *Ac gest me srdce smutne* ének,⁷⁷ amely a Cantus Catholiciben is hasonlóképpen található, de német eredetije (*Herzlich thut mich verlangen*) alapján is teljesen egyértelmű, hogy csak az első részt kell ismételni.

A darabok utolsó hangját, valamint az egyéb formai határokat olykor koronával jelölik, amely helyenként csak az egyik szólamban van feltüntetve, de ez esetben a jel mind a két szólamra vonatkoztatható. Néhány szlovák egyházi énekben az ismétlőjelhez hasonló pontokból-vonalkákból álló jelzés látható a dallamsorok formai határánál, alkalmanként a koronajel után. Ez a jelzés ismétlőjelként nem értelmezhető, amit például az *A na zemy budyž lydem* darabnak a Cantus Catholiciben megjelent énekkel való összevetése is mutat.⁷⁸ Hasonlóképpen a *Krystus pryklad pokory* (Nr. 177) énekben is megtalálható ez a jel, viszont a Tabulatura Vietoris II azonos darabjából (Nr. XXXI) hiányzik.

Az új német orgona-tabulatúrák írásmód sajátosságánál fogva nem alkalmaz előjegyzést, hiszen a notáció jellegzetességéhez tartozó alap- és módosított betűformák magukban foglalják a konkrét hangmagasságokat. Átírásunkban mindazonáltal célszerűnek tartottuk az előjegyzések használatát a hangnem meghatározására.⁷⁹ Ezekkel az előjegyzésekkel természetesen nemcsak a dúr-moll, hanem a modális hangnemeket is ki tudjuk fejezni. Az előjegyzés használata nem volt szokatlan a 17. században sem. Számos olyan szólamanyagban fennmaradt kézíratos vagy nyomtatott művet ismerünk, amelyeket a tabulatúrák írásmód természetéből eredően előjegyzés nélkül írtak össze tabulatúra-partitúrává. A Vietoris tabulatúrák könyv néhány darabja azonban variáns formában már az Eperjesi graduálban (1635) is leírásra került, mégpedig modern notációval és előjegyzéssel.⁸⁰ Előjegyzést – mint arra már korábban utaltunk – tabulatúrák könyvünkben is találunk néhány modern notációval lejegyzett basszus-szólam elején. Ezért úgy gondoltuk, hogy nem rontunk a darabok történelmi hűségén azzal, ha a tabulatúra átírásánál előjegyzést használunk. Ügyeltünk azonban arra, hogy az előjegyzés alkalmazásával helyes hangnemi meghatározást adjunk, és ne vetítsük vissza a darabokra a későbbi korok dúr-moll tonálisát.⁸¹

⁷⁶A jelmagyarázatot az írásfajták felsorolásánál közöltük.

⁷⁷Nr. 249, illetve BURLAS 1954, 332.

⁷⁸Nr. 233, LXXVI, lásd a 14. fakszimilét, illetve BURLAS 1954, 320.

⁷⁹Szabolcsi és Bónis átírásaikban nem használtak előjegyzést. Szabolcsi szerint az előjegyzés „[...] már a mai dúr-moll tonalitást szuggereálja olyan darabokban, melyek e modern tonalitástól távol állnak.” SZABOLCSI 1950, 285; BÓNIS 1957, 273: „Ha mi alkalmaznók [az előjegyzéseket], meghamisítanók a kótaképet és felesleges hangnemi képzettársításra adnánk lehetőséget.” Ezzel szemben a lengyel tánckiadványok darabjait előjegyzésekkel adták ki; lásd TAŃCE POLSKIE 1, TAŃCE POLSKIE 2, TAŃCE POLSKIE 3, MUZYCZNE SILVA RERUM.

⁸⁰Például TABULATURA VIETORIS, Nr. 204, vö. GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPE-RIENSIS 1635, Nr. 328. A szlovák katolikus egyházi énekek egyszólamú kiadványát, a *Cantus Catholici* énekeskönyvet (1655) is előjegyzéssel nyomtatták.

⁸¹Néhány határesetről eltekintve a darabok könnyen besorolhatók valamelyik hangnembe: például Nr. 76 dór, Nr. 83, 84 és 92 dúr, Nr. 248 moll, Nr. 78 mixolíd-dúr, Nr. 74 dór-moll. A darabok hangkészletét (például Nr. 88 dúr-hexachord, Nr. 89 dúr-pentachord) figyelembe véve csak a szükséges előjegyzéseket tettük ki.

A kézirat tartalma

Notae Hungariae Varias

A kéziratot s egyben a világi darabokat tartalmazó részt magyarországi énekek nyitják meg. Ez a terjedelmében legrövidebb fejezet huszonegy darabból áll: tizenhét a törzsanyag leírójától származik, négyet utólag jegyeztek le.⁸² A tizenhét énekből kilenc szerepel magyar szövegkezdettel, s ezek a címek – mint az írásfajta tárgyalásánál már említettük, – annak a leírónak a bejegyzései, akitől csak szövegek származnak. A törzsanyag leírója csak két darabot jelölt címmel: az egyik a Nr. 15 szlovák, a másik a Nr. 14 magyar szava archaikus szlovák helyesírással (*Syposs* = sípos). A további hat darabnál hiányzik a szövegkezdet. Az utólag leírt négy ének közül az első (Nr. 18) a Nr. 6-hoz hasonló magyar címfelirattal szerepel. Bár a további három darabnál hiányzik a címszöveg, a Kájoni kódex alapján a Nr. 19-hez is magyar cím tartozik (*Tegnap gróf halála*).⁸³

A szövegkezdetek alapján a fejezet dallamaira hat ének verse alkalmazható a különböző 17. századi gyűjteményekből, elsősorban a Vásárhelyi-daloskönyvből és a Mátray-kódexből.⁸⁴ A versek tartalmilag a virágénekek közé tartoznak:⁸⁵

<i>Terj megh bujdossasidbul</i>	Nr. 1 ⁸⁶
<i>Bum el felejtésére</i>	Nr. 2
<i>O kedves fülemiléczke</i>	Nr. 3
<i>Sokan szolnak most én rédm</i>	Nr. 4 ⁸⁷
<i>Ego lángokban forogh szívem</i>	Nr. 6 (+ Nr. 18) ⁸⁸
<i>Hová készülsz szívem tülem</i>	Nr. 12

A *Mint sir az Feir Hattyu* (Nr. 7) vers teljes szövege csak 18. századi feljegyzésből maradt ránk.⁸⁹ A *Két feir hattyurul veszek énis most példát* (Nr. 5), valamint a *Széllel az sok vitéz* (Nr. 8) énekek szövegét nem ismerjük.⁹⁰

Az említett gyűjteményekből vett versszövegek – olykor néhány hang összevonásával –, általában jól illeszthetők az énekfejezet dallamaira. A *Bum el felejtésére* (Nr. 2) és a *Két feir hattyurul veszek énis most példát* (Nr. 5) éneknek azonban már a kezdetén is világossá válik, hogy a zene és szöveg kapcsolata nem megfelelő, a sorhatárok nem esnek egybe: nyilvánvaló, hogy a szöveget nem az adott dallamra írták. A fejezet egyetlen szlovák feliratú énekének (*Ya sem osamela od myleho wzdalena*, Nr. 15) dallama kéziratunkon belül kapcsolatba hozható a Chorea-rész *Oláh Tancz*-ával (Nr. 114), azonkívül az úgynevezett Rákóczi nóta dallamkörbe illeszkedik.⁹⁰ Talán ez indokolja, hogy a szlovák feliratú ének a *Notae Hunga-*

⁸²A címmel ellátott dallamok közül PAPP G. 1970 tízet sorol fel: Nr. 34, 87, 118, 135, 139, 173, 183, 247, 251, 269.

⁸³SEPRÓDI 1909, 212; KODÁLY 1937, 79; SZABOLCSI 1950, 304–305; CODEX CAIONI facsimile, f. 10, CODEX CAIONI transcriptiones, Nr. 21.

⁸⁴A két forrás leírását lásd STOLL 2002, Nr. 96, 104.

⁸⁵Az énekek teljes szövegét lásd RMKT XVII/3, Nr. 219, 171, 206, 116, 98 és 102. Továbbá lásd Szabolcsi dallamtárát: SZABOLCSI 1950, 292–306.

⁸⁶Variánsait lásd UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 31v–32r, 20v–21r (mindkettő *Asztali nóta*) és a Linus-gyűjteményben; közli BÓNIS 1964, 17.

⁸⁷Népi variánsokkal lásd SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979 I/118.

⁸⁸Variánsait lásd KODÁLY 1937, 68; SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979 I/156.

⁸⁹SZABOLCSI 1950, 300–301.

⁹⁰KODÁLY 1937, 48–49 és 79; SZABOLCSI 1950, 332–333. A *Ya sem osamela* ének kezdete a gregorián *Kyrie Orbis factor* dallammal mutat rokonságot; lásd HUDEC 1949, 32; FIŠER 1954, 47.

riae Variiae, a „különböző magyarországi énekek” című fejezetben kapott helyet. Hangneme is ezt a feltételezést erősíti, mivel ezen kívül még kilenc fríg-végződésű ének található a fejezetben.⁹¹ A tánczenével való kapcsolatra utal továbbá a *Hová készülsz szívem tülem* (Nr. 12) éneket követő rendhagyó módon képzett proporció.

A fejezet egyik jellegzetessége, hogy kizárólag itt kaptak helyet szabálytalanul változó metrumú énekek. Ez a jelenség a legfeltűnőbb a Nr. 5 és 12 daraboknál, de néhányszor a Nr. 6-ban is felbukkan.⁹² A kétféle metrumú ütemek váltakozását Szabolcsi a következőképpen magyarázza: „[A Vietoris tabulatúrák könyv] dallamainak különös nevezetessége a kótáírásban feltüntetett *rubato*, azaz a ritmusértékekben megjelölt, megrögzített tempó-ingadozás.”⁹³ Mivel a rövid darabokon belül, bár megszabott ritmusértékekkel, de gyakran változnak az ütemfajták, ez a körülmény tágabb értelemben véve valóban *rubato* előadásmódot eredményezhet.⁹⁴ Ha azonban arra gondolunk, hogy a 16–17. század fordulóján mennyire elterjedt a metrumváltásokkal teli metrikus dallamok éneklése, feltételezhetjük, hogy ez a világi énekek írására is hatással volt.

A 17. század kevéssé ismert énekelt magyar nyelvű szerelmi lírájának értékes dokumentumaként vehetjük számba a fejezet magyar szövegkezdetű énekeit, amelyek virgináldarabok formájában a kor nemesi kultúrájának is részévé váltak.

Courante-ok és más hasonlók

A második rész táncdarabokat foglal magában, közülük tizenhárom courante (Curant, Corand, Courant, Coranda helyesírással), öt sarabanda, két gagliarda (Galiarda), egy mascarada, egy bergamasca (Pargamasca), egy runda, három ária és egy praeludium. Táncmegjelölés nélkül, de szlovák, olasz, latin, magyar, német nyelvű felirattal szerepel tizenkilenc táncdarab. A további hét darabnál műfajra és címre utaló jelzés nem található. A Vietoris tabulatúrák könyv többi fejezetével ellentétben ez a rész nemcsak kétszólamú, hanem tíz három szólamban kidolgozott darabot is tartalmaz.

A táncételek közel fele courante és sarabande, vagyis a 16. század folyamán kialakult szvit két táncát képviseli. Kéziratunk keletkezésének idején már egyiket sem használták saját funkciójában, ezért feltételezhetjük, hogy mint stilizált táncokat a fejezet többi táncételeivel együtt csak előadásra és hallgatásra, de nem tánckíséretnek szánták.

A courante kétféleképpen jelenik meg forrásunkban.⁹⁵ Az itáliai courante ritmikája mozgalmasabb, második nyolcütemes periódusa szekvenciális menetekből alakul ki (Nr. 28, 60). Pontozott ritmusképlet jellemzi a francia courante-ot, amely esetenként felütéssel kezdődik (Nr. 32, 53). Ehhez a ritmusképlethez kapcsolódik a *Duna* (Nr. 26),⁹⁶ valamint a *Polidora* (Nr. 47) is, utóbbinak a Starck-féle virginálkönyvben háromszólamú variánsa, a kassai Cantus Catholiciban (1674) egyházi ének változata szerepel (*Áron*

⁹¹Nr. 3, 4 (KODÁLY 1937, 55–56 népi adatokkal), Nr. 6 (KODÁLY 1937, 68), Nr. 7, 12, 13, 14, 16, 21.

⁹²A Nr. 2 és 6 darabokban valószínűleg nem változó metrumról van szó, hanem csak arról, hogy a háromértékű semibrevis eredetileg a perfekciót megerősítő (de nem szükségszerűen jelző) pont nélkül maradt.

⁹³SZABOLCSI 1950, 286; már SZABOLCSI 1925–1926, 346 is utal rá.

⁹⁴Bartók a népdalok improvizálásszerű előadásmódjával kapcsolatban említi ezt: „Némely dallamnál viszont egy része ezeknek az értékváltozásoknak állandó, a dallam lényegéhez tartozó és talán rögzített *rubato*-nak fogható fel.” BARTÓK 1924, XV.

⁹⁵A courante-ritmus leírását lásd GLÜCK 1995, 1031.

⁹⁶ABELMANN 1946, I/ 66, 70, 74.

vesszeje virágzik).⁹⁷ A courante-ok leggyakoribb kétütemes ritmusképlete: ♪♪♪|♩ ♪ vagy ♪♪♪|♪♩; ezekből építkezik négy- vagy nyolcütemes periódussá, s egy-egy darab általában két ilyen periódusból tevődik össze. Nem ezt a megoldást követi a Nr. 27 courante első fele, amely kilenc ütemre bővül, de a második fele megmarad nyolcütemes periódusnak. A táncnak hét ütemre szűkített változata megtalálható a szlovák nyelvű egyházi énekek között is (*Kwytku roskossny wuny a ctnosty*, Nr. 228). Ennek a dallama is megerősíti azt a feltevést, hogy a háromszólamú courante első szólama (= alapdallama) fölé tercelték a második szólamot.⁹⁸

A fent említett két ritmusképlet alapján több, címmel ellátott, de táncműfaj megjelölés nélküli darab is courante-jelleget hordoz. Ezt mutatja a *Sstesty gest nestale nema* (Nr. 40) darab is, amelynek M. Praetorius *Terpsichore* (1612) című gyűjteményéből és a bécsi *Regina Clara Im Hoff* kéziratból (17. század) ismert változatai courante felirattal maradtak fenn.⁹⁹ További jellegzetes példaként említhetjük a *Lilia mia cor mio* című darabot is (Nr. 52), amelyet legelőször a fent említett bécsi kéziratban jegyezték le, s a következő évtizedekben különféle változatokkal Magyarországon is meghonosodott.¹⁰⁰ Több forrásból – így a bécsi, lőcsei kéziratból és a Zayugróci gyűjteményből – a passamezzo jellegű páros metrumú alakot ismerjük. Ezzel szemben a Vietoris tabulatúrák könyv *Lilia mia cor mio* darabja a „... Currentes et id genus alia” című fejezet túlnyomórészt páratlan metrumú táncaihoz alkalmazkodik.¹⁰¹

Témájukat, ritmikájukat és formájukat tekintve a courante-okhoz képest nem mutatnak jelentős eltérést a fejezet sarabanda táncai.¹⁰² A szvit állandó tételeit reprezentáló courante-on és sarabande-on kívül olyan tánc tételek is előfordulnak ebben a fejezetben, amelyek a 17. századi, alkalmanként különböző tánc tételekkel bővített szvitciklusban is helyet kapnak. Ezek közül a *mascarada* és az *intrada*¹⁰³ páratlan, a *bergamasca*, az *ária* és a *praeludium* páros metrumú.¹⁰⁴

A népszerű *bergamasca* (*Pargamasca*, Nr. 22) az egyik bártfai kéziratban Scheidt neve alatt szerepel, és a Vietoris tabulatúrák könyvön kívül a Starck-féle virginálkönyvben, a Linus-féle táncgyűjteményben, valamint a Zayugróci gyűjteményben is megtalálható.¹⁰⁵ A két gagliarda közül az egyik, a Nr. 24 – a táncra nem jellemző módon – páros metrumú, nem változtatva az eredeti német koráldallam metrumán, amelyet a népénekek között is hasonlóképpen dolgoztak fel (*Ach co smutny mam czynitj*, Nr. 266).

⁹⁷BÓNIS 1957, 286; STARCK 1689, 188–189, 276–277.

⁹⁸Variánsait lásd UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 26v–27r, 27v–28r.

⁹⁹BÓNIS 1957, 310–313; MUZYCZNE SILVA RERUM, Nr. 134 *Curant*.

¹⁰⁰Nr. 43 *Ballet a REGINA CLARA IM HOFF* kéziratban; közreadja BÓNIS 1957, 237.

¹⁰¹RYBARIČ 1966, 66 erre vonatkozóan hét hazai kéziratost forrást sorol fel.

¹⁰²Vö. Nr. 31 *Corant*, illetve Nr. 33 *Sarabanda*. A sarabande-ról lásd GSTREIN 1998, 993. M. Praetorius szerint (1612) gyors tánc, amely a 17. század folyamán ünnepélyes, méltóságteljes lassú lett.

¹⁰³Habár a Vietoris tabulatúrák könyvben egy tánc sem fordul elő *Intrada* megnevezéssel, a Nr. 54 *Fortuno ctnostna* a Lőcsei tabulatúrák könyvben *Intrada*-ként szerepel; lásd BÓNIS 1957, 328–329; PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 70. Dallama a magyar nyelvű Cantus Catholiciban (1651) is megtalálható *Veni creator spiritus* szöveggel; népzenei adatokkal lásd SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I/70.

¹⁰⁴Bónis az áriákat és a praeludiumot nem tartja egészen ideillő daraboknak: „A cím tehát szvit-muzsikát, szvittétel-szerű táncdarabokat ígér. A tartalom ennek nagyrészt meg is felel. A táncok közt azonban három *Aria*, egy *Praeludium* és egy latin feliratú darab is szerepel.” BÓNIS 1957, 266.

¹⁰⁵BÓNIS 1957, 290–292; RYBARIČ 1966, 67; UHROVSKÁ ZBIERKA 1730 két variánsal: f 22v–23r *Aria ad mensam* és f 39v–40r *Pargamáška*; továbbá MUZYCZNE SILVA RERUM Nr. 59, valamint a kiadvány tanulmányában Tablica VIII; STARCK 1689, 170, 267–268.

¹⁰⁶Lásd még a Lőcsei tabulatúrák könyvben, PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 61.

A fejezet kizárólag NB (= nota bene) utalásokkal ellátott darabjai részben rövid, csonka vagy vázaltszerű darabok és esetenként valamelyik táncételhez kapcsolódnak.¹⁰⁷ Így a Nr. 29 NB a Nr. 28 *Curant* második felének variánsa, a Nr. 56 D-dúr *Aria NB* pedig a Nr. 63 C-dúr *Praeludium* közeli variánsa, amelyekkel az *Aria NB* négyütemes basszusosztinatója révén a Nr. 55 d-moll NB-jelzésű darab is rokonságba hozható. Az említett hasonlóságokon túlmenően megállapítható, hogy a fejezet motivikusan és ritmikailag eléggé homogén, ami abból adódik, hogy az eredetileg különböző műfajú táncokra utaló feliratok ellenére a darabok gyakran azonos vagy hasonló ritmusképleteket és motivikus anyagot tartalmaznak.¹⁰⁸

Choreák

A Vietoris tabulatúrás könyv harmadik fejezete néptáncokat tartalmaz. A táncok felírataiban az általános *chorea* és a ráutaló *Alia* megjelölésen kívül nemzetiségi meghatározások és szövegkezdetek szerepelnek: hat *polonica*, két *hungarica*, egy *germanica*, egy *oláh* tánc, nyolc tánc szlovák, egy pedig lengyel szövegkezdettel. Ezenkívül négy *chorea* címe a tánc funkciójára, eszközeire vagy koreográfiájára utal: *Chorea Sponsae* (Menyasszonytánc), *Pregmany* (Váltótánc), *Lopatkowany Tanecz* (Lapockás tánc), *Klobucky Tanecz* (Süveges tánc). A táncok egy részét eredeti funkciójában használhatták, amit ezek a koreográfiai utalások is alátámasztanak.

Az előző rész táncaival szemben feltűnő sajátossága ennek a fejezetnek, hogy hatvanöt táncból huszonkettő a proporciójával együtt jelenik meg, vagyis – a *Hagnal* kivételével – a páros metrumú alaptáncot páratlan metrumban írt változata követi. Dallamilag és ritmikailag a choreák élénkebbek a szvit-táncoknál, gyakori bennük a hang- és motívumismétlés, a szekvenciális továbbfűzés, a pontozott ritmus, ami viszont az előző fejezet néhány táncára mutat vissza. A stilizált szvittáncokkal szemben a choreák különböző népi dallamokkal is összefüggésbe hozhatók. Több közép-európai (magyar, lengyel, cseh) népzenei gyűjtésből ismerjük például a Nr. 129 *chorea* változatait, ami a táncdallamok nemzetközi jellegét hangsúlyozza.¹⁰⁹

Bár a táncok címeiben különböző nemzetekre történik utalás, nemzeti sajátosságok elsősorban a proporció képzésében határozhatók meg. A 17. század elején a páratlan metrumú proporció képzésének kétféle módját említik: a lengyel, valamint az általánosabb német módot.¹¹⁰ A „lengyel módra” képzett proporcióban a hangsúlyos helyen

¹⁰⁷Tételenkénti felsorolásukat lásd a kritikai megjegyzések általános részében.

¹⁰⁸Bár a *courante*-ok között – ellentétben a következő fejezet néptáncaival – nem találunk táncpárokat, két esetben mégis gondolhatunk arra, hogy a táncot kétféle metrumban is megszólaltatták: a Nr. 24 *Gagliarda* a címfelirat ellenére páros metrumú, s ezzel megtartja a német eredetű koráldallam (*Ach, was soll ich Sünder machen–Ach co Smutny mam czinity*) páros metrumát. A címből arra következtethetünk, hogy a táncnak páratlan metrumú variánsa is létezett. Hasonlóképpen – mint már említettük – a *Lilia mia cor mio* (Nr. 52), amely csak páratlan metrumban szerepel a *courante*-ok között, számos közép-európai forrásban passamezzo-szerűen páros metrumban is előfordul.

¹⁰⁹TAŃCE POLSKIE 1, 8. dallamtáblázat, továbbá SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I/158; a tánc 17. század eleji lengyel változatát lásd TAŃCE POLSKIE 2/I, Nr. 40. A tánc helyét egy közép-európai dallamcsaládban lásd CSÖRSZ-RUMEN 2009.

¹¹⁰V. Hausmann a *Venusgarten* előszavában írja (Nürnberg 1602): „Der Teutsche Sprung oder Nach Tantz [...] ist mit willen ausgelassen [...] Erfahrene und inn der Music wol fundierte Instrumentalisten werden entweder dem polnischen brauch im Nach Tantze folgen oder auff die Teutsche gemeine art den Nach Tantz mit der Proportio [...] wissen zu finden.” Közli HŁAWICZKA 1963, 40.

történik a változás, a ritmusösszevonás (♩♩♩♩ vagy ♩♩♩♩ → ♩♩♩♩), s ez jellemzi a Vietoris tabulatúrák könyv proporcióinak nagyobbik részét.¹¹¹ A többi proporcióban az ütem hangsúlytalan része nyúlik meg (♩♩♩ → ♩♩♩, valamint ♩♩ → ♩♩). A chorea fejezet önálló, páratlan metrumú táncaiban is ez a háromféle ritmusképlet található.

A choreák – a szvittáncokhoz hasonlóan – fellelhetők a korabeli, sőt a 18. századi táncgyűjteményekben is.¹¹² A *Chorea Sponsae* (Nr. 87) – mint címe is utal rá – menyasszonytánc, amelynek háromféle változata került be a Zayugróci gyűjteménybe. Az első páros metrumú, a többihez viszonyítva csonka variáns, majd ezt követi folyamatosan egy oktávval lejjebb a páros-páratlan metrumú táncpár, amelyben a Vietoris tabulatúrák könyv hatsoros choreája négy soros formára szűkül (AABBCC → AABC) és ritmusa is megváltozik. Tabulatúrák könyvünkhöz legközelebb áll a harmadik, a páratlan metrumú variáns, amely a kezdő kvintugrás után szinte hangról hangra megegyezik a *Chorea Sponsae* proporciójával.¹¹³ A *Pregmany* (Nr. 88) majdnem egyező változata, a *Doratka* a Stobaeus tabulatúrák könyvben, mint *Wechsl Tantz* a Lőcsei tabulatúrák könyvben, s ugyancsak szlovák megnevezéssel a Zayugróci gyűjteményben szerepel; ez utóbbi kéziratban ritmikailag élénkebb variánsa is megtalálható.¹¹⁴ A lapockás tánc (*Lopatkowany Tanecz*, Nr. 89) a Kájoni-kódexben, a Linus-féle kéziratban és a Zayugróci gyűjteményben különböző változatokkal fordul elő.¹¹⁵ Ugyancsak általánosan elterjedt a süveges tánc (*Klobucky Tanecz*, Nr. 90),¹¹⁶ amelynek kétféle variánsát is lejegyezték a Zayugróci gyűjteményben. Az egyik a Vietoris tabulatúrák könyvhöz hasonlóan páros-páratlan metrumú táncpár, de „domináns” helyett „tonikán” zárul. A másik változatból csak a proporció maradt fenn.¹¹⁷

A korabeli táncgyűjteményekben gyakran kizárólag a táncpárok első, páros metrumú tagját rögzítették, a páratlan metrumúra – amelyet a tapasztalt zenészek könnyen rögtönöztek – csak röviden utaltak.¹¹⁸ A süveges tánc fenti változatainál ennek az ellenkezője figyelhető meg: a táncpár-variánsokon kívül a tánc proporciója önállóan is fennmaradt. Ebből arra lehet következtetni, hogy a Vietoris tabulatúrák könyv chorea-fejezetének, különösen a rész végének önmagában álló páratlan metrumú táncainak is lehettek páros

¹¹¹A lengyel proporció képzéséhez konkrét példát ad H. Albert 1628-ban megjelent ária-gyűjteményében, ahol az *An Doris* c. áriát *Proportio nach der Art der Pohlen* követ. Közreadja HŁAWICZKA 1963, 42–43.

¹¹²Például TABULATURA VIETORIS, Nr. 96, lásd MUZYCZNE SILVA RERUM, Nr. 9; TABULATURA VIETORIS, Nr. 77, 117, lásd MUZYCZNE SILVA RERUM, Nr. 51; TABULATURA VIETORIS, Nr. 76, 79, lásd MUZYCZNE SILVA RERUM, Tablica XIV (további példákkal a Lőcsei tabulatúrák könyvből és a Szirmay Keczer kéziratból); TABULATURA VIETORIS, Nr. 81, 86, lásd MUZYCZNE SILVA RERUM, Nr. 95 és 97, valamint SPEER 1688, Nr. 6.

¹¹³UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, *Praeambulium Gyertya*, f. 19; *Parta moga*, *Ukladany* f. 20r; *Ukladany*, f. 36v. Vö. BÓNIS 1964, 22. A menyasszonytánc népi változatait páros és páratlan metrumban lásd MNT III/A Nr. 646–694.

¹¹⁴TÁNCÉ POLSKIE 2/I, Nr. 56; MUZYCZNE SILVA RERUM, a kiadvány tanulmányában, Tablica VII; PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 57; UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 39r, f. 38v. MOKRÝ 1957, 147 a *Wechsl Tanz*-ot osztrák–délnémet táncnak tartja.

¹¹⁵CODEX CAIONI facsimile, f. 138, CODEX CAIONI transcriptiones, Nr. 258; FALVY 1957, 428; UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 37v. Apor Péter *Metamorphosis Transylvaniae* c. művében a következő táncokat említi, olykor a tánc részletesebb leírásával: lengyel változó, egeres és süveges tánc, lapockás tánc, gyertyás tánc, menyasszony tánc; APOR 1736, 43–45, 106, 107. A táncok leírását továbbá lásd NTKL 2001, 58, 92, 142.

¹¹⁶RYBARIČ 1966, 63–64. tíz változatot sorol fel az 1670 és 1840 közötti időből.

¹¹⁷Vö. UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 38v, f. 37v. Az utóbbi proporció utolsó két üteme hibásan van lejegyezve, helyesen valószínűleg terccel feljebb.

¹¹⁸Például UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 30r: „Triplam scis”, f. 29r: „Jam ¾ scies”, „Triplam scies”, f. 27r: „Scis jam triplam”.

metrumú alaptáncai, de a táncpárból csak a második került lejegyzésre.¹¹⁹ Ez a megoldás a 18. században különösen gyakorivá vált, amikor a páratlan metrumú táncok önálló karakterisztikus táncokká fejlődtek. A Zayugróci gyűjteményen kívül nyomon követhető ez a 18. század első feléből származó Szirmay-Keczer és a Linus-féle kéziratban is.¹²⁰

A már említett *Hagnal* táncban nem a táncpárookra jellemző páros-páratlan metrumú variációval van dolgunk.¹²¹ Már az alaptánc is páratlan metrumú, „proportio”-jában pedig „idegen” dallam tűnik fel ugyancsak páratlan metrumban.¹²² A két dallam összetartozása azonban nem véletlenszerű: a klarino-fejezetben is megjelenik a *Hagnal* proporciójával (Nr. 298, a proporció dúr változatban).¹²³

A Tabulatura Vietoris és a Tabulatura Vietoris II szlovák egyházi énekei

A tabulatúrák könyv IV–XI. fejezetét egyházi énekek tölti ki. A fejezetek sorrendje az egyházi esztendő beosztását követi ádventtől pünkösdig, majd Mária-énekekkel folytatódik és általános résszel zárul. A kötetstáblából kifejtett anyagban, a Tabulatura Vietoris II-ben ezenkívül még olyan, vasárnapra szóló kanciók (*Kyrie, Alyud Dominicale*, Nr. LXXX stb.) is helyet kaptak, amelyek a végleges leírásból kimaradtak. Az énekek többségénél a felekezeti hovatartozás nem jellemző: a katolikus és az evangélikus egyház liturgiájába egyaránt besorolhatók.¹²⁴ A X. fejezet Mária-énekei és a különböző fejezeteknek az Úrfelmutatáshoz szánt énekei (*Pro/In Elevatione* és *Ad Elevationem*) azonban egyértelműen eldöntik, hogy a kézirat katolikus használatra készült.

Az egyes ünnepkörbe tartozó énekek összeállítása a mise liturgiáját követi. A hét fejezet (IV–IX, XI) élén álló *Kyrie* – kizárólag szlovák szövegkezdetekkel – az eredeti grego-

¹¹⁹Lásd SZABOLCSI 1950, 330–331 a Starck virginálkönyv Nr. 29 darabja *Ungarischer Tantz des Fürsten auß Siebenbürgen* proporcióval, ugyanaz TABULATURA VIETORIS, Nr. 111 alaptánc nélkül, csak proporció formájában; vö. STARCK 1689, Nr. 29 [30]. További példa: TABULATURA VIETORIS, Nr. 85 alaptánc proporcióval, a proporció variánsa a Nr. 84 alaptánc nélkül. FIŠER 1954, 44 a páratlan metrumú lapockás tánc (*Lopatkowaný Tanecz*, Nr. 89) mellé mintegy a táncpár lehetséges alapdallamaként egy páros metrumú népzenei variánst állít.

¹²⁰Példaként említhető az egyik *Chorea polonica* a Lőcsei tabulatúrák könyvben (f. 7v) és a Vietoris tabulatúrák könyvben (Nr. 76, 79), amely pontozott ritmussal páratlan metrumban önálló táncként jelenik meg a Szirmay Keczer kéziratban; lásd HŁAWICZKA 1963, 54, 55. A *Netakes my Mluvel* chorea-táncpár (TABULATURA VIETORIS, Nr. 92) is megtalálható hármas metrumban, önálló egységként *Kdy bych ga byl wedel* szövegkezdettel ugyancsak a Szirmay Keczer kéziratban (f. 68), valamint a Lányi Eleonóra Zsuzsanna kéziratban (Nr. 43). További párhuzamokat lásd SALTUS POLONICI, Nr. 7.

¹²¹A hajnalnótára Apor Péter is hivatkozik a lakodalom menetének leírásakor; APOR 1736, 109. További hajnalének dallamok szlovák egyházi szöveggel a Vietoris tabulatúrák könyvben: Nr. 152 páratlan metrumban, Nr. 240 páros metrumban.

¹²²A dallamban a *Ne aludj el két szememnek világa* kezdetű népdal variánsa ismerhető fel; lásd MNT III/A, Nr. 4–7.

¹²³Lásd még a Lőcsei tabulatúrák könyvben *Tagweis – Curranta drauff* címmel, figurációs változattal PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 21, 22. A Vietoris tabulatúrák könyv szlovák egyházi énekei között a *Hagnal* dallam páros és páratlan metrumú változata is előfordul önálló énekként, természetesen proporció nélkül (Nr. 240, 152), lásd továbbá Cantus Catholici 1655-ben: BURLAS 1954, 270, 278. A feltehetően gregorián eredetű dallam népi variánsait lásd SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I/55.

¹²⁴Orgona-tabulatúrában lejegyzett korál-feldolgozásokat az egész egyházi évről felosztva mind evangélikus, mind katolikus használatra készítették, lásd például Ammerbachtól az *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* (1571, 1583), Nörmigernek *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* kézírata (1598), a TABULATURA ORGANA (16. század).

rián tételt követi két-, három- vagy négyrészes formában.¹²⁵ Az ordinárium további tételei közül a *Gloria* öt, a *Credo* négy, a *Sanctus* egy fejezetben jelenik meg, mégpedig a 16–17. századi kancionális anyagból származó alapdallamokkal. Ugyanebből a dallamkincsből merítenek a fejezetek liturgikus funkció nélküli szlovák és latin nyelvű énekei is. Az említett nyolc fejezeten kívül a klarinodarabok után a kézirat utolsó kottás oldalán két litániaformulát jegyeztek le, amelyek funkciójuk szerint az egyházi énekek közé tartoznak.

Az alapul vett dallamok kétharmada a 17. század folyamán több kiadást megért, különböző felekezeti szlovák énekeskönyvekben jelent meg. Kéziratunk szempontjából legfontosabb a *Cithara Sanctorum* (1636) és a *Cantus Catholici* (1655), amelyekben gregorián eredetű tételek és kanciók egyaránt előfordulnak.¹²⁶ Néhány ének eredetének vizsgálatánál számításba jöhet az 1651-ben kiadott magyar nyelvű *Cantus Catholici* is, amelyből – azonos szerkesztőtől származván – több ének került át az 1655-ös szlovák nyelvű kiadásba.¹²⁷ Ugyanakkor feltételezhetjük, hogy a *Vietoris* tabulatúrás könyv összeírásakor nemcsak a fent említett kiadásokat vették alapul, hanem korabeli kéziratokból is merítettek. Így például felhasználhatták a nyomtatott *Cantus Catholici* (1655) későbbi, de még 17. századi, ismeretlen eredetű kéziratot változatát, amelynek nyomtatványból nem ismert néhány éneke egyezést mutat kéziratunk darabjaival.¹²⁸

A *Vietoris* tabulatúrás könyvnek az 1655-ös kiadású *Cantus Catholici* énekeskönyvvel való összevetése során érdekes variánsok figyelhetők meg. A *Cantus Catholici* gregorián eredetű, ritmizálatlan Kyriei a kétszólamú letétben ritmikus formát öltenek.¹²⁹ Az egyszólamú énekeskönyv néhány metrizált dallamát a *Tabulatura Vietoris* II-ben először metrikusan jegyezték le, majd a végleges összeírásakor a különböző ritmusértékeket kismítva egyenletes mozgásúvá alakították.¹³⁰ A dallamvezetésben egyáltalán nincs eltérés vagy csak minimális a változtatás.¹³¹ A dallamvariálást esetenként a többszólamú meg-

¹²⁵Közreadásunkban a Kyrieék egyes részei külön-külön számot (esetenként 2, 3 vagy 4 számot) kaptak, mivel a lejegyző külön egységeként kezelte azokat. A korabeli használat is ezt támasztja alá: a *Vietoris* tabulatúrás könyv Nr. 189–192. húsvéti Kyriejének dallamából a harmadik részt használja fel az a trópus, amely a protestáns használatban a *Regina caeli* antifóna dallamára írt húsvéti antifónát követi, lásd HUSZÁR GÁL 1574, 512, valamint GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, Nr. 269. Az egyes részek szabad, önálló kezelését mutatja a *Magne Deus* Kyrie is, amely kétféle formában fordul elő a *Vietoris* tabulatúrás könyvben: Nr. 209–211 háromrészes, valamint Nr. 231–232 kétrészes. A Kyrie egységeknek egy szám alá sorolását javasolja RUŠČIN 2010, 58.

¹²⁶Fišer tételenkénti felsorolását lásd FIŠER 1954, 42–43, ahol a *Cithara Sanctorum*-mal 22 (az 1674-es kiadásból további 13) és a *Cantus Catholici*-val 91 egyezést mutat ki. (A *Cithara* és a *Cantus* énekeskönyvek repertoárjának átfedései miatt ezek a számok nem összegezhetők.) A 17. századi felvidéki énekeskönyvek repertoárjának összevetését lásd Ruščin 2000b. A szlovák egyházi énekek jelentős része megtalálható – a tulajdonnév azonossága miatt meglepő módon – *Vietorisz* Józsefnek a *Cithara Sanctorum* énekeskönyv magyar nyelvű fordításában, vö. TRANOVSKÝ 1935.

¹²⁷A *Cantus Catholici* 1651-es és 1655-ös kiadásának összehasonlítását lásd BALTAZÁROVÁ–BEREKOVÁ 2013.

¹²⁸*Chytyz aby spal* Nr. 163; *Kazdy krestan ma se slussne* Nr. 151; *Wssychny genz skladagi w panu* Nr. 272; *W tomtó nassem suženy* Nr. 273 megegyeznek a kéziratot *Cantus Catholici* Nr. 28, 44, 138, 141 darabjaival. Vö. GAJDOŠ 1969, 303–311; RUŠČIN 1999; FERENCZI 2000.

¹²⁹Például *Hospodyne Otcze zaduci* *Cantus Catholici* 1655, 83 (BURLAS 1954, 291), *TABULATURA VIETORIS*, Nr. 170; *Pane mocny Bože večny* *Cantus Catholici* 1655, 119 (BURLAS 1954, 298), *TABULATURA VIETORIS*, Nr. 189.

¹³⁰Például *Gestit psano* *Cantus Catholici* 1655, 91 (BURLAS 1954, 293), *TABULATURA VIETORIS*, Nr. XIX, XXXIII, 173. Bővebben lásd FERENCZI 2013.

¹³¹Például *Krystus pryklad pokory* *Cantus Catholici* 1655, 86 (BURLAS 1954, 291), *TABULATURA VIETORIS*, Nr. 177, XXXI; *Gezyss Krystus Spasytel nass* *Cantus Catholici* 1655, 144 (BURLAS 1954, 306), *TABULATURA VIETORIS*, Nr. 203.

fogalmazás indokolja; jellegzetes példa erre a *Swaty swaty Pan Bűh* ének egyik Tabulatura Vietoris II-beli variánsa, ahol a felső szólamban nem az óda discantus szólama, hanem a *Vitamque faciunt* metrikus tenordallam szerepel.¹³² Hasonlóképpen részleges változtatás figyelhető meg az *Otce nass myly pane* tételnél is (Nr. 221), amelynek néhány motívuma a Cantus Catholici-beli változathoz képest terccel feljebb található.¹³³

Bár a nyolc fejezet egyházi énekei többnyire kétszólamú letétben kerültek lejegyzésre, a tételek előadása során valószínűleg további szólamokkal egészíthették ki őket. Erre utal a két éneknél (Nr. 196, 208) beírt számozott basszus, valamint a csak basszus szólammal lejegyzett énekekhez talált analógiák. A *Dyte myle* basszus-szólamhoz alkalmazható dallamot a Cantus Catholiciból ismerünk, s a tételt négyszólamúan már korábban is lejegyezték az Eperjesi graduálban.¹³⁴ A *Salve cordis gaudium* barokk kanció Vietoris tabulatúrárs könyvbéli változatát a korabeli nyomtatott énekeskönyvekkel összevetve a dallam alá és fölé tercelését figyelhetjük meg, ami mögött egy korábban létező többszólamú forma rejlik.¹³⁵ A tabulatúrárs könyvön belül is található két olyan énekváltozat (*Wytag Myly Gezu Kryste*, Nr. 237, 275), amely szintén *kettőnél több*-szólamú alak előfordulását feltételezi. A Nr. 275 felső szólama tercen indul, ezzel szemben a Nr. 237 alaphangon (és más ütembeosztásban), s ez a két darab közti tercviszony végig megmarad.¹³⁶

Az egyházi énekek kétszólamú letétjei többnyire igen egyszerűek. A két szólam vezetése általában az ellenmozgáson alapul, de az egyirányú mozgás, azon belül pedig az oktávpárhuzam is gyakori.¹³⁷ A csak basszus-szólammal lejegyzett énekek ritmikája és dallamvezetése sokkal élénkebb a kétszólamú letétekénél. Valószínű, hogy ezeket a basszus-szólamokat már meglevő és *megkomponált* művekből írták le,¹³⁸ szemben a tabulatúrárs könyv legtöbb kétszólamú letétjével, amelyek basszus szólama egyike a lehetséges szerény, alkalomszerű megoldásoknak.

A Tabulatura Vietoris II-ben nyolcvankilenc egyházi ének maradt fenn, legtöbbjük sérülés következtében töredékesen. Ezekből tizenöt ének a végleges összeírásból kimaradt, így csak a Tabulatura Vietoris II-ből ismert.¹³⁹ Egy ének (Nr. XXXII) dallama a szlovák Cantus Catholiciban is megtalálható, és két basszus szólamhoz (Nr. LXXX és LXXXI) a dallam ugyancsak a Cantus Catholici énekei alapján rekonstruálható.¹⁴⁰

A Tabulatura Vietoris és a Tabulatura Vietoris II hetvennégy közös darabja nem mindig azonos kétszólamú letétben szerepel: némely esetben a dallam vagy a basszus-szólam, néhol pedig a ritmus és a metrum változik meg. Olykor egy-egy ünnepkörön belül az énekek sorrendje is módosul. A Tabulatura Vietoris II-ben az általános énekeken

¹³²BURLAS 1954, 323, lásd TABULATURA VIETORIS, Nr. 238, LXXXIII, LXXXIX; vö. CSOMASZ TÓTH 1967, 249, Nr. XII (Tranoscius 1629), GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, Nr. 575.

¹³³Lásd még a Cantus Catholici 1655-ben, BURLAS 1954, 311. *Weleby Hospodina* szöveggel közelebb a Vietoris tabulatúrárs könyv változatához, BURLAS 1954, 316.

¹³⁴TABULATURA VIETORIS, Nr. 169, IV; vö. FIŠER 1954, 177–178, az Eperjesi graduálban *Te Úristen* szöveggel; ezt a négyszólamú változatot közli CSOMASZ TÓTH 1957, 236–237 és GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, Nr. 564.

¹³⁵FIŠER 1954, 196.

¹³⁶FIŠER 1954, 203–204.

¹³⁷A korabeli gyakorlatot vizsgálja RICHTER 1999.

¹³⁸Mint például a fent említett *Dyte myle* (Nr. 169, IV) basszus-szólamot az Eperjesi graduál négyszólamú művéből ismerjük; lásd a 134. lábjegyzetet.

¹³⁹A tizenöt tételt lásd a függelékben: Tabulatura Vietoris II, **xxx–xxx**. – A Tabulatura Vietoris II nem tartalmaz ádventi énekeket, sőt karácsonyi ordinárium tételeket sem, ezért feltételezhető, hogy eredetileg nagyobb terjedelmű volt.

¹⁴⁰V. ö. Cantus Catholici 1655, 87, 199, 200 (BURLAS 1954, 292, 319, 320).

kívül vasárnapra szóló kanciókat is lejegyeztek, ahol a szövegkezdetek terjedelme a tabulatúrás könyvénel hosszabb és az első dallamsort is meghaladja.¹⁴¹ A szövegkezdetekről a nyelvészeti kutatások alapján megállapítható, hogy általában azt a szlovákizált cseh nyelvet alkalmazzák, amelyet az észak-nyugati kulturális környezetben élő szlovák katolikus lakosság használt.¹⁴²

Funkciójuk miatt itt az egyházi fejezetben említjük meg a klarinodarabok közé ékelt három rövid praeambulomot (Nr. 287–289), valamint a f. 143 verzón, a litániák után utólag beírt kadenciákat (Nr. 365–368). Amíg a tabulatúrás könyv darabjait általában kétszólamúan jegyezték le és a többi szólamot rögtönözték, addig a praeambulomokat – némileg bonyolultabb imitációs szövémódjuk miatt – három-négy szólamban is kidolgozták.¹⁴³ A leggyakrabban használt hangnemekben (ex A, D, G, C) írt kadenciák a tonalitás megerősítését szolgálták a közösség éneklésének előkészítéseként.

Klarinodarabok

Amint azt a tabulatúrás könyv beosztásánál már említettük, a két magas trombitára, azaz klarinora írt darabok lejegyzését a leíró háromszor kezdte el. Az első sorozat („Cantiones”) négy egyházi dallamfeldolgozása már előzőleg a virgináldaraboknál is szerepelt. Közülük két éneket az eredeti moll hangnem helyett – valószínűleg a hangszer adottságai miatt – dúr változatban jegyezték le. Ezeket követi a *Quam gloriosa* című, feltehetően nagyobb együttesre szánt feldolgozás, amelyből ez a ritmikailag igen gazdag klarinoszólam maradt fenn. A második rész kilenc darabjából csak a *Hagnal* és „proporciója” nem került át a terjedelmesebb főrészbe.¹⁴⁴ Ez a harmadik rész (f. 122v–140r) hatvanhárom darabot tartalmaz, amelyek közül mindössze négy kapott címet.

A háromrészes klarinofejezetben öt darab latin, három szlovák egyházi ének, egy korálletét, egy tánc, egy „preludium” és egy a már említett *Hagnal* felirattal van ellátva, a többi darab felirat nélküli. A billentyűs hangszerre írt egyházi énekek közül a klarinodarabok közé is sorolható a *Spiwegmez wssichni wesele* (Nr. 165) is, amelynek „voce” feliratú részét „trombo”-ra írt szakasz követ. A fejezet *Lustik* megjelölésű darabjához (Nr. 296) hasonlóan több klarinodarab táncos elemet tartalmaz.¹⁴⁵

A legtöbb klarinodarab kétszólamúan van lejegyezve, néhol azonban elmaradt a második szólam. Az első két részben a tabulatúrás írásmódnál szokásos sorrendben, egymás alá került a két szólam. A főrészben viszont, valószínűleg gyakorlati célból, a kóruskönyv-összeállítás mintájára bal és jobb oldalra felosztva írták le a szólamokat.

¹⁴¹Ezek alapján tudtuk több alkalommal kiegészíteni a forráskiadás egyházi énekeinek címeit. A Tabulatura Victoris II-ről részletesen lásd FERENCZI 1984b és HULKOVÁ 1985.

¹⁴²Žigo kiemeli a szlovákok által használt diftongusokat a cseh nyelv ellenében és elveti az evangélikusok által alkalmazott králici bibliafordítás jellegzetességeit. A 17. században az egyházi jellegű szlovák írásokban átmenet figyelhető meg a cseh irodalmi nyelvről az ú. n. „nyugat-szlovákiai kultúrnyelvre”. Bővebben lásd ŽIGO 2007, 151–153.

¹⁴³A praeambulomokat az istentisztelet elején, bevezetéként játszották. Az egyik 16. századi lengyel tabulatúrás könyv szerint a praeambulomokat az istentiszteleti rendbe is beépítették; lásd TABULATURA ORGA-NOWA.

¹⁴⁴Amíg a Nr. 69 *Hagnal* virgináldarab „proporciója” moll hangnemű, a klarinodarabé dúr-pentakord. Lásd még a 121–123. lábjegyzetet.

¹⁴⁵Klarinodarabok a korabeli és a 18. század eleji kéziratokban is lejegyzésre kerültek. Lásd a Starck-virginálkönyv, a Lőcsei tabulatúrás könyv, valamint a Lányi Eleonóra Zsuzsanna kézirat klarinodarabjait: STARCK 1689, Nr. 20 [21], 44[45]; PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 26, 27, illetve KODÁLY 1952, Nr. 32, 36, 40, 46, 58.

A klarinodarabok általában ismétlődőjelekkel ellátott rövid szakaszokból épülnek fel, s a szakaszokban gyakori a skála- és hármashangzat-tematika, amelyek azonos vagy más fokon ismétlődnek, jellegzetes fúvós ritmikával és hangismétléssel. Ezek az ismertetőjegyek jellemzik az olasz korabarokk „sinfoniát”, de előfordulnak már a két német trombitás, Lübeck és Thomsen trombitafanfárjaiban (16. század vége – 17. század eleje).¹⁴⁶ A Vietoris tabulatúrák könyv effajta fanfárdarabjai ízelítőt adnak az irodalmi forrásokból ismert, országszerte művelt toronyzene anyagából.

A két klarinoszólam többnyire párhuzamos mozgással, terc-, kvint-, szext-, néhol kvart-távolságban halad, olykor szakaszosan uniszónó vezetéssel, majd terc- vagy szext-, ritkán kvartzárlattal. Néhány rövid terjedelmű darabot metrumváltás élénkít. A legkidolgozottabb fanfárdarab (Nr. 322) egy korabeli technikai elemre, az ekhó-hatásra épül.

A virgináldaraboknál joggal feltételezhetjük, hogy a leírt két szólamot további szólamokkal töltötték ki. Ezzel szemben a két klarinoszólam nem igényel kiegészítést, vagyis a klarinodarabok önálló darabokként is megszólaltathatók.¹⁴⁷

A kézirat rendeltetése

A kézirat leírása, eredetének vizsgálata és sokrétű, gazdag zenei anyagának áttekintése után szükséges választ keresnünk arra a kérdésre, hogy az milyen célból készült. Vitatható ugyanis az a korábbi feltételezés, hogy a Vietoris tabulatúrák könyv kizárólag a nemesi kultúrát képviseli. A magyar zenei szakirodalom abból kiindulva, hogy a kézirat Esterházy herceg vagy a nemesi Vietoris család tulajdonát képezte, elsősorban a főúri zene fennmaradt emlékét látja benne.¹⁴⁸

Más megvilágításba helyezi a problémát Abelmann, aki kutatásai során a Vietoris tabulatúrák könyv teljes anyagát áttekintette. Nagy jelentőséget tulajdonított az ünnepkörök szerint tagolt, gondosan felépített, a mindennapos egyházi gyakorlatot tükröző szlovák egyházi énekfejezeteknek, továbbá az ugyancsak istentiszteleti vagy templomi használatra utaló praeambulumoknak és klarinodaraboknak. Megállapítása szerint a kézirat egy orgonista repertoárját képezhette, amelyben különböző egyházi és világi alkalmakra írt darabok egyaránt helyet kaphattak.¹⁴⁹ Ez a zenei és funkcióbeli sokrétűség már a 16. századi európai forrásokban is nyomon követhető;¹⁵⁰ nálunk elsősorban a 17. századi kéziratos gyűjteményeket jellemzi (Kájoni-kódex, Starck-virginálkönyv, Lőcsei tabulatúrák könyv). A korabeli zenei gyakorlatban ugyanis szokás volt, hogy a templomi orgonista világi szolgálatokkal javítson anyagi helyzetén. Ezért a különböző rétegek igényét figyelembe véve egyrészt az egyházi, másrészt a nemesi-polgári zenekultúrához tartozó darabokból állították össze a gyűjteményeket.

Hogyan és milyen hangszeren-hangszereken adhatták elő a tabulatúrák könyv darabjait? A néhány tételhez beírt számozott basszus jelölésből, valamint a ritkán előforduló háromszólamúságból arra lehet következtetni, hogy a kétszólamúan lejegyzett virginálda-

¹⁴⁶Klarinodarabjaik kiadását lásd LÜBECK–THOMSEN.

¹⁴⁷Abelmann szerint a helyi orgonista maga írta a klarinodarabokat, és „kompendiumába” valószínűleg szólamanyagnak vette fel. ABELMANN 1946, II/78; a klarinodarabokról lásd továbbá FERENCZI 1983.

¹⁴⁸SZABOLCSI 1928, 63–79.

¹⁴⁹ABELMANN 1946 I/22. A borítóból kifejtett kizárólagos egyházi énekanyag is alátámasztja, hogy egy orgonista repertoárjáról van szó.

¹⁵⁰Például a TABULATURA ORGANOWA-ban az egyházi énekeken kívül szvit-táncételek, choreák is találhatóak.

rabok esetében nem kétszólamú művekről van szó, hanem az egymástól távol eső szoprán és basszus szólam közti távolságot további szólamokkal töltötték ki. Mint Abelman is írja, a darabok csak a megszólaltatás során nyerték el végleges alakjukat.¹⁵¹ A töltőszólamokat rögtönözték, de az előadás folyamán a dallamot is variálhatták, díszíthették. Ily módon *egy időben* történő vertikális és horizontális improvizálásról beszélhetünk. A hazai improvizáló gyakorlatról a már tárgyalt konkordanciák, variáns megoldások révén is képet alkothatunk.

A tabulatúras könyvben csak néhány táncot és a komplikáltabb, imitációs szövésű darabokat (elsősorban a három praecambulomot) rögzítették három- és négszólamúan. Véleményünk szerint a többi esetet inkább tekinthetjük vázlatos lejegyzésnek, semmint „primitív zongorakivonatnak”, mint ahogy azt Kodály Zoltán és Bartha Dénes állítják.¹⁵² Amikor Szabolcsi az irodalmi forrásokban említett együttesek zenei anyaga után kutat, a kéziratra vonatkozóan virginál-átiratokat említ. A feljegyzések nyomán ellentétet lát az előadói apparátusra vonatkozó információk és a hazai kéziratok zenei anyaga között. Amíg a másodlagos források nagyobb létszámú együttesek közreműködéséről tudósítanak, addig Szabolcsi ezeknek az együtteseknek csak „halvány reflexét” látja a virginál-átiratokban.¹⁵³

Esetünkben azonban nem lehet szó zenekari művek átíratáról vagy zongorakivonatokról, hanem egyszerűsített formában, a két fő szólammal, vagyis a két szélső szólammal lejegyzett virginál- (orgona-) darabokról. A hazai kéziratok közül tabulatúras könyvünkön kívül a *Kájoni kódex*, az *Organo Missale* és részben a *Lőcsei tabulatúras könyv* tartozik ehhez a kétszólamú lejegyzési módhoz.¹⁵⁴ Az egyszerű letét alapján a billentyűs hangszer játékosai képességeihez mérten és a kor követelményeihez, szokásaihoz igazodva egészíthette ki, variálta, díszítette az egyes darabokat, és előadásához további hangszerek is társulhattak. A Vietoris tabulatúras könyvnél is erről van szó. A mi orgonistánkunk is rendelkezésre állhatott egy kisebb hangszeres együttes – milyen létszámú, nem tudjuk –, mint ahogy a néhány hangszerre vonatkozó bejegyzés vagy előadási utasítás erre utal.¹⁵⁵ A fúvós hangszerek használatának fontosságát mutatják a tabulatúras könyv utolsó nagy fejezetében lejegyzett egy-kétszólamú klarinodarabok, amelyek előadása nem igényel olyanfajta kiegészítést, mint a virgináldaraboké.

Ha a virgináldarabok megszólaltatására, hangzó formájára gondolunk, a korabeli előadói gyakorlatot kell segítségül hívnunk. Hazai viszonylatban a zenélési alkalmakra, hangszerek használatára vagy az együttesek összeállítására vonatkozóan csak másodlagos források állnak rendelkezésünkre. Effajta fontos irodalmi emlékünkhöz a sziléziai Daniel Speer műve, az *Ungarischer oder Dacianischer Simplificissimus*,¹⁵⁶ amelyből a török uralomtól megkímélt felső-magyarországi és erdélyi városok zenei életéről nyerhetünk képet. A zaklatott politikai helyzet, az állandó háborúskodások a három részre szakadt országon belül és azon túl is alkalmat adtak a hazai és külföldi zene vándorlására, különböző szokások és formák terjedésére, mint amire a korábbiakban a hazai és a közép-európai zenei források összehasonlításánál már utaltunk. A konkrét zenei megvalósításra, például a continuo-játék mikéntjére viszont az irodalmi forrásokban nem talál-

¹⁵¹ABELMANN 1946, I/15.

¹⁵²KODÁLY–BARTHA 1943, 55.

¹⁵³SZABOLCSI 1928, 63; SZABOLCSI 1959, 254.

¹⁵⁴CODEX CAIONI, ORGANO MISSALE (XX–XXIII), PESTRÝ ZBORNÍK. A Lőcsei tabulatúras könyvben többnyire „kész” virgináldarabok találhatók.

¹⁵⁵Például a *Spiwegmez wsichni wesele* (Nr. 165) darab előadásához hangszerként a trombitát nevezték meg.

¹⁵⁶SPEER 1683.

lunk adatokat. Az általánosan elterjedt számozott basszus gyakorlatot azonban kéziratunkra is vonatkoztathatjuk.¹⁵⁷ Bár a táncokat és az énekeket néhány kivételtől eltekintve számozás nélkül jegyezték le, azokat mégis olyan harmóniákkal kell ellátnunk, mintha számozott basszussal lenne dolgunk. Az így kidolgozott darabok a korabeli zenei gyakorlatnak megfelelően különböző hangszeres együttesekkel is előadhatók.



A Vietoris tabulatúrák könyv elsősorban a hangszeres zene vonatkozásában jelentős forrás, amely a zeneélet különböző lehetséges formáit: a nemesi és városi műzenét, a népies zenét és az egyházi zenét egyesíti. A darabokhoz beírt szövegkezdetek alapján a vokális kultúrába is betekintést nyerhetünk. A 17. században nyomtatásban megjelent egyszólamú szlovák egyházi énekek itt két- (azaz több-) szólamú formában, virginálletétben fordulnak elő. 17. századi magyar nyelvű világi dallamokat korabeli feljegyzésben is kizárólag ebből a forrásból ismerünk. Nemzetközi jellegűvé azonban a két táncfejezet darabjai teszik a kéziratot. Bár a táncok felirataiból többféle nemzeti eredetre következtethetnénk – mint azt néhány muzikológus az 1950-es, 60-as és 70-es években meg is tette –, a zenei anyag vizsgálatából világossá vált, hogy a megnevezés egyértelműen nem hozható összefüggésbe a nemzeti jelleggel. Az írásmódok vizsgálatánál már megállapítottuk, hogy a tabulatúrák könyv lejegyzője szlovák anyanyelvű volt, hiszen míg a magyar szövegkezdetek számára üresen hagyta a helyet, a szlovák szöveget saját maga írta be. Továbbá az is természetes volt számára, hogy a korabeli népszerű táncok címét anyanyelvén írja le. Ez a tény azonban semmiképpen nem utal a táncok eredetére. Ezért sokkal inkább egy egységesebb közép-kelet-európai stílusba beillesztve kell szemlélni kéziratunkat, amelyben a nemzeti jellegzetességek különbözőképpen és területenként időbeli eltolódásokkal érvényesülnek.

¹⁵⁷Lásd SPEER 1697, 1687, 9–14.

Úvod

TABULATURA VIETORIS, čiže rukopis *Vietorisovej tabulatúry* bol objavený v roku 1903 a odvtedy sa v hudobnohistorickej literatúre uvádza s rôznymi názvami. János Csiky použil v roku 1903 mylné označenie *lutnová kniha*,¹ o dva roky neskôr už hovoril o *Vietorisovom spevníku*.² Bertalan Fabó označil vo svojich publikáciách z roku 1904 a 1908 tento rukopis za *Spevník palatína Pavla Esterházyho*³ a v ďalšej svojej štúdií už poukázal na spôsob hudobného zápisu pamiatky: *Az Esterházy tabulatúrás könyv korá*⁴ [Doba Esterházyho tabulatúrnej knihy]. Počnúc Szabolcsim sa v literatúre nasledujúcich desaťročí uvádzal tento rukopis pod názvom *Vietorisov kódex*.⁵ Pri pomenovaní pamiatky v našom pramennom vydaní sme nepovažovali za dôležité zdôrazňovať jej rukopisný ani kódexový charakter, ale so zreteľom na spôsob hudobného zápisu a obsah zbierky sme sa vrátili k označeniu *tabulatúra*.⁶

Väčšina materiálu z tejto bohatej, hudobne viacvrstvovej zbierky už bola uverejnená v maďarských, slovenských a poľských publikáciách v 50-tych a 60-tych rokoch minulého storočia.⁷ Autori týchto prác uverejnili iba jednotlivé ucelené kapitoly osobitne podľa jazykovej a hudobnej príslušnosti, ale nie vždy správne prepísané. Vzhľadom na dôležitosť pamiatky pre poznanie hudby 17. storočia ukázalo sa potrebné sprístupniť obsah pamiatky v celej šírke. Prvé kompletné vydanie pamiatky spolu s obsahom fragmentu nachádzajúcim sa vo väzbe rukopisu (*Vietorisova tabulatúra II*) sa realizovalo v roku 1986 v maďarsko-slovenskej spolupráci vo vydavateľstve Opus v Bratislave ako 5. zväzok prameno-kritickej edície *Musicalia Danubiana* Maďarskej akadémie vied.⁸ Aktuálne predkladané druhé vydanie chce osloviť ďalších záujemcov o túto pamiatku a prináša aj zhrnutie výsledkov novšieho výskumu pokračujúceho po roku 1986.

Napokon ďakujeme Rukopisnému oddeleniu Knížnice Maďarskej akadémie vied, ktoré dalo povolenie, pre obnovené vydanie tejto spoločnej maďarsko-slovenskej významnej hudobnohistorickej pamiatky.

¹CSIKY 1903.

²CSIKY 1905. Pomenovanie *Vietorisz-énekeskönyv* [*Vietorisov spevník*] používa aj Sepródi vo svojej odpovedi na Fabóov článok z roku 1908; pozri: SEPRÓDI 1908.

³FABÓ 1904, 1908.

⁴FABÓ 1911.

