

MUSICALIA DANUBIANA

MTA  Zenetudományi
Intézet

PÁL
ESTERHÁZY

Harmonia caelestis

MUSICALIA DANUBIANA

CURIS

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET

DOBSZAY LÁSZLÓ

TALLIÁN TIBOR

MUSICALIA DANUBIANA 10.

PÁL ESTERHÁZY

HARMONIA CAELESTIS

(THIRD REVISED EDITION)

EDITED AND INTRODUCED BY

ÁGNES SAS

LATIN WORDS REVISED BY

BALÁZS DÉRI

BUDAPEST • 2001

Felelős kiadó: TALLIÁN TIBOR

A latin szöveget ellenőrizte: DÉRI BALÁZS

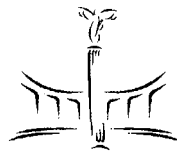
Angol fordítás: MÉSZÁROS ERZSÉBET

Német lektor: FRIEDRICH ALBRECHT

Tipográfiai szerkesztés: HAJDU GERGELY

A sorozat szerkesztőbizottsága: DOBSZAY LÁSZLÓ, FALVY ZOLTÁN,
FARKAS ZOLTÁN, FERENCZI ILONA, SZENDREI JANKA

Készült a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,



Támogatta a
Nemzeti Kulturális Örökség
Minisztériuma
a Magyar Millennium évében

a Nemzeti Kulturális Alapprogram Zenei Kollégiuma



és az Oktatási Minisztérium támogatásával,



a Felsőoktatási Pályázatok Irodája által lebonyolított felsőoktatási
tankönyvtámogatási program keretében.

ISBN 963 7074 79 1

ISSN 0230-8223

© Sas Ágnes 2001

INDEX

Előszó a harmadik kiadáshoz	5
Esterházy Pál élete és politikai pályafutása	7
– a költő és mecénás	10
– udvari zenészei	13
– műveltsége, zenei ismereteinek forrásai	15
A <i>Harmonia caelestis</i> műfaja, stílusrétegei	21
– forrásai	26
A gyűjtemény eredetiségének és Esterházy Pál szerzőségének kérdéséhez	35
Preface to the Third Edition	41
Esterházy's Life and Political Career	43
– Poetry and Patronage of Arts	46
– Court Musicians	49
– Musical Culture and Sources of his Knowledge of Music	52
The Genre and Stylistic Layers of the <i>Harmonia caelestis</i>	59
The Sources of the <i>Harmonia caelestis</i>	63
On the Authenticity of the Collection and Pál Esterházy's Authorship	73
Vorwort zur dritten Auflage	79
Esterházy: Leben und politische Laufbahn	81
– der Dichter und Mäzen	85
– seine Hofmusiker	88
– seine musikalische Bildung, die Quellen seiner Musikkenntnisse	91
Gattung und Stilrichtungen der <i>Harmonia caelestis</i>	98
Die Quellen der <i>Harmonia caelestis</i>	103
Zur Frage der Originalität der Sammlung und der Verfasserschaft Pál Esterházy's	113
Irodalom – Bibliography – Literatur	119
Facsimiles	127
Harmonia caelestis	
1. Sol recedit igneus	138
2. Laetare, cor meum	144
3. Puer natus	146
4. Nil canitur iucundius	152
5. Dulcis Iesu	154
6. Iesu, chare	156
7. Exsultet iam terra	158
8. Iesu, dulcedo	162
9. Iesu parve	164
10. Quando cor nostrum visitas	166
11. Nolite timere	168
12. O, quam dulcis es	170
13. Iesu praesentia	174
14. Infinitae largitor	176
15. Iesu, rector admirabilis	178
16. O, Iesu delectabilis	179
17. Ave, Iesu charissime	181

18. Dormi, Iesu dulcissime	183
19. O, suavissime	186
20. Iesum ardentibus	188
21. Cur fles, Iesu	190
22. O, Iesu admirabilis	195
23. O, Iesu, cur sic pateris	205
24. Iesus hortum ingreditur	207
25. Iesu, te sequar fletibus	210
26. Surrexit Christus hodie	212
27. Surrexit Christus hodie	214
28. Surrexit Christus hodie	220
29. Ascendit Deus in iubilo	224
30. Veni, Sancte Spiritus	244
31. Veni, o, Sancte Spiritus	245
32. Veni, Sancte Spiritus	247
33. Pange, lingua	253
34. Veni, Creator Spiritus	256
35. O, nitida stella, Maria	258
36. O, quam pulchra es, Maria	260
37. Ave, maris stella	262
38. Salve, o, Maria	264
39. Maria, fons aquae vivae	266
40. Ave, rosa sine spina	268
41. O, Maria, mater pia	271
42. Dic Beatae Virgini	273
43. Ave, dulcis Virgo	275
44. Tota dulcis es, Maria	278
45. Amoris flammula	280
46. Triumphate, sanctae hierarchiae	282
47. Lingua, dic trophaea	284
48. O, Maria, gratiosa	286
49. O, quem gustum sentio	288
50. Maria, quid sentio	290
51. Ubi, ubi commoraris	292
52. Salve, Paule	296
53. Saule, Saule	299
54. Sancti Dei, triumphate	315
55. O, mors	317
Általános megjegyzések	321
Jegyzetek	329
General Remarks	347
Notes	357
Allgemeine Bemerkungen	375
Einzelbemerkungen	385
Appendix	403

Előszó a harmadik kiadáshoz

Az 1699–1700 körül keletkezett *Harmonia caelestis* 1711-ben, Bécsben megjelent kiadásának címszövegében Esterházy Pál, a család hercegi ágának sokoldalúan művelt megalapítója szerepelt szerzőként – így őt a zenetörténet-írás kiemelkedő zeneszerzőként is számon tartotta. A kötet első kritikai kiadásának előkészítése során végzett kutatások azonban rávilágítottak arra, hogy ez a meghatározás vele kapcsolatban csak korlátozott értelemben használható. Nemcsak azért, mert a kötet dallamainak jórésze bizonyítottnak nem tőle való – hiszen az egyházi énekeskönyv-műfajhoz tartozó egyéb kiadványok többsége szintén ismert dallamokból készült válogatás volt –, hanem mert azok közreadóival ellentétben a dallamok földolgozását, a darabok komponálását sem ő (vagy nem egyedül) végezte. Egy átlagos főúri műkedvelőnél magasabb képzettségét nem igazolják dokumentumok, így valószínű, hogy magasrangú dilettáns „zeneszerző”-kortársaihoz hasonlóan jól képzett udvari muzikusai segítségét is igénybe vette, s ő maga csak a versszövegek és a kötet összeállítását vállalta.

A *Harmonia caelestis* c. vallásos gyűjtemény kivételessége tehát abban áll, hogy kezdeményezése és létrehozása nem egy egyházi méltóság, ill. egy zeneileg képzett papi személy vagy hivatásos (templomi) muzikus, hanem egy világi arisztokrata nevéhez fűződik, s ebből következik további különössége, hogy darabjai – a szólómotettákon kívül a népének-feldolgozások is – egy főúri udvari együttes repertoárjának részét képezték.

Esterházy Pál élete és politikai pályafutása¹

A 17. századi magyar történelem és kultúrtörténet egyik legsokoldalúbb alakja, Esterházy Pál régi nemesi családból származott, őseit a honfoglalás-kori Salamon nemzetségig vezették vissza.² A család korábban az Esterhás, Estorás névalakot használta, még Pál nagyapja, Ferenc, Pozsony megyei alispán idejében is.³ A vidéki protestáns kisenemesek közül apja, Esterházy Miklós (1582–1645) emelkedett ki, aki felívelő pályája során az ország egyik leghatalmasabb katolikus főurává, a családi vagyon megalapozójává lett: előnyös házasságok révén számottevő birtokokat szerzett és azokat maga is tovább gyarapította. Fényes politikai karrierjét a nádori cím elnyerésével tetőzte be: ezen a poszton a század 20-as, 30-as éveinek vezető közéleti személyisége, egy politikai mozgalom elindítója, a nemzeti abszolutizmus gondolatának első képviselője volt, s bár a nádori hatáskör megvédéséért a királlyal és a rendekkel egyaránt harcolnia kellett, jelentős hatalomra és tekintélyre tett szert.⁴

Esterházy Pál 1635. október 8-án született Kismartonban, kezdetben a család birtokain, Kismartonban, Lakompakon, Semptén és Fraknón élt. Első éveinek eseményeiről, apjához fűződő emlékeiről gyermekkorát megörökítő feljegyzésében számolt be. Tízéves korában árvaságra jutott: 1641-ben anyját, bedegi Nyáry Krisztinát, 1645-ben apját vesztette el.

A főúri gyermekek korabeli neveltetési szokásainak megfelelően hamar elkerült otthonról, 1646-ban rövid ideig a grazi jezsuita iskolába járt, majd ugyanez év decemberétől a nagyszombati jezsuita gimnázium *grammatica* osztályában tanult. A gimnáziumi osztályok után két év bölcsészetet is végzett Nagyszombatban, és az itt töltött csaknem egy évtized személyiségét és műveltségét egyaránt meghatározó módon befolyásolta.

A jezsuita iskolák a legmagasabb színvonalú oktatást nyújtották és döntő szerepet játszottak abban, hogy a magyar nemesség felső rétegének műveltségi szintje nagymértékben megemelkedett:⁵ a 17–18. századi magyar történelem és irodalom jelentős alakjai közül sokan jezsuita diákok voltak. A rend magyarországi iskolái között kiemelkedő jelentőségű – érseki székhelyen működő, saját nyomdával rendelkező – nagyszombati gimnázium és egyetem különösen fontos szellemi műhellyé fejlődött, mind a tanárok számát, mind az oktatás minőségét tekintve nemzetközi színvonalat képviselt.⁶ A jezsuita rend katolicizmusa, szellemsége Esterházy egyéniségét – vallásosságát, sőt politikai nézeteit is – egész életére szólóan meghatározta. A jezsuita nevelés hatásos eszközei, a színjátás és a zene jelentős szerepet töltött be Nagyszombatban is: az általában zenés iskoladramák előadásában Esterházy rendszeresen részt vett (1647-ben Joas, 1648-ban az ószövetségi Judit, 1649-ben Katarina császárlány, 1650-ben a Szent Feszület, 1651-ben pedig xavéri Szent Ferenc szerepét játszotta).

A nagyszombati tanulmányokat eseményekben és élményekben gazdag vakációk, ünnepek és utazások szakították meg. 1647-ben Pozsonyban a nádorválasztó országgyűlésen és IV. Ferdinánd magyar királlyá koronázásán volt jelen – e pozsonyi tartózkodás emlékezetes eseménye, hogy egy oláh- és egy hajdútáncot mutatott be az uralkodópár előtt. 1649-ben ismét részt vett az országgyűlésen, 1650 nyarán a család óhajára – a pápai engedély megszerzése után – eljegyezte unokahúgát (apja első házasságából származó István bátyjának és anyja első házasságából született lányának, Thurzó Erzsébetnek gyermekét), Esterházy Orsolyát.

Az 1652-es év fordulatot hozott Esterházy Pál életében: augusztusban, a Vezekény melletti csatában családjának négy tagja esett el, köztük László bátyja, az elsőszülöttségi jog birtokosa. Így a 17 éves Pál lett a család feje, a hatalmas birtokok örököse, és hamarosan a bátyjától örökölt címek jóváhagyását is megkapta a királytól.

¹ Esterházy életének eseményeit elsősorban Merényi-Bubics, Iványi 1976, Iványi 1989 alapján foglaltam össze, a történelmi események és a politikai pálya leírásakor a következő munkákra támaszkodtam: MoT, MIT, MTK, R. Várkonyi, de legfőképp Iványi 1976.

² Nagy 80–89. o.

³ Iványi 1989. 430. o. A név még Esterházy Pál idején sem rögződött véglegesen, ld. pl. a *Harmonia caelestis* címlapját.

⁴ Péter 65–72. és 139–153. o.

⁵ MIT 1464–1465. és 461. o.

⁶ Mészáros 304–307. o.

Az utolsó egyetemi évben jogi és katonai tanulmányokat folytatott, és Nagyszombat e tekintetben is megfelelő iskolának bizonyult – a nádori tisztség majdani ellátásához szükséges ismereteket is biztosította számára. (Alapos hadtudományi képzettségét fraknoi könyvtárának fennmaradt jegyzéke tanúsítja.⁷) Ám a gyakorlati tapasztalatszerzés lehetősége sem késett sokáig: 1654 októberében egy török elleni csatában Székesfeshérvárnál esett át a tűzkeresztségen. A következő évben családi életének fontos eseményei zajlottak: februárban ülte lakodalmát Esterházy Orsolyával, s az esztendő utolsó napján született első gyermeke, Miklós. Az első komoly politikai tapasztalatot is ebben az évben, a pozsonyi országgyűlésen szerezhette, egy olyan nádorválasztáson, amelyből a legjelentősebb politikust és hadvezért, Zrínyi Miklóst kirekesztették. Ugyanekkor koronázták magyar királlyá I. Lipótot, azt a Habsburg uralkodót, akivel Esterházy mintegy ötven éven át együttműködni (s olykor szembeszegülni) volt kénytelen.

Az 1656 és 1662 közti viszonylag eseménytelen évek után következett Esterházy életének egyik csúcspontja: az 1663–1664-es törökellenes hadjáratban való részvétele, Zrínyi Miklós oldalán.

1663-ban a török támadástól félt bécsi udvar, minden fenntartása ellenére Zrínyit nevezte ki fővezérnek – aki maga hívta Esterházyt a törökellenes harcokba. Esterházy magas katonai ranggal vett részt a nemzetközi összefogással létrejött sikeres hadműveletekben, ott volt Pécs felmentésénél, az eszéki híd felégetésénél. A rövid sikersorozat azonban a békét mindenáron fenntartani akaró bécsi udvar taktikázása következtében⁸ kudarcok követték: Kanizsa eredménytelen ostroma után egy látványosan tragikus esemény, Zrínyi 1661-től építtetett új várának török ostroma és eleste. (A várat védő idegen katonaság, valamint a felmentésére érkezett magyar és szövetséges csapatok több heti tehetetlenkedése közben Zrínyi itt tudta meg, hogy főparancsnoki tisztéből már fél évvel előbb felmentették, s miután a császári csapatok fővezére megtiltotta a vár védelmét, még az ostrom előtt otthagyta a harcokat. A magyarok következtén Esterházynek sikerült visszatérésre bírnia – így együtt nézhették végig a vár elfoglalását és teljes lerombolását.⁹)

A következő eseményekből Esterházy jórészt kimaradt, politikai gondolkodása fejlődésének megértéséhez azonban azok rövid áttekintését mégsem nélkülözhetjük. A vereségek utáni újabb sikert, a szövetségesek szentgotthárdi győzelmét követően a bécsi udvar Erdély és a magyarok feje felett olyan békét kötött (Vasvár 1664), amely országos, sőt nemzetközi felháborodást váltott ki. Ez az egyezség nyilvánvalóvá tette, hogy a török háború elkerüléséért Bécs mindenre hajlandó, és dinasztikus érdekeinek rendeli alá az európai érdekeket is. A vasvári béke ugyanakkor egy nagyszabású nemzeti mozgalom vereségét jelentette: az Esterházy Miklós, majd Zrínyi vezette magyar politikai erők mindaddig reményt formálhattak arra, hogy állami szinten vegyenek részt a török kiűzésében és az ország új berendezkedésében. A török szultán és a Habsburg császár megállapodása megváltoztatta az uralkodó és a magyar rendek viszonyát: az önálló magyar politikát törvényenkívüliségbe taszította.¹⁰ Zrínyi Miklós, aki ebben a vesztes helyzetben is nemzeti realpolitikát tudott volna kidolgozni, az év novemberében tragikus körülmények között meghalt.

Zrínyi igen jelentős mértékben hatott Esterházy Pál politikai gondolkodására, megismertette vele a nemzeti abszolutizmus kiérlelt koncepcióját, az önálló magyar hadsereg felállításának tervét, átadta hadászati szakismereteit – és személyes példaképként is nagy befolyást gyakorolt rá. Ez is magyarázhatja, hogy a török szövetség gondolata mindvégig távol állt Esterházytól és a törökellenes párt képviselőjévé vált az udvarban. Zrínyi alakját *Mars Hungaricus* című munkájában örökölte meg, elveit pedig később, nádori, főleg katonai jellegű felterjesztéseiben is felidézte.¹¹

A vasvári béke után Esterházy is az elégedetlenek közé tartozott, de a főúri szervezkedéstől óvatosan távol tartotta magát – jóllehet a mozgalom résztvevői az ország leghatalmasabb főúrai, személyes ismerősei és közeli rokonai közül kerültek ki.¹² Az udvar bizalmát sikerült megtartania: 1668-ban a császár bányavidéki főkapitánnyá nevezte ki, és 1670-ben tábornokként a végvári hadak néhány egységével ő vette be a felvidéki

⁷ Országos Széchényi Könyvtár (a továbbiakban OSZK) Kézirattára, Fol. Hung. 2149.

⁸ R. Várkonyi 212–222. o.

⁹ Merényi-Bubics 92. o.

¹⁰ MoT 1145–1146. o.

¹¹ Iványi 1976, 166–170. o.

¹² Ld. a *Mars Hungaricus* rejtélyes utalásait (pl. 134. o., idézi Kovács 414. o.), továbbá Iványi 1989, 440. o.

protestáns urak várát.¹³ A főúri mozgalom szétverése után szerepet vállalt az összeesküvők birtokainak lefoglalásában és a nehéz időkben tanúsított töretlen hűsége jutalmául sógora, az 1671-ben lefejezett Nádasdy Ferenc jószágainak nagy részét meg is kapta.

A néhány várfoglaláson túl főkapitányi működése nem mondható „sikeresnek”: a várakba általa bejuttatott királyi német helyőrségek és parancsnokok ugyanis csak a bécsi Haditanácsnak engedelmeskedtek. Esterházy panaszkodott, hogy „csak címe szerint főkapitány, de nem a valóságban”.¹⁴ Számos felterjesztést készített a keze alá került erősségek rossz állapotáról, a végvári katonák zsoldjának elmaradásáról. A király azonban ahelyett, hogy az országrész törökellenes védelmét biztosította volna, felkeléstől tartva radikálisan csökkentette a végvári katonaság létszámát. Ez az intézkedés súlyos csalódást okozott Esterházy-nak, s elkecserepedésében fogalmazványt készített, melyben lemondott főkapitányi tisztségéről. A levelet végül is nem nyújtotta be és katonai rangját élete végéig megőrizte.

Politikai pályáját a nádori cím elnyerésével tetőzte be 1681-ben: a címet haláláig viselte és több mint három évtizedes működése alatt számtalan kísérletet tett arra, hogy a tisztség hagyományosan széleskörű és jelentős befolyását helyreállítsa.¹⁵

A nádori hatáskör ugyanis az 1680-as évekre erősen beszűkült: a nádor területi illetékessége a Dunántúlra és a Felvidék egy részére szorítkozott, és se a király helytartójaként, se az ország katonai fővezéréként, vagy legfőbb bírójaként nem gyakorolhatott tényleges hatalmat. Az igazgatási kérdésekben a magyar kancellárián keresztül Bécsből kapott parancsokat, katonai fővezérként utasításai nem keresztelhetők – azaz nem változtathatták meg – a bécsi Haditanács döntéseit. Más oldalról a nemesi felkelés elavult rendszere tette lehetetlenné egy ütőképes magyar hadsereg megszervezését. A törökellenes harcban Esterházy tehát nem vállalhatott rangjához illő szerepet: 1683-ban a török támadás elől Ausztriába menekült, résztvevő Bécs felmentésében (meg is sebesült), majd pedig, jelentéktelen magyar sereg élén, Buda 1684-es, sikertelen ostromában. Az eredménytelen hadseregszervezés, az idegen katonai parancsnokokkal való viták arra indították, hogy még az ostrom vége előtt elhagyja a táborát és talán ekkor érlelődött meg az az elhatározása, hogy Buda újabb ostromában nem vesz részt.¹⁶ Így állt elő az a paradox helyzet, hogy 1686-ban a régi királyi székhely felszabadítása az ország katonai vezetője nélkül, kisszámú magyar katonaság közreműködésével történt.

Az 1687–88-as országgyűlést I. Lipót már az új helyzet stabilizálására használta fel. Esterházy befolyásának, rábeszélésének köszönhetően a rendek az alkotmány visszaállításának ígéretéért cserébe elfogadták a Habsburg-ház fiági örökösödését – azaz feladták a szabad királyválasztás lehetőségét és az ellenállási jogról is lemondtak. Esterházy kompromisszumkészségének indítókai az volt, hogy – miután az ellenállást nem tartotta lehetségesnek – ily módon remélt előnyökhöz jutni: adómérséklést, talán az ország újraegyesítését, de legalábbis gazdasági fellendülést várt.¹⁷ (A sikeres közvetítésért a régen várt birodalmi hercegi címet kapta a császártól.) 1688–1689-ben átfogó tervezetet készített a török hódoltság utáni közigazgatási, pénzügyi és gazdasági berendezkedéssel kapcsolatban, a király azonban egy bécsi testületet bízott meg az *Einrichtungswerk* kidolgozásával, mely Esterházy rendek által is jóváhagyott terveit sorra elfogadhatatlannak találta. Az élet újjászervezése tehát az osztrák birodalmi érdekek érvényesítésével történt.¹⁸

A sikertelen tervzetekkel Esterházy valódi közéleti tevékenysége lezárult, jóllehet az 1690-es években a nádori hivatal változatlanul működött és ő továbbra is hatalmas munkabírással dolgozott. Folyamatos munkájának és kitűnő hírszolgálatának köszönhetően, hogy az ország helyzetét, problémáit mélyrehatóan ismerte – még I. József (1705–1711) is nélkülözhetetlen magyar tanácsadónak tartotta. A századforduló utáni első

¹³ Árva várát Thököly István, az egyik legjelentősebb kuruc főúr védte. Miután Thököly Imre, a várúr kiskorú fia elmenekült az ostrom alatt, az idős Thököly pedig három napi ostrom után meghalt, a védők feladták a várat. Esterházy pártfogoltként – túszként? – magával vitte a kiskorú Thököly-lányokat, akik egyébként rokonai is voltak. Az árvák az Esterházy családnál nevelkedtek, majd egyiküket, Thököly Évát, az akkor már felvidéki fejedelemmé emelkedett „lázadó” Thököly Imre húgát Orsolya asszony halála után, 1682-ben Esterházy feleségül vette.

¹⁴ Iványi 1976, 177. o.

¹⁵ Galavics 1986, 100. o.

¹⁶ Iványi 1976, 180–185. o.

¹⁷ Iványi 1976, előszó.

¹⁸ R. Várkonyi 235–239. o.

évtizedben, a Magyarországon berendezkedő Habsburg-hatalom ellen elemi erővel kirobbant függetlenségi harc idején azonban már nem játszott jelentékeny szerepet: sem a rendek, sem a császár bizalmát nem élvezte olyan mértékben, hogy akárcsak közvetítésre vállalkozhatott volna.¹⁹

Élete utolsó két évtizedében – noha nádori hivatalához szívósan ragaszkodott és esetleges félreállítása ellen még hetvenévesen is tiltakozott – egyre jobban visszavonult a magánéletbe. 1695-ben és utána több végrendeletet készített, s tíz gyermeke jövőjéről gondoskodott. További címeket, rangokat szerzett magának és fiainak, birtokokkal és uradalmakkal gyarapította a családi vagyont, amelyre 1696-ban hitbizományi kiváltságot is kapott. Korábbi tevékenységét folytatva számos képzőművészeti alkotást rendelt: ezek személye és családja dicsőségét voltak hivatottak hirdetni. 1690-től egy sor magyar és latin nyelvű imádságot, prédikációt, vallásos értekezést, litániát adott ki, egyházi alapítványokat tett, 1692-ben tizenegyezer főből álló mariazeelli zarándoklatot vezetett. 1706-tól egy jelentősebb udvari zenekar alapjait vetette meg és 1711-ben látott napvilágot zenei gyűjteménye, a *Harmonia caelestis*. Hetvennyolc éves korában halt meg, 1713-ban, két évvel a Rákóczi-felkelést lezáró szatmári béke megkötése és a *Harmonia caelestis* megjelenése után.

Esterházy, a költő és mecénás

A sajátos történelmi és társadalmi körülmények miatt a 17. században, a magyar barokk kibontakozása idején kiemelkedő szerep várt az ország török által nem háborgatott nyugati és északi területén hatalmas birtokokat szerzett arisztokrata családokra. Ezek műveltségét – annak ellenére, hogy Habsburg-párti többségük külföldi példaképeket is követett – hangsúlyozottan magyar szellem és irodalmi érdeklődés jellemezte.²⁰ A főurak közül sokan nemcsak pártolták az irodalmat, hanem bizonyos fokig művelték is: magas hivatalaik ellátása közben felterjesztéseket írtak, politikai nézeteiket nyilvánosság elé szánt levelekben fejtették ki,²¹ néhányan pedig a szorosabb értelemben vett irodalom művelésére is vállalkoztak. A század magyar irodalmának legnagyobb alakja kétségkívül gróf Zrínyi Miklós, egy nagy nemzeti eposz, lírai versek és hadtudományi művek zseniális alkotója. Mellette a világi prózának és lírának számos főúri művelője akadt, bizonyosságul annak, hogy a barokk udvari környezet természetes életteret nyújtott az anyanyelvű költészetnek.

Esterházy Pál életét is végigkísérte egy sajátosan személyes írásbeliség, amely műfajilag igen széles területet ölelt fel: a nyilvánvalóan nem irodalmi alkotásnak szánt feljegyzésektől a kéziratban maradt – magánhasználatra készült? – versesköteteken, versgyűjteményeken át a nyomtatásban megjelent magyar és latin nyelvű vallásos versekig, teológiai tárgyú értekezésig terjedt.²²

Gyermekkori emlékeit *Visszaemlékezése*, élete 1652-ig terjedő első szakaszának dokumentuma őrzi, és ugyancsak privát történéseket örökített meg az a családi feljegyzéseket tartalmazó kötet, amelynek vezetését – anyja munkájának folytatójaként – 1640–1689 között végezte. Egy fennmaradt útleírásában pedig 1653-as regensburgi utazásáról, IV. Ferdinánd koronázásáról számolt be.

Az előbbiekhöz hasonlóan személyes indíttatású, de általánosabb érdeklődésre tarthat számot említett *Mars Hungaricus* című műve, melyben Zrínyi Miklósnak állított emléket. Az 1665–1668 között keletkezett, eredetileg kiadásra szánt 553 oldalnyi, Esterházy tiszázatában fennmaradt kézirat Magyarország történetét tárgyalja a mohácsi csatától 1665-ig. A mű középpontjában Zrínyi 1663–1664-es téli hadjáratainak leírása áll; Esterházy a magyar álláspontot akarta kifejteni a vasvári béke után kialakult politikai vitairat-háborúban.²³

Verseiből három kötetnyi és négy füzetnyi maradt fenn, valamennyi kézírásos formában. A legkorábbi kötetet a házassága utáni évben, 1656-ban írta össze, és e kötet valamennyi versét egy 1670-ben összeállított gyűjteménybe is átvette. Feltételezések szerint a versek többségét gimnáziumi tanulmányai alatt írta és ben-

¹⁹ Galavics 1986, 127. o.

²⁰ MIT 154. o.

²¹ MIT 158. o.

²² A művek felsorolása az alábbiakban Merényi-Bubics, Tank, Dreó, Semmelweis, Iványi 1989 alapján.

²³ Hausner 15–17. o. (A mű címe Liszti *Magyar Márs*-ának fordítása, szövege számos terjedelmes átvételt tartalmaz Zrínyi leveleiből, Istvánffy históriájából etc.).

nük szinte kötelességszerűen a tanultakról adott számot – a mitológiai és bibliai alakok gyakori szerepeltetése legalábbis erre utal.²⁴ Ugyanakkor – mint azt az 1656-os kötet egyik érdekes darabja, az *Egy csudálatos ének* elemzése feltárta – már az első versekben kimutatható a továbbiakban kétségtelenül meghatározóvá vált Zrínyi-élmény hatása.²⁵ Zrínyi költészete egészen közvetlenül is befolyásolta: lírai verseiből és eposzából változtatás nélkül hosszabb részleteket is átvett. Esterházy versei a barokk poétikai gyakorlatnak megfelelően nem mai értelemben vett egyéni alkotások: a Zrínyi-idézetek mellett Beniczkytól, Lisztitől kölcsönzött szakaszokat és fordításokat is tartalmaznak.²⁶ Költeményei közül leíró verseit tartják a legsikerültebbeknek: jó formaérzékéről *Palas s-Ester kedves táncza* (=Esteras Pál) c. verse, egy régi magyar táncmultság ritmikájában is eleven leírása tanúskodik.²⁷

Tényleges politikai működésének lezárulása után, az 1690-es évektől kezdődően vallásos munkákat adott ki. Ezek katolikus hitének, teológiai érdeklődésének és főképp buzgó Mária-kultuszának termékei. Az *egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz Képeinek Rövideden föl lelt Eredeti ...* (1690) 116 Mária-kép leírását tartalmazza, rézmetszetekkel illusztrálva. 1696-ban a mű egy rövidített változatát is megjelentette, *Mennyei korona ...* címmel. Legnépszerűbb munkája a tizenhét magyar és tizenhárom idegen nyelvű kiadást megért, *Az Boldogságos Szűz Maria Szombattya...* c. gyűjteménye (1691), mely a *Példák tükréből*, a *Szentek életéből*, a szentatyák könyveiből és szerzetesek krónikáiból közölt szövegrészleteket.²⁸ A felsorolt nyomtatványok sajátkezűleg elkészített kéziratok az Országos Levéltár anyagában maradtak fenn, ugyanúgy, mint a latin ima- és litániagyűjtemények autográfjai: *Via lactea* (1691), *Lytaniae Ad Beatam Virginem Mariam* (1697).²⁹ A vallásos kiadványok sorát a *Speculum immaculatum* című, középkori skolasztikusok alapján készült értekezés (1698) és a századforduló után megjelent két litánia zárta (*Lytaniae omnium Sanctorum, Lytaniae de Sanctis*).³⁰ Az utolsó évek gyümölcse a *Trophaeum nobilissimae ... domus Estorasiensis ...* címet viselő kiadvány (1700) egy tipikus genealógiai költemény, mely a család fiktív leszármazási történetét tartalmazza, Attiláig visszavezetve. A kötethez Petrus nevű udvari festője készített 165 portré-metszetet, az életrajzokat Esterházy titkára, Bezerédy Ádám valamint Jeszenszky Ignác fogalmazta és szerkesztette, eloquiumokat Ritter Pál írta³¹ – maga a herceg csak egy rövid dicshimnusszal egészítette ki a művet.³²

* * *

A háborús viszonyok között az irodalom művelésének feltételei még úgy-ahogy biztosítottak voltak – a békés körülményeket, nagy anyagi ráfordítást igénylő képzőművészet, vagy a folyamatos művelésen alapuló zeneművészet esélyei már csekélyebbnek bizonyultak. Esterházy helyzete azonban több szempontból is kivételes volt: védett területen hatalmas birtokokkal s így kiemelkedő lehetőségekkel rendelkezett, és a magas társadalmi ranggal mintegy kötelezően együttjáró műpártolás nála egy művészetek iránt fogékony, szinte valamennyi művészeti ágban jártas személyiséghez kötődött, tehát különösen jelentős mecénási tevékenységet tudott kifejteni.³³

A sors kegyeltjeként inspiráló környezetbe született bele: apja az első magyar barokk udvartartást mondhatta magáénak és nemcsak a családi rezidenciát, Fraknót építtette át a korszerű ízlésnek megfelelően, ha-

²⁴ RMKT XVII/12, 796–799. o.

²⁵ Kovács i. m., a korábbi irodalomból ld. Merényi 31–32. o.

²⁶ Ballagi 1893b.

²⁷ MIT 201. o.

²⁸ Iványi 1989, 452. o.

²⁹ Országos Levéltár (a továbbiakban OL), P. 125, 703. cs. 11898–9. sz., 702 cs. 11897. sz., és 703. cs. 11900. sz.

³⁰ Ballagi 1893a.

³¹ RMK III, 4171. sz.

³² Hárich ezért a herceg költségén kiadott művek között tartotta számon (Hárich 21. o., de vö. Semmelweis 39. o.). A felsorolás teljességének kedvéért megemlítjük még az 1704-ben kiadott latin-német nyelvű politikai röpiratot: *Des Heiligen Römischen Reichs Fürsten, Palatini in Ungarn...* Az általában Esterházy művének vagy fordításának tartott *Regina Sanctorum Omnium – Minden Szentnek Királynéja* Andreas Brunner műve, e kiadvány esetében a nádor tevékenysége szintén csak a finanszírozásra szorított (ld. Hárich uo., Iványi 1989 etc.). 1681 és 1712 között további tíz mű kiadásainak költségét is fedezte, a listát ld. Hárich 21. o.

³³ Esterházy mecénási tevékenységének leírása Galavics 1986 és Galavics 1988a alapján készült.

nem templomok alapítását is magára vállalta.³⁴ (A jezsuita rend támogatójaként 1637-ben építtette fel a nagyszombati Szent János templomot, a család egyik temetkezőhelyét, melyet iskolás évei alatt Esterházy Pál is buzgón látogatott.) Esterházy Zrínyihez fűződő jó kapcsolatait tekintetbe véve biztosra vehetjük, hogy az ő lényegesen sokoldalúbb művészeti tevékenységét is jól ismerte, a legközvetlenebb hatást mégis sógora, Nádasdy Ferenc, a század legnagyobb formátumú, legtehetségesebb magyar mecénása gyakorolta rá.

A Nádasdy befolyása alatt álló Esterházy, aki a rajzolással – és állítólag a festéssel is³⁵ – maga is megpróbálkozott, kezdetben az általa foglalkoztatott mestereknek adott megbízásokat.³⁶ A kismartoni kastély átépítésének (1663–1673) tervét Ph. Lucchese készítette, a terv kivitelezője pedig az a C. M. Carlone lehetett, aki előzőleg Nádasdy lorettói templomán dolgozott. A sárvári vár freskói adhatták az ösztönzést a kismartoni kastély nagytermének freskódíszítéséhez; mégis, mind a kastély külső kiképzése, mind az észak-italiai C. Tencala által festett faliképek már önálló karakterű mecénásnak mutatják Esterházyt.³⁷ Műpártoló tevékenységét elsősorban a család hatalmának kifejezése és a törökellenes harc megjelenítése motiválta, s e két motívum a műalkotások többségében egymástól szinte elválaszthatatlanul jelent meg, maga és családja törökellenes harcainak ábrázolásához kapcsolódva.³⁸

A világi alkotásokon kívül Esterházy számos egyházi műre is megbízást adott. Boldogasszonyban a ferenceseknek templomot és kolostort, Kismartonban kálváriatemplomot építtetett, és az ottani ferencesek és ágostonosok elhelyezéséről is gondoskodott.³⁹ A budai Nagyboldogasszony templomot karzattal és orgonával látta el,⁴⁰ a szentek tiszteletére oszlopokat és szobrokat állíttatott, az említett nagyszombati jezsuita templomot mennyezetfreskókkal díszítette. A magyarországi megrendelések mellett ausztriai és stájerországi építkezéseket is kezdeményezett: új templomok emelésének és kápolnák újjáépítésének költségét vállalta, oltárokat és fogadalmi képeket ajándékozott.⁴¹

Gyűjteményeinek gyarapítására is sok energiát fordított. Gazdag könyvtára alapjait már 1666-ban megvetette, amikor Bercsényi révén egy 80–100 kötetből álló kollektiót vásárolt.⁴² Később a mintegy 600 kötetnyire bővült könyvgyűjteményt – értékét hangsúlyozandó – a hitbizomány részévé tette.⁴³ A könyvtár fennmaradt, tárgyi csoportokra osztott jegyzéke szerint a politikai és történeti munkák mellett főleg orvosi és jogi műveket vásárolt, de valamennyi ismert görög és latin szerző alkotásait is beszerezte.⁴⁴

A családi képtárat folyamatosan tovább építette, egy-két udvari festőt állandóan foglalkoztatott és taníttatott, de külföldi mestereknek is adott megbízásokat (1691-ben pl. a császári udvari festő, Van Allen szolgálatait vette igénybe). A megrendeléseken túl a képek számát vásárlás útján gyarapította, és I. Lipót ajándékként Nádasdy híres portrégyűjteményének egy részét is képtárához csatolhatta.⁴⁵ Az Esterházy Miklós által megalapozott fraknói kincstárat szép darabokkal, a vásárolt művek és a császár ajándékai mellett általa rendelt értékes alkotásokkal is gazdagította.

³⁴ Hárich 1975, 7. o.

³⁵ Vö. a *Mars Hungaricus* sajtókezű rajzaival, az 1656-os verseskötet címlapjainak díszítéseivel. Az állítólagos festményekről ld. Meller XIV. o.

³⁶ „Uralkodásának” első évében készültek a tragikus vezekényi csata eseményeinek megörökítésével, ill. a csatában elesett Esterházyak temetési szertartásával kapcsolatos művek: metszetek Nádasdy rendelkezésére, ravatalképek, halotti címerek, epitáfiumok, portrék, és Drenwett híres műve, a díszlál és kanna Esterházy kívánságára.

³⁷ Galavics 1988a, 9. o.

³⁸ Ilyen Esterházy 1665-ös lovas képmása, a metszet háttérében a dél-dunántúli várakkal, melyek ostromában részt vett, vagy az 1682-ben készült metszet, a nádor törökellenes csatáival (és felvidéki várostromaival), továbbá 1691-es lovas szobra, alatta a legyőzött törököket jelképező megláncolt rabszolgákkal és az a századfordulón keletkezett olajfestmény-sorozat, mely a család tagjainak haditetteit örökítette meg.

³⁹ A foglalkoztatott olasz és német mesterek: Martinelli, P. A. Conti, L. A. Colomba, F. Nierinck.

⁴⁰ Isoz 12. o.

⁴¹ Iványi 1989, Hárich 1975, Hárich 1946, Galavics 1988a.

⁴² Hárich 1946 II, 28. o.

⁴³ Iványi 1989, 454. o.

⁴⁴ Másolata: OSzK, Fol. Hung. 2149.

⁴⁵ Az arcképek között szereplő Nádasdy- és Zrínyi-portré átvételét Bán Imre szerint Esterházy visszautasította (MIT 201. o.). Ez állítólagos gesztusra nincs bizonyító adat – ld. Kovács 409–410. o.

Tevékenysége nyomán a kismartoni kastély széles hatósugarú, kiemelkedő színvonalú udvartartásnak adott otthont, mely társadalmi jelentőségét Esterházy magas rangjának és politikai funkciójának, példamutató gazdagságát és igényességét a herceg széleskörűen művelt személyiségének köszönhette.

Esterházy Pál udvari zenészei

A sokoldalú mecénás működésének témánk szempontjából legfontosabb szférájáról, a zeneművészet támogatásáról nehéz egyértelmű összefoglalást adni. A család zenéjének monográfiája, Ulrich Tank megállapítása szerint Pál herceg zenészegegyütteseiről ma már csaknem lehetetlen pontos képet rajzolni, mivel a II. világháborúban sok fontos dokumentum megsemmisült. Igaz ugyan, hogy ezek egy részét már feldolgozták és publikálták, a korábbi közlések azonban gyakran hiányosak, és – mint az adatok összehasonlításából kiderül – nem is mindig megbízhatók. Tank ezért következetesen különválasztotta a ma is dokumentálható tényeket és kiegészítette azokat a korábbi irodalom adattöbbletével.⁴⁶ Hozzá kell fűznünk azonban, hogy az egyik legrészletesebb és jól dokumentált forrást, Hárich magyar nyelvű, gépirásos *Esterházy-zenetörténetét* nem ismerte, ill. nem használta fel. A nádor zenekarának elsősorban Tank könyvére támaszkodó leírását az alábbiakban ezért Hárich néhány fontosnak tűnő adatával kiegészítjük.

Az Esterházy-udvar első zenészeit Pál apja fogadta fel, de az ő korában még nem beszélhetünk tervszerűen összeállított, folyamatosan működő együttesről. Esterházy Miklós első zenekarát Mágóchy Ferencről, felesége első férjétől vette át – ebből az együttesből kérte kölcsön ama híres és sokszor emlegetett levelében Bethlen Gábor a hárfást.⁴⁷ Kismartoni „zenekara” 1624-től állt fenn: az első három évben csak két trombitása és egy dobosa volt, 1627-től azonban templomi muzsikusi is (három énekes és egy lantos). A templomi együttest 1630-ban elbocsátotta és két éven át újból csak katonazenére tartott igényt. 1633-ban egy hegedűst és egy hárfást vett fel melléjük, de 1636-ban valamennyiüknek felmondott.⁴⁸ Zenészeinek repertoárjáról egyetlen adat sem maradt fenn.

Esterházy Pál 1652-ben vette át a családi birtokot és már a következő évtől, 1653-tól foglalkoztatott muzsikuskat. Az első húsz évben kizárólag katonazenét játszó szerény együttest tartott: az első alkalmazott zenész egy dobos volt, hozzá 1659-től 4–7 trombitás csatlakozott, és 1670 után egy nagyobb létszámú állandósult.⁴⁹ Az együttes színvonalának biztosítása érdekében Esterházy figyelmet fordított a trombitások képzésére: a bécsi császári udvar és a neuburgi hercegi rezidencia zenészeit kérte fel tanításukra, és Bécsbe küldte őket „fölszabadíttatni”.⁵⁰ (Hárich szerint az 1660-as években magyar dudás, lantos és cimbalmos is muzsikált nála, sőt rövid ideig hegedűsök is.⁵¹)

A kismartoni kastély átépítése során Esterházy kápolnát, s benne Daniel Bauer bécsi mesterrel egymanuális, pedálos orgonát építtetett,⁵² 1674-től tehát már a templomi zene művelésére is szerződött muzsikuskat. Ez a templomi együttes mintegy harminc éven át, 1705-ig kis létszámmal működött, átlag 2-3-4 zenészből állt.⁵³ (Hárich szerint az együttes már 1678–1701 között megnövekedett: négy énekesből, három hegedűsből, orgonistából és lantostól állt, és alkalmanként hárfásokkal egészült ki. A zenekar tagjai az 1680-as évektől kezdve énekesfiúk tanításával is foglalkoztak, 1699-ből kasztrált énekesek alkalmazásáról is fennmaradtak adatok.⁵⁴)

⁴⁶ Tank 38–39. o.

⁴⁷ A levél közlése: Legány 52–53. o.; említései: Hárich 1929a, 23. o., Szabolcsi 1959a, 231. o., Horányi 15. o., Dreó 1971, 81–82. o., Hárich 1975, 6. o., Tank 4. o. etc.

⁴⁸ Tank 1–20. o. (Tank adatát helyesbitve Bárdos Kornél a soproni jezsuiták naplóját idézi, mely szerint Esterházy Miklós zenekara még 1640-ben is fennállt, ld. MZT II, 120. o.)

⁴⁹ Tank 96–98. o.

⁵⁰ Hárich 1946 II, 20. o.

⁵¹ Uo. 12. o., valamint Hárich 1975, 9. o.

⁵² Hárich 1946 II, 36–39. o. és Függelék, 78. o., valamint Tank 54. o.

⁵³ Tank 97–102. o.

⁵⁴ Hárich 1946 II, 50–52. o., és III, 30. o. Eszerint a *Harmonia caelestis* darabjainak jó része már ekkor előadásra kerülhetett (ld. az 1699-es forrás címszövegét: „in usum musicorum” és Breuer kéziratát).

A templomi zenekar jelentős felfrissítésére 1706-ban került sor, amikor a bécsi Ferdinand Lindt hét gyermekét szerződtették. Maga Lindt, aki két évig a bécsi *Hofkapelle* hegedűse volt, csak 1711-től játszott a kismartoni együttesben. Kb. 1683–1693 között született hét gyermeke közül két lányt szopránénekesként alkalmaztak, három fiú hegedült, egy orgonán és egy fagotton játszott. (A leghosszabb ideig szolgáló Carl Lindt még 1761-ben is működött, mint *Vizekapellmeister* Joseph Haydn mellett.⁵⁵) Esterházy magas színvonalú templomi együttes létrehozására törekedett – erre a szándékára a zenészek szerződtetésének és tanításának körülményei világítanak rá legjobban. Pozsonyon kívül Bécsből, a legfontosabb zenei központból hozatott zenészeket,⁵⁶ és magát a császári udvari komponistát, J. J. Fuxot bízta meg két énekesfiú kiképzésével. A Fux által tanított énekeseket 1707-ben vette fel a kismartoni együttesbe: H. G. Ruprecht (szoprán) 1712-ig szerepelt itt, a helyi családból származó H. P. Kniebandt (alt) egész életében a család szolgálatában állt.⁵⁷

Miután az így kialakított együttes mellett a tábori zenészek száma is megnövekedett, a két zenekar összesen mintegy 18–20 zenészt számlált. Ez az apparátus magyarországi tekintetben, a főleg katonazenét játszó főúri zenekarokkal – sőt, az osztrák provinciális együttesekkel összevetve is kiemelkedőnek mondható, a bécsi császári együttesrel, a jelentősebb rezidenciák zenekaraival (mint pl. a Kroměříž/Kremsier-i), vagy az operaelőadásokra is vállalkozó német fejedelmi udvarokkal azonban nem vehette fel a versenyt,⁵⁸ s csak Esterházy Pál utódainak idején, a 18. század közepétől vált Európa egyik legkiválóbb együttesévé.

A zenészekről fennmaradt adatokat, alkalmazásuk idejét, fizetésüket etc. Tank részletesen közölte.⁵⁹ Itt csak a templomi együttes néhány jelentékeny alakját emeljük ki, a karmestereket és orgonistákat, tehát azokat, akik a zenekar arculatát meghatározhatták. Az első regens chori, Paul *Klebovszky* eredetileg basszista volt, és valószínű, hogy a templomi zene ellátása mellett egyéb alkalmakkor is közreműködött. 1685-ben a kiterjedt bécsi muzsikuscsaládból származó, salzburgi születésű Franz *Schmidbauer* került az együttes élére. Az elméletileg képzett és jó gambajátékosnak tartott Schmidbauer 16 évig működött Kismartonban, és szerződése szerint a templomi zene színvonalának emelésére, a zenekar létszámának növelésére is törekednie kellett. Sőt, a nádor a komponálás szorgalmas gyakorlására is kötelezte.⁶⁰ Schmidbauer 1697-ben egy müncheni zenész lányát vette feleségül és viszonylag korán, 1701-ben meghalt.⁶¹ Halála után Franz *Rumpelnig*, az első karmesterként foglalkoztatott muzsikusi irányította az udvari együttest. Bár az ő szolgálati idejével kapcsolatban az adatok ellentmondásosak, valószínű, hogy 1714-ig maradt a család alkalmazásában. 1674 és 1713 között hét orgonista fordult meg Kismartonban, közülük a helyi családból származó Georg *Hörger* (1686–1694) és a Fux-tanítvány Ignaz *Prustmann* (1706–1708) emelkedett ki.⁶² Esterházy utolsó orgonistája, Franz *Zeller* (1708–1715) Kismarton után a budai német plébániatemplomban működött, s még 1751-ben is szerepelt az ottani zenész-névsorban.⁶³

E karmesterek és orgonisták valamennyien zeneszerzőként is tevékenykedtek: a zenekar kottaanyagáról 1721-ben készített inventárium Prustmannról egy litániát és egy *Ave Reginát*, Rumpelnigtől egy misét, egy motettát és két *Regina coelit*, Schmidbauertől egy motettát, három Mária-antifonát, Zellertől egy *Salve Reginá-t* említett, későbbi Esterházy-inventáriumok (1737/1738, 1858) további Schmidbauer- és Rumpelnigművek mellett Hörger két darabját is felsorolták.⁶⁴ Az Esterházy-udvar zeneszerzőinek munkásságához

⁵⁵ Tank 68–75., 102–103., 113. o.

⁵⁶ Durand – Schmidbauer, Prustmann, Lindt (ld. Novaček 262. o., Hárich 1946 III, 30. o.)

⁵⁷ Tank 64–67. o.

⁵⁸ Szabolcsi 1959a, Békefi 1965, 1966, Prickler, Antonicek 33–40. o., Köchel 1869, 62–72. o., Nettel 1921, 101–106. o., Sehnal 1967, Bužga 1977, 360–366. o., továbbá MGG cikkek: Ansbach, Bayreuth, Neuburg, München etc.

⁵⁹ Tank 38–82. és 96–104. o.

⁶⁰ Hárich 1946 II, Függelék XXI, 89–90. o.

⁶¹ Hárich 1946 II, 53. o.

⁶² Köchel 1872, 262. o. Prustmann az eddigi Esterházy-irodalom szerint a hercegi szolgálatból ismeretlen helyre távozott. A Kellner által közölt adatok alapján az a valószínű, hogy az állás feladása után Bécsbe tért vissza, és ágostonos szerzetesként talán az 1740-es évekig ott is élt. (Kellner 330. o.)

⁶³ Isoz 23., 34. o. és Függelék 183. o.

⁶⁴ Rumpelnig: *Regina [coeli]*, *Requiem*, Schmidbauer: *Alma [redemptoris]* és két *Regina [coeli]*, Hörger: egy *graduale* és egy *offertorium* (Tank 84–91. o.). Az 1858-as inventáriumban felsorolt két Schmidbauer-mise szerzője nem Franz, hanem Aloys Schmidbauer lehetett, ld. Hárich 1929a, 26. o. és Tank 300. o.

további adalékokkal szolgál egy – valószínűleg a budai jezsuita templomból származó, 1711-ben keltezett – inventárium: a listát összeállító *regens chori*, Ignatius Müllner Schmidbauer *Ave Regina*ja mellett Rumpelnigtől nyolc, Prustmanntól kilenc mű kottáját is leltározta.⁶⁵

Az inventáriumokban említett műveknek ugyan nyoma veszett, a szerzők néhány egyéb kompozíciója viszont fennmaradt. Esterházy egykori zenészei közül mai ismereteink szerint Ignaz Prustmann volt a legtermékenyebb: miséit, litániáit, motettáit Bécsben, Kremsmünsterben, Wilheringben valamint Győrött és Pannonhalmán őrzik.⁶⁶ Franz Rumpelnig zeneszerzői tevékenységéről nemcsak az inventáriumok tételei, hanem egy alkalmi mű előadásának adatai is tanúskodnak: *Serena domus Estorasiánae* című kompozícióját 1702-ben a soproni jezsuita iskolában játszották.⁶⁷ Mivel a darab kottája elveszett (szöveggönyve egy ideig az Egyetemi Könyvtár tulajdonában volt, ma lappang), az ő felkészültségéről egyetlen fennmaradt műve, a bécsi minoriták könyvtárában őrzött (talán a kismartoni inventáriumban is említett négyszólamú gyászmisszéval azonos) *Requiemje* ad képet.

A *Harmonia caelestis* szempontjából valamennyi Esterházy-zenész közül Franz Schmidbauer érdemi a legtöbb figyelmet, aki a kötet összeállítása idején, 1699–1700-ban az udvar zeneszerzője volt (az akkori orgonista, Adam Graf tudomásunk szerint nem komponált). Így, mint a herceg lehetséges – sőt valószínű – segítőtársát, elsősorban őt kellene bemutatnunk, de egyetlen neki tulajdonítható mű nem áll rendelkezésünkre: a Wilheringben és Göttweigben fennmaradt,⁶⁸ csak vezetőnévvel ellátott, 1740–1745 és 1759–1820 között másolt ill. előadott kompozíciókkal kapcsolatban a bécsi Schmidbauer család bármely tagja szóba jöhet szerzőként – leginkább a század második felében működött Aloys Schmidbauer.⁶⁹ Ezek a művek mindenestre túl későiek ahhoz, hogy az 1701-ben elhunyt kismartoni Schmidbauer kompozíciójának tarthatnánk őket.⁷⁰

Esterházy Pál zenei műveltsége, zenei ismereteinek forrásai

Miután Esterházy Miklós 1636-ban utolsó zenészeit is szélnek eresztette,⁷¹ László pedig rövid uralkodása alatt nem tartott számottevő zenekart, nem gondoljuk, hogy Pál gyermekkorában jelentős zenei élményeket szerzett volna. Valószínű, hogy az első és meghatározó zenei hatások a jezsuitáknál töltött tanulóévek során érték – nem annyira Grazban, ahol rövid időt töltött, sokkal inkább Nagyszombatban.

A jezsuita iskolák központi tantervéből (*Ratio atque studiorum*, 1599, érvényes 1773-ig) hiányzott az énektanítás, az oktatás keretein belül tehát nem biztosítottak zenei képzést a tanulóknak, az egyetemi zeneelméleti stúdiumok pedig tisztán teoretikus alapon folytak. Mégis, talán egyik oktatórend sem építette be programjába olyan tudatosan a zenét a tanítás és a propaganda eszközeként, mint épp a jezsuiták, s egyetlen iskola-együttes sem dicsekedhetett olyan intenzív és sokoldalú zenei élettel, mint a jezsuita kollégiumok, gimnáziumok, a konviktusokkal, szemináriumokkal és kongregációkkal együtt. A rend tulajdonképpen „zeneiskolái” a konviktusok és szemináriumok voltak, melyekben alapítványokra támaszkodva főleg szegény sorsú diákokat tanítottak énekre és hangszerjátéokra, hogy a templomi együttest kiegészítsék, ill. annak utánpótlását biztosítsák. Grazban, Münchenben az oktatás olyan sikerrel folyt, hogy a növendékek közül so-

⁶⁵ Budapest, Egyetemi Könyvtár, F 31. (Rennerné Várhidi Klára szíves közlése.)

⁶⁶ Bécs, Österreichische Nationalbibliothek: 2 motetta, *Stabat Mater* (1744), *Requiem* (1733); Bécs, Minoritenkonvent: *Sanctus Deus*; Kremsmünster, Benediktinerstift: 15 mise, 2 litánia, 5 *Miserere*, egy motetta és egy *Te Deum*; Wilhering, Zisterzienserstift: 1 mise (1734), 1 motetta (1750k.), és 1 *Te Deum* (1750k.); Győr, Székesegyház: 1 mise; Pannonhalma: *Salve Regina*. (Riedel 1963b, 15. o., Kellner 330. o., Mitterschiffthaler 172. o., Bárdos 1980, függelék 147–148. sz.)

⁶⁷ RMK III, 4336. sz., valamint Hárich 1946 III, 18–19. o., Hárich 1959, 9. o. és Tank 56. és 95. o.

⁶⁸ Mitterschiffthaler 216–217. o. és Hárich 1946 II, 48. o.

⁶⁹ Köchel 1869, 23., 69. és 78. o. és 'Aloys Schmidbauer', Grove.

⁷⁰ A Wilheringben fennmaradt, négy énekszólamra, *violetta*, 2 *trombone*, *organo*, *violone* szólamokra készült hét himnusz sem zenei nyelvezetében, sem formálásában etc. nem mutat a *Harmonia caelestis*-szel olyan hasonlóságot, mely alapján azzal bármilyen kapcsolatba hozhatnánk.

⁷¹ Ld. a 48. jegyzetet.

kan később hivatásos zenészként keresték kenyerüket.⁷² A templomokban, ünnepélyeken megszólaló egyházi zene mellett különösen fontos szerephez jutott a latinhoz egyébként szigorúan ragaszkodó jezsuiták stratégiájában az anyanyelvű népének, elsősorban a hitoktatásban (katekizmus-énekek, ld. Vogler 1625 etc.), de a kongregációkban is, ahol olyanokat is elért, akiket a népi misszió elkerült volna.⁷³ A katolikus népének megteremtése és 17. századi első virágkora kétségtelenül a jezsuiták vívmánya.

A nagyszombati jezsuita rendház és templom különböző alapítványokra támaszkodva átlag 6–7 hivatásos zenészt foglalkoztatott és 1642-től ez a létszám még az olasz jezsuiták odamenekült muzsikusaival is gyarapodott. A Szt. Adalbert szemináriumában lakó, ill. 1652-től a generális szemináriumában elhelyezett zenészek a miséken és nagyobb ünnepeken egyaránt közreműködtek.⁷⁴ A rendszeres ünnepeken kívül a rendház évkönyvei kiemelkedő eseményeket is megörökítettek: ekkor a jezsuiták saját együttesét a káptalan zenészeivel egészítették ki, sőt, bécsi muzikusokat is meghívtak.⁷⁵

A nagyszombati iskola és a köré szervezett szemináriumok és kongregációk zenéjéről nem maradtak fenn adatok, de nincs okunk feltételezni, hogy az erős központi irányítás alatt álló rend egyik iskolájában a többitől eltérő szokások uralkodtak volna.⁷⁶ Valószínű tehát, hogy a szemináriumokban lakó templomi zenészek nemcsak a kórus-szolgálatban résztvevő növendékek, hanem más diákok oktatását is ellátták. Ugyanígy valószínű, hogy a három Mária-kongregáció⁷⁷ szombati ájtatosságain, vásár- és ünnepnapokon tartott miséin Nagyszombatban is a népéneket részesítették előnyben. Dokumentumok híján nem tudjuk, hogy milyen énekeskönyveket használtak, de bizonyos, hogy a nemzetközi repertoárt terjesztő jezsuita énekgyűjtemények anyaga mellett,⁷⁸ épp az anyanyelvű ének fontosságának felismerése nyomán, a hazai énekek is a diákok által elsajátított dallamkincs részét képezték. Esterházy tanulóévei alatt gyűjtött repertoárját tehát Magyarországon használatos dallamok első összefoglalása, a jezsuita Szőlősy Benedek⁷⁹ kiadványa rejtheti magában (*Cantus Catholici*, 1651).

Valóban, e kézenfekvő feltételezés megerősítést nyer az Esterházy kézírásában fennmaradt, virginálrepertoárját rögzítő, sokat idézett jegyzék tanulmányozása során (*Énekek Tánczok s-Noták száma az Virginán kit tudok uerni*⁸⁰), sőt e lista alapján az általa megismert énekek köre pontosabban is körülhatárolható. A felsorolás a következő címeket, ill. szövegkezdeteket tartalmazza:⁸¹

[1] *Az Sz. Háromságnak.
Vitézek mi lehet.
Aue Maris Stella.
O gloriosa Domina.
Stabat Mater.
Angyaloknak királyné Aszonya.
Istennek Sz: Anya.*

[2] *Galiarda.
Carabella.
Roß Balét.
Második része.
Harmadik része.
Negyedik része.
Első Sarabanda.*

⁷² Wittwer 18–21 és 33. o., Federhofer 1949, 133–134. o.

⁷³ Moser 9–39. és 67–68. o.

⁷⁴ A rendház naplóiban feljegyzett zenés ünnepek: (1) az egyes osztályok patrónusainak ünnepei, (2) az ifjúsági Mária-kongregációk, és a felnőttek egyesületeinek ünnepei, (3) a rendi szentek közül kiemelkedő Szt. Ignác-nap, melyet rendszerint az érsek és a patrónus Esterházy-család jelenlétében, zenés iskoladráma előadásával ünnepeltek, (4) úrnapi körmenetek, melyek alkalmával négy nyelven (latin, német, magyar, szlovák) verses-zenés jeleneteket adtak elő. Ld. OL, C 205–206 (mikrofilm): *A nagyszombati jezsuita kollégium évkönyvei I–II.*, továbbá Bárdos 1986, 82–86.

⁷⁵ Bárdos uo., Rybarič 46–61. o.

⁷⁶ Ld. a győri jezsuiták gyakorlatát, Bárdos 1980, 143–194. o.

⁷⁷ Az egyikben maga Esterházy elnökölt!

⁷⁸ Bäumer I, 37–39. o. és IV, 37ff.

⁷⁹ Szőlősy Nagyszombatban tanult, és később tanárként 1633-ban is megfordult ott, ld. RMDT II, 40–42. o.

⁸⁰ Merényi-Bubics 196. o., további közlései: Fabó 1908, 96. o., Bónis 1957, 267. o., Gábry 1977, 415–417. o., továbbá RMKT XVII/12, 797–798. o.

⁸¹ A lista lelőhelye Merényi-Bubics szerint a hercegi főlevéltár, Repositorium 85 (a további közreadók nem említettek jelzetet). A hercegi levéltárak az OL-ba került anyagából a lista hiányzik, az OSzK Zeneműtárában *Acta Musicalia* 335 jelzeten egy fotokópiája található.

Litania.
Puer natus in Betlehem.
Nékünk születék.
Diczéretes az Gyermekek.
Patris Sapientia.
Surexit Christus.
Pange lingua.
Hainal hainal.
Omni die.
Boczásd megh Vristen.
Hálát agyunk.
Salve Mundi Domina.

Második Sarabanda.
Harmadik.
Negyedik.
Ötödik.
Flagelet.
Bargamasco.
Rengető.
Második része.
Harmadik.
Trombita Nota.
Másik Trombita Nota.
Salamon.
Cziga.
Pauren Toncz.
Mascara.

[3] *Viragokrol ualo Táncz nota.*
Aly megh édes Solymom.
Isten hozzád karuolkám.
Vesd fel szemeidet.
Drága köuekről.
Fényes Palotákban.
Jai én szerenczétlen.
O! édes Istenem néked mit miueltem
Vesd föl szemeidet.
Nizd megh én Torkomat.
O mely boldogtalan Cupido.
*Mint Juhász kösziklán.**
Had Verésről való ének.
*Alnok kis Cupido.**
*Buidosásim után.**
*Szány megh, látod Rabul attam már feiemet**
*O mely nagy gyötrelem uagyon én sziuemben**
Az szerelem.
*Titkos szerelemnek Venus inditoia**

[4] *Az Fülemile éneke.*
Isten az embernek.
Az én Lengyel tánczom.
Más lengyel Táncz.
Harmadik Homonnaié.
Negyedik szeg: Palatinusé.
Ötödik.
Magyar táncz.
Második magyar táncz.
Harmadik.
Változo Táncz.
Hármas Táncz.
Süueges Táncz.
Olah Táncz.
Második Oláh Táncz.
Polepsi.
Tot Táncz.
Második Tott Táncz.
Harmadik.
Dobranocz.
En vagyok az mesze földről röpülő kis madár.

Az autográf címjegyzék keletkezésének ideje ismeretlen, de miután első közlője, Merényi könyvében az 1681-es év eseményeinek leírása elé került, általában ezt a dátumot szokás *terminus ante quem*nek tekinteni.⁸² Fabó viszont minden indoklás nélkül 1666 tájára keltezte,⁸³ Hárich szerint pedig Esterházy 1681 után, már nádor korában vetette papírra.⁸⁴

Véleményem szerint a lista – mint azt a negyedik oszlopban felsorolt lengyel táncok megnevezése mutatja – az 1681 előtti 14 évnyi periódusban készült. A meghatározott személyekhez kapcsolt táncok közül az első ugyanis magáé Esterházyé, a harmadik a Homonnai nemesi család egy tagjáé – talán az Esterházy-családba nősült Homonnai Drugeth György⁸⁵ – a negyedik „szeg: Palatinusé” azaz szegény (elhunyt) nádoré. Ez a tánc-cím tehát, ha a többihez hasonlóan valóban konkrét személyre vonatkozott, az 1667-ben meghalt

⁸² Merényi-Bubics 196. o., Bónis 1957, 267. o.

⁸³ Fabó 1911, 292. o. (jegyzet).

⁸⁴ Hárich 1946 IV, 4. o.

⁸⁵ Merényi-Bubics 85. és 96–97. o.

Wesselényi Ferencre utalt, tekintve, hogy a következő nádor 1681-től maga Esterházy Pál lett. Vagyis a dokumentum csak 1667 és 1681 között szülehetett.

A jegyzék tételeit Esterházy négy oszlopba írta le, a különböző műfajú darabokat nagyjából elválasztva egymástól. Az első oszlop – a három Balassi-verstől eltekintve – latin és magyar nyelvű egyházi énekeket foglal magában, a második egy nemzetközi (főleg nyugat-európai eredetű) tánc-repertoár darabjait sorolja fel. A harmadik oszlopba a lista készítőjének saját költeményei kerültek, és ezekhez a világi versekhez kapcsolódik az utolsó csoport első két címe is. (A versek többsége Esterházy különböző gyűjteményeiben fennmaradt, csupán a csillaggal jelölt címekhez tartozó versek szövege ismeretlen, ill. csak részben ismert.) A negyedik oszlop közép-európai, szöveg nélküli táncdarabok és egy énekelt táncszöveg címét tartalmazza.

Az egyházi énekek csoportjában említett Balassi-versek közül a *Bocsásd meg Vristen* dallama a Kájoni kódexben és egy 17. századi unitárius graduálban maradt fenn, a másik két vers dallamára nótajelzések utalnak.⁸⁶ A latin nyelvű énekek – négy középkori himnusz, három kanció, egy szekvencia és egy Mária-antifóna – Európa-szerte ismert szövegei a magyar énekeskönyvekben is az alaprétteghez tartoztak, egyedül a *Salve, mundi Domina* előfordulása ritkább.⁸⁷ A latin szövegek egy része gregorián ill. egyéb középkori eredetű dallamával együtt került bele a magyar repertoárba,⁸⁸ de a többi szöveg magyar énekeskönyvekbe felvett dallama is széles körben volt használatos.⁸⁹

A hat magyar szöveg szintén az alaprétteghez tartozó, katolikus és protestáns énekeskönyvek útján egyaránt terjedő latin énekek fordítása.⁹⁰ A három egyértelműen meghatározott ének, amelynek szövege és dallama is fennmaradt, dallamilag középkori ill. 14. századi eredetű⁹¹ Bizonytalan a „Hainall hainall” cím azonosítása: csak a *Vietoris tabulatúrás könyv*ben két változatban lejegyzett dallammal hozható kapcsolatba.⁹²

Általánosan elterjedt énekekről lévén szó, egyetlen gyűjteményt sem emelhetünk ki, mint Esterházy ismereteinek kizárólagos forrását, azt azonban jellemzőnek tartjuk, hogy az azonosítható 9 latin és 4 magyar ének közül – a Kájoni kancionáléba felvett *Salve, mundi Domina* kivételével – valamennyi megtalálható az 1651-es *Cantus Catholicibus*ban, nyolc azonos szövegkezdettel, négy kis változattal.⁹³ Úgy gondoljuk tehát, hogy valóban ez, a század közepének általánosan ismert „magyar” dallamkincsét összefoglaló kiadvány tükrozi leghívebben Esterházy egyházi énekrepertoárját.

⁸⁶ Balassi 36., 70. és 68. sz. (I. 202–205. o.), valamint Gábry 1973, 77–80. o. A dallamot ld. Seprődi, i. m. és RMDT I, 18/II. sz. A másik két vers nótajelzése: (1) *Vitézek mi lehet: Csak búval bánattal* ill. *Lucretia nótája* és (2) *Az Sz. Háromságnak: Olly búval bánattal az Aeneas király* ill. *Gergei Argirusának* dallama.

⁸⁷ Kájoni kancionále, 1676, 420. és 346. sz. (ld. Domokos P. P. 758. o.). A közismert szövegek közül néhány több dallammal is szerepel: pl. a *Stabat Mater* a CC 1651-ben, változata a CC 1674-ben és a Kájoni kódexben (49. és 291. o., ill. 54b sz. – RMDT II, 17ab és 15. sz.). A *Puer natus* szövegváltozatait csak a CC 1651-be öt különböző dallammal vették fel (9., 10., 42. és 43. o.) de a *Csikcsobotfalvi kéziratban* egy további dallammal is előfordul (RMDT II, 156/I. sz.). *Az Omni die* két dallama a CC 1651-ben és a CC 1674-ben található (127. ill. 476. o., ld. RMDT II, 56. és 57. sz.).

⁸⁸ Pl. *Puer natus* – CC 1651, 43. o. (2 dallam), *Pange lingua*. (Ld. RMDT II, 230/I. sz. jegyzeteit, 601. o., tovább 124. o., valamint Bäumker I, 371. sz.).

⁸⁹ Pl. a *Puer natus* más dallamai korai német forrásokban, a *Stabat Mater*, *Patris sapientia*, *Surrexit Christus* és az *Omni die* egyik dallama korabeli német, az *Ave, maris stella*, és az *O gloriosa Domina (Virgimum)*, a *Puer natus* (CC 1651, 42. o.), a *Patris sapientia* cseh és lengyel gyűjtemények dallamanyagában szerepelt. (Ld. Bäumker I, 53., 59. és 60. sz.; Corner, 1625-as és 1649-es kiadás; Bäumker I, 188/II és 251. sz., valamint RMDT II, 37/I., 75/I., 66. sz.; RMDT I, 61. sz. jegyzeteit.)

⁹⁰ Különböző fordításokban ill. szövegváltozatokban ismertek, pl. *Angyaloknak nagyságos asszonya – Angyaloknak királyné asszonya, Hálát adjunk – Adjunk hálát, Hálát mi adjunk. Az Istennek Szt Anyja* szövegkezdet csak *Istennek áldott Szt. Anyja* formában szerepel a repertoárban, lehet, hogy Esterházy a jóval gyakoribb *Istennek Szt. Fia* kezdetű ének alapján tévesztett. (Ld. (1) CC 1651, 106. o., (2) CC 1651, 157. o. és az *Eperjesi Graduál, Lőcsei tabulatúrás könyv* változatait – RMDT I, 134., 85., 183. és 213. sz., (3) RMDT II, 285. sz. és CH 69. o. – RMDT II, 633.sz., továbbá RMDT II, 62. sz.)

⁹¹ *Nékünk születék* – CC 1651, 106. o.; Szendrei–Dobszay–Rajeczky I, 74. sz., II, 36. o.; *Dicséretes gyermek* – CC 1651, 14. o.: uo. I, 64b sz. II, 20. o.; *Angyaloknak királyné asszonya* – CC 1651, 106. o.: uo. I, 44. sz., II, 103. o.

⁹² *Vietoris* 69., 298. sz.

⁹³ CC 1651: 114., 116., 49., 106., 9–10–42–43., 44., 14., 47., 70., 87., 222. és 157. o.

A felsorolt latin szövegek közül négy, a hozzájuk kapcsolható dallamok közül egy teljes dallam és egy kezdősor a *Harmonia caelestis*-ben is felbukkan.⁹⁴ Mivel azonban ezek a szövegek szinte kivétel nélkül valamennyi énekeskönyvbe bekerültek és a dallamok is az általánosan elterjedtek közé tartoznak, ezt a megjegyzést nem tekintjük Esterházy szerzősége mellett szóló bizonyítéknak. A *Harmonia caelestis* modernebb benyomást keltő, olykor direkter idegenből származó dallamanyaga lazábban kötődik az 1651-es *Cantus Catholici* által reprezentált repertoárhoz, mint a lista egyházi énekei.

A jegyzék konkrét adatokat tartalmaz az Esterházy által ismert tánc-repertoárról is. A herceg jezsuita iskolázottsága és magas társadalmi helyzete alapján persze feltételezhető volt, hogy a táncok ismerete személyiségének, viselkedéskultúrájának részét képezte, és táncudására naplójának, leveleinek részletei is utaltak (pl. a napló 1647-es bejegyzése a császári pár előtt bemutatott oláh- és hajdútáncról, egy 1662-es levele pedig a bécsi udvarban „német módra” lejtett táncról számolt be).⁹⁵ A lista – bár a felsorolás korántsem teljes és számos ponton meglehetősen homályos – kézzelfoghatóan bizonyítja, hogy a nyugat- és közép-európai táncokat jól ismerte, s felvilágosítást nyújt arról, hogy mely táncfajták zenéjét sajátította el a reprodukálás szintjén is.

A jegyzék második hasábjában megnevezett *gaillarde*, *sarabande*, *bergamasca* mellett *mascherata* (*mascarada*-)ra utalhat a „Mascara”, valamilyen paraszt-táncra a „Pauren Toncz” (= *Bauren Tanz*, *Bauern Tanz*),⁹⁶ s talán körtáncokra a „Rengető” (a *branle* magyar fordítása?) és a „Cziga” (a körtánc egyik alakzata). A „Roß Balét” egy, a bécsi udvarban divatos, Bertali, Schmelzer és mások által komponált *Roßballett*, azaz lovasballett zenéjére vonatkozhat.⁹⁷ A Stark virginálkönyv azonos című darabjait idézi a „Salamon”-tétel és a két trombita-nóta,⁹⁸ a „Salamon”-hoz hasonlóan konkrét darabot jelölhet a „Carabella” (mint szövegkezdet: *Cara bella*...) és a „Flagelet” cím is.⁹⁹ A felsorolásból feltűnően hiányzik a korabeli gyűjtemények egyik legkedveltebb tánc, a *courante*, a megnevezett táncok összessége pedig archaikus repertoárra utal: az „ódivatú” *gaillarde*, *sarabande*, (*branle*) mellől a század vége felé divatba jött táncok – mint pl. a *bourrée*, *gavotte*, *menuett* etc. – teljesen hiányoznak.

A lista negyedik oszlopának öt lengyel, három magyar, három tót és két oláh tánc, s e táncok aránya a korabeli gyűjteményekben megörökített táncdivatot tükrözi, pl. a lengyel táncnak a magyarét is felülmúló kedveltségét.¹⁰⁰ Az oláh táncok az írott repertoárban is háttérbe szorultak, a tót táncok divatjáról pedig csak irodalmi adatok tudósítanak.¹⁰¹

Az Esterházy által felsorolt konkrét tánc-címek elég jól azonosíthatók: „Változó Táncz” számos gyűjteményben szerepel,¹⁰² és a „Siüeges Táncz” is általános elterjedtségnek örvendett.¹⁰³ A „Dobranocz” (= Jóéj-

⁹⁴ *Ave, maris stella, Surrexit Christus hodie, Puer natus, Pange lingua*, továbbá az *Omni die* és a *Surrexit* dallamai: CC 1674 és CC 1651.

⁹⁵ Merényi-Bubics 86. o. és Hárlich 1946 II, 34. o.

⁹⁶ Ld. Voß 329. o., 16. századi példák: *Lublina János tabulatúrás könyve* (1541) f 218r, továbbá ld. Brown 200. és 398. o. (Heckel 1564 és Denss *Florilegium* 1594). (Domokos Mária szíves közlése.)

⁹⁷ Fabó 1911. 289–290. o., Seifert 1974, 6ff., Behr 104. o., Hiltl 23ff.

⁹⁸ Stark: *Salamon* 41. sz.; és *Trompeten Stücke*: 20., 44. sz. (Trombitadarabok más gyűjteményekben is gyakoriak: Vietoris 290–362. sz.: *Pro Clarinis* és Lócsei 26. sz.: *Trompeten Stückl.*)

⁹⁹ A feltételezett *Cara bella* című tánchoz ld. Brown 506. o.: *Cara cosa* (*Caracosa*, *Carascossa* etc.) szöveg több táncfajtához is; a „Flagelet”-tel kapcsolatban ld. *Regina Clara im Hoff* (1629) gyűjtemény 41. sz. *Flagiolet, oder Laß ab, las ab mein Cavalier* c. tételét, idézi Bónis 1957, 303–304. o. Dallamát lásd Vietoris: *Mascarada* 34. sz.

¹⁰⁰ Pl. Vietoris: 6 *Chorea polonica* és 2 *Chorea hungarica* (plusz két *Hungarica*), Lócsei: 3 lengyel, 1 magyar tánc, Speer, D. (1688): 7 lengyel, 6 magyar és 1 oláh tánc.

¹⁰¹ Oláh táncok: Kájoni kódex 11. és 13. sz. (ld. Seprődi 222. o.), Vietoris 114. sz. és Teleki énekeskönyv 72. és 84. sz. (RMKT XVII/3, 103. o.). Tót tánc: Teleki énekeskönyv (i.m.).

¹⁰² Magyar címmel: Kájoni kódex (18. sz.), *Wechsl Tantz*ként: Lócsei (57. sz.), *Pregmany*ként Vietoris (88. sz.) és a *Zay-Ugróczi* (*Apponyi*) gyűjteményben ill. egy lengyel gyűjteményben (*Silva rerum*). Irodalmi említések, lengyel változóként (!): Koháry 1684 és Apor 1736 (*Pesovár* 40. o.).

¹⁰³ Vietoris, *Zay-Ugróczi*, *Szirmai-Keczer gyűjtemény* etc. Rybarič 1670 és 1840 között tíz változatot sorolt fel (idézte Vietoris előszó, 119. jegyzet).

szakát) című lengyel táncdarab magyarországi gyűjteménybe is bekerült.¹⁰⁴ Homályosabb a „Hármas Táncz” és a „Polepsi” meghatározás tartalma: az előbbihez csak irodalmi adatokat idézhetünk,¹⁰⁵ az utóbbival kapcsolatban pedig csak magára Esterházyra hivatkozhatunk, aki azt vonós hangszerrel kísért úri táncként *Palas s-Ester kedves táncza* c. versében szerepeltette.¹⁰⁶

A lista címeivel kapcsolatban gyakran idézett *Vietoris tabulatúrás könyvről* megemlítjük, hogy századunk elején – a kötetben elhelyezett missilis cédula alapján – Esterházy Pál énekes- ill. tabulatúrás könyvként tartották számon.¹⁰⁷ Az újabb kutatások szerint azonban nincs olyan meggyőző bizonyíték, amely ezt az állítást alátámasztaná,¹⁰⁸ és a jegyzék címeinek a tabulatúrás könyv tételeivel való összevetése alapján sem mutatható ki olyan nagyszámú megegyezés, mely a gyűjteménynek a többivel szemben kitüntetett helyet biztosítana.

Feltételezések szerint ugyancsak valamiképp Esterházy személyéhez fűződik a *Stark-féle virginálkönyv* is, tekintve, hogy összeállítójának azt a soproni Wohlmuth Jánost tartják, aki az 1670-es évek végén két fiának zenetanára volt.¹⁰⁹ Ezen kívül azonban más, szorosabb összefüggés e kötet viszonylatában sem mutatható ki, jóllehet a jegyzék címei közül a „Salamon” valóban csak ebben a gyűjteményben szerepel.¹¹⁰

A lista – sőt a *Harmonia caelestis* is – további megegyezéseket mutat mindkét gyűjteménnyel (ld. alább), de azt gondoljuk, hogy miután ezek a korabeli tánc- és énekrepertoár egy részét foglalják magukban (a *Vietoris* elsősorban a felvidéki, a *Stark* a németes anyagot), természetes, hogy a kortárs Esterházy személyes repertoárja, ill. az általa összeállított kötet anyaga mindkettővel mutat érintkezési pontokat.

* * *

Már a táncok kapcsán utaltunk arra, hogy a bécsi udvari életben való részvétel milyen kiváló lehetőséget nyújtott Esterházynek zenei tájékozottsága szélesítésére. Az általa megismert repertoár természetesen nem korlátozódott a táncmultságokon felcsendülő használati zenére, hanem számos más műfajt is magában foglalt.

I. Lipót (1655–1705), aki nemcsak eminens zenekedvelő, hanem maga is termékeny műkedvelő zeneszerző volt,¹¹¹ uralkodása alatt az amúgy is gazdag udvari zeneéletet jelentősen felvirágoztatta: 1690–1700 körül húsz-harminctagú énekegyüttest és ugyanakkora zenekart alkalmazott,¹¹² a zenészek évi szolgálatainak száma – a próbákon kívül – mintegy nyolcszáz (!) körül mozgott.¹¹³ Híres zeneszerzők egész sorát foglalkoztatta, elsősorban olaszokat (Conti, Draghi, Cesti, Poglietti, Ziani), de németeket és osztrákokat is (Schmelzer, Richter, Kerll, Fux).¹¹⁴

A magas színvonalú udvari zeneélet ünnepi eseményeit a császári család tagjainak tiszteletére rendezett gyakori operaelőadások jelentették.¹¹⁵ Esterházy, mint az arisztokrácia tagja – s később nádorként hivatalból is – gyakran megfordult az udvarnál,¹¹⁶ és mint lelkes színházrajongó, egyetlen operaelőadást sem mulaszt

¹⁰⁴ Lengyel adat pl. *Silva rerum* 73. sz., magyar előfordulás: *Vietoris* 67. sz.

¹⁰⁵ Koháry 1684, Apor 1736.

¹⁰⁶ RMKT XVII/12, 584. o. és Seprődi 247. o.

¹⁰⁷ Fabó 1908, 115. o.

¹⁰⁸ *Vietoris* előszó, 25. o.

¹⁰⁹ Bárdos 1984, 110–11. és 101. o.

¹¹⁰ *Stark* 41. sz., de a dallam a *Vietoris*-ban is előfordul (47. sz.), ld. Bónis 1957, 318–319. o.

¹¹¹ „Kaiserwerke” I–II, Seifert 1977, 328. o., Somerset 204–215. o. etc.

¹¹² Köchel 1869, 62–72. o., Nettl 1921, 101. o.

¹¹³ „Kaiserwerke”, előszó XVI. o.

¹¹⁴ Köchel 1869, 16–17. o. és Seifert 1977, 328–332. o.

¹¹⁵ 1658 és 1705 között 400 opera és oratórium került előadásra, elsősorban az udvarban működő zeneszerzők – közülük is főleg Draghi, de mások alkotásai is. („Kaiserwerke”, XVI. o. és Somerset 208. o.)

¹¹⁶ A család egyik bécsi palotáját is ő építtette.

tott el. A látottakról levélben számolt be otthon tartózkodó feleségének, s a darabok szövegeknyvét is mellékelte. A kismartoni hercegi levéltárban fennmaradt, az 1662–1707 közti időből származó tizennégy szövegeknyv¹¹⁷ tanúsága szerint Esterházy kilenc Draghi-opera előadásán vett részt¹¹⁸ (közülük négyhez maga a császár írt betétáriákat!¹¹⁹), valamint Boretti, Bononcini, Ziani egy-egy művét, és egy ismeretlen szerző *Il Greco in Troia* c. darabját, valamint F. Richter *Hymenai...* című iskoladrámához írt kantátáját hallotta.¹²⁰ Tank szerint Cesti *Il pomo d'oro*-jának nevezetes bemutatóján is jelen volt,¹²¹ és az is feltételezhető, hogy az udvari együttes soproni és pozsonyi előadásait is látta.¹²²

Igen valószínű, hogy a bécsi udvarban egyéb zenei eseményeken, hangversenyeken, zenés miséken is részt vett, de fennmaradt adatok, tudósítások híján nem tudjuk, hogy ott milyen műveket hallott. Ismerjük viszont azoknak a hangszeres daraboknak a listáját, melyeket Kismartonban, a saját zenekara jóvoltából hallgathatott meg. Tank a hercegi levéltárban fennmaradt 1721-es inventárium alapján rekonstruálta ezt a repertoárt, kiemelve belőle az 1713 előtt keletkezett műveket.¹²³ Ezek közül néhány persze 1713 után is bekezdhetett a kottatárba, mégis, az így kiválogatott darabok jegyzéke egészében véve eligazítást nyújt az Esterházy idején játszott repertoár összetételéről.

A várakozásnak megfelelően a templomi együttes műsorát a bécsi szerzők túlsúlya jellemzi. A név nélkül fennmaradt művek és Esterházy saját zenészeinek alkotásai mellett mintegy félszáz szerző darabját játszották, de az anyag többsége 10–15 bécsi szerzőtől származott.¹²⁴ Az összesen mintegy hatvan misén, litánián és vesperáson kívül kb. két tucat motetta és félszáz Mária-antifona szerepelt a zenészek repertoárjában, de hangszeres kamarazene is, mint pl. Biber egy szonátája.

Esterházy tehát élete során meglehetősen széleskörű zenei műveltségre tett szert, számos műfajjal ismerkedett meg – az elsajátítás különböző fokán: az egyházi énekeket gyermekkorában (és talán később is) énekelte, az egyszerűbb darabokat, táncokat maga is játszotta. Hallgatóként elsősorú produkciók részese volt, hiszen a bécsi, némileg konzervatív zenei élet¹²⁵ színvonal tekintetében kétségtelenül az európai élvonalat képviselte. Bécsi mintára létrehozott saját zenekara – valószínűleg ugyancsak szolid előadásában pedig az udvarban megismert szerzők művei kismartoni mindennapjainak szerves részévé váltak.

***A Harmonia caelestis* műfaja, stílusrétegei**

Esterházy gyűjteményét az eddigi irodalomban (egy kivételtől eltekintve) csak áttekintő jellegű, tágabb történelmi korszakot vagy átfogó műfajt tárgyaló munkák említették. A monográfiák ill. összefoglalások szerzői a művek részletes megismerésének híján – partitúra mindaddig nem állt rendelkezésre – többnyire kerülték a kötet műfaji meghatározását, vagy pedig a művek többségében használt előadói apparátus alap-

¹¹⁷ Hárlich 1959, 5–9. o., Tank 92–93. o.

¹¹⁸ (1) *Il fuoco eterno*, 1674, (2) *Il silenzio di Harpocrate*, 1677, (3) *Temistocle in Persia*, 1681, (4) *La Chimera*, 1682, (5) *Il vincitore magnanimo*, 1678, 1692?, (6) *L'Adalberto overo La forza dell'astuzia femminile*, 1697, (7) *Sulpitia*, 1697, (8) *La forza dell'amor filiale*, 1698, (9) *L'Arsace, fondatore dell'imperio de'Parthi*, 1698.

¹¹⁹ Ld. az előző jegyzet 1., 3., 6. és 8. címét (Hiltl 79–85. o.).

¹²⁰ A felsorolt művek többsége az *Österreichische Nationalbibliothek*ben fennmaradt, ld. Hiltl uo.

¹²¹ Tank 93. o., továbbá Seifert 1974, Schmidt.

¹²² Annál is inkább, hiszen a császári együttes az 1681-ben a nádorválasztó soproni országgyűlésen és 1687-ben a pozsonyi koronázási ünnepségeken szerepelt. (Hiltl 180. o., Hofmann 154. o.) Esterházy, aki mindkét eseményen főszereplő volt, nemigen maradhatott távol az előadásokról sem. További, feltehetően Esterházy által megismert operákat tartalmaz Haydn librettó-gyűjteményének katalógusa (hiszen az 1665–1704 közti időből származó szövegeknyvek nyilván korabeli, és nem későbbi szerzemények): Ziani: *La Circe* (1665), Draghi: *Gl'amori di Cefalo* (1668), *Pirro* (1675), *Chilonida* (1676), *La fama* [1687], Ariosti: *I gloriosi presagi di Scipione* (1704), és a szerző nélkül felsorolt *La Zenobia* (1662), valamint kétes művek, mint Badia: *La Dea riconciliata*, és az 1684-ben meghalt Zianinak tulajdonított *L'Austria consolata* (1702!). (A-Wsa, közli Landon 5, 322–325. o.)

¹²³ Hárlich 1975, 11–21. o., Tank 84–90. o.

¹²⁴ Bertali, Draghi, Fux, Kerll, Pederzuoli, Sances, Schmelzer, Zacher és Ziani műveit játszották, és rajtuk kívül jelentéktelenebb bécsi egyházzeneészek (Dolar, Kürzinger, J. P. Mayer, F. F. Richter, J. B. Staudt, Valentini) darbjait is.

¹²⁵ Wellesz 1919, 115. o.

ján, a darabok eltérő jellegét figyelmen kívül hagyva, egyetlen kategóriában adták meg a teljes sorozat műfaji besorolását.

Első említője, Pohl „egy- és többszólamú *egyházi énekek* megzenésítésének” tartotta a gyűjteményt, és a dallamok sajátosan egyházi jellegét, valamint meglehetősen jártas kézre valló feldolgozásmódját emelte ki.¹²⁶ Bartalus lényegében Pohl meghatározását vette át: szerinte Esterházy egyházi tartalmú zeneműveket írt, „de nem pusztán egyházi melódiákat” – azaz nem csupán eredeti dallamokat – hanem „feldolgozva ének-zenekarra és orgonára”.¹²⁷ Szabolcsi ezzel szemben a *Harmonia caelestis* műzenei jellegére helyezte a hangsúlyt, amikor magyar zenetörténeti kérdésekkel foglalkozó dolgozatában¹²⁸ az egyházi népekektől elkülönítve, *egyházi műzeneként* tárgyalta. Egy teljes fejezetet szentelt a mű leírásának és két darabot, mint „magyar korál”-feldolgozást emelt ki belőle. Véleménye szerint ez a „nyugati zenével összemérhető *Kunstmusik*” olyan zenei teljesítmény, amely egyedülálló jelentőségű a magyar zenetörténetben. Egy másik munkájában, a zenetörténeti kézikönyvben¹²⁹ a *concertoként* meghatározott darabok összeségét mint a nyugati zene technikájának ismeretében a magyar egyházzene kialakítására irányuló kísérletet értékelte.

Camillo Schoenbaum Pohlal, Szabolcsival vitatkozó disszertációjában az összefoglalóan *solomotetta* kategóriába sorolt darabok egy másik csoportját emelte ki s ezek instrumentális, ill. tánczenei jellegére világított rá.¹³⁰ A „szöveggel ellátott szonáták, baettek és szvit-tételek” technikai színvonalát is megkérdőjelezte, a *Harmonia caelestis*t mint művet pedig pusztán zenetörténeti adalékként számontartandónak ítélte. A szólómotetta-repertoárral foglalkozó cikkében a differenciáltabban meghatározott – az egyszerű hangszerkíséretes latin egyházi énekektől és ritornello-áriáktól a szólóra, kórusra és hangszeres együttesre készült nagyobb formátumú művekig terjedő – darabok autenticitását is problematikusnak tartotta, miután többségüket heterogén eredetű vokális és instrumentális kompozíciók átdolgozásának tekintette.¹³¹ Schoenbaum alapvető dolgozatára támaszkodva Gerald Abraham konkrét műfaji megjelölés nélkül, *koncertáló egyházi zeneként* tárgyalta a gyűjteményt, melynek heterogenitását és feldolgozás-jellegét hangsúlyozta.¹³²

A magyar zenei köztudatban mindazonáltal a Bartalusnál felbukkanó, majd Szabolcsinál egyre határozottabban megfogalmazott értékítélet élt tovább, és ennek megfelelően a 17. század vége–18. század eleje magyar műzenei produktumokban szegény korszakában Esterházy *kantátasorozatát*¹³³ egy hangsúlyozottan magyar (arisztokrata) szerző kiemelkedő teljesítményeként mutatták fel. A legújabb magyar zenetörténeti összefoglalásban Dobszay László „az európai mércével mérhető egyteteles kantáták” dalszerűségére, a strófikus dalforma gyakoriságára hívta fel a figyelmet.¹³⁴ Dobszay véleménye kialakításakor már a *Harmonia caelestis* darabjainak ismeretére támaszkodhatott, ugyanis időközben a gyűjtemény lemezfelvétele,¹³⁵ valamint eddigi legrészletesebb leírása is megjelent.

A kiadvánnyal egyetlen dolgozat, Domokos Mária cikke foglalkozott elemző módon.¹³⁶ Domokos az előadók száma mellett a darabok formai felépítését is figyelembe vette, s így az eddiginél árnyaltabb képet rajzolhatott a gyűjteményről. A nagyobb apparátust foglalkoztató, szóló-kórus váltakozásra épülő, ill. önálló kórustételként megfogalmazott művektől elkülöníthető, átfogóan *strófikus szólódalnak* nevezett darabokat formai ismérvek alapján további csoportokra osztotta: (1) végigénekelt egytagú formák, (2) kisebb hangszeres *echókat*, utójátékokat tartalmazó darabok és (3) hosszabb elő-, utó-, és közjátékokkal tagolt művek, azaz *ritornello*-formák.

¹²⁶ Pohl 206–207. o.

¹²⁷ Bartalus 1882, 37. o. (és Bartalus 1892, 22. o.)

¹²⁸ Szabolcsi 1926, 34–38. o.

¹²⁹ Szabolcsi (1979), 42–44. o.

¹³⁰ Schoenbaum 1951, 143–145. o.

¹³¹ Schoenbaum 1953, 58–59. o.

¹³² Abraham 413. o.

¹³³ A meghatározást ld. Bónis közreadásában (Esterházy), valamint Breuer lemezhez írt kísérő tanulmányában (Breuer 1971).

¹³⁴ Dobszay 199–202. o.

¹³⁵ Hungaroton SLPX 11433-35. Budapest 1971, a Liszt Ferenc Kamarazenekar felvétele.

¹³⁶ Domokos 1968.

Domokos felosztását az irodalom tanulságai és a művek elemzése alapján finomítva, az egységes strófikus szólóadal kategórián belül olyan különböző stílusrétegek azonosíthatók, melyeknek ismerete a gyűjtemény könyvműfajának meghatározásában is segít. Az 55 tétel (pontosabban 49 művet) tartalmazó kötet¹³⁷ túlnyomó többségét kitevő 42 strófikus szólóadal – a részletes elemzés elé vágva – az alábbi típusokba sorolható: (1) egyházi népének, kísérettel ellátva, vagy egyéb módon is feldolgozva (mintegy 25 darab), (2) a műzenéhez közelebb álló szólómotetták, ezen belül a/ instrumentális melodikára épülő, koncertáló darabok és b/ olaszos melodikájú, arioso- vagy ária-jellegű művek (összesen kb. 13). Az említett két kategória nem válik el élesen egymástól, mintegy 3-4 mű hovatarozása nem állapítható meg egyértelműen.

Miután tehát a szólódarabok több, mint a fele egyházi népének feldolgozása és az egyéb művek is vallásos szövegre készültek, a kötetet a fentiek értelmében vegyes tartalmú katolikus énekgyűjteményként határozhatjuk meg.

* * *

A 16. század végétől délnémet, osztrák, cseh és lengyel területen a katolikus énekeskönyvek egész sora jelent meg, s ezek az 1630-as, 1640-es évektől még nagyobb számban és változatosabb formában kiadott gyűjtemények a század végére a katolikus népének virágkorát hozták létre ill. tükrözték. Az ellenreformáció kezdetén főleg propagandisztikus és oktatási céllal, többnyire jezsuita kezdeményezésre megjelentetett, növekvő népszerűségnek örvendő kiadványok mind a dallamok eredetét tekintve, mind pedig műfajilag igen összetett képet mutattak.

A gyűjtemények összeállítói elsősorban gregorián dallamokból (főleg stófikus himnuszokból) és protestáns korállokból válogattak, de kötetekben egyéb középkori eredetű nemzeti, vagy más népektől átvett népeéneket, világi dalokat, népdalokat (táncdalokat) is közöltek. A német énekeskönyvek például a különböző eredetű egyházi énekeken kívül német, németalföldi, francia, olasz világi dalokat, „modern” népdalokat tartalmaztak,¹³⁸ a 17. századi cseh énekeskönyvekben a legrégebbi katolikus tradíció mellett a 16. századi huszita és protestáns énekek, német egyházi népének, világi epikus dalok, *Bänkellieder*, újabb népdalok is helyet kaptak.¹³⁹ A magyar énekeskönyvekben reformáció előtti népének, protestáns korálok, 16. századi és újabb világi dallamok, valamint magyar használatba vett német, szlovák, cseh és lengyel énekek szerepeltek.¹⁴⁰ A gyűjtemények összeállítói újabb átvételekkel is gazdagították ezt a repertoárt, sőt, egyes énekeskönyvek szerzői/összeállítói saját dallamokat, „kompozícióikat” is írtak. Ezek a saját dallamok néha olyan sikeresen közelítették meg a népének szellemét, hogy később azzá is váltak, mint pl. Michna, *Spee* számos éneke.¹⁴¹

Kezdetben az énekeskönyvek csak szövegeket ill. egyszólamú dallamokat közöltek. A dallamközlés szorítkozhatott a szájhagyományban élő, vagy más énekeskönyvekből átvett dallamok változatlan közreadására, de azok különböző mértékű adaptálásait is jelenthette. (Maga a katolikus népének a protestánsnál jobban követte a figurális zenében zajló stílusfejlődés folyamatait,¹⁴² s ez a hatás a feldolgozás során még jobban érvényesülhetett. Ha a feldolgozás nagymértékben megváltoztatta, s ezzel idegenszerűvé tette a dallamot, előfordult, hogy a hagyománytól való eltávolodás az énekek terjedésének gátjává vált.¹⁴³) Később, német területen 1620–1630-tól, a cseheknél 1640 után a szerző megnevezése nélkül terjedő dallamokat számozott basszussal látták el, a század közepétől pedig többszólamú formában is egyre gyakoribbá váltak (solo, duett, generálbasszussal, vagy 3-4 énekszólam basszuskísérettel, vagy ugyanezek hangszeres együttesel is kiegészítve). Az énekek feldolgozásának ez utóbbi módja mindjobban eltávolodott a népének-jellegtől és a figurális egyházi – sőt világi – zene stílusához, a szólómotetta, vagy akár a kantáta műfajához közeli-

¹³⁷ Négy mű ugyanis kétszer, egy pedig háromszor is szerepel a gyűjteményben, mindössze a szövegük eltérő: 7–28., 9–41., 17–31., 43–52., ill. a 3–27–32. sz. darabok.

¹³⁸ Bäumker I, 37–39. o., III, 5–11. és IV, 37. o.

¹³⁹ Bužga 1959, 16–18. o.

¹⁴⁰ RMDT II, 39–53. és 185–191. o.

¹⁴¹ Bužga 1961, 307–308. o., Sehnal 1972, 132. o., Sehnal 1975, 44–45. o. és Wittwer 63. o.

¹⁴² Bäumker III, 5. o. és Sehnal 1972, 129–130. o.

¹⁴³ Pl. a CC 1674, vagy Rovenský gyűjteményének esetében (RMDT II, 44. o., Sehnal 1972, 134. o., de vö. Bužga 1967, 438. o.).

tett.¹⁴⁴ A bonyolultabb dallamokat és kompozíciókat tartalmazó gyűjteményeket már nem népekeskönyvként használták – ezért inkább egyházi énekeskönyvként definiálhatók.

Az énekeskönyvek túlnyomó többsége az elsőként említett, pusztán dallamközlő típusba tartozik, a 17. századi nyomtatott és kézírásos magyar gyűjtemények például kivétel nélkül ebbe a kategóriába sorolhatók. Az összegyűjtött ill. átvett dallamok hű visszaadására törekedett közülük a Szőlősy-féle *Cantus Catholici* és Illyés István két énekeskönyve,¹⁴⁵ míg a dallamok szabadabb kezelésmódja jellemzi az 1674-es *Cantus Catholicit* és Náray *Lyra coelestis* című kiadványát.¹⁴⁶

Az énekeskönyvek fenti osztályozása azonban inkább elméleti: meglehetősen nagy számban vannak köztük ugyanis olyanok, melyek sem egyik, sem másik típust nem képviselik, tekintve, hogy az egyszólamú dallamokkal vegyesen közölnek különböző előadógárdára készített feldolgozásokat is. A heterogén tartalmú énekeskönyvek egyik jó példája Holan Rovenský *Capella regia musicalis* című kiadványa,¹⁴⁷ mely Rovenský saját dallamait, korai huszita és protestáns énekeket, továbbá Hostinský világi gyűjteményéből, Michna kiadványaiból átvett dallamok adaptációit közli, újdonságként pedig cseh nyelvű népekekből összeállított misét és requiemet, vallásos dramatikus dialógusokat, pastorellákat, sőt világi jellegű „szólókantátákat” is.¹⁴⁸ A tartalmi sokszínűségnek megfelelő a feldolgozások változatossága: a kötet egyszólamú dallamok, *basso continuo*val kísért szólók és duettek, 3-4-szólamú kórusművek, és énekszólós, koncertáló hangszeres darabok tarka egymásutánjából áll össze.¹⁴⁹

Rovenský kiadványa az általunk vegyes tartalmú énekgyűjteményként meghatározott *Harmonia caelestis* egyik legközelebbi párhuzama, s részben talán mintája (ld. alább), amely formájában „mintegy kompromisszumot mutat egy népekeskönyv és egy hivatásos templomi zenészeknek szánt kottafüzet között”.¹⁵⁰ Mindkét kiadvány az énekgyűjtemények speciális fajtáját képviseli, de míg a *Capella regia* mind a dallamok eredetét, mind azok feldolgozásmódját tekintve hihetetlenül heterogén – csaknem minden elvileg lehetséges forrástípust és műfajt magában foglal, addig a *Harmonia caelestis* a szintén széles körből származó dallamok egységesebb feldolgozását adja: elsősorban egy (templomi) együttes műsorául szolgál, és a lehetséges repertoárból némiképp korlátozott esztétikai és technikai igényvel válogat. Az Esterházy-gyűjtemény egésze inkább a népeke és a szorosabb értelemben vett műzene közti sávban helyezkedik el: egyes darabjaiban a népeket, másokban a figurális műzenét közelíti meg, de ez utóbbi szervezettségét, bonyolultságát, formai tagoltságát csak néhány kivételes mű esetében éri el.

* * *

A fentiekben a vegyes tartalmú („hibrid”) énekeskönyvek egyik lehetséges forrásterületét, az egyházi népeke-hagyományt tekintettük át. E kiadványok másik, műzenei hatást mutató stílusrétegének többékevésbé megközelített mintáit, mintegy közvetlen referenciáit a szólómotetta műfajának gazdag – és szintén igen összetett – repertoárján belül kell keresnünk, annál is inkább, hiszen a *Harmonia caelestis* néhány, e réteghez tartozó darabját egy korabeli Esterházy-inventáriumban épp *Modeta*, *Motette* megjelöléssel tartották számon.¹⁵¹

A 17. század elején Itáliában Viadana és mások kezenyomán kialakult szólisztikus egyházi műfaj¹⁵² olasz muzsikusok révén terjedt el és a század végére a közép-európai egyházzene fontos ágává vált. Az olasz

¹⁴⁴ Schoenbaum 1953, 40–42. o.

¹⁴⁵ *Sóltári énekek és Halottas énekek* (1693), ld. RMDT II, 45. o.

¹⁴⁶ Ld. RMDT II, 44. és 47. o.

¹⁴⁷ Prága 1693.

¹⁴⁸ Bužga 1967, 423ff.

¹⁴⁹ Ez utóbbi darabokban Rovenský stílusa egyenesen Biber, Draghi zenéjére emlékeztet (Abraham 411. o.).

¹⁵⁰ Sehnal 1972, 134. o.

¹⁵¹ Ld. az 1721-es inventáriumot, Tank 86. o.

¹⁵² Vö. *Concerti ecclesiastici* (Viadana: 1602, Naldi: 1607), *Sacri laudi* (Bellanda: 1613), *Motetti a voce sola* (Marinoni, Patta: 1614) etc. Ld. Schoenbaum 1953, 41. o.

zene hegemoniája a szólómotetta-műfajban is megnyilvánult: a darabok szerzői az első időben az instrumentális dallamvilágú, koncertáló – tehát a kantátához közelítő – olasz mintákat, vagy pedig a *bel canto* hagyományt követték, később azonban – elsősorban a csehek és a lengyelek – egy, az olasz zene hatását is magába olvasztó, de attól némileg eltérő stílusváltozatot alakítottak ki. Ezt elsősorban a kevésbé melizmatikus dallamvilág, a népiesség erősebb hatása és ezzel összefüggésben a rövidebb, kevésbé bonyolult formák kultiválása jellemezte.¹⁵³

A közép-európai barokk szólómotetta-repertoár feltérképezését Camillo Schoenbaum végezte el,¹⁵⁴ aki ezt a műfaji kategóriát igen tágan értelmezte, és a nem liturgikus szövegre készült szolisztikus, hangszerkíséretes katolikus egyházzene valamennyi fajtáját magában foglaló terminusként használta.¹⁵⁵ Az átfogó kategóriába nála a népének-közeli strófikus énektől kezdve az átkomponált *da capo* árián át a ciklikus formáig (pl. ária-füzérből álló, ill. kantátaszerű töbttételes művekig) minden belefért; áttekintésébe így pl. Michna és Rovenský énekgyűjteményei is bekerültek. Mindez arra világít rá, hogy nincsenek élesen meghatározható határok a vallásos népének-től a töbttételes egyházi művekig vezető úton, sőt az átmeneteknek egy fogalmilag szinte követhetetlen gazdagságával kell számolnunk.

A délnémet-osztrák terület szólómotetta-termését általában a ciklikus felépítés jellemezte: a művek vagy a kantátákhoz hasonlóan *recitativo* + ária párból (ill. párokból), vagy pedig régies ária-füzérekkel álltak, melyeket *Sonata*, *Sonatina* vezetett be és *Ritornello*, valamint rövidebb hangszeres bevezetés vagy utójáték tagolt ill. egészített ki. A korszak vége táján a ciklusokat hangszeres tétel helyett gyakran kórus zárta.

A német szerzők művei közül néhány, mint pl. Wilderer *Modulationi sacrae* című, 2-4 énekhangra, 3 vonósra és basszusra készült motetta-sorozatának egyes áriái felrakás és dallamvilág tekintetében a *Harmonia caelestis* közeli analógiáinak bizonyulnak.¹⁵⁶ Pez *Corona stellarum*ának Mária-„kantátáit” is a koloratúraszegény, dalszerű strófikus áriák túlsúlya jellemzi, melyekben a kísérő két hegedű az énekszólamok duplázására szorítkozik.¹⁵⁷ Távlabbi világot képvisel az osztrák Kerll szólómotetta-ciklusa, a *Delectus sacrarum cantiorum*, mely elsősorban Schütz *Kleine geistliche Konzerte* sorozatának hatását mutatja: a 2-5 énekhangra íródott motetták formailag nem önállósult szakaszokból állnak, és néhányukban az imitatív technika dominál, de a vokális és instrumentális *echo*-effektussal is élnek.¹⁵⁸ Fux kevés számú ciklikus motettájában már a *da capo* ária uralkodik és a *recitativo* + ária együttesét nála többnyire kórus zárja.¹⁵⁹

Közél állnak a *Harmonia caelestis* szólómotettáihoz a lengyel és cseh kortársak művei is. A lengyel cisztercita szerzetes, Szarzynsky műveit expresszív melodika és magas technikai szint jellemzi: *Jesu, spes mea* és *Pariendo non gravaris* című, „concerto à 3”-ként jelölt műveiben olyan népének-feldolgozásokat találunk, melyeket az Esterházy-gyűjtemény közeli környezetéhez sorolhatunk.¹⁶⁰ Inkább hangszeres melódika jellemzi a piarista Damian Stachowicz *Veni consolator* szövegkezdetű, énekre, *clarinóra* és basszusra készült *da capo* áriáját, mely a velencei trombita-ária típusát követi.¹⁶¹

Csehországban a már említett gazdag és sokrétű énekeskönyv-repertoárhoz viszonyítva a korszak szólómotetta-anyaga szegényesebb. Mindössze két jellemző kései opuszt emelhetünk ki: Dukát *Cithara nuova* c. kiadványát (1717) és Plánitzky *Opella ecclesiastica* c. sorozatát (1723). Dukát tizenkét, 3-4-5-tételes, több-

¹⁵³ Schoenbaum 1953, 53–63., de főleg 60. o.

¹⁵⁴ Schoenbaum 1953.

¹⁵⁵ Ugyanakkor megkülönböztette a szólómotettát a korabeli katolikus szóhasználat „kantáta” fogalmától, mely elsősorban világi, ill. anyanyelvű darabok megnevezésére szolgált, valamint az evangélikusok koncertáló „kantátájától”, ill. a *capella* kórusművet jelölő „motetta” fogalmától. (Schoenbaum 1953, 40–41. o.)

¹⁵⁶ A düsseldorfi orgonista művének keletkezési ideje 1696–1699. Az Esterházy-gyűjtemény 12. darabjához ld. pl. a 9. motetta *Qui vult post me venire* szövegkezdetű utolsó áriáját, vagy a *Cur fles, Iesu*hoz a 10. motetta első áriáját etc.

¹⁵⁷ Stuttgart 1710, Augsburg 1720. A müncheni *Hofkapelle* tagjaként működő szerző sorozatában gyűjteményünkre emlékeztető számos további intonáció-beli, motívikus etc. elem található.

¹⁵⁸ Kerll, előszó LII–LIII. o. és 69–155. o.

¹⁵⁹ Fux előszó, VII–IX. o.

¹⁶⁰ *WDMP*, V és X: 4. ill. 1. és 4. tétel.

¹⁶¹ Stachowicz, *WDMP* 13. A velencei trombita-ária hatása az Esterházy-gyűjteményben is kimutatható: ld. pl. a 2. és a 26. darabot.

nyire *recitativo* + ária párból építkező motettájának előadói apparátusa az egyházi énekgyűjteményekéhez hasonló (szólóének, 2 hegedű, orgona), dallamvilága azonban erős olasz hatás alatt keletkezett, és ezen a ponton néhol a *Harmonia caelestis* hasonló stílusú darabjaival érintkezik.¹⁶² Plánitzky sorozatával kevesebb közös vonást fedezhetünk fel: a változatos, jó *recitativo*-kat, a sokszor *Devise*-vel induló *da capo* áriákat tudatos szerkesztés, a tételek közti tematikus összefüggés jellemzi.¹⁶³

A *Harmonia caelestis* szólómotetta-rétege tehát egyes vonásokban (hangszerösszeállítás, tételforma, motívumanyag stb.) tagadhatatlanul ehhez a repertoárhoz kapcsolódik, azonban a többtételes darabok szerkezetét tekintve az áriaközpontú szólómotettáktól eltérő sajátosságokat mutat.

A *Harmonia caelestis* forrásai

A gyűjtemény darabjainak lehetséges forrásait kutatva az egyes stílusrétegek a továbbiakban is külön kezelendők. Nyilvánvaló ugyanis, hogy míg a népének-feldolgozások esetében a darabok legkarakterisztikusabb eleme, maga a dallam a néphagyományból vagy valamely énekeskönyvből közvetlen átvétel is lehetett, addig a szólómotetta-csoport darabjaival kapcsolatban ilyen direkt forrásokat keresni szinte értelmetlen. Ezekben a művekben ugyanis többnyire nem a dallam a kompozíció meghatározó eleme, s így a teljes dallamok helyett sokkal inkább azonos darab-típusok, forma-modellek, modulációs és ritmikai skémák kimutatására törekedhetünk, és legfeljebb azonos vagy hasonló melodikai fordulatok felbukkanására számíthatunk. Egyébként is, az énekeskönyvek rendelkezésre álló, viszonylag áttekinthető és jórészt feldolgozott repertoárjával szemben a szólómotetta-irodalom ma még szinte hozzáférhetetlen, miután a művek többsége kiadatlan, ill. a nyomtatott formában fennmaradt darabok új kiadása is várat magára.

A *Harmonia caelestis* három darabjáról már korábban kimutatták, hogy népének szolgált a kompozíció alapjául. Szabolcsi a *Iesu, dulcedo* és a *Cur fles, Iesu* (8. és 21. sz.) tételekről mint „magyar koráldallamokról” beszélt: az előbbi forrását a Szegedi-féle *Cantus Catholici*-kiadásban találta meg¹⁶⁴ (a két mű rokonsága valóban fennáll, de további párhuzamaik áttekintése alapján a dallam magyar eredete kétséges¹⁶⁵), a másikat Náray *Lyra caelestis* c. gyűjteményében.¹⁶⁶ (Náray többnyire nem saját dallamokat közölt, ezért valószínű, hogy e műve is közelebből meg nem határozott, tehát nem feltétlenül magyar mintát követett. A *Harmonia caelestis* és a Náray-féle darab közti hasonlóság azonban olyan mértékű, hogy nem az ismeretlen eredeti, hanem Náray változata lehetett az átdolgozás közvetlen forrása.) A harmadik mű, a *Dormi, Iesu dulcissime* (18. sz.) gazdag forrás-hátterét Domokos Mária világította meg, a középkori eredetű dallam német és magyar forrásainak bemutatásával. (A dallamot először 1345-ben jegyezték fel */Resonet in laudibus/*, 1420 körül már német nyelven énekeltek */Joseph, lieber Joseph mein/* és később olyan népszerű lett, hogy katolikus és protestáns énekeskönyvekbe egyaránt bekerült. Első magyar előfordulása az 1651-es *Cantus Catholicibus*-ban, hangszeres változata a Stark-féle virginálkönyvben található. A 16. századtól kezdve német, osztrák, cseh területen számos feldolgozása született.)¹⁶⁷

Az alábbiakban azokat a dallamokat sorolom fel, melyeknek forrásait vagy analógiáit a legújabb kutatás során sikerült azonosítani. Megjegyzendő, hogy a dallamok kapcsolatának széles skálája a teljes azonosságtól a dallamvariánson át az azonos típusig, mint legtávolabbi rokonsági fokig terjed. A munka jelen fázisában megelégedtem a gyűjtemény megtalált dallampárhuzamainak felmutatásával, és sem az énekek összes előfordulásának felsorolására, sem a dallamok legrégebbi („eredeti”) alakjának kiderítésére nem vállalkoz-

¹⁶² Pl. a 7. sz., *De BMV: Fure Sterne, neca* – ld. az első tétel basszustémáját, valamint az Esterházy-gyűjteményben a 29. sz. imitációját.

¹⁶³ Ld. Schoenbaum 1953. Új kiadása: Praha 1968 (ed. Sehnal).

¹⁶⁴ Szabolcsi 1926, 34–38 o., Szabolcsi (1979), 44. o.

¹⁶⁵ A gyűjteménybeli dallam első négy üteme azonos a Szegedi-féle ének analóg ütemeivel, de a továbbiakban eltér attól: mintegy feldolgozását, továbbszövését adja. Az oktávra fellépő moll dallamindítás a korabeli kezdőmotívumok egyik közhelye, mint azt német, cseh analógiák sokasága illusztrálja, ld. pl. Corner 1631 (számos dallamfjében: 561., 684., 854., 860. o. etc.), és Šteyer (908., 296. o. etc.). Az a valószínű tehát, hogy Szegedi egy általánosan ismert formulából indult ki, vagyis dallama nem feltétlenül magyar eredetű.

¹⁶⁶ Ld. még RMDT II, 631. o., 277. jegyzetet.

¹⁶⁷ Domokos 1984, 23–28. o.

tam. (Az összehasonlító dallam táblázatokat és a forrásokra vonatkozó részletes adatokat önálló cikkben közöltem. ld. az irodalomjegyzéket.)

Egyetlen adott énekeskönyv forrásként való meghatározása akkor a legbiztosabb, ha nem csupán egy egyházi népének, hanem egy adott feldolgozás átvétele bizonyítható. Ilyen alapon biztosra vehetjük, hogy Náray említett gyűjteménye mellett Rovenský *Capella regia musicalis* című, már említett kiadványa is kötetünk összeállítójának keze ügyében volt: a *Maria, quid sentio* (50. sz.) nyilvánvalóan Rovenský *Spjwegte andelowé* szövegű darabjának kölcsönzése.¹⁶⁸ Bár Rovenský maga is egy cseh dallamot dolgozott fel,¹⁶⁹ a direkt kapcsolat kétséget kizáróan igazolható: a darabok énekszólama hangról hangra megegyezik, a hangnem, a metrumok és azok váltása, a hangszerek összeállítása is azonos – mindössze a kísérszólamokban van némi eltérés.¹⁷⁰

Rovenský gyűjteményének felhasználására vonatkozó feltevésemet egy másik mű nagymértékű hasonlósága is alátámasztja: a *Capella regia Szt. Sebestyénről* szóló, „tánc-nótára” készült darabja szolgált mintául a *Harmonia caelestis O, quem gustum sentio* (49. sz.) szövegű énekéhez.¹⁷¹ Jóllehet az eredetileg négysoros dallam itt hatsorosra bővült, az énekszólam és a kíséret teljes megfelelése, az azonos ritmika, és főleg az utolsó sor manírjának megegyezése ez esetben is közvetlen átvételt bizonyít. Nem ilyen egyértelmű, csak valószínű, hogy a *Iesus hortum ingreditur* (24. sz.) is Rovenskýtől került Esterházy gyűjteményébe. A darab alapját képező, közismert *Passionem Domini* dallam több korabeli magyar és cseh forrásban megtalálható,¹⁷² és magyarországi mély gyökereire utal, hogy ma is él a népi gyakorlatban.¹⁷³ A *Harmonia caelestis*-ben közölt feldolgozáshoz mindazonáltal Rovenský változata, annak tercpárhuzamos felrakása áll a legközelebb.¹⁷⁴

Az énekek következő csoportjánál is olyan közeli analógiákat találtam, melyek kimerítik a dallamozósság kritériumát. Miután azonban a párhuzamok a szorosabb értelemben vett népének közül kerültek ki, a megadott „lelőhely” csak a lehetséges források egyike és nem bizonyítható, hogy a feldolgozó számára közvetlen forrásként szolgált volna, sőt, a késői vagy távoli adatok egyenesen szájhagyományból való átvételre utalnak.

A *Veni, Sancte Spiritus* (30. sz.) cseh eredetű, *Bänkellied*-jellegű¹⁷⁵ dallamának megfelelői Šteyer gyűjteményében találhatók, a legközelebbi, a valószínű minta *Anno Blahoslavena* szövegkezdettel.¹⁷⁶ Ugyanilyen szoros kapcsolatot mutat a *Iesu praesentia* (13. sz.) az 1675-ös *Cantus Catholici* egy dallamával, melynek magyarországi elterjedtségére további, távolabbi példák is rávilágítanak.¹⁷⁷ A *Maria, fons aquae vivae* (39. sz.) hangról hangra azonos német párhuzama és a szövegkezdet egyezése írott forrás követése mellett szól. A Bäumker által felsorolt, a dallam azonos alakját tartalmazó több mint hét énekeskönyv közül¹⁷⁸ – a gyűjtemény összeállításának időpontját ismerve¹⁷⁹ – csak a két korai kiadvány jöhet számításba forrásként. Viszont feltehetően szájhagyományból került feldolgozásra az *O, quam pulchra es, Maria* és

¹⁶⁸ Rovenský 118. o. (Vö. Pohanka 79. o. és Schoenbaum 1967, 260. o.)

¹⁶⁹ Ld. Šteyer 704. o. és CC 1655 (BFH 64. sz.)

¹⁷⁰ Ez az eltérés ténylegesen nem akkora, mint azt a Pohanka által közölt verzió alapján gondolnánk: Rovenskýnél ugyanis eredetileg azonos a *canto* és a *violino*, és a külön leírt figuratív hegedűszólam variáció feliratot kapott. A darab modern közreadása így tehát hibás: a helyes előadásban az énekelt strófák dallamát a hegedű *colla parte* kíséri, és a variáció, a dallam figuratív körülírása valószínűleg ritornello-ként játszandó.

¹⁷¹ Rovenský 156–157. o.

¹⁷² CC 1655 (BFH 296. sz.), CC 1675, 290. o. (RMDT II, 229. sz.), CT 41. o., CC 1674, 303. o. (RMDT II, 599. o.)

¹⁷³ Szendrei–Dobszay–Rajeczky I, 188. o.

¹⁷⁴ Rovenský 186. o.: *O Mucenj Krystowo*.

¹⁷⁵ Wessely 597. o., Nettel 1934, 42–43. o., Schnal 1972, 130. o., továbbá Szabolcsi 1959b, 51–66. o.

¹⁷⁶ Šteyer 644., ill. 636., 642. és 110. o.

¹⁷⁷ CC 1675, 278. o. (RMDT II, 132. sz.), CH 179. o., Vietoris 65. sz.

¹⁷⁸ Bäumker III, 94. sz.: Bamberg 1691, 1732, Strassburg 1697, 1703, Würzburg 1703–1735, Erfurt 1713.

¹⁷⁹ 1699–1700, ld. a forrás(ok) leírását.

a *Dulcis Iesu* (36. és 5. sz.) dallama, mivel közeli analógiáik csak későbbi kiadványokban szerepeltek.¹⁸⁰ Az utóbbi énekről tudott, hogy *O, du Mutter* szöveggel Bécsben és környékén is kedvelt volt: egy Leopold Voigt nál (Esterházy bécsi kiadójánál) megjelent énekeskönyvben nótajelzésként tünt fel,¹⁸¹ és 1683-ban I. Lipót is felhasználta.¹⁸²

Vannak olyan általánosan elterjedt, széles körben ismert dallamok, melyek számos, élő voltukból következően egymástól meglehetősen eltérő formában maradtak fenn. Ez a variabilitás általában a szabályos szerkezetű, a megerősödött dūr-moll gondolkodás alap-lehetőségeit kiaknázó dallamokra jellemző.

Több változat idézhető az egyik moll-alaptípus (1–3b–5 kadencia), az *Ave, maris stella* (37. sz.) kapcsán, elsősorban magyar forrásokból, de német, cseh gyűjteményekből is. A tágabb értelemben vett párhuzamok közül sok alaphangról indul,¹⁸³ de vannak tercről és – a *Harmonia caelestis*hez hasonlóan – kvintről induló változatai is. Az analógiák gazdagsága arra utal, hogy ebben a dallamtípusban a szerkezet az állandó és jellemző,¹⁸⁴ mely a „megvalósítás” során egymástól eltérő formákban jelenik meg. Hogy a kvintről ereszkedő első sor sem véletlenszerű, hanem egy típuson belüli szűkebb csoport sajátja, azt a sorozat másik darabja mellett (33. sz.) Šteyer és Rovenský énekei is bizonyítják.¹⁸⁵

A 2–3–5 kadenciájú *O, Iesu delectabilis* (16. sz.) német földön először kölni jezsuita énekeskönyvekben szerepelt¹⁸⁶ (az itt olvasható sztereotip zárlattal is¹⁸⁷), de a dallam Michna, Šteyer és Božan cseh énekei között is megtalálható.¹⁸⁸

A dūr dallamok közül három gyakori kadencia-szkémát emelhetünk ki: 1–5–5, 1–5–2 ill. 3(1)–5–3(1). Az első a gyűjtemény három, dallamvonalában is rokon darabját jellemzi (51., 54., 20. sz. – ld. alább). Ezek közül az *Ubi, ubi commoraris* (51. sz.) több német analógiával rendelkezik – a legközelebbit egy 1718-as auhausei énekeskönyv közölte.¹⁸⁹ Bäumker szerint népi dallam, későbbi változatai a 19. században is éltek¹⁹⁰ és cseh szöveggel is énekelték.¹⁹¹

Magyar és cseh területen volt használatban az *O, Iesu, cur sic pateris* (23. sz.) valószínűleg korális eredetű dallamának több variánsa. Egymással megegyező háromsoros alakját a *Turóci kancionále* és a *Vietoris tabulatúrás könyv*, négy soros, közelebbi analógiáit Náray és Šteyer gyűjteményei tartalmazzák.¹⁹² A *Dic Beatae Virginis*hez (42. sz.) hasonló dallamokat Szegedi Lénárt és Náray György is készített, de az ének magyarországi életének folytonosságát kvinttel induló népi adatok is bizonyítják.¹⁹³ Kelet-Európa más részein is elterjedt, lengyel és cseh énekeskönyvekben is kiadásra került.¹⁹⁴ Egy távolabbi, alaphangról induló változata is nagy népszerűségnek örvendett,¹⁹⁵ kezdőmotívuma pedig az Európa-szerte ismert *bergamasca*-dallamra emlékeztet.¹⁹⁶

180 36. sz.: Bäumker III, 197. sz.: Würzburg 1705ff, Erfurt 1713, Bamberg 1732 és Bäumker III, 150. sz.: Bamberg 1732. 5. sz.: Bäumker IV, 198b: 1677 és 198a: 1840 és 1698, 1720.