⁵SZABOLCSI 1925–1926. V lexikónoch sa uvádza pod rôznymi názvami: *Vietoris-Codex* / *Codex Vietoris* / *Vietorisz-kódex*: SZABOLCSI 1930; GOMBOSI 1931; BÓNIS 1965; ZAVARSKÝ 1966; CSAPODI 1973, 85–89; FERENCZI 1985; KIRÁLY–PAPP Á. 1998, 1133; STOLL 2002, Nr. 107; HISTORY 2003, 110–112; *Vietorisz tabulatúrás könyv*: SZABOLCSI 1966, 1071; *Hs. Vietorisz* / *Vietoris manuscript* / *Vietorisz Manuscript*: SZABOLCSI 1966, 1072; RYBARIČ 1980, LEGÁNY 1980 a 1998.

⁶Toto určenie je okrem Fabóa ešte v MGG, kde autorom hesla je Szabolcsi a taktiež v syntetickej publikácii Rybariča. Pozri SZABOLCSI 1966, 1071 (*Das Vietoriszsche Tabulaturbuch*); RYBARIČ 1984, 63, 89–90 (*Vietorisova tabulatúra*); DEJINY 1996, 100, 101 (*Vietorisova tabulatúra*).

⁷SZABOLCSI 1950; FIŠER 1954; BÓNIS 1957; TAŃCE POLSKIE 1.

⁸TABULATURA VIETORIS saeculi XVII.

Literatúra o Vietorisovej tabulatúre

Rukopis Vietorisovej tabulatúry sám osebe poskytuje málo údajov o svojom vzniku a pôvode, preto za dôležité považujeme prvé správy z čias, keď sa pamiatka dostala do Budapešti. Verejnosť o rukopise informoval prvýkrát János Csiky 15. decembra 1903 na stránkach novín *Pesti Hírlap* [Peštianske noviny] a charakterizoval ho takto: „Nielen z hudobného, ale aj z literárno-historického hľadiska je neoceniteľná rukopisná kniha, ku ktorej sme sa nedávno dostali náhodným objavom. Zväzok pochádza z polovice 17. storočia a obsahuje piesne a tance s maďarskými, slovenskými a latinskými nadpismi, ktorých melódie sú zachytené písmenami.“⁹ O pôvode rukopisu konštatoval: „[...] je z cennej knižnice jednej hornouhorskej šľachtickej rodiny a teraz sa stal majetkom Maďarskej akadémie vied. Zväzky tejto knižnice mali záložku: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz¹⁰ [...] Táto záložka však v našej pamiatke chýba.“¹¹

V prírastkovom denníku knižnice Maďarskej akadémie vied má tento rukopis poradové číslo 5/1903,¹² ale nie sú pri ňom zaznačené žiadne údaje o predchádzajúcich vlastníkoch ani o jeho proveniencii. Z denníka sa možno dozvedieť iba to, že Akadémia rukopis odkúpila od Bertalana Fränkela (Fabóa).¹³ V auguste roku 1904 Fabó v novinách *Pesti Hírlap* konštatoval: „Pred pár týždňami Pán Boh a šťastena pomohli objaviť a rozlúštiť spevník palatína Pavla Esterháziho, ktorý pochádza pravdepodobne z obdobia okolo roku 1670.“¹⁴ Vo svojej knihe *A magyar népdal zenei fejlődése* [Vývoj maďarskej ľudovej piesne zo stanoviska hudobného, 1908] v rámci charakteristiky tohto rukopisu však už uviedol, že tabulatúrna kniha sa dostala do Budapešti roku 1903 a doplnil aj údaje o jej pôvode: „Rukopis sa z knižnice Vietorisovcov dostal k budapeštianskemu antikvárovi a od neho ku mne.“¹⁵ Na základe zasielacieho (missilis) lístku¹⁶ vloženého v rukopise dal jeho názov do súvisu s Pavlom Esterházym: „Je pravdepodobné, že s tým lístkom mu (=kniežat'u Pavlovi Esterházymu) vrátili knihu alebo mu ju poslali ako dar (a to skôr), v ktorom boli zachytené nové, módné, dovtedy neznáme piesne.“¹⁷ Fabó v spomínanej publikácii prvýkrát uverejnil skladby z tejto tabulatúrnej knihy, a to päť maďarských tancov a jeden rumunský. V dôsledku nesprávneho pochopenia notácie sú jeho prepisy miestami nepresné.¹⁸ János Seprődi ešte v tom istom roku skorigoval jeho omyly v štúdiu s rovnakým názvom, ako má Fabóova kniha.¹⁹ Vo svojej tretej práci o

⁹„Nemcsak zenei, hanem irodalomtörténeti szempontból is megbecsülhetetlen az a kéziratos könyv, melyhez nemrég egy véletlen fölfedezés folytán jutottunk. A kötet a XVII. század közepéről való, magyar, tót és latin című énekek és táncok betűkkel följegyzett dallamait tartalmazza.“ CSIKY 1903, 9.

¹⁰Bývalá Nitrianska a Trenčianska župa; dnes Kovalovec a Horovce. Pozri MAJTÁN 1998.

¹¹„[...] egy felsőmagyarországi nemesi család értékes könyvtárából került a Magyar Tudományos Akadémia birtokába. E könyvtár kötetében a következő könyvjelzőt találjuk: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz... Ez a könyvjelző azonban a mi kötetünkben hiányzik.“ CSIKY 1903, 9.

¹²CSAPODI 1973, 88.

¹³Roku 1903 Csiky nespomína Fabóa podľa mena. V súvislosti s problémami s Esterházym na neho odkazuje pravdepodobne určením „zenebúvár“ [hudobný snorič]. CSIKY 1903, 9.

¹⁴„Pár héttel ezelőtt Isten és a jószerencse megengedte, hogy felfedezsem és megfejtsem Esterházy Pál nádor egyik énekeskönyvét, mely valószínűleg 1670 tájáról való.“ FABÓ 1904, 2.

¹⁵„A kézirat a Vietorisz könyvtárából egy budapesti antikváriushoz került, onnan hozzám...“ FABÓ 1908, 93.

¹⁶Obsah zasielacieho lístku pozri na strane XXX a faksimile 23.

¹⁷„A valószínűség az, hogy evvel a cédulával neki [= Esterházy Pál hercegnek] a könyvet visszaküldték, vagy küldték (inkább az utóbbi) mint olyant, amelyben új, divatos. előtte ismeretlen nóták is vannak.“ FABÓ 2, 94.

¹⁸FABÓ 1908, 97, 99–108, 197–199.

¹⁹SEPRŐDI 1908, 108–121.

rukopise Fabó určil pravdepodobný vznik tabulatúrnej knihy medzi roky 1660 a 1670.²⁰ Ako najsilnejší argument uviedol čas vzniku maďarských básní, ktoré možno datovať na základe zachovaných dobových rukopisných básnických zbierok.²¹

Sándor Payr spomenul túto tabulatúrnu knihu pri opise hudobného života v Šoprone. Aj on dal rukopis do súvislosti s Vietorisovým menom, lenže na rozdiel od Csikyho nie s Ladislavom, ale Jonathanom Vietorisom: „Aj knieža Pavol Esterházy mal z roku 1690[!] jeden notovaný zošit, ktorý sa našiel v knižnici Jonathana Wietorisa, profesora na šopronskom lýceu, a na ktorý len nedávno upozornil dr. Bertalan Fabó a oboznámil s ním verejnosť.“²² Z Payrovej štúdie však nevysvitá, na základe čoho dáva rukopis do súvislosti s Jonathanom Vietorisom.

Prvú prácu o Vietorisovej tabulatúre, ktorá vyhovuje nárokom modernej vedy, publikoval v roku 1926 Bence Szabolcsi: *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte* [Z problematiky dejín starej maďarskej hudby]²³. Szabolcsi síce nepriniesol nové údaje o vzniku rukopisu, prehodnotil však jeho obsah. Svoju pozornosť zameral najmä na skladby s maďarskými textami, ale všimol si aj tvorivý príspevok iných národov a z Vietorisovej tabulatúry uviedol viaceré ukážky svetských piesní a tancov. Vo svojej práci z roku 1928 *A XVII. század magyar főúri zenéje* [Maďarská šľachtická hudba 17. storočia] sa Szabolcsi zaoberal hudobným životom daného obdobia, skúmal podľa zachovaných pamiatok funkciu inštrumentálnej hudby v tomto spoločenskom prostredí.²⁴ Pri rekonštrukcii hudobnej praxe sa opieral o dobovú poéziu, denníkové záznamy, korešpondenciu a cestopisné správy. V ďalšej štúdii *A XVII. század magyar világi dallamai* [Maďarské svetské melódie 17. storočia]²⁵ sústredil svoju pozornosť na svetské skladby Vietorisovej tabulatúry a porovnával svetský repertoár piatich najdôležitejších rukopisných zbierok zo 17. storočia z územia Uhorska. Konfrontoval varianty tancov a lyrických piesní a poukázal na vzájomné súvislosti medzi skúmanými prameňmi.

Po druhej svetovej vojne Vietorisova tabulatúra vzbudila pozornosť aj zahraničných bádateľov. V roku 1946 jej bohatý a zaujímavý obsah monograficky spracovala Charlotte Abelmanová vo svojej dizertácii *Der Codex Vietoris, ein Beitrag zur Musikgeschichte des ungarisch-tschechoslowakischen Grenzgebietes* [Príspevok k hudobným dejinám maďarsko-československého pohraničia].²⁶ Abelmanová dôkladne preskúmala problematiku pomenovania, druhu a obsahu rukopisu. Prvá poukázala na protirečenia medzi rozličnými dovtedajšími zisteniami o vzniku Vietorisovej tabulatúry. Obsah rukopisu analyzovala v dvoch rozsiahlych kapitolách, venovaných osobitne svetskej a cirkevnej hudbe.

V slovenskej hudobnovednej literatúre sa o Vietorisovej tabulatúre stručne zmienili Ján Póštényi (1934), Konštantín Hudec (1941, 1949) a Jozef Kresánek (1951).²⁷

²⁰FABÓ 1911, 289.

²¹FABÓ 1911, 292.

²²„Esterházy Pál hercegnek is volt egy 1690[!]-ből való hangjegyes füzet, mely Wietoris Jonathan soproni lyceumi tanár könyvtárából került elő, s melyet csak legutóbb fedezett fel és ismertetett Dr. Fabó Bertalan.“ PAYR 1911, 11. Aj Bónis venovo tejto hypotéze pozornosť. BÓNIS 1957, 269.

²³SZABOLCSI 1925–1926.

²⁴SZABOLCSI 1928.

²⁵SZABOLCSI 1950.

²⁶ABELMANN 1946.

²⁷PÓSTÉNYI 1934, 222, kde na konci článku o rukopise Melodiarium Annae Szirmay-Keczer v niekoľkých riadkoch pojednáva aj o predmetnej Vietorisovej tabulatúre ako o majetku P. Esterházyho. HUDEC 1949, 25, kde pri charakterizovaní spôsobu zápisu pamiatky hovorí o diskantovom hlase sprevádzanom generálnym basom. KRESÁNEK 1951, 54–56.

Podrobnejšie sa s touto pamiatkou zaoberal Ján Fišer v publikácii *Hudba na Slovensku v 17. storočí* (1954),²⁸ kde skúmal predovšetkým pôvod slovenských duchovných piesní; porovnával ich s dobovým repertoárom a hľadal najmä súvislosti so spevníkmi *Cithara Sanctorum* (1636) a *Cantus Catholici* (1655). Keďže Fišer nemal k dispozícii originálny rukopis, ale iba nekompletné mikrofilmy, podal neúplný opis jeho hudobného obsahu. V porovnaní s dovtedajšími publikáciami uverejnil však z tabulatúry najviac skladieb, pričom ich rozdelil na svetské a duchovné a na základe textových incipitov ich zoradil podľa abecedy.

Problematike tanečnej hudby vo Vietorisovej tabulatúre venovali pozornosť Ferenc Bónis a Ľuba Ballová. Bónis vo svojej štúdii *Vietorisz-kódex szvit táncat*²⁹ [Suitové tance Vietorisovho kódexu, 1957] uverejnil materiál z druhej kapitoly rukopisu, t. j. *Sequuntur Currentes et id genus Alia*, a konfrontoval varianty skladieb z domácich a susedných oblastí, známe z rukopisných a tlačených prameňov 17. storočia, ako aj ich obmeny v samotnej Vietorisovej tabulatúre. Ballová porovnala tance rukopisu s ďalšími domácimi zbierkami tancov zo 17. a 18. storočia a skúmala podobnosti a prelínania medzi rôznymi tancami jednotlivých národov.³⁰

Obsah tretej časti rukopisu *Sequuntur Choreae* uverejnili vo svojej publikácii *Tańce polskie z Vietoris-Kodex*³¹ [Poľské tance z Vietorisovho kódexu, 1960] Zofia a Jan Sęszewskovci. Na základe skúmania melodiky a rytmiky vykazujú poľský charakter nielen pri tancoch označených ako poľské, ale aj vo viacerých ďalších skladbách.

Vietorisova tabulatúra je evidovaná aj v Csapodiho katalógu kódexov v Rukopisnom oddelení knižnice Maďarskej akadémie vied v Budapešti, vydanom roku 1973.³² Materiál, ktorý sa našiel vo väzbe rukopisu po jeho reštaurovaní bol označený osobitnou signatúrou a názvom – Vietoris Codex II. Csapodiho opis obsahu väzby je veľmi dôležitý, lebo hudobní historici zaoberajúci sa Vietorisovou tabulatúrou si dlhodobo tento materiál bližšie nevšímali. Spomínali ho iba stručne, niekoľkými vetami. Hudobnohistorickej verejnosti obsah týchto fólií bol sprístupnený roku 1986 v rámci prvej kompletnej pramenno-kritickej edície obsahu Vietorisovej tabulatúry.³³ Pokračujúci výskum po roku 1986 si všimol najmä slovenské duchovné piesne a ich súvislosti s dobovým hymnologickým repertoárom.³⁴

V uvedenom zhrnutí sme informovali, približne v chronologickom poradí, o doterajšom stave bádania zameraného na Vietorisovu tabulatúru. Konfrontačné názory na jednotlivé problémové okruhy rukopisu, týkajúce sa jeho pôvodu, pomenovania, členenia, počtu duktov písma, atď. pojednávame obširnejšie v ďalších kapitolách.

²⁸FIŠER 1954, 23–54; notová časť 157–208. Pri určení počtu skladieb v rukopise uvádza iba 211. Jeho prepisy sú miestami nepresné.

²⁹BÓNIS 1957.

³⁰BALLOVÁ 1961.

³¹TAŃCE POLSKIE 1.

³²CSAPODI 1973, 85–88, resp. 88–89. Podľa Csapodiho obsah väzby rukopisu označujeme taktiež rímskym číslom: Vietorisova tabulatúra II.

³³O spojitostiach medzi Vietorisovou tabulatúrou a obsahom väzby rukopisu pojednávame v časti venovanej opisu pamiatky a najmä v časti zaoberajúcej sa slovenskými duchovnými piesňami.

³⁴Porovnaj FERENCZI 1990, FERENCZI 2000, FERENCZI 2008, FERENCZI 2012; HULKOVÁ 1988b, HULKOVÁ 2002, HULKOVÁ 2008, HULKOVÁ 2013; RUŠČIN 2000a, RUŠČIN 2000b, RUŠČIN 2010, RUŠČIN 2012.

Čas a miesto vzniku a pôvod Vietorisovej tabulatúry

Pomerne jednotné sú názory na čas vzniku pamiatky. Väčšina bádateľov predpokladá, že tabulatúrna kniha vznikla v rokoch 1660–1670 až 1680.³⁵ Na základe jediného označenia roku na zadnej vnútornej strane pôvodnej väzby (teraz f. 45) – „1679“³⁶ – možno predpokladať, že v tomto roku bol už rukopis hotový. Tento záznam ovplyvnil hudobných historikov pri určení času *ad quem* na roky okolo 1680. Pri vymedzení času *a quo* je smerodajný čas vzniku maďarských svetských textov.³⁷ V našom rukopise sú síce zachytené len ich incipity, ale ich vročenie možno určiť na základe dobových básnických zbierok, kde sa obyčajne v poslednej strofe uvádza rok vzniku básne.

Celá tabulatúrna zbierka je napísaná na papieri toho istého druhu, Viliam Decker, znalec vodoznakov na území Slovenska, datuje výrobu papiera na rok 1675.³⁸ Aj tento nový údaj potvrdzuje doterajšie určenia času vzniku rukopisu. K nemu sa prikláňame i my, ibaže zužujeme časové hranice na roky 1675 a 1679.

O zapisovateľoch a autoroch skladieb Vietorisovej tabulatúry nevieme nič bližšie. Možno, že skratka v názve jedného tanca „Corant M. D.“ (č. 53) odkazuje na jeho autora, ale doteraz sa nepodarilo rozlúštiť ani ju ani ďalšie skratky-monogramy (PB, T, TT). Pri porovnávanom výskume tanečných skladieb Vietorisovej tabulatúry však viacerí bádatelia našli príbuznosti medzi ňou a dobovými rukopisnými a tlačenými zbierkami tancov z stredoeurópskej oblasti, v niektorých prípadoch dokonca paralelnosť s konkrétnymi dielami jednotlivých autorov.³⁹

Keďže nepoznáme meno skladateľa ani zapisovateľa tabulatúrnej knihy, pri skúmaní názvu rukopisu – podobne ako ostaní bádatelia – využijeme všetky známe údaje o jeho pôvode. Ako sme už v predslove a v prehľade literatúry zdôraznili, táto hudobná pamiatka sa doteraz dávala do súvislosti s dvoma menami. Lístok s menom kniežata Pavla Esterházyho, ktorý bol do nej dostatočne vložený, pobádal viacerých hudobných historikov hľadať dôkazy, ktoré by dosvedčili, že rukopis vlastnil Esterházy. Fabó na základe tohto záznamu skutočne pamiatku jednoznačne označil ako Esterházyho spevník alebo tabulatúrnou knihu, pričom sa odvolával aj na listinu s názvami skladieb pre virginal z pozostalosti kniežata.⁴⁰ Szabolcsi zozbieral konkrétne údaje o osobe, hudobnom vzdelaní a dukte písma P. Esterházyho.⁴¹ Keďže Szabolcsi pokladá rukopis listov kniežata a rukopis dodatočne skicovite zapísaných skladieb v tabulatúre za podobný, domnieva sa, že predpoklad, že tabulatúrna kniha kedysi patrila Esterházymu, je tým potvrdený.⁴² Okrem totožnosti písma aj on uvádza ako ďalší dôkaz listinu so zoznamom skladieb pre

³⁵Csiky datuje jej vznik pred rok 1660, Fabó okolo r. 1660–1670, Szabolcsi okolo r. 1680. Fišer prebral časové určenie od Csikyho a Fabóa. Podľa Abelmanovej označenie roku 1679 na vnútornej strane zadnej dosky nepoukazuje konkrétne na čas vzniku tabulatúrnej zbierky. Pozri ABELMANN 1946, I/27.

³⁶Ďalší text pozri v časti o druhoch písma na strane XXX.

³⁷Niekoľko skladieb bolo označených v spevníku Vásárhelyi (okolo r. 1672) STOLL 2002, č. 96; ich texty pozri v RMKT XVII/3.

³⁸Miesto výroby papiera je neznáme, vodoznak papiera sa nenachádza v publikáciách EINEDER 1960 a DECKER 1982. V. Decker na základe monogramu vo vodoznaku predpokladal, že papier môže pochádzať z niektorej českej papierne. Pri tejto príležitosti ďakujeme za jeho cennú pomoc, ktorú nám poskytol roku 1984 formou korešpondencie. Zároveň sa ukazuje pozoruhodná podobnosť medzi vodoznakom Vietorisovej tabulatúry a medzi erbom šľachtickej rodiny Esterházyovcov; pozri faksimile 24 a MERÉNYI–BUBICS 1895, 52.

³⁹SZABOLCSI 1925–1926; SZABOLCSI 1960; BÓNIS 1957; TANČE POLSKIE 1.

⁴⁰Na základe publikácie MERÉNYI–BUBICS 1895, 196 tvrdí FABÓ 1908, 96.

⁴¹SZABOLCSI 1925–26, 344–345; SZABOLCSI 1927, 207–208.

⁴²MERÉNYI–BUBICS 1895, na 3. a 215. stranách uverejnených listoch.

virginal, ktorá sa zachovala v archíve Esterházyovcov. Szabolcsi predpokladá, že tabulatúrny rukopis sa neskoršie dostala od Esterházyho k Johannovi Vietorisovi, ktorý bol roku 1710 povýšený do šľachtického stavu. Napriek spomínaným argumentom, Szabolcsi nazval tabulatúrnu pamiatku podľa Vietorisa, čo mohlo súvisieť aj s tým, že rukopis už v roku 1905 tak určil Csiky.

Szabolcsi na začiatku svojej rozpravy o „Vietorisovom Codexe“ poznamenáva podľa Csikyho a Fabóa, že rukopis pochádza z Trenčianskej župy, z knižnice rodiny Vietorisovcov. Kým Csiky uvádza meno Ladislaus Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz, podľa Szabolcsiho tabulatúra pochádza z horovskej (Felsőhorócz) knižnice rodiny Vietorisovcov de Vaszka et Kiskovalócz.⁴³ Szabolcsi spomína aj Payrove poznámky z roku 1911, podľa ktorých rukopis bol naposledy majetkom šopronského Jonathana Vietorisa (18. storočie). Skutočnosť, že v ňom nenachádzame žiadne záznamy poukazujúce na vlastníctvo rodiny Vietorisovcov – kým podľa Csikyho ďalšie zväzky ich knižnice sú signované –, už sama osebe spochybňuje vzťah medzi rodinou Vietorisovcov a rukopisom. O tomto vzťahu sa dosť nejasne vyjadrujú správy zo začiatku 20. storočia a zaznamenali ho vlastne iba na základe slovnej informácie budapeštianskeho antikvára Ranschburga. V súčasnosti, žiaľ, nemožno zistiť ani to, či sa spolu s ďalšími jednotkami z knižnice rodiny Vietorisovcov dostala do Budapešti prostredníctvom spomínaného antikvára aj táto hudobná pamiatka.

Tieto problémy sa vo svojej dizertačnej práci pokúsila vyriešiť aj Charlotte Abelmanová. Na základe Szabolcsiho štúdie zameriava svoju pozornosť predovšetkým na rodinu Johanna Vietorisa. Keďže v biografii P. Esterházyho sa meno Johanna Vietorisa nespomína, Abelmanová vylučuje možnosť, žeby sa bol rukopis k Vietorisovi dostal od kniežata.⁴⁴ Abelmanová chcela pátrať po knižnici Vietorisovcov vo „Felsőhorócz“, ale pretože nehľadá podľa názvu Horócz (Horovce), nemohla nájsť ani sídlo ani použiteľné údaje. Túto okolnosť pokladá za ďalší dôkaz, že medzi tabulatúrnou knihou a rodinou Vietorisovcov nie sú žiadne spojitosti, a na základe Payrovho zistenia ďalej hľadá dôkazy o vzťahu rukopisu k Jonathanovi Vietorisovi. Abelmanová sleduje životné osudy Jonathana Vietorisa (Kunova Teplica, Dobšiná, Kežmarok, Šopron, Jena, Štítnik, nakoniec profesúra na lýceu v Šoprone) a za predpokladu, že ako teológ a historik pochodil veľa kostolov a archívov a ako vášnivý zberateľ si za dlhé roky vytvoril rozsiahlu súkromnú knižnicu, konštatuje: „[...] ľahko sa mu (= Jonathanovi Vietorisovi) mohol dostať do rúk už dávno zabudnutý a nepoužívaný repertoár organistu, ktorý potom získal pre svoju knižnicu.“⁴⁵

Ako vidno, pokiaľ ide o vzťah rodiny Vietorisovcov k rukopisu, aj Abelmanová ostáva len pri predpokladoch. Zásluhou porovnávacích výskumov však vyvrátila niekoľko mylných názorov, ktoré sa dovtedy tradovali. Konštatuje, že tabulatúrnu zbierku nemožno dávať do vzťahu so šľachtickou rodinou Vietorisovcov. Na základe nových

⁴³„Mit einem Teil der Vietorisschen Familienbibliothek zu Felsőhorócz nach Wien verkauft, wurde der Band im Sommer 1903 vom Antiquar G. Ranschburg zu Budapest erworben; hier gelangte er in den Besitz des Musikforschers Berthold Fabó.“ SZABOLCSI 1925–1926, 344. Szabolcsi myslí na zakladateľa tejto šľachtickej rodiny, teda na Johanna Vietorisa (NAGY 1865, 185–186). Csiky zrejme spomína Johannovho právnuka Ladislausa Vietorisa, ktorý žil v polovici 19. storočia na svojom majetku v Horovciach (NAGY 1865, 188–189).

⁴⁴ABELMANN 1946, I/7.

⁴⁵„[...] wie leicht konnte ihm [= Jonathan Vietoris] dabei ein schon lange nicht mehr gebrauchtes, vergessenes Repertoire eines Organisten in die Hände gefallen sein, das er für seine Bibliothek erwarb.“ ABELMANN 1946, I/12–13.

výskumov duktov písma vylučuje aj možnosť, žeby pamiatka niekedy patrila Pavlovi Esterházy. ⁴⁶ Abelmannová neargumentuje konkrétnymi dôkazmi ani v prípade Jonathana Vietoris, ktorý nepochádzal zo šľachtickej vetvy tejto rodiny, pri ďalšom bádani o pôvode pamiatky však považuje jeho osobu za dôležitú. ⁴⁷

Vzhľadom na doterajšie zistenia môžeme konštatovať, že literatúra neprináša presvedčivé dôkazy o tom, žeby sa tabulatúrna zbierka mohla spájať s niektorými zo spomínaných štyroch mien – Paulus Esterházy, Ladislaus Vietoris, Johann Vietoris, Jonathan Vietoris. Keďže nemáme novšie konkrétne argumenty, ktoré by viedli k zmene doteraz používaného a v odbornej literatúre všeobecne rozšíreného názvu rukopisu, ponechali sme aj my v názve našej pramennej edície Vietorisovo meno. Z veľkého množstva slovenského hudobného materiálu treba pôvod rukopisu hľadať v takom prostredí, kde žilo vo väčšom zastúpení slovenské obyvateľstvo. Slovenskému prostrediu treba pripísať o to väčšiu dôležitosť, že obsah väzby sa vo veľkej miere zhoduje s cirkevnými skladbami samotnej pamiatky, čiže slovenské duchovné piesne boli zapísané dvakrát. Táto zlomkovite zachovaná tzv. Tabulatura Vietoris II mohla slúžiť ako skicár na konečnú redakciu repertoáru v tejto pamiatke. Na ďalšie spojitosti so slovenským prostredím ukazuje i obsah fragmentárnych fólií nájdených vo väzbe pamiatky s odlišnými hudobnými zápismi – basové party 5 – 6-hlasných skladieb so slovenskými textovými incipitmi. ⁴⁸

Pri lokalizácii miesta vzniku Vietorisovej tabulatúry nám ako východisko môže slúžiť aj označenie miesta na zadnej vnútornej strane väzby – Kisuca –, ktoré si muzikológovia doteraz nevšimli. ⁴⁹ Tento údaj z bývalej Trenčianskej župy nás vedie do okruhu už spomínaných miestopisných dát – Horovce a vzdialenejšie Vieska, Kovalovec. Predpoklad, že kysucký región by bolo možné považovať zároveň aj za miesto vzniku Vietorisovej tabulatúry, podporuje aj jazyková analýza slovenských textových incipitov nachádzajúcich sa v pamiatke i vo fragmente. Pri týchto textových incipitoch podľa jazykovedca P. Žigu nejde o biblickú češtinu kralického typu, ktorú využívali slovenskí evanjelici a. v., ale o slovakizovanú češtinu inklinujúcu ku kultúrnej západoslovenčine severného typu, ktorá sa používala v katolíckom prostredí. ⁵⁰ Avšak otázka že odkiaľ sa dostala Vietorisova tabulatúra do Budapešti, ostáva naďalej nezodpovedaná.

⁴⁶„Demnach müßte die Verquickung des Schicksals unserer Handschrift mit Paul Esterházy und der Familie Vietoris von Vaszka und Kiskovalocz so lange als Legende betrachtet werden, als keine stichhaltigeren Unterlagen, als sie Fabó und Szabolcsi anführten, sie zur Tatsache werden lassen.“ ABELMANN 1946, I/13. V súvislosti s P. Esterházy Csapodi konštatuje podobne: „Az 59. foliókánt beragasztott egykorú írás (Esterházy Pál címzése) és az íráskok összehasonlítása alapján egyesek föltételezték, hogy a kötet Esterházy Pál tulajdona volt, de ez valószínűtlen.“ [Na základe dobového písma na prilepenom 59. fóliu (oslovenie P. Esterházyho) a na základe porovnania duktov písma niektorí bádatelia predpokladali, že zväzok bol majetkom P. Esterházyho, ale to je nepravdepodobné.] CSAPODI 1973, 88.

⁴⁷Výskumy počas posledných desaťročí sčasti potvrdzujú, sčasti spochybňujú uvedený predpoklad. P. Esterházy totiž mal svoju rezidenciu nielen v Eisenstade, ale aj v Šoproni, kde tamojší hudobník Johann Wohlmuth učil jeho dvoch synov. Wohlmuth v roku 1686 a 1687 odkazuje vo svojom denníku na vyučovanie detí kniežata. Pozri STARCK 1689, 27. Ďalej pre jedného Wohlmuthovho študenta, konkrétne pre 12-ročného Starcka, vyhotovenej učebnici sa nachádzajú aj také tance, ktorých varianty sa vyskytujú aj vo Vietorisovej tabulatúre. Pozri tamže, Nr. 10, 21 [22], 24 [25], 29 [30], 41 [42]. Predpokladaná možná súvislosť medzi pojednávaným rukopisom, rodinou Esterházyovcov a šopronským Jonathanom Vietorisom sa zdá byť nie úplne bez opodstatnenosti.

⁴⁸Medzi nimi je šesťhlasné zhudobnenie veľkonočnej hry A. Hammerschmidta so slovenským textom „Kdo Odwalj kamen“, f. 12, FERENCZI 2013a.

⁴⁹Text na vnútornej strane zadnej dosky uvádzame v časti venovanej rozboru duktov písma na strane **XXX**.

⁵⁰ŽIGO 2007, 153.

Opis rukopisu

Vietorisova tabulatúra je uložená v archíve rukopisov knižnice Maďarskej akadémie vied pod signatúrou K 88. Materiály vyňaté z väzby počas reštaurovania pamiatky majú v súčasnosti signatúru K 89 (Tabulatura Vietoris II). (Pamiatka i obsah väzby mali až do roku 1973 starú signatúru Régi és Újabb Írok 4° 190.) Rukopis má rozmery 194 × 154 mm; skladá sa zo 145 dodatočne číslovaných fólií a z jedného nečíslovaného fólia, získaného uvoľnením vnútornej strany obalu pri reštaurovaní.⁵¹ Materiály z väzby obsahujú 8 úplných fólií a 16 fólií rôznorodých veľkosti. Pamiatka okrem hudobného repertoáru a záznamov týkajúcich sa hudby obsahuje aj iné poznámky, ktorých presné znenie uvádzame v časti zameranej na druhy písma.

V roku 1903 Csiky opisuje vonkajší vzhľad rukopisu takto: „Na tvrdú dosku je nalepený papier popísaný zvonka i zvnútra notami z 18. storočia [!], na ktorý ešte na spodnú dosku priložili moľami zničený pergamen vytrhnutý zo starej omšovej knihy.“⁵² Podľa Fabóa „[...] je zviazaný do starých nôt, čo sa pri spevníkoch stávalo veľmi často.“⁵³ Na základe prázdnych fólií medzi jednotlivými časťami rukopisu predpokladáme, že zbierku zviazali ešte pred konečným spísaním.⁵⁴

Vo väčšine prípadov sa názory na čas vzniku Vietorisovej tabulatúry zhodujú, ale pokiaľ ide o zapisovateľov, stretávame sa s rozličnými mienkami. Csiky v roku 1903 upriamil svoju pozornosť hlavne na textové incipity a konštatoval, že – pretože zapisovateľ rukopisu vynechal miesta pre maďarské nadpisy, ale slovenské textové incipity zapisoval sám⁵⁵ – prvý zapisovateľ rukopisu bol slovenskej národnosti. Fabó sa domnieval, že vysvetlenie tabulatúrnych znakov na začiatku pamiatky nemožno použiť pri rekonštrukcii jeho obsahu.⁵⁶ Szabolcsi v roku 1926 spomínal dvoch zapisovateľov hudby. Nedbalé písmo druhého zapisovateľa dával do súvislosti s rukopisom P. Esterházyho,⁵⁷ čo vyvolalo v kruhu bádateľov polemiku. Kritické poznámky⁵⁸ uverejnené v nasledujúcom roku podnietili Szabolcsiho k ďalšiemu výskumu v tomto smere. Pri určení druhu písma Szabolcsi bral do úvahy okrem kmeňového hudobného repertoáru aj rôzne poznámky nachádzajúce sa v pamiatke. Na základe týchto porovnaní – odhliadnuc od písma dodatočne založeného lístka – rozlíšil písmo šiestich rúk.⁵⁹ Toto konštatovanie nachádzame aj v jeho ďalších publikáciách o Vietorisovej tabulatúre.⁶⁰

⁵¹Vo Vietorisovej tabulatúre fólio 1, 2 a 113 sú číslované dvakrát a fólio 59 zas vynechali z dodatočného číslovania, lebo medzi fóliami 58 a 60 prilepili dodatočný lístok s menom a hodnotami kniežat'a Esterházyho. Pôvodné číslovanie strán 1–6 zodpovedá dodatočnému číslovaniu fólií 3v–6r. Podľa Csikyho rukopis pred reštauráciou obsahoval 140 nečíslovaných fólií, pozri CSIKY 2, s. 131. Presný čas reštaurovania nie je známy. V roku 1957 Bónis píše: „A kódexet a legutóbbi időben új kötéssel látták el...“. [Kódex v poslednom čase opatril novým obalom...] BÓNIS 1, s. 266.

⁵²„Kemény táblájára XVIII. [!] századi hangjegyekkel kívül-belül teleírt papír van ragasztva, efolé pedig az alsó táblára régi misekönyvből kitépett, szüette pergamenlapot tettek.“ CSIKY 1903, 9.

⁵³„Régi kótába van bekötve, a mint ez énekeskönyveknél igen gyakori.“ FABÓ 1908, 93.

⁵⁴Prázdne fólie, ktoré mohli slúžiť na ďalšie doplnenie, boli zväčša vynechané po prvých troch svetských častiach rukopisu. Po jednotlivých častiach obsahujúcich cirkevné piesne sú prázdne fólie iba po vianočnom období (f. 74v–75r) a po všeobecnej časti.

⁵⁵O jazykových osobitostiach pozri kapitolu o slovenských duchovných piesňach.

⁵⁶„Ezek az időmértékjelzések csak általánosságban válnak be és inkább a képletek összefoglalására jók.“ [Tieto časomerné znaky sa môžu osvedčiť len vo všeobecnosti a sú dobré skôr na zhrnutie vzorcov.] FABÓ 1908, 98.

⁵⁷„Die zweite, flüchtige Schrift des Ms. zeigt Ähnlichkeit mit der flüchtigen Schrift des Fürsten.“ [Druhé, povrchné písmo rukopisu ukazuje podobnosť s povrchným písmom kniežat'a.] SZABOLCSI 1925–1926, 344.

⁵⁸MOLNÁR–KERN 1927, X–XI.

⁵⁹SZABOLCSI 1927, 207–208.

⁶⁰Až do roku 1970, pozri SZABOLCSI 1970.

Na rozdiel od Szabolcsiho Abelmannová porovnávala rukopis P. Esterházyho nielen s nedbanlivým písmom druhého zapisovateľa, ale aj s vysvetlivkami tabulatúrnych znakov. Zistila, že nemožno hovoriť o zhode medzi písmom tabulatúry a rukopisom P. Esterházyho.⁶¹ Keď si uvedomíme, že knieža Esterházy bol uznávaným hudobníkom svojich čias, oprávnené možno predpokladať, že jeho notové zápisy boli usporiadanejšie a presnejšie. Tak ako Szabolcsi, aj ona hovorí o dvoch hlavných zapisovateľoch tabulatúry: prvý má jasné a zrozumiteľné písmo, druhý skladby zapisoval povrchné. Aj vysvetlenie tabulatúrnych znakov dáva do súvislosti s druhým hlavným zapisovateľom, jemu pripisuje aj dodatočne zapísaný textový incipit na f. 54v „moja pani matka“⁶². Podľa nášho názoru i záznamy na nasledujúcich stranách (f. 55v–56r) „secunda“, „prjma pars“ zanechala ruka tohto zapisovateľa. Abelmannová rozlišuje ešte troch zapisovateľov textov (dvojakým spôsobom písané maďarské textové incipity – f. 3v–6r a f. 56v – a písmo zasielacieho lístka s titulmi P. Esterházyho), ale nekomentuje obsah pôvodných vnútorných strán vrchnej a spodnej dosky väzby.⁶³

Fišer (1954) a Bónis (1957) nepoznali Abelmannovej dizertáciu. Na rozdiel od Szabolcsiho zistení v podstate nepriniesli nové poznatky. Bónis považoval za smerodajný Szabolcsiho opis z roku 1927⁶⁴ a doplnil ho dovtedy nepovšimnutým textom na f. 145. Podľa jeho názoru „notové záznamy kódexu poukazujú najmenej na tri ruky“.⁶⁵

S prihliadnutím na uvedené názory a na základe štúdia originálneho materiálu môžeme konštatovať nasledovné skutočnosti. Podstatnú časť hudobného repertoáru a textových incipitov zachytil jeden zapisovateľ. Ním zapísaný kmeňový repertoár neskôr doplnila niekoľkými skladbami ruka druhého dopisovateľa s povrchným, skicovitým písmom, ktorý napísal aj vysvetlivky tabulatúrnych znakov a urobil niekoľko textových záznamov. Ruka ďalšieho zapisovateľa dodatočne zapísala maďarské textové incipity s výnimkou skladby „Nem swk“, f. 56. Takisto boli zapísané dodatočne na okrajoch strán alebo na konci skladieb akoby monogramové skratky PB, T, TT.⁶⁶ Na vnútorných stranách väzby sú ešte ďalšie tri krátke textové poznámky, nesúvisiace s obsahom pamiatky; budeme ich citovať nižšie.

Naše zistenia o druhoch písma Vietorisovej tabulatúry zhŕňame takto:

I. Kmeňový repertoár

1. ruka – noty: celý hudobný materiál, bez dodatočne zapísaných 14 skladieb
text: slovenské a latinské textové incipity, označenia tancov, titulné listy jednotlivých častí, nadpisy

II. Doplnujúce druhy písma

2. ruka – dodatočne zapísané skladby: f. 8v–10r
3. ruka – a) dodatočne zapísané skladby: f. 29v–30r, f. 104v–106r, f. 112v, f. 143v

⁶¹ABELMANN 1946, I/ 10. O kniežati P. Esterházyho, ktorý bol aktívnym hudobníkom, právom možno predpokladať, že jeho hudobný rukopis bol usporiadanejší, presnejší.

⁶²ABELMANN 1946, I/ 30.

⁶³Pamiatku mala k dispozícii v roku 1940 iba na mikrofilme.

⁶⁴Časť Szabolcsiho kritického spisu týkajúcej sa nášho problému (SZABOLCSI 1927, 207–208) na publikáciu MOLNÁR–KERN (Daloskert) Bónis preberá v plnom znení. Pozri BÓNIS 1957, 269–270.

⁶⁵„A kódex zenei bejegyzései legalább három kézre vallanak.“ BÓNIS 1957, s. 270.

⁶⁶Nebrali sme do úvahy ceruzkou zaznačené písmená T pri slovenských duchovných piesňach.

- b) vysvetlenie tabulatúrnych znakov na f. 1r:
 [| ta]le signum unus tactus et comprahendit literam unam
 □ tale signum iterum tactus unus et comprahendit literas 2
 ⚡ valet medium tactum et tantum literam unam comprahendit
 ▢ tale signum valet medium tactum et comprahendit literas 2
 ▣ tale signum comprahendit literas 4 et valet tactum medium
 ▤ tale signum comprahendit literas 8 et valet tactum medium
 ▥ tale signum comprahendit literas 3 et valet tactum medium
 ▦ ad tale signum 3 litere accipiuntur,
 c) f. 54v: „moja pani matko“
 f. 55v – 56r: „secunda“, „prjma pars“
 4. ruka: maďarské textové incipity na f. 3v–6r
 5. ruka: 1 maďarský textový incipit na f. 56v: „Nem swk“

III. Iné záznamy

6. ruka: skratky „PB“ na okrajoch strán (vymenovanie podľa skladieb pozri v predslove revíznej správy)
 7. ruka: skratky „T“, „TT“ po klarinových skladbách (vymenovanie podľa skladieb pozri v predslove revíznej správy)
 8. ruka: vnútorná strana obalu: „Raro doctus Erit qui semper otiam [sic] querit“
 9. ruka: a) f. 145r: „1679 attam Cernelnek ff 23 D 75 kisucaj... tesen (?) hoza ff 2 D 25“
 b) f. 145r: príklad na sčítanie
 10. ruka: f. 145r: „In nomine Dnj“
 11. ruka: dodatočne vložený lístok medzi f. 58v a f. 60r: „Serenissimo DEI gratia Sacri Romani Imperij Principi D. D. Paulo Esterhazy, de Galantha, Perpetuo Comiti in Frakno Regni Hungariae Palatino Judici Cumanorum, Aueri Velleris Equiti Comitatum Sop[ro]niens[is] Pest Pilis, et Söld Sup[re]mo Comiti, nec non Sacrae Cesar[ae] Regiaque M[ajestatis] Intimo Con[siliario] Camerar[io]“.

Zapisovateľ slovenských cirkevných piesní vo fragmente *Vietorisova tabulatúra II* je totožný so zapisovateľom kmeňového repertoára. Zápis hudby i textov je usporiadaný podobne ako v konečnej podobe *Vietorisovej tabulatúry*, ibaže na jednotlivých verzách a rektách strán sú skladby zapísané hustejšie.

Jednotlivé hlasy tabulatúry sú zapísané priebežne cez verzo a rekto strany, iba klarinové skladby počnúc f. 110v–111r a potom od f. 122v–123r sú zachytené osobitne na verze a rekte strany (pozri faksimile 16 a 18). V pamiatke sa obyčajne nepárne metrum vyznačuje pred skladbami, označenie párneho metra sa vyskytuje len ojedinele. V troch skladbách zapísaných tabulatúrnou notáciou sú niektoré tóny spodného hlasu opatrené číslami, čo poukazuje na používanie praxe číslovaného basu (č. 52, 57, 196).

Medzi slovenskými duchovnými piesňami nachádzame zapísaných modernou notáciou jedenásť basových partov a jednu – v zhode so skladbami v tabulatúrnom zápise – dvojhlasnú skladbu (f. 79v–80r). Sú uvedené v závere niektorých cyklov spätých so sviatkami cirkevného roku i na začiatku všeobecnej časti. Zaznamenané sú v nich označenia metra i predznamenaná. Vizualný obraz tabulatúry a modernej notácie je síce

odlišný, v našom prípade však celkový dojem týchto dvoch zápisov, ako aj podobnosť zápisu textov a metrických označení jednoznačne potvrdzujú, že zápisy basových partov napísala ruka prvého zapisovateľa.⁶⁷

Členenie rukopisu

Rukopis je pôvodne rozdelený na 12 častí označených osobitnými titulnými listami. Prázdne fóliá medzi jednotlivými časťami sú na viacerých miestach vyplnené dodatočne skicovite zapísanými skladbami (po maďarských piesňach, po courantoch, po slovenských duchovných piesňach, medzi jednotlivými klarinovými skladbami, po litániách). Obsahová jednota je porušená po jedenástej časti. Evidentnú neistotu zapisovateľa odráža trojnásobné začatie číslovania klarinových skladieb. Najprv sú označené štyri skladby, ktoré sú zaradené aj medzi skladby pre virginal; potom nasleduje klarinový part skladby *Quam gloriosa*. Až na f. 119v sa vlastne začína súbor klarinových skladieb. Medzi spomínanými klarinovými skladbami a časťou *Pro Clarinis* sú tri preambulá pre virginal. Zapisovateľ pravdepodobne z praktických dôvodov začal ďalšie klarinové skladby zapisovať dvakrát. Najprv podobne ako pri skladbách pre virginal hlasy písal pod seba a viedol ich paralelne na verze a rekte strán. Potom ich začal zapisovať a číslovať odznova a sedem skladieb zopakoval tak, že hlas *primo clarino* poznačil na verzo, hlas *secundo clarino* na rekto strán. Kmeňový repertoár rukopisu, zapísaný rukou prvého zapisovateľa, je zakončený dvoma krátkymi litániami.

Klarinové skladby rukopisu uvedené vo viacerých častiach zaradovali bádatelia trojakým spôsobom. Szabolcsiho členenie z roku 1926 sa až po jedenástu časť zhoduje s pôvodným delením. Klarinové skladby však rozdelil na tri časti a tým v rukopise vyčlenil 14 odsekov.⁶⁸ Toto delenie zachoval aj Bónis v roku 1957, počet častí však osobitne vyznačil. Ballová zaradila do osobitných kapitol skladby pre virginal, ktoré sú medzi klarinovými skladbami, ako aj preambulá a litánie, čím rukopis rozdelila na 15 častí.⁶⁹

Na rozdiel od nich Fabó a Zofia a Jan Stęszewskovci rozčlenili tabulatúru na základe pôvodných titulných strán na dvanásť častí.⁷⁰ Aj Abelmannová vychádza z tohto delenia a skladby člení na dva hlavné diely: svetský a cirkevný. Toto delenie zodpovedá vlastne pôvodnému poradiu častí, z ktorých prvé tri sú svetské a ostatné cirkevné:

[I] f. 2r–(2v–3r) ⁷¹ –10r (10v–18v)	Notae Hungariae Variæ
[II] f. 19r–30r (30v–39r) 39v–41r	Sequ[un]tur Currentes et id genus Alia
[III] f. 41r–57r (57v–65v)	Sequ[un]tur Choreae
[IV] f. 66r–68r (68v)	Sequ[un]tur Cationes De Adventu Domini
[V] f. 69r–74r (74v–75v)	Sequ[un]tur Cationes de Nativitate Domini

⁶⁷Csiky tieto hlasy považuje za neskorší zápis; „A könyv második felében latin és tót egyházi énekeket találok. Ezek között már XVIII. [!] századból való hangjegyzések is vannak.“ [V druhej časti knihy nachádzame latinské a slovenské piesne. Medzi nimi sú notové zápisy už aj z XVIII storočia.] CSIKY 1903, 9.

⁶⁸SZABOLCSI 1925–1926, 346–347.

⁶⁹BALLOVÁ 1961, 143.

⁷⁰FABÓ 1908, 93; TAŇCE POLSKIE 1, III. Fišer vynechal časť *Sequuntur Cationes De Beata Virgine*, preto registruje iba jedenásť kapitol. FIŠER 1954, 26–32.

⁷¹V zátvorke sú uvedené prázdne fólie pamiatky. Na titulnú stranu časti „Choreae“ (41r) a na predchádzajúcu stranu (40v) je dodatočne zapísaná jedna skladba (*Hagnal*).

[VI] f. 76r–80r (80v)	Sequ[un]tur Cantiones Quadragesimales
[VII] f. 81r–85r (85v)	Sequ[un]tur Cantiones de Resurrectione Domini
[VIII] f. 86r–88r (88v)	Sequ[un]tur Cantiones De Ascensione Domini
[IX] f. 89r–91r (91v)	Sequ[un]tur Cantiones De Spiritu Sancto
[X] f. 92r–94r (94v)	Sequ[un]tur Cantiones De Beata Virgine
[XI] f. 95r–106r (106v–110r)	Sequ[un]tur Cantiones Com[m]unes
[XII] f. 110v–112v (113r–117r)	Cantiones Clarino
f. 117v–118r (118v)	(Praeambulum ex C, G, D)
f. 119r–121v (122r)	Pro Clarinis
f. 122v– (134r, 136r, 138r, 140r) –140v (141r–143r) [Pro Clarinis]	
f. 143v (144r–144v)	(Litania, Cadencia ex A, D, G, C)

Plynulé pôvodné číslovanie majú iba klarinové skladby pri treťom rozbehnutí (od f. 122v); čísla v časti, kde sú zaradené chorey, sa nevzťahujú na poradie skladieb.⁷² Keďže číslovanie v rukopise nie je súvislé, v našej pramennej edícii sme skladby v záujme ľahšej orientácie priebežne označili poradovými číslami.⁷³

Notopis rukopisu a jeho transkripcia

Kmeňový repertoár rukopisu je zachytený tzv. Ammerbachovou, čiže novou nemeckou organovou tabulatúrnou notáciou⁷⁴, ktorá tu má dve verzie. Prvý zapisovateľ dôsledne používa písmenové a rytmické znaky tejto notácie, od ktorých sa líšia iba písmená „F“, „Fis“ a „fis“. Namiesto „F“ a „Fis“ používa „Y“, resp. „Y“ so slučkou⁷⁵ a namiesto „fis“ písmeno podobné „R“ (čiže malé „f“ so slučkou). Ďalej osobitne sa nerozlišuje malé a veľké „c“, v obidvoch prípadoch sa používa malé „c“. Pri prepise sme pri rozhodovaní o výške tónu v každom jednotlivom prípade prihliadli na plynulý priebeh melódie, lebo mechanické prepisovanie by viedlo k častým septimovým skokom. V novej nemeckej organovej tabulatúrnej notácii rytmické znaky boli odvodené z talianskej lutnovej tabulatúry, kde zvislá čiara zodpovedá semibrevisu a ak je opatrená s vodorovnou zástavou ide o minimum, a tak ďalej. V našich transkripciách sme uplatnili dobovú prax 17. storočia, čiže pomer jedna ku jednej sme brali ako východisko, podľa čoho zvislá čiara zodpovedá hodnote celej noty. Zapisovateľ 14 dodatočne zapísaných skicovitých skladieb vychádza taktiež z novej nemeckej organovej tabulatúrnej notácie, ale jej osobitnú verziu zachytil na začiatku rukopisu, kde určil iba rytmické znaky. V jeho vysvetlení je význam posledných dvoch znakov nejasný a navyše znaky menších hodnôt sú neúplné, nešikovné a pri prepise skladieb sa nedajú použiť.⁷⁶

V rukopise sú okrem notových a rytmických znakov aj opakovacie znamienka a koruny, ktorých vysvetlenie je niekedy problematické. Zapisovateľ používa opakovacie

⁷²Pôvodné čísla sme k skladbám v edícii nepripisovali. Uvádzame ich v revíznej správe.

⁷³Každá skladba, aj podobné a totožné jednotky dostali osobitné poradové číslo. Pri jednotlivých skladbách odkazujeme na zhody osobitne.

⁷⁴Elias Nikolaus Ammerbach oboznámil verejnosť s touto organovou tabulatúrnou notáciou roku 1571 v diele *Orgel oder Instrument Tabulatur*. Pozri APEL 1962, 34–37.

⁷⁵Notu „fis“ občas najprv chybné označil s písmenom „f“ a až potom ho korigoval s pridaním slučky na „fis“, napr. pozri f. 102v–103r. Prepis tohto písma robil problémy už Fabóvi, ktorý „Y“ prepisoval raz ako „cis“, inokedy zas ako „c“. FABÓ 1908, 99–100.

⁷⁶Tabulatúrne znaky tohto zapisovateľa a jeho vysvetleniami uvádzame pri vymenovaní druhov písma.

znamienka v priebehu a na konci skladieb, ich tvar je však v obidvoch prípadoch rovnaký: ∥∥∥. Toto opakovacie znamienko je nejasné, ak je použité iba v priebehu skladby a na jej konci chýba. Na základe viacerých analógií je jednoznačné, že v tomto prípade sa znak vzťahuje iba smerom naspäť. Na to poukazuje okrem iných pieseň *Ac gest me srdce smutne*,⁷⁷ ktorá je uvedená aj v spevníku Cantus Catholici, ale na základe pôvodnej nemeckej verzie (*Herzlich thut mich verlangen*) je úplne zrejmé, že opakovať treba i ba prvú časť.

Koruna sa vyskytuje občas na formových predeloch a na konci skladieb. Miestami je uvedená iba v jednom hlase, ale aj v takýchto prípadoch sa vzťahuje na obidva hlasy. V niekoľkých slovenských duchovných piesňach nachádzame na konci melodických riadkov označenie z bodiek a čiarok, podobné opakovaciemu znamienku. Tento znak nemožno chápať ako pokyn na repetíciu, ako vyplýva napr. z porovnania skladby *A na zemy budyž lydem* s piesňou v spevníku Cantus Catholici.⁷⁸ Podobne v piesni *Krystus pryklad pokory* (č. 177) sa stretáme s týmto znakom, ale v tej istej skladbe vo fragmente Vietorisova tabulatúra II (č. XXXI) chýba.

Nová nemecká organová tabulatúrna notácia nepoužíva predznamenanania, keďže jej základné a modifikované písmenné tvary vyjadrujú konkrétnu tónovú výšku. Pri prepise sme však považovali za účelné použiť predznamenanania na určenie tonality.⁷⁹ S týmito predznamenaniami sme, samozrejme, mohli vyjadriť nielen tonalitu dur a mol, ale aj modálnu organizáciu. Používanie predznamenanania nebolo neobvyklé ani počas 17. storočia. V mnohých prípadoch poznáme diela, ktoré sa zachovali v podobe hlasových zošitov v rukopisnej alebo tlačenej podobe s predznamenaním, ktoré do podoby tabulatúrnej partitúry, vzhľadom na povahu tabulatúrneho zápisu, zaznamenali bez predznamenanania. Niektoré skladby Vietorisovej tabulatúry vo variovanej podobe sú zachytené už aj v Prešovskom graduáli (1635) modernou notáciou s predznamenaním.⁸⁰ Predznamenanania sú však aj v našej tabulatúrnej zbierke v spomínaných basových hlasoch zapísané modernou notáciou. Preto sa nazdávame, že neublížime historickej vernosti skladieb, keď pri prepise tabulatúry použijeme predznamenanania. Pri vyznačovaní predznamenaní sme museli dávať pozor na správne určenie tonality, aby sa skladby nevysvetľovali v zmysle neskoršieho vývoja tonálneho cítenia.⁸¹

⁷⁷Č. 249. Porovnaj tiež BURLAS 1954, 332.

⁷⁸Č. 233, LXXVI, pozri faksimile 14. Porovnaj tiež BURLAS 1954, 320.

⁷⁹Szabolcsi a Bónis nepoužívajú vo svojich predpisoch predznamenanania. Podľa Szabolcsiho predznamenanie: „... már a dur – moll tonalitást szuggerálja olyan darabokban, melyek e modern tonalitástól távol állnak.“ [... už sugerujú tonalitu dur – mol pri takých skladbách, ktoré od modernej tonality stoja ďaleko.] SZABOLCSI 1950, 285. Podobný názor má aj Bónis: „Ha mi alkalmaznók [az előjegyzéseket], meghamisítanók a kótaképet és felesleges hangnemi képzet-társításra adnánk lehetőséget.“ [Ak by sme používali /predznamenanania/, falšovali by sme obraz nôt a sugerovali zbytočnú tonálnu asociáciu.] BÓNIS 1957, 273. Oproti tomu v poľských publikáciách sa predznamenanania používajú. Pozri TAŇCE POLSKIE 1, TAŇCE POLSKIE 2, TAŇCE POLSKIE 3; MUZYCZNE SILVA RERUM.

⁸⁰Napr. č. 204 vo Vietorisovej tabulatúre porovnaj GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPE-RIENSIS 1635, č. 328. Aj v jednohlasnom vydaní slovenských duchovných piesní v spevníku Cantus Catholici (1655) boli predznamenanania.

⁸¹Odhliadnuc od niekoľkých sporných prípadov možno jednotlivé skladby ľahko zaradiť do niektorej tonality, napr. č. 76 dórská, č. 83, 84, 92 dur, č. 248 mol, č. 78 mixolydická-dur, č. 79 dórská-mol. Vzhľadom na tónový rozsah sme vypísali iba potrebné predznamenanania, napr. v č. 88, 89 durový hexachord, v č. 89 durový pentachord.

Obsah rukopisu

Notae Hungariae Variae

Na začiatku rukopisu a súčasne aj časti so svetskými skladbami sú piesne z prostredia Uhorska. Táto – pokiaľ ide o rozsah – najkratšia kapitola má 21 skladieb: sedemnásť zapísal zapisovateľ kmeňového repertoáru a štyri boli zapísané dodatočne.⁸²

Zo 17 piesní sú maďarské textové incipity iba pri deviatich, ktoré – ako sme už spomínali pri rozboře duktov písma – zachytil zapisovateľ nehudobných údajov rukopisu. Zapisovateľ kmeňového repertoáru zaznamenal text iba pri dvoch skladbách: č. 15 so slovenským textom a v č. 14 zapísal maďarské slovo s archaickým slovenským pravopisom (*Ssýposs*=sípos [hráč na píšťalke]). Ďalších šesť skladieb síce text nemá, ale možno predpokladať, že aj pre tieto piesne bol určený maďarský textový incipit. Prvá zo štyroch dodatočne zapísaných skladieb (č. 18) má podobný maďarský nadpis ako č. 6, pri ďalších troch text chýba. Na základe Kájoniho kódexu však možno podložiť maďarský text aj pod skladbu č. 19 *Tegnap gróf halála*.⁸³

Podľa textových incipitov možno pod 6 piesní podložiť verše z rozličných zbierok zo 17. storočia, predovšetkým zo spevníka Vásárhelyi a z kódexa Mátrai.⁸⁴ Tieto piesne obsahovo patria medzi ľúbostnú lyriku.⁸⁵

<i>Térj megh bujdossasidbul</i>	č. 1 ⁸⁶
<i>Bum el felejtésére</i>	č. 2
<i>O kedves fülemiléczke</i>	č. 3
<i>Sokan szolnak most én reám</i>	č. 4 ⁸⁷
<i>Egő lángban forogh szivem</i>	č. 6 (+ č. 18) ⁸⁸
<i>Hová készülsz szivem tülem</i>	č. 12

Text básne *Mint sir az Feir Hattyu* (č. 7) prvýkrát zapísali až v 18. storočí.⁸⁹ Nie sú známe pokračovania textov piesní *Két feir hattyurul veszek énis most példát* (č. 5) a *Széllel az sok vitéz* (č. 8).

Väčšinu textov zo spomínaných prameňov možno prípadnými spojeniami niekoľkých tónov podložiť i pod melódie z Vietorisovej tabulatúry. Pri textových incipitoch piesní *Bum el felejtésére* (č. 2) a *Két feir hattyurul veszek énis most példát* (Nr. 5) je však už jasné, že štruktúry melódie a textu sa v jednotlivých riadkoch vždy nezhodujú, zjavne text nebol písaný na danú melódiu. Pri skladbe s jediným slovenským incipitom *Ya sem osamela od Myleho vzdalena* (č. 15) melódiu možno dať do súvislosti s *Oláh Tancz* (č. 114) z časti *Chorea* a s melodickým typom tzv. *Rákóczi nóta*,⁹⁰ v tej dobe rozšírenej tzv. obecnej noty. To vysvetľuje, že skladba so

⁸²PAPP G. 1970 vymenoval desať melódií s textami: č. 34, 87, 118, 135, 139, 173, 183, 247, 251, 269.

⁸³SEPRÓDI 1909, 212; KODÁLY 1937, 79; SZABOLCSI 1950, 304–305; CODEX CAIONI faksimile, f. 10, CODEX CAIONI transcriptiones, č. 21.

⁸⁴Opis obidvoch prameňov pozri STOLL 2002, 96, č. 104.

⁸⁵Úplné znenie textov pozri RMKT XVII/3, č. 219, 171, 206, 116, 98, 102. Ďalej pozri tiež SZABOLCSI 1950, 292–306.

⁸⁶Varianty pozri v UHROVSKEJ ZBIERKE 1730, f. 31v–32r, 20v–21r (obidve sú *Asztali Nota* a v Linusovom rukopise. Uverejňuje ich BÓNIS 1964, 17.

⁸⁷Varianty z ľudovej hudby pozri SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I/118.

⁸⁸Varianty pozri v KODÁLY 1937, 68; SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I/156.

⁸⁹SZABOLCSI 1950, 300–301.

⁹⁰KODÁLY 1937, 48–49 a 79; SZABOLCSI 1950, 332–333. Melódia skladby *Ya sem osamela* je príbuzná s gregoriánskou melódiou *Kyrie Orbis factor*. Pozri HUDEC 1949, 32; FIŠER 1954, 47.

slovenským nadpisom bola umiestnená v časti *Notae Hungariae Varias*, čiže v rámci „rôzne uhorské melódie“. Túto domnienku potvrdzuje aj tonalita melódie, okrem nej je v tejto časti ešte 9 piesní s frygickým záverom.⁹¹ Spojitosti s tanečnou hudbou sa prejavujú aj pri piesni *Hová készülsz szívem tülem* (č. 12), ku ktorej je pripojená neštandardne tvorená proporcia.

Jednou z charakteristických črt tejto časti je, že len do nej sú zaradené skladby s nepravidelným striedavým metrom. Najvýraznejšie sa to prejavuje pri č. 5 a č. 12, ale zmenu metra nájdeme aj v skladbe č. 6.⁹² Szabolcsi to vysvetľuje takto: „zvláštnosťou melódií [Vietorisovej tabulatúry] je rubato, značené notovým písmom, čiže fixované tempové kolísanie zachytené rytmickými hodnotami.“⁹³ Ak sú v krátkych skladbách miesta s fixovanými rytmickými hodnotami, ale s premenlivým metrom, možno ich v širšom zmysle slova skutočne interpretovať aj rubatovým spôsobom.⁹⁴ Ak si uvedomíme, že na prelome 16. a 17. storočia bolo rozšírené spievanie tzv. metrických melódií plných taktových zmien, môžeme predpokladať, že to mohlo ovplyvniť aj zápisy maďarských svetských piesní nášho rukopisu.