181 *Zellerischen Lerchen-Flug...*, Wien 1698. „No 1... Im Ton: O du Mutter voller Gnaden” (Bäumker III, *Bibliographie* 58. sz.) A szöveg későbbi előfordulását ld. a Győrben működött Ignaz Kunath áriájában (1730-as évek?) (Bárdos 1980, 432. o.)

182 „Kaiserwerke” I, 88. sz.

183 Pl. Vietoris 256. és 118. sz., a Kájoni kódex két dallama (RMDT II, 7. és 82. sz.), továbbá Corner 746. o., HH 142. o., DH 128. o. (első két sor), Šteyer 350. o.

184 Moll 1. sor után annak dūr transzpozíciója, változó 3. sor után az első valamilyen visszatérése.

185 Šteyer 855. és 362. o., Rovenský 155. és 297. o.

186 *Geistlicher Psalter* 1638 és *Psalteriolum* 1642 (Bäumker III, 224a,b).

187 Schmitz 1921–1922b, 269. o.

188 Michna 1647, 14. sz., Šteyer 985 o., Božan *Slavicek rájsky* 1719 (Sehna 1972, 138. o.).

189 Bäumker III, 118 sz., és III, 185a,b etc.

190 Bäumker III, 266. sz.

191 Hlohovský 123. o., Rovenský 62. o.

192 CT 44. o. (RMDT II, 26a), Vietoris 195. sz. (és Šteyer 873. o.), ill. Náray 160. és 19. o. (RMDT II, 71. és 26b sz.), Šteyer 637. o.

193 CC 1674, 476. o. (RMDT II, 57. sz.) és Náray 72. o. (RMDT II, 41. sz.), továbbá Szendrei–Dobszay–Rajeczky I, 202. o.

194 *Heilige Seelen-Lust*, Boroszló 1657 és Šteyer 35. és 143. o.

195 Náray 72. o. és annak több német párhuzama, ld. Heuel 30. o.

196 Netti 1934, 43. o. – Stark 10. sz., Vietoris 22. sz.

Francia eredetű, széles körben elterjedt zsoltárdallamot dolgoz fel a *Iesu, te sequar fletibus* (25. sz.). Az eredeti dallam Magyarországon Huszár Gál énekeskönyvében (1574), Szenczi Molnár Albert zoltárkiadványában (1607) stb. jelent meg, mégis az a valószínű, hogy Esterházy gyűjteményébe katolikus forrásokon át került.¹⁹⁷ A *Harmonia caelestis* változata olyan mértékben dolgozza fel az egyszerű zsoltárdallamot, hogy ez esetben már csak a dallamtípus azonossága állapítható meg. Ugyanilyen lazább egyívű tartozás jellemzi a *Veni, Creator Spiritus* (34. sz.) és egy Šteyer által közölt dallam, valamint a *Iesu parve* (9. sz.) és analógiáinak kapcsolatát.¹⁹⁸ Az utóbbi ének átdolgozás-jellegét a *gavotte*-ritmus következetes végigvitele is hangsúlyozza, s ezt a dallam egy késői, 18. századi előfordulása¹⁹⁹ is megőrizte. A dallamszerkezet eltérései, a bővítések ellenére bizonyos kapcsolat a *Tota dulcis es, Maria* (44. sz.) és a német énekeskönyvek *Auff, auff mein Herz* szövegkezdetű dallama között is fennáll, bár az arányos hatsoros szerkezet gyűjteményünkben egy folyamatosabb, szövegmondó jellegű alakzat felé tolódott el.²⁰⁰

A fenti közelebbi és távolabbi analógiákon kívül még néhány azonos vagy hasonló dallamkezdet, hosszabb belső motívum etc. is előkerült (mint pl. a *Lingua, dic trophaea* /47. sz./ első sorának magyar és cseh előfordulásai,²⁰¹ vagy az *Amoris flammula* /45. sz./ kezdetének felbukkanása egy mainzi énekeskönyvben²⁰² etc.), de teljes dallamhoz lehetséges további forrást, párhuzamot egyelőre nem találtam.²⁰³

Eddig tehát a *Harmonia caelestis* mintegy 25 népének-feldolgozása és kb. 3-4 „köztes stílusú” darabja közül húsz mű forrását, vagy közelebbi-távolabbi mintáját határoztuk meg. Tekintettel azonban a kötet már említett, többféle szöveggel ellátott azonos darabjaira és a gyűjteményen belüli egyéb, kevésbé feltűnő dallam-megfelelésekre, ill. különböző fokú dallamrokonságokra, a külső párhuzammal rendelkező énekek számát tovább növelhetjük. Lényegében azonos dallamot tartalmaz – a második sorok különböző kadenciáitól eltekintve – a *Iesu, dulcedo* és a *Lingua, dic trophaea* (8. és 47. sz.). Lazább összefüggést mutat az *O, Iesu delectabilis* és az *O, nitida stella, Maria* (16. és 35. sz.): jóllehet az első sorokban csak a zárlat fajtája azonos (mindkettő domináns), a második sorok zárlata, de főleg a hangról hangra azonos harmadik, ill. a hasonló utolsó sorok alapján – a 35. sz. 4 ütemes bővülése ellenére – az énekek rokonsága nyilvánvaló. Ugyancsak távolabbi kapcsolatban áll egymással a *Dic Beatae Virgini* és az *O, Maria, gratiosa* (42. és 48. sz.) – az utóbbi mintegy az azonos dallamváz körülrajzolása. Harmadikként hozzájuk csatolható a *Cur fles, Iesu* (21. sz.) tétel, mint a 48. sz. egy távolabbi analógiája. Végül azonos kadenciák és többnyire azonos dallamirányok fűzik össze az *Ubi, ubi commoraris*, a *Sancti Dei, triumphate* és a *Iesum ardentibus* (51., 54., 20. sz.) című darabokat is, az első mű bővülését nem számítva.

Az ismertetett dallamkapcsolatokból kirajzolódik a forrásoknak ill. hagyományoknak az a köre, amelyből a *Harmonia caelestis* összeállítója merített. Viszonylag kicsi azoknak a dallamoknak a száma, melyeket nagy valószínűséggel magyar eredetűeknek tarthatunk. Legegyértelműbb a *Iesu praesentia* (13. sz.) hazai eredete, mivel a teljes dallam csak magyar forrásokban mutatható ki. A *Dic Beatae Virgini* (42. sz.) szélesebb körben elterjedt dallam tercről induló hazai változatának tűnik. A *Cur fles, Iesu* (21. sz.) egyetlen ismert forrása Náray gyűjteménye, de hogy a dallamot ő honnan vette, az egyelőre felderítetlen.

A cseh eredetű dallamok között közvetlenül énekeskönyvből átvett és a korabeli szájhagyományból feldolgozott egyaránt akad.²⁰⁴ A német területről származó énekek érdekessége, hogy egy-két kivételtől eltekintve²⁰⁵ egy modernebb népies réteghez tartoznak, és feljegyzésükre, kiadásukra csak a 18. század elején vagy közepén került sor, akkor viszont egyszerre több gyűjteményben is megjelentek.²⁰⁶ Két-két dallam né-

197 Ld. pl. Corner 1631, 25. o.

198 Šteyer 690. o., ill. Corner 448. o. és Zahn III, 4870. sz. (Neander 1680).

199 Bäumker III, 211. sz.: Paderborn 1765.

200 Bäumker III, 156. sz.: Strassburg 1697, 1703, Erfurt 1713, Würzburg 1705, 1716.

201 Vietoris 64. sz., Rovenský 162. o., Šteyer 686. és 493., 855., 361. o.

202 Bäumker III, 134. sz.: Mainz 1715, 1724.

203 Még mintegy 10–12 népénekhez közeli dallam forrása vár azonosításra. (További analógiákkal szolgál pl. Michna 1647 új kiadása (1989) – ld. 64. sz. /az 1. darabhoz/, 1., 27. és 47. sz. /42. sz./)

204 49., 50. és 30., 34. sz.

205 5. és 9. sz.

206 Pl. 36. és 39., 44. sz.

met és cseh, valamint magyar és cseh párhuzamai is előkerültek, a legáltalánosabban elterjedt dallamok pedig a kulturális egységet képező délnémet-osztrák-cseh-magyar területen bárhol megtalálhatók.²⁰⁷

Viszonylag kis számú tehát a szorosabb értelemben véve magyar eredetű dallam, a magyarországi használatban levő dallamok köre viszont jóval tágabb: a *Harmonia caelestis* egyházi népének-feldolgozásai a magyar repertoárból a Szőlősy- és a Szege-di-féle *Cantus Catholici* (1651, 1675, ill. 1674), a *Turóci kancionále*, a *Magyar kancionále* és Náray *Lyra caelestis*ének dallamaival, valamint a *Stark virginálkönyv*, a *Ká-joni kódex* és a *Vietoris tabulatúrás könyv* anyagával érintkeznek. A korabeli német énekeskönyvek közül egyet sem emelhetünk ki a közös repertoár alapján; a szlovák és cseh kiadványok köréből viszont Holan Rovenský mintául szolgáló gyűjteménye feltétlenül figyelmet érdemel, mellette az 1655-ös *Cantus Catholici* és Šteyer énekeskönyve, melyek három-öt „Esterházy-dallamot” is tartalmaznak. Összegzőként elmondható tehát, hogy a *Harmonia caelestis* egyházi népének-anyaga szervesen a közép-európai hagyományból sarjadt, és egy főúri zenekar műsorának részeként az anonimmá és népivé vált dallamkincs egy sajátos létezési módját tükrözi.

* * *

Milyen konkrét művekkel, ill. műtípusokkal, formaképletekkel etc. hozhatók kapcsolatba a szólómotetta-stílusréteghez sorolt darabok? És ezen túlmenően: milyen széles körben elterjedt, műfajhatárok felülálló ária- és táncművekhez sorolhatók?

Az olasz tradíció hangszeres melodikájú, koncertáló jellegű ária-fajtájához a *Harmonia caelestis* több darabja kapcsolódik. A *Nil canitur iucundius* és a *Surrexit Christus hodie* (4. és 26. sz.) tételekben az énekszólamokhoz társulva vonós és fúvós „csoportok” versengenek egymással: az előbbiben – melyet Schoenbaum Schmelzer-i értelemben vett, az 1660-as években tipikus *intradaként* határozott meg²⁰⁸ – két fuvola áll szemben két violával. A melodika és ritmika alapján Riemann intrada-típusai közül²⁰⁹ leginkább az első csoportba sorolható mű egy analógiája Rovenskýnél „tánc-nótára” feliratot kapott.²¹⁰ Több hasonló darabot idézhetünk Rovenský gyűjteményéből a *Surrexit Christus hodie* párhuzamaként, melyeket ugyanaz a fanfármelodika, és azonos (ötnyolcadnyi felütés után súlyra eső pontozásból álló) ritmikai formula karakterizál.²¹¹ A darabok másik szembevetendő vonása a rövid szakaszokra tördelt énekszólam ismétlése a hangszeres *echó*-ban: ez a vokális-instrumentális szembeállítás az *Alleluia* szövegrésznél négyhangnyi motívum áttörtségét éri el. Az ének-hangszer váltakozással előidézett áttört felületek az *Infinite largitor* és a *Triumphate, sanctae hierarchiae* (14. és 46. sz.) ikértételek elején jelennek meg a legpregnansabban. Miután azonban ezekben a darabokban a kísérelőhangszerek az énekszólamokkal mozognak együtt, az *echó*t itt az orgona (*continuo*) játssza.²¹² A darabokra jellemző rövid-motívumos melodika párhuzamait is megemlíthetjük: az *Infinite* kezdete szoros hasonlóságot mutat I. Lipót egy betétáriájával,²¹³ a *Triumphate* darab-típusához ismét csak Rovenskýtól idézhetünk analógiákat.²¹⁴ Az *O, quam dulcis es* szövegkezdetű darabban (12. sz.) a belépések sorrendje fordított: az énekes veszi át a hangszeres bevezető ütemek dallamát, és valamennyi további dallamsort a „kísérelőhangszerek” intonálnak. A darab közhelyszerű hangszeres kezdőmotívuma *Sonata, Ritornello* tételekben gyakran előfordul, de azokban általában imitatív szerkesztéssel jelenik meg.²¹⁵

A *bel canto* énekszólamra épülő, ária-karakterű tételek közül²¹⁶ az *O, suavissime* (19. sz.) a páratlan metrumú típust képviseli, jóllehet ária-jellege nem igazán egyértelmű: ritmikája olyan pregnáns, hogy

²⁰⁷ 16., 51. ill. 23. és 24. sz., valamint 8., 18., 37., 42. sz.

²⁰⁸ Schoenbaum 1951, 143–144. o.

²⁰⁹ Riemann, M. 356. o.

²¹⁰ Rovenský 125. o.

²¹¹ Uo. 252., 336., 341. o. etc.

²¹² Ld. az *Általános megjegyzések* előadási problémákkal foglalkozó fejezetét.

²¹³ „Kaiserwerke” I, 59. sz.

²¹⁴ Rovenský 84., 268., 274. o. etc.

²¹⁵ Pl. I. Lipót: *Vérmeinte Bruder- und Schwesterliebe*, 6. sz. (idézi Wessely, 600. o.).

²¹⁶ A gyűjtemény eredetileg „Aria” feliratú darabjai: 22. és 45. sz.

Schoenbaum egyenesen francia menüettre húzott éneknek tartotta.²¹⁷ A másik ária, a dallamában népénekhez közelálló, *gaillarde*-ritmusú *O, nitida stella, Maria* (35. sz.) műzenei kapcsolatára már Szabolcsi felhívta a figyelmet, a hamburgi J. W. Franck *Geistliche Gesangbuchjára* hivatkozva.²¹⁸ A távoli analógia arra utal, hogy egy Európa-szerte elterjedt típusról lehet szó, amely valószínűleg Bécsben is divatos volt. Valóban, a *gaillarde*-ária közkedveltségét a hamburginál közelebbi párhuzamokkal is igazolhatjuk, pl. egy Cesti-operából vett idézettel, I. Lipót számos betétáriájával, Rovenský gyűjteményének énekeivel, Biber, Schmelzer instrumentális *air*-tétéleivel, vagy akár a *Stark-virginálkönyv gaillarde*-ritmusú „áriáival”.²¹⁹

Szintén a legelterjedtebb vokális és instrumentális *air*-típusok egyike az az általában dúr hangnemű, páros metrumú, a francia *gavotte*-ritmusú dalok hagyományához kötődő, egyházi és világi zenében egyaránt kedvelt ária, melyet a *gavotte*-ritmus mellett²²⁰ a négyütemes egységekből való építkezés jellemez. A Bécs régiójában keletkezett számtalan *gavotte*-ária közül I. Lipót vokális, Schmelzer instrumentális darabjait említhetjük,²²¹ de a cseh énekeskönyvekben való, gyakoriságukra is hivatkozhatunk.²²² A *Harmonia caelestis*-ben a *gavotte*-ritmusú népének-feldolgozásokon túl ehhez a típushoz az ariozusabb karakterű, melizmás dallamok tartoznak.²²³

Ugyanígy a közös európai tradícióhoz kapcsolódik a *ritornelló*ból és strófikus dalból álló kétagú formák mindegyike. A *Devisenarie*-típust²²⁴ képviseli a gyűjteménybe két szöveggel is felvett *Ave, dulcis Virgo* (43. sz. – és az 52. sz.: *Salve, Paule*), továbbá a *Laetare, cor meum*-tétel (2. sz.). A két áriát a mottón kívül még egy sajátosság, az egyszerű strófikus forma is egymáshoz fűzi.²²⁵ Talán nem véletlen, hogy a strófikus áriának ez a legegyszerűbb formája, mely a velencei operák és oratóriumok révén terjedt el és a konzervatív Bécsben a század végéig divatos volt, épp I. Lipót betétáriáiban olyan gyakori.²²⁶

A gyűjtemény egyetlen *Kirchenrezitativ*-tételét (*Ave, rosa sine spina* – 40. sz.) tagolt, beszédes melodika jellemzi. Az egyes közhelyszerű elemek,²²⁷ valamint a moduláció iránya és módja (visszavont vezetőhanggal párhuzamos dűrba) a darabot a *moll-recitativók lamento*-típusával rokonítja. Az operából az egyházzenebe került darab énekeskönyvekben sem szokatlan: Šteyernél a népénektől eltérő, szaggatott melodika hívja fel rá a figyelmet, Rovenskýnél viszont C metrumba szorítva, „kisímitva” jelenik meg.²²⁸ Az Esterházy-tétel beszédességét a nápolyi operák által népszerűsített korabeli olasz népdal, a *siciliano*²²⁹ ritmusában íródott *ritornello* még jobban kiemeli.

Egy másik közismert áriafajtára, az *aria di ciaconna* típusára²³⁰ utal a gyűjtemény záródarabja, az *O, mors* (55. sz.). A rövid bevezetőben, az ariozus vokális szakaszban és az imitációval kezdődő hangszeres utójátékban az ismert *chaconne*-téma mindössze ötször fut le: vagyis nem a szigorú értelemben vett *chaconne*-ária, hanem a jóval gyakoribb, *quasi-ostinato*-basszusra épülő típus a követett minta. A basszus-témán kívül a mű más elemei is közhelyszerűek, így a formai felépítés (pl. a dominánsan nyitva maradó rövid bevezető *recitativo*) és a motívika (a szűkített kvart és a zárlatok).

217 Schoenbaum 1951, 143–144. o.

218 Szabolcsi 1926, 37. o.; vö. Franck 136. és 145. sz.

219 Pl. Cesti: *La Dori ovvero lo schiavo regio*, 1664, 35. sz. (idézi Bartels 220. o.); Lipót áriái: „Kaiserwerke” I – 15., 17., 36., 70., 79., 81., 153. sz.; Rovenský 68. o.; Biber: *Balletti à 6 (Aria)*; Schmelzer: in: Wiener Tanzmusik, 3/3. és 8. sz.; Stark 14., 35., 43., 49. sz. (A Szabolcsi által említett párhuzamokkal szemben az itt felsorolt példák mindegyike 3-as metrumú, és az első két sor kadenciája is többnyire azonos a gyűjteménybeli darabéval.)

220 A *gavotte*-ritmus előfordulását kelet-európai táncokban ld. alább.

221 „Kaiserwerke” I, 26., 32., 43., 86., 88. sz. etc., és Wiener Tanzmusik, Schmelzer: *Aria viennese*.

222 Šteyer 26., 355., 661., 975., 982. o. és Rovenský 90., 210., 300. o.

223 6., 10., 54. sz. (és diminuált lejegyzésben a 48. sz.).

224 Riemann 1922, II/2, 410. o.

225 ABA – ld. Wellesz 1919, 110–116. o.

226 „Kaiserwerke” I, 12., 34., 37., 42., 49. sz. etc.

227 Pl. a kromatika, vagy az általában fájdalom kifejezésére használt szűkített kvart-motívum

228 Šteyer 649. o. és Rovenský 218., 228. o.

229 Wellesz 1919, 109. o.

230 Wellesz uo. 116. o.

Az egyes Esterházy-szólómotetták párhuzamait keresve nemcsak a szólómotetta-repertoáron belül kedvelt, hanem általánosan ismert, különböző műfajokban egyaránt használt mű- ill. formatípusokat mutathatunk ki. Ezen belül persze Bécs közelségét meghatározónak tartjuk: a legtöbb és legközelebbi analógiát Rovenský kiemelt gyűjteményén kívül I. Lipót operákba és oratóriumokba írt betétáriái között találtuk.

A *Harmonia caelestis* többrészes, mind terjedelem, mind bonyolultsági fok tekintetében nagyszabású darabjait, „ciklusait” formai szempontból nem hasonlíthatjuk az áriára épülő szólómotettához, hiszen ezeket épp az áriák feltűnő hiánya jellemzi. A három különböző szöveggel is ellátott *Puer natus* (3., 27. és 32. sz.) *Arioso*, *Choro* és *Sonata* tételekből áll, a Szt. Pál tiszteletére készült *Saule, Saule* (53. sz.) *Recitativo* – *Sonata* – *Choro* – *Sonata* felépítésű, a gyűjtemény egyetlen *da capo* formájú darabja, a négy énekes szólistára, két *clarinóra* és *orgonára* szánt *Ascendit Deus in iubilo* (29. sz.) szerkezeti keretűl *Tutti* szolgál, mely csökkentett szólamszámú középrészt övez. A szokatlan, ária nélküli ciklikus forma egyedül a 18. század elején keletkezett, kiségyüttesre komponált lengyel egyházi „kamarakantátákat” jellemzi, melyek általában – de nem kizárólagosan – az *Ascendit*-hez hasonló *Tutti*-keretes (de ABC felépítésű) formában íródtak.²³¹ A kevésbé szokványos szerkezetű, műfajilag is bizonytalanabban osztályozható darabokban az egyes tételek típusa, az általuk követett minta sem nyilvánvaló: ezek a művek a sorozat legegységesebb kompozíciói, zeneszerzés-technikailag is hivatásos zenészre valló darabok, melyek ugyanakkor az előadókkal szemben is magasabb igényeket támasztanak.²³²

* * *

A gyűjtemény tehát nagy vonalakban két, egymástól nem élesen elhatárolódó rétegből áll: (1) magyar használatban levő és egyéb, német, cseh egyházi népének feldolgozására épülő, ill. (2) a nyugat-európai, pontosabban az olasz befolyás alatt álló bécsi műzenei tradíció hatását hordozó művek. A különböző eredetű, némileg heterogén színvonalú darabok egy – bár meglehetősen tág – kategórián belül mégis egységes stílusként hatnak: az egységesség, az alapanyagok közös vonásain túl, nyilvánvalóan a feldolgozásmód azonosságának eredménye.

A legfeltűnőbb az azonosság a forma és a hangszerösszeállítás tekintetében. A két kivételtől eltekintve strofikus formájú darabok felében a kísérő hangszerek száma (két vonós²³³ + orgona) és a „munkamegosztásban” elfoglalt helye is azonos: a felső szólam mindig az énekszólómat támasztja meg, a második vagy ezzel párhuzamosan mozog, vagy egyéb töltőszólómat játszik. Nem jelent lényeges különbséget több kísérőhangszer szerepeltetése sem: a megnövekedett számban használt vonósok²³⁴ sem válnak saját tematikus anyaggal rendelkező, vagy a téma figuratív körülírását tartalmazó önálló kísérőszólómmá.²³⁵ Csak két darabhoz járul a dallamtól eltérő jellegű kíséret (40., 51. sz.), és – a basszuscsoport kötetlenebb felállítását nem számítva – mindössze nyolc mű hangszerösszeállítása gazdagabb.²³⁶

A művek egységes hatását tovább erősíti, hogy a darabok többségében²³⁷ a sorszerkezetű dallam megszakítás nélkül, a kíséret *colla parte* játékával erősítve fut le. Ezek jórésze természetesen népének-feldolgozás, de ugyanilyen az „áriák” kísérete is (19., 22., 35. sz.).

231 Szweykowski 331. o.

232 Pl. a 29. sz. *clarino*-szólómai kétvonalas cisszel, fisszel, etc. (ld. még az 51. sz. Biber féle *scordaturás* hegedűszólóját és a 7. sz. vonószólómat).

233 2 *violino*, *violino* + *viola*, vagy 2 *viola*.

234 3 *violino*, ill. 2 *violino* + *viola* vagy 1 *violino* + 2 *viola* és 2 *violino* + 2 *viola*.

235 A pusztán basszussal kísért szóló vagy duett csak kivételesen, a *ritornello*-áriák énekes szakaszában fordul elő.

236 Szabolcsi a művek változatos hangszereléséről írva a különböző vonospárosításokon kívül elsősorban az általa ritkának tartott vonós-fűvös kombinációkra, valamint a hárfá és a theorba használatának szokatlanságára hivatkozott (Szabolcsi 1926, 35. o.). A valóságban ezek a kombinációk – a modernebb olasz hangszerösszeállításhoz képest konzervatív összetételű bécsi együttesekben meglehetősen gyakoriak, a lant, hárfá és theorba mint basszushangszer a század végi Bécsben, Prágában egyenesen általánosnak mondható. (Ld. a bécsi *Hofkapelle* 1706-os hangszerinventáriumát, ÖNB, Cod. Ser. Nov. 1603, továbbá Wolff 332. o. és Sehnal 1971, 30. o.) A hangszerelés jelentőségének, vagy egy fejlett hangszínérzék létének feltételezése ebben a korban egyébként is némileg anakronisztikus: a hangszerösszeállítás, és főleg a basszushangszerek használata pl. az adott lehetőségektől, ill. előadási alkalmaktól függött és nem a szerző szándékától. (Pl. I. Lipót műveinek fennmaradt partitúrái az esetek többségében jóval kevesebb hangszeres szólómat tartalmaznak, mint a korabeli előadások ugyancsak autentikus szólómanuscriptjai, ld. „Kaiserwerke”, *Revisionsbericht*.)

237 28 műben.

A darabok más csoportjában az énekszólalm dallamsorait vagy motívumait instrumentális vagy vokális *echo* tagolja. A hangszeres *echo* manírja természetesen adódik a hangszeres melodika esetében,²³⁸ de nem kizárólagosan ezekre a művekre szorítkozik, hanem pl. az *O, Maria, gratiosa* (48. sz.) vokális ihletésű, kezdetben lapidáris, majd melizmatikussá váló dallamát is megismétli a két hegedű. Az énekszólalmok népi hagyományra visszanyúló előadásmódja, a *solo-tutti* váltakozása²³⁹ egy ismeretlen eredetű dallam (1. sz.) és egy népének (34. sz.) feldolgozásában jelenik meg. Az énekelt vagy hangszeren játszott *echo* alkalmazása egyébként is olyan általános volt ebben a korban, hogy csaknem valamennyi, az adott műfajhoz tartozó kompozíció előadható ebben a formában és szinte a korabeli lejegyzés esetlegessége, hogy az előadásmódot belefoglalták-e a kottaképbe.²⁴⁰

A népének-jelleg és a figurális műzenei karakter összefonódása jellemzi a több szakaszból álló műveket is: némelyik műzenei típusú darab egy-egy része népénekyszerű (mint pl. a 7. sz. utolsó, 3-as metrumú szakasza); másfelől nemcsak a hangszeres melodika jelenik meg bonyolultabb zenei köntösben, hanem bizonyítottan népének eredetű dallamok is. Jól érzékelhető ez a *ritornello*-formák esetében: ez a felépítés ugyan elsősorban a szólómotetta-rétegre jellemző,²⁴¹ de virtuóz *Sonata* tartozik a német dallamot feldolgozó *Ubi, ubi commorari*hoz (51. sz.), és *Sonata*-szakasszal bővül a két *pastorale* is (18. és 21. sz.).

Maga a *pastorale*, mint műfaj épp ezt a szoros kölcsönhatást, ezt a határeset-jelleget illusztrálja. Az olasz eredetű, feltehetően városi alkalmi zenéből s annak műzenei elsajátításából kinőtt *pastorale* a 17–18. század folyamán német és szláv – cseh, lengyel – területen is elterjedt: a kelet-európai hagyományban különösen a jól ismert karácsonyi énekeket idéző, szándékosan egyszerű, „ismét” populáris stílusú karácsonyi *pastorale* vált divatossá.²⁴² Természetes tehát, hogy gyűjteményünkben a szólóénekként is *pastorale* jellegű dallamokat ennek megfelelően dolgozták fel. A két darab közül a *Dormi, Iesu dulcissime* (18. sz.) vesz alapul általánosabban elterjedt dallamot.²⁴³ A kiadványba került változat a *pastorale*-műfaj valamennyi fontos jegyét magán viseli: a teljes kétagú forma, a bevezető *Sonata* és az azt követő duett 3/2-ben lejegyzett, ringató ritmikájú (azonos) dallamra épül. A hosszú basszushangok felett a *Sonata*-ban két hegedű és két fuvola „kórusa” felelget egymásnak terc-szext-párhuzamban mozogva, míg a duettben ugyanez az anyag megszakítás nélkül folyik le. Hasonlóan tipikusak a basszus T-S-T harmóniaváltásai is.

A másik karácsonyi altatódalban, a *Cur fles, Iesu* tételben (21. sz.) az alapul vett Náray-dallam nem népének jellegű. A C-metrumú Esterházy-változat a hangszeres bevezetés után nagyjából követi a mintát, de az első négy ütem után az ariozus jellegű, melizmatikus énekszólalm szabadon bontakozik ki, és már csak egy-egy motívumot vesz át az eredetiből.²⁴⁴ A legjobban sikerült részlet az a néhány ütem, melyben a Náray-ének egy hangszeres motívuma a hosszú, kitartott hangot éneklő vokális szólalm felett visszakerült a hangszeres figurációba.²⁴⁵ A darab átdolgozója nyilván jól ismerte ezt a közkedvelt manírt (a hosszú hang feletti duola-triola váltakozásból és együtthangzásból adódó ringató effektust), mely a velencei operák álomjeleneitei nyomán számos szólómotettába is utat talált.²⁴⁶

A műfajhatárok elmosódottságának egy másik előidézője volt ebben a korban a tánczene befolyása a hangszeres zenére, az operára, sőt az egyházi zene különböző műfajaira is. A tánczene egyházi énekekre gyakorolt hatása kétféleképp is megvalósulhatott: a régebbi dallamokat a napi divat szerint gyakran átritmizálták, az újabb énekek jórészt pedig ismert táncdallamokat láttak el egyházi szöveggel. Ezt a folyamatot

²³⁸ 2., 7/b, 14., 29a,b, 43., 46. ill. 12. sz.

²³⁹ Wessely 54. o.

²⁴⁰ Ld. J. Hůlek, Michna *Loutna česká* c. művének új kiadásához írt előszavában, 59. o.

²⁴¹ 1., 2., 3., 7., 22., 40., 45. sz.

²⁴² Grove, „pastorale”.

²⁴³ Domokos 1984, ld. fenn.

²⁴⁴ Ld. a 30. ütemtől.

²⁴⁵ A 34. ütemtől.

²⁴⁶ Ld. pl. egy velencei hatást mutató bécsi jezsuita iskoladráma zenéjében: Staudt: *Humilis patientia, dormio* szöveggel (idézi Kramer 55. o.), valamint Wilderer i. m. *O, anima festa* ária, *dormi* szöveg felett, továbbá Pez i. m. *Stella quinta*, és Szarzynski: *Pariendo non gravaris* – *Allegretto* tétel.

az énekeskönyvek is jól tükrözik: egy kölni jezsuita kiadványt (*Trutznachtigall* 1649) éppúgy „a valódi táncritmika éltet”,²⁴⁷ mint Michna gyűjteményeinek egyes darabjait, vagy Šteyer, Rovenský énekeit.²⁴⁸

A tánczene, a táncritmika erős hatása a *Harmonia caelestis*ben is érvényesül. Az 1600-as évek elején tipikus *gaillarde*-ritmus gyakoriságára már Domokos Mária felfigyelt (az általa felsorolt darabok listája a *gaillarde*-ritmika néhány további előfordulásával is kiegészíthető²⁴⁹).

A szintén régies *courante* egy késői, 17. század végén tipikus képlete, az ellentétesen pontozott ütempár csak rövidebb formarészekben bukkan fel a gyűjteményben,²⁵⁰ a *gigue* Schmelzer-féle formája²⁵¹ az *O, Iesu delectabilis* (16. sz.) elején. A modernebb páratlan metrumú táncok közül egy darabban a menüett nyomai ismerhetők fel (*Nolite timere*, 11. sz.), bár itt a jellemző ritmusképlet az általános szokástól eltérően – de nem példa nélkül – felütéssel indul.²⁵²

A páros ütemfajú darabokat a már említett, Ebner-féle, de Schmelzernél is előforduló, felütés nélküli *gavotte*-ritmus uralja. A tánc két tipikus ritmusképlete Kelet-Európában is gyakori, itt azonban a *polonica* és *hungarica* elnevezésű táncok ismerve. Sőt, a lengyel gyűjteményekben ezeket a tételeket egyszerűen csak táncnak (*taniec*) nevezik.²⁵³

A *Harmonia caelestis* *gavotte*- (*polonica*-, *hungarica*-) ritmusra épülő vokális *air*-tétéleivel kapcsolatban elsősorban nyugati mintákat feltételeztünk, de a népének-feldolgozásokban az azonos ritmikájú hazai táncok hatása is megjelenhetett:²⁵⁴ egyes *gavotte*-ok német forrásokból vagy hagyományból készen kerültek a gyűjteménybe, mások viszont épp a feldolgozás során lettek azzá.²⁵⁵ Mindkét csoporton belül feltűnő azonban a ritmusképleteknek egy sajátos, ereszkedő dallamindulással, és egy másik, jellegzetes „forgó”-motívum való gyakori társulása.²⁵⁶

(Egyéb páros ütemfajú táncok közül az 1660-as években Lully hatására Bécsben is divatba jött *bourrée* két előfordulása található meg a gyűjteményben.²⁵⁷ Miután mindkét dallam mögött csak távoli típust tudtunk kimutatni, elképzelhető, hogy a régi dallam-minták figuratív, ritmikailag is megújított feldolgozásáról van szó.)

A *gavotte*-ritmushoz szívesen társul, a különböző eredetű darabokban egyaránt megtalálható ereszkedő dallamvonal és a „forgó”-motívum említések a gyűjtemény egységességének benyomását erősítő további mozzanatot érintettünk: az eltérő stílusréteghez tartozó műveket egyformán jellemző, viszonylag zárt körhöz tartozó motívumkészletet, amely a darabokat egymáshoz és környezetük zenei nyelvezetéhez kapcsolja. A dallamanyag összefüggései és egy tágan értelmezett közös repertoárhoz való tartozása az énekeskönyv-irodalom áttekintésekor is szóba került, ugyanúgy, mint a világi, egyházi és népi használatban levő dallamok kölcsönhatása kapcsán. A gyűjtemény belső, ill. az egyes dallamok külső párhuzamait részletesen elemeztük, és néhány áriatípushoz tartozó analógiát is idéztünk. Mindezek az összefüggések nyilvánvalóvá teszik, hogy a gyűjtemény anyaga nemcsak szerkezetileg, formailag, ritmikailag etc. egységes, hanem melodikailag is.

²⁴⁷ H. Riemann megfogalmazása, idézi Schmitz 1921–1922b, 268. o.

²⁴⁸ Michnánál ld. a *Velikonočni passamezza* feliratú darabot (Michna 1647, 24. sz.); ezt átvette Rovenský (252. o.). Šteyernél egy *Duchovní Minuet* található (1727-es kiadás, 1052. o. – ld. Sehnal i.m. 147. o.).

²⁴⁹ Domokos 1968, a 3., 13., 17., 20., 23., 38. sz. darabok kapcsán. Ld. még 7/c szakasz és 8., 16., 22., 45. sz.

²⁵⁰ Vö. Nettl 1921, 78–81. o. A *Harmonia caelestis*ben: 22. és 24. sz.

²⁵¹ Nettl, uo.

²⁵² Menüett felütés nélkül: Muffat Fasc. III, Fischer (Taubert, *Notenteil*). Hasonlóan felütéssel induló menüettek: Pez 57, és Staudt i. m. (idézi Kramer 72. o.).

²⁵³ Ld. Silva rerum, *passim*, és a Vietoris, Stark *ungaresca* című táncait.

²⁵⁴ Ld. 5., 9., 15., 33., 36., 42. – 37., 49. sz.

²⁵⁵ Az 5., 36., 51. ill. 42., 33–37. sz.

²⁵⁶ Az 5., 6., 15., 44., 51., 54. ill. 9., 10. sz.

²⁵⁷ A 25. és 34. sz.

A fenti elemzések után szükségtelennek tartjuk a motívikus megfelelések és összecsengések valamennyi további példájának kimutatását, néhány pregnáns példát az érdekesség kedvéért mégis felsorolunk.

A sztereotip fordulatok közül elsőként a zárlatok összehasonlítása kínálkozik. A *Harmonia caelestis* leggyakoribb – Szabolcsi, Domokos által is kiemelt²⁵⁸ – záróformuláját már említettük: az olasz műzene e szokványos zárata különböző kelet-európai műfajokban is közhelynek számít,²⁵⁹ a gyűjteményben népénekfeldolgozásokban és egy ismeretlen eredetű dallamban szerepel. Egy másik sűrűn alkalmazott – Schmitz által már a *Trutznachtigall* (1649) kapcsán sztereotipnak ítélt²⁶⁰ – zárlat használata jellemzi a népéneket idéző *Iesu praesentia* és *O, Iesu delectabilis* (13. és 16. sz.) darabokat. De megemlíthetjük még egy „Aria” (22. sz.) és egy ismert népének (23. sz.) azonos záróütemeit is.

Ugyanígy általánosan ismert egy domináns modulációt megerősítő formula, mely a gyűjteményen belül népénekekben, és *bourrée*- ill. *gavotte-air*ben egyaránt megtalálható.²⁶¹ A motívumkészlet más része szorosabban a műzenei nyelvezetbe tartozik (mint pl. a *chaconne*-basszus), de a motívumoknak ez a stílusréteghez kapcsolt használata sem kizárólagos: a műzenében zárlatként és belső motívumként is sokszor felbukkanó, expresszív szűkített kvart-formula, melyet Carissimi, Schütz, Cesti, Pez, de I. Lipót is gyakran leírt. német és magyar népénekekbe is bekerült.²⁶²

A közös motívumkészlet egy meglepő példájával szolgál a *Veni, Creator Spiritus* (34. sz.) és Holan Rovenský *Surrexit Christus* szövegkezdetű darabjának összehasonlítása: az utóbbi mű kétütemes mozaikjainak új sorrendbe állításával az Esterházy-darabot kapjuk eredményként.²⁶³

A gyűjtemény eredetiségének és Esterházy Pál szerzőségének kérdéséhez

A gyűjtemény és az énekeskönyvek kapcsolatát eddig tartalmi szempontból vizsgáltuk, a közös dallamanyag feltárására törekedtünk. A kiadványba bekerült népének-feldolgozások aránya, a mintegy húsz, bizonyítottan énekeskönyvből vagy néphagyományból átvett dallam azonban további következtetések levonását is lehetővé teszi. Véleményünk szerint ugyanis nem pusztán a dallamok felhasználásának ténye köti a *Harmonia caelestis* a katolikus énekeskönyv-műfajhoz, hanem más vonatkozásokban is ehhez a repertoárhoz tartozik.

Az énekeskönyvek létrehozásának már ismertetett, általánosan elterjedt gyakorlatát – vagyis azt a módszert, hogy a kötetek összeállítói az anonim közkinccsé vált dallamokat²⁶⁴ néphagyományból vagy más énekeskönyvből vették át – az Esterházy-gyűjtemény kialakításának metódusában is felismerhettük. Sőt, ismert szerzők énekeinek újraközlése-feldolgozása is a bevett szokásokhoz tartozott: a cseh énekeskönyvekről szólva Sehnal kimutatta, hogy Michna három kiadványának 194 dallamából Šteyer 136, Rovenský 85 és Božan 24 dallamot használt fel.²⁶⁵ Ugyanerre az eljárás módra utal a német énekeskönyvek címszövegeinek gyakran előforduló formulája is: „*außerlesene Alte und neue Gesänge ... mit Fleiß zusammen getragen...*”.²⁶⁶

²⁵⁸ Szabolcsi: „Osteuropäische Züge in der italienischen Monodie des 17. Jahrhunderts”, *Racek-Festschrift* (Brno 1966), idézi Domokos 1968, 136. o.

²⁵⁹ Pl. Saracini, Steffani műveiben (Szabolcsi 1968, 147–149. o.), és: Silva rerum 85. sz. (az egész darab erre a motívumra épül!), Šteyer 109., 362., 652., 658. o., Rovenský 154., 327. o. Ld. továbbá Kájoni *Dies irae, Lytaniae* az *Organo-Missaléban* (Bartalus 1869, 72. és 109. o.).

²⁶⁰ Schmitz 1921–1922b, 269. o. További példák: CH 29. o., CT 33. o., Bäumker III, 224b. sz., Božan 104. sz., etc.

²⁶¹ Az 5., 36. ill. 34., 54. sz.

²⁶² A motívumot ld. a gyűjteményben a 40. sz. elején és a 55. sz. *recitativo* zárlatában, valamint Carissimi: *Jephte* (közli Schering 244. o.), Schütz (uo. 227. o.), Cesti: *Il pomo d'oro* II/12, Pez: *Corona stellarum, Stella quarta*, 2. sz., *Stella duodecima*, 2. sz., „Kaiserwerke” I, 10., 15., 17., 58., 87. sz. és Bäumker III, 37., 131., 158. sz. etc., valamint CC 1675, 60. o. (RMDT II, 109. sz.).

²⁶³ Rovenský 274. Új kiadása Pohanka 80–81. o. A felhasznált ütemek: 1–2., 8–9., és 6., 10., felütéssel.

²⁶⁴ Moser 11., 15–31. és 47. o.

²⁶⁵ Sehnal 1972, 154. o.

²⁶⁶ Bäumker I–IV, *Bibliographie* és RISM B/VIII/1, *passim*.

Kitaposott úton járt tehát a *Harmonia caelestis* összeállítója, amikor a kötetben ismert dallamok feldolgozását és Rovenský darbjait is közölte.

Az énekeskönyvek kiadási gyakorlatának ismeretében, címszövegek összeállításra vonatkozó passzusainak szövegkörnyezetében értelmezendők tehát az Esterházy-gyűjtemény címlapjainak a szerzőre vonatkozó megfogalmazásai is.²⁶⁷

Az első, 1699-es kéziratos forrás²⁶⁸ felirata („*Melodiae pro figurali choro in usum musicorum a Paulo Estoras ... compositae*”), a *compositae* szó kétértelműsége egy olyan értelmezést is lehetővé tesz, mely szerint Esterházy a zenekar műsorán szereplő művek egy részét gyűjtötte össze a kötetben.²⁶⁹ Az 1711-es nyomtatvány címszövegében részben más megfogalmazás szerepel: „*Harmonia caelestis seu Melodiae Musicae ... ad usum Musicorum Authore Paulo ... Estoras ...*”. Az *authore* fogalmának megjelenése viszont az előbbivel szemben azt jelenti, hogy Esterházy egyértelműen a mű szerzőjének deklarálta magát. Ez a fogalom mai fel fogásunk szerint a dallamok megalkotóját és feldolgozóját jelölné, a 16–17. századi énekeskönyvek szóhasználatában azonban gyakran az át- ill. feldolgozó személyére vonatkozott,²⁷⁰ sőt számos olyan példát is idézhetünk, amelyben az így meghatározott személy csak a kiadvány összeállítását végezte el.²⁷¹

Mindenhhez hozzáfűzhetjük, hogy a korban ez a gyakorlat nemcsak egy meghatározott műfaj, az énekeskönyvek sajátja, hanem a műzene más területein működő szerzőktől sem idegen az átvétel és feldolgozás,²⁷² és ekkor még a képzőművészetben és az irodalomban sem élt az eredetiségnek a 18. század során kialakult, és a 19. századtól uralkodóvá vált követelménye.

A gyűjtemény létrehozója tehát csak ebben az értelemben tekinthető szerzőnek. További kérdés azonban, hogy az ismert dallamok feldolgozásának elkészítése, a szólómotetták végső formájának megkomponálása egyaránt és kizárólag Esterházynak tulajdonítható-e? Az általános zenei műveltségen túl rendelkezett-e olyan fokú zenei készségekkel és ismeretekkel, melyek őt a teljes sorozat megalkotására képessé tették? A darabok eltérő színvonala a szerző/feldolgozó szakmai fejlődésének következménye, vagy az is lehetséges, hogy ez a heterogenitás a különböző eredetű – mondjuk ki: különböző szerzőjű – darabok egymásmellettségéből adódik?

Egy zenekedvelő főúr, egy dilettáns zeneszerző esetében igen valószínű, hogy a szolgálatában álló muzsikusok, zeneszerzők szakmai segítségét szükség szerint igénybe vette. Az Esterházy számára talán közeli példaképet jelentő I. Lipótról tudjuk, hogy – noha meglehetősen alapos zenei képzésben részesült (fiatalkorában a bécsi udvari orgonisták oktatták) – ifjúkori műveit Ebner írta össze, egy 1655-ös *Regina coelijé*hez Bertali írta a kísérőszólamokat etc. E korai, tanulmányi célú műveken túl Lipót császár később is „együttműködött” udvari zeneszerzőivel, operáikba és oratóriumukba „névjeggyel” ellátott betétáriákat írt.²⁷³ Ám

²⁶⁷ Sőt, maga a gyűjtemény címe is ebből a környezetből ered. A költői és allegorikus címek divatja különböző szókapcsolatokban a „harmonia” és a „coelestis” szavaknak ill. azok fordításának gyakori előfordulását eredményezte (*Geestlycke Harmonie, Davidische Harmonia, Echo Hymnodia coelestis, Himmlischer Harffenklang* – ld. Bäumker I–IV *Bibliographie* és RISM B/VIII/1, valamint *Lyra coelestis* – Náray, Nagyszombat 1695). Német nyelvterületen a két fogalom összekapcsolása is megtörtént: *Himmlische Harmony* címmel jelent meg egy mainzi énekeskönyv két kiadása (1628, 1631 – ld. Bäumker II, *Bibliographie* 73. sz., IV, 44. sz. és RISM B/VIII/1, 1628⁰⁵), 1644-ben pedig a grazi jezsuiták adtak ki egy *Himmlische Harmony* című gyűjteményt (Bäumker II, *Bibliographie* 84. sz. és RISM B/VIII/1, 1644⁰³). Ezt elvben maga Esterházy is forgathatta, hiszen mint tudjuk, 1645-ben a grazi jezsuita gimnázium tanulója volt. A grazi énekeskönyv és az Esterházy-kiadvány dallamanyaga között azonban egyetlen érintkezési pontot sem lehet kimutatni, vagyis a kötet felhasználása nem bizonyítható. Valószínű, hogy a két cím azonossága véletlen egybeesésből, vagy az ismerősen csengő szókapcsolat kölcsönzéséből adódik. (A cím felhasználásának későbbi példája: Gerstenmayer, C.: *Harmonia caelestis Mariano-Seraphica* (1770–1780 k.), OSzK Ms. mus. IV. 791.)

²⁶⁸ Ld. az *Általános megjegyzések* forrásleírásánál.

²⁶⁹ Ebben az értelemben is használatos a szó a bécsi jezsuita iskoladrámák címszövegében, ld. Kramer 124., 131., 137. és 141. o.

²⁷⁰ Moser 48–49. o.

²⁷¹ Bäumker I, *Bibliographie* 439., 453., 492. sz., III, ibid. 13., 95. sz. etc.

²⁷² Riedel 1960a, 112. o.

²⁷³ „Kaiserwerke”, előszó.

valószínű, hogy még ezek az áriák sem teljesen önállóan készültek: Lipót Kroměříž/Kremsier-ben fennmaradt német dalai felett pl. a szokásos *Aria d. S. M.* [di Suae Majestatis] megjegyzés szerepel, de alatta Schmelzer autográf bejegyzése is: *Dno Schmelzer 3. Juni 1678* – ami azt jelentheti, hogy a dallam a császár, a tényleges kompozíció viszont Schmelzer munkája.²⁷⁴ A darabot ismertető Netti tehát, Adlerhez és Hannoncourtoz hasonlóan²⁷⁵ úgy gondolja, hogy Lipót nem egyedül alkotta műveit, hanem pl. a dallamot vázolta fel, a kidolgozást és a kíséret elkészítését gyakorlott szakemberre bízta.²⁷⁶

Mint láttuk, Esterházy zenei neveltetésével kapcsolatban csak feltételezésekre hagyatkozhatunk, hiszen zenei tanulmányairól egyetlen említés sem maradt fenn. Az adatok hiányát persze tulajdoníthatnánk annak, hogy a tények valamilyen okból nem kerültek feljegyzésre, ill. hogy az iratok elvesztek az egyébként gazdag és viszonylag épen megőrzött levéltárból.²⁷⁷ A kétségeket elsősorban nem is a tanulmányokra vonatkozó adatok hiánya, hanem jóval inkább a herceg zenei képzettségét tükröző két dokumentum tartalma indikálja.

Esterházy zenei jártasságára néhány sornyi sajátkezű kottairásából, valamint virginalrepertoárjának összetételéből következtethetünk. Kottairását a gyűjtemény első, 1699-es változatának elején ismerték fel: a címlap és az index elkészítésével maga kezdte el a művek összeírását, az első darab énekszólamának lemásolása után azonban belefáradt és már csak két ének címét vetette papírra. A kötet további tételeinek leírása egy idegen, gyakorlottabb kéz munkája. A jelenleg lappangó kézirat részletes ismertetője, Hárich szerint Esterházy „kottairása nemcsak külső alakjánál fogva, hanem egyébként is kezdetleges, bizonytalan, és helytelen is”.²⁷⁸ Gyakorlatlan vonalrendszeres kottairásából Hárich arra következtetett, hogy talán a tabulatúra lejegyzésben volt jártasabb – erre nézve viszont szintén semmilyen bizonyíték nincs, egyetlen sornyi, igazoltan tőle származó tabulatúra sem maradt fenn.²⁷⁹

A másik dokumentum, a fentiekben részletesen tárgyalt virginalrepertoár darabjainak nehézségi fokát nem ismerjük, a felsorolt címek alapján a művek letétjére vonatkozóan ismét csak találgathatunk. A megnevezett darabok azonban nem utalnak magasabb szintű hangszertudásra, mint amilyen bármely korabeli műkedvelő sajátja lehetett.²⁸⁰ Miután pedig feltételezzük, hogy Esterházy a jegyzéket 1667 és 1681 között, tehát érett férfikorában készítette, valószínű, hogy ezután már nem fejlődött lényegesen, és ez a lista az általa elért maximális ismereteket tükrözi.

Az Esterházy zenei képzettségére vonatkozó fennmaradt dokumentumokból kirajzolódó tudásszint és a *Harmonia caelestis* egésze, de főleg komplikáltabb rétege között tehát olyan szakadék tátong, melyet csak fantáziával lehet áthidalni. A herceg a gyűjtemény létrehozásakor tehát képzett zenész – legnagyobb valószínűség szerint az udvarában foglalkoztatott zeneszerzők, köztük elsősorban az 1685–1701 között alkalmazott Franz Schmidbauer – segítségére szorult. Így a komponálásnak azt a módját, melyet I. Lipót műveivel kapcsolatban ismertettünk, a *Harmonia caelestis* darabjainak keletkezésére nézve is jellemzőnek tarthatjuk. Sőt, azt a lehetőséget sem zárhatjuk ki, hogy az udvari karmesterek egyes darabjai, vagy a zenekar repertoárjában szereplő más művek is bekerültek a gyűjteménybe, ahogy pl. Rovenský komplett művei is.

Az Esterházy-kottatárrol 1721-ben felvett inventárium²⁸¹ három olyan anonim címléírást tartalmaz, mely a *Harmonia caelestis* egyes darabjaival kapcsolatba hozható.²⁸² Az összefüggést megállapító Hárich

274 Netti (1971), 163. o.

275 „Kaiserwerke”, előszó és Hannoncourt 1985, 210–211. o.

276 Az I. Lipóttal foglalkozó irodalomban egyedül Bletschacher állítja, hogy a császár műveiben egy erőteljesen egyéni stílus figyelhető meg (Bletschacher 26. o.).

277 Bakács 4. o.

278 Hárich 1946 IV. 13. o.

279 Vietoris előszó, 26–28. o.

280 „Nemcsak az ifjú Esterházy Pál volt, aki ... virginalon játszani tudta a régi magyar nótákat és vitézi énekeket. Más előkelő ifjakról is tudjuk, hogy ... játszották a 'Vitézek mi lehet szebb' éneket, a rengetőt, a trombitanótát ...” (Takáts Sándor: *Rajzok a török világból*, idézi Legány 52. o.) A főúri udvarokban gyakran tartottak virginalt (Szabolcsi 1959a, 283. o. és Szabolcsi 1970, 53. o.), és nem ritka egy-egy másfajta hangszer ismerete sem: Zrínyi Miklós pl. kobzon játszott (MIT 156. o.).

281 Tank 84–90. o.

282 A három mű („No 23 de Nativit. Dni Cur fles Jesu à 3”; „No 38 de Beatissimae Virg: à 2”; és „No 50 Ascendit Deus in Jubilo à 8”) és a gyűjtemény megfelelő darabjainak azonosítása azonban nem problémamentes (ld. Hárich 1975, 15. o.). A két megadott szövegkezdet

bizonyítottak vette, hogy az inventáriumból kiemelt három mű azonos a *Harmonia caelestis* tételeivel, s ebből azt a következtetést vonta le, hogy ezek Esterházy Pál alkotásai. Fenntartásokkal elfogadva az inventárium és a gyűjtemény megfelelő darabjainak azonosságát, a fenti gondolatmenet fényében ez az azonosság legalább annyira Esterházy szerzősége ellen szól, mint mellette. A gyűjtemény említett első kéziratos változatának címszövege („*in usum musicorum*”) inkább a művek fordított haladási irányát – a repertoárból a kötetbe való beemelésüket teszi valószínűvé. Ezt a feltételezést támasztja alá az a tény is, hogy szólamanyagaikat nem látták el a szerző nevével – ami Esterházy szerzősége esetén legalábbis furcsának tűnik – és a vásárlás útján szerzett, ill. az udvari muzsikusok által komponált darabokkal együtt a zenekar kottatárában tartották.²⁸³ Kézenfekvő tehát, hogy inkább a hercegi zenészek (vagy mások) Esterházy által kedvelt kompozíciói voltak. Mindhárom mű a szakember kezére valló, bonyolultabb kidolgozású réteghez tartozik: a kortárs zeneirodalom alapos ismeretét igazoló *Cur fles, Iesu*, és főleg az *Ascendit* tétel biztos szakmai tudást tükröz, ugyanúgy, mint a miniatűr *da capo* formában íródott *Devisenarie* (43. sz.), mely már az 1699-es összeállításban szerepelt és egy évvel később még egy, Esterházy védőszentjét dicsőítő szöveget is kapott (*Salve, Paule*, 52. sz.).²⁸⁴

A hivatásos zenészek közreműködésének további nyomai is felismerhetők a gyűjteményben. A *Harmonia caelestis* komplikáltabb szólómotettái közül több konkrét ünnepre (húsvétra, pünkösdre) készült kompozíció, ismert liturgikus ill. himnusz-szövegekkel (26–34. sz.) – az egyházi ünnepek zenével való ellátásának feladata pedig az udvari muzsikusokra hárult.²⁸⁵ A sikerültebb darabok az áriához hasonlóan több szöveggel is előfordulnak a kötetben,²⁸⁶ sőt ez a két szempont többnyire egybeesik: szakmailag színvonalas darab kapott még egy húsvéti vagy pünködsdi szöveget.²⁸⁷ Amennyiben ezek a művek eredetileg nem az adott alkalomra készültek, akkor a gyűjtemény szerkesztése idején érvényesült, teljességre irányuló törekvésnek köszönhetik létüket.

Tanulságos tehát a rendelkezésre álló néhány adat alapján a gyűjtemény összeállításának folyamatát felvázolni.²⁸⁸ Úgy látszik, az első kottafüzet inkább személyes használatra, kisebb igénnyel készült: Mária-énekeket és más magánjátosságra készült darabokat tartalmazott.²⁸⁹ Egy év múlva, a második változat összeírásakor vették fel a kötetbe az év fontos ünnepeire szánt műveket és az eredeti sorrend átszerkesztése után, az adott tételeknek az év ünnepeit követő elrendezésekor, a kitágult koncepciónak megfelelően alakult ki a gyűjtemény harmadik, nyomtatásban megjelent végleges formája. Az első kéziratban csak egy darab szerepelt két szöveggel, az összes többi kontrafaktúra és dallamvariáció a bővítés és átszerkesztés során ke-

erős bizonyítékként hat, csakhogy a *Cur fles, Iesu* (kiadványbeli sorszám: 21) utáni „à 3” csak akkor igaz, ha a mű *Harmonia caelestis*-beli apparátusát a kísérő orgona nélkül számítjuk (*canto* + 2 VI.), az *Ascendit Deus in iubilo* (29. sz.) viszont orgonával együtt nyolcszólamú (CATB, 3 CIno, Org.). (Az előadók számának különbsége persze egy letét-változtatásból is adódhat.) Nehezebb azonosítani a szövegkezdet nélküli, „*De Beatissima Virg.*” feliratú darabot. Ez a címszöveg a 16 Mária-ének közül 9 felett szerepel a kiadványban, de csak az *Ave, dulcis Virgo* (43. sz.) tétel első szakaszára vonatkoztatható az „à 2” jelölés. – A Tank által azonosított-nak vélt negyedik darab („*Exultet orbis gaudys*”) egyszerű tévedés, a *Harmonia caelestis*-ben csak *Exsultet iam terra* szerepel (7. sz. – ld. i. m. 86. o.).

283 A gyűjtemény 1699–es és 1700–as két kéziratos forrása viszont eredetileg Esterházy költői műveinek kézírataival egy csomóban, a hercegi levéltárban volt, ld. OL P 125, 703. cs. 11901 és 11906 (vö. Hárích 1943).

284 A Szt. Pállal foglalkozó szöveghez kapcsolódva további kérdés is felmerül: ki írta a másik Szt. Pál tiszteletére készült művet, a sorozat egyik legszínvonalasabb darabját? – Az 1690–es években a közélettől egyre inkább visszavonuló Esterházy már főleg csak a saját maga és családja dicsőségének reprezentálásával foglalkozott (családfák, ősgaléria, lovas szobor etc.). Ebben az időben adta ki a *Trophaeum ... domus Estorasiannae* című, többek közreműködésével létrejött arcképcsarnokot, 1702-ben íratta Rumpelniggel a *Serena domus Estorasiannae* című alkalmi darabot. Véleményem szerint ebbe a sorozatba illeszkedik bele a Saul-„kantáta”, mely rendelésre készülve, a fizetett zenész műveként tiszteleg a kenyéradó gazda védőszentje – s egyúttal maga a megrendelő – előtt.

285 Ld. Schmidbauer szerződését, Hárích 1929a 25. o. és 1946 II, 47. és 89. o. (Függelék, XXI. sz.).

286 3-27-32., 7-28., 17-31., 43-52. sz.

287 Ld. az 1699–es első partitúrában meglevő 3., 7., 17. darab új szövegeit: 27., 28., 31., 32. sz.

288 Hárích 1946 IV, 9–23. o. (Az itt közölt gondolatmenetet az újabban előkerült 1700-as kézirat adatai is alátámasztják, vö. az *Általános megjegyzésekkel*.)

289 A Mária-énekek álltak a kötet elején, s ezt követte a Jézus születéséhez és személyéhez kapcsolódó művek tömbje, melyhez néhány vegyes tartalmú művet csatoltak. A darabok sorrendje tehát (a kiadvány számozása szerint) a következő volt: 35–43., 2–18. és 23–24., 26., 30., 1., 33., 46., 54. sz. – ld. a forrásleírást.

rült a kötetbe, ugyanúgy, mint a Rovenský-átvételek, valamint a *Cur fles, Iesu*, az *Ascendit* és a kiemelkedő Saul-„kantáta”.²⁹⁰

Úgy gondoljuk tehát, hogy a gyűjtemény első változatában, az 1699-es kéziratban a verseskötetekhez hasonlóan maga Esterházy kezdte összeírni kedvelt darabjait,²⁹¹ ismert énekek saját szöveggel ellátott feldolgozásait, valamint „saját” dallamokra készült műveit, néhány egyszerűbb, ismeretlen eredetű szólómotettát, s ebben egyre inkább igénybe vette udvari muzsikusa segítségét is. A teljes egészében idegen kéztől származó második kézirat valószínűleg már ennek a zenésznek a munkája, Esterházy személyes közreműködése minimális lehetett, s talán csak a darabok kiválasztására szorítkozott.²⁹²

Míg a dallamforrások kimutatásakor konkrét adatokra hivatkozhattunk, a feldolgozó/szerző személyével kapcsolatban – csaknem ugyanúgy, mint az Esterházy egyéni zeneszerzői teljesítményét méltató korábbi irodalom – jórészt csak következtetésekre és feltevésekre támaszkodhatunk. Mindazonáltal úgy gondoljuk, hogy a korabeli énekeskönyvek összeállítási módszerének, a kortárs zeneszerzők – kiváltképp a főúri dilettáns komponisták – gyakorlatának és Esterházy személyes lehetőségeinek mérlegelése, valamint a kutatás során felmerült új, ill. eddig figyelmen kívül hagyott adatok összegzése egy történetileg megalapozottabb hipotézis kialakításához vezet. Eszerint tehát Esterházyt – zenei tevékenységét illetően – elsősorban kiemelkedő mecénásként és jó ízlésű, tájékozott műkedvelőként, a közös közép-európai hagyományba ágyazódó *Harmonia caelestis* című katolikus énekeskönyvet pedig fontos kultúrtörténeti dokumentumként, különböző eredetű és színvonalú darabok – köztük néhány valóban fennmaradásra érdemes mű gyűjteményeként kell értékelnünk.

²⁹⁰ Az első kéziratba felvett 3., 7., 9–41., 17., 43. sz. további szöveggel a második kötetben: 27., 32., 28., 31., 52. sz. Az első kötetbe felvett 8., 42., 54. darabok „átdolgozása” a másodikban: 47., 48., (21.), 20., 51. sz. A második kötetbe bekerült 21 „új” darab közül 8 új, ill. nem átvett kompozíció. (Mint a kötet felépítéséből, a művek elrendezésének többlépcsős folyamatából látható, nem egy céltudatosan szerkesztett sorozatról, és nem egy folyamatos előadásra szánt ciklikus kompozícióról van szó: az egyes, tematikailag összefüggő műcsoportokon belül a darabok egymásutánja esetleges, s mintegy az azonos alkalomhoz kapcsolódó művek választékát nyújtják.)

²⁹¹ A Mária-énekek közismert réteghez tartoztak: kilenc közül mindössze három dallam forrása ismeretlen (36., 37., 39., 41., 42. és 35., ill. 38., 40., 43. sz.).

²⁹² A két kézirat forrás idegen kéztől származó kottairását Hárích nem hasonlította össze, nem tudjuk tehát, hogy egy és ugyanaz, vagy két különböző kopista készítette-e a másolatokat.

Preface to the third edition

On the title-page of *Harmonia caelestis* which originated in about 1699–1700 and was published in Vienna in 1711 the name of Pál Esterházy, the many-sidedly educated founder of the princely branch of the family appeared as the author. Due to this fact, he was regarded in musical historiography, among others, as an outstanding composer. Research carried out when preparing the first critical edition of the work revealed, however, that this term applies to him in a restricted sense only. There is namely evidence that the greater part of the melodies in the volume did not originate with him. The majority of the other editions in the genre hymnbook also comprised selections of well-known melodies. Besides, contrary to their editors he neither arranged the melodies nor composed the pieces or, if he did, not alone. No documents prove that he had higher education than an average amateur aristocrat, thus he probably relied on the services of his well-trained court musicians, just as his high-ranking dilettante “composer” contemporaries, and he himself provided the verses and compiled the volume only.

What makes the religious collection entitled *Harmonia caelestis* unique is that the initiative and the production of the work are linked with the name of an aristocrat and not that of a church dignitary or a musically educated cleric, eventually a professional (church) musician. A further peculiarity is that its pieces – not only the solo motets but the sacred song arrangements as well – formed part of the repertory of a court ensemble of the high nobility.



The Life and Political Career of Esterházy¹

Pál Esterházy, who was one of the most many-sided figures of the 17th-century Hungarian history and cultural history, came from an ancient noble family whose ancestors can be traced back to the Salamon tribe of the time of the Hungarian conquest.² The family had earlier been called Esterhás and Estorás, respectively—this form of the name had been used by his grandfather Ferenc, the sub-prefect of the county Pozsony.³ His father Miklós Esterházy (1582-1645) rose from the rank of a Protestant lower country gentry to one of the mightiest Catholic noblemen of the country in the course of his varied career, and became the founder of the family estate. Through suitable marriages he came into possession of vast lands to which he added his own acquisitions. To crown his splendid political career he was created Hungary's palatine. In this capacity he was the leading political figure of the 1620s and 1630s, the initiator of a political movement, the first representative of the notion of national absolutism and, though he had to fight both with the King and the estates to retain his sphere of activity as palatine, he acquired considerable power and authority.⁴

Pál Esterházy was born on 8 October 1635 in Kismarton (Eisenstadt) and spent the first years of his life on the manors of the family in Kismarton, Lakompak, Sempte and Fraknó. He rendered account of the events of this period and his recollections of his father in his memoirs of childhood. At the age of ten he became an orphan: first his mother Krisztina Nyáry died in 1641, then his father in 1645.

As was the custom of education for the children of the nobility in those days he soon left home, and attended the Jesuit school in Graz for a while in 1646, then went to study in the *grammatica* class of the Jesuit school in Nagyszombat (Trnava) from December of the same year. After having finished school he attended the faculty of arts in Nagyszombat for two more years, and the nearly ten years spent there had a decisive influence on his personality and education alike.

The schools of the Jesuits offered the highest standard education and had a major share in raising the cultural level of the upper layer of the nobility considerably.⁵ Many of the eminent personalities of the 17th-18th-century Hungarian history and literature had once been educated by the Jesuits. Of the schools maintained by the Society of Jesus in Hungary the school and university of Nagyszombat acquired particular significance since, being situated in the See of the archbishop and in possession of a press of their own, they developed into an especially important intellectual centre, and came up to international standards both with regard to the number of professors and the quality of teaching.⁶ Esterházy's personality, religiosity, moreover, his political ideas were shaped and influenced by the Catholicism and spirituality of the Order of the Jesuits for his whole life. Acting and music, the two most efficient educational means of the Jesuits, received great emphasis in Nagyszombat as well. Esterházy took regularly part in performing the mostly musical school dramas. In the course of his formative years he played the following roles: Joas in 1647, Judith from the Old Testament in 1648, the Empress Catherine in 1649, the Holy Cross in 1650 and St Francis Xavier in 1651.

Holydays, feasts and travels rich in experiences interspersed with his studies in Nagyszombat. In 1647 he was present at the meeting of the Diet electing the palatine as well at the coronation of Ferdinand IV for the King of Hungary. A memorable event of his stay in Pozsony (Pressburg, now Bratislava) was his performance of a Wallachian and a heyduck-dance in the presence of the royal couple. In 1649 he was attending the meeting of the Diet in Pozsony again, then, in the summer of 1650, complying with the wishes of his family he became engaged to his niece Orsolya Esterházy (the daughter of his brother István of his father's

¹ The events of Esterházy's life are summed up on the basis of Merényi-Bubics, Iványi 1976 and Iványi 1989 in the first place; for the description of the historical events and his political career the following works have been relied on: MoT, MIT, MTK, R. Várkonyi, but above all Iványi 1976.

² Nagy, pp. 80-89

³ Iványi 1989, p. 430. The name did not become fixed once for all in the time of Pál Esterházy, either, see e.g. the title-page of *Harmonia caelestis*.

⁴ Péter, pp. 65-72 and 139-153

⁵ MIT, pp. 1464-1465 and 461

⁶ Mészáros, pp. 304-307

first marriage and of Erzsébet Thurzó of his mother's first marriage), after having received the Pope's dispensation.

1652 meant a turning-point in Pál Esterházy's life: in the battle fought near Vezekény in August four members of his family died, among them his elder brother László, holder of the right of primogeniture. As a result, the 17-year-old Pál became the head of the family and the heir to the vast estates. Soon thereafter the King also granted him the right to the titles inherited from his brother.

In his last year at the university he read law and pursued military studies. Nagyszombat turned out to be a suitable school in this respect, too, since all the legal and military knowledge necessary for his would-be post as palatine could be acquired there. (His profound knowledge of military sciences is born out by the surviving catalogue of his library in Fraknó.⁷) He did not have to wait long to gain practical experiences in this field. In October 1654 he smelt powder for the first time in a battle fought against the Turkish troops at Székesfehérvár. The following year brought two important events in his life: in February 1655 he celebrated his wedding with Orsolya Esterházy, and on the last day of the year his first son Miklós was born. His first political experiences date from the same year when at the Diet of Pozsony an election of the palatine was held from which Miklós Zrínyi, the most eminent Hungarian politician and military leader was shut out. Leopold I was crowned King of Hungary at the same time; he was the Habsburg ruler with whom Esterházy had to collaborate (and sometimes rebel against) for the following fifty years or so.

After a fairly uneventful period between 1656 and 1662 came one of the climaxes of Esterházy's life, that is his participation in the 1663-1664 crusade against the Turks by the side of Miklós Zrínyi.

Afraid of the offensive of the Turkish army the Viennese court appointed, in spite of all of its reservations, Miklós Zrínyi as commander-in-chief in 1663 who, on his part, begged Esterházy to join him in the fights against the Turks. Esterházy participated in a high military rank in the successful winter campaign launched with international collaboration, he was present at the deliverance of Pécs and the burning up of the bridge of Eszék. The short series of successes was, however, followed by several defeats, among them by the abortive siege of Kanizsa and the spectacularly tragic event, the Turkish siege and fall of Zrínyi's new fortress that he had had built from 1661 onwards. They can all be attributed to the scheming of the Imperial Court of Vienna which was intent on preserving the piece at all costs.⁸ After witnessing the impotence of the foreign military force defending the fortress as well as that of the Hungarian and allied troops coming to its rescue for some weeks, Zrínyi got to know that he had been relieved of his function as commander-in-chief six months before and, since the supreme commander of the Imperial troops forbade the defence of the fortress, he left fighting before the battle yet. As an envoy of the Hungarians Esterházy succeeded in persuading him to return, for no other end, than to witness how the fortress was being captured and completely destroyed.⁹

Though Esterházy himself was not actively participating in the greater part of the events that followed thereafter, their short survey cannot be dispensed with if we want to understand the development of his political thinking. After another success in the series of repeated defeats, and the victory of the allied troops at Szentgotthárd, the Imperial Court of Vienna concluded peace with the Turks (Vasvár, 1664) over the head of the Transylvanians and Hungarians in such a way that it caused nationwide, moreover international indignation. This treaty made obvious that Vienna was ready for anything to avoid a war with the Turks and for this aim the Court subordinated the overall European cause to own dynastic interests. The Treaty of Vasvár marked the defeat of a large-scale national movement: until then the Hungarian political forces headed first by Miklós Esterházy, then by Zrínyi had been able to entertain hope that they could be involved in driving out the Turks and in a new settlement. The agreement between the Sultan and the Emperor changed the relationship between the Habsburg ruler and the Hungarian estates, in that it relegated the independent Hungarian politics into an outlawed state.¹⁰ Miklós Zrínyi, who could have worked out a national 'real-politik' even in this losing position, died a tragic death in November of the same year.

⁷ National Széchényi Library, Fol. Hung. 2149

⁸ R. Várkonyi, pp. 212-222

⁹ Merényi-Bubics, p. 92

¹⁰ MoT, pp. 1145-1146

Zrínyi had a tremendous influence on the political thinking of Pál Esterházy: he made him acquainted with the mature concept of national absolutism and with the plan of establishing an independent Hungarian army. He is supposed to have imparted his strategic skills to Esterházy and may have served as a powerful personal ideal. This may account for the fact that the notion of an alliance with the Turks was alien to Esterházy all through his life, and that he became the representative of the Turcophobe party at the Imperial Court. He paid tribute to Zrínyi in his book entitled *Mars Hungaricus*, and evoked his principles in the memoranda written as palatine later, particularly on military issues.¹¹

After the Treaty of Vasvár Esterházy counted among the discontented but was cautious enough not to join the conspiracy of noblemen,¹² though the members of this movement were the mightiest lords of the country, his personal acquaintances and next of kin. He succeeded in retaining the Court's confidence and, in 1668, the Emperor commissioned him to be the captain-general of Northern Hungary. Assisted by some of the Hungarian troops he occupied the fortresses of the Protestant landlords of Northern Hungary.¹³ After the movement of the higher nobility had been crushed, Esterházy seized the estates of the conspirators and, in requital for his unbroken fidelity and the services rendered in times of need, he even received the greatest part of the property of his brother-in-law Ferenc Nádasdy, who was beheaded in 1671.

Apart from the seizure of some fortresses his activities as captain-general cannot be said to have been very 'successful', as the royal German garrison troops and the commanders he posted in the fortresses were unwilling to obey but the Viennese Council of War. Esterházy complained of being 'a captain-general merely in title but not in reality'.¹⁴ He wrote numerous memoranda about the neglected state of the fortresses under his supervision and the outstanding pay of the soldiers in the border fortresses. Yet the King, for fear of an insurrection, radically reduced the military forces of the border fortresses instead of strengthening the defense of that region against the possible Turkish attacks. Esterházy was so grievously disappointed by these measures that he drafted a letter in utmost despair in which he resigned his commission. In the end, he did not tender his resignation, and retained his military rank up to the end of his life.

The zenith of Esterházy's political career was, when he received the title of palatine in 1681. He held this title unto his death and, during the more than three decades he was functioning in this capacity, he made several attempts to reinstall the traditionally comprehensive and important influence of this office.¹⁵

The palatine's sphere of authority had been strongly reduced by the 1680s. His territorial competence was restricted to Transdanubia and certain parts of Northern Hungary, and he could hold actual sway in none of his capacities, neither as the King's palatine nor as the military commander or chief justice of the country. In administrative matters he had to carry out orders received from Vienna through the Hungarian chancellery, and as military commander-in-chief his instructions were not allowed to thwart—that is to change in any way—the decisions of the Council of War seated in Vienna. On the other hand, the obsolete system of the levy in mass of the nobility made it impossible to organize an efficient Hungarian army. Thus Esterházy was unable to play a decisive role in the fight against the Turks. In 1683 he was forced to flee to Austria to evade the attack of the Turkish army, took part and was wounded in the deliverance of Vienna and participated, at the head of an insignificant Hungarian force, in the abortive battle fought for the liberation of Buda in 1684. His failure to organize an army, and the futile debates with the foreign military commanders, moved him to leave the camp before the end of the battle, and his decision not to take part in the renewed siege of Buda must have been formed at this time.¹⁶ This may account for the paradoxical situation that the one-time royal seat

¹¹ Iványi 1976, pp. 166-170

¹² See the mysterious references in *Mars Hungaricus* (e. g. chapter 134, quoted by Kovács, p. 414), and Iványi 1989, p. 440

¹³ The fortress of Árva was defended by István Thököly, one of the most important noblemen of the Kuruts insurrectionist armies. The defenders of the fortress gave it up after the flight of Imre Thököly, the minor son of the lord of the fortress during the siege and the death of Thököly senior, following a three-day siege of the fortress. Esterházy took with him Thököly's minor daughters as protégées—or perhaps hostages?—, who were his relatives at any rate. The orphans were brought up in his household, and Esterházy married later Éva, one of the sisters of the 'rebel' prince of Northern Hungary by then, after the decease of his wife Orsolya in 1682.

¹⁴ Iványi 1976, p. 177

¹⁵ Galavics 1986, p. 100

¹⁶ Iványi 1976, pp. 180-185

was liberated in 1686 in the absence of the chief military commander of the country, with the participation of an insignificant Hungarian force.

Leopold I used the Diet of 1687-1688 to stabilize the recently established political situation. Owing to the influence and persuasive faculties of Esterházy the estates consented to the succession of the Habsburg dynasty on the male line, in exchange for the promised restoration of the constitution, renouncing thereby the possibility of a free election of King and the right to resistance. Esterházy's readiness for compromise was motivated by the hope to obtain advantages by that means, that is the abatement of taxes and perhaps the reunification of the country, or at least an economic boom, as he thought resistance impossible.¹⁷ (For his successful intermediate services the Emperor conferred the long-awaited title of the prince of the Holy Roman Empire on him.) In 1688-1689 he drafted a comprehensive plan making provisions for the administrative, financial and economic settlements after the Turkish occupation. However, the King charged a Viennese commission with elaborating the *Einrichtungswerk* which refused the drafts made by Esterházy and approved by the estates one after the other. The reorganization of life started by the enforcing of the Austrian imperial interests after all.¹⁸

The refusal of Esterházy's drafts marked the end of his effective public service, although the palatine's office was still functioning in the 1690s as before, and Esterházy kept on working with inexhaustible energies. Due to his unbroken activities and excellent intelligence service he acquired a profound knowledge of the situation and the problems of the country, so that even Joseph I (1705-1711) considered him as an indispensable Hungarian adviser. In the first decade of the following century, when the war of independence against the overwhelming Habsburg rule broke out with elementary force in Hungary, Esterházy was no more capable of playing a decisive role, as neither the estates nor the Imperial Court trusted him enough to let him act as a go-between.¹⁹

In the last two decades of his life he gradually withdrew into the private sphere, though he still kept stubbornly clinging to his office, and refused being shelled as late as at the age of seventy. In and after 1695 he made several wills and provided for the future of his ten children. He acquired additional titles and dignities for himself and his sons, added further estates and lands to the family's property, for which he was even granted the privilege of trust fund in 1696. Pursuing his earlier endeavours he commissioned several works of art with the aim to promulgate the glory of himself and his family. From 1690 onwards he published several prayers, sermons, religious treatises and litanies in Hungarian and Latin, made church funds and, in 1691, headed an 11,000 people strong pilgrimage to Mariazell. In 1706 he laid the foundation of a considerable court orchestra and, in 1711, published his musical collection entitled *Harmonia caelestis*. He died in 1713, at the age of 78, two years after the Treaty of Szatmár concluding Rákóczi's insurrection and the publication of *Harmonia caelestis*.

Esterházy, the Poet and Patron of the Art

The exceptional historical and social circumstances compelled the aristocrats, who took hold of vast estates in the more protected northern and western regions of the country, to shoulder a distinguished cultural mission in the 17th century when the Hungarian Baroque started to blossom. Though their pro-Habsburg majority followed foreign models, too, their cultural orientation was pronouncedly Hungarian mentality and marked by an interest in literature.²⁰ Many noblemen not only patronized literature but cultivated it in a certain way: while performing their duties as higher officials they wrote petitions, expounded their political ideas in letters intended for the public,²¹ and some embarked on cultivating literature in the narrower sense of the word. The greatest figure of the 17th-century Hungarian literature was, beyond all doubt, Count Miklós Zrínyi, the

¹⁷ Iványi 1976, preface

¹⁸ R. Várkonyi, pp. 235-239

¹⁹ Galavics 1986, p. 127

²⁰ MIT, p. 154

²¹ MIT, p. 158

ingenious writer of a lengthy national epic, of lyric poetry and some works on military sciences. Apart from him, several aristocrats devoted themselves to writing secular prose and poetry, which bears evidence of the fact that the baroque courts offered a natural *lebensraum* for the poetry in the vernacular.

A concomitant feature of Pál Esterházy's life was the peculiar use of written personal records which comprised a wide variety of genres starting from the memoirs conceived evidently as non-literary products through collections of poems surviving in manuscript—and written perhaps for personal use—to printed religious poems and theological treatises in Hungarian and Latin.²²

The memories of his childhood are recorded in *Visszaemlékezés* [Recollections], the document of the first stage of his life. The volume dedicated to family events and kept by him between 1640 and 1689 so as to continue his mother's documentary work also records private matters. The surviving description of his journey to Regensburg in 1653 gives account of the coronation of Ferdinand IV.

Similar to the foregoing the *Mars Hungaricus*, a work in which Esterházy paid tribute to the memory of Miklós Zrínyi, had a personal motivation as its source of origin but may command a much wider interest. The manuscript of about 553 pages, written between 1665 and 1668 explicitly for publication purposes and surviving in Esterházy's fair copy, covered the history of Hungary from the Battle of Mohács to 1665, and put the description of Zrínyi's winter campaign of 1663-1664 in the focus of the work. Esterházy's point was to expound the Hungarian view in the war of political pamphlets ensuing the Treaty of Vasvár.²³

Of his poems about three volumes and four copy-books survive, all in manuscript form. He started to gather the contents of the earliest volume in 1656, the year after his marriage, and carried over all the poems of this volume into a collection compiled in 1670. Esterházy is supposed to have written the majority of these poems during school. In them he rendered account of his studies as if in duty bound, or at least the frequent occurrence of the mythological and Biblical figures suggests so.²⁴ At the same time, the decisive experience of making the acquaintance of Zrínyi makes itself felt in the very first poems already and continues to take the upper hand later on, as the analysis of an interesting item of the volume *Egy csudálatos ének* [A wonderful song] reveals.²⁵ The direct influence of Zrínyi's poetry is undeniable: he borrowed longer passages from his lyrics and epics without changes whatsoever. In agreement with the Baroque poetic practice Esterházy's poems are not individual products in the present sense of the word; they are intermingled with quotations by Zrínyi, excerpts from Beniczky and Liszti as well as from translations.²⁶ He is considered to have been the most successful in the genre of the descriptive poem; his excellent sense of form is reflected in the verse *Palas s-Ester kedves táncza* ['Much-loved dance of Palas and Ester'—with the anagram of Pál Esterházy in the title], which is the lively description of an old Hungarian dancing party, true to life even rhythmically.²⁷

After the 1690s, when his actual political career ended, he started to publish religious works which derive from his Catholic faith, his interest in theology and, most of all, of his devout cult of the Blessed Virgin Mary. The work *Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szüz Képeinek Rövideden föl lelt Eredeti...* [A short survey of the origin of the images of the Holy Virgin to be found all over the world] (1690) contains the description of 116 images of the Blessed Virgin, accompanied by copperplate illustrations. A shortened version of this work was published in 1696 with the title *Mennyei korona...* [The heavenly crown...]. His most popular collection is *Az Boldogságos Szüz Mária Szombattya...* [The Saturday of the Blessed Virgin Mary...] (1691) which appeared in seventeen Hungarian and thirteen foreign language editions, and included passages from *Példák tükre* [A mirror of examples], *Szentelek élete* [The life of Saints], from the writings of the Fathers of the Church and the chronicles of monks.²⁸ The autograph manuscripts of the above printed editions survive in the National Archives together with the autographs of the Latin prayer and litany collections, that is the

²² The enumeration of the works is given hereinafter on the basis of Merényi-Bubics, Tank, Dreó, Semmelweiss, Iványi 1989

²³ Hausner, pp. 15-17 (The title of the work is a translation of *Magyar Mars* [Hungarian Mars] by Liszti, whereas its text contains numerous extensive passages from Zrínyi's correspondence, Istvánffy's history, etc.).

²⁴ RMKT, XVII/12, pp. 796-799

²⁵ Kovács *op. cit.*, (for the earlier literature see Merényi, pp. 31-32)

²⁶ Ballagi 1893b

²⁷ MIT, p. 201

²⁸ Iványi 1989, p. 452

Via lactea (1691) and *Lytaniae Ad Beatam Virginem Mariam* (1697).²⁹ The pieces concluding the series of religious works are the treatise made after medieval scholastic writers and entitled *Speculum immaculatum* (1698) as well as the two litanies printed after the turn of the century (*Lytaniae omnium Sanctorum, Lytaniae de Sanctis*).³⁰

Trophaeum nobilissimae...domus Estorasiannae... (1700), a typical genealogic poem dealing with the fictitious history of the family, tracing it back to Attila, the King of the Huns, is the product of his last years. The volume is embellished with 165 portraits, in fact engravings, made by Esterházy's court painter named Petrus. The biographies were worded and redacted by Ádám Bezerédi, the secretary of Esterházy, as well as by Ignác Jeszenszky, and the eloquia are the work of Pál Ritter³¹—the prince himself added only a short panegyric to the work.³²

While wartime conditions still allowed cultivating literature to a certain extent, the chances for the fine arts demanding a quiet atmosphere and considerable found or of music life requiring continuous subsistence, stood much less favourably. Esterházy's position far surpassed that of his contemporaries because his vast estates were mostly situated in the somewhat better protected western part of the country, and he was thus in possession of extraordinary financial means and possibilities. Patronizing arts, which was almost inseparable from his high social standing, merged in his person with an exceptional inclination for and familiarity with almost all branches of arts. As a result, his generous activity as Maecenas can be judged to be significant in its kind.³³

As Fortune's darling, he was born in a most inspiring environment: his father could boast of having established the first Hungarian Baroque household and he had not only the family's residence in Fraknó rebuilt in the new style but also shouldered the task of founding churches.³⁴ As a supporter of the Society of Jesus he initiated the construction of the St John's Church of Nagyszombat in 1637 (one of the family's burial-places), the services of which were zealously attended by Pál Esterházy during his school-days. In view of Pál Esterházy's close relationship with Zrínyi we may take for certain that he was well aware of Zrínyi's essentially far more many-sided art patronizing activities. The person to exert the most direct influence on Esterházy's efforts as patron of the arts was, however, his brother-in-law Ferenc Nádasdy, the most talented and open-handed Maecenas of the century.

Being thus influenced by Nádasdy Esterházy himself tried his hand even at drawing—and supposedly also at painting³⁵—and provided first the masters in his employment with various commissions.³⁶ The reconstruction plans for the castle in Kismarton (1663-1673) were made by Ph. Lucchese but the works must already have been carried out by C. M. Carlone who had constructed Nádasdy's Church of Loretto before. The frescoes of the castle of Sárvár may have served as a source of inspiration for embellishing with frescoes the large hall of the castle in Kismarton. Nevertheless, both the external decoration of the castle and the pictures painted

²⁹ National Archives, P. 125, bundle 703, Nos. 11898-9, bundle 702, No. 11897, bundle 703, No. 11900

³⁰ Ballagi 1893a

³¹ RMK III, No. 4171

³² Therefore Hárích listed it among the works published at the Esterházy's expense (Hárích, p. 21, but see also Semmelweis, p. 39). For the sake of completeness let us enumerate the political pamphlet printed in Latin and German in 1704: *Des Heiligen Römischen Reichs Fürsten, Palatini in Ungarn...* The work *Regina Sanctorum Omnium—Minden Szentnek Királynéja* attributed commonly to Esterházy or thought to be at least his translation was, in fact, written by Andreas Brunner. The role of the palatine must have been restricted to mere financing (see Hárích, p. 21, Iványi 1989, etc.). Between 1681 and 1712 he covered the expenses of publication of ten further works, for the list see Hárích, *ibid.*

³³ The description of Esterházy's activities as patron of the arts is based on Galavics 1986 and Galavics 1988a.

³⁴ Hárích 1975, p. 7

³⁵ Cp. the autograph drawings in *Mars Hungaricus* and the title-page ornaments of the volume of poetry dating from 1656. For the alleged paintings see Meller p. XIV.

³⁶ The works depicting the events of the tragic battle near Vezekény and the funeral ceremonies of the Esterházy's who fell in the battle were all made in the first year of his 'rule'. They include the engravings commissioned by Nádasdy, the pictures of the catafalque, funeral coats-of-arms, epitaphs, portraits, and Drenwett's famous works, the ornamental plate and can made at Esterházy's request.

by C. Tencala, a native of northern Italy show already Esterházy as a patron of the arts of established character.³⁷

The motivating force of his endeavours to function as a patron of the arts was to express first and foremost the power of his family and to represent the fights against the Turks. These two motives appear in the majority of the works almost inseparably, combined to a depiction of his own and his family's anti-Turkish fights.³⁸

Esterházy's commissions included, in addition to secular works, innumerable church constructions and decorations as well. In Boldogasszony he had a church, then a monastery built for the Franciscan Friars, in Kismarton a Calvary church constructed and he made provisions for the Franciscan Friars and the Augustine monks.³⁹ In the Church of Our Lady at Buda he had an organ-loft and an organ built,⁴⁰ columns and statues erected in honour of the saints, and the frescoes on the ceiling of the Jesuit Church in Nagyszombat also bear witness of his work as Maecenas. He initiated the construction of churches outside Hungary as well: in Austria and Styria he had new churches built, stood the costs of reconstruction of several chapels, had altars erected and commissioned votive pictures.⁴¹

Esterházy spent much energy on enlarging his own collection. The foundations of his vast library were already laid in 1666 when he bought a collection of some 80 to 100 volumes by the good offices of Bercsényi.⁴² In the course of the subsequent years he extended this stock to about 600 volumes and, to emphasize its value, made it part of the trust fund.⁴³ According to the surviving, title-entry catalogue of the library he collected chiefly books on medicine and law beside political and historical works, and at the same time he purchased the works of all known Greek and Latin authors.⁴⁴

He kept enlarging the family's picture-gallery continually: he always engaged one or two court painters and took care of their instruction (for example in 1691 he used the services of Van Allen, the painter of the Imperial Court). Apart from commissioning works he increased his stock of pictures by purchase and, as a present of Leopold I, he could attach a part of Nádasdy's famous portrait collection to his own.⁴⁵ The Fraknó treasury, that had been founded by Miklós Esterházy, received nice pieces during his time and, in addition to the purchased pieces and the Emperor's gifts, he himself commissioned valuable works.

As a result of his activities the castle in Kismarton became a high-standing household of irradiating force which owed its social significance to Esterházy's high rank and relevant political office in society, and its exemplary wealth and high pretensions to the all-round education and cultural level of the personality of the Prince.

Esterházy's Court Musicians

It is all but easy to make an unambiguous synthesis of that sphere of activities of the many-sided patron of the arts which has the greatest relevance for our subject-matter, namely of his support of music. According to Ulrich Tank, the monographer of the family's music, it has become almost next to impossible to list the music ensembles of Prince Pál Esterházy in a satisfactory manner as many valuable documents were destroyed

³⁷ Galavics 1988a, p. 9

³⁸ See Esterházy's equestrian portrait (1665) with the fortresses of southern Transdanubia in the background, in whose battle he fought, or the engraving made in 1682 of the battles he led as palatine against the Turks (and of his sieges of the fortresses of Northern Hungary) as well as his equestrian statue dating from 1691 with the enchained slaves which symbolize the defeated Turks, and the series of oil paintings from the turn of the century, perpetuating the feats of arms of his family members.

³⁹ The Italian and German masters engaged include: Martinelli, P. A. Conti, L. A. Colomba, F. Nierick.

⁴⁰ Isoz, p. 12

⁴¹ Iványi 1989, Hárích 1975, Hárích 1946, Galavics 1988a

⁴² Hárích 1946 II, p. 28

⁴³ Iványi 1989, p. 454

⁴⁴ A copy is held in the National Széchényi Library, Fol. Hung. 2149.

⁴⁵ For the refusal of accepting the portraits of Nádasdy and Zrínyi as described by Imre Bán (MIT, p. 201) there is no documentary evidence, see Kovács, pp. 409-410.

during the Second World War. It is true that a certain portion of these documents had already been dealt with and cited, but the earlier publications are frequently incomplete and not always reliable, either, as the comparison of data reveals. Due to this circumstance Tank separated consistently the facts which can also be documented momentarily and supplemented them with additional data from the earlier literature.⁴⁶ It must be mentioned, however, that he neither knew nor used one of the most detailed and well documented sources, that is Hárích's typewritten Hungarian *Esterházy-zenetörténet* [Esterházy history of music]. For this reason, the description of the palatine's orchestra based primarily on Tank's book will be completed by some important particulars taken from Hárích.

The first mention of musicians engaged at the Esterházy court dates from the time of Pál's father, though in those days one cannot speak of a systematically established and continuously maintained ensemble yet. Miklós Esterházy inherited the first orchestra from Ferenc Mágóchy, the deceased husband of his wife—it was from this ensemble that Gábor Bethlen borrowed the harpist in his famous and much cited letter.⁴⁷ Miklós Esterházy had thus an ensemble in Kismarton from 1624 onwards, which counted two trumpeters and one drummer among its members in the first three years and, from 1627 onwards church musicians as well (three singers and one lutenist). In 1630 he dismissed the church ensemble, and for the next two years contented himself once again with military music. In 1633 he engaged one violinist and one harpist at their side until giving them all notice in 1636.⁴⁸ Of the repertoire of his musicians no single data is extant.

As is well known Pál Esterházy came into possession of the family's estate in 1652, and evidence is available from the next year onwards that he also engaged musicians. In the first twenty years a modest ensemble playing exclusively military band music is known of. He first employed a drummer, then four to seven trumpeters from 1659 onwards, and after 1670 a larger force was steadily engaged.⁴⁹ In order to safeguard the ensemble's musical qualities Esterházy took special care of the trumpeters's instruction: he engaged the musicians of the Imperial Court of Vienna and of the princely residence of Neuburg to instruct them and sent his pupils to Vienna to be released from apprenticeship.⁵⁰ (According to Hárích a Hungarian bagpiper, a lutenist and a cimbalom player were in his ensemble in the 1660s and even some violinists for a short while.⁵¹)

Parallel with the reconstruction of the castle Esterházy had a chapel built in Kismarton with a single-manual pedal organ made by the Viennese master Daniel Bauer.⁵² From 1664 onwards he also engaged musicians for cultivating church music. The church ensemble had the same small force for thirty years (up to 1705), consisting of 2-3 or 4 musicians on an average.⁵³ (Hárích claims that the size of the ensemble grew between 1678 and 1701 when Schmidbauer was the *regens chori*, and had four singers, three violinists, an organist and a lutenist among its members, with the occasional contribution of harpists. Members of the orchestra started to instruct choir boys in the 1680s and evidence on the employment of castrated singers is also available from 1699.⁵⁴)

The year 1706 brought a considerable renewal of the church orchestra when seven children of the Viennese musician Ferdinand Lindt born approximately between 1683 and 1693 were engaged to Kismarton. Lindt himself had been violinist of the *Hofkapelle* in Vienna for two years before taking up his post in Kismarton in 1711. His two daughters were employed as sopranos, three of his sons were playing the violin, one the

⁴⁶ Tank, pp. 38-39

⁴⁷ The letter is published in Legány, pp. 52-53 and mentioned in Hárích 1929a, p. 23, Szabolcsi 1959a, p. 231, Dreó 1971, pp. 81-81, Hárích 1975, Tank, p. 4, etc.

⁴⁸ To revise Tank's data Bárdos cited a diary entry of the Jesuits of Sopron, according to which the orchestra of Miklós Esterházy was still active in 1640 (MZT II, p. 120)

⁴⁹ Tank, pp. 96-98

⁵⁰ Hárích 1946 II, p. 20

⁵¹ Ibid. p. 12 as well as Hárích 1975, p. 9.

⁵² Hárích 1946 II, p. 36-39 and Appendix, p. 78, Tank, p. 54

⁵³ Tank, pp. 97-102

⁵⁴ Hárích 1946 II, pp. 50-52 and III, p. 30. According to it the bulk of the items of the *Harmonia caelestis* may already have been performed then (see the words *in usum musicorum* in the title of the 1699 source as well as Breuer's manuscript).

organ and one the bassoon. (Carl Lindt was serving the longest in Kismarton. In his capacity of *Vizekapellmeister* we even find him at Haydn's side as late as in 1761.⁵⁵)

Nothing shows more clearly Esterházy's aspirations for organizing a high-level orchestra than the circumstance of engaging and instructing musicians. He invited musicians from Pozsony and Vienna, the most important centre of music of the region⁵⁶ and turned to the Imperial Court composer, J. J. Fux in person to trust him with the training of two choir boys. Having been instructed by Fux the singers engaged in the Esterházy ensemble in 1707 were: H. G. Ruprecht (*soprano*), who remained there until 1712, and H. P. Kniebandt (*alto*), a native of Kismarton, who kept serving the family his whole life through.⁵⁷

Apart from the thus established ensemble the force of the military band also increased and the two orchestras together counted some 18 to 20 members. This force can be claimed to have been significant compared to the ensembles of the Hungarian aristocrats playing mostly military band music, moreover, to the Austrian provincial orchestras, but could not be a match for the Imperial Court Ensemble of Vienna, the orchestras of the major residences (such as Olomutz-Kremsier) or the German princely courts capable of staging operatic performances.⁵⁸ It was only in the time of Pál Esterházy's successors, particularly from the middle of the 18th century onwards that this ensemble became one of the most outstanding European orchestras.

The surviving data of the musicians, their period of engagement and salary, etc. are listed in Tank in detail.⁵⁹ In the following only some important figures of the church ensemble will be discussed, the *regens chori* and some organists, in short the musicians who may have left their mark on the ensemble's character. Paul Klebovsky, the first *regens chori* had originally been a bass singer who may have participated in other events of joint music making, beside performing his duties as church musician. In 1685 Franz Schmidbauer, the descendant of a large Viennese family of musicians born in Salzburg, came to head the ensemble. A musician of proper theoretical grounding and an excellent *viola da gamba* player at that, Schmidbauer was active at Kismarton for 16 years, and was bound by terms of his agreement to raise the level of the church music performances and to enlarge the force of the orchestra. Moreover, the palatine obliged him to practise himself assiduously in composing.⁶⁰ Schmidbauer married the daughter of a Munich musician in 1697 and died at a relatively early age in 1701.⁶¹ After his death Franz Rumpelnig directed the court ensemble as first *Kapellmeister*. Though evidence on his term of office is inconsistent, it is very likely that he remained in the family's service until 1714.

Between 1674 and 1713 seven organists were employed in Kismarton, the most outstanding ones being Georg Hörger (1686-1694), the descendant of a Kismarton family and Ignaz Prustman (1706-1708), an one-time pupil of Fux.⁶² Franz Zeller (1708-1715), Esterházy's last organist moved to Buda after his engagement in Kismarton and was active there up to 1757 when his name still figured in the list of musicians.⁶³

These choirmasters and organists tried their hand at composing, too. The inventory drawn up of the music material of the orchestra in 1721 mentions a litany and an *Ave Regina* by Prustmann, a Mass, a motet and two *Regina coeli* compositions by Rumpelnig, a motet and three Marian antiphons by Schmidbauer and a *Salve Regina* by Zeller. Later Esterházy inventories (1737/1738 and 1858) list, apart from further works by

⁵⁵ Tank, pp. 68-75, 102-103 and p. 113

⁵⁶ Durand-Schmidbauer, Prustmann, Lindt (see Novaček, p. 262, Hárích 1946 III, p. 30)

⁵⁷ Tank, pp. 64-67

⁵⁸ Szabolcsi 1959a, Békefi 1965, 1966, Prickler, Antonicek, pp. 33-40, Köchel 1869, pp. 62-72, Netti 1921, pp. 101-106, Sehnal 1967, Bužga 1977, pp. 360-366, besides articles in the MGG: Ansbach, Bayreuth, Neuburg, München, etc.

⁵⁹ Tank, pp. 38-82, 96-104

⁶⁰ Hárích 1946 II, Appendix XXI, pp. 89-90

⁶¹ Hárích 1946 II, p. 53

⁶² Köchel 1872, p. 262. Literature on Esterházy so far states that Prustmann left the prince's service for an unknown place. According to data published by Kellner, Prustmann must have returned to Vienna after the resignation of his post, and kept perhaps living there as an Augustian friar until the 1740s. (Kellner, p. 330)

⁶³ Isoz, pp. 23, 34 and Appendix, p. 183

Schmidbauer and Rumpelnig, two pieces by Hörger as well.⁶⁴ Additional material relating to the products of the composers of the Esterházy court can be gathered from an inventory dated 1711 and originating most probably in the Jesuit Church of Buda: Ignatius Müllner, the *regens chori* compiling the list, entered not only Schmidbauer's *Ave Regina* but also the music of eight compositions by Rumpelnig and nine items by Prustmann.⁶⁵

Although the works mentioned in the inventories cannot be traced anywhere, some other compositions by the same musicians survive. The most prolific of Esterházy's one-time musicians was, according to our present state of knowledge, Ignaz Prustmann whose Masses, litanies and motets are held in Vienna, Kremsmünster, Wilhering, and in Győr, Pannonhalma.⁶⁶ Evidence of Franz Rumpelnig's compositorial work is not only the presence of various items in the inventories but the performance data of an incidental music as well: his composition entitled *Serena domus Estorasiense* was played at the Jesuit school of Sopron (Ödenburg) in 1702.⁶⁷ The music of this piece is lost, whereas its libretto was in possession of the University Library for a while, but its present whereabouts are unknown. His image as a composer may be deduced from his *Requiem*, a work held at the library of the Minorite friars in Vienna (which is perhaps identical with the four-part *Requiem* mentioned in the inventory of Kismarton).

Of all the musicians engaged by the Esterházys Franz Schmidbauer appears to have been the most relevant figure with respect to the *Harmonia caelestis*, because at the time of the compilation of the volume, that is in 1699-1700, he was the court composer. (Adam Graf, the organist of those days did not work as a composer to the best of our knowledge.) Consequently, Schmidbauer ought to be taken into consideration as the possible—moreover likely—associate of the Prince, but unfortunately no single work is at our disposal that could be attributed to him. For the works surviving in Wilhering and Göttweig,⁶⁸ which bear a surname only and were copied and performed between 1740 and 1780, any member of the Schmidbauer family of Vienna could be considered as a composer, but most of all Aloys Schmidbauer active in the second half of the century.⁶⁹ These works are of too late origin to be taken for compositions of the Schmidbauer who died in Kismarton in 1701.⁷⁰

Esterházy's Musical Culture and Sources of his Knowledge of Music

There is no reason to suppose that Pál Esterházy gained decisive musical experiences in his childhood, being the case that Miklós Esterházy had dismissed the last musicians in 1636⁷¹ and the short-lived László Esterházy did not maintain a large orchestra. He must have received his first lasting musical impressions during his formative years spent with the Jesuits—not so much in Graz where he was staying temporarily only—but rather in Nagyszombat.

⁶⁴ Rumpelnig: *Regina [coeli]*, *Requiem*, Schmidbauer: *Alma [redemptoris]* and *2 Regina [coeli]*, Hörger: a *graduale* and an *offertorium* (Tank, pp. 84-91). The composer of the two Schmidbauer Masses enumerated in the inventory of 1858 must have been Aloys and not Franz Schmidbauer, see Hárích 1929a, p. 26 and Tank, p. 300.

⁶⁵ Budapest, Egyetemi Könyvtár [University Library], F 31 (kind information by Klára V. Renner)

⁶⁶ Vienna, Österreichische Nationalbibliothek: 2 motets, *Stabat Mater* (1744), *Requiem* (1733); Vienna, Minoritenkonvent: *Sanctus Deus*; Kremsmünster, Benediktinerstift: 15 Masses, 2 litanies, 5 *Miserere*, 1 motet and 1 *Te Deum*; Wilhering, Zisterzienserstift: 1 Mass, (1734), 1 motet (about 1750), 1 *Te Deum* (about 1750); Győr, Chatedrale: 1 Mass; Pannonhalma: *Salve Regina*. (Riedel 1963b, p. 15, Kellner pp. 330, Mitterschiffthaler, p. 172, Bárdos 1980, Appendix, Nos. 147-148)

⁶⁷ RMK III, No. 4336 as well as Hárích 1946 III, pp. 18-19, Hárích 1959, p. 9 and Tank, pp. 56, 95.

⁶⁸ See Mitterschiffthaler, pp. 216-217, and Hárích 1946 II, p. 48

⁶⁹ Köchel 1869, pp. 23, 69, 78 and 'Aloys Schmidbauer' in: Grove.

⁷⁰ Neither the musical language nor the design of the seven Wilhering hymns written for four voices, *violetta*, *2 tromboni*, *organo* and *violone* parts shows similarities of the kind with the *Harmonia caelestis* that would allow establishing any kind of connection between the two.

⁷¹ See note 48

Music education was missing from the central curriculum of the Jesuits' (*Ratio atque studiorum*, 1599, valid until 1773) which did not provide for the musical training within the educational framework. At the universities music was taught on purely theoretical grounds. Nevertheless, none of the religious orders dedicated to education used music so consciously as a means of education and propaganda as the Society of Jesus did, and there was perhaps no other network of schools that could boast of such an intensive and many-sided music life as the Jesuit colleges and schools, together with their boarding-schools, seminaries and congregations. The Jesuits' 'music schools' proper were the boarding-schools and seminaries in which mainly impecunious pupils were taught singing and instruments on foundation scholarship, to make up for the missing members of the church orchestra, or to provide for replacement. In Graz and Munich the instruction was so successful that many of the one-time pupils earned their living as professional musicians later on.⁷² Beside church music performed at the Offices or at festivals the sacred songs sung in the vernacular played an especially important role in the Jesuits' strategy who were otherwise strictly adhering to Latin. These songs were used first of all in the religious instruction (catechism songs, see Vogler 1625, etc), and in the congregations, where they facilitated access to people that the folk mission would have failed to reach.⁷³ The creation and first flowering of the Catholic sacred songs in the 17th century can undoubtedly be attributed to the Jesuits.

In their monastery and church in Nagyszombat six to seven professional musicians were employed on a yearly average, paid from various foundation funds, and their number even increased after 1642 when the musicians of the Olomutz monastery fled to Nagyszombat. They were first accommodated in the St Adalbert seminary, then moved to the general seminary in 1652 and were playing Masses and performing at musical festivals alike.⁷⁴ In the year-books of the monastery not only the ordinary feasts but the extraordinary events are also recorded. On these major festivals the musicians of the chapter joined the Jesuits' own force, and even musicians from Vienna were engaged.⁷⁵

No documents are extant on the music of the school in Nagyszombat, and the seminaries as well as congregations organized around it. None the less, we have no reason to suppose that this school of the strongly centralized order would have been governed by different customs than the rest.⁷⁶ It is most likely that the church musicians living in the seminary also carried out the pupils' instruction and were teaching some other children in addition to the ones participating in the choir service. Sacred songs must have been given preference in the Saturday Devotions and the Masses celebrated on Sundays and feasts by the three congregations of the Blessed Virgin Mary.⁷⁷ In the absence of documents one cannot establish what kind of sacred song collections were used in Nagyszombat. However, we may suppose that in addition to the Jesuits' hymnbooks propagating the international repertoire⁷⁸ local melodies were also taught to pupils, as a token of their recognition of the importance of singing in the vernacular. The repertoire Esterházy could have acquired during his years of study may have been contained in the first comprehensive volume of melodies used in Hungary, that is in the *Cantus Catholici* published in 1651 by Benedek Szőlősy, a member of the Order of Jesuits.⁷⁹

This obvious assumption is confirmed by the investigation of the much-cited list of Esterházy's own repertoire for the virginal surviving in his hand (*Enekek Tánczok s-Noták száma az Virginán kit tudok uerni*

⁷² Wittwer, pp. 18-21 and 33, Federhofer 1949, pp. 133-134

⁷³ Moser, pp. 9-39, 67-68

⁷⁴ The following festivals celebrated with music are recorded in the monastery's journals: (1) feasts of the patrons of the various classes, (2) celebrations of the youth congregations of the Blessed Virgin Mary and of the adults' associations, (3) the day of St Ignatius of Loyola represented an outstanding event among the feasts of the saints of the order, which was generally celebrated in the presence of the archbishop and the members of the Esterházy family patronizing the school by performing a musical school drama, (4) Corpus Christi processions, on which occasion scenes with music and verse were performed in four languages (Latin, German, Hungarian and Slovak). See National Archives, microfilm C 205-206: *A nagyszombati jezsuita kollégium évkönyvei I-II* [Yearbooks of the Jesuit college of Nagyszombat], further Bárdos 1986, pp. 82-86.

⁷⁵ Bárdos *ibid.*, Rybarič, p. 46-61

⁷⁶ See customs of the Jesuits in Győr, Bárdos 1980, pp. 143-194

⁷⁷ One of them was presided over by Esterházy himself!

⁷⁸ Baumker I, pp. 37-39 and IV, p. 37ff

⁷⁹ Szőlősy attended school in Nagyszombat, and returned there as a teacher in 1633, see RMDT II, pp. 40-42

[The number of songs, dances and melodies I can play on the virginal]].⁸⁰ Moreover, this list facilitates to outline more precisely the range of the songs he learned. The enumeration contains the following titles or first lines, respectively:⁸¹

Az Sz. Háromságnak.
Vitézek mi lehet.
Aue Maris Stella.
O gloriosa Domina.
Stabat Mater.
Angyaloknak királyné Aszonya.
Istennek Sz: Anya.
Litania.
Puer natus in Betlehem.
Nékünk születék.
Diczéretes az Gyermekek.
Partis Sapientia.
Surexit Christus.
Pange lingua.
Hainal hainal.
Omni die.
Boczásd megh Vristen.
Hálát agyunk.
Salve Mundi Domina.

Viragokrol ualo Táncz nota.
Aly megh édes Solymom.
Isten hozzád karuolkám.
Vesd fel szemeidet.
Drága köuekről.
Fényes Palotákban.
Jai én szerenczétlen.
O! édes Istenem néked mit miueltem
Vesd föl szemeidet.
Nizd megh én Torkomat.
O mely boldogtalan Cupido.
*Mint Juhász kösziklán.**
Had Verésről való ének.
*Alnok kis Cupido.**
*Buidosásim után.**
*Szány megh, látod Rabul attam már feietem**
*O mely nagy gyötirelem uagyon én szieuemben**
Az szerelem.
*Titkos szerelemnek Venus indútoia**

Galiarda.
Carabella.
Roß Balét.
Második része.
Harmadik része.
Negyedik része.
Első Sarabanda.
Második Sarabanda.
Harmadik.
Negyedik.
Ötödik.
Flagelet.
Bargamasco.
Rengető.
Második része.
Harmadik.
Trombita Nota.
Másik Trombita Nota.
Salamon.
Cziga.
Pauren Toncz.
Mascara.

Az Fülemile éneke.
Isten az embernek.
Az én Lengyel tánczom.
Más lengyel Táncz.
Harmadik Homonnaié.
Negyedik szeg: Palatinusé.
Ötödik.
Magyar táncz.
Második magyar táncz.
Harmadik.
Változo Táncz.
Hármas Táncz.
Süueges Táncz.
Olah Táncz:
Második Oláh Táncz.
Polepsi.
Tot Táncz.
Második Tott Táncz.
Harmadik.
Dobranocz.
En vagyok az mesze földről röpülő kis madár.

The date of genesis of the autograph list of titles is unknown. The year 1681 is, however, considered as the *terminus ante quem* since it preceded the description of the events of that year in Merényi's book where

⁸⁰ Merényi-Bubics, p. 196, and Fabó 1908, p. 96, Bónis 1957, p. 267, Gábry 1977, p. 415-417, RMKT XVII/12, p. 797-798

⁸¹ According to Merényi-Bubics the list can be found in the princely archives under shelf-mark *Repositorium* 85 (the rest of the editors do not mention any shelf-mark). The list is missing in the material transferred to the National Archives. It is only in the Music Department of the National Széchényi Library that a photocopy is held under *Acta Musicalia* 335.

it was first published.⁸² Fabó dated it to c.1666 without giving any justification whatsoever for doing so,⁸³ whereas Hárích holds that Esterházy put it to paper after his election for palatine in 1681.⁸⁴

In my opinion the list may have been written down some time during the fourteen-year period before 1681, for which the designation of the Polish dances ('lengyel táncz') enumerated in the fourth column of the list provides a clue. Of the dances connected with the name of a particular person the first belongs to Esterházy himself (my Polish dance), the third is the dance of a member of the noble family Homonnai—probably of György Homonnai Drugeth⁸⁵ who married into the Esterházy family—, and the fourth is described as the dance of the poor (deceased) palatine. It results from the above that, if this dance had any reference to a particular person as the others did, it must have been Ferenc Wesselényi who died in 1667, considering the fact that the palatine to succeed him was Esterházy himself. This implies that the list may have been compiled between 1667 and 1681.

Esterházy entered the items of the list into four columns, separating thereby more or less the pieces of differing genres. Apart from three poems by Balassi the first column contains sacred songs in Latin and Hungarian while the second enumerates the pieces of an international dance repertoire (of mostly western European origin). The third column holds his own secular poems to which group the first two titles of the last column should also be reckoned. (The majority of the poems survive in various collections by Esterházy; the text of the poems whose title is marked by an asterisk is partly or completely unknown.) The fourth column is set apart for some central European dances without words and the title of a sung dance text.

The melody of *Bocsásd meg Vristen* [Forgive me, Lord], one of Balassi's poems included in the group of sacred songs, survives in the *Codex Kájoni* (and a 17th-century Unitarian Gradual) while in the case of the other two poems only reference is made to the melody.⁸⁶ The words of the Latin songs used all over Europe, that is of the four medieval hymns, the three cantiones, a sequence and a Marian antiphon formed the basic layer of the Hungarian hymnbooks, too, only the *Salve, mundi Domina* occurs less frequently.⁸⁷ A certain part of the items with Latin words was incorporated into the Hungarian repertoire with their Gregorian or other medieval melodies⁸⁸ while the other texts were also widely sung with the tune included in the Hungarian hymnbooks.⁸⁹

The six songs with Hungarian words are translations from Latin that belonged to the basic repertoire and spread by means of the Catholic and Protestant hymnbooks alike.⁹⁰ The melody of the three songs identified unambiguously whose words and melody survived dates from the Middle Ages and the 14th-century, respec-

⁸² Merényi-Bubics, p. 196, Bónis 1957, p. 267

⁸³ Fabó 1911, p. 292 (footnote)

⁸⁴ Hárích 1946 IV, p. 4

⁸⁵ Merényi-Bubics, pp. 85, 96-97

⁸⁶ Balassi Nos. 36, 70, 68 (I, pp. 202-205) as well as Gábry 1973, pp. 77-80. For the melody see Seprődi, *op. cit.* and RMDT I, No. 18/II. The *ad notam* indication of the two other verses is: (1) *Vitézek mi lehet: Csak búval bánattal* and *Lucretia nótája*, respectively and (2) *Az Sz. Háromságnak: Olly búval bánattal az Aeneas király* and the melody of Gersei's *Argirus*.

⁸⁷ *Cantionale Kájoni*, 1676, Nos. 420 and 346 (see Domokos, P. P., p. 758). Of the well-known words some occur with several melodies, such as e.g. the *Stabat Mater* in the CC 1651, its variant in the CC of 1674 and the *Codex Kájoni* (pp. 49, 291 and No. 54b—RMDT II, Nos. 17a,b and 15). The text variants of the *Puer natus* are represented in the CC of 1651 alone with five different melodies (pp. 9, 10, 42, 43) whereas in the *Manuscript of Csikcsobotfalva* an additional melody can also be found (RMDT II, No. 156/I). The two melodies of *Omni die* are extant in the CC of 1651 and 1674 (pp. 127 and 476, respectively, see RMDT II, Nos. 56, 57).

⁸⁸ For example *Puer natus* CC of 1651, p. 43: two melodies, and *Pange lingua*. (See RMDT II, notes to No. 230/I, p. 601, and p. 124, respectively, and Bäumker I, No. 371).

⁸⁹ Other melodies of *Puer natus* figured among the early German sources, one of the melodies of *Stabat Mater*, *Patris sapientia*, *Surrexit Christus* and *Omni die* occurred in contemporary German collections and the *Ave, maris stella, O, gloriosa Domina (Virginum)* and *Puer natus* (CC of 1651, p. 42) as well as *Patris sapientia* were available in the melodic material of Czech and Polish collections. (See Bäumker I, Nos. 53, 59, 60; Corner, editions of 1625 and 1649; Bäumker I, No. 188/II, and No. 251; further RMDT II, Nos. 37/I, 75/I, 66 and the notes in RMDT I, No. 61.)

⁹⁰ The following items are known with different translations and text variants: *Angyaloknak nagyságos asszonya—Angyaloknak királyné asszonya*, *Hálát adjunk—Adjunk hálát, Hálát mi adjunk*. The text beginning with the words *Istennek Szt Anyja* appears only in the form of *Istennek áldott Szt. Anyja* in the repertoire, and it may have happened that Esterházy mistook it for the song *Istennek Szt. Fia*, which was much more common. See (1) CC of 1651, p. 106, (2) CC of 1651, p. 157 and the variants of the *Eperjes Gradual* and the *Tablature Book of Lőcse* (so called *Pestry sborník piesni a tancov*)—RMDT I, Nos. 134, 85, 183 and 213, (3) RMDT II, No. 285 and CH, p. 69—RMDT II, No. 633, further RMDT II, No. 62.

tively.⁹¹ It meets with difficulty to identify the title 'Hainal hainal' [Dawn, dawn] as it can only be connected with the melody noted down with three variants in the *Tablature Book Vietoris*.⁹²

Since the songs in question were universally known in those days, none of the hymnbooks can be claimed to be the unique source of Esterházy's knowledge. Nevertheless, it is thought characteristic that of the identifiable nine Latin and four Hungarian songs all but one—the *Salve, mundi Domina* occurring in the *Cantionale Kájoni*—are available in the *Cantus Catholici* of 1651, eight with identical beginning of words and four with minor alterations.⁹³ This collection is thus deemed to be the publication that reflects the most faithfully the universally known 'Hungarian' melody treasure of the middle of the century, and within this Esterházy's sacred song repertoire.

Four of the enumerated Latin texts as well as one complete tune and one first line of the corresponding melodies can also be found in the *Harmonia caelestis*.⁹⁴ These agreements cannot be taken for an evidence supporting the idea of Esterházy's authorship as the same words are contained in almost each hymnbook without exception, and the melodies themselves belong to the wide-spread ones. The melodic material of the *Harmonia caelestis*, which appears to be more modern and at times more directly of foreign origin, is less closely connected with the repertoire represented by the *Cantus Catholici* of 1651 than the sacred songs of the list.

The list reveals concrete details of the dance repertoire Esterházy was familiar with. It was to be supposed that, because of his high social standing and education with the Jesuits, the Prince's knowledge of these dances was a concomitant feature of his personality and manners. His dancing skills are also mentioned in his diary and correspondence (see for example the 1647 entry of his diary on the Wallachian and heyduck-dances performed in the presence of the Empress and the Emperor, or one of his letters dated 1662 in which he gave account of the dance performed in 'German manner' at the Imperial Court).⁹⁵ Although the enumeration is all but complete and rather ambiguous at some points, the list sheds light on the fact that Esterházy was conversant with the western and central European dances, and gives information about the type of dances he learned the music of, even on the level of reproduction.

In addition to the *gailiarde*, *sarabande* and *bergamasca* named in the second column of the list the title 'Mascara' may refer to *mascherata* (*mascarada*), and the 'Pauren Toncz' (=Bauren Tanz, Bauern Tanz) to some kind of peasant dance⁹⁶ while the 'Rengető' (which is perhaps the Hungarian translation of *branle*) and the 'Cziga' (one of the formations of roundelay) may denote ring dances. The 'Roß Balét' can bear relation to the music of *Roßbalett*, that is a horse ballet composed by Bertali, Schmelzer and others, which was much in fashion at the Imperial Court of Vienna in those days.⁹⁷ The item 'Salamon' and the two 'Trumpet Songs' remind us of pieces entitled in the same way in *Stark Virginal Book*⁹⁸ while the title 'Carabella' (written as opening words *Cara bella*...) and 'Flagelet' may designate a concrete piece, similar to the *Salamon* item.⁹⁹ It is remarkable that the enumeration lacks *courante*, one of the most popular dances of the contemporary collections, and that on the whole the designated dances suggest a somewhat archaic repertoire in which the fashionable dances of the late 17th century such as *bourrée*, *gavotte* and *menuett*, etc. are completely missing from the side of the 'old-fashioned' *gailiarde*, *sarabande* (and *branle*).

⁹¹ *Nékünk születék*—CC of 1651, p. 106; Szendrei-Dobszay-Rajeczky I, No. 74, II, p. 36; *Dicséretes az gyermek*—CC of 1651, p. 14: *ibid.* I, No. 64b, II, p. 20; *Angyaloknak királyné asszonya*—CC of 1651, p. 106, *ibid.* I, No. 44, II, p. 103.

⁹² Vietoris, Nos. 69, 298

⁹³ CC of 1651: pp. 114, 116, 49, 106, 9-10-14-43, 44, 14, 47, 70, 87, 222, 157.

⁹⁴ The texts of *Ave, maris stella*, *Surrexit, Puer natus, Pange lingua*, furthermore the melodies of *Omni die* and *Surrexit* can be found in the CC of 1674 as well as in the CC of 1651.

⁹⁵ Merényi-Bubics, p. 86 and Hárlich 1946 II, p. 34

⁹⁶ See Voß, p. 329. 16th-century examples: The *Tablature Book of János Lublini* (1541), f. 218r, see also Brown, pp. 200 and 398 (Heckel 1564 and Denss *Florilegium* 1594). (Mária Domokos's kind information.)

⁹⁷ Fabó 1911, pp. 289-290, Seifert 1974, p. 6ff, Behr, p. 104, Hiltl, p. 23ff

⁹⁸ Stark: *Salamon*, No. 41. and *Trompeten Stücke*, Nos. 20, 44. Trumpet pieces frequently occur in other collections, too, see Vietoris: *Pro Clarinis*, Nos. 290-362 and Lőcsei: *Trompeten Stückl*, No. 26.

⁹⁹ For the dance entitled presumably with the word 'Carabella' see Brown, p. 506: the words *Cara cosa* (*Caracosa*, *Caracossa*, etc.) applied to several types of dances; with regard to 'Flagelet' see the item No. 41 entitled 'Flagiolet, oder Laß ab, las ab mein Cavalier' of the collection *Regina Clara im Hoff* (1629), cited in Bónis 1957, pp. 303-304. For the melody see Vietoris, *Mascarada* No. 34.

The five Polish, three Hungarian, three Slovak and two Wallachian dances of the fourth column of the list (and their proportion) demonstrate the dance fashion in agreement with the contemporary collections, for example the popularity of the Polish dances over the Hungarian ones.¹⁰⁰ The Wallachian dances fell into the background in the written sources, too, and the fashion of the Slovak dances is reported in literary documents only.¹⁰¹

The concrete dance titles enumerated by Esterházy can be fairly well identified; the 'Változo Táncz' [Alternating dance] occurs in several collections¹⁰² and the 'Süueges Táncz' [Furcap dance] was also in wide circulation.¹⁰³ The Polish dance piece entitled 'Dobranocz' [Good night] found access to a Hungarian collection as well.¹⁰⁴ The connotation of the titles 'Hármas Táncz' and 'Polepsi' is much more obscure as the first is supported by literary evidence alone,¹⁰⁵ and the only reference to the latter appears in Esterházy's own poem *Palas s-Ester kedves táncza* in which he termed it as a gentleman's dance with string accompaniment.¹⁰⁶

The *Tablature Book Vietoris*, which is frequently cited in connection with the titles of this list, was thought to be Pál Esterházy's song or tablature book at the beginning of the 20th century on account of a slip of paper found in the manuscript.¹⁰⁷ Recent research has shown that there is no substantial evidence to support this assertion¹⁰⁸ and that by comparing the titles of Esterházy's list with the items of the tablature book the number of concordances does not appear great enough to guarantee it an outstanding place among the collections.

The *Stark Virginal Book* is also supposed to have been in connection with Esterházy's person, considering the fact, that it was presumably compiled by the same János Wohlmuth of Sopron who was the music teacher of Esterházy's two sons at the end of the 1670s.¹⁰⁹ Beyond this loose connection no other, closer relationship can be pointed out in this case either, though *Salamon*, one of the items of the list figures in this collection only.¹¹⁰

The list, and in fact the *Harmonia caelestis* itself, shows further concordances with both collections (see below). I take it for quite natural, however, that Esterházy's personal repertoire and the collection compiled by him have some points in common with these volumes since they contained part of the contemporary dance and song repertoire (the *Tablature Book Vietoris* the material of Northern Hungary in the first place and *Stark's* collection the German material).

When discussing the dances the question has already been touched upon that life at court offered Esterházy an excellent opportunity for enlarging his knowledge of music. This influence was naturally not restricted to the functional music of balls and dances but may have been determinant in several other genres.

Leopold I (1655-1705), an eminent music-lover and a prolific amateur composer at that¹¹¹ did everything during his reign to improve the undoubtedly flourishing music life at the Imperial Court considerably. Between

¹⁰⁰ For example Vietoris: 6 *Chorea polonica* and 2 *Chorea hungarica* (plus 2 *Hungarica*), Lőcsei: 3 Polish and 1 Hungarian dances, Speer (1688): 7 Polish, 6 Hungarian and 1 Walachian dances.

¹⁰¹ Wallachian dances: *Codex Kájoni*, Nos. 11 and 13 (see Seprődi, p. 222), Vietoris, No. 114 and the *Teleki Song-Book*, Nos. 72, 84 (RMKT XVII/3, p. 103). Slovak dance: *Teleki Song-Book* (*op. cit.*).

¹⁰² With Hungarian title in: *Codex Kájoni*, No. 18, as *Wechsl Tantz* in Lőcsei, No. 57, as *Pregmany* in Vietoris, No. 88. and the *Zay-Ugróczy (Apponyi) Collection* as well as a Polish collection (Silva rerum). Literary references mentioning it as *Lengyel változó* [Polish alternating dance] in: Koháry 1684 and Apor 1736 (Pesovár, p. 40).

¹⁰³ Vietoris, *Zay-Ugróczy (Apponyi)*, *Szirmai-Keczer collections*, etc. Rybarič enumerated ten variants dating from between 1670 and 1840 (quoted in the preface to Vietoris, note 119).

¹⁰⁴ A Polish document is for example Silva rerum, No. 73, Hungarian occurrence: Vietoris, No. 67.

¹⁰⁵ Koháry 1684, Apor 1736.

¹⁰⁶ RMKT XVII/12, p. 584 and Seprődi, p. 247

¹⁰⁷ Fabó 1908, p. 115

¹⁰⁸ Vietoris, preface, p. 25

¹⁰⁹ Bárdos 1984, pp. 110-111 and 101.

¹¹⁰ Stark, No. 41, but the melody is also extant in Vietoris (No. 47), see Bónis 1957, pp. 318-319.

¹¹¹ 'Kaiserwerke' I-II, Seifert 1977, p. 328, Somerset pp. 204-215, etc.

1690 and 1700 he employed a choir of about twenty to thirty members and an orchestra of the same size,¹¹² and the number of the musicians' services amounted to some eight hundred (!) on a yearly average, in addition to the rehearsals.¹¹³ He engaged a whole row of famous musicians including the Italian Conti, Draghi, Cesti, Poglietti and Ziani in the first place and also such German and Austrian celebrities as Schmelzer, Richter, Kerll and Fux.¹¹⁴

The frequent operatic performances given in honour in the members of the Imperial house meant festal occasions of the high-level music life at court.¹¹⁵ As an aristocrat, and later as a palatine, Esterházy often visited the court *ex officio*¹¹⁶ and, being an enthusiastic theatre fan, he did not miss one single operatic performance. He reported on his experiences in letters to his wife staying at home and attached the libretto of the pieces performed. According to the evidence of the fourteen librettos extant in the princely archives of Kismarton¹¹⁷ dating from between 1661 and 1707 Esterházy attended the performance of nine operas by Draghi¹¹⁸—to four of which the Emperor himself wrote arias¹¹⁹—as well as one work each by Boretti, Bononcini and Ziani, a piece entitled *Il Greco in Troia* by an unknown composer and the cantata written to the school drama *Hymenai...* by F. Richter.¹²⁰ Tank asserts that Esterházy was present at the famous first performance of Cesti's *Il pomo d'oro*,¹²¹ and we may suppose that he appeared at the performances of the court's ensemble in Sopron and Pozsony.¹²²

He must have attended other musical events, concerts and high Masses at the Imperial Court of Vienna but in lack of surviving documents and reports we do not know what kind of works he listened to there. We are, however, familiar with the list of instrumental works he could have got acquainted with in Kismarton, thanks to his orchestra. Based on the inventory of 1721 held at the princely archives in Kismarton Tank reconstructed this repertoire and separated the works written before 1713.¹²³ Some of these may well have been received in the collection of scores after 1713, nevertheless, the list of the pieces thus chosen serves as a guide to the composition of the repertoire played in Esterházy's time.

According to expectations the programme of the church ensemble is characterized by a preponderance of Viennese composers. Beside works surviving without name and the compositions of Esterházy's own musicians pieces by some fifty composers were performed, but the majority of the material originated with ten to fifteen Viennese composers.¹²⁴ Apart from Masses, litanies and Vespers (some sixty pieces altogether) about two dozens of motets and fifty Marian antiphons were on the programme of the ensemble, including instrumental chamber music, as for example a sonata by Biber.

¹¹² Köchel 1869, pp. 62-72, Netti 1921, p. 101

¹¹³ 'Kaiserwerke', preface, p. XVI

¹¹⁴ Köchel 1869, pp. 16-17 and Seifert 1977, p. 328-332

¹¹⁵ 400 operas and oratorios were performed between 1658 and 1705, chiefly works by the court's composers, among them by Draghi in the first place, but also by others ('Kaiserwerke', p. XVI and Somerset, p. 208).

¹¹⁶ He had one of the Viennese palaces of the family built.

¹¹⁷ Hárích 1959, p. 5-9, Tank, pp. 92-93

¹¹⁸ (1) *Il fuoco eterno*, 1674, (2) *Il silenzio di Harpocrate*, 1677, (3) *Temistocle in Persia*, 1681, (4) *La Chimera*, 1682, (5) *Il vincitor magnanimo*, 1678, 1692?, (6) *L'Adalberto ovvero La forza dell'astuzia femminile*, 1697, (7) *Sulpitia*, 1697, (8) *La forza dell'amor filiale*, 1698, (9) *L'Arsace, fondatore dell'imperio de'Parthi*, 1698

¹¹⁹ See Nos. 1, 3, 6 and 8 of the previous footnote (Hittl, pp. 79-85)

¹²⁰ The majority of the enumerated works survive in the Österreichische Nationalbibliothek, see Hittl, *ibid.*

¹²¹ Tank, p. 93 and also Seifert 1974, Schmidt

¹²² All the more so as the Emperor's ensemble gave performances at the 1681 Diet of Sopron electing the palatine and in the course of the coronation ceremonies in Pozsony in 1687 (Hittl, p. 180 and Hofmann, p. 154). Being a leading figure in both events, Esterházy could hardly have missed the operatic performances. Further operas Esterházy must have been familiar with are contained in Haydn's libretto collection (the librettos originating between 1665 and 1704 are evidently contemporary acquisitions): Ziani: *La Circe* (1665), Draghi: *Gl'amori di Cefalo* (1668), *Pirro* (1675), *Chilonida* (1676), *La fama* [1687], Ariosti: *I gloriosi presagi di Scipione* (1704), the anonymous *La Zenobia* (1662), and doubtful works such as Badia: *La Dea riconciliata*, and *L'Austria consolata* (1702) attributed to Ziani (who died in 1684!). (A-Wsa, published in Landon 5, pp. 322-325)

¹²³ Hárích 1975, pp. 11-21, Tank, pp. 84-90

¹²⁴ Works by Bertali, Draghi, Fux, Kerll, Pederzuoli, Sances, Schmelzer, Zacher and Ziani were performed as well as pieces by less significant Viennese church musicians (Dolar, Kürzinger, J. P. Mayer, F. F. Richter, J. B. Staudt, Valentini).

Esterházy may have acquired a fairly extensive musical culture in the course of his life. He got acquainted with numerous genres on a different level of attainment each: in his childhood (and probably even later) he sang sacred songs and played simple pieces and dances on his own. As a listener he shared in excellent productions, too, as the music life of Vienna, though somewhat conservative,¹²⁵ was undoubtedly in the vanguard of European development as far as quality is concerned. In the presumably modest rendering of his own orchestra established after Viennese models the works of the composers he grew familiar with at the court could have become an organic part of his everyday home life in Kismarton.

The Genre and Stylistic Layers of the *Harmonia caelestis*

With one exception Esterházy's collection has hitherto been mentioned in comprehensive writings only, discussing a longer historical period or the overall development of a genre. The authors of monographs and summaries have mostly avoided to give a definition of the genre of the volume as it was impossible to get an in-depth knowledge of the works—being no score available. Others have included the entire series in one category, based on the forces used for performing the majority of the items (disregarding thereby the different character of the pieces).

The first to mention *Harmonia caelestis* was Pohl who held it for 'arrangements of solo and many-part sacred songs' and emphasized the specifically religious character of the melodies as well as the manner of the setting which is indicative of a fairly skilled hand.¹²⁶ Bartalus accepted Pohl's definition by and large: according to him Esterházy wrote music of religious contents, 'though not simply sacred melodies'—that is not original melodies alone—but 'arrangements for choir, orchestra and organ'.¹²⁷ In contrast, Szabolcsi stressed the art music character of the *Harmonia caelestis* in a study dealing with questions of the history of Hungarian music¹²⁸ and he treated it, separated from the sacred songs, as *sacred art music*. He devoted an entire chapter to the description of the work in which he set forth that it was '*Kunstmusik* commensurable with western music', a musical achievement of unparalleled import in the history of Hungarian music. In another of his works, *A Concise History of Hungarian Music*¹²⁹ he evaluated the pieces termed as *concerto* as attempts made in the knowledge of the techniques of the western music to establish Hungarian church music.

Camillo Schoenbaum, the author of a dissertation arguing with Pohl and Szabolcsi, called special attention to another group of the pieces included in the comprehensive category of *solo motets*, and threw light upon their instrumental and dance character, respectively.¹³⁰ He also queried the technical standard of the 'sonatas, ballets and suite items provided with words' and deemed that the *Harmonia caelestis* should only be taken into consideration as additional material to music history. In his article dealing with the solo motet repertoire he thought even the authenticity of the more differentiatedly defined pieces problematic which range from Latin sacred songs and ritornello arias with simple instrumental accompaniment to larger-sized items for solo, choir and instrumental ensemble. He deemed that the majority of these pieces were 'arrangements of vocal and instrumental compositions of the most heterogeneous origin'.¹³¹ Based on Schoenbaum's music study Gerald Abraham discussed the collection as *concertante church music* without any concrete indication of genre and emphasized the heterogeneous character and the arrangement nature of the works.¹³²

Nevertheless, in Hungary the evaluation emerging first in the work of Bartalus then worded by Szabolcsi more and more pronouncedly became common knowledge and kept living on. As a result, Esterházy's series

¹²⁵ Wellesz 1919, p. 115

¹²⁶ Pohl, pp. 206-207

¹²⁷ Bartalus 1882, p. 37 (and Bartalus 1892, p. 22)

¹²⁸ Szabolcsi 1926, pp. 34-38

¹²⁹ English version of Szabolcsi (1979), p. 42

¹³⁰ Schoenbaum 1951, pp. 143-145

¹³¹ Schoenbaum 1953, pp. 58-59

¹³² Abraham, p. 413

of *cantatas*¹³³ was presented as an outstanding achievement of an outspoken Hungarian (aristocratic) composer of the late 17th and the early 18th centuries so poor in Hungarian art products. In a recent summary of the Hungarian music history László Dobszay called attention to the song-like character of the 'one-movement cantatas coming up to European standards' and to the frequent occurrence of the strophic song form.¹³⁴ When forming his opinion Dobszay could already rely on the actual knowledge of the pieces of the *Harmonia caelestis* since the recording¹³⁵ and the hitherto most detailed description of the work had appeared by then.

The collection has been analysed in one single study, an article by Mária Domokos so far.¹³⁶ Domokos had regard not only for the number of performers but the structure of the pieces as well and could thus delineate a more shaded picture than any of her forerunners. She divided the pieces called *strophic solo songs* with a comprehensive term, that is the ones which can be separated from the works requiring a larger performing apparatus, and are built on the alternation of solo and chorus or conceived as independent choir movements on the basis of form criteria into groups as follows: (1) simple strophic songs without any instrumental section, (2) pieces containing smaller instrumental echoes and postludes and (3) *ritornello* forms composed of longer preludes, postludes and interludes.

Insights gained from literature and the analysis of the works enabled us to improve the categorization of Domokos and to identify various stylistic layers within the category of the homogeneous strophic solo song, which help define the genre of the entire collection as a book at the same time. The 42 'strophic solo songs' constitute the overwhelming majority of the volume containing 55 pieces (or more precisely 49 works).¹³⁷ Prior to carrying out a detailed analysis let us include these songs in the following types: (1) sacred songs (*Kirchenlieder*) with accompaniment or arranged in some other way (c. 25 pieces) and (2) solo motets standing closer to art music, within this a) concertante pieces based on instrumental melody and b) arioso or aria-type works of Italian melodiousness (altogether 13 works). The above two categories cannot be clearly distinguished from each other, and it is hard to determine the proper affiliation of some 3 to 4 works unambiguously.

As more than half of the solo pieces are settings or arrangements of sacred songs and the rest are also set to words of religious contents, it is obvious that in the sense of the above the volume should be identified as a collection of religious songs of miscellaneous contents.

From the late 16th century onwards Catholic hymnbooks appeared in great abundance on south German, Austrian, Czech and Polish territories, and these collections, published in ever larger number and the most varied form since the 1630s and 1640s, prepared the way for the golden age of the *Kirchenlied* by the end of the century. These publications, printed at the beginning of the Counter-Reformation with propagandistic and educational intention and written for the most part upon the instigation of the Jesuits, enjoyed increasing popularity and showed an extremely multifarious picture both with regard to the origin of the melodies and to genre.

The compilers of these collections made a selection from Gregorian chants (from strophic hymns in the first place) and from Protestant chorales. None the less, their volumes contained other medieval sacred songs of their own nation or of other peoples, as well as secular songs and folk (dance) songs. The German hymnbooks comprised for example German, Netherlandish, French and Italian secular songs, 'modern' folk songs in addition to sacred songs of the most varied origin,¹³⁸ while in the 17th-century Czech hymnbooks Hussite and Protestant songs of the 16th century, German sacred songs, secular epic songs, *Bänkellieder* and the latest folk songs appeared side by side with the items representing the earliest Catholic tradition.¹³⁹ The

¹³³ For the definition see the edition by Bónis (Esterházy) as well as Breuer's study written to the record (Breuer 1971).

¹³⁴ Dobszay, pp. 199-202

¹³⁵ Hungaroton SLPX 11433-35. Budapest 1971. Liszt Ferenc Chamber Orchestra.

¹³⁶ Domokos 1968

¹³⁷ Four works occur namely twice and one work three times in the collection, only their words are different: Nos. 7-28, 9-41, 17-31, 43-52, and 3-27-32.

¹³⁸ Bäumker I, pp. 37-39 and II, pp. 5-11 and IV, p. 37

¹³⁹ Bužga 1959, pp. 16-18

Hungarian hymnbooks encompassed sacred songs from the pre-Reformation era, Protestant chorales, secular melodies dating from the 16th century and later, together with German, Slovak, Czech and Polish tunes adopted for Hungarian use.¹⁴⁰ The compilers of these collections enlarged the repertoire by taking over recent melodies, moreover, by writing melodies, 'compositions' of their own. In some instances these compositions came so close to the spirit of genuine *Kirchenlied* that they have subsequently become very popular, such as for example the songs by Michna and Spee.¹⁴¹

At the outset the songs books contained only the words of the songs and monophonic melodies, respectively. The inclusion of the melody could be restricted to an unaltered edition of the tune living in the oral tradition or in other hymnbooks, or to their adaptation and arrangement to a various degree each. (The Catholic sacred songs followed the process of the stylistic development of figural music more closely than the Protestant ones did¹⁴² and this influence could have come into full display in the course of the arrangement. If the arrangement changed the melody considerably, so that it became strange and unfamiliar in the end, the deviation from tradition could put obstacles in the way of spreading the melodies.¹⁴³) These melodies, coming into general use without an indication of the composers' names were later provided with *basso continuo*: on the German speaking territories from 1620-1630 onwards and in the Czech region after 1640. By the middle of the century the many-part setting became also universally used (solo, duet with continuo, or three to four voices with *basso continuo*, or the same with the addition of an instrumental ensemble). The latter mode of arranging the melodies departed more and more from the folk song character of the pieces and approached the style of the figural church—and also secular—music, the genre of the solo motet or the cantata.¹⁴⁴ The collections of more complicated melodies and arrangements were, in fact, no more used by the people and can thus be rather termed as religious song collections.

The overwhelming majority of the hymnbooks belonged to the first type, publishing melodies alone; the 17th-century printed and manuscript Hungarian collections can be ranged, for example, among the items of this category without exception. The *Cantus Catholici* by Szölczy and the two hymnbooks by István Illyés,¹⁴⁵ to mention only so much of them, aimed at faithfully reproducing the collected and taken over melodies, whereas the *Cantus Catholici* dating from 1674 and Náray's publication entitled *Lyra coelestis* are characterized by a freer treatment of the melody.¹⁴⁶

The above classification of the hymnbooks is, for that matter, a theoretical possibility only as the number of books unsuitable for being included in these types is fairly large, in view of the fact, that they contain solo songs intermingled with scorings for various performing forces. A good example of the hymnbooks of heterogeneous contents is the *Capella regia musicalis* by Holan Rovenský.¹⁴⁷ It comprises Rovenský's own melodies, early Hussite and Protestant songs, the arrangements of tunes taken over from Hostinský's secular collection and Michna's works and, added as novelties, there appear a Mass and a *Requiem* compiled from Czech sacred songs, as well as religious dramatic dialogs, *pastorellas*, moreover, 'solo cantatas' of secular character.¹⁴⁸ The variety of scoring is in line with the wealth of contents: the volume is made up from a colourful set of monophonic songs, solos and duets with *basso continuo* accompaniment, three- and four-part choral works and concertante instrumental pieces with solo voices.¹⁴⁹

¹⁴⁰ RMDT II, pp. 39-53 and 185-191

¹⁴¹ Bužga 1961, pp. 307-308, Sehnal 1972, p. 132, Sehnal 1975, pp.44-45 and Wittwer, p. 63

¹⁴² Bäumker III, p. 5 and Sehnal 1972, pp. 129-130

¹⁴³ For example in the case of CC 1674 or Rovenský's collection (RMDT II, p. 44, and Sehnal 1972, p. 134, but cp. Bužga 1967, p. 438).

¹⁴⁴ Schoenbaum 1953, p. 40-42

¹⁴⁵ *Soltári énekek* and *Halottas énekek* (1693), see RMDT II, p. 45

¹⁴⁶ *Cantus Catholici*, Kassa 1674—see RMDT II, p. 44 and Náray's work, Nagyszombat 1695—RMDT II, p. 47

¹⁴⁷ Praha 1693

¹⁴⁸ Bužga 1967, 423ff

¹⁴⁹ In the latter pieces Rovenský's style reminds us expressly of the music of Biber and Draghi (Abraham, p. 411)

Rovenský's publication which, as far as its form is concerned, 'appears to be practically a compromise between a book of sacred songs and a score intended for professional church musicians',¹⁵⁰ is one of the closest parallels to the *Harmonia caelestis* that has been termed as a religious song collection of miscellaneous contents, and partly perhaps its model, too (see below). Both editions represent a special kind of song collection but while the *Capella regia...* is incredibly heterogeneous both with regard to the origin and the type of the setting of the melodies, comprising almost each of the theoretically possible sorts of sources and genres, the *Harmonia caelestis* offers a more unified arrangement of the melodies originating also in a wide circle. It serves primarily as the programme of a church ensemble and makes a selection from the feasible repertoire with somewhat restricted aesthetic and technical pretensions. On the whole, the Esterházy collection occupies the field between the *Kirchenlied* and art music proper, coming once nearer folk song, once art music, though not reaching the level of organization, complexity and formal division of the latter, except for some extraordinary works.

In the foregoing one of the possible sources of the collections of miscellaneous contents, the sacred song tradition has been surveyed. The more or less approximated models, so to say direct references of the other stylistic layer of these volumes which reveal the influence of figural music, must be looked for within the rich and equally complex repertoire of the *solo motet* genre, all the more so, as some of the pieces of the *Harmonia caelestis* appertaining to this layer were registered in a contemporary Esterházy inventory with the remark *Modeta* and *Motette*, respectively.¹⁵¹

This soloistic church genre, which emerged and took shape in the hand of Viadana and others in Italy at the beginning of the 17th century,¹⁵² spread through the good offices of the Italian musicians and grew into an important branch of the central European church music by the end of the century. The hegemony of the Italian music manifested itself in the genre of solo motets as well. At the outset the composers of this region followed Italian models of the concertante instrumental melody—that is those coming near the cantata—, or the *bel canto* tradition. Later on a stylistic variant developed chiefly among Czech and Polish musicians which absorbed the influence of the Italian music but deviated from it to a certain extent. Characteristic of this variant was, above all, the less melismatic melody, the folk song-like character and, in connection with it, the preference of shorter, less complicated forms.¹⁵³

The central European solo motet repertoire of the Baroque era was surveyed by Camillo Schoenbaum¹⁵⁴ who understood this category of genre in a very broad sense, as a term encompassing all types of soloistic Catholic church music with instrumental accompaniment written to non-liturgical words.¹⁵⁵ In his comprehensive category everything found room starting from the strophic song standing near the sacred song through the *da capo* aria to the cyclic forms (for example to works made of sets of arias and to cantata-like multi-movement pieces) and the song collections of Michna and Rovenský. This throws light on the circumstance that on the path leading from the sacred song to the multimovement church works no sharp dividing lines can be drawn, and we have to reckon with an abundance of transitions which is almost impossible to follow conceptually.

In general, the solo motet production of the south German-Austrian regions was characterized by cyclic construction: the works consisted either of a pair (or pairs) of recitativo+aria, similar to the cantatas, or of old-fashioned sets of arias that could be introduced by a *Sonata* or *Sonatina* and were divided or supplemented

¹⁵⁰ Sehnal 1972, p. 134

¹⁵¹ See the 1721 inventory in Tank, p. 86

¹⁵² Cp. the *Concerti ecclesiastici* (Viadana: 1602, Naldi: 1607), *Sacri laudi* (Bellanda: 1613), *Motetti a voce sola* (Marioni, Patta: 1614), etc. see Schoenbaum 1953, p. 41

¹⁵³ Schoenbaum 1953, pp. 53-63, particularly p. 60

¹⁵⁴ Schoenbaum 1953

¹⁵⁵ Nevertheless, he distinguished the solo motet from the 'cantata' of the contemporary Catholic usage which served to denote secular and vernacular pieces in the first place, and also from the concertante 'cantata' of the Protestant congregations as well as from the term 'motet' implying an *a cappella* choral work. (Schoenbaum 1953, pp.40-41)

by a *Ritornello* as well as a shorter instrumental introduction or postlude. By the end of this era the cycles were frequently closed by a choir instead of an instrumental section.

Some of the works by German composers, such as for example certain arias of the motet series of Wilderer's *Modulationi sacrae* written for two to four voices, three strings and bass, appear to be close analogies to the *Harmonia caelestis* in respect of structure and harmonies.¹⁵⁶ The Marian 'cantatas' by Pez are also characterized by the predominance of song-like strophic arias poor in coloratura in which the accompanying two violins are limited to doubling the voice parts.¹⁵⁷ The solo motet cycle *Delectus sacrarum cantiorum* by the Austrian composer Kerll represents a world further away and shows the influence of Schütz's sets of *Kleine geistliche Konzerte*: the motets written for two to five voices consist of formally not independent sections, and in some of them the imitative technique gets the upper hand, though the vocal and instrumental echo devices are also made use of.¹⁵⁸ In the few cyclic motets by Fux the *da capo* aria prevails already and the recitativo+aria set is mostly closed by the choir.¹⁵⁹

The contemporary Polish and Czech composers' works are also close to the solo motets of the *Harmonia caelestis*. Characteristic of the compositions of the Polish Cistercian monk Szarcziński are the expressive melodies and the high technical standard; in the pieces entitled *Jesu, spes mea* and *Pariendo non gravaris* marked 'concerto à 3' sacred song arrangements belonging to the direct analogies of the Esterházy collection can be found.¹⁶⁰ The Piarist Damian Stachowicz's *da capo* aria for voice, *clarino* and bass beginning with the words *Veni consolator* follows the Venetian trumpet aria type and is characterized much rather by instrumental melodiousness.¹⁶¹

In comparison with the rich and manyfold hymnbook repertoire referred to above the solo motet output of Bohemia is poorer in this period. Of these only two late characteristic opera can be picked out: Dukát's edition with the title *Cūhara nuova* (1717) and the series *Opella ecclesiastica* by Plánitzký (1723). The performing force of Dukát's twelve three-four-five-movement motets constructed mostly of recitativo+aria resembles that of the church song collections (solo voice, two violins and organ), whereas its melodies came about under strong Italian influence and hence has some common features with the similar pieces of *Harmonia caelestis*.¹⁶² Plánitzký's series is more sophisticated: the varied, excellent *recitativos* and the *da capo* arias starting frequently with *Devise* are distinguished by conscious construction and a thematic interrelation between the movements.¹⁶³

The solo motet layer of the *Harmonia caelestis* is undoubtedly related to this repertoire as far as certain features (instrumentation, type of movement, set of motifs, etc.) are concerned but deviates from the aria-centred solo motets, particularly in such peculiarities as the structure of the multi-section pieces.

The Sources of the *Harmonia caelestis*

When looking for the possible sources of the various pieces of this collection we must differentiate between the various stylistic layers henceforth, too. It is namely obvious that while in the case of the *Kirchenlied* arrangements the melody, that is the most characteristic element of the pieces could have been directly taken over from oral tradition or some hymnbook, it is almost pointless to seek such immediate sources for the

¹⁵⁶ The years of genesis of the Düsseldorf organist's work are 1696-1699. Cp. for example the last aria beginning with the words *Qui vult post me venire*, No. 9 to Esterházy's No. 12 or the first aria of the 10th motet to No. 21, etc.

¹⁵⁷ Stuttgart 1710, Augsburg 1720. The series of the composer, a member of the *Hofkapelle* of Munich holds many further intonation, motivic etc. elements reminding us of the present collection.

¹⁵⁸ Kerll, preface pp. LII-LIII and pp. 69-155

¹⁵⁹ Fux, preface p. VII-IX

¹⁶⁰ *WDMP*, V and X: items 4 as well as 1 and 4.

¹⁶¹ Stachowicz, *WDMP* 13. The influence of the Venetian trumpet aria can be traced in the Esterházy collection, too, see for example Nos. 2 and 26.

¹⁶² For example No. 7, *De BMV: Fure Sterne, neca*—see the bass theme of the first section and the imitation of No. 29 in the Esterházy collection.

¹⁶³ See Schoenbaum 1953. Its recent edition appeared in Prague 1968, ed. by Sehnal.

pieces of the solo motet group. The decisive element of these compositions is mostly something else than the melody and, instead of trying to find entire melodies, we may rather strive for showing up identical types of pieces, form models and rhythmic schemes, and may count with the occurrence of identical or similar melodic patterns at the most. For that matter, the solo motet literature has remained almost unaccessible up to the present day since the majority of the solo motets have not been published yet and the new edition of the pieces surviving in printed form is still to be done. In contrast, the repertoire of the hymnbooks is available, relatively easy to survey and for the most part evaluated already.

In earlier literature three pieces of the *Harmonia caelestis* were shown to have sacred songs as their source. Szabolcsi discussed the pieces Nos. 8 and 21, *Iesu, dulcedo* and *Cur fles, Iesu* as 'Hungarian chorale melodies' and indicated the source of the former in a melody of Szegedi's *Cantus Catholici*.¹⁶⁴ (Though there is a relationship between the two works without any doubt, the survey of the other analogies makes the Hungarian origin of the melody dubious.¹⁶⁵) The evident source of the latter piece was discovered in Náray's collection entitled *Lyra caelestis*.¹⁶⁶ Given the case that Náray published in most instances melodies which were not his own compositions, it is very likely that this work was modelled on an earlier, not exactly specified song. The similarity between the *Harmonia caelestis* and Náray's composition reaches such a measure which makes us suppose that the immediate source of the arrangement must have been Náray's work and not the postulated original. Mária Domokos shed light on the wealth of the underlying sources of *Dormi, Iesu dulcissime* (No. 18) by listing the German and Hungarian sources of this medieval melody. (First noted down in 1345 /*Resonet in laudibus*/, the melody was already sung with German words in about 1420 /*Joseph, lieber Joseph mein*/ and acquired such an immense popularity later on that it formed part of both the Catholic and the Protestant hymnbooks. Its first Hungarian occurrence later can be traced in the 1651 edition of the *Cantus Catholici* while its instrumental variant appears in the *Stark Virginal Book*. Since the 16th century several arrangements were made on German, Austrian, Czech, etc. territories.)¹⁶⁷

Underneath an enumeration of the melodies will be given the sources or analogies of which could be identified in the course of recent research. It is to be noted that the extensive scope of the relationship of the melodies ranges from complete identity through melody variants to the identical type as the remotest degree of relationship. In the present phase of the work I had to rest contented with demonstrating the discovered melody parallels of the pieces and could neither undertake to enumerate all occurrences of a song nor trace down the earliest ('original') form of the melodies. (The comparative melody charts and the detailed information on the sources have been published in a separate article, see the *Bibliography*.)

To identify any given hymnbook as source is the most positive if we are capable of proving that not only a sacred song but a particular arrangement was taken over. In this respect we may safely claim that in addition to Náray's above mentioned collection the edition *Capella regia musicalis* by Rovenský was also within the reach of the compiler of the present volume. The item No. 50 *Maria, quid sentio* is evidently a borrowing of Rovenský's piece *Spjwegte andelowé*.¹⁶⁸ Though Rovenský himself arranged a Czech melody,¹⁶⁹ the direct connection can be demonstrated beyond any doubt, as the voice part of the pieces agrees note by note, the key, the metre, the changes of metre as well as the instrumentation are completely identical, the only slight deviation can be detected in the accompanying parts.¹⁷⁰

¹⁶⁴ Szabolcsi 1926, pp. 34-38, and Szabolcsi (1979), p. 44

¹⁶⁵ The first four bars of the melody in this collection are identical with the analogous bars of Szegedi's song but deviate from it further on: it is as if it were an arrangement of the latter. The minor melody opening ascending an octave was one of the platitudinous contemporary headmotifs as illustrated by a multitude of German and Czech analogies, see e.g. Corner 1631 (in numerous melody incipits: pp. 561, 684, 854, 860, etc.) and Šteyer (pp. 908, 296, etc.). It is thus probable that Szegedi used an universally known formula, that is his melody is not necessarily of Hungarian origin.

¹⁶⁶ See also RMDT II, p. 631—note to No. 277

¹⁶⁷ Domokos 1984, pp. 23-28

¹⁶⁸ Rovenský, p. 118 (cp. Pohanka, p. 79 and Schoenbaum 1967, p. 260)

¹⁶⁹ See Šteyer, p. 704 and CC 1655 (BFH, No. 64)

¹⁷⁰ In reality, this deviation does not assume such dimensions as we would suppose on the basis of the version published by Pohanka. In Rovenský the *canto* and the *violino* were originally identical and the separately written figurative violin part was inscribed as *variation*. The modern edition of the piece is thus erroneous as in a proper reading the violin accompanies *colla parte* the melody of the *Soprano* and the variation, the figurative paraphrase of the melody must probably be played as *ritornello*.

My presumption about the utilization of Rovenský's collection is supported by another arrangement, the piece of *Capella regia* written about St Sebastian to a 'dance tune' which served as a model for the song No. 49 of *Harmonia caelestis* running with the words *O, quem gustum sentio*.¹⁷¹ The fact notwithstanding that the four-line-tune of the original was extended to six lines in this instance, the complete agreement of the solo voice and the accompaniment, the identical rhythm and last but not least the concordance of the ornaments of the last line bear evidence of direct takeover.

It is not unambiguous, only probable, that *Iesus hortum ingreditur*, the item No. 24 of Esterházy's collection was also taken over from Rovenský. The arranged well-known melody *Passionem Domini* survives in several contemporary Hungarian and Czech sources,¹⁷² and the fact that it is still extant in folk tradition speaks for its deep roots in Hungary.¹⁷³ None the less, Rovenský's variant and particularly its setting of parallel thirds comes closest to the arrangement included in the *Harmonia caelestis*.¹⁷⁴

In the next group of melodies I found close analogies again that allow us to speak of identity of melody in their respect. Nevertheless, the given 'provenance' is only one of the possible sources since the melodies came from the sacred songs in the narrower sense of the word, and it cannot be proved that it served as an immediate source for the arranger. Moreover, late or remote data suggest a handed-down, oral source.

Counterparts of the *Bänkellied*-type¹⁷⁵ Czech melody of the *Veni, Sancte Spiritus* (No. 30) can be found in Šteyer's collection, the closest, most possible model being the one with the opening words *Anno Blahoslavena*.¹⁷⁶ The item No. 13 *Iesu praesentia* shows a similarly close relationship with a tune of the *Cantus Catholici* of 1675, the extensive Hungarian use of which is supported by further, remoter examples.¹⁷⁷ The German parallel of *Maria, fons aquae vivae* (No. 39), which is identical note by note and in the opening words alike, speaks for the existence of a written source. Of the more than seven hymnbooks enumerated by Bäumker that preserve an identical form of the melody¹⁷⁸ only two early editions can be taken into consideration as sources, particularly in the knowledge of the compilation date of the collection.¹⁷⁹ On the other hand, the melody of the pieces Nos. 36 and 5, *O, quam pulchra es, Maria* and *Dulcis Iesu* was presumably arranged on the basis of oral tradition since closer analogies can be detected in later editions only.¹⁸⁰ The latter song is known to have been popular with the words *O, du Mutter* in Vienna and its surroundings as well. In a hymnbook published by Leopold Voigt (Esterházy's Viennese publisher) reference is made to it in the form of an *ad notam* indication¹⁸¹ and Leopold I also made use of it in 1683.¹⁸²

There are some wide-spread and extensively sung melodies which survive in fairly dissimilar form, due to their being part of the living tradition. This variability characterizes in general the melodies of regular line structure that exploited the fundamental possibilities of the strengthened thinking in major and minor.

In connection with *Ave, maris stella*, one of the basic types in minor (cadence 1-3b-5) several variants can be quoted from Hungarian sources in the first place, and German as well as Czech collections. Many of these counterparts in the wider sense of the word start with the fundamental,¹⁸³ yet variants beginning on the third or, similar to the *Harmonia caelestis* on the fifth, are also available. The wealth of analogies suggests

¹⁷¹ Rovenský, pp. 156-157

¹⁷² CC 1655 (BFH, No. 296), CC 1675, p. 290 (RMDT II, No. 229), CT, p. 41, CC 1674, p. 303 (RMDT II, p. 599)

¹⁷³ Szendrei-Dobszay-Rajeczky I, p. 188

¹⁷⁴ Rovenský, p. 186: *O Mucenj Krystowo*

¹⁷⁵ Wessely, p. 597, Nettl 1934, pp. 42-43, Sehnal 1972, p. 130, see also Szabolcsi 1959b, pp. 51-66

¹⁷⁶ Šteyer, pp. 644 and 636, 642, 110

¹⁷⁷ CC 1675, p. 278 (RMDT II, No. 132), CH, p. 179, Vietoris, No. 65

¹⁷⁸ Bäumker III, No. 94: Bamberg 1691, 1732, Strassburg 1697, 1703, Würzburg 1703-1735, Erfurt 1713.

¹⁷⁹ 1699-1700, see the description of sources

¹⁸⁰ No 36: Bäumker III, No. 197: Würzburg 1705ff, Erfurt 1713, Bamberg 1732 and Bäumker III, No. 150: Bamberg 1732. No. 5: Bäumker IV, No. 198b: 1677 and 198a: 1840 and 1698, 1720

¹⁸¹ *Zellerischer Lerchen-Flug...*, Wien 1698. 'No. 1...In Ton: O du Mutter voller Gnaden' (Bäumker III, *Bibliographie*, No. 58). A later application of the words: *Aria* by Ignaz Kunath, a composer of the Győr cathedral in the 1730s. (Bárdos 1980, p. 432)

¹⁸² 'Kaiserwerke' I, No. 88

¹⁸³ For example Vietoris Nos. 256 and 118, two melodies of the *Codex Kájoni* (RMDT II, Nos. 7 and 82), Corner, p. 746, HH, p. 142, DH, p. 128 (1st and 2nd lines), Šteyer, p. 350

that in this type of melody the structure seems to be the constant and characteristic feature¹⁸⁴ that takes shape in different forms of melodic 'realization'. That the first line descending from the fifth is not a mere chance but the peculiarity of a restricted group within this type is underlined by another piece of this series (No. 33) as well as by Šteyer's and Rovenský's songs.¹⁸⁵

O, Iesu delectabilis (No. 16), with the cadences 2-3-5, first appeared on German territories in the Jesuits' hymnbooks of Cologne¹⁸⁶ (also with the stereotype closing pattern found here¹⁸⁷), though the melody itself crops up among the Czech songs of Michna, Šteyer and Božan, too.¹⁸⁸

Of the major melodies three frequent cadence schemes deserve special attention: 1-5-5, 1-5-2 and 3(1)-5-3(1), respectively. The first characterizes three pieces of the collection showing similarity with regard to the melodic line as well (Nos. 51, 54 and 20, see below). The piece No. 51 beginning with the words *Ubi, ubi commoraris* has several German analogies, the closest contained in a 1718 hymnbook of Aufhausen.¹⁸⁹ According to Bäumker it is a folk tune, later variants of which were still in use in the 19th century¹⁹⁰ and were sung with Czech words as well.¹⁹¹

Several variants of *O, Iesu, cur sic pateris* (No. 23), a melody probably of chorale origin, were sung on Hungarian and Czech territories. Its corresponding three-line structure is contained in the *Cantionale Turocien-sis* and the *Tablature Book Vietoris*, whereas its four-line closer analogies can be found in Náray's and Šteyer's collections.¹⁹² Variants similar to *Dic Beatae Virgini* (No. 42) were also made by Lénárt Szegedi and György Náray but the continuity of the existence of this melody in Hungary is also documented by folks songs starting on the fifth.¹⁹³ It may have been known in other regions of Eastern Europe, too, for which its Polish and Czech occurrences can be quoted.¹⁹⁴ A further variant starting on the fundamental enjoyed great popularity¹⁹⁵ and its beginning reminds us of the *bergamasca* melody known all over Europe.¹⁹⁶

Iesu, te sequar fletibus (No. 25) is the arrangement of a wide-spread psalm melody of French origin. In Hungary the original tune first appeared in the hymnbook of Gál Huszár (1574), and Albert Szenczi Molnár's edition of psalms (1607), yet, it is most likely that it came to form part of Esterházy's collection through Catholic sources.¹⁹⁷ The variant in the *Harmonia caelestis* modifies and arranges the simple psalm tune to such an extent that leaves only the possibility open to speak of an identity of type. A similarly loose connection exists between the *Veni, Creator Spiritus* (No. 34) and a melody published by Šteyer as well as between *Iesu parve* (No. 9) and its analogies.¹⁹⁸ Evidence for the arrangement character of the latter song is the consistent application of the *gavotte* rhythm all through which is retained in a late, 18th-century occurrence of the tune as well.¹⁹⁹ In spite of differences of the melodic structure and of additions, there exists a certain relationship between the *Tota dulcis es, Maria* (No. 44) and the melody of the German hymnbooks beginning with the

¹⁸⁴ The first line in minor is followed by its transposition into major, and after a variable third line comes some sort of return of the first.

¹⁸⁵ Šteyer, pp. 855 and 362, Rovenský, pp. 155 and 297

¹⁸⁶ *Geistlicher Psalter* 1638 and *Psalteriolum* 1642 (Bäumker III, Nos. 224a,b)

¹⁸⁷ Schmitz 1921-1922b, p. 296

¹⁸⁸ Michna 1647, No. 14, Šteyer p. 985, Božan *Slavíček rájský* 1719 (Sehnal 1972, p. 138.).

¹⁸⁹ Bäumker III, No. 118, and III, Nos. 185a,b etc.

¹⁹⁰ Bäumker III, No. 266

¹⁹¹ Hlohovský, p. 123, Rovenský, p. 62

¹⁹² CT, p. 44 (RMDT II, No. 26a), Vietoris, No. 195 (and Šteyer, p. 873), as well as Náray, pp. 160 and 19 (RMDT II, Nos. 71 and 26b), Šteyer, p. 637.

¹⁹³ CC 1674, p. 476 (RMDT II, No. 57) and Náray, p. 72 (RMDT II, No. 41), and also Szendrei-Dobszay-Rajeczky I, p. 202.

¹⁹⁴ *Heilige Seelen-Lust*, Breslau 1657 and Šteyer, pp. 35 and 143

¹⁹⁵ Náray, p. 72 and its several German parallels, see Heuel, p. 30

¹⁹⁶ Nettl 1934, p. 43, Stark, No. 10 and Vietoris, No. 22

¹⁹⁷ See for example Corner 1631, p. 25

¹⁹⁸ Šteyer, p. 690 as well as Corner, p. 448 and Zahn III, No. 4870 (Neander 1680)

¹⁹⁹ Bäumker III, No. 211: Paderborn 1765

words *Auff, auff mein Herz*, although the proportionate six-line-structure shifted in this collection towards a more straightforward formation of *Bänkellied*-like type.²⁰⁰

In addition to the above closer and remoter analogies some identical or similar melody openings, longer inner motifs have also come to light (such as for example the Hungarian and Czech occurrences of the first line of *Lingua, dic trophaea* (No. 47)²⁰¹ or the beginning of *Amoris flammula* (No. 45) in a hymnbook of Mainz,²⁰² etc.), whereas I have not succeeded in finding a possible further source or parallel to the entire melody for the time being.²⁰³

So far the source and the immediate or remote models of about twenty works of the twenty-five sacred song arrangements and some three to four pieces of 'intermediate style' have been determined. The number of the possible concatenations and relationships may be enhanced if we take into consideration the already mentioned (identical) pieces of the volume given with different words and the additional, less conspicuously identical melodies as well as the relationships of melodies of various degree each. The *Iesu, dulcedo* and *Lingua, dic trophaea* (Nos. 8 and 47) contain essentially the same melody, apart from the different cadences of the second lines. The pieces Nos. 16 and 35, *O, Iesu delectabilis* and *O, nitida stella, Maria* show a looser connection. Though in the first lines only the type of the cadence is identical (being a dominant in both instances), on the basis of the cadence of the second lines and more particularly of the note-by-note agreement of the third lines as well as the similar last lines the relationship of the songs is evident in spite of the four-bar extension of No. 35. The pieces Nos. 42 and 48, *Dic Beatae Virgini* and *O, Maria, gratiosa* are also remotely related, the latter being practically an 'arrangement' of the identical melodic line. The item *Cur fles, Iesu* (No. 21) may be attached to them yet as a farther analogy of piece No. 48. And finally, the connecting links among the pieces *Ubi, ubi commoraris, Sancti Dei, triumphate* and *Iesum ardentibus* (Nos. 51, 54 and 20) are the identical cadences and the mostly identical direction of melodies, apart from the extension of the first piece.

The above description of the relationships between the melodies outlines the range of the sources and traditions, respectively, on which the compiler of the *Harmonia caelestis* may have drawn either instinctively or consciously. The number of melodies of Hungarian origin in all likelihood is relatively small. The Hungarian provenance of *Iesu praesentia* (No. 13) seems to be the most unambiguous one as the complete melody survives in Hungarian sources only. The *Dic Beatae Virgini* (No. 42) appears to be a local variant of a widely used melody, starting on the third in this version. The only known source of *Cur fles, Iesu* (No. 21) is Náray's collection, though it cannot be established for the time being where he had borrowed the melody from.

Among the melodies of Czech origin we may equally come across items taken over directly from some hymnbooks and pieces of contemporary oral tradition arranged here.²⁰⁴ An interesting feature of the songs originating in the German speaking areas is that, apart from one or two exceptions,²⁰⁵ they all belong to a more modern popular layer and were not noted down and printed before the beginning or the middle of the 18th century when they came out in several collections simultaneously.²⁰⁶ The German and Czech as well as the Hungarian and Czech counterparts of two melodies have also come to light, while the most universally spread melodies can be met anywhere on the south German-Austrian-Czech and Hungarian territories forming a coherent cultural unit.²⁰⁷

The number of melodies of Hungarian origin meant in the narrower sense of the word is thus relatively small as opposed to the range of tunes in use in Hungary: the sacred song arrangements of the *Harmonia caelestis* coincide with the melodies of the *Cantus Catholici* by Szőlősy and Szegedi (1651, 1657 and 1674, respectively), the *Cantionale Turociensis*, the *Cantionale Hungaricum* and of Náray's *Lyra caelestis* as far as

²⁰⁰ Bäumker III, No. 156: Strassburg 1697, 1703, Erfurt 1713, Würzburg 1705, 1716

²⁰¹ Vietoris, No. 64, Rovenský, p. 162, Šteyer, pp. 686 and 493, 855, 361

²⁰² Bäumker III, No. 134: Mainz 1715, 1724

²⁰³ The sources of some 10 to 12 melodies close to sacred songs need to be identified yet. (Further analogies can be found in Michna 1647 /new edition: Praha 1989/, e. g. Nos. 64 and 1, 17, 47—to items 1 and 42.)

²⁰⁴ Nos. 49, 50 and 30, 34

²⁰⁵ Nos. 5 and 9

²⁰⁶ For example Nos. 36 and 39, 44

²⁰⁷ Nos. 16, 51 as well as 23, 24, and Nos. 8, 18, 37, 42 respectively

the Hungarian repertoire is concerned, and for the rest with the material of the *Stark Virginal Book*, the *Codex Kájoni* and the *Tablature Book Vietoris*. By virtue of the common repertoire none of the contemporary German hymnbooks can be mentioned. On the other hand, of the Slovak and Czech editions Rovenský's collection deserves attention by all accounts as it served as a model, and beside it the *Cantus Catholici* of 1655 and also Šteyer's hymnbook containing three to five 'Esterházy melodies'. In summary we may say that the sacred song material of the *Harmonia caelestis* is firmly and organically rooted in the central European tradition and, as part of the repertoire of an aristocrat's orchestra, reflects a peculiar mode of existence of the melody treasure taking on anonymous and folk-like dimensions.

The question arises what kind of concrete works, types of works, stereotypes of form etc. can the pieces of the solo motet layer be brought into connection with? Over and above that, which wide-spread aria and dance types lying beyond all boundaries of genre may these pieces be linked with?

Several items of the *Harmonia caelestis* belong to the concertante type of 'aria' originating in the Italian tradition and characterized by instrumental melody. In *Nil canitur iucundius* and *Surrexit Christus hodie* (Nos. 4 and 26) string and wind 'groups' compete with each other joining the voice parts; in the former, which Schoenbaum defined as an *intrada* in the Schmelzerian sense characteristic of the 1660s,²⁰⁸ two flutes contrast two violas. An analogous piece of the previous work, which may be ranked on melodic and rhythmic grounds with the first type of *intrada* in Riemann's terms,²⁰⁹ was provided with the inscription 'on a dance tune' in Rovenský.²¹⁰ From Rovenský's collection several analogies of *Surrexit Christus hodie* can be cited which are all characterized by the same fanfare melody and an identical rhythmic formula (dotting falling on a strong beat after an up-beat of about five-eighths).²¹¹ Another striking feature of the pieces is the repetition of the voice part broken up into short sections in the instrumental *echo*, and this confrontation of the vocal and instrumental sections yields an open-work quality to the four-note motif at the words *Alleluia*. The open-work surfaces brought about by the alteration of voice and instrument appear at the beginning of the twin movements *Infinite largitor* and *Triumphate, sanctae hierarchiae* (Nos. 14 and 46) the most pregnantly. Given the case that in these pieces the accompanying instruments move together with the voice parts, the *echo* is played here by the organ (*continuo*).²¹² Even parallels of the short motifs-melody characteristic of the pieces may be mentioned: the beginning of *Infinite* shows strong similarity with an aria of Leopold I,²¹³ whereas items analogous with *Triumphate* can be cited from Rovenský again.²¹⁴

In the piece beginning with the words *O, quam dulcis es* (No. 12) the entries show a contrary sequence: the singer takes over the melody of the instrumental introductory bars and all further melody lines are intoned by the 'accompanying instruments'. The instrumental head-motifs of the piece are frequent concomitants of the *Sonata* and *Ritornello* items in other sources, too, except that there they generally appear in imitative layout.²¹⁵

Of the aria-like items considered so owing to the *bel canto* quality of the voice part the piece *O, suavissime* (No. 19) represents the type in triple time.²¹⁶ The aria character is, however, not so unambiguous in this piece because its rhythm is so much pregnant that Schoenbaum held it downright for a song adopted to a French minuet.²¹⁷ Szabolcsi called attention to the connection with art music of the other aria, *O, nitida stella, Maria* (No. 35) which has a *gaillarde* rhythm and a melody close to sacred songs, and made reference to the *Geistliche*

²⁰⁸ Schoenbaum 1951, pp. 143-144

²⁰⁹ Riemann, M., p. 356

²¹⁰ Rovenský, p. 125

²¹¹ Ibid. pp. 252, 336, 341, etc.

²¹² See the section dealing with the performance practice in the *General Remarks*.

²¹³ 'Kaiserwerke' I, No. 59

²¹⁴ Rovenský, pp. 84, 268, 274, etc.

²¹⁵ For example Leopold I: *Vermeinte Bruder- und Schwesterliebe*, No. 6 (cited in Wessely, p. 600)

²¹⁶ The pieces of the collection inscribed originally as 'Aria' include Nos. 22 and 45.

²¹⁷ Schoenbaum 1951, pp. 143-144

Gesangbuch of J. W. Franck from Hamburg.²¹⁸ This remote analogy reveals that this type of aria was known all over Europe and presumably in vogue in Vienna as well. In fact, the popularity of the *gaillarde* aria can be documented by parallels closer than the one of Hamburg, in the first place by quotation from Cesti, by numerous arias of Leopold I, by songs of Rovenský's collection, by the instrumental air movements of Biber and Schmelzer and by the 'arias' in *gaillarde* rhythm of the *Stark Virginal Book*.²¹⁹

The commonly major aria in triple time linked with the tradition of the French songs in *gavotte* rhythm and being popular in church and secular music alike formed one of the most widely spread vocal and instrumental types of air and was characterized, in addition to the above cited *gavotte* rhythm,²²⁰ by being constructed of four-bar units. From among the innumerable *gavotte* arias originating in the region around Vienna the vocal items of Leopold I and the instrumental pieces by Schmelzer can be mentioned,²²¹ though they often occur in the Czech hymnbooks as well.²²² The melismatic melodies of expressly arioso character of the *Harmonia caelestis* may be included in this type, beside the sacred song arrangements in *gavotte* rhythm.²²³

In the same way, all the binary forms consisting of a *ritornello* and a strophic song form part of the common European tradition. The *Ave, dulcis* found in the collection with two different texts (Nos. 43, and 52: *Salve, Paule*), furthermore the item *Laetare, cor meum* (No. 2) represent the *Devisenarie* type.²²⁴ Apart from the motto the two arias are linked through the common formal scheme, that is the simple strophic structure.²²⁵ It may not be a chance after all that this simplest form of the strophic aria which occurred in the Venetian opera and oratorio kept remaining in fashion in the conservative minded Vienna until the end of the century was particularly frequent in the arias of Leopold I.²²⁶

Characteristic of the only *Kirchenrezitativ* item of the collection (No. 40: *Ave, rosa sine spina*) is the articulated, expressive melody. The various commonplace elements,²²⁷ together with the direction and manner of the modulation—with a flatted leading tone into a parallel major—establish a relationship between the piece and the type of minor *lamento* recitatives. This type taken over from the opera into church music is not unusual in the hymnbooks, either: in Šteyer's collection a strange broken melody varying from the sacred song calls attention to it whereas with Rovenský it appears 'straightened out', pressed into C metre.²²⁸ The *parlando* character of Esterházy's piece is rendered still more conspicuous by the *Ritornello* written in the rhythm of *siciliano*, a contemporary Italian folk song which gained popularity by means of the operas of Neaple.²²⁹

The concluding piece of the collection entitled *O, mors* (No. 55) refers to another well-known sort of aria, the *aria di ciaccona*.²³⁰ The familiar *chaconne* theme is repeated five times on the whole (in the short introduction, the arioso vocal passage and the instrumental postlude beginning with imitation), which implies, that the model of this piece was by no means the *chaconne* aria in the strict sense of the word but the essentially frequenter type built on the *quasi ostinato* bass. Beside the bass theme other elements of this piece also seem to be platitudinous, such as the construction (for example leaving open the short introductory recitative on the dominant) and the motivic patterns (the diminished fourth and the cadences).

²¹⁸ Szabolcsi 1926, p. 37. Cp. Franck, Nos. 136 and 145

²¹⁹ For example Cesti: *La Dori ovvero lo schiavo regio*, 1664, No. 35 (cited in Bartels, p. 220); Leopold's arias: 'Kaiserwerke', Nos. 15, 36, 70, 79, 81, 153; Rovenský, p. 68; Biber *Balletti à 6*, (*Aria*); Schmelzer, in: Wiener Tanzmusik, Nos. 3/3. and 8; Stark, Nos. 14, 35, 43, 49. (In contrast to the counterparts mentioned by Szabolcsi all examples enumerated here are in triple time and the cadences of the first two lines are mostly identical with those of the collection's piece.)

²²⁰ For the occurrence of the *gavotte* rhythm in the eastern European dances see below.

²²¹ 'Kaiserwerke' Nos. 26, 32, 43, 86, 88, and Wiener Tanzmusik, Schmelzer: *Aria viennese*.

²²² Šteyer, pp. 26, 355, 661, 975, 982 and Rovenský, pp. 90, 210, 300

²²³ Nos. 6, 10, 54 (and in diminished notation No. 48)

²²⁴ Riemann 1922, II/2, p. 410

²²⁵ ABA—see Wellesz 1919, pp. 110-116

²²⁶ 'Kaiserwerke' Nos. 12, 34, 37, 42, 49, etc.

²²⁷ As for example the chromaticism or the diminished fourth motif used in general for expressing sorrow

²²⁸ Šteyer, p. 649 and Rovenský, pp. 218., 228

²²⁹ Wellesz 1919, p. 109

²³⁰ Wellesz 1919, p. 116

While looking for the counterparts of the individual solo motet items of the Esterházy collection various types of works and forms could be shown up that are used not only within the solo motet repertoire proper but in different genres as well. Within this the proximity of Vienna is naturally thought to be decisive as apart from Rovenský's outstanding collection the greatest number of close analogies were found among the arias of Leopold I written to operas and oratorios.

As far as form is concerned the both with regard to size and complexity large-scale pieces of the *Harmonia caelestis* which consist of several parts, so to say the 'cycles', cannot be compared to the solo motet literature constructed of arias because their most striking feature is the lack of arias. The *Puer natus* provided with three different texts (Nos. 3, 27 and 32) comprises *Arioso*, *Choro* and *Sonata* sections. The piece written in honour of St Paul *Saule, Saule* (No. 53) is built up from *Recitativo - Sonata - Choro - Sonata*, while in *Ascendit Deus in iubilo* (No. 29), the only piece of the collection with *da capo* form, written for four vocal soloists, two clarinos and organ, the *Tutti* serving as a frame of form encloses a middle section of a reduced number of parts. The unusual ariales cyclic form is characteristic merely of the Polish church 'chamber cantatas' composed for small ensembles at the beginning of the 18th century and written generally but not exclusively in a form enframed by *Tutti*, similar to the one in *Ascendit*, yet with ABC structure.²³¹ In these pieces whose form is less typical and whose genre can be less safely identified the type of the various items and the basis they were modelled on are not unambiguous, either. They are the most individual compositions of the series, pieces that show the hand of a professional musician with regard to compositional technique as well and which put at the same time higher demands on the performers, too.²³²

Accordingly, the collection consists by and large of two, not clearly distinguishable layers: (1) the arrangements of Hungarian or else (German, Czech) sacred songs and (2) the works bearing the mark of Viennese art music tradition even in the thematic material which was influenced on its part by the western European, or more precisely the Italian music. The pieces of different origin representing a somewhat heterogeneous quality give the impression of a homogeneous style even if within a fairly wide category. This unity results evidently from the *identity of treatment* beyond the common features of the basic material.

Identity is the most striking feature with respect to form and instrumentation. The number of the accompanying instruments (two strings²³³ + organ) and their role in the 'division of labour' are identical in half of the pieces characterized by strophic structure (except for two): the upper part always supports the voice part and the second part moves either parallel with it or assumes the role of a filling-in part. The existence of several accompanying instruments does not make a considerable difference: the strings available in the increased number of parts²³⁴ do not function as independent parts having a thematic material of their own or containing the figurative paraphrase of the melody.²³⁵ An accompanying part different from the voice part is added to two pieces only (Nos. 40 and 51) and, disregarding the freer composition of the bass group, the instrumentation of altogether eight works is somewhat more varied.²³⁶

²³¹ Szweykowski, p. 331

²³² For example No. 29, *clarino* parts with *c'' sharp, f'' sharp* etc. (see also No. 51: Biberian violin solo with *scordatura*, and the string parts of No. 7: with *Bogenvibrato*).

²³³ 2 *violini, violino + viola*, or 2 *viole*.

²³⁴ 3 *violini*, or 2 *violini + viola* or 1 *violino + 2 viole* and 2 *violini + 2 viole*

²³⁵ The solo or duet accompanied by bass alone occurs only exceptionally, in the vocal section of the ritornello arias.

²³⁶ Szabolcsi wrote about the varied instrumentation of the works (Szabolcsi 1926, p. 35), and made reference in the first place to the string-wind combinations he considered extraordinary as well as the 'unusualness' of employment of harp and theorbo, in addition to the various string settings. In contrast to the more modern Italian instrumentation, these combinations were in reality fairly frequent in the Viennese ensembles of conservative force, and the lute, harp and theorbo can be said to have been throughout accepted as bass instruments in Vienna and Prague at the end of the century. (See the 1706 instrument inventory of the Viennese *Hofkapelle*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nov. 1603, and Wolff, p. 332, Sehnal 1971, p. 30.) At any rate, it seems to be rather anachronistic to suppose that people attached much importance to instrumentation in this era or that there existed a developed sense of timbre: it depended on the given possibilities of performance and not on the composer's intention what kind of instrumentation and particularly what sort of bass instruments were used. (The surviving scores of the works of Leopold I contain in the majority of cases much less instrumental parts than the equally authentic sets of parts of the contemporary performances. See 'Kaiserwerke', *Revisionbericht*.)

The homogeneous impression of the works is further enhanced by the fact that in the majority of the pieces the melodies of line structure flow without interruption, strengthened by the *colla parte* manner of performance of the accompaniment.²³⁷ They are for the most part sacred song arrangements but the accompaniment of the 'arias' is also of the same kind (Nos. 19, 22 and 35).

In another group of the pieces the melodic lines or motifs of the voice part are divided by instrumental or vocal *echo*. The device of the instrumental *echo* crops up naturally in the case of the instrumental melody²³⁸ but is not restricted to these pieces alone; the two violins repeat for example the vocally inspired, first lapidary, then melismatic melody of *O, Maria, gratiosa* (No. 48) as well. The performing style of the vocal parts which goes back to folk tradition—the alternation of *solo* and *tutti*²³⁹—appear in the arrangement of a tune of unknown origin (No. 1) and of a sacred song (No. 34). For that matter, the employment of instrumental or vocal *echo*-effect was so common in this era that almost each piece of the given genre can be performed in this way, and it depended well-nigh on the chance of contemporary notation whether the performing manner was also included in the score or not.²⁴⁰

Characteristic of the works consisting of several sections is also the close interrelationship between folk song-like and figural music tone: certain passages of the pieces displaying art music qualities are similar to sacred songs (such as for example the last section in triple time of No. 7). On the other hand, not only the instrumental melodies appear in a more complicated musical texture but also the melodies of documented folk song origin. This can be seen particularly well in the case of the *ritornello* forms; although this structure is typical of the solo motet layer in the first place²⁴¹ the *Ubi, ubi commoraris* (No. 51), which is the arrangement of a German sacred song, is completed by a virtuoso *Sonata*, and to the two *pastorales* (Nos. 18 and 21) a *Sonata* section is also added.

The *pastorale* as genre illustrates exactly this close interrelationship, this border-line case. Of Italian origin, it possibly developed from incidental town music and became widely known in the course of the 17th-18th centuries on German and Slavic speaking—Czech, Polish—territories as well. In the eastern European tradition the Christmas *pastorale* was extremely fashionable which evoked well-known Christmas songs and was deliberately simple and 'again' popular in style.²⁴² It is thus natural that in the Esterházy collection the melodies that had shown *pastorale* character were set accordingly. Of the two items mentioned the *Dormi, Iesu dulcissime* (No. 18) is based on a better known tune.²⁴³ The variant included in the edition bears all the important marks of the *pastorale* genre: the complete binary form, the introductory *Sonata* and subsequent duet notated in 3/4 time and built on an identical melody is characterized by swinging rhythm. In the *Sonata* and the 'choir' of the two violins and two flutes respond each other moving in parallel thirds and sixths above the long bass notes while in the duet the same material runs down smoothly without interruption. The T-S-T changes of harmony of the bass are similarly typical.

In the *Cur fles, Iesu* (No. 21), the other Christmas lullaby, the underlying Náray melody does not show folk song character. After the instrumental introduction Esterházy's variant in C metre follows the model by and large, yet the arioso, melismatic vocal part unfolds freely after the first four bars and takes over motifs from the original only sporadically.²⁴⁴ The best done are those few bars in which an instrumental motif of Náray's melody got back to the instrumental figuration above the vocal part singing a long, sustained note.²⁴⁵ The arranger of the piece must have known this common *manier* (the swinging effect resulting from the

²³⁷ In 28 pieces

²³⁸ Nos. 2, 7/b, 14, 29a,b, 43, 46 and 12, respectively

²³⁹ Wessely, p. 54

²⁴⁰ See in the preface written to the new edition of Michna's *Loutna ceska* by J. Hůlek, p. 59.

²⁴¹ Nos. 1, 2, 3, 7, 22, 40, 45

²⁴² 'pastorale' in *Grove*

²⁴³ See Domokos 1984 (mentioned above)

²⁴⁴ See from bar 30 onwards

²⁴⁵ From bar 34 onwards

alternation and consonance of the duplet and triplet above the long note) which can be found in numerous solo motets, and occurs frequently in the dream scenes of the Venetian operas.²⁴⁶

Another phenomenon bringing about the fading of boundaries between the various genres is the overall and very strong influence of the dance music on instrumental music, and the opera, moreover, on various genres of church music in this period. The influence of dance music on the sacred songs could have taken place in two different ways, either by changing the rhythm of the earlier melodies according to the fashion of the day, as it was often the case, or by adding religious words to the well-known dance melodies, as was done with the majority of the recent songs. This process is reflected in the hymnbooks as well: an edition of the Jesuits in Cologne (*Trutznachtigall* 1649) is just as much 'invigorated by genuine dance rhythm'²⁴⁷ as certain pieces of Michna's collections or the songs by Šteyer and Rovenský.²⁴⁸

The strong effect of dance music and dance rhythm made itself felt in the *Harmonia caelestis* as well. The frequency of the *gailarde* rhythm so typical of the early 1600s was already noticed by Mária Domokos, and the pieces of her list may be supplemented by additional occurrences of the *gailarde* rhythm.²⁴⁹

A late formula of the equally old-fashioned *courante*, the contrarily dotted pair of bars characteristic of the end of the 17th century emerges in shorter sections of form only,²⁵⁰ whereas the Schmelzerian form of *gigue*²⁵¹ occurs at the beginning of the piece *O, Iesu delectabilis* (No. 16). Of the more modern dances in triple-time the traces of the *minuet* can be detected in one piece (*Nolite timere*, No. 11), although the characteristic rhythm formula begins here with an up-beat which deviates from the general custom but is not without a precedent.²⁵²

In the pieces in duple-time the already mentioned Ebnerian *gavotte* rhythm without up-beat prevails which occurs in Schmelzer, too. The two typical rhythm formulas of the dance are fairly common in eastern Europe too, but are considered as the criteria of the dances called *polonica* and *hungarica*. Moreover, these items are simply called dance (*taniec*) in the Polish collections.²⁵³

As long as in connection with the vocal *air* items of the *Harmonia caelestis* based on *gavotte* (*polonica*, *hungarica*) rhythm a western model has been assumed in the first place, the folk song arrangements may also have been influenced by the local dances of identical rhythm.²⁵⁴ While certain *gavotte* items were taken over from German sources or the German tradition in an already accomplished state, others became completed in the course of arranging.²⁵⁵ It is, however, conspicuous that these rhythm formulas were frequently associated with a peculiar, descending melody opening within both groups and also with another, characteristically 'rotating' motif.²⁵⁶

(Of the rest of the dances in triple-time two instances of *bourrée* occur in the collection which became fashionable under the influence of Lully in Vienna in the 1660s.²⁵⁷ Since in the case of both melodies only counterparts of a remote type could be detected it is imaginable that the old melody patterns were arranged in a figurative, rhythmically renewed way.)

²⁴⁶ See for example in Wilderer, *op. cit.*, the aria *O, anima festa* above the word *dormi*, also Pez, *op. cit.*, *Stella quinta* and Szarzyński: *Pariendo non gravaris*, *Allegretto* movement, as well as in the music of a Jesuit school drama of Vienna showing Venetian influence (Staudt: *Humilis patientia* with the word *dormio*, cited in Kramer, p. 55).

²⁴⁷ A statement of H. Riemann, cited in Schmitz 1921-1922b, p. 268

²⁴⁸ With Michna see *Velikonoční pasameza* (Michna 1647, No. 24); this was taken over by Rovenský (p. 252). With Šteyer a piece entitled *Duchovní Minuet* can be found (edition of 1727, p. 1052—cited in Sehnal, *op. cit.*, p. 147).

²⁴⁹ Domokos 1968, in connection with the pieces Nos. 3, 13, 17, 20, 23, 38. See also No. 7, the section in triple-time, and Nos. 8, 16, 22, 45.

²⁵⁰ Cp. Nettl 1921, pp. 78-81. In the *Harmonia caelestis* Nos. 22, 24

²⁵¹ Nettl, *ibid.*

²⁵² Minuet without up-beat: Muffat Fasc. III, Fischer (Taubert, *Notenteil*). Minuets starting similarly with an up-beat: Pez, p. 57 and Staudt, *op. cit.* (cited in Kramer, p. 72).

²⁵³ See *Silva rerum*, *passim*, and the *ungaresca* dances in Vietoris and Stark.

²⁵⁴ See Nos. 5, 9, 15, 33, 36, 42 and 37, 49

²⁵⁵ Nos. 5, 36, 51 and 42, 33-37, respectively.

²⁵⁶ Nos. 5, 6, 15, 44, 51, 54 and 9, 10, respectively.

²⁵⁷ Nos. 25, 34

On mentioning the descending melodic line and the 'rotating' motif associated with the *gavotte* rhythm and found in pieces of different origin a further momentum strengthening the impression of homogeneity has been touched upon, namely the *set of motifs* belonging to a relatively limited range and characteristic of works of varying stylistic layers alike, which joins the pieces to each other and to the musical language of their environment. The relationships of the melodic material—and their association with the common repertoire in a wider sense—have already been discussed when surveying the literature on hymnbooks just as in connection with the interrelationship of melodies in secular, church and folk usage. The inner parallels of the collections and the external counterparts of certain melodies have been analyzed in detail, and analogies with some aria types have also been cited. All these correspondences make it evident that the bulk of the collection is homogeneous not only with regard to structure, form and rhythm, etc., but to melody as well, and is connected with the central European tradition through many ties.

The above analyses make superfluous to show up all further instances of motivic agreements and concordances, though some striking examples will be listed as a matter of curiosity.

The first of the stereotype patterns to offer itself for comparison is the cadence. The most frequent final cadence of the *Harmonia caelestis* stressed by Szabolcsi and Domokos²⁵⁸ alike has already been referred to several times: this frequent cadence of the Italian art music passes for a common-place device in the most varied eastern European genres as well²⁵⁹ and occurs in sacred song arrangements and a melody of unknown origin in the collection. Characteristic of the pieces *Iesu praesentia* and *O, Iesu delectabilis* (Nos. 13 and 16) that remind us of sacred songs is the employment of another prevailing cadence, which Schmitz considered in connection with the *Trutznachtigall* (1649) to be a stereotype.²⁶⁰ Besides, the identical closing bars of an 'Aria' (No. 22) and of a well-known sacred song (No. 23) can be mentioned yet.

A formula strengthening the dominant modulation is likewise widely used which can be found in sacred songs as well as *bourrée-* and *gavotte-air* items alike in the collection.²⁶¹ Other components of the set of motifs are more closely connected to the language of art music (such as for example the *chaconne* bass); on the other hand, the exclusive use of motifs within a stylistic layer is not so dominant, either: the expressive diminished fourth formula applied in art music both as a cadence and as an inner motif with about the same frequency by Carissimi, Schütz, Cesti and Pez, etc. and made often use of by Leopold I became integrated into the German and Hungarian sacred songs, too.²⁶²

A comparison of *Veni, Creator Spiritus* (No. 34) and Holan Rovenský's piece beginning with the words *Surrexit Christus* provides an astonishing example of the common set of motifs. The arrangement of the two-bar mosaics of the latter work in a new sequence brings about the piece of Esterházy's collection.²⁶³

On the Authenticity of the Collection and Pál Esterházy's Authorship

The relationship between this collection and the hymnbooks has been investigated from the contents side so far, with special attention to the common melody treasure. The proportion of the sacred song arrangements that found their way into this collection, those twenty melodies originating in or taken over from hymnbooks or oral tradition by all evidence, allow us to draw further conclusions. In my view the *Harmonia caelestis*

²⁵⁸ Szabolcsi: 'Osteuropäische Züge in der italienischen Monodie des 17. Jahrhunderts', *Racek-Festschrift* (Brno 1966), cited in Domokos 1968, p. 136

²⁵⁹ For example in the works of Saracini, Steffani (Szabolcsi 1968, p. 147-149), and: Silva rerum, No. 85 (the whole piece is built on this motif!), Šteyer, pp. 109, 362, 652, 658, Rovenský, pp. 154, 327. See also Kájoni *Dies irae, Lytaniae* in the *Organo-Missale* (Bartalus 1869, pp. 72 and 109).

²⁶⁰ Schmitz 1921-1922b, p. 269. Further examples: CH, p. 29, CT, p. 33, Bäumker III, No. 224b, Božan, No. 104, etc.

²⁶¹ Nos. 5, 36, and 34, 54, respectively.

²⁶² For the motif see the beginning of No. 40 and the *recitativo* cadence of No. 55 in this collection as well as Carissimi: *Jephte* (cited in Schering, p. 244), Schütz (*ibid.*, p. 227), Cesti: *Il pomo d'oro* II, No. 12, Pez: *Corona stellarum, Stella quarta*, No. 2, *Stella duodecima*, No. 2, 'Kaiserwerke' I, Nos. 10, 15, 17, 58, 87 and Bäumker III, Nos. 37, 131, 158 etc., and CC 1675, p. 60 (RMDT II, No. 109).

²⁶³ Rovenský, p. 274, new edition Pohanka, pp. 80-81. The bars used are: 1-2, 8-9 and 6, 10, with up-beat.

belongs to the genre of Catholic hymnbooks not only by way of using their melodies but in other respect as well.

The earlier described and widely accepted practise of creating hymnbooks—that is the *method* according to which the compilers of the volumes took over the melodies of anonymous public property²⁶⁴ from the oral tradition or other hymnbooks—could also be observed in the procedure of establishing and compiling the Esterházy collection. Moreover, the reedition and rearrangement of the songs by known composers was also general custom. For example, in connection with the Czech hymnbooks Sehnal pointed out that of the 194 melodies of Michna's three editions Šteyer borrowed 136 items, Rovenský 85 and Božan 24 items²⁶⁵ and the recurring formula in the title inscription of the German hymnbooks running as 'außerlesene alte und neue Gesänge...mit Fleiß zusammen getragen...' [selected old and new songs...compiled with zeal...] reflects the same method.²⁶⁶ Thus the compiler of the *Harmonia caelestis* followed the beaten truck when he included the arrangement of familiar melodies and Rovenský's pieces in the volume.

Consequently, the wording concerning the author in the title inscriptions of the Esterházy collection is to be understood in the sense of the editorial practice of the hymnbooks and in the context of the passages referring to the compilation of the volumes.²⁶⁷

The ambiguity of the word *compositae* in the title of the first manuscript source of the *Harmonia caelestis* dating from 1699 ('Melodiae pro figurali choro in usum musicorum a Paulo Estoras...compositae')²⁶⁸ allows an explanation which holds that Esterházy brought together in a volume a certain part of the works that were on the programme of his orchestra.²⁶⁹ The title of the 1711 edition runs somewhat differently: 'Harmonia caelestis seu Melodiae Musicae...ad usum Musicorum Authore Paulo...Estoras...'. The emergence of *authore* denotes, in contrast to the foregoing, that Esterházy declared himself the author of the work beyond all doubt. In its present meaning this term would indicate a person composing and arranging the melodies. In the usage of the 16th-17th-century hymnbooks it often denoted the person arranging and setting the melodies, respectively.²⁷⁰ Moreover, numerous examples can be cited when the person thus defined performed no more than the compilation of the edition.²⁷¹

It may be added that this practice prevailed in those days not only in one particular genre, that of the hymnbooks, but borrowing and arranging music was not alien to composers active in other fields of art music, either.²⁷² The requirement of authenticity which emerged in the course of the 18th century and became predominant from the 19th century onwards existed neither in the fine arts nor in literature in Esterházy's time.

²⁶⁴ Moser pp. 11, 15-31 and 47

²⁶⁵ Sehnal 1972, p. 154

²⁶⁶ Bäumker I-IV, *Bibliographie* and RISM B/VIII/1, *passim*

²⁶⁷ Moreover, even the collection's title is taken over from similar works. The fashion of the poetic and allegorical titles resulted in the frequent use of the words 'harmonia' and 'coelestis' in different combinations and in their translations (*Geestlijcke Harmonie*, *Davidische Harmonia*, *Echo Hymnodia coelestis*, *Himmlischer Harffenklang*—see Bäumker I-IV, *Bibliographie* and RISM B/VIII/1, as well as *Lyra coelestis*—Náray, Nagyszombat 1695). On the German-speaking territories the two concepts were eventually combined: the two editions of a Mainz hymnbook appeared with the title *Himmlische Harmony* (1628, 1631—see Bäumker II, *Bibliographie* No. 73 and IV, No. 44, as well as RISM B/VIII/1, 1628⁰⁵), and in 1644 the Jesuits of Graz published a collection entitled *Himmlische Harmony*. (Bäumker II, *Bibliographie* No. 84, and RISM B/VIII/1, 1644⁰³). In principle Esterházy can have perused it as he is known to have been a pupil of the Jesuit school in Graz in 1645. Between the melody material of the Graz hymnbook and Esterházy's publication no single point of contact can be detected, which excludes the possibility to prove the use of this volume. The identity of title may possibly derive from a haphazard coincidence or from borrowing the familiar sounding title. A later example of the application is Gerstenmayer, C., *Harmonia caelestis Mariano-Seraphica* (c. 1770-1780), National Széchényi Library, Ms. mus. IV. 791.

²⁶⁸ See the source description of the *General Remarks*.

²⁶⁹ The word was used in this sense in the title of the Jesuit school dramas of Vienna, see Kramer, pp. 124, 131, 137 and 141.

²⁷⁰ Moser, p. 48-49

²⁷¹ Bäumker I, *Bibliographie* Nos. 439, 453, 492, III, *ibid.* Nos. 13, 95, etc.

²⁷² Riedel 1960a, p. 112

It is in this sense that Esterházy can be held of the author of the present collection. It remains to be clarified whether the arrangement of the well-known melodies and the composition of the final form of the solo motets can also be attributed to Esterházy alone. Over and above, was he in command of sufficiently high musical attainments and skills that enabled him to create the entire series? Is the different level of perfection of the pieces the result of the musical evolution of the composer/arranger or is it possible that this heterogeneousness derives from the concomitance of pieces of different origin, or to speak out frankly: of different composers?

For a music lover aristocrat, a dilettante composer nothing could have been more natural than to turn occasionally to the musicians and composers in his service for professional assistance. Leopold I, the perhaps closest model of Esterházy, is known to have entrusted Ebner to compile his early works and that Bertali wrote the accompanying parts to his *Regina coeli* of 1655, etc., albeit he himself received a fairly thorough musical training in his youth by the organists of the Court of Vienna. Apart from these early works written for educational purposes Leopold I 'cooperated' with his court musicians later on by composing arias for their operas and oratorios, though they were marked with his signature.²⁷³ It is, however, probable that even these arias were not written without assistance. Leopold's German songs surviving in Kroměříž (Kremsier) bear for example the remark *Aria d. S. M. [di Suae Majestatis]* together with Schmelzer's autograph entry underneath 'Dno Schmelzer 3. Juni 1678' which may indicate that the melody is the Emperor's invention whereas the actual composition is the work of Schmelzer.²⁷⁴ On discussing the work Nettl is convinced, just as Adler and Harnoncourt²⁷⁵ are, that Leopold did not create his works alone but drafted the melody and entrusted some skilled musicians to make the elaboration and the accompaniment of the pieces.²⁷⁶

As seen above, we are reduced to conjectures when it comes to discussing Esterházy's musical education since no documents on his musical training survive. The lack of evidence might be attributed to the fact that, due to some reason, no particulars were put to writing in this respect or, that the documents perished in the otherwise rich and relatively well preserved princely archives.²⁷⁷ The doubts derive not so much from the lack of evidence but rather from the contents of the two documents demonstrating his musical culture.

Esterházy's musical skills can be inferred from his autograph notation of some lines and the composition of his repertoire for the virginal. His notation survives in the score of the first version of the collection dating from 1699. He started compiling the works by writing down the title-page and the index in his own hand but, after noting the vocal part of the first piece, he became weary of it and put to paper the title of two songs only. The rest of the notation is in the hand of an unknown, more practised copyist. According to Hárích, the in-depth reviewer of the manuscript the present whereabouts of which are unknown, Esterházy's 'musical notation is primitive, vague and, on top of it all, wrong not only by reason of its external appearance but otherwise as well'.²⁷⁸ From the evident inexperience in using staff notation Hárích drew the conclusion that Esterházy must have been more skilled in tablature notation. Evidence for it is, however, completely missing as no single tablature line survives in his hand.²⁷⁹

The grade of difficulty of the pieces contained in the other document, the virginal repertoire discussed in detail above is unknown since the enumerated titles allow only conjectures as regards the arrangement of the pieces. The items specified do not suggest higher instrumental skills than any contemporary amateur could have been capable of playing.²⁸⁰ And because we suppose that Esterházy made the list in the prime of his

²⁷³ 'Kaiserwerke', preface

²⁷⁴ Nettl (1971), p. 163

²⁷⁵ 'Kaiserwerke', preface and Harnoncourt 1985, pp. 210-211

²⁷⁶ In literature on Leopold I Bletschacher is the only to claim that the Emperor's works are marked by a strongly individual style (Bletschacher, p. 26).

²⁷⁷ Bakács, p. 4

²⁷⁸ Hárích 1946 IV, p. 13

²⁷⁹ Vietoris, preface, pp. 26-28

²⁸⁰ 'The young Pál Esterházy was not the only who...could perform on the virginal the ancient Hungarian tunes and songs of heroes. Other high-born youth are also known to have played the song 'Vitézek mi lehet szebb', the 'rengető' dance, the trumpet tune, etc.' (Takáts, Sándor: *Rajzok a török világból* [Pictures from the Turkish Rule], cited in Legány, p. 52). At the courts of the aristocrats virginals were often kept (Szabolcsi 1959a, p. 283 and Szabolcsi 1970, p. 53) and familiarity with some other kinds of instruments was not rare, either: Miklós Zrínyi played, for example, the kobsa (MIT p. 156).

life, between 1667 and 1681, it is unlikely that his skills underwent considerable progress later on, thus the list must necessarily reflect his highest achievements.

Consequently, there is an unbridgeable gap between the level of knowledge inferable from the surviving documents relating to Esterházy's musical education and the *Harmonia caelestis* as a whole, and particularly its more sophisticated layer, which can only be overcome by using one's imagination. We must therefore conclude that the prince had recourse to the assistance of a trained musician when compiling the collection, most probably to the composers' engaged at his court, first and foremost to the help of Franz Schmidbauer employed there between 1685 and 1701. Hence the manner of composing treated in connection with the works of Leopold I must be taken for characteristic in the case of the creation of the pieces of the *Harmonia caelestis* as well. Furthermore, we cannot exclude the possibility, either, that the court composers' certain works or any other items of the orchestra's repertoire found their way into the collection, as for example the complete works by Rovenský.

The inventory drawn up of the Esterházy music collection in 1721²⁸¹ contains three title descriptions without a name which can be brought into connection with certain items of the *Harmonia caelestis*.²⁸² Hárích, who established this relationship, took for granted that the three pieces picked out of the inventory were identical with the items of the *Harmonia caelestis* and drew the conclusion that they were works by Pál Esterházy. Even if we accept the identity of the corresponding pieces of the inventory and of the collection with certain reservations, this agreement speaks in the light of the above train of thoughts at least as much *against* Esterházy's authorship as it does for it. The title inscription of the above mentioned first, manuscript version of the collection ('in usum musicorum') makes the opposite direction of progress verisimilar, that is the route from the repertoire to the collection. This presumption is also supported by the fact that the parts of these works bear no composer's name which would be strange, to say the least, if they originated with Esterházy, and that they were kept together in the music collection of the orchestra with the works purchased or composed by the court musicians.²⁸³ It is thus obvious that they are compositions by the Prince's musicians (or others) Esterházy was fond of. All three works belong to the layer which shows the hand of a skilled musician and have more complicated texture: the *Cur fles, Iesu* bearing witness of the thorough knowledge of contemporary music literature and particularly the *Ascendit* item display a safe mastery of the art just as the *Devisenaria* (No. 43) written in miniature *da capo* form which was already included in the 1699 edition and provided with words praising the patron saint of Esterházy (*Salve, Paule*, No. 52).²⁸⁴

Further traces of the cooperation of professional musicians can also be detected in the collection. Several of the more demanding solo motets of the *Harmonia caelestis* are compositions written for a definite feast (Easter, Pentecost) to familiar liturgical and hymn words, respectively (Nos. 26-34). As is well-known, it was

²⁸¹ Tank, pp. 84-90

²⁸² The three works ('No 23 de Nativit. Dni Cur fles Jesu á 3'; 'No 38 de Beatissimae Virg: á 2'; and 'No 50 Ascendit Deus in Jubilo á 8'—see Hárích 1975, p. 15) and the corresponding pieces of the collection cannot be so unambiguously identified after all. The two beginnings of words appear to provide strong evidence, until we realize that the remark 'á 3' coming after *Cur fles, Iesu* (No. 21 in the edition) is only true if we count the performers of the work in the *Harmonia caelestis* without the organist (*canto* + 2 Vn), whereas the *Ascendit Deus in iubilo* (No. 29) has eight parts *together* with the organ (4 voices, 3 Cln, Org). (The difference in the number of performers may, of course, be due to the change of the setting as well.) The piece inscribed 'De Beatissima Virg.' with no word incipit whatsoever is difficult to identify. This heading is printed above nine of the sixteen Marian songs of the edition while its instruction 'á 2' can be made to refer to the first section of the item *Ave, dulcis* (No. 43). The fourth piece Tank thought he identified ('Exultet orbis gaudys') is simply an error as in the *Harmonia caelestis* only the *Exultet iam terra* can be found (*op. cit.*, p. 86).

²⁸³ The two manuscript sources of the work dating from 1699 and 1700 were originally kept in one bundle with the autographs and manuscripts of Esterházy's poetic works in the princely archives, see National Archives, P 125, bundle 703, Nos. 11901 and 11906 (cp. Hárích 1943)

²⁸⁴ In connection with the text on St Paul another question arises: who wrote the other work in honour of St Paul, one of the most notable pieces of the series? In the 1690s Esterházy, who drew back more and more into private life, was dealing mainly with the demonstration of his own and his family's glory (genealogical trees, gallery of the ancestors, equestrian statue, etc.). It was then that he published the gallery of portraits entitled *Trophaeum...domus Estorasianae* made with the contribution of many, and made Rumpelnig compose the incidental music *Serena domus Estorasianae* in 1702. In my opinion the Saul-'cantata' fits into this series which, being the work of the *Hofmusiker*, pays tribute to the patron saint of the bread-giver—and to the commissioner at the same time.

mostly the court musicians' task to provide for the music of the feasts of the church year.²⁸⁵ Similar to the aria the best pieces are polytextual in this collection.²⁸⁶ Moreover, it happens occasionally that the two aspects coincide: the musically high-standard piece is given another text for Easter or Pentecost.²⁸⁷ Inasmuch as they were originally made for no definite occasion they may owe their existence to the desire to create a complete collection.

It is illuminative to trace out the process of the compilation of the volume on the basis of the scarce available evidence.²⁸⁸ The 1699 first version appears to have been made for personal use, with less pretensions and contained Marian songs as well as other pieces written for private worship.²⁸⁹ The items intended for the most important feasts of the year got into the volume later, when compiling the second version, and the volume received its final form after reconstructing the original sequence, in agreement with the comprehensive concept of arranging the given pieces along the feasts of the calendar. In the first manuscript only one piece was underlain two different kinds of words, all other contrafacta and the numerous melody variants were added in the course of enlarging and rearranging the volume, together with the melodies taken over from Rovenský as well as the *Cur fles, Iesu*, the *Ascendit* and the prominent Saul-'cantata'.²⁹⁰

I believe that in the manuscript of 1699, the first version of the collection Esterházy started to write out his favourite pieces personally.²⁹¹ They included arrangements of well-known songs provided with his own words and simpler works written to melodies 'of his own' together with some solo motets of unknown origin, and to this activity he increasingly relied on the help of his court musicians. The second version written all through in an unknown hand is already this musician's achievement whereas Esterházy's contribution must have been minimal, restricted probably to selecting the pieces.²⁹²

As long as for showing up the sources of the melodies concrete evidence could be drawn on, we must be contented for the most part with conclusions and conjectures concerning the person arranging or composing the works, almost in the same way as the earlier literature evaluating Esterházy's individual compositorial achievements did. Nevertheless, I do believe that the investigation of the method of how the contemporary hymnbooks were compiled, of the practice of the composers of the time—and particularly of the dilettante aristocrats—, and of Esterházy's personal endowments and the evaluation of the recent or so far unheeded evidence that emerged in the course of research lead us to establishing a historically more founded hypothesis. Accordingly, Esterházy must be appreciated as an outstanding patron of the arts and a well-informed amateur of refined taste in the first place, while the Catholic song collection entitled *Harmonia caelestis* and rooted in the central European tradition as an important document of cultural history, as a collection of pieces of different origin and varying standard, some of them really worth of surviving.

²⁸⁵ See Schmidbauer's agreement. Hárích 1929a, p. 25 and Hárích 1946 II, pp. 47 and 89 (Appendix, No. XXI)

²⁸⁶ Nos. 3-27-32, 7-28, 17-31, 43-52, see the footnote No. 137

²⁸⁷ See the new words of the pieces Nos. 3, 7, 17 available in the first version of 1699 (Nos. 27, 28, 31, 32)

²⁸⁸ Hárích 1946 IV, pp. 9-23 (The conjectures given below are supported by the data of the recently discovered manuscript of 1700, see *General Remarks*.)

²⁸⁹ Heading the volume came the Marian songs, followed by the bulk of works connected with the birth and person of Jesus and joined by some work of miscellaneous contents. The sequence of the works was thus (according to the numbering in the edition) as follows: Nos. 35-43, 2-18, and 23-24, 26, 30, 1, 33, 46, 54—see the description of the sources.

²⁹⁰ Nos. 3, 7, 9-41, 17 and 43 are already contained in the first manuscript—Nos. 27, 32, 28, 31, 52 occur with additional words in the second volume. The 'rearrangement' of the pieces Nos. 8, 42, 54 taken up from the first version are in the second volume: Nos. 47, 48, (21), 20, 51. Of the twenty-one new pieces included in the second volume eight are, in fact, either new compositions or not taken over items. (As the structure of the collection and the multi-step process of the compilation of the volume reveal there is no question of a consciously designed series, nor of a cyclic composition intended for continuous performance: the succession of the pieces within the thematically coherent work groups is incidental and offers so to say a choice of works connected with identical occasions.)

²⁹¹ The Marian songs belonged to a commonly known layer: of the nine melodies the source of only three is unknown (Nos. 36, 37, 39, 41, 42, 35, and Nos. 38, 40, 43, respectively).

²⁹² Hárích did not compare the notation in unknown hand of the two manuscript sources, so we are unaware whether they originated with the same or two different copyists.

Vorwort zur dritten Auflage

Im Titel des um 1699–1700 entstandenen und 1711 in Wien veröffentlichten Werkes *Harmonia caelestis* ist Pál Esterházy, der vielseitig gebildete Begründer des herzoglichen Zweigs der Familie als Verfasser angegeben, auf Grund dessen er in der Musikgeschichtsschreibung auch für einen ausgezeichneten Komponisten gehalten wurde. Die im Laufe der Vorbereitung der ersten kritischen Ausgabe des Bandes angestellten Forschungen haben aber ergeben, dass dieser Begriff im Zusammenhang mit seiner Person nur begrenzt verwendet werden kann. Weniger aus dem Grund, weil der überwiegende Teil der Melodien nachweislich nicht von ihm stammt, da die Mehrzahl der anderen Ausgaben in der Gattung Kirchengesangbuch auch eine Auswahl von bekannten Melodien war, vielmehr weil er die Melodien im Gegensatz zu ihren Herausgebern nicht, oder nicht allein bearbeitete und die Stücke nicht selbst komponierte. Keinerlei Dokumente belegen, dass er eine höhere Bildung besaß, als die durchschnittlichen hochadligen Musikliebhaber. Es ist also anzunehmen, dass er sich der Hilfe seiner gutgebildeten Hofmusikanten bediente, genauso wie seine hochrangigen dilettantischen „Komponisten“-Zeitgenossen, und er nur die Zusammenstellung der Verse und des Bandes besorgte.

Das Außergewöhnliche an der religiösen Sammlung *Harmonia caelestis* ist also, dass sie nicht von einem hohen kirchlichen Würdenträger bzw. einem musikalisch gebildeten Geistlichen oder (kirchlichen) Berufsmusiker angeregt und erstellt wurde, sondern mit dem Namen eines weltlichen Aristokraten verbunden ist. Daraus folgt eine weitere Besonderheit, dass ihre Stücke – Solomotetten aber auch Kirchenliedbearbeitungen – den Bestandteil des Repertoires eines adligen Hofes bildeten.

Leben und politische Laufbahn von Esterházy¹

Pál Esterházy, eine der vielseitigsten Persönlichkeiten der ungarischen Geschichte und Kulturgeschichte, entstammte einem alten Adelsgeschlecht. Seine Vorfahren wurden bis zum Salamon-Geschlecht der Zeit der Landnahme zurückgeführt.² Die Familie hatte sich früher der Schreibart des Namens Esterhás, Estorás bedient, einschließlich Ferenc Esterházy, des Vizegespans des Komitats Preßburg, Páls Großvater.³ Aus dem ländlichen Kleinadel protestantischen Glaubens arbeitete sich als erster Miklós Esterházy (1582-1645), Páls Vater, im Laufe seiner steilen Karriere zu einem der mächtigsten katholischen Magnaten des Landes empor. Er gilt als Begründer des Familienvermögens: durch vorteilhafte Heiraten kam er in den Besitz riesiger Güter, denen er weitere hinzufügte. Als Krönung seiner glänzenden politischen Laufbahn wurde ihm der Palatinentitel verliehen. In diesem Amt war er die führende politische Gestalt der 20er und 30er Jahre des 17. Jahrhunderts, der Initiator einer politischen Bewegung, der erste Vertreter der Idee des nationalen Absolutismus und, obwohl er um seine Palatinalbefugnis sowohl mit dem König als auch mit den Ständen kämpfen mußte, genoß er beachtliche Macht und großes Ansehen.⁴

Pál Esterházy wurde am 8. Oktober 1635 in Eisenstadt (Kismarton) geboren. Seine Kindheit verbrachte er zunächst auf den Familienbesitzungen in Eisenstadt, Lackenbach (Lakompak), Schintau (Sempte) und Forchtenstein (Fraknó). Über die Ereignisse seiner ersten Lebensjahre sowie seine Erinnerungen an seinen Vater gab er in den Aufzeichnungen über seine Kindheit Auskunft. Im Alter von zehn Jahren wurde er Vollwaise: 1641 verlor er seine Mutter, Krisztina Nyáry de Bedeg, und im Jahre 1645 auch seinen Vater.

In Übereinstimmung mit den Erziehungsgewohnheiten des Hochadels jener Zeit verließ er bald das Elternhaus: 1646 besuchte er vorübergehend die Jesuitenschule in Graz und war ab Dezember jenes Jahres schon in der *grammatica*-Klasse des Jesuitengymnasiums zu Tyrnau (Nagyszombat) zu finden. Nach Abschluß der Gymnasiumsclassen studierte er zwei Jahre an der philosophischen Fakultät in Tyrnau und die fast zehn Jahre, die er in dieser Stadt zubrachte, hatten einen nachhaltigen Einfluß auf seine Persönlichkeit und Bildung.

Die Jesuitenschulen boten Unterricht auf dem höchsten Niveau und spielten eine entscheidende Rolle darin, daß sich der Bildungsstandard der Oberschicht des ungarischen Adels wesentlich erhöhte.⁵ Viele bedeutende Gestalten der ungarischen Geschichte und Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts wurden von Jesuiten erzogen. Das Gymnasium und die Universität von Tyrnau nahmen unter den Schulen des Jesuitenordens in Ungarn eine Vorrangstellung ein: Sie befanden sich beim Erzbischofssitz, hatten eine eigene Druckerei und entwickelten sich zu besonders wichtigen Zentren des geistigen Lebens des Landes; sie repräsentierten internationalen Standard sowohl hinsichtlich der Lehrerzahl als auch der Qualität des dort erteilten Unterrichts.⁶ Der Katholizismus und die Spiritualität des Jesuitenordens haben die Persönlichkeit Esterházy's – seine Religiosität und sogar seine politischen Ansichten – ein Leben lang bestimmt. Schauspielkunst und Musik, die zwei wirksamsten Erziehungsmittel der Jesuiten, hatten auch in Tyrnau bedeutenden Rang. An der Aufführung der meist mit Musik begleiteten Schuldramen beteiligte sich Esterházy regelmäßig: 1647 spielte er die Rolle von Joas, 1648 stellte er die alttestamentliche Figur Judit dar, 1649 war er die Kaisertochter Katharina, 1650 verkörperte er das Heilige Kruzifix und 1651 den heiligen Franz Xavier.

Das Studium in Tyrnau wurde durch erlebnis- und ereignisreiche Ferien, Feste und Reisen unterbrochen. Im Jahre 1647 wohnte Esterházy in Preßburg (Pozsony) dem Landtag bei, auf dem der Palatin gewählt wurde, sowie der Krönung von Kaiser Ferdinand IV. zum ungarischen König. Ein denkwürdiges Ereignis seines Aufenthalts in Preßburg war, als er in Anwesenheit des Herrscherpaares einen Walachen- und einen Hei-

¹ Esterházy's Leben ist in erster Linie aufgrund von Merényi-Bubics, Iványi 1976, Iványi 1989 zusammengefaßt; die Beschreibung der historischen Geschehnisse und seiner politischen Laufbahn beruht auf den folgenden Werken: MoT, MIT, MTK, R. Várkonyi, allen voran auf Iványi 1976.

² Nagy, S. 80-89.

³ Iványi 1989, S. 430. Der Name nahm zu Pál Esterházy's Lebenszeit noch keine endgültig festgelegte Form an, siehe z. B. das Titelblatt der *Harmonia caelestis*.

⁴ Péter, S. 65-72 und 139-153.

⁵ MIT, S. 1464-1465 und 461.

⁶ Mészáros, S. 304-307.

duckentanz vorführte. Im Jahre 1649 nahm er abermals am Preßburger Landtag teil. Im Sommer 1650 fand auf Wunsch seiner Familie, nach Erhalt des päpstlichen Dispenses, seine Verlobung mit seiner Cousine Orsolya Esterházy statt, der Tochter seines Bruders István aus der ersten Ehe seines Vaters mit Erzsébet Thurzó, der Tochter seiner Mutter aus der ersten Ehe.

Das Jahr 1652 brachte eine Wende im Leben Pál Esterházy: Im August fielen in der Schlacht bei Vezekény vier Mitglieder seiner Familie, unter anderem sein Bruder László, der das Erstgeburtsrecht innehatte. So wurde Pál im Alter von siebzehn Jahren Familienoberhaupt, Erbe riesiger Landbesitze, und bald billigte ihm der König auch die von seinem Bruder geerbten Titel zu.

In seinem letzten Universitätsjahr widmete sich Esterházy dem Studium der Rechtswissenschaften und militärischer Fragen. Tyrnau erwies sich auch in dieser Hinsicht als eine geeignete Lehrstätte, denn hier wurden ihm die zur künftigen Ausübung des Palatinenamtes notwendigen rechtswissenschaftlichen und militärischen Kenntnisse vermittelt. (Von seiner gründlichen Bildung in der Kriegswissenschaft zeugt der erhalten gebliebene Katalog seiner Bibliothek zu Forchtenstein.⁷) Auch die Möglichkeit, seine Kenntnisse in die Tat umzusetzen und praktische Erfahrungen zu sammeln, ließ nicht lange auf sich warten: Im Oktober 1654 erhielt er die Feuertaufe in einer Schlacht gegen die Türken bei Stuhlweißenburg (Székesfehérvár). Das darauffolgende Jahr brachte bedeutende Veränderungen in seinem Familienleben: im Februar feierte er seine Hochzeit mit Orsolya Esterházy und am letzten Tag des Jahres kam sein erster Sohn Miklós auf die Welt. Seine ersten ernsthaften politischen Erfahrungen dürfte er gleichfalls in jenem Jahr gesammelt haben, da er auf dem Landtag zu Preßburg einer Palatinenwahl beiwohnen konnte, bei der Miklós Zrínyi, der bedeutendste Politiker und Heerführer, von der Wahl ausgeschlossen wurde. Gleichzeitig wurde mit Leopold I. jener Habsburg Herrscher zum ungarischen König gekrönt, mit dem Esterházy fast fünfzig Jahre hindurch zusammenzuarbeiten (und sich gelegentlich ihm zu widersetzen) gezwungen war.

Einer verhältnismäßig ereignislosen Periode zwischen 1656 und 1662 folgte dann einer der Höhepunkte im Leben Esterházy: er nahm am Feldzug von 1663-1664 gegen die Türken an der Seite von Miklós Zrínyi teil.

Der Wiener Hof, der einen Angriff der Türken befürchtete, ernannte 1663 trotz aller Bedenken Zrínyi zum Heerführer, und letzterer rief Esterházy persönlich zum Kampf gegen die Türken auf. Esterházy machte den durch Vereinigung internationaler Kräfte zustande gekommenen erfolgreichen Winterfeldzug in hohem militärischem Rang mit: er war bei der Befreiung von Fünfkirchen (Pécs) und der Verbrennung der Brücke von Eszék zugegen. Der kurzen Reihe von Erfolgen setzten bald Niederlagen ein Ende, die dem Manövrieren des Wiener Hofes zu verdanken waren, der den Frieden um jeden Preis erhalten wollte.⁸ Zunächst kam die fehlgeschlagene Belagerung von Kanizsa, dann ein spektakulär tragisches Ereignis, die türkische Belagerung und der Fall von Zrínyis seit 1661 erbauter neuer Burg. Zrínyi erfuhr erst hier, nachdem er die Trägheit der zur Verteidigung der Festung bestellten fremden Soldaten sowie der zur Befreiung gekommenen ungarischen und Verbündetentruppen mehrere Wochen hindurch miterleben mußte, daß er seines Amtes als Befehlshaber schon ein halbes Jahr zuvor enthoben worden war. Da der Feldherr der kaiserlichen Truppen ausdrücklich verbot, die Burg zu verteidigen, verließ Zrínyi den Kampf noch vor der Belagerung. Als Bote der Ungarn gelang es Esterházy, Zrínyi zur Rückkehr zu überreden, und gemeinsam schauten sie zu, wie die Burg eingenommen und völlig zerstört wurde.⁹

Esterházy selbst blieb den darauffolgenden Ereignissen zum größten Teil fern, trotzdem kann auf die kurze Zusammenfassung der Zeitgeschehnisse nicht verzichtet werden, wenn wir die Entwicklung des politischen Denkens Esterházy verstehen wollen. Den ersten Erfolg nach den Niederlagen, den Sieg der Verbündeten bei St. Gotthard (Szentgotthárd), benützte der Wiener Hof dazu, hinter dem Rücken von Siebenbürgern und Ungarn Frieden zu schließen (Vasvár 1664), was sowohl im Lande als auch international Entrüstung auslöste. Aus der Vereinbarung ging klar hervor, daß der Wiener Hof zu allem bereit war, um einen Krieg mit den Türken zu vermeiden, und dabei sogar die europäischen Interessen denen der eigenen Dynastie unterordnete. Der Frieden von Vasvár bedeutete gleichzeitig die Niederlage einer breiten Nationalbewegung.

⁷ Handschriftensammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Fol. Hung. 2149.

⁸ R. Várkonyi, S. 212-222.

⁹ Merényi-Bubics, S. 92.

Die zuerst von Miklós Esterházy, dann von Zrínyi geleiteten ungarischen politischen Kräfte hatten bis dahin die Hoffnung gehegt, an der Vertreibung der Türken und der neuen Staatseinrichtung auf höchster Ebene teilnehmen zu können. Die Vereinbarung des Kaisers mit dem Sultan veränderte das Verhältnis zwischen dem Herrscher und den ungarischen Ständen, indem sie die selbständige ungarische Politik außer Gesetz stellte.¹⁰ Miklós Zrínyi, der auch in dieser Verlustposition fähig gewesen wäre, eine nationale Realpolitik auszuarbeiten und zu treiben, starb im November unter tragischen Umständen.

Zrínyi übte einen außerordentlich starken Einfluß auf das politische Denken Esterházy's aus. Er machte ihn mit dem ausgereiften Konzept des nationalen Absolutismus und dem Plan der Aufstellung eines stehenden ungarischen Heeres bekannt. Er wird seine Fachkenntnisse der Kriegsführung an Esterházy weitergegeben haben, und auch als persönliches Vorbild dürfte er eine große Wirkung auf Esterházy ausgeübt haben. Das mag erklären, warum ihm die Idee eines Bündnisses mit den Türken durchaus fremd blieb und daß er am Hof zum Vertreter der antitürkischen Partei wurde. Esterházy setzte der Persönlichkeit Zrínyis in seinem Werk *Mars Hungaricus* ein Denkmal und hielt die Prinzipien des Heerführers in seinen Eingaben insbesondere militärischer Natur auch später, als Palatin wach.¹¹

Nach dem Frieden von Vasvár gehörte auch Esterházy zu den Unzufriedenen, er hielt sich aber von der Verschwörung des Hochadels fern,¹² obwohl sich diese Bewegung aus den mächtigsten Magnaten des Landes, seinen persönlichen Bekannten und nahen Verwandten zusammensetzte. Es gelang ihm, sich das Vertrauen des Hofes zu erhalten: Der Kaiser ernannte ihn 1668 zum Kapitän des Bergbaugebietes. Mit einem Teil des Heeres der Grenzfestungen besetzte er als General die Burgen der protestantischen Feudalherren in Oberungarn.¹³ Nachdem die Bewegung des Hochadels zerschlagen worden war, beschlagnahmte Esterházy die Güter der Verschwörer. Als Belohnung für seine unverbrüchliche Treue in schweren Zeiten erhielt er sogar den Großteil der Güter seines 1671 enthaupteten Schwagers Ferenc Nádasdy.

Abgesehen von der Eroberung einiger Burgen kann sein Wirken als Kapitän nicht als „erfolgreich“ bezeichnet werden: Die königlichen deutschen Garnisonen und Kommandanten, die er in die Burgen eingesetzt hatte, gehorchten nämlich nur den Befehlen des Wiener Kriegsrates. Esterházy beklagte sich, „nur dem Titel nach, nicht aber in Wirklichkeit Kapitän“ zu sein.¹⁴ Er verfaßte zahlreiche Eingaben über den Verfall der unter seiner Aufsicht stehenden Burgen und über die ausbleibenden Soldzahlungen an die Soldaten der Grenzfestungen. Der König aber, der einen Aufstand mehr als alles andere fürchtete, verringerte die Besatzungen in den Grenzfestungen radikal, anstatt die Verteidigung des Landesteiles gegen die Türken zu stärken. Diese Maßnahme enttäuschte Esterházy tief, so daß er in seiner Erbitterung ein Konzept verfaßte, in dem er den Rücktritt von seinem Amt ankündigte. Schließlich reichte er den Brief doch nicht ein und behielt seinen militärischen Rang bis an sein Lebensende.

Den Höhepunkt von Esterházy's politischer Karriere bildete 1681 die Ernennung zum Palatin. Dieses Amt bekleidete er bis zu seinem Tode; während seiner Amtstätigkeit von mehr als drei Jahrzehnten unternahm er des öfteren Versuche, das traditionell hohe und bedeutende Ansehen dieses Amtes wiederherzustellen.¹⁵

Die Palatinalbefugnis war bis zu den 1680er Jahren stark eingeschränkt worden. Das Territorium des Palatins beschränkte sich auf Transdanubien und einen Teil Oberungarns, somit konnte er weder als Statthalter des Königs, noch als militärischer Oberbefehlshaber, noch als Oberlandesgerichtsrat tatsächliche Macht ausüben. In Verwaltungsfragen erhielt er durch Vermittlung der ungarischen Kanzlei Befehle aus Wien, als militärischer Oberbefehlshaber durfte er keine Anweisungen geben, die Entscheidungen des Wiener Kriegs-

¹⁰ MoT S. 1145-1146.

¹¹ Siehe die rätselhaften Hinweise in *Mars Hungaricus* (z. B. Nr. 134, zitiert in Kovács, S. 414) ferner Iványi 1976, S. 166-170.

¹² S. Iványi 1989, S. 440.

¹³ Die Burg Árva wurde von István Thököly, einem der bedeutendsten Kurutzenmagnaten verteidigt. Nachdem der minderjährige Sohn des Burgherrn, Imre Thököly, während der Belagerung geflohen und Thököly der Ältere am dritten Tag der Belagerung gestorben war, gab die Besatzung die Burg auf. Esterházy nahm die minderjährigen Töchter Thököly's, mit denen er übrigens verwandt war, als Schützlinge – oder gar als Geiseln? – mit. Die Waisenkinder wuchsen in der Familie Esterházy's auf. Nach dem Tod seiner eigenen Frau Orsolya heiratete Esterházy 1682 Éva Thököly, eine der Schwestern von Imre Thököly, dem „Rebell“, der damals schon Fürst von Oberungarn war.

¹⁴ Iványi 1976, S. 177.

¹⁵ Galavics 1986, S. 100.

rates durchkreuzten, mit anderen Worten veränderten. Andererseits vereitelte das veraltete System der Insurrektion die Aufstellung einer schlagkräftigen ungarischen Armee. So vermochte Esterházy im Kampf gegen die Türken keine maßgebende Rolle zu spielen. Um einem türkischen Angriff zu entgehen, floh er im Jahre 1683 nach Österreich, nahm an der Befreiung Wiens teil (wurde sogar verwundet) und beteiligte sich an der Spitze einer unbedeutenden Armee auch an der 1684 erfolgten Befreiung Ofens (Buda). Die gescheiterte Heeresorganisation und der unfruchtbare Streit mit den fremden Militärkommandanten bewogen ihn dazu, das Lager vor dem Ende der Belagerung zu verlassen. Seine Entscheidung, an der erneuten Belagerung Ofens nicht teilzunehmen, durfte zu dieser Zeit gereift sein.¹⁶ So ergab sich die paradoxe Situation, daß 1686 die Befreiung des alten ungarischen Königssitzes unter Mitwirkung eines unbedeutenden ungarischen Heeres, aber ohne die Anwesenheit des militärischen Befehlshabers das Landes stattfand.

Leopold I. nützte den Landtag von 1687-88 dazu aus, die so entstandene neue Lage zu stabilisieren. Dank dem Einfluß und der Überredungskunst Esterházy's nahmen die Stände im Austausch gegen das Versprechen der Wiederherstellung der Verfassung die Erbfolge der Habsburger im Mannesstamme an, das heißt, sie gaben die Möglichkeit der freien Königswahl auf und verzichteten auch auf das Widerstandsrecht. Der Beweggrund für die Kompromißbereitschaft Esterházy's war, auf diese Weise Vorteile zu erreichen, zumal er die Chancen eines erfolgreichen Widerstandes für minimal hielt. Solche Vorteile waren für ihn: Steuersenkung, eventuell die Wiedervereinigung des Landes, aber zumindest wirtschaftlicher Aufschwung.¹⁷ (Für seine erfolgreiche Vermittlung erhob ihn der Kaiser in den lang ersehnten Rang eines Reichsfürsten.) In den Jahren 1688-1689 stellte er einen umfassenden Plan über die Verwaltungs-, Finanz- und Wirtschaftseinrichtung des Landes nach dem Ende der Türkenherrschaft zusammen. Der König beauftragte aber ein Wiener Gremium mit der Erarbeitung des Einrichtungswerks, und dieser Ausschuß erklärte dann die auch von den Ständen gebilligten Pläne Esterházy's der Reihe nach für unannehmbar. Die Neuorganisation des Lebens fand also in der Gestalt der Durchsetzung der Interessen des Österreichischen Reiches statt.¹⁸

Mit den verworfenen Plänen ging das eigentliche öffentliche Wirken Esterházy's zu Ende, obwohl er in den 1690er Jahren nach wie vor Palatin war und mit unverändert enormer Leistungsfähigkeit arbeitete. Es war seiner ungebrochenen Tätigkeit und seinem ausgezeichneten Nachrichtendienst zu verdanken, daß er mit der Lage und den Schwierigkeiten des Landes so gründlich wie kein anderer vertraut war und sogar von Joseph I. (1705-1711) für einen unentbehrlichen ungarischen Ratgeber erachtet wurde. Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, als der Freiheitskampf gegen die sich immer mehr einrichtende Habsburg herrschaft in Ungarn mit elementarer Kraft losbrach, spielte Esterházy keine entscheidende Rolle mehr: Er genoß weder das Vertrauen der Stände noch das der kaiserlichen Kreise in solchem Grad, da er sich eine Vermittlerrolle hätte anmaßen können.¹⁹

In den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens zog sich Esterházy zunehmend ins Privatleben zurück, obwohl er zäh am Palatinsamt festhielt und sich gegen seine eventuelle Entfernung aus diesem noch als Siebzigjähriger zur Wehr setzte. 1695 und in den darauffolgenden Jahren machte er mehrere Testamente, in denen er für die Zukunft seiner zehn Kinder sorgte. Er erwarb sich und seinen Söhnen weitere Titel und Ränge, vergrößerte das Familienvermögen durch Güter und Besitzungen, für die er 1696 sogar das Privileg des Fideikommiß erhielt. Seine frühere Kunstförderungstätigkeit setzte er fort und gab zahlreichen bildenden Künstlern Aufträge: Diese hatten die Forderung zu erfüllen, den Ruhm seiner Person und seiner Familie zu verkünden. Von 1690 an gab er eine Anzahl von Gebeten, Ansprachen, religiösen Traktaten und Litaneien in ungarischer und lateinischer Sprache heraus, machte Kirchenstiftungen und leitete 1692 eine große Wallfahrt von elftausend Menschen nach Mariazell. Ab 1706 legte er die Grundlagen einer bedeutenden Hofkapelle, und im Jahre 1711 erschien seine musikalische Sammlung *Harmonia caelestis*. Er starb 1713, im Alter von 78 Jahren, zwei Jahre nach dem die vom Fürsten Rákóczi geführte nationale Erhebung beendenden Friedensschluß von Szatmár und dem Erscheinen der *Harmonia caelestis*.

¹⁶ Iványi 1976, S. 180-185.

¹⁷ Iványi 1976, Vorwort.

¹⁸ R. Várkonyi, S. 235-239.

¹⁹ Galavics 1986, S. 127.

Esterházy, der Dichter und Mäzen

Den Aristokraten, die sich in den von den Türken nicht besetzten westlichen und nördlichen Landesteilen riesige Besitztümer erworben hatten, fiel zur Zeit der Entfaltung des ungarischen Barocks im 17. Jahrhundert wegen der spezifischen historischen und gesellschaftlichen Lage eine hervorragende Rolle zu. Kennzeichnend für ihre Bildung war, eine ausdrückliche ungarische Orientierung und Interesse an Literatur, obwohl die habsburgtreue Mehrheit fremden Vorbildern folgte.²⁰ Vielen Vertretern des Hochadels lag nicht nur die Förderung, sondern zu einem gewissen Grad auch die Pflege der Literatur am Herzen: In der Ausführung ihrer hohen Ämter machten sie Eingaben und verfaßten Briefe an die Öffentlichkeit, in denen sie ihre politischen Ansichten erörterten,²¹ und manche widmeten sich sogar der Pflege der Literatur im engen Sinne des Wortes. Die größte Gestalt der ungarischen Literatur dieses Jahrhunderts war ohne Zweifel Graf Miklós Zrínyi, der geniale Verfasser eines großangelegten Nationalepos, lyrischer Gedichte und von Werken der Kriegswissenschaften. Außer ihm gab es zahlreiche Vertreter des Hochadels, die weltliche Prosa und Lyrik schufen – ein Beweis dafür, daß das barocke Milieu am Hof einen natürlichen Lebensraum für die Dichtung in der Muttersprache bot.

Auch im Leben Pál Esterházy's läßt sich eine spezifische, persönlich geprägte literarische Tätigkeit beobachten, die sich über ein sehr breites Spektrum von Gattungen erstreckt, von den offensichtlich nicht als literarische Werke konzipierten Aufzeichnungen über die im Manuskript überlieferten – und eventuell für den Privatgebrauch geschriebenen – Gedichtbände und -sammlungen bis hin zu der im Druck erschienenen religiösen Dichtung in deutscher und lateinischer Sprache und zu Abhandlungen theologischen Inhalts.²²

Seine Jugenderinnerungen sind in seinen Memoiren, diesem Dokument des ersten Abschnitts seines Lebens bis zum Jahre 1652, enthalten. Die Zeit zwischen 1640 und 1689 ist in einem Band mit Aufzeichnungen über seine Familie beschrieben, dessen Führung noch seine Mutter begonnen hatte und der ebenfalls die Ereignisse seines Privatlebens verewigte. In einem erhalten gebliebenen Reisebericht beschrieb er seine Reise nach Regensburg im Jahre 1653 und die Krönung Ferdinands IV.

Desgleichen liegt seinem *Mars Hungaricus* ein persönliches Motiv zugrunde, nämlich dem Andenken von Miklós Zrínyi ein Denkmal zu setzen: trotzdem kommt das Werk dem allgemeinen Interesse entgegen. Das zwischen 1665 und 1668 entstandene, etwa 553 Seiten umfassende und ursprünglich zur Veröffentlichung bestimmte Manuskript, das in der Reinschrift Esterházy's erhalten ist, behandelt die Geschichte Ungarns von der Schlacht bei Mohács bis zum Jahre 1665. Im Mittelpunkt steht die Beschreibung von Zrínyis Winterfeldzug im Jahre 1663-1664. Im Krieg der politischen Streitschriften, der nach dem Frieden von Vasvár ausbrach, wollte Esterházy den ungarischen Standpunkt klarstellen.²³

Von seinen Gedichten sind etwa drei Bände und vier Hefte im Manuskript überliefert. Den frühesten Band trug er 1656, im Jahr nach seiner Eheschließung, zusammen und nahm später alle Gedichte dieses Bandes in eine 1670 zusammengestellte Sammlung auf. Man nimmt an, daß er den Großteil dieser Gedichte noch am Gymnasium geschrieben hatte, zumal er in ihnen fast pflichtmäßig über seine Studien Rechenschaft ablegte; darauf läßt jedenfalls das häufige Vorkommen biblischer und mythologischer Gestalten schließen.²⁴ Gleichzeitig kann man den nachhaltigen Einfluß Zrínyis auf seine Person und sein Schaffen, der im weiteren zweifellos immer prägender für ihn wurde, schon in den ersten Gedichten spüren. Das geht aus der Analyse eines interessanten Stückes, *Egy csudálatos ének* [Ein wunderbares Lied], des 1656er Bandes hervor.²⁵ Zrínyis Dichtung übte ganz unmittelbar einen Einfluß auf ihn aus: Er übernahm unverändert längere Abschnitte aus seinen lyrischen Gedichten, aber auch Epen. Den Dichtungsgewohnheiten der Barockzeit entsprechend war

²⁰ MIT, S. 154.

²¹ MIT, S. 158.

²² Die Aufzählung der Werke basiert im weiteren auf Merényi-Bubics, Tank, Dreo, Semmelweis, Iványi 1989.

²³ Hausner, S. 15-17. (Der Titel des Werkes ist eine Übersetzung von Lisztis *Magyar Márs* [Ungarischer Mars], der Text enthält zahlreiche umfangreiche Ausschnitte aus Zrínyis Briefwechsel, Istvánffys Historie usw.).

²⁴ RMKT XVII/12, S. 796-799.

²⁵ Kovács, *op. cit.*, aus der früheren Literatur s. Merényi, S. 31-32.

seine Poesie kein selbständiges, persönliches Schaffen im heutigen Sinne des Wortes: Außer den erwähnten Zrínyi-Zitaten enthält sie Abschnitte aus Beniczkys und Lisztis Werken und Übersetzungen.²⁶ Von seinen Gedichten sind die Beschreibungen am gelungensten; *Palas s-Ester kedves táncza* [Der Lieblingstanz von Palas s-Ester (=Esteras Pál)], die auch rhythmisch lebhaft Beschreibung eines alten ungarischen Tanzfestes, legt beredtes Zeugnis von seinem ausgezeichneten Formgefühl ab.²⁷

Nachdem sein aktives politisches Wirken zu Ende gegangen war, begann er von 1690 an religiöse Werke zu veröffentlichen. Sie zeugen von seinem katholischen Glauben, seinem Interesse für Theologie und vor allem von seinem inbrünstigen Marienkult. *Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz Képeinek Rövideden föl lelt Eredeti ...* [Ein kurzer Überblick des Originals der Bilder der wunderbaren heiligen Jungfrau Maria auf der ganzen Welt ...] (1690) enthält die Beschreibung von 116 Marienbildnissen mit Kupferstichillustrationen. 1696 gab er auch eine gekürzte Fassung dieses Werkes mit dem Titel *Mennyei korona ...* [Himmlische Krone ...] heraus. Sein beliebtestes, in siebzehn ungarischen und dreizehn fremdsprachigen Ausgaben erschienenenes Werk war *Az Boldogságos Szűz Mária Szombattya ...* [Der Samstag der Heiligen Jungfrau Maria ...], eine Sammlung (1691), die Ausschnitte aus *Példák tükre*, dem Heiligenleben, den Büchern der Kirchenväter und den Mönchschroniken aneinanderreicht.²⁸ Die eigenhändig zusammengestellten Manuskripte der obigen Ausgaben sind im Staatsarchiv zusammen mit den Autographen der lateinischen Gebets- und Litaneisammlungen *Via lactea* (1691) und *Lytaniae Ad Beatam Virginem Mariam* (1697) erhalten.²⁹ Die abschließenden Bände der Reihe religiöser Ausgaben umfassen *Speculum immaculatum*, eine Abhandlung nach mittelalterlichen Scholastikern (1698), sowie zwei am Anfang des 18. Jahrhunderts erschienene Litaneien (*Lytaniae omnium Sanctorum*, *Lytaniae de Sanctis*).³⁰

Das Produkt seiner letzten Lebensjahre war das Werk *Trophaeum nobilissimae ... domus Estorasiannae* (1700), das die fiktive Abstammungsgeschichte der Familie bis auf Attila zurückverfolgte. Der Band ist mit 165 Porträts gestochen, vom Esterházys Hofmaler namens Petrus geschmückt. Die Lebensbeschreibungen wurden von Ádám Bezerédy, dem Sekretär Esterházys sowie von Ignác Jeszenszky aufgesetzt und verfaßt; die *eloquia* stammen von Pál Ritter.³¹ Der Fürst selbst fügte dem Werk nur ein kurzes Loblied bei.³²

Für die Pflege der Literatur waren die Bedingungen in Kriegszeiten noch mehr oder weniger gegeben. Als geringer erwiesen sich die Chancen für die bildenden Künste, die eine friedlichere Atmosphäre und großen finanziellen Aufwand verlangten, oder für die Musik, die fortwährender Übung bedarf. Die Lage Esterházys stellte eine Ausnahme dar, zumal seine riesigen Besitztümer sich in den vom Krieg unversehrt gebliebenen Gebieten befanden und ihm auf diese Weise außerordentlichen finanziellen Hintergrund boten. Mit dem hohen gesellschaftlichen Rang war fast pflichtmäßig die Förderung der Kunst verbunden. In seinem Fall war diese die Pflicht einer kunstliebenden, in beinahe allen Sphären der Kunst bewanderten Persönlichkeit. So kann sein Mäzenatentum als besonders bedeutungsvoll betrachtet werden.³³

Als Glückskind kam er in einem inspirierenden Milieu auf die Welt. Sein Vater konnte sich der ersten barocken Hofhaltung Ungarns rühmen und ließ nicht nur die Familienresidenz Forchtenstein dem Zeitgeschmack entsprechend umbauen, sondern nahm auch Kirchengründungen auf sich.³⁴ (Als Anhänger und

²⁶ Ballagi 1893b.