Piesne s maďarskými textovými incipitmi, ktoré sa v podobe virginalových skladieb mohli stať súčasťou dobovej šľachtickej kultúry, treba pokladať za cenné dokumenty málo známej spievanej maďarskej ľúbostnej lyriky 17. storočia.

Couranty a iné podobné skladby

Druhá časť obsahuje tanečné skladby, a to trinásť courantov (Curant, Corand, Courant, Coranda), päť sarabánd, dve gagliardy (Galiarda), jednu mascaradu, bergamasku (Pargamasca) a rundu, tri árie a jedno prelúdium. Pri devätnástich tanečných skladbách nie je udaný druh tanca, ale iba slovenský, taliansky, latinský, maďarský a nemecký názov. Pri zvyšných siedmych skladbách nie je ani názov ani označenie druhu tanca.

Takmer polovica tanečných útvarov sú couranty a sarabandy, čiže dva tance zo suitového cyklu, ktorý sa kryštalizoval v priebehu 16. storočia. V čase vzniku nášho rukopisu však neplnili svoju pôvodnú funkciu, možno teda predpokladať, že ako štylizované tance boli spolu s ostatnými tanečnými skladbami z tejto časti určené na počúvanie a neslúžili ako sprievod k tancu.

Courant sa v našom rukopise vyskytuje v dvojakej podobe.⁹⁵ Taliansky courant s pohyblivejším rytmom predstavujú napríklad skladby č. 28 a č. 60, kde sa druhá osemtaktová perióda vyznačuje sekvenčnými postupmi. Francúzsky courante charakterizuje bodkovaný rytmický model začínajúci príležitostne s predtaktím, napríklad v č. 32 a 53. Tento rytmický model nachádzame aj v č. 26 *Duna*⁹⁶ a v č. 47 *Polidora*. Trojhlasný

⁹¹Č. 3 a 4 (KODÁLY 1937, 55–56 s ľudovými údajmi); č. 6 (KODÁLY 1937, 68), č. 7, 12, 13, 14, 16, 21.

⁹²V skladbách č. 2 a 6 pravdepodobne nejde o striedavé metrum, ale iba o to, že semibrevis na tri ostal bez bodky, čo by pôvodne označovalo perfektné delenie.

⁹³„[A Vietoris tabulatúrás könyv] dallamainak különös nevezetessége a kótairásban feltüntetett rubato, azaz a ritmusértékekben megjelölt, megrogzított tempóingadozás.“ SZABOLCSI 1950, 286. Spomína to už SZABOLCSI 1925–1926, 346.

⁹⁴Bartók tento problém spomína v súvislosti s ľudovými piesňami: „Némely dallamnál viszont egy része ezeknek az értékváltozásoknak (= improvizálásszerű előadásmód – hosszabbulások, rövidülések nem állandó jellegűek) állandó, a dallam lényegéhez tartozó és talán rögzített *rubato*-nak fogható fel.“ [Pri niektorých melódiách zas časť týchto metrických zmien (= improvizujúci) prednes – predĺženia, skracovania nemajú stály priebeh] azda možno vnímať ako stále a k podstate melódie patriace zapísané *rubato*.] BARTÓK 1924, XV.

⁹⁵Rytmický model courantu pozri GLÜCK 1995, 1031.

⁹⁶ABELMANN 1947, I/66, 70, 74.

variant Polidory je aj v Starckovej virginalovej knihe a jej cirkevnú jednohlasnú obmenu nachádzame v košickom maďarskom vydaní spevníka *Cantus Catholici* (1674).⁹⁷ Najčastejším dvojtaktovým rytmickým modelom našich courantov je ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ alebo ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩; z ktorých sa budujú štvor- alebo osemtaktové periódy, pričom jednotlivé skladby sa zvyčajne skladajú z dvoch takýchto periód. Z tohto rámca sa vymyká napríklad *Courant* č. 27, ktorého prvá polovica sa rozšírila na 9-taktov, ale druhá časť ostáva pri 8-taktovej perióde. Sedemtaktový skrútený variant tohto tanca je v skladbe *Kwytku roskossny wuny a ctnosty* (č. 228), zaradenej medzi slovenské cirkevné piesne rukopisu. Jeho melódia prezrádza, že tretí – vrchný – hlas trojhlasného *Courantu* č. 27 vznikol ako následok tercovania.⁹⁸

Na základe uvedených dvoch rytmických modelov možno konštatovať, že aj ďalšie skladby označené iba nadpisom, bez určenia druhu tanca, majú charakteristické črty courantu. Túto skutočnosť znázorňuje aj skladba *Sstesty gest nestale nema* (č. 40), ktorej varianty sú v zbierke *Terpsichore* (1612) M. Praetoria a vo viedenskom rukopise *Regina Clara Im Hoff* (1. pol. 17. storočia) označené ako courant.⁹⁹ Ďalším typickým príkladom je aj skladba *Lilia mia cor mio* (č. 52), ktorá bola prvýkrát zaradená do spomínaného viedenského rukopisu a u nás sa udomácnila v nasledujúcich desaťročiach v rôznych variantoch.¹⁰⁰ Vo väčšine hudobných pamiatok – vo viedenskom rukopise, v levočskom Pestrom zborníku, v Uhrovskej zbierke piesní a tancov – majú varianty skladby *Lilia mia cor mio* párne metrum passamezzového typu. Vo Vietorisovej tabulatúre má táto skladba podobu courantového tanca v nepárnom metre, čím sa priraduje k prevažne nepárnym tancom tejto časti „... Currentes et id genus Alia“ rukopisu.¹⁰¹

Sarabandové tance tejto časti sa z hľadiska tematiky, rytmiky a formovej štruktúry výrazne neodlišujú od courantov.¹⁰² V tejto časti nachádzame okrem pevných súčastí suitového cyklu – courantov a sarabánd – aj tance, ktoré sa v 17. storočí vkladali do suity len príležitostne. Konkrétne mascaradu a intrádu¹⁰³ v nepárnom, bergamasku, áriu a prelúdium v párnom metre.¹⁰⁴

Všeobecne známa bergamaska (*Pargamasca*, č. 22) sa pod Scheidtovým menom nachádza aj v jednom bardejovskom rukopisnom zväzku a okrem Vietorisovej tabulatúry sa nachádza aj v Starckovej virginalovej knihe, v Linusovom rukopise a v Uhrovskej zbierke.¹⁰⁵ Jedna z dvoch gagliárd (č. 24) je zapísaná v netypickom párnom metre, čím sa zachováva metrum

⁹⁷ Aaron *veszeje virágzik*, pozri BÓNIS 1957, 286; STARCK 1689, 188–189, 276–277.

⁹⁸ Varianty pozri UHROVSKÁ ZBIERKA 1730 na f. 26v–27r, 27v–28r.

⁹⁹ BÓNIS 1957, 310–313; MUZYCZNE SILVA RERUM, č. 134 *Curant*.

¹⁰⁰ Vo viedenskom rukopise REGINA CLARA IM HOFF, č. 43 *Ballet*, uverejnil BÓNIS 1957, 327.

¹⁰¹ RYBARIČ 1966, 66. V tejto súvislosti Rybarič uvádza sedem domácich rukopisných prameňov.

¹⁰² Porovnaj č. 31 *Corant* a č. 33 *Sarabanda*. O sarabande pozri GSTREIN 1998, 993. Podľa M. Praetoria (1612) je to rýchly tanec, ktorý sa za jedno storočie stal slávnostným, dôstojným, pomalým.

¹⁰³ Ani jeden tanec vo Vietorisovej tabulatúre síce nemá názov intráda, ale tance č. 54 *Fortuno ctnostna* je v Pestrom zborníku označený ako *Intrada*. Pozri BÓNIS 1957, 328–329; PESTRÝ ZBORNÍK, č. 70. Táto melódia je aj v *Cantus Catholici* z roku 1651 s textom *Veni creator spiritus*. Spolu s údajmi z prameňov ľudovej hudby pozri: SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I/70.

¹⁰⁴ Bónis nepovažuje za vhodné zaradiť árie a prelúdia do tejto časti: „A cím tehát szvit muzsikát, szvittétel-szerű táncdarabokat ígér. A tartalom ennek nagyrészt meg is felel. A táncok közt azonban három Ária, egy Praeludium és egy latin feliratú darab is szerepel.“ [Názov teda predpokladá suitovú hudbu, tanečné skladby suitového charakteru. Obsah vo väčšine prípadov tomu aj zodpovedá. Ale medzi tancami sa nachádzajú aj tri Árie, jedno Praeludium a jedna skladba s latinským názvom.] BÓNIS 1957, 266.

¹⁰⁵ BÓNIS 1957, 290–292; RYBARIČ 1966, 67; UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, dva varianty: f. 22v–23r *Aria ad mensam* a f. 39v–40r *Pargamáska*; ďalej MUZYCZNE SILVA RERUM, č. 59, ako aj tabuľka č. VIII uvedená v predhovore publikácie; STARCK 1689, 170, 267–268.

pôvodnej nemeckej chorálovej melódie, ktorá je spracovaná podobným spôsobom a zaradená aj medzi duchovné piesne (*Ach co Smutny mam czynitj*, č. 266).¹⁰⁶

Skladby, ktoré sú označené iba NB (= nota bene), sú buď krátke, fragmentárne, alebo skicovité a možno ich dať do súvislosti s niektorou tanečnou skladbou.¹⁰⁷ Napríklad NB č. 29 je variant druhej polovice *Courantu* č. 28. Skladbe č. 56 D dur *Aria* NB zase je blízky variant *Preludia* C dur č. 63 a na základe štvortaktového basového hlasu môžeme s nimi dať do súvislosti aj skladbu č. 55 d mol NB.

Môžeme teda konštatovať, že táto časť je motivicky a rytmicky pomerne jednotná, pretože napriek pôvodným rozličným tanečným označeniam v nej často nachádzame totožné alebo podobné rytmické modely a motivický materiál.¹⁰⁸

Chorey

Tretia časť Vietorisovej tabulatúry obsahuje predovšetkým ľudové tance. Okrem všeobecného označenia *chorea* a naň sa vzťahujúceho *Alia* sú v nadpisoch aj národné určenia a textové incipity: šesť skladieb je označených ako *poloniky*, dve ako *hungariky*, jedna ako *germanika*, jedna ako *Olách Tancz*; osem skladieb má slovenský a jedna poľský text. Nadpisy ďalších štyroch choreí odkazujú na funkciu, pomôcku alebo choreografickú stránku tanca: *Chorea Sponsae* (tanec nevesty), *Pregmany*, *Lopatkowany Tanecz*, *Klobucky Tanecz*. Časť tancov mohla slúžiť pôvodnej funkcii, čo potvrdzujú choreografické odkazy.

Oproti tancom predchádzajúcej časti nápadnou črtou sú tu proporcie, čiže v prípade dvadsaťdva tancov (okrem *Hagnala*) nadväzuje na základný tanec v párnom metre nepárna obmena. Chorey sú melodicky a rytmicky živšie ako suitové tance: často sa v nich vyskytujú tónové a motivické opakovania a sekvenčné úseky, tance s bodkovaným rytmom zas pripomínajú niektoré tance z predchádzajúcej časti. Na rozdiel od štylizovaných suitových tancov chorey majú spoločné črty s rôznymi ľudovými melódiami. Varianty skladby č. 129 sa napríklad vyskytujú vo viacerých stredoeurópskych zbierkach ľudových piesní (maďarských, poľských, českých), čo poukazuje na medzinárodný charakter týchto tancov. Veľa analógií možno nájsť aj pri porovnaní choreí s dobovými tanečnými zbierkami.¹⁰⁹

V nadpisoch niekoľkých tancov je síce označená regionálna príslušnosť, ale národné osobitosti sa prejavujú iba v spôsobe tvorby proporcií. Už na začiatku 17. storočia boli známe dva spôsoby tvorenia proporcie: poľský a zaužívanější nemecký.¹¹⁰ V proporciách

¹⁰⁶Pozri aj PESTRÝ ZBORNÍK, č. 61.

¹⁰⁷Vymenovanie skladieb označených NB pozri vo všeobecnej časti revíznej správy.

¹⁰⁸Napriek tomu, že medzi courantami – v protiklade s nasledujúcou časťou obsahujúcou ľudové tance – nenachádzame dvojice tancov, v dvoch prípadoch predsa môžeme myslieť na to, že tance mohli zaznieť v párnom i nepárnom metre. *Gagliarda* č. 24 napriek nadpisu je v párnom metre a tým zachováva metrum pôvodného nemeckého chorálu (*Ach, was soll ich Sünder machen – Ach co Smutny mam czinity*). Z nadpisu možno usúdiť, že tanec mal aj variantu v nepárnom metre, podobne ako *Lilia mia cor mio* (č. 52). Táto skladba vo Vietorisovej tabulatúre sa vyskytuje iba v nepárnom metre medzi courantami, ale vo viacerých stredoeurópskych prameňoch ju nachádzame aj v párnom metre s passamezzovým charakterom.

¹⁰⁹Pozri 8 tabuľku melódií v zb. TAŇCE POLSKIE 1; ďalej SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I/ 158; poľský variant tanca zo začiatku 17. storočia pozri TAŇCE POLSKIE 2/I, č. 40. Miesto tohto tanca v stredoeurópskej skupine melodických príbuzností pozri CSÖRSZ-RUMEN 2009.

¹¹⁰Z predhovoru V. Hausmanna k *Venusgarten* (Nürnberg 1602): „Der Teutsche Sprung oder Nach Tantz ... ist mit willen aussgelassen ... Erfahrne und inn der Music wol fundierte Instrumentalisten werden entweder dem polnischen brauch im Nach Tantze folgen oder auff die Teutsche gemeine art den Nach Tantz mit der Proportio ... wissen zu finden.“ Pozri HŁAWICZKA 1963, 40.

na poľský spôsob rytmická zmena (rytmické krátenie) sa udeje na prízvučnej dobe (♩♩♩♩ alebo ♩♩♩♩ → ♩♩♩♩); táto zmena je charakteristická pre väčšinu proporcií vo Vietorisovej tabulatúre.¹¹¹ V ostatných proporciách sa predlžuje neprízvučná doba (♩♩♩ → ♩♩♩ alebo ♩♩ → ♩♩). Tieto rytmické modely sa nachádzajú aj v samostatných nepárnych tancoch tejto časti.

Chorey – podobne ako suitové tance – sa vyskytujú nielen vo viacerých dobových tanečných zbierkach, ale aj v rukopisoch z 18. storočia.¹¹² *Chorea Sponsae* (č. 87) – ako vyplýva z názvu – bol tanec nevesty; jeho tri varianty nachádzame v Uhrovskej zbierke. Prvý je v nepárnom metre a v porovnaní s ostatnými je to fragmentárna obmena; po nej plynule nasleduje o oktávu nižší ďalší variant, párný a nepárny tanec, v ktorých sa šesťriadková forma, zaznamenaná vo Vietorisovej tabulatúre, zužuje na štvorriadkovú (AABBCC → AABB) a zároveň sa mení aj ich rytmika; tretí variant je najbližší našej verzii, ktorá sa po začiatočnom kvintovom skoku takmer do noty zhoduje s proporciou *Chorey Sponsae*.¹¹³

Temer totožný variant tanca Pregmany (č. 88) je v Stobeusovej tabulatúrnej knihe (Dorotka), v levočskom Pestrom zborníku (*Wechsl Tantz*) a v Uhrovskej zbierke (f. 39r) so slovenským názvom, v ktorej je ešte jeden rytmicky živší variant spomínaného tanca pod názvom *Gyertya Dionisi* (f. 38v).¹¹⁴ *Lopatkowany Tanecz* (č. 89) nachádzame v Kájonihovom kódexe, v Linusovom rukopise a v Uhrovskej zbierke v rôznych obmenách.¹¹⁵ Veľmi rozšírený bol aj *Klobucký Tanecz* (č. 90),¹¹⁶ ktorého dva varianty sú zachytené v Uhrovskej zbierke. Prvý (f. 38v) má podobne ako vo Vietorisovej tabulatúre párne a nepárne metrum, ale namiesto dominanty je záver na tonike; v druhom variante (f. 37r) chýba základný tanec, zapísaná je iba proporcia.¹¹⁷

V dobových zbierkach tancov bol často zachytený iba základný tanec v párnom metre a na nepárny tanec – ktorý mohli skúsení hudobníci ľahko improvizovať – sa vzťahovali iba stručné odkazy.¹¹⁸ Pri podobách lopatkového tanca vo Vietorisovej tabulatúre môžeme pozorovať opak tejto praxe – okrem párového zoskupenia tancov sa zachovali aj osobitné proporcie. Samostatne stojace tance s trojdobým metrom zvlášť na konci časti

¹¹¹Konkrétny príklad tvorenia poľskej proporcie uvádza H. Albert vo svojej zbierke árií z roku 1628, kde áriu *An Doris* vystrieda *Proportio nach der Art Pohlen*. Pozri HŁAWICZKA, 42–43.

¹¹²TABULATURA VIETORIS, č. 96, pozri MUZYCZNE SILVA RERUM, č. 9; TABULATURA VIETORIS, č. 77, 117 pozri MUZYCZNE SILVA RERUM, č. 51; TABULATURA VIETORIS, č. 76, 79 pozri MUZYCZNE SILVA RERUM, Tablica XIV; ďalšie príklady pozri PESTRÝ ZBORNÍK, SZIRMAY-KECZER. Ďalej TABULATURA VIETORIS, č. 81, 86, pozri MUZYCZNE SILVA RERUM, č. 95, 97, ako aj SPEER 1688, č. 6.

¹¹³UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, *Praeambulum Gyertya*, f. 19; *Parta moga, Ukladany* f. 20; Ukladany, f. 36v. Pozri BÓNIS 1964, 22. Ľudové varianty tanca nevesty v párnom a nepárnom metre pozri MNT III/A č. 646–694.

¹¹⁴TAŇCE POLSKIE 2/I, č. 56. Pozri aj tabuľku VII, uvedenú v predslove k edícii MUZYCZNE SILVA RERUM; PESTRÝ ZBORNÍK, č. 57; UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 39r, f. 38v; MOKRÝ 1957, 147, kde *Wechsl Tanz* považuje za rakúsko-juhonemecký tanec.

¹¹⁵CODEX CAIONI facsimile, f. 138, CODEX CAIONI transcriptiones, Nr. 258; FALVY 1957, 428, UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 37v. Péter Apor v práci *Metamorphosis Transylvaniae* (1736) spomína občas aj s podrobnejším opisom nasledovné tance: poľský premenný, myšací a klobucký tanec, lopatkový tanec, sviečkový tanec, tanec nevesty. APOR 1736, 43–45, 106, 107.

¹¹⁶RYBARIČ 1966, 63–64. Medzi rokmi 1670 a 1840 uvádza až desať variantov.

¹¹⁷Pozri UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 38v, f. 37v. Posledné dva takty tanca sú zapísané chybné; správny tvar má byť pravdepodobne o terciiu vyššie.

¹¹⁸Napr. UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 30r: „Triplam scis”, f. 29r: „Jam ¾ scies”, „Triplam scies”, f. 27r: „Scis jam triplam”.

Choreae zrejme mali svoj dvojdobý základný model, ale do rukopisu sa dostali iba ich nepárne proporcie.¹¹⁹ Podobné riešenie sa veľmi rozšírilo najmä v 18. storočí, keď sa z nepárnych tancov vyvinuli samostatné charakteristické tance. Tento proces môžeme sledovať v domácich prameňoch okrem Uhrovej zbierky aj v ďalších rukopisoch z prvej polovice 18. storočia – Melodiarium Annae Szirmay-Keczer, Linusov rukopis.¹²⁰

V prípade spomínaného tanca *Hagnal* nemáme do činenia s typickým párom tancov;¹²¹ základný tanec je v nepárnom metre a v proporcii sa objavuje „cudzia“ melódia takisto v nepárnom metre.¹²² Príbuznosť týchto dvoch melódií však nie je náhodná – v takomto slede sú aj medzi klarinovými skladbami (č. 298, proporcia v dur) a v Pestrom zborníku sú vo figurálnej obmene s názvom *Tagweis-Curranta drauff* (f. 4v).¹²³

Slovenské duchovné piesne v Tabulatura Vietoris a v Tabulature Vietoris II

IV. až XI. časť Vietorisovej tabulatúry obsahuje duchovné piesne. Poradie jednotlivých častí sa pridrižiava priebehu cirkevného roku, t. j. od adventu do Turíc, potom nasledujú piesne o Márii a celý cyklus uzatvára všeobecná časť. Vo väzbe rukopisu nájdený materiál, čiže Vietorisova tabulatúra II, obsahuje aj cantia určené na nedeľu (*Kyrie, Alyud Dominicale*, č. LXXX atď.), ktoré sa do definitívneho zápisu pamiatky nedostali. Pri väčšine piesní ťažko určiť konfesijnú príslušnosť, keďže ich možno zaradiť tak do katolíckej, ako i evanjelickej liturgie.¹²⁴ Piesne o Márii v X. časti a piesne (Pro/In Elevatione a Ad Elevationem), vyskytujúce sa v jednotlivých častiach rukopisu, jednoznačne dokazujú, že ho zhotovili v katolíckom prostredí.

¹¹⁹Pozri SZABOLCSI 1950, 330–331, kde uvádza skladbu č. 29 s názvom *Ungarischer Tantz des Fürsten aus Siebenbürgen* s proporciou zo Starckovej virginalovej knihy, ktorá je vo Vietorisovej tabulatúre ako č. 111 iba v tvare proporcie. Pozri tiež STARCK 1689. Základný tanec v dvojdobom metre sa zvyčajne vynecháva aj vo Vietorisovej tabulatúre. Napr. č. 85 obsahuje základný tanec spolu s proporciou, zatiaľ čo skladba č. 84 je variovanou podobou proporcie z č. 85 bez uvedenia základného tanca. K *Lopatkovému tancu* v nepárnom metre Fišer priradil ľudový variant v párnom metre ako možnú základnú podobu tanca. Pozri FIŠER 1954, 44.

¹²⁰Ako príklad môžeme spomenúť *Choreu polonicu* z Pestrého zborníka (f. 7v) a z Vietorisovej tabulatúry (č. 76, 79), ktorá sa objavuje v Melodiariu Annae Szirmay-Keczer ako samostatný tanec v bodkovanom rytme a v nepárnom metre. Pozri HŁAWICZKA 1963, 54–55. Aj ďalšia dvojica tancov *Netakes mý Mluwel* (č. 92) v nepárnom metre je ako samostatná jednotka s textovým incipitom *Kdy bych ga byl wedel* v Melodiariu Annae Szirmay-Keczer (f. 68) a v Zbierke Eleonóry Susany Lányiovej (č. 43). Ďalšie paralely pozri SALTUS POLONICI č. 7.

¹²¹Aj Apor sa odvoláva na hlásnickú melódiu („hajnal“) pri opise svadobného sprievodu. APOR 1736, 109. Ďalšie hlásnické melódie so slovenskými cirkevnými textami vo Vietorisovej tabulatúre pozri: č. 152 v nepárnom metre, č. 240 v párnom metre.

¹²²V tejto cudzej melódii možno vystopovať variant ľudovej piesne *Ne aludj el két szememnek világa*. Pozri MNT III/A č. 4–7.

¹²³Pozri ešte v Pestrom zborníku pod názvom *Tagweis – Curranta drauff* s figuratívnou obmenou. PESTRÝ ZBORNÍK, č. 21, 22. Medzi slovenskými duchovnými piesňami vo Vietorisovej tabulatúre nachádzame párnú a nepárnú obmenu melódie *Hagnal* ako samostatné piesne bez proporcie (č. 240, 152). Pozri ďalej v *Cantus Catholici* 1655. BURLAS 1954, 270, 278. Ľudové varianty tejto pravdepodobne gregoriánskej melódie (*Aurora lucidissima*) pozri SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I/55.

¹²⁴Pre celé obdobie cirkevného roka sa spracovania chorálu zapisovali novou nemeckou organovou tabulatúrnou notáciou tak pre potreby protestantov, ako aj katolíkov, napr. Elias Nicolaus Ammerbach: *Orgel und Instrument Tabulaturbuch* (1571, 1583); August Nörmiger: *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* (1598); TABULATURA ORGANOWA (16. storočie).

Zoradenie piesní v rámci jednotlivých období cirkevného roku sa riadi omšovou liturgiou. *Kyrie* na začiatku siedmich kapitol (IV–IX, XI) – výlučne so slovenskými textami – má formové členenie pôvodnej gregoriánskej melódie a vyskytuje sa v dvoj-, troj- alebo štvordielnej podobe.¹²⁵ V ďalších častiach ordinária nachádzame päť *Glórií*, štyri *Creda* a jeden *Sanctus* v komplexe cirkevných piesní, ktorých melodika vychádza z kancionálového materiálu 16. a 17. storočia. Z tohto melodického bohatstva čerpajú aj slovenské a latinské piesne bez konkrétnej liturgickej funkcie. Okrem ôsmich kapitol sú na poslednom zapísanom fóliu rukopisu, po klarinových skladbách, uvedené dve litániové formuly, ktoré podľa ich funkcie patria tiež medzi duchovné piesne.

Približne dve tretiny duchovných piesní Vietorisovej tabulatúry sú prebraté zo slovenských tlačených spevníkov, katolíckych i evanjelických, ktoré vyšli v 17. storočí vo viacerých vydaniach. Z hľadiska nášho rukopisu sú najdôležitejšie *Cithara Sanctorum* (1636) a *Cantus Catholici* z roku 1655,¹²⁶ v ktorých sa nachádzajú skladby gregoriánskeho pôvodu, ako aj cantíá. Pri skúmaní pôvodu niektorých piesní môže prichádzať do úvahy aj *Cantus Catholici* vydaný v roku 1651 v maďarskom jazyku, odkiaľ – vzhľadom na totožného editora – sa viaceré piesne dostali do slovenského vydania.¹²⁷ Na melodické a textové analógie možno poukázať aj pri skúmaní repertoáru spevníkov vydaných po vzniku Vietorisovej tabulatúry; preto predpokladáme, že zostavovatelia tejto hudobnej pamiatky sa opierali okrem spevníkov *Cithara Sanctorum* a *Cantus Catholici* i o dobové rukopisné pramene. Ako konkrétny príklad môžeme spomenúť rukopisnú podobu tlačeného spevníka *Cantus Catholici* (1655) z neskorších rokov 17. storočia, obsahujúcu i také piesne, ktoré tlačená predloha nezaznamenáva; niektoré z nich sú zhodné so skladbami z Vietorisovej tabulatúry.¹²⁸

Výsledky porovnania hudobnej stránky duchovných piesní z Vietorisovej tabulatúry a z *Cantus Catholici* z roku 1655 poukazujú na zaujímavé paralely, variované riešenia. *Kyrie* gregoriánskeho pôvodu má v tabulatúre v dvojhlasnej úprave rytmizovanú melodickú podobu.¹²⁹ Niektoré rytmizované melódie sa preberali do Vietorisovej tabulatúry II zo spevníka *Cantus Catholici* bez zmeny, ale v konečnom zápise vo Vietorisovej tabu-

¹²⁵V prekladanej edícii jednotlivé diely *Kyrie* dostali osobitné číslo (2, 3 až 4 čísla), nakoľko zapisovateľ ich zaznamenal ako samostatné jednotky. Aj dobová hudobná prax to dokazuje. Napr. vo Vietorisovej tabulatúre č. 189–192 tretia časť melódie veľkonočného *Kyrie* využil ten tropus, ktorý v protestantskom prostredí na základe melódie antifóny *Regina caeli* sa používala ako veľkonočná antifóna. Pozri HUSZÁR GÁL 1574, 512 a GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, č. 269. Samostatné zaobchádzanie s jednotlivými dielmi ukazuje aj *Kyrie Magne Deus*, ktoré vo Vietorisovej tabulatúre sa nachádza v dvojakej podobe: č. 209–211 v trojdielnej a pri č. 231–232 dvojdielnej. Tieto jednotky odporúča označiť jedným číslom RUŠČIN 2010, 58.

¹²⁶Fišerove vymenovanie podľa jednotlivých skladieb, pozri FIŠER 1954, 43, poukazuje na zhodu s 22 skladbami zo spevníka *Cithara Sanctorum* (1636), ďalších 13 z vydania z roku 1674, ďalej s 91 skladbami z *Cantus Catholici* (1655). V repertoári spomínaných spevníkov sa vyskytuje väčší počet zhodných skladieb, preto spomínané počty nemožno mechanicky sčítať. Pozri tiež štúdiu RUŠČIN 2000b, kde autor porovnáva repertoár spevníkov zo 17. storočia z územia dnešného Slovenska. Väčšina slovenských duchovných piesní sa nachádza v maďarskom preklade spevníka *Cithara Sanctorum* od Józsefa Vietorisza. Pozri TRANOVŠZKY 1935.

¹²⁷S porovnaním repertoára dvoch vydaní *Cantus Catholici* z rokov 1651 a 1655 sa zaoberala BALTAZÁROVÁ-BEREKOVÁ 2013.

¹²⁸*Chytčz aby spal*, č. 163; *Kazdý krestan ma se slussne*, č. 151; *Wssychny genž shladagi w panu*, č. 272; *W tomto nassem sužený*, č. 273 sú zhodné s piesňami rukopisnej podoby spevníka *Cantus Catholici*, č. 28, 44, 138 a 141. Pozri GAJDOŠ 169, 303–311; RUŠČIN 1999; FERENCZI 2000.

¹²⁹Napr. *Hospodyne Otče zaduci* v *CANTUS CATHOLICI* 1655, 83 (BURLAS 1954, 291), *TABULATURA VIETORIS*, č. 170; *Pane Mocny Boze wecny* v *CANTUS CATHOLICI* 1655, 119 (BURLAS 1954, 298), *TABULATURA VIETORIS*, č. 189.

latúre sú spútané pravidelným metrickým pohybom.¹³⁰ Vo väčšine prípadov nenachádzame vo vedení melódie jednotlivých zhodných piesní buď žiadnu, alebo iba minimálnu odchýlku.¹³¹ Príčinu prípadných melodických zmien musíme hľadať v úprave pôvodného jednohlasového nápevu do viachlasnej podoby. Ako typický príklad vplyvu existujúcej štvorhlasnej úpravy na predstavu zapisovateľa dvojhlasnej podoby vo Vietorisovej tabulatúre (238, LXXXIX) môžeme spomenúť pieseň *Swaty, Swaty Pan Bűh*, kde vo vrchnom hlase je uvedená rytmizovaná tenorová melódia štvorhlasnej ódy *Vitam que faciunt* a nie sopránový hlas ódy.¹³² Podobne čiastočnú obmenu možno pozorovať aj pri skladbe *Otce nass myly pane* (č. 221), ktorej niektoré melodické úseky sú o terciu vyššie než jej verzia v Cantus Catholici.¹³³

Duchovné piesne z ôsmich častí Vietorisovej tabulatúry sú zapísané síce dvojhlasne, ale pri ich interpretácii sa pravdepodobne priberali ďalšie hlasy. Odkazuje na to jednak číslovaný bas pri dvoch piesňach (č. 196, 208), ako aj nájdené analógie k piesňam zapísaných iba v basovom hlase. Vrchný hlas piesne *Dyte myle* poznáme zo spevníka Cantus Catholici a ako štvorhlasná pieseň je uvedená v Prešovskom graduáli.¹³⁴ Pri variante barokového cantia *Salve cordis gaudium* z Vietorisovej tabulatúry môžeme na rozdiel od dobových tlačенých spevníkov sledovať tercovanie nad i pod melódiou, čo pravdepodobne svedčí o existujúcej viachlasnej realizačnej praxi.¹³⁵ Viac ako dvojhlasnú podobu piesne naznačuje aj ďalší príklad pri dvoch podobách piesne *Wytæg, Myly Gezu Kryste* (č. 237, 275 s totožným textom) vo Vietorisovej tabulatúre, keďže vrchný hlas v č. 275 sa začína na tonickej tercii, oproti tomu v č. 237 na základnom tóne, pričom tento terciový pomer možno sledovať až do konca skladby.¹³⁶

Dvojhlasné spracovania duchovných piesní sú veľmi jednoduché. Vedenie dvoch hlasov je založené na protipohybe, ale častý je aj paralelný pohyb a v rámci neho oktávové paralelizmy.¹³⁷ Piesne zachytené iba basovým hlasom sú rytmicky a melodicky oveľa živšie než dvojhlasné skladby. Tieto basové hlasy sa do tejto zbierky dostali pravdepodobne z hotových skomponovaných skladieb,¹³⁸ na rozdiel od väčšiny dvojhlasných skladieb, ktorých spodný hlas je iba jedným z možných skromných riešení.

Vo Vietorisovej tabulatúre II sa zachovalo osemdesiatdeväť duchovných piesní, väčšinou vo fragmentárnej podobe, z ktorých pätnásť sa nedostalo do Vietorisovej tabulatúry.¹³⁹

¹³⁰Napr. *Gesty psano* v CANTUS CATHOLICI 1655, 91 (BURLAS 1954, 293), TABULATURA VIETORIS, č. 173, XIX, XXXIII. Obširnejšie pozri FERENCZI 2013.

¹³¹Napr. *Krystus, pryklad pokory* v CANTUS CATHOLICI 1655, 86 (BURLAS 1954, 291), TABULATURA VIETORIS, č. 177, XXX; *Gezys Krystus, Spasytel nass* v CANTUS CATHOLICI 1655, 144 (BURLAS 1954, 306), TABULATURA VIETORIS, č. 203.

¹³²TABULATURA VIETORIS, č. 238 a vo variantnej podobe č. LXXXIII. Porovnaj CSOMASZ TÓTH 1967, 249, č. XII (Tranoscius, 1629), GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, č. 575.

¹³³Porovnaj s CANTUS CATHOLICI 1655, pozri BURLAS 1954, 311. S textom *Weleby Hospodina* bližšie k verzii vo Vietorisovej tabulatúre, pozri BURLAS 1954, 316.

¹³⁴TABULATURA VIETORIS, č. 169, IV; v CANTUS CATHOLICI 1655, 45, porovnaj FIŠER 1954, 177–178. Štvorhlasnú verziu v Prešovskom graduáli (1635, *Te Ur Isten*, f. 350v–351r) zverejnil CSOMASZ TÓTH 1957, 236–237; pozri tiež GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, č. 564.

¹³⁵FIŠER 1954, 196.

¹³⁶Tamže, 203–204.

¹³⁷Ohľadne dobovej hudobnej praxe pozri RICHTER 1999.

¹³⁸Napríklad basový part spomínanej piesne *Dyte myle* (č. 169, IV) poznáme zo štvorhlasnej úpravy Prešovského graduálu (= GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635). Pozri pozn. 134.

¹³⁹Pätnásť skladieb pozri v prílohe: Tabulatura Vietoris II, XXX–XXX. Nakoľko Tabulatura Vietoris II neobsahuje adventné piesne a ani vianočné ordináriové skladby, možno predpokladať, že pôvodne mal väčší rozsah.

Melódia jednej piesne (č. XXXII) sa nachádza aj v *Cantus Catholici* (1655) a k dvom basovým hlasom (č. LXXX a LXXXI) taktiež na základe spevníku *Cantus Catholici* (s. 87 a 210) môžeme rekonštruovať vrchný hlas.¹⁴⁰

Spoločné skladby so zhodným textovým incipitom vo Vietorisovej tabulatúre a vo Vietorisovej tabulatúre II nemajú vždy totožnú dvojhlasnú úpravu; v niektorých prípadoch melódia alebo basový hlas, niekedy rytmus alebo metrum sa mení. Občas v rámci niektorých období cirkevného roka poradie piesní je zmenené. Vietorisova tabulatúra II obsahuje navyše aj cantia určené na nedeľné pobožnosti. Na rozdiel od „čistopisu“, textové incipity duchovných piesní vo fragmente sú dlhšie, dosahujú až jeden melodický riadok.¹⁴¹ Na základe jazykovedných výskumov o týchto textových incipitoch možno konštatovať, že vo všeobecnosti obsahujú tú podobu slovakizovanej češtiny, ktorú používali slovenskí katolícki obyvatelia žijúci v severozápadnom kultúrnom prostredí dnešného Slovenska.¹⁴²

Pri charakteristike cirkevných skladieb spomenieme vzhľadom na ich funkciu tri preambulá (č. 287–289), zaradené medzi klarinové skladby, a dodatočne zapísané kadencie na f. 143 (č. 365–368). V porovnaní so skladbami rukopisu, ktoré sú zapísané väčšinou dvojhlasne, sú preambulá zložitejšie, imitačne spracované v troj- i štvorhlasnej podobe.¹⁴³ Kadencie písané v najbežnejších tóninách (Ex A, D, G, C) slúžili na upevnenie tonality.

Klarinové skladby

Ako sme už spomínali v súvislosti s členením rukopisu, zapisovateľ začal písať skladby pre dve vysoké trúbky – klariny až trikrát. V prvej sérii (*Cantiones*) sú štyri skladby, ktorých melódie sa nachádzajú aj medzi duchovnými piesňami, pričom v dvoch prípadoch sa pôvodná molová tónina – pravdepodobne kvôli možnostiam daného nástroja – mení na durový variant. Za nimi nasleduje skladba *Quam gloriosa* – spracovanie ktorej pravdepodobne je určené pre väčšie obsadenie, z ktorého sa zachoval iba rytmicky veľmi bohato riešený klarinový part. Z deviatich skladieb druhej série sa iba *Hagnal* s proporciou¹⁴⁴ nedostal aj do hlavnej a najrozsiahlnejšej časti klarinových skladieb (f. 122v–140r). Táto tretia séria obsahuje šesťdesiattri skladieb, z ktorých len štyri majú názov.

V rámci spomínaných troch sérií klarinových skladieb päť má latinský názov, tri sú slovenské duchovné piesne, jedna je spracovanie chorálu, jedna je tanec, jedna je „prelúdium“ a už spomínaný *Hagnal*; ostatné skladby sú bez názvu. Medzi klarinové skladby možno zaradiť aj dvojhlasne spracovanie duchovnej piesne *Spiwegmez wssichni wesele* (č. 165) určené pre klávesový nástroj, v ktorej po úseku označenom *Voce* nasleduje časť

¹⁴⁰Pozri CANTUS CATHOLICI 1655, 87, 199, 200 (BURLAS 1954, 292; 319, 320).

¹⁴¹Na základe nich sme mohli vo viacerých prípadoch doplniť v edícii Vietorisovej tabulatúry názvy duchovných piesní. Pozri FERENCZI 1984b; HULKOVÁ 1985.

¹⁴²Jazykovedec Pavol Žigo upozorňuje na používanie diftongov v textových incipitoch skladieb pamiatky, ktoré boli typické pre slovenské obyvateľstvo v porovnaní s českým jazykom. Nenachádza prítomnosť prvkov biblickej češtiny kralického typu v pamiatke, používanie ktorej bolo typické pre slovenských evanjelikov. Podľa Žiga počas 17. storočia v slovenských cirkevných textoch možno pozorovať prechod od českého literárneho jazyka k tzv. kultúrnej západoslovenčine. Obširnejšie o tejto téme pozri ŽIGO 2007, 151–153.

¹⁴³Preambulá sa hrávali na začiatku bohoslužby ako introdukcie. Preambulá môžu byť vložené aj do bohoslužobného poriadku ako to riešili v známej poľskej tabulatúrnej zbierke zo 16. storočia. Pozri: LUBLIN.

¹⁴⁴Pozri virginalovú skladbu č. 69 *Hagnal* s molovou proporciou. Proporcja klarinovej skladby je dur – pentachord. Pozri pozn. č. 121 a 123.

s nadpisom *Trombo*. Viaceré klarinové skladby, podobne ako skladba s nadpisom *Lustik* [veselo] (č. 296), obsahujú tanečné elementy.¹⁴⁵

Väčšina klarinových skladieb je zaznamenaných dvojhlasne, ale druhý hlas je miestami vynechaný. V prvej a druhej sérii zapisovania skladieb sa zachovávalo obvyklé poradie hlasov zaužívané pri tabulatúrach, čiže hlasy sa písali pod seba. V hlavnej časti klarinových skladieb sa pravdepodobne z praktických dôvodov hlasy zapisovali na ľavú (*clarino primo*) a pravú stranu (*clarino secondo*).

Väčšina klarinových skladieb skladá z malých úsekov opatrených opakovacími znamienkami. V nich sa často vyskytujú motivické tvary, ktoré sa zvyčajne stavajú zo stupnicového sledu a z rozložených trojzvukov, ktoré sa opakujú na tom istom stupni alebo v translácii, s rytmickou frázou charakteristickou pre dychové nástroje a repetovanými tónmi. Tieto postupy sa zhodujú s príznačnými črtami ranobarokových talianskych *sinfonii*, ale vyskytujú sa už aj v skladbách dvoch nemeckých trúbkarov Lübecka a Thomsona na rozhraní 16. a 17. storočia.¹⁴⁶ Takéto fanfárové skladby z Vietorisovej tabulatúry sú ukážkou repertoára vežových trubačov o pôsobení ktorých na území celého Uhorska nás informujú literárne pramene.

Vedenie dvoch hlasov v klarinových skladbách charakterizuje paralelný pohyb, najčastejšie v terciovej alebo sextovej vzdialenosti s občasnými unisonovými úsekmi. Niekoľko krátkych skladieb oživuje striedanie metra. Vo väčšine prípadov sú skladby zakončené terciovým alebo sextovým intervalom. Najvypracovanejšia klarinová skladba č. 322 je založená na princípe echa.

Pri virginalových skladbách predpokladáme doplnenie dvojhlasu ďalšími hlasmi, ale dvojhlasné klarinové skladby nepotrebujú úpravu, pretože predstavujú definitívny pokyn na interpretáciu.¹⁴⁷

Poslanie rukopisu

Po skúmaní pôvodu, po opise a po prehľade bohatého repertoáru rukopisu treba hľadať odpoveď na otázku, pre koho a s akým účelom Vietorisova tabulatúra vznikla. Je sporné, či rukopis reprezentuje iba šľachtickú kultúru 17. storočia. Maďarská odborná literatúra vychádza z predpokladu, že rukopis vlastnil knieža Esterházy alebo šľachtická vetva rodiny Vietorisovcov, a preto v ňom vidí predovšetkým pamiatku šľachtickej hudobnej kultúry.¹⁴⁸

Do iného svetla kladie tento problém Charlotte Abelmannová, ktorá sa vo svojom výskume zamerala na zhodnotenie kompletného repertoáru Vietorisovej tabulatúry. Veľkú dôležitosť pripisuje častiam obsahujúcim slovenské duchovné piesne, ktoré odzrkadľujú každodennú cirkevnú prax; o používaní na liturgické účely svedčia i preambulá a klarinové skladby. Podľa názoru Abelmannovej Vietorisova tabulatúra zachytáva repertoár jedného organistu, v rámci ktorej dostali miesto tak cirkevné ako i svetské

¹⁴⁵Z dobových domácich rukopisov, ako aj z prameňov zo začiatku 18. storočia poznáme viaceré záznamy klarinových skladieb prízvukujúce tanečný pôdorys. Pozri v Starckovej virginalovej knihe, v Pestrom zborníku (f. 5v) a v Zbierke Eleónory Susany Lányiovej (č. 32, 36, 40, 46, 58). STARCK 1689, č. 20 [21], 44[45]; PESTRÝ ZBORNÍK, č. 26, 27; KODÁLY 1952, č. 32, 36, 40, 46, 58.

¹⁴⁶Vydanie ich klarinových skladieb pozri LÜBECK–THOMSON.

¹⁴⁷Abelmannová predpokladá, že klarinové skladby zapísal do svojho kompendia sám organista a slúžili mu ako hlasový materiál. ABELMANN 1946, II/78; pozri tiež FERENCZI 1983.

¹⁴⁸SZABOLCSI 1928, 63–79.

skladby.¹⁴⁹ Hudobná a účelová viacvrstvosť sa prejavuje už v európskych pamiatkach zo 16. storočia;¹⁵⁰ u nás je táto črta charakteristická pre rukopisné zbierky až v 17. storočí (Kájonihó kódex, Starckova virginalová kniha, Pestrý zborník). V dobovej hudobnej praxi bolo totiž zaužívané, že organisti, ktorí pôsobili predovšetkým v kostole, zlepšovali svoju existenčnú situáciu svetskými službami. Preto rešpektovali požiadavky jednej i druhej strany a svoje zbierky zostavovali jednak zo skladieb potrebných na bežné cirkevné účely, jednak zo skladieb reprezentujúcich šľachticko-meštiansku kultúru.

Ako a na akom nástroji sa interpretovali skladby z Vietorisovej tabulatúry? Na základe niekoľkých označení číslovaného basu a zriedkavého trojhlasu predpokladáme, že pri dvojhlasne zaznačených virginalových skladbách nešlo o dvojhlas (bicinia), ale vzdialenosť medzi vrchným a spodným hlasom vyplňovali ďalšie hlasy. Až pri zaznení dostávali skladby svoju zvukovú podobu, ako tvrdí aj Abelmannová.¹⁵¹ Vnútorne hlasy interpret improvizoval, ale počas predvádzania mohol variovať a ozdobovať aj melódiu. Môžeme teda hovoriť súčasne o vertikálnej a horizontálnej improvizácii. Predstavu o domácej improvizáčnej praxi si môžeme vytvoriť na základe spomínaných konkordancií, dokumentujúcich variačné riešenia.

Iba komplikovanejšie imitačne spracované skladby z Vietorisovej tabulatúry (najmä tri preambulá) fixovali troj- alebo štvorhlasnú faktúru. Ostatné skladby sú podľa nášho názoru skice a nie akýsi primitívny klavírny výťah, ako tvrdia Zoltán Kodály a Dénes Bartha.¹⁵² Keď Szabolcsi pátral po hudobnom repertoári inštrumentálnych súborov, spomínaných v dobových literárnych prameňoch, v súvislosti s Vietorisovou tabulatúrou sa zmienil o prepisoch pre virginal. Konštatuje však, že dobové správy o interpretačnom aparáte a hudobných skladbách zachovaných v rukopisoch sa nezhodujú. Sekundárne pramene informujú o pôsobení súborov s väčším počtom hudobníkov, zatiaľ čo Szabolcsi v „prepisoch“ pre virginal vidí iba „slabé reflexie“ ich existencie.¹⁵³

V prípade nášho rukopisu však nemôžeme hovoriť o prepisoch orchestrálnych skladieb ani o klavírnych výťahoch, ale o zjednodušenom zápise virginalových (organových) skladieb dvoma hlavnými (krajnými) hlasmi. Tento tzv. partičelový spôsob zápisu sa u nás rozšíril najmä v druhej polovici 17. storočia. Z domácich rukopisov je okrem Vietorisovej tabulatúry rovnakým spôsobom zapisovaný i Kájonihó kódex, Organo Missale a čiastočne aj Pestrý zborník.¹⁵⁴ Na základe partičela hráč na klávesovom nástroji si podľa dobových požiadaviek a svojich hráčskych schopností dopĺňal, varioval a ozdoboval jednotlivé skladby, pričom sa k jeho hre mohli pripojiť aj ďalšie nástroje. Predpokladáme, že aj „náš“ organista mal k dispozícii inštrumentálnu skupinu (akú veľkú, to nevieme), ako vyplýva z niekoľkých záznamov o použitom hudobnom nástroji alebo o spôsobe predvádzania.¹⁵⁵ Priliehavosť a zároveň dôležitosť dychových nástrojov dokumentuje aj posledná veľká časť klarinových skladieb, ktorých predvádzanie nevyžaduje doplnenie takého druhu ako virginalové skladby.

¹⁴⁹ABELMANN 1946, I/22. Predpoklad, že ide o repertoár organistu, potvrdzuje aj obsah väzby, v ktorej je výlučne cirkevný hudobný repertoár.

¹⁵⁰Napr. v organovej tabulatúre Jana z Lublina (TABULATURA ORGANOWA) sú okrem duchovných piesní zaradených podľa cirkevného roku aj tanečné skladby – chorey, suitové tance.

¹⁵¹ABELMANN 1946, I/15.

¹⁵²KODÁLY–BARTHA 1943, 55.

¹⁵³SZABOLCSI 1928, 63; SZABOLCSI 1959, 254.

¹⁵⁴CODEX CAIONI, ORGANO MISSALE (XX–XXIII), PESTRÝ ZBORNÍK. – V Pestrom zborníku prevažujú „hotové“ virginalové skladby.

¹⁵⁵Napr. v skladbe č. 165 *Spiwegmez wssichni wesele* je to údaj „trombo“.

Keď uvažujeme o znovu oživení virginalových skladieb, o ich znejúcej podobe, musíme vychádzať z dobovej interpretačnej praxe. V domácich pomeroch máme k dispozícii iba sekundárne pramene, ktoré sa vzťahujú na rôzne príležitosti muzicírovania, na používanie hudobných nástrojov alebo na zostavenie inštrumentálnych súborov. Dôležitou literárnou pamiatkou o danej problematike je dielo sliezskeho Daniela Speera *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* (1683),¹⁵⁶ na základe ktorého môžeme získať obraz o hudobnom živote miest v Hornom Uhorsku a v Sedmohradsku, ktoré netrpeli tureckou nadvládou. Nepokojnú politickú situáciu na území Uhorska, ktoré sa rozpadlo na tri časti, ako i za jeho hranicami, ovplyvňoval dlhotrvajúci vojnový stav. Viedlo to k migrácii domácej a zahraničnej hudby i hudobníkov a taktiež k rozširovaniu rôznych interpretačných zvyklostí. Ako sme už na to poukázali, potvrdzuje to aj porovnávací výskum dobových domácich a stredoeurópskych rukopisných hudobných prameňov. Z literárnych prameňov však nezískame potrebné údaje o konkrétnom spôsobe interpretácie inštrumentálnej hudby, napríklad návodov k realizácii continua. Všeobecne rozšírenú prax realizácie číslovaného basu môžeme vzťahovať aj na náš rukopis.¹⁵⁷ Spodné hlasy skladieb, okrem niekoľkých prípadov, nemajú číselné symboly, ale možno ich doplniť akordmi zodpovedajúcimi dobovému vertikálnemu i harmonickému hudobnému mysleniu. Týmto spôsobom vypracované skladby v súlade s hudobnou praxou 17. storočia môže predviesť aj inštrumentálna skupina s rôznym obsadením.



Vietorisova tabulatúra je významný hudobný prameň, poukazujúci predovšetkým na rozšírenie nástrojovej hudby v 17. storočí a zároveň dokumentujúci a spájajúci rôzne vrstvy dobovej hudobnej kultúry: šľachtickú a mestskú umelú hudbu, ľudovú hudbu a cirkevnú hudbu. Na základe viacerých textových incipitov sa môžeme oboznámiť aj s inšpiračnými okruhmi vokálnej hudby. Slovenské jednohlasné duchovné piesne, ktoré vyšli tlačou v 17. storočí, tu majú viachlasnú dvoj-(prípadne viac)hlasnú podobu ako virginalové skladby. Maďarské svetské melódie zo 17. storočia poznáme iba z tohto prameňa. Dve časti pamiatky venované tancom poukazujú na medzinárodný charakter rukopisu. Aj keď podľa názvov tancov sa núka možnosť usudzovať na ich rôzny národný pôvod – ako to urobilo niekoľko muzikológov počas 50-tych, 60-tych a 70-tych rokov minulého storočia – ale z analýzy hudobnej substancie jednoznačne vysvitá, že názvy jednotlivých tancov nemožno dať bezprostredne do súvislosti s určovaním národného charakteru. Pri prieskume duktov písma sme už konštatovali, že zapisovateľ rukopisu mal slovenskú národnosť, nakoľko pre maďarské textové incipity vynechal prázdne miesto, oproti tomu slovenský text sám zaznamenal. Aj to bolo pre neho samozrejmosťou, že názvy dobovo všeobecne známych tancov zapísal vo svojom materinskom jazyku. Táto skutočnosť však taktiež neurčuje pôvod tancov. Vietorisovu tabulatúru treba skúmať skôr v rámci komplexnejšieho stredoeurópskeho hudobného štýlu, do formovania ktorého národné osobitosti zasahovali rozmanito a mohli sa regionálne uplatňovať časovo nerovnako.

¹⁵⁶SPEER 1683.

¹⁵⁷SPEER 1697, 1687, 9–14.

Vorwort

Die TABULATURA VIETORIS, das Tabulaturbuch Vietoris, kommt in der Musikkultur seit der Entdeckung der Handschrift im Jahre 1903 unter verschiedenen Bezeichnungen vor. János Csiky verwendet zunächst 1903 die irrtümliche Benennung *Lautenbuch*,¹ zwei Jahre später spricht er dagegen vom *Vietoris-Gesangbuch*.² Bertalan Fabó hält die Handschrift in seinen Besprechungen aus den Jahren 1904 und 1908 für das *Gesangbuch des Palatins Paul Esterházy*,³ aber im Titel seiner späteren Studie weist er schon auf die musikalische Schreibweise der Handschrift hin: *Die Zeit des Tabulaturbuches von Esterházy*.⁴ Die Literatur der nächsten Jahrzehnte, angefangen mit Bence Szabolcsi, führt die Handschrift allgemein unter dem Namen *Vietoris-Kodex*.⁵ Bei der Bezeichnung der vorliegenden Quellenausgabe wurde ihr Handschrift- oder Kodexcharakter nicht für entscheidend erachtet, in Anbetracht der Art der Aufzeichnung und des Inhalts der Sammlung kehrten wir zur Benennung *Tabulatura* zurück.⁶

Das Material dieser reichen, musikalisch mehrschichtigen Sammlung wurde größtenteils in ungarischen, slowakischen und polnischen Publikationen der 1950er und 60er Jahre veröffentlicht.⁷ Die Herausgeber publizierten nur einzelne zusammenhängende Kapitel unter Berücksichtigung der sprachlichen und musikalischen Zugehörigkeit, jedoch nicht immer in richtiger Übertragung. In Anbetracht der Wichtigkeit dieser Handschrift erschien es uns nötig, das Material des Tabulaturbuches Vietoris in seiner Gesamtheit zugänglich zu machen.

Die erste vollständige Ausgabe wurde, auch unter Miteinbeziehung des Materials der Einbandtafel, im Rahmen der Zusammenarbeit der Ungarischen und der Slowakischen Akademie der Wissenschaften herausgegeben. Der Band erschien 1986 in der Redaktion des Verlages OPUS in Pressburg und des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften als Band 5 der Serie *Musicalia Danubiana* des Instituts.⁸ Die jetzige zweite Ausgabe möchte weitere Interessenten für die

¹CSIKY 1903.

²CSIKY 1905; die Benennung *Vietorisz énekeskönyv* (Gesangbuch Vietoris) wurde von János Seprődi in seiner Antwort auf Fabós Studie von 1908 verwendet, siehe SEPRÓDI 1908.

³FABÓ 1904; FABÓ 1908.

⁴FABÓ 1911.

⁵SZABOLCSI 1925–1926. In den Lexika kommt es mit verschiedenen Stichworten bzw. Benennungen vor, s. Vietoris-Codex / Codex Vietoris / Vietorisz-kódex: SZABOLCSI 1930, GOMBOSI 1931; BÓNIS 1965; ZAVARSKÝ 1966; CSAPODI 1973, 85–89; FERENCZI 1985; KIRÁLY-PAPP Á. 1998, 1133; STOLL 2002, Nr. 107; HISTORY 2003, 110–112; Vietórisz Tabulaturbuch: SZABOLCSI 1966, 1071; Hs. Vietórisz / Vietoris manuscript / Vietorisz Manuscript: SZABOLCSI 1966, 1072; RYBARIČ 1980, LEGÁNY 1980 bzw. 2001, 850.

⁶Seit Fabó ist diese Bezeichnung im MGG-Artikel von Szabolcsi und in der zusammenfassenden Arbeit von Rybarič zu finden. Siehe SZABOLCSI 1966, 1071 (Das Vietóriszsche Tabulaturbuch); RYBARIČ 1984, 63, 89–90 (Vietorisova tabulatúra), 90; DEJINY 1996, 100, 101 (Vietorisova tabulatúra).

⁷SZABOLCSI 1950; FIŠER 1954; Bónis 1957; TAŃCE POLSKIE 1.

⁸TABULATURA VIETORIS saeculi XVII.

Handschrift ansprechen und bietet zugleich auch die Zusammenfassung der neueren Forschungsergebnisse seit 1986.

An dieser Stelle bedanken wir uns bei der Handschriftenabteilung der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, die erneut ermöglichte, diese wichtige Quelle der ungarische-slowakischen Musikgeschichte wieder herauszugeben.

Die Literatur zum Tabulaturbuch Vietoris

Die Handschrift selbst bietet wenige Anhaltspunkte über ihre Entstehungsumstände. Deshalb halten wir die ersten Berichte aus der Zeit, als das Tabulaturbuch Vietoris nach Budapest gelangte, für wichtig. János Csiky war der erste, der die Handschrift im Tageblatt *Pesti Hírlap* (Pester Nachrichten) am 15. Dezember 1903 besprach: „Nicht nur aus musikalischer, sondern auch literaturgeschichtlicher Sicht ist diese Handschrift von unschätzbarem Wert, die wir unlängst durch eine zufällige Entdeckung erwarben. Der Band stammt aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und enthält Lieder und Tänze mit ungarischen, slowakischen und lateinischen Überschriften, deren Melodien mit Buchstaben aufgezeichnet sind.“⁹ Über den Ursprung der Handschrift stellt er fest: „... aus der wertvollen Bibliothek einer oberungarischen Adelsfamilie gelangte sie in den Besitz der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. In den Bänden dieser Bibliothek befindet sich das folgende Exlibris: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz.¹⁰ ... Dieses Exlibris fehlt jedoch in unserem Band.“¹¹

Im Akzessionskatalog des Handschriftenarchivs der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ist der Band unter Nummer 5/1903 zu finden,¹² ohne irgendeine Eintragung, die über die früheren Besitzer oder die Provenienz der Handschrift etwas aussagen würde. Dem Katalog ist nur zu entnehmen, daß die Bibliothek der Akademie die Handschrift von Bertalan Fränkel (Fabó) erworben hat.¹³ Es ist daher merkwürdig, dass der nämliche Fabó im August 1904 die Feststellung machte: „Vor einigen Wochen hat es Gott und ein glücklicher Zufall so gefügt, dass ich ein Gesangbuch des Palatins Paul Esterházy, entstanden wahrscheinlich um 1670, entdeckte und entzifferte.“¹⁴ In seinem 1908 erschienenen Buch *A magyar népdal zenei fejlődése* (Musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes) beschäftigt er sich in einer Studie mit der Handschrift und gibt schon 1903 als Zeitpunkt an, an dem das Tabulaturbuch nach Budapest gelangte, und ergänzt auch seine Herkunftsangaben: „Die Handschrift gelangte aus der Bibliothek der Familie Vietoris zu einem Budapester Antiquar und von ihm zu mir.“¹⁵ Die Benennung der Handschrift bringt er nach dem sicher später in sie eingelegten Zettel¹⁶ mit dem Namen von Paul Esterházy in Verbindung: „Es ist wahrscheinlich, dass man ihm [= dem Fürsten Paul Esterházy] das Buch mit diesem Zettel zurückgeschickt oder geschickt (eher das letztere) habe als eines, das auch neue, modische, ihm

⁹CSIKY 1903, 9.

¹⁰Für die Ortsnamen s. MAJTÁN 1998.

¹¹CSIKY 1903, a. a. O.

¹²CSAPODI 1973, 88.

¹³Csiky erwähnt 1903 Fabó nicht namentlich; der im Zusammenhang mit der Problematik Esterházy verwendete Ausdruck „Musikforscher“ dürfte sich allerdings auf diesen beziehen. CSIKY 1903, a. a. O.

¹⁴FABÓ 1904, 2.

¹⁵FABÓ 1908, 93.

¹⁶Den Inhalt des Zettels s. in unserer Ausgabe auf S. XXX und Faksimile 23.

unbekannte Lieder enthalte.¹⁷ Fabó veröffentlichte hier als Erster Stücke aus dem Tabulaturbuch, und zwar fünf ungarische Tänze und einen *Oláh* Tanz. Seiner falschen paläographischen Deutung zufolge sind seine Übertragungen ungenau.¹⁸ János Sepródi berichtigt die Irrtümer Fabós in einem Kapitel seiner mit Fabós identisch betitelten Studie noch im gleichen Jahr.¹⁹ In seinem folgenden Artikel über die Handschrift datiert Fabó die annähernde Entstehungszeit des Tabulaturbuches in die 1660–1670er Jahre.²⁰ Als stärkstes Argument führt er die Entstehungszeit der ungarischen Gedichte an, die man aufgrund erhalten gebliebener zeitgenössischer handschriftlicher Gedichtsammlungen eindeutig datieren kann.²¹

Sándor Payr erwähnt das Tabulaturbuch 1911 mit Berufung auf das Musikleben von Sopron. Auch er bedient sich des Namens Vietoris, bringt aber die Handschrift im Gegensatz zu Csiky nicht mit *Ladislaus Vietoris* in Zusammenhang: „Auch Fürst Paul Esterházy hatte ein Notenheft aus dem Jahre 1690 [!], das aus der Bibliothek von Jonathan Wietoris, Lehrer am Lyzeum in Sopron, zum Vorschein kam und das Dr. Bertalan Fabó erst unlängst entdeckte und beschrieb.“²² Aus der Beschreibung von Payr geht leider nicht klar hervor, worauf er seine Behauptung stützte, als er sich auf den Zusammenhang zwischen Jonathan Wietoris und der hier behandelten Handschrift berief.

Die erste wissenschaftliche Zusammenfassung des Tabulaturbuches Vietoris stammt von Bence Szabolcsi, betitelt *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte*.²³ Im Vergleich zu den vorigen bietet Szabolcsi keine weiteren Angaben zur Entstehung der Handschrift, er leistet aber einen wesentlichen Beitrag zur Bekanntgabe des Musikmaterials. Dem ungarischen Material besondere Aufmerksamkeit widmend, aber auch die Merkmale der Musik anderer Nationen berücksichtigend, stellt er die weltlichen Lieder und Tänze des Tabulaturbuches anhand einer Vielzahl von Musikbeispielen vor. In seiner folgenden diesbezüglichen Arbeit *A XVII. század főúri zenéje* (Musik der ungarischen Magnaten im 17. Jahrhundert)²⁴ beschäftigt sich Szabolcsi mit dem Musikleben und erforscht die Rolle der erhalten gebliebenen instrumentalen Denkmäler des 17. Jahrhunderts im gegebenen gesellschaftlichen Milieu. Bei der Rekonstruktion der Musikpraxis jener Zeit stützt er sich auf zeitgenössische Gedichte, Tagebuchaufzeichnungen, Korrespondenzen und Reiseberichte. In einer weiteren einschlägigen Studie *A XVII. század magyar világi dallamai* (Ungarische weltliche Melodien des 17. Jahrhunderts)²⁵ gibt Szabolcsi bereits einen Überblick über das Musikmaterial der gesamten Sammlung, wobei er das Repertoire der wichtigsten fünf Handschriftensammlungen des 17. Jahrhunderts aus dem Gebiet Ungarns miteinander vergleicht. Er stellt Varianten der Tänze und lyrischen Lieder einander gegenüber und weist auf die wechselseitige Beziehung dieser Quellen der Instrumentalmusik hin.