²⁷ MIT, S. 201.

²⁸ Iványi 1989, S. 452.

²⁹ Staatsarchiv, P. 125, Fasc. 703, Nr. 11898-9, Fasc. 702, Nr. 11897, und Fasc. 703, Nr. 11900.

³⁰ Ballagi 1893a.

³¹ RMK III, Nr. 4171.

³² Aus diesem Grunde reihte es Hárích unter die auf Kosten des Fürsten veröffentlichten Werke ein (Hárích, S. 21, vgl. aber Semmelweis, S. 39). Der Vollständigkeit halber sei noch die 1704 in lateinischer und deutscher Sprache herausgegebene politische Flugschrift *Des Heiligen Römischen Reichs Fürsten, Palatini in Ungarn ...* erwähnt. Das im allgemeinen Esterházy als Verfasser oder Übersetzer zugeschriebene Werk *Regina Sanctorum Omnium* stammt von Andreas Brunner. Die Tätigkeit des Palatins beschränkte sich bei dieser Ausgabe gegebenenfalls nur auf die Finanzierung (s. Hárích, ebenda, Iványi 1989 usw.). Zwischen 1681 und 1712 bestritt er die Druckkosten weiterer zehn Werke, für die Liste vgl. Hárích, S. 21.

³³ Die Beschreibung von Esterházys Mäzenatentum beruht auf Galavics 1986 und Galavics 1988a.

³⁴ Hárích 1975, S. 7.

Förderer des Jesuitenordens ließ er 1637 die Kirche Sankt Johannes in Tyrnau erbauen, eine der Begräbnisstätten der Familie, die Pál Esterházy während seiner Schuljahre eifrig besuchte.) Das gute Verhältnis zwischen Esterházy und Zrínyi läßt darauf schließen, daß Esterházy auch das wesentlich vielseitigere Mäzenatentum Zrínyis gut kannte. Den unmittelbarsten Einfluß auf Esterházy übte sein Schwager Ferenc Nádasdy aus, der der begabteste ungarische Mäzen mit dem weitesten Horizont des Jahrhunderts war.

Unter dem Einfluß Nádasdys gab Esterházy, der sich im Zeichnen und angeblich auch im Malen³⁵ versuchte, anfangs nur Meistern Aufträge, die dieser selbst beschäftigt hatte.³⁶ Die Pläne für den Umbau des Eisenstädter Schlosses (1663-1673) sind das Werk von Ph. Lucchese, die Ausführung der Arbeiten dürfte aber jenem C. M. Carlone anvertraut gewesen sein, der zuvor an der Loretokirche Nádasdys gearbeitet hatte. Die Fresken in der Burg zu Sárvár mochten die Anregung zur Freskenbemalung des großen Schloßsaales zu Eisenstadt gegeben haben. Trotzdem lassen uns sowohl die äußere Gestaltung des Schlosses als auch die Wandmalereien des norditalienischen Meisters C. Tencala Esterházy schon als Mäzen eigenen Charakters erkennen.³⁷

Was Esterházy in erster Linie zur Förderung der Künste bewog, war das Bestreben, die Macht seines Geschlechts darzustellen und den Kampf gegen die Türken vor Augen zu führen. Diese zwei Motive erschienen in den meisten Kunstwerken aufs engste miteinander verbunden, zusammen mit der Darstellung seiner eigenen Kämpfe und jener seiner Familie gegen die Türken.³⁸

Außer Kunstwerken weltlichen Inhalts erteilte Esterházy zahlreiche Kirchenaufträge. In Frauenkirchen (Boldogasszony) ließ er dem Franziskanerorden zunächst eine Kirche, später dann ein Kloster bauen, in Eisenstadt eine Kalvarienkirche errichten, und sorgte für den Lebensunterhalt sowohl der dortigen Franziskaner als auch der Augustinermönche.³⁹ Er schenkte der Jungfrauenkirche in Ofen Chor und Orgel,⁴⁰ ließ zu Ehren der Heiligen Säulen und Statuen errichten, und die Fresken an der Decke der Jesuitenkirche zu Tyrnau zeugen auch von seinem Mäzenatentum. Über Aufträge in Ungarn hinaus gab er Anregung zu Kirchenbauten in Österreich und der Steiermark: er ließ neue Kirchen bauen, ließ Altäre errichten und Motivbilder aufstellen und bestritt die Umbaukosten mancher Kapelle.⁴¹

An der Vermehrung seiner Sammlungen arbeitete er mit viel Energie: Die Grundlagen seiner reichen Bibliothek wurden schon im Jahre 1666 gelegt, als er sich durch Vermittlung Bercsényis eine aus 80 bis 100 Bänden bestehende Kollektion angeschafft hatte.⁴² Im Laufe der Zeit wuchs diese Sammlung auf etwa 600 Bände heran, und zur Betonung ihres Wertes machte er sie zum Bestandteil des Fideikommisses.⁴³ Nach dem erhalten gebliebenen, in Sachgruppen geordneten Katalog der Bibliothek hat Esterházy neben politischen und historischen Werken hauptsächlich medizinische und rechtswissenschaftliche Fachliteratur gesammelt, aber er erwarb auch die Werke sämtlicher bekannter griechischer und lateinischer Auktoren.⁴⁴

An der Erweiterung der Gemäldegalerie der Familie ließ er ununterbrochen arbeiten: er beschäftigte stets ein bis zwei Hofmaler und verwendete auf die Schulung der Maler große Sorge. Er bediente sich auch der Arbeit ausländischer Meister (so nahm er z. B. 1691 die Dienste des kaiserlichen Hofmalers Van Allen in

³⁵ Vgl. die eigenhändigen Zeichnungen zum *Mars Hungaricus* und die Titelblattverzierungen des Gedichtbandes von 1656. Über die angeblichen Malereien s. Meller, S. XIV.

³⁶ Im ersten Jahr nach seinem „Regierungsantritt“ entstanden Werke im Zusammenhang mit den Ereignissen der tragischen Schlacht bei Vezekény bzw. mit den Beerdigungszeremonien der auf dem Schlachtfeld gefallenen Esterházy: Stiche im Auftrag Nádasdys, Aufbahrungsbilder, Totenwappen, Epitaphe, Porträts und Drenwets berühmtes Werk, die Jardiniere und Kanne auf Esterházy's Wunsch.

³⁷ Galavics 1988a, S. 9.

³⁸ Unter den Kunstwerken dieser Art finden wir das Reiterbildnis Esterházy's von 1665 mit den Festungen Transdarubiens im Hintergrund, an deren Belagerung er teilgenommen hatte, oder den 1682 entstandenen Stich mit den Schlachten des Palatins gegen die Türken (sowie mit den Belagerungen der Städte Oberungarns) sowie sein Reiterstandbild aus dem Jahre 1691, wo die gefesselten Knechte auf dem Sockel der Statue die besiegten Türken symbolisieren, und die Reihe von Ölbildern von der Jahrhundertwende, die die Kriegstaaten seiner Familie verewigen.

³⁹ Die italienischen und deutschen Meister, die er für diese Bauten beschäftigte, waren: P. Martinelli, A. Conti, L. A. Colomba, F. Nierinck.

⁴⁰ Isoz, S. 12.

⁴¹ Iványi 1989, Hárích 1975, Hárích 1946, Galavics 1988a.

⁴² Hárích 1946 II, S. 28.

⁴³ Iványi 1989, S. 454.

⁴⁴ Eine Kopie liegt in der Széchényi Nationalbibliothek, Fol. Hung. 2149.

Anspruch). Außer Auftragswerken vergrößerte er die Anzahl seiner Bilder durch Anschaffungen, und als Geschenk des Kaisers Leopold I. konnte er einen Teil der berühmten Porträtsammlung Nádasdys seiner eigenen Kollektion zufügen.⁴⁵ Die von Miklós Esterházy in Forchtenstein geschaffene Schatzkammer wurde während seiner Zeit durch wertvolle Stücke ergänzt, die außer den kaiserlichen Geschenken und den erworbenen Stücken auch seine eigenen Auftragswerke beinhalteten.

Seiner Tätigkeit zufolge wurde das Schloß in Eisenstadt zu einer Hofhaltung von hervorragendem Niveau mit weitreichender Wirkung. Ihre gesellschaftliche Bedeutung verdankte sie dem hohen Rang und der politischen Funktion Esterházy's, ihren beispielhaft hohen Anspruch der vielseitig gebildeten Persönlichkeit des Fürsten.

Die Hofmusiker von Esterházy

Es ist keineswegs einfach, über die für unser Thema wichtigste Sphäre der Tätigkeit dieses vielseitigen Mäzens, über die Förderung der Musik, einen eindeutigen Überblick zu geben. Ulrich Tank, der Monograph des Musiklebens der fürstlichen Residenz, behauptet, daß es für heute beinahe unmöglich sei, die Musikkapellen des Fürsten Pál Esterházy genau zusammenzuzählen, da im Zweiten Weltkrieg viele wichtige Dokumente vernichtet worden sind. Es ist zwar wahr, daß ein Teil dieser Dokumente schon bearbeitet und zitiert worden waren, doch erweisen sich die früheren Publikationen oft als mangelhaft und unzuverlässig, wie aus dem Vergleich der Angaben hervorgeht. Deshalb sonderte Tank die auch heute noch belegbaren Tatsachen konsequent ab und ergänzte sie mit zusätzlichen Daten der früheren Literatur.⁴⁶ Es ist zu bemerken, daß Tank die von Hárích in ungarischer Sprache verfaßte, in Maschinschrift vorliegende *Esterházy-zenetörténet* [Esterházy-Musikgeschichte], eine der ausführlichsten und bestens dokumentierten Quellen, nicht kannte und so nicht zum Vergleich heranziehen konnte. Die Beschreibung der Kapelle des Palatins, die in erster Linie auf Tanks Buch beruht, wird daher im folgenden durch einige wichtig erscheinende Angaben Háríchs ergänzt.

Die ersten Aufzeichnungen über die Hofmusiker Esterházy's stammen aus der Zeit von Páls Vater, doch kann man damals noch keineswegs von einem bewußt zusammengestellten, ständig wirkenden Ensemble sprechen. Miklós Esterházy hatte seine erste Musikkapelle noch von Ferenc Mágóchy, dem ersten Mann seiner Frau, übernommen. Aus dieser Kapelle erbat sich Gábor Bethlen in dem berühmten und oft zitierten Brief den Harfenspieler.⁴⁷ Die „Kapelle“ hatte in Eisenstadt seit 1624 bestanden: In den ersten drei Jahren engagierte er nur zwei Trompetenspieler und einen Trommler, ab 1627 gab es auch schon Kirchenmusiker (drei Sänger und einen Lautenisten). Im Jahre 1630 löste er die Kirchenkapelle auf und erhob in den darauffolgenden zwei Jahren wieder nur auf Militärmusik Anspruch. 1633 stellte er zusätzlich einen Violinisten und einen Harfenspieler an, bis er dann im Jahre 1636 allen kündigte.⁴⁸ Über das Repertoire seiner Musiker ist keine einzige Angabe überliefert.

Pál Esterházy trat 1652 das Familienerbe an. Ab 1653 liegen schon Beweise vor, daß er auch Musiker beschäftigte. In den ersten zwanzig Jahren haben wir von einem bescheidenen, ausschließlich Militärmusik spielenden Ensemble Kenntnis: Der erste Musiker, den er anstellte, war ein Trommler, zu dem von 1659 an vier bis sieben Trompeter hinzukamen; nach 1670 hat sich dann eine höhere Musikerzahl konsolidiert.⁴⁹ Um das hohe Niveau der Kapelle ständig sichern zu können, schenkte Esterházy der Bildung der Trompetenspieler besondere Aufmerksamkeit: Er bat die Musiker des Wiener Kaiserhofes und der fürstlichen Residenz zu Neuburg um den Unterricht seiner Musiker und schickte die Schüler zur „Freisprechung“ nach Wien.⁵⁰ (Laut

⁴⁵ Laut Imre Bán soll sich Esterházy dagegen verwahrt haben, die unter den Bildnissen vorhandenen Nádasdy- und Zrínyi-Porträts zu übernehmen (MIT, S. 201). Diese angebliche Verweigerung ist nirgendwo beweiskräftig belegt – s. Kovács, S. 409-410.

⁴⁶ Tank, S. 38-39.

⁴⁷ Der Brief ist in Legány, S. 52-53 mitgeteilt; Erwähnungen sind in Hárích 1929a, S. 23, Szabolcsi 1959a, S. 231, Horányi, S. 15, Dreo 1971, S. 81-82, Hárích 1975, S. 6, Tank, S. 4 usw. zu finden.

⁴⁸ Tank, S. 1-20. (Zur Berichtigung der Angabe Tanks führt Kornél Bárdos die Annalen des Jesuitenordens in Ódenburg /Sopron/ an, wonach die Kapelle von Miklós Esterházy noch im Jahre 1640 bestanden haben muß, s. MZT II, S. 120).

⁴⁹ Tank, S. 96-98.

⁵⁰ Hárích 1946 II, S. 20.

Hárich sollen in den 1660er Jahren ein ungarischer Dudelsackpfeifer, ein Lauten- und ein Zimbelspieler und für eine kurze Weile auch Violinisten bei Esterházy musiziert haben.⁵¹⁾

Beim Umbau des Eisenstädter Schlosses ließ Esterházy eine Kapelle und darin von dem Wiener Meister Daniel Bauer eine einmanualige Orgel mit Pedal bauen,⁵² und von 1664 an verpflichtete er auch Musiker für die Pflege von Kirchenmusik. Diese bescheidene Kirchenkapelle, die etwa dreißig Jahre hindurch (bis 1705) bestand, setzte sich durchschnittlich aus 2-3-4 Musikern zusammen.⁵³ (Nach Hárich soll die Kapelle schon zwischen 1678 und 1701, in der Amtszeit des Regens chori Schmidbauer, gewachsen sein, so daß sie vier Sänger, drei Violinisten, einen Organisten und einen Lautenspieler umfaßte, zu denen sich gelegentlich Harfenspieler gesellten. Von den 1680er Jahren an erteilten die Mitglieder der Kapelle den Sängerknaben Unterricht, und aus dem Jahre 1699 sind Angaben über die Anstellung kastrierter Sänger erhalten.⁵⁴⁾

Eine wesentliche Erneuerung des Kirchenensembles erfolgte im Jahre 1706, als die sieben Kinder des Wiener Ferdinand Lindt verpflichtet wurden. Lindt selbst, der zwei Jahre lang Violinist der Wiener Hofkapelle gewesen war, spielte erst seit 1711 in Eisenstadt. Von seinen sieben Kindern, geboren zwischen 1683 und 1693, wurden seine zwei Töchter als Sopransängerinnen angestellt, drei seiner Söhne spielten Violine, einer war Organist und einer Fagottist. (Der am längsten im Dienst des Fürsten stehende Carl Lindt war noch 1761 als Vizekapellmeister an der Seite Joseph Haydns tätig.⁵⁵⁾

Esterházy's Bestreben, eine Kapelle von hohem Niveau zu seiner Verfügung zu haben, läßt sich am besten an den Umständen der Verpflichtung und Ausbildung der Musiker ermessen. Außer Preßburg ließ er Musiker aus Wien, dem bedeutendsten Musikzentrum, kommen,⁵⁶ und er wandte sich an den kaiserlichen Hofkomponisten J. J. Fux, um ihm die Ausbildung zweier Sängerknaben anzuvertrauen. Die Sänger, die bei Fux Unterricht erhalten hatten, wurden 1707 in Eisenstadt angestellt: H. G. Ruprecht (Sopran) blieb bis 1712, der aus Eisenstadt gebürtige H. P. Kniebandt (Alt) stand sein Leben lang im Dienst der Esterházy's.⁵⁷

Da neben des auf diese Weise ausgebildeten Ensembles auch die Zahl der Feldmusiker wuchs, zählten die zwei Kapellen insgesamt etwa 18 bis 20 Mann. Diese Stärke galt in Ungarn als beachtlich, besonders im Vergleich zu den hauptsächlich Militärmusik spielenden Orchestern des Hochadels – aber auch mit den ländlichen österreichischen Ensembles. Mit der Wiener Hofkapelle, den bedeutendsten Residenzorchestern (wie z. B. Olmütz-Kremsier) oder den Kapellen der deutschen Fürstenhöfe, die sich sogar an Opernaufführungen heranwagten, konnte sie aber nicht mehr konkurrieren.⁵⁸ Erst zur Zeit der Nachfolger Pál Esterházy's, von der Mitte des 18. Jahrhunderts an, konnte sie sich zu einer der hervorragendsten Kapellen Europas entwickeln.

Tank gab eine ausführliche Beschreibung der erhaltenen Dokumente über die Musiker, ihre Dienstzeit, Bezahlung usw.⁵⁹ Im folgenden werden nur einige bedeutende Mitglieder des Kirchenensembles dem Namen nach hervorgehoben, jene Kapellmeister und Organisten, die den Charakter der Kapelle geprägt haben mochten. Der erste Regens chori, Paul *Klebovsky*, war ursprünglich ein Baßsänger gewesen, so ist es wahrscheinlich, daß er neben der Verrichtung kirchenmusikalischer Aufgaben auch bei anderen musikalischen Anlässen mitwirkte. 1685 kam der einer weitverzweigten Wiener Musikerfamilie entstammende, aus Salzburg gebürtige Franz *Schmidbauer* an die Spitze der Kapelle zu stehen. Der theoretisch gebildete und als guter Gambenspieler geltende Schmidbauer war 16 Jahre hindurch in Eisenstadt tätig und hatte, laut Vertrag, auch die Pflicht, das Niveau der Kirchenmusik zu erhöhen und die Kapelle zu vergrößern. Der Palatin verpflichtete

⁵¹ Ebenda, S. 12 sowie Hárich 1975, S. 9.

⁵² Hárich 1946 II, S. 36-39 und Anhang, S. 78 sowie Tank, S. 54.

⁵³ Tank, S. 97-102.

⁵⁴ Hárich 1946 II, S. 50-52 und III, S. 30. Demnach dürfte ein Großteil der Stücke der *Harmonia caelestis* schon damals aufgeführt worden sein (s. den Text auf dem Titelblatt von 1699: „in usum musicorum“ und Breuers Manuskript).

⁵⁵ Tank, S. 68-75, 102-103, 113.

⁵⁶ Durand – Schmidbauer, Prustmann, Lindt (s. Novaček, S. 262, Hárich 1946 III, S. 30).

⁵⁷ Tank, S. 64-67.

⁵⁸ Szabolcsi 1959a, Békefi 1965, 1966, Prickler, Antonicek, S. 33-40, Köchel 1869, S. 62-72, Nettel 1921, S. 101-106, Sehnal 1967, Bužga 1977, S. 360-366, ferner Artikel in der MGG: Ansbach, Bayreuth, Neuburg, München usw.

⁵⁹ Tank, S. 38-82 und 96-104.

ihn sogar dazu, sich fleißig im Komponieren zu üben.⁶⁰ Schmidbauer, der 1697 die Tochter eines Münchener Musikers heiratete, starb verhältnismäßig früh, im Jahre 1701.⁶¹ Nach seinem Tod leitete Franz *Rumpelnig*, der als erster Kapellmeister angestellte Musiker, das Hofensemble. Obwohl die Angaben im Zusammenhang mit seiner Dienstzeit gänzlich widersprüchlich sind, blieb er wahrscheinlich bis zum Jahre 1714 im Dienst der Esterházy.

Zwischen 1674 und 1713 waren sieben Organisten in Eisenstadt tätig, von denen der aus einer einheimischen Familie stammende Georg *Hörger* (1686-1694) und der Fux-Schüler Ignaz *Prustmann* (1706-1708) besondere Erwähnung verdienen.⁶² Franz *Zeller* (1708-1715), Esterházy's letzter Organist, verlegte den Ort seiner Tätigkeit in die deutsche Pfarrkirche von Ofen; sein Name war im Verzeichnis der dortigen Musiker noch 1751 zu finden.⁶³

All diese Kapellmeister und Organisten waren auch als Komponisten tätig. In dem 1721 über den Notenbestand der Kapelle zusammengestellten Inventar sind eine Litanei und ein *Ave Regina* von Prustmann, eine Messe, eine Motette und zwei *Regina coeli* von Rumpelnig, eine Motette und drei Marienantiphonen von Schmidbauer und ein *Salve Regina* von Zeller erwähnt. Die späteren Esterházy-Inventare (1737/1738, 1858) zählen neben weiteren Werken von Schmidbauer und Rumpelnig auch zwei Stücke von Hörger auf.⁶⁴ Zusätzliche Informationen über das Wirken der Komponisten des Esterházy'schen Hofes bietet ein vermutlich aus der Ofener Jesuitenkirche stammendes Inventar von 1711, zusammengestellt von Ignatius Müllner, dem damaligen Regens chori. Bei dieser Bestandsaufnahme verzeichnete er neben Schmidbauers *Ave Regina*, acht Werke von Rumpelnig und neun Kompositionen von Prustmann.⁶⁵

Zwar sind die in den Inventaren aufgezählten Werke spurlos verschwunden, doch blieben manche andere Musikstücke der Komponisten erhalten. Nach unseren heutigen Kenntnissen war Prustmann von allen einstigen Musikern Esterházy's am fruchtbarsten: seine Messen, Litaneien und Motetten sind in Wien, Kremsmünster, Wilhering sowie in Raab (Győr) und Martinsberg (Pannonhalma) aufbewahrt.⁶⁶ Das kompositorische Wirken Franz Rumpelnigs wird einerseits von den Bestandteilen des Inventars, andererseits von den Aufführungsdaten eines Gelegenheitswerkes bezeugt: Im Jahre 1702 wurde nämlich seine Komposition *Serena domus Estorasiensis* in der Jesuitenschule zu Ödenburg gespielt.⁶⁷ Die Noten dieses Stückes sind verschollen; das Textbuch war eine Zeitlang im Besitz der Universitätsbibliothek Budapest, momentan ist sein Verwahrsort unbekannt. Sein in der Bibliothek des Wiener Minoritenkonvents aufbewahrtes *Requiem* (das vielleicht mit der auch im Eisenstädter Inventar vorhandenen vierstimmigen Totenmesse identisch ist) gewährt Einsicht in seine Kompositionsweise.

Was die *Harmonia caelestis* anbelangt, verdient Franz Schmidbauer die größte Aufmerksamkeit unter den Musikern Esterházy's, da er 1699-1700, zur Zeit der Zusammenstellung des Bandes, Hofkomponist war. (Adam Graf, der damalige Organist, widmete sich unseres Wissens nicht dem Komponieren.) So müßte man sich an erster Stelle Schmidbauer als den mutmaßlichen – ja sogar wahrscheinlichen – Gehilfen des Fürsten vorstellen, stünde uns nur ein einziges ihm zugeschriebenes Werk zur Verfügung, was leider nicht der Fall

⁶⁰ Hárích 1946 II, Anhang XXI, S. 89-90.

⁶¹ Hárích 1946 II, S. 53.

⁶² Köchel 1872, S. 262. Laut Zeugnis der bis jetzt erschienenen Esterházy-Literatur begab sich Prustmann nach dem Ausscheiden aus dem fürstlichen Dienst an einem unbekanntem Ort. Aufgrund der von Kellner mitgeteilten Angaben ist es wahrscheinlich, daß er nach Aufgabe seiner Stelle nach Wien zurückkehrte und dort sein Leben als Augustinermönch bis vielleicht in die 1740er Jahre verbrachte. (Kellner, S. 330)

⁶³ Isoz, S. 23, 34 und Anhang, S. 183.

⁶⁴ Rumpelnig: *Regina [coeli]*, *Requiem*. Schmidbauer: *Alma [redemptoris]* und zwei *Regina [coeli]*, Hörger: ein Gradual und ein Offertorium (Tank, S. 84-91). Der Komponist der im Inventar von 1858 aufgezählten zwei Schmidbauer-Messen dürfte nicht Franz, sondern Aloys Schmidbauer gewesen sein, s. Hárích 1929a, S. 26 und Tank, S. 300.

⁶⁵ Budapest, Universitätsbibliothek, F. 31. (Freundliche Mitteilung von Frau Renner, geb. Klára Várhidi.)

⁶⁶ Wien, Österreichische Nationalbibliothek: zwei Motetten, *Stabat Mater* (1744), *Requiem* (1733); Wien, Minoritenkonvent: *Sanctus Deus*; Kremsmünster, Benediktinerstift: fünfzehn Messen, zwei Litaneien, fünf Misereren, eine Motette und ein *Te Deum*; Wilhering, Zisterzienserstift: eine Messe (1734), eine Motette (ca. 1750) und ein *Te Deum* (ca. 1750); Raab, Kathedrale: eine Messe; Martinsberg: *Salve Regina*. (Riedel 1963b, S. 15, Kellner, S. 330, Mitterschiffthaler, S. 172, Bárdos 1980, Anhang, Nr. 147-148.)

⁶⁷ RMK III, Nr. 4336 sowie Hárích 1946 III, S. 18-19, Hárích 1959, S. 9 und Tank, S. 56 und 95.

ist. Im Zusammenhang mit den in Wilhering und Göttweig erhaltenen,⁶⁸ nur mit Familiennamen versehenen, zwischen 1740-1745 und 1759-1820 abgeschriebenen bzw. aufgeführten Werken kann ein beliebiges Mitglied der Wiener Familie Schmidbauer in Betracht gezogen werden, am allermeisten der in der zweiten Jahrhunderthälfte wirkende Aloys Schmidbauer.⁶⁹ Für alle Fälle sind diese Werke zu spät entstanden, um sie für Kompositionen des 1701 verstorbenen Eisenstädter Schmidbauers halten zu können.⁷⁰

Die musikalische Bildung Esterházy, die Quellen seiner Musikkennnisse

Nachdem Miklós Esterházy 1636 seine letzten Musiker entlassen hatte⁷¹ und László während seiner kurzen Regierung keine beachtenswerte Kapelle unterhielt, ist es kaum vorstellbar, daß Pál in seiner Kindheit nachhaltige musikalische Eindrücke hätte bekommen können. Die ersten und entscheidenden musikalischen Erlebnisse wurden ihm wahrscheinlich während seines Studiums bei den Jesuiten zuteil – weniger in Graz, wo er sich nur für kurze Zeit aufhielt, sondern eher in Tyrnau.

Der gemeinsame Lehrplan der Jesuitenschulen (*Ratio atque studiorum*, 1599, gültig bis 1773) erstreckte sich nicht auf den Musikunterricht: er bot den Schülern im Rahmen des Unterrichts keine Musikbildung. An den Universitäten betrieb man zwar Musik, aber rein theoretisch. Trotzdem gab es unter den Schulorden vielleicht keinen anderen, der die Musik so bewußt als Lehr- und Propagandamittel in sein Programm aufgenommen hätte, als die Jesuiten, und keine einzige Schulorganisation konnte sich eines derart intensiven und vielseitigen Musiklebens rühmen wie die Jesuitenkollegien und Gymnasien, zusammen mit den Konvikten, Seminaren und Kongregationen. Die eigentlichen „Musikschulen“ des Jesuitenordens waren die Konvikte und Seminare, in denen mit Hilfe von Stiftungen vorwiegend unbemittelte Schüler im Singen und Instrumentalspiel unterrichtet wurden mit der Absicht, sie zur Ergänzung des Kirchenensembles heranzuziehen bzw. den Nachwuchs in diesen Kapellen zu sichern. In Graz und München war die Unterweisung derart erfolgreich, daß viele der ehemaligen Schüler ihren Lebensunterhalt später als Berufsmusiker verdienten.⁷² In der Strategie der sonst strikt auf dem Lateinischen bestehenden Jesuiten kam neben der in Kirchen und auf Festen ertönenden Kirchenmusik dem Volksgesang in der Muttersprache eine besonders wichtige Rolle zu, in erster Linie im Religionsunterricht (Katechismus-Gesänge, siehe Volger usw.), aber auch in den Kongregationen, wo er auch Menschen erreichte, an die in der Volksmission nicht heranzukommen gewesen wäre.⁷³ Die Erschaffung und die erste Blütezeit des katholischen Kirchenliedes im 17. Jahrhundert sind zweifellos den Jesuiten zu verdanken.

Aus dem Einkommen verschiedener Stiftungen wurden im Jesuitenkloster und in der Kirche zu Tyrnau im Jahresdurchschnitt 6 bis 7 Berufsmusiker beschäftigt. Von 1642 an erhöhte sich ihre Zahl durch die Aufnahme der nach Tyrnau geflohenen Musiker der Olmützer Jesuiten. Die im St.-Adalbert-Seminar bzw. von 1652 an im Generalseminar untergebrachten Musiker wirkten an Messen und musikalischen Veranstaltungen mit.⁷⁴ Außer den sich in regelmäßigen Abständen wiederholenden Festen sind in den Annalen des

⁶⁸ Mitterschiffthaler, S. 216-217 und Hárích 1946 II, S. 48.

⁶⁹ Köchel 1869, S. 23, 69 und 78 und „Aloys Schmidbauer“, Grove.

⁷⁰ Die in Wilhering erhaltenen, für vier Singstimmen, Viola, 2 Trombonen, Orgel und Violonstimmen geschriebenen sieben Hymnen zeigen weder in der Musiksprache noch in der Gestaltung eine derart große Ähnlichkeit mit der *Harmonia caelestis*, die uns erlaubt, sie miteinander in irgendwelche Beziehung zu bringen.

⁷¹ Siehe Fußnote Nr. 48.

⁷² Wittwer, S. 18-21 und 33, Federhofer 1949, S. 133-134.

⁷³ Moser, S. 9-39 und 67-68.

⁷⁴ Die in den Annalen des Klosters aufgezeichneten musikalischen Veranstaltungen sind: (1) das Fest des Patrons der einzelnen Klassen, (2) die Feste der Marienkongregationen der Jugend- und der Erwachsenenvereine, (3) das über die Ordensheiligen hinausragende Fest des Heiligen Ignatius, das meist in Anwesenheit des Erzbischofs und des Patrons Esterházy mit der Aufführung musikalischer Schuldramen begangen wurde, (4) die Fronleichnamprozessionen, aus deren Anlaß gereimte-musikalische Szenen in vier Sprachen (lateinisch, deutsch, ungarisch und slowakisch) dargeboten wurden, s. Staatsarchiv, C 205-206 (Mikrofilm): *Annalen des Jesuitenkollegiums von Tyrnau* I-II, ferner Bárdos 1986, S. 82-86.

Klosters auch besondere Anlässe angeführt: An diesen größeren Festen kamen der eigenen Musikkapelle der Jesuiten die Musiker des Kapitels zu Hilfe, und sogar Wiener Musiker wurden verdingt.⁷⁵

Über die Musikpflege an der Schule zu Tyrnau und den um sie angesiedelten Seminaren und Kongregationen sind keine Angaben erhalten. Trotzdem haben wir keinen Grund für die Annahme, daß sich die Gewohnheiten der dortigen Schule von denen der übrigen Lehrstätten dieses stark zentralisierten Ordens unterschieden.⁷⁶ Wahrscheinlich versahen die im Seminar untergebrachten Kirchenmusiker auch den Musikunterricht der Schüler und übernahmen sogar die Unterweisung anderer, am Chordienst nicht beteiligter Zöglinge. An der Samstagsandacht und in den Sonn- und Feiertagsmessen der drei Marianischen Kongregationen⁷⁷ dürfte auch hier das Kirchenlied im Vordergrund gestanden haben. Mangels einschlägiger Dokumente ist nicht mehr festzustellen, welche Gesangbücher in Tyrnau verwendet wurden. Fest steht nur, daß die Schüler sich nicht nur den Melodienschatz der das internationale Repertoire verbreitenden Gesangbücher der Jesuiten aneigneten,⁷⁸ sondern, von der Erkenntnis der Wichtigkeit des volkssprachlichen Gesangs geleitet auch die einheimischen Gesänge kannten. Das erste zusammenfassende Werk der in Ungarn gesungenen Melodien (*Cantus Catholici*, 1651), die Ausgabe des Jesuitenpaters Benedek Szőlősy,⁷⁹ enthielt das Repertoire, das Esterházy im Laufe seines Studiums kennengelernt haben konnte.

In der Tat kann diese naheliegende Annahme anhand einer oft zitierten Liste in der Handschrift Esterházy's bestätigt werden, die sein eigenes Repertoire am Virginal beinhaltet (*Enekek Tánczok s-Noták száma az Virginán kit tudok uerni*) [Anzahl der Gesänge, Tänze und Melodien, die ich auf dem Virginal spielen kann].⁸⁰ Mit Hilfe dieser Liste kann sein Repertoire genauer abgegrenzt werden. Die Aufzählung enthält folgende Titel bzw. Textanfänge:⁸¹

[1] *Az Sz. Háromságnak.*
Vitézek mi lehet.
Aue Maris Stella.
O gloriosa Domina.
Stabat Mater.
Angyaloknak királyné Aszonya.
Istennek Sz: Anya.
Litania.
Puer natus in Betlehem.
Nékünk születék.
Diczéretes az Gyermekek.
Patris Sapientia.
Surexit Christus.
Pange lingua.
Hainal hainal.
Omni die.
Boczásd megh Vristen.
Hálát agyunk.
Salve Mundi Domina.

[2] *Galiarda.*
Carabella.
Roß Balét.
Második része.
Harmadik része.
Negyedik része.
Első Sarabanda.
Második Sarabanda.
Harmadik.
Negyedik.
Ötödik.
Flagelet.
Bargamasco.
Rengető.
Második része.
Harmadik.
Trombita Nota.
Másik Trombita Nota.
Salamon.
Cziga.
Pauren Toncz.
Mascara.

⁷⁵ Bárdos, ebenda, Rybarič, S. 46-61.

⁷⁶ Siehe die Musikpraxis der Jesuiten von Raab, Bárdos 1980, S. 143-194.

⁷⁷ Esterházy selbst führte den Vorsitz einer dieser Kongregationen!

⁷⁸ Bäumker I, S. 37-39 und IV, S. 37ff.

⁷⁹ Szőlősy hatte in Tyrnau studiert und kam später, im Jahre 1633, schon als Lehrer für eine Weile dorthin, s. RMDT II, S. 40-42.

⁸⁰ Merényi-Bubics, S. 196, sowie ihre weiteren Veröffentlichungen in Fabó 1908, S. 96, Bónis 1957, S. 267, Gábry 1977, S. 415-417, ferner RMKT XVII/12, S. 797-798.

⁸¹ Der Aufbewahrungsort der Liste ist nach Merényi-Bubics das Fürstliche Archiv, *Repositorum* 85 (die späteren Herausgeber gaben die Signatur nicht mehr an). Im Bestand des Fürstlichen Archivs, das ins Saatsarchiv übernommen wurde, fehlt die Liste vollkommen, eine Fotokopie ist in der Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek unter *Acta Musicalia* 335 zu finden.

[3] *Viragokrol ualo Táncz nota.*
Aly megh édes Solymom.
Isten hozzád karuolkám.
Vesd föl szemeidet.
Drága köuekről.
Fényes Palotákban.
Jai én szerenczétlen.
O! édes Istenem néked mit miueltem.
Vesd föl szemeidet.
Nizd megh én Torkomat.
O mely boldogtalan Cupido.
*Mint Juhász kösziklán.**
Had Verésről való ének.
*Alnok kis Cupido.**
*Buidosásim után.**
*Szány megh, látod Rabul attam már feiemet**
*O mely nagy gyötirelem uagyon én sziuemben**
Az szerelem.
*Titkos szerelemnek Venus inditoia**

[4] *Az Fülemile éneke.*
Isten az embernek.
Az én Lengyel tánczom.
Más lengyel Táncz.
Harmadik Homonnaié.
Negyedik szeg: Palatinusé.
Ötödik.
Magyar táncz.
Második magyar táncz.
Harmadik.
Változo Táncz.
Hármas Táncz.
Süueges Táncz.
Olah Táncz.
Második Oláh Táncz.
Polepsi.
Tot Táncz.
Második Tott Táncz.
Harmadik.
Dobranocz.
En vagyok az mesze földről röpülő kis madár.

Die Entstehungszeit der autographen Titelaufzählung ist unbekannt. Nachdem sie aber im Buch Merényis, des ersten Herausgebers, der Beschreibung der Ereignisse des Jahres 1681 vorangestellt ist, hält man dieses Datum im allgemeinen für den *terminus ante quem*.⁸² Fabó hat das Verzeichnis ohne jegliche Begründung um 1666 datiert.⁸³ Hárích dagegen vertrat die Meinung, daß Esterházy die Aufzählung erst nach 1681, schon als Palatin, aufs Papier warf.⁸⁴

Meines Erachtens konnte die Liste – wie aus der Bezeichnung der polnischen Tänze in der vierten Kolumne hervorgeht – in der 1681 vorangehenden ungefähr vierzehnjährigen Periode entstanden sein. Von den mit bestimmten Personen in Verbindung stehenden Tänzen stammt der erste von Esterházy selbst, der dritte ist der Tanz eines Mitgliedes des Adelsgeschlechts Homonnai – vielleicht von György Drugeth Homonnai,⁸⁵ der in die Familie Esterházy einheiratete –, und der vierte, der „szeg. Palatinusé“ gehört dem „armen“, das heißt dem verstorbenen Palatin. Sollte dieser Tanz, wie die anderen, wirklich Bezug auf eine konkrete Person gehabt haben, so enthielt er wahrscheinlich einen Verweis auf den 1667 verstorbenen Ferenc Wesselényi, um so mehr, als der nächste, ab 1681 amtierende Palatin Pál Esterházy selber war. Demnach dürfte das Verzeichnis zwischen 1667 und 1681 entstanden sein.

Esterházy trug die einzelnen Stücke in vier Kolumnen ein, die verschiedenen Genres dieser Liste im großen und ganzen voneinander abgegrenzt. Die erste Kolumne enthält – abgesehen von drei Gedichten Balassis – Kirchenlieder in lateinischer und ungarischer Sprache. In der zweiten sind die Stücke eines Tanzrepertoires vorwiegend westeuropäischer Herkunft aufgezählt. Die dritte Kolumne umfaßt seine eigenen Gedichte, und diesen weltlichen Gedichten schließen sich die ersten zwei Titel der letzten Gruppe an. (Ein Großteil der Gedichte ist in den verschiedenen Sammlungen Esterházy's überliefert. Der Text der mit einem Sternchen versehenen Gedichte ist unbekannt bzw. nur teilweise bekannt.) In der vierten Kolumne sind die Titel mitteleuropäischer, textloser Tanzstücke und eines gesungenen Tanztextes aneinandergereiht.

Von den drei Gedichten Balassis, die unter die Kirchenlieder geraten sind, ist die Melodie von *Bocsásd megh Vrísten* im *Codex Kájoni* und in einem Unitarier-Gradual aus dem 17. Jahrhundert enthalten, auf die

⁸² Merényi-Bubics, S. 196, Bónis 1957, S. 267.

⁸³ Fabó 1911, S. 292 (Fußnote).

⁸⁴ Hárích 1946 IV, S. 4.

⁸⁵ Merényi-Bubics, S. 85 und 96-97.

Melodie der zwei anderen Gedichte deuten Liedverweise.⁸⁶ Der europaweit eingebürgerte Text der lateinischen Gesänge, darunter vier mittelalterlicher Hymnen, drei Kantionen, einer Sequenz und einer Marienantiphon, gehörte ebenfalls der Grundschrift der ungarischen Gesangbücher an, einzig und allein *Salve, mundi Domina* kam seltener vor.⁸⁷ Manche lateinische Texte fanden zusammen mit ihren gregorianischen bzw. anderen mittelalterlichen Melodien ins ungarische Repertoire Eingang,⁸⁸ aber auch die Melodien der übrigen, in die ungarischen Gesangbücher aufgenommenen Texte wurden in breiten Kreisen gesungen.⁸⁹

Die sechs ungarischen Liedtexte waren Übersetzungen von zum Grundrepertoire gehörenden lateinischen Gesängen, die sich sowohl durch katholische als auch protestantische Gesangbücher verbreiteten.⁹⁰ Die Melodie der drei eindeutig bestimmten, mit Text und Melodie erhaltenen Gesänge stammt aus dem Mittelalter bzw. dem 14. Jahrhundert.⁹¹ Der Titel *Hainal hainal* [Morgen, morgen] kann schwer identifiziert und nur mit einer im *Tabulaturbuch Vietoris* in zwei Fassungen vorhandenen Melodie in Zusammenhang gebracht werden.⁹²

Da es sich um allgemein verbreitete Gesänge handelt, kann kein Gesangbuch herausgegriffen werden, das als die ausschließliche Quelle von Esterházys Kenntnissen angesehen werden könnte. Bezeichnend ist aber, daß mit Ausnahme vom in das *Cantionale Kájoni* aufgenommenen *Salve, mundi Domina* alle neun identifizierbaren lateinischen und vier ungarischen Gesänge im *Cantus Catholici* von 1651 enthalten sind, acht mit identischen Anfangsworten und vier mit geringen Abweichungen.⁹³ Ich bin daher der Meinung, daß dies wirklich die Ausgabe ist, die den um die Mitte des Jahrhunderts allgemein bekannten „ungarischen“ Melodienschatz und innerhalb dessen das Kirchengesang-Repertoire Esterházys am genauesten widerzuspiegeln vermag.

Vier von den aufgezählten lateinischen Texten, eine vollständige Melodie von den Weisen, die mit ihnen verknüpft werden können, und eine Anfangszeile kommen auch in der *Harmonia caelestis* vor.⁹⁴ Da diese Texte fast ausnahmslos in jedem Gesangbuch vorhanden sind und die Melodien zu den allgemein verbreiteten gehören, kann die Übereinstimmung nicht als Beweis für die Verfasserschaft Esterházys angesehen werden. Das moderner anmutende, mitunter von unmittelbarer fremder Herkunft zeugende Melodiengut der *Harmonia caelestis* scheint in weniger enger Beziehung zu dem durch den *Cantus Catholici* repräsentierten Repertoire zu stehen, als die Kirchengesänge dieser Liste.

⁸⁶ Balassi, Nr. 36, 70 und 68 (I., S. 202-205) sowie Gábry 1973, S. 77-80. Für die Melodie s. Sepródi, *op. cit.* und RMDT I, Nr. 18/II. Der Liedverweis der zwei anderen Gedichte ist: (1) *Vitézek mi lehet: Csak búval bánattal* bzw. *Lucretia nótája* und (2) *Az Sz. Háromságnak*: die Melodie von *Olly búval bánattal az Aeneas király* bzw. *Argirus* von Gersei.

⁸⁷ *Cantionale Kájoni*, 1676, Nr. 420 und 346 (s. P. P. Domokos, S. 758). Einige der allgemein bekannten Texte sind mit mehreren Melodien vertreten, so z. B. das *Stabat Mater* in CC 1651, eine Variante ist in CC 1674 und dem *Codex Kájoni* (S. 49 und 291, bzw. Nr. 54b – RMDT II, Nr. 17ab und 15). Die Textvarianten von *Puer natus* sind allein in CC 1651 mit fünf verschiedenen Melodien vorhanden (S. 9, 10, 42 und 43), im *Manuskript von Csiksobotfalva* kommt jedoch eine weitere Melodie vor (RMDT II, Nr. 156/I). Die zwei Melodien von *Omni die* befinden sich in CC 1651 und CC 1674 (S. 127 bzw. 476, s. RMDT II, Nr. 56 und 57).

⁸⁸ Z. B. *Puer natus* – CC 1651, S. 43 (zwei Melodien), *Pange lingua* (s. RMDT II, Anmerkungen zu Nr. 230/I, S. 601, ferner S. 124 sowie Bäumker I, Nr. 371).

⁸⁹ Z. B. die anderen Melodien von *Puer natus* in frühdeutschen Quellen, eine Melodie von *Stabat Mater*, *Patris sapientia*, *Surrexit Christus*, *Omni die* im Melodienstoff zeitgenössischer deutscher, die von *Ave maris stella* und *O gloriosa Domina (Virginum)*, *Puer natus* (CC 1651, S. 42), *Patris sapientia* im Melodiengut tschechischer und polnischer Sammlungen. (S. Bäumker I, Nr. 53, 59, 60; Corner, Ausgaben von 1625 und 1649; Bäumker I, 188/II und Nr. 251 sowie RMDT II, Nr. 37/I, 75/I, 66; RMDT I, Anmerkungen zu Nr. 61).

⁹⁰ Folgende Gesänge sind z. B. mit verschiedenen Übersetzungen bzw. Textvarianten bekannt: *Angyaloknak nagyságos asszonya* – *Angyaloknak királyné asszonya*, *Hálát adjunk* – *Adjunk hálát*, *Hálát mi adjunk*. Der Textanfang *Istennek Szt Anyja* kommt im Repertoire nur in der Form *Istennek áldott Szt. Anyja* vor. Es mag sein, daß Esterházy aufgrund des wesentlich häufigeren Gesangs mit den Anfangsworten *Istennek Szt. Fia* ein Fehler unterlief. Siehe (1) CC 1651, S. 106, (2) CC 1651, S. 157 und die Fassungen im *Gradual von Eperjes* und des *Tablaturbuchs von Lőcse* – RMDT I, Nr. 134, 85, 183 und 213, (3) RMDT II, Nr. 285 und CH, S. 69 – RMDT II, Nr. 633, ferner RMDT II, Nr. 62.

⁹¹ *Nékünk születék* – CC 1651, S. 106; Szendrei-Dobszay-Rajeczky I, Nr. 74, II, S. 36; *Dicséretes gyermek* – CC 1651, S. 14: ebenda I, Nr. 64b, II, S. 20; *Angyaloknak királyné asszonya* – CC 1651, S. 106: ebenda I, Nr. 44, II, S. 103.

⁹² Vietoris, Nr. 69, 298.

⁹³ CC 1651: S. 114, 116, 49, 106, 9-10-42-43, 44, 14, 47, 70, 87, 222 und 157.

⁹⁴ Die Melodien von *Ave, maris stella*, *Surrexit Christus hodie*, *Puer natus*, *Pange lingua* sowie *Omni die* und *Surrexit*, s. in: CC 1674 und CC 1651.

Das Verzeichnis vermittelt konkrete Informationen über das Tanzrepertoire, das Esterházy gekannt hat. Aus der Jesuitenschulung und der hohen gesellschaftlichen Stellung des Fürsten muß man selbstverständlich darauf schließen, daß die Vertrautheit mit diesen Tänzen einen wesentlichen Bestandteil seiner Persönlichkeit, seines allgemeinen Habitus bildete, und Hinweise auf seine Gewandtheit im Tanzen waren auch seinem Tagebuch und Einzelheiten seines Briefwechsels zu entnehmen. (So berichtet z. B. die Tagebucheintragung von 1647 über die Aufführung eines Walachen- und eines Heiduckentanzes in Anwesenheit des Kaiserpaars und ein 1662 geschriebener Brief über einen am Wiener Hof „auf deutsche Art“ aufgeführten Tanz.⁹⁵) Obwohl die Aufzählung keineswegs vollständig und an vielen Stellen ziemlich unklar ist, beweist die Liste handgreiflich, daß Esterházy die west- und mitteleuropäischen Tänze gut kannte, und gibt Auskunft darüber, die Musik welcher Tanzarten er sich derart aneignete, daß er sie selbst spielen konnte.

Neben den in der zweiten Kolumne des Verzeichnisses als Gaillarde, Sarabande und Bergamasca bezeichneten Stücken kann die *Mascara* auf Mascherata (Mascarada), der *Pauren Toncz* (= Bauren Tanz, Bauern Tanz) auf irgendeinen Bauerntanz⁹⁶ und der *Rengetö* (vielleicht die ungarische Übersetzung von Branle) sowie der *Cziga* (eine Reigenformation) auf Rundtanz hinweisen. Das *Roß Balét* kann sich auf die Musik eines am Wiener Hof in Mode gewesenen, von Bertali, Schmelzer und anderen komponierten Roßbaletts bezogen haben.⁹⁷ Der Satz *Salamon* und die zwei *Trombita nóta* [Trompetenlieder] rufen Stücke gleichen Namens in *Starks Virginalbuch* in Erinnerung,⁹⁸ die Titel *Carabella* (als Anfangsworte: *Cara bella* ...) und *Flagelet* können ähnlich konkrete Stücke bezeichnen, wie es beim Satz *Salamon* der Fall war.⁹⁹ Es ist auffallend, daß in der Aufzählung die Courante, eine der beliebtesten Tänze der zeitgenössischen Sammlungen, nicht angeführt ist, und die genannten Tänze verraten in ihrer Gesamtheit ein etwas archaisches Repertoire. Die gegen Ende des Jahrhunderts modisch gewordenen Stücke, wie die Bourrée, die Gavotte, das Menüett usw. fehlen vollkommen neben solche „altmodischen“ Tänzen, wie z. B. die Gaillarde, Sarabande, (Branle).

Die fünf polnischen, drei ungarischen, drei slowakischen und zwei walachischen Tänze der vierten Kolumne der Liste (und der Anteil dieser Tänze) stellen die Tanzmode dar, wie sie uns in zeitgenössischen Sammlungen überliefert ist, und bekunden unter anderem die Beliebtheit der polnischen Tänze, die sogar die der ungarischen Tänze übertraf.¹⁰⁰ Die walachischen Tänze wurden auch im geschriebenen Repertoire in den Hintergrund gedrängt, und über die Mode slowakischer Tänze ist nur in der Literatur zu lesen.¹⁰¹

Die konkreten Tanztitel Esterházy's können verhältnismäßig gut identifiziert werden: der *Változo Táncz* [Wechseltanz] war in zahlreichen Sammlungen vorhanden,¹⁰² und der *Süueges Táncz* [Huttanz] war ebenfalls allgemein verbreitet.¹⁰³ Das polnische Tanzstück *Dobranocz* (= Gute Nacht) wurde sogar in eine ungarische Sammlung aufgenommen.¹⁰⁴ Der Inhalt der Bezeichnungen *Hármas Táncz* [Dreiertanz] und *Polepsi* bleibt dagegen unklar: Im Zusammenhang mit der ersten können nur Erwähnungen aus der Literatur angeführt

⁹⁵ Merényi-Bubics, S. 86 und Hárích 1946 II, S. 34.

⁹⁶ Siehe Voß, S. 329. Beispiele aus dem 16. Jahrhundert: Das *Tabulaturbuch von János Lublini* (1541), f. 218r, s. ferner Brown, S. 200 und 398 (Heckel 1564 und Denss *Florilegium* 1594). (Freundliche Mitteilung von Mária Domokos.)

⁹⁷ Fabó 1911, S. 289-290, Seifert 1974, S. 6ff, Behr, S. 104, Hiltl, S. 23ff.

⁹⁸ Stark: *Salamon*, Nr. 41; und *Trompeten Stücke*: Nr. 20 und 44. (Trompetenstücke kommen auch in anderen Sammlungen häufig vor: Vietoris, Nr. 290-362: *Pro Clarinis* und Lőcsei, Nr. 26: *Trompeten Stückl*.)

⁹⁹ Zum vermeintlichen Tanz betitelt *Cara bella* s. Brown, S. 506: Der Text *Cara cosa* (*Caracosa*, *Caracossa* usw.) ist mehreren Tanzarten zugeordnet; im Zusammenhang mit *Flagelet* s. den Satz „Flagiolet, oder Laß ab, las ab mein Cavalier“, Nr. 41 der Sammlung *Regina Clara im Hoff* (1629), zitiert in Bónis 1957, S. 303-304. Für die Melodie s. Vietoris: *Mascarada*, Nr. 34.

¹⁰⁰ Z. B. Vietoris: 6 *Chorea polonica* und 2 *Chorea hungarica* (überdies zwei *Hungarica*), Lőcsei: 3 polnische Tänze und 1 ungarischer Tanz, Speer, D. (1688): 7 polnische, 6 ungarische Tänze und 1 walachischer Tanz.

¹⁰¹ Walachische Tänze: *Codex Kájoni*, Nr. 11 und 13 (s. Seprődi, S. 222), Vietoris, Nr. 114 und *Gesangbuch Teleki*, Nr. 72 und 84 (RMKT XVII/3, S. 103). Slowakischer Tanz: *Gesangbuch Teleki* (*op. cit.*).

¹⁰² Mit ungarischem Titel in: *Codex Kájoni* (Nr. 18), als Wechsl Tanz in: Lőcsei (Nr. 57), als Pregmany in: Vietoris (Nr. 88) und in der Sammlung *Zay-Ugróczi* (Apponyi) bzw. in einer polnischen Sammlung (*Silva rerum*). Literarische Erwähnungen als polnischer Wechseltanz (!) in: Koháry 1684 und Apor 1736 (Pesovár, S. 40).

¹⁰³ Vietoris, *Zay-Ugróczi*, *Szirmai-Keczer Sammlung* usw. Rybáříč zählte zwischen 1670 und 1840 zehn Varianten auf (zitiert im Vorwort zu Vietoris, Fußnote Nr. 119).

¹⁰⁴ Polnische Angabe ist z. B. *Silva rerum*, Nr. 73, ein ungarischer Befund ist: Vietoris, Nr. 67.

werden,¹⁰⁵ und ein Hinweis auf die zweite läßt sich nur bei Esterházy selbst in seinem Gedicht *Palas s-Ester kedves táncza* finden, wo er über einen mit Streichinstrumenten begleiteten Tanz der Adelligen schreibt.¹⁰⁶

Über das *Tabulaturbuch Vietoris*, auf das wir uns im Zusammenhang mit den Titeln der Liste oft berufen haben, sei erwähnt, daß es zu Anfang dieses Jahrhunderts aufgrund eines im Band vorgefundenen Missilsbriefes für ein Gesangbuch bzw. Tabulaturbuch Esterházy gehalten wurde.¹⁰⁷ Neueren Forschungen nach läßt sich diese Annahme nicht beweiskräftig begründen.¹⁰⁸ Aus der Gegenüberstellung der einzelnen Titel dieser Liste und der Sätze des Tabulaturbuches ergeben sich nicht so viele Übereinstimmungen, die dieser Sammlung eine alle anderen überragende Stellung einräumen würden.

Es wird vielfach angenommen, daß das *Starksche Virginalbuch* mit der Person Esterházy zu tun hatte, zumal die Zusammenstellung dieses Buches jenem János Wohlmuth aus Ödenburg zugeschrieben wird, der gegen Ende der 1670er Jahre der Musiklehrer zweier Söhne Esterházy war.¹⁰⁹ Eine engere als diese zufällige Verbindung kann hier auch nicht aufgezeigt werden, obwohl *Salamon*, einer der Titel des Verzeichnisses, einzig und allein in dieser Sammlung vorkommt.¹¹⁰

Das Verzeichnis und sogar die *Harmonia caelestis* selbst zeigen weitere Übereinstimmungen mit beiden Sammlungen (s. unten). Trotzdem ist es meiner Meinung nach ganz natürlich, daß das persönliche Repertoire des Zeitgenossen Esterházy und die von ihm zusammengestellte Sammlung gewisse Berührungspunkte mit ihnen aufweisen, da diese Bände einen Teil des zeitgenössischen Tanz- und Gesangsrepertoires beinhalten (das *Tabulaturbuch Vietoris* in erster Linie das Material Oberungarns und das *Starks* den deutschen Musikstoff.)

Schon im Zusammenhang mit den Tänzen wurde darauf hingewiesen, daß das Wiener Hofleben Esterházy hervorragende Möglichkeiten bot, seine Musikkennnisse zu erweitern. Das dort kennengelernte Musikrepertoire dürfte sich natürlich nicht auf die in den Tanzveranstaltungen gespielte Gebrauchsmusik beschränkt, sondern wird auch zahlreiche andere Gattungen umfaßt haben.

Leopold I. (1655-1705), der nicht nur ein eminenter Musikliebhaber, sondern auch ein fruchtbarer Amateurkomponist war,¹¹¹ brachte das ohnehin reiche Musikleben des Hofes während seiner Regierung noch mehr zur Blüte. Um 1690-1700 engagierte er ein zwanzig bis dreißig Mann starkes Gesangsensemble und eine Kapelle der gleichen Stärke,¹¹² und die Zahl der jährlichen Dienste der Musiker betrug – außer den Proben – etwa achthundert (!).¹¹³ Er beschäftigte eine ganze Reihe berühmter Komponisten, in erster Linie Italiener (wie Conti, Draghi, Cesti, Poglietti, Ziani), aber auch deutsche und österreichische Meister (Schmelzer, Richter, Kerll, Fux).¹¹⁴

Die zu Ehren der Mitglieder der kaiserlichen Familie veranstalteten häufigen Opernaufführungen stellten festliche Anlässe des höfischen Musiklebens von hohem Niveau dar.¹¹⁵ Esterházy verkehrte als Adeliger und später als Palatin auch von Amts wegen häufig bei Hofe,¹¹⁶ und als begeisterter Theaterfreund versäumte er keine Opernaufführung. Er beschrieb die Theaterabende seiner zu Hause gebliebenen Frau und legte den

¹⁰⁵ Koháry 1684, Apor 1736.

¹⁰⁶ RMKT XVII/12, S. 584 und Sepródi, S. 247.

¹⁰⁷ Fabó 1908, S. 115.

¹⁰⁸ Vietoris, Vorwort, S. 25.

¹⁰⁹ Bárdos 1984, S. 110-111 und 101.

¹¹⁰ Stark, Nr. 41, aber die Melodie ist auch im Vietoris vorhanden (Nr. 47), s. Bónis 1957, S. 318-319.

¹¹¹ „Kaiserwerke“ I-II, Seifert 1977, S. 328, Somerset S. 204-215 usw.

¹¹² Köchel 1869, S. 62-72, Netti 1921, S. 101.

¹¹³ „Kaiserwerke“, Vorwort, S. XVI.

¹¹⁴ Köchel 1869, S. 16-17 und Seifert 1977, S. 328-332.

¹¹⁵ Zwischen 1658 und 1705 wurden 400 Opern und Oratorien aufgeführt, vorwiegend Werke von am Hof tätigen Komponisten, allen voran von Draghi, aber auch anderen. („Kaiserwerke“, S. XVI und Somerset, S. 208.)

¹¹⁶ Er ließ auch einen der Wiener Paläste der Familie bauen.

Briefen das Libretto des jeweiligen Stückes bei. Nach Aussage der vierzehn Librettos,¹¹⁷ die aus der Periode zwischen 1662 und 1707 im Fürstlichen Archiv zu Eisenstadt erhalten sind, nahm Esterházy an der Aufführung von neun Draghi-Opern teil¹¹⁸ (darunter waren vier, zu denen der Kaiser selbst Arien schrieb¹¹⁹), außerdem wohnte er der Aufführung je eines Werkes von Boretti, Bononcini und Ziani, des Stückes *Il Greco in Troia* eines unbekanntenen Komponisten sowie der Darbietung der von F. Richter zum Schuldrama *Hymenai* ... komponierten Kantate bei.¹²⁰ Laut Tank soll Esterházy auch bei der berühmten Uraufführung von *Cestis Il pomo d'oro* zugegen gewesen sein,¹²¹ und es ist anzunehmen, daß er die Aufführungen der Hofkapelle in Ödenburg und Preßburg gesehen hat.¹²²

Aller Wahrscheinlichkeit nach nahm Esterházy auch an anderen musikalischen Veranstaltungen, Konzerten und Hochmessen des Wiener Hofes teil, nur läßt sich mangels einschlägiger Dokumente und Berichte nicht feststellen, welche Werke er dort kennengelernt haben konnte. Dagegen ist die Liste jener Instrumentalwerke bekannt, die Esterházy in Eisenstadt dank seiner eigenen Kapelle gehört haben dürfte. Dieses Repertoire wurde von Tank aufgrund des im Fürstlichen Archiv erhaltenen Inventars von 1721 rekonstruiert, indem er diesem Verzeichnis die Werke vor 1713 entnahm.¹²³ Manche dieser Stücke konnten selbstverständlich nach 1713 in die Musiksammlung gelangt sein. Trotzdem bietet das Verzeichnis der so ausgewählten Stücke im großen und ganzen Auskunft über die Zusammenstellung des zur Zeit Esterházy's gespielten Repertoires.

Den Erwartungen entsprechend überwiegen im Repertoire der Kirchenkapelle die Wiener Komponisten. Außer anonymen Werken und den Schöpfungen von Esterházy's eigenen Musikern wurden Kompositionen von etwa fünfzig Tonsetzern gespielt, der überwiegende Teil des Musikstoffes stammte jedoch von 10 bis 15 Wiener Komponisten.¹²⁴ Auf dem Programm standen Messen, Litaneien und Vespere (insgesamt etwa sechzig Werke), darüber hinaus zwei Dutzend Motetten und an die fünfzig Marienantiphonen, aber auch instrumentale Kammermusik, wie z. B. eine Sonate von Biber.

Im Laufe seines Lebens verschaffte sich Esterházy eine ziemlich umfassende musikalische Bildung, lernte etliche Gattungen auf den verschiedensten Stufen der Aneignung kennen: In seiner Kindheit (und vielleicht auch später) sang er Kirchenlieder und spielte selbst einfachere Stücke und Tänze. Als Hörer wurden ihm ausgezeichnete Produktionen zuteil, da das gewissermaßen konservative Wiener Musikleben¹²⁵ zweifellos von europäischem Niveau war. Und in der mutmaßlich sehr bescheidenen Darbietung seiner eigenen Kapelle, die nach Wiener Muster aufgestellt worden war, konnten die Werke der am Hof kennengelernten Komponisten zum organischen Bestandteil seines Alltagslebens in Eisenstadt werden.

¹¹⁷ Hárích 1959, S. 5-9, Tank, S. 92-93.

¹¹⁸ (1) *Il fuoco eterno*, 1674, (2) *Il silenzio di Harpocrate*, 1677, (3) *Temistocle in Persia*, 1681, (4) *La Chimera*, 1682, (5) *Il vincitor magnanimo*, 1678, 1692?, (6) *L'Adalberto overo La forza dell'astuzia femminile*, 1697, (7) *Sulpitia*, 1697, (8) *La forza dell'amor filiale*, 1698, (9) *L'Arsace, fondatore dell'imperio de'Parthi*, 1698.

¹¹⁹ Siehe die Titel Nr. 1, 3, 6 und 8 der vorangehenden Fußnote (Hiltl, S. 79-85).

¹²⁰ Die Mehrzahl der aufgezählten Werke sind in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt. (S. Hiltl ebenda.)

¹²¹ Tank, S. 93, ferner Seifert 1974, Schmidt.

¹²² Umso mehr, als die Kaiserliche Hofkapelle 1681 auf dem Landtag zur Palatinwahl in Ödenburg und im Jahre 1687 bei den Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg auftrat. (Hiltl, S. 180, Hofmann, S. 154). Esterházy, der eine Hauptfigur beider Veranstaltungen war, konnte sich von den Aufführungen kaum ferngehalten haben.

Der Katalog von Haydn's Libretto-Sammlung enthält weitere Opern, die Esterházy gekannt haben müßte (da die aus der Zeit zwischen 1665 und 1704 stammenden Librettos offensichtlich damals gekauft wurden): Ziani: *La Circe* (1665), Draghi: *Gl'amori di Cefalo* (1668), *Pirro* (1675), *Chilonida* (1676), *La fama* [1687], Ariosti: *I gloriosi presagi di Scipione* (1704) und ohne Komponist aufgezählte Werke wie *La Zenobia* (1662) sowie zweifelhafte Werke wie Badia: *La Dea riconciliata* und *L'Austria consolata* (1702!), das dem 1684 verstorbenen Ziani zugeschrieben wird. (A-Wsa, mitgeteilt in Landon 5, S. 322-325).

¹²³ Hárích 1975, S. 11-21, Tank, S. 84-90.

¹²⁴ Sie spielten Werke von Draghi, Fux, Kerll, Pederzuoli, Sances, Schmelzer, Zacher und Ziani und auch Stücke von weniger bedeutenden Wiener Kirchenmusikern (Dolar, Kürzinger, J. P. Mayer, F. F. Richter, J. B. Staudt, Valentini).

¹²⁵ Wellesz 1919, S. 115.

Gattung und Stilschichten der *Harmonia caelestis*

Esterházy's Sammlung wurde in der Literatur bis jetzt mit einer Ausnahme nur in Übersichtswerken erwähnt, die eine längere historische Epoche oder eine Gattung umfassend behandelten. Die Verfasser von Monographien bzw. Zusammenfassungen haben meist vermieden, die Gattung des Bandes zu bestimmen, da sie die Werke mangels verfügbarer Partitur nicht eingehend studieren konnten oder die ganze Reihe aufgrund des in der Mehrzahl der Werke verwendeten Vortragsapparats in eine Kategorie einordneten und dabei die Verschiedenheit der Stücke außer acht ließen.

In der Auffassung Pohls, der die Sammlung als erster beschrieb, ist die *Harmonia caelestis* „die Vertonung ein- und mehrstimmiger *Kirchengesängen*“; er hob den spezifisch kirchenmusikalischen Charakter der Melodien sowie die von einer ziemlich geübten Hand zeugende Bearbeitungsweise hervor.¹²⁶ Im Grunde genommen bediente sich Bartalus der Bestimmung Pohls, wenn er behauptete, Esterházy habe Musikwerke geistlichen Inhalts geschrieben, „aber nicht nur Kirchenmelodien“ – das heißt Originalmelodien –, sondern auch „bearbeitet für Chor, Orchester und Orgel“.¹²⁷ Im Gegensatz zu ihm betonte Szabolcsi das Kunstmusikhafte der *Harmonia caelestis*, als er sie in einer die Fragen der ungarischen Musikgeschichte erörternden Abhandlung¹²⁸ als *kirchliche Kunstmusik* vom Kirchenlied getrennt behandelte. Er widmete der Beschreibung des Werkes ein ganzes Kapitel und hob aus der Sammlung Stücke hervor, die er als „ungarische Choral“-Bearbeitungen bezeichnete. Seiner Meinung nach ist „diese mit der zeitgenössischen abendländischen Musik“ vergleichbare Kunstmusik „eine allein stehende Erscheinung in der alten ungarischen Musikgeschichte“. In einem anderen Werk, dem Handbuch der Musikgeschichte,¹²⁹ bewertete er die als *concerto* bestimmten Stücke als einen Versuch, in Kenntnis der Technik der westlichen Musik die ungarische Kirchenmusik herauszubilden.

Camillo Schoenbaum, der sich in seiner Dissertation mit den Ansichten Pohls und Szabolcsis auseinandersetzte, nahm eine andere Gruppe der in die Kategorie der *Solomotette* eingegliederten Stücke unter die Lupe und wies auf ihren Instrumental- bzw. Tanzcharakter hin.¹³⁰ Er stellte sogar das technische Niveau der „Instrumentalsätze aus Balletten, Suiten und Sonaten ... denen ein Text unterlegt wurde“ in Frage und hielt die *Harmonia caelestis* für ein Werk, das bloß als musikgeschichtlicher Beitrag in Betracht gezogen werden müsse. In seinem Artikel über das Solomotetten-Repertoire empfand er sogar die Authentizität der differenziert bestimmten Stücke als problematisch – angefangen vom „einfachen, lateinischen Kirchenlied mit Instrumentalbegleitung und Ritornellarie bis zu größeren Formen für Soli, Chor und Instrumente“ –, zumal er sie in der Mehrzahl als „Bearbeitungen vokaler und instrumentaler Kompositionen verschiedenster Herkunft“ einschätzte.¹³¹ In Anlehnung an Schoenbaums grundlegenden Aufsatz behandelte Gerald Abraham die Sammlung als *konzertierende Kirchenmusik* ohne nähere Gattungsbezeichnung und betonte ihre Heterogenität sowie ihren Bearbeitungscharakter.¹³²

Im allgemeinen ungarischen Musikbewußtsein bestand trotzdem das bei Bartalus aufgetauchte und von Szabolcsi nachdrücklicher formulierte Werturteil fort, und so wurde Esterházy's *Kantatenserie*¹³³ als die hervorragende Leistung eines betont ungarischen (aristokratischen) Verfassers in einer an ungarischen Kunstmusikprodukten armen Periode am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts dargestellt. In der jüngsten Zusammenfassung der ungarischen Musikgeschichte lenkte László Dobszay die Aufmerksamkeit auf die Liedhaftigkeit der „nach europäischen Maßstäben meßbaren einsätzigen Kantaten“, auf die Häufigkeit der strophischen Liedform.¹³⁴ Bei der Herausbildung seiner Meinung konnte sich Dobszay schon auf seine

¹²⁶ Pohl, S. 206-207.

¹²⁷ Bartalus 1882, S. 37 (und Bartalus 1892, S. 22).

¹²⁸ Szabolcsi 1926, S. 34-38.

¹²⁹ Szabolcsi (1979), S. 42-44.

¹³⁰ Schoenbaum 1951, S. 143-145.

¹³¹ Schoenbaum 1953, S. 58-59.

¹³² Abraham, S. 413.

¹³³ Für die Definition s. die Edition durch Bónis (Esterházy) sowie Breuers Begleitstudie zu der Schallplattenaufnahme (Breuer 1971).

¹³⁴ Dobszay, S. 199-202.

Kenntnis und Bewertung der Stücke der *Harmonia caelestis* stützen, da in der Zwischenzeit sowohl schon die Schallplattenaufnahme der Sammlung¹³⁵ als auch ihre bis dahin ausführlichste Beschreibung vorlagen.

Die Sammlung wurde bisher nur in einer einzigen Abhandlung, dem Artikel von Mária Domokos, analytisch untersucht.¹³⁶ Domokos zog neben der Anzahl der Ausführenden auch den Formenaufbau der einzelnen Stücke in Betracht und war dadurch imstande, ein detaillierter abgestuftes Bild über die Sammlung zu geben als jemals zuvor. Aufgrund von Formmerkmalen gliederte sie die zusammenfassend als *Sololieder* bezeichneten Stücke, die von den einen größeren Vortragsapparat erfordernden, auf der Abwechslung von Solo und Chor beruhenden bzw. als selbständige Chorsätze konzipierten Werken abgegrenzt werden konnten, in weitere Gruppen: (1) einteilige durchgesungene Formen, (2) Stücke mit kleineren Instrumental-Echos oder Nachspielen und (3) durch längere Vor-, Nach- und Zwischenspiele unterteilte Werke, d. h. Ritornell-Formen.

Wenn die Aufteilung von Domokos ergänzt mit den Forschungsergebnissen und der Analyse der Werke weiter verfeinert wird, können innerhalb der einheitlichen Kategorie des strophischen Sololiedes verschiedene Stilschichten identifiziert werden, die gleichzeitig zur Bestimmung der ganzen Sammlung als Buchgattung wesentlich beitragen. Die 42 „strophischen Sololieder“ bilden den überwiegenden Teil des aus 55 Stücken (genauer gesagt, aus 49 Werken) bestehenden Bandes.¹³⁷ Sie können, noch bevor eine ausführliche Analyse unternommen wird, in folgende Typen eingereiht werden: (1) Kirchenlieder mit Begleitung oder sonst bearbeitet (etwa 25 Stücke), (2) der Kunstmusik näher stehende Solomotetten, unter diesen a/ auf instrumentaler Melodik beruhende konzertierende Stücke, b/ arioso- oder arienartige Werke italienischer Melodik (insgesamt etwa 13 Werke). Die erwähnten zwei Kategorien lassen sich nicht scharf voneinander trennen, die Zugehörigkeit von etwa drei bis vier Werken kann nicht eindeutig geklärt werden.

Da mehr als die Hälfte der Solostücke Kirchenliedbearbeitungen sind und auch die anderen Werke auf Texte mit geistlichem Inhalt komponiert wurden, liegt es nahe, den Band als katholische Liedersammlung gemischten Inhalts zu definieren.

Seit Ende des 16. Jahrhunderts erschienen im süddeutschen, österreichischen, böhmischen und polnischen Gebieten eine Reihe von katholischen Gesangbüchern. Diese von den 30er und 40er Jahren des 17. Jahrhunderts an in immer größerer Zahl und abwechslungsreicherer Form gedruckten Sammlungen brachten dann gegen Ende des Jahrhunderts eine Blütezeit des katholischen Kirchenliedes mit sich. Zu Beginn der Gegenreformation wurden diese Ausgaben vorwiegend für propagandistische bzw. Unterrichtszwecke, meist auf Anregung der Jesuiten veröffentlicht. Sie erfreuten sich zunehmend größerer Beliebtheit und zeigten sowohl hinsichtlich der Herkunft der Melodien als auch gattungsmäßig ein sehr komplexes Bild.

Die Kompilatoren der Sammlungen schöpften vorwiegend aus gregorianischen Gesängen (hauptsächlich aus strophischen Hymnen) und protestantischen Chorälen. In den von ihnen zusammengestellten Bänden gab es auch mittelalterliche Kirchenlieder ihrer eigenen Nation oder anderer Völker, weltliche Lieder und Volkslieder (Tanzlieder). Die deutschen Gesangbücher enthielten beispielsweise außer Kirchenliedern verschiedener Herkunft auch deutsche, niederländische, französische und italienische weltliche Lieder, „moderne“ Volkslieder.¹³⁸ In den tschechischen Kantionalien des 17. Jahrhunderts waren neben der ältesten Schicht der katholischen Überlieferung hussitische und protestantische Choräle des 16. Jahrhunderts, deutsche Kirchenlieder, weltliche epische Dichtungen, Bänkellieder und die jüngsten Volkslieder vertreten.¹³⁹ Die ungarischen Gesangbücher reihten vorreformatorische Kirchengesänge, protestantische Choräle, weltliche Lieder des 16. Jahrhunderts und späterer Zeiten sowie deutsche, slowakische, tschechische und polnische Gesänge, die in den ungarischen Gebrauch übergegangen waren, aneinander.¹⁴⁰ Die Kompilatoren dieser Sammlungen berei-

¹³⁵ Hungaroton SLPX 11433-35. Budapest 1971, Aufnahme mit dem Ferenc Liszt Kammerorchester.

¹³⁶ Domokos 1968.

¹³⁷ Vier Werke kommen in der Sammlung zweimal, ein Werk sogar dreimal vor, nur ihr Text ist unterschiedlich: Stücke Nr. 7-28, 9-41, 17-31, 43-52 bzw. 3-27-32.

¹³⁸ Bäumker I, S. 37-39, III, S. 5-11 und IV, S. 37.

¹³⁹ Bužga 1959, S. 16-18.

¹⁴⁰ RMDT II, S. 39-53 und 185-191.

cherten das Repertoire auch durch Neuübernahmen, manche Verfasser/Kompilatoren schrieben sogar eigene Melodien, „Kompositionen“. Diese Eigenprodukte waren oft dem Geist des Kirchenliedes so erfolgreich nachempfunden, daß sie später zu echten Kirchenliedern wurden, wie z. B. zahlreiche Lieder von Michna und Spee.¹⁴¹

Anfangs enthielten die Gesangbücher nur Texte bzw. einstimmige Melodien. Die Veröffentlichung der Melodie konnte sich auf die unveränderte Wiedergabe der in der mündlichen Überlieferung vorhandenen oder aus anderen Gesangbüchern übernommenen Melodien beschränken oder stellte deren Adaptierung und Bearbeitung in jeweils unterschiedlichem Grade dar. (Das katholische Kirchenlied folgte den sich in der Kunstmusik abspielenden Stilentwicklungen stärker als der protestantische Choral,¹⁴² und dieser Einfluß konnte im Laufe der Bearbeitung noch mehr zur Geltung kommen. Wenn die Melodie durch die Bearbeitung wesentlich verändert und daher fremdartig wurde, kam es vor, daß die Entfernung und Entfremdung von der Tradition die Verbreitung der Gesänge hinderte.¹⁴³) Die ohne Nennung des Komponisten verbreiteten Melodien wurden später (etwa ab 1620-1630 auf deutschem Gebiet und von 1640 an in dem böhmischen Ländern) mit bezifertem Baß versehen, und seit der zweiten Jahrhunderthälfte nahmen auch die mehrstimmigen Bearbeitungen an Häufigkeit zu (Solo, Duett mit Generalbaß oder 3 bis 4 Vokalstimmen mit Baßbegleitung oder dieselben mit Instrumentalensemble ergänzt). Die letzterwähnte Bearbeitungsweise der Gesänge entfernte sich mehr und mehr vom Kirchenliedcharakter und näherte sich dem Stil der kirchlichen – und sogar der weltlichen – Kunstmusik, der Solomotette oder gar der Gattung der Kantate.¹⁴⁴ Die komplizierteren Melodien und Bearbeitungen umfassenden Sammlungen wurden nicht mehr als Volksgesangbücher verwendet, sie können eher als Gesangbücher für den kirchlichen Gebrauch definiert werden.

Der überwiegende Teil der Gesangbücher gehört zum zuerst erwähnten, bloß Melodien veröffentlichenden Typ: Die gedruckten und handschriftlichen ungarischen Sammlungen des 17. Jahrhunderts sind z. B. ohne Ausnahme in diese Kategorie einzureihen. Szőlősys *Cantus Catholici* sowie die zwei Gesangbücher von István Illyés¹⁴⁵ waren darauf bedacht, die gesammelten bzw. übernommenen Melodien so treu wie möglich wiederzugeben, wogegen die Ausgaben *Cantus Catholici* von 1674 und Nárays *Lyra coelestis* sich durch freiere Handhabung der Melodien auszeichnen.¹⁴⁶

Diese Klassifizierung der Gesangbücher ist ohnehin eine rein theoretische. Recht viele lassen sich nämlich weder dem einen noch dem anderen Typ zuordnen, weil sie einstimmige Melodien und Bearbeitungen für verschiedenen Vortragsapparat gemischt enthalten. Ein gutes Beispiel für die Gesangbücher heterogenen Inhalts ist Holan Rovenskýs Ausgabe *Capella regia musicalis*,¹⁴⁷ die Rovenskýs eigene Melodien, frühe hussitische und protestantische Choräle, ferner Bearbeitungen der aus Hostinskýs weltlicher Sammlung und Michnas Ausgaben übernommenen Melodien veröffentlichte, und als Neuigkeit waren eine aus tschechischen Kirchenliedern zusammengestellte Messe und ein Requiem, religiöse dramatische Dialoge, Pastoralen und sogar „Solokantaten“ weltlichen Charakters eingefügt.¹⁴⁸ Der inhaltlichen Vielfalt entspricht die der Bearbeitungen: Der Band setzt sich aus dem bunten Nacheinander von einstimmigen Melodien, Soli und Duetten mit Basso continuo-Begleitung, drei- und vierstimmigen Chören und konzertierenden Instrumentalwerken mit Vokalsolo zusammen.¹⁴⁹

Rovenskýs Ausgabe ist eine der nächsten Gegenstücke und teilweise vielleicht auch das Vorbild der von uns als gemischte Liedersammlung definierten *Harmonia caelestis* (s. unten), das in seiner Form gleichsam einen „Kompromiß zwischen einem Volksgesangbuch und einem Repertoireheft für Berufskirchenmusiker“

¹⁴¹ Bužga 1961, S. 307-308, Sehnal 1972, S. 132, Sehnal 1975, S. 44-45 und Wittwer, S. 63.

¹⁴² Bäumker III, S. 5 und Sehnal 1972, S. 129-130.

¹⁴³ Wie z. B. im Fall von CC 1674 oder von Rovenskýs Sammlung (RMDT II, S. 44, Sehnal 1972, S. 134, aber vgl. Bužga 1967, S. 438).

¹⁴⁴ Schoenbaum 1953, S. 40-42.

¹⁴⁵ *Sóltári énekek* und *Halottas énekek* [Psalmgesänge und Totenlieder] (1693), s. RMDT II, S. 45.

¹⁴⁶ Siehe RMDT II, S. 44 und 47.

¹⁴⁷ Prag 1693.

¹⁴⁸ Bužga 1967, S. 423ff.

¹⁴⁹ In den letzterwähnten Stücken erinnert uns Rovenskýs Stil geradezu an die Musik von Biber und Draghi (Abraham, S. 411).

zeigt.¹⁵⁰ Beide Ausgaben stellen eine spezielle Art der Liedersammlungen dar; während aber die *Capella regia* hinsichtlich der Herkunft und Bearbeitungsweise der Melodien unglaublich heterogen ist, da sie fast alle theoretisch vorstellbaren Typen von Quellen und Gattungen umfaßt, bietet die *Harmonia caelestis* eine einheitlichere Bearbeitung der ebenfalls aus einem weiten Kreis stammenden Melodien: Sie dient in erster Linie als Programm eines Kirchenensembles und trifft eine Auswahl aus dem möglichen Repertoire mit gewissermaßen eingeschränkten ästhetischen und technischen Ansprüchen. Esterházy's Sammlung als Ganzes nimmt eine Zwischenstellung zwischen Kirchenlied und Kunstmusik im engen Sinne ein: In manchen Stücken kommt sie dem Kirchenlied, in anderen der Kunstmusik nahe, ohne zumeist die Organisiertheit, Komplexität und formale Gliederung der letzten zu erreichen.

Vorabgehend haben wir eine der möglichen Quellenbereiche der inhaltlich gemischten („hybriden“) Gesangbücher, die Kirchenliedtradition, überblickt. Die mehr oder weniger angenäherten Modelle, sozusagen unmittelbare Referenzen einer anderen Stilschicht dieser Ausgaben, die den Einfluß von Kunstmusik zeigen, müssen innerhalb des reichen – und allenfalls sehr komplexen – Repertoires der *Solomotetten* gesucht werden, zumal manche dieser Schicht angehörenden Stücke der *Harmonia caelestis* in einem zeitgenössischen Esterházy-Inventar gerade mit den Benennungen *Modeta*, *Motette* versehen wurden.¹⁵¹

Die solistische Kirchenmusikgattung,¹⁵² die sich zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien durch Viadana und andere herausbildete, verbreitete sich durch Vermittlung italienischer Musiker bald und wurde gegen Ende des Jahrhunderts zu einem wichtigen Zweig der europäischen Kirchenmusik. Die Hegemonie der italienischen Musik zeigte sich auch in der Gattung der Solomotette. In der ersten Zeit folgten die Komponisten im mitteleuropäischen Raum den von instrumentaler Melodienwelt geprägten, konzertierenden – das heißt kantatenhaften – italienischen Vorbildern oder aber der Belkanto-Tradition. Später schufen vor allem die Tschechen und die Polen eine Stilvariante, die den Einfluß der italienischen Musik in sich aufnahm, sich von ihr jedoch gewissermaßen unterschied. Charakteristisch für diese Variante war in erster Linie die spärliche Melismatik, die stärkeren volksmelodischen Einflüsse und im Zusammenhang damit die Vorherrschaft kürzerer, weniger proportionierter Formen.¹⁵³

Die Erfassung des mitteleuropäischen barocken Solomotettenrepertoires ist mit dem Namen Camillo Schoenbaums verbunden,¹⁵⁴ der diese Gattungskategorie sehr weit faßte. Er verwendete sie als Terminus für alle Sorten der für nicht-liturgische Texte komponierten, solistischen katholischen Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung.¹⁵⁵ Für ihn war alles in dieser umfassenden Kategorie enthalten: angefangen von dem dem Kirchenlied nahestehenden Strophengesang über die durchkomponierte Da-capo-Arie bis hin zu den zyklischen Formen (z. B. den aus Arienketten bestehenden bzw. kantatenartigen mehrsätzigen Werken). So wurden in seinen Überblick unter anderem auch die Kantionalien von Michna und Rovenský aufgenommen. Das deutet darauf hin, daß es auf dem Weg, der von den Kirchenliedern zu den mehrsätzigen Kirchenmusikwerken führte, keine scharfen Grenzen gibt und man mit einem begrifflich kaum erfaßbaren Reichtum von Übergängen rechnen muß.

Kennzeichnend für das Solomotettenrepertoire der süddeutschen und österreichischen Gebiete war im allgemeinen der zyklische Aufbau: Die Werke bestanden entweder aus einem Paar (bzw. Paaren) von Rezitativ+Arie wie die Kantaten oder aus archaisch anmutenden Arienketten, die von einer Sonate oder Sonatine eingeführt und durch Ritornell sowie eine kürzere instrumentale Einleitung oder ein Nachspiel gegliedert bzw.

¹⁵⁰ Sehnal 1972, S. 134.

¹⁵¹ Siehe das Inventar von 1721, Tank, S. 86.

¹⁵² Vgl. *Concerti ecclesiastici* (Viadana: 1602, Naldi: 1607), *Sacri laudi* (Bellanda: 1613), *Motetti a voce sola* (Marinoni, Patta: 1614) usw. S. Schoenbaum 1953, S. 41.

¹⁵³ Schoenbaum 1953, S. 53-63, bes. S. 60.

¹⁵⁴ Schoenbaum 1953.

¹⁵⁵ Er unterschied aber die Solomotette vom Kantatenbegriff des zeitgenössischen katholischen Wortgebrauchs, der hauptsächlich für die Benennung weltlicher bzw. muttersprachlicher Werke diente, und von der konzertanten Kantate bzw. der die A-capella-Chorkompositionen bezeichnenden Motette der Lutheraner. (Schoenbaum 1953, S. 40-41)

ergänzt wurden. Gegen Ende dieser Epoche wurden die Zyklen oft statt durch den Instrumentalsatz durch einen Chor abgeschlossen.

Manche Werke deutscher Komponisten, wie z. B. gewisse Arien der *Modulationi sacrae* von Wilderer, einer Motettensammlung für zwei bis vier Singstimmen, drei Streicher und Baß, erweisen sich im Aufbau und Harmoniewelt als nahe Analogien der *Harmonia caelestis*.¹⁵⁶ Das Überwiegen der koloraturarmen, liedartigen strophischen Arien kennzeichnet auch die Marien-„Kantaten“ der *Corona stellarum* von Pez, in denen sich die zwei Violinen der Begleitung auf die Verdopplung der Singstimmen beschränken.¹⁵⁷ Der Solomotettenzyklus des österreichischen Komponisten Kerll *Delectus sacrarum cantiorum*, der vor allem den Einfluß der *Kleinen geistlichen Konzerte* von Schütz zeigt, stellt eine entferntere Welt dar: Die Motetten für zwei bis fünf Singstimmen bestehen aus der Form nach nicht selbständig gewordenen Abschnitten, in manchen überwiegt die Imitationstechnik, gleichzeitig machen sie zum Beispiel vom vokalen und instrumentalen Echoeffekt Gebrauch.¹⁵⁸ In den wenigen zyklischen Motetten von Fuchs herrscht schon die Da-capo-Arie vor. Bei ihm schließt meist der Chor die Folge Rezitativ und Arie ab.¹⁵⁹

Den Solomotetten der *Harmonia caelestis* stehen auch manche Werke der polnischen und tschechischen Zeitgenossen nahe. Für das Werk von Szarziński, einem polnischen Zisterzienserpater, sind expressive Melodik und hohe technische Forderungen charakteristisch. In *Jesu, spes mea* und *Pariendo non gravaris*, zweien seiner als „concerto à 3“ bezeichneten Werke, kommen Kirchenliedbearbeitungen vor, die zur nahen Umgebung der Esterházy-Sammlung gezählt werden können.¹⁶⁰ Die Da-capo-Arie für Gesang, *clarino* und Baß mit den Anfangsworten *Veni consolator* des Piaristenpaters Damian Stachowicz, die der venezianischen Trompetenarie folgt, ist eher durch Instrumentalmelodik gekennzeichnet.¹⁶¹

Verglichen mit dem erwähnten reichen und vielfältigen Gesangbuchrepertoire war der Solomotettenreichtum der Epoche in Böhmen wesentlich bescheidener. Nur zwei kennzeichnende späte Opera können erwähnt werden: die Ausgabe *Cithara nuova* von Dukát (1717) und Plánitzkýs Serie *Opella ecclesiastica* (1723). Der Vortragsapparat der zwölf drei-vier-fünfsätzigen Motetten Dukáts, die meist aus einem Rezitativ- und Arienpaar aufgebaut sind, ist dem der Kirchenliedsammlungen ähnlich (Sologesang, 2 Violinen, Orgel), ihre Melodienwelt entstand aber unter starkem italienischen Einfluß, und in dieser Hinsicht lassen sich manche Berührungspunkte mit den Stücken ähnlichen Stils der *Harmonia caelestis* nachweisen.¹⁶² Mit Plánitzkýs Serie können weniger gemeinsame Züge erschlossen werden: Kennzeichnend für die mannigfaltigen, guten Rezitative und die manchmal mit *Devise* beginnenden Da-capo-Arien sind der bewußte Aufbau und der thematische Zusammenhang zwischen den Vokal- und Instrumentalsätzen.¹⁶³

Die Solomotetten der *Harmonia caelestis* schließen sich in manchen ihren Bezügen (Besetzung, Satzform, Motivschatz usw.) zweifellos diesem Repertoire an, weisen aber manche Merkmale auf, die von den Solomotetten mit zentraler Arie abweichen, insbesondere im Aufbau der mehrsätzigen Stücke.

¹⁵⁶ Die Entstehungszeit des Werkes des Düsseldorfer Organisten liegt zwischen 1696 und 1699. Zur Nr. 12 der Sammlung Esterházy's s. z. B. die letzte Arie mit den Anfangsworten *Qui vult post me venire* der Motette Nr. 9 oder zum *Cur fles, Iesu* die erste Arie der Motette Nr. 10 usw.

¹⁵⁷ Stuttgart 1710, Augsburg 1720. In den Solomotetten des als Mitglied der Münchener Hofkapelle tätigen Komponisten gibt es zahlreiche weitere, an unsere Sammlung erinnernde Elemente der Intonation und Motivik usw.

¹⁵⁸ Kerll, Vorwort, S. LII-LIII und 60-155.

¹⁵⁹ Fux, Vorwort, S. VII-IX.

¹⁶⁰ WDMP, V und X: Satz 4 bzw. Sätze 1 und 4.

¹⁶¹ Stachowicz, WDMP 13. Der Einfluß der venezianischen Trompetenarie läßt sich auch in der Esterházy-Sammlung nachweisen, s. z. B. die Stücke Nr. 2 und 26.

¹⁶² Z. B. Nr. 7, *De BMV: Fure Sterne, neca* – s. das Baßthema des ersten Satzes sowie die Imitation von Nr. 29 in Esterházy's Sammlung.

¹⁶³ Siehe Schoenbaum 1953. Neuauflage: Prag 1968 (hrsg. von Sehnal).

Die Quellen der *Harmonia caelestis*

Auf der Suche nach den möglichen Quellen der Sammlung müssen die einzelnen Stilschichten auch im weiteren separat behandelt werden. Während im Fall von Kirchenliedbearbeitungen die Melodie, dieses höchst charakteristische Element der Stücke, aus der Volkstradition oder irgendeinem Gesangbuch auch unmittelbar übernommen werden konnte, erweist sich selbstverständlich die Suche nach solchen direkten Quellen für die Stücke der Solomotettengruppe als fast unsinnig. In diesen Werken spielt nämlich meist nicht die Melodie die entscheidende Rolle, daher kann man weniger nach vollständigen Melodien als nach identischen Werktypen, Formenmodellen, Modulations- und Rhythmusschemata Ausschau halten und höchstens mit dem Auftauchen identischer oder ähnlicher Melodiewendungen rechnen. Ohnedies erweist sich die Solomotettenliteratur – im Gegensatz zu dem zur Verfügung stehenden, verhältnismäßig übersichtlichen und zum größten Teil bearbeiteten Repertoire der Gesangbücher – als fast unzugänglich, zumal die Werke überwiegend noch unveröffentlicht sind bzw. die Neuauflage der im Druck erhaltenen Stücke noch aussteht.

In der früheren Literatur wurde schon von drei Stücken der *Harmonia caelestis* nachgewiesen, daß sie auf Kirchenliedern beruhen. Szabolcsi nannte *Iesu, dulcedo* und *Cur fles, Iesu* (Nr. 8 und 21) „ungarische Choralmelodien“ und führte die Quelle des ersteren in einer Melodie des *Cantus Catholici* von Szegedi an.¹⁶⁴ (Es besteht tatsächlich eine Verwandtschaft zwischen den beiden Werken, wogegen die ungarische Herkunft der Melodie aufgrund der Überprüfung ihrer weiteren Parallelen fragwürdig zu sein scheint.¹⁶⁵) Auf die Quelle der anderen erwähnten Melodie stieß er in Náray's Sammlung *Lyra caelestis*.¹⁶⁶ Da Náray meist keine eigenen Melodien mitgeteilt hat, wird auch dieses Lied mutmaßlich einer früheren, nicht näher bestimmten Vorlage gefolgt sein. Zwischen den Stücken in der *Harmonia caelestis* und Náray's Sammlung besteht eine derart große Ähnlichkeit, daß als unmittelbare Quelle der Bearbeitung Náray's Variante und nicht das vermutliche Original angesprochen werden kann. Auf den reichen Quellenbestand des dritten Werkes, *Dormi, Iesu dulcissime* (Nr. 18), wies Mária Domokos hin, indem sie die deutschen und ungarischen Quellen der mittelalterlichen Melodie erschloß. (Die erste Aufzeichnung der Melodie stammt aus dem Jahre 1345 /*Resonet in laudibus*/; um 1420 wurde sie bereits in deutscher Sprache gesungen /*Joseph, lieber Joseph mein*/ und später erfreute sie sich derart großer Beliebtheit, daß sie sowohl in katholische als auch in protestantische Gesangbücher aufgenommen wurde. Ihr erster ungarischer Fundort ist der *Cantus Catholici* von 1651, ihre Instrumentalvariante ist in *Starks Virginalbuch* zu finden. Seit dem 16. Jahrhundert kam es in den deutschen, österreichischen und böhmischen Gebieten zu zahlreichen Bearbeitungen.)¹⁶⁷

Im folgenden werden die Melodien genannt, deren Quellen oder Analogien im Laufe der jüngsten Forschungen identifiziert werden konnten. Zu bemerken ist, daß das breite Spektrum der Beziehungen zwischen den Melodien von vollkommener Identität über Melodievarianten bis hin zur Typenidentität als entferntester Verwandtschaftsgrad reicht. In der gegenwärtigen Phase der Arbeit habe ich mich auf die Mitteilung der gefundenen Melodienparallelen der Sammlung beschränkt und davon abgesehen, jedes Vorkommen der Gesänge aufzuzählen oder die früheste („ursprüngliche“) Form der Melodien zu erschließen. (Die vergleichenden Melodietabellen sowie die ausführlichen Quellenangaben sind in einem separaten Aufsatz mitgeteilt worden, siehe Literaturverzeichnis.)

Ein einziges Gesangbuch kann dann mit Sicherheit als Quelle festgelegt werden, wenn man nicht nur die Übernahme eines Kirchenliedes, sondern einer gegebenen Bearbeitung beweisen kann. Demnach können wir als gewiß annehmen, daß dem Zusammensteller dieses Bandes außer der erwähnten Sammlung Náray's auch Rovenský's Ausgabe *Capella regia musicalis* zur Verfügung stand: *Maria, quid sentio* (Nr. 50) ist offensichtlich

¹⁶⁴ Szabolcsi 1926, S. 34-38, und Szabolcsi (1979), S. 44.

¹⁶⁵ Die ersten vier Takte der Melodie in der Sammlung sind mit den analogen Takten des Szegedischen Liedes identisch, im weiteren weichen sie aber von ihnen ab, indem sie sozusagen ihre Bearbeitung, Fortspinnung darstellen. Der Einsatz der Moll-Melodie mit Anstieg um eine Oktave war einer der Gemeinplätze der zeitgenössischen Anfangsmotive, wie dies durch eine Vielzahl von deutschen und tschechischen Analogien bekräftigt wird, s. z. B. Corner 1631 (in zahlreichen Melodie-Incipits: S. 561, 684, 854, 860 usw.) und Šteyer (S. 908, 296 usw.). Wahrscheinlich ging Szegedi von einer allgemein bekannten Formel aus, so daß seine Melodie nicht unbedingt ungarischer Herkunft ist.

¹⁶⁶ Siehe auch RMDT II, S. 631 – Anmerkungen zu Nr. 277.

¹⁶⁷ Domokos 1984, S. 23-28.

die genaue Übernahme von Rovenskýs *Spjwegte andelowé*.¹⁶⁸ Obwohl Rovenský selbst eine tschechische Melodie bearbeitete,¹⁶⁹ kann die direkte Beziehung ohne jeden Zweifel bewiesen werden: Die Vokalstimme der Stücke stimmt von Note zu Note überein, die Tonart, das Metrum und ihr Wechsel, die Zusammenstellung der Instrumente sind alle identisch, nur die Begleitstimmen weisen geringe Abweichungen auf.¹⁷⁰

Meine Annahme, daß Rovenskýs Sammlung ebenfalls verwendet wurde, wird durch eine andere Bearbeitung bekräftigt: Das auf ein Tanzlied komponierte, den hl. Sebastian besingende Stück der *Capella regia* ... diente dem Lied *O, quem gustum sentio* (Nr. 49) der *Harmonia caelestis* als Vorlage.¹⁷¹ Obwohl die ursprünglich vierzeilige Melodie hier eine Erweiterung auf sechs Zeilen erfuhr, zeugen die vollkommene Entsprechung von Vokalstimme und Begleitung, die identische Rhythmik und vor allem die Übereinstimmung der Manier der letzten Zeile auch in diesem Fall von direkter Übernahme.

Weniger eindeutig, sondern nur wahrscheinlich ist, daß das Stück *Iesus hortum ingreditur* (Nr. 24) aus Rovenskýs Ausgabe in Esterházy's Sammlung gelangte. Die ihm zugrunde liegende allgemein bekannte Melodie *Passionem Domini*, ist in mehreren zeitgenössischen ungarischen und tschechischen Quellen nachweisbar,¹⁷² und die Tatsache, daß sie im ungarischen Volksgebrauch auch heute noch lebendig ist, weist auf ihre tiefen Wurzeln in Ungarn hin.¹⁷³ Nichtsdestoweniger steht der in der *Harmonia caelestis* vorhandenen Bearbeitung Rovenskýs Variante, namentlich ihr Terzparallelenaufbau, am nächsten.¹⁷⁴

In der nächsten Gruppe der Melodien fand ich so nahe Analogien, daß wir im Zusammenhang mit ihnen von Melodienidentität sprechen können. Da sie aber Kirchenlieder im engen Sinne des Wortes sind, ist der angegebene „Fundort“ nur eine der möglichen Quellen; es kann nicht bewiesen werden, daß er dem Bearbeiter als unmittelbare Quelle diente, denn spätere oder entfernte Angaben weisen geradezu auf eine mündliche Überlieferungsquelle hin.

Die Gegenstücke der bänkelliedartigen¹⁷⁵ Melodie tschechischer Herkunft von *Veni, Sancte Spiritus* (Nr. 30) sind in Šteyers Sammlung zu finden, die naheliegendste, die wahrscheinliche Vorlage, hat die Anfangsworte *Anno Blahoslavena*.¹⁷⁶ Eine ähnlich enge Beziehung besteht zwischen *Iesu praesentia* (Nr. 13) und einer Melodie des *Cantus Catholici* von 1675, deren Verbreitung in Ungarn durch weitere, entferntere Beispiele belegt werden kann.¹⁷⁷ Das von Note zu Note identische deutsche Gegenstück von *Maria, fons aquae vivae* (Nr. 39) sowie die Übereinstimmung der Textanfänge spricht für die Verwendung einer schriftlichen Quelle. Von den mehr als sieben Gesangbüchern der Aufzählung Bäumkers, die alle eine identische Form der Melodie enthalten,¹⁷⁸ können in Kenntnis des Zeitpunkts der Zusammenstellung unserer Sammlung¹⁷⁹ nur die zwei frühen Ausgaben als Quelle in Betracht gezogen werden. Im Gegensatz dazu sind die Melodien von *O, quam pulchra es, Maria* und *Dulcis Iesu* (Nr. 36 und 5) wahrscheinlich aus der mündlichen Überlieferung bearbeitet worden, da ihre näheren Analogien erst in den späteren Ausgaben auftauchen.¹⁸⁰ Letztere war bekanntlich mit dem Text *O, du Mutter* in und um Wien beliebt: In einem bei Leopold Voigt (dem Wiener Verleger

¹⁶⁸ Rovenský, S. 118. (Vgl. Pohanka, S. 79 und Schoenbaum 1967, S. 260.)

¹⁶⁹ Siehe Šteyer, S. 704 und CC 1655 (BFH, Nr. 64).

¹⁷⁰ Diese Abweichung ist in Wirklichkeit nicht so groß, wie sie aufgrund der von Pohanka mitgeteilten Fassung zu denken wäre: Bei Rovenský waren nämlich *canto* und *violino* ursprünglich identisch, und die getrennt niedergeschriebene figurative Violinstimme wurde mit der Überschrift *Variation* versehen. Die moderne Edition des Stückes ist daher irrtümlich: In der richtigen Aufführung begleitet die Violine die Melodie der gesungenen Strophen *colla parte*, und die *Variation*, die figurative Umschreibung der Melodie, soll wahrscheinlich als Ritornell gespielt werden.

¹⁷¹ Rovenský, S. 156-157.

¹⁷² CC 1655 (BFH, Nr. 296), CC 1675, S. 290 (RMDT II, Nr. 229), CT, S. 41, CC 1674, S. 303 (RMDT II, S. 599).

¹⁷³ Szendrey-Dobszay-Rajeczky I, S. 188.

¹⁷⁴ Rovenský, S. 186: *O Mucenij Krystowo*.

¹⁷⁵ Wessely, S. 597, Netti 1934, S. 42-43, Sehnal 1972, S. 130 sowie Szabolcsi 1959b, S. 51-66.

¹⁷⁶ Šteyer, S. 644 bzw. 636, 642 und 110.

¹⁷⁷ CC 1675, S. 278 (RMDT II, Nr. 132), CH, S. 179, Vietoris, Nr. 65.

¹⁷⁸ Bäumker III, Nr. 94: Bamberg 1691, 1732, Straßburg 1697, 1703, Würzburg 1703-1735, Erfurt 1713.

¹⁷⁹ 1699-1700, s. die Beschreibung der Quelle(n).

¹⁸⁰ Nr. 36: Bäumker III, Nr. 197: Würzburg 1705ff., Erfurt 1713, Bamberg 1732 und Bäumker III, Nr. 150: Bamberg 1732, Nr. 5: Bäumker IV, 198b: 1677 und 198a: 1840 und 1698, 1720.

Esterházy) erschienenen Gesangsbuch tauchte der Gesang als *ad notam* Hinweis auf¹⁸¹ und wurde 1683 auch vom Leopold I. verwendet.¹⁸²

Manche der allgemein verbreiteten, in weiten Kreisen bekannten Melodien sind zufolge ihrer großen Lebendigkeit in zahlreichen voneinander ziemlich abweichenden Formen überliefert. Diese Variabilität ist im allgemeinen für Melodien mit regelmäßiger Zeilenstruktur charakteristisch, die die grundlegenden Möglichkeiten des erstarkten Dur-Moll-Denkens ausschöpfen.

Im Zusammenhang mit *Ave, maris stella* (Nr. 37), einem der Moll-Grundtypen (Kadenzen 1-3b-5) können zahlreiche Varianten insbesondere aus ungarischen Quellen, aber auch aus deutschen und tschechischen Sammlungen erwähnt werden. Viele der Parallelen im weiteren Sinn des Wortes beginnen auf dem Grundton,¹⁸³ aber es gibt auch Varianten mit Terz- und Quintenanfang, der *Harmonia caelestis* ähnlich. Die Vielfalt der Analogien deutet darauf hin, daß das gleichbleibende und charakteristische Merkmal in diesem Melodientyp der Aufbau ist,¹⁸⁴ der in jeweils unterschiedlicher Form der melodischen „Verwirklichung“ erscheint. Daß die von der Quinte absteigende erste Zeile kein Zufall ist, sondern eine Eigentümlichkeit einer engeren Gruppe innerhalb dieses Typs, beweisen über ein anderes Stück der Sammlung (Nr. 33) hinaus auch die Gesänge von Šteyer und Rovenský.¹⁸⁵

O, Iesu delectabilis (Nr. 16) mit den Kadenzen 2-3-5 tauchte auf deutschem Boden zuerst in den Gesangsbüchern der Kölner Jesuiten auf¹⁸⁶ (auch mit dem stereotypen Schluß, der sich hier findet¹⁸⁷), aber die Melodie ist unter den tschechischen Gesängen von Michna, Šteyer und Božan ebenfalls zu finden.¹⁸⁸

Von den Dur-Melodien können drei häufige Kadenzschemata hervorgehoben werden: 1-5-5, 1-5-2 bzw. 3(1)-5-3(1). Das erste kennzeichnete drei, auch in der Melodieführung verwandte Stücke der Sammlung (Nr. 51, 54, 20 – siehe weiter unten), von denen *Ubi, ubi commoraris* (Nr. 51) mehrere deutsche Analogien aufweist; die nächste ist in einem Aufhausener Gesangbuch von 1718 enthalten.¹⁸⁹ Nach Bäumker soll es sich um eine Volksmelodie handeln, deren spätere Varianten bis ins 19. Jahrhundert erhalten blieben¹⁹⁰ und auch mit tschechischem Text gesungen wurden.¹⁹¹

Auf ungarischem und böhmischem Gebiet waren zahlreiche Varianten der wahrscheinlich aus einem Choral stammenden Melodie *O, Iesu, cur sic pateris* (Nr. 23) im Gebrauch. Ihre miteinander übereinstimmende dreizeilige Form ist im *Cantionale Turociensis* und im *Tabulaturbuch Vietoris* enthalten, die vierzeiligen, näheren Analogien kommen in Náray und Šteyers Sammlungen vor.¹⁹² Der *Dic Beatae Virgini* (Nr. 42) ähnliche Melodien wurden auch von Lénárt Szegedi und György Náray komponiert; das kontinuierliche Weiterleben des Liedes in Ungarn belegen auch Volksgesänge mit Quintenanfang.¹⁹³ Es dürfte auch in anderen Gegenden Osteuropas bekannt gewesen sein, wofür polnische und tschechische Belege erwähnt werden

¹⁸¹ *Zellerischen Lerchen-Flug ...*, Wien 1698. „No 1 ... Im Ton: O du Mutter voller Gnaden“ (Bäumker III, *Bibliographie*, Nr. 58). Für das spätere Vorkommen des Textes s. die Arie des in Raab tätigen Ignaz Kunath (1730er Jahre?) (Bárdos 1980, S. 432).

¹⁸² „Kaiserwerke“ I, Nr. 88.

¹⁸³ Z. B. Vietoris, Nr. 256 und 118, zwei Melodien des *Codex Kájoni* (RMDT II, Nr. 7 und 82), ferner Corner, S. 746, HH, S. 142, DH, S. 128 (die ersten zwei Zeilen), Šteyer, S. 350.

¹⁸⁴ Nach der ersten Zeile in Moll kommt ihre Transposition in Dur und der veränderlichen dritten Zeile folgt irgendeine Rückkehr der ersten Zeile.

¹⁸⁵ Šteyer, S. 855 und 362, Rovenský, S. 155 und 297.

¹⁸⁶ *Geistlicher Psalter 1638 und Psalteriolum 1642* (Bäumker III, 224a, b).

¹⁸⁷ Schmitz 1921-1922b, S. 269.

¹⁸⁸ Michna 1647, Nr. 14, Šteyer, S. 985, Božan: *Slavíček rájský* 1719 (Sehnal 1972, S. 138).

¹⁸⁹ Bäumker III, Nr. 118 und III, 185a, b usw.

¹⁹⁰ Bäumker III, Nr. 266.

¹⁹¹ Hlohovský, S. 123, Rovenský, S. 62.

¹⁹² CT, S. 44 (RMDT II, 26a), Vietoris, Nr. 195 (und Šteyer, S. 873), bzw. Náray, S. 160 und 19 (RMDT II, Nr. 71 und 26b), Šteyer, S. 637.

¹⁹³ CC 1674, S. 476 (RMDT II, Nr. 57) und Náray, S. 72 (RMDT II, Nr. 41), ferner Szendrei-Dobszay-Rajeczky I, S. 202.

können.¹⁹⁴ Auch eine entfernte, mit dem Grundton beginnende Variante erfreute sich großer Beliebtheit,¹⁹⁵ ihr Anfangsmotiv erinnert uns an eine überall in Europa bekannte *bergamasca*-Melodie.¹⁹⁶

Iesu, te sequar fletibus (Nr. 25) bearbeitet eine weit verbreitete Psalmmelodie französischer Herkunft. Die Originalmelodie war in Ungarn im Gesangbuch von Gál Huszár (1574), in der Psalmenausgabe von Albert Szenczi Molnár (1607) usw. veröffentlicht worden, trotzdem ist wahrscheinlich, daß sie in die Sammlung Esterházy durch die Vermittlung katholischer Quellen gelangte.¹⁹⁷ Die Variante in der *Harmonia caelestis* ist eine so tiefgehende Bearbeitung der einfachen Psalmmelodie, daß man in diesem Fall höchstens von Typenidentität sprechen kann. Eine ähnlich lose Zusammengehörigkeit charakterisiert *Veni, Creator Spiritus* (Nr. 34) und eine von Šteyer veröffentlichte Melodie sowie das Verhältnis zwischen *Iesu parve* (Nr. 8) und seinen Analogien,¹⁹⁸ dessen Bearbeitungscharakter auch durch die konsequente Durchführung des Gavotte-Rhythmus betont ist, der auch in einem späten Vorkommen der Melodie aus dem 18. Jahrhundert belegt ist.¹⁹⁹ Trotz Abweichungen und Erweiterungen des Melodieaufbaus besteht eine gewisse Beziehung zwischen *Tota dulcis es, Maria* (Nr. 44) und der Melodie der deutschen Gesangbücher mit dem Textanfang *Auff, auff mein Herz*, obwohl sich der ebennmäßige sechszeilige Aufbau in dieser Sammlung in die Richtung einer mehr fortlaufenden, rezitativen Form verschob.²⁰⁰

Außer den obigen, teils nahen, teils entfernten Analogien kamen noch manche identische oder ähnliche Melodienanfänge, längere Innenmotive usw. zum Vorschein (wie z. B. die erste Zeile von *Lingua, dic trophaea* (Nr. 47),²⁰¹ die in ungarischen und tschechischen Gesangbüchern ebenso belegt ist, oder der Anfang von *Amoris flammula* (Nr. 45), der in einem Mainzer Gesangbuch auftauchte²⁰² usw.), aber eine weitere mögliche Quelle oder Parallele zu der ganzen Melodie habe ich vorläufig nicht gefunden.²⁰³

Von den etwa 25 Kirchenliedbearbeitungen und den drei bis vier „zwischenstilartigen“ Stücken der *Harmonia caelestis* wurden die Quellen oder die teils nahen, teils entfernten Vorlagen von 20 Werken bestimmt. Die Zahl der Zusammenhänge und Entsprechungen kann weiter erhöht werden, wenn die schon erwähnten (identischen) Stücke mit unterschiedlichen Texten und weitere, weniger auffallende Übereinstimmungen bzw. Melodienverwandtschaften verschiedenen Grades innerhalb der Sammlung in Betracht gezogen werden. Die Nr. 8 und 47, d. h. *Iesu, dulcedo* und *Lingua, dic trophaea* haben, abgesehen von den verschiedenen Kadenzten der zweiten Zeilen, im Grunde genommen eine identische Melodie. Ein weniger enger Zusammenhang läßt sich zwischen *O, Iesu delectabilis* und *O, nitida stella, Maria* (Nr. 16 und 35) beobachten: Obwohl in den ersten Zeilen nur die Kadenzart (in beiden Fällen dominant) übereinstimmt, ist die Verwandtschaft doch offenkundig, die aufgrund der Kadenz der zweiten Zeilen und hauptsächlich der von Note zu Noten identischen dritten bzw. der ähnlichen letzten Zeilen besteht, trotz der viertaktigen Erweiterung von Nr. 35. Auch zwischen *Dic Beatae Virgini* und *O, Maria, gratiosa* (Nr. 42 und 48) besteht entfernte Verwandtschaft, obwohl das letztere eine Art Umschreibung des identischen Melodiegerüsts ist, und als drittes kann man ihnen den Satz *Cur fles, Iesu* (Nr. 21) als eine entferntere Analogie von Nr. 48 hinzufügen. Und schließlich sind *Ubi, ubi commoraris, Sancti Dei, triumphate* und *Iesum ardentibus* (Nr. 51, 54, 20) durch identische Kadenzten und meist identische Melodienverläufe verbunden, die Erweiterung des ersten Werkes nicht gerechnet.

Aus den oben beschriebenen Melodiezusammenhängen zeichnet sich jener Kreis der Quellen bzw. Traditionen ab, aus dem der Kompilator der *Harmonia caelestis* unbewußt oder bewußt schöpfte. Relativ gering

¹⁹⁴ *Heilige Seelen-Lust*, Breslau 1657 und Šteyer, S. 35 und 143.

¹⁹⁵ Náráy, S. 72 und ihre zahlreichen deutschen Parallelen, s. Heuel, S. 30.

¹⁹⁶ Nettl 1934, S. 43 – Stark, Nr. 10, Victoris, Nr. 22.

¹⁹⁷ Siehe z. B. Corner 1631, S. 25.

¹⁹⁸ Šteyer, S. 690 bzw. Corner, S. 448 und Zahn III, Nr. 4870 (Neander 1680).

¹⁹⁹ Bäumker III, Nr. 211: Paderborn 1765.

²⁰⁰ Bäumker III, Nr. 156: Straßburg 1697, 1703, Erfurt 1713, Würzburg 1705, 1716.

²⁰¹ Victoris, Nr. 64, Rovenský, S. 162, Šteyer, S. 686 und 493, 855, 361.

²⁰² Bäumker III, Nr. 134: Mainz 1715, 1724.

²⁰³ Die Quellen von etwa 10 bis 12 kirchenliednahen Melodien sollen noch identifiziert werden. (Weitere Analogien bietet z. B. Michna 1647 – Neuausgabe: Prag 1989 – s. Nr. 64 (zum 1. Stück), Nr. 1, 27 und 47 (Nr. 42).

ist die Zahl der Melodien, die man mit großer Wahrscheinlichkeit als ungarischen Ursprungs ansprechen kann. Die lokale Herkunft ist bei *Iesu praesentia* (Nr. 13) am eindeutigsten, zumal die vollständige Melodie nur in ungarischen Quellen belegt ist. *Dic Beatae Virgini* (Nr. 42) scheint eine lokale, mit Terz beginnende Variante der weit bekannten Melodie zu sein. Die einzige bekannte Quelle von *Cur fles, Iesu* (Nr. 21) ist Náray's Sammlung, zur Zeit kann jedoch noch nicht geklärt werden, woher dieser die Melodie genommen hat.

Unter den Melodien tschechischer Herkunft sind direkte Übernahmen aus Gesangbüchern und Bearbeitungen der mündlichen Überlieferung gleichermaßen zu finden.²⁰⁴ Das Interessante an den Gesängen aus dem deutschen Sprachgebiet ist, daß sie, von einigen Ausnahmen²⁰⁵ abgesehen, zu einer moderneren Volksmelodieschicht gehören und erst zu Anfang oder gegen Mitte des 18. Jahrhunderts niedergeschrieben und veröffentlicht wurden, dann aber gleichzeitig in mehreren Sammlungen.²⁰⁶ Auch die deutschen und tschechischen bzw. ungarischen und tschechischen Gegenstücke zweier Melodien sind zum Vorschein gekommen und die am meisten verbreiteten Melodien können überall im süddeutsch-österreichisch-böhmisch-ungarischen Gebiet, das kulturell eine Einheit bildet, gefunden werden.²⁰⁷

Die Melodien ungarischer Herkunft im engeren Sinne des Wortes sind also verhältnismäßig gering an Zahl, der Kreis der in Ungarn gebrauchten Melodien erweist sich als wesentlich größer. Die Kirchenliedbearbeitungen der *Harmonia caelestis* zeigen im ungarischen Repertoire Berührungen mit den Melodien des *Cantus Catholici* von Szölyösy und Szegedi (1651, 1675 bzw. 1674), des *Cantionale Turociensis*, des *Cantionale Hungaricum* und der *Lyra caelestis* von Náray, dem *Virginalbuch Starks*, dem *Codex Kájoni* und dem *Tabulaturbuch Vietoris*. Aufgrund des gemeinsamen Repertoires kann kein einziges zeitgenössisches deutsches Gesangbuch hervorgehoben werden. Von den slowakischen und tschechischen Ausgaben verdient die als Muster geltende Sammlung von Holan Rovenský unbedingt Aufmerksamkeit und darüber hinaus auch der *Cantus Catholici* von 1655 sowie Šteyers Gesangbuch, die drei bis fünf „Esterházy-Melodien“ enthalten. Zusammenfassend läßt sich also sagen, daß das Kirchenliedmaterial der *Harmonia caelestis* der mitteleuropäischen Tradition organisch entspringt und als Teil des Repertoires einer Aristokratenkapelle eine eigenartige Daseinsform des Melodienschatzes widerspiegelt, der anonym und volkstümlich geworden ist.

Mit welchen konkreten Werken bzw. Werktypen, Aufbauformen usw. können die zur Stilschicht der Solomotetten gehörenden Stücke in Verbindung gebracht und darüber hinaus zu welchen allgemein verbreiteten, alle Gattungsgrenzen überschreitenden Arien- und Tanztypen gezählt werden?

Mehrere Stücke der *Harmonia caelestis* orientieren sich an der durch instrumentale Melodik gekennzeichneten konzertierenden Arien der italienischen Tradition. In *Nil canitur iucundus* und *Surrexit Christus hodie* (Nr. 4 und 26) schließen sich den Vokalstimmen Streicher- und Bläser- „Chöre“ an und wetteifern miteinander: in dem ersten, das Schoenbaum als eine in den 1660er Jahren typische *Intrada* in Schmelzerischem Sinne bestimmte,²⁰⁸ stehen zwei Flöten zwei Violen gegenüber. Ein Analogon des Werkes, das aufgrund von Melodie und Rhythmus am ehesten in die erste Gruppe der Riemannschen Intradentypen eingereiht werden kann,²⁰⁹ war bei Rovenský mit der Überschrift „auf eine Tanzmelodie“ versehen.²¹⁰ Aus Rovenský's Sammlung könnten zahlreiche ähnliche Gegenstücke zu *Surrexit Christus hodie* erwähnt werden, die durch die gleiche Fanfarenmelodie und identische Rhythmusformel (Punktierung auf dem betonten Taktteil nach einem Auftakt von Fünffacheln) charakterisiert werden.²¹¹ Ein anderer auffallender Zug ist die Wiederholung der in kurze Abschnitte gegliederten Singstimme im Instrumentalecho; diese Gegenüberstellung von Gesang und Instrument erzeugt beim Textteil *Alleluia* ein durchbrochenes Viertonmotiv. Die durch Abwechslung von Gesang

²⁰⁴ Nr. 49, 50 und 30, 34.

²⁰⁵ Nr. 5 und 9.

²⁰⁶ Z. B. Nr. 36 und 39, 44.

²⁰⁷ Nr. 16, 51 und 23, 24, bzw. Nr. 8, 18, 37, 42.

²⁰⁸ Schoenbaum 1951, S. 143-144.

²⁰⁹ Riemann, M., S. 356.

²¹⁰ Rovenský, S. 125.

²¹¹ Ebenda, S. 252, 336, 341 usw.

und Instrument hervorgerufenen gebrochenen Flächen erscheinen zu Anfang der Zwillingsätze *Infinite largitor* und *Triumphate, sanctae hierarchiae* (Nr. 14 und 46) am prägnantesten. Nachdem sich aber die Instrumente der Begleitung in diesen Stücken mit den Vokalstimmen zusammen bewegen, spielt die Orgel (*continuo*) das Echo.²¹² Auch zu der für die Stücke charakteristischen, sich aus kurzen Motiven aufbauenden Melodie können Parallelen erwähnt werden: Der Anfang von *Infinite* zeigt große Ähnlichkeit mit einer Einlagearie von Leopold I.,²¹³ und Analogien zum Typ des Stückes *Triumphate* können wieder aus Rovenský zitiert werden.²¹⁴

Die Reihenfolge der Eintritte ist in dem Stück mit den Anfangsworten *O, quam dulcis es* (Nr. 12) umgekehrt: Der Sopran übernimmt die Melodie der instrumentalen Einführungstakte, und alle weiteren Melodiereihen werden von den „Begleitinstrumenten“ intoniert. Das gemeinplatzartige instrumentale Anfangsmotiv ist in den Sonaten und Ritornell-Sätzen auch anderswo häufig, nur erscheint es dort im allgemeinen mit Imitationsaufbau.²¹⁵

Von den arienartigen Sätzen,²¹⁶ die eine ihrem Wesen nach belkantoartige Singstimme enthalten stellt *O, suavissime* (Nr. 19) den ungeradtaktigen Arientyp dar, obwohl der Ariencharakter nicht ganz eindeutig ist, weil die Rhythmik derart prägnant ist, daß Schoenbaum das Stück schlechthin als ein auf das französische Menuett adaptiertes Lied erachtete.²¹⁷ Auf die Beziehung der zweiten Arie *O, nitida stella, Maria* (Nr. 35), also jener Arie, die in ihrer Melodie dem Kirchenlied nahesteht und Gaillard-Rhythmus aufweist, zur Kunstmusik, hat bereits Szabolcsi hingewiesen, indem er sich auf das *Geistliche Gesangbuch* des Hamburger J. W. Franck bezog.²¹⁸ Die ferne Analogie deutet darauf, daß es sich in diesem Fall um einen europaweit verbreiteten Arientyp handelt, der wahrscheinlich auch in Wien in Mode war. In der Tat kann die Beliebtheit der Gaillard-Arie durch nähere Parallelen als die von Hamburg belegt werden, vor allem durch einen Ausschnitt aus einer Oper *Cestis*, zahlreiche Einlagearien von Leopold I., die Gesänge von Rovenskýs Sammlung, die instrumentalen Air-Sätze von Biber und Schmelzer oder gar durch die „Arien“ im Gaillard-Rhythmus des *Starkschen Virginalbuches*.²¹⁹

Die zumeist Dur-Arie in geradem Takt – die sich der der französischen Liedtradition im Gavotten-Rhythmus anschließt und sowohl in der Kirchen- als auch in der weltlichen Musik beliebt war und für die neben dem erwähnten Gavotten-Rhythmus²²⁰ auch der viertaktige Aufbau kennzeichnend ist, gehört ebenfalls zu den am meisten verbreiteten vokalen und instrumentalen Air-Typen. Von den zahlreichen, in und um Wien entstandenen Gavotten-Arien können die Vokalwerke von Leopold I. und Schmelzers Instrumentalstücke erwähnt werden,²²¹ sie tauchen aber auch in tschechischen Gesangbüchern häufig auf.²²² Zu diesem Typ gehören in der *Harmonia caelestis* außer Kirchenliedbearbeitungen im Gavotten-Rhythmus auch die im Charakter mehr arioso-artigen, melismatischen Melodien.²²³

Ähnlich sind alle zweiteiligen Formen mit der gemeinsamen europäischen Tradition verbunden, die sich aus Ritornell und strophischem Lied zusammensetzen. Den Typ der Devisenarie²²⁴ vertreten *Ave, dulcis Virgo*, das in die Sammlung mit zweierlei Texten aufgenommen wurde (Nr. 43 – und Nr. 52: *Salve, Paule*) sowie *Laetare, cor meum* (Nr. 2). Was die zwei Arien außer dem Motto noch zusätzlich verbindet, ist die einfache

²¹² Siehe den Abschnitt über Aufführungsprobleme in den *Allgemeinen Bemerkungen*.

²¹³ „Kaiserwerke“ I, Nr. 59.

²¹⁴ Rovenský, S. 84, 268, 274 usw.

²¹⁵ Z. B. Leopold I.: *Vermeinte Bruder- und Schwesterliebe*, Nr. 6 (zitiert von Wessely, S. 600).

²¹⁶ Die ursprünglich „Arie“ überschriebenen Stücke der Sammlung sind: Nr. 22 und 45.

²¹⁷ Schoenbaum 1951, S. 143-144.

²¹⁸ Szabolcsi 1926, S. 37; vgl. Franck, Nr. 136 und 145.

²¹⁹ Z. B. Cesti: *La Dori ovvero lo schiavo regio*, 1664, Nr. 35 (zitiert in Bartels, S. 220); die Arien Leopolds: „Kaiserwerke“ I – Nr. 15, 17, 36, 70, 79, 81, 153; Rovenský, S. 68; Biber: *Balletti à 6* (Aria); Schmelzer in: *Wiener Tanzmusik*, Nr. 3/3 und 8; Stark: Nr. 14, 35, 43, 49. (Im Gegensatz zu den von Szabolcsi erwähnten Parallelen sind alle hier aufgezählten Beispiele im Dreiertakt, auch die Kadenz der ersten zwei Zeilen stimmt meist mit der der Stücke der Sammlung überein.)

²²⁰ Über das Vorkommen des Gavotte-Rhythmus in den osteuropäischen Tänzen s. weiter unten.

²²¹ „Kaiserwerke“ I, Nr. 26, 32, 43, 86, 88 und *Wiener Tanzmusik*, Schmelzer: *Aria viennese*.

²²² Šteyer, S. 26, 355, 661, 975, 982 und Rovenský, S. 90, 210, 300.

²²³ Nr. 6, 10, 54 (und Nr. 48 in diminuierter Notierung).

²²⁴ Riemann 1922 II/2, S. 410.

strophische Form.²²⁵ Es ist vielleicht kein Zufall, daß diese einfachste Form der strophischen Arie, die durch die venezianischen Opern und Oratorien ihre Verbreitung fand und im konservativen Wien bis zum Jahrhundertende in Mode blieb, gerade in den Arien von Leopold I. so häufig war.²²⁶

Für das einzige Kirchenrezitativ der Sammlung (*Ave, rosa sine spina*, Nr. 40) ist eine gegliederte, sprechgesangartige Melodik charakteristisch. Die einzelnen gemeinplätzigten Elemente²²⁷ sowie die Richtung und Art der Modulation (mit zurückgenommenem Führungston ins parallele Dur) lassen das Stück mit dem Typ Lamento der Moll-Rezitative verwandt erscheinen. Der aus der Oper in die Kirchenmusik übergegangene Typ ist in den Gesangbüchern nicht ungewöhnlich: Bei Šteyer macht die vom Kirchenlied abweichende, unterbrochene Melodik darauf aufmerksam, und bei Rovenský erscheint er in die Taktart C gedrängt, „geglättet“.²²⁸ Die Gesprächigkeit von Esterházy's Stück wird durch das im Rhythmus des zeitgenössischen italienischen Volkslieds, des durch Vermittlung der Neapolitaner Opern populär gewordenen *Siziliano*²²⁹ komponierten Ritornell noch mehr hervorgehoben.

Das Schlußstück der Sammlung *O, mors* (Nr. 55), weist auf eine andere wohlbekanntere Ariensorte, die *aria di ciaccona*²³⁰ hin. In der kurzen Einleitung, dem Arioso-Vokalabschnitt und dem mit Imitation beginnenden Instrumentalnachspiel läuft das bekannte Chaconne-Thema insgesamt fünfmal ab, was besagt, das dem Stück nicht die Chaconne-Arie im strengen Sinn des Wortes als Muster vorlag, sondern der wesentlich häufigere Typ, der auf dem Quasi-ostinato-Baß beruht. Außer dem Baßthema sind auch weitere Elemente des Stückes gemeinplatzartig, so der Formaufbau (wie z. B. das kurze Einleitungsrezitativ, das auf der Dominante offen bleibt) und die Motivik (die verminderte Quarte und die Kadenz).

Auf der Suche nach Gegenstücken der einzelnen Esterházy'schen Solomotetten konnten Werk- bzw. Formtypen nachgewiesen werden, die nicht nur innerhalb des engeren Solomotettenrepertoires, sondern auch allgemein bekannt und in verschiedenen Gattungen ähnlicherweise gebraucht wurden. In diesem Zusammenhang gilt selbstverständlich die Nähe Wiens als entscheidend: Außer der herausgehobenen Sammlung Rovenský's konnten die meisten und nächsten Analogien unter den in Opern und Oratorien komponierten Einlagearien von Leopold I. gefunden werden.

Die mehrteiligen, sowohl im Umfang als auch in der Komplexität großangelegten Stücke der *Harmonia caelestis*, die sogenannten „Zyklen“, können formal nicht mit den auf Arien beruhenden Solomotetten verglichen werden, da ihr wesentliches Merkmal gerade das auffallende Fehlen der Arien ist. Das mit drei verschiedenen Texten ausgestattete *Puer natus* (Nr. 3, 27 und 32) besteht aus den Sätzen *Arioso*, *Choro* und *Sonata*, das zu Ehren des hl. Paulus komponierte *Saule, Saule* (Nr. 53) baut sich aus *Rezitativ* – *Sonate* – *Chor* – *Sonate* auf, im *Ascendit Deus in iubilo* (Nr. 29), dem einzigen Stück der Sammlung mit Da-capo-Form für vier Vokalsolisten, zwei *clarinos* und Orgel, umringt das als Rahmen der Form dienende Tutti einen Mittelteil mit reduzierter Stimmenzahl. Die ungewöhnliche, arienlose zyklische Form ist allein für die zu Anfang des 18. Jahrhunderts für kleines Ensemble geschriebenen polnischen geistlichen Kammerkantaten charakteristisch, die im allgemeinen – aber keineswegs ausschließlich – eine dem *Ascendit* ähnliche, von Tutti umrahmte Form (doch mit A-B-C Aufbau) hatten.²³¹ In den der Form nach weniger typischen und gattungsmäßig unsicherer klassifizierbaren Stücken erweist sich der Typ der einzelnen Sätze, das Muster, dem sie folgten, keineswegs als evident: Diese Werke sind die eigentümlichsten Kompositionen der Sammlung, sie verraten auch kompositionstechnisch die Hand eines Berufsmusikers und stellen gleichzeitig die Ausführenden vor höhere Anforderungen.²³²

²²⁵ ABA – s. Wellesz 1919, S. 110-116.

²²⁶ „Kaiserwerke“ I, Nr. 12, 34, 37, 42, 49 usw.

²²⁷ Z. B. Chromatik oder das im allgemeinen für den Ausdruck von Leid und Schmerz verwendete verminderte Quartentmotiv.

²²⁸ Šteyer, S. 649 und Rovenský, S. 218, 228.

²²⁹ Wellesz 1919, S. 109.

²³⁰ Wellesz, ebenda, S. 116.

²³¹ Szweykowski, S. 331.

²³² Z. B. die *clarino*-Stimmen von Nr. 29 mit *cis''* und *fis''* usw. (s. ferner das Bibersche diskordierte Violinsolo von Nr. 51 und die Streicherstimmen von Nr. 7).

Die Sammlung besteht also vor allem aus zwei voneinander nicht scharf abzugrenzenden Schichten: (1) aus Bearbeitungen der in Ungarn in Gebrauch gewesenen und anderer (deutscher, tschechischer) Kirchenlieder und (2) aus Werken, die die Wirkung der unter westeuropäischem, genauer gesagt italienischem Einfluß stehenden Wiener Kunstmusiktradition auch in ihrer Thematik verraten. Diese Stücke unterschiedlicher Herkunft und gewissermaßen heterogenen Niveaus erwecken den Eindruck eines einheitlichen Stils innerhalb einer, wenn auch recht weiten Kategorie. Diese Einheitlichkeit erscheint über die gemeinsamen Züge des Stoffes hinaus offenkundig als das Ergebnis *der Identität der Bearbeitungsmethode*.

Diese Identität ist hinsichtlich der Form und Besetzung am auffallendsten. Abgesehen von zwei Ausnahmen ist die Zahl der Begleitinstrumente (zwei Streicher²³³ + Orgel) und ihre Rolle in der Arbeitsteilung bei der Hälfte der strophischen Stücke identisch: Die Oberstimme unterstützt immer die Vokalstimme und die zweite Stimme bewegt sich entweder parallel mit ihr oder spielt die Füllstimme. Die Einführung mehrerer Begleitinstrumente macht keinen wesentlichen Unterschied: Nicht einmal eine größere Anzahl von Streichern²³⁴ führt zu „selbständigen“ Begleitstimmen mit eigenem thematischem Stoff oder die figurative Umschreibung des Themas enthaltend.²³⁵ Eine von den Vokalstimmen unterschiedliche Begleitstimme weisen nur zwei Stücke auf (Nr. 40, 51) und nur bei acht Stücken ist die Besetzung reicher, die ungebundener Zusammenstellung der Baßgruppe nicht gerechnet.²³⁶

Der einheitliche Eindruck der Werke wird weiter verstärkt durch den ununterbrochenen Ablauf der Melodie mit Zeilenaufbau in der Mehrzahl der Fälle,²³⁷ unterstützt durch die Colla-parte-Begleitung. Zum größten Teil sind sie natürlich Kirchenliedbearbeitungen, aber das gleiche bezieht sich auf die Begleitung der „Arien“ (Nr. 19, 22, 35).

In einer anderen Gruppe der Stücke sind die Melodienlinien oder Motive der Vokalstimme durch instrumentales oder vokales Echo gegliedert. Die Manier des Instrumentalechos ergibt sich als natürlich bei der Instrumentalmelodie,²³⁸ aber sie beschränkt sich keineswegs ausschließlich auf diese Stücke, die zwei Violinen wiederholen auch die vokal konzipierte, anfangs lapidare, später melismatisch werdende Melodie von *O, Maria, gratiosa* (Nr. 48). Die Abwechslung von Solo und Tutti,²³⁹ eine auf die Volkstradition zurückgehende Aufführungsweise der Vokalstimmen erscheint in der Bearbeitung einer Melodie unbekanntem Ursprungs (Nr. 1) und eines Kirchenliedes (Nr. 34). Die Verwendung eines instrumentalen oder vokalen Echos war übrigens derart allgemein zu dieser Zeit, daß fast alle Stücke der gegebenen Gattung in dieser Form vorgetragen werden konnten, und es hängt fast nur von der Zufälligkeit der zeitgenössischen Notationsgewohnheit ab, ob die Vortragsweise im Notenbild Niederschlag fand oder nicht.²⁴⁰

Die enge Verflechtung von Kirchenliedcharakter und Kunstmusikton ist auch für die mehrstrophigen Werke charakteristisch. Gewisse Teile mancher kunstmusikähnlichen Stücke sind kirchenliedartig (wie z. B. der letzte Abschnitt im Dreiertakt von Nr. 7), andererseits erscheinen nicht nur Instrumentalmelodien in komplizierter musikalischer Ausstattung, sondern auch die bewiesenermaßen auf Kirchenlieder zurückgehen-

²³³ *Violino, violino + viola, oder 2 viola.*

²³⁴ 3 *violino*, bzw. 2 *violino + viola* oder 2 *violino + 2 viola* und 2 *violino + 2 viola*.

²³⁵ Das bloß vom Baß begleitete Solo oder Duett kommt nur ausnahmsweise, im vokalen Teil der Ritornell-Arien vor.

²³⁶ Wenn Szabolcsi von einer abwechslungsreichen Besetzung der Werke sprach, so wies er neben den verschiedenen Streicherpaarungen in erster Linie auf die Verwendung von Streicher-Bläser-Kombinationen, die er als selten erachtete, sowie auf die Ungewohntheit von Harfe und Theorbe hin (Szabolcsi 1926, S. 35). In Wirklichkeit sind diese Kombinationen in den Wiener Kapellen, die im Vergleich zur moderneren italienischen Besetzung eher konservativ waren, ziemlich häufig, und Laute, Harfe und Theorbe als Baßinstrumente können im Wien und Prag am ausgehenden Jahrhundert als geradezu allgemein angesehen werden. (S. das Inventar der Instrumente der Wiener Hofkapelle von 1706, ÖNB, Cod. Ser. Nov. 1603, ferner Wolff, S. 332 und Sehnal 1971, S. 30). Es scheint ohnedies gewissermaßen anachronistisch zu sein, der Besetzung in dieser Epoche Bedeutung beizumessen oder das Vorhandensein eines entwickelten Sinns für Tonfarben anzunehmen: Die Besetzung und besonders der Gebrauch von Baßinstrumenten hing z. B. von den Gegebenheiten bzw. den Anlässen der Aufführung und nicht von der Absicht des Komponisten ab. (Die erhaltenen Partituren der Werke von Leopold I. haben z. B. in der Mehrzahl der Fälle wesentlich weniger Instrumentalstimmen als die ebenfalls authentischen Stimmen der zeitgenössischen Aufführungen, s. „Kaiserwerke“, *Revisionsbericht*.)

²³⁷ In 28 Werken.

²³⁸ Nr. 7/b, 14, 29a,b, 43, 46 bzw. 12.

²³⁹ Wessely, S. 54.

²⁴⁰ Siehe im Vorwort J. Hůleks zur Neuausgabe von Michnas Werk *Loutna česká*, S. 59.

den Melodien. Das ist im Fall der Ritornell-Formen besonders wahrnehmbar: Zwar ist dieser Aufbau vorwiegend für die Solomotettenschicht charakteristisch,²⁴¹ trotzdem weist *Ubi, ubi commoraris* (Nr. 51) eine virtuose Sonate auf; es bearbeitet eine deutsche Melodie und die zwei Pastoralen wurden durch einen Sonatenteil vervollständigt (Nr. 18 und 21).

Das Pastorale als Gattung illustriert gerade diese enge Wechselwirkung, den Grenzfalldarakter. Das aus Italien stammende, wahrscheinlich aus der städtischen Gelegenheitsmusik und ihrer kunstmusikalischen Aneignung herausgewachsene Pastorale verbreitete sich im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts in den deutschen und slawischen – tschechischen, polnischen – Gebieten. In der osteuropäischen Tradition ist vorwiegend das bewußt einfache, im Stil „wieder“ einmal populäre Weihnachtspastorale in Mode gekommen, das wohlbekannte Weihnachtslieder in Erinnerung rief.²⁴² Es ist daher natürlich, daß die zwei, auch als Sololieder ihren Pastoralencharakter bewahrenden Melodien in unserer Sammlung dementsprechend bearbeitet wurden. *Dormi, Iesu dulcissime* (Nr. 18) liegt eine allgemein verbreitete Melodie zugrunde.²⁴³ Die Variante, die in die Ausgabe gelangte, trägt alle wichtigen Merkmale der Gattung Pastorale: die ganze zweiteilige Form, die einleitende Sonate und das darauffolgende Duett bauen sich auf einer (identischen), im 3/2-Takt notierten Melodie von wiegendem Rhythmus auf. In der Sonate antwortet der sich über den langen Baßtonen in Terz-Sextparallelen bewegende „Chor“ zweier Violinen und Flöten, während im Duett ohne Unterbrechung abläuft. Genauso typisch sind die T-S-T-Harmoniewechsel im Baß.

Im anderen Weihnachtswiegenlied, dem *Cur fles, Iesu* (Nr. 21) ist die zugrunde liegende Náray-Melodie ihrem Charakter nach kein Kirchenlied. Esterházy's Fassung im C-Takt folgt nach der Instrumentaleinleitung ihrer Vorlage mehr oder weniger genau, aber die ariosoartige, melismatische Singstimme entfaltet sich nach den ersten vier Takten frei und übernimmt nur noch vereinzelt Motive aus dem Original.²⁴⁴ Am meisten gelungen sind jene Takte, in denen ein Instrumentalmotiv von Náray's Lied über die einen langen, ausgehaltenen Ton singende Singstimme in die Instrumentalfiguration zurückgelangte.²⁴⁵ Der Bearbeiter des Stückes muß diese populäre Manier (den wiegenden Effekt, der sich aus dem Duolen- und Triolenwechsel und dem Zusammenklingen über dem langen Ton ergibt), die nach den Traumszenen der venezianischen Opern auch in zahlreiche Solomotetten zu finden ist, gut gekannt haben.²⁴⁶

Ein weiterer Grund für die verschwommenen Gattungsgrenzen in dieser Periode war der allgegenwärtige und sehr starke Einfluß der Tanzmusik auf Instrumentalmusik, Oper und sogar auf die verschiedenen Gattungen der geistlichen Musik. Der Einfluß der Tanzmusik auf das Kirchenlied konnte auf zweierlei Art stattgefunden haben: Die älteren Melodien wurden oft der Mode des Tages entsprechend umrhythmisiert, und in einem großen Teil der neueren Gesänge wurde der geistliche Text bekannten Tanzmelodien unterlegt. Dieser Prozeß läßt sich in den Gesangbüchern gut verfolgen: „wahre Tanzrhythmik belebt“²⁴⁷ eine Ausgabe der Kölner Jesuiten (*Trutznachtigall* 1649) ebenso wie gewisse Stücke von Michnas Sammlungen oder die Gesänge Šteyers und Rovenskýs.²⁴⁸

Der starke Einfluß der Tanzmusik und der Tanzrhythmik kam auch in der *Harmonia caelestis* zur Geltung. Auf die Häufigkeit des zu Beginn der 1600er Jahre typischen Gaillarde-Rhythmus wurde schon Mária Domokos aufmerksam, aber ihr Verzeichnis kann durch weitere Fälle des Gaillarde-Rhythmus ergänzt werden.²⁴⁹

²⁴¹ Nr. 1, 2, 3, 7, 22, 40, 45.

²⁴² Grove, „Pastorale“.

²⁴³ Domokos 1984, s. oben.

²⁴⁴ Siehe ab Takt 30.

²⁴⁵ Ab Takt 34.

²⁴⁶ Siehe z. B. in der Musik eines von venezianischem Einfluß zeugenden Schuldramas der Wiener Jesuiten, Staudt: *Humilis patientia*, mit dem Wort *dormio* (zitiert in Kramer, S. 55) sowie Wilderer, *op. cit.*, *Arie O, anima festa* über dem Text *dormi*. ferner Pez, *op. cit.*, *Stella quinta* und Szarzyński: *Parliendo non gravaris* – Satz *Allegretto*.

²⁴⁷ Riemanns Formulierung, zitiert in Schmitz 1921-1922b, S. 268.

²⁴⁸ Siehe bei Michna das *Velikonoční pasameza* überschriebene Stück (Michna 1647, Nr. 24), das von Rovenský (S. 252) übernommen wurde. Bei Šteyer ist ein *Duchovní Minuet* zu finden (Ausgabe von 1727, S. 1052 – zitiert in Sehnal, *op. cit.*, S. 147).

²⁴⁹ Domokos 1968, im Zusammenhang mit den Stücken Nr. 3, 13, 17, 20, 23, 38. S. ferner Abschnitt 7/c und Nr. 8, 16, 22, 45.

Eine späte, gegen Ende des 17. Jahrhunderts charakteristische Formel der ebenfalls veralteten Courante, das gegensätzlich punktierte Taktpaar, taucht nur in kürzeren Formabschnitten auf,²⁵⁰ die Schmelzersche Form der Gigue²⁵¹ dagegen am Anfang von *O, Iesu delectabilis* (Nr. 16). Von den moderneren Tänzen mit ungeradem Takt können in einem Stück Spuren des Menuetts erkannt werden (*Nolite timere*, Nr. 11), obwohl die typische Rhythmusformel dieses Tanzes hier mit Auftakt beginnt, was zwar vom allgemein Gebräuchlichen abweicht, aber nicht ohne Präzedenz ist.²⁵²

Bei den Stücken mit gerader Taktart herrscht der schon erwähnte Ebnersche, aber auch bei Schmelzer vorkommende Gavotte-Rhythmus ohne Auftakt vor. Die zwei typischen Rhythmusformeln dieses Tanzes sind auch in Osteuropa häufig, dort jedoch als Kennzeichen der *polonica* und *hungarica* betitelten Tänze. In den polnischen Sammlungen werden diese Tänze schlechthin als Tanz (*taniec*) bezeichnet.²⁵³

Wenn für die vokalen, auf Gavotte- (*polonica*-, *hungarica*-)Rhythmus beruhenden Air-Sätze der *Harmonia caelestis* in erster Linie westliche Vorbilder angenommen wurden, konnte sich in den Kirchenliedbearbeitungen auch der Einfluß lokaler Tänze mit identischem Rhythmus verwirklichen.²⁵⁴ Manche Gavotten kamen aus deutschen Quellen oder deutscher Tradition voll ausgeformt in die Sammlung, andere erfuhren gerade durch die Bearbeitung ihre Vervollständigung.²⁵⁵ Auffallend ist, daß sich diese Rhythmusformeln innerhalb beider Gruppen häufig mit einem eigenartigen, absteigenden Melodiebeginn paaren und an ein anderes, typisches „Rotationsmotiv“ binden.²⁵⁶

(Von den anderen Tänzen im geraden Takt ist in der Sammlung die Bourrée, eine in den 1660er Jahren unter Lullys Einfluß auch in Wien modisch gewordene Tanzart, mit zwei Beispielen vertreten.²⁵⁷ Nachdem bei beiden Melodien nur entfernte Typen aufgezeigt werden konnten, ist es durchaus möglich, daß es sich um die figurative, rhythmisch erneuerte Bearbeitung alter Melodiemodelle handelt.)

Mit der Erwähnung der absteigenden Melodielinie, die sich gern mit Gavotte-Rhythmus paart und in Stücken unterschiedlichster Herkunft ebenso zu finden ist, bzw. des „Rotationsmotivs“ wurde ein weiteres Moment berührt, das den Eindruck der Einheitlichkeit der Sammlung verstärkt. Es handelt sich um den *Motivbestand*, der für die Werke der unterschiedlichsten Stilrichtungen gleichermaßen charakteristisch ist, einem verhältnismäßig geschlossenen Kreis angehört und die Stücke sowohl miteinander als auch mit der Musiksprache ihrer Umgebung verbindet. Die Zusammenhänge und die Zugehörigkeit des Melodiematerials zu einem gemeinsamen Repertoire im weiteren Sinne des Wortes wurden beim Überblick der Gesangbuchliteratur ebenso erwähnt wie in Verbindung mit der Wechselwirkung von Melodien in weltlichem, kirchlichem und Volksgebrauch. Die inneren Parallelen der Sammlung bzw. die äußeren Parallelen der einzelnen Melodien wurden ausführlich untersucht und Analogien zu manchen Arientypen zitiert. Diese Zusammenhänge lassen deutlich werden, daß der Stoff dieser Sammlung nicht nur im Hinblick auf Struktur, Form, Rhythmus usw., sondern auch melodisch einheitlich und mit vielen Fäden an die mitteleuropäische Tradition gebunden ist.

Es erübrigt sich, nach den obigen Analysen alle weiteren Beispiele der motivischen Übereinstimmungen und Zusammenklänge aufzuzeigen, nur der Kuriosität wegen werden im weiteren einige prägnante Beispiele aufgezählt.

Von den stereotypen Wendungen bietet sich aufs erste der Vergleich der Kadenz an. Die häufigste, sowohl von Szabolcsi als auch von Domokos²⁵⁸ hervorgehobene Schlußkadenz der *Harmonia caelestis* ist schon erwähnt worden: Diese in der italienischen Kunstmusik übliche Kadenz gilt auch in den verschiedenen

²⁵⁰ Vgl. Netti 1921, S. 78-81. In der *Harmonia caelestis*: Nr. 22 und 24.

²⁵¹ Netti, ebenda.

²⁵² Menuett ohne Auftakt: Muffat Fasc. III, Fischer (Taubert, *Notenteil*). Menuette mit Auftaktbeginn sind auch noch: Pez 57 und Staudt, *op. cit.* (angeführt in Kramer, S. 72).

²⁵³ Siehe *Silva rerum, passim*, sowie die Tänze mit dem Titel *ungaresca* in Vietoris, Stark.

²⁵⁴ Siehe Nr. 5, 9, 15, 33, 36, 42 – 37, 49.

²⁵⁵ Nr. 5, 36, 51 bzw. 42, 33-37.

²⁵⁶ Nr. 5, 6, 15, 44, 51, 54 bzw. 9, 10.

²⁵⁷ Nr. 25 und 34.

²⁵⁸ Szabolcsi, „Osteuropäische Züge in der italienischen Monodie des 17. Jahrhunderts“, *Racek-Festschrift* (Brno 1966), zitiert in Domokos 1968, S. 136.

osteuropäischen Gattungen als Gemeinplatz,²⁵⁹ und kommt in der Sammlung in Kirchenliedbearbeitungen und einer Melodie unbekannter Herkunft vor. Der Gebrauch einer anderen häufig verwendeten Kadenz – die Schmitz schon im Zusammenhang mit *Trutznachtigall* (1649) als stereotyp erachtete²⁶⁰ – ist für die Kirchenlieder verwendenden Stücke *Iesu praesentia* und *O, Iesu delectabilis* (Nr. 13 und 16) charakteristisch, aber die identischen Schlußakte einer „Arie“ (Nr. 22) und eines bekannten Kirchenliedes (Nr. 23) können ebenso erwähnt werden.

Allgemein bekannt ist auch die die Dominantenmodulation bekräftigende Formel, die in der Sammlung nicht nur in Kirchenliedern, sondern auch im Bourrée- bzw. Gavotte-Air zu finden ist.²⁶¹ Ein anderer Teil des Motivbestands schließt sich enger der Kunstmusiksprache an (wie z. B. der Chaconne-Baß), aber nicht einmal diese an eine Stilschicht gebundene Anwendung der Motive ist ausschließlich: Die in der Kunstmusik als Kadenz und auch als inneres Motiv häufig auftauchende, von Carissimi, Schütz, Cesti, Pez und sogar von Leopold I. oft verwendete expressive verminderte Quartenformel gelangte auch in deutsche und ungarische Kirchenlieder.²⁶²

Der Vergleich von *Veni, Creator Spiritus* (Nr. 34) mit Holan Rovenskýs *Surrexit Christus* bietet ein überraschendes Beispiel für das gemeinsame Motivgut: eine andere Zusammenstellung der zweitaktigen Mosaiken des letzteren Werkes ergibt das Stück Esterházy.²⁶³

Zur Frage der Originalität der Sammlung und der Verfasserschaft Pál Esterházy

Der Zusammenhang zwischen der Sammlung und den Kirchengesangbüchern wurde bis jetzt nur inhaltlich untersucht, und dabei ist die Erschließung des gemeinsamen Melodienguts angestrebt worden. Der relative hohe Anteil der in die Sammlung aufgenommenen Kirchenliedbearbeitungen, die ungefähr 20 Melodien, die bewiesenermaßen Gesangbüchern oder der Volkstradition entnommen worden waren, ermöglichen uns, weitere Folgerungen zu ziehen. Meiner Meinung nach verbindet nicht nur die Tatsache der Verwendung der Melodien die *Harmonia caelestis* mit der Gattung der katholischen Gesangbücher, sondern sie gehört diesem Repertoire auch in anderer Hinsicht an.

Die allgemein verbreitete, weiter oben beschriebene Praxis der Zusammenstellung von Gesangbüchern, das heißt die *Methode* der Kompilatoren, die zum anonymen Gemeingut gewordenen Melodien²⁶⁴ aus der Volkstradition oder einem anderen Gesangbuch zu übernehmen, ist auch in der Methode der Gestaltung der Sammlung Esterházy zu erkennen. Es war sogar üblich, die Gesänge bekannter Komponisten neu herauszugeben und zu bearbeiten. So wies Sehnal in den tschechischen Gesangbüchern nach, daß Šteyer 136, Rovenský 85 und Božan 24 von den 194 Melodien Michnas aus seinen drei Veröffentlichungen übernahmen.²⁶⁵ Die gleiche Verfahrensweise läßt sich der oft gebrauchten Überschriftformel deutscher Gesangbücher entnehmen: „außerlesene alte und neue Gesänge ... mit Fleiß zusammen getragen ...“²⁶⁶ Der Kompilator der *Harmonia caelestis* begab sich also auf einen häufig betretenen Weg, wenn er die Bearbeitung bekannter Melodien und Rovenskýs Stücke gleichermaßen veröffentlichte.

²⁵⁹ So z. B. in den Werken von Saracini und Steffani (Szabolcsi 1968, S. 147-149) und: *Silva rerum*, Nr. 85 (das ganze Stück baut sich auf diesem Motiv auf!), Šteyer, S. 109, 362, 652, 658, Rovenský, S. 154, 327. S. ferner Kájoni *Dies irae*, *Lytaniae* im *Organo-Missale* (Bartalus 1869, S. 72 und 109).

²⁶⁰ Schmitz 1921-1922b, S. 269. Weitere Beispiele: CH, S. 29, CT, S. 33, Bäumker III, Nr. 224b, Božan, Nr. 104 usw.

²⁶¹ Nr. 5, 36 bzw. 34, 54.

²⁶² Für das Motiv s. den Anfang von Nr. 40 und die Rezitativ-Kadenz von Nr. 55 der Sammlung sowie Carissimi: *Jephte* (veröffentlicht in Schering, S. 244), Schütz (ebenda, S. 227), Cesti: *Il pomo d'oro*, II/12, Pez: *Corona stellarum*, *Stella quarta*, Nr. 2, *Stella duodecima*, Nr. 2, „Kaiserwerke“ I, Nr. 10, 15, 17, 58, 87 und Bäumker III, Nr. 37, 131, 158 usw. sowie CC 1675, S. 60 (RMDT II, Nr. 109).

²⁶³ Rovenský 274. Neuausgabe: Pohanka, S. 80-81. Die verwendeten Takte umfassen: 1-2, 8-9 und 6, 10 mit Auftakt.

²⁶⁴ Moser, S. 11, 15-31 und 47.

²⁶⁵ Sehnal 1972, S. 154.

²⁶⁶ Bäumker I-IV, *Bibliographie* und RISM B/VIII/1, *passim*.

Die Formulierungen über den Verfasser im Titel der Esterházy'schen Sammlung müssen daher im Lichte der Editionsgebräulichkeiten der Gesangbücher und im Kontext der Abschnitte, die sich auf die Zusammenstellung von Titelschriften bezogen, gedeutet werden.²⁶⁷

Die Zweideutigkeit des Wortes *compositae* in der Überschrift der ersten, handschriftlichen Quelle von 1699 („Melodiae pro figurali choro in usum musicorum a Paulo Estoras ... compositae”)²⁶⁸ ermöglicht auch die Deutung, Esterházy habe in dieser Sammlung einen Teil des Repertoires seiner Kapelle zusammengetragen.²⁶⁹ Der Wortlaut der Titelschrift des Druckes vom Jahre 1711 weicht teilweise davon ab: „Harmonia caelestis seu Melodiae Musicae ... ad usum Musicorum Authore Paulo ... Estoras ...”. Im Gegensatz zum ersteren Titel läßt das Erscheinen des Wortes *authore* darauf schließen, daß sich Esterházy ohne jeden Zweifel zum Verfasser des Werkes deklarierte. Nach unserem heutigen Sprachempfinden gebührt dieser Begriff dem Komponisten und Bearbeiter der Melodien, im Wortgebrauch der Gesangbücher des 16.-17. Jahrhunderts stand er aber oft für die Person des Um- bzw. Bearbeiters,²⁷⁰ und es gibt zahlreiche Beispiele dafür, daß die so bezeichnete Person die Ausgabe nur zusammenstellte.²⁷¹

Es sei noch hinzugefügt, daß diese Praxis sich zu jener Zeit nicht nur in einer bestimmten Gattung, nämlich den Gesangbüchern einbürgerte; die Übernahme und Bearbeitung waren den Verfassern auf anderen Gebieten der Kunstmusik ebensowenig fremd,²⁷² und das Kriterium der Originalität, das sich im 18. Jahrhundert herausbildete und seit dem 19. Jahrhundert vorherrscht, bestand damals noch nicht, weder in den bildenden Künsten noch in der Literatur.

Der Kompilator der Sammlung kann demnach nur in diesem Sinn als Verfasser angesehen werden. Eine weitere Frage ist, ob die Bearbeitung bekannter Melodien und die endgültige Form der Solomotetten gleicherweise und ausschließlich Esterházy zugeschrieben werden können. Besaß er über die allgemeine musikalische Bildung hinaus musikalische Fähigkeiten und Kenntnisse in so hohem Grade, daß sie ihn zum Erschaffen der ganzen Reihe befähigten? Ist die unterschiedliche Qualität der Stücke als Ergebnis der beruflichen Entwicklung des Komponisten/Bearbeiters aufzufassen, oder ist es möglich, daß sich diese Heterogenität aus dem Nebeneinander von Stücken verschiedenen Ursprungs – geradezu gesagt: verschiedener Verfasser – ergibt?

Bei einem musikliebenden Adeligen, einem dilettanten Komponisten ist es als sehr wahrscheinlich anzunehmen, daß er sich gelegentlich dem beruflichen Beistand der in seinem Dienste stehenden Musiker und Komponisten bediente. Von Kaiser Leopold I., der für Esterházy allenfalls als direktes Vorbild galt und der eine ziemlich gründliche musikalische Ausbildung genossen und in seiner Jugend von den Hoforganisten Unterricht erhalten hatte, ist bekannt, daß seine Jugendwerke von Ebner zusammengetragen wurden und zu seiner *Regina coeli* von 1655 Bertali die Begleitstimmen komponierte usw. Außer diesen frühen, für Studienzwecke geschriebenen Werken „arbeitete” Leopold später mit seinen Hofkomponisten „zusammen”: er schrieb

²⁶⁷ Selbst der Titel der Sammlung entspringt dieser Umgebung. Die Mode dichterischer und allegorischer Titelgebung brachte den häufigen Gebrauch bzw. die Übersetzung der Worte „harmonia” und „coelestis” in den verschiedenen Wortfügungen mit sich (*Geestlijcke Harmonie, Davidische Harmonia, Echo Hymnodia coelestis, Himmlischer Harffenklang* – s. Bäumker I-IV, *Bibliographie* und RISM B/VIII/1 sowie *Lyra coelestis* – Náray, Tyrnau 1695). Auf deutschem Sprachgebiet fand auch die Verknüpfung der zwei Begriffe statt: Zwei Ausgaben eines Mainzer Gesangbuchs sind mit dem Titel *Himmlische Harmony* erschienen (1628, 1631 – s. Bäumker II, *Bibliographie*, Nr. 73, IV, Nr. 44 und RISM B/VIII/1, 1628⁰⁵), und im Jahre 1644 gaben die Grazer Jesuiten eine Sammlung mit dem Titel *Himmlische Harmony* heraus (Bäumker II, *Bibliographie*, Nr. 84 und RISM B/VIII/1, 1644⁰³). Im Prinzip dürfte Esterházy diese Sammlung selbst in der Hand gehabt haben, war er doch, wie bekannt, 1645 ein Schüler des Grazer Jesuitengymnasiums. Zwischen dem Melodiengut des Grazer Gesangbuchs und der Esterházy'schen Ausgabe kann dennoch kein einziger Berührungspunkt aufgezeigt werden, so daß der Gebrauch des Bandes nicht bewiesen werden kann. Wahrscheinlich ist die Identität beider Titel ein zufälliges Zusammentreffen oder auf die Entlehnung der bekannt klingenden Wortfügung zurückzuführen. (Ein späteres Beispiel für den Gebrauch des Titels: Gerstenmayer, C.: *Harmonia caelestis Mariano-Seraphica* /um 1770-1780/, Széchényi Nationalbibliothek, Ms. mus. IV. 791.)

²⁶⁸ Siehe bei der Beschreibung der Quellen in: *Allgemeine Bemerkungen*.

²⁶⁹ Auch in diesem Sinn war das Wort im Titel der Wiener Jesuitenschuldramen gebräuchlich, s. Kramer, S. 124, 131, 137 und 141.

²⁷⁰ Moser, S. 48-49.

²⁷¹ Bäumker I, *Bibliographie*, Nr. 439, 453, 492, III, ebenda, Nr. 13, 95 usw.

²⁷² Riedel 1960a, S. 112.

– wenn auch mit „Namenskarte“ versehene – Einlagearien für ihre Opern und Oratorien.²⁷³ Wahrscheinlich entstanden aber auch diese Arien nicht völlig selbständig: Einerseits steht über den in Kremsier erhaltenen deutschen Liedern Leopolds z. B. die übliche Bezeichnung *Aria d. S. M.* [di Suae Majestatis], andererseits darunter Schmelzers autographe Eintragung „Dno Schmelzer 3. Juni 1678“. Dies kann bedeuten, daß der Kaiser die Melodie schrieb und Schmelzer die eigentliche Arbeit des Komponierens verrichtete.²⁷⁴ Nettle, der das Werk erstmals besprach, aber auch Adler und Hamoncourt,²⁷⁵ sind der Ansicht, daß Leopold I. seine Werke nicht allein schuf: er zeichnete nur die Melodie auf und überließ es geübten Berufsmusikern, sie auszuarbeiten und die Begleitung zu schreiben.²⁷⁶

Wie gesehen, muß man sich hinsichtlich der Musikerziehung Esterházy's notdrungen auf Vermutungen verlassen, da kein einziger Hinweis auf sein Musikstudium erhalten geblieben ist. Das Fehlen der Belege könnte man freilich damit erklären, daß aus irgendeinem Grund diesbezügliche Aufzeichnungen unterblieben, bzw. daß die Dokumente in dem ansonsten reichen und verhältnismäßig wohlerhaltenen Fürstlichen Archiv verloren gegangen sind.²⁷⁷ Aber weniger das Fehlen der das Musikstudium Esterházy's belegenden Daten ruft Zweifel hervor, sondern vielmehr der Inhalt der zwei Dokumente, die seine musikalische Bildung bezeugen.

Auf die musikalische Bewandtheit Esterházy's können wir aus einigen Zeilen eigenhändiger Notenschrift sowie aus der Zusammensetzung seines Virginalrepertoires schließen. Seine Notenschrift wurde am Anfang der ersten Fassung der Sammlung aus dem Jahre 1699 erkannt. Er hatte selbst begonnen, nach dem Erstellen des Titelblattes und des Verzeichnisses die Werke niederzuschreiben, wurde der Sache aber nach der Singstimme des ersten Stückes müde und warf nur noch den Titel zweier Lieder aufs Papier. Die Notierung der Sammlung ist im weiteren die Arbeit einer fremden, geübteren Hand. Laut Hárích, der das verschollene Manuskript ausführlich beschrieb, war Esterházy's „Musikschrift nicht nur dem äußeren Bild nach, sondern auch sonst primitiv, unsicher und sogar unkorrekt“.²⁷⁸ Aus seiner offenkundigen Ungeübtheit in Liniennotation schloß Hárích darauf, Esterházy sei wohl in der Tabulaturnotation mehr bewandert gewesen – eine Annahme, für die es überhaupt keinen Beweis gibt, da keine einzige, bewiesenermaßen in seiner Hand notierte Tabulaturzeile erhalten ist.²⁷⁹

Der Schwierigkeitsgrad der Stücke des anderen Dokuments, d. h. seines im vorangehenden ausführlich behandelten Virginalrepertoires, ist unbekannt, da man den Satz der Werke nur aus den aufgezählten Titeln erraten kann. Die genannten Stücke lassen aber auf keine höheren Instrumentalkenntnisse schließen, als sie jeder zeitgenössische Musikliebhaber haben konnte.²⁸⁰ Und daß wir annehmen, daß das Verzeichnis zwischen 1667 und 1681, das heißt in Esterházy's reifen Jahren entstand, ist es wahrscheinlich, daß er sich in musikalischer Hinsicht nicht mehr bedeutend entwickelte und daß diese Liste den Höhepunkt der von ihm erworbenen Kenntnisse darstellt.

Es besteht also eine derart große Kluft zwischen dem Wissensniveau, das sich aus den erhaltenen, die musikalische Bildung Esterházy's belegenden Dokumenten abzeichnet, und der *Harmonia caelestis* insgesamt und insbesondere ihrer komplizierteren Schicht, daß man sie im besten Fall mit Phantasie überbrücken kann. Deshalb liegt der Gedanke nahe, daß der Fürst bei der Erstellung der Sammlung die Hilfe eines gebildeten Musikers in Anspruch nahm, aller Wahrscheinlichkeit nach die der Komponisten, die an seinem Hof tätig waren, allen voran Franz Schmidbauers, der zwischen 1685 und 1701 angestellt war. So kann die Art des

²⁷³ „Kaiserwerke“, Vorwort.

²⁷⁴ Nettle (1971), S. 163.

²⁷⁵ „Kaiserwerke“, Vorwort und Hamoncourt 1985, S. 210-211.

²⁷⁶ In der ganzen, Leopold I. gewidmeten Literatur behauptet allein Bletschacher, daß in den Werken des Kaisers ein stark ausgeprägter, individueller Stil zu beobachten ist (Bletschacher, S. 26).

²⁷⁷ Bakács, S. 4.

²⁷⁸ Hárích 1946 IV, S. 13.

²⁷⁹ Vietoris, Vorwort, S. 26-28.

²⁸⁰ „Nicht nur der junge Pál Esterházy war imstande, die alten ungarischen Weisen und Heldengesänge ... auf Virginal zu spielen. Wir wissen auch von anderen vornehmen Jünglingen, die ... das Lied *Vitézek mi lehet szebb*, den *rengető*-Tanz und das Trompetenlied gespielt hatten ...“ (Takáts Sándor, *Rajzok a török világból* [Bilder aus der Türkenzeit], zitiert in Legány, S. 52). An den Höfen des Hochadels gab es oft Virginalre (Szabolcsi 1959a, S. 283 und Szabolcsi 1970, S. 53) und die Vertrautheit mit einem anderen Instrument war auch nicht selten: Miklós Zrínyi spielte z. B. die Kobsa (MIT, S. 156).

Komponierens, die im Zusammenhang mit den Werken von Leopold I. beschrieben worden ist, auch für die Entstehung der Stücke der *Harmonia caelestis* als bezeichnend angesehen werden. Die Möglichkeit ist nicht auszuschließen, daß gewisse Stücke seiner Hofkapellmeister oder andere Werke aus dem Repertoire der Kapelle mit in die Sammlung aufgenommen wurden, wie z. B. einige vollständige Werke Rovenskýs.

Das Inventar der Musiksammlung Esterházy, das 1721 aufgenommen wurde,²⁸¹ enthält drei Titelbeschreibungen ohne Verfasser, die mit einzelnen Sätzen der *Harmonia caelestis* in Beziehung gebracht werden können.²⁸² Hárích, der den Zusammenhang feststellte, nahm für bewiesen an, daß die dem Inventar entnommenen drei Stücke mit den Sätzen der *Harmonia caelestis* identisch sind, und zog daraus die Folgerung, daß sie die Werke Pál Esterházy seien. Nimmt man die Identität der entsprechenden Stücke des Inventars und der Sammlung mit Vorbehalt an, so spricht im Lichte des obigen Gedankengangs, diese Gleichheit immer noch mindestens im gleichen Maße gegen die Verfasserschaft Esterházy wie für sie. Die Titelworte der erwähnten ersten handschriftlichen Fassung der Sammlung („in usum musicorum“) lassen die umgekehrte Bewegungsrichtung, nämlich aus dem Repertoire in die Sammlung, wahrscheinlicher werden. Diese Annahme ist durch die Tatsache begründet, daß die Stimmen der Werke nicht mit dem Namen des Verfassers versehen worden sind – was bei der Verfasserschaft Esterházy zumindest merkwürdig wäre – und zusammen mit den durch Ankauf erworbenen bzw. von den Hofmusikern komponierten Werken in der Musiksammlung der Kapelle aufbewahrt wurden.²⁸³ Es liegt also auf der Hand, daß diese Kompositionen die von Esterházy bevorzugten Werke der fürstlichen Musiker (oder anderer) waren. Alle drei Werke zeugen von der Hand eines Berufsmusikers und gehören einer komplizierter durchgeführten Schicht an: Das Stück *Cur fles, Iesu* verrät die gründliche Kenntnis der zeitgenössischen Musikkultur, und vor allem der Satz *Ascendit* spiegelt das sichere fachliche Können wider, genauso wie die in winziger Da-capo-Form geschriebene Devisenarie (Nr. 43). Letztere war schon in der Zusammenstellung von 1699 vorhanden gewesen und wurde dann, ein Jahr später, mit einem zusätzlichen, den Schutzpatron Esterházy verherrlichenden Text versehen (*Salve, Paule*, Nr. 52).²⁸⁴

Die Sammlung läßt weitere Spuren der Mitwirkung von Berufsmusikern erkennen. Mehrere kompliziertere Solomotetten der *Harmonia caelestis* wurden auf bekannte liturgische bzw. Hymnentexte für ein konkretes Fest (Ostern, Pfingsten) komponiert (Nr. 26-34). Es war immer schon die Aufgabe der Hofmusiker, für die Musik der Kirchenfeste zu sorgen.²⁸⁵ Die gelungenen Stücke kommen in der Sammlung – der Arie ähnlich – mit mehreren Texten vor,²⁸⁶ meist fallen diese zwei Gesichtspunkte sogar zusammen: ein Stück, das musikalisch von hohem Niveau ist, wird mit einem weiteren Text für Ostern oder Pfingsten versehen.²⁸⁷

²⁸¹ Tank, S. 84-90.

²⁸² Es ist nicht ohne Problem, die drei Werke („No 23 de Nativit. Dni Cur fles Jesu à 3“; „No 38 de Beatissimae Virg: à 2“; und „No 50 Ascendit Deus in Jubilo à 8“) und die Gegenstücke der Sammlung zu identifizieren (s. Hárích 1975, S. 15). Die zwei angegebenen Textanfänge scheinen starke Beweiskraft zu haben, nur ist das „à 3“ nach *Cur fles, Iesu* (die Serienzahl in der Ausgabe: 21) erst dann wahr, wenn die Besetzung des Werkes in der *Harmonia caelestis* ohne Orgelbegleitung gerechnet wird (*canto* + 2 Vl.), wogegen *Ascendit Deus in iubilo* (Nr. 29) zusammen mit der Orgel achttimmig ist (CATB, 3 Clno, Org.). (Der Unterschied in der Zahl der Ausführenden kann sich selbstverständlich auch aus der Veränderung eines Satzes ergeben.) Schwerer zu identifizieren ist das Stück ohne Textanfang, das die Überschrift „De Beatissime Virg.“ trägt. Dieser Titel steht über 9 der 16 Marienlieder der Sammlung, aber die Bezeichnung „à 2“ läßt sich nur auf den ersten Abschnitt des Satzes *Ave, dulcis Virgo* (Nr. 43) anwenden. – Das vierte Stück, das Tank für identifiziert wählte (*Exultet orbis gaudys*), ist einfach ein Irrtum, weil in der *Harmonia caelestis* nur *Exsultet iam terra* zu finden ist (Nr. 7 – s. *op. cit.*, S. 86).

²⁸³ Die zwei handschriftlichen Quellen der Sammlung aus dem Jahre 1699 und 1700 befanden sich ursprünglich in einem Faszikel mit den Handschriften der poetischen Werke Esterházy im Fürstlichen Archiv, s. Saatsarchiv, P 125, Fasc. 703, 11901 und 11906 (vgl. Hárích 1943).

²⁸⁴ Im Zusammenhang mit dem Text, der den hl. Paulus zum Thema hat, taucht eine weitere Frage auf: Wer mag wohl das andere, zu Ehren des hl. Paulus komponierte Werk, eines der wertvollsten Stücke der Reihe, geschrieben haben? – Esterházy, der sich in den 1690er Jahren vom öffentlichen Leben immer mehr zurückzog, beschäftigte sich vorwiegend damit, seinen eigenen Ruhm und den seiner Familie darzustellen (Stammbäume, Ahnengalerie, Reiterstandbild usw.). Um diese Zeit gab er die unter Mitwirkung vieler entstandene Ahnengalerie mit dem Titel *Trophaeum ... domus Estorasianae* heraus und im Jahre 1702 beauftragte er Rumpelnig mit dem Gelegenheitsstück *Serena domus Estorasianae*. Meiner Meinung nach fügt sich die Saulus-„Kantate“ in diese Reihe ein, die, als Auftragswerk entstanden, die Ehrenbezeugung des bezahlten Musikers vor dem Schutzpatron des Brotherrn – und gleichzeitig vor dem Auftraggeber – ist.

²⁸⁵ Siehe den Vertrag Schmidbauers, Hárích 1929a, S. 25 und 1946 II, S. 47 und 89 (Anhang, Nr. XXI).

²⁸⁶ Nr. 3-27-32, 7-28, 17-31, 43-52.

²⁸⁷ Siehe die neuen Texte zu den Stücken Nr. 3, 7 und 17 in der ersten Partitur von 1699: Nr. 27, 28, 31, 32.

(Insofern diese Werke ursprünglich für keinen bestimmten Anlaß geschrieben worden waren, verdanken sie ihr Dasein dem im Band zutage tretenden Anspruch auf Vollständigkeit.)

Es ist aufschlußreich, den Vorgang der Zusammenstellung der Sammlung aufgrund der wenigen zur Verfügung stehenden Angaben aufzuzeichnen.²⁸⁸ Das erste Notenheft scheint eher für den persönlichen Gebrauch, weniger anspruchsvoll verfaßt worden zu sein: Es enthielt Marienlieder und andere Stücke für die Privatandacht.²⁸⁹ Ein Jahr später, bei der Zusammenstellung der zweiten Fassung, wurden die für die wichtigsten Feste des Jahres gedachten Stücke in den Band aufgenommen, und die endgültige Form der Sammlung entstand durch die Anordnung der gegebenen Stücke nach den Festen des Jahres, dem erweiterten Konzept entsprechend, nachdem die ursprüngliche Reihenfolge verändert worden war. Im ersten Manuskript kommt bloß ein einziges Stück mit zwei verschiedenen Texten vor, alle anderen Kontrafakta und zahlreiche Melodievariationen kamen im Laufe der Erweiterung und Umkonzipierung in den Band,²⁹⁰ ebenso wie die Übernahme der Werke Rovenskýs, die Stücke *Cur fles, Iesu, Ascendit* und die hervorragende Saulus-, „Kantate“.

Meiner Meinung nach hat Esterházy in der ersten Fassung der Sammlung, dem von ihm selbst begonnenen Manuskript von 1699 seine Lieblingsstücke,²⁹¹ die Bearbeitungen bekannter Lieder, die er mit seinem eigenen Text versah, sowie seine einfacheren, auf „eigene“ Melodien geschriebenen Werke und einige Solomotetten unbekanntem Ursprungs selbst begonnen niederzuschreiben, und nahm bei dieser Arbeit zunehmend die Hilfe seines Hofmusikers an. Die zweite, gänzlich von fremder Hand stammende Fassung ist wahrscheinlich schon die Arbeit dieses Musikers. Esterházy's eigene, persönliche Mitwirkung dürfte minimal gewesen sein und sich bloß auf die Auswahl der Stücke beschränkt haben.²⁹²

Während wir uns bei der Darlegung der Melodiequellen auf konkrete Angaben berufen konnten, sind wir im Zusammenhang mit der Person des Bearbeiters/Komponisten zum größten Teil auf Folgerungen und Vermutungen angewiesen, beinahe so, wie die frühere, die individuelle kompositorische Leistung Esterházy's besprechende Literatur. Trotzdem vertrete ich die Ansicht, daß die Berücksichtigung der Kompilationsmethoden der zeitgenössischen Gesangbücher, der Praxis der zeitgenössischen Komponisten – hauptsächlich der Liebhaberkomponisten des Hochadels – und der persönlichen Möglichkeiten Esterházy's sowie die Bewertung der im Laufe der Forschung aufgetauchten neuen oder bis jetzt außer acht gelassenen Angaben zur Herausbildung einer historisch begründeteren Hypothese führen kann. Demnach ist Esterházy im Hinblick auf seine Musiktätigkeit vor allem als hervorragender Mäzen und gut informierter Musikliebhaber mit gutem Geschmack anzusehen und das in der gemeinsamen mitteleuropäischen Überlieferung wurzelnde katholische Gesangbuch *Harmonia caelestis* als ein wichtiges kulturgeschichtliches Dokument, eine Sammlung von Stücken unterschiedlicher Herkunft und Niveaus zu würdigen, das unter anderem manche Werke enthält, die der Schätzung der Nachwelt wirklich wert sind.

²⁸⁸ Hárích 1946 IV, S. 9-23. (Der im folgenden beschriebene Gedankengang wird auch durch die Angaben des neulich ans Licht gekommenen Manuskriptes von 1700 belegt, vgl. die *Allgemeinen Bemerkungen*.)

²⁸⁹ Die Marienlieder standen am Anfang des Bandes. Ihnen folgte ein Block von Werken, die mit der Geburt und der Person Jesu verknüpft waren, dem dann einige Werke gemischten Inhalts angefügt wurden. Die Reihenfolge der Stücke war also (nach der Numerierung in der Ausgabe): Nr. 35-43, 2-18 und 23-24, 26, 30, 1, 33, 46, 54 – s. die Beschreibung der Quellen.

²⁹⁰ Nr. 3, 7, 9-41, 17, 43, die in das erste Manuskript aufgenommen worden waren, erschienen im zweiten Band mit einem weiteren Text: Nr. 27, 32, 28, 31, 52. Die „Bearbeitung“ der in den ersten Band aufgenommenen Stücke 8, 42, 54 ergibt im zweiten Nr. 47, 48, (21), 20, 51. Von den 21 „neuen“ Stücken des zweiten Bandes sind 8 neue Kompositionen bzw. nicht übernommene Stücke. (Wie aus dem Aufbau des Bandes, aus der mehrstufigen Anordnung der Werke zu sehen ist, handelt es sich nicht um eine bewußt konstruierte Reihe und um keine für den kontinuierlichen Vortrag gedachte zyklische Komposition: Die Reihenfolge der Stücke ist innerhalb der einzelnen, thematisch zusammenhängenden Werkgruppen zufällig, sie bieten etwa eine Auswahl aus den zum gleichen Anlaß gehörenden Werken.)

²⁹¹ Die Marienlieder gehörten einer allgemein bekannten Schicht an: Von den neun Marienliedern ist nur die Quelle von drei Melodien unbekannt (Nr. 36, 37, 39, 41, 42 und 35, bzw. 38, 40, 43).

²⁹² Hárích verglich die Notenschriften fremder Hand der zwei handschriftlichen Quellen nicht, und so sind wir im unklaren darüber, ob sie vom gleichen oder von zwei verschiedenen Kopisten stammen.

IRODALOM – BIBLIOGRAPHY – LITERATUR

Rövidítések – Abbreviations – Abkürzungen

DDT	<i>Denkmäler deutscher Tonkunst</i>
DRM	<i>Denkmäler rheinischer Musik</i>
DTB	<i>Denkmäler der Tonkunst in Bayern</i>
DTÖ	<i>Denkmäler der Tonkunst in Österreich</i>
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
NOHM	<i>New Oxford History of Music</i>
RISM	<i>Répertoire International des Sources Musicales</i>
WDMP	<i>Wydawnictwo dawnej muzyki polskiej</i>

- Abraham** Abraham, Gerald: 'Church Music in Central and Eastern Europe', *NOHM* 5 (London 1975) 397ff
- Allinger** Allinger, Rudolf: *Studien zur steirischen Musikgeschichte im 16. und 17. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung des katholischen deutschen Kirchenliedes*, Diss. Univ. Wien (1937)
- Altenburg 1973** Altenburg, Detlef: 'Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)', *Kölner Beiträge zur Musikforschung* LXXV (Regensburg 1973)
- Altenburg 1987** — : 'Instrumentation im Zeichen des Hofzeremoniells. Bemerkung zur Verwendung der Trompete im Schaffen von J. J. Fux', *Alta Musica* 9, *J. J. Fux und die barocke Bläsertradition, Kongreßbericht Graz 1985* (Tutzing 1987) 155ff
- Antonicek** Antonicek, Theophil: 'Die Vollendung des Barock im Zeitalter der höfischen Repräsentation', *Musikgeschichte Österreichs* (Graz-Wien-Köln 1979) 17ff
- Bakács** Bakács, István: 'Az Esterházy család hercegi ágának levéltára' [The archives of the princely branch of the Esterházy family] *Levéltári Leltárak* 2 (Budapest 1956)
- Balassi** *Balassi Bálint összes művei* [The complete works of Bálint Balassi] ed. Eckhardt, S. (Budapest 1951)
- Ballagi 1883** Ballagi, Aladár: 'Eszterházy Pál nádor litániái' [Litanies of Pál Esterházy, palatine] *Irodalomtörténeti Közlemények* (1983) pp. 177-178
- Ballagi 1892** — : 'Esterházy Pál nádor verseiről' [On the poems of Pál Esterházy, palatine] *Irodalomtörténeti Közlemények* (1892) pp. 522-525
- Bárdos 1980** Bárdos, Kornél: *Győr zenéje a 17-18. században* [The music of Győr in the 17th-18th c.] (Budapest 1980)
- Bárdos 1984** — : *Sopron zenéje a 16-18. században* [The music of Sopron in the 16th-18th c.] (Budapest 1984)
- Bárdos 1986** — : *Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16-17. században*, doktori disszertáció [Music and musical life of the royal free towns and market towns in the 16th-17th c., diss.] (Budapest 1986)
- Bartalus 1869** Bartalus, István: *A magyar egyházak szertartásos énekei a XVI. és XVII. században* [Liturgical songs of the Hungarian churches in the 16th and 17th c.] (Pest 1869)
- Bartalus 1882** — : 'Adalékok a magyar zene történelméhez' [Contribution to the history of Hungarian music] *Akadémiai Értesítő* (1882) pp. 42-44
- Bartalus 1892** — : 'A magyar palotás zene eredete' [The origin of the music of the Hungarian palotás dance] *Századok* 26 (1892) pp. 1-22
- Bartels** Bartels, Isolde: *Die Instrumentalstücke in Oper und Oratorium der frühvenezianischen Zeit*, Diss. Univ. Wien (1970)
- Bäumker** Bäumker, Wilhelm : *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen I-IV* (Freiburg 1886-1911, Nachdruck: Hildesheim 1962)

- Behr** Behr, Samuel Rudolf: *L'art de bien danser oder Die Kunst wohl zu Tantzen* (Leipzig 1713, Faksimile-Nachdruck: München 1977)
- Békefi 1965** Békefi, Antal: 'Vasi várak zenei élete a török megszállás idején 1526-1686' [The music life in the castles of the county Vas during the Turkish occupation 1526-1686] *Vasi Szemle* (1965/4) pp. 516-555
- Békefi 1966** — : 'A vasi várak zenei élete a török megszállás idején II' [The music life in the castles of the county Vas during the Turkish occupation ii] *Vasi Szemle* (1966/1) pp. 8-41
- BFH** Burlas, Ladislav-Fišer, Jan-Hořeš, Antonin: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Music of Slovakia in the 17th century] (Bratislava 1954)
- Biber** Biber, Heinrich Ignaz Franz: 'Balletti à 6', *Music at the Court of Kroměříž, Musica rara* 12, ed. R. Minter (London 1977)
- Bletschacher** Bletschacher, Richard: 'Rappresentatione sacra – Geistliches Musikdrama am Wiener Kaiserhof', *dramma per musica*, Band 1 (Wien 1985)
- Bónis 1957** Bónis, Ferenc: 'A Vietórisz-kódex szvit-táncái' [Suite-dances of the Codex Victoris] *Zenatudományi Tanulmányok VI* (1957) 265ff
- Bónis 1964** — : 'Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony', *Studia Musicologica* (1964) pp. 9-23
- Boyden** Boyden, David D.: *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (London 1965)
- Breuer 1971** Breuer, János: *Esterházy Pál: Harmonia caelestis*, Hungaroton SLPX 11433-35, a lemez kísérszövege [commentary to the record] (Budapest 1971)
- Breuer** — : *A Harmonia caelestis darabjainak keletkezési ideje*, kézirat, év nélkül [The date of origin of the pieces of Harmonia caelestis, MS, n. d.]
- Brown** Brown, Howard Mayer: *Instrumental Music Printed before 1600: A Bibliography* (Cambridge, Mass., 1967)
- Bužga 1959** Bužga, Jaroslav: 'Zur musikalischen Problematik der alt-tschechischen Kantionalien', *Die Musikforschung XII* (1959) pp. 13-25
- Bužga 1961** — : 'Der tschechische Barockkomponist Adam Michna z Otradovic', *Festschrift Heinrich Bessler zum sechzigsten Geburtstag* (Leipzig 1961)
- Bužga 1967** — : 'Holan-Rovenský představitel měšťánské hudební kultury koncem 17. století' [Holan-Rovenský, a representative of the bourgeois music culture towards the end of the 17th c.] *Hudební veda* (1967/3) pp. 420-438
- Buzga 1977** — : 'Musiker und musikalische Institutionen im Zeitalter des Barocks in den böhmischen Ländern', *Musica slavica* (Wiesbaden 1977) pp. 334-368
- Caldwell** Caldwell, John: *Editing Early Music* (Oxford 1985)
- CC 1651** *Cantus Catholici* ed. Szőlősy, Benedek (Kassa 1651). Új kiadása [new ed.]: *Magyar Irodalmi Ritkaságok* 35, 38 (Budapest [1935, 1938]) – benne a CC 1651 további kiadásai is: 1675, 1703 [together with the further editions of CC 1651, i. e. 1675, 1703]
- CC 1655** *Cantus Catholici, Pýsně Katholické* (Lőcse 1655) RMK II, 830 – see BFH pp. 264-344
- CC 1674** *Cantus Catholici* (Kassa 1674) – see RMDT II
- Cesti** Cesti, Marc'Antonio: 'Il pomo d'oro', *DTÖ III/2 and IV/2*, ed. G. Adler (Wien 1896-1897)
- CH** *Cantionale Hungaricum*, kézirat, 17. sz. vége-18. sz. eleje [MS, late 17th-early 18th c.] (Stoll 226) H-Bu, Sign. A 112
- Corner 1631** Corner, Daniel: *Groß Catholisch Gesangbuch* (Nürnberg 1631) *RISM B/VIII/1: 1631*⁰² (microfilm: H-Bn, FM 4/1101).
- Csatkai 1931** Csatkai, Endre: 'Beiträge zur Geschichte der Musikkultur in Eisenstadt', *Mitteilungen des Burgenländischen Heimat- und Naturschutzvereines V* (Eisenstadt 1931) 21ff
- Csatkai 1936** — : 'Die fürstlich Esterházy'schen Druckereien in Eisenstadt', *Burgenländische Heimatblätter* 5 (1936) pp. 4-10
- CT** *Cantionale et Passionale Hung[aricum] Societatis Jesv Residentiae Turocien[sis]*, kézirat, 17. sz. vége [MS, late 17th c.] (Stoll 157) H-Bu, Sign. A 113
- Dart** Dart, Thurston: *The Interpretation of Music* (New York, Evanston ²1963)

- Decker** Decker, Viliam: *Dejiny ručnej výroby papiera na Slovensku* [History of the hand-made paper in Slovakia] (Martin 1982)
- DH** Davidische Harmonia (Wien 1659) *RISM B/VIII/1*: 1659²⁴
- Dobszay** Dobszay, László: *Magyar zenetörténet* [History of Hungarian music] (Budapest 1984)
- Domokos 1968** Domokos, Mária: 'Paul Esterházy: Harmonia caelestis 1711', *Studia Musicologica* 10 (1968) pp. 129-151
- Domokos 1984** — : „Joseph, lieber Joseph mein” – Adalék a Harmonia caelestis forrásaihoz' [Contribution to the sources of Harmonia caelestis] *Magyar Zene* (1984) pp. 23-28
- Domokos P. P.** Domokos, Pál Péter: 'édes Hazámnak akartam szolgálni' ['I wanted to serve my fatherland'] (benne: Kájoni János: *Cantionale Catholicum* 1676 teljes kiadása, 153-1252. old.) [within this the complete ed. of the *Cantionale Catholicum*, 1676 of Kájoni, János] (Budapest 1979)
- Donington 1978** Donington, Robert: *A barokk zene előadasmódja* (Budapest 1978) [in English: *A Performer's Guide to Baroque Music* (London 1973, 1975)]
- Donington 1982** — : *Music and its Instruments* (London – New York 1982)
- Dreo** Dreo, Harald: 'Die fürstlich Esterházyische Musikkapelle von ihren Anfängen bis zum Jahre 1766', *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte* I (Eisenstadt 1971) pp. 80-112
- Dukát** Dukát, Josef Leopold Václav: *Cithara Nuova*, 1717. Modern kéziratoss partitúra 1946 [modern manuscript score of 1946]: CS-Pnm, Sbirka Troldova, Sign. XXVIII-F-303
- Esterházy** Esterházy: *Harmonia caelestis* [selected pieces] (ed. Bónis, F.) Heft I: *Weihnachtskantaten* (Kassel 1972), Heft II: *Psalmkantate* (Kassel 1974)
- Fabó 1908** Fabó, Bertalan: *A magyar népdal zenei fejlődése* [Musical development of the Hungarian folk song] (Budapest 1908)
- Fabó 1911** — : 'Az Esterházy tabulatúrás könyv kora', [The age of the Esterházy tablature book] *Magyar Könyvszemle* (1911) pp. 289-292
- Falvy** Falvy, Zoltán: 'A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény' [18th-century dance collection by Linus] *Zenatudományi Tanulmányok* (1957) pp. 407-443
- Federhofer 1949** Federhofer, Hellmut: 'Zur Musikpflege der Jesuiten in Graz im 17. Jahrhundert', *Aus Archiv und Chronik* II (Graz 1949) 126ff
- Federhofer 1958** — : 'Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts', *Die Musikforschung* XI (1958), pp. 264-279
- Flotzinger** Flotzinger, Rudolf: *Fux-Studien* (Graz 1985)
- Franck** 'Heinrich Elmenhorsts Geistliche Lieder komponiert von J. W. Franck, G. Böhm u. P. L. Wockenfuß', *DDT* 45, ed. J. Komolick and W. Krabbe (Leipzig 1911)
- Fux** *Johann Joseph Fux Sämtliche Werke*, III/1: 'Motetten und Antiphonen', ed. H. Federhofer, R. Federhofer-Königs (Kassel 1961)
- Gábry 1973** Gábry, György: 'Adalékok Balassi Bálint énekelt verseinek dallamaihoz' [Contribution to the melodies of the sung verses of Bálint Balassi] *Filológiai Közöny* (1973/1-2) pp. 71-86
- Gábry 1977** — : 'A virgina' [The virginal] *Magyar Zene* (1977) pp. 406-418
- Galavics 1986** Galavics, Géza: 'Kössünk kardot a pogány ellen' – Török háborúk és képzőművészet ['Let's gird ourselves against the pagan' – Turkish wars and fine arts] (Budapest 1986)
- Galavics 1988a** — : *Esterházy Pál, a mecénás*, előadás kézirata [Pál Esterházy, the Maecen, MS of a lecture] (1988)
- Galavics 1988b** — : 'A mecénás Esterházy Pál (Vázlat egy pályaképhez)' [Pál Esterházy, the Maecen (Draft to a portrait)] *Művészettörténeti Értesítő* (1988/3-4), pp. 136-161
- Hárich 1929a** Hárich, János: 'Az Esterházy-zenekar első karmestere' [The first conductor of the Esterházy orchestra] *Muzsika* I/4 (1929) pp. 23-26
- Hárich 1929b** — : 'Az Esterházyak udvari és tábori trombitásai' [The court and field trumpeters of the Esterházy] *Muzsika* I (1929) 54ff
- Hárich 1943** — : *Esterházy Pál nádor (1635-1713) iratai*, gépirat [Documents of Pál Esterházy, palatine (1635-1713), typescript] Országos Levéltár [National Archives] P 125, 81.

- Hárich 1946** — : *Esterházy-zenetörténet*, gépirat 1946 [Esterházy history of music, typescript 1946] H-Bn, Sign. Quart. Hung. 2913, I-VII
- Hárich 1959** — : 'Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher', *Burgenländische Forschungen* 19 (Eisenstadt 1959)
- Hárich 1968** — : 'Das fürstlich Esterházyische Fideikommiß', *Haydn Jahrbuch* IV (1968) 5ff
- Hárich 1975** — : 'Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt', *Haydn Jahrbuch* IX (1975) pp. 5-125
- Hárich 1976** — : 'Szenische Darstellungen und Oratorien-Aufführungen im 18. Jahrhundert (1715-1720)', *Burgenländische Heimatblätter* 38 (Eisenstadt 1976)
- Hárich** — : *Az Esterházy-könyvtár katalógusa*, gépirat, év nélkül [Catalogue of the Esterházy library, typescript, n. d.] H-Bn, Sign. Quart. Hung. 2912/I-IX
- Harnoncourt 1985** Harnoncourt, Nicolaus: *Musik als Klangrede* (München-Kassel 1985-1986) 'Viola da brazzio, viola da gamba' pp. 133-141 and 'Österreichische Barockkomponisten – Versöhnungsversuche' pp. 199-212
- Harnoncourt** — : *Musik am Habsburgischen Kaiserhof – Wien zur Zeit Leopold I*, lemez kísérszövege [commentary to the record] *Das alte Werk*, TELDEC SAWT 9563-B/9564-B
- Hausner** Hausner, Gábor: 'Esterházy Pál emlékirata Zrínyi 1663-64-ben vívott harcáról' [Pál Esterházy's memoirs of Zrínyi's battles fought in 1663-1664] *Esterházy Pál: Mars Hungaricus – előszó az új kiadáshoz* [preface to the new ed.] (Budapest 1989) pp. 2-23
- Heuel** Heuel, Reinhold: *Melodische und rhythmische Wandlungen im katholischen-deutschen Kirchenlied*, Diss. Univ. Münster (1932)
- Hiltl** Hiltl, Nora: *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I. mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi*, Diss. Univ. Wien (1973)
- HH** *Himmlische Harmony* (Graz 1644) RISM B/VIII/1, 1644⁰³
- Hlohovský** Hlohovský, Jiří: *Písne katolícké k výročným slavnostem* [Catholic songs for anniversary festivities] (Olomouc 1622) (microfilm: H-Bn, FM 4/1098)
- Hofmann** Hofmann, Ulrike: *Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. 1658-1705*, Diss. Univ. Wien (1975)
- Horányi** Horányi, Mátyás: *Eszterházi vigasságok* (Budapest 1959) [German edition: *Das Esterházyische Feenreich* (Budapest 1959), in English: *The magnificence of Eszterháza* (Budapest 1962)]
- Isoz** Isoz, Kálmán: *Buda és Pest zenei művelődése 1686-1873* [Musical culture of Buda and Pest in 1686-1873] (Budapest 1926)
- Iványi 1976** Iványi, Emma: *Esterházy Pál nádorsága (1681-1713)*, kandidátusi disszertáció [Pál Esterházy in the office of palatine (1681-1713) – diss.] (Budapest 1976)
- Iványi 1989** — : 'Esterházy Pál', *Esterházy Pál: Mars Hungaricus – tanulmány a kötet függelékében* [an essay in the appendix to the ed.] (Budapest 1989), pp. 429-463
- 'Kaiserwerke' *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I und Joseph I*, ed. G. Adler (Wien 1892)
- Kájoni kancionále** see Domokos P. P.
- Kájoni kódex** see Seprődi
- Kellner** Kellner, Amtman: *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel-Basel 1956)
- Kerll** Kerll, Johann Kaspar: *Ausgewählte Werke*, DTB II/2, ed. A. Sandberger (Leipzig 1901)
- Kovács** Kovács, Sándor Iván: 'Kik Marsnak merészségét követik' – Esterházy Pál Zrínyi-élménye az „Egy csudálatos ének” tükrében' ['Who follow Mars in daring' – Pál Esterházy's Zrínyi-experiences in the light of 'The wonderful song'] *Esterházy Pál: Mars Hungaricus*, tanulmány a kiadás függelékében [an essay in the appendix to the ed.] (Budapest 1989) pp. 409-427
- Köchel 1869** Köchel, Ludwig: *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867* (Wien 1869)
- Köchel 1872** — : *Johann Josef Fux* (Wien 1872)

- Kramer** Kramer, Waltraute: *Die Musik im Wiener Jesuitendrama von 1677-1711*, Diss. Univ. Wien (1961)
- Landon 5** Landon, Howard Chandler Robbins: *Haydn: Chronicle and Works 5*, (Bloomington-London 1977)
- Legány** Legány, Dezső: *A magyar zene krónikája* [A chronicle of Hungarian music] (Budapest 1962)
- Lőcsei** *Lőcsei tabulatúráskönyv* (Pestrý sborník písní a tancov) [The tablature book of Lőcse] see BFH pp. 345-418
- Meller** Meller, Simon: *Az Esterházy képtár története* [The history of the Esterházy picture gallery] (Budapest 1915)
- Merényi** Merényi, Lajos: 'Eszterházy Pál nádor versei' [Poems by Pál Esterházy] *Irodalomtörténeti Közlemények* (1892) pp. 129-146
- Merényi-Bubics** Merényi, Lajos-Bubics, Zsigmond: *Herczeg Esterházy Pál nádor (1635-1713)* [Prince Pál Esterházy, palatine] (Budapest 1895)
- Mészáros** Mészáros, István: *Az iskolaügy története Magyarországon 996-1777 között* [The history of education in Hungary between 996-1777] (Budapest 1981)
- Michna 1647** Michna, Adam Václav: *Česká mariánská muzika* [Czech Marian Music] (Praha 1647, new ed. J. Sehnal, Praha 1989)
- Michna 1653** — : *Loutna česká* [Czech lute] (Praha 1653, facsimile ed.: M. Horyna, J. Hůlek, Praha 1984)
- MIT** *A magyar irodalom története II (1600-tól 1772-ig)* [History of Hungarian literature II (1600-1772)] ed. Klaniczay, T. (Budapest 1964)
- Mitterschiffthaler** Mitterschiffthaler, Karl: 'Das Notenarchiv der Musiksammlung im Zisterzienserstift Wilhering', *Tabulae Musicae Austriacae IX* (Wien 1979)
- Moser** Moser, Dietz-Rüdiger: *Verkündigung durch Volksgesang (Studien zur Liedpropaganda und -katechese der Gegenreformation)* (Berlin 1981)
- MoT** *Magyarország története II (1526-1686)* [History of Hungary II (1526-1686)] ed. Pach, Zs. P. and R. Várkonyi, Á. (Budapest 1985)
- Muffat** Muffat, Georg: *Florilegium Primum* (Augsburg 1695, new ed. DTÖ I/2, H. Rietsch, Wien 1894)
- MTK** *Magyarország történeti kronológiája II (1526-1848)* [Historical chronology of Hungary II (1526-1848)] ed. Benda, K. (Budapest 1982)
- MZT II** *Magyarország zenetörténete II* [History of music in Hungary II], ed. Bárdos, K. (Budapest 1990)
- Nagy** Nagy, Iván: *Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal* [Hungary's families with coats-of-arms and geneological tables] (Pest 1858, new ed. Budapest 1987)
- Nettl 1921** Nettl, Paul: 'Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts', *Studien zur Musikwissenschaft VIII* (1921) pp. 45-176
- Nettl 1934** — : *Das Wiener Lied im Zeitalter des Barock* (Wien-Leipzig 1934)
- Nettl (1971)** — : 'Kaiser Leopold als deutscher Liedkomponist', *Studien zur Musikgeschichte, Festschrift für G. Adler zum 75. Geburtstag* (Wien 1930, new ed. Wien 1971) pp. 161-163
- Nováček** Nováček, Zdenko: *Hudba v Bratislave* [Music in Bratislava] (Bratislava 1978)
- Papp 1942** Papp, Géza: 'Kájoni János orgonakönyve' [The organ book of Kájoni, János] *Magyar Zenei Szemle* (1942)
- Papp 1967** — : 'Przyczynki do związków muzyki polskiej z Węgierską w XVII wieku' [The influence of Polish music in 17th-century Hungary] *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata* (Kraków 1967)
- Papp 1970** Id. RMDT II
- Pesovár** Pesovár, Ernő: *A magyar tánc történet évszázadai* [Centuries of Hungarian dance history] (Budapest 1977)
- Péter** Péter, Katalin: 'Esterházy Miklós', *Magyar História – Életrajzok* (Budapest 1985)

- Pez** 'Ausgewählte Werke des Alt-Münchener Tonsetzers Pez, Johann Christoph (Hofkapellmeister in Bonn und Stuttgart) (1664-1716)', *DTB* 35, Jg. 27-28, ed. B. A. Wallner (Augsburg 1928)
- Pohanka** Pohanka, Jaroslav: *Dějiny české hudby v příkladech* [The history of the Czech music in examples] (Praha 1958)
- Pohl** Pohl, Carl Ferdinand: *Joseph Haydn* (Berlin 1875, Nachdruck: Leipzig 1878)
- Prickler** Prickler, Harald: 'Kleiner Beitrag zur Eisenstädter Musikgeschichte unter Paul Esterházy', *Burgenländische Heimatblätter* 30/3 (1968) pp. 136-141
- Riedel 1960a** Riedel, Friedrich Wilhelm: *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Kassel-Basel 1960)
- Riedel 1960b** — : 'Ein Skizzenbuch von Alessandro Poglietti (1670-75)', *Essays in musicology – A birthday offering for Willi Apel* (Bloomington 1968) pp. 145-152
- Riedel 1963a** — : 'Der Reichsstil in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts', *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962* (Kassel 1963) pp. 34-36
- Riedel 1963b** — : *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien* (Kassel 1963)
- Riemann 1920** Riemann, Hugo: *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert* (2. Aufl. Berlin 1920)
- Riemann 1922** — : *Handbuch der Musikgeschichte II* (2. Aufl. Leipzig 1922)
- Riemann, M.** Riemann, Margarete: 'Materialien zu einer Definition der Intrada', *Die Musikforschung* 10 (1957) pp. 337-364
- RISM A/I/2** *Einzeldrucke vor 1800* (Kassel etc. 1972)
- RISM B/VIII/1** *Das deutsche Kirchenlied* (Kassel etc. 1975)
- RMDT I** Csomasz Tóth, Kálmán: 'A XVI. század magyar dallamai' [16th-century Hungarian melodies] *Régi magyar dallamok tára I* (Budapest 1958)
- RMDT II** Papp Géza: 'A XVII. század énekelt dallamai' [Sung 17th-century melodies] *Régi magyar dallamok tára II* (Budapest 1970)
- RMK II** Szabó, Károly: *Régi Magyar Könyvtár II* [Library of Early Hungarian Books II] (Budapest 1885)
- RMK III** Szabó, Károly–Hellebrant, Árpád: *Régi Magyar Könyvtár III* [Library of Early Hungarian Books III] (Budapest 1898)
- RMKT VII/3** *Régi Magyar Költők Tára, XVII. század, 3* [Collection of early Hungarian poets, 17th c., 3] ed. Klaniczay, T. and Stoll, B. (Budapest 1961)
- RMKT XVII/12** *Régi Magyar Költők Tára, XVII. század, 12* [Collection of early Hungarian poets, 17th c., 12] ed. Stoll, B. (Budapest 1987)
- Rovenský** Holan Rovenský, Václav Karel: *Capella regia musicalis* (Praha 1693-1694)
- Rybarič** Rybarič, Richard: 'Hudba a hudobný život na Trnavskej Univerzite (1635-1777)' [Music and musical life at the Trnava university (1635-1777)] *XIV. Vlastivedný seminar 23. Mája 1985*, (Trnava 1986)
- Sas 1989a** Sas, Ágnes: 'Esterházy Pál "Harmonia caelestis" c. gyűjteményének újabb dallamforrásai' [The recently identified melodic sources of Pál Esterházy's collection entitled Harmonia caelestis] *Zenatudományi Dolgozatok* (1989) pp. 37-59
- Sas 1989b** — : 'Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate', *Studia Musicologica* 31 (1989) pp. 161-215
- Sas 1990-1991** — : 'Esterházy Pál: "Harmonia caelestis" – kézirat, nyomtatvány, új kiadás' [Pál Esterházy: Harmonia caelestis—manuscript, print, new edition] *Zenatudományi dolgozatok* (1990-1991) pp. 23-48
- Sas 1992** — : 'Rediscovered documents from the Esterházy Collection', *Studia musicologica* 34 (1992) pp. 167-185
- Schering** Schering, Arnold: *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig 1931)

- Schmidt** Schmidt, Carl B.: 'Antonio Cesti's Il pomo d'oro: A Reexamination of a Famous Hapsburg Court Spectacle', *JAMS* 29 (1976) pp. 381-412
- Schmitz 1921-1922a** Schmitz, Arnold: 'Psalterium harmonicum (1642) Ein Kölner Jesuiten-Gesangbuch', *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1921-1922) pp. 18-26
- Schmitz 1921-1922b** — : 'Monodien der Kölner Jesuiten aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts', *ibid.* pp. 266-285
- Schoenbaum 1951** Schoenbaum, Camillo: *Beiträge zur solistischen katholischen Kirchenmusik im Hochbarock*, Diss. Univ. Wien (1951)
- Schoenbaum 1953** — : 'Die „Opella ecclesiastica“ des Joseph Anton Planitzky (1691?-1732) – eine Studie zur Geschichte der katholischen Solomotette im Mittel- und Hochbarock', *Acta Musicologica* XXV (1953) pp. 39-72
- Schoenbaum 1967** — : 'J. J. Božans Slavícek rájský (Paradiesnchtigall) 1719 und die tschechischen katholischen Gesangbücher des XVII. Jahrhunderts', *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata* (Kraków 1967) pp. 252-268
- Sehnal 1967** Sehnal, Jiří: 'Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier', *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51 (1967) pp. 79-123
- Sehnal 1971** — : 'Janovskas „Clavis“ und die Musik in Prag um das Jahr 1700', *Sborník Prací Filosofické Fakulty Brněnské University* 6 (Brno 1971) pp. 25-42
- Sehnal 1972** — : 'Die Entwicklungstendenzen und Stilschichten im tschechischen barocken Kirchenlied', *Musica Antiqua Europae Orientalis – Acta scientifica* III, red. J. Wisniewski (Bydgoszcz 1972) pp. 127-158
- Sehnal 1975** — : 'Písň Adama Michny z Otradovic' [Songs by Adam Michna of Otradovice], *Hudební věda* XII (1975) pp. 3-45
- Seifert 1974** Seifert, Herbert: 'Die Festlichkeiten zur ersten Hochzeit Kaiser Leopolds I.', *Österreichische Musikzeitschrift* 29. Jg. (1974) 6ff
- Seifert 1977** — : 'Die Entfaltung des Barock', *Musikgeschichte Österreichs* (Wien 1974) 323ff
- Semmelweis** Semmelweis, Karl: 'Die gedruckten Werke des Palatins Paul Esterházy (1635-1713)', *Burgenländische Heimatblätter* 23 (1961) pp. 32-42
- Seprődi** *Seprődi János válogatott írásai és népzenei gyűjtése* [The selected writings and folk music collection of Seprődi, János] (Bukarest 1974) 'A Kájoni-kódex irodalom- és zenetörténeti adalékai' [Contributions of the codex Kájoni to the history of literature and music] pp. 187-252
- Silva rerum** 'Muzyczne silva rerum y XVII wieku, Rekopis 127/56 Biblioteki Jagiellonskiej' [Musical silva rerum in the 17th c.] *PWM*, ed. J. Gołoś and J. Stęszewski (Warszawa 1970)
- Somerset** Somerset, H. V. F.: 'The Habsburg Emperors as Musicians', *Music and Letters* 30/3 (1949) pp. 204-215
- Speer, D.** Speer, Daniel: 'Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel'(1688) *Fontes Musicae in Slovacia* (Bratislava 1971)
- Speer, K.** Speer, Klaus: 'What is *tonus* in polyphonic music?', *Essays in musicology – A birthday offering for Willi Apel* (Bloomington 1968) pp. 137-143
- Stachowicz** Stachowicz, Damian: 'Veni consolator', *WDMP* 13, ed. Z. M. Szweykowski, (Warszawa 1966)
- Stark** *Stark-féle virginálkönyv* (1689) [Stark Virginal Book] Sopron, Liszt Ferenc Múzeum (jelzet nélkül) fotomásolat: MTA Zenetudományi Intézet [Sopron, Ferenc Liszt Museum, no shelf mark, photocopy: Institute for Musicology, Budapest]
- Šteyer** Šteyer, Matěj Václav: *Český kancionál* [Czech hymnbook] (Praha 1683) *RISM B/VIII/1: 1631*⁰² (microfilm: H-Bn, FM 4/1086)
- Stoll** *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája* (1565-1840) [Bibliography of manuscript Hungarian song-books and verse collections] compiled by Stoll, B. (Budapest 1963)
- Szabolcsi 1926** Szabolcsi, Bence: 'Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte', *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (1926), Sonderdruck

- Szabolcsi 1959a** — : 'A XVII. század főúri zenéje' [The music of the aristocrats in the 17th c.] *A magyar zene évszázadai* (Budapest 1959) pp. 209-280
- Szabolcsi 1959b** — : 'Magyar vagánsdalok' [Hungarian goliardic poetry] *Vers és dallam* (Budapest 1959) pp. 51-56
- Szabolcsi 1964** — : 'Die Handschrift von Appony [1730]', *Studia Musicologica* (1964) pp. 3-7
- Szabolcsi 1968** — : 'Kelet-európai elemek a XVII. század olasz monódiájában' [Eastern European elements in the Italian monodies of the 17th c.] *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok* (Budapest 1968) pp. 145-150
- Szabolcsi 1970** — : 'Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert', *Musicologica Hungarica* 4 (Budapest 1970)
- Szabolcsi (1979)** — : *A magyar zenetörténet kézikönyve* (Budapest 1979) [English version: *A Concise History of Hungarian Music* (Budapest 1974), Deutsche Ausgabe: *Geschichte der ungarischen Musik* (Budapest 1964)]
- Szarzyński 1698** Szarzyński, Stanisław Sylwester: 'Jesu spes mea' (1698), *WDMP X* (Kraków 1959)
- Szarzyński 1704** — : 'Pariendo non gravaris' 1704), *WDMP V* (Warszawa 1960)
- Szendrei-Dobszay-Rajeczky** Szendrei, Janka-Dobszay, László-Rajeczky, Benjamin: *XVI. és XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben* [16th- and 17th-century Hungarian melodies in the memory of the people] (Budapest 1979)
- Szweykowski** Szweykowski, Zygmunt M.: 'A Concise Characterisation of Polish Musical Production in the Baroque Era', *Musica slavica – Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, ed. E. Arro (Wiesbaden 1977) pp. 325-333
- Tank** Tank, Ulrich: *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790* (Regensburg 1981)
- Taubert** Taubert, Karl Heinz: *Höfische Tänze (Ihre Geschichte und Choreographie)* (Mainz 1968)
- Torbé** Torbé, Jakob: *Die weltliche Solokantate in Wien um die Wende des 17-18. Jahrhunderts*, Diss. Univ. Wien (1920)
- Valkó** Valkó, Arisztid: 'A Harmonia Coelestis rézmetszőinek egykorú számadásai' [Contemporary accounts of the engravers of the Harmonia Coelestis] *Magyar Könyvszemle* (1959) pp. 85-86
- R. Várkonyi** R. Várkonyi, Ágnes: *Magyarország keresztútjain (Tanulmányok a XVII. századról)* [On Hungary's cross-roads (Studies about the 17th c.)] (Budapest 1978)
- Vietoris** 'Tabulatura Vietoris saeculi XVII', *Musicalia Danubiana* 5, ed. Ferenczi, I. and Hulkova, M. (Bratislava 1986)
- Voß** Voß, Rudolph: *Der Tanz und seine Geschichte* (Erfurt 1868, Faksimile-Nachdruck: München 1977)
- Wellesz 1919:** Wellesz, Egon: 'Die Opern und Oratorien in Wien von 1660-1708', *Studien zur Musikwissenschaft* 6 (1919) pp. 5-138
- Wellesz (1965)** — : *Fux* (London 1965)
- Wessely** Wessely, Othmar: 'Kaiser Leopolds I. „Vermeinte Bruder- und Schwesterliebe", *Studien zur Musikwissenschaft* 25, *Festschrift für Erich Schenk* (1962) pp. 586-608
- Wiener Tanzmusik** 'Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts', *DTÖ XXVIII*, ed. P. Nettel (Wien 1921)
- Wilderer** Wilderer, Johann Hugo: 'Modulationi Sacrae', *DRM* 15, ed. J. Neyses (Düsseldorf 1973)
- Wittwer** Wittwer, Max: *Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutschen Zunge*, Diss. Univ. Greifswald (1934)
- Wolff** Wolff, Hellmuth Christian: 'Italian Oratorio and Passion', *NOHM* 5 (London 1975) 324ff
- Zahn** Zahn, Johannes: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I-VI* (Gütersloh 1888-1893)

†
HARMONIA
CÆLESTIS

SEV
MOELODIÆ MUSICÆ PER
DECURSUM TOTIVS ANNI ADHI
BENDÆ AD VSVS MUSICORVM
AVTHORE
PAVLO SACRI ROMANI PRINCIPIS
ESTORAS DE GALANTA REGNI
HUNGARIÆ PALATINO: ANNO
DOMINI.
M: D: CCIII:

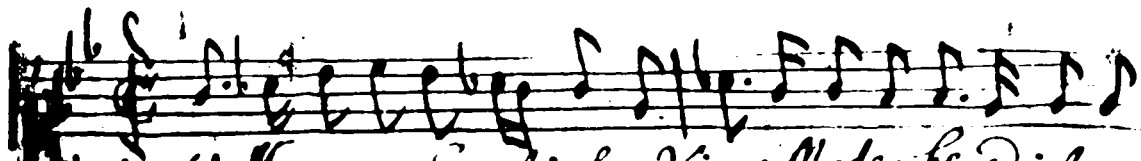


1. Az 1700-as kézirat első címlapja
The first title-page of the 1700 manuscript
Die erste Titelseite des Manuskripts von 1700

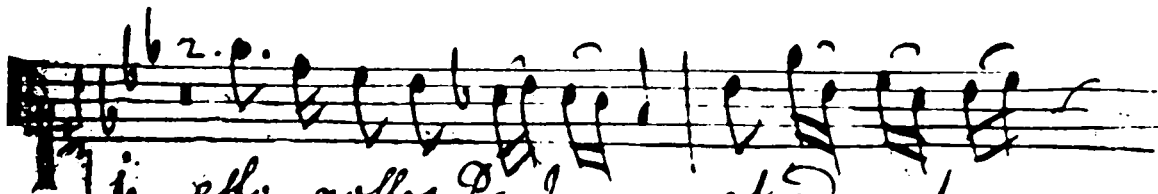
247

Antico Solo

Canto



i. O Maria, Gaudiosa, Virgo Mater benedicta,
2. Tu que sola genuisti, digna Mater esse. (Krefft),
3. O immaculata Virgo preservata modo inno,
4. Virgo virginumque electa, et Angelorum Regina,



5. esto nostra Patrona, et advocata -
2. et draconem contrivisti, atque Jesum re,
3. ut fruamur gaudio, in caelis sem.,
4. miserisq; adiuva, Virgo bene...


3. A második kéz írása (48. sz., énekszólam)

Vocal part of No. 48 by the second copyist

Singstimme von Nr. 48 in der Schrift des zweiten Schreibers

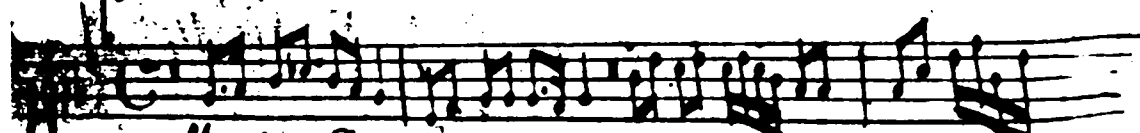
Violino Primo
249

J. B. Schölkopf



O. Maria Gratiosa

Violino Secondo



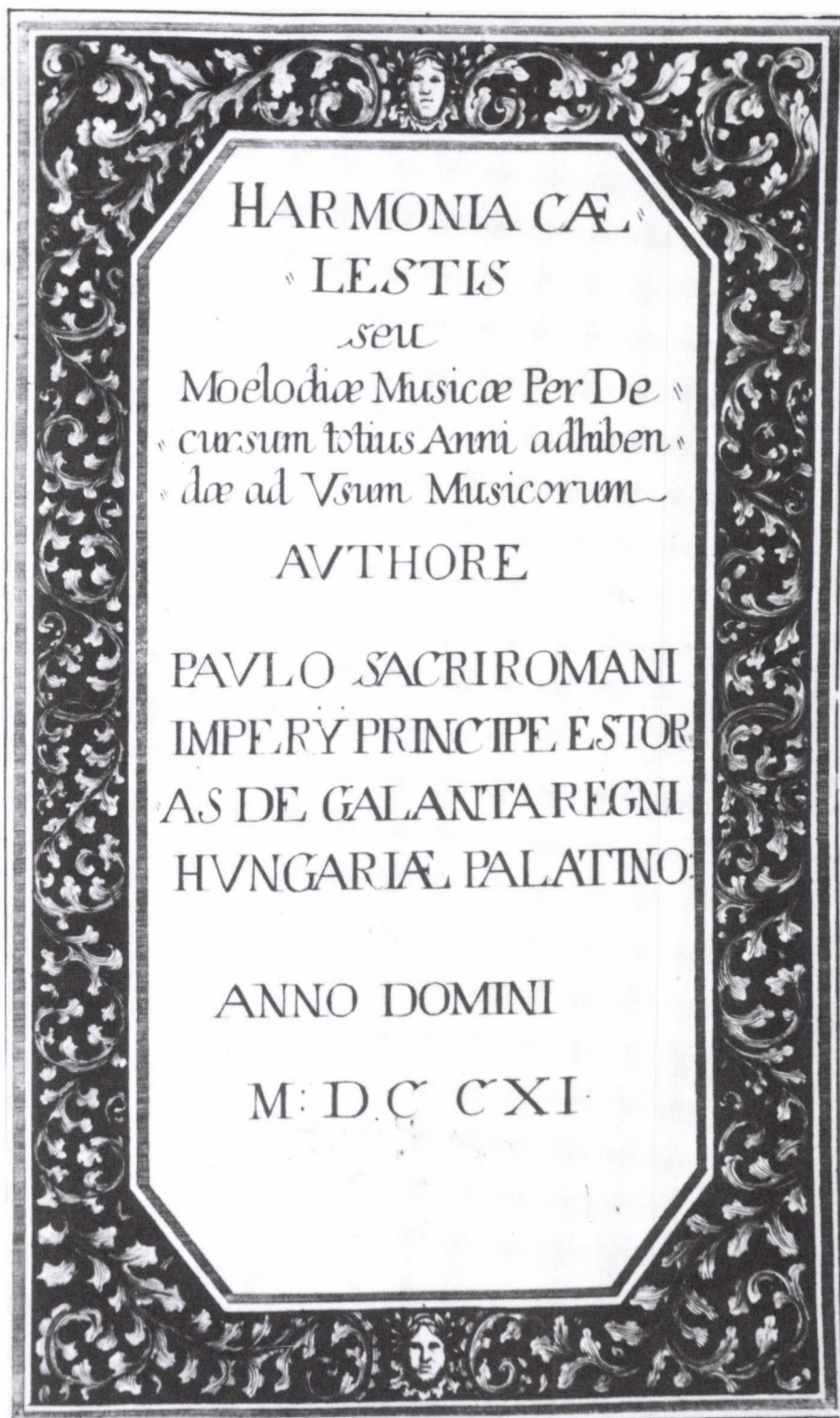
O. Maria Gratiosa

Organo



O. Maria Gratiosa

4. A harmadik kéz munkája (48. sz., hangszeres szólamok)
Instrumental parts of No. 38 by the third copyist
Instrumentalstimmen von Nr.48 in der Schrift des dritten Kopisten



5. Az 1711-es nyomtatvány címlapja (f. 1r)
The title-page of the 1711 printed edition
Die Titelseite des Druckes von 1711

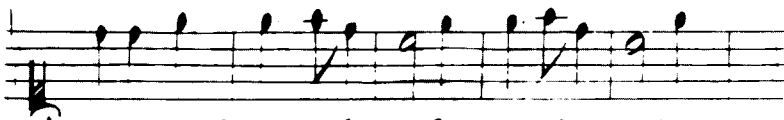


6. Metszet Szt. Bernát himnuszával (f. 2r)
Engraving with St Bernard's hymn
Stich mit der Hymne des hl. Bernhards

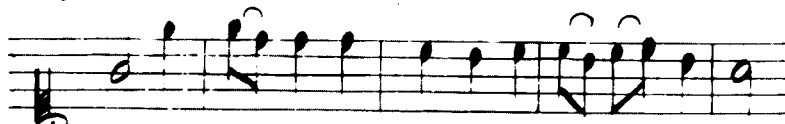
Canto solo .



1. Nolite, nolite, timere, incolae
2. gaudete gaudete fideles Christum a
3. mi Jesu mi Jesu da mihi tui co
4. dulcedo dulcedo Jesu flos admi



1. vestra, Deum videte, Deum videte, Chri
2. parate ad est Dux noster ad est Dux noster
3. tuam ut te diligam ut te diligam et
4. omnis da imbres cordis da imbres cordis ut



1. te more recessit hymnosq̄ can tate
2. te tympanis sonate tubisque dangite
3. am et tibi placeam cordeq̄ te quæram
4. is et fruuar æternis cælorum gaudijs

7. Az egyik metsző munkája (11. sz.)

Score by the first engraver

Notenbild gestochen von dem ersten Stecher

Canto Solo.

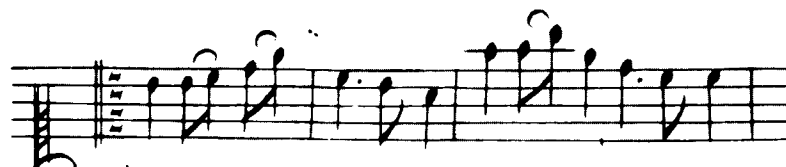


1. Jesu praesentia dulcis memoria

2. Jesu lux cordium solator mentium

3. Jesum diligite eum agnoscite

4. Pia benignitas cordis iucunditas



1. Cuius Clementiae grata letitia

2. Salus quaerentium et penitentium

3. illumque quaerite et in ardescite

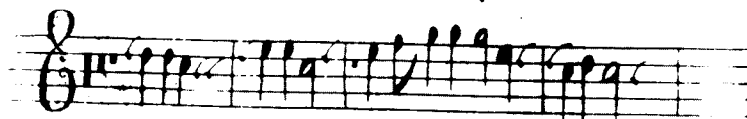
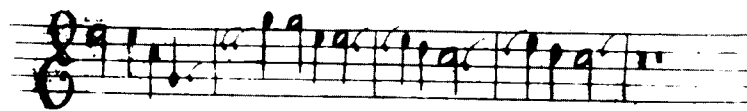
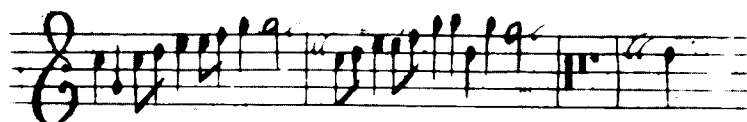
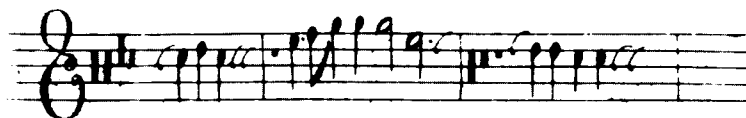
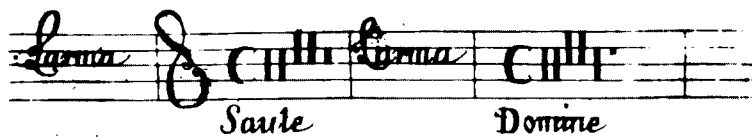
4. rara felicitas et magna dignitas

8. A másik metszőre jellemző kottakép (13. sz.)

Score by the second engraver

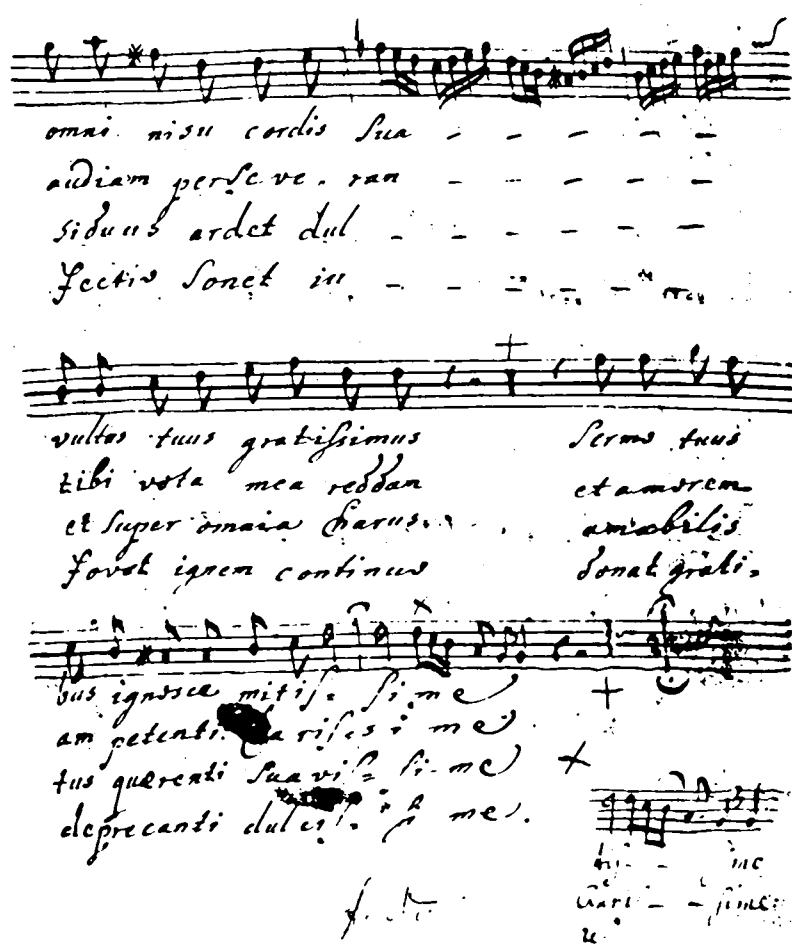
Notenbild gestochen von dem zweiten Stecher

Clarino Secundo Conc.



9. Az eddig ismeretlen harmadik metsző munkája (53. sz.)
 Page by the so far unknown third engraver
 Notenbild gestochen von dem bis jetzt unbekanntem dritten Stecher

est *58*
99



omni nisu cordis sua
audiam perseve. ran
siduus ardet dul.
Lectis sonet in

vultus tuus gratissimus Sermo tuus
tibi vota mea reddan et amorem
et super omnia Charus. amabilis
fovet ignem continuus sonat grati.

bus ignosce mitis. si me
am petenti. Charis i me
tus querenti suavis. si me
deprecanti dulcis. i me.

f. m.

58



omni nisu cordis sua
audiam perseveram
siduus ardet dul
fectio sonet in

vultu, gratissim, sermo tuus
tibi vota mea redda et amorem
et super omnia char, amabilis
fovet ignem continuo donat grati

bus ignosce mitis = sime
am petenti Charis = sime
tus querenti suavis = sime
deprecanti dulcis = sime.

10. A kézirat külalakjának megjelenése a nyomtatványban (12. sz.)

The manuscript as it appears in print

Die äußere Erscheinung der Handschrift im Druck

Harmonia caelestis
Score

1. Sol recedit igneus

SONATA

Violino

Viola I

Viola II

Organo

6 [#] 6 4 3

6

b # 6 [b]5 4 # [b] 6 5[b] 6

12

6 5 # 6 5 4 #

[Fine]

① Ld. a jegyzetet / See Notes

18

Violino

Viola I

Viola II

Canto
praecinente
e ripieno

C. praec. C. rip.

Sol re - ce - dit i - gne - us, sol re - ce - dit i - gne - us;

Alto

Tenore

Basso

Organo

6 5 # [b] b #

20

C. praec. C. rip. C. praec.

lux per- en- nis, o- mni- bus, lux per- en- nis, o- mni- bus, o, di- vi- na Tri- ni- tas,

lux per- en- nis, o- mni- bus,

lux per- en- nis, o- mni- bus,

lux per- en- nis, o- mni- bus,

6 5 6 5 [b]

Musical notation for measures 23-25. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat).

C. rip.

Musical notation for measures 26-28 with Latin lyrics. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat).

fun-de lu-men cor - di-bus, o, di - vi - na Tri - ni - tas, fun-de lu-men cor - di-bus
 o, di - vi - na Tri - ni - tas, fun-de lu-men cor - di-bus
 o, di - vi - na Tri - ni - tas, fun-de lu-men cor - di-bus
 o, di - vi - na Tri - ni - tas, fun-de lu-men cor - di-bus

Musical notation for measures 29-31. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat).

C. praec.

C. rip.

C. praec.

Musical notation for measures 32-34 with Latin lyrics. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat).

et da mo-dum sen - si-bus, et da mo-dum sen - si-bus a-mo-rem-que men - ti - bus,
 et da mo-dum sen - si-bus
 et da mo-dum sen - si-bus
 et da mo-dum sen - si-bus

C. rip.

C. praec.

a-mo-rem-que men - ti - bus, gra - ti - am sup - pli - ci - bus, vi - tam pae - ni - ten - ti - bus,

a-mo-rem-que men - ti - bus,

a-mo-rem-que men - ti - bus,

a-mo-rem-que men - ti - bus,

C. rip.

C. praec.

gra - ti - am sup - pli - ci - bus, vi - tam pae - ni - ten - ti - bus, po - tum si - ti - en - ti - bus

gra - ti - am sup - pli - ci - bus, vi - tam pae - ni - ten - ti - bus,

gra - ti - am sup - pli - ci - bus, vi - tam pae - ni - ten - ti - bus,

gra - ti - am sup - pli - ci - bus, vi - tam pae - ni - ten - ti - bus,

① Ld. a 36.ü./Cp. bar 36

35

C.rip.

et pa-nem e - gen - ti - bus, po - tum si - ti - en - ti - bus et pa-nem e - gen - ti - bus,
 po - tum si - ti - en - ti - bus et pa-nem e - gen - ti - bus,
 po - tum si - ti - en - ti - bus et pa-nem e - gen - ti - bus,
 po - tum si - ti - en - ti - bus et pa-nem e - gen - ti - bus,

5 6 6

38

C. praec.

so - la - men mae - ren - ti - bus in te con - fi - den - ti - bus in te con - fi - den - ti - bus,

6 6[b b] 6[b] 4 3 6 # 4 #

41

C. rip.

so - la - men mae - ren - ti - bus in te con - fi - den - ti - bus, in te con - fi - den - ti - bus!

so - la - men mae - ren - ti - bus in te con - fi - den - ti - bus, in te con - fi - den - ti - bus!

so - la - men mae - ren - ti - bus in te con - fi - den - ti - bus, in te con - fi - den - ti - bus!

so - la - men mae - ren - ti - bus in te con - fi - den - ti - bus in te con - fi - den - ti - bus!

6 6q b 6 4 3 6 # 4 # [q]

Sonata ut supra

2. O, beata Unitas,
immensa divinitas
et divina dignitas
ac aeterna veritas,

o, caelestis dignitas,
infinita Deitas,
mirabilis charitas,
purissima castitas,

dum cor meum visitas,
tota mundi vanitas,
transit eius falsitas;
reddam tibi gratias.

3. Mane laudum carmine,
te deprecor vespere
et prostratus corpore
adoro humillime.

Volo te diligere,
posthac in te vivere,
apud te quiescere
cum plena dulcedine.

Illustra me lumine
semota caligine
et ad me revertere,
suavissime Domine!

4. Extollatur laudibus
Pater in sideribus,
laudetur et Filius
Dei Unigenitus,

honoretur Spiritus
indefessis cantibus,
exaltetur Dominus
regnis in caelestibus,

colatur Altissimus
et simul Sanctissimus
deturque ab omnibus
Deo laus hominibus!

2. Laetare, cor meum

Canto I

Lae-ta-re cor me - um, lae - ta - re cor

Canto II

Lae-ta-re cor me - um, lae - ta - re cor

Organo

4

me - um, ve-nit red-em-pti- o; ge-ne - ris hu -

me - um, ve-nit red-em - pti- o; ge-ne - ris hu - ma - ni

[7 #] 6

7

ma - ni pec-ca - tis re- ple - ti ve- nit sal-va - ti - o _____, lae-

pec-ca - tis re- ple - ti ve- nit sal-va - ti - o _____, lae-

5

10

ta - re cor me-um, ve- nit sal-va - ti - o _____, lae - ta - re cor me-um, lae -

ta - re cor me-um, ve- nit sal-va - ti - o _____, lae - ta - re cor me-um. lae -

6

13 Clarino I

Clarino II

ta - re cor me - um!

ta - re cor me - um!

Organo e Fagotto [#]

18

22

2. Stella Iacob prodiit,
 stella Iacob prodiit,
 gratiam invenit,
 quae infirmos sanat,
 moribundos salvat, —
 robur fortissimum,
 nostrum solatium.

3. Maria nominata,
 Maria nominata,
 a Deo electa,
 Sponsa Paracliti
 et Mater Filii
 nobis declaratur
 angelo dicente.

4. Laetare, cor meum,
 laetare, cor meum,
 gaudeas extreme,
 quia per Mariam
 iam habemus viam
 ad sidus caeleste.
 „Io !”, iubilare!

3. Puer natus

Canto
praecinente

Pu - er na - tus, na - tus, na - tus in Beth - -

6 [♯] 4 ♯

Organo

6

lem, un - de gau - det le - ru - sa - lem. Quam mi - ra -

6

11

bi - li - a, quam mi - ra - bi - li - a sunt i - sta,

♯ [♯] [♯]

16

quam mi - ra - bi - li - a, quam mi - ra - bi - li - a sunt i - sta!

[♯] [♯] [♯]

[attacca]

CHORO

22

Violino

Viola I

Viola II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

Ca - ni - te, cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes, ca - ni - te,
 Ca - ni - te, cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes,
 Ca - ni - te, cae - li - tes,
 Ca - ni - te,

27

cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes, ho - mi - nes,
 plau - di - te, plau - di - te, ho - mi - nes, ho - mi - nes,
 plau - di - te, plau - di - te, ho - mi - nes, ho - mi - nes,
 cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes, ho - mi - nes,

32

et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te la-to-

et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te la-to-

et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te la-to-

et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te la-to-

6 4 3

37

rem, et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te

rem, et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te

rem, et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te

rem, et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te

6 6 6

53

Musical score for measures 53-57. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values and accidentals. The bass staff contains the following fingering and articulation markings: [F#], #, 6, 5 6 [F# #], and 5 6 #.

58

Musical score for measures 58-62. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values and accidentals. The bass staff contains the following fingering and articulation markings: 6, 6, 5 6 [F# #], 5 6 [F# #], and [4 #].

63

Musical score for measures 63-67. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values and accidentals. The bass staff contains the following fingering and articulation markings: #], 6, 5 6#, 5 6# [F#], 6, 5 6[F#], and 5 6#.

69

[#] 6 [4 #] 6 [#] 6 5 4 #

2. Assumpsit formam hominis
 Verbum Patris Altissimi.
 Quam mirabilia...

3. Reges de Saba veniunt,
 aurum, thus, myrrham offerunt.
 Quam mirabilia...

4. Laudetur Sancta Trinitas,
 Deo dicamus gratias!
 Quam mirabilia...

4. Nil canitur iucundius

Flauto I C

Flauto II C

Viola I C

Viola II C

Canto solo C
Nil ca-ni-tur iu-cun-di-us, au-di-tur nil su-a-vi-us,

Organo C

3

nil co-gi-ta-tur dul-ci-us, nil da-tur me-li-us,

6

5

pro - du - ci - tur nil pul - chri - us, nil pul - chri - us, nil pul - chri - us,

7

quam le - su - lus par - vu - lus, quam le - su - lus par - vu - lus.

2.* Iesu, spes paenitentibus,
 pius es petentibus;
 quam benignus quaerentibus
 et invenientibus;
 quam bonus sequentibus!
 Tu es Dei Filius!

3.* Iesu, dulcedo cordium,
 magnum lumen mentium,
 excedens omne gaudium,
 omne desiderium!
 Tu es verum solatium
 omnium mortalium.

4.* Iam quod quaesivi, video,
 quod amavi, teneo;
 amore tuo languedo,
 corde intus ardeo.
 Qui iaces in praesaepio,
 en, me totum tibi do!

5. Dulcis Iesu

Viola I

Viola II

Viola III

Canto solo

Dul - cis le - su, quid hoc re - i, ia - ces in prae - sae - pi - o,

Organo, Arpa

5

dum Ma - ri - ae, ma - tris pi - ae pro - ce - dis e gre - mi - o,

9

O, quam ad-mi - ra - bi - lis est tu - a hu - mi - li - tas,

6 5 4 # 6 4 3

13

o, quam ad-mi - ra - bi - lis est tu - a hu - mi - li - tas!

6 5 4 # 6 4 3

2. O, quam suavis, amabilis
est tua memoria,
quae dat nobis pro salute
vera cordis gaudia!
Valde delectabilis
est tua praesentia!

3. Nulla lingua mortalium
satis valet dicere,
aut litera, ut scriptura
poterit exprimere,
quantum sit amabilis
Iesuli dilectio!

4. Amor Iesu cordi meo
erit dilectissimus,
eius vultus mihi semper
millies gratissimus,
quem sequar per oscula
in aeterna gaudia.

6. Iesu, chare

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

le - su, cha-re ma - tris na - te, quae-ram te in le - ctu - lo,

5

cir - cum - i - bo et prod - i - bo cor - dis i - gne ca - li - do.

9

Nunc te so - lum ap - pe - to, te so - lum de - si - de - ro,

13

nunc te so - lum ap - pe - to te so - lum de - si - de - ro.

6 5 6 5 4 #

2. Salve, dulcis amor, Iesu,
 quo nihil est suavius,
 salve, puer recens nate,
 quo nihil iucundius.
 Nihil est te melius,
 qui es Dei Filius.

3. Cor amore tuo languet:
 quando ad me venies?
 Pectus meum semper maeret:
 quando laetum facies,
 ut vultu me saties,
 osculer te millies?

4. O, quam bonum mihi, Iesu,
 te semper diligere,
 o, quam suave per dilectum
 vultum [te] nunc cernere,
 post te cito currere,
 in te semper vivere!

7. Exsultet iam terra

SONATA

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Organo

4

7

10

Canto solo

Ex - sul - tet iam ter - ra, ve - ni - unt gau - di - a,

[C] 6 6 6 3 6# [#] 6 6

13

an - ge - lo - rum cho - ri ca - nunt hic: „Glo - ri -

[#] 3 6#

16

- a !.

[#] [#] [#] 6 4 [#]

19

De - us e - nim qui re - gnat su - per si - de - ra, ia - cet in

6 6 3 # 6 7 7/4

24

par - vu - la sa - xo - rum cri - pu - la, ia - cet in par - vu - la

7/4 # 6 4 # 6 7 7/4 7/4 #

29

sa - xo - rum cri - pu - la.

6 4 # [#] 6 [#]

33

39

Sonata ut supra

2. Huc celeri gradu
omnes accurrite,
et corde sincero
Iesulo plaudite,
Deum creatorem*
vestrum agnoscite
illumque quaerite
et illum poscite!

3. Amor tuus, Iesu,
est admirabilis,
[tua] praesentia
est delectabilis,
vultus tui forma*
est ineffabilis,
et tota nobilis,
tota amabilis.

4. Veni ad nos, veni,
Iesu dulcissime,
et fideles iuva,
Christe suavissime,
libera a peccatorum caligine,*
illustra lumine,
reple dulcedine!

8. Iesu, dulcedo

Viola I

Viola II

Viola III

Canto solo

Organo

le - su, dul - ce - do, dul - ce - do cor - di - um,

6 [4 #]

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features five staves: three for violas (I, II, III), a solo voice part, and an organ part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics 'le - su, dul - ce - do, dul - ce - do cor - di - um,'. The organ part provides harmonic support with chords and a bass line.

5

sua - vis a - ma - tor et lu - men men - ti - um,

[#] [4 #]

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. It features five staves: three for violas (I, II, III), a solo voice part, and an organ part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line continues with the lyrics 'sua - vis a - ma - tor et lu - men men - ti - um,'. The organ part continues with harmonic support, including a measure with a sharp sign [#] and a measure with a 4-measure rest and sharp sign [4 #].

tu o - mnis ge - ne - ris ex - ce - dis gau - di - um,
[4 #]

B

sa - lu - tis ho - mi - num sum - mum so - la - ti - um.
[#] [4 # #]

2. Iesu, amabilis
dator clementiae
et admirabilis
author iustitiae,
omnis durabilis
largitor gratiae,
cordis et animae
vere deliciae!

3. Amor mellifluus
hic missus caelitus,
humano pectori
haeret cordicitus
mentemque penetrat
intus medullitus,
hoc delectabitur
iam meus spiritus.

4. Iesu, puerperae
flos Matris Virginis
et summum gaudium
nostrae dulcedinis,
tibi laus, gloria
et honor Numinis;
da regnum, quaesumus,
beatitudinis!

9. Iesu parve

Viola I

Viola II

Viola III

Canto solo

Organo

le - su par - ve, re - cens na - te, tu es in prae -

♮ 6 [♮] 6 5 b

4

sae - pi - o, cae - li re - ctor et cre - a - tor po - si - tus in

[♮] [b] 5 6 b ♮ 6 5 [b]

sta - bu - lo. O, quam ad - mi - ra - bi - lis

6 5 [g] [g]

est tu - a di - le - cti - o, est tu - a di - le - cti - o!

4 4 [g] [g]

2. Amor friget,
Deus silet
pannisque involvitur,
iacet nudus
Puer parvus
stramine contegitur.
O, quam ineffabilis
est tua benignitas!

3. Iesu bone,
qui es sole
toti mundo clarior,
prae filiis
Hevae matris
es longe formosior.
O, quam est amabilis
vultus tuus, Iesulus!

4. Ergo dignum
est, ut Iesum
prosequamur laudibus,
hymnis, votis,
cantilenis
variis [et] variis,
ut nos donet perfrui
sedibus caelestibus.

10. Quando cor nostrum visitas

Viola I

Viola II

Viola III

Canto solo

Organo

Quan - do cor no - strum vi - si - tes, nos, (o,) le - su, ac -

4

ci - pi - es; quan - do lae - tos nos fa - ci - es, ut vul - tu tu - o

8

sa - ti - es; quan - do no - bis, le - su, di - ces, no - stras ut por -

12

te - mus cru - ces, et tu - as se - qua - mur vi - ces;

15

no - strum pe - ctus vi - si - tes, no - strum pe - ctus vi - si - tes?