Nach dem Zweiten Weltkrieg erweckt das Tabulaturbuch auch die Aufmerksamkeit ausländischer Forscher. Dessen reichen und interessanten Inhalt teilt Charlotte Abelman in ihrer Monografie (*Der Codex Vietoris, Ein Beitrag zur Musikgeschichte des unga-*

¹⁷FABÓ 1908, 94.

¹⁸FABÓ 1908, 97, 99–108, 197–199.

¹⁹SEPRÓDI 1908, 108–121.

²⁰FABÓ 1911, 289.

²¹FABÓ 1911, 292.

²²PAYR 1911, 11; dieser Hypothese widmet sich später auch Bónis: BÓNIS 1957, 269.

²³SZABOLCSI 1925–1926.

²⁴SZABOLCSI 1928.

²⁵SZABOLCSI 1950.

risch-tschechoslowakischen Grenzgebietes) in zwei große Kapitel auf: weltlicher Teil, kirchlicher Teil.²⁶ Sie führte gründliche Forschungen bezüglich der Bezeichnung, der Gattung und des Inhalts der Handschrift durch und machte als erste auf die Widersprüche zwischen den verschiedenen Feststellungen über die Erklärung des Ursprungs des Tabulaturbuches Vietoris aufmerksam.

In der slowakischen musikwissenschaftlichen Literatur erschien nach den Teiluntersuchungen von Ján Póštényi, Konštantín Hudec und Jozef Kresánek eine zusammenfassende Abhandlung von Ján Fišer im Handbuch über die Musik des 17. Jahrhunderts in der Slowakei.²⁷ Fišer untersucht vor allem den Ursprung der slowakischen Kirchenlieder und vergleicht sie mit den Cantionalen der Zeit, mit besonderer Berücksichtigung der Gesangbücher *Cithara Sanctorum* (1636) und *Cantus Catholici*, gedruckt für die Slowaken im Jahre 1655. Da er die Originalhandschrift nicht kannte, ist seine inhaltliche Beschreibung des Tabulaturbuches Vietoris nicht vollständig, im Vergleich zu den bisherigen Publikationen ist aber seine Beispielsammlung am reichsten.²⁸

Die Problematik der Tänze im Tabulaturbuch wird von Ferenc Bónis und Luba Ballová erörtert. In seiner Studie *A Vietórisz kódex szvit-táncai* (Suitentänze des Kodex Vietoris) gab Bónis das Material des zweiten Kapitels der Handschrift (*Sequuntur Currentes et id genus Alia*) in Übertragung heraus und stellte die Varianten der Stücke der aus den ungarischen und den Nachbargebieten stammenden handschriftlichen und gedruckten Quellen sowie die Versionen im Tabulaturbuch einander gegenüber.²⁹ Ballová vergleicht die Tänze mit weiteren slowakischen Tanzsammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts und untersucht die Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zwischen den Tänzen verschiedener Nationen.³⁰

Aus dem dritten Teil der Handschrift – *Sequuntur Choreae* – veröffentlichten Zofia Sześewska und Jan Sześewsky die polnischen Tänze in ihrer Publikation *Tańce polskie z Vietoris-Kodex* (Polnische Tänze aus dem Kodex Vietoris, 1960).³¹ Aufgrund der melodischen und rhythmischen Merkmale stellen sie den polnischen Charakter außer bei den mit polnischen Überschriften versehenen Tänzen auch in mehreren weiteren Stücken fest.

Im Katalog der „ungarischen Kodizes“ (1973) hat Csaba Csapodi die inhaltliche Beschreibung des ganzen Tabulaturbuches Vietoris vorgenommen. Das Material aus dem Einband hat Csapodi mit einer eigenen Nummer, der Benennung Vietoris Kodex II versehen.³² Die Bekanntgabe des Inhaltes des Einbandes ist auch deshalb von großer Wichtigkeit, da dieses Material von den Musikhistorikern, die sich mit dem Tabulaturbuch Vietoris beschäftigten, bisher nur kurz in einigen Sätzen – und auch dann nicht zutreffend – erwähnt wurde.³³ – Die nach der Herausgabe der vollständigen Quelle

²⁶ABELMANN 1946.

²⁷PÓŠTÉNYI 1934, 222, wo er am Ende der Bekanntgabe von Anna Szirmay-Keczers Melodiarium das Tabulaturbuch Vietoris als Handschrift von Pál Esterházy behandelt. HUDEC 1949, 25; KRESÁNEK 1951, 54–56; FIŠER 1954, 23–54; Beispielsammlung 157–208.

²⁸FIŠER 1954, 32; als Endergebnis werden 211 Stücke angeführt. Seine Übertragungen sind stellenweise ungenau.

²⁹BÓNIS 1957.

³⁰BALLOVÁ 1961.

³¹TAŃCE POLSKIE 1.

³²CSAPODI 1973, 85–88 bzw. 88–89. – Dementsprechend wird hier die Benennung Tabulatura Vietoris II benutzt. Die Stücke des Fragments wurden mit römischen Ziffern versehen.

³³Der Zusammenhang zwischen dem Tabulaturbuch Vietoris und dem Material des Einbandes wird bei der Beschreibung der Handschrift und in dem Kapitel über die slowakischen Kirchenlieder noch gesondert erörtert.

(1986) entstandenen Studien in slowakischer und ungarischer Sprache erweitern vor allem unsere Kenntnisse über die Kapitel der Kirchenlieder.³⁴

In obiger Zusammenfassung wurde die der Untersuchung des Tabulaturbuches Vietoris gewidmete Literatur annähernd chronologisch angeführt. Die einander widersprechenden Ansichten, die sich auf den Ursprung, die Benennung, die Schreibweise und die Gliederung usw. der Handschrift beziehen, werden in den weiteren Kapiteln ausführlicher besprochen.

Zeit und Ort der Entstehung und die Provenienz des Tabulaturbuches Vietoris

Die Meinungen über die Herstellungszeit der Handschrift sind verhältnismäßig einhellig: Die meisten Forscher nennen die 1660–1670er oder die Jahre um 1680.³⁵ Aufgrund der einzigen Jahreszahl (1679)³⁶ der Eintragung im einstigen Einband ist zu vermuten, dass die Handschrift in jenem Jahr schon fertig war. Diese Jahreszahl beeinflusst die Bestimmung des *terminus ad quem* in die Jahre um 1680. Bei der Bestimmung des *terminus a quo* ist wiederum die Entstehungszeit jener ungarischen Gedichte maßgebend, die – auch wenn sie in unserer Handschrift nur mit ihren Textincipits angegeben sind – in Liederbüchern und Gedichtsammlungen des 17. Jahrhunderts in vollständiger Gestalt vorkommen und in deren letzter Strophe häufig das Entstehungsjahr der Dichtung angegeben ist.³⁷ Für das ganze Tabulaturbuch wurde das gleiche Papier verwendet, das aufgrund seines Wasserzeichens Viliam Decker, der Spezialist in diesem Thema, ins Jahr 1675 datierte.³⁸ Auch dies bekräftigt die bisherigen Feststellungen, somit können die Zeitgrenzen eingengt und die Entstehung der Handschrift in die Jahre zwischen 1675 und 1679 gelegt werden.

Über die Schreiber der Handschrift und die Verfasser der einzelnen Stücke des Tabulaturbuches ist nichts Näheres bekannt. Es ist möglich, dass die Abkürzung in der Überschrift eines Tanzes „Corant M. D.“ (Nr. 53) auf den Komponisten hinweist. Bisher gelang es auch nicht, die weiteren Abkürzungen (PB., T., TT) in der Handschrift aufzulösen. Bei der vergleichenden Untersuchung des Musikmaterials der Tänze wiesen jedoch mehrere Forscher eine Verwandtschaft der zwei Tanzkapitel des Manuskripts mit zeitgenössischen Handschriften und gedruckten Tanzsammlungen auf mitteleuropäischem Gebiet nach, und in einigen Fällen kann eine Parallelität mit konkreten Stücken gewisser Komponisten festgestellt werden.³⁹

³⁴Vgl. FERENCZI 1990, FERENCZI 2000, FERENCZI 2008, FERENCZI 2012; HULKOVÁ 1988b, HULKOVÁ 2002, HULKOVÁ 2008, HULKOVÁ 2013; RUŠČIN 2000a, RUŠČIN 2000b, RUŠČIN 2010, RUŠČIN 2012.

³⁵Csiky datiert die Handschrift auf vor 1660, Fabó um etwa 1660–70, Szabolcsi um 1680. Fišer übernimmt die Datierung von Csiky und Fabó. Laut Abelmann besteht kein konkreter Zusammenhang zwischen der Jahreszahl 1679 auf dem Einband und der Entstehungszeit des Tabulaturbuches, siehe ABELMANN 1946, I, 27.

³⁶Für den weiteren Text des Einbands, siehe Kapitel über die Schreibarten, XXX.

³⁷Einige Stücke wurden im *Vásárhelyi daloskönyv* (Vásárhelyi-Liederbuch) um 1672 aufgezeichnet. Siehe den Text in RMKT XVII/3.

³⁸Der Entstehungsort des Papiers ist unbekannt, sein Wasserzeichen kommt bei EINEDER 1960 und DECKER 1982 nicht vor; aufgrund des Monogrammes im Wasserzeichen nahm Decker an, dass das Papier aus einer böhmischen Papiermühle stammt. – Dabei zeigt sich bemerkenswerte Ähnlichkeit zwischen dem Wasserzeichen des Tabulaturbuches Vietoris und dem Wappen der Adelsfamilie Esterházy; siehe Faksimile 24 und MERÉNYI–BUBICS 1895, 52.

³⁹SZABOLCSI 1925–1926; SZABOLCSI 1970; BÓNIS 1957; TAŃCE POLSKIE 1.

Da wir weder den Namen der Komponisten noch der Schreiber der Handschrift kennen, haben auch wir – ähnlich den anderen Forschern – bei der Benennung des Tabulaturbuches auf die Feststellungen zu seiner Provenienz zurückgegriffen. Wie schon im Vorwort und in der Literaturübersicht betont wurde, ist die Handschrift bisher mit zwei Namen in Zusammenhang gebracht worden. Ein der Handschrift nachträglich beigefügter Zettel mit dem Namen Paul Esterházy bewog mehrere Forscher, Beweise dafür zu suchen, dass Esterházy die Sammlung besessen habe. Vom Inhalt deszettels ausgehend, nannte Fabó die Handschrift eindeutig das Gesangbuch oder Tabulaturbuch von Paul Esterházy, wobei er sich auf eine Liste mit den Titeln der Kompositionen für Virginal aus dem Besitz des Fürsten berief.⁴⁰ Szabolcsi sammelte konkrete Angaben, die die Person, die musikalische Ausbildung und die Handschrift von Paul Esterházy betrafen.⁴¹ Da Szabolcsi zwischen der Schreibweise der Briefe des Fürsten und der im Tabulaturbuch skizzenhaft aufgezeichneten Kompositionen eine Ähnlichkeit findet, sieht er es als erwiesen an, dass das Tabulaturbuch einst Esterházy gehört hatte.⁴² Außer der Identität der Schriftweise erwähnt er als weiteres Argument auch die Liste mit den Titeln der Virginalkompositionen, die im Archiv der Familie Esterházy erhalten blieb. Das weitere Schicksal der Handschrift verfolgend, setzte Szabolcsi voraus, dass das Tabulaturbuch später aus dem Besitz der Familie Esterházy zu Johann Vietoris gelangte, der 1710 in den Adelsstand erhoben wurde. Trotz der oben erwähnten Beweise war Szabolcsi wahrscheinlich von diesem Umstand beeinflusst, als er die Benennung Vietoris, die als erster Csiky 1905 verwendet hatte, beibehielt.

Nach den Mitteilungen von Csiky und Fabó bemerkt Szabolcsi am Anfang seiner Studie über den „Kodex Vietoris“, dass die Handschrift aus der Bibliothek der Familie Vietoris stamme, die im Komitat Trenčín sesshaft war. Während Csiky den Namen Ladislaus Vietoris *de Kiss-Kovalocz et in Horocz* anführt, stammt die Quelle nach Szabolcsi aus Horocz (Felsőhorocz), aus der Bibliothek der Familie Vietoris *de Vaszka et Kiskovalocz*.⁴³ Szabolcsi erwähnt auch die Bemerkung von Payr aus dem Jahr 1911, laut welcher die Handschrift zuletzt im Besitz von Jonathan Vietoris aus Ödenburg war (18. Jh.). Die Tatsache, dass in der Handschrift keine Eintragungen zu finden sind, die sie als Eigentum der Familie Vietoris bestätigen würden – wie dies nach Csiky bei den weiteren Bänden der Bibliothek der Fall war –, stellt allein schon in Frage, dass die Familie Vietoris mit der Handschrift einst etwas zu tun hatte. Die Besprechungen am Anfang des 20. Jahrhunderts enthalten über diese Beziehung bloß Andeutungen, die eigentlich nur aufgrund der mündlichen Information des Budapester Antiquars Ranschburg aufgezeichnet wurden. Es lässt sich leider auch nicht feststellen, ob die Handschrift über den erwähnten Antiquar zusammen mit weiteren Bänden der Bibliothek der Familie Vietoris nach Budapest gelangte.

In ihrer Dissertation versucht Charlotte Abelmann die Lösung der obengenannten Probleme zu finden. Von der Studie Szabolcsis ausgehend, widmet sie ihre Aufmerksamkeit in erster Linie der 1710 in den Adelsstand erhobenen Familie Vietoris. Da in der

⁴⁰FABÓ 1908, 96 aufgrund von MERÉNYI–BUBICS 1895, 196.

⁴¹SZABOLCSI 1925–1926, 344–345; SZABOLCSI 1927, 207–208.

⁴²Aufgrund der von MERÉNYI–BUBICS 1895, 3 und 215 publizierten Briefe.

⁴³„Mit einem Teil der Vietorisschen Familienbibliothek zu Felsőhorócz nach Wien verkauft, wurde der Band im Sommer 1903 vom Antiquar G. Ranschburg zu Budapest erworben; hier gelangte er in den Besitz des Musikforschers Berthold Fabó ...“ SZABOLCSI 1925–1926, 344. – Szabolcsi denkt an Johann Vietoris, den Gründer der Adelsfamilie Vietoris (NAGY 1865, 185, 186), Csiky möglicherweise an dessen Urenkel, Ladislaus Vietoris, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts auf seinem Besitz in Horócz lebte (NAGY 1865, 188–189).

Biographie von Paul Esterházy der Name von Johann Vietoris nirgendwo erwähnt wird, schließt sie die Möglichkeit aus, dass die Handschrift einst (vermutlich von Esterházy) *Johann Vietoris* erhalten hätte.⁴⁴ Abelmann sucht Szabolcsi folgend nach der Bibliothek der Familie Vietoris in Felsőhorócz, weiß aber nichts vom Ortsnamen Horocz. Dies verwendet sie – diesmal falsch – als weiteres Argument für die Behauptung, dass zwischen dem Tabulaturbuch und der Familie Vietoris keine Verbindung bestünde. Im weiteren sucht Abelmann aufgrund der Feststellungen Payrs nach Beweisen für die Beziehung der Handschrift zu Jonathan Vietoris. Sie verfolgt den Lebensweg von Jonathan Vietoris (Teplitz, Dobschau, Käsmarkt, Ödenburg, Jena, Schittnich, schließlich Lehrer am Lyceum in Ödenburg), und kommt infolge der Annahme, dass er als Theologe und Historiker viele Kirchen und Archive besucht und als leidenschaftlicher Büchersammler mit den Jahren eine sehr umfangreiche Privatbibliothek besessen haben muss, zur Schlussfolgerung: „... wie leicht konnte ihm [= Jonathan Vietoris] dabei ein schon lange nicht mehr gebrauchtes, vergessenes Repertoire eines Organisten in die Hände gefallen sein, das er für seine Bibliothek erwarb.“⁴⁵

Was die Verbindung der Familie Vietoris zur Handschrift betrifft, bleibt also auch Abelmann bei Vermutungen. Durch ihre vergleichenden Forschungen sind jedoch einige falsche Ansichten widerlegt worden. Sie stellt fest, dass das Tabulaturbuch mit der Adelsfamilie Vietoris nichts zu tun hat, schließt aber aufgrund neuer Forschungen über die Schreibweise auch die Möglichkeit aus, dass es einmal Paul Esterházy gehört haben könnte.⁴⁶ Im Falle von Jonathan Vietoris, der keiner Adelsfamilie entstammte, kann sie zwar auch keine konkreten Beweise vorbringen, erachtet jedoch seine Person als wichtig für die weitere Erforschung der Entstehung der Handschrift.⁴⁷

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Literatur keine überzeugenden Beweise enthält, ob man das Tabulaturbuch mit einem der erwähnten vier Namen (Paul Esterházy, Ladislaus Vietoris, Johann Vietoris, Jonathan Vietoris) in Zusammenhang bringen könnte. Trotzdem hielten wir am Namen Vietoris fest, da wir beim gegenwärtigen Forschungsstand keine neueren konkreten Argumente zur Änderung der bisher gebräuchlichen und in der Fachliteratur allgemein verwendeten Bezeichnung vorweisen können.

Aufgrund der beträchtlichen Menge slowakischen Liedermaterials muss man die Entstehung der Sammlung in einem Milieu suchen, wo die slowakische Bevölkerung in der Mehrheit war. Der slowakischen Umgebung kommt dadurch eine noch größere Wichtigkeit zu, dass das im Einband der Handschrift befindliche Musikmaterial großen-

⁴⁴ABELMANN 1946, I, 7.

⁴⁵ABELMANN 1946, I, 12–13.

⁴⁶„Demnach müsste die Verquickung des Schicksals unserer Handschrift mit Paul Esterházy und der Familie Vietoris von Vaszka und Kiskovalocz so lange als Legende betrachtet werden, als keine stichhaltigeren Unterlagen, als sie Fabó und Szabolcsi anführten, sie zur Tatsache werden lassen.“ ABELMANN 1946, I, 13. – Die Person Pál Esterházy betreffend kommt auch Csapodi zum gleichen Ergebnis: „Aus dem Vergleich der als Folio 59 eingeklebten zeitgenössischen Schrift [die Titel von Paul Esterházy] mit der anderen Schrift gelangten einige zu der Annahme, dass der Band das Eigentum von Paul Esterházy war, was jedoch unwahrscheinlich ist.“ CSAPODI 1973, 88.

⁴⁷Die Forschungen der letzten Jahrzehnte haben die obigen Hypothesen teils bestätigt, teils in Frage gestellt. Pál Esterházy hatte nämlich nicht nur in Kismarton, sondern auch in Ödenburg eine Residenz und ließ seine Söhne vom Ödenburger Musiker Johann Wohlmuth unterrichten. Wohlmuth weist in seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1686 und 1687 auf die Unterweisung der Fürstenkinder hin; s. STARCK 1689, 27. Des Weiteren finden sich in Wohlmuths für einen seiner Schüler, den 12jährigen Starck-Sohn, geschriebenem Lehrbuch solche Tänze, deren Varianten es auch im Tabulaturbuch Vietoris gibt: s. dort Nr. 10, 21 [22], 24 [25], 29 [30], 41 [42]. Die Hypothese einer Beziehung zwischen der Familie Esterházy, der Handschrift und dem Ödenburger Jonathan Vietoris scheint demnach gar nicht völlig unbegründet zu sein.

teils mit den Kirchenliedern des Tabulaturbuches übereinstimmt, so dass die slowakischen Kirchenlieder zweimal vertreten sind. Wahrscheinlich konnte diese fragmentarisch überlieferte TABULATURA VIETORIS II als Vorlage zur endgültigen Fassung des Repertoires der Sammlung gedient haben. Auf weitere slowakische Zusammenhänge weist der Inhalt der fragmentarischen Folien des Einbandes mit abweichendem Musikmaterial hin, die Bassstimmen von 5–6stimmigen Kompositionen mit slowakischen Textincipits.⁴⁸

Zur Lokalisierung des Tabulaturbuches kann auch die Ortsbezeichnung *Kisuca* im hinteren Einbanddeckel als Anhaltspunkt dienen, die die Musikwissenschaftler bisher nicht beachteten.⁴⁹ Diese Ortsangabe aus dem Komitat Trenčín führt uns in den Umkreis der Ortschaften (Vaszka, Horocz, Kleinkowallow), die im Zusammenhang mit der Adelsfamilie Vietoris bereits erwähnt wurden. Auch die Sprachanalysen der letzten Jahrzehnte verweisen darauf, dass der Herstellungsort der Handschrift in nordwestslowakischem Gebiet zu suchen ist.⁵⁰ Weiter im Dunkel bleibt jedoch, woher das Tabulaturbuch nach Budapest gelangte.

Beschreibung der Handschrift

Das Tabulaturbuch Vietoris ist im Handschriftenarchiv der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften mit der Signatur K 88 aufbewahrt, und das vom Einband losgelöste Material (TABULATURA VIETORIS II) hat die Signatur K 89. (Die ältere Signatur beider Teile war bis zum Jahre 1973: Régi és Újabb Írók, 4° 190.) Das Format ist: 194 × 154 mm. Die Handschrift besteht aus 145 nachträglich nummerierten Folien und einem unnummerierten Deckblatt, das Fragment aus 8 vollständigen und 16 unterschiedlich großen Folien.⁵¹ Das Manuskript enthält außer dem Musikmaterial und die Musik betreffenden Erklärungen noch weitere Eintragungen, die wir im Kapitel über die Schreibarten anführen.

1903 beschreibt Csiky das Aussehen des Manuskripts wie folgt: „Auf seinem harten Deckel ist ein, außen und innen mit Noten vollbeschriebenes Papierblatt aus dem 18. Jahrhundert [!] geklebt, über das man auf dem unteren Deckel ein aus einem alten Missale herausgerissenes, wurmstichiges Pergamentblatt legte.“⁵² Fabó äußert sich folgendermaßen: „Es ist in altes Notenmaterial gebunden, wie dies bei Gesangbüchern sehr häufig der Fall ist.“⁵³ Die zwischen den Kapiteln leer belassenen Seiten weisen darauf hin, dass die Handschrift schon vor der endgültigen Zusammenstellung eingebunden wurde.⁵⁴

⁴⁸Unter ihnen ist Hammerschmidts sechsstimmige Vertonung des Osterspiels mit slowakischem Text zu finden: *Kdo Odvalj kamen*, f. 12, vgl. FERENCZI 2010.

⁴⁹Den Text des hinteren Deckels s. im Kapitel über die Schreibarten, **XXX**.

⁵⁰Vgl. ŽIGO 2007, 153.

⁵¹Folio 1, 2 und 113 sind doppelt gezählt, Folio 59 fehlt dagegen in der nachträglichen Zählung, weil damals zwischen Folio 58 und 60 der Zettel mit dem Esterházy-Titel eingeklebt wurde; somit ist der Umfang der Handschrift insgesamt 147 Folien. Die ursprüngliche Nummerierung *pagina* 1–6 entspricht der nachträglichen Nummerierung *folio* 3v–6r. – Der genaue Zeitpunkt der Restaurierung ist nicht bekannt. 1957 schrieb Bónis: „Der Codex wurde unlängst mit einem neuen Einband versehen“; BÓNIS 1957, 266.

⁵²CSIKY 1903, 9.

⁵³FABÓ 1908, 93.

⁵⁴Leer belassene, auf spätere Füllung wartende Seiten finden sich zumeist nach den ersten drei Kapiteln, im Fall der Kirchenliederkapiteln nur nach den weihnachtlichen und allgemeinen Teilen.

Während die Meinungen über die Entstehungszeit des Tabulaturbuches Vietoris im allgemeinen übereinstimmen, sind die Ansichten über die Person des Schreibers geteilt. Csiky richtete 1903 seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf die Textanfänge und kam zu der Schlussfolgerung, dass der Schreiber des Tabulaturbuches slowakischer Nationalität war, da er Platz für die ungarischen Überschriften ließ, die Texte in slowakischer Sprache bzw. Orthographie dagegen selbst eintrug.⁵⁵ Fabó ist der Ansicht, dass die Erklärung der Rhythmuszeichen am Anfang des Tabulaturbuches nicht auf das Material der Handschrift anwendbar sei.⁵⁶ Szabolcsi unterscheidet 1926 zwei verschiedene Notenschreiber und bringt die Schreibweise der zweiten Hand mit der Handschrift des Fürsten Paul Esterházy in Zusammenhang.⁵⁷ Diese Feststellung löste Debatten unter den Forschern aus. Die im folgenden Jahr veröffentlichten kritischen Anmerkungen⁵⁸ regten Szabolcsi zu weiteren Untersuchungen in dieser Richtung an. Diesmal berücksichtigte er bei der Bestimmung der einzelnen Schreibarten nicht nur das Grundmaterial des Manuskripts, sondern auch die übrigen Eintragungen. Als Ergebnis unterscheidet er – den nachträglich eingeklebten Zettel außer Acht lassend – sechs verschiedene Hände.⁵⁹ Diese Feststellung wiederholt Szabolcsi auch in seinen weiteren Schriften über das Tabulaturbuch Vietoris.⁶⁰

Demgegenüber vergleicht Charlotte Abelmann nicht nur die zweite, flüchtige Handschrift des Tabulaturbuches mit der von Paul Esterházy, sondern auch die Zeichenerklärung und stellt fest, dass die Schreibarten des Tabulaturbuches und des Fürsten auf keinen Fall übereinstimmen.⁶¹ Abelmann teilt die Schreiber des Musikmaterials und der Textincipits in gesonderte Gruppen ein. Ähnlich wie Szabolcsi spricht auch sie von zwei Hauptschreibern: einem mit klarer, übersichtlicher Handschrift und einem zweiten, der die Stücke flüchtig niederschrieb. Auch sie bringt diesen zweiten Schreiber mit der Zeichenerklärung in Zusammenhang und schreibt ihm auch das nachträgliche Incipit *moja pani matko* auf f 54v zu.⁶² Außerdem unterscheidet sie noch weitere drei Schreibarten der Texte (zweierlei bei den ungarischen Incipits auf f 3v–6r, 56v und die vom Zettel mit dem Titel von Paul Esterházy); den Inhalt der ursprünglichen Deckel kommentiert sie jedoch nicht.⁶³

Fišer (1954) und Bónis (1957) kannten die Dissertation von Abelmann vermutlich nicht und bringen im Grunde genommen keine neuen Erkenntnisse gegenüber Szabolcsis früheren Feststellungen. Bónis erachtet die Beschreibung Szabolcsis von 1927 als richtungsweisend⁶⁴ und ergänzt sie seinerseits mit dem Text von f 145, der bisher nicht beachtet wurde. Seiner Ansicht nach „weisen die Musikeintragungen des Kodex mindestens auf drei Hände hin“.⁶⁵

⁵⁵Über die sprachlichen Eigenheiten s. im Kapitel über die Kirchenlieder.

⁵⁶FABÓ 1908, 98.

⁵⁷SZABOLCSI 1925–1926, 344: „Die zweite, flüchtige Schrift des Ms. zeigt Ähnlichkeit mit der flüchtigen Schrift des Fürsten.“

⁵⁸MOLNÁR–KERN 1927, X–XI.

⁵⁹SZABOLCSI 1927, 207–208.

⁶⁰Bis zum Jahre 1970, s. SZABOLCSI 1970.

⁶¹ABELMANN 1946, I, 10. – Von dem praktizierenden Musiker Fürst Esterházy kann man mit Recht voraussetzen, dass seine Notenschrift geordneter und genauer war.

⁶²ABELMANN 1946, I, 30.

⁶³Am Anfang der 40er Jahre stand ihr die Quelle nur in Form von Mikrofilmen zur Verfügung.

⁶⁴Bónis bringt den einschlägigen Teil der Rezension von Szabolcsi über *Dalaskert* (Liedergarten) von Molnár–Kern (SZABOLCSI 1927, 207–208) in vollem Umfang; s. BÓNIS 1957, 269–270.

⁶⁵BÓNIS 1957, 270.

Unter Berücksichtigung der vorangegangenen Ausführungen und der Untersuchung des Originalmaterials ist festzustellen: Der Großteil der Musik und der Textincipits stammt von einer Hand. Dieses Grundmaterial wurde später durch einige flüchtig skizzierte Stücke von einer anderen Hand ergänzt, von der auch die Zeichenerklärung der Tabulatur und einige kurze Texteintragungen stammen. Die ebenfalls nachträglich eingetragenen ungarischen Textincipits stammen mit Ausnahme des Stückes *Nem swk* (f 56) von einer weiteren Hand. Nachträglich eingefügt sind auch die Bemerkungen an den Seitenrändern oder die monogrammartigen Abkürzungen *PB*, *T*, *TT* am Ende der Stücke.⁶⁶ Auf den ehemaligen Deckeln des Tabulaturbuches befinden sich noch drei anderweitige kurze Texteintragungen, die ebenfalls im Folgenden aufgezählt werden.

I. Grundmaterial

1. Hand: Noten: das komplette Musikmaterial mit Ausnahme der nachträglich eingetragenen 14 Stücke
Text: lateinische und slowakische Textincipits, Bezeichnung der Tänze, Titelblätter, Überschriften

II. Ergänzende Schreibarten

2. Hand: nachträglich eingetragene Stücke: f. 8v–10r
3. Hand: a) nachträglich eingetragene Stücke: f. 29v–30r; f 104v–106r; f. 112v; f. 143v
b) Zeichenerklärung der Tabulatur, f. 1r:
[|ta]le signum unus tactus et comprahendit literam unam
□ tale signum iterum tactus unus et comprahendit literas 2
∫ valet medium tactum et tantum literam unam comprahendit
▣ tale signum valet medium tactum et comprahendit literas 2
▢ tale signum comprahendit literas 4 et valet tactum medium
▤ tale signum comprahendit literas 8 et valet tactum medium
▥ tale signum comprahendit literas 3 et valet tactum medium
▦ ac tale signum 3 litere accipiuntur
c) f. 54v: „moja pani matko“; f. 55v–56r: „secunda“, „prjma pars“
4. Hand: ungarische Textincipits: f. 3v–6r
5. Hand: ein ungarisches Textincipit: f. 56v, „Nem swk“

III. Andere Eintragungen

6. Hand: Abkürzung „PB“ am Seitenrand (für die Aufzählung der Stücke im einzelnen s. den Kritischen Bericht)
7. Hand: Abkürzungen „T“, „TT“ nach den Clarinostücken (für die Aufzählung der Stücke im einzelnen s. den Kritischen Bericht)
8. Hand: Innenseite des ersten (unnummerierten) Deckels:
„Raro doctus Erit qui semper otiam [sic] querit“

⁶⁶Die bei den slowakischen Volksliedern mit Bleistift eingetragenen T-Buchstaben wurden nicht berücksichtigt.

9. Hand: a) f. 145r: „1679 attam Cernelnek ff 23 D 75 kisucaj tesen hoza ff 2 D 25“
 b) Additionsoperation auf f 145r
10. Hand: f. 145r: „In nomine Dnj“
11. Hand: zwischen f. 59v und f. 60r nachträglich eingefügter Zettel: „Serenissimo DEI gratia Sacri Romani Imperij Principi D. D. Paulo Esterhazy, de Galantha, Perpetuo Comiti in Frakno Regni Hungariae Palatino Judici Cumanorum, Aurei Velleris Equiti Comitatum Sop[ro]niens[is] Pest Pilis, et Söld Sup[re]mo Comiti, nec non Sacrae Cesar[ae] Regiaque M[ajestatis] Intimo Con[siliario] Camerar[io].“

Der Schreiber der slowakischen Kirchenlieder in der TABULATURA VIETORIS II ist mit dem des Grundmaterials identisch. Die Notation der Musik und das Schriftbild des Textes sind ebenso geordnet wie in der endgültigen Fassung, die einzelnen Stücke wurden aber auf den verso-recto-Seiten gedrängter, in kleineren Abständen aufgezeichnet.

Die Stimmen der Tabulatur wurden untereinander, auf den verso-recto-Seiten fortlaufend notiert. Davon wurde nur bei den Clarinostücken beginnend mit f 110v–111r und dann mit f 122v–123r abgewichen, wo die Stimmen nicht untereinander, sondern auf den verso- und recto-Seiten gesondert notiert waren (s. Faksimile 16 und 18). Die Metrumzeichen wurden allgemein vor den Stücken mit ungeradem Metrum ausgeschrieben, bei denen mit geradem Metrum nur einige Mal. Zur näheren Bestimmung der Ergänzung und des Vortrages der mit Tabulatur-Schreibweise notierten zweistimmigen Werke wurden nur einige Basstöne von drei Stücken (Nr. 52, 57, 196) mit Zahlen versehen, was auf die bezifferte Basspraxis hinweist.

Je einen Festkreis des slowakische Kirchenliederteils und den Anfang des allgemeinen Teils schließen elf Bassstimmen und – wie bei den meisten in Tabulatur notierten Stücken – ein zweistimmiges Stück ab bzw. beginnt mit moderner Notenschrift, Metrumzeichen und Vorzeichen. Zwar unterscheiden sich die Tabulatur und das moderne Notenschriftbild voneinander, aber aufgrund des Gesamteindruckes beider Schreibweisen in unserer Quelle und der Ähnlichkeit von Textschrift und Metrumzeichen kann eindeutig festgestellt werden, dass die Notierung der Bassstimmen von der ersten Hand stammt.⁶⁷

Die Einteilung der Handschrift

Ursprünglich ist die Handschrift in zwölf Kapitel geteilt, die durch gesonderte Titelseiten getrennt sind. Die leer belassenen Seiten zwischen den einzelnen Kapiteln wurden stellenweise mit skizzenhaften Stücken gefüllt: nach den ungarischen Liedern, den Couranten, dem allgemeinen Teil der slowakischen Kirchenlieder, den Litaneien, sowie zwischen den Clarinostücken. Die inhaltliche Einheit der Kapitel bricht nach dem elften Teil ab. Offensichtliche Unsicherheit spiegelt, dass die Notierung der Clarinostücke der Zählung gemäß dreimal begonnen wurde. Zuerst wurden vier Clarinostücke notiert, die auch bei den Virginalsätzen vorkommen, und dann die Clarino-

⁶⁷Csiky hält diese Bassstimmen für eine spätere Eintragung: „In der zweiten Hälfte des Buches finden wir lateinische und slowakische Kirchenlieder. Bei diesen gibt es auch schon Tonzeichen aus dem 18. [!] Jh.“ CSIKY 1903, 9.

stimme zu *Quam gloriosa*. Das eigentliche Clarinokapitel (*Pro Clarinis*) beginnt auf f. 119r. Zwischen die genannten Clarinostücke und dieses Kapitel sind drei Präambeln eingeschoben. Mit der Niederschrift der weiteren Clarinostücke hat der Schreiber – wahrscheinlich aus praktischen Gründen – zweimal begonnen. Wie bei den Virginalstücken kopierte er beide Stimmen zuerst untereinander, parallel geführt auf den verso- und recto-Seiten. Dann begann er die Niederschrift der Stücke und die Zählung von neuem – sieben Stücke wiederholend – und notierte die „primo clarino“-Stimme auf der verso- und die „secundo clarino“-Stimme auf der recto-Seite. Das von der ersten Hand geschriebene Grundmaterial schließt mit zwei für Tasteninstrument geschriebenen kurzen Litaneien.

Die Kapiteleinteilung der in mehreren Teilen notierten Clarinostücke lösten die Forscher auf dreierlei Weise. Szabolcsis Einteilung stimmt bis zum elften Kapitel mit der ursprünglichen Gliederung überein, aber das Kapitel der Clarinostücke teilt er in drei Teile und damit die ganze Handschrift in vierzehn Teile.⁶⁸ Ballova sammelt in ein gesondertes Kapitel die Tasten-Präambeln und Litaneien zwischen und nach den Clarinostücken und gliedert so die Handschrift in fünfzehn Teile.⁶⁹ Demgegenüber legen Fabó, Zofia Sześewska und Jan Sześewsky die originalen Titelseiten zugrunde und teilen das Musikmaterial in zwölf Kapitel.⁷⁰ Auch Abelmann geht von dieser Einteilung aus und gruppiert die Stücke nach ihrem weltlichen und kirchlichen Charakter – wie schon erwähnt – in zwei Hauptteile. Die Gliederung des Materials nach seiner Funktion entspricht der Reihenfolge der ursprünglichen Kapitel, wo die ersten drei Teile weltlichen und die übrigen kirchlichen Bezug haben:⁷¹

[I]	f. 2r– (2v–3r)–10r (10v–18v)	Notae Hungariae Variae
[II]	f. 19r–30r (30v–39r) 39v–41r	Sequ[un]tur Currentes et id genus Alia
[III]	f. 41r–57r (57v–65v)	Sequ[un]tur Choreae
[IV]	f. 66r–68r (–68v)	Sequ[un]tur Cantiones De Adventu Domini
[V]	f. 69r–74r (74v–75v)	Sequ[un]tur Cantiones de Nativitate Domini
[VI]	f. 76r–80r (–80v)	Sequ[un]tur Cantiones Quadragesimales
[VII]	f. 81r–85r (–85v)	Sequ[un]tur Cantiones de Resurrectione Domini
[VIII]	f. 86r–88r (–88v)	Sequ[un]tur Cantiones De Ascensione Domini
[IX]	f. 89r–91r (–91v)	Sequ[un]tur Cantiones De Spiritu Sancto
[X]	f. 92r–94r (–94v)	Sequ[un]tur Cantiones De Beata Virgine
[XI]	f. 95r–106r (106v–110r)	Sequ[un]tur Cantiones Com[m]unes
[XII]	f. 110v–112v (113r–117r)	Cantiones Clarino
	f. 117v–118r (118v)	(Praeambulum ex C, G, D)
	f. 119r–121v (122r)	Pro Clarinis
	f. 122v– (134r, 136r, 138r, 140r) –140v (141r–143r)	[Pro Clarinis]
	f. 143v (144r–144v)	(Litania, Cadenciae ex A, D, G, C)

In der Handschrift waren ursprünglich nur die zum dritten Mal notierten Clarinostücke laufend numeriert (f. 122v–140v), doch beziehen sich die Zahlen im Chorea-Kapitel

⁶⁸SZABOLCSI 1925–1926, 346–347.

⁶⁹BALLOVÁ 1961, 143.

⁷⁰FABÓ 1908, 93; TAŃCE POLSKIE 1, III. – Fišer lässt den Teil *Sequuntur Cantiones De Beata Virgine* weg, deshalb registriert er nur elf Kapitel, s. FIŠER 1954, 26–32.

⁷¹In Klammern steht die Nummer des Folios, das vom Ende eines Kapitels bis zum nächsten die leer gebliebenen Seiten registriert.

nicht auf die Reihenfolge der Stücke.⁷² Die Handschrift hat keine Nummerierung, deshalb haben wir in unserer Quellenausgabe die Stücke zur leichteren Orientierung mit laufenden Nummern versehen, die in eckigen Klammern angegeben sind.⁷³

Die Schreibweise und Übertragung der Handschrift

Das musikalische Grundmaterial der Handschrift wurde in der neuen deutschen Orgel-tabulatur von Ammerbach aufgezeichnet,⁷⁴ die in unserer Quelle in zwei Varianten vorkommt. Der erste Kopist verwendet die Ammerbachschen Buchstaben und Rhythmuszeichen konsequent, nur die Bezeichnungen für die drei Töne *F*, *Fis* und *fis* weichen von ihnen ab. In unserer Handschrift wird anstatt *F* und *Fis* ein *Y* bzw. *Y* mit Schlaufe und an Stelle von *fis* ein dem *R* ähnlicher Buchstabe (*f* mit Schlaufe) verwendet.⁷⁵ Während Ammerbach für das große und kleine *c* unterschiedliche Zeichen benutzt, wird diese Unterscheidung im Tabulaturbuch Viotoris meist nicht gemacht. In unserer Übertragung haben wir von Fall zu Fall eine von beiden Möglichkeiten gewählt, da die mechanische Interpretation zuweilen zu Septimsprüngen geführt hätte. Auch die Rhythmuswerte folgen Ammerbachs Tabulatursystem, also der italienischen Lautentabulatur, in der die senkrechte Linie der Semibrevis entspricht, der mit einem Fähnchen (wie einem Achtel) versehene Wert der Minima, und so weiter. In unserer Übertragung legten wir die Praxis des 17. Jahrhunderts zugrunde, also das Verhältnis eins zu eins, nach dem die senkrechte Linie, die Semibrevis, dem ganzen Ton entspricht. Die Schreiber der nachträglich eingetragenen skizzenhaften Stücke legen ebenfalls Ammerbachs Tabulatursystem zugrunde, dessen eigenartige Variante am Anfang der Handschrift steht.⁷⁶

In der Quelle kommen außer den Ton- und Rhythmuszeichen auch Wiederholungszeichen und Fermaten vor, deren Interpretation gelegentlich problematisch ist. Der Schreiber setzte Wiederholungszeichen innerhalb oder am Ende der Stücke, wobei ihre Form in beiden Fällen identisch ist: ∥∥∥. Dieses Zeichen ist irreführend, falls es nur innerhalb des Stückes steht, am Ende aber fehlt. Aus analogen Fällen ist allerdings ersichtlich, dass das Zeichen in diesem Fall nur nach rückwärts gilt. Dies bezeugt unter anderem das Lied *Ac gest me srdce smutne*,⁷⁷ das auch im *Cantus Catholici* in dieser Form vorhanden ist, dessen ursprüngliche deutsche Fassung (*Herzlich thut mich verlangen*) aber eindeutig verrät, dass nur der erste Teil wiederholt werden muss.

Die Fermate erscheint auf den letzten Tönen der Stücke oder bei den Grenzen größerer Einheiten, gelegentlich nur in einer Stimme, kann sich dann aber auf beide Stimmen beziehen. Bei einigen slowakischen Kirchenliedern finden wir an den Grenzen solcher

⁷²Die ursprünglichen Zahlen haben wir nicht ins Notenmaterial übernommen, diese s. in den kritischen Anmerkungen.

⁷³Jedes einzelne Stück, also auch die ähnlichen und sogar die identischen Stücke, die voneinander weit entfernt eingetragen wurden, erhielt eine gesonderte Nummer. In unserer Übertragung verweisen wir bei den Clarinostücken auf die Übereinstimmungen.

⁷⁴Die Tabulaturnotation wurde 1571 von Ammerbach in seinem Werk *Orgel oder Instrument Tabulatur* erklärt. Siehe APEL 1962, 36–37.

⁷⁵Den Ton *fis* notierte der Schreiber – manchmal fälschlich – zuerst als *f*, dann korrigierte er und schuf ein mit Schlaufe vom üblichen abweichendes *fis*, z. B. 102v–130r. Die Deutung von *Y* = *F* bereitete schon Fabó Probleme, dem ersten Entzifferer der Handschrift, der das *Y* einmal als *cis*, ein anderes Mal aber als *c* übertrug. FABÓ 1908, 99–100.

⁷⁶Die Zeichenerklärung teilten wir bei der Aufzählung der Schreibarten mit.

⁷⁷Nr. 249, s. BURLAS 1954, 332

Einheiten, fallweise nach der Fermate, ein Zeichen aus Punkten und kleinen Strichen, ähnlich dem Wiederholungszeichen. Dies darf nicht als Wiederholungszeichen interpretiert werden, wie z. B. auch der Vergleich des Stückes *A na zemy budyž lydem* mit dem Lied aus dem *Cantus Catholici* zeigt.⁷⁸ Das Zeichen findet man auch im Lied *Krystus pryklad pokory* (Nr. 177), es fehlt dagegen im gleichen Stück des Fragments (Nr. XXXI).

Da die Grund- und modifizierten Buchstaben die konkreten Tonhöhen angeben, fehlen in der neuen deutschen Orgeltabulatur-Notation durchweg die Vorzeichen. In unserer Übertragung wurden jedoch die Vorzeichen zweckmäßigerweise verwendet, und zwar zur Bestimmung der Tonart.⁷⁹ Mit diesen Vorzeichen können selbstverständlich nicht nur die Dur- und Moll-, sondern auch die modalen Tonarten angedeutet werden. Die Verwendung von Vorzeichen war auch im 17. Jahrhundert nicht unbekannt und seltsam. Wir kennen zahlreiche in Stimmen erhaltene handschriftliche oder gedruckte Stücke, die in Tabulatur-Partitur, aufgrund der Tabulatur-schreibweise, ohne Vorzeichen zusammengeschrieben wurden. Einige Stücke des Tabulaturbuches Vietoris wurden in variiert Form bereits im Eperieser Gradual (1635) in moderner Notation mit Vorzeichen geschrieben.⁸⁰ Aber auch in unserem Tabulaturbuch sind – wie schon gesagt – Vorzeichen am Anfang einiger in moderner Notation aufgezeichneten Bassstimmen zu finden. Deshalb waren wir der Meinung und haben entschieden, dass die Verwendung der Vorzeichen bei der Übertragung der Tabulatur die Authentizität der Stücke nicht beeinträchtigt. Beim Setzen von Vorzeichen mussten wir allerdings mit Vorsicht vorgehen, um die Tonarten richtig bestimmen zu können und zu vermeiden, dass das Dur-Moll-Tonalitätsgefühl späterer Zeiten auf die Stücke projiziert wird.⁸¹

Inhalt der Handschrift

Notae Hungariae Variae

Am Anfang des Tabulaturbuches und damit auch des Teils der weltlichen Stücke stehen ungarländische Lieder. Dieses seinem Umfang nach kürzeste Kapitel besteht aus 21 Stücken: 17 stammen von dem Schreiber des Grundmaterials, vier wurden nachträglich aufgezeichnet.⁸² Von den 17 Liedern haben neun ungarische Textincipits, die – wie bereits bei der Besprechung der Schreibarten erwähnt – Eintragungen des Schreibers

⁷⁸Nr. 233, LXXVI, s. Faksimile 14 bzw. BURLAS 1954, 320.

⁷⁹In ihren Übertragungen verwendeten Szabolcsi und Bónis keine Vorzeichen. Szabolcsi meinte, das Vorzeichen „suggeriert bereits die heutige Dur-Moll-Tonalität in Stücken, die dieser modernen Tonalität fernliegen“. SZABOLCSI 1950, 285; BÓNIS 1957, 273: „Wenn wir sie [Vorzeichen] verwendeten, würden wir das Notenbild verfälschen und zu überflüssigen Tonartassoziationen Gelegenheit bieten.“ – Die polnischen Ausgaben verwenden demgegenüber Vorzeichen, s. TAŃCE POLSKIE 1, TAŃCE POLSKIE 2, TAŃCE POLSKIE 3, MUZYCZNE SILVA RERUM.

⁸⁰Beispielsweise TABULATURA VIETORIS, Nr. 204, vgl. GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, Nr. 328. – Die einstimmige Ausgabe der slowakischen Kirchenlieder, der *Cantus Catholici* (1655), wurde ebenfalls mit Vorzeichen gedruckt.

⁸¹Abgesehen von einigen Grenzfällen kann man die Stücke leicht in irgendeine Tonart einreihen: z. B. Nr. 76 dorisch, Nr. 83, 84 und 92 Dur, Nr. 248 Moll, Nr. 78 mixolydisch-Dur, Nr. 74 dorisch-Moll. Dem Tonbestand der Stücke (z. B. Nr. 88 Dur-Hexachord, Nr. 89 Dur-Pentachord) entsprechend wurden in unserer Übertragung nur die notwendigen Vorzeichen gesetzt.

⁸²PAPP G. 1970 zählt zehn mit Text versehene Melodien auf: Nr. 34, 87, 118, 135, 139, 173, 183, 247, 251, 269.

sind, von dem nur Texte stammen. Der Schreiber des Grundmaterials versah nämlich nur zwei Lieder mit Titeln: Nr. 15 mit slowakischem Text und Nr. 14, wo ein ungarisches Wort in archaisch slowakischer Orthographie (*Sýposs* = ungarisch *sípos*, deutsch Pfeifer) steht. Die übrigen sechs Stücke haben kein Textincipit. Das erste der vier nachträglich aufgezeichneten Lieder (Nr. 18) enthält eine ähnliche ungarische Textüberschrift wie Nr. 6. Bei den übrigen drei fehlen die Texteintragungen, aufgrund des Codex Kájoni gehört jedoch auch zu Nr. 19 ein ungarisches Textincipit (*Tegnap gróf halála*).⁸³

Den Textanfängen nach kann man den Melodien des Kapitels die Verse von sechs Liedern verschiedener Sammlungen aus dem 17. Jahrhundert unterlegen, vor allem aus dem Vászárhegyi-Liederbuch und dem Mátray-Codex,⁸⁴ die inhaltlich zur Liebeslyrik gehören.⁸⁵

<i>Térj megh bujdossasidbul</i>	Nr. 1 ⁸⁶
<i>Bum el felejtésére</i>	Nr. 2
<i>O kedves fülemiléczke</i>	Nr. 3
<i>Sokan szolnak most én reám</i>	Nr. 4 ⁸⁷
<i>Ego lángban forogh szivem</i>	Nr. 6 (+ Nr. 18) ⁸⁸
<i>Hová készülsz szivem tülem</i>	Nr. 12

Der vollständige Text des Gedichtes *Mint sir az Feir Hattyu* (Nr. 7) ist erst aus dem 18. Jahrhundert erhalten.⁸⁹ Die Texte von *Két feir hattyurul veszek énis most példát* (Nr. 5) und *Széllel az sok vitéz* (Nr. 8) sind nicht bekannt.

Die den erwähnten Sammlungen entnommenen Texte lassen sich – manchmal durch Zusammenziehen einiger Töne – im allgemeinen für die Melodien des Liederkapitels verwenden. Demgegenüber geht schon aus dem Anfang der Lieder *Bum el felejtésére* (Nr. 2) und *Két feir hattyurul veszek énis most példát* (Nr. 5) klar hervor, dass die Zeilengrenzen der Musik und des Textes nicht übereinstimmen: offensichtlich wurde der Text nicht für die angegebene Melodie geschrieben. Die Melodie des einzigen Stückes des Kapitels mit slowakischem Titel (*Ya sem osamela od myleho vzdalena* Nr. 15) kann mit dem *Oláh Tancz* aus dem Choreateil (Nr. 114), aber auch mit der Melodie der sog. *Rákóczi nóta* in Zusammenhang gebracht werden.⁹⁰ Dies mag erklären, dass das Stück mit slowakischem Titel in das Kapitel *Notae Hungariae Variae* „verschiedene Melodien aus Hungaria“, das heißt „verschiedene ungarländische Melodien“ eingereiht wurde. Auch seine Tonart bekräftigt diese Annahme, denn in diesem Kapitel befinden sich neun weitere Lieder mit phrygischem Schluss.⁹¹ Auf eine Verbindung mit der Tanzmusik deutet das Lied *Hová készülsz szivem tülem* (Nr. 12) hin, dem sich eine ungewöhnliche Proportion anschließt.

⁸³SEPRÓDI 1909, 212; KODÁLY 1937, 79; SZABOLCSI 1950, 304–305; CODEX CAIONI facsimile, f. 10, CODEX CAIONI transcriptiones, Nr. 21.

⁸⁴Die Beschreibung beider Quellen s. STOLL 2002, Nr. 96, 104

⁸⁵Den vollständigen Text der Lieder s. RMKT XVII/3, Nr. 219, 171, 206, 116, 98 und 102, des weiteren die Beispielsammlung von SZABOLCSI 1950, 292–306.

⁸⁶Die Varianten s. in UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 31v–32r, 20v–21r (*Asztali nóta* – Tischlied) und in der Linusschen Sammlung; veröffentlicht von BÓNIS 1964, 17.

⁸⁷Mit Volksliedvarianten s. SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979 I, 118

⁸⁸Die Varianten s. KODÁLY 1937, 68; SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979 I, 156.

⁸⁹SZABOLCSI 1950, 300–301.

⁹⁰KODÁLY 1937, 48–49 und 79; SZABOLCSI 1950, 332–333. – Der Anfang des Liedes *Ya sem osamela* zeigt Verwandtschaft mit der Melodie des gregorianischen *Kyrie Orbis factor*; siehe HUDEC 1949, 32; FIŠER 1954, 47.

⁹¹Nr. 3, 4 (KODÁLY 1937, 55–56 mit Volksmusikangaben), Nr. 6 (KODÁLY 1937, 68), Nr. 7, 12, 13, 14, 16, 21

Charakteristisch für das Kapitel ist, dass nur hier Stücke mit unregelmäßig wechselndem Metrum vorkommen. Am auffallendsten zeigt sich dies bei den Stücken Nr. 5 und 12, es ist aber auch an einigen Stellen in Nr. 6 zu finden.⁹² Szabolcsi erklärt dieses Phänomen folgendermaßen: „Die besondere Eigenart der Melodien [des Tabulaturbuches Vietoris] besteht in der *rubato*-Notierung, d. h. in der in Rhythmuswerten ausgedrückten, festgelegten Temposchwankung.“⁹³ Da innerhalb der kurzen Stücke, wenn auch mit festgelegten Rhythmuswerten, die Taktarten häufig wechseln, kann dieser Umstand tatsächlich in weiterem Sinne eine Rubatovortragsweise ergeben.⁹⁴ Bedenkt man aber, wie verbreitet das Singen metrischer Melodien voller Metrumwechsel um die Wende des 16.–17. Jahrhunderts war, ist anzunehmen, dass dies auch die weltlichen Lieder dieses Kapitels beeinflusste.

Als wertvolles Dokument für die wenig bekannte gesungene ungarische Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts sind die Lieder mit ungarischen Textanfängen dieses Kapitels zu betrachten, die in der Form von Virginalstücken auch einen Bestandteil der Adelskultur jener Zeit bildeten.

Couranten und andere ähnliche Stücke

Der zweite Teil enthält Tanzstücke, davon 13 Couranten (mit unterschiedlicher Rechtschreibung: Curant, Corand, Courant, Coranda), fünf Sarabanden, zwei Gagliarden (Galiarda), je eine Mascarada, Bergamasca (Pargamasca) und Runda, drei Arien und ein Präludium. Keine Tanzbezeichnung, aber Überschriften in slowakischer, italienischer, lateinischer, ungarischer und deutscher Sprache haben weitere 19 Tanzstücke. Bei den restlichen sieben Stücken gibt es keine Gattungsbezeichnungen oder Titel. Anders als in den übrigen Kapiteln des Tabulaturbuches Vietoris enthält dieser Teil nicht nur zweistimmige, sondern auch in drei Stimmen ausgearbeitete Stücke.

Annähernd die Hälfte der Tanzsätze sind Couranten und Sarabanden, also Repräsentanten der zwei Tänze der im 16. Jahrhundert entstandenen Suite. Zur Zeit der Entstehung der Handschrift wurde keiner von ihnen mehr in seiner Funktion verwendet, deshalb können wir voraussetzen, dass sie als stilisierte Tänze wie die übrigen Tanzsätze des Kapitels nur zum Vortragen und Anhören bestimmt, nicht aber als Tanzbegleitung gedacht waren.

Die Couranten erscheinen in unserer Handschrift in zweierlei Form.⁹⁵ Der Rhythmus der italienischen Courante ist beweglicher, und ihre zweite achttaktige Periode besteht aus Sequenzketten (Nr. 28, 60). Die französische Courante charakterisiert eine punktierte Rhythmusformel und sie beginnt fallweise mit einem Auftakt (Nr. 32, 53). An diese Rhythmusformel knüpfen *Duna* (Nr. 26)⁹⁶ und *Polidora* (Nr. 47) an, letztere kommt in dreistimmiger Variante im Starckschen Virginalbuch vor, und ihre Kirchen-

⁹²In Nr. 2 und 6 handelt es sich wahrscheinlich nicht um ein wechselndes Metrum, sondern nur darum, dass die dreiteilige Semibrevis hier ursprünglich ohne den nicht notwendig anzugebenden Punkt steht, der sonst die Perfektion verstärken würde.

⁹³SZABOLCSI 1950, 286. Bereits SZABOLCSI 1925–1926, 346 weist darauf hin.

⁹⁴Bartók erwähnt dies im Zusammenhang mit der improvisationsartigen Vortragsweise der Volkslieder: „Bei einigen Melodien ist aber doch ein Teil dieser Wertänderungen ständig, zum Wesen der Melodie gehörend und vielleicht als festgelegtes *rubato* aufzufassen.“ BARTÓK 1925, XV.

⁹⁵Die Beschreibung des Courant-Rhythmus siehe in GLÜCK 1995, 1031.

⁹⁶ABELMANN 1946, I, 66, 70, 74.

liedvariante (*Aaron veszeje virágzik*) ist in der Ausgabe des *Cantus Catholici* von Kaschau (1674) enthalten.⁹⁷ Die häufigste zweitaktige Rhythmusformel der Couranten ist ♩ ♩ | ◦ ♩ oder ♩ ♩ ♩ | ♩ ◦; aus diesen werden die vier- oder achttaktigen Perioden aufgebaut, und ein Stück besteht im allgemeinen aus zwei solchen Perioden. Die erste Hälfte der Courante Nr. 27 ist auf neun Takte erweitert, die zweite bleibt eine achttaktige Periode. Die auf sieben Takte verengte Variante dieses Tanzes ist auch bei den slowakischen Kirchenliedern des Tabulaturbuches Vietoris zu finden (*Kvytku roskossny wuny a ctnosty*, Nr. 228). Auch die Melodie dieses Stückes bestätigt die Annahme, dass in der dreistimmigen Courante Nr. 27 die zweite Stimme im Terzabstand über der ersten Stimme (= Grundmelodie) gespielt wurde.⁹⁸

Verglichen mit den zwei oben erwähnten Rhythmusformeln weisen auch mehrere Stücke mit Titeln, aber ohne Bezeichnung der Tanzgattung, Courante-Charakter auf. Dies beweist auch *Sstesty gest nestale nema* (Nr. 40), dessen in der Sammlung *Terpsichore* von M. Praetorius (1612) und in der Wiener Handschrift Regina Clara Im Hoff (17. Jh.) bekannten Varianten ebenfalls als Courante bezeichnet sind.⁹⁹ Als weiteres charakteristisches Beispiel kann auch das Stück *Lilia mia cor mio* (Nr. 52) angeführt werden, das zuerst in der obenerwähnten Wiener Handschrift auftauchte und dessen verschiedene Varianten sich im Verlauf der folgenden Jahrzehnte auch in Ungarn einbürgerten.¹⁰⁰ In mehreren Quellen, unter anderem in den Handschriften von Wien, Leutschau und Uhrovec, ist eine passamezzoartige Form in geradem Metrum bekannt. Demgegenüber schließt sich das Stück *Lilia mia cor mio* des Tabulaturbuches Vietoris an die überwiegend courantartigen Tänze in ungeradem Metrum des Kapitels „... Currentes et id genus alia“ an.¹⁰¹

Rhythmisch, thematisch und formal weisen die Sarabanden des Kapitels im Vergleich zu den Couranten keine bedeutenden Unterschiede auf.¹⁰² Außer den Couranten und Sarabanden, die feste Bestandteile der Suiten sind, kommen in diesem Kapitel auch Tanzsätze vor, die im 17. Jahrhundert gelegentlich den Suitenzyklus erweiterten: *Mascarada* und *Intrada*¹⁰³ in ungeradem Metrum und *Bergamasca*, *Aria* und *Praeludium* in geradem Metrum.¹⁰⁴

Die volkstümliche Bergamasca (*Pargamasca*, Nr. 22) kommt in einem handschriftlichen Band aus Bartfeld unter Scheidts Namen vor und findet sich außer im Tabulaturbuch Vietoris auch im Starckschen Virginalbuch, in der Linusschen Tanzsammlung und

⁹⁷BÓNIS 1957, 286; STARCK 1689, 188–189, 276–277.

⁹⁸Die Varianten s. in UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 26v–27r, 27v–28r.

⁹⁹BÓNIS 1957, 310–313; MUZYCZNE SILVA RERUM, Nr. 134 *Curant*

¹⁰⁰Nr. 43 Ballett in der Wiener Handschrift REGINA CLARA IM HOFF; veröffentlicht von BÓNIS 1957, 237.

¹⁰¹RYBARIČ 1966, 66 erwähnt in diesem Zusammenhang sieben einheimische handschriftliche Quellen.

¹⁰²Vgl. Nr. 31 *Corant* bzw. Nr. 33 *Sarabanda*. Über den Tanz Sarabande s. GSTREIN 1998, 993. – Nach M. Praetorius (1612) handelt es sich um einen schnellen Tanz, der im Laufe des 17. Jh. feierlich, majestätisch und langsam wurde.

¹⁰³Im Tabulaturbuch Vietoris kommt zwar kein einziger Tanz mit der Bezeichnung *Intrada* vor, trotzdem erscheint Nr. 54 *Fortuno ctnostna* im Tabulaturbuch von Leutschau als *Intrada*; s. BÓNIS 1957, 328–329; PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 70. Diese Melodie ist auch im ungarischsprachigen *Cantus Catholici* (1651) mit dem Text *Veni creator spiritus* vorhanden; zusammen mit Volksliedvarianten s. SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I, 70.