2.* Super mel est dulcissimus
amor tuus suavissimus;
odor tuus gratissimus,
omnibus amantissimus,
nec effari potest nullus,
quale nam sit tuum decus
et quam amabilis Iesus,
Matris piae Filius.

3.* Iesu, summa benignitas,
cordis nostri iucunditas,
exmiranda es bonitas,
incomprehensa maiestas.
Tu, qui preces audis nostras,
a nobis tolle aeternas,
quas promeruimus, poenas,
immensa divinitas!

4.* Iesum omnes diligamus,
summum Deum agnoscamus,
pectus ei praebeamus,
amorem eius poscamus,
ut cum illo semper simus,
semper in ipso vivamus,
corde ad eum curramus,
in caelis videamus!

① *f*

11. Nolite timere

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

No - li - te, no - li - te, ti - me - re, in - co - lae, lae - ten - tur

7

cor - da ve - stra, lae - ten - tur cor - da (ve - stra,) ve - stra. De - um vi - de -

14

te, De - um vi - de - te, Chri - stum ad - o - ra - te, Chri - stum ad - o - ra - te et

21

cor le - va - te! Mors re - ces - sit hy-mnos-que can - ta - te, mors

27

re - ces - sit hy-mnos- que can - ta - te, can - ta - - te!

2.* Gaudete, gaudete,
fideles Christum amantes!
Signa laeta parate:
adest Dux noster,
mundi triumphator!
Sic iubilate,
tympanis sonate
tubisque clangite!

3.* Mi Iesu, mi Iesu,
da mihi tui copiam
per praesentiam tuam,
ut te diligam
et quod vis, faciam,
et te videam
et tibi placeam
cordeque te quaeram!

4.* Dulcedo, dulcedo,
Iesu, flos admirabilis,
fons dulcedinis omnis,
da imbres cordis,
ut sequar lacrimis
te perpetuis,
et fruar aeternis
caelorum gaudiis!

① *h' lb'*

12. O, quam dulcis es

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo



3



5

O, quam dul-cis es, mi le-su, te a-ma-bo om-ni ni-su cor-dis



8

sua - - - - - vi -

4 # 5 6 6 4 #

10

ter. A-mor tu - us dul - cis -

6 5 6 [#] 6 6 6 6 6 6 5 6

13

si - mus, vul - tus tu - us gra - tis - si - mus,

[#] 6 6 6 4

15

Musical score for measures 15-17. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves and a bass line with various chords and fingerings indicated by numbers and brackets.

18

Musical score for measures 18-19. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves and a bass line with various chords and fingerings indicated by numbers and brackets. The lyrics "ser - mo tu - us mel - li -" are written below the bass staff.

20

Musical score for measures 20-21. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex melodic line in the upper staves and a bass line with various chords and fingerings indicated by numbers and brackets. The lyrics "flu - us. No - bis par - - - ce pec - ca - to - ri - bus, i -" are written below the bass staff.

gno-sce, mi - tis - si - me!

2.* Te posthac vere diligam,
 mandata exaudiam
 perseveranter;
 post odorem tuum curram,
 tibi vota mea reddam
 et amorem tuum quaeram.
 Adsis mihi a te veniam
 petenti, charissime!

3.* Amor tuus continuus;
 mihi languor assiduus
 ardet dulciter,
 nam totus es tu benignus
 et super omnia charus,
 amabilis, dulcifluus.
 Praebe vultum te cordicitus
 quaerenti, suavissime!

4.* Tua, Iesu, dilectio
 grata mentis refectio
 sonet iugiter,
 qui est sine fastidio,
 foveat ignem continuo,
 donat gratiam animo.
 Praesta, rogo, sanctam vitam
 deprecanti, dulcissime!

13. Iesu praesentia

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

le - su prae - sen - ti - a, dul - cis me - mo - ri - a
[4] [#]

5

est su - per o - mni - a ter - ra - rum gau - di - a; e - ius cle -
[4] [#] [#]

10

men - ti - a gra - ta lae - ti - ti - a, qui so - lus a - gmi - na
[5#] [6#]

15

re - git cae - le - sti - a, e - ius cle - men - ti - a gra - ta lae -

20

ti - ti - a, qui so - lus a - gmi - na re - git cae - le - sti - a.

2. Iesu, lux cordium,
solator mentium,
supremum gaudium
et desiderium,
salus quaerentium
et paenitentium,
amor petentium,
invenientium.

3. Iesum diligite,
eum agnoscite
illumque poscite,
in illo vivite
illumque quaerite,
et inardescite,
eundem poscite,
in illo vivite!

4. Pia benignitas,
cordis iucunditas
summaque bonitas
est Iesu charitas.
Rara felicitas
et magna dignitas,
si Iesum habeas
illumque teneas.

14. Infinitae largitor

Viola I

Viola II

Canto I

Canto II

Organo

In-fi-ni-tae, in-fi-ni-tae lar-

In-fi-ni-tae, in-fi-ni-tae lar-

5

gi-tor mi-se-ri-cor-diae, et im-men-sae, et im-

gi-tor mi-se-ri-cor-diae, et im-men-sae et im-

||

men-sae dis-tri-bu-tor pi-us gra-ti-ae,

men-sae dis-tri-bu-tor pi-us gra-ti-ae,

① d'

17

in quo cae - li de - li - ci - ae con - ti - nen - tur,
in quo cae - li de - li - ci - ae con - ti - nen -

23

lae - ti - ti - ae, con - ti - nen - tur, lae - ti - ti - ae.
tur, lae - ti - ti - ae, con - ti - nen - tur, lae - ti - ti - ae.

2. O, dulcedo, o, dulcedo
summi Dei ineffabilis,
mansuetudo, mansuetudo
Iesu nostri admirabilis,
qui cum sit invincibilis,
factus est nobis similis.

3. Consolator, consolator
afflictorum hic maerentium,
liberator, liberator
captivorum et egentium,
tu, triumphator hostium,
Iesu, decus angelicum!

4. Amor tuus, amor tuus
sit in corde nostro fervidus,
decor tuus, decor tuus
sit nobis semper gratissimus,
adsis nostris gemitibus,
tuis sternamur pedibus!

15. Iesu, rector admirabilis

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

le - su, re - ctor ad - mi - ra - bi - lis, qui tri - um - pha - tor

4

es - no - bi - lis, dul - ce - do in - ef - fa - bi - lis, to - tus

8

val - de es de - si - de - ra - bi - lis, de - si - de - ra - bi - lis.

2.* Quando pectus nostrum visitas,
tunc lucet ei clara veritas,
mundi vilescit vanitas,
et intus divina fervet charitas.

3.* Bonum mihi te diligere,
cito post te, Iesu, currere,
in te prorsus deficere,
ut tibi valeam semper vivere.

4.* Veni, veni, rector optime,
supremae author laetitiae;
da nobis lumen gratiae
et praemium aeviternae gloriae!

16. O, Iesu delectabilis

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

O, le - su de - le - cta - bi - lis et ve - re

7

in - ef - fa - bi - lis, a - mor tu - us mi - ra - bi -

14

lis, o - mnis [es] fons dul - ce - di - nis, qui pro ho - mi -

① *d'*

② *fisz'/f'sharp*

21

num pec - ca - tis nu - dus cru - ci - fi - ge - ris, qui pro

28

ho - mi - num pec - ca - tis nu - dus cru - ci - fi - ge - ris.

2.* Amara tua passio,
(nostra fecit redemptio),
et sanguinis effusio,
tua humiliatio
est peccatorum lotio,
poenarum ablutio.

3.* Dum peccat homo iniquus,
punitur Iesus optimus;
dum delinquit malus servus,
damnatur iustus Dominus;
dum nugatur homo reus,
mulctatur Christus Deus.

4.* Bone Iesu, quid faciam,
et quid tibi retribuam,
cum te nil dignum habeam,
quod praesentare valeam,
nisi tibi cor praebeam,
a te impetrem veniam!

17. Ave, Iesu charissime

Viola I

Viola II

Canto I

Canto II

Organo

A - ve, a - ve, le-su cha- ris - si-me ac be - a - tis - si-me,

A - ve, le-su cha- ris - si-me ac be - a - tis - si-me,

7

de - so - la - to - rum pa - ter san - ctis - si-me, fons vi - vus men - ti - um

de - so - la - to - rum pa - ter san - ctis - si-me, fons vi - vus men - ti - um

①

① *esz / e flat*

et o-mne gau - di - um, fons vi - vus men - ti - um et o - mne gau - di - um!

et o - mne gau - di - um, fons vi - vus men - ti - um et o - mne gau - di - um!

2.* Dulcis Iesu, salus gementibus et paenitentibus,
quam pius, pius es te quaerentibus,
quam suavis Dominus invenientibus!

3.* Iesu, Iesu, dulcedo omnium in te credentium
et potens liberator peccatorum,
protector hominum nimis maerentium!

4.* Suavis Iesu, rex admirabilis atque triumphator
victorque nobilis magni Numinis,
totus amabilis et delectabilis!

5.* Mane, mane nobiscum, Domine, fove nos lumine,
tuo cor nostrum accende Flamine
et tua maxima reple dulcedine!

18. Dormi, Iesu dulcissime

SONATA

Flauto I

Flauto II

Violino I

Violino II

Organo

5

11

18

25

Canto I
Dor - mi ———, le - su dul - cis - si - me,

Canto II
Dor - mi ———, le - su dul - cis - si - me,

Organo

32

qui - e - sce, na - te sua - vis - si - me,

qui - e - sce, na - te sua - vis - si - me,

33

plus mil - li - es gra - tis - si - me!

plus mil - li - es gra - tis - si - me!

6 #

37

Te vo - lo nunc di - li - ge - re, o,

Te vo - lo nunc di - li - ge - re, o,

5 4

41

par - vu - le, o, par - vu - le.

par - vu - le, o, par - vu - le.

#

2. Hic amor missus caelitus
inhaeret mihi medullitus,
mentem accendit penitus,
hoc delectatur spiritus
et animus, et animus.

3. Iam quod quaesivi, video,
quod concupivi, teneo,*
amore Iesu languero
et corde totus ardeo,
te cupio, te cupio.

4. Caeli cives, occurrite,
portas vestras attollite,*
triumphatori dicite:
„Ave, mi dulcis Iesule,
infantule, infantule!”

19. O, suavissime

Violino

Viola

Alto solo

Organo

O, sua - vis - si - me et di - le - ctis - si - me, le - su, dul -

6

cis - si - me ho - spes a - - ni - mae, tu - ae me com -

11

men - do cle - men - ti - ae, lar - gi - re mi - hi spem

① Ld. a jegyzetet / See Notes

16

lae - ti - ti - ae, tu - ae me com - men - do cle -

21

men - ti - ae, lar - gi - re mi - hi spem lae - ti - ti - ae!

2.* Fac, ut sentiam
tuam praesentiam,
ut videre queam
tuam gloriam,
tuum vultum semper aspiciam,
te aeternum, o, Iesu, diligam!

3.* Veni, dulcedo,
nam te desidero.
Cor meum incendo,
totus languedo,
amoris aestu totus ardeo,
dum de te, o, Iesu, cogito.

4.* Te continuo
amore sedulo,
sine fastidio
corde diligo;
fac, ut privatim et in publico
amplexer pedes tuos osculo!

20. Iesum ardentibus

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

le - sun ar - den - ti - bus lau - da - te can - ti - bus, glo - ri - fi -

6 5 6 4 3 5 6# 6

6

ca - te lae - tis car - mi - ni - bus! E - i ap - plau - di - te

[#]

11

so - no - ris vo - ci - bus tan - tam - que glo - ri - am of - fer - te

4 # 5 6 4 6 6

16

lau - di - bus, tan - tam - que glo - ri - am of - fer - te lau - di - bus !

4 3 5/3 6/4 6 6 4 3

2. O, Iesu, siderum
 creator omnium
 et lux aeterna
 in te credentium,
 tu es dulcissimus
 Redemptor hominum,
 dignare parcere
 peccatis supplicum!

3. Cuius potentia
 manet in saecula,
 aeternum durat
 nam tua gloria,
 tibi substernitur
 terrena orbita,
 tibi oboediunt
 aquarum maria.

4. Sit tibi maxima,
 o, Iesu, gloria,
 qui benedictus
 es super omnia,
 cum Patre, Spiritu
 in domo caelica
 lauderis cantibus
 per aeva saecula!

21. Cur fles, Iesu

① SONATA

Violino I

Violino II

Canto solo

Organo

4

Cur fles, le - su,

8

tam a - ma - re, tu - is pa - ve la - cri - mis !

① Ld. a jczyzetet / See Notes

12

Tem-pus e - rit, cum, mi ca - re, ri - vos

4 # # 6/5 4[# #]

16

da - - bis san - gui-nis,

20

tem-pus e - rit, cum, mi ca - re, ri - vos da -

6/5 # # #

24

- bis san - gui-nis.

6 5
4 # [3] 6

28

nä.nä, nä, mi - le - su - le,

6 4 # 3 6 4 3

32

nä.nä, nä, mi - le - su - le dor - mi, dor -

3 3 # [6] [4]

p

36

mi, dor-mi, le-su-

39

le

42

sub ma-ter- no u- be- re, nă, nă, nă, nă, nă, nă, nă, mi le- su-

46

le

49

, nă, nă, nă, mi le - su - le. le, dor-mi, dor-mi, le - su - le.

2. Ecce, tibi chara mater
 casta figit oscula,
 et arridens Ioseph pater
 blanda tendit oscula.
 Nă, nă, nă, mi Iesule,
 dormi, dormi, dormi, Iesule,
 eia, dormi, dormi,
 nă, nă, nă, nă, nă, nă,
 nă, nă, nă, mi Iesule!

3. Ecce, gaudent in extremis
 cuncta mundi partibus.
 Cur, mi chare, solus tremis
 tantis in doloribus?
 Nă, nă, nă, mi Iesule,
 dormi, dormi, dormi, Iesule,
 differ hos, o, Iesule,
 nă, nă, nă, nă, nă, nă,
 nă, nă, nă, mi Iesule,
 dormi, dormi, Iesule, dormi, Iesule!

22. O, Iesu admirabilis

ARIA

Violino I

Violino II

Alto* solo

Organo

O, Ie - su ad - - mi - ra - bi - lis et sum-me

6

de - le - cta - bi - lis, dul - ce - do in - - ef - fa - bi -

12

lis, to - - tus de - si - de - ra - bi - lis, the - sau - rus

① e' ② g'

18

ma - - gnus ni - mis es tu no - bi - lis et

23

a - ma - bi - lis, pre - ti - i in - - ef - fa - bi - lis

29

at - que in - ae - sti - ma - bi - lis, pre - ti - i in -

35

ef - fa - bi - lis at - que in - ae - sti - ma - bi - lis.

① *g'* ② *g* ③ *fefdgG* (nyolcadok/quavers)

CHORUS

41

Clarino I

Clarino II

Clarino III

Timpani

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

O, le - su ad - mi - ra - bi - lis, mi - ra - bi - lis
O, le - su ad - mi - ra - bi - lis, mi - ra - bi - lis
O, le - su ad - mi - ra - bi - lis, mi - ra - bi - lis
O, le - su ad - - - - mi - ra - bi - lis

et sum - me de - le - cta - bi - lis, dul - ce - do in - ef -

et sum - me de - le - cta - bi - lis, dul - ce - do in - ef -

et sum - me de - le - cta - bi - lis, dul - ce - do in - ef -

et sum - me de - le - cta - bi - lis, dul - ce - do in - -

fa - bi - lis, ef - fa - bi - lis, to - tus de - si - de - ra - bi - lis,
 fa - bi - lis, ef - fa - bi - lis, to - tus de - si - de - ra - bi - lis,
 fa - bi - lis, ef - fa - bi - lis, to - tus de - si - de - ra - bi - lis,
 - - ef - fa - bi - lis, to - tus de - si - de - ra - bi - lis,

① *simile*② *d'' d''*

de - si - de - ra - bi - lis, es ni - mis the - sau - rus, es tu no - bi - lis

de - si - de - ra - bi - lis, es ni - mis the - sau - rus, es tu no - bi - lis

de - si - de - ra - bi - lis, es ni - mis the - sau - rus, es tu no - bi - lis

de - si - de - ra - bi - lis, es ni - mis the - sau - rus, es tu no - bi - lis

① ♪ ♪ ♪

et a-ma-bi-lis, pre-ti-i in - ef-fa-bi-lis

et a-ma-bi-lis, pre-ti-i in - ef-fa-bi-lis, in-ef-fa-bi-lis

et a-ma-bi-lis, pre-ti-i in - ef - - fa-bi-lis

et a-ma-bi-lis, pre-ti-i in - ef - - fa-bi-lis

at - que in - ae - sti - ma - bi - lis, pre - ti - i in -

at - que in - ae - sti - ma - bi - lis, pre - ti - i in - ef -

at - que in - ae - sti - ma - bi - lis, pre - ti - i in -

at - que in - ae - sti - ma - bi - lis, pre - ti - i in -

- - ef - fa - bi - lis at - que in - ae - sti - ma - bi - lis.
 fa - bi - lis, in - ef - fa - bi - lis at - que in - ae - sti - ma - bi - lis.
 8 ef - - fa - bi - lis at - que in - ae - sti - ma - bi - lis.
 ef - - fa - bi - lis at - que in - ae - sti - ma - bi - lis.

ARIA

- 2.* Amor Iesu mellifluus,
vultus tuus pulcherrimus,
odor tuus suavissimus,
amor tuus gratissimus,
omnibus super cuncta
dulcissimus, amantissimus
et deliciosissimus
est lucis tuae radius.
- 3.* Fac, ut te semper diligam,
amore tuo ardeam,
fac, ut tibi complaceam,
amore tuo videam
atque vivam. Da mihi
per praesentiam tuam
divinam in sideribus
aeternam illam videre gloriam!

CHORUS

- 2.* Amor Iesu mellifluus,
vultus tuus pulcherrimus,
odor tuus suavissimus,
amor tuus gratissimus,
omnibus super cuncta
dulcissimus, amantissimus
et deliciosissimus
est lucis tuae radius.
- 3.* Fac, ut te semper diligam,
amore tuo ardeam,
fac, ut tibi complaceam,
amore tuo videam
et vivam. Da mihi
per praesentiam tuam
divinam in sideribus
aeternam illam videre gloriam!

23. O, Iesu, cur sic pateris

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

O, Ie - su, cur sic pa - te - ris

5

et fla - gel - lis ex - ci - pe - ris, tra - cta - ris sic ab im - pi - is

13

fu - sti - bus - que per - cu - te - ris, co - ro - na - ris den - sis spi - nis

21

et vel - ut re - us du - ce - ris, co - ro - na - ris den -

27

- sis spi - nis et vel - ut re - us du - ce - ris.

2.* O, Iesu, mi suavissime
 et super mel dulcissime,
 o, Christe amantissime
 et desideratissime,
 quae sunt noxae
 vel quae
 culpae,
 quod pateris gravissime?

3.* Ego sum causa doloris
 horrendaeque passionis
 tuaeque afflictionis
 magnaeque contemptiois;
 afficeris
 iniuriis
 et multis contumeliis.

4.* O, quam magna humilitas
 fuit in te divinitas,
 qui ut nos salvos facias,
 descendit tua pietas;
 dum nos salvas,
 aegros sanas
 et nos a morte liberas.

24. Iesus hortum ingreditur

Viola I

Viola II

Viola III

Canto I

Canto II

Organo

le - sus hor - tum in - gre - di - tur, a lu - da tra - di - tur;

le - sus hor - tum in - gre - di - tur, a lu - da tra - di - tur;

7

dum a ma - lis con - spi - ci - tur, sta - tim il - lu - di - tur.

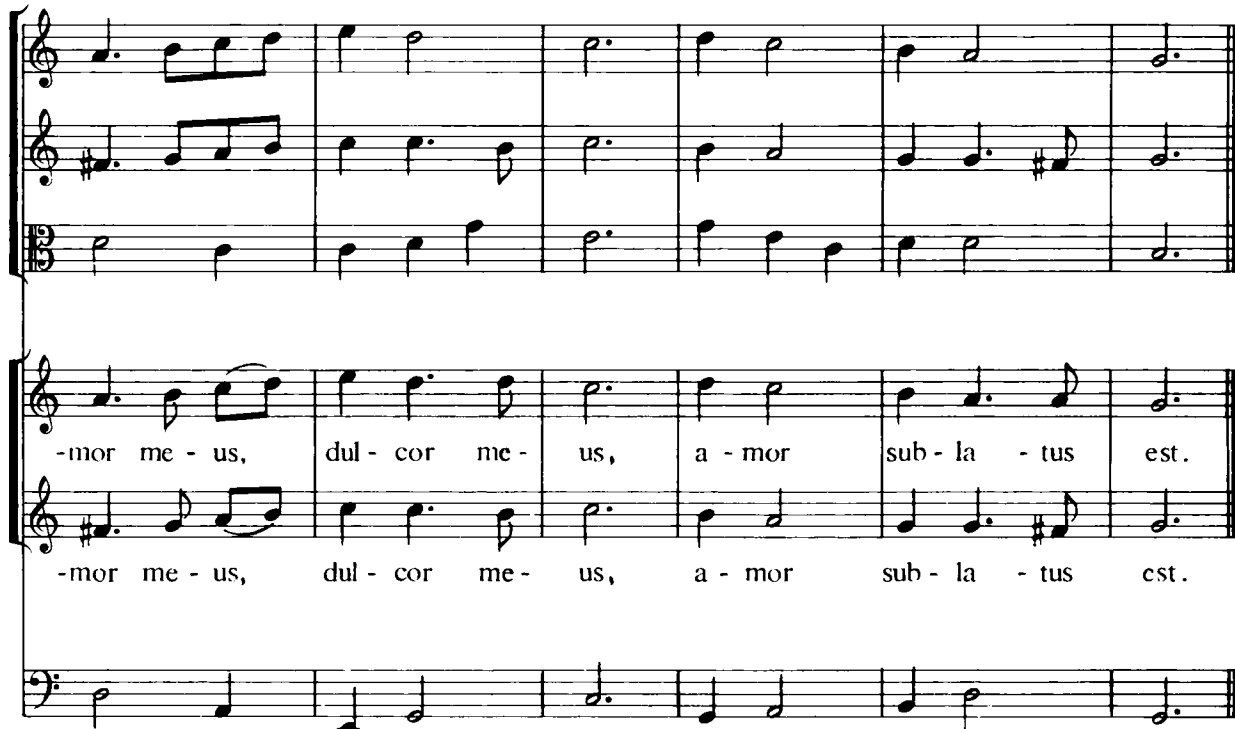
dum a ma - lis con - spi - ci - tur, sta - tim il - lu - di - tur.

B

A - mor me - us, dul - cor me - us, a - mor me - us, dul - cor me - us,
A - mor me - us, dul - cor me - us, a - mor me - us, dul - cor me - us,

20

a - mor sub - la - tus est, a - mor me - us, dul - cor me - us, a -
a - mor sub - la - tus est, a - mor me - us, dul - cor me - us, a -



-mor me - us, dul - cor me - us, a - mor sub - la - tus est.

-mor me - us, dul - cor me - us, a - mor sub - la - tus est.

2. Inde ligatus ducitur,
flagellis caeditur,
spina illi imponitur,
dire conspuitur.
Amor...
3. Tribunali proponitur,
morti adicitur,
inde foras ducitur
et crucifigitur.
Amor...
4. Inter latrones ponitur,
et fel porrigitur;
latus ei transfigitur,
sic Iesus moritur.
Amor...

25. Iesu, te sequar fletibus

Violino

Viola

Alto solo

Organo

Ie - su, te se - quar fle - ti - bus lo - cum re - plens ge -

4

mi - ti - bus, tu - is pro - vol - var pe - di - bus stri - ctis hae - rens am -

8

ple - xi - bus, plan - gam mae - stis car - mi - ni - bus, do -

11

lo - rem ut dem men - ti - bus, con - tri - ti - o - nem

14

cor - di - bus, lu - men quae - ren - ti - bus, mae - ren - ti - bus.

2. Nam tua dira passio
 et sanguinis effusio,
 tua magna effusio
 atque humiliatio
 fit iam nobis redemptio
 et animae salvatio
 hocque est pro solatio
 cordisque gaudio
 in tumulo.

3. Desidero te millies,
 mi Iesu, quando venies,
 quando cor meum accendes,
 amorem tuum extends,
 quando me laetum facies,*
 ut tuo vultu saties,
 ut vincam animae hostes,
 fidelium pestes
 infelices!

4. Quocumque loco fuero,
 mecum Iesum desidero,
 Iesum quaeram in tumulo
 clauso cordis cubiculo;
 privatim et in publico,
 ubicumque te invenero,*
 quaeram amore sedulo,
 te desiderabo*
 et amabo.

26. Surrexit Christus hodie

Clarino I

Clarino II

Violino I

Violino II

Canto solo

Organo

Sur-re - xit Chri-stus ho - di - e, al - - le -

3

lu - ia,

① ②

6

hu - ma - no pro so - la - mi - ne,

① ②

① c^u ② e¹

9

al - le - lu - ia, al -

12

le - lu - ia, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.

2. Mortem qui passus pridie, alleluia,
miserrimo pro homine, alleluia.

3. Mulieres, o, tremulae, alleluia,
in Galilaeam pergite, alleluia.

4. Discipulis hoc dicite, alleluia,
quod surrexit Rex gloriae, alleluia.

5. Laudetur Sancta Trinitas, alleluia,
Deo dicamus gratias, alleluia!

① c"

27. Surrexit Christus hodie

Canto
[praecinente]

Sur - re - xit Chri - stus, Chri - stus, Chri - stus ho - di -

Organo

6

e hu - ma - no pro so - la - mi - ne. Quam mi - ra -

11

bi - li - a, quam mi - ra - bi - li - a sunt i - sta,

16

quam mi - ra - bi - li - a, quam mi - ra - bi - li - a sunt i - sta!

[attacca]

CHORO

22

Violino

Viola I

Viola II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

Ca - ni - te, cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes, ca - ni - te,
Ca - ni - te, cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes,
Ca - ni - te, cae - li - tes,
Ca - ni - te,

6 # 6

27

cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes, ho - mi - nes,
ca - ni - te, cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes,
plau - di - te, ho - mi - nes, ho - mi - nes, ho - mi - nes,
cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes, ho - mi - nes,

6 # 4 #

32

et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te la-to-

et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te la-to-

et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te la-to-

et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te la-to-

6 4 3

37

rem, et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te

rem, et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te

rem, et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te

rem, et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te

6 6

la - to - rem, ob - stu - pe - sci - te la - to - rem.

la - to - rem, ob - stu - pe - sci - te la - to - rem.

la - to - rem, ob - stu - pe - sci - te la - to - rem.

la - to - rem, ob - stu - pe - sci - te la - to - rem.

6 4 # 6 6 4 #

SONATA

Violino

Violino

Viola I

Viola II

Organo

[#] [#]

53

[F#] 6 5 6[F#] [F#] 5 6[F#]

58

6 6 5 6[F#] [F#] 5 6[F#] [F#] [4] [F#]

63

[F#] 6 5 6[F#] 5 6[F#] [F#] 6 5 6[F#] 5 6[F#]

69

[#] 6 [4 #] 6 [#] 6 5 4 #

2.* Mortem qui passus pridie
miserrimo pro homine.
Quam mirabilia...

3.* Mulieres, o, tremulae,
in Galilaeam pergite!
Quam mirabilia...

4.* Discipulis hoc dicite,
quod surrexit Rex gloriae.
Quam mirabilia...

5.* Laudetur Sancta Trinitas,
Deo dicamus gratias!
Quam mirabilia...

28. Surrexit Christus hodie

SONATA

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Organo

Musical score for measures 1-3. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It features five staves: Violino I, Violino II, Viola I, Viola II, and Organo. The organ part includes fingering numbers 5, 6, and 6.

Musical score for measures 4-6. The score continues with the same instrumentation. The organ part includes fingering numbers 6, 5, 6, 5, 6, and 6.

Musical score for measures 7-9. The score continues with the same instrumentation. The organ part includes fingering numbers 6, 5, 4, 6, 5, and 4.

10

Canto[solo]

Sur-re - xit Chri-stus ho - di - e, ex - sul - ta - te,

6 6 6 3 6# 6 6

13

an-ge - lo - rum cho - ri, dul - ce me - los da -

[F#]

16

- te!

[F#] [F#] [F#]

19

De - us e - nim, qui re - gnat su - per ae - the - ra, sur - git ex

24

hor - ri - da sa - xo - rum tum - bu - la, sur - git ex hor - ri - da

29

sa - xo - rum tum - bu - la.

33

38

[Sonata ut supra]

2. * Huc gradu celeri accurrite,
surgenti Domino cordibus plaudite,
Deum salvatorem vestrum agnoscite
illumque quaerite,
illum diligite!

3. * Redemptor mundi surgit mirabilis
et triumphator inferni nobilis,
qui militibus apparet terribilis,
suis fidelibus
totus amabilis.

4. * Ergo triumphanti Christo sit gloria,
caelum, terra, mare sonet alleluia!
Qui nos nunc redimit ab inferni poena,
vivat in gloria
per aeva saecula!

6

①

a-scen-dit De-us in iu - bi -

a-scen-dit De-us in iu - bi -

a-scen-dit De-us in iu - bi -

a-scen-dit De-us in iu - bi -

6 6 5 6 6 4 3 6

10

lo, in iu - bi-lo et Do - mi - nus in vo-ce, in vo-ce tu - bae,

lo, in iu - bi-lo et Do - mi - nus in vo-ce, in vo-ce tu - bae, qui mun-dum, mor-tem et in -

lo, in iu - bi-lo et Do - mi - nus in vo-ce, in vo-ce tu - bae, qui mun-dum, mor-tem et in -

lo, in iu - bi-lo et Do - mi - nus in vo-ce, in vo-ce tu - bae,

6 5 6 6 4 3 3 3 3

① ② Vö. 4. 8. ü. / Cp. bars 4, 8

qui mun-dum, mor-tem et in-fer-num de- bel- la - - vit, de-bel- la - - vit,
 fer-num de- bel- la - - vit, de- bel- la - - vit, de- bel-
 fer-num de- bel- la - - vit, qui mun-dum, mor-tem et in-fer- num de-bel- la - - vit,
 qui mun-dum, mor-tem et in-fer-num, de- bel- la - - vit, de- bel-

de- bel- la - - vit, pot-ens in proe- li- o,
 la - - vit, pot-ens in proe- li- o,
 de- bel- la - - vit, pot-ens in proe- li- o,
 la - - vit, po - tens, pot-ens in proe- li- o,

20

qui mun-dum, mor-tem et in -
de - bel -
de - bel - la - - vit,

6 6 5 4 # #

23

fer-num de - bel - la - - vit, de - bel - la - - vit, de - bel -
qui mun-dum, mor-tem et in - fer-num de - bel - la - - vit, de - bel - la - - vit,
la - - vit, de - bel - la - - vit, qui mun-dum, mor-tem et in - fer-num
de - bel - la - - vit, qui mun-dum, mor-tem et in - fer-num de - bel -

3 6

34

o, pot - ens in proe - li - o, pot - ens in proe - li - o, in proe - li - o.

o, pot - ens in proe - li - o, pot - ens in proe - li - o, in proe - li - o.

o, pot - ens in proe - li - o, pot - ens in proe - li - o, in proe - li - o.

o, pot - ens in proe - li - o, pot - ens in proe - li - o, in proe - li - o.

39

Ca-pti-vam du - cit ca-pti - vi - ta - tem, dat bo - na ho - mi - ni - bus,

Ca-pti-vam du - cit ca-pti - vi - ta - tem, dat bo - na ho - mi - ni - bus,

Ca-pti-vam du - cit ca-pti - vi - ta - tem, dat bo - na ho - mi - ni - bus,

6 # 6 5 # 7 6(♯) #

43

ca-pti-vam du - cit ca-pti - vi - ta - tem, dat bo - na ho - mi - ni - bus.

ca-pti-vam du - cit ca-pti - vi - ta - tem, dat bo - na ho - mi - ni - bus.

ca-pti-vam du - cit ca-pti - vi - ta - tem, dat bo - na ho - mi - ni - bus.

6 # # 6[5] 7 6[#]

47

Solo

Solo

At - tol - li - te por - tas, prin - ci - pes, ve - stras,

6 6 6

53

Musical notation for measures 53-58, top two staves. The first staff contains a vocal line with notes and rests. The second staff contains a piano accompaniment line with notes and rests.

Musical notation for measures 53-58, middle three staves. The first three staves are empty, indicating rests for the vocal line and other instruments. The fourth staff contains a bass line with notes and rests.

et e - le - va - mi - ni por - tae aet -

Musical notation for measures 53-58, bottom staff. This staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings '6' and '6'.

59

Musical notation for measures 59-64, top two staves. Both staves are empty, indicating rests for the vocal line and other instruments.

Musical notation for measures 59-64, middle three staves. The first three staves are empty, indicating rests for the vocal line and other instruments. The fourth staff contains a bass line with notes and rests, including slurs and fingerings.

na - les, et in - tro - i - bit, et in - tro - i - bit Rex glo - ri -

Musical notation for measures 59-64, bottom staff. This staff contains a bass line with notes and rests, including fingerings '6', '4', and a sharp sign '#'.

65

ae,

6 5 6 5 6 4 3

71

et in - tro - i - bit, et in - tro - i - bit Rex glo - ri - ae,

6 5 # 6 4 #

77

et in - tro - i - bit, et in - tro - i - bit Rex glo - ri - ae,

6 6 4 3

83

et in - tro - i - bit, et in - tro - i - bit Rex glo - ri - ae.

6 5 6 5 6 4 3

Quis est i-ste, quis est i-ste Rex
 Quis est i-ste, quis est i-ste Rex glo-ri-ae?
 Quis est i-ste, quis est i-ste Rex

glo-ri-ae? Quis est i-ste,
 Quis est i-ste, quis
 glo-ri-ae?
 Do-mi-nus vir-tu-tum, i-pse est Rex glo-ri-ae.

quis est, quis est i-ste, quis est i-ste Rex glo-ri-ae?
 est, quis est i-ste Rex glo-ri-ae?
 Quis est i-ste, quis est i-ste Rex glo-ri-ae?
 Do-mi-nus vir-tu-tum, Do-mi-nus vir-tu-tum,

Do-mi-nus vir-tu-tum, i - pse
 Do-mi-nus vir- tu-tum, i- pse est
 Do-mi-nus vir- tu - tum, Do-mi-nus vir-tu-tum, i - pse
 i - pse est Rex glo - - ri - ae,
 i - pse est,

4 [5#] # #

est, i - pse est Rex glo - - ri - ae, i - pse est Rex glo - - ri - ae.
 i - pse est, i - pse est Rex glo - ri - ae, i - pse est Rex glo - ri - ae.
 est, i - pse est Rex glo - ri - ae, i - pse est Rex glo - ri - ae.
 i - pse est, i - pse est Rex glo - ri - ae, i - pse est Rex glo - ri - ae.

4 # [#] [b] 4 # [#]

attacca

Clarino I concertato

Clarino II concertato

A-scen-dat er-go in iu-bi-lo, in iu-bi-lo se-de-at -

A-scen-dat er-go in iu-bi-lo, in iu-bi-lo se-de-at -

A-scen-dat er-go in iu-bi-lo, in iu-bi-lo se-de-at -

A-scen-dat er-go in iu-bi-lo, a-scen-dat er-go in iu-bi-lo, in iu-bi-lo se-de-at -

que, se-de-at-que ad dex-te-ram Pa-tris,

que, se-de-at-que ad dex-te-ram Pa-tris,

que, se-de-at-que ad dex-te-ram Pa-tris,

que, se-de-at-que ad dex-te-ram Pa-tris,

113

a-scen-dat er-go in iu - bi-

a-scen-dat er-go in iu - bi-

a-scen-dat er-go in iu - bi-

a-scen-dat er-go in iu - bi-

6 5 6 6 4 3 6

116

lo, in iu - bi - lo se - de - at - que, se - de - at - que ad dex - te - ram Pa - tris !

lo, in iu - bi - lo se - de - at - que, se - de - at - que ad dex - te - ram Pa - tris !

lo, in iu - bi - lo se - de - at - que, se - de - at - que ad dex - te - ram Pa - tris !

lo, in iu - bi - lo se - de - at - que, se - de - at - que ad dex - te - ram Pa - tris !

6 5 6 6 4 3

Vi-cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum du - ci - te, vi - cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum

vi - cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum

vi - cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum

vi - cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum

6 5 4 3 6 6

du - ci - te, vi - cto - ri ca - ni - te. tri - um - phum du - ci - te, vi - cto - ri ca - ni - te,

du - ci - te, vi - cto - ri ca - ni - te,

du - ci - te, vi - cto - ri ca - ni - te,

du - ci - te, vi - cto - ri ca - ni - te,

6 # 6 # 6 #

tri - un - phum du - ci - te, vi - cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum du - ci - te,
 tri - um - phum du - ci - te,
 tri - um - phum du - ci - te,
 tri - um - phum du - ci - te,

6 5 # 6 6 5 3

vi - cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum du - ci - te, tri - um - phum du - ci - te,
 vi - cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum du - ci - te, tri - um - phum du - ci - te,
 vi - cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum du - ci - te, tri - um - phum du - ci - te,
 vi - cto - ri ca - ni - te, tri - um - phum du - ci - te, tri - um - phum du - ci - te,

6 6 5 4 3 6 5 3

tri-um-phet, vi-vat, vi-vat, re-gnet in ae-ter - - num,
 tri - um-phet, vi - vat, vi - vat, re-gnet in ae - ter - - num, in ae -
 tri - um-phet, vi - vat, vi - vat, re-gnet in ae - ter - - num, tri - um-phet, vi - vat, vi - vat,
 tri-um-phet, vi - vat, vi - vat, re-gnet, in ae -

3 3 3 3 6

in ae-ter - - num, in ae-ter - - num, re-gnet in ae-ter -
 ter - - num, in ae-ter - - num, re-gnet in ae-ter -
 re-gnet in ae-ter - - num in ae-ter - - num, re-gnet in ae-ter -
 ter - - num, in ae-ter - - num, vi - vat. re-gnet in ae-ter -

4 #

151

num,
num,
num,
num,

6 6 6

154

tri - um-phet, vi - vat, vi - vat, re-gnet in æ - ter - - num,
tri - um-phet, vi - vat, vi - vat,
in æ - ter - - num, in æ -
in æ - ter - - num, in æ -

6 5 4 # #

in ae-ter - - num, in ae-ter - - num, vi - vat,
 re-gnet in ae-ter - - num, in ae-ter - - num, in ae-ter - - num,
 ter - - num, tri - um-phet, vi - vat, vi - vat, re-gnet in ae-ter - - num,
 ter - - num, tri-um-phet, vi - vat, vi - vat, re-gnet in ae-ter - - num, vi - vat,

6 5 6

re-gnet in ae-ter - num, vi - vat, re-gnet in ae-ter-num, re-gnet in ae-ter -
 re-gnet in ae-ter - num, vi - vat, re-gnet in ae-ter-num, re-gnet in ae-ter -
 re-gnet in ae-ter - num, vi - vat, re-gnet in ae-ter-num, re-gnet in ae-ter -
 re-gnet in ae-ter - num, vi - vat, re-gnet in ae-ter-num, re-gnet in ae-ter -

4 3 6 6 6 [#] 6 # 6 4 #

num, vi-vat, re-gnet in ae-ter- num, re-gnet in ae-ter- num, re-gnet

num, vi-vat, re-gnet in ae-ter- num, re-gnet in ae-ter- num, re-gnet

num, vi-vat, re-gnet in ae-ter- num, re-gnet in ae-ter- num, re-gnet

num, vi-vat, re-gnet in ae-ter- num, re-gnet in ae-ter- num, re-gnet

6 6 6 6 6 4 3

in ae-ter - num, re-gnet in ae - ter-num, in ae-ter - num _____!

in ae-ter - num, re-gnet in ae - ter-num, in ae-ter - num _____!

in ae-ter - num, re-gnet in ae - ter-num, in ae-ter - num _____!

in ae-ter - num, re-gnet in ae - ter num, in ae-ter - num _____!

30. Veni, Sancte Spiritus

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

Ve-ni, San-cte Spi-ri - tus, et e-mit-te cae-li - tus lu-cis tu-ae ra-di -

um! Ve-ni, pa-ter pau-pe - rum, ve-ni, da - tor mu-ne - rum, ve-ni, lu - men cor-di - um!

- | | |
|---|---|
| <p>2. Consolator optime,
dulcis hospes animae,
dulce refrigerium;
in labore requies,
in aestu temperies,
in fletu solatium!</p> | <p>4. Sana, quod est saucium,
riga, quod est aridum,
flecte, quod est devium;
fove, quod est frigidum,
rege, quod est rigidum,
lava, quod est sordidum!</p> |
| <p>3. O, lux beatissima,
reple cordis intima
tuorum fidelium!
Sine tuo numine
nihil est in homine,
nihil est innoxium.</p> | <p>5. Da tuis fidelibus
in te confidentibus
sacrum septenarium;
da virtutis praemium,
da salutis exitum,
da perenne gaudium!</p> |

31. Veni, o, Sancte Spiritus

Viola I

Viola II

Canto I
Ve - ni, ve - ni, o, San-cte Spi - ri - tus, e-mit - te cae - li - tus

Canto II
Ve - ni, o, San-cte Spi - ri - tus, e-mit - te cae - li - tus

Organo

7

a - mo - ris ra - di - um et sum - mum gau - di - um, dul - ce - do cor - di - um,

a - mo - ris ra - di - um et sum - mum gau - di - um, dul - ce - do cor - di - um,

①

① *esz / e fiat*

B

no-strum so - la - ti - um, dul - ce - do cor - di - um, no - strum so - la - ti - um!

no - strum so - la - ti - um, dul - ce - do cor - di - um, no - strum so - la - ti - um!

2. Veni, veni,
solator optime
et hospes animae,
o, refrigerium,
tota spes omnium,
amantis requies,
aestus temperies!

3. Veni, veni,
lux beatissima,
cordis pars intima
te diligentium
bonorum omnium.
Hoc sine lumine
nil est innoxium.

4. Veni, veni,
da confidentibus
tuis fidelibus
salutis exitum,
solamen caelicum,
virtutis praemium,
perenne gaudium!

32. Veni, Sancte Spiritus

Canto
præcemente

6

[#]

4 #

Ve - ni, San - cte, San - cte, San - cte Spi - ri -

6

tus, no - bis e - mit - te cae - li - tus a - man - tis

6

11

ra - di - um, a - man - tis ra - di - um dul - cis - si - mum,

[#] [#] [#]

16

a - man - tis ra - di - um, a - man - tis ra - di - um dul - cis - si - mum!

[#] [#] [#]

[attacca]

CHORO

22

Violino

Viola I

Viola II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

Ca - ni - te, cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes, ca - ni - te,
 Ca - ni - te, cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes,
 Ca - ni - te. cae - li - tes,
 Ca - ni - te,

27

cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes, ho - mi - nes,
 ca - ni - te, cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes,
 plau - di - te, ho - mi - nes, plau - di - te, ho - mi - nes,
 cae - li - tes, plau - di - te, ho - mi - nes, ho - mi - nes,

32

Musical notation for measures 32-36, upper system. It consists of three staves: a soprano staff with a treble clef, an alto staff with a treble clef, and a bass staff with a bass clef. The music features a melodic line in the soprano and alto parts, with a supporting bass line. The notes are primarily quarter and eighth notes.

Musical notation for measures 32-36, lower system. It consists of four staves: a soprano staff, an alto staff, a tenor staff, and a bass staff. The lyrics are: "et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te la-to-". The bottom-most staff contains the numbers "6 4 3" under the final measure.

37

Musical notation for measures 37-41, upper system. It consists of three staves: a soprano staff with a treble clef, an alto staff with a treble clef, and a bass staff with a bass clef. The music continues the melodic and harmonic patterns from the previous system.

Musical notation for measures 37-41, lower system. It consists of four staves: a soprano staff, an alto staff, a tenor staff, and a bass staff. The lyrics are: "rem, et ob-stu-pe-sci-te, et ob-stu-pe-sci-te". The bottom-most staff contains the number "6" under the first measure.

la - to - rem, ob - stu - pe - sci - te la - to - rem!

la - to - rem, ob - stu - pe - sci - te la - to - rem!

la - to - rem, ob - stu - pe - sci - te la - to - rem!

la - to - rem, ob - stu - pe - sci - te la - to - rem!

6 4 # [4 #]

SONATA

Violino

48

Viola I

Viola II

Organo

[#] [#]

53

[#] 6 5 6[# #] 5 6 #

58

[#] 6 6 5 6[# #] 5 6[# #] [4 #]

63

#] 6 5 6[#] 5 6# [#] 6 5 6[#] 5 6 #

69

[#] 6 [4 #] 6 [#] 6 5 4 #

2. Veni, pater pauperum,
veni, largitor munerum
et lumen cordium
suavissimum!
Canite...

3. Veni, rector optime,
o, dulcis hospes animae
et refrigerium
charissimum!
Canite...

4.* Veni, o, lux sanctissima,
reple cordis iam intima
tuorum pauperum
egentium!
Canite...

5.* Tuis fidelibus
in te sperantibus
dona salutis exitum,
perenne gaudium
caelicolum!
Canite...

33. Pange, lingua

Viola I

Viola II

Viola III

Canto
Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si cor - po - ris my -

Alto
Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si cor - po - ris my -

Tenore
Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si cor - po - ris my -

Basso
Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si cor - po - ris my -

Organo

4

-ste - ri - um san - gui - nis - que pre - ti - o - si,

-ste - ri - um san - gui - nis - que pre - ti - o - si,

-ste - ri - um san - gui - nis - que pre - ti - o - si,

-ste - ri - um san - gui - nis - que pre - ti - o - si,

5 6 # # #

7

quem in mun - di pre - ti - um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si,

quem in mun - di pre - ti - um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si,

quem in mun - di pre - ti - um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si,

quem in mun - di pre - ti - um fru - ctus ven - tris ge - ne - ro - si,

6 4 # 6 6# 5 [5#] [#]

11

Rex ef - fu - dit gen - ti - um, fru - ctus ven - tris

Rex ef - fu - dit gen - ti - um, fru - ctus ven - tris

Rex ef - fu - dit gen - ti - um, fru - ctus ven - tris

Rex ef - fu - dit gen - ti - um, fru - ctus ven - tris

6 5 6 4 # # 5 6

ge - ne - ro - si, Rex ef - fu - dit gen - ti - um.

ge - ne - ro - si, Rex ef - fu - dit gen - ti - um.

ge - ne - ro - si, Rex ef - fu - dit gen - ti - um.

ge - ne - ro - si, Rex ef - fu - dit gen - ti - um.

6# 5 [5#] [#] 6 5 6 4 5[#] [#]

2. Nobis datus, nobis natus
ex intacta Virgine,
et in mundo conversatus
sparso verbi semine
sui moras incolatus
miro clausit ordine.

3. In supremæ nocte cenæ
recumbens cum fratribus
observata lege plene
cibus in legalibus
cibum turbæ duodenæ
se dat suis manibus.

4. Verbum caro panem verum
verbo carnem efficit
fitque sanguis Christi merum;
et si sensus deficit,
ad firmandum cor sincerum
sola fides sufficit.

5. Tantum ergo sacramentum
veneremur cernui,
et antiquum documentum
novo cedit ritui,
praestet fides supplementum
sensuum defectui!

6. Genitori Genitoque
laus et iubilatio,
salus, honor, virtus quoque
sit et benedictio;
Procedenti ab utroque
compar sit laudatio!

34. Veni, Creator Spiritus

C. praec.

Canto praecinente/
e ripieno

Alto ripieno

Tenore ripieno

Basso ripieno

Organo

Ve - ni, Cre - a - tor Spi - ri - tus, al - - - le -

4 C. rip.

lu - ia, ve - ni, Cre - a - tor Spi - ri - tus, al - - - le -

Ve - ni, Cre - a - tor Spi - ri - tus, al - le -

Ve - ni, Cre - a - tor Spi - ri - tus, al - - - le -

Ve - ni, Cre - a - tor Spi - ri - tus, al - - - le -

8 C. praec.

- lu - ia, men - tes tu - o - rum_ vi - si - ta, al - - le -

12 C. rip.

- lu - ia, men - tes tu - o - rum_ vi - si - ta, al - - le - lu - ia.
 men - tes tu - o - rum vi - si - ta, al - - le - lu - ia.
 men - tes tu - o - rum_ vi - si - ta al - - le - lu - ia.
 men - tes tu - o - rum vi - si - ta al - - le - lu - ia.

2. Imple superna gratia, alleluia,
 quae tu creasti, pectora, alleluia!

3. Accende lumen sensibus, alleluia,
 * infund(e) amorem cordibus, alleluia!

4. Qui diceris Paraclitus, alleluia,
 donum Dei Altissimi, alleluia.

5. Laudetur Sancta Trinitas, alleluia,
 Deo dicamus gratias, alleluia!

35. O, nitida stella, Maria

Violino

Viola I

Viola II

Canto solo

Basso continuo

O, ni - ti - da stel - la, Ma - ri - a, tu es Ma - ter

4

gra - ti - ae, o, lu - ci - da cae - lo - rum por - ta,

7

fons mi - se - ri - cor - di - ae, ex te or - tus est Red - em - ptor,

11

pul - cher sol iu - sti - ti - ae, re - pa - ra - tor et lar - gi - tor

15

to - ti - us lae - ti - ti - ae, to - ti - us lae - ti - ti - ae.

2.* Consolatrix afflictorum,
tu, sponsa amabilis,
tu, refugium peccatorum,
Mater admirabilis,
ave, Virgo gratiosa,
angelis sublimior,
ave, rosa speciosa,
lilio candidior!

3.* Serenissima caeli Regina,
Mater Unigeniti,
o, dulcissima nostra patrona,
thesaurus Altissimi,
tu es vera consolatrix
desperantis animae,
infirmorum reparatrix,
a malis nos redime!

4. Ora tuum dulcem natum,
o, Virgo suavissima,
summi Patris Unigenitum,
Mater amantissima,
ut post vitam hanc caducam
Christum iam in gloria
adoremus, et eamus
ad aeterna gaudia!

36. O, quam pulchra es, Maria

Violino

Viola I

Viola II

Canto solo

Basso continuo

O, quam pul - chra es, Ma - ri - a, Ie - su Chri - sti Ma - ter al - ma,

5# 6 # [6#] 6# [#]

3

e - le - cta su - per omni - a, o, Da - vid re - gis fi - li - a,

5# 6 # [6#] 6# [#]

① Vö, az 1.ü./Cp. bar 1

5

es con - ce - pta si - ne cul - pa cu - ius - cum - que cri - mi - nis,

7

spe - ci - o - sa et for - mo - sa, di - gna spon - sa Nu - mi - nis!

2.* Tu, amanda,
 praedicanda
 super cunctas creaturas,
 exaltata,
 sublimata
 super omnes monarchias,
 veneranda,
 honoranda
 in caelorum regia,
 concupita
 et amata
 Dei Patris filia.

3.* Sine fine
 dic Reginae,
 lingua, praeconia,
 eius bona
 semper sona
 (et)semper illa praedica,
 dic Beatae
 et decorae
 magna laudum cantica,
 ut divina
 et aeterna
 illustremur gratia!

4.* O, cunctarum
 feminarum
 pulchritudo et gloria,
 tu, terrarum
 et stellarum
 ordinata harmonia,
 tu, electa
 et evecta,
 quae es super omnia,
 da, Maria,
 nobis pia,
 praemia caelestia!

37. Ave, maris stella

Viola I

Viola II

Viola III

Canto solo

A - ve, ma - ris stel - la, De - i Ma - ter al - ma

Basso continuo

b 4 # [#] 6 4 3

5

at - que sem - per Vir - go, fe - lix cae - li por - ta !

7 6 # 6 6# 4 # [#]

9

Su - mens il - lud a - ve Ga - bri - e - lis o - re

[k] 7 6 6 4 3

13

fun - da nos in pa - ce, mu - tans He - vae no - men!

6 7 6 # 6 6# 4 # [#]

2. Solve vincla reis,
 profer lumen caecis,
 mala nostra pelle,
 bona cuncta posce,
 monstra t(e) esse Matrem*
 sumat per te preces,
 qui pro nobis natus
 tulit esse tuus.

3. Virgo singularis,
 inter omn[es] mitis,
 nos culpis solutos
 mites fac et castos;
 vitam praesta puram,
 iter para tutum,
 ut videntes Iesum
 semper collaetemur!

4. Sit laus Deo Patri,
 caeli Creatori,
 summo Christo decus,
 mundi Salvatori;
 Spiritui Sancto
 nostro Salvatori,
 per aeterna saecula*
 tribus honor unus!

38. Salve, o, Maria

Viola I

Viola II

Viola III

Canto*
solo

Sal - ve, o, Ma - ri - a, tu gra - tia ple - na

Basso continuo

5

mu - lie - res in - ter so - la - que be - ne - di - cta !

9

Tu - us dul - cis na - tus est pro no - bis da - tus:

13

no - ster li - be - ra - tor et sua - vis a - ma - tor,

6b 5 7 3 6 4 2 6 4 3

17

no - ster li - be - ra - tor et sua - vis a - ma - tor.

6b 5 7 3 6 4 2 6 4 3

2.* Salve, o, Regina,
 quae nobis, Domina,
 protulisti mysteria,
 caelestia dona.
 Da nobis levamen,
 in malis iuvamen,
 Mater dulcissima
 et nostra patrona!

3.* Salve, advocata,
 mundi cynosura,
 quae Christum genuisti,
 Deum peperisti.
 Inimicos pelle,
 pestem, famem tolle,
 lucida aurora
 et rosa decora!

4.* Salve, mediatrix,
 nostra consolatrix,
 malorum liberatrix,
 bonorum protectrix!
 Pacem nobis dona,
 quae sit semper bona,
 Virgo honorata
 et Mater ornata!

5.* Salve, refugium,
 spes Christianorum,
 auxilium pauperum,
 nostrum praesidium!
 Tuis fidelibus
 in te sperantibus
 da post mortem vitam
 in caelis aeternam!

39. Maria, fons aquae vivae

Viola I

Viola II

Viola III

Canto solo

Basso continuo

Ma - ri - a, fons a - quae vi - vae, tu, tro - phae - um

6 7 6 # 6 5

6

vi - cto - ri - ae, sal - ve, Vir - go glo - ri - ae, sal - ve me - de - la

4 # 6 7 6 # 6 5

13

gra - - - ti - ae! Sa - lu - to te, o, Do - mi - na, sup - pli - co, sup - pli -

4 # # 6 4 # 6 5 6 5

20

co, au - di nos, Ma - ri - a, sa - lu - to te, o, Do - mi -

6 6 6 5 4 3 # 6 4 #

27

na, sup - pli - co, sup - pli - co, au - di nos, Ma - ri - a !

6 5 6 5 6 6 6 5 4 3

2.* Maria, ianua caeli,
patens porta paradisi,
salve, ancilla Numinis,
salve, portatrix luminis!
Saluto te.
Dulcissima, supplico,
habe nos, Maria!

3.* Maria, devotissima
et misericordissima,
salve, radix laetitiae,
salve, corona gratiae!
Saluto te.
Suavissima, supplico,
fove nos, Maria!

4.* Maria, tu castissima
et Virgo amantissima,
salve, solamen pauperum,
salve, portus discriminum!
Saluto te.
Sanctissima, supplico,
voca nos, Maria!

40. Ave, rosa sine spina

Violino I Tutti

Violino II *p*

Canto solo [*p*]

Basso continuo
Organo e Violone

3

i - sti Fi - li - um De i! A pec - ca - tis nos

5

li - be - ra, nam es pul - chra spe - ci -

① Ld. a jegyzetet / See Notes

7

o - sa, foe - de - ris ar - ca ! Tu - os prae - ser - va,

6 6 6 ♯ ♯

9

Ma - ri - a, dul - cis - si - ma !

♯ ♭ ♯ ♭⁶₅ [4 ♯ ♯]

RITORNELLO

Violino I

Violino II

Basso continuo
Organo e Violone

4 6 4 6 4 6 5 6
2 2 2 2 [♭] 6 6

14

6 6b 6 6 5 9 5 6

18

21

25

2. Ave, nostrum
solatium,
quae peccatores
salvas gementes.
Nobis veniam impetra
apud tuum
Perdilectum,
magna Patrona!
Maestos adiuva,
Maria, dulcissima!

3. Ave, nostra
advocata,
quae peperisti
salutem mundi.
Filius tuum nobis da,
quem amemus,
adoremus,
Virgo Beata!
Infirmos sana,
Maria, dulcissima!

4. Ave, pulchra
vitae norma,
per quam parantur
regna caelestia.*
Dona miseris praemia,
ut vivamus,
videamus
caeli gaudia!
Pro nobis ora,
Maria, dulcissima!

41. O, Maria, mater pia

Violino

Viola I

Viola II

Alto solo

Organo

O, Ma - ri - a, Ma - ter pi - a, quam es ad - mi -

4

ra - bi - lis! Tū, au - gu - sta cae - li por - ta,

7

ve - re de - le - cta - bi - lis! Lau - des ti - bi con - ci - nit,

6 b 6 6 5 # # 6 #

11

qui - cum - que te di - li - git, qui cum - que te di - li - git.

6 4 # [h] # 6 4 # [h]

2. Salve, caeli imperatrix,
Virgo, Mater gratiae,
salve, nostra procuratrix
divinae clementiae!
Peccatorum venia
et iustorum gloria!

3. Ave, Virgo gloriosa,
ave, plena gratia,
miserorum advocata,
angelorum domina!
Tu es nobilissima,
Mater praeclarissima!

4. Ave, Dei vas serenum
et laudatissimum,*
ornamentum pretiosum
atque praestantissimum!
Da nobis solatium,
da aeternum gaudium!

42. Dic Beatae Virgini

Viola I

Viola II

Viola III

Canto solo

Organo

Dic Be - a - tae Vir - gi - ni, me - a, lau-des, a - ni-ma,

6 4 3 6 5 4 h

5

e - ius fe - sta et ge - sta co - le de - vo - tis - si - ma,

6 4 3 6 5 4 h

pec - ca - to - res quae du - cit ad ae - ter - na gau - di - a,

6 4 3 6 4 3

pec - ca - to - res quae du - cit ad ae - ter - na gau - di - a,

6 4 3 6 4 3

2. Lingua mea, loquere
de sacrata Virgine;
profer laudum cantica
de Davidis Germine,
quae mundum universum
suo replet lumine.

3. O, cunctarum virginum
decus atque gloria,
quam electam merito
scimus super omnia;
tu Regina facta es
in caelorum regia.

4. Fac nos mites et castos,
o, Virgo castissima,
circumspectos, humiles,
o, Regina fulgida,
semper ut videamus
te, Mater dulcissima!

43. Ave, dulcis Virgo

Canto solo

A-ve, a-ve, dul-cis, a-ve, a-ve, dul-cis, Vir-go, Vir-go Ma-ri-

Basso continuo

4 a Vir-go, Ma-ter Ma-ri - a,

7 quam ex cor-de cu-pi - o, nam a-mo-re lan-gue - o. Pre - ces me - as ac-ci -

10 pe

12 _____, pre- ces me - as ac - ci - pe! A-ve, a-ve, dul-cis,

15 a-ve, a-ve. dul-cis, Vir-go Ma-ter Ma - ri-a _____, pre-ces

18 me - as ac - ci - pe _____, pre-ces me - as ac - ci - pe!

21 RITORNELLO

Violino

Viola I

Viola II

Basso continuo

24

27

30

① R' ② C''

32

4 #

35

6 6 6 6 6

38

2. Ave, ave, dulcis,
ave, ave, Virgo,
tu cor tuum mihi da
et cor meum applica,
ut te specialiter
amem semper iugiter!
Ave, ave, dulcis,
Ave, ave, Virgo,
tu cor tuum mihi da,
et cor meum applica!

3. Ave, ave, dulcis,
ave, ave, vita,
tu cor meum praeside,
mihi vero praeside,
me amore excipe!
Tu, aurora pulchrior
et luna serenior,
polo quoque clarior.
Ave, ave, dulcis,
vita, tu me suscipe,
et cor meum accipe!

44. Tota dulcis es, Maria

Violino I

Violino II

Alto

Organo
Fagotto
Arpa e
Tiorba

To - ta dul - cis es, Ma - ri - a, mor - ta - li - um pa - tro - na.

4

Tu es Ma - ter be - ne - di - cta et Vir - go de - i - pa - ra, in - fir - mo - rum me - di -

7

ci - na, pec - ca - to - rum ad - vo - ca - ta; tu es san - cto - rum co - ro - na, an - ge - lo - rum - que re -

① *e*

② *cisz / csharp*

10

gi - na. Af - fli - ctos nos ad - ju - va si - de - re - a gra - ti - a, pro no - bis

12

De - um ex - o - ra, af - fli - ctos nos ad - ju - va si - de - re - a gra - ti -

14

a, pro no - bis De - um ex - o - ra! - a!

2* O, Mater admirabilis,
vere delectabilis,
in aeternum amabilis
atque desiderabilis.
Ora pro nobis miseris,
quos in hoc orbe conspicias,
pedibus tuis substratis,
calamitate oppressis!
Libera nos a malis
et a dolis iniquis,
protege ab inimicis!

3. Hoc requiro corde toto
et frequenter suspiro,
ad te preces meas fundo
piae mentis studio;
hoc unicum desidero:
detur mihi occasio
te laudandi praeconio
et amabili cantico
tubarumque classico,*
fidibus et organo,
citharis et psalterio!

4. Speciosa et formosa
David regis filia,
quam elegit Rex, qui regit
et creavit omnia,
exaltata super astra,
aurora matutina,
Iesu Christi Mater alma,
fructifera velut palma,
o, rosa rubicunda,*
nobis dentur gaudia
per te, Virgo, caelestia!

45. Amoris flammula

ARIA

Canto solo

A-mo-ris flam-mu-la, o, splen-di-dis-si-ma, glo-ri-o-sis-si-ma

Organo

7

Pa-tro-na, pul-cher-ri-ma vi-o-la, ru-bi-cun-da ro-sa,

13

in-te-me-ra - ta Pu-er-pe-ra, pul-cher-ri-ma vi-o-la,

19

ru-bi-cun-da ro-sa, in-te-me-ra - ta Pu-er-pe-ra!

25 RITORNELLO

Violino I

Violino II

Organo

30

35

40

2. Spes nostra maxima
et plena gratia,
Virgo purissima,
Maria,
advocata unica,
sis nobis propitia,*
a poena debita
nos libera!

3. O, dulcis anima,
quae cordis gaudia
procuras, lumina
caelestia,
interpella, Domina,
transeat ut anima*
ad caeli gaudia
perennia!

4. Virgo Deipara
et Mater nitida,
pro nobis Genitum
exora,
ab hac miseria,
mali cavernula
mundemur ligula
perpetua!

46. Triumphate, sanctae hierarchiae

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

Tri-um-pha-te, tri-um-pha-te, san-ctae hi-er-ar-chi-

4

ae, dum Ma-ri-a be-ne-di-cta in cae - los as-su-mi-

8

tur et co-ro-na red-i-mi-ta Re-gi-na e-li-gi-tur,

12

cu - i sum-ma post di - vi - na gra-ti - a tri - bu - i - tur,

15

cu - i sum-ma post di - vi - na gra-ti - a tri - bu - i - tur.

2.* Iubilare,
iubilare,
caelorum choraulae,
pretiosa
maris gemma
sidera ingreditur
et evecta
ac electa
coram Deo sistitur;
huic magna,
gloriosa
gratia conceditur.

3.* Acclamare,
acclamare,
virtutes angelicae,
nam Maria,
caeli porta
in throno concluditur,
salutata,
honorata
in caelis recluditur,
pulchra mundi
cynosura
Dei Mater dicitur.

4.* Decantare,
decantare
laudes caeli dominae,
quae Regina
modo vestra
a Deo proponitur;
Mater, vera
Virgo pura
ab omnibus canitur,
dulcissima,
suavissima
Deipara colitur.

47. Lingua, dic trophaea

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

Lin - gua, dic tro - phae - a Be - a - tae Vir - gi - ni,

5

Ma - tri a - ma - bi - li De - i Al - tis - si - mi! Con - ci - nant

[6] [4]

10

vo - ci - bus in ter - ris mu - si - ci, re - so - nent lau - di - bus

6 6

① *g f e'*

15

in cae - lis an - ge - li, con - ci - nant vo - ci - bus in ter - ris

[4 #] 6

20

mu - si - ci, re - so - nent lau - di - bus in cae - lis an - ge - li!

6 [4 #]

2. Cunctorum hominum
decus et gloria,
Maria evecta
est super sidera.
Tu Unigenito
es dilectissima
et plena gratia,
Virgo sanctissima.

3. Tu es reparatrix
infirmi corporis,
medela animae
et fons dulcedinis,
Mater charissima
aeterni Numinis,
nostri suavissima
es arca foederis.

4. Clientes miseros,
o, Virgo protege,
supplices subditos
amore refove,
contra tentamina
hostium contege,
post horam ultimam
nos ad te suscipe!

① 2., 4. versszak pontozás nélkül / strophes 2 and 4 without dotting

48. O, Maria, gratiosa

Violino I

Violino II

Canto solo

Organo

O, Ma-ri - a gra - ti - o - sa, Vir - go, Ma-ter be - ne-di - cta,

5 6 5 4[b] 3 b 3 6 5

3

in-ter ho-mi - nes so - la

5 6 5 4[b] 3 b 3 6 5 ① $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{4}{2}$ 3

6

es a De-o e - le-cta.

6 6 5 4 3 7 6 5 4 3 4 3 2 3 6 6 5 4 3

① Ld. a jegyzetet/Sec Notes

9

E-sto no-stra Pa-tro-na, et ad-vo-ca-ta pi-a,

12

et ad-vo-ca-ta pi-a!

2. Tu, quae sola meruisti
digna Mater esse Christi,
tu in utero portasti*
Deum, per quem vicisti
et draconem contrivisti
atque Iesum peperisti.

3. O, immaculata Virgo,
praeservata modo miro,
impetra nobis a Deo*
vitam puram in mundo,
ut fruamur gaudio
in caelis sempiterno!

4. Virgo virginum praeclara
et angelorum Regina,
peccatorum spes unica*
nobis pacem impetra
miserosque adiuva,
Virgo benedicta!*

49. O, quem gustum sentio

Viola I

Viola II

Viola III

Canto*
solo

O, quem gu - stum sen - ti - o, Ie - su, dum te

Organo

4

cu - pi - o, ca - lo - re tu - o ar - de - o, ti - bi cor me -

① Ld. a jegyzetet/See Notes

② a'

③ h'/h'

④ e'

8

um praec-be - o, mi - hi vi - ve - re non vo - lo,

11

sed pro te mo-ri de - si-de - ro, sed pro te mo-ri de - si-de - ro.

2.* Salve, o, mi Salvator,
peccatorum amator,
captivorum liberator,
mundi totius Redemptor!
Te humillime deprecor,
esto mihi summus adiutor!

3.* Veni, Iesu dilecte,
semper desiderande,
peccata mea remitte,
et in gratiam recipe,
o, dulcissime Iesule,
cordis consolator optime!

4.* Ave, o, fons gratiae,
ave, o, lignum vitae,
author omnis laetitiae,
per te amoris flammulae
igniumque scintillulae
accendantur nostrae animae!

① *fisz', fisz'/f'sharp, f'sharp* ② *disz', disz'/d'sharp, d'sharp* ③ *e'*

④ *e'* ⑤ *g'* ⑥ *d'* (negyed/crotchet)

50. Maria, quid sentio

Violino

Viola I

Viola II

Canto*
[solo]

Organo

Ma - ri - a, quid sen - ti - o, cum tu - i fit men - ti - o;

6 6 4 3 6 4 3

3

o - pi - nor, quod a - mor. Hoc vo - ca - bu - lo u - te -

6 [b] 6 4 3 6

5

tur pa - bu - lo, se - du - lo et iu - bi - lo.

[b] 5 [b] 6 5 6 4 3

7

cum a - ni - mae lu - cro at - - que so - la - ti - o.

b 5 6 6 5 4 3 b 5 6 6 5 4 3

2.* Cor meum triangulum
vocat adiutorium,
tuumque, o, Maria,
solatium,
dulce praesidium,
beneficium,
o, gaudium,
nostrum refugium,
spes desperantium.

3.* Ave, plena gratia,
ave, mitis et pia,
peccatorum medicina,
advocata,
sancta Deipara,
nostra patrona
et Regina,
Virgo puerpera
et immaculata!

4.* Pro nobis Deum ora,
precibus interpella,
ne mundi haec procella
in aeterna
detrudat tartara,
sed caelestia
nobis regna
dentur et gaudia,
quae sint perpetua!

① Vö. a 8.ü./Cp. bar 8

51. Ubi, ubi commoraris

SONATA

Violino solo

Fagotto

Organo

3

8

Violino solo

Viola I

Viola II

Canto solo

Fagotto

Organo

U - bi, u - bi com - mo - ra - ris, Ie - su, mi dul - cis - si - me,

10

Musical score for measures 10-12. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with a right-hand melodic line and a left-hand bass line, and a double bass line. The lyrics are: "dic u - bi de - li - ci - a - ris, le - su, mi di - le - ctis - si - me?". The piano accompaniment includes a right-hand line with eighth-note patterns and a left-hand line with a bass line. The double bass line includes a bass line with a sharp sign (#) in the third measure.

13

Musical score for measures 13-15. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a right-hand melodic line and a left-hand bass line, and a double bass line. The piano accompaniment includes a right-hand line with eighth-note patterns and a left-hand line with a bass line. The double bass line includes a bass line with a sharp sign (#) in the first measure, a 6 in the second measure, a 4 in the third measure, and a 3 in the fourth measure.

16

19

Ach, cur spon-sam cha-ram sper-nis, te a-man-tem sic con-te-mnis, cur, me le-su, de-spi-cis?

22

piano

Ah, a-mo-re et do-lo-re ta-be-scen-tem con-fi-cis, ta-be-scen-tem con-fi-cis!

4 3

Sonata ut supra

2. Surgam, ibo, properabo,
perscrutabor hortulos,
festinabo, exclamabo,
circuibō rivulos.
Ah, ubi, ubi moraris,
ubi nunc deliciaris?
Vultum tuum explica,
laqueis tui amoris
me amantem implica!

3. Vos imploro, vos exoro,
filiae Ierusalem,
pandite mihi dilectum,
ut festine advolem!
Iam inveni, quem dilexi,
iam te totum conspexi.*
Nil nisi te ambio,
tecum pati, tecum mori,
chare Iesu, cupio!

RITORNELLO

21

Violino

Viola I

Viola II

Organo

24

27

30

① g' ② c''

32

35

38

2. Salve, salve, sanctum
vas electionis.
Tu es doctor gentium
et conversor hominum
Patrone dulcissime.
Salve, salve, sanctum*
vas electionis,
Patrone dulcissime!

3. Salve, salve, magnum
lumen sapientiae,
tu columna fidei,
tu columna fidei,
servos tuos protege!
Salve, salve, magnum
lumen sapientiae,
servos tuos protege!

53. Saule, Saule

Tenore concertato **Tacet** [Saulus]

Basso concertato **Tacet** **Jesus** Quis es, Do-mi-ne ?

Timpani **L a r ma** Sau-le, Sau-le, quid me per-se-que-ris ?

Organo **Tacet** 5 6# 6

4 Quis es, Do-mi-ne ?

Quis es, Do-mi-ne ?

Sau-le, Sau-le, quid me per-se-que-ris ?

6 [5] 6# 6 #

8 Quis es, Do-mi-ne ?

E-go, e-go sum le-sus, quem tu per-se-que-

[#] 6 6 4 #

11

ris. Du - rum est ti - bi, du - rum est ti - bi con - tra sti - mu - lum cal - ci -

13

tra - - - re, cal-ci-tra - re. Du - rum est ti - bi, du - rum est

16

ti - bi con - tra sti - mu - lum cal - ci - tra - - - re, cal - ci - tra - re.

Tacet

Lar ma

Tacet

[attacca]

19

Tenore concertato

Do-mi-ne, Do-mi-ne, quid me vis fa - ce-re, quid me vis fa - ce-re ?

Basso concertato

Organo

22

Sur-ge, sur - ge, in - gre-de-re ci - vi-ta-tem, sur-ge, sur - ge, in-gre-de-re ci - vi-

25

ta - tem, et i - bi di - ce - tur ti - bi, et i - bi di - ce - tur

6 5 6 5[b]

27

ti-bi, quid o - por - te - at te fa - - - - ce-re, quid o - por - te - at te

6 6

30

fa - - ce-re, et i - bi di - ce - tur ti - bi, quid o - por - te - at te fa - - ce -

4 3 6 5 6 4 #

SONATA

33 Violino I concertato

Violino II concertato

Viola I

Viola II

Basso concertato

re.

Organo e Fagotto

36

6 5

6 3

CHORO

40

Clarino I concertato

Clarino II concertato

Clarino III concertato

Timpani

Violino I concertato

Violino II concertato

Viola I

Viola II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Fagotto

Organo

Vi - vat Pau - lus, vi - vat Pau - lus, vas e - le - cti - o -

Vi - vat Pau - lus, vi - vat Pau - lus, vas e - le - cti - o -

Vi - vat Pau - lus, vi - vat Pau - lus, vas e - le - cti - o -

Vi - vat Pau - lus, vi - vat Pau - lus, vas e - le - cti - o -

6

The first system consists of four staves. The top three staves have treble clefs, and the bottom staff has a bass clef. The music is written in a common time signature. The first two staves appear to be vocal parts, while the third and fourth staves are instrumental accompaniment.

The second system consists of a single bass staff with a bass clef, continuing the accompaniment from the first system.

The third system consists of four staves. The top two staves have treble clefs, and the bottom two staves have bass clefs. This system continues the musical composition with vocal and instrumental parts.

The fourth system consists of four staves. The top three staves have treble clefs and contain the lyrics: "nis, Chri - sti A - po - sto - lus ! Vi - vat". The bottom staff has a bass clef and provides the accompaniment for the lyrics.

The fifth system consists of a single bass staff with a bass clef. It includes fingerings "6 4 3" above the first three notes and a sharp sign (#) above the final note.

Pau-lus, vi - vat Pau-lus, vas e - le - cti - o - nis, Chri - sti A - po - sto - lus!

Pau - lus, vi - vat Pau - lus, vas e - le - cti - o - nis, Chri - sti A - po - sto - lus!

8 Pau-lus, vi - vat Pau-lus, vas e - le - cti - o - nis, Chri - sti A - po - sto - lus!

Pau-lus, vi - vat Pau-lus, vas e - le - cti - o - nis, Chri - sti A - po - sto - lus!

Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, do -

Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, do -

Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, do -

Vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat, do -

6 # 4 # [#]

The first system of music consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music begins with a whole rest in the vocal parts, followed by a series of quarter and eighth notes.

The second system continues the musical piece with three staves. It features vocal lines and piano accompaniment. The piano part includes a key signature change to one sharp (F#) in the middle of the system.

The third system contains vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "ctor gen - ti - um, do - ctor gen - ti - um, vi - vat Pau - lus a - po - sto - lus, vi - vat Pau - lus a - ctor gen - ti - um, do - ctor gen - ti - um, vi - vat Pau - lus a - po - sto - lus, vi - vat ctor gen - ti - um, do - ctor gen - ti - um, vi - vat Pau - lus a - po - sto - lus, vi - vat".

The fourth system shows piano accompaniment with figured bass notation. The figures are: 6 4 3, 6 [#], 6, 6. The music is in bass clef.

First system of musical notation, featuring three treble staves and one bass staff. The first three measures contain rests, while the subsequent measures show rhythmic patterns with eighth and quarter notes.

Bass staff continuation of the first system, showing rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

Second system of musical notation, featuring three treble staves and two bass staves. It contains melodic lines with various note values and rests.

Third system of musical notation, featuring three treble staves and one bass staff. It includes the following lyrics:

po - sto - lus, a - po - sto - lus! Vi - vat Pau - lus, vi - vat Pau - lus, vas e - le -

Pau - lus a - po - sto - lus! Vi - vat Pau - lus, vi - vat Pau - lus, vas e - le -

Pau - lus a - po - sto - lus! Vi - vat Pau - lus, vi - vat Pau - lus, vas e - le -

po - sto - lus, a - po - sto - lus! Vi - vat Pau - lus, vi - vat Pau - lus, vas e - le -

Bass staff continuation of the third system, providing the harmonic foundation for the lyrics.

6 4 # [#]

Bass staff continuation of the third system, showing the final notes of the accompaniment.

cti - o - nis, do - ctor gen - ti - um, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat!

cti - o - nis, do - ctor gen - ti - um, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat!

cti - o - nis, do - ctor gen - ti - um, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat!

cti - o - nis, do - ctor gen - ti - um, vi - vat, vi - vat, vi - vat, vi - vat!

6 4 3

[attacca]

SONATA

92

Clarino I concertato

Clarino II concertato

Clarino III concertato

Timpani

Violino I concertato

Violino II concertato

Viola I

Viola II

Fagotto

Organo

The image displays a musical score for page 97, organized into two systems. Each system contains five staves. The first system consists of three treble clef staves and two bass clef staves. The second system consists of two treble clef staves, two bass clef staves, and one additional bass clef staff at the bottom. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The music appears to be a piano accompaniment or a multi-staff instrumental score.

This musical score for page 104 consists of two systems of staves. The first system includes three treble clef staves and one bass clef staff. The second system includes four treble clef staves, two bass clef staves, and one additional bass clef staff at the bottom. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. The music is organized into measures by vertical bar lines.

III

The image displays a musical score for three systems. Each system consists of four staves. The first two systems use treble clefs for the top two staves and bass clefs for the bottom two. The third system uses a bass clef for the top two staves and a bass clef for the bottom two. The notation includes various rhythmic values, rests, and accidentals. The bottom-most staff of the third system contains numerical figures: 5/3, 6/4, 5/3, 6/4, 6/4.

The first system of the musical score consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a common time signature and features a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests.

The second system of the musical score consists of six staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom two staves are in bass clef. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some rests in the upper staves.

Canto

The third system of the musical score features four vocal staves labeled Canto, Alto, Tenore, and Basso, and one bass staff. The vocal parts are mostly rests, with the lyrics "Vi - vat" appearing at the end of the system. The bass staff continues the instrumental accompaniment.

The fourth system of the musical score consists of a single bass staff. It contains figured bass notation, with the numbers "4 3" appearing above the staff in two locations, indicating specific intervals or chords.

Choro dal Segno

54. Sancti Dei, triumphate

Viola I

Viola II

Canto solo

Organo

San-cti, De-i tri-um-pha-te, in ae-ter-na glo-ri-a,

6 5 6 5 6 [4#] 2 6 4 #

5

De-o hymnos de-can-ta-te, qui co-li-tis si-de-ra,

6 5 6 [4#] 2 6 4 #

9

sum-mum Nu-men ad-o-ra-te, qui re-gnat in sae-cu-la,

6 # 4 3

13

sum-mum Nu-men ad - o - ra - te, qui re - gnat in sae - cu - la!

6 4 3

2. Venerandi patriarchae,
Numini applaudite,
admirabiles prophetae,
dignas preces ponite,
sancti patres eremitaе,
ad laudes accurrite!

3. Apostoli honorandi,
musicas assumite
martyresque gloriosi,
victoriam canite,
confessores candidati
nunc iubilos promite!

4. Virginesque castissimae,
laetantes concinite,
universae ac beatae
dulcissimae animae,
„Laus et salus summo Deo!” –
sine fine dicite!

55. O, mors

Adagio

Violino I

Violino II

Canto solo

Organo

O, mors, o, mors, quam do-lo-ro-sa me - - mo - - -

4

ria tu - a, quam est vi - ta bre - vis i - sta, s

9

quae nunc dul - cis est post ci - to fit a - ma - ra et mu - ta - tur

① $\begin{matrix} 7\# \\ [4 \\ 2\#] \end{matrix}$

15

sta - - tim, ut flos sic mar - ces - scit,

6 7 5 [5#] # # 6 6# # 6

21

et in mo - men - to, et in mo - men - to la - - bi - tur,

7 6 ① 6# # 6 5 4 # 6

27

et in mo - men - to la - - bi - tur.

5 6# 6# # 6 6 5 # # 6 7 6

① Vó. 27- 32. ü/ Cp. bars 27-32

33

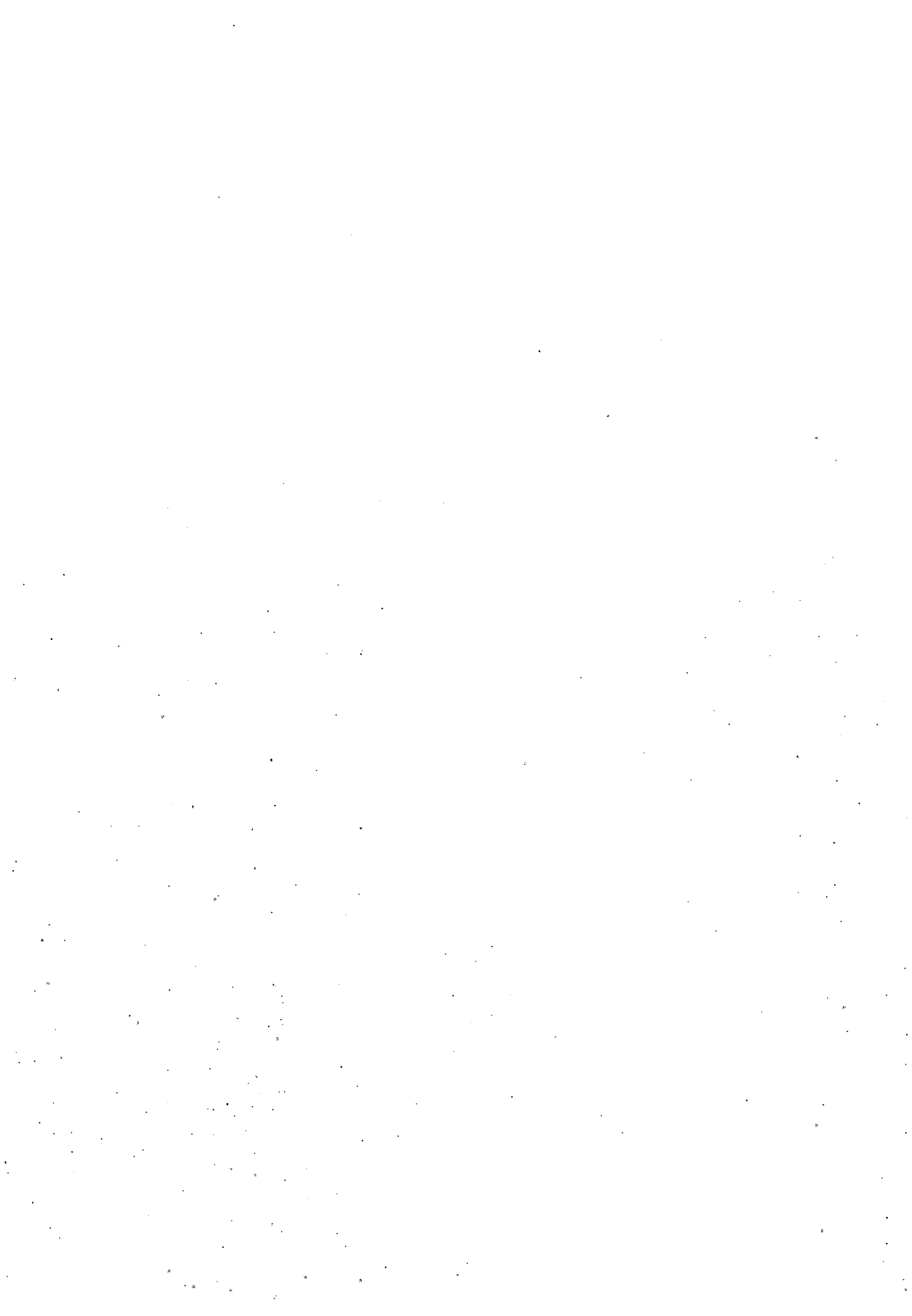
39

2. Quid prod-est vi - ta

2.* Quid prodest vita cum doloribus commixta,
transit enim, velut umbra vaga,
numquam posthac mundo reditura,
ad aeternitatem statim transitura
perpetuis temporibus.

3.* Vale, o, vita haec caduca et infirma,
vale, vita brevis, iam non es mea vita.
Salve, o, mors, mihi valde chara,
ad aeternitatem beatam propera,
ut transire valeam!

4.* O, Iesu Christe, consolator dulcissime,
et protector mihi piissime, adsta,
rogo, corde, supplex, morti meae,
animamque meam fove, rege et defende,
ne perenni cremer igne!



Általános megjegyzések

I. A források

(a) A forráshelyzet

A *Harmonia caelestis* első kritikai közreadása előtt napvilágot látott irodalomban a mű 1711-es kiadását tartották számon forrásként, és valamennyi rész-közlés, ill. az első teljes lemezfelvétel is a nyomtatvány legismertebb, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárában őrzött példányán alapult. Az eredeti kiadványt szükségképp megelőző kéziratos forrásokat egyedül Breuer említette a lemezhez írt kísérszövegben,¹ noha az 1940-es években Hárich két – igaz, csak gépiratos formában fennmaradt, tehát közforgalomba nem került – munkájában a nyomtatvány két különböző, 1699-ben és 1700-ban keletkezett kézírásos előzményét is leírta.²

A gyűjtemény 1989-ben megjelent első teljes kiadásának³ előkészítése során Hárich adataiból kiindulva kísérletet tettem a kéziratok felkutatására, de azokat sem a budai Esterházy-palota kottagyűjteményét tároló Országos Széchényi Könyvtárban, sem az iratanyagát őrző Országos Levéltárban nem találtam. A herceg költői műveit tartalmazó levéltári iratcsomó leltárában szerepelt ugyan egy *Melodiae pro figurali choro* ... és egy *Harmonia caelestis* című mű,⁴ de a ma is sértetlen kötegből mindkettő hiányzott, anélkül, hogy a hiányra, a csomóból való kiemelésre bármiféle feljegyzés utalt volna. Miután így minden további szisztematikus kutatás reménytelennek bizonyult, meg kellett elégednem a nyomtatott forrás feldolgozásával: a közreadás alapjául ezért változatlanul a mű 1711-ben Bécsben megjelent kiadásának egy példánya szolgált.⁵

Nyomban a gyűjtemény megjelenését követő évben felbukkant azonban az egyik keresett kézírásos kötet, amikor a budai Esterházy-palota egy hajdani alkalmazottja a hercegi gyűjteményből származó, a háború idején megmentett és azóta őrzött anyagot bocsátott áruba. A mintegy 45 kötetet az Országos Széchényi Könyvtár vásárolta meg, a *Harmonia caelestis* 1700-ban keletkezett második változata egyéb kottákkal együtt a Zeneműtárba, a nyomtatott librettók a Színháztörténeti Osztály állományába kerültek.⁶

A második kiadás idejére tehát lehetővé vált, hogy a kottaszöveget és a hozzá tartozó jegyzeteket e kéziratos forrás alapján átdolgozzam, s a közreadást a ma ismert leghitelesebb forrásra alapozzam.

(b) A források leírása

Kéziratok

(1) 1699-es kézirat (elveszett, vagy lappang)⁷

(címszöveg)

Melodiae / pro figurali choro in / usum musicorum per / totum annum deser-/ vientes a / Paulo Estoras / Sac. Rom. Imperii Principe / ac Regni Hun. Palatino / compositae / anno MDCXIX. [sic]

A „165 számozott és körülbelül ugyanannyi számozatlan lapot tartalmazó” „kis oktáv alakú, pergament kötésű könyvecske” a majdani *Harmonia caelestis* 34 darabját tartalmazta.⁸ A forrás jelentőségét nagymér-

¹ Breuer 1971.

² Hárich 1943, 702. cs. 11901. és 11906. sz. és Hárich 1946 IV, 14–23. o.

³ Esterházy Pál: *Harmonia caelestis (1711)* (Budapest 1989) Musicalia Danubiana 10.

⁴ Hárich 1943.

⁵ OSzK Kézirattár, RMK III/4758.

⁶ A „lelet” ismertetését ld. Sas 1992.

⁷ A forrás leírása Hárich 1943 és Hárich 1946 alapján.

⁸ A felsorolt címek a következő darabokra utalnak: 35–43., 2–18., 23–24., 26., 30., 1., 33., 46. és 54. sz.

tékben emeli, hogy Hárich szerint „a címlap, index, az első ének szoprán szólója szövegestül és két ének címe Esterházy kézírása. A többi valamelyik muzsikusa másolhatta le.”⁹

Hárich a kötet ismertetése során néhány, a kézirat tartalmára vonatkozó információt is megadott: „Az 1699. évi kéziratban lévő 34 dallam közül 30 jelent meg nyomtatásban. Négy attól eltérő.” A nyomtatványban „dinamikai jelek ... csak elvétve, az 1699-es kéziratban több helyütt fordulnak elő.” „Sokszor a *viola* jelzés helyett ... *violetta* található.” Etc.

Noha az ismeretlen kottaszöveget a darabok közreadásában természetesen nem vehettem figyelembe, a tanulmány készítése során Hárich valamennyi adatát felhasználtam.

(2) Az 1700-as kézirat, a nyomtatvány metszőpéldánya – jelen kiadás főforrása

(a kötet leírása)

Az álló formátumú kötet nagysága 305–306 × 197–200 mm, gerincvastagsága 40–42 mm, oldalai 303–306 × 197–200 mm méretűek, csupán a későbbi, második címlap eltérő (311–314 × 202–203 mm). Terjedelme 10 számozatlan és 290 (néhol hibásan) számozott, összesen 300 oldal:¹⁰ 14 nagyobb (8-, 10-, 14-, 18-lapos) fasciculusból és közéjük helyezett, ragasztott bifoliókból állították össze. Az egymáshoz fűzött füzeteket vörös papírral borított papírtáblák fogják össze, melyet eredetileg 2 pár bőrszíjjal is összekötöttek (ebből már csak az egyik táblába fűzött szíjak vannak meg).¹¹

A kötet főanyagának vízjele: keréken ágaskodó szarvas címerpajzsban elhelyezve, felül *CIP* betűk [Comes Johannes Pálffy], a szarvas két oldalán *M W* monogram [Michal Wetzel mester nevének jelölése]. A Decker-katalógusból megállapítható, hogy a papír 1680–1682 között készült, a Pálffy-család bazini papírmalmában.¹² (A kéziratban ezen kívül két különböző papírt használtak: nagyobb, vékonyabb, vízjel nélküli papírra íródott az utóbb készült második címlap, és a bazini papírnál kisebb, halvány, címerpajzszerű vízjelet tartalmaz a 208–209. oldal negyedive.)

Restauráláskor a kötet gerincéből egy nyomtatott evangélikus imakönyv felvágatlan első ívének 103 × 310 mm-es töredéke került elő, mely nyolc oldal felső részét tartalmazza. Az egyik laptöredéken a címszöveg első sorai olvashatók: *M. Caspar Neumanns / anitzo Dienern des Worts bey der Kirchen / zu St. Maria Magdal. in Breslau / Kern aller Ge / bethes-Andachten*.¹³

Megemlítendő még egy, a kötetbe helyezett szabálytalan alakú papírdarab, ismeretlen jelentésű *JAGC* / *J: G: M:* rövidítéssel.

(a kötet tartalma)

1r–v: üres;

2r: címlap [I]: [jobb felső sarok:] 1. / + / HARMONIA / CAELESTIS / SEV / MOELODIAE MUSICAE PER / DECVRSVM TOTIVS ANNI ADHI / BENDAE AD VSVM MVSICORVM / AVTHORE PAVLO SACRI ROMANI PRINCIPE / ESTORAS DE GALANTA REGNI / HUNGARIAE PALATINO ANNO / DOMINI M:D.CCIII¹⁴ [alatta csillag-, virág-, pávaszem-motívumokból tollrajz-díszítés];

2v: üres;

3r–v: *Dedicatoria* [I] – azonos a nyomtatványban közölt szöveggel;

4r: címlap [II]: HARMONIA CAE / LESTIS / SEV / MOELODIAE MUSICAE PER / DECVRSVM TOTIVS ANNI AD / HIBENDAE AD VSVM MVSICO / RVM. / AVTHORE / PAVLO SACRI ROMANI IM / PERY PRINCIPE ESTORAS / DE GALANTA REGNI HVN / GARIAE PALATINO: ANNO / DOMINI M:D.CCIIIIXI¹⁵ [alatta csillagból és pávaszemes motívumokból összeállított tollrajz-kompozíció];

⁹ Hárich 1946 IV. 13. o.

¹⁰ L.d. a rézmetszőkkel kötött szerződést, melyben a megadott terjedelem 300 oldal (Valkó 85–86. o.).

¹¹ A leírás a restaurálás előtti állapotot rögzíti: a „helyreállítás” során az oldalakat egyforma nagyságúra vágták, a különálló füzeteket egybekötötték, az eredeti bőrszíjakat újjakkal pótolták.

¹² Decker. 172. o. (712, 713, ill. 715–716 sz.) és 15., 112. o.

¹³ Az imakönyvet ld. a RISM B/VIII/1 kötetében, az 1702⁰⁹ sorszámú kötet harmadik részéent.

¹⁴ Az évszám orig.: MDCC – ez előbb MDCCII-re, majd MDCCIII-ra javítva.

¹⁵ Orig. MDCCIII, javítva MDCCIX-re, majd MDCCXI-re, ld. Hárich 1946.

4v: üres;

5v–r: *Dedicatoria* [H] – ua.;

6r: üres (= 11. oldal, itt kezdődik az eredeti számozás, 9-es számmal, mert a második címlap elkészülte előttől való);

6v: a kottaszöveg kezdete, a szólások verso-recto oldalpáron folyamatosan írva.

A kézirat 53 művet tartalmaz, csupán a nyomtatvány 21. és 45. darabja (*Cur fles Iesu* és *Amoris flammula*) hiányzik belőle. Az első, 1699-es forrás darabjai és a közéjük illesztett húsvéti és pünkösd-i darabok¹⁶ folyamatos leírása után a kötet végére, több fázisban „új” darabokat másoltak. Ezek nincsenek tematika szerint rendezve, mint az előzők, leírásuk-lemásolásuk sorrendje esetleges. Többségük éppen a gyűjtemény műzenéhez közeli rétegéhez tartozik, és ide, a kötet végére került a két nagyszabású, „töbdtételes” darab, valamint a két Rovensky-átvétel is – páronként együtt, azonos színű tintával bemásolva.¹⁷

Egy darab (*O, Maria, gratiosa*, 48. sz.) kivételével valamennyi művet egy másoló írta le, világosan megkülönböztethető szakaszokban. (A kötet elején a kottasorokat vonalzóval húzták, majd a 34. – ténylegesen 37. – oldaltól kezdve végig egy egyszerű rasztrumot használtak.) A nyomtatvány metszőpéldányaként szolgált kéziratban a másolókon kívül számos további kéz bejegyzése azonosítható: négy (vagy több) korrektor, különböző (latin, német, olasz) nyelvű utasításokkal a javításokat és a metszők munkáját irányító „szerkesztők” és a metszők kézírása is – vagyis a másolókon kívül még legkevesebb tíz különböző személy foglalkozott a kottával. A kézirat és a nyomtatvány összevetése a metszési munka szakaszosságára is rávilágít, sőt egy – a szerződésben és az eddigi irodalomban nem említett, de a gyűjtemény első kiadásakor már megfigyelt – harmadik metsző közreműködése is igazolható.¹⁸

(3) 18. századi szólammásolatok

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában, az Esterházy-kottatár anyagában a *Harmonia caelestis* néhány darabjának kéziratos szólamanyaga is megtalálható:¹⁹

Ms. Mus. IV. 437/1: *Pange, lingua in E* (8 kéziratosszólám),

Ms. Mus. IV. 437/2: *Sol recedit igneus – aria* (9 kéziratosszólám),

Ms. Mus. IV. 437/3: *12 Psalmen* (12 kéziratosszólám: a nyomtatvány 2–13. darabja).

Az álló formátumú, 8-, ill. 10-soros papírra másolt szólamanyagok mind az írás jellege, mind a felhasznált velencei papírok vízjele alapján a 18. század végére datálhatók.²⁰ A késői másolatokat még mellékforrásként sem használtam fel a mű közreadásában.

A nyomtatvány²¹

A kis fólió alakú, álló formátumú kötet 11 + 302 oldal terjedelmű. Az első 11 számozatlan oldal tartalmazza a címlapot (1r), a gyermek Jézust ábrázoló metszetet, Szt. Bernát himnuszának kezdetével (2r),²² az ajánlást (*Dedicatoria* – 3r + v), valamint az Esterházy-címert (4r), és az indexet (5r–6r). A 6. versón, az első számozott oldalon kezdődik a kotta közlése.

¹⁶ Új darabok: 25. *Iesu, te sequar*, 27. *Surrexit Christus hodie*, 28. *Surrexit Christus hodie*, 19. *O, suavissime*, 31. *Veni, o, Sancte Spiritus*, 32. *Veni, Sancte Spiritus*. Ezután a korábbi kötet egyéb alkalmakra készült darabjait vették át: 33. *Pange, lingua*, 46. *Triumphate*, 54. *Sancti Dei*.

¹⁷ *O, mors* (55.), *Veni, Creator Spiritus* (34.), *Salve, Paule* (52.), *Lingua, dic trophaea* (47.), *Tota dulcis es, Maria* (44.), *Ascendit Deus in iubilo* (29.), *Saule, Saule* (53.), *Iesum ardentibus* (20.), *O, Maria, gratiosa* (48.), *Ubi, ubi commoraris* (51.), *O, quem gustum sentio* (49.), *Maria, quid sentio* (50.) és *O, Iesu admirabilis* (22.).

¹⁸ Minderről ld. részletesebben: Sas 1990–1991.

¹⁹ A szólások címlapjának eredeti Esterházy-jelzete: No 166/71.

²⁰ Az előforduló két vízjel közül (1: ágaskodó kos? 2: *Dreihalbmond* + tengeri csillag/EGA) a második pl. Georg Druschetzki 1802–5 körül keletkezett kézírataiban is megtalálható. (Sas 1989b).

²¹ RMK III. 4758.

²² I.d. az 5–6. facsimilét.

A kiadvány címszövege megegyezik az 1700-as kéziratéval, csupán a kis- és nagybetűk használatában, valamint a tördelésben van eltérés. A kottarész a darabok szólamait tartalmazza,²³ az alapul vett kézirat elrendezését híven követve. A kotta előállítását végző három metsző munkája jól elkülöníthető.²⁴

A kötet 1711-ben jelent meg, valószínűleg Bécsben. A könyvet előállító nyomda ismeretlen, a kották metszését végző bécsi mesterek közül kettő nevét viszont megőrizte a fennmaradt szerződés.²⁵ Eszerint Esterházy Pál 1701. okt. 15-én kötött megállapodást Jakob Hoffmann és Johann Jakob Hermundt rézmetszőkkel, hogy a *Harmonia caelestis* 300 oldalnyi kottáját 150 db, két oldalon megmunkált rézlemezre 1702. január végéig elkészítik. A munkát azonban csak jóval később, 1711-ben fejezték be.²⁶

Az irodalom a kiadvány alig néhány rendelkezésre álló példányáról tud,²⁷ pedig – mint azt Johann Michael Meinhardt bécsi könyvkötőmester fennmaradt számlája bizonyítja²⁸ – az 55 darabot tartalmazó gyűjteményből eredetileg 77 példány készült.²⁹

(c) A források értékelése

Az 1700-as kézirat főanyagának másolója (és a 48. sz. két kopistája) egyaránt zenében jártas, gyakorlott kottairó volt: a kézirat kottaszövege határozottan jobb minőségű, mint a nyomtatványé. A hangmagasságok mindenütt világosak (legfeljebb néhány helyen, az utólagos javítás során váltak kétértelművé), a kulcsok használata hibátlan (az egyetlen hibásan kitett kulcsot utóbb javították), az előjegyzés elhelyezése szabatos, a pontozott ritmusok egyik eleme sem hiányzik és a basszus számozása is többnyire könnyen értelmezhető.

Mindezzel együtt a másolat nem tökéletes, sőt tartalmát illetően számos helyen kifogásolható: az elkerülhetetlen, figyelemkiesésből adódó elírásokon kívül néhány súlyosabb hiba is előfordul, pl. értelmetlenné vált kezdő- és záróhangok (azaz akkordok), ill. módosítójelek.³⁰ Legkülönösebb a 25. sz. *violino* szólamának vége: a két utolsó ütem más hangnembe csúszott, F-dúrba E- vagy Esz-dúrba (transzponálás nyoma?). A hibák egy részét a korrektorok javították, de hibás „javítás” is előfordul.³¹

²³ A RISM A/I/2 – E 879 adata tehát téves, mert a nyomtatvány két bécsi példányát „partitúra és szólamok” meghatározással látta el.

²⁴ Ld. a 7–9. facsimilét.

²⁵ Hárich 1946 IV, 14–15. o., és Valkó i. m.

²⁶ A különböző munkafázisok az 1700-as kézirat korrigált címlapjain és különböző bejegyzéseiben, valamint a metszőknek kifizetett részösszegekről szóló számvevőési jelentésben is jól nyomon követhetők. (Valkó 85–86. o., ld. még Sas 1990–1991, 31. o.)

²⁷ Bartalus 1882 két példányt ír le: az egyik Bartalus saját tulajdonában volt (Haydn könyvtárából), a másik Bubics kanonoknál, Nagyváradon (ld. még Semmelweis); Bartalus 1892 ezen kívül megemlíti 15 kismartoni példányt; Szabolcsi 1926 csak a Bartalus-féle kötetéről szól; a RISM A/I/2 – E 879 tétele két bécsi példányt tartalmaz, téves meghatározással; Tank négy példányról tud: a két bécsi, és a közismert Haydn-féle példány mellett egy kismartoni kötetet sorol fel, jelzet nélkül.

²⁸ A számla keltezése: 1711. dec. 20. Meinhardt az elkészült köteteket részint díszes aranynyomású egészbor kötéssel, részint félpergament-, ill. papírborítóval látta el. (Hárich 1946, IV. 21–22. o.)

²⁹ A nyomtatvány ma ismert példányai:

1) Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattára, RM III, 954. 1896-ban Bartalus István ajándékozta az Akadémiának, s az ő bejegyzése szerint a kötet egykor Joseph Haydn tulajdonában volt. Antonio Polzellinek a borító belső oldalán található *ex librise* ezt látszik megerősíteni. (Szabolcsi 1926, 34. o., Domokos 1968, 130. o.)

2) Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára RMK III/4758. 1985-ben, egy aukción vették, eredetileg a pesti pálos könyvtárban volt.

3) Budapest, Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtára, B. e. 14.

4) Bécs, Österreichische Nationalbibliothek, MS 64 461

5) Bécs, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, 627/34

6) Eisenstadt, Fürstlich Esterházyische Bibliothek (Tank 34. o.)

7) Matica Slovenská, Martin (Ladislav Kačič szíves közlése).

(Az átnézett példányokban /1–2, 4–5/ nincs a korabeli használatra utaló nyom vagy kézírásos bejegyzés.)

³⁰ Pl. hibás kezdések: 6. és 44. sz. – Org., 53. sz. első *Sonata* – Fg.; értelmetlen záratok: 42. sz. Canto 2. sorának vége az ismétléskor, és főleg 55. sz. VI.I, II – az *e* moll darab záróhangjaként *d''* etc., értelmetlen módosítójel: 2. sz. 17^s: *e* előtt ♯.

³¹ Ld. a jegyzeteket.

A kéziratban a szöveg aláírása általában véve pontosabb, mint a nyomtatványban, annak ellenére, hogy kevesebb benne a rövidítés – azokon a helyeken azonban, ahol a szótagok és hangok kapcsolódása eredetileg is tisztázatlan lehetett, nem kínál megoldást.³²

Ez jellemző egyébként a teljes kottaszövegre is: a kompozíciók megoldatlan részeit a rendezetten író másoló hűen átvette és nem javította.

A nyomtatvány kottaszövegének további romlásáról a metszők tehetnek: az általuk elkövetett hibákból nyilvánvaló, hogy a kezükbe került kottát nem tudták olvasni. Zenei ismeretek hiányában a kotta lényeges és lényegtelen elemeit nem különböztették meg, hanem mechanikusan másoltak: gyakran félreérthető hangmagasságokat jelöltek, rossz kulcsok és ritmusok tucatjait produkálták – ugyanakkor a hangcsoportok gerendáinak ívelését, az ismétlő- és szünetjelek alakját, a záróvonal utáni „ornamentikát”, vagyis a kotta látványát gondosan visszaadták.³³

II. A kiadás módszerei

Miután nem szerzői kéziratot adunk ki, a másolóktól és a korrektoroktól származó rétegeket nem tartottuk megkülönböztetésre érdemesnek: így a kézirat valamennyi javítást magában foglaló kottaszövegét, mint egységet vettük alapul – kivéve (1) a kötetből hiányzó 21. és 45. darabnál (ezek változatlanul a nyomtatványból valók), (2) néhány nyilvánvalóan hibás javítás esetében.³⁴

A kéziratból hiányzó, csak a nyomtatványba bevezetett kötőíveket és egyéb kiegészítéseket egy további korrektúra-fázis eredményének tekintettük, a kiadott kottaszövegbe minden külön jelölés nélkül átvettük, de ezeket az alábbiakban felsoroljuk.

A nyomtatvány utólagos ívei:

3. sz.: 8^{1-2} , $10^{2-3,4-5}$, $12^{2-3,4-5}$ – C.praec.; 5. sz.: 2^{2-3} , 6^{2-3} – C (2 nyolcad egy gerendán); 6. sz.: 6^{2-3} – C; 8. sz.: $10^{1-2,3-4}$ – Va I; 9. sz.: 1^{2-3} – C; 10. sz.: 18^{2-3} – Va I; 11. sz.: 23^{1-2} , 27^{1-2} – Va I; 12. sz.: 17^5 , 18^1 – Va I; 13. sz.: 22^{2-3} – C; 14. sz.: 25^{3-4} – C I; 15. sz.: 6^{4-5} – C; 17. sz.: 9^{3-4} – C II; 19. sz.: 12^{1-4} – A; 25. sz.: 1^{4-5} , 5^{4-5} – A; 9^{2-3} , $10^{1-2,3-4}$, 12^{1-4} , $13^{4-5,6-7}$ – VI.; 28. sz.: 14^{3-4} – ; 32. sz.: 8^{2-3} , $10^{2-3,4-5}$, $12^{2-3,4-5}$ – C.praec.; 33. sz.: 2^{2-3} – A; 35. sz.: 5^{1-2} , 11^{4-5} – C; 40. sz.: 3^{5-6} – Bc.; 43. sz.: 5^{8-9} , 8^{7-8} , 9^{10-11} , $10^{1-4,5-8,9-12}$, 11^{8-11} , 12^{10-11} , $18^{5-6,7-8}$ – C; 46. sz.: 10^{6-7} – C; 50. sz.: C valamennyi íve; 53. sz.: 30^{1-4} – B.

Egyéb javítások:

3. sz., 74^4 – VI.; #: 10. sz., 3 – C: betoldás a szövegbe: „o”; 14. sz., 7^3 , 15^3 – C II; #: és 26-27 – C II: ütemvonal; 24. sz., 9-12 – C I: ütemvonalak; 33. sz., 9-11 – A: ütemvonalak; 36. sz., 3^{9-10} – C: 2 nyolcad (MS 3^9 negyed); 46. sz., 10^{8-9} – C: pontozott nyolcad + tizenhatod (MS 10^8 negyed).³⁵

* * *

A kotta főszövegében előforduló szögletes zárójelek a közreadó kiegészítéseit jelölik, a bekarikázott számok a feltétlenül figyelembe veendő jegyzetekre, ill. a kívánatos hang- és ritmus-módosításokra hívják fel a figyelmet, a csillagok pedig a függelékre utalnak, mely az énekszólamok szövegének az eredeti kiadványt követő közreadástól is eltérő, jobb elhelyezésére tesz javaslatot, ill. a 2., 3. etc. versszakok dallam-szöveg párosításának egy lehetséges megoldását tartalmazza.

A műveket folyó sorszámozással láttuk el, a címeiket és a hangszerek nevét normalizálva adjuk, a redundáns szöveges utasításokat azonban elhagytuk. A közölt szólamok száma általában megegyezik az eredetivel, csupán az 5. darabból maradt ki egy megnevezés nélküli, az ének- és a hegedűszólammal azonos további szólam. A több részből álló darabokban az egy-egy teljes szakaszon keresztül szünetelő szólamokat

³² Ld. 22., 47., 55. sz.

³³ Ld. a 10. facsimilét.

³⁴ MS-ben végrehajtott, de ED-ben figyelmen kívül hagyott hibás javítások: 9. sz. 4^{1-3} – Va I: orig. 3 negyed – 2 nyolcad + negyed; 43. sz. 28^8 – Va II: $a-g$, 31^3 – Va I: $a'-h'$.

³⁵ MS néhány hosszabb (több ütemes) eredeti kottaszövegét és javítását ld. Sas 1990–1991, 35–37. o.

elhagytuk (pl. 53. sz.: *timpani*, 20–39. ü., vagy CATB a 91. ü. után), összevont basszusszólam közlése esetén az *organo*, *fagotto*, *violone* és *arpa* eltéréseit a jegyzetben felsoroljuk.

A strófikus darabokban csak az első versszakot közöljük a kotta alatt, még akkor is, ha eredetileg valamennyi versszakot kikottázták (21., 43. és 52. sz.). Ezekben a darabokban a kiírt 2. etc. versszaknak az első-től való eltéréseit jegyzetben rögzítettük.

Az énekszólámok és az orgonaszólám váltásként használt *cé-kulcsai* helyett violin-, ill. oktávval mélyített violinkulcsot írtunk, a *viola* szólámokban szopránkulcs helyett violinkulcsot, tenorkulcs helyett pedig altkulcsot használunk. Azokat az eredeti kulcsokat, melyeket a kiadásban megváltoztattunk, a szisztéma előtt megadjuk. (Kivételes eset a 1. darab szopránkulcsban leírt Va I szólama, mely violinkulcsban olvasandó.)

A *metrumjelzések* eredeti alakját megtartottuk, tekintve, hogy tempóválasztási konzekvenciáik lehetnek.³⁶ Az eredeti, rendszertelenül elhelyezett ütemvonalak helyett a metrumjelzésnek megfelelő és a forrásban megtalálható legkisebb egységet követő, szabályos ütemtagolást írtunk. Kivételt képez a 53. sz. kórustétele és második szonátája, melyekben a megadott metrum 3, a szólámokban előforduló legkisebb ütem 6/4-es, a számmal megadott egészütemes szünetek viszont 3/4-es ütemekre vonatkoznak. Mindkét szakaszban ez utóbbi jelölést választottuk.

A darabok különböző forrásaira utaló eredeti *előjegyzéseket* megtartottuk, így pl. a 5. műnek a többi G-dúr darabtól eltérő, utólagos jelölését (ld. a jegyzetet), és a 49., ill. 51. sz., valamint a 37., 44. és 47. sz. azonos hangnemhez tartozó különböző előjegyzéseit. Mindössze négy alkalommal változtattunk: a 19., h-moll darabot, a 35. műhöz hasonlóan két kereszt előjegyzéssel láttuk el. A jobban olvasható kottakép kedvéért az előjegyzés nélküli [!] 21. E-dúr (és 49. D-dúr) tételekbe a korabeli szokásoknak megfelelően három (ill. egy) kereszt, az eredetileg egy \flat előjegyzéssel kiadott c-moll műbe (40. sz.) két \flat került.

A *hanghibák* közül az egy-egy helyen előforduló elírásokat javítottuk és a jegyzetben felsoroljuk, a két vagy több helyen előforduló „következetes” hibákat meghagytuk, és ezeket a kotta lábjegyzetében javítottuk (pl. 14. sz., $1^2 - C II$, Va II).

A *módosítójelek* közül a feloldó értelmű \flat -t és keresztet feloldójellel írtuk át és valamennyit a ma szokásos érvénnyel használtuk. A mai értelmezés szerint redundáns módosítójeleket elhagytuk, a hanyagul elhelyezetteket (a hang előtt, de hibás magasságban, a hang fölé vagy alá, ill. az orgonaszólamban a szisztéma fölé került, de a hangra vonatkozó módosítójeleket) hallgatólagosan a megfelelő helyre írtuk. A közreadás négyféle módosítójelet tartalmaz: (1) a forrás eredeti módosítójeleit – normál nagyságban, zárójel nélkül, (2) a forrásban implicite meglévő módosítójeleket – kisebb méretben, zárójel nélkül, (3) közreadói kiegészítéseket – normál nagyságban, szögletes zárójelben, (4) közreadói figyelmeztető módosítójeleket – kisebb méretben, szögletes zárójelben.

Az ütemvonalon átnyúló *hangértéket* átkötéssel fejeztük ki, a hiányzó egészütemes szüneteket hallgatólagosan kitéttük.

Az énekszólámokból hiányzó *kötőíveket* csak azokban a darabokban pótoltuk, amelyekben azokat eredetileg is folyamatosan alkalmazták és csak egy-egy hangcsoportról maradtak el. Nem vezettünk be kiegészítéseket azokban a művekben, amelyekben egyáltalán nem használtak kötőívet, és ott sem, ahol a kötés egy adott hosszabb formarészben hiányzott. A hangszeres szólámok ötletszerűen kitétt, kevés számú kötőívet még a darab párhuzamos állásaira se vittük át, a hangszercsoporton belüli függőleges aszinkron helyeket viszont többé-kevésbé egységesítettük. (A 7. és 28. sz. esetében az analógiákat is figyelembe vettük.)

A hangszeres szólámok *gerendázásának* egy-egy esetleges eltérését hallgatólagosan a darabot általánosan jellemző írásmóddal igazítottuk (pl. 46. sz., 12. ü. Va II). Azokban a művekben, amelyekben több, mint három változtatást eszközöltünk, a megváltoztatott gerendázásokat a vonatkozó jegyzet végén felsoroljuk. Az énekszólámok gerendáinak módosításait – miután a szövegálírást is meghatározták – minden esetben jegyzeteltük.

A szólámokban jelölt, néhány ütemre vonatkozó *ismétléseket* minden esetben kiírtuk. A használt számos ismétlőjel-fajta értelmezése nem mindig világos (mint pl. a 35., 45. darabban), ezért e kétséges helyeket a

³⁶ Dart 83–84. o.

jegyzetben egyenként részleteztük. A kiadás során módosított ütemeket tartalmazó ismétléseket a darab jegyzeteinek végén szintén megadtuk, mivel az ismételt ütemekben végrehajtott közreadói változtatásokat csak egyszer, az első előfordulásnál jegyzeteltük.

A *számozott basszust* nem dolgoztuk ki, és azokban a művekben, amelyekben a szólam számozása teljesen hiányzik, sem a számozást, sem az azzal egyenértékű módosítójeleket nem pótoltuk. A számozással ellátott tételekben az egymás fölé írt számok eredeti elhelyezését megtartottuk, a hibás számozást javítottuk, a hiányzó számozást nem, a hiányzó módosítójeleket viszont pótoltuk. (Kivételes eset: 40. sz., 5. ü.) Természetesen néhány számot beírtunk ott, ahol a hiányzó módosítójel pótlása ezt szükségessé tette, ill. ott, ahol az eredeti szám egy hosszabb értékű basszushang feletti másodikkal vonatkozott (21. sz., 27. ü.).

A számozás régies alakjainak szokásos modernizációját elvégeztük: az előjegyzésben is szereplő módosítójeleket számmal adtuk vissza, ill. a 3-al jelölt, az előjegyzésben nem szereplő nagytercet keresztel jelöltük. A szám alá, fölé, vagy baloldalára került módosítójeleket a számok jobboldalára írtuk etc.

III. Előadási kérdések

(a) Előadók, hangszerválasztás

Az európai, ill. bécsi gyakorlat szerint a 17. század végén az egyházi művek *canto* és *alto* szólamainak előadását énekesfiúkra, ill. kasztrált énekesekre bízta, az operaelőadásokon fellépő énekesnők csak a 18. század elejétől szerepelhettek a templomban is.³⁷ Esterházy templomi együttesében eleinte ugyancsak énekesfiúk és kasztrált énekesek működtek, 1706 után azonban két szopránénekesnőt is szerződtetett.³⁸ A *Harmonia caelestis* főleg magánjátatosságra szánt darabjainak előadásában ezért énekesnő(k) közreműködése is megengedhetőnek látszik.

A művekben előírt *hangszerek* közül a *viola*-szólamok hangszerválasztási problémákat vetnek fel: sem a kulcsok használata, sem a szólamok egyformán szűk ambitusa nem igazít el a tekintetben, hogy a *viola*-családhoz tartozó, különböző méretű hangszerekre vagy a hegedű-család brácsa-tagjára vonatkozik-e a megnevezés.³⁹ A két vagy három önmagában álló *viola*-szólam előadásához nyilvánvalóan *viola consort* szükséges, és valószínűleg brácsa kívánatos a *violino + viola*, ill. a *2 violino + viola* összetételű együttesek párhuzamosan mozgó szólamaihoz. Nehezebben eldönthető a *violino + 2 viola*, ill. a *2 violino + 2 viola* csoportok hangszerezénye. A bécsi, konzervatív zeneélet ismeretében több szól a violák preferálása mellett: jóllehet az olaszoknál ekkor már a brácsa előfordulása a gyakoribb, a bécsi udvarban mindkét hangszert egyformán használták,⁴⁰ sőt az első felállás violákkal a korabeli Bécsben balettzenék szokásos előadóapparátusaként szolgált.⁴¹

A *clarino*-szólamok egyébként egyértelmű hangszerválasztását a csaknem rendhagyóan tág ambitusú 22. és 29. darabok szokatlan hangjai teszik első pillantásra kérdésessé: a korabeli teoretikusoknál ritkán említett (de a praxisban gyakrabban előforduló) átmenőhangok ugyanis nem szerepelnek a természetes felhangok között.⁴² A korabeli leírások tanúsága szerint azonban a 17. század kiemelkedő udvari trombitásai és legnevesebb virtuózai (a firenzei Fantini, a Kromčfíř/Kremsier-ben működő Vejvanovsky) képesek voltak ezeknek a hangoknak natúr trombitán való megszólaltatására.⁴³ A gyűjtemény darabjai tehát – amennyiben valóban elhangzottak Kismartonban – az átlagosnál jóval fejlettebb technikával rendelkező, élvonalbeli előadók szereplésének bizonyosságai.

³⁷ Köchel 1869. 17–18. o., Bletschacher 12. o.

³⁸ Az énekesfiúkat Tank nem említi, az első két, Fux által tanított kasztrált énekes szerinte 1708-ban került Kismartonba (Tank 64–67. o.). Hárích szerint az udvari zenészek 1675–1676-tól foglalkoztak énekesfiúk oktatásával, és ő 1699-es adatot is talált kasztrált énekesek működéséről. Ugyanakkor Antonia Lindt énekesnő csak 1713-tól szerepel az általa összeállított zenész-névsorban (Hárích 1946 II, 40–56. és III, 20–29. ill. 42. o.).

³⁹ Boyden 115–116. o., Donington 1982, 112. o., Sehna 1971, 34. o.

⁴⁰ Ld. a bécsi *Hofkapelle* az idősebb Reutter által összeállított, 1706-os hangszerinventáriumát. A-Wbn, Cod. Ser. Nov. 1603.

⁴¹ Nettl 1921, 97–101. o.

⁴² *cisz*'' – 29. sz., Cl.II; *fisz*'' – 22. és 29. sz., Cl.I; *b*'' – 29. sz., Cl.I.

⁴³ Altenburg 1973, 314–331. o.

A *basso continuo* csoport hangszereinek meghatározása a korabeli kiadványok többségében nem részletező, a hangszerek felsorolása gyakran hiányzik.⁴⁴ A *Harmonia caelestis* darabjainak túlnyomó többségében egyetlen basszusszólam található: ezt a szólamot negyvennégy műben *Organo*, a gyűjteménybe elsőként felvett, 1699-es Mária-énekek közül ötben (35–39. sz.) az általánosabb *basso continuo* megnevezéssel látták el és mindössze hat tételhez készült két, vagy annál több basszusszólam.⁴⁵ A több basszushangszert felvonultató darabok nem mind a nagyobb apparátusra szánt, vagy gazdagabb basszus-összeállítást igénylő művek közül kerültek ki (ld. főleg az 5., 40. és 44. sz.), véleményünk szerint ezért további, elsősorban a szólómettá-réteghez tartozó darabok kísérete is kiegészíthető a Bécsben, Prágában általánosan használt hárfával, lanttal (teorbával, *violonéval*),⁴⁶ annál is inkább, mivel hárfás és lantos hosszabb időn át a kismartoni Esterházy-udvarban is működött.⁴⁷

A trombitaszólamokat is tartalmazó kórusművek közül csak a 53. darab teljes, *timpanival* párosuló *clarino*-együtteséhez járul a basszusban fagottszólam, az ugyancsak teljes *clarino*-csoporttal ellátott 22. sz. kórusrészének és az *Ascendit*-tétel (29. sz.) szélső szakaszainak *continuo*ja fagottal kiegészítendő. (Sőt, az utóbbiban a trombiták mellé a *timpani* használata is szükségesnek tűnik.)

Ugyanakkor az énekszólóra és koncertáló *clarinó*kra íródott „áriákat”⁴⁸ nem kell *timpani*-szólammal bővíteni, mert azt a valószínű mintául szolgáló, 1-2 koncertáló *clarinó*t alkalmazó velencei trombitaáriák előadásához sem használták.