¹⁰⁴Nach Bónis passen die Arien und das Präludium nicht ganz in dieses Kapitel: „Der Titel verspricht also Suitenmusik, suitenmäßige Tanzstücke. Der Inhalt stimmt zum größten Teil damit überein. Unter den Tänzen sind aber auch drei Arien, ein Präludium und ein Stück mit lateinischer Überschrift vorhanden.“ BÓNIS 1957, 266.

der Sammlung von Uhrovec.¹⁰⁵ Von den zwei Gagliarden ist die erste, Nr. 24, im für den Tanz atypischen geraden Metrum geschrieben, wodurch das Metrum der ursprünglichen deutschen Chormelodie beibehalten wird, wie auch in der Bearbeitung unter den geistlichen Gesängen (*Ach co smutny mam czynitj* – Ach wie flüchtig, ach wie nichtig, Nr. 266).¹⁰⁶

Die ausschließlich mit NB (= *nota bene*) bezeichneten Stücke des Kapitels sind teils kurze, fragmentarische oder skizzenhafte Stücke und stehen gelegentlich mit irgendwelchen Tanzsätzen in Zusammenhang.¹⁰⁷ So ist Nr. 29 NB die Variante der zweiten Hälfte von Nr. 28 *Curant*. Die Nr. 56 *Aria NB* in D-Dur ist eine nahe Variante des *Praeludiums* Nr. 63 in C-Dur, mit denen auch das Stück Nr. 55 in d-Moll durch die viertaktigen Basso ostinato der *Arie NB* (Nr. 56) verwandt ist. Außer den erwähnten Ähnlichkeiten kann festgestellt werden, dass dieser Tanzteil des Tabulaturbuches motivisch und rhythmisch verhältnismäßig einheitlich ist, was sich daraus ergibt, dass die Stücke trotz der auf ursprünglich verschiedene Tanzarten hinweisenden Überschriften häufig identische oder sehr ähnliche Rhythmusformeln und Motive enthalten.¹⁰⁸

Choreas

Das dritte Kapitel des Tabulaturbuches Vietoris enthält vor allem Volkstänze. Außer der allgemeinen Benennung *Chorea* und der sich auf sie beziehenden Bezeichnung *Alia* sind Hinweise auf die Nationalität und Textanfänge zu finden: sechs *polonica*, zwei *hungarica*, eine *germanica* und ein *Oláh*-Tanz, acht Tänze mit slowakischem und ein Tanz mit polnischem Textanfang. Die Überschriften weiterer vier Choreas weisen auf die Funktion, Choreographie oder die Mittel des Tanzes hin: *Chorea Sponsae* (Brauttanz), *Pregmanj* (Wechseltanz), *Lopatkowanj Tanecz* (Schaufeltanz), *Klobuckj Tanecz* (Huttanz). Ein Teil der Tänze mag in ursprünglicher Funktion verwendet worden sein, was auch die choreographischen Hinweise unterstützen.

Im Gegensatz zu den Tänzen des vorausgehenden Teiles hat dieses Kapitel die auffallende Eigenart, dass aus dem 65 Tänzen nach 22 Tänzen Proportionen folgen, das heißt – mit Ausnahme von *Hagnal* – auf den Grundtanz in geradem Metrum die Variante in ungeradem Metrum antwortet. Die Choreas sind melodisch und rhythmisch lebhafter als die Suitentänze, häufig kommen Ton- und Motivwiederholungen und sequenzartige Abschnitte vor. Der punktierte Rhythmus dieser Tänze erinnert an einige Tänze des vorangehenden Kapitels. Anders als die stilisierten Suitentänze können die Choreas auch mit verschiedensten Volksmelodien in Zusammenhang gebracht werden.

¹⁰⁵BÓNIS 1957, 290–292; RYBARIČ 1966, 67; in UHROVSKÁ ZBIERKA 1730 zwei Varianten: f. 22v–23r *Aria ad mensam* und f. 39v–40r *Pargamáška*; des weiteren Nr. 59 in MUZYCZNE SILVA RERUM und Tab. VIII in der Studie; STARCK 1689, 170, 267–268.

¹⁰⁶Siehe auch auf f. 1r im Tabulaturbuch von Leutschau, PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 61.

¹⁰⁷Ihre satzweise Aufzählung s. im allgemeinen Teil der kritischen Anmerkungen.

¹⁰⁸Zwar finden sich unter den Couranten – anders als bei den in erster Linie Volkstänzen des folgenden Kapitels – keine Tanzpaare, aber in zwei Fällen können dennoch die Tänze auch in zweierlei Metrum vorgetragen worden sein: Nr. 24 *Gagliarda* hat trotz der Überschrift ein gerades Metrum und behält damit das gerade Metrum der deutschen Chormelodie (*Ach, was soll ich Sünder machen – Ach co Smutny mam czinity*) bei. Aus dem Titel können wir darauf schließen, dass es auch eine Variante im ungeraden Metrum gab. Ähnlicherweise kommt – wie schon erwähnt – *Lilia mia cor mio* (Nr. 52), das bei den Couranten nur im ungeraden Metrum fungiert, in zahlreichen mitteleuropäischen Quellen auch im passamezzoartigen geraden Metrum vor.

In mehreren mitteleuropäischen (ungarischen, polnischen, tschechischen) Volksmusiksammlungen kennen wir z. B. Varianten der Chorea Nr. 129, was den internationalen Charakter der Tanzmelodien betont.¹⁰⁹

Obwohl in den Titeln der Tänze verschiedene Nationalitätsbezeichnungen vorkommen, können nationale Eigenschaften vor allem in der Art der Proportionsbildung nachgewiesen werden. Bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts sind zwei Arten der Proportionsbildung in ungeradem Metrum bekannt: die polnische und die gebräuchlichere deutsche Art.¹¹⁰ Bei den „auf polnische Art“ gebildeten Proportionen erfolgt die Änderung, die durch rhythmisches Zusammenziehen bewirkt wird, auf dem betonten Taktteil (♩♩♩♩ oder ♩♩♩♩ → ♩♩♩♩), was auch für die Mehrheit der Proportionen im Tabulaturbuch Vietoris charakteristisch ist.¹¹¹ In den weiteren Proportionen verlängert sich der unbetonte Taktteil (♩♩♩ → ♩♩♩, bzw. ♩♩ → ♩♩). Diese drei verschiedenen Rhythmusformeln findet man auch bei den selbstständigen Tänzen in ungeradem Metrum des Chorea-Kapitels.

Die Choreas sind – wie die Suitentänze – auch in damaligen und sogar in Tanzsammlungen des 18. Jahrhunderts zu finden.¹¹² Wie schon ihr Titel andeutet, ist die *Chorea Sponsae* (Nr. 87) ein Brauttanz, der in der Sammlung von Uhrovec mit drei Varianten vertreten ist. Die erste, im Vergleich zu den übrigen eine unvollständige Variante, steht in geradem Metrum. Ihr folgt fortlaufend um eine Oktave tiefer ein Tanzpaar in geradem und ungeradem Metrum, in dem sich die sechszeilige Chorea des Tabulaturbuches Vietoris auf eine vierzeilige Form (AABBCC → AABC) reduziert und auch der Rhythmus verändert wird. Unserem Tabulaturbuch steht die dritte Variante in ungeradem Metrum am nächsten, die außer dem Quintsprung am Anfang beinahe von Ton zu Ton mit der Proportion von *Chorea Sponsae* identisch ist.¹¹³ Eine fast gleiche Variante des Tanzes *Pregmaný* (Nr. 88), die *Doratka* im Stobaeus-Tabulaturbuch und als *Wechsl Tantz* im Leutschauer Tabulaturbuch, kommt ebenfalls mit slowakischer Benennung (*Pregmany*) in der Sammlung von Uhrovec vor; in letzterer Handschrift befindet sich auch eine rhythmisch lebhaftere Variante.¹¹⁴ Der Schaufeltanz (*Lopatkowany Tanecz*, Nr. 89) kommt im Codex Kájoni, in der Linusschen Hand-

¹⁰⁹TAŃCE POLSKIE 1, 8. Melodietabelle, weiter SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979, I, 158; die polnische Variante des Tanzes vom Anfang des 17. Jh. s. TAŃCE POLSKIE 2/I, Nr. 40. Die Stellung des Tanzes in einer mitteleuropäischen Melodiefamilie s. CSÖRSZ-RUMEN 2009.

¹¹⁰V. Hausmann schreibt im Vorwort von *Venusgarten* (Nürnberg 1602): „Der Teutsche Sprung oder Nach Tantz ... ist mit willen ausgelassen ... Erfahrne und inn der Music wol fundierte Instrumentalisten werden entweder dem polnischen brauch im Nach Tantze folgen oder auff die Teutsche gemeine art den Nach Tantz mit der Proportio ... wissen zu finden.“ Veröffentlicht von HŁAWICZKA 1963, 40.

¹¹¹Ein konkretes Beispiel zur Bildung der polnischen Proportion gibt H. Albert in seiner Arien-Sammlung von 1628, wo der Arie *An Doris* eine *Proportio nach der Art der Pohlen* folgt. Veröffentlicht von HŁAWICZKA 1963, 42–43.

¹¹²Beispielsweise TABULATURA VIETORIS, Nr. 96, s. MUZYCZNE SILVA RERUM, Nr. 9; TABULATURA VIETORIS, Nr. 77, 117, s. MUZYCZNE SILVA RERUM, Nr. 51; TABULATURA VIETORIS, Nr. 76, 79, s. MUZYCZNE SILVA RERUM, Tablica XIV (mit weiteren Beispielen aus dem Leutschauer Tabulaturbuch und der Szirmay-Keczer-Handschrift); TABULATURA VIETORIS, Nr. 81, 86, s. MUZYCZNE SILVA RERUM, Nr. 95 und 97 sowie SPEER 1688, Nr. 6.

¹¹³UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, *Praeambulium Gyertya*, f. 19, *Parta moga*, *Ukladany*, f. 20r, *Ukladany*, f. 36v. Vgl. BÓNIS 1964, 22. Die Volksvarianten des Brauttanzes in geradem und ungeradem Metrum s. in MNT III/A Nr. 646–694.

¹¹⁴TAŃCE POLSKIE 2/I, Nr. 56; MUZYCZNE SILVA RERUM, Tablica VII in der Studie der Ausgabe; PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 57; UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 39r, f. 38v. MOKRÝ 1957, 147 hält den *Wechsl Tantz* für österreichisch-süddeutschen Ursprungs.

schrift und in der Sammlung von Uhrovec in verschiedenen Varianten vor.¹¹⁵ Allgemein verbreitet ist auch der Huttanz (*Klobucky Tanecz*, Nr. 90),¹¹⁶ von dem sogar zwei Varianten in der Sammlung von Uhrovec zu finden sind. Die eine ist wie im Tabulaturbuch Vietoris ein Tanzpaar im geraden-ungeraden Metrum, schließt aber nicht auf der „Dominante“, sondern auf der „Tonika“. Von der zweiten Variante wurde nur die Proportion aufgezeichnet.¹¹⁷

In den zeitgenössischen Tanzsammlungen wurde häufig ausschließlich der Grundtanz des Tanzpaares in geradem Metrum aufgezeichnet und auf den Tanz in ungeradem Metrum, den erfahrene Musiker ohne Schwierigkeiten improvisieren konnten, nur kurz hingewiesen.¹¹⁸ Bei den obigen Varianten des Huttanzes ist das Gegenteil dessen zu beobachten: Außer den Tanzpaarvarianten blieb auch die selbstständige Proportion des Tanzes erhalten. Daraus ist zu schließen, dass besonders die am Ende des Chorea-Teils des Tabulaturbuches alleinstehenden Tänze in ungeradem Metrum auch Grundtänze in geradem Metrum gehabt haben müssen, von denen nur der zweite Tanz, die Proportion des Tanzpaares, aufgenommen wurde.¹¹⁹ Diese Lösung verbreitete sich besonders im 18. Jahrhundert, als sich aus den Tänzen in ungeradem Metrum selbstständige charakteristische Tänze entwickelten. Dies kann man außer der Sammlung von Uhrovec auch in der Sammlung der Szirmay-Keczer- und der Linusschen Handschrift aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfolgen.¹²⁰

Beim bereits erwähnten Tanz *Hagnal* (= Tagweis) handelt es sich nicht um eine für Tanzpaare typische Variation im geraden-ungeraden Metrum.¹²¹ Schon der Grundtanz steht in ungeradem Metrum, und in seiner „Proportio“ erscheint eine „fremde“ Melodie ebenfalls in ungeradem Metrum.¹²² Die Zusammengehörigkeit der zwei

¹¹⁵CODEX CAIONI facsimile, f. 138, CODEX CAIONI transcriptiones, Nr. 258; FALVY 1957, 428; UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 37v. – Péter Apor erwähnt in seinem Werk *Metamorphosis Transylvaniae* folgende Tänze, zuweilen mit detaillierterer Tanzbeschreibung: Polnischer Wechseltanz, Mäuse- und Huttanz, Schaufeltanz, Kerzentanz, Brauttanz; APOR 1736, 43–45, 106, 107. Die Beschreibung der Tänze s. noch NTKL 2001, 58, 92, 142.

¹¹⁶RYBARIČ 1966, 63–64. Aus der Zeit zwischen 1670 und 1840 zählt er zehn Varianten auf.

¹¹⁷Vgl. UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 38v, f. 37v. Die letzten beiden Takte der letzteren Proposition sind falsch aufgezeichnet, richtig ist wahrscheinlich eine Terz höher.

¹¹⁸Beispielsweise UHROVSKÁ ZBIERKA 1730, f. 30r: „Triplam scis“, f. 29r: „Jam $\frac{3}{4}$ scies“, „Triplam scies“, f. 27r: „Scis jam triplam“.

¹¹⁹Siehe SZABOLCSI 1950, 330–331, Nr. 29 mit Proportion aus dem Starckschen Virginalbuch *Ungarischer Tanz des Fürsten auß Siebenbürgen*, das gleiche TABULATURA VIETORIS, Nr. 111 nur als Proportion; vgl. STARCK 1689, Nr. 29 [30]. Ein weiteres Beispiel: TABULATURA VIETORIS, Nr. 85 Grundtanz mit Proportion, die Proportionvariante der Nr. 84 ohne Grundtanz. Zu dem in ungeradem Metrum geschriebenen Schaufeltanz (*Lopatkowaný Tanecz*, Nr. 89) stellt FIŠER 1954, 44 eine Volksmusikvariante in geradem Metrum als mögliche Grundmelodie des Tanzpaares.

¹²⁰Als Beispiel kann man eine *Chorea polonica* des Leutschauer Tabulaturbuches (f 7v) und des Tabulaturbuches Vietoris (Nr. 76, 79) erwähnen, die in der Handschrift von Anna Szirmay-Keczer als selbstständiger Tanz mit punktiertem Rhythmus und in ungeradem Metrum vorkommt; s. HŁAWICZKA 1963, 54, 55. Auch das Chorea-Tanzpaar *Netakes my Mluvel* (TABULATURA VIETORIS, Nr. 92) ist als selbstständiges Stück in ungeradem Metrum mit dem Textanfang *Kdy bych ga byl wedel* sowohl in der Sammlung von Anna Szirmay-Keczer (f 68) als auch von Eleonóra Zsuzsanna Lányi (Nr. 43) zu finden. Weitere Parallelen s. in SALTUS POLONICI Nr. 7.

¹²¹Auf das Tagweislied beruft sich auch Apor bei der Beschreibung des Ablaufs der Hochzeit; APOR 1736, 109. Weitere Tagweislied-Melodien mit slowakischem geistlichem Text im Tabulaturbuch Vietoris: Nr. 152 in ungeradem Takt, Nr. 240 in geradem Takt.

¹²²In der Melodie ist die Variante des Volksliedes *Ne aludj el két szememnek világa* zu erkennen, siehe MNT III/A, Nr. 4–7.

Melodien ist jedoch nicht zufällig: *Hagnal* mit seiner Proportion (Nr. 298, Proportion in Dur) erscheint auch im Clarino-Kapitel.¹²³

Slowakische Kirchenlieder in der Tabulatura Vietoris und in der Tabulatura Vietoris II

In den Kapiteln IV–XI sind Kirchenlieder enthalten. Die Reihenfolge der einzelnen Kapitel stimmt mit den Festen des Kirchenjahres von Advent bis Pfingsten überein, dann folgen Marienlieder und zum Schluss ein allgemeiner Teil. In der TABULATURA VIETORIS II kommen auch Lieder für den Sonntag (*Kyrie*, *Alyud Dominicale*, Nr. LXXX, usw.) vor, die in der endgültigen Fassung fehlen. Bei der Mehrzahl der Lieder kann man schwer eine konfessionelle Zugehörigkeit feststellen, da sie in der Liturgie sowohl der katholischen als auch der lutherischen Kirche Verwendung finden können.¹²⁴ Die Marienlieder im Kapitel X und die für die Elevation bestimmten Lieder in den einzelnen Kapiteln (*Pro/In Elevatione* und *Ad Elevationem*) bezeugen jedoch eindeutig, dass die Handschrift für den katholischen Gebrauch gedacht war.

Der Zusammenstellung der Gesänge für die verschiedenen Feste des Kirchenjahres liegt die Liturgie der Messe zugrunde. Das *Kyrie* am Anfang von sieben Kapiteln (IV–IX, XI) mit ausschließlich slowakischen Textanfängen kommt der Einteilung des originalen gregorianischen Satzes entsprechend in zwei-, drei- oder vierteiliger Form vor.¹²⁵ Von den übrigen Sätzen des Ordinarius sind *Gloria* in fünf, *Credo* in vier Kapiteln und *Sanctus* einmal zu finden, und zwar mit Grundmelodien aus den Gesangbüchern des 16.–17. Jahrhunderts. Aus dem gleichen Melodienschatz stammen auch die slowakischen und lateinischen Lieder ohne liturgische Funktion. Außer den erwähnten acht Kapiteln gehören zu den Kirchenliedern noch die zwei Litaneiformeln auf der letzten Notenseite nach den Kompositionen für Clarino.

Zwei Drittel der Grundmelodien sind in Gesangbüchern verschiedener Konfessionen erschienen, die im 17. Jahrhundert mehrmals nachgedruckt wurden. Für unsere Handschrift sind die *Cithara Sanctorum* (1636) und der *Cantus Catholici* (1655) am wichtigsten, in denen sowohl Stücke gregorianischen Ursprungs als auch *Cantiones*

¹²³Siehe noch im Leutschauer Tabulaturbuch mit dem Titel *Tagweis – curranta drauff*, mit figurierter Variante PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 21, 22. Varianten der Melodie *Hagnal* sind im Tabulaturbuch Vietoris als selbstständige Lieder bei den slowakischen Kirchenliedern sowohl in geradem als auch in ungeradem Metrum zu finden, natürlich ohne Proportion (Nr. 240, 152), s. weiter im *Cantus Catholici* 1655, BURLAS 1954, 270, 278. Für die Volksvarianten der Melodie wahrscheinlich gregorianischen Ursprungs s. SZENDREI-DOBSZAY-RAJECZKY 1979, I, 55.

¹²⁴Choralbearbeitungen für das ganze Kirchenjahr, die in Orgeltabulatur notiert wurden, entstanden sowohl für den Gebrauch der Protestanten als auch der Katholiken, z. B. *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch* von Ammerbach (1571, 1583), Nörmigers *Tabulaturbuch auff dem Instrumente* (1598), TABULATURA ORGANOWA (16. Jahrhundert).

¹²⁵In unserer Veröffentlichung bekamen die Einzelteile der *Kyrie* gesonderte Nummern (fallweise 2, 3 oder 4 Nummern) da der Schreiber sie als gesonderte Einheiten behandelt hatte. Dies wird durch die damalige Verwendung unterstützt: aus der Melodie vom Osterkyrie des Tabulaturbuches (Nr. 189–192) wurde der dritte Teil als Tropus verwendet, der im protestantischen Gebrauch die Osterantiphon mit der Melodie von *Regina caeli* folgt; s. HUSZÁR GÁL 1574, 512 sowie GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPE-RIENSIS 1635, Nr. 269. Auf die freie, selbstständige Behandlung der einzelnen Teile deutet auch das *Kyrie Magne Deus* hin, welches im Tabulaturbuch Vietoris in zweierlei Form vorkommt: Nr. 209–211 dreiteilig, sowie Nr. 231–232 zweiteilig. – Die Zusammenziehung dieser Einheiten zu *einer* Nummer schlägt Ruščin vor: RUŠČIN 2010, 58.

vorkommen.¹²⁶ Bei der Herkunftsuntersuchung einiger Gesänge kann auch der ungarische Cantus Catholici von 1651 berücksichtigt werden, aus dem, aufgrund desselben Herausgebers, mehrere Lieder in die slowakische Ausgabe von 1655 übernommen wurden.¹²⁷ Dabei kann man vermuten, dass beim Zusammenstellen unserer Handschrift außer der Cithara Sanctorum und dem Cantus Catholici auch auf zeitgenössische handschriftliche Quellen zurückgegriffen wurde. Als Beispiel ist eine spätere handschriftliche Version unbekannter Herkunft des gedruckten Cantus Catholici (1655) zu nennen, in der einige Lieder vorhanden sind, die in den gedruckten Quellen fehlen, aber mit den Stücken des Tabulaturbuches übereinstimmen.¹²⁸

Als Ergebnis des Vergleiches des Tabulaturbuches mit dem Cantus Catholici von 1655 finden sich interessante Varianten. Die unrhythmisierten Kyries gregorianischer Herkunft des Cantus Catholici erscheinen bei der zweistimmigen Bearbeitung in rhythmischer Gestalt.¹²⁹ Einige metrische Melodien des einstimmigen Gesangbuches wurden in dem fragmentarisch gebliebenen Material zuerst unverändert aufgezeichnet, in der endgültigen Fassung aber durch den Ausgleich der Rhythmuswerte vereinfacht.¹³⁰ In der Melodieführung gibt es keine oder nur minimale Abweichungen.¹³¹ Der Grund für die melodischen Änderungen ist in dem mehrstimmigen Satz zu suchen; ein charakteristisches Beispiel dafür ist die Variante des Liedes *Swatý, Swatý Pan Bůh* in der Tabulatura Vietoris II, die in der Oberstimme die metrische Tenormelodie von *Vitam que faciunt* und nicht die Sopranstimme der Ode bringt.¹³² Eine ähnliche Teiländerung kann auch im Satz *Otče nass mýlý pane* (Nr. 221) beobachtet werden, wo einige Motive im Vergleich zu der Form des Cantus Catholici um eine Terz höher notiert sind.¹³³

Die Kirchenlieder der acht Kapitel des Tabulaturbuches sind zwar zweistimmig notiert, wurden aber wahrscheinlich durch mehrere Stimmen ergänzt aufgeführt. Darauf weisen der bei zwei Liedern (Nr. 196, 208) eingetragene bezifferte Bass sowie die Analogien zu den nur in Bassstimme gegebenen Liedern hin. Die für die Bassstimme verwendbare Melodie von *Dýte mýle* ist aus dem Cantus Catholici bekannt, in vierstimmiger Version ist sie im Eperieser

¹²⁶Die Aufzählung der Stücke s. in FIŠER 1954, 42–43. In der Cithara Sanctorum sind 22 (in der Ausgabe von 1674 weitere 13) und im Cantus Catholici 91 Übereinstimmungen mit dem Tabulaturbuch Vietoris nachzuweisen. (Im Repertoire der zwei Gesangbücher decken sich mehrere Stücke, so dass man diese Zahlen nicht zusammenrechnen darf.) – Den Vergleich des Repertoires der oberungarischen Liederbücher des 17. Jh. s. in RUŠČIN 2000b. – Ein beträchtlicher Teil der slowakischen Kirchenlieder ist in der ungarischen Übersetzung der Cithara Sanctorum von József Vietórisz (merkwürdige Übereinstimmung des Nachnamens) zu finden; vgl. TRANOVŠKY 1935.

¹²⁷Für den Vergleich der Ausgaben von Cantus Catholici 1651 und 1655 s. in BALTAZÁROVÁ–BEREKOVÁ 2013.

¹²⁸*Chycz aby spal* Nr. 163, *Kazdy krestan ma se slussne* Nr. 151, *Wssychny genž skladagi w panu* Nr. 272 und *W tomto nassem suženy* Nr. 273 weisen mit den Liedern des handschriftlichen Cantus Catholici Nr. 28, 44, 138 und 141 Übereinstimmungen auf. Siehe GAJDOŠ 1969, 303–311; RUŠČIN 1999; FERENCZI 2000.

¹²⁹Beispielsweise *Hospodyne Otče zaduci* BURLAS 1954, 291, TABULATURA VIETORIS, Nr. 170; *Pane mocny Bože večny* BURLAS 1954, 298, TABULATURA VIETORIS, Nr. 189.

¹³⁰Beispielsweise *Gestit psano* BURLAS 1954, 293, TABULATURA VIETORIS, Nr. XIX, XXXIII, 173. Ausführlicher s. FERENCZI 2013.

¹³¹*Krýstus Prýklad pokory* BURLAS 1954, 291, TABULATURA VIETORIS, Nr. 177, XXXI; *Gezyss Krýstus Spasytel nass* BURLAS 1954, 306, TABULATURA VIETORIS, Nr. 203.

¹³²BURLAS 1954, 323, TABULATURA VIETORIS, Nr. 238, LXXXIII, LXXXIX; vgl. CSOMASZ TÓTH 1967, 249, Nr. XII (Tranoscius 1629), GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, Nr. 575.

¹³³Siehe noch im Cantus Catholici von 1655, BURLAS 1954, 311. Mit dem Text *Weleby Hospodina* steht es der Variante im Tabulaturbuch Vietoris näher, BURLAS 1954, 316.

Gradual aufgezeichnet.¹³⁴ Im Gegensatz zu den gedruckten Gesangbüchern der Zeit ist die Variante der barocken Cantio *Salve cordis gaudium* im Tabulaturbuch Vietoris durch eine Terzführung unterhalb und oberhalb der Melodie gekennzeichnet, was auf eine früher vorhandene mehrstimmige Form zurückzuführen ist.¹³⁵ Auch im Tabulaturbuch sind zwei Lieder mit gleichem Text zu finden (*Wýtag Mýlý Gezu Krýste*, Nr. 237, 275), die ebenfalls auf das Vorhandensein einer *mehr als zwei*-stimmigen Version schließen lassen. Die Oberstimme von Nr. 275 beginnt auf der Terz, dagegen die von Nr. 237 auf dem Grundton (und mit anderer Takteinteilung), wobei dieses Terzverhältnis bis zum Ende des Stückes besteht.¹³⁶

Die zweistimmigen Bearbeitungen der Kirchenlieder sind im allgemeinen sehr einfach. Die Führung der zwei Stimmen beruht auf der Gegenbewegung, aber auch parallele Stimmführungen, darunter auch Oktavparallelen, sind häufig.¹³⁷ Die nur mit der Bassstimme aufgezeichneten Gesänge sind rhythmisch und melodisch viel lebhafter als die zweistimmigen Stücke. Diese Bassstimmen wurden wahrscheinlich aus *fertig komponierten* Werken in das Tabulaturbuch übernommen,¹³⁸ im Gegensatz zu den meisten zweistimmigen Stücken, deren untere Stimme nur eine der möglichen bescheidenen, gelegentlichen Lösungen ist.

In dem ehemaligen Einband, das heißt in der TABULATURA VIETORIS II, sind 89 Kirchenlieder wegen der Beschädigung meist fragmentarisch erhalten geblieben, von denen 15 nur aus diesem früheren Einband bekannt sind und in der endgültigen Fassung fehlen.¹³⁹ Die Melodie von einem (Nr. XXXII) findet sich auch im Cantus Catholici, und zu zwei Bassstimmen (Nr. LXXX und LXXXI) kann ebenfalls aufgrund der Gesänge im Cantus Catholici die Melodie rekonstruiert werden.¹⁴⁰

Die zweistimmigen Bearbeitungen der 74 Stücke mit gleichem Text, die in der TABULATURA VIETORIS und in der TABULATURA VIETORIS II enthalten sind, weisen teilweise Unterschiede auf. In einigen Fällen sind Melodie oder Bassstimme, in anderen Fällen Rhythmus oder Metrum verschieden. Die Reihenfolge der Lieder innerhalb der einzelnen Feste des Kirchenjahres ändert sich, und die TABULATURA VIETORIS II enthält, wie schon erwähnt, außer den allgemeinen Gesängen auch solche für den Sonntag. Die Textanfänge des Fragments sind im allgemein länger und überschreiten die Länge der ersten Melodiezeile.¹⁴¹ Über die Textanfänge haben die sprachwissenschaftlichen Forschungen festgestellt, dass im Allgemeinen jenes slowakisierte Tschechisch verwendet wird, das die im nordwestlichen kulturellen Milieu lebende slowakische katholische Bevölkerung benutzte.¹⁴²

¹³⁴TABULATURA VIETORIS, Nr. 169, IV; vgl. FIŠER 1954, 177–178, im Eperieser Gradual mit dem Text *Te Úristen*; diese vierstimmige Variante s. bei CSOMASZ TÓTH 1957, 236–237; GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, Nr. 564.

¹³⁵FIŠER 1954, 196.

¹³⁶FIŠER 1954, 203–204.

¹³⁷Die damalige Praxis untersucht RICHTER 1999.

¹³⁸Wie z. B. die Bassstimme von *Dyte mýle* (Nr. 169, IV), deren vierstimmige Form im Eperieser Gradual bekannt ist, s. Anm. 134.

¹³⁹Die 15 Stücke s. im Anhang: TABULATURA VIETORIS II, ~~XXX–XXX~~. – Da die Fragmente weder Adventsgesänge noch Weihnachts-Ordinariumgesänge enthalten, ist zu vermuten, dass die TABULATURA VIETORIS II ursprünglich einen größeren Umfang hatte.

¹⁴⁰Siehe Cantus Catholici 1655, 87, 199, 200 (BURLAS 1954, 292, 319, 320).

¹⁴¹Aufgrund dessen konnten mehrfach Titel der Kirchenlieder in der Quellenausgabe ergänzt werden. Über die TABULATURA VIETORIS II s. detailliert FERENCZI 1984b und HULKOVÁ 1985.

¹⁴²Žigo hebt die von den Slowaken verwendeten Diphthonge gegenüber der tschechischen Sprache hervor und weist die Charakteristiken der von den Lutheranern verwendeten Kralitzer Bibel zurück. Im 17. Jh. ist in den kirchlichen slowakischen Schriften ein Übergang von der tschechischen Literatursprache zur sog. kulturwestslowakischen Sprache zu beobachten. Ausführlicher s. ŽIGO 2007, 151–153.

Wegen ihrer Funktion müssen die zwischen den Clarinostücken befindlichen drei kurzen Präambeln (Nr. 287–289) und die nachträglich hinter den Litaneien eingetragenen Kadenzen auf f. 143v (Nr. 365–368) hier unter den kirchlichen Stücken erwähnt werden. Gegenüber den meist zweistimmigen Stücken des Tabulaturbuches, zu denen die übrigen Stimmen zu improvisieren waren, wurden die Präambeln wegen ihrer komplizierteren imitierenden Faktur drei- und vierstimmig ausgearbeitet.¹⁴³ Die Kadenzen in den am häufigsten verwendeten Tonarten (ex A, D, G, C) dienen zur Verstärkung der Tonalität.

Clarinostücke

Wie bereits bei der Einteilung der Handschrift erwähnt wurde, begann der Schreiber die Aufzeichnung der Kompositionen für zwei hohe Trompeten, also für Clarinos, dreimal. In der ersten Serie („Cantiones“) finden sich Bearbeitungen von vier Kirchenliedern, die schon bei den Virginalstücken vorkamen, wovon zwei – wahrscheinlich wegen der Gegebenheiten des Instruments – anstatt der ursprünglichen Moll-Tonart in der Dur-Variante aufgezeichnet wurden. Ihnen folgt *Quam gloriosa*, eine vermutlich für größere Besetzung gedachte Bearbeitung, von der nur diese rhythmisch sehr reich ausgestattete Clarinostimme erhalten geblieben ist. Von den neun Stücken der zweiten Serie wurde nur *Hagnal* mit seiner „Proportion“ nicht in den umfangreicheren Hauptteil übernommen.¹⁴⁴ Dieser dritte Teil (f. 122v–140r) enthält 63 Stücke, von denen nur vier mit Überschriften versehen sind.

In dem ganzen Clarinokapitel sind fünf lateinische und drei slowakische Kirchenlieder, ein Choralsatz, ein Tanz, ein „Präludium“ und das bereits erwähnte Stück *Hagnal* mit Überschriften versehen, die weiteren Stücke sind ohne Titel. Von den für Tasteninstrument geschriebenen Kirchenliedern kann zu den Stücken für Clarino auch das Lied *Spiwegmez wssichný wesele* (Nr. 165) gerechnet werden, bei dem auf den Abschnitt „Vocce“ ein für „Trombo“ geschriebener Teil folgt. Ähnlich dem als Lustik bezeichneten Stück (Nr. 296), enthalten mehrere Clarinostücke des Kapitels Tanzelemente.¹⁴⁵

Die meisten Clarinostücke sind zweistimmig aufgezeichnet, die zweite Stimme wurde aber bei einigen weggelassen. In den ersten zwei Teilen wurden die zwei Stimmen, wie sonst in der Tabulaturanschreibweise üblich war, untereinander geschrieben. Im Hauptteil der Clarinostücke dagegen wurden die Stimmen, wahrscheinlich aus praktischen Gründen, nach dem Muster der Chorbuch-Zusammenstellung auf die linke bzw. rechte Seite verteilt aufgezeichnet.

Die Stücke für Clarino bestehen allgemein aus kurzen Abschnitten mit Wiederholungszeichen, in denen Skala- und Dreiklangmotive häufig sind, die sich auf der gleichen oder auf einer anderen Stufe mit charakteristischer Bläserrhythmik und Tonrepetition wiederholen. Diese Merkmale sind für die italienischen „Sinfonien“ des Frühbarock

¹⁴³Die Präambeln wurden am Anfang der Gottesdienste als Introdution gespielt. In einem polnischen Tabulaturbuch des 16. Jahrhunderts erscheinen die Präambeln auch in die Gottesdienstordnung eingegliedert; s. TABULATURA ORGANOWA.

¹⁴⁴Während das Virginalstück *Hagnal* Nr. 6 eine „Proportion“ in Moll-Tonart hat, steht die des Clarinostückes im Dur-Pentachord. Siehe noch Anm. 121–123.

¹⁴⁵Clarinostücke wurden auch in damaligen und in Handschriften vom Beginn des 18. Jh. aufgezeichnet. Siehe die Clarinostücke des Starckschen Virginalbuchs, des Leutschauer Tabulaturbuches und der Handschrift von Eleonóra Zsuzsanna Lányi: STARCK 1689, Nr. 20 [21], 44 [45]; PESTRÝ ZBORNÍK, Nr. 26, 27 bzw. KODÁLY 1952, Nr. 32, 36, 40, 46 und 58.

charakteristisch, finden sich aber auch in den Trompetenfanfaren zweier deutscher Trompeter, Lübeck und Thomsen (Wende 16.–17. Jh.).¹⁴⁶ Diese Art Fanfarenstücke des Tabulaturbuches Vietoris gewähren uns Einblick in das Repertoire der Turmmusik, die nach dem Zeugnis literarischer Quellen überall in Ungarn gepflegt wurde.

Die beiden Clarinostimmen sind meist durch Parallelbewegung, im Terz-, Quint- oder Sextabstand, gelegentlich im Quartintervall oder Unisono gekennzeichnet und schließen dann auf der Terz oder Sext, seltener der Quart. Der kurze Umfang einiger Stücke wird durch Metrumwechsel belebt. Das am ausführlichsten ausgearbeitete Fanfarenstück (Nr. 322) ist auf einem zeitgemäßen technischen Element, auf dem Echoeffekt, aufgebaut.

Im Falle der Virginalstücke kann man mit Recht annehmen, dass die zwei angegebenen Stimmen durch weitere ergänzt wurden. Demgegenüber erfordern die zwei Clarinostimmen keine Ergänzung, sie können also auch als selbstständige Stücke aufgeführt werden.¹⁴⁷

Zweck und Bestimmung der Handschrift

Nach der Beschreibung der Handschrift, der Untersuchung ihres Ursprungs und dem Überblick ihres vielfältigen, reichen Musikmaterials muss nun auch geklärt werden, für wen und zu welchem Zweck das Tabulaturbuch Vietoris entstanden ist. Umstritten ist, ob die Handschrift ausschließlich die Adelskultur des 17. Jahrhunderts repräsentiert. Denn von der Vermutung ausgehend, dass das Manuskript Eigentum des Fürsten Esterházy oder der adeligen Familie Vietoris gewesen sein könnte, sieht die ungarische Fachliteratur in dem Tabulaturbuch vor allem ein Denkmal der Musik des Hochadels.¹⁴⁸

Abelmann, die das gesamte Musikmaterial des Tabulaturbuches mit in ihre Forschung einbezog, rückt das Problem in ein anderes Licht. Sie misst sowohl den Kapiteln der slowakischen Kirchengesänge, die nach Festen gegliedert, sorgfältig aufgebaut und zum Kennenlernen der alltäglichen Kirchenpraxis gut geeignet sind, als auch den für den Gottesdienst oder sonstigen kirchlichen Gebrauch bestimmten Präambeln und Clarinostücken große Bedeutung bei. Ihrer Ansicht nach dürfte der Inhalt der Handschrift das Repertoire eines Organisten gebildet haben, das verschiedene, für kirchliche und weltliche Angelegenheiten geschriebene Stücke in sich vereinigte.¹⁴⁹ Diese musikalische und funktionelle Mehrschichtigkeit kann schon in europäischen Quellen des 16. Jahrhunderts verfolgt werden;¹⁵⁰ in Ungarn ist sie vor allem für die handschriftlichen Sammlungen des 17. Jahrhunderts (Codex Kájoni, Starcksches Virginalbuch, Leutschauer Tabulaturbuch) charakteristisch. In der zeitgenössischen Musikpraxis war es üblich, dass die Kirchenorganisten ihre finanzielle Lage durch die Verrichtung weltlicher Dienste zu verbessern suchten. Deshalb wurden die Sammlungen so zusammengestellt, dass mit den geistlichen Liedern und den die adelig-bürgerliche Musikkultur repräsentierenden Stücken die Ansprüche der verschiedenen Gesellschaftsschichten berücksichtigt wurden.

¹⁴⁶Die Ausgabe ihrer Clarinostücke s. LÜBECK–THOMSEN.

¹⁴⁷Nach Abelmann schrieb der Organist die Clarinostücke selbst und nahm sie als Stimmmaterial in sein „Kompendium“ auf; ABELMANN 1946, II, 78. Über die Clarinostücke s. ferner FERENCZI 1983.

¹⁴⁸SZABOLCSI 1928, 63–79.

¹⁴⁹ABELMANN 1946, I, 22. – Auch das kirchliche Musikmaterial aus dem Buchdeckel belegt, dass es sich um das Repertoire eines Organisten handelt.

¹⁵⁰Beispielsweise beinhaltet die TABULATURA ORGANOWA außer Kirchenliedern, die nach den Festen des Kirchenjahres eingeteilt wurden, auch Suitentanzsätze und Choreas.

Wie und auf welchem Instrument oder Instrumenten wurden die im Tabulaturbuch Vietoris aufgezeichneten Stücke vorgetragen? Aus den bezifferten Bassbezeichnungen einiger Stücke und der selten vorkommenden Dreistimmigkeit kann man darauf schließen, dass es sich bei den zweistimmig notierten Virginalstücken nicht um zweistimmige Werke handelt, sondern der große Abstand zwischen Sopran und Bass durch weitere Stimmen ausgefüllt wurde. Wie auch Abelmann feststellt, erhielten die Stücke erst im Laufe des Spielens ihre endgültige Gestalt.¹⁵¹ Die Füllstimmen wurden improvisiert, aber auch die Melodie konnte variiert und verziert werden. Wir können also von einer gleichzeitig vertikalen und horizontalen Improvisation sprechen. Über die Improvisationspraxis können wir uns auch aufgrund der obenerwähnten Konkordanzen und Varianten ein Bild machen.

Im Tabulaturbuch Vietoris sind nur einige Tänze und die komplizierteren, imitierend bearbeiteten Stücke (in erster Linie die drei Präambeln) drei- oder vierstimmig. Die übrigen Stücke wurden unserer Ansicht nach nur skizzenhaft aufgezeichnet und nicht in der Form eines „primitiven Klavierauszugs“, wie Zoltán Kodály und Dénes Bartha behaupteten.¹⁵² Szabolcsi schrieb im Zusammenhang mit dem Tabulaturbuch Vietoris von Virginaltranskriptionen, als er nach dem Musikmaterial der in zeitgenössischen literarischen Quellen erwähnten Instrumentalensembles forschte. Die Untersuchung dieser Aufzeichnungen verhalf ihm dazu, einen Widerspruch zwischen den Informationen bezüglich des Vortragsapparats und dem Musikmaterial der Handschriften wahrzunehmen. Während die sekundären Quellen von der Mitwirkung größerer Ensembles berichten, sieht Szabolcsi in den Virginaltranskriptionen nur einen „schwachen Widerschein“ dieser Ensembles.¹⁵³

Im Falle unserer Handschrift handelt es sich aber nicht um Transkriptionen von Werken für Ensemble oder um Klavierauszüge, sondern um Stücke für Virginal oder Orgel, also für Tasteninstrumente, die in vereinfachter Form mit zwei Hauptstimmen, das heißt mit den zwei Außenstimmen, aufgezeichnet wurden. Außer dem Tabulaturbuch Vietoris sind unter den einheimischen Handschriften noch der *Codex Kájoni* und das *Organo Missale* und zum Teil das *Tabulaturbuch von Leutschau* durch diese zweistimmige Schreibweise gekennzeichnet.¹⁵⁴ Der Spieler des Tasteninstrumentes ergänzte, variierte und verzierte die einfachen Stücke seinen eigenen Fähigkeiten und den Anforderungen der Zeit entsprechend, wobei sich an seiner Aufführung auch andere Instrumente beteiligen konnten. Dies war auch beim Tabulaturbuch Vietoris der Fall. Auch dessen Organist stand wahrscheinlich ein kleineres Instrumentalensemble zur Verfügung, dessen Stärke nicht belegt ist, das aber durch einige Hinweise auf die Instrumente oder die Vortragsweise angedeutet ist.¹⁵⁵ Die Wichtigkeit der Verwendung der Blasinstrumente zeigen die im letzten großen Teil des Tabulaturbuches aufgezeichneten ein- bis zweistimmigen Clarinostücke, deren Aufführung keiner solchen Ergänzung bedarf wie die der Virginalstücke.

Bei der Vergegenwärtigung der Klanggestalt und der Ausführung der Virginalstücke müssen wir von der zeitgenössischen Aufführungspraxis ausgehen. Was die verschiedenen Gelegenheiten des Musizierens, den Gebrauch der Musikinstrumente oder die Zu-

¹⁵¹ABELMANN 1946, I, 15.

¹⁵²KODÁLY–BARTHA 1943, 55.

¹⁵³SZABOLCSI 1928, 63; SZABOLCSI 1959, 254.

¹⁵⁴CODEX CAIONI, ORGANO MISSALE (XX–XXIII), PESTRÝ ZBORNÍK. – Im Tabulaturbuch von Leutschau sind meist „fertige“ Virginalkompositionen zu finden.

¹⁵⁵So z. B. durch die Bemerkung „trombo“ im Stück Nr. 165 *Spiwegmez wssichný wesele*.

sammensetzung der Instrumentalensembles anbelangt, stehen uns nur sekundäre Quellen zur Verfügung. Das wichtigste einschlägige literarische Denkmal ist das 1683 erschienene Werk *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* des Schlesiens Daniel Speer,¹⁵⁶ das uns ein Bild des Musiklebens in den von der türkischen Herrschaft verschonten oberungarischen und siebenbürgischen Städten vermittelt. Die unruhige politische Lage und der ständige Kriegszustand boten innerhalb und außerhalb des in drei Teile zerstückelten Landes Möglichkeiten des wechselseitigen Austausches der hiesigen und der ausländischen Musik sowie zur Verbreitung verschiedener Gewohnheiten und Formen, worauf schon beim Vergleich der heimischen und mitteleuropäischen Quellen hingewiesen wurde. Die literarischen Quellen enthalten aber keine Angaben über die konkrete Musikaufführung, wie z. B. die Art des Continuospiels. Die allgemein verbreitete Praxis des bezifferten Basses kann aber auch für unsere Handschrift gelten.¹⁵⁷ Von einigen Ausnahmen abgesehen sind die Stücke unbeziffert, dennoch sollte man sie mit solchen Harmonien versehen, als habe man es mit einem bezifferten Bass zu tun. Die so gearbeiteten Stücke können gemäß der Musikpraxis der Zeit auch durch Ensembles verschiedener Besetzung aufgeführt werden.



Das Tabulaturbuch Vietoris ist eine vor allem für die Instrumentalmusik bedeutende Quelle, die die verschiedenen Möglichkeiten des Musiklebens dokumentiert und die adelige und städtische Kunstmusik, die volkstümliche und die Kirchenmusik in sich vereinigt. Die Textanfänge der einzelnen Stücke gewähren uns Einblick in die Vokalmusik jener Zeit. Die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Druck erschienenen einstimmigen slowakischen Kirchenlieder sind hier in zwei- (also mehr-) stimmiger Form als Kompositionen für Tasteninstrumente vertreten. Auch die ungarischen weltlichen Melodien des 17. Jahrhunderts kennen wir ausschließlich aus dieser Quelle. Einen internationalen Charakter verleihen der Handschrift aber die Stücke der zwei Tanzkapitel. Aus den Überschriften der Tänze könnte man auf ihren konkreten nationalen Ursprung schließen, wie das einige Musikologen in den 1950er, 60er und 70er Jahren auch taten. Die Analyse des Musikmaterials hat jedoch erwiesen, dass man die Überschriften eindeutig nicht mit dem nationalen Charakter in Zusammenhang bringen kann. Bei der Untersuchung der Schreibweisen wurde bereits festgestellt, dass der Schreiber des Tabulaturbuches von slowakischer Muttersprache war, denn für die ungarischen Textanfänge ließ er freien Raum, den slowakischen Text trug er selbst ein. Weiter war es für ihn ganz natürlich, den Titel der zeitgenössischen populären Tänze in der Muttersprache zu schreiben. Diese Tatsache weist jedoch keinesfalls auf die Herkunft der Tänze hin. Deshalb sollte unsere Handschrift viel eher im Lichte eines einheitlicheren ostmitteleuropäischen Musikstils betrachtet werden, in dem die nationalen Eigentümlichkeiten jeweils verschieden, und von Gebiet zu Gebiet auch zeitlich unterschiedlich zur Geltung kommen.

¹⁵⁶SPEER 1683.

¹⁵⁷Siehe SPEER 1697, 1687, 9–14.

Helységnevmutató / Miestopisné názvy / Ortsnamenverzeichnis¹

mai helységnevek dnešné miestopisné názvy heutige Ortsnamen	magyar megnevezés maďarský názov ungarischer Name	német, <i>szlovák</i> megnevezés nemecký a <i>slovenský</i> názov deutscher, <i>slowakischer</i> Name
Bardejov – SK	Bártfa	Bartfeld
Bratislava – SK	Pozsony	Pressburg
Budapest – H		Budapest, <i>Budapešť</i>
Dobšiná – SK	Dobsina	Dobschau
Eisenstadt – A	Kismarton	<i>Železno</i>
Horovce – SK	Horóc / Felsőhorócz	–
Jena – D	Jéna	<i>Jena</i>
Kežmarok – SK	Késmárk	Käsmarkt
Košice – SK	Kassa	Kaschau
Koválovec – SK	Kiskovalóc / Kiskovalló	Kleinkowallow
Kralice nad Oslavou – CZ	–	Kralitz
Kunova Teplica – SK	Kuntapolca	Teplitz
Kysuca – SK	Kisucza	–
Levoča – SK	Lőcse	Leutschau
Nitra – SK	Nyitra	Neutra
Prešov – SK	Eperjes	Eperies
Slavnica – SK	Szlavnicz-Vaszka / Szalonca	–
Sopron – H		Ödenburg, <i>Šopron</i>
Štítňik – SK	Csetnek	Schittnich
Trenčín – SK	Trencsén	Trentschin
Uhrovec – SK	Zayugróc	–
Wien – A	Bécs	<i>Viedeň</i>

¹Siehe Literatur: LELKES 1992; MAJTÁN 1972; SEBŐK 1997.

Handschriftliche und gedruckte Quellen, bzw. Quellenausgaben

CANTUS CATHOLICI 1651

Szőllősi, Benedek: *Cantus Catholici. Régi és új, deak és magyar ajitatos egyhazi enekék es litaniak: kikkel a keresztyének esztendő által való templomi solennitásokban, processiókban és egyéb ajitatoságokban szoktak élni. Most újonnan egybe szedettek és a keresztyéneknek lelki épületekre és vigasztalásokra ki-botsáttattak ...* [Brewer, Lőcse] 1651. – ČAPLOVIČ 1972, Nr. 987; RMNY 2000, Nr. 2381.

CANTUS CATHOLICI 1655

Szőllősi, Benedek: *Cantus Catholici. Pýsne katholicke latinské y slowenské, nové y starodawné, z kterymi krestiané w Pannoňgi ... z pobožnosti své krestianské vžýwagi. Nasledugý po tem pýsne na katechismus ... z-nowu zebrané a wúbec widané ...* [Brewer, Levoča] 1655. – ČAPLOVIČ 1972, Nr. 1018; RMNY 2000, Nr. 2591.

CANTUS CATHOLICI MS

Martin, Slovenská národná knižnica, Archív literatúry a umenia, A XXXVIII/51.

CITHARA SANCTORUM 1636

Tranovský, Jiřík: [Písně duchovní staré y nové ...] Brewer [Levoča 1636]. – ČAPLOVIČ 1972; Nr. 828; RMNY 2000, Nr. 1655.

CODEX CAIONI facsimile

Codex Caioni saeculi XVII (facsimile). Hrsg. von Saviana Diamandi, Ágnes Papp. Musicalia Danubiana 14a. [Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România – MTA Zenetudományi Intézet] București 1993.

CODEX CAIONI transcriptions

Codex Caioni saeculi XVII (transcriptions). Hrsg. von Saviana Diamandi, Ágnes Papp. Musicalia Danubiana 14b. [Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România – MTA Zenetudományi Intézet] Budapest 1994.

GRADUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635

Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperienis 1635. Hrsg. von Ilona Ferenczi. Musicalia Danubiana 9, MTA Zenetudományi intézet, Budapest 1988. – STOLL 2002, Nr. 57.

HUSZÁR GÁL 1574

Huszár Gál: *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséreték és imádságok, Komjáti 1574* [Lobgesänge und Gebete für die christliche Gemeinde, Komjáti 1574]. Studie von Gabriella Hubert. Bibliotheca Hungarica Antiqua 13. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézete, Budapest 1986. – ČAPLOVIČ 1972, Nr. 450; RMNY 1971, Nr. 353.

LÁNYI ELEONÓRA-KÓDEX 1729

Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattár, K 106. – CSAPODI 1973, K 106.

LINUS 1730

Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms. Mus. 2697.

LÜBECK – THOMSEN

Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke. Nach Aufzeichnungen deutscher Hoftrompeter des 16./17. Jahrhunderts. Das Erbe deutscher Musik, Reichsdenkmale I/7. Hrsg. von Georg Schünnemann. Bärenreiter, Kassel 1936.

MÁTRAY-KÓDEX

Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Duod. Hung. 42. – STOLL 2002, 104.

MUZYCZNE SILVA RERUM

Muzyczne Silva Rerum z XVII wieku [Musikalische Silva Rerum aus dem 17. Jahrhundert]. Hrsg. von Jerzy Gołos und Jan Stęszewsky, Studie über die Tänze von Zofia Stęszewska. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1970.

ORGANO MISSALE

Kájoni János: *ORGANO MISSALE Fratris Patris Joannis Kaioni Ordinis Minorum Organistae et Organifabri Guardiani Conventus Mikhaziensis Anno 1667.* Csíksomlyói Ferences Kolostor Kincsei 3. Hrsg. von Pál Richter. Státus Könyvkiadó, Csíkszereda [2005].

PESTRÝ ZBORNÍK (Tabulaturbuch von Leutschau / Lőcsei tabulatúrás könyv)

Pestrý zborník / Tabulatura Miscellanea. Hrsg. von Ladislav Kačic. Monumenta Musicae Slovaca. Hudobné centrum, Bratislava 2005.

PRAETORIUS 1612

Praetorius, Michael: *Terpsichore* (1612). Hrsg. von Günther Oberst. Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius 15. Mösel Verlag, Wolfenbüttel [ca. 1960].

PRAETORIUS 1614–1615

Syntagma Musicum I (1614–15), II (1619). Faksimile-Nachdruck. Hrsg. von Wilibald Gurlitt. Bärenreiter Verlag, Kassel 1959.

REGINA CLARA IM HOFF

Clavierbuch der Jungfrau Regina Clara Im Hoff (1649?), Wien Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, MS. 18421.

SPEER 1683

[Speer, Daniel:] *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus ...* (1683). Faksimile-Ausgabe. Seeverlag, Konstanz 1923.

SPEER 1688

Speer, Daniel: *Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel 1688. Von den bekandten Dacianischen Simplicissimo (Daniel Georg Speer).* Vokalkompositionen und Tänze. Musicalisch-türckischer Eulen-Spiegel: Hudobný turecký Eulenspiegel zo XVII. storočia. Hrsg. von Alexander Móži, Ján Albrecht, Ľuba Ballová. Fontes Musicae in Slovacia II–VI). Opus, Bratislava 1971–1980.

SPEER 1697

Speer, Daniel: *Grundrichtiger Clavierunterricht (1697, 1687).* Hrsg. von Vladimír Godár. Music forum, Bratislava 1997.

STARCK 1689

Starck Virginal Book (1689) Compiled by Johann Wohlmuth. Johann Wohlmuth: Miserere (1696). Hrsg. von Ilona Ferenczi, Musicalia Danubiana 22. MTA Zenetudományi Intézet, Budapest 2008.

SZIRMAY-KECZER

Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer. Zbierka tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej. Hrsg. von Jozef Kresánek. Štátne hudobné vydavateľstvo, Praha–Bratislava 1967; ferner: die zweite erweiterte Ausgabe. *Fontes Musicae in Slovacia I.* Opus, Bratislava 1983.

TABULATURA ORGANOWA

Tabulatura Organowa Jana z Lublina (Tabulatura Johannis de Lublin). Faksimile-Ausgabe. Hrsg. von Krystyna Wilkowska-Chomińska. *Monumenta musicae in Polonia B/I.* Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Warszawa] 1964.

TABULATURA VIETORIS (ed. 1986)

Tabulatura Vietoris saeculi XVII. Hrsg. von Ilona Ferenczi, Marta Hulková. *Musicalia Danubiana* 5. Opus, Bratislava 1986. – CSAPODI 1973, K 88, 89.

UHROVSKÁ ZBIERKA 1730 (Sammlung von Uhrovec / Zayugróci gyűjtemény)

Uhrovská zbierka piesní a tancov z roku 1730 [Sammlung von Uhrovec; Lieder und Tänze aus dem Jahre 1730]. *Monumenta Musica Slovaca, Facsimile 1*, mit der Studie von Emanuel Muntág. *Matica slovenská, Martin* 1974.

VÁSÁRHELYI DALOSKÖNYV (ca. 1672)

Vásárhelyi daloskönyv. XVI–XVII. századi szerelmi és tréfás énekek [Vásárhelyi-Liederbuch. Liebes- und Scherzlieder aus dem 16.–17. Jahrhundert]. Hrsg. von Zoltán Ferenczi. *Régi Magyar Könyvtár 15.* Franklin-Társulat, Budapest 1899. – STOLL 2002, 96.

Literatur

ABELMANN 1946

Abelmann, Charlotte: *Der Codex Vietoris. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des ungarisch-tschechoslowakischen Grenzgebietes*. (PhD Diss., Schreibmaschinenmanuskript) Wien 1946.

ALTENBURG 1973

Altenburg, Detlef: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500 – 1800)*. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1973.

APEL 1962

Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik*. Leipzig 1962.

APEL 1967

—: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Bärenreiter Verlag, Kassel 1967.

APOR 1736

Apor Péter: *Metamorphosis Transylvaniae* (Faksimile-Ausgabe). Magyar Helikon, Budapest 1972.

BÄUMKER 1886–1911

Bäumker, Wilhelm: *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen 1–4*. Herder, Freiburg im Breisgau 1886–1911.

BALLOVÁ 1961

Ballová, Luba: K problematike tanečnej hudby na prelome 17. a 18. storočia, zachovanej na území Slovenska [Zur Problematik der Tanzmusik um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Slowakei]. *Hudobnovedné štúdie* 5 (1961), 142–196.

BALTAZÁROVÁ–BEREKOVÁ 2013

Baltazárová–Bereková, Aranka: Dve podoby spevníka Cantus Catholici zo 17. storočia [Zwei Versionen des Gesangbuches Cantus Catholici aus dem 17. Jahrhundert]. Diplomarbeit. Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava 2013.

BARTHA 1937

Bartha, Dénes von: Die neue musikwissenschaftliche Forschung in Ungarn. Ein Literaturbericht über das Jahrzehnt 1926–1936. *Archiv für Musikforschung* 2 (1937), 113–122.

BARTÓK 1924

Bartók Béla: *A magyar népdal*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1924.

BARTÓK 1925

—: *Das ungarische Volkslied*. Walter de Gruyter et Co., Berlin 1925.

BÓNIS 1957

Bónis Ferenc: A Vietórisz kódex szvit-táncai [Suitentänze des Kodex Vietoris]. In: *Zenetudományi Tanulmányok* 6, Budapest 1957, 265–336.

- BÓNIS 1964
—: Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Oponice). *Studia Musicologica* 6 (1964), 9–23.
- BÓNIS 1965
—: Vietórizs-kódex. In: *Zenei Lexikon* 3, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1965, 603–604.
- BRAUN 1981
Braun, Werner: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 4. Athenaion–Laaber-Verlag, Wiesbaden–Laaber 1981.
- BURLAS 1954
Burlas, Ladislav: Duchovná pieseň [Geistliche Lieder]. In: Burlas – Fišer – Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Musik in der Slowakei im 17. Jahrhundert]. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1954, 52–95, 209–344.
- ČAPLOVIČ 1972
Čaplovič, Ján: *Bibliografia tlači vydaných na Slovensku do roku 1700, diel 1*. [Bibliographie der Drucke, herausgegeben in der Slowakei bis zum Jahre 1700, Teil 1]. Matica slovenská, Martin 1972.
- CSAPODI 1973
Csapodi Csaba: *A »Magyar Codexek« elnevezésű gyűjtemény (K 31 – K 114)* [Die sogenannte »Ungarische Codices«-Sammlung (K 31 – K 114)]. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárának katalógusai. Catalogi Collectionis Manuscriptorum Bibliothecae Academiae Scientiarum Hungaricae 5. MTA Könyvtára, Budapest 1973.
- CSIKY 1903
Csiky János: Egy magyar lantkönyvről [Über ein ungarisches Lautenbuch]. *Pesti Hírlap* 1903. dec. 15, 9–10.
- CSIKY 1905
—: Régi magyar művészi zene [Alte ungarische Kunstmusik]. *Magyar Könyvszemle* 13 (1905), 116–133.
- CSOMASZ TÓTH 1958
Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai* [Die ungarischen Melodien des 16. Jahrhunderts]. Régi Magyar Dallamok Tára I. Akadémiai Kiadó, Budapest 1958.
- CSOMASZ TÓTH 1967
—: *A humanista metrikus dallamok Magyarországon* [Die humanistischen metrischen Melodien in Ungarn]. Akadémiai Kiadó, Budapest 1967.
- CSÖRSZ RUMEN 2009
Csörsz Rumén István: Ritka kertben: Egy közép-európai dallamcsalád [Selten im Garten: Eine mitteleuropäische Melodiefamilie]. In: *Folklór és zene*. Folklór a magyar művelődéstörténetben, 4. Hrsg. von Ágnes Szemerkenyi. Akadémiai kiadó, Budapest [2009], 105–139.
- DECKER 1982
Decker, Viliam: *Dejiny ručnej výroby papiera na Slovensku* [Geschichte des von Hand hergestellten Papiers in der Slowakei]. Matica slovenská, Martin 1982.

DEJINY 1996

Dejiny slovenskej hudby od najstaršich čias po súčasnosť. Hrsg. von Oskár Elschek. Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, ASCO Art & Science, Bratislava 1996. – In englischer Sprache siehe HISTORY

DOMOKOS M. 1975

Domokos Mária: Die Tänze der Barkóczy-Handschrift (18. Jh.). *Studia Musicologica* 17 (1975), 215–247.

DOMOKOS M. 1990

—: A 16–17. század magyar tánczenéje. In: *MZT 1990*, 473–522.

DOMOKOS P. P. 1978

Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században* [Instrumentale ungarische Tanzmusik im 18. Jahrhundert]. Akadémiai Kiadó, Budapest 1978.

DONINGTON 1973

Donington, Robert: *A Performer's Guide to Baroque Music*. Faber and Faber, London 1973.

EINEDER 1960

Eineder, Georg: *The Ancient Paper-Mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*. Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia VIII. Paper Publications Society, Hilversum 1960.

ELSCHEK 1965

Elschek, Oskár: Problem of Variation in 18th Century Slovak Folk Music Manuscripts. *Studia Musicologica* 7 (1965), 47–59.

ELSCHEK 1966

—: Oponická zbierka, jej štylová charakteristika a vzťah k slovenskej ľudovej hudobnej tradícii [Sammlung von Oponice, ihre stilistische Charakteristik und Beziehung zur slowakischen volksmusikalischen Tradition]. *Hudobnovedné štúdie* 7 (1966), 87–96.

FABÓ 1904

Fabó Bertalan: Régi magyar táncok [Alte ungarische Tänze]. *Budapesti Hírlap* 1904, Aug. 6, 1–3.

FABÓ 1908

—: *A magyar népdal zenei fejlődése* [Musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes]. Magyar Tudományos Akadémia, Budapest 1908.

FABÓ 1911

—: Az Esterházy tabulaturás könyv kora [Alter des Tabulaturbuches Esterházy]. *Magyar Könyvszemle* 19 (1911), 289–292.

FALVY 1957

Falvy Zoltán: A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény [Die Linussche Tanzsammlung aus dem 18. Jahrhundert]. In: *Zenatudományi Tanulmányok* 6, Budapest 1957, 407–443.

FALVY 1970

—: Speer: Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel. *Studia Musicologica* 12 (1970), 131–151.

FELLERER 1976

Geschichte der katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes. Band II. Vom Tridentinum bis zur Gegenwart. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Bärenreiter Verlag, Kassel etc. 1976.

FERENCZI 1983

Ferenczi Ilona: Clarinodarabok a Vietoris tabulatúrás könyvben [Clarinostücke in dem Tabulaturbuch Vietoris]. In: *Zenetudományi Dolgozatok* 1983, 111–121.