(b) Előadásmód

A korabeli notációs szokásoknak megfelelően a kotta kevés információt tartalmaz az előadással kapcsolatban. Nemcsak arról van szó, hogy a basszus számozása, a dinamika, vagy a hangszeres szólamok artikulációja hiányos, vagy hogy egy-egy speciális játékmód vagy manír csak a darabok elején van jelölve – mint pl. a pontozás a *clarino*-szólamokban (22. sz.), az akkordok figuratív körülírása a hegedűszólamban (51.), hanem olyan alapvető előadási modor sem jelenik meg a kottában, mint a gyakran és széles körben alkalmazott *echo*. Ezt mindössze a gyűjtemény néhány darabjában rögzítették (7/b, 26., 48. – 21., 29., 40. vége, és „fordított *echo*”: 12. sz.), pedig olyan általános volt, hogy – mint azt J. Hůlek Michna darabjaival kapcsolatban kifejtette – azok a darabok is *echo*val játszhatók, amelyek kottájában erre semmilyen utalás sincs.⁴⁹ Nem ilyen tetszőleges, hanem a típus jellegzetességeként kötelező a *Devisenarie*ként meghatározott darabokban (2., 43. és 52., 46. sz.) a kezdő énekes mottó hangszeres megismétlése.⁵⁰

Ugyancsak kevésbé definitív a kéziratban a dallam hangjainak és a szöveg szótagjainak viszonya: egyrészt elhelyezésük, egymáshoz rendeltségük is problematikus, másrészt gyakran a dallam- és szövegsúlyok egyeztetése sem tökéletes. A korabeli énekeskönyvekben és egyéb kiadványokban a szöveg és a dallam párosítása általában pontatlan, és a megoldás tulajdonképpen az előadóra vár. A lehetséges kivitelezés keresésekor azonban azt is szem előtt kell tartani, hogy a kifogástalan prozódia nem tartozott a kor általános követelményei közé: az átvett dallamokra húzott szövegek divatjának idején a zene és a szó ilyen divergenciája természetes volt és elfogadott.⁵¹ (Miután kötetünk műfaja elsősorban forráskiadás, a szövegaláírásban is az eredeti elhelyezést követtük. Azokhoz a darabokhoz, ill. azokhoz a helyekhez, melyeket az eredeti formában előadhatatlannak tartunk, a függelékben előadási javaslatokat készítettünk. Ugyanott kidolgoztuk azokat a „plusz” versszakokat is, amelyeket csak nagyobb változtatás árán lehet az adott dallamra elénekelni.)

⁴⁴ I. Lipót egyházi műveinek partitúráján a címszövegekben a basszus megnevezése hiányzik, ugyanakkor a fennmaradt autentikus szólamanyagok 3–4 basszusszólamot is tartalmaznak, az orgona mellett *violoncello*-, *violone*-, *tiórba*-, *fagotto*-stimmeket, különböző összeállításokban (ld. „Kaiserwerke”, *Revisionsbericht*).

⁴⁵ 2., 51., 53. sz.: *organo* + *fagotto*, 5. sz.: *organo* + *arpa*, 40. sz.: *basso continuo* + *organo* + *violone*, 44. sz.: *organo*, *arpa*, *fagotto* és *tiórba*.

⁴⁶ Ld. a *Hofkapelle* említett inventáriumát, tovább Köchel 1869, 22. o., Sehnal 1971, 30. o.

⁴⁷ Tank 75–77. o., Hárich 1946 II, 12., 25., 52–53. o..

⁴⁸ 26. darab és a 2. utójátéka.

⁴⁹ Michna 1653, előszó, 59. o.

⁵⁰ Riemann 1922 II/2, 410. o.

⁵¹ Moser 21–22. o., Bužga 1959, 14–15. o. (cseh énekeskönyvekről), Wessely 599–600. o. (I. Lipót és Prinner dalairól).

Jegyzetek

Rövidítések: MS = kézirat (1700)
PR = nyomtatvány (1711)
ED = jelen kiadás

A külön jelölés nélküli jegyzetek mindkét forrásra – MS, PR – vonatkoznak.

1. *Sol recedit igneus*

Sonata

8	VI.	előke játszandó, ld. Org. számozását
14 ⁴	VI.	<i>a''</i>
16	Va II	előke játszandó, ld. Org. számozását
18	Va I	téves szopránkulcs, a szólam violinkulcsban olvasandó
19	C.rip.	a <i>canto praecinente</i> szólamban is jelölve: szünetek helyett ismétlések
19 ¹	Va I	<i>f'</i>
24 ¹⁻²	VI.	pontozott ritmus
34 ¹	Org.	^{5 6} _{4 3}
36 ⁴	Va I	♭ 36 ³ előtt
41	VI.	<i>b' c'' d'' e'' f''</i> (♭ módosítójellel!) <i>f'' e'' d'' c''</i> (ritmus mint ED, de 41 ¹⁻² pontozott nyolcad + tizenhatod)
42	Va II	a 3. hang után téves ütemvonal
42 ⁴	VI., Va I	#
42 ⁵	T	<i>c'</i>

Jelölt ismétlések: 18-25. ü.: VI., Va I, II; 18., 20., 22-23., 26., 28., 30-31., 34-35., 38-40. ü.: C.praec.

2. *Laetare, cor meum*

1 ^{5,6}	C I, II	különálló nyolcadok; ui. 3 ^{5,6}
4 ⁴	Org.	7 4 ³ felett
5 ⁴⁻⁵	C II	egy gerendán
5 ⁴	Org.	6 5 ⁵ felett
9 ⁵⁻⁸	C I	MS: nincs ív, PR: egy ívvel kötve
13	Org.	<i>e f g c e g</i> (2 nyolcad, 2 negyed, 2 nyolcad)
17 ⁶	Clno I	# 17 ⁵ előtt
23 ⁹⁻¹⁰	Clno II	2 nyolcad, pontozás nélkül

A *fagotto* eltérései: 15. ü.: 4. negyeden 2 nyolcad (*g G*) – ui. 21., 23. ü.; 16. ü.: 4. negyeden 2 tizenhatod + nyolcad (*e f g*); 17. ü.: 3-4. negyeden 2 tizenhatod + nyolcad és 2 nyolcad (*H A G – d D*)

3. *Puer natus*

1	C.praec.	egy # előjegyzés (utólag), 27. és 32. sz.: nincs előjegyzés
10 ²	Org.	<i>c</i> – vö. 16 ² (27., 32. sz.: <i>c</i>)
10 ²⁻⁵	C	egy gerendán; ui. 12 ²⁻⁵ (mint 27., 32. sz.)

Choro

22	CAT	MS: nincs előjegyzés, PR: egy # előjegyzés utólag beszúrva
22	C	= <i>canto praecinente</i> + <i>canto ripieno</i>
22	VI., Va I, II	„Choro” az előző szakasz szünetei felett
26-27	C.rip.	szöveg: „plaudite, homines”
28	A	szöveg: „homines”
36 ¹	A	<i>a'</i> (ui. 27. sz., de 32: <i>g'</i>)
36 ³	VI.	<i>c'''</i> (ui. 27. sz., de 32: <i>h''</i>)
42 ¹	Org.	6 41 ³ felett
43	A, B	félkotta + negyedszünet
46 ¹	VI.	<i>a''</i> (ui. 27. és 32. sz.)

Sonata

50 ²	Va I	<i>f'</i>
51 ¹	Va II	<i>h'</i>
56 ³	Org.	4 6
57	Org.	5 6 a 3-4. negyed felett
58 ²	Va II	<i>h'</i>
59	Org.	MS: 6 56 (1-2. negyed felett), PR: 6 5 6 (a 3 negyed fölé írva)
60 ³	Org.	6 5
63 ¹	Org.	<i>H</i>
64 ¹	Va II	<i>h</i> – vö. 67 ¹
74 ¹	Org.	56

Jelölt ismétlés: 10-15. ü., C.praec.

4. Nil canitur iucundius

1	C	2 # előjegyzéssel [!]
4 ³	Org.	# 4 ² felett
4-5	Fl.I, II	a két ütem között kihúzott kétütemnyi szünet
7 ¹⁻³	Fl.I	<i>h' c'' d''</i>

Jelölt ismétlések: 7. ü., valamennyi szólamban

5. Dulcis Iesu

1	?	megnevezés nélküli szólamban (Va I, C szólammal azonos) – elhagyva
1	C	MS: nincs előjegyzés, PR: 1 # előjegyzés
1	Va I, II, III, Org.	1 # előjegyzés utólag beszúrva (a sok redundáns módosítójelet elhagytuk)
3 ¹	Org.	5 3 #
16 ²	C	<i>g'</i> – de vö. 12 ²

Arpa eltérései: 2²: # 2¹ felett; 3. ü.: $\frac{6}{4}$ a 2. negyedre, 3. negyed felett 6; 9¹ felett nincs 6, 9³ felett 5 (a kottába beírva); 12¹: *H*

Jelölt ismétlések: 1-4, 9-12. ü., hangszeres szólamban

6. *Iesu, chare*

1 ¹⁻²	Org.	<i>B c d e f</i> (negyedek, 1 ¹⁻⁴ számozása # 65 #)
11	Va I	gerendák és kötőívek: 11 ^{2-5,6-7}
11 ³⁻⁶	Va II	egy ívvel kötve

Jelölt ismétlések: 1-4 és 9-12. ü., hangszeres szólamokban

7. *Exsultet iam terra*

Sonata

2 ⁶	Va II	<i>d'</i> (28. sz. is)
3 ³	Org.	6 3 ⁴ felett
4 ⁵	VI.II	<i>e'</i> (28. sz. is)
4 ⁵	Va I	<i>a'</i> (28. sz.: <i>h</i>)
5 ¹	Org.	5 4 6 †
5 ⁴	Va II	<i>fisz'</i> (28. sz. is)
6 ¹	Va I	<i>cisz'</i> (28. sz. is)
11	Org.	gerendázás: 1-3, 4-7, 8-9; ui. 13., 15., 17. ü. (ld. a 28. sz.)
11 ⁵⁻⁸	C	egy gerendával; ui. 15 ⁵⁻⁸
13 ⁵	VI.II	<i>h'</i>
13 ⁵	Va II	<i>cisz'</i>
16 ¹	Va I	<i>cisz'</i>
16 ²	VI.II	<i>d'''</i> (ua.: 28. sz.)
18 ⁷	Org.	6 18 ⁵ felett 4
36 ²	Va I	<i>fisz'</i>
37	Va I	fél + egészkotta

Jelölt ismétlések:

(Az énekszólamban a 31-42. ütemre vonatkozó szünet tévesen az ismétlőjelen belülre került; az orgonaszólamban a 19-30. ütem ismétlésére utaló jelölés hiányzik, a hangszeres utójáték alatt ezeket az ütemeket értelemszerűen ismételtük.)
35-38. ü.: VI.I, II, Va I, II.

8. *Iesu, dulcedo*

5 ²	C	<i>g'</i>
7 ⁵	C	# 7 ⁶ előtt
12 ²	Va III	<i>d'</i>
16 ^{1,2}	C	pontozott negyed + nyolcad

9. *Iesu parve*

3 ²	Va II	<i>d'</i>
4 ¹⁻³	Va I	MS orig. három negyed, tévesen javítva: 2 nyolcad + negyed, ui. PR (41. sz.: negyed + 2 nyolcad)
4 ¹	Va III	<i>f</i>
4 ¹	Org.	76 (41. sz.: nincs számozás)
6	Va I, C	vö. a 41. sz.: ott 6 ⁵ és 6 ⁶ azonos hang

7	C	vö. a 41. sz.
7 ¹	Org.	# hiányzik – pótlás a 9. sz., 3 ¹ és a 41. sz. 3 ¹ , 7 ¹ alapján
9-14	Org.	a hiányzó számozással kapcsolatban ld. 41. sz.

10. *Quando cor nostrum visitas*

4 ²	Va I	utólagos beszúrásként <i>esz</i> (vö. C 4 ²)
7	C	PR: <i>b' f' g' c'' d''</i> (3 negyed + 2 különálló nyolcad) MS: ua., de a 4-5. hang közös gerendán (7 ⁴⁻⁵ tehát pótlás)
14 ⁴	Va I	negyed + negyedszünet; ui. 16 ⁵ és Va II, 14 ³

11. *Nolite timere*

4 ²	Org.	számozás: 6
9 ¹⁻³	C	kötőívvel
17 ¹	Va I	<i>d''</i>
21 ²⁻³	Va II	<i>c'' h'</i>
25	Va I	vö. a 29. ü. két ívével
25	C	szövegálírás: „can=tate”
28 ²	Org.	felette 6
29 ¹	Va I	<i>d''</i>
30 ²⁻³²	Va I, II	ismétlés: 29 ¹⁻³⁰ ¹ , tehát 30 ² és 32 ¹ után a szünet pótlás
32	Org.	pontozott félkotta

12. *O, quam dulcis es*

6 ²	Org.	↳ 6 ¹ felett
6 ^{4,7}	C	Va I-től eltérően mindkétszer világosan <i>f</i> (pótvonalon), de # nélkül – míg a többi szólamban általában gondos módosítójel-használat
8 ⁷	Org.	6 5 (vö. 4. ü.)
11 ³	Org.	6 # 11 ² felett
16 ⁵	Va II	<i>a'</i>
18 ⁷	Va II	negyed
22-23	C	szövegelhelyezés így! Ui. a 2-4. versszakban: „charis=sime, suavis=sime, dulcis=sime”
22 ^{3,4}	C	2 különálló nyolcad
23 ¹	Org.	<i>A</i>

Kiigazított gerendák: Org. 2⁴⁻⁷, 7¹⁻⁴, 11⁴⁻⁷, 18⁷⁻¹⁰, 22³⁻⁶, 23⁷⁻¹⁰

13. *Iesu praesentia*

14 ²	Va II	<i>h'</i> előtt #
15 ¹	Va II	<i>d'</i>

Jelölt ismétlés: 9-16. ü., összes szólamban

14. *Infinitae largitor*

6 ²⁻³	C I	kötőív 6 ³⁻⁷ ¹ ; ui. a 14. ütem íve: 14 ³ -15 ¹
16	Va I, II, Org.	pontozás nélkül (mert ismételve)

Jelölt ismétlések: 1-8. ü.: hangszeres szólamokban; 21-24: összes szólamban

15. *Iesu, rector admirabilis*

2 ³⁻⁵	Va II	<i>fisz' e' fisz'</i>
3-4	C	3 ²⁻³ egy gerendán; a közölt szövegálírás indoka, hogy (1) 3 ²⁻³ felett nincs kötőív, (2) 4. ü. új oldalon, szövege: „es nobilis”, (3) nyújtóvonal „es” után
6 ⁴	Va II	<i>e'</i>

Jelölt ismétlések: 1-2. ü., hangszeres szólamokban

16. *O, Iesu delectabilis*

1	C	metrum: 3/4
19 ¹	C	<i>b'</i>

Jelölt ismétlések: 1-9. ü.: Va I, II, Org.; 19-26. ü.: összes szólamban

17. *Ave, Iesu charissime*

1	Org.	metrumjelzés: 3/4
8 ²	C II	<i>f'</i>
9 ¹	C II	#; ui. 10 ²
12 ³	Org.	<i>C</i>

Jelölt ismétlések: 11-14., összes szólamban

18. *Dormi, Iesu dulcissime*

Sonata

1	Fl.I, II	„Sonata” felirat hiányzik
15 ^{2,3}	Fl.II	<i>a' g'</i>
17 ⁵	VI.II	<i>f'</i>
34	C I	MS: nincs ív, PR: kötőív 34 ² felett

19. *O, suavissime*

1	összes	1 # előjegyzés (de vö. 35. sz.)
1	VI.	PR: metrumjelzés C 3 (MS-ben kétes)
4 ¹	Va	MS: <i>d''</i> félkotta, benne negyed <i>cisz''</i> , lefele javítva, PR: <i>d''</i> negyed, lefelé javítva
7 ²	Org.	<i>Aisz</i> (6-7. ütem között nincs ütemvonal)
8 ²	Va	<i>aisz'</i> (kiírt kereszttel)
8	A	MS: ív az egész ütem felett, PR: kötőív a 2. hang felett

12	A	MS: nincs ív, PR: kötőív csak 12 ²⁻⁴
16 ³	VI.	<i>h'</i> [!] (vö. A 16-17)
17	VI.	MS: <i>a'</i> felfele javítva (PR: <i>fisz'</i>)

Jelölt ismétlés: 10-17. ü., összes (hangszeres szólamokban tévesen 1-9. ü. is)

20. *Iesum ardentibus*

8 ¹	Va II	negyed
----------------	-------	--------

21. *Cur fles, Iesu*

1	összes	előjegyzés nélkül [!]
1	C	a 2. és a 3. versszak is kikottázva, az eltéréseket ld. alább
1	VI.I	metrum: C
1 ^{1,2}	VI.I	2 negyed
2 ¹	Org.	6 4
4 ³	VI.I	a hang felett (talán utólagos) figyelmeztető kereszt, VI.II 4 ³ felett nincs
6 ¹	Org.	6 5 ³ , 7 ₅ pedig 6 ¹ felett
6 ³	VI.II	hiányzik
10 ¹	Org.	6 5 10 ² felett
10 ²	VI.II	negyed; ui. 13 ²
11 ²	Org.	6 4 11 ³ felett
14 ³⁻⁵	C	egy gerendával, vö. 21. ü. (és 2., 3. versszakkal)
17	C	ív a 2. hang felett
17 ³⁻⁴	C	17 ³ <i>h'</i> (de 2. és 3. vsz.: <i>a'</i>) 17 ⁴ <i>cisz''</i> , lefele javítva
18 ²	Org.	<i>cisz</i>
26 ²	Org.	5 26 ¹ felett ‡
27 ³	Org.	a hang előtt ‡, felette 6
28 ¹	Org.	a hang előtt is ‡
36	C	<i>P</i> dinamika itt is kiírva
47	Org.	‡ felett ív

A kikottázott énekszólam további versszakainak eltérései:

2. versszak: 7³⁻⁴: kötve; 14⁴⁻⁵: kötve; 17¹⁻³: kötve; 21⁶⁻⁷: ív nélkül; 23³⁻⁵: kötve; 32⁶⁻⁷: ív nélkül; 34¹⁻²: alatta csak egy szótag: „dor-” („mi” 35. ü., 36-tól: „dor-”); 46-49: tartóív 46-47. és 48-49. ü.

3. versszak: 7³⁻⁴: kötve; 15⁴: ‡ módosítójellel (vö. 4. ü.); 17¹⁻³: kötve; 21⁵⁻⁷: egy gerendán, ív nélkül; 30⁶⁻⁷: ív nélkül – ui. 32⁶⁻⁷; 35-38: tartóívek 35-36, 37-38¹ (dinamika: 35: *P*; 36: *P*; 37: *PP*); 39-40: nincs tartóív; 49⁶: nyolcad, utána 2 tizenhatod (*gisz' fisz' e'* – 49⁷⁻⁸ kötve).

22. *O, Iesu admirabilis*

Aria

1 ²⁻³	VI.I	pontozott ritmus
2	VI.II	<i>d'' c'' h'</i>
5	VI.I	a 2. negyeden 2 nyolcad: <i>c'' d''</i>

6 ⁵ -7 ¹	Org.	<i>f e</i>
7 ¹⁻²	VI.II	<i>c'' c''</i>
10 ²	VI.II	<i>d''</i>
13 ¹⁻³	VI.I	<i>a'' h'' c''</i>
13 ²⁻³	VI.II	<i>d'' e''</i>
14 ²⁻⁴	VI.II	<i>e'' d'' c''</i>
15 ¹	VI.II	<i>a'</i>
16	A	pontozás nélkül
18 ³	VI.II	<i>e''</i>
19 ²⁻³	VI.II	<i>e'' e''</i> – pontozás nélkül
21-22	A	MS: 21 ¹⁻² ívvel kötve, 22 ²⁻³ egy gerendán, de alatta két szótag (22 ³ felett [!] ív)
21 ¹	VI.II	<i>d''</i>
23 ¹	VI.II	<i>h'</i>
27	VI.II	pontozott negyed + nyolcad + negyed
30 ¹	VI.II	<i>e''</i>
<i>Chorus</i>		
41	VI.I, II, CATB, Org.	a szólamok megnevezése után: <i>Pleno choro</i> (a többi mint ED)
41 ²⁻³	VI.I	MS: pontozott nyolcad + tizenhatod, PR: pontozott tizenhatod + nyolcad [!]
41 ²⁻³	Va, T	2 negyed, pontozás nélkül; ui. 48 ²⁻³
42	T	MS: kötőív 42 ¹⁻³ és 42 ⁵ -43 ¹ felett, PR: 42 ^{1-3,5-6} felett
42 ¹⁻²	VI.I	negyed + félkotta
43 ³	A	negyed, 43 ⁴ a közreadó pótlása; ui. T 50 ³⁻⁴
43 ³⁻⁴	Clno I	pontozás nélkül; ui. Clno I: 45 ¹⁻⁴ , 46 ³⁻⁴ , 47 ²⁻³ , 50 ³⁻⁴ , 53 ⁵⁻⁶ valamint Clno II: 44 ¹⁻⁴ , 47 ²⁻³ , 51 ¹⁻⁴ , 53 ¹⁻⁶ . Az 55. ütemtől a vertikális aszinkron helyek hiányában nincs pótolva a pontozás, de nyilván <i>simile</i> játszandó.
53 ³	T	<i>c'</i>
56	CAB	a 2. hang pontozott negyed (56 ³⁻⁴ tehát pótlás)
61 ¹⁻²	CB	PR: negyedek, pontozás nélkül (MS, A: két negyed, PR, A: 61 ¹ pont nélkül, 61 ² nyolcad)
61 ²	Clno III	<i>c''</i>
62 ¹⁻²	A	kötve (ld. MS szövegálírását)
63	Clno II	négynegyedes ütem: 2 <i>d''</i> (negyed) és 2 negyedszünet
66 ¹	C	fél helyett 2 negyed
66 ⁶	Va, T	<i>f</i>
69	A	ív 69 ¹⁻²
69	Clno II	<i>d'' e''</i> – fél és negyed
71	C	<i>h'</i>
71	VI.II, C	pontozott félkotta

Jelölt ismétlések: 25-32. és 64-71. ü., összes szólamban

Javított gerendázások: Org.: 9. 20., 29., 43., 50., 59., 66. ü.; Clno I: 53., 55.; Clno II: 53., 55., 66.; T: 42., 29. ü. (B: 65. ü.)

23. *O, Iesu, cur sic pateris*

11 ¹⁻²	C	kötve (MS szöveg: "im-")
21 ²	Org.	6 21 ¹ felett
22	C	pontozás nélkül
24	C	MS: negyed, PR: félkotta, pontozás nélkül

Jelölt ismétlések: 1-8. ü., hangszeres szólamokban; 17-24. ü., összes szólamban

24. *Iesus hortum ingreditur*

16-19	C I	MS: 16. ü. „-us” szótag két hangra, 17. ütemtől: „amor”, 19. ü.: fél + negyedkotta, „meus” szöveggel PR: 18 ¹ alatti szótag és 19 ² (negyed) kivakarva (19 így pontozás nélkül)
-------	-----	--

Jelölt ismétlések: 13-22. ü., összes szólamban

25. *Iesu, te sequar fletibus*

2 ⁴⁻⁴ ²	Va	MS orig., PR: $f''/c'' f'' e'' d''/a' c''$ MS javítva: $g''/f'' e'' d'' a'/c'' d''$
12 ¹⁻⁴	VI.	egy ívvel kötve
12 ¹⁻⁴	Va	2 pontozott ritmus (pontozott nyolcad + tizenhatod)
13 ⁵	A	f'
14 ⁵	Va	c''
15 ³	Va	d''
17	Org.	pontozás nélkül

Jelölt ismétlések: 5-8. ü., hangszeres szólamokban.

Igazított gerendák: VI. 4¹⁻⁴, 8¹⁻⁴, 12¹⁻⁴ és Va 15^{1-4,5-8}

26. *Surrexit Christus hodie*

2 ⁶⁻⁸	C	a három nyolcad közül orig. csak az első kettő közös gerendán és ívvel kötve, a 3. külön és ív nélkül
4 ¹⁻²	Clno II	2 nyolcad, pontozás nélkül; ui. 9 ¹⁻²
4 ⁵⁻⁶	Clno II	g' és e'
7	VI.II	csak 2 hang: negyed + nyolcad (7 ² és a pontozott ritmus tehát pótlás)
10 ²	VI.II	e''
11 ³⁻⁴	Org.	2 negyed

27. *Surrexit Christus hodie*

1	C	metrum: 3/4
5 ³	C	h' (vö. a 3. és 32. sz.: a')
10 ²	Org.	c (mint 3. és 32. sz.), de 16 ² : H
10 ²⁻⁵	C	egy gerendán; ui. 12 ²⁻⁵ (mint 3. és 32. sz.)
12 ¹	Org.	C (mint 3. sz.), de 18 ¹ és 32. sz.: d
13 ²	Org.	f (mint 3. és 32.), de 19 ² : e
15	C	félkotta, pontozás nélkül

<i>Choro</i>		
22	C	= <i>canto praecinente</i> + <i>canto ripieno</i>
36 ¹	A	<i>a'</i> (mint 3. sz. – 32: <i>g'</i>)
36 ³	VI.	<i>c'''</i> (mint 3. sz. – 32: <i>h''</i>)
42 ¹	Org.	6 41 ³ felett
42 ² -46 ¹	VI.	<i>c''' h'' h'' h'' h'' a''</i>
43	T	pontozott félkotta
44	C.rip.	„ <i>et obstupescite</i> ”
45 ¹	Va II	pont helyett félértékű szünet
45 ¹	Org.	6 44 ¹ felett
47	T	pontozott félkotta + negyedszünet{!}
<i>Sonata</i>		
50 ²	Va I	<i>f</i>
51 ¹	Va II	<i>h</i>
56 ³	Org.	4 6
57 ^{2,3}	Org.	♯ 5 6 ui. 64 ³
58 ²	Va II	<i>g</i>
59 ²	Org.	6 59 ¹ felett
60	Va II	az 1. negyed után téves ütemvonal
60 ³	Org.	6 5
63 ¹	Org.	<i>H</i>
64 ¹	Va II	<i>h</i>
65 ³	Org.	♯ 65
67 ³	Org.	67 ² felett 65
68 ³	Org.	56 68 ² felett
69 ¹ -75	Va II	69 ¹ és 74 ² hiányzik, 69 ² félkotta, 71. és 73. ü.: pontozott félkották (<i>e, d</i>)

Jelölt ismétlés: C, 10-15. ü.

28. *Surrexit Christus hodie*

<i>Sonata</i>		
2 ⁶	Va II	<i>d'</i> (7. sz. is)
3 ²	Org.	6 5 (7. sz.: 5 6)
3 ³	Org.	6 3 ⁴ felett (7. sz.: 3 ³ -nál)
4 ²	Va II	<i>fisz'</i> (javítás a 7. sz. alapján)
4 ⁵	VI.II	<i>e''</i> (7. sz. is)
5 ²	VI.II	♯ 5 ¹ előtt
5 ⁴	Va II	<i>fisz'</i>
6 ¹	Va I	<i>cisz''</i> (7. sz. is)
6 ²⁻⁵	Org.	<i>d e d cisz</i>
7 ¹	Org.	<i>G</i>
7 ^{2,3}	Org.	6 7 ¹ felett, 7 ³ felett pedig 6/3 (javítás a 7. sz. alapján)

8 ^{3-4,7}	Va II	<i>fisz' cisz' és d' (7. sz. e' cisz' és e')</i>
10 ³⁻⁴	C	különálló nyolcadok, ívvel kötve
11	Org.	gerendák: 1-3, 4-7, 8-9. hangon, ui. 13., 15. és 17. ü. (és a 7. sz. azonos ütemei)
11 ⁷⁻⁸	C	vö. VI.I és a 7. sz.: <i>d'' cisz''</i> (ui. 15 ⁷⁻⁸)
11 ⁸	Org.	6 módosítását jelentő # 11 ⁹ felett
13 ⁵	VI.II	<i>h'</i>
14-15	C	MS: 14 ³⁻⁴ különálló tizenhatodok, 15. ü. szövege: „dulce melos da-”
16 ¹	Va I	<i>cisz''</i> (mint 7. sz.)
16 ²	VI.II	<i>d''</i> (mint 7. sz.)
36 ¹⁻²	VI.I	<i>e'' d''</i>
36 ²	Va I	<i>fisz'</i>
37	Va I	vö. a 7. sz.: fél + egészkotta

Jelölt ismétlések:

(C: 23-27. ü. – de a 23. ütem előtti ismétlőjel hiányzik, valamint a 27. ü. után a hangszeres utójáték alatti 12 ütem szünet is az ismétlőjel elé került)

(Org.: 23-27. ü. – de a teljes szakasz /19-30. ü./ ismétlésére vonatkozó jelölés hiányzik – a 31. ütemtől értelem szerűen ismételve)

VI.I, II és Va I, II: 35-38. ü.

29. *Ascendit Deus in iubilo*

10 ³⁻⁶	Clno II	hiányzik, pótlás a 7. ü. alapján
11 ¹	A	<i>g'</i>
11 ^{6,7}	Clno II	nyolcadok, pontozás nélkül
16	A	MS: negyedszünet, ui.: 149. ü.
16 ¹	T	# 16 ² előtt
17 ²	A	pontozott negyed
24 ²	Org.	felette # [!]
31-32	Clno II	négy negyednyi hiány (31 ²⁻³ és 32 ¹⁻² + a 2 negyedszünet pótlás)
31 ⁵	B	<i>a</i> ; ui. 32 ⁴
37 ⁷	Clno II	<i>e'</i> (vö. a végével)
37 ⁸	Clno I	<i>f'</i>
38 ¹	Clno II	<i>d'</i>
39	Org.	tenorkulcs
39	CATB, Org.	C metrum újból kiírva
42	Org.	basszuskulcs csak 47. ü.
42 ³	A	<i>g'</i>
97 ²	T	pontozott negyed
97 ³	C	nyolcad
106	A	<i>aisz</i>
106	T	2 félkotta, átkötés nélkül

117 ⁷⁻⁸	Clno II	2 nyolcad (117 ⁹ pótlás)
121 ³	Org.	számozás mint 141 ³ , de 125, 129, 132, 136 más (és a kiírt énekszólámok is)
124 ³	C	<i>e''</i>
129 ²	Org.	egészhang
132 ³	B	<i>g</i>
137 ²	C	<i>c''</i>
160	A	kötőív 160 ⁶ -161 ¹
161	CT	szöveg: „in aeternum”; ui. 164. ü., C
162	Clno II	csak egy negyedszünet
163 ³	Org.	# 162 ² felett

30. *Veni, Sancte Spiritus*

2 ⁵	Va I	MS: <i>c''</i> felfele javítva [!] (vö. C és 1. ü.) PR: <i>e''</i> – lefele javítva
4 ³	C	<i>c''</i> (vö. a többi dallamsorral és Va I)

31. *Veni, o, Sancte Spiritus*

5 ³	Va II	<i>f'</i> (vö. 13)
7 ¹	Va II	<i>c''</i>
8 ³	Va II	<i>d'</i>

32. *Veni, Sancte Spiritus*

10 ²	Org.	<i>c</i> (mint 3., 27. sz.), de 16 ² : <i>H</i>
10 ²⁻⁵	C	egy gerendán (mint 3., 27. sz.), ui. 12 ²⁻⁵
13 ²	Org.	<i>f</i> (mint 3., 37. sz.), de 19 ² : <i>e</i>
15	C	félkotta pontozás nélkül, de vö. 3. sz.
<i>Choro</i>		
22	C	= canto praecinente + canto ripieno
23 ¹	Org.	6 22 ¹ felett
29 ²	C.rip.	<i>c''</i> (C.praec. és 3., 27. sz.: <i>h'</i>)
37	C.rip, A	pontozott félkotta
42 ¹	Org.	6 41 ³ felett
45-47	Org.	a 3., 27. sz. számozással
47	C.praec., T	pontozott félkotta
<i>Sonata</i>		
48	Va I	nincs cím
49 ² , 50 ²	Va I	<i>f'</i>
51	Va II	<i>h</i> – pontozott félkotta (+ szünet is!)
51 ³	VI.	<i>c'''</i>
55 ¹	Va I	# [!]
56 ³	Org.	4 6

57 ³ , 60 ³	Org.	5 57 ² és 60 ² felett
58 ²	Va II	<i>h'</i>
58 ²	Org.	MS: kihúzva, PR: hiányzik, pótolva 3. és 27. sz. alapján
59 ²	Org.	6 59 ¹ felett
60 ³	Va I	<i>c''</i>
63 ¹	Org.	<i>H</i>
64 ³ , 67 ³ , 68 ³	Org.	56 65 ¹ , 67 ² és 68 ² felett
66 ¹	Va II	pontozva
69	Va II	negyed + félkotta
71	Va I	pontozott félkotta
74 ¹	Org.	56

Jelölt ismétlés: C 10-15. ü.

33. *Pange, lingua*

2 ³	Org.	‡ 2 ² felett
2 ⁵	Va III	vö. T – 2 ⁵ és Va III – 1 ⁵
12 ¹	Org.	5 6 4 3

Jelölt ismétlések: 9-12. ü., összes szólamban

34. *Veni, Creator Spiritus*

8 ²	T	<i>h'</i>
13 ¹⁻³	A	<i>d' c' h'</i> – oktávpárhuzam basszussal, orgonával
16 ²	A	<i>g'</i>

Jelölt ismétlések: hangszeres szólamok, 8-12. ü.; valamint az énekszólamokban a teljes mű [!]

35. *O, nitida stella, Maria*

9 ³	Bc.	‡ 9 ² előtt
10 ¹⁻²	C	kötve
11 ¹⁻³	Bc.	1. hangon: 5 †6, a 2. hang felett †6
13 ¹	Bc.	számozásban †

Jelölt ismétlések: bizonytalan jelölés valamennyi hangszeres szólamban a 4. ü. után – kétoldalú (záró)vonal, mintha innen a darab végéig ismétlendő lenne, de a szólamok végén nincs ismétlőjel.

36. *O, quam pulchra es, Maria*

1 ⁴	Bc.	5‡ 1 ³ felett
2 ⁵⁻⁷	C	egy gerendán
5 ⁷	Bc.	56
6 ²	Bc.	5‡ 6 6 ¹ -6 ² felett
7 ³	Bc.	3 † ‡ 6

37. Ave, maris stella

2 ²	Bc.	E
7 ²	Bc.	6
8	C	az ütem végén záróvonal, koronával (itt volt vége az alapul vett dallamnak?)
10 ³	C	g'

38. Salve, o, Maria

6 ¹⁻²	Va I	2 negyed, pontozás nélkül
------------------	------	---------------------------

39. Maria, fons aquae vivae

22 ³	Va III	a hang előtt #
-----------------	--------	----------------

Jelölt ismétlések: kétértelmű jelölés a darab 2. felére vonatkozóan: *cantoban* nincs ismétlőjel, a hangszeres szólamok végén van, de az „ismétlendő” rész elején nincsen.

40. Ave, rosa sine spina

1	összes	egy ♭ előjegyzéssel
5 ¹	Bc.	$\frac{6}{4}$ (de Org.: $\frac{5}{4}$)
5 ¹⁻⁴	VI.I	MS: <i>d' d' esz'/d' esz'/d' [!]</i> PR: <i>d' d' esz' esz'</i>

Ritornello

11	összes	Ritornella
15 ¹	VI.I	félkotta (15 ² pótlás)
16	Bc. (Org.)	számozás 16 ¹ : $\frac{6}{2}$ és 16 ² : 9
23 ⁴	Bc.	$\frac{7}{5}$
27 ¹	Bc.	6 27 ² felett

Az *organo* szólam eltérései: 2²: *f*; 9⁵⁻⁶: 6 5; 18²: # a hang előtt; 27-28: nincs számozás. (A közreadásba felvett jelölés: 5¹)
A *violone* szólam eltérései: 2²: *f*; 6¹: *D*; 18²: # a hang előtt.

41. O, Maria, mater pia

6 ⁵	VI., A	vö. a 9. sz. változatával
7 ³	Org.	számozásban 6 helyett ♭
7 ³⁻⁴	VI., A	vö. a 9. sz. változatával

42. Dic Beatae Virgini

11 ³⁻⁷	C	egy gerendán
-------------------	---	--------------

Jelölt ismétlések: az énekszólamban 1-4. ü. ismétlése kiírva, a 8-12. ü. ismétlésének jelölése hiányzik

43. Ave, dulcis Virgo

1	C	mindhárom strófa kiírva, az eltéréseket ld. alább
1 ⁷	Bc.	MS: <i>d</i> , lefele javítva, felette 6 PR: <i>d</i>
2 ⁶	Bc.	felette 6; ui. 5 ⁵ , 16 ⁴
5 ⁷⁻⁹	C	egy gerendán [!]; ui. 9 ⁹⁻¹¹ , 12 ⁹⁻¹¹
8 ²	Bc.	# 8 ¹ felett

10 ³	Bc.	6 10 ⁴ felett
10 ^{6,7}	Bc.	7 6 10 ^{5,6} felett
11 ²⁻³	C	PR: ív 11 ²⁻⁴ felett (MS: nincs ív)
20	Bc.	nincs ismétlőjel, vagyis a <i>Ritornello</i> hiányzik
<i>Ritornello</i>		
22 ⁴	Va I	<i>a'</i>
23 ⁷⁻⁸	Va I	nincs pontozott ritmus; ui. 24 ¹⁻² és 36 ^{3-4,5-6}
27 ¹	Va I	<i>f'</i>
27 ⁶	Va II	<i>g</i>
28 ⁸	Va II	MS orig. <i>a</i> , javítás <i>g</i> [!]
30 ⁵	Va I	a hang után a szólamban törlés
31 ²	Va II	<i>g</i>
31 ³	Va I	MS orig. <i>a'</i> , javítva: <i>h'</i> [!]
33 ⁵	Va I	<i>a'</i>
40	VI.	40 ⁶ után a szólamban 38 ⁷ -40 ⁶ újból kiírva, majd törölve

Canto további versszakainak eltérései:

2. versszak: 5⁷⁻⁹: nyolcad + 2 tizenhatod (kötőív nélkül); 6. ü.: trillával; 12¹⁻²: pontozott nyolcad + tizenhatod (negyed helyett); 12²⁻⁵: egy gerendán; 18⁶ után nincs ismétlés.
3. versszak: 3⁷⁻⁸: egy gerendán – ui. 16²⁻³; 5⁷⁻⁹: nyolcad + 2 tizenhatod (kötőívvel) – ui. 9⁹⁻¹¹ és 12⁹⁻¹¹ (de ív nélkül); 9²⁻⁵: egy gerendán; 10-11. ü.: kötőívek nélkül.

44. *Tota dulcis es, Maria*

1 ¹	Org.	MS, PR: <i>E</i> , de PR: halványan <i>D</i> -re javítva; (4 ¹ : <i>D</i>)
1 ⁴⁻⁵	A	2 különálló nyolcad, ívvel kötve; ui. 2 ⁶⁻⁷ , 8 ⁸⁻⁹ , 9 ⁸⁻⁹ , 10 ⁶⁻⁷ , 11 ⁷⁻⁸ , 13 ²⁻³ , 14 ²⁻³
6 ⁴	Org.	felette számozás: 6
12 ¹⁻⁴	A	egy gerendán, egy ívvel kötve; ui. 14 ⁶⁻⁹
13 ⁷⁻⁸	VI.I	<i>g''f''</i>
15	Org.	az ütem végén ismétlőjel
16	VI.I, II, A	a 4. versszak utáni egészütemes szünetek hiányoznak
17	Org.	a szünetek hiányoznak

45. *Amoris flammula*

Aria

1	C	„Aria” felirat csak a VI.I, II szólamban, így: <i>Aria tacet</i>
10 ³	C	<i>f'</i>
13 ²⁻⁵	C, Org.	egy gerendán, ív csak 13 ³⁻⁴ felett
17	Org.	nincs ismétlőjel, ld. alább

Jelölt ismétlések:

- 9-16. ü., az énekszólamban (az ismétlés nem egyértelmű: (1) lehet, hogy az első 8 ütemet is ismételni kellene – a szólamban a 8. ü. után záróvonal, ld. a 12. és 13. facsimilét; (2) a 9-16. ü. ismétlése is csak az énekszólamban van jelölve), 37-40. ü., összes szólamban.

46. *Triumphate, sanctae hierarchiae*

3	C	3 ⁷⁻⁸ közös gerendán, ívvel kötve, 3 ⁹ negyedkotta (3 ¹⁰ a közreadó pótlása)
7 ¹⁰	C	vö. 13 ¹⁰

8 ¹	Va I, II	nyolcad + nyolcadszünet (a 4. ü. ismétléseként)
10 ⁵⁻⁷	C	közös gerendán, ui. 13 ⁵⁻⁸

Jelölt ismétlés: 1-4. és 9-14. ü., hangszeres szólamokban, 12-14. ü.: énekszólamban.

47. *Lingua, dic trophaea*

5 ¹	Va II	<i>d'</i>
8	Va II	<i>a' gisz' a'</i>

48. *O, Maria, gratiosa*

5 ²	Org.	a hang felett $\frac{7}{b}$ (5 ³ , 5 ⁴ : felett 3) mégis nagyterc javasolt, ld. VI.II 7 ³
14 ⁴	VI.I	<i>g'</i> – vö. C 13 ⁴ , és Org. 14 ⁴ számozásával

Jelölt ismétlés: 5-6. ü., orgonaszólamban.

49. *O, quem gustum sentio*

1	összes	előjegyzés nélkül
2 ¹	Org.	5
3 ³	Va I, C	3
3 ³	Va I, C	<i>h</i> [!] – felfele javítva
4 ¹⁻²	Va II	2 negyed; ui. Va III 9 ¹⁻²
5 ²	Org.	6 #
7 ³	Va II	<i>h'</i> – de vö. a számozással
9 ¹	Org.	<i>gisz</i> (azaz egy oktávval feljebb)
9 ¹⁻²	Va III	2 negyed, pontozás nélkül
11	Va II	11 ¹⁻² <i>e'' e''</i> , 11 ³ hiányzott – pótlás
11 ¹	Va III	<i>e'</i> – felfele javítva
11 ⁴	Org.	6
11 ⁵⁻⁷	C	5
11 ⁵⁻⁷	C	egy gerendán, egy ívvel kötve

Jelölt ismétlés: *canto*, 11-12. ü.

50. *Maria, quid sentio*

1	C	szólammegnevezés: „Violino & Canto” mint Rovenskýnél
4 ¹⁻²	C	egy gerendán, ívvel kötve
5	Org.	MS orig.: <i>esz d esz – d f</i> (3 nyolcad + negyed és nyolcad) MS javítás = PR, ED
6 ⁴	Org.	6 5
8 ⁷	C	<i>c''</i> (vö. VI. és 7. ü.: C, VI.)

51. *Ubi, ubi commoraris*

Sonata

3 ¹	Org.	4
4 ²	VI.	<i>d''</i>
		<i>cisz</i>
6 ³⁻⁷ ¹	VI.	a szisztéma alatt két pótvonat, de a 2. szólam lemaradt
9 ²⁻⁵	Org.	egy gerendán; ui. 11 ²⁻⁵ , 16 ²⁻⁵ , 17 ⁷ -18 ² , Fg. 9 ³⁻⁶ , 11 ²⁻⁵ , 16 ²⁻⁵ , 17 ⁶ -18 ² , 19 ¹⁻⁴ , 20 ²⁻⁵

10 ³	Va II	<i>a</i>
11 ⁴	C	<i>cisz''</i>
11 ⁴⁻⁵	Va I	<i>cisz' fisz'</i>
14 ¹	Org.	6 13 ⁴ felett
19 ²	C	<i>cisz''</i>
19 ³	Va II	<i>h'</i>
19 ⁵	Va I	<i>d'</i>
20 ⁸	Va II	<i>fisz'</i>
22 ²	VI., Org.	# – de vö. 10. ü.
22 ³⁻⁴	Va I	<i>fisz' e'</i>
23-24	Fg.	a két ütem helyett a 22. ü. ismételve
23 ³	Va I	#
24 ^{2,4}	Va I	<i>h' és fisz'</i>

52. *Salve, Paule*

1	C	2. és 3. strófa is kiírva, az eltéréseket ld. alább
2 ⁶	Org.	felette 6; ui. 3 ¹ , 16 ⁴
5 ⁷⁻⁹	C	egy gerendán, MS: ív nélkül, PR: kötőív 5 ⁹ -6 ¹ ; ui. közös gerenda: 9. és 12. ü. végén
6 ¹⁻³	Org.	<i>H A G</i>
8 ²	Org.	<i>g</i> – előtte #
10	Org.	6 10 ⁴ , 76 10 ⁵ felett
10-11	C	vö. a 43. sz. íveivel
11	Org.	11 ⁵⁻⁸ felett: 7 6# b5
<i>Ritornello</i>		
24 ¹⁻²	Va I	2 nyolcad, pontozás nélkül; ui. 36 ^{3-4,5-6}
27 ¹	Va I	<i>f'</i>
27 ⁶	Va II	<i>g</i>
28 ⁶	Va I	<i>fisz</i>
28 ⁸	Va II	<i>g</i>
30 ²	Va I	<i>a'</i>
30 ⁹	VI.	<i>d''</i>
31	Va I	felcserélt motívumok, sorrend: 4., 1., 2., 3. negyed
31 ²	Va II	<i>g</i>
31 ⁵	Va I	<i>g'</i> (31 ⁸⁻¹¹ eltér a 43.-tól)
31 ¹²⁻¹⁵	VI.	hiányzó hangok – pótlás a 43. sz. alapján
33 ⁵	Va I	<i>a'</i>
35 ⁵	Va II	<i>h</i>
35 ⁶	Va I	<i>a'</i>
36 ^{7-37²}	Va I	tévesen megismételve
40 ¹	Va I	<i>d'</i>
40 ⁵⁻⁶	VI.	<i>e'' d''</i>

Org. ismétlése hiányzik (*Ritornello*)

A *canto* szólami kikottázott további versszakainak eltérései:

2. versszak: 5⁷⁻⁹: közös gerendán, kötve; 12⁷⁻⁸: ív nélkül; 12⁹⁻¹¹: közös gerendán.

3. versszak: 5⁷⁻⁹: közös gerendán, kötve; 8⁷⁻⁸: ív nélkül; 9¹: # kiírva; 9⁹⁻¹¹: közös gerendán, ív nélkül; 12⁹⁻¹¹: egy gerendán, 10-11. hang kötve; 16³⁻⁴: közös gerendán.

53. *Saule, Saule*

19	TB, Org.	C metrum újból kiírva
<i>Sonata</i>		
35 ⁵	Org.	6
38 ²	VI.II	<i>f'</i>
38 ⁷	VI.I	<i>e''</i>

Choro

A szólamokban található legkisebb ütem-egység 6/4-es, de az egészütemes szünetek megadott száma 3/4-es ütemekre vonatkozik

40	TB	= <i>tenore concertato, basso [concertato]</i>
46-47	VI.I	MS: 46 ³ -47 ² <i>a''</i> , PR: 47 ² <i>a''</i>
65	B	szöveg: „Paulus”, ui. 67. ü.
68	B	MS: „vas elec-” kihúzza, PR: 2 szótag hiányzik, csak „do-” szöveg
70	Va I, II, T	negyed + fél; ui. 85. ü.
72	Org.	a 3. negyeden negyedértékű G
73	Org.	negyedszünet hiányzik
80	VI.I	fél + negyedkotta (<i>g'' g''</i>)
81	Clno II	2 negyed <i>c''</i> + 2 negyed szünet
81	Org.	pontozott félkotta: C
86 ³	C	<i>c''</i>
87	Fg.	87 ² helyett negyedszünet, 88-90 hiányzik
90 ²	T	<i>h</i>

Sonata

A VI.II, Va II, Clno I, Fg. és Org. szólamban a „*Sonata*” felírás hiányzik

103 ¹	VI.II	negyed
106	Fg.	MS: <i>G c G</i> (fél + 2 negyed)[!], PR: <i>G c G</i> (3 negyed)
117	Va II	negyed + 3 nyolcad

Jelölt ismétlések:

a *Choro* tétel elején és a következő (második) *Sonata* végén [!] ismétlőjel van a VI.I, II, Va I, II, CAB, Fg. és Org. szólamban; T: csak a *Choro* elején, Clno I, II, III és Timp.: nincs ismétlőjel, hanem a *Choro* tétel újból kiírva. (Az ismétlőjeles szólamokban megjegyzés: „Vivat Paulus ut supra”.)

Fagotto eltérései:

35¹: pontozás helyett nyolcadszünet; 36¹⁻³: negyed + 2 nyolcad (*g g f*) – ui. 38¹⁻³; 37¹⁻²: negyed + nyolcadszünet + nyolcad (*C e*).

54. *Sancti Dei, triumphate*

1 ² -2 ¹	C	<i>d'' c'' b' b' a'</i> ; ui. 5 ² -6 ¹ , kiírva
--------------------------------	---	---

55. *O, mors*

1	Org.	tempójelzés: „Allegro”
2	C	MS: 2 ¹ negyed, alatta 2 szótag (2 ² tehát pótlás)
10	C	fél + negyedkotta (pontosítás és 10 ² tehát pótlás)
11	C	gerendázás: 11 ^{1-2,3-4}
14	Org.	pontosított félértékű <i>Aisz</i> (a negyed <i>H</i> pótlás)
21 ³⁻⁴	C	egy gerendán
25 ¹	Org	<i>A</i>
38 ³	VI.I	<i>d</i> ''

Jelölt ismétlések:

VI.I, II, Org.: a 3. ütemtől ismételve, és a 3/4-es rész végén két C metrumú ütem is az ismétlőjelbe került; Org. az 1. ütemtől ismétél, ezért a 3/4-es szakasz végén csak figyelmeztető C metrum van. A nyomaték kedvéért a hangszeres szólamokba a *da capo* utasítást is beírták. A *canto* szólamban nincs ismétlésre utaló jelölés.

General Remarks

I. The Sources

(a) The State of the Source Material

Prior to the first critical edition of the *Harmonia caelestis* its only edition dating from 1711 was considered as the only source of the collection, and all publications, whether partial or complete, like the first recording of the work, were based on the copy of this edition, the best-known one in Hungary held in the Manuscript Department of the Hungarian Academy of Sciences. In his commentary written to the recording Breuer adverted briefly to the manuscript source or sources that must have preceded the original edition,¹ though Hárích had described two different manuscript antecedents of the printed edition originating in 1699 and 1700 in two of his publications which survive in typewritten form only and were thus not in general use.²

In the course of preparing the first complete edition of the collection published in 1989³ I made every effort to find—starting from the information disclosed by Hárích—the manuscripts so as to base the edition on the most authentic source. I knew that the music collection and the documents of the Esterházy Palace of Buda had been transferred to the National Széchényi Library and the National Archives in 1949. Nevertheless, the manuscripts sought for were not available in either archives. In the inventory of the fascicle containing the Count's poetic works the title inscription of two works *Melodiae pro figurali choro ...* and *Harmonia caelestis* can be found⁴ but not the works themselves. Both are missing in the otherwise intact fascicle, and even a reference to the possible cause of the absence (the removal of the works from the bundle) is lacking. Since all further systematic research proved to be futile I had to rest contented with editing the printed source. Thus the edition was based on a copy of the work printed in 1711 in Vienna.⁵

The very first year after the publication there emerged one of the manuscript volumes in a bundle of 45 items sold by a one-time Esterházy employee who had saved the material from destruction during World War II and kept it since then. It contained mainly printed librettos and, in addition, the second version of the collection dating from 1700. This important finding was deposited in the Music Department of the National Széchényi Library (attached to the other music works of the Esterházy collection) and the Department of the History of Theatre, respectively.⁶

By the time the second edition was being prepared it became possible to revise and rework the music text and the accompanying notes by means of this manuscript source, and to base the edition on the best available source.

(b) The Description of the Sources

Manuscript Sources

(1) The Manuscript of 1699 (lost or whereabouts unknown)⁷

(the full title)

Melodiae / pro figurali choro in / usum musicorum per / totum annum deser-/vientes a / Paulo Estoras / Sac. Rom. Imperii Principe / ac Regni Hun. Palatino / compositae / anno MDCXIX. [sic]

¹ Breuer 1971

² Hárích 1943, bundle 702, Nos. 11901 and 11906; and Hárích 1946 IV, pp. 14-23

³ Pál Esterházy, *Harmonia caelestis (1711)*, (Budapest 1989) *Musicalia Danubiana* 10

⁴ Hárích 1943

⁵ Manuscript Department of the National Széchényi Library, RMK III/4758

⁶ For the description of the 'finding' see Sas 1992

⁷ The description of the source is based on Hárích 1943 and Hárích 1946

The 'small book in octavo bound in parchment' and 'containing 165 numbered and about the same number of unnumbered pages' held 34 pieces of the later *Harmonia caelestis*.⁸ The importance of the source is greatly enhanced by the fact that, according to Hárích, 'the title-page, the index, the soprano solo of the first song with words and the title of two songs are written in Esterházy's hand. The rest must have been copied by some musicians he engaged'.⁹

Hárích provided further information on the contents of the volume as well: 'of the 34 melodies extant in the manuscript 30 came out in print. Four differ from it.' In the printed edition 'dynamic markings ... are given sporadically, in the 1699 manuscript, however, in several places.' 'In several instances the direction *violetta* ... can be found instead of *viola*.' Etc.

All data available in Hárích's description were used for preparing the study in spite of the fact that the music text is still unknown and could thus naturally not be considered in editing the pieces.

(2) The Manuscript of 1700 (the engraver's copy, main source of the present edition)

(description of the manuscript)

The volume in upright format measuring 305-306 x 197-200 mm has a spine of 40-42 mm in size, the pages are 303-306 x 197-200 mm, only the measurements of the second title-page of later origin differ (311-314 x 202-203 mm). It consists of 10 unnumbered and 290 numbered pages (in fact, numbered erroneously in some places), altogether 300 pages.¹⁰ It was compiled from 14 larger fascicles (of 8-10-14-18 pages) and glued bifolios inserted between them. The stitched together booklets are held together by paper covers bound in red paper which had originally been fastened by two pairs of leather straps as well (of which only the straps of one of the covers survive).¹¹

The watermark of the paper of the main part of the volume shows a rearing deer on a wheel placed within a shield. At the top the letter *CIP* [Comes Iohannes Pálffy], at both sides of the deer the initials *M W* [the monogram referring to the master Michal Wetzer] can be seen. By means of the Decker catalogue it could be established that the paper was made at the Pálffy's papermill in Bazin between 1680-1682.¹² (In addition, two different papers were used in the manuscript: the second title-page, which was made subsequently, was written on larger-sized, thinner paper without watermark while the quarter sheet of pp. 208-209 contains a shield-like watermark smaller and fainter than that of the Bazin paper.)

Repairing freed a fragment of 103 mm x 310 mm of the first uncut sheet of a printed Lutheran prayer book, the upper part of eight pages from the spine of the volume. On one of the fragments the first lines of the title inscription read as: *M. Caspar Neumanns / anitzo Dienern des Worts bey der Kirchen / zu St. Maria Magdal. in Breslau / Kern aller Ge / bethes-Andachten*.¹³

To mention is a piece of paper of irregular size put into the volume with the abbreviation *JAGC / J: G: M:* whose meaning is unknown.

(the contents of the volume)

1^{r-v}: blank;

2^r: title-page [i]: [in the upper right-hand margin:] 1. / + / HARMONIA / CAELESTIS / SEV / MOELODIAE MUSICAE PER / DECVR SVM TOTIVS ANNI ADHI / BENDAE AD VSVM MVSICORVM / AVTHORE PAVLO SACRI ROMANI PRINCIPE / ESTORAS DE GALANTA REGNI / HUNGARIAE PALATINO ANNO / DOMINI M:D:CCIII¹⁴ [underneath a pen-and-ink

⁸ Nos. 35-43, 2-18, 23-24, 26, 30, 1, 33, 46, 54

⁹ Hárích 1946 IV, p. 13

¹⁰ See the agreement with the engravers in which the size indicated is 300 pages (Valkó, pp. 85-86)

¹¹ The description reflects the state of the manuscript as it was before repairing: in the course of the 'reconstruction' the pages were cut to an identical size, the separate booklets were bound together and the original leather straps replaced by new ones.

¹² Decker, pp. 172 (Nos. 712, 713 and 715-716, respectively) and 15, 112.

¹³ For the prayer book see RISM B/VIII/1, the third part of the volume numbered 1702⁰⁹.

¹⁴ The date was originally MDCC – corrected first in MDCCII, then in MDCCIII.

drawing with star, flower and bird's-eyed motives];

2^v: blank;

3^{r-v}: *Dedicatoria* [i] – as in the printed edition;

4^r: title-page [ii]: HARMONIA CAE / LESTIS / SEV / MOELODIAE MUSICAE PER / DECVR SVM TOTIVS ANNI AD / HIBENDAE AD VSVM MVSICO / RVM. / AVTHORE / PAVLO SACRI ROMANI IM / PERY PRINCIPE ESTORAS / DE GALANTA REGNI HVN / GARIAE PALATINO: ANNO / DOMINI M:D:CCIIIXI¹⁵ [underneath a pen-and-ink drawing, a composition made up from star and bird's-eye patterns];

4^v: blank;

5^{v-r}: *Dedicatoria* [ii] – *ibid.*;

6^r: blank (= page 11; this is where the original numbering starts with 9 because it dates from a time prior to the second title-page);

6^v: the beginning of the music, the parts being written continuously on the opposing verso-recto pages as in the printed edition.

The manuscript holds 53 works, only pieces Nos. 21 and 45 of the printed edition (*Cur fles, Iesu* and *Amoris flammula*) are missing. First the pieces of the first source of 1699 and the interpolated Easter and Pentecost items¹⁶ were written down continuously, then further 'new' pieces added to the end of the volume in several stages. Contrary to the former they are not grouped thematically, the sequence of their writing down (copying) is contingent. The majority of these pieces belong to that layer of the collection which is closest to art music, nevertheless, the two large-scale, 'multi-movement' pieces as well as the two songs taken over from Rovenský were also put here, to the end of the volume, copied together in pairs in ink of identical colour.¹⁷

All pieces except *O, Maria, gratiosa* (No. 48) were written down by the same copyist in clearly distinguishable phases. (At the beginning of the volume the staff-lines are ruled, then from page 34—in fact page 37—onwards a simple rastrum was used.) Since the manuscript served as the engraver's copy for the print, entries in several hands appear in addition to the copyists': four (or more) correctors, the handwriting of 'editors' directing emendations and the engravers' work with instructions in various languages (Latin, German, Italian) and of the engravers themselves – which implies that apart from the copyists at least ten different persons worked on the music. (A comparison of the manuscript and the print also reveals that the engraving work was performed by stages, moreover, even the participation of a third engraver mentioned neither in the agreement nor in literature so far can be proved who was already observed at the first edition of the collection.)¹⁸

(3) Eighteenth-Century Manuscript Copies of Parts

The manuscript set of parts of certain pieces of the *Harmonia caelestis* survive in the Esterházy music collection of the Music Department of the National Széchényi Library. They are:¹⁹

Ms. Mus. IV. 437/1: *Pange, lingua in E* (eight manuscript parts),

Ms. Mus. IV. 437/2: *Sol recedit igneus – aria* (nine manuscript parts),

Ms. Mus. IV. 437/3: *12 Psalmen* (twelve manuscript parts: items Nos. 2-13 of the printed edition).

The sets of parts written on paper in upright format with eight and ten staves to the page may be dated to the end of the 18th century both on the basis of the characteristic features of the script and the watermark

¹⁵ Originally MDCCIII, corrected in MDCCIX, then in MDCCXI, see Hárích 1946.

¹⁶ New pieces: *Iesu, te sequar* (No. 25), *Surrexit Christus hodie* (No. 27), *Surrexit Christus hodie* (No. 28), *O, suavissime* (No. 19), *Veni, o, Sancte Spiritus* (No. 31), *Veni, Sancte Spiritus* (No. 32). Following this the pieces of the earlier volume made for various occasions were taken over: *Pange, lingua* (No. 33), *Triumphate* (No. 46), *Sancti Dei* (No. 54).

¹⁷ *O, mors* (No. 55), *Veni, Creator Spiritus* (No. 34), *Salve, Paule* (No. 52), *Lingua, dic trophaea* (No. 47), *Tota dulcis es, Maria* (No. 44), *Ascendit Deus in iubilo* (No. 29), *Saule, Saule* (No. 53), *Iesum ardentibus* (No. 20), *O, Maria, gratiosa* (No. 48), *Ubi, ubi commoraris* (No. 51), *O, quem gustum sentio* (No. 49), *Maria, quid sentio* (No. 50) és *O, Iesu admirabilis* (No. 22).

¹⁸ See in greater detail in Sas 1990-1991

¹⁹ The original Esterházy shelf-mark on the title-page of parts was: No 166/71.

of the Venetian papers used.²⁰ As a result, these copies cannot be taken into consideration among the sources of the present edition, not even as secondary ones, due to their late, subsidiary quality.

The Printed Edition²¹

The small folio sized volume in upright format consists of 11 + 302 pages. On the first, unnumbered eleven pages the title-page (f.1r), an engraving showing the Christ-Child and containing the beginning of St Bernard's hymn (f.2r),²² the dedication (*Dedicatoria* – f.3r+v), the Esterházy coat-of-arms (f.4r) and the index (ff.5r-6r) can be found. The music begins on f.6v, the first numbered page.

The title-page of the edition agrees with that of the manuscript of 1700, the only deviation being in the use of small and capital letters, and the page-setting. The music contains the parts of the pieces²³ following the arrangement of the underlying manuscript faithfully. The work of the three engravers can be well distinguished.²⁴

The volume was printed in 1711, most probably in Vienna. Its publisher is unknown, in contrast to the Viennese engravers, two of whom are known by name, thanks to the surviving contract.²⁵ According to this Pál Esterházy concluded an agreement with the engravers Jakob Hoffmann and Johann Jakob Hermundt on 15 October 1701 for engraving about 300 pages of music of *Harmonia caelestis* on 150 copperplates carved on both sides by the end of January 1702. For reasons unknown the work was finished much later, no sooner than in 1711.²⁶

Literature is cognizant of the existence of some copies of the edition only²⁷ and, in spite of the fact that the still extant receipt of payment to Johann Michael Meinhardt, a bookbinder of Vienna²⁸ bears out that originally 77 copies of the 55-piece-collection were made.²⁹

²⁰ The second of the two watermarks (1: rearing ram? 2: *Dreihalbmond* + sea star/EGA) can be found for example in Georg Druschetzki's manuscripts dating from the early 1800s. (Sas 1989b)

²¹ RMK III. 4758

²² See facsimiles Nos. 5-6

²³ The information contained in RISM A/1/2 – E 879 is thus erroneous because there the two Viennese copies of the edition are specified as 'score and parts'.

²⁴ See facsimiles Nos. 7-9

²⁵ Hárích 1946 IV, pp. 14-15, and Valkó.

²⁶ The various modifications of dead-line can be well traced on the emended title-page mentioned above and a surviving report of the audit office giving account of the instalments paid to the engravers (Valkó, pp. 85-86, and see also Sas 1990-1991, p. 31).

²⁷ In Bartalus 1882 two copies are described: one being in his possession (from Haydn's library) and the other held by the canon Bubits in Nagyvárad (see also Semmelweis); Bartalus 1892 mentioned fifteen additional copies in Kismarton; in Szabolcsi 1926 only the volume of Bartalus is referred to; RISM A/1/2–E 879: two copies from Vienna, erroneously defined; Tank knew of the existence of four copies: apart from the two Viennese ones and the well-known copy from Haydn's estate he also listed a volume of Kismarton, without shelf-mark.

²⁸ The invoice is dated: 20 December 1711. Meinhardt provided the volumes partly with ornamented, whole-leather binding with gold tooling, and partly with half-parchment and paper cover. (Hárích 1946 IV, pp. 21-22)

²⁹ The whereabouts of the presently known copies:

1) Manuscript Department of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, RM III, 954. A copy presented in 1896 to the Academy by István Bartalus, according to whose entry the volume had once been in the possession of Joseph Haydn. The *ex libris* of Antonio Polzelli on the inner cover seems to support this presumption. (Szabolcsi 1926, p. 34. Domokos 1968, p. 130)

2) Manuscript Department of the National Széchényi Library, Budapest, RMK III/4758. Acquired by the Library at an auction in 1985; it had originally been held in the library of the Order of the Hermits of St Paul.

3) The Central Seminary, Budapest (the one-time Pauline library), B. e. No. 14

4) Österreichische Nationalbibliothek, Vienna, MS 64 461

5) Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, 627/34

6) Fürstlich Esterházyische Bibliothek, Eisenstadt (Tank, p. 34)

7) Matica Slovenská, Martin (kind information by Ladislav Kačič)

(In the copies examined /Nos. 1-2, 4-5/ no manuscript entries or marks relating to contemporary use can be found.)

(c) The Evaluation of the Sources

The copyist of the bulk of the manuscript of 1700 (and the two hands who wrote down No. 48) were both musically versed, practiced musical scribes: the music text of the manuscript is of definitely better quality than that of the print. The pitch is indicated clearly throughout (it has become unambiguous in some places at most, due to subsequent emendations), the clefs are used impeccably (the only incorrently placed clef was emended later), the key signature is placed correctly, none of the elements of the dotted rhythms is missing, and the bass figuring is mostly clear.

In spite of that the copy is all but perfect and, with respect to contents, can be objected to in several instances: in addition to the unavoidable slips of the pen resulting from the decline of attention there are some grave errors such as the misplaced and thus senseless initial and final tones (i.e. chords) and the accidentals, respectively.³⁰ The strangest one occurs in No. 25, at the end of the *violino* part: the last two bars are in a different key, in E or E flat major instead of F major (traces of transposition?). Some of the errors were emended by the correctors, but even some 'emendations' to the worse crop up.³¹

In general, the text underlay is more precise than in the print, despite the smaller number of abbreviations. In places where matching the syllables and the notes could have been problematic and unclear, the manuscript does not offer any solutions either.³²

The same applies to the entire music text: the copyist writing in an orderly manner took over the unsolved sections of the compositions faithfully, without correcting them.

For the further deterioration of the music text of the print the engravers are to blame. It turns out evidently from the errors they committed that they were unable to read the music they were working on. For lack of musical knowledge they could not differentiate the essential and the inessential elements of the music but copied everything mechanically. They often indicated ambiguous pitches, produced heaps of wrong clefs and rhythms at the same time when they precisely reproduced the drawing of the beams of note groups, the shape of the repeat and rest signs, the 'ornamentation' after the closing line, that is the outward appearance of the music.³³

II. Editorial Methods

Since the present edition is not the reproduction of the composer's manuscript it did not seem worth the trouble to differentiate the various layers originating with the copyists and the great number of correctors. Thus the music text of the manuscript has been regarded as one unit with all of its emendations, except (1) in the case of pieces No. 21 and 45 missing in the volume (and taken invariably from the print) and (2) some evidently erroneous emendations.³⁴

Slurs and ties missing in the manuscript and introduced to the print only as well as other additions were considered as the result of a further phase of correction and have been taken over into the music without any markings. Nevertheless, they are listed below.

Later added slurs of the print:

No. 3: 8¹⁻², 10^{2-3,4-5}, 12^{2-3,4-5} – Cpraec.; No. 5: 2²⁻³, 6²⁻³ – C (2 quavers with a common beam); No. 6: 6²⁻³ – C; No. 8: 10^{1-2,3-4} – Va I; No. 9: 1²⁻³ – C; No. 10: 18²⁻³ – Va I; No. 11: 23¹⁻², 27¹⁻² – Va I; No. 12: 17⁵, 18¹ – Va I; No. 13: 22²⁻³ – C; No. 14: 25³⁻⁴ – C I; No. 15: 6⁴⁻⁵ – C; No. 17 9³⁻⁴ – C II; No. 19: 12¹⁻⁴ – A;

³⁰ E. g. erroneous beginning: Nos. 6 and 44–Org. No. 53, in the first *Sonata* – Fg: senseless cadences: No. 42, the end of the line 2 in *canto* at repetition, and particularly No. 55, Vn I and II: *d''* as final of the E minor piece, etc. Senseless accidental: No. 2, 17⁵: † before *e*.

³¹ See Notes

³² Nos. 22, 47, 55

³³ See facsimile 10

³⁴ Erroneous emendations carried out in the MS but left out of consideration in ED include: No. 9, 4¹⁻³–Va I: orig. 3 crotchets–2 quavers + crotchet; No. 43, 28⁸–Va II: *a* – *g*, 31³–Va I: *a'* – *b'*.

No. 25: 1⁴⁻⁵, 5⁴⁻⁵ – A; 9²⁻³, 10^{1-2,3-4}, 12¹⁻⁴, 13^{4-5,6-7} – Vn; No. 28: 14³⁻⁴ – C; No. 32: 8²⁻³, 12^{3,4-5}, 12^{2-3,4-5} – Cpraec.; No. 33: 2²⁻³ – A; No. 35: 5¹⁻², 11⁴⁻⁵ – C; No. 40: 3⁵⁻⁶ – BC; No. 43: 5⁸⁻⁹, 8⁷⁻⁸, 9¹⁰⁻¹¹, 10^{1-4,5-8,9-12}, 11⁸⁻¹¹, 12¹⁰⁻¹¹, 18^{5-6,7-8} – C; No. 46: 10⁶⁻⁷ – C; No. 50: all slurs of C; No. 53: 30¹⁻⁴ – B.

Further emendations of the print include:

No. 3, 74⁴ – Vn: #; No. 10, 3 – C: insert to the text: 'o'; No. 14, 7³, 15³ – C II: # and 26-27 – C II: bar-line; No. 24, 9-12 – C I: bar-lines; No. 33, 9-11 – A: bar-lines; No. 36, 3⁹⁻¹⁰ – C: 2 quavers (MS 3⁹ crotchet); No. 46, 10⁸⁻⁹ – C: dotted quavers + semiquaver (MS 10⁸ crotchet).³⁵

The square brackets in the score indicate editorial additions while the encircled numbers call attention to the footnotes which must be considered by all means and to the desirable note and rhythm emendations, respectively. The asterisks refer to the Appendix where a suggestion for a better words underlay in the vocal parts is made which deviates even from the editorial text following the original print, and a possible solution of matching the words and melody in strophes 2, 3, etc. is given.

The works are numbered consecutively, the names of the instruments are given according to their modern nomenclature, the redundant verbal directions have been omitted. The number of parts agrees by and large with the original one, except for item No. 5 where an undesignated part doubling the voice and the violin is missing. In pieces consisting of several sections the parts pausing for a whole section have been omitted (for example No. 54, *timpani*, bars 20-39 or CATB after bar 91) or, if the organ or the basso continuo part is edited in a common staff together with the *organo*, *fagotto*, *violone* or *arpa*, etc., the deviations of the different parts are listed in the Notes.

In the strophic pieces the music is underlain only the first strophe even if all strophes were written out with music in the original (Nos. 21, 43, 52). The deviations of the written out second strophe, etc. from the first one are enumerated in these pieces in the Notes.

Instead of the *C* clefs of the voice parts and the organ (where they were employed to indicate the change of the range), violin clefs are written and in the tenor parts the so-called tenor clef. In the *viola* parts violin clefs are used instead of soprano ones, and alto clefs instead of tenor clefs. The original clefs, which have been modified in the present edition, are given in front of the staff. (An exception is the *viola* I part of No. 1 which is notated in soprano clef but should be read in violin clef.)

The original form of the *time signatures* has been retained, all the more so, as it can have consequences for the choice of tempo.³⁶ Instead of the original, randomly placed bar-lines a regular barring has been introduced which agrees with the time signature and follows the smallest bar-unit in the source. The only exceptions are the choral section and the second sonata of No. 53, in which the indicated metre is 3, the barring occurring in the part is 6/4 whereas the whole-bar rests marked with numbers denote bars in 3/4 time. In both sections three-beat-time bars have been introduced.

The original *key signatures* throwing light on the different origin of the pieces have been retained, thus for example the signature of No. 5, deviating from the rest of the G major pieces and added perhaps later (see Notes), and the different key signatures belonging to the same key in pieces Nos. 49 and 51, as well as in Nos. 37, 44 and 47. Changes have been carried out in four pieces only. Similar to piece No. 35 the item No. 19 in B minor has been furnished with two sharps as key signature. For the sake of a better legibility of the music the pieces No. 21 in E major (and No. 49 in D major), both without a key signature originally, were added three (and one) sharps, respectively, in agreement with contemporary usage, and the piece No. 40 in C minor notated originally with one flat received two flats.

Of the numerous *note errors* the slips of the pen occurring on one occasion only have been amended and are enumerated in the Notes. The 'consistent' errors occurring twice or more have been left unchanged; they are amended in the footnotes to the music (as for example No. 14, bar 1, note 2–C II, Va II).

³⁵ For some longer (several-bar) original music sections of the MS and its emendation see Sas 1990-1991, pp. 35-37.

³⁶ Dart, pp. 83-84

As regards *accidentals*, the flats and sharps employed in the sense of cancellation have been transformed to naturals, and all accidentals carry their modern force. Redundant accidentals have been omitted and the carelessly set accidentals (placed before the note but shifted above or under the note or, in the organ part, above the staff, yet pertaining to the note) are corrected without comment. The present edition contains four kinds of accidentals: (1) the original accidentals of the source—full-sized, without brackets, (2) the 'consequential' accidentals of the source—printed in small, without brackets, (3) the editorial additions—printed in full size in square brackets and (4) the editor's cautionary accidentals—small in square brackets.

The *note value* spread across bar-lines has been replaced by a tie, the missing whole-bar rests have been tacitly added.

The missing *slurs* of the voice parts have been supplemented in pieces only where they are otherwise consistently used and omitted from some note groups alone. No slurs have been added to works which had originally none, nor to pieces where the slur is not written out in a given longer section of form. In the instrumental parts the few, randomly used slurs are not carried over to parallel places of the same piece, either, whereas the vertical asynchronous passages within a given group of instruments have been more or less unified. (In the case of pieces Nos. 7 and 28 the analogies have also been taken into consideration.)

Certain accidental differences of *beaming* in the instrumental parts have been added unmentioned to the characteristic way of notation of the piece (for example in No. 46, bar 12, Va II). In pieces with more than three emendations the beams changed are listed at the end of the Notes. The changes of beaming in the voice parts are remarked in each case separately since they influenced the text underlay.

Repetitions of some bars indicated in the parts are written out in each case. The variety of repeat signs used in the printed source could not be always interpreted unambiguously, as for example in pieces Nos. 35 and 45, therefore these dubious places are enumerated one by one in the Notes. Repetitions containing bars modified during editing are also listed at the end of the Notes as the editorial emendations carried out in the repeated bars are mentioned only once, at their first occurrence.

The *figured bass* has not been realized, nor have the figures or the equivalent accidentals been added to the pieces without figures. In the items which are provided with figuring the original vertical sequence of the figures has been retained; the erroneous figures have been amended but missing figures have not been added. On the other hand, the missing accidentals have been supplied. (An exception is bar 5 of No. 40.) Some figures have naturally been inserted where required by the addition of the missing accidentals or where the original figure referred to the second chord above a bass note of long value (No. 21, bar 27).

The modernization of the archaic forms of the figures has also been carried out: the accidentals contained in the key signature as well are marked by figures and the major third indicated by 3 but not included in the key signature has been replaced by a sharp. The accidentals under, above or to the left of the figure have been placed to the right-hand side of the figures, etc.

III. Performance Considerations

(a) Performers, Instrumentation

In agreement with the European or more closely with the Viennese practice of the late 17th century, choir boys and castrated singers were entrusted with singing the *canto* and *alto* parts of the church music works as the female singers of the operatic performances were not allowed to sing in church until the early 18th century.³⁷ In Esterházy's church ensemble choir boys and castrated singers were employed at the beginning; after 1706 he also engaged two female soprano singers.³⁸ Thus in performing the pieces of the *Harmonia caelestis* intended mainly for private worship the cooperation of female singer(s) also seems admissible.

³⁷ Köchel 1869, pp. 17-18 and Bletschacher, p. 12

³⁸ Tank did not mention choir boys, whereas according to Hárích the court musicians were instructing them from 1675-1676 onwards. The two castrated singers known by name and instructed by Fux were engaged to Kismarton in 1708 (Tank, pp. 64-67). Hárích also found evidence for the 1696 activity of the other castrated singers while the list of musicians holds the name of the singer Antonia Lindt from 1713 only (Hárích 1946 II, pp. 40-56, as well as III, 20-29, and 42, respectively).

As to the choice of *instruments* in agreement with the given indication of the pieces the *viola* parts pose considerable difficulties as it is not sure whether the designation refers to instruments of various sizes of the viol family or to the member *viola da braccio* of the violin family. In this respect neither the use of clefs nor the identically small range of the parts appear to offer a cue.³⁹ To perform the two or three *viola* parts used alone the viol 'consort' is evidently needed while in the parallel moving parts of the ensembles consisting of *violino + viola* or of 2 *violini + viola* the use of *viola da braccio* is most probably desired. In the knowledge of the conservative music life of Vienna in those days there is much to be said for the preference of viols. In spite of the fact that *viola* was more frequently used by the Italian musicians by then, at the Imperial Court of Vienna both instruments were equally in the stock,⁴⁰ and the first setting employing viols reflects the widely accepted performing force of the contemporary Viennese ballet music.⁴¹

The choice of instruments in the otherwise unambiguous *clarino* parts is queried at first sight by the unusual notes of pieces Nos. 22 and 29 which have an almost exceptionally wide range. The passing notes described rarely in contemporary theoretical treatises (but applied frequently in practice) do not figure namely among the members of the harmonic series.⁴² On the evidence of contemporary descriptions the outstanding court trumpeters, and the most prominent virtuosos of the 17th century (such as Fantini of Florence and Vejvanovsky of Krensdorf), were capable of producing these tones of the natural trumpet.⁴³ Consequently, the pieces of this collection bear witness to the participation of first rank performers, in command of excellent techniques far surpassing the average, supposing that they were really delivered in Kismarton.

The designation of instruments in the *basso continuo* group lacks details in most contemporary editions, their enumeration is frequently omitted altogether.⁴⁴ In the overwhelming majority of the pieces of the *Harmonia caelestis* only a bass part can be found: this part was inscribed *organo* in forty-four works and, in the case of the Marian songs (Nos. 35-39) included as first in the collection of 1699, it was provided with the more general term *basso continuo*. Two or more bass parts were made for six pieces only.⁴⁵ Not all of the pieces employing several bass instruments fall into the category of works intended for a larger ensemble or separated from the rest by some other musical criteria (see mostly Nos. 5, 40 and 44). For this reason I hold the view that the accompaniment of some further pieces—particularly of those belonging to the solo motet layer—can be supplemented by harp, lute (*tiorba, violone*) widely used in Vienna and Prague,⁴⁶ all the more so, as harpists and lutenists were active in the Esterházy ensemble of Kismarton over a longer period.⁴⁷

Of the choral works with trumpets only the piece No. 53 that has a complete *clarino* group coupled with *timpani* is provided with a bassoon part in the bass as well. The continuo of the choral section of No. 22, also with a complete *clarino* group, and that of the outer sections of the item *Ascendit* (No. 29) should be complemented with bassoon. (Moreover, in the latter the *timpani* appear to be necessary in addition to the trumpets.)

In contrast, the 'arias' written for voice solo and *clarino concertante*⁴⁸ do not need to be coupled with a *timpani* part as it was not used in the trumpet-arias of Venice either, which employed one or two *clarini concertanti* and served as possible models.

³⁹ Boyden, pp. 115-116, Donington 1982, p. 112, Sehnal 1971, p. 34

⁴⁰ See the inventory of instruments dating from 1706 and compiled of the *Hofkapelle* of Vienna by Reutter, sen., A-Wbn. Cod. Ser. Nov. 1603.

⁴¹ Nettl 1921, pp. 97-101

⁴² *c'' sharp*—No. 29, Cl. II; *f'' sharp*—No. 22, 29, Cl. I; *b'' flat*—No. 29, Cl. I.

⁴³ Altenburg 1973, pp. 314-331

⁴⁴ In the title of the scores of the church music works by Leopold I the designation of the bass is missing, whereas the surviving authentic sets of parts contain three to four bass parts, *violoncello, violone, tiorba, fagotto* parts in various compositions, in addition to the organ (see 'Kaiserwerke', *Revisionsbericht*).

⁴⁵ Nos. 2, 51, 53: *organo + fagotto*, No. 5: *organo + arpa*, No. 40: *basso continuo + organo + violone*, No. 44: *organo, arpa, fagotto* and *tiorba*.

⁴⁶ See the inventory of the *Hofkapelle* mentioned above, as well as Köchel 1869, p. 22, Sehnal 1971, p. 30

⁴⁷ Tank, pp. 75-77, Hárach 1946 II, pp. 12, 25, 52-53

⁴⁸ No. 26 and the postlude to No. 2

(b) Style of Performance

In agreement with contemporary notational practice the music contains very little information on performance. This statement refers not only to the deficiency of the figured bass, the dynamics and the articulation of the instrumental parts or that certain special performance manners are written out at the beginning of the piece only—as for example the dotting in the *clarino* parts (No. 22) or the figuration of the chords in the violin part (No. 51). In fact, even such a basic performance manner fails to appear in the music as the frequently and widely used *echo*. The latter was indicated in some pieces of the collection only (Nos. 7/b, 26, 48—the end of Nos. 21, 29, 40, and the 'inverted *echo*' in No. 12) though it was so common that even those pieces can be played with *echo* whose music does not contain any hint in this respect, as J. Hůlek has pointed out in connection with Michna's pieces.⁴⁹ The instrumental repetition of the motto sung at the beginning of the works defined as *Devisenarie* (Nos. 2, 43 and 52, 46) is, on the other hand, not optional but obligatory, a concomitant feature of the type.⁵⁰

The relationship between the notes of the melody and the syllables of the text is likewise less definite: on the one hand, their placement and coordination are problematic, and the harmonization of the melody and word accents frequently proves to be unsuccessfully done, on the other. In contemporary song-books and other publications the word and the melody were imprecisely matched in most cases, and it lies with the performer to achieve a proper solution. When striving for an acceptable performance one must bear in mind that impeccable prosody was all but a basic requirement in those days: the divergence of music and word was natural and accepted in a period when making contrafacta was the prevailing 'fashion'.⁵¹ (As the present volume is intended to be a source edition in the first place, the text underlay of the original edition has been retained. Nevertheless, in the Appendix performing suggestions are given to those pieces or sections which were thought to be impossible to perform in the original form. In the Appendix also the strophes 2, 3 are written out in which the relationship between the melody and the underlying words has to be changed to achieve better performing possibilities.)

⁴⁹ Michna 1653, preface p. 59

⁵⁰ Riemann 1922 II/2, p. 410

⁵¹ Moser pp. 21-22 (and on the Czech song-books: Bužga 1959, pp. 14-15; about the songs by Leopold I and Prinner: Wessely pp. 599-600).

Notes

Abbreviations: MS = manuscript (1700)
 PR = printed edition (1711)
 ED = present volume

Notes without any abbreviation refer to both of the sources – MS, PR

No. 1 *Sol recedit igneus*

Sonata

8	Vn	an appoggiatura is to be played, see the figuring of Org
14 ⁴	Vn	<i>a''</i>
16	Va II	an appoggiatura is to be played, see the figuring of Org
18	Va I	the soprano clef is an error—the part is to be read in violin clef
19	Crip	indicated also in the <i>canto praecinente</i> part: repetitions instead of rests
19 ¹	Va I	<i>f'</i>
24 ¹⁻²	Vn	dotted rhythm
34 ¹	Org	5 6 4 3
36 ⁴	Va I	♭ before 36 ³
41	Vn	<i>b' flat c'' d'' e'' f''</i> (with ♭ !) <i>f'' e'' d'' c''</i> (rhythm as in ED, but 41 ¹⁻² : dotted quaver and semiquaver)
42	Va II	an erroneous bar-line after note 3
42 ⁴	Vn, Va I	♯
42 ⁵	T	<i>c'</i>

Repetitions indicated: b. 18-25: Vn, Va I, II; b. 18, 20, 22-23, 26, 28, 30-31, 34-35, 38-40: Cpraec

No. 2 *Laetare, cor meum*

1 ^{5,6}	C I, II	2 quavers separately; similarly 3 ^{5,6}
4 ⁴	Org	7 above 4 ³
5 ⁴⁻⁵	C II	with a cross-beam
5 ⁴	Org	6 above 5 ⁵
9 ⁵⁻⁸	C I	MS: no slur, PR: slur over 4 notes
13	Org	<i>e f g c e g</i> (2 quavers, 2 crotchets, 2 quavers)
17 ⁶	Clno I	♯ before 17 ⁵
23 ⁹⁻¹⁰	Clno II	2 quavers undotted

Deviations of *fagotto*: b. 15, beat 4: 2 quavers (*g G*)—similarly b. 21, 23; b. 16, beat 4: 2 semiquavers + quaver (*e f g*); b. 17, beats 3 and 4: 2 semiquavers + quaver and 2 quavers (*B A G – d D*)

No. 3 *Puer natus*

1	Cpraec	one ♯ as key-signature (added later), Nos. 27, 32: no k-s
10 ²	Org	<i>c</i> —cp. 16 ² (Nos. 27, 32: <i>c</i>)
10 ²⁻⁵	C	group joined by a cross-beam; similarly 12 ²⁻⁵ (as Nos. 27, 32)

Choro

22	CAT	MS: no k-s, PR: one # k-s inserted later
22	C	= <i>canto praecinente</i> + <i>canto ripieno</i>
22	Vn, Va I, II	'Choro' above the rests of the previous section
26-27	Crip	text: 'plaudite, homines'
28	A	text: 'homines'
36 ¹	A	<i>a'</i> (similarly No. 27, but 32: <i>g'</i>)
36 ³	Vn	<i>c'''</i> (similarly No. 27, but 32: <i>b''</i>)
42 ¹	Org	6 above 41 ³
43	A, B	minim + crotchet rest
46 ¹	Vn	<i>a''</i> (similarly Nos. 27, 32)

Sonata

50 ²	Va I	<i>f'</i>
51 ¹	Va II	<i>b'</i>
56 ³	Org	4 6
57	Org	5 6 on crotchet 3-4
58 ²	Va II	<i>b'</i>
59	Org	MS: 6 56 (on beats 1-2) PR: 6 5 6 (on three beats)
60 ³	Org	6 5
63 ¹	Org	<i>B</i>
64 ¹	Va II	<i>b</i> -cp. 67 ¹
74 ¹	Org	56

Repetition indicated: b. 10-15, Cpraec

No. 4 *Nil canitur iucundius*

1	C	2 # as k-s [!]
4 ³	Org	# above 4 ²
4-5	Fl I, II	between the 2 bars a deleted rest of some 2 bars
7 ¹⁻³	Fl I	<i>b' c'' d''</i>

Repetitions indicated: b. 7, in all parts

No. 5 *Dulcis Iesu*

1	?	a part without designation (identical with Va I, C) – omitted from the ED
1	C	MS: no k-s, PR: one # as k-s
1	Va I, II, III, Org	one # k-s inserted later, thus many redundant accidentals – (omitted here)
3 ¹	Org	5 3 #
16 ²	C	<i>g'</i> – but cp. 12 ²

Deviations of *arpa*: 2²: # above 2¹; b. 3: $\frac{6}{4}$ originally to beat 2, beat 3 is figured 6; above 9¹ no 6; above 9³ 5 (edited); 12¹: *B*

Repetitions indicated: b. 1-4 and 9-12, in the instrumental parts

No. 6 *Iesu, chare*

1 ¹ -2 ¹	Org	<i>B flat c d e f</i> (crotchets, 1 ²⁻⁴ figured as # 65 #)
11	Va I	beams and slurs: 11 ^{2-5,6-7}
11 ³⁻⁶	Va II	slur over 4 notes

Repetitions indicated: b. 1-4 and 9-12, in the instrumental parts

No. 7 *Exsultet iam terra**Sonata*

2 ⁶	Va II	<i>d'</i> (also in No. 28)
3 ³	Org	6 above 3 ⁴
4 ⁵	Vn II	<i>e'</i> (also No. 28)
4 ⁵	Va I	<i>a'</i> (No. 28: <i>b</i>)
5 ¹	Org	5 6 4 ‡
5 ⁴	Va II	<i>f' sharp</i> (also No. 28)
6 ¹	Va I	<i>c' sharp</i> (also No. 28)
11	Org	beams over notes 1-3, 4-7, 8-9; similarly in b. 13, 15, 17 (see No. 28)
11 ⁵⁻⁸	C	group with a cross-beam; similarly 15 ⁵⁻⁸
13 ⁵	Vn II	<i>b'</i>
13 ⁵	Va II	<i>c' sharp</i>
16 ¹	Va I	<i>c' sharp</i>
16 ²	Vn II	<i>d''</i> (the same in No. 28)
18 ⁷	Org	6 above 18 ⁵ 4
36 ²	Va I	<i>f' sharp</i>
37	Va I	minim + crotchet

Repetitions indicated:

In the voice part the rest referring to b. 31-42 occurs erroneously within the repeat signs. The marking referring to repetition of b. 19-30 is missing in Org, but these bars have naturally been added during the instrumental postlude.

B. 35-38: Vn I, II, Va I, II.

No. 8 *Iesu, dulcedo*

5 ²	C	<i>g'</i>
7 ⁵	C	# before 7 ⁶
12 ²	Va III	<i>d'</i>
16 ^{1,2}	C	dotted crotchet + quaver

No. 9 *Iesu parve*

3 ²	Va II	<i>d'</i>
4 ¹⁻³	Va I	MS orig. 3 crotchets, amended erroneously: 2 quavers + crotchet – PR: the same (No. 41: crotchet + 2 quavers)
4 ¹	Va III	<i>f</i>
4 ¹	Org	76 (not in No. 41)
6	Va I, C	cp. No. 41: there 6 ⁵ and 6 ⁶ are identical notes

7	C	cp. No. 41
7 ¹	Org	# is missing—added to agree with No. 9 – 3 ¹ and No. 41, 3 ¹ and 7 ¹
9-14	Org	for the missing figuring cp. No. 41

No. 10 *Quando cor nostrum visitas*

4 ²	Va I	as a subsequent addition <i>e flat</i> (cp. C 4 ²)
7	C	PR: <i>b' flat f' g' c'' d''</i> (3 crotchets, and 2 quavers separately) MS: similarly, but <i>c'' d''</i> joined by a beam (thus 7 ⁴⁻⁵ are additions)
14 ⁴	Va I	crotchet + crotchet rest; similarly 16 ⁵ and Va II, 14 ³

No. 11 *Nolite timere*

4 ²	Org	figured as 6
9 ¹⁻³	C	slurred
17 ¹	Va I	<i>d''</i>
21 ²⁻³	Va II	<i>c'' b'</i>
25	Va I, II	cp. the 2 slurs of b. 29
25	C	original text underlay: 'can=tate'
28 ²	Org	above it 6
29 ¹	Va I	<i>d''</i>
30 ²⁻³²	Va I	original repetition: 29 ^{1-30¹} , consequently 30 ² and the rest after 32 ¹ are additions
32	Org	dotted minim

No. 12 *O, quam dulcis es*

6 ²	Org	b above 6 ¹
6 ⁴ , 7 ⁴	C	in contrast to Va I <i>f</i> (on ledger line!) clearly in both instances but without # – whereas in the rest of the parts there is a careful use of accidentals
8 ⁷	Org	6 5 (cp. b. 4)
11 ³	Org	6# above 11 ²
16 ⁵	Va II	<i>a'</i>
18 ⁷	Va II	crotchet
22-23	C	original text underlay [sic!], similarly strophes 2, 3 and 4: 'charis=sime, suavis=sime, dulcis=sime'
22 ³⁻⁴	C	2 quavers separately
23 ¹	Org	<i>A</i>

Original beams: Org 2⁴⁻⁷, 7¹⁻⁴, 11⁴⁻⁷, 18⁷⁻¹⁰, 22³⁻⁶, 23⁷⁻¹⁰

No. 13 *Iesu praesentia*

14 ²	Va II	# before <i>b'</i>
15 ¹	Va II	<i>d'</i>

Repetitions indicated: b. 9-16, in all parts

No. 14 *Infinitae largitor*

6 ²⁻³	C I	slurring 6 ³ -7 ¹ ; similarly the slur of the b. 14: 14 ³ -15 ¹
16	Va I, II, Org	no dotting (because repeated)

Repetitions indicated: b. 1-8, in the instrumental parts; b. 21-24, in all parts

No. 15 *Iesu, rector admirabilis*

2 ³⁻⁵	Va II	<i>f'</i> sharp <i>e'</i> <i>f'</i> sharp
3-4	C	3 ²⁻³ joined by one beam; the text underlay here included is justified because (1) 3 ²⁻³ are not slurred, (2) b. 4 comes on a new page, its text being: 'es nobilis', (3) lengthening line after 'es'
6 ⁴	Va II	<i>e'</i>

Repetitions indicated: b. 1-2, in the instrumental parts

No. 16 *O, Iesu delectabilis*

1	C	time signature: 3/4
19 ¹	C	<i>b'</i> sharp

Repetitions indicated: b. 1-9: Va I, II, Org; b. 19-26: in all parts

No. 17 *Ave, Iesu charissime*

1	Org	time signature: 3/4
8 ²	C II	<i>f'</i>
9 ¹	C II	♯; similarly 10 ²
12 ³	Org	C

Repetitions indicated: b. 11-14, in all parts

No. 18 *Dormi, Iesu dulcissime**Sonata*

1	Fl I, II	the inscription 'Sonata' is missing
15 ^{2,3}	Fl II	<i>a'</i> <i>g'</i>
17 ⁵	Vn II	<i>f'</i>
34	C I	MS: no slur, PR: slur above 34 ²

No. 19 *O, suavissime*

1	all parts	one ♯ k-s (but cp. No. 35)
1	Vn	PR: time signature: C 3 (MS doubtful)
4 ¹	Va	MS: <i>d''</i> minim, and <i>c''</i> sharp crotchet within it – corrected downward PR: <i>d''</i> crotchet–corrected downward
7 ²	Org	<i>A</i> sharp (no bar-line between b. 6 and 7)
8 ²	Va	<i>a'</i> sharp (with written out ♯)
8	A	MS: the slur covers the whole bar, PR: slur over the 2nd note only
12	A	MS: no slur, PR: slur only at 12 ²⁻⁴

16 ³	Vn	<i>b'</i> [!] (cp. A, bars 16-17)
17	Vn	MS: <i>a'</i> corrected upward (PR: <i>f' sharp</i>)

Repetitions indicated: b. 10-17, in all parts (in the instrumental parts erroneously b. 1-9 as well)

No. 20 *Iesum ardentibus*

8 ¹	Va II	crotchet
----------------	-------	----------

No. 21 *Cur fles, Iesu*

1	all parts	no k-s [!]
1	C	strophes 2 and 3 are also written out, for the deviations see below
1	Vn I	time signature: C
1 ^{1,2}	Vn I	2 crotchets
2 ¹	Org	6 4
4 ³	Vn I	above the note a warning sharp (perhaps added later), above Vn II 4 ³ none
6 ¹	Org	6 above 5 ³ , whereas $\frac{7}{5}$ above 6 ¹
6 ³	Vn II	missing note
10 ¹	Org	$\frac{6}{5}$ above 10 ²
10 ²	Vn II	crotchet; similarly 13 ²
11 ²	Org	$\frac{6}{4}$ above 11 ³
14 ³⁻⁵	C	joined by one beam, cp. b. 21 (and strophes 2 and 3)
17	C	slur at note 2
17 ³⁻⁴	C	17 ³ <i>b'</i> (but in strophe 2 and 3: <i>a'</i>), 17 ⁴ <i>c'' sharp</i> , corrected downward
18 ²	Org	<i>c sharp</i>
26 ²	Org	$\frac{5}{\#}$ above 26 ¹
27 ³	Org	$\#$ before the note and 6 above it
28 ¹	Org	$\#$ before the note as well
36	C	<i>P</i> dynamics written out here, too
47	Org	above $\#$ a slur

Deviations of the further strophes of the written out voice part:

Strophe 2: 7³⁻⁴: slurred; 14⁴⁻⁵: slurred; 17¹⁻³: slurred; 21⁶⁻⁷: no slur; 23³⁻⁵: slurred; 32⁶⁻⁷: no slur; 34¹⁻²: text only 'dor-' ('mi' under b. 35, from b. 36 onwards: 'dor-'); 46-49: ties over b. 46-47 and 48-49

Strophe 3: 7³⁻⁴: slurred; 15⁴: with $\#$ (cp. b. 4); 17¹⁻³: slurred; 21⁵⁻⁷: joined by a beam, not slurred; 30⁶⁻⁷: no slur—similarly 32⁶⁻⁷; 35-38: ties at bars 35-36, 37-38¹ (dynamic markings: b. 35: *P*, 36: *P*, 37: *PP*); 39-40: no tie; from 49⁶ quaver and 2 semiquavers (*g' sharp f' sharp e'*—49⁷⁻⁸ slurred)

No. 22 *O, Iesu admirabilis*

Aria

1 ²⁻³	Vn I	dotted rhythm
2	Vn II	<i>d'' c'' b'</i>
5	Vn I	on beat 2: <i>c'' d''</i> (quavers)
6 ⁵⁻⁷ ¹	Org	<i>f e</i>
7 ¹⁻²	Vn II	<i>c'' c''</i>

10 ²	Vn II	<i>d''</i>
13 ¹⁻³	Vn I	<i>a'' b'' c''</i>
13 ²⁻³	Vn II	<i>d'' e''</i>
14 ²⁻⁴	Vn II	<i>e'' d'' c''</i>
15 ¹	Vn II	<i>a'</i>
16	A	no dotting
18 ³	Vn II	<i>e''</i>
19 ²⁻³	Vn II	<i>e'' e''</i> —without dotting
21-22	A	MS: 22 ²⁻³ joined by a beam, but below it 2 syllables PR: 21 ¹⁻² no slur (below them 2 syllables), 22 ³⁻⁴ [!] slurred
21 ¹	Vn II	<i>d''</i>
23 ¹	Vn II	<i>b'</i>
27	Vn II	dotted crotchet + quaver + crotchet
30 ¹	Vn II	<i>e''</i>
<i>Chorus</i>		
41	Vn I, II, CATB, Org	after the designation of parts: <i>Pleno choro</i> (the rest as in ED)
41 ²⁻³	Vn I	MS: dotted quaver + semiquaver, PR: dotted semiquaver and quaver [!]
41 ²⁻³	Va, T	two crotchets without dotting; similarly 48 ²⁻³
42	T	MS: slurs at 42 ¹⁻³ and 42 ⁵ -43 ¹ , PR: slurs above notes 42 ^{1-3, 5-6}
42 ¹⁻²	Vn I	crotchet + minim
43 ³	A	a crotchet, 43 ⁴ is the editor's addition; similarly T 50 ³⁻⁴
43 ³⁻⁴	Clno I	no dotting; similarly Clno I: 45 ¹⁻⁴ , 46 ³⁻⁴ , 47 ²⁻³ , 50 ³⁻⁴ , 53 ⁵⁻⁶ as well as Clno II: 44 ¹⁻⁴ , 47 ²⁻³ , 51 ¹⁻⁴ , 53 ¹⁻⁶ . From b. 55 onwards no dotting added due to the lack of vertical asynchronous places, yet to be played evidently <i>simile</i>
53 ³	T	<i>c'</i>
56	CAB	note 2 a dotted crotchet (56 ³⁻⁴ editorial additions)
61 ¹⁻²	CB	PR: crotchets without dotting (MS, A: 2 crotchets, PR, A: 61 ¹ no dot, 61 ² quaver)
61 ²	Clno III	<i>c''</i>
62 ¹⁻²	A	slurred (cp. text underlay in MS)
63	Clno II	4 beat-time bar: 2 <i>d''</i> (crotchets) and 2 crotchet rests
66 ¹	C	2 crotchets instead of a minim
66 ⁶	Va, T	<i>f</i>
69	A	slur above 69 ¹⁻²
69	Clno II	<i>d'' e''</i> —minim and crotchet
71	C	<i>b'</i>
71	Vn II, C	dotted minim

Repetitions indicated: b. 25-32 and 64-71, in all parts

Beamings corrected in: Org: b. 9, 20, 29, 43, 50, 59, 66;

Clno I: b. 53, 55; Clno II, b. 53, 55, 66; T: b. 42, 29 (B: 65)

No. 23 *O, Iesu, cur sic pateris*

11 ¹⁻²	C	slurred (text in MS: 'im- ²)
21 ²	Org	6 above 21 ¹
22	C	no dotting
24	C	MS: crotchet, PR: minim, without dotting

Repetitions indicated: b. 1-8, in the instrumental parts; b. 17-24, in all parts

No 24 *Iesus hortum ingreditur*

16-19	C I	MS: text in b. 16 '-us', from b.17: 'amor', b. 19: minim + crotchet with text 'meus' PR: text at 18 ¹ and note 19 ² are scratched out (19 thus without dotting)
-------	-----	--

Repetitions indicated: b. 13-22, in all parts

No. 25 *Iesu, te sequar fletibus*

2 ⁴ 4 ²	Va	MS orig., PR: <i>f''/c'' f'' e'' d''/a' c''</i> , MS corrected: <i>g''/f'' e'' d'' a'/c'' d''</i>
12 ¹⁻⁴	Vn	group joined by a cross-beam
12 ¹⁻⁴	Va	2 dotted rhythms (dotted quavers + semiquavers)
13 ⁵	A	<i>f'</i>
14 ⁵	Va	<i>c''</i>
15 ³	Va	<i>d''</i>
17	Org	no dotting

Repetitions indicated: b. 5-8, in the instrumental parts

Beamings corrected in: Vn 4¹⁻⁴, 8¹⁻⁴, 12¹⁻⁴ and Va 15^{1-4,5-8}

No. 26 *Surrexit Christus hodie*

2 ⁶⁻⁸	C	originally, only the first two of the three quavers were on a common beam and slurred, the third was separate and unslurred
4 ¹⁻²	Clno II	2 quavers without dotting; similarly 9 ¹⁻²
4 ⁵⁻⁶	Clno II	<i>g'</i> and <i>e'</i>
7	Vn II	2 notes: crotchet + quaver (7 ² and the dotted rhythm are thus additions)
10 ²	Vn II	<i>e''</i>
11 ³⁻⁴	Org	2 crotchets

No. 27 *Surrexit Christus hodie*

1	C	time signature: 3/4
5 ³	C	<i>b'</i> (cp. Nos. 3. and 32: <i>a'</i>)
10 ²	Org	<i>c</i> (as Nos. 3 and 32), but 16 ² : <i>B</i>
10 ²⁻⁵	C	group with one beam; similarly 12 ²⁻⁵ (as Nos. 3 and 32)
12 ¹	Org	<i>C</i> (as No. 3), whereas 18 ¹ and No. 32: <i>d</i>
13 ²	Org	<i>f</i> (as Nos. 3 and 32), whereas 19 ² : <i>e</i>
15	C	minim, without dotting

Choro

22	C	= <i>canto praecinente</i> + <i>canto ripieno</i>
36 ¹	A	<i>a'</i> (as No. 3–No. 32: <i>g'</i>)
36 ³	Vn	<i>c'''</i> (as No. 3–No. 32: <i>b''</i>)
42 ¹	Org	6 above 41 ³
42 ² -46 ¹	Vn	<i>c''' b'' b'' b'' b'' a''</i>
43	T	dotted minim
44	Crip	' <i>et obstupescite</i> '
45 ¹	Va II	a minim rest instead of a dot
45 ¹	Org	6 above 44 ¹
47	T	dotted minim + crotchet rest[!]

Sonata

50 ²	Va I	<i>f</i>
51 ¹	Va II	<i>b</i>
56 ³	Org	4 6
57 ^{2,3}	Org	♯ ₅ 6 similarly 64 ³
58 ²	Va II	<i>g</i>
59 ²	Org	6 above 59 ¹
60	Va II	after the first crotchet an erroneous bar-line
60 ³	Org	6 5
63 ¹	Org	<i>B</i>
64 ¹	Va II	<i>b</i>
65 ³	Org	♯ 65
67 ³	Org	65 above 67 ²
68 ³	Org	56 above 68 ²
69 ¹ -75	Va II	69 ¹ and 74 ² are missing, 69 ² minim, b. 71 and 73: dotted minims (<i>e d</i>)

Repetition indicated: in C, b. 10-15

No. 28 *Surrexit Christus hodie**Sonata*

2 ⁶	Va II	<i>d'</i> (also in No. 7)
3 ²	Org	6 5 (No. 7: 5 6)
3 ³	Org	6 above 3 ⁴ (No. 7: on 3 ³)
4 ²	Va II	<i>f</i> ' <i>sharp</i> ' (amended to agree with No. 7)
4 ⁵	Vn II	<i>e''</i> (also in No. 7)
5 ²	Vn II	♯ before 5 ¹
5 ⁴	Va II	<i>f</i> ' <i>sharp</i> '
6 ¹	Va I	<i>c'' sharp</i> (also in No. 7)
6 ^{2,5}	Org	<i>d e d c' sharp</i>
7 ¹	Org	<i>G</i>
7 ^{2,3}	Org	$\frac{6}{4}$ above 7 ¹ , 7 ³ is figured as $\frac{6}{3}$ (corrected on the basis of No. 7)

8 ^{3-4,7}	Va II	<i>f' sharp c' sharp and d' (No. 7: e' c' sharp and e')</i>
10 ³⁻⁴	C	quavers separately, slurred
11	Org	beams at notes: 1-3, 4-7, 8-9; similarly b. 13, 15 and 17 (and the identical bars of No. 7)
11 ⁷⁻⁸	C	cp. Vn I and No. 7: <i>d'' c'' sharp</i> (similarly 15 ⁷⁻⁸)
11 ⁸	Org	# referring to 6 above 11 ⁹
13 ⁵	Vn II	<i>b'</i>
14-15	C	MS: 14 ³⁻⁴ 2 semiquavers separately, text in b. 15 thus: "dulce meos da-"
16 ¹	Va I	<i>c'' sharp</i> (as in No. 7)
16 ²	Vn II	<i>d''</i> (as in No. 7)
36 ¹⁻²	Vn I	<i>e'' d''</i>
36 ²	Va I	<i>f' sharp</i>
37	Va I	cp. No. 7: minim + semibreve

Repetitions indicated:

(C: b. 23-27: the repeat sign before b. 23 is missing and the twelve-bar rest during the instrumental postlude following b. 27 came to precede the repeat sign)

(Org: b. 23-27—but the marking referring to the repetition of the entire passage, that is b. 19-30 is missing—from b. 31 onwards repeated as to make sense)

Vn I, II and Va I, II: b. 35-38

No. 29 *Ascendit Deus in iubilo*

10 ³⁻⁶	Clno II	missing notes, added to agree with b. 7
11 ¹	A	<i>g'</i>
11 ^{6,7}	Clno II	quavers without dotting
16	A	MS: crotchet rest, similarly b. 149
16 ¹	T	# before 16 ²
17 ²	A	dotted crotchet
24 ²	Org	above the note # [!]
31-32	Clno II	4 beat-time is missing (31 ²⁻³ and 32 ¹⁻² + 2 crotchet rests are additions)
31 ⁵	B	<i>a</i> – similarly 32 ⁴
37 ⁷	Clno II	<i>e'</i> (cp. the end)
37 ⁸	Clno I	<i>f'</i>
38 ¹	Clno II	<i>d'</i>
39	Org	tenor clef
39	CATB, Org	C meter written out again
42	Org	bass clef only in b. 47
42 ³	A	<i>g'</i>
97 ²	T	dotted crotchet
97 ³	C	quaver
106	A	<i>a' sharp</i>
106	T	2 minims without tie

117 ⁷⁻⁸	Clno II	2 quavers (117 ⁹ addition)
121 ³	Org	figuring as at 141 ³ , but 125, 129, 132 and 136 (and the written out voice parts) are different
124 ³	C	<i>e''</i>
129 ²	Org	semibreve
132 ³	B	<i>g</i>
137 ²	C	<i>c''</i>
160	A	slur covers 160 ⁶ -161 ¹
161	CT	words: 'in aeternum'; similarly b. 164, C
162	Clno II	only 1 crotchet rest
163 ³	Org	# above 162 ²

No. 30 *Veni, Sancte Spiritus*

2 ⁵	Va I	MS: <i>c''</i> corrected upward [!] (cp. C and b. 1) PR: <i>e''</i> -corrected downward
4 ³	C	<i>c''</i> (cp. b. 1-2, and Va I)

No. 31 *Veni, o, Sancte Spiritus*

5 ³	Va II	<i>f'</i> (cp. 13)
7 ¹	Va II	<i>c''</i>
8 ³	Va II	<i>d'</i>

No. 32 *Veni, Sancte Spiritus*

10 ²	Org	<i>c</i> (as Nos. 3, 27), but 16 ² : <i>B</i>
10 ²⁻⁵	C	group joined by a cross-beam (as Nos. 3, 27); similarly 12 ²⁻⁵
13 ²	Org	<i>f</i> (as Nos. 3, 37), but 19 ² : <i>e</i>
15	C	minim without dotting (but see No. 3)
<i>Choro</i>		
22	C	= <i>canto praecinente</i> + <i>canto ripieno</i>
23 ¹	Org	6 above 22 ¹
29 ²	Crip	<i>c''</i> (Cpraec and Nos. 3, 27: b)
37	Crip, A	dotted minim
42 ¹	Org	6 above 41 ³
45-47	Org	Nos. 3 and 27 with figuring
47	Cpraec, T	dotted minim
<i>Sonata</i>		
48	Va I	no title
49 ² , 50 ²	Va I	<i>f'</i>
51	Va II	<i>b</i> -dotted minim (+ rest, too!)
51 ³	Vn	<i>c'''</i>
55 ¹	Va I	# [!]

56 ³	Org	4 6
57 ³ , 60 ³	Org	5 above 57 ² and 60 ² , respectively
58 ²	Va II	<i>b'</i>
58 ²	Org	MS: scratched out, PR: missing note, added on the basis of Nos. 3 and 27
59 ²	Org	6 above 59 ¹
60 ³	Va I	<i>c''</i>
63 ¹	Org	<i>B</i>
64 ³ , 67 ³ , 68 ³	Org	56 above 65 ¹ , 67 ² and 68 ² , respectively
66 ¹	Va II	dotted
69	Va II	crotchet + minim
71	Va I	dotted minim
74 ¹	Org	56

Repetition indicated: in C, b. 10-15

No. 33 *Pange, lingua*

2 ³	Org	# above 2 ²
2 ⁵	Va III	cp. T-2 ⁵ and Va III-1 ⁵
12 ¹	Org	5 6 4 3

Repetitions indicated: b. 9-12, in all parts

No. 34 *Veni, Creator Spiritus*

8 ²	T	<i>b'</i>
13 ¹⁻³	A	<i>d' c' b'</i> -parallel octaves with bass and organ
16 ²	A	<i>g'</i>

Repetitions indicated: b. 8-12, in the instrumental parts, as well as the entire piece in the voice parts [!]

No. 35 *O, nitida stella, Maria*

9 ³	BC	♭ before 9 ²
10 ¹⁻²	C	slurred
11 ¹⁻³	BC	at 11 ¹ 5 ♭ 6, and 11 ² ♭ 6
13 ¹	BC	♭ in the figuring

Repetitions indicated: there is a dubious marking after b. 4 in all instrumental parts, a double bar – as if there was a repetition from here unto the end of the piece but no repeat sign can be found at the end

No. 36 *O, quam pulchra es, Maria*

1 ⁴	BC	5♯ above 1 ³
2 ⁵⁻⁷	C	group with a beam
5 ⁷	BC	56
6 ²	BC	5♯ 6 above 6 ¹ -6 ²
7 ³	BC	3 # # 6

No. 37 Ave, maris stella

2 ²	BC	E
7 ²	BC	6
8	C	at the end of the bar a double bar with a fermata (the orig. end of the tune?)
10 ³	C	g'

No. 38 Salve, o, Maria

6 ¹⁻²	Va I	2 crotchets without dotting
------------------	------	-----------------------------

No. 39 Maria, fons aquae vivae

22 ³	Va III	# before the note
-----------------	--------	-------------------

Repetitions indicated: ambiguous marking concerning the second half of the piece: in *canto* there are no repeat signs at all, whereas at the end of the instrumental parts there are some, but not at the beginning of the section to be repeated.

No. 40 Ave, rosa sine spina

1	all parts	one ♭ k-s
5 ¹	BC	$\frac{6}{4}$ (but Org $\frac{5}{4}$)
5 ¹⁻⁴	Vn I	MS: <i>d' d' e' flat/d' e' flat/d' [!]</i> , PR: <i>d' d' e' flat e' flat</i>

Ritornello

11	all parts	Ritornella
15 ¹	Vn I	minim (15 ² addition)
16	BC (Org)	figuring at 16 ¹ : $\frac{6}{2}$ and 16 ² : 9
23 ⁴	BC	$\frac{7}{\flat 5}$
27 ¹	BC	6 above 27 ²

Deviations of the *organo* part: 2²: *f*; 9⁵⁻⁶: 6 5; 18²: # before the note; 27-28: no figuring. (Markings entered into the edited score: 5¹.)

Deviations of the *violone* part: 2²: *f*; 6¹: *D*; 18²: # before the note.

No. 41 O, Maria, mater pia

6 ⁵	Vn, A	cp. the variant of No. 9
7 ³	Org	in the figuring originally ♭
7 ³⁻⁴	Vn, A	cp. the variant of No. 9

No. 42 Dic Beatae Virgini

11 ³⁻⁷	C	group joined by a cross-beam
-------------------	---	------------------------------

Repetitions indicated: in *canto* the repetition of the first four bars is written out, in b. 8-12 the repetition is not indicated.

No. 43 Ave, dulcis Virgo

1	C	all three strophes written out, the deviations see below
1 ⁷	BC	MS: <i>d</i> , corrected downward, above it 6; PR: <i>d</i>
2 ⁶	BC	above it 6; similarly 5 ⁵ , 16 ⁴
5 ⁷⁻⁹	C	with one beam [!]; similarly 9 ⁹⁻¹¹ , 12 ⁹⁻¹¹

8 ²	BC	# above 8 ¹
10 ³	BC	6 above 10 ⁴
10 ^{6,7}	BC	7 6 above 10 ^{5,6}
11 ²⁻³	C	PR: slur above 11 ²⁻⁴ (MS: no slur)
20	BC	no repeat sign, that is the <i>Ritornello</i> is missing

Ritornello

22 ⁴	Va I	<i>a'</i>
23 ⁷⁻⁸	Va I	no dotting; similarly 24 ¹⁻² and 36 ^{3-4,5-6}
27 ¹	Va I	<i>f'</i>
27 ⁶	Va II	<i>g</i>
28 ⁸	Va II	MS orig. <i>a</i> —amended to <i>g</i> [!]
30 ⁵	Va I	a deletion in the part after this
31 ²	Va II	<i>g</i>
31 ³	Va I	MS orig. <i>a'</i> —amended to <i>b'</i> [!]
33 ⁵	Va I	<i>a'</i>
40	Vn	after 40 ⁶ the notes 38 ⁷ -40 ⁶ are written out in the part again, then deleted

Deviations of the *canto* part:

Strophe 2: 5⁷⁻⁹: quaver + 2 semiquaver (without slur); b. 6: with a trill; 12¹⁻²: dotted quaver + semiquaver (instead of a crotchet); 12²⁻⁵: group with a beam, 18⁶: closed (no repeat).

Strophe 3: 3⁷⁻⁸: group with a beam—similarly 16²⁻³; 5⁷⁻⁹: quaver + 2 semiquaver (slurred)—similarly 9⁹⁻¹¹ and 12⁹⁻¹¹ (but without slur); 9²⁻⁵: joined by a beam; b. 10-11: no slur.

No. 44 *Tota dulcis es, Maria*

1 ¹	Org	MS, PR: <i>E</i> , but in PR amended faintly to <i>D</i> (4 ¹ : <i>D</i>)
1 ⁴⁻⁵	A	2 quavers separately, but slurred; similarly 2 ⁶⁻⁷ , 8 ⁸⁻⁹ , 9 ⁸⁻⁹ , 10 ⁶⁻⁷ , 11 ⁷⁻⁸ , 13 ²⁻³ , 14 ²⁻³
6 ⁴	Org	figuring 6 above it
12 ¹⁻⁴	A	group joined by a cross-beam and a slur; similarly 14 ⁶⁻⁹
13 ⁷⁻⁸	Vn I	<i>g'' f''</i>
15	Org	repeat sign at the end of the bar
16	Vn I, II, A	the whole-bar rests after strophe 4 are missing
17	Org	rests are missing

No. 45 *Amoris flammula*

Aria

1	C	the inscription 'Aria' in the Vn I, II parts only, thus: <i>Aria tacet</i>
10 ³	C	<i>f'</i>
13 ²⁻⁵	C, Org	with one beam, slur only above 13 ³⁻⁴
17	Org	no repeat sign, see below

Repetitions indicated:

b. 9-16, in *canto* (the repetition is ambiguous: (1) the first eight bars ought to be repeated, too—in *canto* there is a double-bar after bar 8; (2) the repetition of b. 9-16 is indicated in *canto* only)

b. 37-40, in all parts

No. 46 *Triumphate, sanctae hierarchiae*

3	C	3 ⁷⁻⁸ one beam and slurred, 3 ⁹ crotchet (3 ¹⁰ editor's addition)
7 ¹⁰	C	cp. 13 ¹⁰
8 ¹	Va I, II	quaver + quaver rest (as a repetition of b. 4)
10 ⁵⁻⁷	C	with one beam; similarly 13 ⁵⁻⁸

Repetitions indicated: b. 1-4 and 9-14, in the instrumental parts; b. 12-14: in *canto*.

No. 47 *Lingua, dic trophaea*

5 ¹	Va II	<i>d'</i>
8	Va II	<i>a' g' sharp a'</i>

No. 48 *O, Maria, gratiosa*

5 ²	Org	above it $\frac{7}{b}$ (cp. 5 ³ , 5 ⁴ figured as 3) nevertheless a major third is suggested, see Vn II 7 ³
14 ⁴	Vn I	<i>g'</i> -cp. C 13 ⁴ , and the figuring in Org 14 ⁴

Repetition indicated: b. 5-6, in *organo*.

No. 49 *O, quem gustum sentio*

1	all parts	no k-s
2 ¹	Org	5 3
3 ³	Va I, C	<i>b</i> [!]-corrected upward
4 ¹⁻²	Va II	2 crotchets; similarly Va III 9 ¹⁻²
5 ²	Org	6 #
7 ³	Va II	<i>b'</i> -but cp. the figuring
9 ¹	Org	<i>g sharp</i> (i. e. an octave higher)
9 ¹⁻²	Va III	2 crotchets without dotting
11	Va II	11 ¹⁻² <i>e'' e''</i> , 11 ³ missing (editor's addition)
11 ¹	Va III	<i>e'</i> -corrected upward
11 ⁴	Org	6 5
11 ⁵⁻⁷	C	one beam, one slur

Repetition indicated: *canto*, b. 11-12

No. 50 *Maria, quid sentio*

1	C	original designation of part: 'Violino & Canto' as in Rovenský
4 ¹⁻²	C	one beam, one slur
5	Org	MS orig.: <i>e sharp d e sharp-d f</i> (3 quavers + crotchet and quaver) MS correction = PR, ED
6 ⁴	Org	6 5
8 ⁷	C	<i>c''</i> (cp. Vn and b. 7: C, Vn)

No. 51 *Ubi, ubi commoraris*

Sonata

3 ¹	Org	4
4 ²	Vn	<i>d''</i> <i>c' sharp</i>
6 ³ -7 ¹	Vn	under the staff 2 additional ledger lines, but the additional part is missing
9 ² -5	Org	with one beam; similarly 11 ² -5, 16 ² -5, 17 ⁷ -18 ² , Fag 9 ³ -6, 11 ² -5, 16 ² -5, 17 ⁶ -18 ² , 19 ¹ -4, 20 ² -5
10 ³	Va II	<i>a</i>
11 ⁴	C	<i>c'' sharp</i>
11 ⁴ -5	Va I	<i>c' sharp f' sharp</i>
14 ¹	Org	6 above 13 ⁴
19 ²	C	<i>c'' sharp</i>
19 ³	Va II	<i>b'</i>
19 ⁵	Va I	<i>d'</i>
20 ⁸	Va II	<i>f' sharp</i>
22 ²	Vn, Org	# – cp. b. 10
22 ³ -4	Va I	<i>f' sharp e'</i>
23-24	Fag	instead of the 2 bars, repeat of b. 22
23 ³	Va I	#
24 ² -4	Va I	<i>b'</i> and <i>f' sharp</i>

No. 52 *Salve, Paule*

1	C	strophes 2 and 3 are written out, the deviations see below
2 ⁶	Org	above it 6; similarly 3 ¹ , 16 ⁴
5 ⁷ -9	C	with one beam, MS: no slur, PR: slur 5 ⁹ -6 ¹ ; similarly common beam at the end of b. 9 and 12
6 ¹ -3	Org	<i>B A G</i>
8 ²	Org	<i>g</i> –preceded by #
10	Org	6 above 10 ⁴ , 76 at 10 ⁵
10-11	C	cp. the slurs of No. 43
11	Org	above 11 ⁵ -8; 7 6# b5

Ritornello

24 ¹ -2	Va I	2 quavers without dotting; similarly 36 ³ -4,5-6
27 ¹	Va I	<i>f'</i>
27 ⁶	Va II	<i>g</i>
28 ⁶	Va I	<i>f sharp</i>
28 ⁸	Va II	<i>g</i>
30 ²	Va I	<i>a'</i>
30 ⁹	Vn	<i>d''</i>
31	Va I	reversed motifs, the original sequence of beats: 4 1 2 3

31 ²	Va II	<i>g</i>
31 ⁵	Va I	<i>g'</i> (31 ⁸⁻¹¹ deviates from No. 43)
31 ¹²⁻¹⁵	Vn	missing notes – added on the basis of No. 43
33 ⁵	Va I	<i>a'</i>
35 ⁵	Va II	<i>b</i>
35 ⁶	Va I	<i>a'</i>
36 ⁷⁻³⁷ 2	Va I	repeated erroneously
40 ¹	Va I	<i>d'</i>
40 ⁵⁻⁶	Vn	<i>e'' d''</i>

The repetition of Org is missing (*Ritornello*)

Deviations of the further strophes of the written out voice part:

Strophe 2: 5⁷⁻⁹: with a common beam, slurred; 12⁷⁻⁸: no slur; 12⁹⁻¹¹: joined by a beam.