FERENCZI 1984a

—: A Vietoris tabulatúrás könyv kötéstáblája. *Magyar Zene* 25 (1984), 45–51.

FERENCZI 1984b

—: Einband des Tabulaturbuches Vietoris. *Studia Musicologica* 26 (1984), 295–303.

FERENCZI 1985

—: Vietórisz-kódex. In: *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon* [Brockhaus-Riemann Musiklexikon. Redigiert von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Die ungarische Ausgabe redigiert von Antal Boronkay]. 3. Zeneműkiadó Budapest [1985], 611.

FERENCZI 1990

—: Choreen des Vietoris Tabulaturbuches als Volkstänze. *Musicologica Slovaca* 16 (1990), 153–159.

FERENCZI 2000

—: Die Sätze eines ungarischen lutherischen Graduals im handschriftlichen slowakischen Cantus Catholici (17. Jahrhundert). In: *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei*. Hrsg. von Ladislav Kačic. Slavistický kabinet, Bratislava 2000, 265–273.

FERENCZI 2009

—: »Kicsoda hengeríti el nekünk a követ?« – Ami egy huszonöt évvel ezelőtti előadásból kimaradt [»Wer wälzet uns den Stein?« – Was aus einem Vortrag vor fünfundzwanzig Jahren ausblieb]. *Magyar Zene* 47 (2009), 55–60.

FERENCZI 2010

—: »Kicsoda hengeríti el nekünk a követ?« Ami egy huszonöt évvel ezelőtti előadásból kimaradt. – Gondok a negyedszázados szlovák-magyar zenei együttműködésben [»Wer wälzet uns den Stein?« Was aus einem Vortrag vor fünfundzwanzig Jahren ausblieb. – Sorgen in der slowakisch-ungarischen Zusammenarbeit im letzten Vierteljahrhundert]. *Magyar Sion Új folyam* IV (XLVI.), Esztergom–Pozsony (Bratislava) 2010, 243–248.

FERENCZI 2013a

—: »Wer wälzet uns den Stein?« Problémy slovensko-maďarskej spolupráce v oblasti hudobnohistorického výskumu. *Slovenská hudba* 39 (2013), 317–322.

FERENCZI 2013b

—: Die Umformung der slowakischen Kirchenlieder im Laufe der Arbeiten am Tabulaturbuch Vietoris. In: *Musicologica Istropolitana* 10–11 (2013), 415–423.

FERENCZI–HULKOVÁ 1980

Ferenczi Ilona – Hulková, Marta: Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus Ľubica (17. Jh.). *Studia Musicologica* 22 (1980), 345–396.

FIŠER 1954

Fišer, Ján: Vietorisov kódex. In: Burlas – Fišer – Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Musik in der Slowakei in dem 17. Jahrhundert]. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 1954, 23–51, 157–208.

GAJDOŠ 1969

Gajdoš, Vševlad: Dva hudobné zborníky zo 17. storočia [Zwei Musiksammlungen aus dem 17. Jahrhundert]. *Musicologica Slovaca* 1 (1969), Nr. 2, 297–313.

GOMBOSI 1931

Gombosi Otto: Ungaresca. In: *Zenei Lexikon* II, Kiadó Győző Andor, Budapest 1931, 635–637.

HISTORY 2003

A History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present. Hrsg. von Oskár Elschek. VEDA Publisher of the Slovak Academy of Sciences, Institute of Musicology of Slovak Academy of Sciences, Bratislava 2003.

HŁAWICZKA 1963

Hławiczka, Karol: Polska Proportio. *Muzyka* 8 (1963), Nr. 1–2, 39–59.

HUDEC 1949

Hudec, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* [Entwicklung der Musikkultur in der Slowakei]. Slovenská akadémia vied a umení, Bratislava 1949.

HULKOVÁ 1985

Hulková, Marta: Vietorisova tabulatúra – zdroj nových poznatkov [Tabulatura Vietoris – Fundgrube neuer Kenntnisse]. *Hudobný život* 17 (1985), Nr. 18, 5.

HULKOVÁ 1988a

—: Ľubický spevník [Das Leibitzer Gesangbuch]. *Musicologica Slovaca* 12 (1988), 11–134.

HULKOVÁ 1988b

—: Vietorisova tabulatúra vo svetle nových výskumov [Tabulatura Vietoris im Licht neuer Forschungen]. In: *Sborník Společnosti pro starou hudbu při ČHS*. Česká hudební společnost, Praha 1988, 149–159.

HULKOVÁ 2002

—: Duchovné piesne vo Vietorisovej tabulatúre a v spevníku Cantus Catholici (1655) [Geistliche Lieder in der Tabulatura Vietoris und im Gesangbuch Cantus Catholici (1655)]. In: *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe*. Hrsg. von Ladislav Kačic. Slavistický kabinet SAV, Bratislava 2002, 141 – 153.

HULKOVÁ 2008

—: Vplyv Cithary Sanctorum na rukopisné spevníky v 17. storočí [Einfluss von Cithara Sanctorum auf die handschriftlichen Gesangbücher im 17. Jahrhundert]. In: *Cithara Sanctorum 1636–2006*. Hrsg. von Miloš Kovačka, Miroslav Dudok. Slovenská národná knižnica, Martin 2008, 154–166.

HULKOVÁ 2015

—: Jazykové podoby textov a hudba v domácich hymnologických prameňoch zo 17. storočia [Die sprachliche Formen der Texte und Musik in den heimischen hymnologischen Quellen aus dem 17. Jahrhundert]. In: *Prirodzený vývin jazyka a jazykové kontakty*. Hrsg. von Katarína Balleková. Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV, Bratislava 2015, 240–252.

KIRÁLY 2005

Király Péter: Hoftrompeter in Ungarn im 16.–17. Jahrhundert. *Studia Musicologica* 46 (2005), 1–19.

KIRÁLY–PAPP Á. 1998

Király, Peter – Papp, Ágnes: Ungarn III. Von 1526 bis 1700. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil 9. Bärenreiter Verlag, Kassel etc. [1998], Sp. 1127–1135.

KOCH 1998

Koch, Klaus-Peter: Konkordanzen zu osteuropäischen Melodien aus ungarländischen Codices zwischen 1600 und 1750. In: *Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*. Hrsg. von Peter Andraschke, Edelgard Spaude. Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 1998, 237–252.

KOCH 1999

—: Kelet-európai dallamok konkordanciái 1600–1750 közötti magyarországi kódexekben [Konkordanzen zu osteuropäischen Melodien aus ungarischen Kodexen zwischen 1600 und 1750]. *Magyar Zene* 37 (1999), 299–308.

KODÁLY 1937

Kodály Zoltán: *A magyar népzene* [Die ungarische Volksmusik]. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest [1937].

KODÁLY 1952

—: Magyar táncok 1729-ből [Ungarische Tänze von 1729]. *Új Zenei Szemle* III (1952), 6, 1–5; ferner in: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. II. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc [Rückblick. Gesammelte Schriften, Reden, Äußerungen. II. Hrsg. und mit bibliographischen Anmerkungen versehen von Ferenc Bónis]. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1964, 274–281.

KODÁLY 1958

—: *Die ungarische Volksmusik*. Corvina, Budapest 1958.

KODÁLY–BARTHA 1943

Kodály, Zoltán – Bartha, Dénes: *Die ungarische Musik*. Danubia, Budapest–Leipzig–Milano [1943].

KOVÁCS 1999

Kovács, Gábor: *Barokk táncok* [Barock-Tänze]. Garabonciás Könyvkiadó, Budapest 1999.

KRAJČOVIČ–ŽIGO 2006

Krajčovič, Rudolf – Žigo, Pavol: *Dejiny spisovnej slovenčiny* [Geschichte der slowakischen Schriftsprache]. 2. Auflage. Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava 2006.

KRESÁNEK 1951

Kresánek, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* [Slowakische Volkslieder vom musikalischen Standpunkt aus]. Slovenská akadémia vied a umení, Bratislava 1951. 2. Auflage: Národné hudobné centrum, Bratislava 1997.

KRESÁNEK 1959

—: Historické korene hajdúskeho tanca [Geschichtliche Wurzeln des Heiduckentanzes]. *Hudobnovedné štúdie* 3 (1959), 136–152.

- KRESÁNEK 1964
—: Die Sammlung von Szirmay-Keczer. *Studia Musicologica* 6 (1964), 39–66.
- LEGÁNY 1980
Legány Dezső: Hungary I. Art music. 2. 16th and 17th centuries. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 8. Edited by Stanley Sadie. Macmillan, London [1980], 795–796; ferner LEGÁNY 2001.
- LEGÁNY 2001
—: Hungary I. Art music. 2. 16th and 17th centuries. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 11. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Macmillan, London [2001], 849–850.
- LELKES 1992
Lelkes György: *Magyar helynév-azonosító szótár* [Ungarisches Wörterbuch für Identifizierung von Ortsnamen]. Balassi Kiadó, Budapest 1992.
- MAJTÁN 1972
Majtán, Milan: *Názvy obcí na Slovensku za ostatných dvesto rokov* [Ortsnamen der Slowakei in den letzten zweihundert Jahren]. Slovenská akadémia vied, Bratislava 1972. 2. Auflage: Veda, Bratislava 1998.
- MARTIN 1974
Martin György: *Ungarische Volkstänze*. Corvina, Budapest 1974.
- MARTIN 2000
—: *Énekes körtáncok* [Gesungene Reigentänze]. Planétás Kiadó, Budapest 2000.
- MERÉNYI–BUBICS 1895
Merényi, Lajos – Bubics, Zsigmond: *Herczeg Esterházy Pál nádor (1635–1713)* [Der Palatin Herzog Pál Esterházy]. Magyar Történelmi Társulat kiadása, Budapest 1895.
- MERIAN 1927
Merian, Wilhelm: *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*. Breitkopf und Härtel, Leipzig 1927.
- MEYER 1934
Meyer, Ernst Hermann: *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa*. Bärenreiter Verlag, Kassel 1934.
- MNT (CMPH) III/A
A Magyar Népzene Tára. Corpus musicae popularis Hungaricae III/A. Lakodalom [Hochzeit]. Redigiert von Béla Bartók und Zoltán Kodály, Hrsg. von Lajos Kiss. Akadémiai Kiadó, Budapest 1955.
- MOKRÝ 1957
Mokrý, Ladislav: *Pestrý sborník. Levočská tabulatúrna kniha z konca 17. storočia* [Bunte Sammlung. Ein Leutschauer Tabulaturbuch aus dem Ende des 17. Jahrhunderts]. *Hudobno-vedné štúdie* 2 (1957), 106–166.
- MOLNÁR–KERN 1927
Molnár Imre – Kern Aurél: *Dalokert* [Liedgarten]. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1927.

- MÓŽI 1975
Móži, Alexander: Daniel Speers Werke, Ungarischer Simplicissimus und Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel. *Studia Musicologica* 17 (1975), 167–213.
- MÓŽI 1977
—: *Szlovák-magyar zenei kapcsolatok. Slovensko-Mad'arské hudobné vzťahy* [Slowakisch-ungarische musikalische Beziehungen]. Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Bratislava 1977.
- MÓŽI 1978
—: Heyduck Dances from the Ugróc Manuscript Collection. *Studia Musicologica* 20 (1978), 75–123.
- MZT 1990
Magyarország zenei története II. 1541–1686. Redigiert von Bárdos Kornél. Akadémiai Kiadó, Budapest 1990.
- NAGY 1865
Nagy Iván: *Magyarország családai czimerekkel és nemzékrendi táblákkal* [Die ungarischen Familien mit Wappen und Geschlechtstafeln], XI–XII. Ráth Mór, Pest 1865.
- NÉMETH 1942
Németh Sámuel: Wietoris Jonathan, a soproni ev. líceum rektora [Jonathan Wietoris, Rektor des Ödenburger evangelischen Lyceums]. *Soproni Szemle* 6 (1942), 300–303.
- NTKL 2001
Néptánc kislexikon. 2. átdolgozott kiadás [Volkstanz-Kleinlexikon. 2. bearbeitete Ausgabe]. Redigiert von Gyula Pálffy. Planétás Kiadó, [Budapest] 2001.
- PAPP Á. 2005
Papp Ágnes: Orgeltabulaturen des 17. Jahrhunderts aus Ungarn: Intavolierung, Reduktion, Notationsarten. *Studia Musicologica* 46 (2005), 441–469.
- PAPP G. 1970
Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai* [Gesungene Weisen des 17. Jahrhunderts]. Régi Magyar Dallamok Tára II. Akadémiai Kiadó, Budapest 1970.
- PAYR 1911
Anonymus [Payr Sándor]: *Soproni zenei történeti emlékek* [Musikgeschichtliche Denkmäler Soprons]. „Petőfi” Könyvnyomda R.-T. Sopron 1911.
- PINCHERLE 1958
Pincherle, Marc: On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th and 18th Century Music. *Musical Quarterly* 44 (1958), 145–166.
- PÓSTÉNYI 1934
Pósthényi, Ján: Sbíerka nápevov slovenských ľudových piesní z roku 1625 ...? [Melodiesammlung der slowakischen Volkslieder aus dem Jahre 1625 ...?]. *Kultúra* VI (1934), 219–222.
- RÉTHEI PRIKKEL 1924
Réthei Prikkel Marián: *A magyarság táncjai* [Tänze des Ungartums]. Studium, Budapest 1924.
- RICHTER 1999
Richter Pál: Kvint- és oktávpárhuzamok a 17. századi orgonakíséretes kéziratokban. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1999*. MTA Zenetudományi Intézete Budapest [1999], 239–256.

RICHTER 2001

—: Quint- und Oktavparallelen in Handschriften des 17. Jahrhunderts mit Orgelbegleitung. *Ars Organi* 49 (2001), März, 19–26.

RIEDEL 1960

Riedel, Friedrich Wilhelm: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Bärenreiter Verlag, Kassel etc. 1960.

RMKT XVII/3

Szerelmi és lakodalmi versek [Liebes- und Hochzeitsgedichte]. Redigiert von Béla Stoll. Régi Magyar Költők Tára XVII. század 3. Akadémiai Kiadó, Budapest 1961.

RMNY 1971, 2000

Régi Magyarországi Nyomtatványok [Alte ungarische Druckwerke] 1. 1473–1600; 3. 1636–1655. Akadémiai Kiadó, Budapest 1971, 2000.

RUŠČIN 1999

Ruščin, Peter: Rukopisná podoba Cantus Catholici [Handschriftliche Gestalt des Cantus Catholici]. *Slovenská hudba* 25 (1999), 201–250.

RUŠČIN 2000a

—: Die Beziehungen zwischen Cithara Sanctorum und Cantus Catholici. In: *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei*. Hrsg. von Ladislav Kačic. Slavistický kabinet SAV, Bratislava 2000, 275–284.

RUŠČIN 2000b

—: K otázke vzájomných vplyvov reformačnej a katolíckej duchovnej piesne na Slovensku v 17. storočí [Zur Frage der gegenseitigen Einflüsse des reformatorischen und katholischen Kirchenliedes in der Slowakei des 17. Jahrhunderts]. *Musicologica Slovaca* 20–21 (2000), 13–65.

RUŠČIN 2010

—: Duchovné piesne vo Vietorisovej tabulatúre [Kirchenlieder im Tabulaturbuch Vietoris]. In: *De Musica*. Hrsg. von Peter Ruščin, Irena Medňanská. Prešovská univerzita, Prešov 2010, 57–96.

RUŠČIN 2012

—: *Cantus Catholici a tradícia duchovného spevu na Slovensku* [Cantus Catholici und die Tradition des geistlichen Gesanges in der Slowakei]. Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava 2012.

RYBARIČ 1966

Rybarič, Richard: Z problematiky „Oponickej” zbierky piesní a tancov (1730) [Zur Problematik der „Oponicer” Lieder- und Tanzsammlung (1730)]. *Hudobnovedné štúdie* 7 (1966), 49–86.

RYBARIČ 1980

—: Czechoslovakia I. Art music 2. Slovakia. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 5. Edited by Stanley Sadie. Macmillan, London [1980], 125–127; ferner RYBARIČ 2001.

RYBARIČ 1982

—: *Vývoj európskeho notopisu* [Entwicklung der europäischen Notenschrift]. Opus, Bratislava 1982.

- RYBARIČ 1984
—: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.* [Geschichte der Musikkultur in der Slowakei I.]. Opus, Bratislava 1984.
- RYBARIČ 2001
—: Slovakia I. Art music 2. 1526–1760. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 23. Second Edition. Edited by Stanley Sadie. Macmillan, London [2001]. 513.
- SACHS 1937
Sachs, Curt: *World History of the Dance*. W. W. Norton & Company, New York, London 1937.
- SALTUS POLONICI
Saltus polonici. Polonoises. Lengjel Tántzok z I polowy XVIII wieku [Polnische Tänze aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts]. Hrsg. von Zofia Stęszewska. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Kraków 1970].
- SCHIERNING 1961
Schierning, Lydia: *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Bärenreiter Verlag, Kassel 1961.
- SCHNEIDER 1918/1919
Schneider, Max: Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 17. und 16. Jahrhunderts. *Archiv für Musikwissenschaft* 1 (1918/1919), 205–234.
- SCHÜNEMANN 1935
Schünemann, Georg: Sonaten und Feldstücke der Hoftrompeter. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (1935), 147–170.
- SEBŐK 1997
Sebők László: *Határokentúli magyar helynévszótár* [Ungarisches Wörterbuch für Ortsnamen jenseits der Grenzen]. Teleki László Alapítvány, Budapest 1997.
- SEPRŐDI 1908
Seprődi János: A magyar népdal zenei fejlődése [Musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes]. *Erdélyi Múzeum* 25 (1908), 293–327, 349–367; ferner in: SEPRŐDI 1974, 82–142.
- SEPRŐDI 1909
—: *A Kájoni-kódex irodalom- s zenetörténeti adalékai* [Literatur- und musikwissenschaftliche Angaben zum Codex Kájoni]. *Irodalomtörténeti Közlemények* 19 (1909), 129–146, 282–301, 385–424; ferner in: SEPRŐDI 1974, 187–252.
- SEPRŐDI 1974
Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése [Ausgewählte Schriften über die Musik und die Volksmusik-Sammlung von János Seprődi]. Hrsg. von István Almási, András Benkő, István Lakatos. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1974.
- SKLADANÁ 2000
Skladaná, Jana: Die Sprache der slowakischen Katholiken und Protestanten im 16.–18. Jahrhundert. In: *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei*. Hrsg. von Ladislav Kačic. Slavistický kabinet SAV, Bratislava 2000, 157–164.

STĘSZEWSKA 1966

Stęszewska, Zofia: Konkordancje „polskich” melodii tanecznych w źródłach XVI do XVIII wieku [Konkordanzen „polnischer” Tanzmelodien vom 16. bis zum 18. Jahrhundert]. *Muzyka* 11/2 (41) (1966), 94–105, 153–154.

STOLL 2002

A magyar kézíratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840). Összeállította Stoll Béla. Második, javított és bővített kiadás [Bibliographie der ungarischen handschriftlichen Gesangbücher und Gedichtsammlungen (1565–1840). Zusammengestellt von Béla Stoll. Zweite, verbesserte und erweiterte Ausgabe]. Balassi Kiadó, Budapest 2002.

SZABOLCSI 1925–1926

Szabolcsi, Benedikt: Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte III. Die Virginalmusik des 17. Jahrhunderts. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925–26), 140–145.

SZABOLCSI 1927

Szabolcsi Bence: Daloskert (Molnár–Kern daloskönyvének bírálata.) [Liedgarten (Kritik des Liederbuches von Molnár–Kern.)]. *Zenei Szemle* 11 (1927), VI–VIII, 204–208.

SZABOLCSI 1928

—: A XVII. század magyar főúri zenéje [Musik des ungarischen Magnaten im 17. Jahrhundert]. *Budapesti Szemle* 1928, Nr. 602, 603, 604, 104–126, 261–268, 385–422; ferner in: SZABOLCSI 1959, 209–280.

SZABOLCSI 1931

—: Virginalzene [Virginalmusik]. In: *Zenei Lexikon* II, Kiadó Győző Andor, Budapest 1931, 668–669.

SZABOLCSI 1950

—: *A XVII. század magyar világi dallamai* [Ungarische weltliche Melodien des 17. Jahrhunderts]. Akadémiai Kiadó, Budapest 1950; ferner in: SZABOLCSI 1959, 281–372.

SZABOLCSI 1952

—: Adatok a XVI–XVII. század magyar irodalom- és zenetörténetéhez [Angaben zur ungarischen Literatur- und Musikgeschichte des 16.–17. Jahrhunderts]. *Új Zenei Szemle* 3 (1952), 3, 11–13.

SZABOLCSI 1954a

—: *Népzene és történelem* [Volksmusik und Geschichte], Akadémiai Kiadó, Budapest 1954.

SZABOLCSI 1954b

—: A lőcsei tabulaturás könyvről [Über das Tabulaturbuch von Leutschau]. *Új Zenei Szemle* 5 (1954), 2, 17–119.

SZABOLCSI 1959

—: *A magyar zene évszázadai* I. [Jahrhunderte der ungarischen Musik I.] Zeneműkiadó, Budapest 1959.

SZABOLCSI 1964

—: Die Handschrift von Appony (Oponice). *Studia Musicologica* 6 (1964), 3–7.

SZABOLCSI 1965

—: *Geschichte der ungarischen Musik*. 2. Auflage, Corvina Kiadó, Budapest 1965.

SZABOLCSI 1966

—: Ungarn III. Das 17. Jahrhundert. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 13. Hrsg. von Fridrich Blume. Bärenreiter Verlag, Kassel 1966, Sp. 1071–1073.

SZABOLCSI 1970

—: *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*. Musicologia Hungarica 4. Akadémiai Kiadó, Budapest 1970.

SZABOLCSI 1979

—: *A magyar zenetörténet kézikönyve* [auf deutsch s. SZABOLCSI 1965]. Harmadik revideált-átdolgozott kiadás [Dritte revidierte umgearbeitete Ausgabe]. Zeneműkiadó, Budapest 1979.

SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY 1979

Szendrei Janka – Dobszay László – Rajeczky Benjamin: *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben* [Ungarische Melodien aus dem 16.–17. Jahrhundert im Gedächtnis des Volkes]. Akadémiai Kiadó, Budapest 1979.

SZTANKÓ 1927

Sztankó Béla: A lőcsei tabulaturás könyv choreái [Choreas des Leutschauer Tabulaturbuches]. *Zenei Szemle* 11 (1927), VI–VIII, 166–172.

TAŃCE POLSKIE 1

Tańce polskie z Vietoris-Kodex [Polnische Tänze aus dem Codex Vietoris]. Hrsg. von Zofia i Jan Sześzewscy. Źródła do historii muzyki polskiej 1. Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Krakow [1960].

TAŃCE POLSKIE 2

Tańce polskie z tabulatur lutniowych [Polnische Tänze aus Lautentabulaturen] I, II. Hrsg. von Zofia Sześzewska. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Krakow 1962, 1966].

TAŃCE POLSKIE 3

Tańce polskie ze zbioru Anny Szirmay-Keczer [Polnische Tänze aus der Sammlung Anna Szirmay-Keczer]. Hrsg. von Karol Hławiczka. Polskie Wydawnictwo Muzyczne [Krakow 1963].

TERRAYOVÁ 1969

Terrayová, Mária Jana: K proveniencii Zborníka Eleonóry Susanny Lányi z roku 1729 [Zur Provenienz der Sammlung von Eleonora Susanna Lányi aus dem Jahre 1729]. *Musicologica Slovaca* 1 (1969), 123–130.

TRANOVSKÝ 1935

Tranovszky, György: *Cithara Sanctorum. Régi és új egyházi énekek, amelyeket a keresztyén egyház az év ünnepnapjain és emlékünnepein ... használ s amelyeket egykor összegyűjtött és kiadott. Fordította Vietórisz József* [Cithara Sanctorum. Alte und neue geistliche Gesänge, welche von der christlichen Kirche bei den Jahresfesten und Gedenktagen ... verwendet und einst zusammengesammelt und herausgegeben. Übersetzt von József Vietórisz]. Magyar Luther-Társaság, Budapest 1935.

URBANCOVÁ 1999

Urbanová, Hana: Hlásnické piesne – historický žáner v ústnej tradícii [Nachtwächterlieder – historisches Genre in mündlicher Tradition]. *Slovenská hudba* 25 (1999), 115–148.

ZAVARSKÝ 1966

Zavarský, Ernest: Tschechoslowakei C. Die Musik in der Slowakei. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 13. Hrsg. von Fridrich Blume. Bärenreiter Verlag, Kassel 1966, Sp. 909–915.

ŽIGO 2007

Žigo, Pavol: Vietorisova tabulatúra – zdroj poznávania jazyka v predpisovnom období slovenčiny [Das Tabulaturbuch Vietoris – eine Quelle für das Erkennen der slowakischen Sprache in der vorschriftsprachlichen Periode]. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I.* Hrsg. von Marta Hulková. Stimul, Bratislava 2007, 147–155.

Faksimiles

Raro doctus Eril qui semper
otiam querit

F.F.

Estherházy József nádor emlékeztetője
(L. Szabó: A magyar népköltés 9. kötet)



Egész terjedelmében fényszer-
módlatot készített róla a
hg. Esterházy család (183/185.
kötet) írtatásában.
Pp. 1935 május 15.

F. Szabó

1. A signum unus factus ex omni
T. vale signum unum factus unum et compe
Vale medium factum et unum unum
T. vale signum unum factum et unum
T. vale signum unum factum et unum
T. vale signum unum factum et unum
T. vale signum unum factum et unum
T. vale signum unum factum et unum
T. vale signum unum factum et unum

M. J. Szabó
M. J. Szabó
M. J. Szabó



Zeichenerklärung, f. 1r

364 A	Teny meg szíveskedjél	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>
	Bumel refine	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>
	Ökös miseria	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>
	Soham moffen	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>	<p>gabb gbb gbb gbb gbb gbb</p>

Handwritten musical notation on a manuscript page, featuring various staves with notes, clefs, and rhythmic markings. The notation is written in a cursive style, characteristic of historical musical manuscripts. The page is numbered '9' in the top right corner.

The manuscript consists of several systems of notation. Each system typically begins with a clef (treble or alto) and a key signature (one sharp, F#). The notes are written in a cursive hand, often with stems and beams. Some systems include rhythmic values such as 'c' (crotchet), 'd' (dotted crotchet), and 'g' (minim). There are also some larger, more decorative notes or symbols interspersed throughout the piece.

The page is divided into two main sections by a vertical line down the center. The left section contains several staves of music, while the right section contains a few more staves, including what appears to be a concluding cadence or a final measure.

1. ergänzende Schreibart, f. 8v-9r

Libia mia 3 tas by abtsb 3 ergak
Cormio 4 " 3 ge ge ag ch 3

ergak ge agabgi apq abtsb 3 ergak
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Corant a sep 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
M. 2. 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

17ge 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
nga b8 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

Fortuno aaa aa ba 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
cristiana: 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

NB 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3
3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

40r

Hagnal 3 11g abc de d'x d'x yq

AB. 24g d'c d'c d'x d'x yq

Prop: 3 11g d'c d'c d'x d'x yq

40v

Segunz Chorec.

ag 11g abc d'c d'x d'x yq

yc 11g d'c d'c d'x d'x yq

cc 11g abc d'c d'x d'x yq

cc 11g d'c d'c d'x d'x yq

Titelblatt von Choreas und Hagnal (Tagweis-) Tanz, f. 40v-41r

Corea
 Sponsa.
 3
 2

Prop.
 3
 2

10
 Pregmanij
 3
 2

17
 Logotho manij
 3
 2

Stem Flobucky
 3
 2

Proportio.
 3
 2

gnesqseq
 GRA
 3
 2

gabte
 qgc
 3
 2

gabte
 qgc
 3
 2

aga
 qg
 3
 2

aga
 qg
 3
 2

aga
 qg
 3
 2

gabte
 qgc
 3
 2

gabte
 qgc
 3
 2

gabte
 qgc
 3
 2

aga
 qg
 3
 2

aga
 qg
 3
 2

aga
 qg
 3
 2

gabte
 qgc
 3
 2

gabte
 qgc
 3
 2

gabte
 qgc
 3
 2

aga
 qg
 3
 2

aga
 qg
 3
 2

aga
 qg
 3
 2

48/6
 1. *Sahia Napreco*
 2. *garni-set luchs*
 3. *Sahia. Lolo.*
 4. *Drop.*
 5. *Sahia. Byjsla*
 6. *Syemecka. Dogoje.*
 7. *Sahia. Nenada*
 8. *x robyla Peni. P.*

48/6
 1. *Sahia Napreco*
 2. *garni-set luchs*
 3. *Sahia. Lolo.*
 4. *Drop.*
 5. *Sahia. Byjsla*
 6. *Syemecka. Dogoje.*
 7. *Sahia. Nenada*
 8. *x robyla Peni. P.*

48/6
 1. *Sahia Napreco*
 2. *garni-set luchs*
 3. *Sahia. Lolo.*
 4. *Drop.*
 5. *Sahia. Byjsla*
 6. *Syemecka. Dogoje.*
 7. *Sahia. Nenada*
 8. *x robyla Peni. P.*

149/6

Schia. Namognu
Schia. gouogdem.

Schia.

Schia. Hunga:

Prop:

Ganup's
moga.

3 2
3 2
3 2
3 2

3 2
3 2
3 2
3 2

3 2
3 2
3 2
3 2

3 2
3 2
3 2
3 2

3 2
3 2
3 2
3 2

ae aa agr aa
aa aa aa aa

ba aa
aa aa
aa aa
aa aa

aa aa
aa aa
aa aa
aa aa

ee aa
aa aa
aa aa
aa aa

ee aa
aa aa
aa aa
aa aa

ae aa agr aa
aa aa aa aa

ba aa
aa aa
aa aa
aa aa

aa aa
aa aa
aa aa
aa aa

ee aa
aa aa
aa aa
aa aa

ee aa
aa aa
aa aa
aa aa

<p>53/4 Sua. 10 no. + agr eee at a</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>
<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>	<p>agr AAA de pa pa</p>

<p>72/16</p> <p>Wesle Wesleka.</p>	<p>Wesle Wesleka.</p>	<p>Wesle. 12.</p>	<p>Wesle. 12.</p>
		<p>Wesle. 12.</p>	<p>Wesle. 12.</p>

Weihnachtsesänge mit Trompete, f. 72v-73r

Surrexit
Chris, sodia.

Radugme
je mlysc:

Tretuho
dne z. qy

Wital get
tegtu smy:

Wkoryse
nemu ery:

Handwritten musical notation for the first system on page 82v.

Handwritten musical notation for the second system on page 83.

Handwritten musical notation for the third system on page 83.

Handwritten musical notation for the fourth system on page 83.

Handwritten musical notation for the fifth system on page 83.

Handwritten musical notation for the sixth system on page 83.

Handwritten musical notation for the seventh system on page 83.

Handwritten musical score on two pages, f. 95v-96r, featuring a Liniensystem (line system) for notation. The score is written in a historical style, likely from the 16th or 17th century, and includes Latin lyrics.

Page 95v (left):

- Two staves of music.
- Lyrics: *Salpodyne mŕechmaŕuci. r.*
- Lyrics: *Erŕyŕte Enebe pŕolany. r.*
- Lyrics: *Alto modo*
- Lyrics: *Soprodij:*
- Lyrics: *Erŕyŕte Enebe: r.*
- Lyrics: *Et interru.*
- Lyrics: *Anapemij hu.*
- Lyrics: *dyt fidem:*

Page 96r (right):

- Two staves of music.
- Lyrics: *Erŕyŕte Enebe pŕolany. r.*
- Lyrics: *Alto modo*
- Lyrics: *Soprodij:*
- Lyrics: *Erŕyŕte Enebe: r.*
- Lyrics: *Et interru.*
- Lyrics: *Anapemij hu.*
- Lyrics: *dyt fidem:*

Gesänge auf dem Liniensystem, f. 95v-96r

Stole
mofe m'p'eb:
f# #
f# c# e# g#
f# c# e# g#
f# c# e# g#

f# #
f# #
f# #
f# #
f#

Witeg m'ly
g'elw' En'ice.
f# #
f# #
f#

es
Ad

~~Stole~~
delgab ca gabag'el'edga en'bn
f# #
f# #
f#

gabag'el'edga en'bn
f# #
f# #
f#

f# #
f# #
f# #
f# #
f#

f# #
f# #
f# #
f# #
f#

es
Ad
f# #
f# #
f#

delgab ca gabag'el'edga en'bn
f# #
f# #
f#

117b

Pracambulum.
Ere C.

$\#$ Ese $\#$ gae $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab
 $\#$ Ese $\#$ gae $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab
 $\#$ Ese $\#$ gae $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab

Schud.
Ere G.

$\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab
 $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab
 $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab

Schud.
Ere A.

$\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab
 $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab
 $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab $\#$ gae $\#$ gab

118

$\#$ Ese $\#$ Ses $\#$ gab $\#$ Ses
 $\#$ Ese $\#$ Ses $\#$ gab $\#$ Ses
 $\#$ Ese $\#$ Ses $\#$ gab $\#$ Ses

$\#$ Ese $\#$ Ses $\#$ gab $\#$ Ses
 $\#$ Ese $\#$ Ses $\#$ gab $\#$ Ses
 $\#$ Ese $\#$ Ses $\#$ gab $\#$ Ses

$\#$ Ese $\#$ Ses $\#$ gab $\#$ Ses
 $\#$ Ese $\#$ Ses $\#$ gab $\#$ Ses
 $\#$ Ese $\#$ Ses $\#$ gab $\#$ Ses

123

Pracambulum, f. 117v-118r

Litania. 555
OE Nomine Jesu. GG

Solia. ac 5
Beata Virgi. 5
z.

Cañencia OE A
Redona de hpd. a
A
E
E

abtagRED gaen R
A
D

OE G:
Redebag cd ar d
D
D

Jabagmedec 19 ds g
G:
C



Handwritten musical notation on a manuscript page, featuring complex rhythmic patterns and a central title.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADEMIA
KÖNYVTÁRA

Handwritten musical notation on a manuscript page, featuring complex rhythmic patterns and a central title.

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADEMIA
KÖNYVTÁRA

Tabulatúra Victoris II, f. 3v-4r

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

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

Tabulatura Victoris II, f. 7v [= 8v] + 9r

Kedo Dromaly kamen a. 6. Zm: Hamv. zc 6

6

6

3 4 3

6 6

6

NB Surrepit zc

6

12

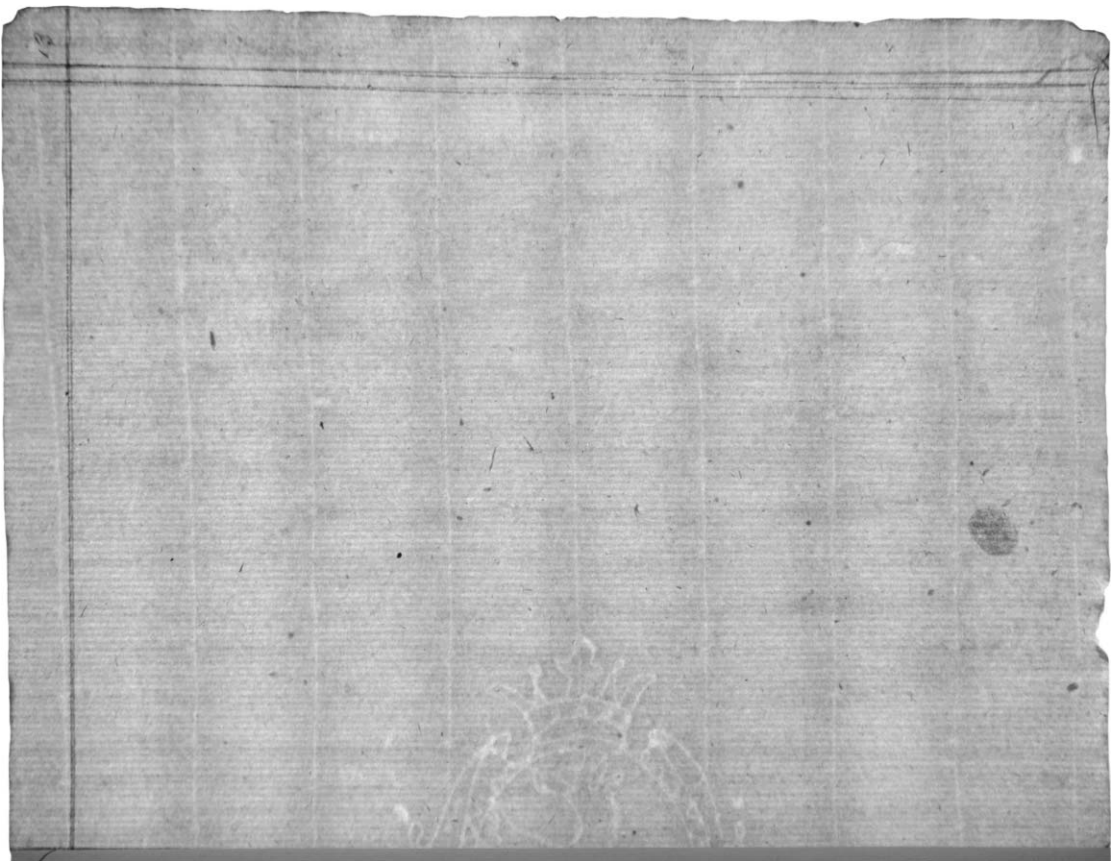
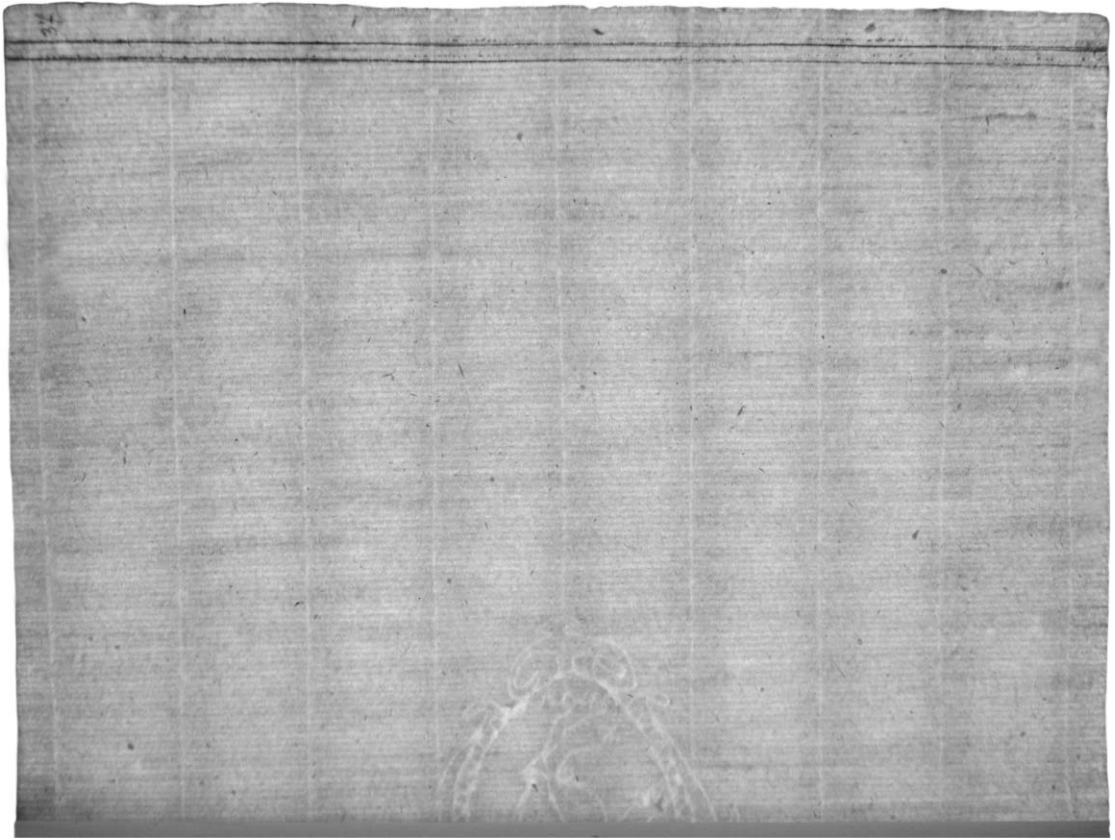
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADEMIA KÖNYVTÁRA

Proc

Tabulatura Victoris II, f. 12r

5
Lorenz hinc D. Episcopus Romani Imperij Princeps
D. Paulo Esterházy de Galantha Legatus S. C. S.
in Regno Romani Imperij Palatinus h. d. C. m.
xv. Aug. v. Chr. i. G. m. s. C. m. d. l. x. C.
D. 7. 11. et Johannes Comenius h. d. C. m. d. l. x. C.
Actus Regis in. primo Cap. Cantuar.

Anschrift von Palatin Pál Esterházy, f. 59r



Wasserzeichen, f. 13 + 37

Tabulatura Vietoris – Transkriptionen

Notae Hungariae Variiae

Terÿ megh már bujdossasidbul

f. 3v-4r

[1]

Musical notation for the first system, measures 1-6. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final half note on a whole rest.

Musical notation for the second system, measures 7-13. Measure 7 starts with a repeat sign. Measure 10 contains a double bar line with repeat dots on both sides. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a half note on a whole rest.

Musical notation for the third system, measures 14-19. Measure 14 starts with a repeat sign. Measure 17 contains a double bar line with repeat dots on both sides. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a half note on a whole rest.

Musical notation for the fourth system, measures 20-26. Measure 20 starts with a repeat sign. Measure 23 contains a double bar line with repeat dots on both sides. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a half note on a whole rest.

Bum el felejtéssére

[2]

Musical notation for the first system, measures 1-6. The piece is in 3/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of quarter and eighth notes, with a final half note on a whole rest.

Musical notation for the second system, measures 7-12. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a half note on a whole rest.

Musical notation for the third system, measures 13-18. Measure 13 starts with a repeat sign. Measure 15 contains a double bar line with repeat dots on both sides. The melody continues with quarter and eighth notes, ending with a half note on a whole rest.

O kedves fülemiléczke

[3]

¹⁰

Sokan szólnak most én reám

[4]

f. 4v-5r Két feir hattyrul veszek énis most példát

[5]

⁹

Egö lánghban forogh szivem

[6]

8

15

Mint sir az Feir Hattyu

[7]

11

18

Széllél az sok vitéz

f. 5v-6r

[8]

8

[9]

9

[10]

[11]

7

f. 6v-7r Hová készülsz szivem tülem

[12]

9

Proportio

8

15

[13]

11

Ssyposs

f. 7v-8r

[14]

7

Ÿa sem osamela od Mýleho vzdalena

[15]

7

[16]

7

14

[17]

⁹

Égö lángban*

f. 8v-9r

[18]

Proportio

* Siehe Kritischen Bericht

[19]*

[20]

f. 9v-10r

[21]

* Siehe Kritischen Bericht

Sequuntur Currentes et id genus Alia

Pargamasca

f. 19v-20r

[22]

5

Corant

[23]

7

14

Galiarda

[24]

7

[25]

f. 20v-21r Duna

[26]

7

13

Curant

[27]

10

Curant

[28]

7

13

[29]

Corant

f. 21v-22r

[30]

9

Corant

[31]

9

Corant

[32]

9

Sarabanda

[33]

9

Mascarada

[34]

9

17

Darauff

f. 22v-23r

[35]

7

14

Sarabanda

[36]

Musical notation for Sarabanda, measures 1-6. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

7

Musical notation for Sarabanda, measures 7-12. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

Corant

[37]

Musical notation for Corant, measures 1-6. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

7

Musical notation for Corant, measures 7-14. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

15

Musical notation for Corant, measures 15-21. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

Sylwya

[38]

Musical notation for Sylwya, measures 1-6. Treble clef, 3/4 time. Bass clef accompaniment.

8

Ach smutna Sýra

f. 23v-24r

[39]

9

Sstesty gest nestale nema

[40]

10

Sarabanda

[41]

9

Musical score for measures 9-16. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Sarabanda

[42]

Musical score for measures 42-48. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes, and the bass clef has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

7

Musical score for measures 49-55. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, and the bass clef has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

13

Musical score for measures 56-62. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, and the bass clef has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

[43]

Musical score for measures 63-69. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the treble clef features eighth and quarter notes, and the bass clef has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

7

Musical score for measures 70-76. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, and the bass clef has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

14

Curant

f. 24v-25r

[44]

9

[45]

8

15

22

Musical score for measures 22-29. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The melody in the treble clef starts on G4 and moves stepwise up to B4, then descends. The bass line provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Galiarda

[46]

Musical score for measures 46-53. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The melody in the treble clef features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter notes.

6

Musical score for measures 6-13. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The melody in the treble clef has a mix of quarter and eighth notes. The bass line is a simple accompaniment.

Polidora

[47]

Musical score for measures 47-54. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The melody in the treble clef is characterized by a series of eighth-note triplets. The bass line is a simple accompaniment.

7

Musical score for measures 7-14. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The melody in the treble clef features a mix of quarter and eighth notes. The bass line is a simple accompaniment.

14

Musical score for measures 14-21. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The melody in the treble clef features a series of eighth-note triplets. The bass line is a simple accompaniment.

Runda

f 25v-26r

[48]

Musical score for Runda, measures 48-51. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. A repeat sign is present after measure 49.

Coranda

[49]

Musical score for Coranda, measures 49-51. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. A repeat sign is present after measure 49.

9

Musical score for Coranda, measures 52-55. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Aria

[50]

Musical score for Aria, measures 50-51. Treble clef, key signature of one flat (Bb), common time signature. The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

7

Musical score for Aria, measures 52-53. Treble clef, key signature of one flat (Bb), common time signature. The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Alia

[51]

Musical score for Alia, measures 51-55. Treble clef, key signature of one flat (Bb), common time signature. The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

8

f. 26v-27r Lilia mia cor mio

[52]

6

13

21

Corant M. D.

[53]

Musical notation for measures 8-12. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 8 is marked with a '8' above the treble staff. The music features a mix of eighth and quarter notes in both hands.

Musical notation for measures 13-17. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 13 is marked with a '13' above the treble staff. The music continues with eighth and quarter notes.

Fortuno ctnostna

Musical notation for measures 54-58, labeled [54]. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats and the time signature is 3/4. Measure 54 is marked with a '54' to the left. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 57 and 58.

Musical notation for measures 59-63. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. A second ending bracket labeled '2.' spans measures 59 and 60, with a measure rest in measure 61. Measure 63 is marked with a '9' above the treble staff.

Musical notation for measures 64-67, labeled [55]. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 64 is marked with a '55' to the left. The music features a complex rhythmic pattern with eighth notes and rests.

Musical notation for measures 68-71. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 68 is marked with a '6' above the treble staff. The music features a mix of eighth and quarter notes.

f. 27v-28r Aria

[56]

Musical score for measures 56-57. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 56 features a melodic line in the treble staff with eighth and quarter notes, and a bass line with a half note and a quarter note. Measure 57 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Both measures end with repeat signs.

7

Musical score for measures 58-59. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 58 features a melodic line in the treble staff with quarter and eighth notes, and a bass line with a half note and a quarter note. Measure 59 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Both measures end with repeat signs.

13

Musical score for measures 60-61. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 60 features a melodic line in the treble staff with quarter and eighth notes, and a bass line with a half note and a quarter note. Measure 61 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Both measures end with repeat signs.

19

Musical score for measures 62-63. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 62 features a melodic line in the treble staff with quarter and eighth notes, and a bass line with a half note and a quarter note. Measure 63 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Both measures end with repeat signs.

Vos ventorum

[57]

Musical score for measures 64-67. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 64 features a melodic line in the treble staff with quarter and eighth notes, and a bass line with a half note and a quarter note. Measure 65 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Measure 66 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Measure 67 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Both measures end with repeat signs.

6

Musical score for measures 68-71. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. Measure 68 features a melodic line in the treble staff with quarter and eighth notes, and a bass line with a half note and a quarter note. Measure 69 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Measure 70 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Measure 71 continues the melodic line with quarter and eighth notes, and the bass line with a half note and a quarter note. Both measures end with repeat signs.

[58]

Musical score for system [58], consisting of two staves (treble and bass clefs) in 3/2 time. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Variatio quarta

[59]

Musical score for system [59], consisting of two staves (treble and bass clefs) in 3/2 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features dotted rhythms and eighth notes, while the bass clef accompaniment uses quarter notes.

7

Musical score for system 7, consisting of two staves (treble and bass clefs) in 3/2 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef includes eighth and quarter notes, ending with a fermata. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

Coranda

f. 28v-29r

[60]

Musical score for system [60], consisting of two staves (treble and bass clefs) in 3/2 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth and quarter notes, with a repeat sign. The bass clef accompaniment uses quarter notes.

8

Musical score for system 8, consisting of two staves (treble and bass clefs) in 3/2 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth and quarter notes, with a repeat sign. The bass clef accompaniment uses quarter notes.

13

Musical score for system 13, consisting of two staves (treble and bass clefs) in 3/2 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features eighth and quarter notes, ending with a fermata. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

Corant

[61]

Musical score for Corant, measures 61-64. The piece is in 3/4 time. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

f. 29r Alia

[62]

Musical score for Alia, measures 62-65. The piece is in 3/4 time. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

f. 28v Praeludium

[63]

Musical score for Praeludium, measures 63-66. The piece is in 3/4 time. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

f. 28v-29r Sarabanda

[64]

Musical score for Sarabanda, measures 64-67. The piece is in 3/4 time. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

f. 29v-30r

[65]

Musical score for measures 65-68. The piece is in 3/4 time. The treble clef part begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

9

[66]

5

Dobra noc Ma mila*

f. 39v-40r

[67]

Eadem*

[68]

6

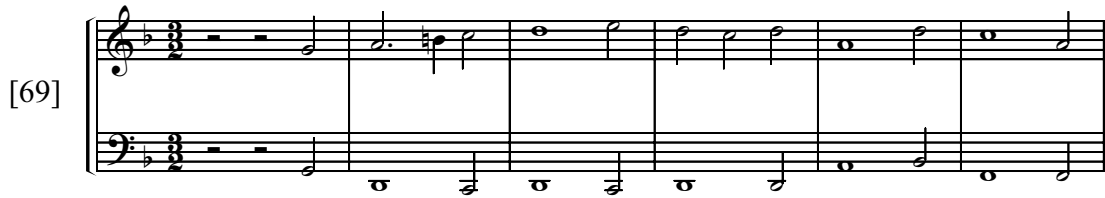
* Siehe Kritischen Bericht

Sequuntur Choreae

Hagnal*

f. 40v-41r

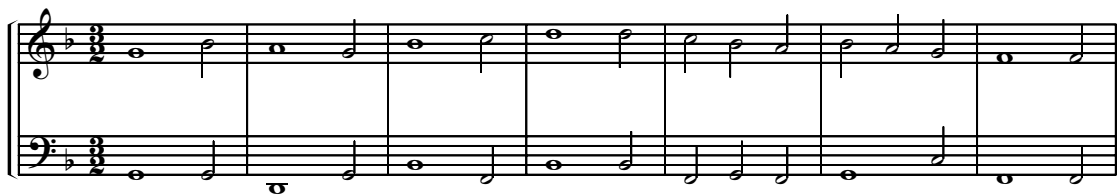
[69]



7



Proportio



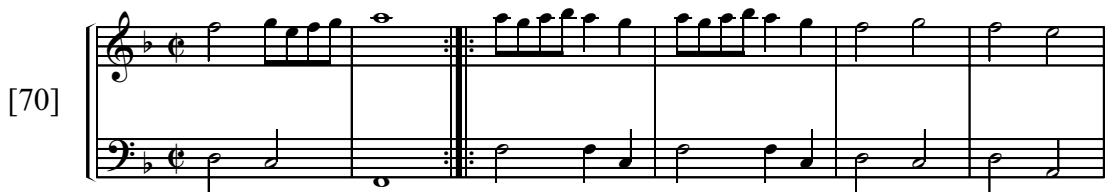
8



Chorea Polonica

f. 41v-42r

[70]



7



* Siehe Kritischen Bericht

Proportio

The first system of musical notation for 'Proportio' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a repeat sign. The first measure of the first system contains a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The second system contains two measures of music, each with a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

The second system of musical notation for 'Proportio' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. The music begins with a repeat sign. The first measure of the second system contains a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The second system contains two measures of music, each with a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

Alia

The first system of musical notation for 'Alia' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. The music begins with a repeat sign. The first measure of the first system contains a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The second system contains two measures of music, each with a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

The second system of musical notation for 'Alia' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. The music begins with a repeat sign. The first measure of the second system contains a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The second system contains two measures of music, each with a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

Proportio

The first system of musical notation for the second 'Proportio' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. The music begins with a repeat sign. The first measure of the first system contains a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The second system contains two measures of music, each with a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

The second system of musical notation for the second 'Proportio' section consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat and the time signature is 3/4. The music begins with a repeat sign. The first measure of the second system contains a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The second system contains two measures of music, each with a whole note chord in the treble and a whole note chord in the bass.

Polonica

[72]



8



Proportio



8



Alia Polonica

f. 42v-43r

[73]



6



Alia

[74]

Alia Polonica

[75]

Proportio

Alia

[76]

Proportio

Alia

f. 43v-44r

[77]

Musical score for the first system, measures 8-15. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a dotted quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

Proportio

Musical score for the second system, measures 16-23. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff features a mix of quarter and eighth notes, while the bass staff continues with a simple harmonic accompaniment.

Musical score for the third system, measures 24-31. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff is more active, with many eighth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Alia

Musical score for the fourth system, measures 32-39. The score is in common time (C) and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff includes a chromatic descent in measure 35. A bracketed measure number [78] is placed to the left of the first measure.

Musical score for the fifth system, measures 40-47. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff is primarily composed of quarter notes, while the bass staff provides a simple accompaniment.

Proportio

Musical score for the sixth system, measures 48-55. The score is in 3/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff features a mix of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

9

Musical score for measures 9-16. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a dotted half note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Alia

[79]

Musical score for measures 79-86. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a dotted half note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

6

Musical score for measures 6-13. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a dotted half note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

11

Musical score for measures 11-18. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a dotted half note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Alia

[80]

Musical score for measures 80-87. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a dotted half note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

7

Musical score for measures 7-14. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by a dotted half note G4, and then a series of eighth notes: A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

f. 44v-45r Alia

[81]

First system of musical notation for f. 44v-45r Alia. It consists of two staves (treble and bass) in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A repeat sign is present at the end of the system.

Second system of musical notation for f. 44v-45r Alia. It consists of two staves (treble and bass) in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The music continues from the first system, ending with a fermata on the final note of the treble staff.

Proportio

First system of musical notation for Proportio. It consists of two staves (treble and bass) in a 3/2 time signature with a key signature of two flats. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A repeat sign is present at the end of the system.

Second system of musical notation for Proportio. It consists of two staves (treble and bass) in a 3/2 time signature with a key signature of two flats. The music continues from the first system, ending with a fermata on the final note of the treble staff.

Chorea

[82]

First system of musical notation for Chorea. It consists of two staves (treble and bass) in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A repeat sign is present at the end of the system.

Alia

[83]

First system of musical notation for Alia. It consists of two staves (treble and bass) in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the treble and a supporting bass line. A repeat sign is present at the end of the system.

Alia Prež hag

[84]

Musical score for 'Alia Prež hag' in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a simple, homophonic style with a steady rhythm.

Alia Ga puogdem pod

f. 45v-46r

[85]

Musical score for 'Alia Ga puogdem pod' in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a simple, homophonic style with a steady rhythm.

Proportio

Musical score for 'Proportio' in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a simple, homophonic style with a steady rhythm.

Alia

[86]

Musical score for 'Alia' in G minor, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a simple, homophonic style with a steady rhythm.

Musical score for 'Alia' in G minor, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a simple, homophonic style with a steady rhythm.

Proportio

Musical score for 'Proportio' in G minor, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a simple, homophonic style with a steady rhythm.

8

f. 46v-47r Chorea Sponsae

[87]

7

Proportio

9

Pregmany

[88]

Lopatkowaný Tanecz

[89]

Musical score for Lopatkowaný Tanecz, measures 89-90. Treble and bass staves in 3/4 time, key of D major. Measure 89 contains the first phrase, and measure 90 contains the second phrase. Both phrases end with repeat signs.

8

Musical score for Lopatkowaný Tanecz, measures 91-92. Treble and bass staves in 3/4 time, key of D major. Measure 91 contains the first phrase, and measure 92 contains the second phrase. Both phrases end with repeat signs.

Item Klobucký Tanecz

[90]

Musical score for Item Klobucký Tanecz, measures 90-91. Treble and bass staves in 3/4 time, key of D major. Measure 90 contains the first phrase, and measure 91 contains the second phrase. Both phrases end with repeat signs.

Proportio

Musical score for Proportio, measures 92-93. Treble and bass staves in 3/4 time, key of D major. Measure 92 contains the first phrase, and measure 93 contains the second phrase. Both phrases end with repeat signs.

Alia

f. 47v-48r

[91]

Musical score for Alia, measures 91-92. Treble and bass staves in 3/4 time, key of D major. Measure 91 contains the first phrase, and measure 92 contains the second phrase. Both phrases end with repeat signs.

8

Musical score for Alia, measures 93-94. Treble and bass staves in 3/4 time, key of D major. Measure 93 contains the first phrase, and measure 94 contains the second phrase. Both phrases end with repeat signs.

Proportio

First system of musical notation for 'Proportio'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The music features a sequence of notes in the treble staff and a corresponding bass line in the bass staff, with a repeat sign at the end of the system.

Second system of musical notation for 'Proportio', starting with a measure rest marked with an '8'. It continues with two staves (treble and bass) in the same key and time signature as the first system, ending with a repeat sign.

Alia. Netakes my Mluwel

First system of musical notation for 'Alia. Netakes my Mluwel'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a sequence of notes in the treble staff and a corresponding bass line in the bass staff, with a repeat sign at the end of the system.

Second system of musical notation for 'Alia. Netakes my Mluwel', starting with a measure rest marked with an '8'. It continues with two staves (treble and bass) in the same key and time signature as the first system, ending with a repeat sign.

Proportio

Third system of musical notation for 'Proportio'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/2. The music features a sequence of notes in the treble staff and a corresponding bass line in the bass staff, with a repeat sign at the end of the system.

Fourth system of musical notation for 'Proportio', starting with a measure rest marked with an '8'. It continues with two staves (treble and bass) in the same key and time signature as the third system, ending with a repeat sign.

Alia

[93]

7

Alia

[94]

Proportio

Alia. Na pecy Garnussek hluchy

f 48v-49r

[95]

7

Alia. Polonica

[96]

Proportio

Alia. Gyssla dýwečka do gezera

[97]

Alia. Nerada robýla Ben

[98]

Alia. Na wognu puogdem

f. 49v-50r

[99]

Musical score for 'Alia. Na wognu puogdem' in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Alia

[100]

Musical score for 'Alia' in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Alia Hungarica

[101]

Musical score for 'Alia Hungarica' in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

⁵

Musical score for 'Alia Hungarica' continuation in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Proportio

Musical score for 'Proportio' in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

⁵

Musical score for 'Proportio' continuation in G major, 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The music is written in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure.

Ganuss moga

[102]

Musical score for 'Ganuss moga' measures 102-103. The score is in 3/8 time and features a treble and bass staff. Measure 102 contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 103 continues the melody and bass line.

9

Musical score for 'Ganuss moga' measures 104-105. The score is in 3/8 time and features a treble and bass staff. Measure 104 contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 105 continues the melody and bass line.

f. 50v-51r Tantz

[103]

Musical score for 'Tantz' measures 103-104. The score is in 6/8 time and features a treble and bass staff. Measure 103 contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 104 continues the melody and bass line.

7

Musical score for 'Tantz' measures 105-106. The score is in 6/8 time and features a treble and bass staff. Measure 105 contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 106 continues the melody and bass line.

14

Musical score for 'Tantz' measures 107-108. The score is in 6/8 time and features a treble and bass staff. Measure 107 contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 108 continues the melody and bass line.

Proportio

Musical score for 'Proportio' measures 109-110. The score is in 3/8 time and features a treble and bass staff. Measure 109 contains a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. Measure 110 continues the melody and bass line.

9

Alia

[104]

8

Alia

[105]

8

Alia. Polonica

f. 51v-52r

[106]

Alia

[107]

Musical score for system [107], measures 1-8. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The treble clef part begins with a series of eighth notes, followed by quarter notes and half notes. The bass clef part provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Musical score for system 9, measures 9-16. The treble clef part continues with quarter and eighth notes, ending with a half note. The bass clef part continues with quarter and eighth notes, ending with a half note.

Musical score for system 17, measures 17-24. The treble clef part features a melodic line with some chromaticism, including a sharp sign. The bass clef part continues with quarter and eighth notes.

Musical score for system 25, measures 25-32. The treble clef part continues with quarter and eighth notes, ending with a half note. The bass clef part continues with quarter and eighth notes, ending with a half note.

Alia

[108]

Musical score for system [108], measures 1-6. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). The treble clef part begins with a series of quarter notes. The bass clef part provides a steady accompaniment with quarter notes.

Musical score for system 7, measures 7-14. The treble clef part continues with quarter notes, ending with a half note. The bass clef part continues with quarter notes, ending with a half note.

Alia

[109]

Alia. Hungarica sequitur

f. 52v-53r

[110]

7

Proportio

7

Alia

[111]

Alia

[112]

6

Proportio

7

f. 53v-54r Alia

[113]

7

Olach Tancz

[114]

Musical score for Olach Tancz, measures 1-8. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass staff starts with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note Bb2, a quarter note Bb2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for Olach Tancz, measures 9-16. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The bass staff starts with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note Bb2, a quarter note Bb2, a quarter note A2, a quarter note G2, a quarter note F2, and a quarter note E2. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Proportio

Musical score for Proportio, measures 1-8. The score is in 3/2 time, key of B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff starts with a half note G4, a half note A4, a half note Bb4, a half note Bb4, a half note A4, a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The bass staff starts with a half note G2, a half note A2, a half note Bb2, a half note Bb2, a half note A2, a half note G2, a half note F2, and a half note E2. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for Proportio, measures 9-16. The score is in 3/2 time, key of B-flat major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff starts with a half note G4, a half note A4, a half note Bb4, a half note Bb4, a half note A4, a half note G4, a half note F4, and a half note E4. The bass staff starts with a half note G2, a half note A2, a half note Bb2, a half note Bb2, a half note A2, a half note G2, a half note F2, and a half note E2. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Germanica Chorea

[115]

Musical score for Germanica Chorea, measures 1-8. The score is in 3/2 time, key of D major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff starts with a half note D5, a half note E5, a half note F#5, a half note G5, a half note A5, a half note B5, a half note A5, and a half note G5. The bass staff starts with a half note D2, a half note E2, a half note F#2, a half note G2, a half note A2, a half note B2, a half note A2, and a half note G2. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Alia

[116]

Musical score for Alia, measures 1-8. The score is in 3/2 time, key of D major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff starts with a half note D5, a half note E5, a half note F#5, a half note G5, a half note A5, a half note B5, a half note A5, and a half note G5. The bass staff starts with a half note D2, a half note E2, a half note F#2, a half note G2, a half note A2, a half note B2, a half note A2, and a half note G2. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

9

f. 54v-55r Alia

[117]

7

Alia. Moja pani matko

[118]

Alia

[119]

Alia

[120]

Alia

[121]

Musical score for system [121], featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of one flat. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

9

Musical score for system 9, continuing the piece with a treble and bass staff in 3/4 time. The melody in the treble staff shows some chromatic movement, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Alia

f. 55v-56r

[122]

Musical score for system [122], featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of one sharp. The treble staff has a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Alia

[123]

Musical score for system [123], featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of two sharps. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment.

7

Musical score for system 7, continuing the piece with a treble and bass staff in 3/4 time. The melody in the treble staff is active with eighth notes, and the bass staff has a steady accompaniment.

[124]

Musical score for system [124], featuring a treble and bass staff in 3/4 time with a key signature of two sharps. The treble staff has a melodic line with quarter and eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

7

Musical score for measures 7-12. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody in the treble clef starts with a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4) followed by quarter notes (C5, B4, A4, G4). The bass line consists of quarter notes (G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2).

13

Musical score for measures 13-18. The melody in the treble clef features quarter notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) and a half note (F4). The bass line continues with quarter notes (G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2).

Alia

[125]

Musical score for measures 125-130. The piece is in 3/2 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4). The bass line consists of quarter notes (G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2).

Alia

[126]

Musical score for measures 126-131. The piece is in 3/2 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4). The bass line consists of quarter notes (G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2).

7

Musical score for measures 127-132. The piece is in 3/2 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4). The bass line consists of quarter notes (G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2).

f. 56v-57r Alia

[127]

Musical score for measures 127-132. The piece is in 3/2 time. The melody in the treble clef starts with a sixteenth-note triplet (G4, A4, B4) followed by quarter notes (C5, B4, A4, G4). The bass line consists of quarter notes (G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2).

7

Musical notation for measures 7-12. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. It continues with eighth notes Bb4, A4, G4, and F4. The bass line consists of quarter notes G3, F3, E3, and D3, followed by quarter notes C3, B2, and A2.

[128]

Musical notation for measures 128-135. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, and Bb4, followed by quarter notes C5, Bb4, and A4. The bass line consists of quarter notes G3, F3, and E3, followed by quarter notes D3, C3, and B2.

[129]

Musical notation for measures 129-136. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, and Bb4, followed by quarter notes C5, Bb4, and A4. The bass line consists of quarter notes G3, F3, and E3, followed by quarter notes D3, C3, and B2.

7

Musical notation for measures 7-12. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, and Bb4, followed by quarter notes C5, Bb4, and A4. The bass line consists of quarter notes G3, F3, and E3, followed by quarter notes D3, C3, and B2.

Alia

[130]

Musical notation for measures 130-137. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, and Bb4, followed by quarter notes C5, Bb4, and A4. The bass line consists of quarter notes G3, F3, and E3, followed by quarter notes D3, C3, and B2.

Alia

[131]

Musical notation for measures 131-138. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody in the treble clef starts with quarter notes G4, A4, and Bb4, followed by quarter notes C5, Bb4, and A4. The bass line consists of quarter notes G3, F3, and E3, followed by quarter notes D3, C3, and B2.

Sequuntur Cantiones De Adventu Domini

Hospodyne Otce zaduci

f. 66v-67r

[132]

Musical score for 'Hospodyne Otce zaduci' (measures 1-10). The score is in G minor (one flat) and common time. The treble clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5 with a fermata. The bass clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4 with a fermata.

11

Musical score for 'Hospodyne Otce zaduci' (measures 11-20). The treble clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5 with a fermata. The bass clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4 with a fermata.

Kryste pane nass

[133]

Musical score for 'Kryste pane nass' (measures 1-10). The score is in G minor (one flat) and common time. The treble clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5 with a fermata. The bass clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4 with a fermata.

Swaty Dusse Boze zaduci

[134]

Musical score for 'Swaty Dusse Boze zaduci' (measures 1-10). The score is in G minor (one flat) and common time. The treble clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5 with a fermata. The bass clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4 with a fermata.

10

Musical score for 'Swaty Dusse Boze zaduci' (measures 11-20). The treble clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5 with a fermata. The bass clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4 with a fermata.

Budyz Chwala

[135]

Musical score for 'Budyz Chwala' (measures 1-10). The score is in G minor (one flat) and common time. The treble clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a half note G5 with a fermata. The bass clef part begins with a half rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a half note G4 with a fermata.

12

Et in terra. A na zemj Budiz

[136]

11

Credo. Weryme w Boha gedneho

[137]

9

18

Po zlem padu cloweka hrissneho

[138]

Musical score for measures 1-8. The piece is in C major, 4/4 time. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment.

9

Musical score for measures 9-16. Measures 9-12 are marked with a repeat sign. The piece concludes with a fermata on the final note of the melody.

Wesele spýwegme Boha

f. 67v-68r

[139]

Musical score for measures 1-6. The piece is in D major, 4/4 time. The melody is characterized by eighth-note patterns, and the bass line provides a rhythmic accompaniment.

7

Musical score for measures 7-14. Measures 7-10 are marked with a repeat sign. The piece ends with a fermata on the final note of the melody.

Mocz Boży dýwna

[140]

Musical score for measures 1-8. The piece is in B-flat major, 4/4 time. The melody features a mix of quarter and eighth notes, with a bass line of eighth notes.

9

Musical score for measures 9-16. The piece concludes with a fermata on the final note of the melody.

Zdrawa gen sý pozdrawena

[141]

Musical score for measures 1-10. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

11

Musical score for measures 11-20. The melody continues in the treble clef, ending with a fermata on the final note. The bass line continues with quarter and eighth notes.

Poslan gest Archangel

[142]

Musical score for measures 1-10. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat. The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

10

Musical score for measures 11-20. The melody continues in the treble clef, ending with a fermata on the final note. The bass line continues with quarter and eighth notes.

22

Musical score for measures 21-30. The melody continues in the treble clef, ending with a fermata on the final note. The bass line continues with quarter and eighth notes.

Büh mnohe Slybý

[143]

Musical score for measures 1-7. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat. The melody is written in the bass clef. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Sudneho dne Oznamený

[144]

Musical score for measures 1-6. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat. The melody is written in the bass clef. The melody consists of quarter and eighth notes, with some rests. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Sequuntur Cantiones de Nativitate Domini

[145]

Musical notation for the first system of 'Hospodýne studnýce dobroty', measures 1-10. The system consists of two staves, treble and bass clef, in a common time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter notes.

11

Musical notation for the second system of 'Hospodýne studnýce dobroty', measures 11-20. The system consists of two staves, treble and bass clef. The melody in the treble clef continues with quarter and eighth notes, ending with a half note and a fermata. The bass clef continues with quarter notes.

Krýste gedýný

[146]

Musical notation for the first system of 'Krýste gedýný', measures 1-10. The system consists of two staves, treble and bass clef, in a common time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter note, followed by a series of quarter and eighth notes. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter notes.

9

Musical notation for the second system of 'Krýste gedýný', measures 11-20. The system consists of two staves, treble and bass clef. The melody in the treble clef continues with quarter and eighth notes, ending with a half note and a fermata. The bass clef continues with quarter notes.

20

Musical notation for the third system of 'Krýste gedýný', measures 21-30. The system consists of two staves, treble and bass clef. The melody in the treble clef continues with quarter and eighth notes, ending with a half note and a fermata. The bass clef continues with quarter notes.

Hospodýne ohný

[147]

Musical notation for the first system of 'Hospodýne ohný', measures 1-10. The system consists of two staves, treble and bass clef, in a common time signature. The melody in the treble clef begins with a quarter note, followed by a series of quarter and eighth notes. The bass clef provides a steady accompaniment with quarter notes.

9

Musical score for measures 9-18. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the Treble clef consists of quarter and eighth notes, with some rests. The Bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes.

19

Musical score for measures 19-28. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the Treble clef consists of quarter and eighth notes, with some rests. The Bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Et in terra. Slawa bud Bohu na nebi

[148]

Musical score for measures 148-157. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the Treble clef consists of quarter and eighth notes, with some rests. The Bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes.

10

Musical score for measures 10-19. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the Treble clef consists of quarter and eighth notes, with some rests. The Bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Credo. Weryme srdecne sic et Zwestugem wam radost

[149]

Musical score for measures 149-158. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The melody in the Treble clef consists of quarter and eighth notes, with some rests. The Bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes.

9

Musical score for measures 9-18. The score is written for two staves, Treble and Bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is common time (C). The melody in the Treble clef consists of quarter and eighth notes, with some rests. The Bass clef accompaniment consists of quarter and eighth notes.

18

Nobis est natus hodie

[150]

11

Kazdý krestan ma se slusne

[151]

Syn Bozý se nam narodil

f. 70v-71r

[152]

10

Pro Elevatione. K tobet wolame

[153]

Musical score for measures 153-154. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 153 begins with a whole rest in the treble clef and a half note in the bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 154 continues the melody and bass line, ending with a double bar line and repeat dots.

⁹

Musical score for measures 155-156. Measure 155 begins with a whole rest in the treble clef and a half note in the bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 156 continues the melody and bass line, ending with a double bar line and repeat dots.

Krystus Sýn Bozý narodil se nyní

[154]

Musical score for measures 154-155. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 154 begins with a whole rest in the treble clef and a half note in the bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 155 continues the melody and bass line, ending with a double bar line and repeat dots.

⁹

Musical score for measures 156-157. Measure 156 begins with a whole rest in the treble clef and a half note in the bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 157 continues the melody and bass line, ending with a double bar line and repeat dots.

Gýz slunce z hvezdy wýsslo

[155]

Musical score for measures 155-156. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 155 begins with a whole rest in the treble clef and a half note in the bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 156 continues the melody and bass line, ending with a double bar line and repeat dots.

¹⁰

Musical score for measures 157-158. Measure 157 begins with a whole rest in the treble clef and a half note in the bass clef. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 158 continues the melody and bass line, ending with a double bar line and repeat dots.

Eý panenka z mýleneho synka

[156]

The first system of music for 'Eý panenka z mýleneho synka' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. A repeat sign is present at the end of the system.

8

The second system of music continues the piece. It consists of two staves. The upper staff starts with a measure rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line continues with quarter notes G2, A2, B2, and C3. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Slawa bud Bohu na nebi

[157]

The first system of music for 'Slawa bud Bohu na nebi' consists of two staves. The upper staff begins with a measure rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. A repeat sign is present at the end of the system.

11

The second system of music continues the piece. It consists of two staves. The upper staff starts with a measure rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line continues with quarter notes G2, A2, B2, and C3. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Nastal nam čas

f. 71v-72r

[158]

The first system of music for 'Nastal nam čas' consists of two staves. The upper staff begins with a measure rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. A repeat sign is present at the end of the system.

9

The second system of music continues the piece. It consists of two staves. The upper staff starts with a measure rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line continues with quarter notes G2, A2, B2, and C3. The system ends with a double bar line and repeat dots.

18

W meste Bethlem

[159]

8

Wesel se Lȳdske stworeny

[160]

11

Bůh se nam nȳnj

[161]

9

Posluchagte krestane

[162]

8

Chtyčz aby Spal

[163]

9

Wesel se Nebeska

f. 72v-73r

[164]

Spiwegmez wssichný wesele

Voce

[165]

Trombo

7

14

f. 73v-74r Narodyl se nam spasytel

[166]

8

Wesel se nebeska*



Eý nuž nýný Zradostý



Dýte mýle
Z čelož Ragskyj



* Siehe Kritischen Bericht

Sequuntur Cantiones Quadragesimales

Hospodyne Otče žaduci

f. 76v-77r

[170]

Musical notation for the first system of 'Hospodyne Otče žaduci'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole note chord (C4, E4, G4) and continues with a series of quarter notes: C4, E4, G4, F4, E4, D4, C4, followed by a whole rest, then F4, E4, D4, C4, and a whole note chord (C4, E4, G4). The bass staff begins with a whole note chord (C3, E3, G3) and continues with a series of quarter notes: C3, E3, G3, F3, E3, D3, C3, followed by a whole rest, then F3, E3, D3, C3, and a whole note chord (C3, E3, G3).

¹¹

Musical notation for the second system of 'Hospodyne Otče žaduci'. It consists of two staves. The treble staff begins with a whole note chord (C4, E4, G4) and continues with a series of quarter notes: C4, E4, G4, F4, E4, D4, C4, followed by a whole note chord (C4, E4, G4) with a fermata. The bass staff begins with a whole note chord (C3, E3, G3) and continues with a series of quarter notes: C3, E3, G3, F3, E3, D3, C3, followed by a whole note chord (C3, E3, G3) with a fermata.

Krýste genž pro nas trpel

[171]

Musical notation for the first system of 'Krýste genž pro nas trpel'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole note chord (C4, E4, G4) and continues with a series of quarter notes: C4, E4, G4, F4, E4, D4, C4, followed by a whole rest, then F4, E4, D4, C4, and a whole note chord (C4, E4, G4). The bass staff begins with a whole note chord (C3, E3, G3) and continues with a series of quarter notes: C3, E3, G3, F3, E3, D3, C3, followed by a whole rest, then F3, E3, D3, C3, and a whole note chord (C3, E3, G3).

¹¹

Musical notation for the second system of 'Krýste genž pro nas trpel'. It consists of two staves. The treble staff begins with a whole note chord (C4, E4, G4) and continues with a series of quarter notes: C4, E4, G4, F4, E4, D4, C4, followed by a whole note chord (C4, E4, G4) with a fermata. The bass staff begins with a whole note chord (C3, E3, G3) and continues with a series of quarter notes: C3, E3, G3, F3, E3, D3, C3, followed by a whole note chord (C3, E3, G3) with a fermata.

Dusse dobrý

[172]

Musical notation for the first system of 'Dusse dobrý'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole note chord (C4, E4, G4) and continues with a series of quarter notes: C4, E4, G4, F4, E4, D4, C4, followed by a whole rest, then F4, E4, D4, C4, and a whole note chord (C4, E4, G4). The bass staff begins with a whole note chord (C3, E3, G3) and continues with a series of quarter notes: C3, E3, G3, F3, E3, D3, C3, followed by a whole rest, then F3, E3, D3, C3, and a whole note chord (C3, E3, G3).

⁹

Musical notation for the second system of 'Dusse dobrý'. It consists of two staves. The treble staff begins with a whole note chord (C4, E4, G4) and continues with a series of quarter notes: C4, E4, G4, F4, E4, D4, C4, followed by a whole rest, then F4, E4, D4, C4, and a whole note chord (C4, E4, G4) with a fermata. The bass staff begins with a whole note chord (C3, E3, G3) and continues with a series of quarter notes: C3, E3, G3, F3, E3, D3, C3, followed by a whole rest, then F3, E3, D3, C3, and a whole note chord (C3, E3, G3) with a fermata.

Et in terra. Sicut Gestit psano

[173]

Musical score for measures 173-181. The score is in G major, 4/4 time. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note G3. The piece concludes with a final cadence on G4 and G3.

¹²

Musical score for measures 182-190. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note G3. The piece concludes with a final cadence on G4 and G3.

Credo. Wermež w Boha gedneho

[174]

Musical score for measures 174-182. The score is in G major, 4/4 time. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note G3. The piece concludes with a final cadence on G4 and G3.

⁹

Musical score for measures 183-191. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note G3. The piece concludes with a final cadence on G4 and G3.

Ad Elevationem. Zdraw bud predrahý Gezyssý

[175]

Musical score for measures 175-183. The score is in G major, 4/4 time. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note G3. The piece concludes with a final cadence on G4 and G3.

¹¹

Musical score for measures 184-192. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note G4. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note G3. The piece concludes with a final cadence on G4 and G3.

21

Stabat Mater dolorosa

f. 77v-78r

[176]

Krystus pryklad pokory

[177]

9

19

Genz gsý Trpel za nas spasýteli *nass*

[178]

11

Musical score for measures 11-18. The score is written for piano in two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. The bass clef provides a simple accompaniment with quarter notes and rests.

Poděkugmez panu

[179]

Musical score for measures 179-186. The score is written for piano in two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef features a mix of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment uses quarter notes and rests.

9

Musical score for measures 9-16. The score is written for piano in two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef is composed of quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes and rests.

18

Musical score for measures 18-25. The score is written for piano in two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef includes quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment uses quarter notes and rests.

Nebeský pan at *by dokazal*

[180]

Musical score for measures 180-187. The score is written for piano in two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef features quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes and rests.

11

Musical score for measures 11-18. The score is written for piano in two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef includes quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment uses quarter notes and rests.

Rozmýsslegmež mý

[181]

7

14

Umučený nasseho pana

[182]

11

22

f. 78v-79r O Gezu Kryste spasiteli

[183]

System 1: Measures 1-6. Treble clef, common time. Bass clef accompaniment. Measure 1: G4, A4, B4. Measure 2: C5, B4, A4. Measure 3: G4, F4, E4. Measure 4: D4, C4, B3. Measure 5: A3, G3, F3. Measure 6: E3, D3, C3.

7

System 2: Measures 7-12. Treble clef, common time. Bass clef accompaniment. Measure 7: B3, A3, G3. Measure 8: F3, E3, D3. Measure 9: C3, B2, A2. Measure 10: G2, F2, E2. Measure 11: D2, C2, B1. Measure 12: A1, G1, F1.

13

System 3: Measures 13-18. Treble clef, common time. Bass clef accompaniment. Measure 13: G#4, A4, B4. Measure 14: C5, B4, A4. Measure 15: G4, F4, E4. Measure 16: D4, C4, B3. Measure 17: A3, G3, F3. Measure 18: E3, D3, C3.

Ach Otče můj zhlédn'ýz na mne

[184]

System 4: Measures 1-6. Treble clef, common time. Bass clef accompaniment. Measure 1: G4, A4, B4. Measure 2: C5, B4, A4. Measure 3: G4, F4, E4. Measure 4: D4, C4, B3. Measure 5: A3, G3, F3. Measure 6: E3, D3, C3.

11

System 5: Measures 7-12. Treble clef, common time. Bass clef accompaniment. Measure 7: B3, A3, G3. Measure 8: F3, E3, D3. Measure 9: C3, B2, A2. Measure 10: G2, F2, E2. Measure 11: D2, C2, B1. Measure 12: A1, G1, F1.

22

System 6: Measures 13-18. Treble clef, common time. Bass clef accompaniment. Measure 13: G#4, A4, B4. Measure 14: C5, B4, A4. Measure 15: G4, F4, E4. Measure 16: D4, C4, B3. Measure 17: A3, G3, F3. Measure 18: E3, D3, C3.

O Beranku Božy Smrty

[185]

Musical score for the first system of 'O Beranku Božy Smrty'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in 4/4 time and B-flat major. The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

7

Musical score for the second system of 'O Beranku Božy Smrty', starting at measure 7. The treble staff continues the melody with quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass staff continues with quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

O Gezyssy negladssy

[186]

Musical score for the first system of 'O Gezyssy negladssy'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in 4/4 time and B-flat major. The treble staff features a more active melody with eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass staff has a similar accompaniment with eighth notes: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

5

Musical score for the second system of 'O Gezyssy negladssy', starting at measure 5. The treble staff continues with eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass staff continues with eighth notes: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Pro Elevatione. My k tobe wolame z hlubokosti

[187]

Musical score for the first system of 'Pro Elevatione. My k tobe wolame z hlubokosti'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in 3/2 time and B-flat major. The treble staff begins with a half rest, followed by half notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass staff begins with a half rest, followed by half notes: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

9

Musical score for the second system of 'Pro Elevatione. My k tobe wolame z hlubokosti', starting at measure 9. The treble staff continues with half notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass staff continues with half notes: G2, A2, Bb2, C3, Bb2, A2, G2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

17

f.79v-80r Ach mug Boze w kryży zarmuteny

[188]

8

16

24

Sequuntur Cantiones de Resurrectione Domini

Pane Mocny Boze wecny

f. 81v

[189]

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note G4. The bass line in the lower staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter rest, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter rest, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note G3.

9

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note G4 with a fermata. The bass line in the lower staff begins with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note G3 with a fermata.

Boze w Bytu geden ty gsy

f. 82r

[190]

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note G4. The bass line in the lower staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter rest, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note G3.

7

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note G4 with a fermata. The bass line in the lower staff begins with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note G3 with a fermata.

Ey w tento den Chwały Pan hoden

f. 81v-82r

[191]

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note G4 with a fermata. The bass line in the lower staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note G3 with a fermata.

9

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note G4 with a fermata. The bass line in the lower staff begins with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, a quarter note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note G3 with a fermata.

Gyż gest slawne wskrýszeny

[192]

The first system of music for 'Gyż gest slawne wskrýszeny' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note G2 with a fermata.

8

The second system of music continues the piece. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower a bass clef. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note G2 with a fermata.

Et in terra. A na zemý

[193]

The first system of music for 'Et in terra. A na zemý' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The melody in the upper staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note G2 with a fermata.

9

The second system of music continues the piece. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower a bass clef. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note G2 with a fermata.

17

The third system of music continues the piece. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower a bass clef. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note G2 with a fermata.

Aliud. Slawa na wýsostech Bohu

[194]

The first system of music for 'Aliud. Slawa na wýsostech Bohu' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/2. The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, and C3, followed by a half note G2 with a fermata.

9

17

Credo. Otče najmilostýwegssyho

[195]

11

Surrexit Christus hodie

f. 82v-83r

[196]

8

15

Radugme se wssychni

[197]

8

Tretiho dne

[198]

8

Wstal gest tegto Chwyle

[199]

9

Wskryssenemu Krystu

[200]

9

18

27

Wskryssený spasýtele

f. 83v-84r

[201]

9

Musical score system 1, measures 9-16. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Measure 9 has a fermata over the final note. Measure 16 has a fermata over the final note.

17

Musical score system 2, measures 17-24. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Measure 24 has a fermata over the final note.

25

Musical score system 3, measures 25-32. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Measure 32 has a fermata over the final note.

Protoz mu wzdegme Chwalu

[202]

Musical score system 4, measures 202-209. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Measure 209 has a fermata over the final note.

9

Musical score system 5, measures 9-16. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Measure 16 has a fermata over the final note.

17

Musical score system 6, measures 17-24. Treble clef, bass clef, key signature of one flat, common time. Measure 24 has a fermata over the final note.

Gezyss Krystus Spasytel nass

[203]

9

Resurgente Domino Jubilemus

[204]

9

Pro Elevatione. Gyż w dussých Zima mýnula

[205]

9

f. 84v-85r Pleseg male stadečko
Wýznawegho giz smele

[206]

6

12

18

24

Weselte se sprawedliwi
Magýc w srdcý utesseni

[207]

6

12

Wstalt gest z mrtvých Krýstus dnes

[208]

8

16

Sequuntur Cantiones De Ascensione Domini

Hospodyne wečný Otce nebe zeme

f. 86v-87r

[209]

Musical notation for the first system of the piece, measures 1-8. It consists of a treble and bass staff in common time. The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4 with a fermata. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes G2, A2, B2, C3, and a half note G2 with a fermata.

9

Musical notation for the second system of the piece, measures 9-16. The treble staff continues the melody with quarter notes D4, E4, F4, G4, and a half note G4 with a fermata. The bass staff continues the accompaniment with quarter notes A2, B2, C3, D3, and a half note G2 with a fermata.

Krýste Týs po wýtezstwy

[210]

Musical notation for the first system of the second piece, measures 1-8. The treble staff starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4 with a fermata. The bass staff starts with a whole rest, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3, and a half note G2 with a fermata.

8

Musical notation for the second system of the second piece, measures 9-16. The treble staff continues the melody with quarter notes D4, E4, F4, G4, and a half note G4 with a fermata. The bass staff continues the accompaniment with quarter notes A2, B2, C3, D3, and a half note G2 with a fermata.

Dusse Swatý sstedry darce

[211]

Musical notation for the first system of the third piece, measures 1-8. The treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4 with a fermata. The bass staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G2, A2, B2, C3, and a half note G2 with a fermata.

9

Musical notation for the second system of the third piece, measures 9-16. The treble staff continues the melody with quarter notes D4, E4, F4, G4, and a half note G4 with a fermata. The bass staff continues the accompaniment with quarter notes A2, B2, C3, D3, and a half note G2 with a fermata.

f. 87v-88r Stupyl gest Krystus Na nebe

[212]

Musical score for system [212], measures 1-7. The piece is in C major, 4/4 time. The treble clef part begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part begins with a whole rest, followed by quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3.

8

Musical score for system 8, measures 8-16. The treble clef part continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part continues with quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3.

17

Musical score for system 17, measures 17-24. The treble clef part continues with quarter notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part continues with quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The system ends with a double bar line.

Wstupyl gest Krystus

[213]

Musical score for system [213], measures 1-7. The piece is in C major, 4/4 time. The treble clef part begins with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef part begins with quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3.

8

Musical score for system 8, measures 8-15. The treble clef part continues with quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part continues with quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3. The system ends with a double bar line.

16

Musical score for system 16, measures 16-24. The treble clef part continues with quarter notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part continues with quarter notes C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The system ends with a double bar line.

Sequuntur Cantiones De Spiritu Sancto

Stworitelý Boże Dusse Swatý

f. 89v-90r

[214]

9

Týs panný ctnu poswetyl Bý se

[215]

8

O darce daruw predrahých spasený

[216]

8

Duch pane swu Swatu mjłosti

[217]

Musical score for the first system, measures 1-6. The piece is in C major, 4/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

7

Musical score for the second system, measures 7-13. The melody in the treble clef consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

14

Musical score for the third system, measures 14-20. The melody in the treble clef consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Poprosmeż Ducha Swateho

[218]

Musical score for the first system, measures 1-7. The piece is in B-flat major, 3/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3, Eb3, D3, C3.

8

Musical score for the second system, measures 8-14. The melody in the treble clef consists of quarter notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3, Eb3, D3, C3.

Tessýtely Dusse swatý

[219]

Musical score for the first system, measures 1-6. The piece is in B-flat major, 3/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, Ab3, Bb3, C4, Bb3, Ab3, G3, F3, Eb3, D3, C3.

7

Musical score for measures 7-8. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of quarter notes: B-flat, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of half notes: B-flat, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C.

Prýgdýž Dusse Swatý napln nas

f. 90v-91r

[220]

Musical score for measures 9-16. The key signature changes to two sharps (D major). The melody in the treble clef starts with a half rest in measure 9, followed by quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of half notes: D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

9

Musical score for measures 17-24. The melody in the treble clef consists of quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of half notes: D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

17

Musical score for measures 25-32. The melody in the treble clef starts with a half rest in measure 25, followed by quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of half notes: D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

25

Musical score for measures 33-40. The melody in the treble clef starts with a half rest in measure 33, followed by quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of half notes: D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

33

Musical score for measures 41-48. The melody in the treble clef consists of quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of half notes: D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

41

Musical score for measures 49-56. The melody in the treble clef starts with a half rest in measure 49, followed by quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of half notes: D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G.

Otce nass mýly pane deg nam

[221]

Musical score for the first system, measures 221-230. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, A2, Bb2, and C3.

¹⁰

Musical score for the second system, measures 231-240. The treble staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass staff continues with quarter notes D3, E3, F3, and G3.

¹⁸

Musical score for the third system, measures 241-250. The treble staff continues with quarter notes A5, Bb5, and C6. The bass staff continues with quarter notes A3, Bb3, and C4.

Regina Coeli *laetare**

[222]

Musical score for the first system of 'Regina Coeli laetare*', measures 222-231. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass staff begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, Bb2, and C3.

⁹

Musical score for the second system of 'Regina Coeli laetare*', measures 232-241. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass staff continues with quarter notes D3, E3, F3, and G3.

* Siehe Kritischen Bericht

Sequuntur Cantiones De Beata Virgine

O Maria Tuum decus

f. 92v-93r

[223]

Musical score for the first system of "O Maria Tuum decus". It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes.

9

Musical score for the second system of "O Maria Tuum decus", starting at measure 9. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues with quarter and half notes, ending with a fermata on the final note of each staff.

Nitida Stella Alma Puella

[224]

Musical score for the first system of "Nitida Stella Alma Puella". It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes.

8

Musical score for the second system of "Nitida Stella Alma Puella", starting at measure 8. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues with quarter and half notes, ending with a fermata on the final note of each staff.

Sanctissima Mater Dei

[225]

Musical score for the first system of "Sanctissima Mater Dei". It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The music is written in a simple, homophonic style with quarter and half notes.

10

Musical score for the second system of "Sanctissima Mater Dei", starting at measure 10. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues with quarter and half notes, ending with a fermata on the final note of each staff.

O gloriosa Domina

[226]

9

Mundi delitiae Salvete

[227]

7

f. 93v-94r Kwýtku roskossný wuný a ctnostý, Tis nasse utočýste Sama Sý

[228]

8

Sequuntur Cantiones Communes

Hospodýne wssechmohúcy

f. 95v-96r

[229]

Musical notation for [229] in bass clef, 4/4 time. The first line contains 12 measures of music, including a slur over measures 10-11. The second line starts with a measure rest '7' and continues with 6 measures, ending with a double bar line.

Krýste z nebe poslaný

[230]

Musical notation for [230] in bass clef, 4/4 time. The first line contains 12 measures of music, ending with a double bar line.

Alio modo Hospodýne wssechmohúcy

[231]

Musical notation for [231] in treble and bass clefs, 4/4 time. The first line contains 12 measures of music, ending with a double bar line.

Musical notation for [231] continuation in treble and bass clefs, 4/4 time. The first line starts with a measure rest '9' and contains 12 measures of music, ending with a double bar line.

Krýste z nebe poslaný

[232]

Musical notation for [232] in treble and bass clefs, 4/4 time. The first line contains 12 measures of music, ending with a double bar line.

Musical notation for [232] continuation in treble and bass clefs, 4/4 time. The first line starts with a measure rest '8' and contains 12 measures of music, ending with a double bar line.

Et in terra. A na zemý budýž lýdem

[233]

Musical score for system [233], consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The system ends with a double bar line and fermatas on the final notes of both staves.

11

Musical score for system 11, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The system ends with a double bar line and fermatas on the final notes of both staves.

f. 96v-97r Credo. Weryme w Boha gedneho

[234]

Musical score for system [234], consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and a half note C5. The bass line starts with a quarter rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and a half note C4. The system ends with a double bar line and fermatas on the final notes of both staves.

7

Musical score for system 7, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and a half note C4. The system ends with a double bar line and fermatas on the final notes of both staves.

Aliud. Wermez w Boha *Otce wsseho Stworitele*

[235]

Musical score for system [235], consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The bass line starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The system ends with a double bar line and fermatas on the final notes of both staves.

8

Musical score for system 8, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The bass line starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a half note D4. The system ends with a double bar line and fermatas on the final notes of both staves.

Ad Elevationem. O Geżyssy mýlý

[236]

The first system of music for 'Ad Elevationem. O Geżyssy mýlý' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody in the upper staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, and C4, then a half note G3 with a fermata.

7

The second system of music continues the piece. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note G3 with a fermata.

17

The third system of music continues the piece. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note G3 with a fermata.

Aliud. Wýtag Mýlý Gezu Krýste

[237]

The first system of music for 'Aliud. Wýtag Mýlý Gezu Krýste' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The melody in the upper staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, and C4, then a half note G3 with a fermata.

7

The second system of music continues the piece. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The melody in the upper staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then a half note G3 with a fermata.

Swatý Swatý Pan Bůh nass na Wysosti

[238]

The first system of music for 'Swatý Swatý Pan Bůh nass na Wysosti' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody in the upper staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and C5, then a half note G4 with a fermata. The bass line starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, and C4, then a half note G3 with a fermata.

7

O Gezyssy mily. Alia Melodia

[239]

9

f. 97v-98r O wssechmohucy Boze nass

[240]

8

Otce Boze wssechmohucy

[241]

8

Mýnula Nočný hodýna poklekni

[242]

8

16

Hospodyne uslyss hlas mug*

[243]

11

* Siehe Kritischen Bericht

Hospodyně uslýss hlas *mug*

[244]

Musical score for 'Hospodyně uslýss hlas mug'. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked [244]. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The second system is marked 11. The piece ends with a double bar line.

f. 98v-99r Chwalýž pana gýž nýný dusse *ma*

[245]

Musical score for 'Chwalýž pana gýž nýný dusse ma'. It consists of three systems of two staves each. The first system is marked [245]. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The second system is marked 9. The third system is marked 17. The piece ends with a double bar line.

Gezýssý wečný Bože

[246]

Musical score for 'Gezýssý wečný Bože'. It consists of one system of two staves. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece ends with a double bar line.

9

Ma dusse se nespusteg

[247]

9

17

Pane prchlywosty twe

[248]

8

16

Ač gest me Srdce smutne

[249]

9

17

Büh Ohnem Swateg swetlosti

[250]

8

16

[251]

Musical score for system [251], measures 1-8. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in common time (C) and features a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by quarter and eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 8.

9

Musical score for system 9, measures 9-18. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues in common time and one flat. The melody in the treble staff has a whole rest at the beginning of measure 9. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 18.

19

Musical score for system 19, measures 19-28. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues in common time and one flat. The melody in the treble staff features a whole note with a fermata at the end of measure 28. A double bar line is at the end of the system.

Taklýž ga predce v uskosti*

[252]

Musical score for system [252], measures 1-8. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in common time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by quarter and eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 8.

8

Musical score for system 8, measures 9-16. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues in common time and two flats. The melody in the treble staff has a whole rest at the beginning of measure 9. A double bar line with repeat dots is at the end of measure 16.

16

Musical score for system 16, measures 17-24. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music continues in common time and two flats. The melody in the treble staff features a whole note with a fermata at the end of measure 24. A double bar line is at the end of the system.

* Siehe Kritischen Bericht

Patientia

[253]

Measures 1-6 of the musical score for 'Patientia'. The music is in 3/4 time and B-flat major. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. The melody continues with half notes D5, E5, and F5, and the bass line continues with half notes D4, E4, and F4.

Measures 7-13 of the musical score for 'Patientia'. The treble clef part features a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final half note G5. The bass clef part provides a steady accompaniment with notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a final half note G4.

Measures 14-20 of the musical score for 'Patientia'. The treble clef part continues the melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final half note G5. The bass clef part continues the accompaniment with notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a final half note G4.

[254]

Measures 21-26 of the musical score for 'Patientia'. The treble clef part features a more active melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final half note G5. The bass clef part continues the accompaniment with notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a final half note G4.

Measures 27-33 of the musical score for 'Patientia'. The treble clef part continues the melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and a final half note G5. The bass clef part continues the accompaniment with notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, and a final half note G4.

Mýlý pane deg hodne

[255]

Measures 1-7 of the musical score for 'Mýlý pane deg hodne'. The music is in 4/4 time and B-flat major. The treble clef part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass clef part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. The melody continues with half notes D5, E5, and F5, and the bass line continues with half notes D4, E4, and F4.

Musical score for measures 9-16. The piece is in G minor (one flat) and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical score for measures 17-18. The piece concludes with a final cadence in the treble clef, featuring a half note G and a whole note F, while the bass clef continues with quarter notes.

Jesu dulcis Memoria

f. 100v-101r

Musical score for measures 256-263. The piece is in G minor and 4/4 time. The melody in the treble clef features a mix of quarter and eighth notes, with a final half note G. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

Musical score for measures 264-271. The piece concludes with a final cadence in the treble clef, featuring a half note G and a whole note F. The bass clef accompaniment continues with quarter notes.

Cur Mundus Militat sub *vana gloria*

Musical score for measures 257-264. The piece is in G minor and 4/4 time. The melody in the treble clef features a mix of quarter and eighth notes, with a final half note G. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

Musical score for measures 265-272. The piece concludes with a final cadence in the treble clef, featuring a half note G and a whole note F. The bass clef accompaniment continues with quarter notes.

21

Wzdegmeż ćest Bohu swemu

[258]

8

16

Dobrotę laskę plny

[259]

8

Ach můj Bože pewna weže

f. 101v-102r

[260]

The first system of music for 'Ach můj Bože pewna weže' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a common time signature (C). The melody in the upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter rest, a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, and a quarter rest. The bass line begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, a quarter rest, a half note D3, a quarter note C3, a half note B2, and a quarter rest.

8

The second system of music for 'Ach můj Bože pewna weže' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody in the upper staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter rest, a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, a quarter rest, a half note D4, a quarter note C4, a half note B3, and a quarter rest. The bass line begins with a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, a quarter rest, a half note D3, a quarter note C3, a half note B2, and a quarter rest.

Bůh pro nasse zlostý

[261]

The first system of music for 'Bůh pro nasse zlostý' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a common time signature (C). The melody in the upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter rest, a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, a quarter rest, a half note D4, a quarter note C4, a half note B3, and a quarter rest. The bass line begins with a whole rest, followed by a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, a quarter rest, a half note D3, a quarter note C3, a half note B2, and a quarter rest.

10

The second system of music for 'Bůh pro nasse zlostý' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody in the upper staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter rest, a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, a quarter rest, a half note D4, a quarter note C4, a half note B3, and a quarter rest. The bass line begins with a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, a quarter rest, a half note D3, a quarter note C3, a half note B2, and a quarter rest.

19

The third system of music for 'Bůh pro nasse zlostý' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody in the upper staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter rest, a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, a quarter rest, a half note D4, a quarter note C4, a half note B3, and a quarter rest. The bass line begins with a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, a quarter rest, a half note D3, a quarter note C3, a half note B2, and a quarter rest.

28

The fourth system of music for 'Bůh pro nasse zlostý' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The melody in the upper staff begins with a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, a quarter rest, a half note G4, a quarter note F4, a half note E4, a quarter rest, a half note D4, a quarter note C4, a half note B3, and a quarter rest. The bass line begins with a half note G3, a quarter note F3, a half note E3, a quarter rest, a half note D3, a quarter note C3, a half note B2, and a quarter rest.

O blahoslavený človek

[262]

The first system of the musical score for 'O blahoslavený človek' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4. The bass line starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, and a final quarter note G2.

9

The second system of the musical score for 'O blahoslavený človek' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a whole rest, then quarter notes D5, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4. The bass line starts with quarter notes G3, F3, E3, D3, followed by a whole rest, then quarter notes C3, B2, A2, G2, and a final quarter note G2.

18

The third system of the musical score for 'O blahoslavený človek' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, C5, B4, and a final half note G4 with a fermata. The bass line starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, and a final half note G2 with a fermata.

Ač mne pan Bůh račý trestati

[263]

The first system of the musical score for 'Ač mne pan Bůh račý trestati' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of C major (no sharps or flats) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4. The bass line starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, and a final quarter note G2.

9

The second system of the musical score for 'Ač mne pan Bůh račý trestati' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of C major (no sharps or flats) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line, then quarter notes D5, C5, B4, A4, G4, and a final quarter note G4. The bass line starts with quarter notes G3, F3, E3, D3, followed by a double bar line, then quarter notes C3, B2, A2, G2, and a final quarter note G2.

19

The third system of the musical score for 'Ač mne pan Bůh račý trestati' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of C major (no sharps or flats) and 4/4 time. The melody in the upper staff begins with quarter notes G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line, then quarter notes D5, C5, B4, A4, G4, and a final half note G4 with a fermata. The bass line starts with quarter notes G3, F3, E3, D3, followed by a double bar line, then quarter notes C3, B2, A2, G2, and a final half note G2 with a fermata.

Uslýss prozbý nasse Bože

[264]

Musical score for the first system of 'Uslýss prozbý nasse Bože'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes G2, A2, B2, and C3.

8

Musical score for the second system of 'Uslýss prozbý nasse Bože' (measures 8-14). The treble staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F#5, and G5, followed by a half note G5. The bass staff continues with quarter notes D3, E3, F#3, and G3, followed by a half note G3.

15

Musical score for the third system of 'Uslýss prozbý nasse Bože' (measures 15-21). The treble staff features a half note G5, followed by quarter notes F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, and F#4. The bass staff continues with quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, and G3, ending with a half note G3.

Gežýssý ma Radost

f. 102v-103r

[265]

Musical score for the first system of 'Gežýssý ma Radost'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes G2, A2, B2, and C3.

8

Musical score for the second system of 'Gežýssý ma Radost' (measures 8-16). The treble staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F#5, and G5, followed by a half note G5. The bass staff continues with quarter notes D3, E3, F#3, and G3, followed by a half note G3.

17

Musical score for the third system of 'Gežýssý ma Radost' (measures 17-21). The treble staff features a half note G5, followed by quarter notes F#5, E5, D5, and C5. The bass staff continues with quarter notes G2, A2, B2, and C3, ending with a half note G3.

Ach co Smutný nam czýnitj

[266]

Musical score for the first system, measures 1-7. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a half note. The bass line provides a simple accompaniment of quarter notes.

8

Musical score for the second system, measures 8-14. The melody continues in the treble clef, featuring a sequence of eighth notes followed by quarter notes. The bass line continues with quarter notes. The piece concludes with a final half note in both staves.

Kdež mam hledat Gežýsse

[267]

Musical score for the first system, measures 1-8. The piece is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The melody is primarily composed of quarter notes, with a repeat sign after the fourth measure. The bass line consists of quarter notes.

In Elevatione

[268]

Musical score for the first system, measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The melody starts with a quarter rest followed by quarter notes. The bass line consists of quarter notes.

6

Musical score for the second system, measures 6-10. The melody continues in the treble clef with quarter notes. The bass line continues with quarter notes. The piece concludes with a final half note in both staves.

Salve Cordis gaudium

[269]

Musical score for the first system, measures 1-6. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in the treble clef and the bass line in the bass clef. The melody consists of quarter and eighth notes. The bass line consists of quarter notes.

7

Büh gest Sam nasse utócyste

f. 103v-104r

[270]

6

Sprawedływý plesegte

[271]

8

Wssýchný genż shladagi w panu

[272]

8

Musical score for measures 8-11. The piece is in G major and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

W tomto nassem sużeny

[273]

Musical score for measures 12-15. The melody in the treble clef consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

6

Musical score for measures 16-21. The melody in the treble clef consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

13

Musical score for measures 22-27. The melody in the treble clef consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

f. 104v-105r Otče Boże wssehmołucy

[274]

Musical score for measures 28-32. The melody in the treble clef consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

5

Musical score for measures 33-37. The melody in the treble clef consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

10

Witeg Mily Gezu Kriste

[275]

6

Otcze Boze

[276]

O salutaris hostia

f. 105v-106r

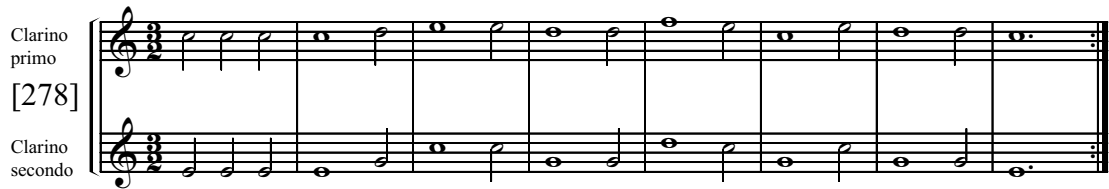
[277]

CANTIONES

f. 110v-111r O gloriosa Domina

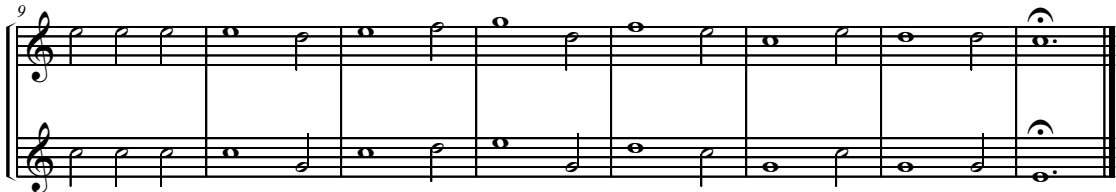
Clarino primo
[278]

Clarino secondo



Musical score for Clarino primo and Clarino secondo. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secondo. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a measure rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The second staff follows with a similar rhythmic pattern.

9



Musical score for Clarino primo and Clarino secondo. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secondo. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a measure rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The second staff follows with a similar rhythmic pattern.

Ave Maris Stella

[279]



Musical score for Clarino primo. The score is in 3/4 time and consists of one staff. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a measure rest, followed by a series of quarter and eighth notes.

9



Musical score for Clarino primo. The score is in 3/4 time and consists of one staff. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a measure rest, followed by a series of quarter and eighth notes.

Nitida Stella

Clarino primo
[280]

Clarino secondo



Musical score for Clarino primo and Clarino secondo. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secondo. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a measure rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The second staff follows with a similar rhythmic pattern.

8



Musical score for Clarino primo and Clarino secondo. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secondo. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a measure rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The second staff follows with a similar rhythmic pattern.

K tobet wolame

Clarino primo
[281]

Clarino secondo



Musical score for Clarino primo and Clarino secondo. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secondo. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a measure rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The second staff follows with a similar rhythmic pattern.

Musical score for measures 7-10. The music is written for two staves in 3/2 time. The melody consists of quarter and half notes, with a final measure containing a half note with a fermata.

Sanctissima

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo. The score is in 3/2 time and includes a rehearsal mark [282]. The Clarino primo part has rests in measures 10-11, while the Clarino secondo part plays throughout.

Musical score for measures 10-13. The music is written for two staves in 3/2 time. The melody consists of quarter and half notes, with a final measure containing a half note with a fermata.

Quam gloriosa

f. 111v-112r

Musical score for measures 8-86. The score is in 3/2 time and includes rehearsal marks [283] and [284]. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written for a single staff.

96
102
107
119

Musical score for Trombo-Stimme von Nr. 165, measures 96-119. The score consists of four staves of music. The first staff (measures 96-101) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 102-106) continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff (measures 107-118) includes a sixteenth-note figure in measure 107 and continues the melodic line. The fourth staff (measures 119) concludes the passage with a final note marked with a fermata.

f. 112r [284] = Trombo-Stimme von Nr. 165

f. 112v

[285]

Musical score for Trombo-Stimme von Nr. 165, measures 284-285. The score consists of two systems of staves. The first system (measures 284-285) shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system (measures 284-285) continues the melodic line with more complex rhythmic patterns and a corresponding bass line.

Alia*

[286]

Musical score for Trombo-Stimme von Nr. 165, measures 286-287. The score consists of two systems of staves. The first system (measures 286-287) shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system (measures 286-287) continues the melodic line with a steady eighth-note pattern and a corresponding bass line.

* Siehe Kritischen Bericht

Preambulum Ex C

f. 117v-118r

[287]

6

Aliud Ex G

[288]

7

Aliud Ex D

[289]

6

11

Pro Clarinis

Clarino primo
[290]

Clarino secundo

10

Clarino primo
[291]

Clarino secundo

[292] = Primo Clarino-Stimme von Nr. 290

[293] = Primo Clarino-Stimme von Nr. 301

[294] = Primo Clarino-Stimme von Nr. 302

[295] = Primo Clarino-Stimme von Nr. 304

[296] Lustik
= Primo Clarino-Stimme von Nr. 305

[297] = Secundo Clarino-Stimme von Nr. 303

Hagnal

Clarino primo
[298]

7

Proportio

Musical notation for the 'Proportio' section, measures 1-6. The first staff is in 3/4 time and contains measures 1-6. The second staff, starting with a measure rest '7', contains measures 7-12. The notation includes various note values such as minims, crotchets, and quavers.

f. 122v-123r [299] = Nr. 290

[300] = Nr. 291

Clarino primo
[301]

Musical notation for Clarino primo and secundo, measures 1-4. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secundo. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

6

Musical notation for Clarino primo and secundo, measures 5-8. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secundo. The notation includes a measure rest '6' at the beginning of the first staff.

Clarino primo
[302]

Clarino secundo

Musical notation for Clarino primo and secundo, measures 1-4. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secundo. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

f. 123v-124r

Clarino primo
[303]

Clarino secundo

Musical notation for Clarino primo and secundo, measures 1-4. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secundo. Both parts feature a rhythmic pattern of eighth notes.

4

Musical notation for Clarino primo and secundo, measures 5-8. The first staff is for Clarino primo and the second for Clarino secundo. The notation includes a measure rest '4' at the beginning of the first staff and a time signature change to 3/4.

Clarino primo
[304]
Clarino secundo

Musical score for measures 304-305, Clarino primo and secundo. The score is in 3/2 time. Measure 304 contains a melodic line in the first clarinet and a supporting line in the second clarinet. Measure 305 continues the melodic line in the first clarinet, which ends with a fermata.

7

Musical score for measures 304-305, Clarino primo and secundo. This system shows the continuation of the melodic line in the first clarinet from measure 304, which concludes with a fermata in measure 305. The second clarinet provides a steady accompaniment.

Clarino primo
[305]
Clarino secundo

Musical score for measures 305-306, Clarino primo and secundo. Measure 305 features a more active melodic line in the first clarinet with eighth-note patterns. Measure 306 shows a change in the first clarinet's line, moving to a more sustained melodic phrase.

f. 124v-125r

Clarino primo
[306]
Clarino secundo

Musical score for measures 306-307, Clarino primo and secundo. Measure 306 continues the melodic development in the first clarinet. Measure 307 shows a further evolution of the first clarinet's line, with a fermata at the end.

7

Musical score for measures 306-307, Clarino primo and secundo. This system shows the continuation of the melodic line in the first clarinet from measure 306, which concludes with a fermata in measure 307. The second clarinet provides a steady accompaniment.

Clarino primo
[307]
Clarino secundo

Musical score for measures 307-308, Clarino primo and secundo. Measure 307 features a melodic line in the first clarinet with a fermata. Measure 308 continues the melodic line in the first clarinet, which ends with a fermata.

7

Musical score for measures 307-308, Clarino primo and secundo. This system shows the continuation of the melodic line in the first clarinet from measure 307, which concludes with a fermata in measure 308. The second clarinet provides a steady accompaniment.

15

Musical score for measures 15-16. The score is written for two staves in treble clef. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

Swete s tebu

Clarino primo
[308]
Clarino secundo

Musical score for Clarino primo and Clarino secundo, measures 15-16. The score is written for two staves in treble clef. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

9

Musical score for measures 9-10. The score is written for two staves in treble clef. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

17

Musical score for measures 17-18. The score is written for two staves in treble clef. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

f. 125v-126r

Clarino primo
[309]
Clarino secundo

Musical score for Clarino primo and Clarino secundo, measures 15-16. The score is written for two staves in treble clef. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

7

Musical score for measures 7-8. The score is written for two staves in treble clef. The music consists of quarter and eighth notes, with some rests. The key signature has one flat (B-flat).

Clarino primo
[310]
Clarino secondo

5

10

f. 126v-127r

Clarino primo
[311]
Clarino secondo

9

Clarino primo
[312]
Clarino secondo

7

14

Musical score for measures 14-18, featuring two staves. The music is in 3/4 time and consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a repeat sign.

f. 127v-128r

Clarino primo
[313]
Clarino secondo

Clarino parts for measures 14-18. The Clarino primo part is marked with [313]. Both parts are in 3/4 time and feature a melodic line with eighth and quarter notes.

8

Musical score for measures 8-12, featuring two staves. The music is in 3/4 time and consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a repeat sign.

Clarino primo
[314]
Clarino secondo

Clarino parts for measures 8-12. The Clarino primo part is marked with [314]. Both parts are in 3/4 time and feature a melodic line with eighth and quarter notes.

5

Musical score for measures 5-9, featuring two staves. The music is in 3/4 time and consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a repeat sign.

Clarino primo
[315]
Clarino secondo

Clarino parts for measures 5-9. The Clarino primo part is marked with [315]. Both parts are in 3/4 time and feature a melodic line with eighth and quarter notes.

5

Musical score for measures 5-9, featuring two staves. The music is in 3/4 time and consists of a series of eighth and quarter notes, ending with a repeat sign.

Clarino primo
[316]

Clarino secondo

Clarino primo
[317]

Clarino secondo

5

9

14

19

Clarino primo
[318]

Clarino secondo

7

Z cleho srdcze sweho

Clarino primo
[319]

Clarino secondo

8

16

Rano stawagice welicy y maly

Clarino primo
[320]

Clarino secondo

6

Clarino primo
[321]

Clarino secondo

7

Clarino primo
[322]

Clarino secondo

f *p*

7

f *p*

14

f *f*

21

p *f*

27

p *f*

Clarino primo
[323]

Clarino secondo

5

f. 131v-132r

Clarino primo
[324]

Clarino secondo

Clarino primo
[325]

Clarino secondo

4

Clarino primo
[326]

Clarino secondo

Clarino primo
[327]

Clarino secondo

5

3/2

f. 132v-133r

Clarino primo
[328]

Clarino secondo

7

14

Clarino primo
[329]

Clarino secondo

5

Clarino primo
[330]

Clarino secondo

4

Two staves of music. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. The bottom staff begins with a bass clef and a common time signature. Both staves contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

f. 133v Clarino primo

[331]

A single staff of music in treble clef with a common time signature. It starts with a whole rest followed by a series of eighth and sixteenth notes.

5

A single staff of music in treble clef with a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a first and second ending bracket.

Clarino primo

[332]

A single staff of music in treble clef with a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with a first ending bracket.

[2.] 5

A single staff of music in treble clef with a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, ending with first and second ending brackets.

Clarino primo

[333]

A single staff of music in treble clef with a 3/4 time signature. It contains a series of quarter and eighth notes, including a flat note.

6

A single staff of music in treble clef with a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes.

11

A single staff of music in treble clef with a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes.

f. 134v-135r

Clarino primo
[334]

A single staff of music in treble clef with a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes.

Clarino secondo

A single staff of music in treble clef with a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes.

5

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef, both with a common time signature. They contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Clarino primo
[335]

Clarino secondo

5

Clarino primo
[336]

7

13

Clarino primo
[337]

Clarino primo
[338]

f. 135v

4

Clarino primo
[339]

7

13

Clarino primo
[340]

f. 136v Clarino primo
[341]

f. 137r [342] = Nr. 338

f. 136v-137r

Clarino primo
[343]

f. 136v Clarino primo
[344]

Clarino
primo

f. 137v

[345]

⁴

Clarino
primo

[346]

⁴

Clarino
primo

[347]

⁵

Clarino
primo

[348]

Clarino
primo

[349]

f. 138v-139r

Clarino primo [350]

Clarino secondo

⁷

Clarino primo
[351]

Clarino secondo

f. 138v Clarino primo
[352]

6

Clarino primo
[353]

4

f. 139v Clarino primo
[354]

Clarino primo
[355]

7

f *p* *f*
p *f*

Clarino primo
[356]

6

Clarino primo
[357]

6

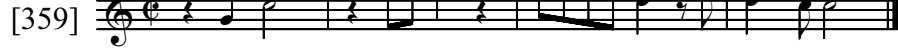
Clarino
primo



Preludium

f. 140v

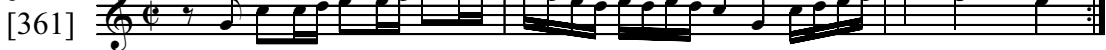
Clarino
primo



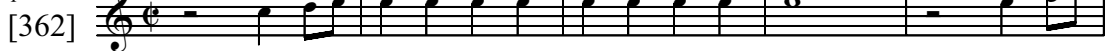
Clarino
primo



Clarino
primo



Clarino
primo



f. 143v Litania De Nomine Jesu

[363]

Musical score for [363] in G major, 4/4 time. The piece consists of seven measures. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends to B4, A4, G4, and ends with a half note G4. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, then descends to B2, A2, G2, and ends with a half note G2. The final measure features a fermata over the G4 in the treble and G2 in the bass.

Alia. De Beata Virgine

[364]

Musical score for [364] in G major, 4/4 time. The piece consists of seven measures. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends to B4, A4, G4, and ends with a half note G4. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, then descends to B2, A2, G2, and ends with a half note G2. The final measure features a fermata over the G4 in the treble and G2 in the bass.

Cadenciae. Ex A

[365]

Musical score for [365] in G major, 4/4 time. The piece consists of seven measures. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends to B4, A4, G4, and ends with a half note G4. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, then descends to B2, A2, G2, and ends with a half note G2. The final measure features a fermata over the G4 in the treble and G2 in the bass.

Ex D

[366]

Musical score for [366] in G major, 4/4 time. The piece consists of seven measures. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends to B4, A4, G4, and ends with a half note G4. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, then descends to B2, A2, G2, and ends with a half note G2. The final measure features a fermata over the G4 in the treble and G2 in the bass.

Ex G

[367]

Musical score for [367] in G major, 4/4 time. The piece consists of seven measures. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends to B4, A4, G4, and ends with a half note G4. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, then descends to B2, A2, G2, and ends with a half note G2. The final measure features a fermata over the G4 in the treble and G2 in the bass.

Ex C

[368]

Musical score for [368] in G major, 4/4 time. The piece consists of seven measures. The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends to B4, A4, G4, and ends with a half note G4. The bass line starts on G2, moves to A2, B2, C3, then descends to B2, A2, G2, and ends with a half note G2. The final measure features a fermata over the G4 in the treble and G2 in the bass.

Tabulatura Vietoris II

Fr. f. 1r	[I]	<i>Narodyl se nam spasytel</i>	= 166
	[II]	<i>Wesel se nebeska</i>	= 167
	[III]	<i>Ej nuž nynj zradostj</i>	= 168
	[IV]	<i>Djte mjle</i>	= 169



Fr. f. 1v–2r	[VII]	<i>Syn Bozy se nam narodil</i>	= 152
	[VIII]	<i>Nobis est natus hodie</i>	= 150

Fr. f. 2v	[IX]	<i>Zwestugem wam radost pre</i>	= 149
	[X]	<i>Gyz slunce z hvezdy wyslo</i>	= 155
	[XI]	<i>Krystus Syn Bozy</i>	= 154
	[XII]	<i>Buh se nam nynj narodyl a mysto</i>	= 161
	[XIII]	<i>Nastal nam cas welmy wesely</i>	= 158
	[XIV]	<i>Ej panenka zmyleneho sinka nam</i>	= 156
	[XV]	<i>W meste Bethlem nere</i>	= 159

Fr. f. 3r	[XVI]	<i>Hospodyne Otče zaduci</i>	= 170
	[XVII]	<i>Kryste genz pro nas trpel</i>	= 171
	[XVIII]	<i>Dusse dobry Swaty Skrz</i>	= 172
	[XIX]	<i>Et in terra pax hominibus. Gestit psano</i>	= 173
	[XX]	<i>Credo. Wermez w Boha gedneho</i>	= 174

Wssemohucy Stworiteli



	[XXII]	<i>Ad Elevationem Zdraw bud predrahý</i>	= 175
	[XXIII]	<i>Ach Otče mug zhlednýz na mne</i>	= 184
Fr. f. 3v-4r	[XXIV]	<i>Ach mug Boze w krýžý zarmuteny</i>	= 188

O pane genž sý trpel

[XXV]

Musical score for [XXV] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass line starts with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for [XXVI] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass line starts with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

	[XXVI]	<i>Zdraw bud predrahý Gezýssý spasyteli</i>	= 175
--	--------	---	-------

O pane O pane mug prosým ýa

[XXVII]

Musical score for [XXVII] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass line starts with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for [XXVIII] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass line starts with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for [XXIX] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass line starts with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Musical score for [XXX] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, starting with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The bass line starts with a half rest followed by quarter notes G, A, B, C, D, E, F, G. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

	[XXVIII]	<i>Nebeský pan at bý dokazal knam, dobro:</i>	= 180
	[XXIX]	<i>O Beranku Božý Smrtý</i>	= 185
	[XXX]	<i>Rozmisslegmež mý ný wernj k nas</i>	= 181

O welyka mýlost sýna Božyho

[XXXII]

[XXXIII]	Gestit psano dawným Rokem	= 173
[XXXIV]	Umučený nasseho pana mýlostneho	= 182
[XXXV]	Genz gsy trpel za nas	= 178
[XXXVI]	Poděkugmez panu Bohu	= 179
[XXXVII]	Nebeský pan at bý dokazal	= 180
[XXXVIII]	O Gezu Krýste Spasytely	= 183
[XXXIX]	Credo sequitur Wermez w <i>Boba</i> gedneho	= 174

Fr. f. 5v	[XL]	Kyrie. De Resurrectione Pane mocný Bože wečný	= 189
	[XLI]	<i>Bože w bytu geden ty gsy</i>	= 190
	[XLII]	Ey w tento den chwalý pan	= 191
	[XLIII]	<i>Gyž gest slawne wskryssený</i>	= 192
	[XLIV]	Et in terra. Slawa <i>na</i> wýsostech	= 194
	[XLV]	Credo <i>Otce najmilostywegssyho</i>	= 195
	[XLVI]	Et in terra <i>A na zemý budýž lýdem</i>	= 193
	[XLVII]	Surrexit Christus hodie	= 196
	[XLVIII]	Wstal gest tegto chwýle	= 199
	[XLIX]	Radugme se wssýchný nýný	= 197

Fr. f. 6r	[L]	<i>Tretiho dne</i>	= 198
	[LI]	<i>Gezyss Krýstus Spasytel nass</i>	= 203
	[LII]	<i>Wskryssenemu Krýstu</i>	= 200
	[LIII]	<i>Wskryssený spasytele</i>	= 201
	[LIV]	<i>Protoz mu wzdegme chwalu</i>	= 202

Buh Wssemohucy

[LV]



[LVI]



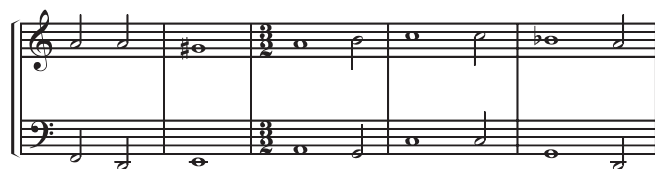
[LVII]



Fr. f. 6v	[LVIII]	Kyrie de Ascensione Domini	
		Hospodine wečný Otče Nebe zeme	= 209
	[LIX]	<i>Kryste Tys po wytezstwy</i>	= 210
	[LX]	Dusse Swatý sstedrý darce	= 211
	[LXI]	Stupýl gest Krýstus Na nebe	= 212
	[LXII]	Wstupýl gest Krýstus Nanebe	= 213
	[LXIII]	Kýrie de Spiritu Sancto	
		Stworýtely Boze dusse Swatý	= 214
	[LXIV]	<i>Tys panný ctnu poswetyl Bj se</i>	= 215
	[LXV]	O Darce daruw predrahých spaseny	= 216
		Gloria. Credo Sanctus Summatur	

Hospodyne nass mýly pane otce gest

[LXVI]



Fr. f. [7r =] 8r	[LXVII]	<i>Duch pane swu Swatu mjlosti</i>	= 217
	[LXVIII]	<i>Poprosmez Ducha Swateho</i>	= 218

[LXIX]	<i>Tessytely d/Dusse swaty</i>	= 219
[LXX]	<i>Otce nass myly Pane</i>	= 221

Pastyr gest Buh mug gediny

[LXXI]

Ne w prchliwosti twogeg Pane

[LXXII]

[LXXIII]

Fr. f. [7v–8r =] 8v–7r

[LXXIV]	Kyrie Commune. Hospodyne wssechmohucy	= 229
[LXXV]	Kryste. Z nebe poslaný	= 230
[LXXVI]	Et in terra. A na zemý budyz Lydem	= 233
[LXXVII]	Alio modo. Hospodyne wssechmohucy	= 231
[LXXVIII]	Kryste Znebe poslaný	= 232
[LXXIX]	Credo	= 234

Kyrie Aljud Dominicale. Kyrie Boze nass z Nebe

[LXXX]

Otce nass Boze nass

[LXXXI]

Fr. f. [8v =] 7v + 9r (nur ein Streifen)

[LXXXII]	<i>O Gezyssy mily ...u usslechtý</i>	= 236
[LXXXIII]	<i>Swaty Swaty Pan Buh nass na Wysosty</i>	= 238
[LXXXIV]	<i>... stiva ... Can: Otce Boze wssechmohucy</i>	= 241
[LXXXV]	<i>Mynula nochný hodyna poklekni</i>	= 242
[LXXXVI]	<i>Aliud Wermez w Boha Otce wsseho:</i>	= 235

[LXXXVII]	<i>Mjly pane deg hodne slyssety</i>	= 255
[LXXXVIII]	<i>Dobrotý laský plný mocný</i>	= 259
[LXXXIX]	<i>Sanctus Swatý Swatý Pan Bůh nass</i>	= 238

Kritischer Bericht

Allgemeine Bemerkungen

In dem Kritischen Bericht werden Abkürzungen verwendet. Die Rhythmuszeichen sind kursiv abgekürzt:

Longa = *L*; Brevis = *B*; Semibrevis = *S*; Minima = *M*; Semiminima = *Sm*; Fusa = *F*

Kritischer Bericht Die Einzelbemerkungen enthalten die folgenden Abkürzungen:

- a) die erste Zahl ist eine laufende Nummer, die in der Übertragung vor den Stücken in eckigen Klammern angegeben ist;
- b) die römische Ziffer zeigt, in welcher Stimme sich die Veränderung befindet;
- c) die folgende arabische Nummer bezieht sich auf den Takt;
- d) die letzte Zahl zeigt, welche Note in dem Takt verändert wurde.

Zum Beispiel:

- [30] II/13/1 – *F* – bedeutet: Stück 30, zweite Stimme, die erste Note des 13. Taktes ist im Original *F*.
- [90] Prop. I/3, 7/1–4 *F* – bedeutet: in Stück 90 sind in der ersten Stimme des Proportio-Teiles die 1.–4. Noten des 3. und des 7. Taktes im Original *fusae*.
- [9] I, II/7, 12, 15, 16, 17 – *S* ohne Punkt – bedeutet: Stück 9, erste und zweite Stimme, in den Takten 7, 12, 15, 16, 17 sind die *semibreven* zwar ohne Punkt, aber in der Übertragung sind sie dreiteilig.

Die Vorzeichen fehlen in der Buchstabenschriftweise, so auch in unserer Handschrift. Es wäre einfacher und bequemer gewesen, die Stücke ohne Vorzeichen zu übertragen. Wir wollten aber die Tonarten und damit die nötigen Vorzeichen bestimmen. Auf gleiche Weise fehlen im allgemein die Metrumzeichen im geraden Takt in den Stücken für Tasteninstrumente, sind aber in der modernen Notation und in Clarinostücken verwendet. Die Metrumzeichen und die Vorzeichen sind in unserer Übertragung ohne Klammern wiedergegeben. Die unvollständigen Textanfänge wurden aufgrund der Gesangbücher *Cithara Sanctorum* (1636) und *Cantus Catholici* (1655) sowie nach der TABULATURA VIETORIS II ergänzt, die Ergänzungen wurden in unserer Übertragung kursiv gesetzt. Die verschiedenen Abkürzungen des Wortes *Proportio* wurden einheitlich aufgelöst und nicht kursiviert.

Nach den Titeln sind die originalen Punkte sowie die Doppelpunkte in der Übertragung weggelassen, da sie in der Handschrift nicht andauernd und meistens ohne inhaltliche Logik angegeben sind.

Die Semibreven oder die Schlussemibreven ohne Punkt bedeuten im ungeraden Metrum ebenso wie im geraden Metrum einen ganzen Takt. Da sie nicht konsequent ohne oder mit Punkt verwendet wurden, sind in den Einzelbemerkungen erwähnt.

Die Fermaten sind im Original manchmal nur in einer Stimme gezeichnet, werden in der anderen Stimme der Übertragung ohne Klammern ergänzt und in den Einzelbemerkungen erwähnt.

In der Originalhandschrift sind die Tonbuchstaben *c* und *C* im Allgemeinen graphisch nicht unterschieden (Ausnahme f. 22v, Nr. 37), und durchgehend als großes *C* bezeichnet. Falls dieses *C* in der zweiten Stimme vor oder nach einem Septim-Sprung steht, wird das große *C* ohne besondere Bemerkungen verwendet.

Der Kopist hat die Noten in einigen Fällen verbessert; falls die Verbesserungen eindeutig lesbar sind, werden sie in den einzelnen Bemerkungen nicht aufgeführt.

Die Abkürzung NB (vor oder nach den Titeln) steht bei den folgenden Stücken: 14, 16, 17, 25, 26, 30, 34, 43, 45, 47, 48, 56, 59, 67, 69, 75, 88, 121, 123, 258, 279, 292, 341, 342, 352. Die

Abkürzung PB ist bei den folgenden Stücken zu finden: 71, 74, 81 Prop., 83, 84, 85 Prop., 88, 89, 96 Prop., 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111 (PBP), 113, 116, 119, 126, 127.

Bei dem zum zweiten und zum dritten Mal angefangenen Abschreiben wurden die Clarinostücke im Original nummeriert. Da die Nummerierung nicht einheitlich und nicht eindeutig verfolgbar ist, haben wir sie weggelassen, aber bei den Einzelbemerkungen eingeführt, obwohl wir auf diese Bemerkungen – wegen den Verwirrungen – nicht zu viel Wert legen. – Die Nummerierung würde eine Bedeutung nur bekommen, falls eine Handschrift oder ein Druckwerk zum Vorschein kommt, von denen die Abschrift in Tabulatura Vietoris gelangte.

Einzelbemerkungen

- [2] I, II/2, 6, 10, 18, 19 – *S* ohne Punkt
II/8/3, 4 – 2 *Sm*
- [6] I/21 – ohne Notenwert
- [8] I, II/7, 12, 15, 16, 17 – *S* ohne Punkt
- [9] I/8/1, 2 – *S*, *M*
I, II/13 – *S* ohne Punkt
- [11] I/7/3 – a^2
II/5 – *S* ohne Punkt
- [12] Prop. I/8/2 – b^1
Prop. I, II/5, 16, 21 – *S* ohne Punkt
- [14] Die Bezeichnung *Ssyposs* bezieht sich auf die Seiten f. 6v–7r, auf die die erste Melodiezeile des Stückes notiert ist. Da das Stück auf diesen Seiten nicht beendet werden konnte, wurde auf den folgenden Seiten wieder vom Anfang an mit Bezeichnung NB aufgezeichnet. Das erste fragmentarische Vorkommen wurde in unserer Übertragung weggelassen.
II/2/3 – *c*
II/7, 8 – in der kleinen Oktave
II/9/4, 5 – *c*
II/10/1 – *c*
- [15] I, II/3, 13 – *S* ohne Punkt
- [16] I/12/2 die originale Note ist nicht zu identifizieren
I, II/20 – *S* ohne Punkt
- [18–21] Die Stücke wurden später von einer anderen Hand eingetragen und skizzenhaft geschrieben. Das Ende jeder Notengruppe ist durch einen kleinen Strich im oberen Liniensystem bezeichnet.
- [18] Titel: *Egö Lakba*.
- [19] Im Codex Kájoni mit dem Titel *Tegnap groff halala*; s. CODEX CAIONI facsimiles, 138–139. Hier wird die Übertragung von Diamandi-Papp angegeben; CODEX CAIONI transcriptiones, Nr. 21.



- [23] I/11/1 – fis^2
- [24] II/9/3, 4 – 2 *M*

- [25] I/1, 3/1–4 – 4 *Sm*
I, II/4, I/5 – *S* ohne Punkt
II/5 – ohne Notenwert
- [27] Im Original sind die zwei oberen Stimmen verkehrt geschrieben.
I, II, III/9, I, III/17 – *S* ohne Punkt
I/16, 17 – nach Takt 8–9 ergänzt
- [28] I/14/2 – h^2
I, II/16, 17 – *S* ohne Punkt
- [29] Variation des zweiten Teiles von Nr. 28
I, II/8 – *S* ohne Punkt
- [30] II/13 – *F*
II/16 – *S* ohne Punkt
- [31] II/13 – *F*
I, II/16 – *S* ohne Punkt
- [32] 7, 15 – ergänzte Prima-volta-Takte
- [34] I, II/24 – *S* ohne Punkt
- [35] I, II/19, 20 – *S* ohne Punkt
- [38] II/13 – *S* ohne Punkt
- [39] 9, 18 – ergänzte Secunda-volta-Takte
- [40] I, II/19 – *S* ohne Punkt
- [42] II/2 – *S* ohne Punkt
- [44] I, III/8, 15 – *S* ohne Punkt
I/15 – g^1
- [45] I, II/3, 14, 28 – *S* ohne Punkt
- [46] I/1/3, 3/1 – h^1
I, II/8, 12 – *S* ohne Punkt
- [47] II/21 – *S* ohne Punkt
- [49] II/16 – *S* ohne Punkt
- [50] Im Original sind die zwei oberen Stimmen verkehrt geschrieben.
I/2/1–3 – c^2
I/4/1–3 – h^2
III/1, 2 – punktierte *S*
- [51] erweiterte Variation von Nr. 50
- [52] I/28 – fehlt die Fermate
- [54] 9 – ergänzter Secunda-volta-Takt
I, II/17 – *S* ohne Punkt
- [55] I/6/2, 3 – h^1 , cis^2
- [56] I/17–19 – in halbierten Notenwerten
I/23/1, 2 – in halbierten Notenwerten
I/23/7, 8 – in doppelten Notenwerten
II/16 – *D*
II/17, 18 – 2 *Sm*
II/19 – in halbierten Notenwerten
II/20/1 – *A*
- [59] II/12 – *S* ohne Punkt
- [60] I, II/5, 10, 16 – *S* ohne Punkt
- [63] I/4 – in der kleinen Oktave
II/5 – *c*
II, III/5 – ohne Rhythmuszeichen
III/4/1 – g^1
- [65–66] Die Stücke wurden später eingetragen und skizzenhaft geschrieben. Das Ende der Notengruppen ist durch einen kleinen Strich im oberen Liniensystem bezeichnet. Zwischen den zwei Stücken befinden sich zwölf Noten der ersten Stimme bzw. fünf Noten der zweiten Stimme eines Stückes (ohne Notenwerte); siehe sie als Nr. 285.

- [66] Siehe die ebenfalls skizzenhafte Nr. 286.
- [67–68] Die Stücke wurden nach vielen leergelassenen Seiten, unmittelbar vor dem Chorea-Teil eingetragen. Inhaltlich gehören sie dazu.
- [67] Titel: ... *Mamila*
I, II/8 – *S* ohne Punkt
- [68] I/1/1–3 – punktierte *M* + 2 *F*
II/1 – 2 *M*
- [69] Das Stück wurde auf f. 40v und auf das Titelblatt des Chorea-Teiles (f. 41r) nachträglich eingetragen.
I, II/13 – *S* ohne Punkt
Prop. I, II/15 – *S* ohne Punkt
- [70] Vor dem Stück: Nr. 23
Prop. I, II/2, 12 – *S* ohne Punkt
Prop. I, II/12 – ohne Rhythmuszeichen
- [71] Vor dem Proportio-Teil: Nr. 5
Prop. II/12 – *S* ohne Punkt
Prop. I, II/13 – ohne Rhythmuszeichen
- [72] Prop. I/9/1, 2 – c^2 , g^1
Prop. II/10/2 – *d*
Prop. II/15 – *S* ohne Punkt
- [73] II/8, 9/1 – *H*, zu den Buchstaben nachträglich ein *b* geschrieben
- [74] Vor dem Stück: Nr. 24
- [77] I/15 – fehlt die Fermate
- [78] Fehlt das zweite Wiederholungszeichen.
II/6/2 – *H*, aufgrund der Proportio verbessert
- [79] Vor dem Stück: Nr. 16
- [80] Das Stück wurde durchgestrichen und mehrmals korrigiert.
I/2/2,3, 13/2, 3 – nicht eindeutig lesbar
II/13/2, 3 – *F*, *G*
- [81] I, II/13 – aufgrund der Proportio wurde das Wiederholungszeichen weggelassen.
II/13 – fehlt die Fermate
Vor dem Proportio-Teil: Nr. 25
Prop. I, II/13 – *S* ohne Punkt
- [83] Vor dem Stück: Nr. 26
- [84] Vor dem Stück: Nr. 27
- [85] Vor dem Proportio-Teil: Nr. 28
- [86] I, II/13, Prop. I, II/13 – aufgrund der Chorea Nr. 81 wurde das Wiederholungszeichen weggelassen.
Nach dem Stück befindet sich der Anfang der oberen Stimme eines anderen Stückes (g^2 , b^2 , a^2 , g^2 – ohne Rhythmuszeichen) mit dem Titel *Alia*. Solches Stück kommt in der Tabulatura Vietoris nirgendswo vor.
- [87] Prop. I, II/4 – *S* ohne Punkt
- [88] Vor dem Stück: Nr. 16
- [89] Vor dem Stück: Nr. 17
- [90] Prop. I/3, 7/1–4 – 4 *F*
- [91] Prop. II/10 – *S* ohne Punkt
Prop. I, II/10 – fehlt das zweite Wiederholungszeichen
- [92] Prop. I, II/7, 14 – *S* ohne Punkt
- [94] Prop. II/8 – *S* ohne Punkt
- [95] Vor dem Stück: Nr. 29
I, II/10 – *S* ohne Punkt
- [96] Vor dem Proportio-Teil: Nr. 4
- [97] Vor dem Stück: Nr. 18
Titel: ... *dogeze*:

- II/6 – S ohne Punkt
- [98] Vor dem Stück: Nr. 3
- I, II/10 – S ohne Punkt
- [99] Vor dem Stück: Nr. 19
Titel: *Nawognu ...*
- [100] I, II/8 – S ohne Punkt
- [101] Vor dem Proportio-Teil: Nr. 20
- [102] Vor dem Stück: Nr. 6
- [103] Vor dem Stück: Nr. 1
Prop. I, II/10, 18 – S ohne Punkt
- [104] Vor dem Stück: Nr. 21
- [105] Vor dem Stück: Nr. 7
I, II/15 – S ohne Punkt
- [106] Vor dem Stück: Nr. 8
I/9 – S ohne Punkt
II/9/2 – fehlt die Fermate
- [107] Vor dem Stück: Nr. 9
I/16 – fehlt die Fermate
I, II/32 – S ohne Punkt
- [109] I/7/2 – f^2
- [110] I/2/1, 2 – 2 cis²
Prop. I/2/1, 2 – 2 cis²
- [113] Vor dem Stück: Nr. 10
I/10 – S ohne Punkt
- [116] Vor dem Stück: Nr. 22
- [117] Vor dem Stück: Nr. 15
- [118] Vor dem Stück: Nr. 11
Titel: *Alia. moja ...*
- [119] Vor dem Stück: Nr. 12
- [120] Vor dem Stück: Nr. 12
II/10 – S ohne Punkt
- [121] Vor dem Stück: Nr. 13
- [122] Vor dem Stück: Nr. 14
- [123] Das Stück wurde durchgestrichen und in Nr. 124 etwas verändert gestaltet.
- [124] Über dem Takt 3: *secunda* [pars], über den Takten 7 und 8: *prjma pars*.
I/7, 8/1–4 – 4 Sm
I/11, 12/2 – c²
- [126] Vor dem Stück: Nr. 29
- [127] Vor dem Stück: Nr. 2
- [128] Titel *Nem swk* (ungarisch „nicht viel“) später nachlässig geschrieben
- [129] I/11/1–4 – h², h², a², a²
- [130g] I/1/1–3 – g², g², a²
- [132] II/6 – fehlt die Fermate
- [135] II/7 – fehlt die Fermate
- [136] Titel: ... *Anazemy ...*
- [137] II/11/1 – fehlt die Fermate
Das originale Luther-Lied (Nun freut euch, lieben Christen g'mein) steht mit großer Terz.
- [138] Titel: *Pozlem ...*
II/18 – D
- [139] I/8/1–4 – e², d², cis², h¹
- [143] In doppelten Notenwerten und in verschiedenen Taktarten (4/2, 6/2) geschrieben.
- [144] Den originalen Taktstrichen entsprechend sind die ersten 8 Takte nur 4 Takte.
- [149] Titel: wahrscheinlich zuerst: *Credo weryme srdec*, dann weiter ergänzt. Für die originale Form des Titels siehe Faksimile 11.

- I/15, 26 – b¹
- [152] II/3/1 – d; nach der TABULATURA VIETORIS II f. 1v–2r verbessert
I, II/13 – S ohne Punkt
- [155] Titel: ... *zhwezdy* ...
I, II/21 – S ohne Punkt
- [156] Titel: ... *zmylene* ...
- [157] Titel: ... *nane* ...
- [161] I, II/17 – S ohne Punkt
- [162] I, II/16 – S ohne Punkt
- [163] I, II/19 – S ohne Punkt
- [164] I, II/5 – nach der M fehlt die M-Pause;
- [165] II/11 – fehlt das Rhythmuszeichen
Zwischen den *Voce*- und *Trombo*- Teilen geschrieben: *10 et gen pause per Trom:*
Takt 8–11 – in doppelten Notenwerten
- [166] Takt 5 – nach der M fehlt die M-Pause; vgl. Anmerkung Nr. 164.
- [167] Den originalen Taktstrichen entsprechend sind die Takte 10 bis 14 nur 2 Takte, die
Takte 19 bis 21 sind nur ein Takt.
- [168] Takt 8 – nach der M fehlt die M-Pause
In verschieden langen Taktarten (4/4, 8/4) geschrieben
I/24/1 – d; gemäß dem Stück *Te Úristen* im Eperieser Gradual verändert; siehe GRA-
DUALE ECCLESIAE HUNGARICAE EPPERIENSIS 1635, Nr. 564
- [172] I/2/1, 2 – a², g²
- [173] Titel: ... *Sicut, Gestit* ...
II/11 – fehlt die Fermate
II/16 – d; nach den zwei Aufzeichnungen von TABULATURA VIETORIS II f. 3r, 4v–
5r verbessert
- [175] II/10, 20 – fehlt die Fermate
- [176] I/10 – S ohne Punkt
I/9 – Fermate
II/10 – ohne Notenwert
- [177] II/14, 21 – fehlt die Fermate
- [178] Titel: ... *zanas* ...
II/7, 15, 19 – fehlt die Fermate
- [181] Titel: *Rozmyjsleg mež* ...
II/5/1, 9/3 – e
II/10/1, 2 – d, e; nach der TABULATURA VIETORIS II f. 3v–4r verbessert
- [183] Titel: *O gezu* ...
- [184] Titel: ... *namne* ...
- [186] II/3 verbesserter Takt, der Rhythmus nicht eindeutig
II/5/2 – f
- [188] In doppelt so großen Takten
I/14/2 – g¹
- [191] Titel: ... *wtento* ...
II/6 – fehlt die Fermate
- [192] II/4, 9 – fehlt die Fermate
II/15 – ohne Notenwert
- [194] Titel: ... *nawysostech* ...
I/24 – S ohne Punkt
II/24 – ohne Notenwert
- [195] I, II/21 – ohne Notenwert
- [196] Titel: ... *hodiae*
13 – ergänzter Secunda-volta-Takt
I, II/24 – ohne Notenwert
- [198] I, II/13 – S ohne Punkt

- [202] Titel: *Protozmu ...*
- [204] Titel: *Resurgenti ...*
I, II/12 – S ohne Punkt
- [205] Titel: ... *wdussych ...*
II/8 – fehlt die Fermate
I, II/20 – S ohne Punkt
- [206] Die zweite Zeile des Titels: *Wyznawegho giz smele ...*
In verschiedenen Taktarten (4/4, 8/4, 12/4) geschrieben
25/5 – B
- [207] Titel: *Weseltese ...*
Takt 2 und 3 – in einem Takt geschrieben
Takt 5 – ergänzter Prima-volta-Takt
- [208] Titel: ... *zmrtwyjch ...*
In verschiedenen Taktarten (6/2, 4/4, 8/4, 16/4) geschrieben
- [209] II/5, 10 – fehlt die Fermate
- [212] Titel: ... *Nanebe*
- [213] II/7 – fehlt die Fermate
II/23 – S ohne Punkt
- [215] Titel: ... *Byse*
- [216] II/12/2 – G
- [218] I, II/15 – S ohne Punkt
- [220] I/14/1–3 – cis², d², h¹
II/45 – M
- [221] I/5, 22 – d¹
- [222] Das Marienlied wurde wahrscheinlich nachträglich (und versehentlich) bei den Pfingst-
gesängen hinzugeschrieben.
I, II/16 – S ohne Punkt
- [223] I, II/16 – S ohne Punkt
II/12 – S ohne Punkt
- [224] I, II/14 – S ohne Punkt
- [226] Titel: ... *Domina Ma:*
I, II/17 – S ohne Punkt
- [227] I/13 – S ohne Punkt
II/13 – ohne Rhythmuszeichen
- [228] Titel: ... *actnostj ...*
- [229] Wegen der metrischen Rhythmisierung in verschiedenen langen Takten (4/4, 8/4,
20/4) geschrieben.
- [230] Titel: ... *Znebe ...*
- [231] II/10 – fehlt die Fermate
- [232] Titel: ... *Znebe:*
I/16 – ohne Rhythmuszeichen
II/4, 12 – fehlt die Fermate
- [233] Titel: ... *Anazemj ...*
I/15 – h¹
I/20 – ohne Rhythmuszeichen
- [234] I, II/13 – S ohne Punkt
- [236] I/23 – überflüssige Fermate
- [237] II/9 – fehlt die Fermate
I, II/13 – S ohne Punkt
- [239] I/17 – ohne Rhythmuszeichen
- [242] I, II/23 – ohne Rhythmuszeichen
II/14 – fehlt die Fermate
- [243] Das Stück wurde durchgestrichen und nochmals als Nr. 244 um eine Quart tiefer
notiert, wo die obere Stimme genau dieselbe ist.

- [247] Titel: *Madusse ...*
II/8 – fehlt die Fermate
- [249] Nach dem Titel: *Ex E*
- [251] I/23/1 – überflüssige Fermate
- [252] Nach dem Titel: *Tripla debet esse*. Dies bezieht sich wahrscheinlich auf das Metrumzeichen 3 der Melodie, die erst in der Ausgabe des Gesangbuches *Cithara Sanctorum* 1684, S. 709–710 erscheint.
- [253] I, II/21 – *S* ohne Punkt
- [261] II/21/2 – *c*
- [263] II/20 – fehlt die Fermate
I, II/26 – *S* ohne Punkt
- [266] I/1/1–4 – g^2 , g^2 , b^2 , b^2
- [268] I/7/3–4 – e^2 , d^2
I/8/1 – c^2
II/2/3, 4 – 2 *Sm*
II/8/2 – *fis*
- [270] I/4/4, 8/1 – cis^2
- [271] II/11/2 – *d*
- [273] Titel: *Wtomto ...*
- [275] I/3/1–11, I/7/2–8, I/10/1–11 – in halbierten Notenwerten
I/10/4 – h^1
II/3, I, II/8, II/10 – *S* ohne Punkt
- [276–277] Die Stücke wurden später eingetragen und skizzenhaft, ohne Rhythmus- und außer der kleinen bzw. der großen Oktave ohne Oktav-Bezeichnung geschrieben. Das Ende der Notengruppen ist durch einen Strich oben im Liniensystem bezeichnet. Siehe Faksimile 17.
- [278] Vor dem Stück: Nr. 1
Die obere Stimme wurde an mehreren Stellen umgeformt und vereinfacht.
II/16 – *S* ohne Punkt
- [280] Vor dem Stück: Nr. 2
I, II/14 – *S* ohne Punkt
- [281] Vor dem Stück: Nr. 3
Titel: *Ktobet ...*
I, II/13 – *S* ohne Punkt
- [282] Vor dem Stück: Nr. 4
- [283] 96/2 – zuerst e^2 , dann verändert
125 – *S* ohne Punkt
- [285–286] Die Stücke wurden später eingetragen und skizzenhaft geschrieben. Das Ende der Notengruppen ist durch einen kleinen Strich im oberen Liniensystem bezeichnet.
- [285] I/letzte Note – ohne Notenwert
- [286] I/Notengruppe 5–7 (Noten 12–27) – eine Oktave tiefer, im Weiteren ohne Oktav-Bezeichnung
II. Stimme – ohne Oktav-Bezeichnung. Notengruppe 3/1 bezieht sich ein Punkt wahrscheinlich auf die vorangehende Note (= *e*), die hier aber nicht zum Akkord gehören könnte.
II/Notengruppe 6/6 – punktiert
III/Notengruppe 8 – *E*
Vgl. die auch skizzenhafte Nr. 66
- [287] I/9, II/1, III/1–3 – Pausenzeichen fehlen
II/12 – ergänzter Ton
- [288] I/1, III/1–5 – Pausenzeichen fehlen
- [289] IV/1–5 – Pausenzeichen fehlen
- [290] Über dem Stück: Nr. 1
I/7/2 – nicht lesbar
I/13 – $e^2 Sm$, $f^2 Sm$, $g^2 S$; verbessert nach dem Stück Nr. 299

- [291] Vor dem Stück: Nr. 2
II/3/1, 3 – g^1 , e^1
I, II/8 – *S* ohne Punkt
- [292] 7/2 – c^2
- [293] Unter dem Stück: Nr. 3
- [294] Unter dem Stück: Nr. 4
- [295] Unter dem Stück: Nr. 6
12 – *S* ohne Punkt
- [296] Unter dem Stück: Nr. 7
- [297] Unter dem Stück: Nr. 5
3/1–4 – 4 *Sm*
- [298] Prop. 14 – *S* ohne Punkt
- [299] Vor dem Stück: Nr. 1
I/7/2 – f^2
I/9/3 – *M*
II/11/5 – fehlt
II/12/2–4 – $c^2 M$, $d^2 M$
II/13/1, 2 – $d^2 M$, $e^2 S$
- [300] Vor dem Stück: Nr. 2
II/3/1, 3 – g^1 , e^1
- [301] Vor dem Stück: Nr. 3
II/4, 5 – in halbierten Notenwerten
- [302] Vor dem Stück: Nr. 4
- [303] Vor dem Stück: Nr. 5
- [304] Vor dem Stück: Nr. 6
I/6 – *S* ohne Punkt
- [305] Vor dem Stück: Nr. 7
- [306] Vor dem Stück: Nr. 8
I/8/2, I/13 – fehlt die Fermate
II/13 – *S* ohne Punkt
- [307] Vor dem Stück: Nr. 9
- [308] Vor dem Stück: Nr. 10
Titel: ... *stebu*
I/24 – *S* ohne Punkt
II/23–24 – drei punktierte *S*: c^2 , g^1 , *E*
- [309] Vor dem Stück: Nr. 11
I/14 – fehlt die Fermate
- [310] Vor dem Stück: Nr. 12
I/1–5 – in halbierten Notenwerten
I/6/3 – im doppelten Notenwert und überflüssige Fermate
- [311] Vor dem Stück: Nr. 13
II/1–4 – vermutlich fehlerhafte Schreibung: die Töne sind im Unisono mit der ersten Stimme, was sonst nirgendwo in den Clarinostücken vorkommt; Verbesserung könnte aufgrund Nr. 306 sein.
- [312] Vor dem Stück: Nr. 14
II/2/1 – *M* ohne Punkt
- [313] Vor dem Stück: Nr. 15
I/15 – fehlt die Fermate
II/5, 6 – g^1 , e^1 , $g^1 + e^1$
II/15 – *S* ohne Punkt
- [314] Vor dem Stück: Nr. 16
I/1/2, 3 – e^2 , g^2
- [315] Vor dem Stück: Nr. 17
- [316] Vor dem Stück: Nr. 18

- I/5/1–4 – 3 *M* für die 4 *Sm* Rhythmuszeichen
- [317] Vor dem Stück: Nr. 19
I/8/1–6 – in halbierten Notenwerten
- [318] Vor dem Stück: Nr. 20
I/6/1–3 – e^1 , d^1 , d^1
I/10 – fehlt die Fermate
II/3/3 – *Sm* ohne Punkt
II/10 – g^1
- [319] Vor dem Stück: Nr. 21
Takt 7 – ergänzter Prima-volta-Takt
I/21 – ohne Rhythmuszeichen
- [320] Vor dem Stück: Nr. 23
- [321] Vor dem Stück: Nr. 23, später auch 24
I/13 – fehlt die Fermate
II/13 – *S* ohne Punkt
- [322] Vor dem Stück: Nr. 24, später auch 25
In den zwei Stimmen sind die Dynamikzeichen unterschiedlich. Wir gehen von der zweiten Stimme aus, wo das Zeichen nur am Anfang fehlt. In der ersten Stimme sind Dynamikzeichen an den folgenden Stellen zu finden: 2/1 F; 5/3 P; 6/2 F; 9/2 F; 13/2 P; 17/1 F; 18/3 F; 22/3 P; 26/2 F; die Dynamikzeichen beziehen sich jeweils auf den ersten Ton.
II/34 fehlt Wiederholungszeichen
- [323] Vor dem Stück: Nr. 25
- [324] Vor dem Stück: Nr. 26, später auch 27
- [325] Vor dem Stück: Nr. 27, später auch 28
- [326] Vor dem Stück: Nr. 28, später auch 29
- [327] Vor dem Stück: Nr. 29, später auch 30
II/5/2, 3 – d^2 , c^2
- [328] Vor dem Stück: Nr. 30, später auch 31
- [329] Vor dem Stück: Nr. 31, später auch 32
I/7/5, 6 – d^2 , c^2
II/8/5 – d^2
- [330] Vor dem Stück: Nr. 32, später auch 33
- [331] Vor dem Stück: Nr. 33, später auch 34
Takt 10 – ergänzter Secunda-volta-Takt
- [332] Vor dem Stück: Nr. 34, später auch 35
Takt 5, 10 – ergänzte Secunda-volta-Takte
- [333] Vor dem Stück: Nr. 35, später auch 36
- [334] Vor dem Stück: Nr. 36
- [335] Vor dem Stück: Nr. 37
- [336] Vor dem Stück: Nr. 38
- [337] Vor dem Stück: Nr. 39
- [338] Vor dem Stück: Nr. 40
5/5, 6 – a^2 , d^2 – verbessert nach Nr. 342
- [339] Vor dem Stück: Nr. 41
- [340] Vor dem Stück: Nr. 42
- [341] Vor dem Stück: Nr. 43
Das Stück wurde durchgestrichen und der Takt 4 korrigiert.
- [343] Vor dem Stück: Nr. 44
- [344] Vor dem Stück: Nr. 45, später auch 43
- [345] Vor dem Stück: Nr. 46, später auch 44
- [346] Vor dem Stück: Nr. 47, später auch 45
- [347] Vor dem Stück: Nr. 48, später auch 46
7/1–3 – in halbierten Notenwerten

- [348] Vor dem Stück: Nr. 49, später auch 47
- [349] Vor dem Stück: Nr. 50
- [350] Vor dem Stück: Nr. 51
I/6 – *S* ohne Punkt
- [351] Vor dem Stück: Nr. 52
I/1, 2/1 – *Sm*
I/4/4 – e^2
- [352] Vor dem Stück: Nr. 53
- [353] Vor dem Stück: Nr. 54
Takt 7 – *Sm*
- [354] Vor dem Stück: Nr. 55
- [355] Vor dem Stück: Nr. 56
- [356] Vor dem Stück: Nr. 57
Takt 4 – punktierte *M*
- [357] Vor dem Stück: Nr. 58
Takt 5, 9 – punktierte *M*
- [358] Vor dem Stück: Nr. 59
Takt 2–4, 7–9 – in halbierten Notenwerten
- [359] Vor dem Stück: Nr. 60
- [360] Vor dem Stück: Nr. 61
- [361] Vor dem Stück: Nr. 62
- [362] Vor dem Stück: Nr. 63
Takt 1 – *Sm+F*-Pause
- [365–368] die Stücke wurden später von anderer Hand und ohne Rhythmuszeichen eingetragen und außer der kleinen bzw. der großen Oktave ohne Oktav-Bezeichnung geschrieben
- [365, 367] III – die wiederholende Note durch einen Punkt ersetzt
- [367] Schlussakkord mit der Reihenfolge von unten: G-h-g-d
- [368] Schlussakkord mit der Reihenfolge von unten: c-e-c-g
- [XXI] Zweite Hälfte der Melodie von CC 1655; vgl. BURLAS 1954, 293.
- [XXV] I, II/7/1–2 – 2 *M*; verbessert nach dem Takt 17
- [XXXII] Melodie von CC 1655, vgl. BURLAS 1954, 292.
- [LV] Ende der Melodie von CC 1655; vgl. BURLAS 1954, 302.
- [LXXI] Zweite Hälfte der Melodie von CC 1655, vgl. BURLAS 1954, 326.
- [LXXII] Ende der Melodie von CC 1655; vgl. BURLAS 1954, 328.
- [LXXX] Bassstimme zu der Melodie von CC 1655; vgl. BURLAS 1954, 319.
- [LXXXI] Bassstimme zu der Melodie von CC 1655; vgl. BURLAS 1954, 320.

Register¹

Ač gest me srdce smutne	249
Ač mne pan Bůh račý trestati	263
Ach co smutný mam czýnitj	266
Ach mug Bože pewna weže	260
Ach mug Bože w krýžý zarmuteny	188, XXIV
Ach Otče mug zhlednýz na mne	184, XXIII
Ach smutna Sýra:	39
A na zemý budýž lýdem (Gloria)	136
	193, XLVI
	233, LXXVI
Aria	50; 56
Ave maris stella	279
Bože w býtu gedem tý gsý (Kyrie)	190, XLI
Budýž chwala (Kyrie)	135
Bůh gest sam nasse utočýste	270
Bůh mnohe slýbý	143
Bůh ohnem swateg swetlosti	250
Bůh pro nasse zlostý	261
Bůh se nam nýný narodýl	161, XII
Buh Wssemohucý	LV
Bum el felejtéssére	2
Cadencia Ex A	365
Ex D	366
Ex G	367
Ex C	368
Chorea (ohne Titel)	71; 74; 76; 77; 78; 79; 80; 81; 82; 83; 86; 91; 93; 94; 100; 103; 104; 105; 107; 108; 109; 111; 112; 113; 116; 117; 119; 120; 121; 122, 123; 124; 125; 126, 127; 128; 129; 130; 131
Chorea	
Germanica	115
Hagnal	69
Hungarica	101; 110
Ganuss moga	102
Ga puogdem pod	85
Gyssla dýewečka do gezero	97
Klobucký tanecz	90
Lopatkowaný tanecz	89
Moja pani matko	118
Na pecy Garnussek hluchý	95

¹Gleiche Stücke sind durch Komma, verschiedene Stücke durch Semikolon getrennt.

Na wognu puogdem	99
Nem swk	128
Nerada robyla Ben	98
Netakes mý mluwel	92
Olach tancz	114
Polonica	70; 72; 73; 75; 96; 106
Pregmaný	88
Prež hag	84
Sponsae	87
Chtýcz aby spal	163
Chwalýž pana gýž nýný dusse ma	245
Coranda, Corant, Curant	23; 27; 28, 30; 31; 32; 37; 44; 49; 53; 60; 61
Credo	
Otče našmilostýwegssýho	195, XLV
Wermez w Boha gedneho	174, XX, XXXIX
Wermez w Boha Otce	235, LXXXVI
Werýme w Boha gedneho	137
	234, LXXIX
Werýme srdečne	149, IX
Cur mundus militat sub	257
Darauff	35
Dýte mýle	169, IV
Dobra noc ma mila	67
Dobrotý laský plný	259, LXXXVIII
Duch pane swu swatu mýlosti	217, LXVII
Duna	26
Dusse dobrý swatý (Kyrie)	172, XVIII
Dusse swatý sstedrý darce (Kyrie)	211, LX
Egő lánghban forogh szivem	6, 18
Eý nuž nýný zradostý	168, III
Eý panenka z mýleneho synka	156, XIV
Eý w tento den chwalý pan (Kyrie)	191, XLII
Et in terra (Gloria)	
A na zemý budýž lýdem	136
	193, XLVI
	233, LXXXVI
Gestit psano	173, XIX, XXXIII
Slawa bud Bohu na nebi	148
Slawa na wýsostech Bohu	194, XLIV
Fortuno ctnostna	54
Galiarda	24; 46
Germanica (Chorea)	115
Gloria – <i>vide</i> Et in terra	
Hagnal (Chorea)	69; 298
Hospodyne nass myly pane	LXVI
Hospodyne ohný (Kyrie)	147
Hospodyne Otče zaduci (Kyrie)	132
	170, XVI
Hospodyne studnýce dobroty (Kyrie)	145

Hospodýne uslýss hlas mug	243, 244
Hospodýne wečný Otče nebe zeme (Kyrie)	209, LVIII
Hospodýne wssechmohucý (Kyrie)	229, LXXIV
	231, LXXVII
Hová készülsz szivem tülem	12
Hungarica (Chorea)	101; 110
J (G, Y)	
Ganuss moga (Chorea)	102
Ga puogdem pod (Chorea)	85
Ya sem osamela od mýleho vzdalena	15
Genz gsý trpel za nas spasýteli	178, XXXV
Gestit psano dawnym rokem (Gloria)	173, XIX, XXXIII
Jesu dulcis memoria	256
Gežýssý ma radost	265
Gežýssý wečný Bože	246
Gežýss Krýstus Spasýtel nass	203, LI
Gysla djewečka do gezero (Chorea)	97
Gýž gest slawne wskrýssený (Kyrie)	192, XLIII
Gýž slunce z hvezdý wýsslo	155, X
Gýž w dussých zima mýnula	205
Kazdý krestan ma se slussne	151
Kdež mam hledat Gežýsse	267
Két feir hattyurul veszek énis most példát	5
Klobucky tanecz (Chorea)	90
Krýste gedýný	(Kyrie) 146
Krýste genz pro nas trpel (Kyrie)	171, XVII
Krýste pane nass (Kyrie)	133
Krýste Týs po wýtezstwý (Kyrie)	210, LIX
Krýste z nebe poslaný (Kyrie)	230, LXXV
	232, LXXVIII
Krýstus prýklad pokorý	177, XXXI
Krýstus Sýn Božý narodil se	154, XI
K tobet wolame	153; 281
Kwýtku roskossný wuný a ctnostý	228
Kyrie Boze nass z Nebe	LXXX
Kyrie	
Hospodýne Otče zaduci	132(-135) 170(-172), XVI(-XVIII)
Hospodýne studnýce dobroty	145(-147)
Hospodýne wečný Otče nebe zeme	209(-211), LVIII-LX)
Hospodýne wssechmohucý	229(-230), LXXIV(-LXXV)
	231(-232), LXXVII(-LXXVIII)
Pane mocný Bože wečný	189(-192), XL(-XLIII)
Stworitelý Bože Dusse swatý	214(-216), LXIII(-LXV)
Lilia mia cor mio	52
Litania	363; 364
Lopatkowaný tanecz (Chorea)	89
Lustik	296
Ma dusse se nespussteg	247
Mascarada	34
Mint sir az feir hattyu	7

Mocz Božy dýwna	140
Moja pani matko (Chorea)	118
Mundi delitiae salvete	227
Mý k tobe wolame z hlubokosti	187
Mýlý pane deg hodne	255, LXXXVII
Mýnula nočný hodýna poklekni	242, LXXXV
Na pecy Garnussek hluchý (Chorea)	95
Na wognu puogdem (Chorea)	99
Narodýl se nam spasýtel	166, I
Nastal nam čas	158, XIII
Ne w prchliwosti twogeg Pane	LXXII
Nebeský pan at bý dokazal	180, XXVIII, XXXVII
Nem swk	128
Nerada robýla Ben (Chorea)	98
Netakes mý mluwel (Chorea)	92
Nitida stella alma puella	224; 280
Nobis est natus hodiae	150, VIII
O Beranku Božy smrtý	185, XXIX
O blahoslawený człowek	262
O darce daruw predrahých spasený (Kyrie)	216, LXV
O Gežyssý mýlý	236, LXXXII
	239
O Gežyssý negsladssý	186
O Gezu Krýste Spasýtely	183, XXXVIII
O gloriosa Domina	226; 278
O kedves fülemiléczke	3
O Maria tuum decus	223
O pane genž sý trpel	XXV
O pane O pane mug prosým ýa	XXVII
O salutaris hostia	277
O welyka mýlost sýna Božyho	XXXII
O wssechmohucý Bože nass	240
Olach tancz (Chorea)	114
Otče Bože wssechmohucý	241, LXXXIV
	274; 276
Otče nass Bože nass	LXXXI
Otče nass mýlý Pane deg nam	221, LXX
Otče najmilostýwegssyho (Credo)	195, XLV
Pane mocný Bože wečný (Kyrie)	189, XL
Pane prchlýwosty twe	248
Pargamasca	22
Pastýr gest Bůch můg gediny	LXXI
Patientia	253
Pleseg male stadečko	206
Po zlem padu cloweka hrissneho	138
Podekugmež panu Bohu	179, XXXVI
Polidora	47
Polonica (Chorea)	70; 72; 73; 75; 96; 106
Poprosmež Ducha swateho	218, LXVIII
Poslan gest Archangel	142
Posluchagte krestane	162

Praeambulum Ex C	287
Ex D	289
Ex G	288
Praeludium	63; 359
Pregmany (Chorea)	88
Prez hag (Chorea)	84
Protoz mu wzdegme chwalu	202, LIV
Prýgdýž dusse Swatý napln nas	220
Quam gloriosa	283
Radugme se wssýchný	197, XLIX
Rano stawagice welicy y maly	320
Regina coeli laetare	222
Resurgenti Domino jubilemus	204
Rozmýsslegmež mý	181, XXX
Runda	48
Salve cordis gaudium	269
Sanctissima Mater Dei	225; 282
Sanctus Swaty swaty Pan Bůh nass	238, LXXXIII, LXXXIX
Sarabanda	33; 36; 41; 42; 64
Slawa bud Bohu na nebi (Gloria)	148; 157
Slawa na wýsostech Bohu (Gloria)	194, XLIV
Sokan szolnak most én reám	4
Spiwegmez wssichný wesele	165
Sponsae (Chorea)	87
Sprawedlýwý plesegte	271
Ssýposs	14
Sstestý gest nestale nema	40
Stabat Mater dolorosa	176
Stupýl gest Krýstus na nebe	212, LXI
Stworitelý Bože Dusse swatý	(Kyrie) 214, LXIII
Sudneho dne oznamený	144
Surrexit Christus hodie	196, XLVII
Swatý dusse Bože zaduci (Kyrie)	134
Swaty swaty Pan Bůh nass (Sanctus)	238, LXXXIII, LXXXIX
Swete s tebu	308
Sýlwýga	38
Sýn Božý se nam narodil	152, VII
Széllél az sok vítéz	8
Taklýž ga predce w uskosti	252
Tantz (Chorea)	103
Terý megh <i>már</i> bujdossasidbul	1
Tessýtely dusse swatý	219, LXIX
Tretiho dne	198, L
Týs panný ctnu poswetýl bý se (Kyrie)	215, LXIV
Umučený nasseho pana mýlostneho	182, XXXIV
Uslýss prozbý nasse Bože	264
Variatio	59
Vos ventorum	57

W meste Bethlem	159, XV
W tomto nassem sužený	273
Wermež w Boha gedneho (Credo)	174, XX, XXXIX
Wermež w Boha Otce (Credo)	235, LXXXVI
Werýme w Boha gedneho (Credo)	137
	234, LXXIX
Werýme srdčne (Credo)	149, IX
— <i>vide</i> Zwestugem wam radost	
Wesel se lýdske stworeny	160
Wesel se nebeska	164, 167, II
Wesele spýwegme Boha	139
Weselte se spravedliwi	207
Wskryssenemu Krýstu	200, LII
Wskryssený spasýtele	201, LIII
Wssechmohucy Stworiteli	XXI
Wssechmohucý wečný Bože	251
Wssýchný genž skladagi w panu	272
Wstal gest tegto chwýle	199, XLVIII
Wstalt gest z mrtwých	208
Wstupýl gest Krýstus na nebe	213, LXII
Wýttag mylý Gezu Kriste	237; 275
Wzdegmez čest Bohu swemu	258
Z cleho srdcze sweho	319
Zdrawa gen sý pozdrawena	141
Zdraw bud predrahý	175, XXII, XXVI
Zwestugem wam radost	(149) IX
Ohne Text sind die folgenden Stücke:	
Notae Hungariae Variatae:	Nr. 9; 10; 11; 13; 16; 17; 19; 20; 21
Currentes et id genus Alia:	Nr. 25; 29; 43; 45; 51; 55; 58; 62; 65; 66; 68
Cantiones Communes:	Nr. 254; 268; 284; 285; 286
Pro Clarinis:	Nr. 290; 291; 292; 293; 294; 295; 297; 299; 300; 301; 302; 303; 304; 305; 306; 307; 390; 310; 311; 312; 313; 314; 315; 316; 317; 318; 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; 360; 361; 362
TABULATURA VIETORIS II:	V; VI; LVI; LVII; LXXIII

Summary

The manuscript of the *TABULATURA VIETORIS*, or the *VIETORIS TABLATURE BOOK*, was discovered in 1903, and has been mentioned in music literature with various titles ever since then. In 1903, János Csiky erroneously labelled it a lute book, referring to it two years later as the Vietoris Hymn Book. In his 1904 and 1908 publications, Bertalan Fabó considers the manuscript to be the Hymn Book of the Palatine Paul Esterházy, while the title of his later study, *Az Esterházy tabulatúrás könyv kora* (The Age of the Tablature Book of Esterházy), points out its notation. From Bence Szabolcsi onwards, the manuscript was referred to in the literature of the subsequent decades as the Vietoris Codex.

When choosing a title for the manuscript for our source edition, we have not deemed it important to emphasize its handwritten character, nor that of a codex; rather, having regard to the musical contents and the notation of the collection, we have returned to its designation as a tablature book.

Most of the material from this rich, musically diverse collection, a representative source of our seventeenth-century instrumental music, was already published in Hungarian, Slovak and Polish publications in the 1950s and 1960s. The editors of these works published, at times under various preconceptions, only the pieces of a few coherent chapters of the manuscript, at times not even transcribed accurately. However, with regard to the significance of the manuscript for gaining information about the music of the seventeenth century, it has become necessary to publish the contents of the source in its entirety. The first complete edition of the manuscript, along with the contents of the fragment found in its binding (*TABULATURA VIETORIS II*) appeared in collaboration of the Hungarian and the Slovak Academy of Sciences, published as the fifth volume of the *Musicalia Danubiana* source critical edition series by the Opus publishing house in Bratislava and the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. The current, second edition aims at reaching further musicians interested in the manuscript, and also brings a summary of the recent findings of research conducted since 1986.

Literature on the *Vietoris Tablature Book*

The manuscript itself provides little information on the circumstances of its origin that is why we deem important the first reports from the time when it appeared in Budapest. The source was first discussed by János Csiky on 15 December 1903 on the pages of the *Pesti Hírlap* daily as follows: “The handwritten book, which we have recently discovered by chance, is invaluable not only from the musical, but also from the literary and historical perspective. The volume dates back to the mid-seventeenth century, and contains songs and dances with Hungarian, Slovak and Latin titles, the tunes of which are record-

ed with letters.” Regarding the origin of the manuscript, he observes: “... it got to the Hungarian Academy of Sciences from the valuable library of a noble family from Upper Hungary. In the volumes of this library, the following bookplate is found: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz However, this bookplate is absent in our manuscript.”

In the accession catalogue of the Department of Manuscripts of the Library of the Hungarian Academy of Sciences, the volume is listed under serial number 5/1903, with no information recorded about its previous owners or its provenance. The catalogue reveals only that the manuscript was purchased by the Library of the Academy from Bertalan Fränkel (Fabó). That is why it is striking that, in August 1904, Fabó reports in the *Pesti Hírlap* daily: “A few days ago, the Lord and the good fortune allowed me to discover and decipher a hymn book of the Palatine Paul Esterházy, probably dating back to around 1670.” In the study on the manuscript in his book *A magyar népdal zenei fejlődése* (The Musical Development of the Hungarian Folk Song, 1908), however, he states that the tablature book appeared in Budapest in 1903, and adds information on its origin: “From the library of the Vietoris, the manuscript got to an antiquarian in Budapest and, from him, to me.” Based on a chit with the name of Paul Esterházy, most probably inserted in the manuscript additionally, he assigns the name of the manuscript to Paul Esterházy: “Probably, the book was sent back or, rather, sent to him [i.e. to Prince Paul Esterházy] along with this chit as one which contained new, fashionable, formerly unknown tunes as well.” In his above mentioned writing, Fabó published for the first time pieces from the tablature book, namely five Hungarian folk dances and a Rumanian one. However, due to his incorrect interpretation of some of the letters of the tablature, his transcriptions are, at some instances, inaccurate. In the same year János Seprődi corrects Fabó’s mistakes in his study bearing the same title as Fabó’s book. In his third writing on the manuscript, Fabó dates the origin of the tablature book to the 1660s to 1670s. As a decisive argument, he states the date of the Hungarian poems, which can be unambiguously established by means of preserved handwritten collections of poems.

Sándor Payr mentions the tablature book in 1911 in his description of the musical life of the town of Sopron. He also uses the name of the Vietoris for the manuscript, but, contrary to Csiky, does not connect it to *Ladislaus* Vietoris: “Prince Paul Esterházy also had a notated booklet from 1690[!], which was found in the library of Jonathan Vietoris, teacher in the lyceum in Sopron, and which has been discovered and introduced by Dr. Bertalan Fabó recently.” However, Payr in his writing does not specify on what grounds he refers to the connection of Jonathan Vietoris to the manuscript.

The first scientific summary of the Vietoris Tablature Book was written by Bence Szabolcsi in 1926 (*Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte*). Although Szabolcsi did not get further in solving the problem of the origin of the manuscript than his predecessors, he did present new findings on its musical contents. Focusing primarily on Hungarian connections, but also on specifics of the music of other nations, he presented a great number of the secular songs and dances found in the Vietoris Tablature Book. In his 1928 writing, *A XVII. század magyar főúri zenéje* (Hungarian Aristocratic Music of the Seventeenth Century) Szabolcsi deals with the musical life of the era while examining the role of preserved instrumental sources in the given social context. For the reconstruction of the musical practice, he relied on contemporaneous poems, journals, correspondence and travelogues. In another study, *A XVII. század magyar világi dallamai* (Secular Hungarian Melodies of the Seventeenth Century), he

included the musical contents of the entire tablature book. In his comparative research, conducted on pieces from the five most significant manuscripts of seventeenth-century Hungary, confronting variations of dances and lyrical songs, he pointed out connections between sources of instrumental music.

After the Second World War the Vietoris Tablature Book gained the attention of foreign researchers as well. Charlotte Abelman in her 1946 monography, *Der Codex Vietoris, ein Beitrag zur Musikgeschichte des ungarisch-tschechoslowakischen Grenzgebietes*, divides its rich and interesting contents into two large chapters, secular and sacred. As a result of her complex scrutiny of the name, genre and contents of the manuscript, Abelman was the first to point out the contradictions between the various conclusions regarding the origin of the Vietoris Tablature Book.

In the Slovak musicological literature, the Vietoris Tablature Book was briefly mentioned by Ján Pöstényi (1934), Konštantín Hudec (1941, 1949) and Jozef Kresánek (1951). A more detailed treatment of the manuscript can be found in Ján Fišer's book, *Hudba na Slovensku v 17. storočí* (Music in Slovakia in the Seventeenth Century, 1954), where he focused primarily on the question of the origin of the Slovak hymns, comparing them with contemporaneous repertoire while comparing mainly with the *Cithara Sanctorum* (1636) and the *Cantus Catholici* (1655) hymn books. Since Fišer did not have the opportunity to study the original manuscript, his description of its musical contents is incomplete. However, compared to previous papers, he published the largest number of pieces from the tablature book, dividing them into secular and sacred ones, and organizing them in alphabetical order based on the text incipits.

The problematics of dance music in the Vietoris Tablature Book was discussed by Ferenc Bónis and Lúba Ballová. Bónis in his study *A Vietorisz-kódex szvit táncai* (The Suite Dances of the Vietoris Codex, 1957) presents the transcribed material from the second chapter *Sequuntur Currentes et id genus Alia* of the manuscript, and confronts the variant movements found in handwritten and printed seventeenth-century sources from Hungary and abroad with their versions in the Vietoris Tablature Book. Ballová compared the dances with further seventeenth- and eighteenth-century dance collections, and examined the similarities and the accordance between the dances of the various nationalities.

From the third part of the manuscript *Sequuntur Choreae*, the Polish dances were published by Zofia Sześewska and Jan Sześewski in their *Tańce polskie z Vietoris-Kodex* (Polish Dances from the Vietoris Codex, 1960). Based on melodic and rhythmic features, they reveal the Polish character not only in the case of dances with a Polish title but also in several other pieces.

A complete description of the contents of the Vietoris Tablature Book was presented by Csaba Csapodi in his catalogue *A »Magyar Codexek« elnevezésű gyűjtemény (K 31 – K 114)* [The so-called »Hungarian Codexes«-collection (K 31 – K 114)] in the Department of Manuscripts of the Library of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest, published in 1973. He assigned a separate signature and title, Vietoris Codex II, to the material found in the binding of the manuscript during its restoration. Csapodi's description of the contents of the binding is especially significant, since music historians conducting research on the Vietoris Tablature Book had mostly ignored this material, mentioning it only in a few lines. The contents of these folios were made available to music historians in 1986 in the first complete source critical edition of the Vietoris Tablature Book. Slovak and Hungarian studies after 1986 focused mainly on the hymns and their relation to contemporaneous hymnological repertoire.

In the above summary, we have given an account, roughly in chronological order, of the present state of research on the Vietoris Tablature Book. The confrontational views on the various problems of the manuscript, its origin, name, structure, notation etc., were discussed in detail in its 1986 edition, and the outcome of ongoing research has been summarized in the current, second edition.

Function of the Manuscript

For the investigation of the origin and for the description of the Vietoris Tablature Book and its rich repertoire see the German Preface. Now we need to answer the question for whom the manuscript was made and what purpose it served. It is ambiguous whether the tablature book represents exclusively the aristocratic culture of the seventeenth century. Based on the assumption that the manuscript might have belonged to Prince Esterházy or to the Vietoris noble family, Hungarian musicological literature has regarded it primarily as an extant source of aristocratic music.

After examining the complete material Abelmann saw the problem in a different light. She assigned great significance to the chapters with Slovak hymns, arranged carefully and grouped according to feasts, which reflects their everyday use in the church, and also to the preambles and clarino pieces for worship and church services. In Abelmann's view, the Vietoris Tablature Book is a record of an organist's repertoire, with pieces composed both for various church occasions figuring side by side with those serving secular purposes. Such musical and functional diversity is found already in sixteenth-century European sources; in our regions, this feature is characteristic especially for seventeenth-century handwritten collections, i.e. *Codex Caioni*, *Starck Virginal Book*, *Tabulatura Miscellanea* (= *Pestrý zborník*). In contemporary musical practice, it was common for church organists to improve their financial situation by secular services. That is why, having in view both these demands, they put together their collections so that they contained pieces for regular church purposes as well as pieces that belonged to the sphere of aristocratic and bourgeois culture.

How and on what instruments were the pieces from the Vietoris Tablature Book performed? Based on the markings of the figured bass present in some of the pieces and on the occasional existing of three parts, we can assume that the virginal pieces recorded in two parts were not, in fact, two-part compositions but, rather, the space between the distant soprano and the bass part was filled in with further parts. Abelmann observes that the pieces acquired their final version only when played. The inner parts were improvised by the performer, who often varied and ornamented the melody as well. We can thus speak of a simultaneous, vertical and horizontal improvisation. From the above mentioned concordances and variations, we can form a picture of the local improvisational practice.

Only a few dances and the more complicated, imitatively conceived compositions (mainly the three preambles) were recorded in three or four parts in the Vietoris Tablature Book. The other pieces are, in our opinion, recorded as sketches, and not in the form of a "primitive piano reduction" as Zoltán Kodály and Dénes Bartha view them. While searching for the repertoire of the ensembles mentioned in literary sources, Szabolcsi refers to the transcriptions for the virginal in connection with the Vietoris Tablature Book. He observes that the records suggest contradictions between information on the performance apparatus and the music preserved in local manu-

scripts. Although secondary sources report the use of ensembles with a large number of musicians, Szabolcsi could perceive only their “frail reflections” in the virginal “transcriptions”.

In our case, however, we cannot speak of transcriptions of ensemble pieces nor piano reductions but, rather, of virginal (organ) pieces recorded in a simplified form, in their two main parts, i.e. the outer parts. From among local manuscripts, besides the Vietoris Tablature Book, the same concept of two-part notation is found also in the *Codex Caiorni, Organo Missale* and, partially, in the *Tabulatura Miscellanea (= Pestrý zborník)*. Based on the simple score, the player of a keyboard instrument could complete, vary and ornament the pieces, based on his own abilities as well as on the requirements of the era, while other instruments could also join in the performance. This was also the case at the Vietoris Tablature Book. We assume that also the organist of the manuscript had an instrumental ensemble of an unknown size at his disposal, as indicates by several notes and instructions for instruments concerning the performance. The importance of wind instruments is implied by the one- and two-part clarino pieces recorded in the last big chapter of the tablature book, the performance of which does not require completion as in the case of virginal pieces.

When considering the performance and the sound form of the virginal pieces, we must rely on contemporaneous performance practice. Only secondary sources are available from our regions pertaining to the occasions for making music, the use of musical instruments and the formation of the ensembles. An important literary source on the given problematics is *Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus* (1683) by Daniel Speer of Silesia, which paints a picture about the musical life of Upper Hungarian and Transylvanian towns that had been spared of the Turkish rule. The troubled political situation and the continuous wars within and outside Hungary, which had been torn in three parts offered opportunities for the migration of local and foreign music and for the spreading of the various performance customs and forms, as already mentioned above when comparing local and Central European music sources. Literary sources, however, do not provide details on the exact manner of the instrumental performance, e.g. on the continuo. Nevertheless, the general practice of figured bass can be applied for our manuscript as well. Apart from a few exceptions the pieces are notated without figures however they have to be performed with harmonies just like in the case of figured bass. Pieces thus elaborated in accordance with seventeenth-century musical practice can be performed even by instrumental ensembles of various combinations.

The Vietoris Tablature Book is a significant music source, documenting primarily the widespread use of instrumental music in the seventeenth century, and is comprised of various layers of contemporaneous music culture: aristocratic and urban art music, folk music and church music. At the same time, the text incipits recorded at several pieces provide a glimpse into the vocal culture of the era. Monophonic Slovak hymns printed in the seventeenth century are to be found in two-part (i.e. polyphonic) forms as virginal pieces. What is more, seventeenth-century secular Hungarian melodies are known exclusively from this source. However, the manuscript gains an international character by its two chapters with dances. Although the designations of the dances would point to their various national origin as some musicologists already deduced in the 1950s, 1960s and 1970s, the examination of the musical material has unambiguously revealed that the names of the dances are not directly associated with their national character. While discussing the notation of the manuscript, we have already

stated that the scribe was of Slovak nationality, since he left the place for the Hungarian text incipits blank while writing the Slovak text himself. Furthermore, it was natural for him to write the titles of the popular dances of the time in his mother tongue. This fact, however, does not point to the origin of the dances in any case. That is why the Viatoris Tablature Book should be viewed within the context of a more unified Central and Eastern European musical style in which national features assert themselves in various ways and time lapses over the different regions.

Felelős kiadó / Responsible editor: RICHTER Pál

Borítóterv / Cover design: TÁBORI Tamara

Kottagrafika / Music typesetting: MESZÉNA Beáta

Nyomdai előkészítés / Typographical layout: KÁRMÁN Stúdió, www.karman.hu

Nyomtatás és kötés / Printed by OOK-Press Kft., Veszprém, www.ookpress.hu

Felelős vezető / Leader: SZATHMÁRY Attila