Strophe 3: 5⁷⁻⁹: with a common beam, slurred; 8⁷⁻⁸: no slur; 9¹: # written out; 9⁹⁻¹¹: with a common beam, but not slurred; 12⁹⁻¹¹: joined by a beam, notes 10-11 slurred; 16³⁻⁴: with one beam.

No. 53 *Saule, Saule*

19	TB, Org	C metre written out again
<i>Sonata</i>		
35 ⁵	Org	6
38 ²	Vn II	<i>f'</i>
38 ⁷	Vn I	<i>e''</i>

Choro

The smallest unit of time in the parts is 6/4, but the indicated number of whole-bar rests refers to bars in 3/4 time.

40	TB	= <i>tenore concertato, basso [concertato]</i>
46-47	Vn I	MS: 46 ³⁻⁴⁷ 2 <i>a''</i> , PR: 47 ² <i>a''</i>
65	B	text: 'Paulus'; similarly b. 67
68	B	MS: 'vas elec-'scratched out, PR: 2 syllables are missing, text only 'do'
70	Va I, II, T	crotchet + quaver; similarly b. 85
72	Org	on beat 3: <i>G</i> (crotchet)
73	Org	crotchet rest is missing
80	Vn I	minim + crotchet (<i>g'' g''</i>)
81	Clno II	2 crotchet <i>c''</i> + 2 crotchet rests
81	Org	dotted minim: <i>C</i>
86 ³	C	<i>c''</i>
87	Fag	instead of 87 ² crotchet rest, b. 88-90 are missing
90 ²	T	<i>b</i>

Sonata

In the parts Vn II, Va II, Clno I, Fag and Org the inscription 'Sonata' are missing

103 ¹	Vn II	crotchet
106	Fag	MS: <i>G c G</i> (minim + 2 crotchets)[!], PR: <i>G c G</i> (3 crotchets)
117	Va II	crotchet + 3 quavers

Repetitions:

At the beginning of the *Choro* movement and the end [!] of the following *Sonata* there are repeats signs in the Vn I, II, Va I, II, CAB, Fag and Org parts; T: only at the beginning of the *Choro*; Clno I, II, III and Timp: no repeat signs, but the *Choro* is written out again. (In the parts with repeat marks: 'Vivat Paulus ut supra'.)

Deviations of *fagotto*:

35¹: quaver rest instead of dotting; 36¹⁻³: crotchet + 2 quavers (*g g f*)—similarly 38¹⁻³, 37¹⁻²: crotchet + quaver rest + quaver (*C e*).

No. 54 *Sancti Dei, triumphate*

1²-2¹ C *d'' c'' b'flat b'flat a'*; similarly 5²-6¹, written out

No. 55 *O, mors*

1 Org 'Allegro'
2 C MS: 2¹ crotchet, below it 2 syllables (2² thus addition)

10 C minim + crotchet (dotting and 10² are thus additions)
11 C beaming: 11^{1-2,3-4}
14 Org dotted minim: *A sharp* (the crotchet *B* is an addition)
21³⁻⁴ C group joined by a cross-beam
25¹ Org *A*
38³ Vn I *d''*

Repetitions indicated:

Vn I, II, Org: repeated from b. 3 onwards, at the end of the section in 3/4 time even two bars in C metre are put between the repeat signs; Org repeats from b. 1 onwards, thus only the C indication of metre is given at the end of the section in 3/4. For purposes of emphasis the *da capo* is also written out in the instrumental parts. The *canto* part has no indication referring to repetition.

Allgemeine Bemerkungen

I. Die Quellen

(a) Die Quellenlage

Vor der ersten kritischen Ausgabe der *Harmonia caelestis* galt in der Literatur der einzige, im Jahre 1711 erschienene Druck der Sammlung als Quelle. Alle Teilveröffentlichungen bzw. die erste vollständige Schallplattenaufnahme aller Werke beruhten auf einem in Ungarn allseits bekannten Exemplar dieses Drucks, die in der Handschriftensammlung der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt wird. Ein kurzer Hinweis auf die handschriftliche Quelle bzw. Quellen, die dem Erstdruck notwendigerweise vorangegangen sein mußte(n), ist einzig und allein in Breuers einleitenden Worten zu den Schallplatten zu finden,¹ obwohl Hárích zwei verschiedene, aus Jahre 1699 und 1700 stammende handschriftliche Vorlagen der Ausgabe in seinen 1943 bzw. 1946 verfaßten Arbeiten beschrieb,² die, weil als Maschinenschrift erhalten, breiteren Kreisen nicht zugänglich waren.

Im Laufe der Vorbereitung der 1989 erschienenen ersten vollständigen Ausgabe der Sammlung³ habe ich versucht, die Manuskripte von den Behauptungen Háríchs ausgehend aufzufinden, damit der Edition die am meisten authentische Quelle zugrunde gelegt werden könne. Die Musiksammlung und die Schriften aus dem Budaer Esterházy Palais wurden 1949 in die Széchényi Nationalbibliothek bzw. in das Saatsarchiv übergeführt, trotzdem konnte ich die gesuchten Manuskripte in keinem der Archive finden. Im Inventar des Faszikels, der die Dichtungen des Fürsten enthält, ist zwar der Titel der Werke *Melodiae pro figurali choro ...* und *Harmonia caelestis*⁴ aufgezählt, doch fehlen beide Stücke aus dem auch heute noch unversehrten Faszikel, ohne daß auch nur irgendeine Eintragung auf ihr Fehlen (die Entfernung vom Faszikel) hinweisen würde. Nachdem sich alle weiteren systematischen Forschungen als hoffnungslos erwiesen hatten, mußte ich mich mit der Bearbeitung der gedruckten Quelle begnügen. So diente der Edition ein Exemplar des 1711 in Wien erschienenen Drucks als Grundlage.⁵

Nach dem Erscheinen der Ausgabe tauchte noch in demselben Jahr eines der handschriftlichen Bände auf: Ein ehemaliger Angestellter des Budaer Esterházy Palais bot etwa 45 Bände zum Ankauf an, die er während des Krieges gerettet hatte und seitdem aufbewahrte. Das Material umfaßte vorwiegend gedruckte Librettos, aber auch die 1700 entstandene zweite Fassung der Sammlung. Der wertvolle Fund kam in die Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek (zu den Musikwerken der Esterházy-Sammlung) bzw. in den Bestand der Theatergeschichtlichen Abteilung.⁶

Zur Zeit der zweiten Ausgabe war es also schon möglich, den Musiktext und die damit verbundenen Anmerkungen mit Hilfe der handschriftlichen Quelle zu bearbeiten und die hier vorgelegte Ausgabe auf die heute bekannte zuverlässigste Quelle zu gründen.

(b) Die Quellenbeschreibung

Manuskripte

(1) Manuskript von 1699 (verlorengegangen oder verschollen)⁷

(Titeltext)

Melodiae / pro figurali choro in / usum musicorum per / totum annum deser- / vientes a / Paulo Estoras / Sac. Rom. Imperii Principe / ac Regni Hun. Palatino / compositae / anno MDCXIX.[sic]

¹ Breuer 1971.

² Hárích 1943, Fasz. 702, Nr. 11901 und 11906 und Hárích 1946 IV, S. 14-23.

³ Pál Esterházy: *Harmonia caelestis (1711)*, (Budapest 1989) Musicalia Danubiana 10

⁴ Hárích 1943

⁵ Széchényi Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, RMK III/4758.

⁶ Zur Beschreibung des „Fundes“ vgl. Sas 1992.

⁷ Quellenbeschreibung nach Hárích 1943 und Hárích 1946.

„Das in Pergament gebundene Büchlein in kleinem Oktavformat“, das „165 numerierte und ungefähr die gleiche Zahl unnummerierte Blätter enthielt“, umfaßte 34 Stücke der späteren *Harmonia caelestis*.⁸ Zur Bedeutung der Quelle trägt in großem Maße bei, daß in ihr, laut Hárích, „das Titelblatt, der Index, das Sopran solo des ersten Liedes samt Text und der Titel zweier Gesänge in Esterházy's Hand zu finden sind. Den Rest durfte irgendeiner seiner Musiker kopiert haben.“⁹

Hárích teilte manchmal auch weitere Informationen über den Inhalt des Manuskripts mit: „Von den 34 Melodien der Handschrift von 1699 sind 30 im Druck erschienen. Vier weichen davon ab.“ Im Druck „kommen dynamische Bezeichnungen ... nur sporadisch, im Manuskript von 1699 an mehreren Stellen vor.“ „Oft ist anstatt *viola* ... die Angabe *violetta* zu finden.“ Usw.

Da der Musiktext nicht vorliegt und daher bei der Edition der Stücke selbstverständlich nicht berücksichtigt werden konnte, wurden sämtlich in Háríchs Beschreibung vorhandenen Angaben bei der Erstellung der Studie verwendet.

(2) Handschrift von 1700, Stichvorlage des Druckes, Hauptquelle der vorliegenden Ausgabe

(Beschreibung des Bandes)

Die Maße des Bandes im Hochformat sind 305-305 x 197-200 mm, der Rücken beträgt 40-42 mm, die Seiten messen 303-306 x 197-200 mm, nur das spätere, zweite Titelblatt weicht davon ab (311-314 x 202-203 mm). Der Umfang ist: 10 unnummerierte und 290 (manchmal irrtümlich numerierte), insgesamt 300 Seiten.¹⁰ Es war aus 14 größeren (aus 8-10-14-18 Blättern bestehenden) Faszikeln und den dazwischen geklebten Bifolien zusammengestellt worden. Die zusammengehefteten Buchteile werden durch zwei, in rotes Papier gebundene Papierdeckel zusammengehalten. Sie waren ursprünglich auch mit zwei Paar Lederriemen versehen (von denen nur noch die Riemen eines Papierdeckels erhalten sind.)¹¹

Das Wasserzeichen des Hauptteils des Bandes ist ein Hirsch in einem Wappenschild, der sich an einem Rad bäumt, oben mit den Buchstaben *CIP* [Comes Iohannes Pálffy], auf beiden Seiten mit dem Monogramm *M W* [die Namesabkürzung des Meisters Michal Wetzel] versehen. Mittels des Decker-Katalogs läßt konnte festgestellt werden, daß das Papier zwischen 1680 und 1682 in der Papiermühle der Pálffys zu Bazin erzeugt wurde.¹² (Im Manuskript kommen darüber hinaus zwei verschiedene Papiere vor: Das später entstandene zweite Titelblatt wurde auf größeres, dünneres Papier ohne Wasserzeichen geschrieben und das Quartblatt der Seiten 208-209 enthält ein kleineres, blasses, wappenschildartiges Wasserzeichen.)

Bei der Restaurierung entfernte man aus dem Rücken des Bandes ein etwa 103 mm x 310 mm großes Fragment des unaufgeschnittenen ersten Bogens eines gedruckten lutherischen Gebetsbuches, das den Oberteil von acht Seiten enthält. Auf einem Blattfragment sind die ersten Zeilen des Titels zu lesen: *M. Caspar Neumanns / anitzo Dienern des Worts bey der Kirchen / zu St. Maria Magdal. in Breslau / Kern aller Ge / bethes-Andachten*.¹³

Zu erwähnen ist noch ein in den Band gelegtes Papier unregelmäßigen Formats, das die Abkürzung unbekannter Bedeutung *JAGC / J: G: M:* trägt.

(Der Inhalt des Bandes)

1r-v: leer;

2r: Titelblatt [I]: [Ecke, rechts oben:] 1. / + / HARMONIA / CAELESTIS / SEV / MOELODIAE MUSICAE PER / DECVR SVM TOTIVS ANNI ADHI / BENDAE AD VSVM MVSICORVM / AVTHORE PAVLO SACRI ROMANI PRINCIPE / ESTORAS DE GALANTA REGNI / HUNGARIAE PALATINO ANNO / DOMINI M:D:CCIII¹⁴ [darunter Federzeichnung-

⁸ Die aufgezählten Titel weisen auf die folgenden Stücke hin: Nr. 35-43, 2-18, 23-24, 26, 30, 1, 33, 46 und 54.

⁹ Hárích 1946 IV, S. 13.

¹⁰ Siehe den Vertrag mit den Kupferstechern, in dem der Umfang mit 300 Seiten angegeben ist (Valkó, S. 85-86).

¹¹ Die Beschreibung gibt den Zustand vor der Restaurierung an: Im Laufe der „Wiederherstellung“ wurden die Seiten alle gleich geschnitten, die separaten Hefte zusammengebunden und die ursprünglichen Lederriemen durch neue ersetzt.

¹² Decker, S. 172 (Nr. 712, 713 bzw. 715-716) und 15, 112.

¹³ Siehe das Gebetbuch im Band RISM B/VIII/1, als Teil des Bandes 1702⁰⁹.

¹⁴ Die Jahreszahl war ursprünglich MDCC, die zuerst in MDCCII, dann in MDCCIII verbessert wurde.

verzierung aus Sternen-, Blumen- und Pfauenaugenmotiven];

2v: leer;

3r-v: *Dedicatoria* [I] – mit dem in der gedruckten Ausgabe vorhandenen Text identisch;

4r: Titelblatt [II]: HARMONIA CAE / LESTIS / SEV / MOELODIAE MUSICAE PER / DECVR SVM TOTIVS ANNI AD / HIBENDAE AD VSVM MVSICO / RVM. / AVTHORE / PAVLO SACRI ROMANI IM / PERY PRINCIPE ESTORAS / DE GALANTA REGNI HVN / GARIAE PALATINO: ANNO / DOMINI M:D:CCIIIIXI¹⁵ [darunter eine aus Sternen und Pfauenaugenmotiven zusammengestellte Federzeichnungskomposition];

4v: leer;

5v-r: *Dedicatoria* [II] – dieselbe;

6r: leer (= Seite 11, hier fängt die ursprüngliche Numerierung, und zwar mit 9 an, da sie dem Erstellen des zweiten Titelblatt zeitlich vorangeht);

6v: Anfang des Notentexts, die Stimmen auf dem Seitenpaar verso-recto kontinuierlich geschrieben.

Das Manuskript enthält 53 Werke, nur Nr. 21 und 45 des Druckes (*Cur fles, Iesu* und *Amoris flammula*) fehlen. Nach der kontinuierlichen Niederschrift der Stücke der ersten Quelle von 1699 und der zwischen ihnen eingeschalteten Stücke für Ostern und Pfingsten¹⁶ kopierte man in mehreren Phasen „neue“ Stücke am Ende des Bandes. Im Gegensatz zu den vorigen sind sie thematisch nicht geordnet, die Reihenfolge ihrer Niederschrift (Abschrift) ist zufällig. Sie gehören in der Mehrheit gerade jener Schicht der Sammlung an, die sich durch Nähe zur Kunstmusik auszeichnet. Hier, am Ende des Bandes wurden auch zwei groß angelegte, „mehrsätzige“ Stücke sowie zwei Übernahmen von Rovenský paarweise angebracht, mit Tinte gleicher Farbe kopiert.¹⁷

Mit Ausnahme eines einzigen Stückes (*O, Maria, gratiosa*, Nr. 48) wurden alle Werke von einem Kopisten niedergeschrieben, in klar unterscheidbaren Abschnitten. (Die Notenzeilen sind am Anfang des Bandes mit Lineal gezogen, dann, ab Seite 34 – in Wirklichkeit ab Seite 37 – wurde ein einfacher Raster verwendet.) Da das Manuskript als Stichvorlage für den Druck diente, sind im Band außer dem Kopist(en) die Eintragungen zahlreicher Hände zu sehen: die Handschrift von vier (oder mehreren) Korrektoren, von „Redakteuren“, die die Korrekturen und die Stcharbeiten mit verschiedenen (lateinischen, deutschen, italienischen) Anweisungen leiteten und von Stechern, das heißt, das sich außer den Kopisten mindestens zehn verschiedene Personen mit der Musik beschäftigten. (Ein Vergleich des Manuskripts und der gedruckten Ausgabe wirft auf das Etappenmäßige der Stcharbeiten Licht, und die Mitwirkung eines dritten Stechers kann sogar bewiesen werden, der zwar im Vertrag und in der Literatur bis jetzt nicht erwähnt, bei der Erstausgabe der Sammlung dagegen schon beobachtet wurde.)¹⁸

(3) Stimmenabschriften aus dem 18. Jahrhundert

Die handschriftlichen Stimmen gewisser Stücke der *Harmonia caelestis* sind im Esterházy'schen Notenarchiv der Musiksammlung der Széchényi Nationalbibliothek zu finden:¹⁹

Ms. Mus. IV. 437/1: *Pange, lingua in E* (8 handgeschriebene Stimmen),

Ms. Mus. IV. 437/2: *Sol recedit igneus – aria* (9 handgeschriebene Stimmen),

Ms. Mus. IV. 437/3: 12 *Psalmen* (12 handgeschriebene Stimmen: Stücke Nr. 2-13 der gedruckten Ausgabe).

¹⁵ Ursprünglich MDCCIII, dann in MDCCIX, später in MDCCXI verbessert, s. Hárích 1946.

¹⁶ Neue Stücke: Nr. 25, *Iesu, te sequar*, Nr. 27, *Surrexit Christus hodie*, Nr. 28, *Surrexit Christus hodie*, Nr. 19, *O, suavissime*, Nr. 31, *Veni, o, Sancte Spiritus*, Nr. 32, *Veni, Sancte Spiritus*. Demnach wurden die Stücke des früheren Bandes für andere Anlässe übernommen, so Nr. 33, *Pange, lingua*, Nr. 46, *Triumphate*, Nr. 54, *Sancti Dei*.

¹⁷ *O, mors* (Nr. 55), *Veni, Creator Spiritus* (Nr. 34), *Salve, Paule* (Nr. 52), *Lingua, dic trophaea* (Nr. 47), *Tota dulcis es, Maria* (Nr. 44), *Ascendit Deus in iubilo* (Nr. 29), *Saule, Saule* (Nr. 53), *Iesum ardentibus* (Nr. 20), *O, Maria, gratiosa* (Nr. 48), *Ubi, ubi commoraris* (Nr. 51), *O, quem gustum sentio* (Nr. 49), *Maria, quid sentio* (Nr. 50) und *O, Iesu admirabilis* (Nr. 22).

¹⁸ Ausführlicher darüber s. Sas 1990-1991.

¹⁹ Die Esterházy Signatur des ursprünglichen Titelblatts der Stimmen ist: No 166/71.

Das Stimmenmaterial, geschrieben auf acht- bzw. zehn-zeilige Notenblätter im Hochformat, kann dem Schriftcharakter und dem Wasserzeichen der verwendeten venezianischen Papiere nach für das ausgehende 18. Jahrhundert datiert werden.²⁰ Die Abschriften können als späte Zusätze nicht einmal als Nebenquellen der Edition berücksichtigt werden.

Der Druck²¹

Der kleine Folioband im Hochformat besteht aus 11 + 302 Seiten. Die ersten elf unnummerierten Seiten umfassen das Titelblatt (1r), ein das Jesuskind darstellender Stich mit dem Anfang von S. Bernhards Hymne (2r),²² die Widmung (*Dedicatoria* – 3r+v) sowie Esterházy's Wappen (4r) und der Index (5r-6r). Der Notenteil beginnt auf F. 6v, das heißt auf der ersten nummerierten Seite.

Der Titeltext der Ausgabe stimmt mit dem des Manuskripts von 1700 überein, Abweichungen gibt es nur im Gebrauch der Klein- und Großbuchstaben sowie im Umbruch. Der Notenteil, der der Anordnung des zugrunde gelegten Manuskripts treu folgt, enthält die Stimmen der Stücke.²³ Die Arbeit der drei Notenstreicher läßt sich gut unterscheiden.²⁴

Der Band erschien 1711, wahrscheinlich in Wien. Die Druckerei, wo das Buch hergestellt wurde, ist unbekannt. Von den Wiener Meistern dagegen, die die Notensticharbeiten ausführten, sind zwei mit Namen in dem erhaltenen Vertrag erwähnt.²⁵ Laut Vertrag soll Pál Esterházy am 15. Oktober 1701 eine Vereinbarung mit den Kupferstechern Jakob Hoffmann und Johann Jakob Hermundt getroffen haben, den etwa 300 Seiten betragenden Notenteil der *Harmonia caelestis* auf 150, beiderseitig gestochenen Kupferplatten bis Ende Januar 1702 zu stechen. Allerdings wurde die Arbeit erst viel später, im Jahre 1711 beendet.²⁶

In der Fachliteratur kennt man nur einige zur Verfügung stehende Exemplare,²⁷ obwohl von der aus 55 Stücken bestehenden Sammlung ursprünglich – wie die erhaltene Quittung des Wiener Buchbinders Johann Michael Meinhardt belegt²⁸ – 77 Exemplare gemacht wurden.²⁹

²⁰ Das zweite der beiden vorkommenden Wasserzeichen (1: sich bäumender Widder? 2: Dreihalbmond + Seesterne/EGA) kommt z. B. auch in den um 1802-1805 entstandenen Manuskripten Georg Druschetzki's vor. (Sas 1989b)

²¹ RMK III, 4758.

²² Siehe Faksimile Nr. 5-6.

²³ Die Angabe in RISM A/1/2 – E 879 ist also irrtümlich, weil dort die zwei Wiener Exemplare des Druckes mit der Bezeichnung „Partitur und Stimmen“ versehen sind.

²⁴ Siehe Faksimile Nr. 7-9.

²⁵ Hárích 1946 IV, S. 14-15 und Valkó, *op. cit.*

²⁶ Die verschiedenen Arbeitsphasen können auf den korrigierten Titelblättern und verschiedenen Eintragungen des Manuskripts vom Jahre 1700 verfolgt werden sowie in einem überlieferten Bericht an den Rechnungshof über die erfolgten Teilzahlungen an die Stecher (Valkó, S. 85-86, und siehe auch Sas 1990-1991, S. 31.)

²⁷ Bartalus 1882 beschreibt zwei Exemplare: das eine befand sich im Besitz von Bartalus selbst (aus Haydn's Bibliothek), das zweite war beim Domherrn Bubits in Großwardein (s. noch Semmelweis); Bartalus 1892 erwähnt darüber hinaus 15 Eisenstädter Exemplare; in Szabolcsi 1926 ist nur vom Bartalusschen Band die Rede; RISM A/1/2 – E 879 enthält zwei Wiener Exemplare, mit irrtümlicher Bestimmung; Tank kennt vier Exemplare: neben den zwei Wiener und dem allgemein bekannten Exemplar aus Haydn's Bibliothek zählt er einen Eisenstädter Band ohne Signatur auf.

²⁸ Die Quittung ist mit 20. Dezember 1711 datiert. Meinhardt versah die fertigen Bände teils mit Ganzledereinband, der mit prachtvollem Golddruck ausgestattet wurde, teils mit Halbpergament bzw. Einbandpapier. (Hárích 1946 IV, S. 21-22)

²⁹ Die heute bekannten Exemplare des Drucks sind:

1) Handschriftensammlung der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest, RM III, 954. Der Band, der laut Eintragung von Bartalus einst im Besitz von Joseph Haydn gewesen war, kam 1896 als Geschenk von István Bartalus in die Akademie. Das Exlibris von Antonio Polzelli auf der Innenseite des Umschlages scheint diese Behauptung zu bestätigen. (Szabolcsi 1926, S. 34, Domokos 1968, S. 130).

2) Handschriftensammlung der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest, RMK III/4758. Das 1985 in einer Auktion gekaufte Exemplar war ursprünglich in der Bibliothek des Paulinerordens zu Pest gewesen.

3) Paulinerbibliothek des Zentralseminars, Budapest, B.e. 14.

4) Österreichische Nationalbibliothek, Wien, MS 64 461.

5) Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, 627/34.

6) Fürstlich Esterházy'sche Bibliothek, Eisenstadt (Tank, S. 34).

7) Matica Slovenská, Martin (freundliche Mitteilung von Ladislav Kačíc).

(In den durchgesehenen Exemplaren /1-2, 4-5/ gibt es keinen Hinweis oder handschriftliche Eintragung, die auf zeitgenössischen Gebrauch deuten würde.)

(c) Die Bewertung der Quellen

Der Kopist des Hauptteils des Manuskripts von 1700 (und auch die zwei Abschreiber von Nr. 48) erwiesen sich als musikbewandte, geübte Notenschreiber: der Notentext des Manuskripts ist eindeutig von besserer Qualität als der des Drucks. Die Tonhöhen kommen überall klar zum Ausdruck (zweideutig sind sie höchstens an einigen Stellen als Ergebnis der nachträglichen Verbesserung geworden), die Schlüsselsetzung ist fehlerlos (die einzige fehlerhafte Schlüsselsetzung wurde nachträglich korrigiert), die Tonartvorzeichnung ist regelmäßig ausgeschrieben, kein Element der punktierten Rhythmen fehlt und die Baßbezeichnung ist meist klar.

Trotz allem ist die Abschrift nicht vollkommen, inhaltlich gibt es sogar an zahlreichen Stellen auszusetzen. Außer unvermeidlichen Schreibfehlern, die sich aus der Abnahme der Aufmerksamkeit ergeben, kommen auch einige ernsthafte Fehler vor, wie z. B. verrutschte und dadurch sinnlos gewordene Anfangs- und Schlußtöne (d. h. Akkorde) bzw. Akzidentien.³⁰ Am merkwürdigsten mutet das Ende der *violino* Stimme von Nr. 25 an: die zwei letzten Takte sind in einer anderen Tonart: in E- oder Es-Dur anstatt F-Dur (eventuell Spur vom Transponieren?). Die Korrektoren verbesserten einen Teil der Fehler, aber fehlerhafte „Korrekturen“ kommen auch vor.³¹

Die Textunterlegung ist im allgemeinen genauer als im Druck, trotz der geringeren Zahl der Abkürzungen. An den Stellen aber, wo die Zuordnung von Silben und Noten ursprünglich nicht eindeutig war, bietet das Manuskript keine Lösung.³²

Das kennzeichnet übrigens den ganzen Notentext: Der geordnet schreibende Kopist übernahm die ungelösten Abschnitte der Kompositionen so wie sie waren, ohne sie zu verbessern.

Am weiteren Notentextverderben des Druckes sind die Stecher schuld: Aus den Fehlern, die sie begingen, geht offensichtlich hervor, daß sie die Noten, die sie in die Hand bekamen, nicht lesen konnten. Mangelnder Musikkennnisse zufolge konnten sie die wesentlichen und die unwesentlichen Elemente der Musik nicht unterscheiden, so schrieben sie alles mechanisch ab. Oft gaben sie mißverständliche Tonhöhen an und brachten Dutzende von schlechten Schlüsseln und Rhythmen zustande, andererseits reproduzierten sie die Form der Wiederholungs- und Pausenzeichen, die „Ornamentik“ nach dem Schlußstrich, das heißt das äußere Bild der Noten genau.³³

II. Bemerkungen zur Editionspraxis

Da keine Autorenhandschrift veröffentlicht wird, schien es mir nicht der Mühe wert, die von den Abschreibern und den zahlreichen Korrektoren stammenden Schichten voneinander zu trennen. So wurde der Notentext der Manuskripts als eine Einheit mit allen seinen Verbesserungen aufgefaßt – mit Ausnahme (1) der im Band nicht vorhandenen Stücke 21 und 45 (die unverändert dem Druck entnommen sind) und (2) mancher offensichtlich fehlerhafter Verbesserungen.³⁴

Die im Manuskript fehlenden, erst im Druck vorhandenen Bindebögen und andere Ergänzungen wurden als Ergebnis einer weiteren Korrekturphase aufgefaßt und in den Notentext ohne besondere Unterscheidung übernommen. Ungeachtet dessen werden sie im Folgenden aufgezählt.

Die nachträglichen Bindebögen:

Nr. 3, 8¹⁻², 10^{2-3,4-5}, 12^{2-3,4-5} – C.praec.; Nr.5, 2²⁻³, 6²⁻³ – C (2 Achtel mit einem Querbalken verbunden); Nr. 6, 6²⁻³ – C; Nr. 8, 10^{1-2,3-4} – Va I; Nr. 9, 1²⁻³ – C; Nr. 10, 18²⁻³ – Va I; Nr. 11, 23¹⁻², 27¹⁻² – Va I;

³⁰ Z. B. fehlerhafte Anfänge: Nr. 6 und 44 – Org., Nr. 53, erste Sonate – Fg.; sinnlose Kadenzen: Nr. 42, Schluß der 2. Zeile des *canto* bei der Wiederholung, und besonders Nr. 55, VI. I. II – *d'* als Schlußton des e-Moll-Stückes usw. unsinniges Akzidents: Nr. 2, 17⁵: ‡ vor e.

³¹ Siehe die Einzelbemerkungen.

³² Siehe Nr. 22, 47 und 55.

³³ Siehe Faksimile Nr. 10.

³⁴ Die im Manuskript ausgeführten, in der Neuausgabe aber unberücksichtigten fehlerhaften Verbesserungen umfassen: Nr. 9, 4¹⁻³ – Va I: urspr. 3 Viertel – 2 Achtel + Viertel; Nr. 43, 28⁸ – Va II: *a – g*, 31⁵ – Va I: *a' – h'*.

Nr. 12, 17⁵, 18¹ – Va I; Nr.13, 22²⁻³ – C; Nr. 14, 25³⁻⁴ – C I; Nr. 15, 6⁴⁻⁵ – C; Nr. 17, 9³⁻⁴ – C II; Nr. 19, 12¹⁻⁴ – A; Nr. 25, 1⁴⁻⁵, 5⁴⁻⁵ – A; 9²⁻³, 10^{1-2,3-4}, 12¹⁻⁴, 13^{4-5,6-7} – VI.; Nr.28. 14³⁻⁴ – C; Nr. 32, 8²⁻³, 1^{2-3,4-5}, 12^{2-3,4-5} – C.praec.; Nr.33, 2²⁻³ – A; Nr.35, 5¹⁻², 11⁴⁻⁵ – C; Nr. 40, 3⁵⁻⁶ – Bc.; Nr. 43, 5⁸⁻⁹, 8⁷⁻⁸, 9¹⁰⁻¹¹, 10^{1-4,5-8,9-12}, 11⁸⁻¹¹, 12¹⁰⁻¹¹, 18^{5-6,7-8} – C; Nr. 46, 10⁶⁻⁷ – C; Nr. 50, alle Bögen von C; Nr. 53, 30¹⁻⁴ – B.

Die anderen Verbesserungen:

Nr. 3, 7⁴ – VI.: #; Nr. 10, 3 – C: Einschaltung in den Text „o“; Nr. 14, 7³, 15³ – C II: # und 26-27 – C II: Taktstrich; Nr. 24, 9-12 – C I: Taktstriche; Nr. 33, 9-11 – A: Taktstriche; Nr. 36, 3⁹⁻¹⁰ – C: 2 Achtel (MS 3⁹ Viertel); Nr. 46, 10⁸⁻⁹ – C: punktiertes Achtel + Sechzehntel (MS 10⁸ Viertel).³⁵

Im Notentext stehen die Herausgeberergänzungen in eckigen Klammern, die eingekreisten Ziffern lenken die Aufmerksamkeit auf die unbedingt zu berücksichtigenden Noten bzw. die erwünschten Noten- und Rhythmusmodifizierungen hin, die Sternchen deuten auf den Anhang, wo Vorschläge zu einer besseren Textunterlegung der Singstimmen gemacht werden, die sich sogar von der der Originalausgabe folgenden Edition unterscheidet bzw. eine mögliche Lösung der Verbindung von Melodie und Text in Strophen 2, 3 usw. enthalten ist.

Die Werke sind laufend numeriert. Die Schreibweise der Werktitel und der Instrumente ist normalisiert, die überflüssigen Anweisungen wurden aber weggelassen. Die Zahl der hier mitgeteilten Stimmen ist im allgemeinen mit der des Originals identisch, nur aus dem fünften Stück blieb eine den Gesang und die Violine verdoppelnde Stimme ohne Bezeichnung weg. In Stücken, die aus mehreren Teilen bestehen, wurden die durch ganze Abschnitte pausierenden Stimmen weggelassen (z. B. Nr. 53: *timpani*, T. 20-39 oder CATB nach T. 91), bei Mitteilung einer einzigen Baßstimme sind die Abweichungen der *organo*, *fagotto*, *violone* und *arpa* in den Einzelbemerkungen aufgezählt.

In den strophischen Stücken erscheint nur die erste Strophe unter den Noten, auch dann, wenn ursprünglich alle Strophen ausgeschrieben wurden (Nr. 21, 43, 52). Die Abweichungen der zweiten und weiteren Strophen von der ersten sind in diesen Werken in den Anmerkungen aufgezählt.

Die C-Schlüssel, die in den Singstimmen, und in der Orgelstimme zur Abwechslung verwendet wurden, sind durch Violin- bzw. um eine Oktave tiefer gesetzte Violinschlüssel ersetzt, in den *viola*-Stimmen steht Violinschlüssel an Stelle von Sopranschlüssel und Altschlüssel anstatt Tenorschlüssel. Die in der Edition veränderten Originalschlüssel sind vor dem System angegeben. (Ein Ausnahmefall ist die im Sopranschlüssel notierte Va I Stimme des ersten Stückes, die im Violinschlüssel zu lesen ist.)

Die ursprüngliche Form der *Taktartvorzeichen* ist beibehalten worden, in Anbetracht der Tatsache, daß sie Auswirkung auf die Tempowahl haben kann.³⁶ An Stelle der ursprünglichen, unregelmäßig gezogenen Taktstriche wurde eine regelmäßige Taktgliederung ausgeführt, die dem Taktvorzeichen entspricht und die der kleinsten in der Quelle vorhandenen Einheit folgt. Ausnahmen sind nur der Chorsatz und die zweite Sonate von Nr. 53, in denen die angegebene Taktart 3, der in den Stimmen vorkommende kleinste Taktart 6/4 ist und die mit Ziffern angegebenen ganztaktigen Pausen sich dagegen auf 3/4 Takte beziehen. In beiden Abschnitten wurde die letzte Bezeichnung gewählt.

Die *Originalvorzeichen*, die die unterschiedliche Herkunft der Stücke widerspiegeln, wurden beibehalten, so z. B. die vielleicht nachträgliche, von den anderen G-Dur-Stücken abweichende Bezeichnung von Nr. 5 (s. die Einzelbemerkungen) sowie die verschiedenen, zur gleichen Tonart gehörenden Vorzeichen von Nr. 49 und 51, bzw. Nr. 37, 44 und 47. Veränderungen wurden nur in vier Stücken ausgeführt: in Anlehnung an Nr. 35 ist das h-Moll Stück, Nr. 19 mit zwei Kreuz als Vorzeichen versehen worden. Der besseren Lesbarkeit des Notenbildes halber sind die Stücke in E-Dur, Nr. 21 (und D-Dur, Nr. 49), die ursprünglich ohne Vorzeichen waren, den zeitgenössischen Gewohnheiten entsprechend mit drei (bzw. einem) #, das ursprünglich mit einem b als Vorzeichen notierte c-Moll Stück (Nr. 40) mit zwei b versehen worden.

³⁵ Manche längere (mehrtaktige) Notentexte und Verbesserungen des Manuskripts vgl. Sas 1990-1991, S. 35-37.

³⁶ Dart, S. 83-84.

Von den *Notenfehlern* sind die vereinzelt vorkommenden „Schreibfehler“ berichtigt und in den Einzelbemerkungen aufgezählt worden, die an mehreren Stellen auftauchenden, „folgerichtigen“ Fehler sind belassen und in den Fußnoten des Notenteils verbessert worden (z. B. Nr. 14, 1² – C II, Va II).

Was die *Akzidentien* anbelangt, da sind das † im Sinn von Auflösung sowie das # mit Auflösungszeichen umgeschrieben und alle Akzidentien in der heute üblichen Weise verwendet. Die in der heutigen Auffassung überflüssigen Akzidentien wurden weggelassen, die fahrlässig gesetzten Akzidentien (vor der Note, aber in falscher Höhe, über oder unter der Note, bzw. in der Orgelstimme über dem System, sich aber auf die Note beziehend) sind stillschweigend an die entsprechende Stelle geschrieben worden. Die Edition enthält vier Arten von Akzidentien: (1) die in der Quelle ausgeschriebenens ursprünglichen Akzidentien – in Normalgröße, ohne Klammern, (2) die in der Quelle implizite vorhandenen Akzidentien – mit kleinerem Stich, ohne Klammern, (3) Herausgeberergänzungen – in Normalgröße und eckigen Klammern, (4) Warnungsakzidentien des Herausgebers – mit kleinerem Stich, in eckigen Klammern.

Die über den Taktstrich hinausgehenden *Notenwerte* sind mit Bindung ausgedrückt, die fehlenden ganztaktigen Pausen wurden stillschweigend ausgesetzt.

Die aus den Vokalstimmen fehlenden *Bindebögen* sind nur in den Stücken ersetzt worden, in denen sonst die Bögen kontinuierlich gebräuchlich sind und nur in einigen Notengruppen fehlt. In den Werken aber, wo überhaupt kein Bindebogen gebraucht oder die Bindung in dem gegebenen längeren Formabschnitt nicht gekennzeichnet worden war, wurden sie nicht ergänzt. In den Instrumentalstimmen wurde der spärlich, nach plötzlichen Eingebungen gesetzte Bindebogen nicht einmal auf die parallelen Stellen des Stückes übertragen, die senkrechten asynchronischen Stellen innerhalb der Instrumentengruppe wurden dagegen mehr oder weniger vereinheitlicht. (Bei Nr. 7 und 28 sind auch die Analogien berücksichtigt worden.)

Die eventuellen Abweichungen in der *Balkensetzung* der Instrumentalstimmen wurden stillschweigend der allgemein charakteristischen Schreibweise des Stückes angepaßt (z. B. Nr. 46, T. 12, Va II). In den Stücken, wo mehr als drei Veränderungen ausgeführt wurden, sind die veränderten Balkensetzungen am Ende der entsprechenden Einzelbemerkungen des Stückes aufgezählt. Die Modifizierungen der Balkensetzung der Vokalstimmen sind, nachdem sie auch die Textunterlegung bestimmt haben, in jedem einzelnen Fall angemerkt.

Die in den Stimmen angegeben, sich auf einige Takte beziehenden *Wiederholungen* wurden in jedem Fall ausgeschrieben. Die zahlreichen verwendeten Wiederholungszeichen können nicht immer klar gedeutet werden (wie z. B. in den Stücken 35 und 45), deshalb sind die zweifelhaften Stellen in den Einzelbemerkungen einzeln behandelt. Die Wiederholungen, die im Laufe der Ausgabe modifizierte Takte beinhalten, sind am Ende der Einzelbemerkungen zu den einzelnen Stücken ebenfalls angegeben (da die in den wiederholten Takten ausgeführten Herausgeberveränderungen nur ein einziges Mal, bei dem ersten Vorkommen mit Anmerkungen versehen sind).

Der bezifferte *Baß* ist nicht ausgesetzt worden und in den Werken, wo die Bezifferung der Stimme vollkommen fehlt, sind weder die Bezifferung noch die damit gleichwertigen Akzidentien ergänzt worden. In den mit Ziffern versehenen Sätzen wurde die ursprüngliche Zifferanordnung übereinander beibehalten, die irrtümliche Bezifferung korrigiert, die fehlende Bezifferung ist nicht, wohl aber die fehlenden Akzidentien ergänzt worden. (Ein Ausnahmefall ist Nr. 40, T. 5.) Selbstverständlich wurden einige Ziffern hineingeschrieben, wo die Ergänzung des fehlenden Akzidents dies notwendig machte bzw. wo sich die ursprüngliche Ziffer auf den zweiten Akkord über einem längeren Baßton bezog (Nr. 21, T. 27).

Die altmodischen Formen der Bezifferung sind, wie üblich, modernisiert worden: die auch in dem Vorzeichen vorhandenen Akzidentien sind mit Ziffern zurückgegeben bzw. die mit 3 bezeichnete große Terz, die in dem Vorzeichen fehlt, ist mit Kreuz gekennzeichnet worden. Die Akzidentien, die unter, über oder auf die linke Seite der Ziffer kamen, sind auf die rechte Seite der Ziffer geschrieben worden, usw.

III. Bemerkungen zur Aufführungspraxis

(a) Mitwirkende, Wahl der Instrumente

In der europäischen, genauer gesagt der Wiener Praxis wurde am Ende des 17. Jahrhunderts die Ausführung der *canto* und *alto* Stimmen der Kirchenmusikwerke Sängerknaben bzw. Kastraten anvertraut, da die in Opernaufführungen auftretenden Sängerinnen in der Kirche erst seit Anfang des 18. Jahrhunderts mitwirken durften.³⁷ Im Kirchenensemble Esterházy waren anfangs ebenfalls Sängerknaben und Kastraten tätig, nach 1706 verpflichtete er auch zwei Sopransängerinnen.³⁸ An der Aufführung besonders der für Privatandachten gedachten Stücke der *Harmonia caelestis* scheint daher die Mitwirkung von Sängerinnen auch zulässig gewesen zu sein.

Von den in den Werken vorgeschriebenen *Instrumenten* wirft die Benennung der *viola*-Stimmen Fragen der Instrumentenwahl auf: bezieht sie sich auf Instrumente verschiedener Größe der *viola*-Familie oder auf das Bratschenmitglied der Violinfamilie? In dieser Hinsicht bietet weder der Schlüsselgebrauch noch der gleichmäßig enge Umfang der Stimmen Anhaltspunkt.³⁹ Zur Ausführung der zwei oder drei allein gebrauchten *viola*-Stimmen ist offensichtlich *viola consort* notwendig, und zu den sich parallel bewegenden Stimmen der Ensembles mit der Besetzung *violino + viola* bzw. *2 violino + viola* ist wahrscheinlich eine Bratsche erwünscht. Die Instrumentenwahl der Gruppen *violino + 2 viola* bzw. *2 violino + 2 viola* ist schwieriger zu entscheiden. In Kenntnis des konservativen Wiener Musiklebens spricht mehr für die Bevorzugung der Violen: Obwohl die Bratsche bei den Italienern damals schon häufiger vorkam, wurden am Wiener Hof beide Instrumente gleichermaßen verwendet,⁴⁰ und die erste Aufstellung mit Violen war das charakteristische Ensemble der Ballettmusik im zeitgenössischen Wien.⁴¹

Die übrigens eindeutige Instrumentenwahl der *clarino*-Stimmen wird auf den ersten Blick durch die ungewöhnlichen Töne der Stücke 22 und 29 mit fast unregelmäßig breitem Umfang in Frage gestellt: Die bei den zeitgenössischen Theoretikern selten erwähnten, aber in der Praxis öfter vorkommenden Durchgangstöne kommen unter den natürlichen Obertönen nicht vor.⁴² Laut zeitgenössischer Beschreibungen waren die hervorragenden Hoftrompeter und die berühmtesten Virtuosen des 17. Jahrhunderts (Fantini aus Florenz und der in Kremsier tätige Vejvanovsky) fähig, diese Töne auf Naturtrompete zu erzeugen.⁴³ Sollten die Stücke der Sammlung in Eisenstadt wirklich ertönt haben, so legen sie Zeugnis von dem Auftreten hervorragender Künstler ab, die eine den Durchschnitt weit überragende Technik beherrschten.

Die Instrumenten der *basso continuo*-Gruppe sind in der Mehrzahl der zeitgenössischen Ausgaben nicht ausführlich bestimmt, die Aufzählung der Instrumente fehlt oft allesamt.⁴⁴ In der überwiegenden Mehrzahl der Stücke der *Harmonia caelestis* gibt es nur eine einzige Baßstimme: Diese Stimme wurde in 44 Werken *organo* bezeichnet und in fünf der 1699 als erstes in die Sammlung aufgenommenen Marienliedern (Nr. 35-39) mit der allgemeineren Bestimmung *basso continuo* versehen. Zwei oder mehr Baßstimmen wurden insgesamt nur zu sechs Stücken gemacht.⁴⁵ Nicht alle der mehrere Baßinstrumente aufzählenden Stücke gehören zu den

³⁷ Köchel 1869, S. 17-18, Bletschacher, S. 12.

³⁸ Tank erwähnte die Sängerknaben nicht, die ersten zwei, mit Namen bekannten, von Fux unterrichteten kastrierten Sänger kamen, laut Tank, 1708 nach Eisenstadt (Tank, S. 64-67). Nach Hárích sollen sich die Hofmusiker ab 1675-1676 mit dem Unterricht von Sängerknaben beschäftigt haben und er fand sogar Angaben über die Beschäftigung kastrierter Sänger aus dem Jahre 1699. In dem von ihm zusammengestellten Verzeichnis der Musiker kam die Sängerin Antonia Lindt erst seit 1713 vor (Hárích 1946 II, S. 40-56 und III, S. 20-29 bzw. 42).

³⁹ Boyden, S. 115-116, Donington 1982, S. 112. Sehnal 1971, S. 34.

⁴⁰ Siehe das Instrumentinventar der Wiener Hofkapelle, das 1709 von Reutter dem älteren zusammengestellt wurde, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. Nov. 1603.

⁴¹ Nettl 1921, S. 97-101.

⁴² *cis''* – Nr. 29, Cl. II; *fis''* – Nr. 22 und 29, Cl. I; *b''* – Nr. 29, Cl. I.

⁴³ Altenburg 1973, S. 314-331.

⁴⁴ In den Titelüberschriften der Partitur der Kirchenmusikwerke von Leopold I. fehlt die Angabe des Basses, obwohl die erhaltenen authentischen Stimmen 3-4 Baßstimmen haben, neben der Orgel *violoncello*-, *violone*-, *tiorba*-, *fagotto*-Stimmen in verschiedenen Zusammenstellungen (s. „Kaiserwerke“, *Revisionsbericht*).

⁴⁵ Nr. 2, 51, 53: *organo + fagotto*, Nr. 5: *organo + arpa*, Nr. 40: *basso continuo + organo + violone*, Nr. 44: *organo, arpa, fagotto und tiorba*.

auch sonst für größere Besetzung gedachten oder musikalisch sich sonst absondernden Werken (s. hauptsächlich Nr. 5, 40 und 44). Meiner Meinung nach kann daher die Begleitung weiterer, in erster Linie zur Solomotettenschicht angehörenden Werke mit der in Wien und Prag allgemein gebräuchlichen Harfe, Laute (Theorbe, Violone) ergänzt werden,⁴⁶ umso mehr, als am Esterházy-Hof von Eisenstadt ein Harfenist und Lautenspieler längere Zeit hindurch tätig waren.⁴⁷

Von den auch Trompetenstimmen enthaltenden Chorwerken kommt im Baß nur zu dem vollständigen, mit *timpani* gepaarten *clarino*-Ensemble des Nr. 53. Stückes eine Fagottstimme, der *continuo* des Chorteiles der ebenfalls mit einer vollständigen *clarino*-Gruppe versehenen Nr. 22 und der äußeren Abschnitte von *Ascendit* (Nr. 29) ist durch Fagott zu ergänzen. (Im Letzteren scheint neben den Trompeten sogar der Gebrauch der *timpani* notwendig zu sein.)

Die für Vokalsolo und konzertierende *clarinos* geschriebenen „Arien“⁴⁸ müssen jedoch nicht mit einer *timpani*-Stimme erweitert werden, da sie in den venetianischen Trompetenarie mit 1-2 konzertierenden *clarinos*, die als Vorbild gedient haben konnten, auch nicht gebraucht waren.

(b) Vortragsweise

In Übereinstimmung mit den zeitgenössischen Notationsgewohnheiten enthielten die Noten nur spärliche Informationen über die Art der Aufführung. Es handelt sich nicht nur darum, da die Baßbezeichnung, die Dynamik oder die Artikulation der Instrumentalstimmen unvollständig sind oder daß manche spezielle Spielarten oder Manieren nur am Anfang der Stücke angedeutet sind wie z. B. die Punktierung in den *clarino*-Stimmen (Nr. 22), das figurative Umschreiben der Akkorde in der Violinstimme (Nr. 51). Nicht einmal eine derart grundlegende Aufführungsmanier erscheint in den Noten, wie das häufig und im breiten Kreis verwendete Echo. Letzteres wurde nur in einigen Stücken der Sammlung aufgezeichnet (Nr. 7/b, 26, 48 – das Ende von 21, 29, 40 und das „umgekehrte Echo“: Nr. 12), obwohl es so verbreitet war, daß – wie J. Hůlek es im Zusammenhang mit Michnas Stücken erörterte – auch die Stücke mit Echo gespielt werden können, in deren Noten keinerlei diesbezüglicher Hinweis zu finden ist.⁴⁹ In den als Deviesenarien bezeichneten Stücken (Nr. 2, 43 und 52, 46) ist die instrumentale Wiederholung des gesungenen Anfangsmottos nicht beliebig, sondern als das Typenmerkmal geradezu obligatorisch.⁵⁰

Weniger definitiv ist im Manuskript das Verhältnis zwischen den Noten der Melodie und den Textsilben: einerseits erweist sich schon ihre Anordnung und Zuordnung zueinander als problematisch, andererseits ist die Abstimmung von Melodie- und Textakzenten oft nicht gelungen. In den zeitgenössischen Gesangbüchern und anderen Ausgaben ist die Zuordnung von Text und Melodie im allgemeinen ungenau und die Lösung liegt eigentlich dem Ausführenden ab. Wenn man nach der möglichen Ausführung sucht, soll auch vor Augen gehalten werden, daß die vollkommene Prosodie keineswegs zu den strengen Erfordernissen der damaligen Zeit gehörte: Eine derartige Divergenz von Musik und Wort war natürlich und ein allgemeiner Brauch zu einer Zeit, wenn es die große Mode war, den übernommenen Melodien Texte anzupassen.⁵¹ (Da die vorliegende Ausgabe in erster Linie als Quellenveröffentlichung gemeint ist, ist auch in der Textunterlegung die ursprüngliche Anordnung beibehalten worden. Die Stücke bzw. Stellen aber, die meines Erachtens in der ursprünglichen Form nicht vorgetragen werden können, sind im *Appendix* mit Vorschlägen zur Ausführung versehen. Ebenda sind auch die „weiteren“ Strophen jener Werke ausgearbeitet, die nur um den Preis bedeutender Veränderungen zu der gegebenen Melodie gesungen werden können.)

⁴⁶ Siehe das erwähnte Inventar der Hofkapelle sowie Köchel 1869, S. 22, Sehnal 1971, S. 30.

⁴⁷ Tank, S. 75-77, Hárach 1946 II, S. 12, 25, 52-53.

⁴⁸ Nr. 26 und das Nachspiel zu Nr. 2.

⁴⁹ Michna 1653, Vorwort, S. 59.

⁵⁰ Riemann 1922 II/2, S. 410.

⁵¹ Moser, S. 21-22, Bužga 1959, S. 14-15 (über tschechische Gesangbücher), Wessely, S. 599-600 (über die Lieder von Leopold I. und Prinner).

Einzelbemerkungen

Abkürzungen: MS = das Manuskript (1700)
 DR = der Druck (1711)
 ED = vorliegende Edition

Die Anmerkungen beziehen sich, wenn nicht anders angegeben, auf beide Quellen – MS, DR.

1. *Sol recedit igneus*

Sonata

8	VI.	mit Vschl., s. die Ziffer in Org.
14 ⁴	VI.	<i>a''</i>
16	Va II	mit Vschl., s. die Ziffer in Org.
18	Va I	irrtümlicher Sopranschlüssel, die St. ist im Violinschlüssel zu lesen
19	C.rip.	<i>canto praecinente</i> auch in dieser St. notiert: Wiederholungen statt Pausen
19 ¹	Va I	<i>f'</i>
24 ¹⁻²	VI.	punktierter Rhythmus
34 ¹	Org.	5 6 4 3
36 ⁴	Va I	♭ vor 36 ³
41	VI.	<i>b' c'' d'' e'' f''</i> (mit ♭ Akzidens!) <i>f'' e'' d'' c''</i> (Rhythmus wie in ED, doch 41 ¹⁻² : punktiertes Achtel und Sechzehntel)
42	Va II	nach der 3. Note irrtümlich gezogener Taktstrich
42 ⁴	VI., Va I	♯
42 ⁵	T	<i>c'</i>

Notierte Wiederholungen: T. 18-25: VI., Va I, II; T. 18, 20, 22-23, 26, 28, 30-31, 34-35, 38-40: C.praec.

2. *Laetare, cor meum*

1 ^{5,6}	C I, II	Achtelnoten mit Fähnchen; desgl. 3 ^{5,6}
4 ⁴	Org.	7 über 4 ³
5 ⁴⁻⁵	C II	an einem Balken
5 ⁴	Org.	6 über 5 ⁵
9 ⁵⁻⁸	C I	MS: kein Bg., DR: mit Bbg.
13	Org.	<i>e f g c e g</i> (2 Achtel, 2 Viertel, 2 Achtel)
17 ⁶	Clno I	♯ vor 17 ⁵
23 ⁹⁻¹⁰	Clno II	2 Achtel, ohne Punktierung

Abweichungen in der *fagotto* St.: T. 15: auf dem 4. Viertel 2 Achtel (*g G*) – so auch T. 21, 23; T. 16: auf dem 4. Viertel 2 Sechzehntel + Achtel (*e f g*); T. 17: auf dem 3-4. Viertel 2 Sechzehntel + Achtel und 2 Achtel (*H A G – d D*)

3. *Puer natus*

1	C.praec.	ein ♯ als Tonartvorzeichnung (nachträglich), Nr. 27 und 32: keine Tonartvorzeichnung
10 ²	Org.	<i>c</i> – vgl. 16 ² (Nr. 27, 32: <i>c</i>)
10 ²⁻⁵	C	an einem Balken; so auch 12 ²⁻⁵ (wie in Nr. 27, 32)

Choro

22	CAT	MS: keine Tonartvorzeichnung, DR: ein \sharp als Tonartvorzeichnung nachträglich eingetragen
22	C	= <i>canto praecinente</i> + <i>canto ripieno</i>
22	VI., Va I, II	„Choro“ über den Pausen des vorigen Abschnittes
26-27	C.rip.	Text: „plaudite, homines“
28	A	Text: „homines“
36 ¹	A	<i>a'</i> (so auch Nr. 27, doch Nr. 32: <i>g'</i>)
36 ³	VI.	<i>c'''</i> (so auch Nr. 27, doch Nr. 32: <i>h'''</i>)
42 ¹	Org.	6 über 4 ¹ ³
43	A, B	Halbenote + Viertelpause
46 ¹	VI.	<i>a''</i> (so auch Nr. 27 und 32)

Sonata

50 ²	Va I	<i>f'</i>
51 ¹	Va II	<i>h'</i>
56 ³	Org.	4 6
57	Org.	5 6 über den 3.-4. Vierteln
58 ²	Va II	<i>h'</i>
59	Org.	MS: 6 5 6 (über den 1.-2. Vierteln) DR: 6 5 6 (über die 3 Viertelnoten geschrieben)
60 ³	Org.	6 5
63 ¹	Org.	<i>H</i>
64 ¹	Va II	<i>h</i> – vgl. 67 ¹
74 ¹	Org.	5 6

Notierte Wiederholungen: T. 10-15, C.praec.

4. *Nil canitur iucundius*

1	C	mit 2 \sharp als Tonartvorzeichnung [!]
4 ³	Org.	\sharp über 4 ²
4-5	Fl.I, II	zwischen den zwei Takten gestrichene zweitaktige Pause
7 ¹⁻³	Fl.I	<i>h' c'' d''</i>

Wiederholung: T. 7, in allen Stn.

5. *Dulcis Iesu*

1	?	keine näher bestimmte St. (mit der Va I, C St. identisch) – ausgelassen
1	C	MS: keine Tonartvorzeichnung, DR: 1 \sharp als Tonartvorzeichnung
1	Va I, II, III, Org.	1 \sharp Tonartvorzeichnung nachträglich eingetragen (die vielen überflüssigen Akzidentien wurden weggelassen)
3 ¹	Org.	5 3 \sharp
16 ²	C	<i>g'</i> – doch vgl. 12 ²

Abweichungen von *arpa*: 2²: \sharp über 2¹; T. 3: $\frac{6}{4}$ für das 2. Viertel, über dem 3. Viertel 6; über 9¹ kein 6, über 9³ 5 (in die Noten geschrieben); 12¹: *H*

Wiederholungen: T. 1-4 und 9-12, in den Instrumentalstn.

6. *Iesu, chare*

1 ¹ -2 ¹	Org.	<i>B c d e f</i> (Viertel, Beziff. über 1 ²⁻⁴ # 65 #)
11	Va I	Balkensetzung und Bbg.: 11 ^{2-5,6-7}
11 ³⁻⁶	Va II	mit einem Bg.

Wiederholungen: T. 1-4 und 9-12, in den Instrumentalstn.

7. *Exsultet iam terra*

Sonata

2 ⁶	Va II	<i>d'</i> (so auch Nr. 28)
3 ³	Org.	6 über 3 ⁴
4 ⁵	VI.II	<i>e'</i> (wie Nr. 28)
4 ⁵	Va I	<i>a'</i> (Nr. 28: <i>h</i>)
5 ¹	Org.	5 6 4 †
5 ⁴	Va II	<i>fis'</i> (so Nr. 28)
6 ¹	Va I	<i>cis'</i> (so auch in Nr. 28)
11	Org.	Balken bei den Noten 1-3, 4-7 und 8-9; so in T. 13, 15, 17 (s. Nr. 28)
11 ⁵⁻⁸	C	auf einem Balken; so auch 15 ⁵⁻⁸
13 ⁵	VI.II	<i>h'</i>
13 ⁵	Va II	<i>cis'</i>
16 ¹	Va I	<i>cis'</i>
16 ²	VI.II	<i>d''</i> (desgl. Nr. 28)
18 ⁷	Org.	6 über 18 ⁵ 4
36 ²	Va I	<i>fis'</i>
37	Va I	Halbe- und Ganzenote

Wiederholungen:

In der Singst. ist die Pause für T. 31-42 irrtümlich innerhalb der Wiederholungszeichen geraten; in der Orgel fehlt die Bezeichnung für die Wiederholung von T. 19-30, während des Instrumentalnachspiels sind diese Takte sinnmäßig wiederholt.

T. 35-38: VI.I, II, Va I, II.

8. *Iesu, dulcedo*

5 ²	C	<i>g'</i>
7 ⁵	C	# vor 7 ⁶
12 ²	Va III	<i>d'</i>
16 ^{1,2}	C	punktiertes Viertel + Achtel

9. *Iesu parve*

3 ²	Va II	<i>d'</i>
4 ¹⁻³	Va I	MS urspr. 3 Viertel, irrtümlich korrigiert: 2 Achtel + Viertel, wie in DR (Nr. 41: Viertel + 2 Achtel)
4 ¹	Va III	<i>f</i>
4 ¹	Org.	76 (Nr. 41: keine Beziff.)

6	Va I, C	vgl. mit Nr. 41: dort sind 6 ⁵ und 6 ⁶ identische Noten
7	C	vgl. mit Nr. 41
7 ¹	Org.	# fehlt – ergänzt auf Grund von Nr. 9, 3 ¹ und Nr. 41, 3 ¹ , 7 ¹
9-14	Org.	im Zusammenhang mit der fehlenden Beziff. s. Nr. 41

10. *Quando cor nostrum visitas*

4 ²	Va I	als nachträgliche Einfügung <i>es</i> (vgl. C 4 ²)
7	C	DR: <i>b' f' g' c'' d''</i> (3 Viertel + 2 Achtel mit Fähnchen) MS: dasselbe, aber <i>c'' d''</i> an einem Balken (7 ⁴⁻⁵ ist also Ergänzung)
14 ⁴	Va I	Viertelnote und -pause; so auch 16 ⁵ und Va II, 14 ³

11. *Nolite timere*

4 ²	Org.	Beziff.: 6
9 ¹⁻³	C	mit Bbg.
17 ¹	Va I	<i>d''</i>
21 ²⁻³	Va II	<i>c'' h'</i>
25	Va I	vgl. die zwei Bg. von T. 29
25	C	Textunterlegung: "can=tate"
28 ²	Org.	darüber 6
29 ¹	Va I	<i>d''</i>
30 ² -32	Va I, II	Wiederholung: 29 ¹ -30 ¹ , demnach sind 30 ² und die Pause nach 32 ¹ Ergänzungen
32	Org.	punktierte Halbenote

12. *O, quam dulcis es*

6 ²	Org.	♭ über 6 ¹
6 ⁴ , 7 ⁴	C	von Va I abweichend beide Male deutlich <i>f</i> (auf der Hilfslinie), aber ohne # – in den anderen St.n im allgemeinen sorgfältiger Gebrauch von Akzidentien
8 ⁷	Org.	6 5 (vgl. T. 4)
11 ³	Org.	6 # über 11 ²
16 ⁵	Va II	<i>a'</i>
18 ⁷	Va II	Viertel
22-23	C	Textunterlegung so! Dasselbe in der 2-4. Str.: „charis=sime, suavis=sime, dulcis=sime“
22 ^{3,4}	C	2 Achtelnoten mit Fähnchen
23 ¹	Org.	<i>A</i>

Veränderte Notenbalken: Org. 2⁴⁻⁷, 7¹⁻⁴, 11⁴⁻⁷, 18⁷⁻¹⁰, 22³⁻⁶, 23⁷⁻¹⁰

13. *Iesu praesentia*

14 ²	Va II	vor <i>h' #</i>
15 ¹	Va II	<i>d'</i>

Wiederholung: T. 9-16, in allen Stn.

14. *Infinitae largitor*

6 ²⁻³	C I	Bbg. 6 ³ -7 ¹ ; so auch T. 14: 14 ³ -15 ¹
16	Va I, II, Org.	ohne Verlängerungspunkt (weil wiederholt)

Wiederholungen: T. 1-8: in den Instrumentalstn.; T. 21-24: in allen Stn.

15. *Iesu, rector admirabilis*

2 ³⁻⁵	Va II	<i>fis' e' fis'</i>
3-4	C	3 ²⁻³ unter einem Balken: der Grund für die angegebene Textunterlegung ist, daß es (1) bei 3 ²⁻³ keine Bbg. gibt, (2) nach T. 4 Seitenwechsel, Text: „es nobilis“, (3) Verlängerungsstrich nach „es“
6 ⁴	Va II	<i>e'</i>

Wiederholungen: T. 1-2, in den Instrumentalstn.

16. *O, Iesu delectabilis*

1	C	Taktangabe: 3/4
19 ¹	C	<i>b'</i>

Wiederholungen: T. 1-9: Va I, II, Org.; T. 19-26: in allen Stn.

17. *Ave, Iesu charissime*

1	Org.	Taktvorzeichnung: 3/4
8 ²	C II	<i>f'</i>
9 ¹	C II	# – so auch 10 ²
12 ³	Org.	<i>C</i>

Wiederholungen: T. 11-14, in allen Stn.

18. *Dormi, Iesu dulcissime*

Sonata

1	Fl.I, II	die Überschrift "Sonata" fehlt
15 ^{2,3}	Fl.II	<i>a' g'</i>
17 ⁵	VI.II	<i>f'</i>
34	C I	MS: kein Bg., DR: Bbg. über 34 ²

19. *O, suavissime*

1	alle	1 # als Tonartvorzeichnung (doch vgl. mit Nr. 35)
1	VI.	DR: Taktangabe C 3 (im MS fragwürdig)
4 ¹	Va	MS: innerhalb einer <i>d''</i> Halbenote ein Viertel <i>cis''</i> , nach unten verbessert, DR: <i>d''</i> Viertel, nach unten verbessert
7 ²	Org.	<i>Ais</i> (zwischen T. 6-7 kein Taktstrich)
8 ²	Va	<i>ais'</i> (mit notiertem #)
8	A	MS: ganztaktiger Bbg., DR: Bbg. über der 2. Note
12	A	MS: kein Bg., DR: Bbg. nur bei 12 ²⁻⁴
16 ³	VI.	<i>h'</i> [!] (vgl. A, T. 16-17)

17 VI. MS: *a'* – nach oben verbessert (DR: *fis'*)

Wiederholung: T. 10-17, in allen Stn. (in den Instrumentalstn. irrtümlich T. 1-9 auch)

20. *Iesum ardentibus*

8¹ Va II Viertelnote

21. *Cur fles, Iesu*

1 alle keine Tonartvorzeichnung [!]

1 C auch die 2. und 3. Str. notiert, die Abweichungen s. unten

1 VI.I Taktangabe: C

1^{1,2} VI.I 2 Viertel

2¹ Org. 6
4

4³ VI.I über der Note ein (vielleicht nachträgliches) Warnungskreuz, über VI.II 4³ keins

6¹ Org. 6 über 5³, und $\frac{7}{5}$ über 6¹

6³ VI.II fehlt

10¹ Org. 6 über 10²
5

10² VI.II Viertel; so auch 13²

11² Org. 6 über 11³
4

14³⁻⁵ C an einem Balken, vgl. T. 21 (und Strn. 2, und 3)

17 C Bg. über der 2. Note

17³⁻⁴ C 17³ *h'* (doch 2. und 3. Str.: *a'*)

17⁴ *cis''* – nach unten verbessert

18² Org. *cis*

26² Org. 5 über 26¹
♯

27³ Org. vor der Note ♯, über ihr 6

28¹ Org. ♯ auch vor der Note

36 C *P* Dynamik ausgeschrieben auch hier

47 Org. über ♯ ein Bg.

Die Abweichungen der weiteren notierten Strophen der Singst.:

2. Strophe: 7³⁻⁴: geb.; 14⁴⁻⁵: mit Bbg.; 17¹⁻³: geb.; 21⁶⁻⁷: kein Bbg.; 23³⁻⁵: geb.; 32⁶⁻⁷: kein Bbg.; 34¹⁻²: unter ihnen nur eine Silbe: „dor-“ („mi“ T. 35, von 36: „dor-“); 46-49: Hbg. in T. 46-47 und 48-49.

3. Strophe: 7³⁻⁴: geb.; 15⁴: mit Akzidens ♯ (vgl. T. 4); 17¹⁻³: geb.; 21⁵⁻⁷: an einem Balken, ohne Bbg.; 30⁶⁻⁷: kein Bbg. – so auch 32⁶⁻⁷; 35-38: Hbg. in T. 35-36, 37-38¹ (dynamische Zeichen: T. 35: *P*, 36: *P*, 37: *PP*); T. 39-40: kein Hbg.; 49⁶: Achtel, dann 2 Sechzehntel (*gis' fis' e' – 49⁷⁻⁸* geb.).

22. *O, Iesu admirabilis*

Aria

1²⁻³ VI.I punktierter Rhythmus

2 VI.II *d'' c'' h'*

5 VI.I auf dem 2. Viertel: *c'' d''* (2 Achtel)

6⁵⁻⁷¹ Org. *fe*

7¹⁻² VI.II *c'' c''*

10 ²	VI.II	<i>d''</i>
13 ¹⁻³	VI.I	<i>a'' h'' c''</i>
13 ²⁻³	VI.II	<i>d'' e''</i>
14 ²⁻⁴	VI.II	<i>e'' d'' c''</i>
15 ¹	VI.II	<i>a'</i>
16	A	ohne Verlängerungspunkt
18 ³	VI.II	<i>e''</i>
19 ²⁻³	VI.II	<i>e'' e''</i> – ohne Punktierung
21-22	A	MS: 22 ²⁻³ an einem Balken, doch darunter zwei Silben DR: 21 ¹⁻² kein Bg. (darunter zwei Silben), 22 ³⁻⁴ mit Bg. [!]
21 ¹	VI.II	<i>d''</i>
23 ¹	VI.II	<i>h'</i>
27	VI.II	punktiertes Viertel + Achtel + Viertel
30 ¹	VI.II	<i>e''</i>
<i>Chorus</i>		
41	VI.I, II, CATB, Org.	nach der Benennung der Stn.: <i>Pleno choro</i> (sonst wie ED)
41 ²⁻³	VI.I	MS: punktiertes Achtel + Sechzehntel, DR: punktiertes Sechzehntel + Achtel [!]
41 ²⁻³	Va, T	2 Viertelnoten, ohne punktierten Rhythmus; so auch 48 ²⁻³
42	T	MS: Bindebögen über 42 ¹⁻³ und 42 ⁵ -43 ¹ DR: über 42 ^{1-3,5-6}
42 ¹⁻²	VI.I	Viertel und Halbenote
43 ³	A	Viertel, 43 ⁴ Herausgeberergänzung; ebenda wie in T. 50 ³⁻⁴
43 ³⁻⁴	Clno I	ohne Punktierung; wie in Clno I: 45 ¹⁻⁴ , 46 ³⁻⁴ , 47 ²⁻³ , 50 ³⁻⁴ , 53 ⁵⁻⁶ sowie Clno II: 44 ¹⁻⁴ , 47 ²⁻³ , 51 ¹⁻⁴ , 53 ¹⁻⁶ . Ab T. 55 ist die Punktierung mangels vertikaler asynchronischer Stellen nicht ergänzt, ist aber offensichtlich <i>simile</i> zu spielen
53 ³	T	<i>c'</i>
56	CAB	2. Note: punktiertes Viertel (56 ³⁻⁴ ist also Ergänzung)
61 ¹⁻²	CB	DR: Viertel, ohne punktierten Rhythmus (MS, A: zwei Viertelnoten, DR, A: 61 ¹ ohne Verlängerungspunkt, 61 ² Achtelnote)
61 ²	Clno III	<i>c''</i>
62 ¹⁻²	A	geb. (s. die Textunterlegung im MS)
63	Clno II	Viervierteltakt: 2 <i>d'''</i> (Viertel) und 2 Viertelpausen
66 ¹	C	2 Viertelnoten statt einer Halbenote
66 ⁶	Va, T	<i>f</i>
69	A	Bbg. über 69 ¹⁻²
69	Clno II	<i>d'' e''</i> – Halbenote und Viertel
71	C	<i>h'</i>
71	VI.II, C	punktierte Halbenote

Wiederholungen: T. 25-32 und 64-71, in allen Stn.

Korrigierte Notenbalken: Org.: T. 9, 20, 29, 43, 50, 59, 66; Clno I: T. 53, 55; Clno II: T. 53, 55, 66; T: T. 42, 29 (B: T. 65).

23. *O, Iesu, cur sic pateris*

11 ¹⁻²	C	geb. (MS Text: „im-“)
21 ²	Org.	6 über 21 ¹
22	C	ohne Verlängerungspunkt
24	C	MS: Viertel, DR: Halbenote, ohne Verlängerungspunkt

Wiederholungen: T. 1-8, in den Instrumentalstn.; T. 17-24, in allen Stn.

24. *Iesus hortum ingreditur*

16-19	C I	MS: T. 16: die Silbe „-us“ auf zwei Noten, ab T. 17: „amor“, T. 19: Halbenote + Viertel mit Text dem „meus“ DR: die Silbe unter 18 ¹ und 19 ² (Viertel) ausgekratzt (19 ohne punktierten Rhythmus)
-------	-----	---

Wiederholung: T. 13-22, in allen Stn.

25. *Iesu, te sequar fletibus*

2 ⁴ -4 ²	Va	MS im Original, DR: $f''/c'' f'' e'' d''/a' c''$ MS verbessert: $g''/f'' e'' d'' a'/c'' d''$
12 ¹⁻⁴	VI.	mit einem Bg.
12 ¹⁻⁴	Va	2 punktierte Rhythmen (punktiertes Achtel + Sechzehntel)
13 ⁵	A	f'
14 ⁵	Va	c''
15 ³	Va	d''
17	Org.	ohne Verlängerungspunkt

Wiederholung: T. 5-8, in den Instrumentalstn.

Korrigierte Notenbalken: VI. 4¹⁻⁴, 8¹⁻⁴, 12¹⁻⁴ und Va 15^{1-4,5-8}

26. *Surrexit Christus hodie*

2 ⁶⁻⁸	C	von den drei Achteln waren urspr. nur die ersten zwei unter einem Balken und mit Bg., das dritte getrennt und ohne Bg.
4 ¹⁻²	Clno II	2 Achtelnoten, ohne Punktierung; so auch 9 ¹⁻²
4 ⁵⁻⁶	Clno II	g' und e'
7	VI.II	nur 2 Noten: Viertel + Achtel (7 ² und der punktierte Rhythmus sind also Zusätze)
10 ²	VI.II	e''
11 ³⁻⁴	Org.	2 Viertel

27. *Surrexit Christus hodie*

1	C	Taktangabe: 3/4
5 ³	C	h' (vgl. Nr. 3 und 32: a')
10 ²	Org.	c (wie Nr. 3 und 32), doch 16 ² : H
10 ²⁻⁵	C	an einem Balken; so auch 12 ²⁻⁵ (wie Nr. 3 und 32)
12 ¹	Org.	C (wie Nr. 3), doch 18 ¹ und Nr. 32: d
13 ²	Org.	f (wie Nr. 3 und 32), doch 19 ² : e

15	C	Halbenote, ohne Verlängerungspunkt
<i>Choro</i>		
22	C	= <i>canto praecinente</i> + <i>canto ripieno</i>
36 ¹	A	<i>a'</i> (wie Nr. 3 – Nr. 32: <i>g'</i>)
36 ³	VI.	<i>c'''</i> (wie Nr. 3 – Nr. 32: <i>h''</i>)
42 ¹	Org.	6 über 41 ³
42 ² -46 ¹	VI.	<i>c''' h'' h'' h'' h'' a''</i>
43	T	punktierte Halbenote
44	C.rip.	„ <i>et obstupescite</i> “
45 ¹	Va II	Halbepause statt Verlängerungspunkt
45 ¹	Org.	6 über 44 ¹
47	T	punktierte Halbenote + Viertelpause [!]
<i>Sonata</i>		
50 ²	Va I	<i>f</i>
51 ¹	Va II	<i>h</i>
56 ³	Org.	4 6
57 ^{2,3}	Org.	♯ so auch 64 ³
58 ²	Va II	5 6 <i>g</i>
59 ²	Org.	6 über 59 ¹
60	Va II	nach der 1. Viertelnote irrtümlich ein Taktstrich
60 ³	Org.	6 5
63 ¹	Org.	<i>H</i>
64 ¹	Va II	<i>h</i>
65 ³	Org.	♯ 65
67 ³	Org.	über 67 ² 65
68 ³	Org.	56 über 68 ²
69 ¹ -75	Va II	69 ¹ und 74 ² fehlt, 69 ² Halbenote, T. 71 und 73: punktierte Halbenoten (<i>e d</i>)

Wiederholung: C, T. 10-15

28. *Surrexit Christus hodie*

<i>Sonata</i>		
2 ⁶	Va II	<i>d'</i> (so auch Nr. 7)
3 ²	Org.	6 5 (Nr. 7: 5 6)
3 ³	Org.	6 über 3 ⁴ (Nr. 7: bei 3 ³)
4 ²	Va II	<i>fis'</i> (geändert nach Nr. 7)
4 ⁵	VI.II	<i>e''</i> (auch in Nr. 7)
5 ²	VI.II	♯ vor 5 ¹
5 ⁴	Va II	<i>fis'</i>
6 ¹	Va I	<i>cis''</i> (auch in Nr. 7)
6 ²⁻⁵	Org.	<i>d e d cis</i>
7 ¹	Org.	<i>G</i>
7 ^{2,3}	Org.	$\frac{6}{4}$ über 7 ¹ , und über 7 ³ Ziffer $\frac{6}{3}$ (verbessert nach Nr. 7)

8 ^{3-4,7}	Va II	<i>fis' cis'</i> und <i>d'</i> (Nr. 7: <i>e' cis'</i> und <i>e'</i>)
10 ³⁻⁴	C	Achtelnoten mit Fähnchen, doch mit einem Bbg.
11	Org.	Balken bei der 1.-3., 4.-7. und 8.-9. Note, wie in T. 13, 15 und 17 (und den parallelen Takte in Nr. 7)
11 ⁷⁻⁸	C	vgl. VI.I und Nr. 7: <i>d'' cis''</i> (so auch 15 ⁷⁻⁸)
11 ⁸	Org.	# als Alterierung von 6 über 11 ⁹
13 ⁵	VI.II	<i>h'</i>
14-15	C	MS: 14 ³⁻⁴ Sechzehntel mit Fähnchen, Text in T. 15: "dulce melos da-"
16 ¹	Va I	<i>cis''</i> (wie in Nr. 7)
16 ²	VI.II	<i>d''</i> (wie in Nr. 7)
36 ¹⁻²	VI.I	<i>e'' d''</i>
36 ²	Va I	<i>fis'</i>
37	Va I	vgl. mit Nr. 7: Halbe- und Ganzenote

Wiederholungen:

(C: T. 23-27 – aber das Wiederholungszeichen vor T. 23 fehlt, und die 12 Takten Pause nach T. 27 unter dem Instrumentalnachspiel sind auch vor dem Wiederholungszeichen)

(Org.: T. 23-27 – aber die Bezeichnung der Wiederholung des ganzen Abschnitts /T. 19-30/ fehlt – ab T. 31 sinngemäß wiederholt)

VI.I, II und Va I, II: T. 35-38

29. *Ascendit Deus in iubilo*

10 ³⁻⁶	Clno II	fehlt, nach T. 7 ergänzt
11 ¹	A	<i>g'</i>
11 ^{6,7}	Clno II	Achtel, ohne punktierten Rhythmus
16	A	MS: Viertelpause, wie in: T. 149
16 ¹	T	# vor 16 ²
17 ²	A	punktierte Viertelnote
24 ²	Org.	über ihr # [!]
31-32	Clno II	vier Viertel fehlen (31 ²⁻³ und 32 ¹⁻² + die 2 Viertelpausen sind Ergänzungen)
31 ⁵	B	<i>a</i> – so auch 32 ⁴
37 ⁷	Clno II	<i>e'</i> (vgl. mit dem End)
37 ⁸	Clno I	<i>f'</i>
38 ¹	Clno II	<i>d'</i>
39	Org.	Tenorschlüssel
39	CATB, Org.	Taktvorzeichnung C wieder ausgeschrieben
42	Org.	Baßschlüssel nur in T. 47
42 ³	A	<i>g'</i>
97 ²	T	punktiertes Viertel
97 ³	C	Achtel

106	A	<i>ais</i>
106	T	2 Halbenoten, ohne Hbg.
117 ⁷⁻⁸	CIno II	2 Achtelnoten (117 ⁹ Ergänzung)
121 ³	Org.	Beziff. wie 141 ³ , doch in T. 125, 129, 132, 136 unterschiedlich (und auch in den ausgeschriebenen Singstn.)
124 ³	C	<i>e''</i>
129 ²	Org.	Ganzenote
132 ³	B	<i>g</i>
137 ²	C	<i>c''</i>
160	A	Bbg. 160 ⁶ -161 ¹
161	CT	Text: „in aeternum“; wie in T. 164, C
162	CIno II	nur eine Achtelpause
163 ³	Org.	# über 162 ²

30. *Veni, Sancte Spiritus*

2 ⁵	Va I	MS: <i>c''</i> – nach oben verbessert [!] (vgl. C und T. 1) DR: <i>e''</i> – nach unten verbessert
4 ³	C	<i>c''</i> (vgl. mit den anderen Melodielinien und Va I)

31. *Veni, o, Sancte Spiritus*

5 ³	Va II	<i>f'</i> (vgl. 13)
7 ¹	Va II	<i>c''</i>
8 ³	Va II	<i>d'</i>

32. *Veni, Sancte Spiritus*

10 ²	Org.	<i>c</i> (wie in Nr. 3, 27), doch 16 ² : <i>H</i>
10 ²⁻⁵	C	an einem Balken (wie Nr. 3, 27), so auch 12 ²⁻⁵
13 ²	Org.	<i>f</i> (wie Nr. 3, 37), doch 19 ² : <i>e</i>
15	C	Halbenote ohne Verlängerungspunkt, doch vgl. mit Nr. 3

Choro

22	C	= <i>canto praecinente</i> + <i>canto ripieno</i>
23 ¹	Org.	6 über 22 ¹
29 ²	C.rip.	<i>c''</i> (C.praec. und Nr. 3, 27: <i>h'</i>)
37	C.rip, A	punktierte Halbenote
42 ¹	Org.	6 über 41 ³
45-47	Org.	in Nr. 3 und 27 mit Beziff.
47	C.praec., T	punktierte Halbenote

Sonata

48	Va I	ohne Titel
49 ² , 50 ²	Va I	<i>f'</i>

51	Va II	<i>h</i> – punktierte Halbenote (+ auch Pause!)
51 ³	VI.	<i>c'''</i>
55 ¹	Va I	# [!]
56 ³	Org.	4 6
57 ³ , 60 ³	Org.	5 über 57 ² und 60 ²
58 ²	Va II	<i>h'</i>
58 ²	Org.	MS: ausgestrichen, DR: fehlt, ergänzt nach Nr. 3 und 27
59 ²	Org.	6 über 59 ¹
60 ³	Va I	<i>c''</i>
63 ¹	Org.	<i>H</i>
64 ³ , 67 ³ , 68 ³	Org.	56 über 65 ¹ , 67 ² und 68 ²
66 ¹	Va II	mit Verlängerungspunkt
69	Va II	Viertel und Halbenote
71	Va I	punktierte Halbenote
74 ¹	Org.	56

Wiederholung: C, T. 10-15

33. *Punge, lingua*

2 ³	Org.	# über 2 ²
2 ⁵	Va III	vgl. T – 2 ⁵ und Va III – 1 ⁵
12 ¹	Org.	5 6 4 3

Wiederholung: T. 9-12, in allen Stn.

34. *Veni, Creator Spiritus*

8 ²	T	<i>h'</i>
13 ¹⁻³	A	<i>d' c' h'</i> – Oktavparallele mit Baß, Orgel
16 ²	A	<i>g'</i>

Wiederholungen: in den Instrumentalstn., T. 8-12.; sowie in den Singstn. das ganze Werk [!]

35. *O, nitida stella, Maria*

9 ³	Bc.	♭ vor 9 ²
10 ¹⁻²	C	geb.
11 ¹⁻³	Bc.	über der 1. Note: 5 ♭ 6, über der 2. Note ♭ 6
13 ¹	Bc.	♭ in der Beziff.

Wiederholungen: unsichere Angabe in allen Instrumentalstn. nach T. 4 – zweiseitiger Schlußstrich, als ob von da an bis zum Schluß des Werkes zu wiederholen wäre, aber das Wiederholungszeichen am Ende der Stn. fehlt

36. *O, quam pulchra es, Maria*

1 ⁴	Bc.	5# über 1 ³
2 ⁵⁻⁷	C	an einem Balken
5 ⁷	Bc.	56.
6 ²	Bc.	5# 6 über 6 ¹⁻⁶ ²
7 ³	Bc.	3 # # 6

37. Ave, maris stella

2 ²	Bc.	E
7 ²	Bc.	6
8	C	am Taktende Schlußstrich mit Fermata (ging hier die zugrunde liegende Melodie zu Ende?)
10 ³	C	g'

38. Salve, o, Maria

6 ¹⁻²	Va I	2 Viertel, ohne die Punktierung
------------------	------	---------------------------------

39. Maria, fons aquae vivae

22 ³	Va III	vor der Note #
-----------------	--------	----------------

Wiederholungen: zweideutige Bezeichnung im Hinblick auf die 2. Hälfte des Stückes: im *canto* gibt es kein Wiederholungszeichen, am Ende der Instrumentalstn. dagegen ist es vorhanden, aber vor dem „wiederholenden“ Abschnitt fehlt es.

40. Ave, rosa sine spina

1	alle	mit ein \flat als Tonartvorzeichnung
5 ¹	Bc.	6 (doch in Org.: $\frac{5}{4}$)
5 ¹⁻⁴	VI.I	MS: <i>d' d' es'/d' es'/d' [!]</i> , DR: <i>d' d' es' es'</i>

Ritornello

11	alle	Ritornella
15 ¹	VI.I	Halbenote (15 ² Ergänzung)
16	Bc. (Org.)	Beziff. bei 16 ¹ : $\frac{6}{2}$ und 16 ² : 9
23 ⁴	Bc.	7
27 ¹	Bc.	$\flat 5$ 6 über 27 ²

Die Abweichungen der *organo* St.: 2²: *f*; 9⁵⁻⁶: 6 5; 18²: # vor der Note; 27-28: keine Beziff. (Die in die Edition übernommene Bezeichnung: 5¹.)

Die Abweichungen der *violone* St.: 2²: *f*; 6¹: *D*; 18²: # vor der Note.

41. O, Maria, mater pia

6 ⁵	VI., A	vgl. mit der Fassung von Nr. 9
7 ³	Org.	in der Beziff. \flat statt 6
7 ³⁻⁴	VI., A	vgl. mit der Fassung von Nr. 9

42. Dic Beatae Virgini

11 ³⁻⁷	C	an einem Balken
-------------------	---	-----------------

Wiederholungen: in der Singst. die Wiederholung von T. 1-4 ausgeschrieben, die Angabe der Wiederholung in T. 8-12 fehlt.

43. Ave, dulcis Virgo

1	C	alle drei Strophen ausgeschrieben, die Abweichungen s. unten
1 ⁷	Bc.	MS: <i>d</i> – nach unten verbessert, darüber 6 DR: <i>d</i>

2 ⁶	Bc.	darüber 6; so auch 5 ⁵ , 16 ⁴
5 ⁷⁻⁹	C	an einem Balken [!]; so auch 9 ⁹⁻¹¹ , 12 ⁹⁻¹¹
8 ²	Bc.	# über 8 ¹
10 ³	Bc.	6 über 10 ⁴
10 ^{6,7}	Bc.	7 6 über 10 ^{5,6}
11 ²⁻³	C	DR: Bbg. über 11 ²⁻⁴ (MS: kein Bg.)
20	Bc.	kein Wiederholungszeichen, das heißt das <i>Ritornello</i> fehlt

Ritornello

22 ⁴	Va I	<i>a'</i>
23 ⁷⁻⁸	Va I	kein punktierter Rhythmus; so auch 24 ¹⁻² und 36 ^{3-4,5-6}
27 ¹	Va I	<i>f'</i>
27 ⁶	Va II	<i>g</i>
28 ⁸	Va II	MS urspr. <i>a</i> – verbessert in <i>g</i> [!]
30 ⁵	Va I	nach der Note Ausstreichung in der St.
31 ²	Va II	<i>g</i>
31 ³	Va I	MS urspr. <i>a'</i> – verbessert in <i>h'</i> [!]
33 ⁵	Va I	<i>a'</i>
40	VI.	nach 40 ⁶ in der St. 38 ^{7-40⁶} nochmals ausgeschrieben, dann gestrichen

Abweichungen der weiteren Strophen von *canto*:

2. Strophe: 5⁷⁻⁹: Achtel + 2 Sechzehntel (ohne Bbg.); T. 6: mit Triller; 12¹⁻²: punktierte Achtel + Sechzehntel (anstatt Viertel); 12²⁻⁵: an einem Balken; nach 18⁶ gibt es keine Wiederholung.

3. Strophe: 3⁷⁻⁸: an einem Balken – so auch 16²⁻³; 5⁷⁻⁹: Achtel + 2 Sechzehntel (mit Bbg.) – so auch 9⁹⁻¹¹ und 12⁹⁻¹¹ (aber ohne Bg.); 9²⁻⁵: an einem Balken; T. 10-11: ohne Bbg.

44. *Tota dulcis es, Maria*

1 ¹	Org.	MS, DR: <i>E</i> – aber DR: blaßt in <i>D</i> verbessert; (4 ¹ : <i>D</i>)
1 ⁴⁻⁵	A	2 Achtelnoten mit Fähnchen, doch geb.; so auch 2 ⁶⁻⁷ , 8 ⁸⁻⁹ , 9 ⁸⁻⁹ , 10 ⁶⁻⁷ , 11 ⁷⁻⁸ , 13 ²⁻³ , 14 ²⁻³
6 ⁴	Org.	darüber die Beziff.: 6
12 ¹⁻⁴	A	an einem Balken, mit einem Bbg.; so auch 14 ⁶⁻⁹
13 ⁷⁻⁸	VI.I	<i>g''f''</i>
15	Org.	am Taktende Wiederholungszeichen
16	VI.I, II, A	die ganztaktigen Pausen nach der 4. Str. fehlen
17	Org.	die Pausen fehlen

45. *Amoris flammula*

Aria

1	C	„Aria“ Überschrift nur in der VI.I, II St., so: <i>Aria tacet</i>
10 ³	C	<i>f'</i>
13 ²⁻⁵	C, Org.	an einem Balken, Bbg. nur bei 13 ³⁻⁴
17	Org.	ohne Wiederholungszeichen, s. unten

Wiederholungen:

T. 9-16, in der Singst. (die Wiederholung ist nicht eindeutig: (1) es kann sein, daß auch die ersten 8 Takte wiederholt werden müßten – in der St. gibt es nach dem T. 8 einen Schlußstrich; (2) die Wiederholung von T. 9-16 ist nur in der Singst. angegeben).

T. 37-40, in allen Stn.

46. *Triumphate, sanctae hierarchiae*

3	C	3 ⁷⁻⁸ an einem Balken, geb., 3 ⁹ Viertelnote (3 ¹⁰ die Ergänzung des Herausgebers)
7 ¹⁰	C	vgl. 13 ¹⁰
8 ¹	Va I, II	Achtelnote und -pause (als Wiederholung von T. 4)
10 ⁵⁻⁷	C	an einem Balken, so auch 13 ⁵⁻⁸

Wiederholung: T. 1-4 und 9-14, in den Instrumentalstn., T. 12-14: in der Singst.

47. *Lingua, dic trophaea*

5 ¹	Va II	<i>d'</i>
8	Va II	<i>a' gis' a'</i>

48. *O, Maria, gratiosa*

5 ²	Org.	über der Note $\frac{7}{b}$ (5 ³ , 5 ⁴ : darüber 3), trotzdem eine große Terze empfohlen, s. VI.II 7 ³)
14 ⁴	VI.I	<i>g'</i> – vgl. C 13 ⁴ , und mit der Beziff. von Org. 14 ⁴

Wiederholung: T. 5-6, in der Orgelst.

49. *O, quem gustum sentio*

1	alle	ohne Tonartvorzeichnung
2 ¹	Org.	5 3
3 ³	Va I, C	<i>h</i> [!] – nach oben verbessert
4 ¹⁻²	Va II	2 Viertelnoten; wie in Va III 9 ¹⁻²
5 ²	Org.	6 ‡
7 ³	Va II	<i>h'</i> – aber vgl. mit der Beziff.
9 ¹	Org.	<i>gis</i> (d. h. um eine Oktave tiefer)
9 ¹⁻²	Va III	2 Viertelnoten, ohne punktierten Rhythmus
11	Va II	11 ¹⁻² <i>e'' e''</i> , 11 ³ fehlte – Ergänzung
11 ¹	Va III	<i>e'</i> – nach oben verbessert
11 ⁴	Org.	6 5
11 ⁵⁻⁷	C	an einem Balken, mit Bbg.

Wiederholung: *canto*, T. 11-12

50. *Maria, quid sentio*

1	C	Besetzungsangabe: „Violino & Canto“ wie in Rovenský
4 ¹⁻²	C	an einem Balken, geb.
5	Org.	MS urspr.: <i>es des – df</i> (3 Achtelnoten + Viertel und Achtel)

MS korrigiert = DR, ED

6 ⁴	Org.	6 5
8 ⁷	C	<i>c''</i> (vgl. VI. und T. 7: C, VI.)

51. *Ubi, ubi commoraris*

Sonata

3 ¹	Org.	4
4 ²	VI.	<i>d''</i> <i>cis</i>
6 ³⁻⁷ ¹	VI.	unter dem System zwei Hilfslinien, doch die Unterst. fehlt
9 ²⁻⁵	Org.	an einem Balken; so auch 11 ²⁻⁵ , 16 ²⁻⁵ , 17 ⁷⁻¹⁸ ² , Fg. 9 ³⁻⁶ , 11 ²⁻⁵ , 16 ²⁻⁵ , 17 ⁶⁻¹⁸ ² , 19 ¹⁻⁴ , 20 ²⁻⁵
10 ³	Va II	<i>a</i>
11 ⁴	C	<i>cis''</i>
11 ⁴⁻⁵	Va I	<i>cis' fis'</i>
14 ¹	Org.	6 über 13 ⁴
19 ²	C	<i>cis''</i>
19 ³	Va II	<i>h'</i>
19 ⁵	Va I	<i>d'</i>
20 ⁸	Va II	<i>fis'</i>
22 ²	VI., Org.	# – doch vgl. mit T. 10
22 ³⁻⁴	Va I	<i>fis' e'</i>
23-24	Fg.	anstatt der zwei Takte die Wiederholung von T. 22
23 ³	Va I	#
24 ^{2,4}	Va I	<i>h' fis'</i>

52. *Salve, Paule*

1	C	die 2. und 3. Strn. auch ausgeschrieben, die Abweichungen s. unten
2 ⁶	Org.	darüber 6; so auch 3 ¹ , 16 ⁴
5 ⁷⁻⁹	C	an einem Balken, MS: kein Bbg., DR: 5 ⁹ -6 ¹ mit Bbg.; wie am Ende von T. 9 und 12
6 ¹⁻³	Org.	<i>H A G</i>
8 ²	Org.	<i>g</i> – vor ihm #
10	Org.	6 über 10 ⁴ , 76 über 10 ⁵
10-11	C	vgl. mit den Bg. von Nr. 43
11	Org.	über 11 ⁵⁻⁸ : 7 6# b5

Ritornello

24 ¹⁻²	Va I	2 Achtelnoten, ohne Punktierung; so auch 36 ^{3-4,5-6}
27 ¹	Va I	<i>f'</i>
27 ⁶	Va II	<i>g</i>
28 ⁶	Va I	<i>fis</i>

28 ⁸	Va II	<i>g</i>
30 ²	Va I	<i>a'</i>
30 ⁹	VI.	<i>d''</i>
31	Va I	umgetauschte Motive, die urspr. Reihenfolge: 4., 1., 2., 3. Viertel
31 ²	Va II	<i>g</i>
31 ⁵	Va I	<i>g'</i> (31 ⁸⁻¹¹ weicht von Nr. 43 ab)
31 ¹²⁻¹⁵	VI.	fehlende Noten – Ergänzung laut Nr. 43
33 ⁵	Va I	<i>a'</i>
35 ⁵	Va II	<i>h</i>
35 ⁶	Va I	<i>a'</i>
36 ⁷ -37 ²	Va I	irrtümlich wiederholt
40 ¹	Va I	<i>d'</i>
40 ⁵⁻⁶	VI.	<i>e'' d''</i>

Org. die Wiederholung fehlt (*Ritornello*)

Die Abweichungen der weiteren notierten Strophe der Singst. sind:

2. Strophe: 5⁷⁻⁹: an einem Balken, geb.; 12⁷⁻⁸: kein Bbg.; 12⁹⁻¹¹: an einem Balken.

3. Strophe: 5⁷⁻⁹: an einem Balken, geb.; 8⁷⁻⁸: kein Bbg.; 9¹: # ausgeschrieben; 9⁹⁻¹¹: an einem Balken, doch ohne Bbg.; 12⁹⁻¹¹: an einem Balken, 10-11. Noten geb.; 16³⁻⁴: an einem Balken.

53. *Saule, Saule*

19	TB, Org.	C Taktvorzeichnung nochmals ausgesetzt
<i>Sonata</i>		
35 ⁵	Org.	6
38 ²	VI.II	<i>f'</i>
38 ⁷	VI.I	<i>e''</i>

Choro

Die kleinste Takteinheit in den Stn. ist 6/4, aber die angegebene Zahl der ganztaktigen Pausen bezieht sich auf 3/4-Takte.

40	TB	= <i>tenore concertato, basso [concertato]</i>
46-47	VI.I	MS: 46 ³ -47 ² <i>a''</i> , DR: 47 ² <i>a''</i>
65	B	Text: „Paulus“, wie in T. 67
68	B	MS: „vas elec-“ ausgestrichen, DR: 2 Silben fehlen, nur „do-“ Text
70	Va I, II, T	Viertel- und Halbenote, wie in T. 85
72	Org.	auf dem 3. Viertel <i>G</i> Viertelnote
73	Org.	Viertelpause fehlt
80	VI.I	Halbenote und Viertel (<i>g'' g''</i>)
81	Clno II	2 Viertelnoten <i>c''</i> + 2 Viertelpause
81	Org.	punktierte Halbenote: <i>C</i>
86 ³	C	<i>c''</i>
87	Fg.	Viertelpause statt 87 ² , T. 88-90 fehlt
90 ²	T	<i>h</i>

Sonata

In den VI.II, Va II, Clno I, Fg. und Org. Stn. fehlt die Überschrift „Sonata“

103 ¹	VI.II	Viertelnote
106	Fg.	MS: <i>G c G</i> (Halbenote + 2 Viertel)[!], DR: <i>G c G</i> (3 Viertel)
117	Va II	Viertel + 3 Achtel

Wiederholungen:

Am Anfang von *Choro* und am Ende der darauffolgenden (zweiten) *Sonata* gibt es ein Wiederholungszeichen in den Stn. VI.I, II, Va I, II, CAB, Fg. und Org.; T: nur am Anfang von *Choro*; Clno I, II, III und Timp.: kein Wiederholungszeichen, sondern der Satz *Choro* nochmals ausgeschrieben. (In den Stn. mit Wiederholungszeichen die Bemerkung: „Vivat Paulus ut supra“.)

Die Abweichungen von *fagotto*:

35¹: Achtelpause statt Verlängerungspunkt; 36¹⁻³: Viertel + 2 Achtel (*g g f*) – so auch 38¹⁻³; 37¹⁻²: Viertelnote, Achtelpause und Achtelnote (*C e*).

54. *Sancti Dei, triumphate*

1²⁻²¹ C *d'' c'' b' b' a'* – so auch 5²⁻⁶¹, ausgeschrieben

55. *O, mors*

1	Org.	Tempoangabe: „Allegro“
2	C	MS: 2 ¹ Viertel, darunter 2 Silben (2 ² ist daher Ergänzung)
10	C	Halbenote und Viertel (Verlängerungspunkt und 10 ² sind also Ergänzungen)
11	C	Balkensetzung: 11 ^{1-2,3-4}
14	Org.	punktierte Halbenote: <i>Ais</i> (Viertel <i>H</i> Ergänzung)
21 ³⁻⁴	C	an einem Balken
25 ¹	Org	<i>A</i>
38 ³	VI.I	<i>d''</i>

Wiederholungen:

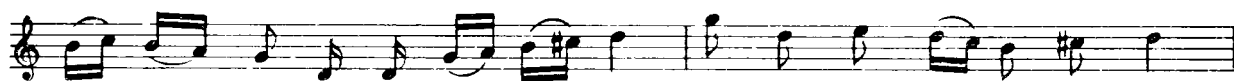
VI.I, II, Org.: ab T. 3 wiederholt und nach dem Abschnitt im 3/4 auch zwei T. in C-Takt in Wiederholungszeichen; Org. wiederholt ab T. 1, deshalb am Ende des 3/4 Abschnitts Warnungstaktangabe C. Des Nachdrucks wegen wurde die Anweisung *da capo* auch in die Instrumentalstn. eingetragen. In der *canto* St. keine Bezeichnung, die auf Wiederholung hinweisen würde.

Appendix

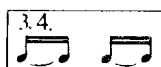
No. 4



2. Ie - su, spes pae - ni - ten - ti - bus, pi - us es pe - ten - ti - bus;
 3. Ie - su, dul - ce - do cor - di - um, ma - gnum lu - men men - ti - um,
 4. Iam quod quae - si - vi. vi - de - o, quod a - ma - vi. te - ne - o;

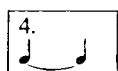


2. quam be - ni - gnus quae - ren - ti - bus et in - ve - ni - en - ti - bus;
 3. ex - ce - dens o - mne gau - di - um, o - mne de - si - de - ri - um!
 4. a - mo - re tu - o lan - gue - o. cor - de in - tus ar - de - o.



2. quam bo - nus se - quen - ti - bus!
 3. Tu es ve - rum so - la - ti - um
 4. Qui ia - ces in prae - sae - pi - o.

No. 7



19

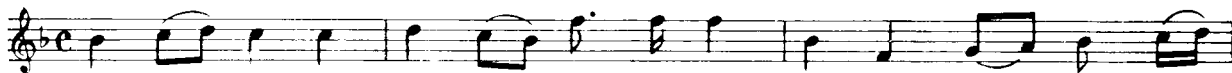


2. De - um cre - a - to - rem ve - strum a - gno - sci - te
 3. vul - tus tu - i for - ma est in - ef - fa - bi - lis,
 4. li - be - ra a pec - ca - to - rum ca - li - gi - ne.

No. 10

4.

4.



2. Su - per mel est dul - cis - si - mus a - mor tu - us sua -
 3. Ie - su. sum - ma be - ni - gni - tas, cor - dis no - stris iu -
 4. Ie - sum o - mnes di - li - ga - mus, sum - mum De - um a - gno -

4.

4.

4.



2. vis - si - mus; o - dor tu - us gra - tis - si - mus, o - mni - bus a - man -
 3. cun - di - tas, ex - mi - ran - da es - se bo - ni - tas, in - com - pre - hen - sa
 4. sca - mus, pe - ctus e - i prae - be - a - mus, a - mo - rem e - ius po -

4.

3.

4.



2. tis - si - mus, nec ef - fa - ri po - test nul - lus, qua - le nam sit
 3. ma - ies - tas. Tu, qui pre - ces au - dis no - stras, a no - bis tol - le
 4. sca - mus, ut cum il - lo sem - per si - mus, sem - per in i - pso

3. 4.

4.

4.



2. tu - um de - cus et quam a - ma - bi - lis Ie - sus, Ma - tris pi - ae
 3. ae - ter - nas, quas pro - me - ru - i - mus, poe - nas, im - men - sa di -
 4. vi - va - mus, cor - da ad e - urn cur - ra - mus, in cae - lis vi - de -

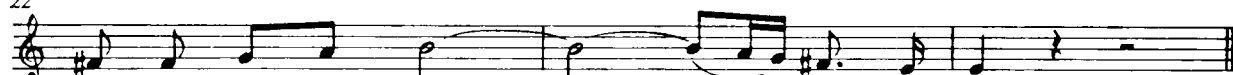
4.



2. Fi - li - us. Ma - tris pi - ae Fi - li - us.
 3. vi - ni - tas, im - men - sa di - vi - ni - tas!
 4. a - mus, in cae - lis vi - de - a - mus!

No.12

22



1. - gno - sce, mi - - - - - tis - si - me!

5



2. Te post - hac ve - re di - li - gam, [et] man - da - ta ex - au - di - am per - se -
 3. A - mor tu - us con - ti - nu - us; mi - hi lan - guor as - si - du - us ar - det
 4. Tu - a, Ie - su, di - le - cti - o gra - ta men - tis re - fe - cti - o, so - net



2. ve - - - - - ran - ter;
 3. dul - - - - - ci - ter,
 4. iu - - - - - gi - ter,



2. post o - do - rem tu - um cur - ram, ti - bi vo - ta me - a red - dam
 3. nam to - tus es tu be - ni - gnus et su - per o - mni - a cha - rus.
 4. qui est si - ne fas - ti - di - o, fo - vet i - gnem con - ti - nu - o,



2. et a - mo - rem tu - um quae - ram. Ad - sis mi - - - hi a te ve - ni - am pe -
 3. a - ma - bi - lis, dul - ci - flu - us. Prae - be vul - - - tum te cor - di - ci - tus quae -
 4. do - nat gra - ti - am a - ni - mo. Prae - sta, ro - - - go, san - ctam vi - tam de - pre -

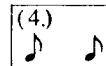
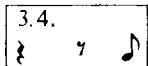


2. ten - ti, cha - - - - - ris - si - me!
 3. ren - ti, sua - - - - - vis - si - me!
 4. can - ti, dul - - - - - cis - si - me!

No.15



2. Quan-do pe - ctus no - strum vi - si - tas, tunc lu - cet ei cla - ra ve - ri - tas,
 3. Bo - num mi - hi te di - li - ge - re, ci - to post te. Ie - su. cur - re - re.
 4. Ve - ni, ve - ni, re - ctor o - pti-me, sup - re - mae au - thor lae - ti - ti - ae;



2. mun - di vi - le - scit va - ni - tas, et in - tus di - vi - na
 3. in te pror - sus de - fi - ce - re, ut _____ ti - bi va - le - am
 4. da no - bis lu - men gra - ti - ae { et _____ prae - mi - um ae - vi -
 et prae - mi - um ae - vi - ter -



2 fer - vet cha - ri - tas, di - vi - na cha - ri - tas,
 3 sem - per vi - ve - re, va - le - am vi - ve - re,
 4 { ter - nae glo - ri - ae, } prae - mi - um glo - ri - ae!
 - nae glo - ri - ae.

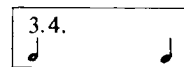
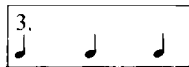
No.16



2. A - ma - ra tu - a pas - si o, (no - stra fe -
 3. Dum pec - cat ho - mo in - i - quus, pu - ni - tur
 4. Bo - ne Ie - su, quid fa - ci - am, et quid ti -



2. cit red - em - pti - o), et san - gui - nis ef - fu - si -
 3. Ie - sus o - pti - mus; dum de - lin - quit ma - lus
 4. bi re - tri - bu - am, cum te nil di - gnum ha - be-



2. o, tu - a hu - mi - li - a - ti - o est pec - ca -
 3. ser - vus, dam - na - tur iu - stus Do - mi - nus; dum nu -
 4. am, quod prae - sen - ta - re va - le - am, ni - si



2. to - rum lo - ti - o, poe - - na - rum ab - lu - ti - o,
 3. ga - tur ho - mo re - us, mul - - cta - tur Chri - stus De - us,
 4. ti - bi cor prae - be - am, et te im - pe - trem _____ ve - ni - am,

No. 17

2. Dul - cis Ie - su, sa - lus ge - men - ti - bus
 3. Ie - su, Ie - su, dul - ce - do o - mni - um
 4. Sua - vis Ie - su, rex ad - mi - ra - bi - lis
 5. Ma - ne, ma - ne no - bis - cum, Do - mi - ne,

2. Ie - su, sa - lus ge - men - ti - bus
 3. Ie - su, dul - ce - do o - mni - um
 4. Ie - su, rex ad - mi - ra - bi - lis
 5. Ma - ne no - bis - cum, Do - mi - ne,

5

2. et pae - ni - ten - ti - bus, quam pi - us, pi - us es te quae - ren - ti - bus,
 3. in te cre - den - ti - um et po - tens li - be - ra - tor pec - ca - to - rum,
 4. at - que tri - um - pha - tor vi - ctor - que no - bi - lis ma - gni Nu - mi - nis,
 5. fo - ve nos lu - mi - ne, tu - o cor no - strum ac - ce - de Fla - mi - ne

No. 18

29

3. quod con - cu - pi - vi, te - ne - o,
 4. por - tas ve - stras at - tol - li - te,

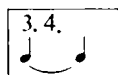
No. 19

(4.)



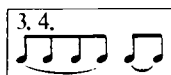

2. Fac. ut sen - ti - am tu - am prae - sen - ti - am, ut _____ vi -
 3. Ve - ni. dul - ce - do, nam te de - si - de - ro. Cor meum in -
 4. { Te con - ti - nu - o a - mo - re } se - du - lo, si - ne fa -
 { Te con - ti - nu - o a - mo - re }

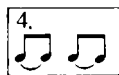
4.


3, 4.




2. de - re que - am tuam glo - ri - am, tuum vul - tum sem - per
 3. ce - do, to - tus lan - gue - o, a - mo - ris ae - stu
 4. sti - di - o cor - de di - li - go: fac. ut pri - va - tim

3, 4.


4.


3.


4.




2. a - spi - ci - am, te ae - ter - num, o, Ie - su, di - li - gam,
 3. to - tus ar - de - o, dum de te, o, Ie - su, co - gi - to,
 4. et in pu - bli - co am - ple - xer pe - des tu - os o - scu - lo,

No. 22

ARIA

1. O. le - su ad - - mi - ra - bi - lis et sum - me
 2. A - mor Ie - su mel - li - flu - us, vul - tus
 3. Fac, ut te sem - per di - li - gam, a - mo - re

1. de - le - cta - bi - lis, dul - ce - do in - ef -
 2. tu - us pul - cher - ri - mus, o - dor tu - us
 3. tu - o ar - de - am, fac, ut ti - bi

1. fa - bi - lis, to - tus de - si - de - ra - bi -
 2. sua - vis - si - mus, a - mor tu - us gra - tis - si -
 3. com - pla - ce - am, a - mo - re tu - o vi - de -

1. lis, the - sau - rus ma - gnus ni - - mis, es - tu
 2. mus, o - mni - bus su - per cun - cta dul -
 3. am at - que vi - vam. Da mi - hi per - prae -

1. no - bi - lis et a - ma - bi - lis pre - ti - i in - ef -
 2. cis - si - mus, a - man - tis - si - mus et { de - li - ci -
 3. sen - ti - am tu - am di - vi - nam in - cio -

1. fa - bi - lis at - que in - ae - sti - ma - bi - lis,
 2. { o - sis - si - mus } est lu - cis tu - ae ra - di - us,
 3. sis - si - mus } ae - ter - nam il - lam vi - de - re glo - ri - am,
 3. si - de - ri - bus

CHORO

41

2. A - mor le - su mel - li - flu - us, mel - li - flu - us, vul - tus
 3. Fac, ut te sem - per di - li - gam, [te] di - li - gam, a - mo -

2. tu - us pul - cher - ri - mus, o - dor tu - us sua - vis - si - mus, sua - vis - si - mus,
 3. re tu - o ar - de - am, fac, ut ti - bi com - pla - ce - am, com - pla - ce - am,

2. a - mor tu - us gra - tis - si - mus, gra - tis - si - mus,
 3. a - mo - re tu - o vi - de - am, vi - de - am.

2. o - mni - bus su - per cun - cta dul - cis - si - mus, a - man - tis - si - mus
 3. et vi - vam da mi - hi per prae - sen - ti - am tu - am di - vi - nam

64

2. et de - li - ci - o - sis - si - mus
 3. in si - de - ri - bus ae - ter - nam

2. et de - li - ci - o - sis - si - mus, de - li - ci - o - sis - si - mus
 3. in si - de - ri - bus ae - ter - nam

8 2. et de - li - ci - o - sis - si - mus
 3. in si - de - ri - bus ae - ter - nam

2. et de - li - ci - o - sis - si - mus
 3. in si - de - ri - bus ae - ter - nam

68

2. est lu - cis tu - ae ra - di - us,
 3. il - lum vi - de - re glo - ri - am,

No. 23

2. O, le - su, mi sua - vis - si - me et su - per mel
 3. E - go sum cau - sa do - lo - ris hor - ren - dae - que pas -
 4. O, quam ma - gna hu - mi - li - tas fu - it in te

2. dul - cis - si - me, o, Chri - ste a - man - tis - si - me
 3. si - o - nis tu - a - que af - fli - cti - o - nis
 4. di - vi - ni - tas, qui ut nos sal - vos fa - ci - as,

2. et de - si - de - ra - tis - si - me,
 3. ma - gnae - que con - tem - ptio - nis;
 4. de - scen - dit tu - a pi - e - tas;

No. 25

1. lo - cum re - plens ge - mi - ti - bus,

1. con - tri - ti - o - nem cor - di - bus,

3. ut vin - cam a - ni - mae ho - stes, fi - de - li - um pe - stes

4. { u - bi - cum - que te in - ve - ne - ro, }
 { u - bi - cum - que te in - ve - ne - ro, }

4. te de - si - de - ra - bo

No. 27

2. Mor - tem qui pas - sus, pas - sus, pas - sus
 3. Mu - lie - res tre - mu - le, tre - mu - le, tre - mu - le.
 4. Di - sci - pu - lis hoc di - ci - te, di - ci - te,
 5. Lau - de - tur San - cta, San - cta, San - cta

2. pri - di - e mi - ser - ri - mo pro ho - mi - ne.
 3. o, tre - mu - le, in Ga - li - lae - am per - gi - te!
 4. di - ci - te, quod sur - re - xit Rex glo - ri - ac.
 5. Tri - ni - tas, De - o di - ca - mus gra - ti - as!

No. 28

2. Huc gra - - - du ce - le - ri ac - cur - ri - te,
 sur - gen - ti Do - mi - no cor - di - bus plau - di - te,
 3. Red - em - ptor mun - di sur - git mi - ra - bi - lis
 et tri - um - pha - tor in - fer - ni no - bi - lis,
 4. Er - go tri - um - phan - ti Chri - sto sit glo - ri - a,
 cae - lum, ter - ra, ma - re so - net al - le - lu - ia!

2. De - um sal - va - to - rem ve - strum a - gno - sci - te
 3. qui mi - - li - ti - bus ap - pa - ret ter - ri - bi - lis,
 4. Qui nos nunc red - i - mit ab in - fer - ni poe - na.

No. 32



4. Ve - ni, o, lux, o, lux, o, lux
5. Tu - is fi - de - li - bus in te, in te



4. san - ctis - si - ma, re - ple cor - dis iam in - ti - ma
5. spe - ran - ti - bus do - na sa - lu - tis e - xi - tum,

No. 34



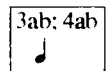
3. in - fun - d(e)a - mo - rem

No. 35



2. Con - so - la - trix af - fli - cto - rum, tu, spon - sa a - ma - bi - lis,
tu, re - fu - gi - um pec - ca - to - rum, Ma - ter ad - mi - ra - bi - lis,
3. Se - re - nis - si - ma cae - li Re - gi - na, Ma - ter U - ni - ge - ni - ti,
o. dul - cis - si - ma no - stra pa - tro - na, the - sau - rus Al - tis - si - mi.

No. 36



2. Tu, a - man - da, prae - di - can - da su - per cun - ctas cre - a - tu - ras,
3. Si - ne fi - ne dic Re - gi - nae, lin - gua, prae - co - ni - a,
e - ius bo - na sem - per so - n(a) et sem - per il - la prae - di - ca,
4. O, cun - cta - rum fe - mi - na - rum pul - chri - tu - d(o) et glo - ri - a,
tu, ter - ra - rum et stel - la - rum or - di - na - t(a) har - mo - ni - a,

No. 37



2. mon - stra - t(e) es - se Ma - trem.



4. per ae - ter - na sae - cu - la

No. 38

1. Sal - ve, o. Ma - ri - a, tu gra - tia ple - na
2. Sal - ve, o. Re - gi - na, quae no - bis, Do - mi - na,
3. Sal - ve, ad - vo - ca - ta, mun - di cy - no - su - ra,
4. Sal - ve, me - di - a - trix, no - stra con - so - la - trix,
5. Sal - ve, re - fu - gi - um, spes Chri - sti - a - no - rum,

1. mu - lie - res in - ter so - la - que be - ne - di - cta!
2. pro - tu - li - sti my - ste - ri - a, cae - li - stia do - na.
3. quae Chri - stum ge - nu - i - sti, De - um pe - pe - ri - sti.
4. ma - lo - rum li - be - ra - trix, bo - no - rum pro - tec - trix!
5. au - xi - li - um pau - pe - rum, no - strum prae - si - di - um!

1. Tuus dul - cis na - tus est pro no - bis da - tus:
2. Da no - bis le - va - men, in ma - lis iu - va - men,
3. In - i - mi - cos pel - le, pe - stem, fa - mem tol - le,
4. Pa - cem no - bis do - na, quae sit sem - per ho - na,
5. Tu - is fi - de - li - bus in te spe - ran - ti - bus

1. no - ster li - be - ra - tor et sua - vis a - ma - tor,
2. Ma - ter dul - cis - si - ma est no - stra pa - tro - na,
3. lu - ci - da au - ro - ra et ro - sa de - co - ra,
4. Vir - g(o)no - ra - ta et Ma - ter or - na - ta.
5. da post mor - tem vi - tam in cae - lis ae - ter - nam,

No. 39



1. Ma - ri - a, fons a - quae vi - vae, tu, tro - phe - um vi - cto - ri - ae,
sal - ve, Vir - go glo - ri - ae, sal - ve, me - de - la gra - ti - ae!
2. Ma - ri - a, ia - nu - a cae - li, pa - tens por - ta pa - ra - di - si,
sal - ve, an - cil - la Nu - mi - nis, sal - ve, por - ta - trix lu - mi - nis!
3. Ma - ri - a, de - vo - tis - si - ma et mi - se - ri - cor - dis - si - ma,
sal - ve, ra - dix lae - ti - ti - ae, sal - ve, co - ro - na gra - ti - ae!
4. Ma - ri - a, tu cas - tis - si - ma et Vir - go a - man - tis - si - ma,
sal - ve, so - la - men pau - pe - rum, sal - ve, por - tus di - scri - mi - num!

No. 40



4. re - gna cae - les - tia.

No. 41



4. et lau - da - tis - si - mum,

No. 44



2. O, Ma - ter ad - mi - ra - bi - lis, ve - re de - le - cta - bi - lis,
in ae - ter - num a - ma - bi - lis at - que de - si - de - ra - bi - lis,



2. Li - be - ra nos a ma - lis et a do - lis in - i - quis, pro - te - ge ab in - i - mi - cis,
3. tu - ba - rum - que clas - si - co, fi - di - bus et or - ga - no, ci - tha - ris et psal - te - ri - o,
4. o, ro - sa — ru - bi - cun - da, no - bis den - tur gau - di - a per te, Vir - go, cae - les - ti - a,

No. 45



1. { ru - bi - cun - da } ro - sa, in - ter - me - ra - ta
ru - bi - cun - da
2. sis no - bis pro - pi - ti - a, a poe - na de - bi - ta
3. tran - se - at ut a - ni - ma ad cae - li gau - di - a

No.46

2b - 4b




2. Iu - bi - la - te, iu - bi - la - te, cae - lo - rum cho - rau - le.
pre - ti - o - sa ma - ris gemma si - de - ra in - gre - di - tur

3. Ac - cla - ma - te, ac - cla - ma - te, vir - tu - tes an - ge - li - cae,
nam Ma - ri - a, cae - li por - ta in thro - no con - clu - di - tur,

4. De - can - ta - te, de - can - ta - te lau - des cae - li do - mi - nae,
quae Re - gi - na mo - do ve - stra a De - o pro - po - ni - tur;

No.48

5



2. tu in u - te - ro por - ta - sti
3. im - pe - tra no - bis a De - o
4. pec - ca - to - rum spes u - ni - ca,

10



4. Vir - go be - ne - di - cta, Vir - go be - ne - di - cta!

No.49

3. 2.3. 2.3. 2-4.



1. O, quem gu - stum sen - ti - o, le - su, dum te cu - pi - o, ca -
2. Sal - ve, o, mi Sal - va - tor, pec - ca - to - rum a - ma - tor,
3. Ve - ni, le - su di - le - cte, sem - per de - si - de - ran - de,
4. A - ve, o, fons gra - ti - ae, a - ve, o, li - gnum vi - tae,

3. 3. 2-4. 2-4. 2.



1. lo - re tu - o ar - de - o, ti - bi cor me - um prae - be - o,
2. ca - pti - vo - rum li - be - ra - tor, mun - di to - ti - us Red - emp - tor!
3. pec - ca - ta me - a re - mit - te, et in gra - tiam re - ci - pe,
4. au - thor o - mnis lae - ti - tiae, per t(e)a - mo - ris flam - mu - lae

2-4. 2-4. 2.



1. mi - hi vi - ve - re non vo - lo, sed pro te mo - ri de - si - de - ro,
2. Te hu - mil - li - me de - pre - cor, e - sto mi - hi sum - mus ad - iu - tor,
3. o, dul - cis - si - me le - su - le, cor - dis con - so - la - tor o - pti - me,
4. i - gni - um - que scin - til - lu - lae ac - cen - da - tur no - strae a - ni - mae,

No.50

1. Ma - ri - a, quid sen - ti - o, cum tu - i fit men - ti - o;
 2. Cor me - um tri - an - gu - lum vo - cat ad - iu - to - ri - um,
 3. A - ve, ple - na gra - ti - a, a - ve, mi - tis et pi - a,
 4. Pro no - bis De - um o - ra, pre - ci - bus in - ter - pel - la,

1. o - pi - nor, quod a - mor, Hoc vo - ca - bu - lo u - te -
 2. tu - um - que, o, Ma - ri - a, so - la - ti - um, dul -
 3. pec - ca - to - rum me - di - ci - na, ad - vo - ca - ta, san -
 4. ne mun - di haec pro - cel - la in ae - ter - na de -

1. tur pa - bu - lo, se - du - lo et iu - bi - lo,
 2. ce prae - si - di - um, be - ne - fi - ci - um, o, gau - di - um,
 3. eta { De - i - pa - ra. } no - stra pa - tro - na et Re - gi - na,
 4. tru - dat tar - ta - ra, sed cae - le - sti - a no - bis re - gra

1. cum a - ni - mae lu - ero at - que so - la - ti - o,
 2. no - strum re - fu - gi - um, spes de - spe - ran - ti - um,
 3. Vir - go pu - er - pe - ra et im - ma - cu - la - ta!
 4. den - tur et gau - di - a, quae sint per - pe - tu - a!

No.51

20

3. iam te to - tum con - spe - xi,

No.52

3

2. san - ctum vas e - le - cti - o - nis, vas e - le - cti - o - nis

No.55

2 10

1. do - lo - ro - sa me - mo - ria tu - a, post ci - to fit a - ma - ra

21 25

1. sic mar - ce - scit, la - bi - tur_____.

3. 4. 4.

2. Quid prod-est vi - ta cum do-lo - ri - bus com - - mix - ta,
 3. Va - le, o, vi - ta haec ca - du - ca et _____ in - fir - ma,
 4. O, Ie - su Chri - ste, con - so - la - tor dul - cis - si - me!

3. 4. 3. 4.

2. tran - sit e - nim, vel - ut umb - ra va - ga, num - quam
 3. va - le, bre - vis vi - ta, iam non es me - a. Sal - ve,
 4. et pro - te - ctor mi - hi pi - is - si - me, ad - sta. ro - go, cor - de.

4. 3. 3. 4.

2. post - hac mun - do re - di - tu - ra. ad ae - ter - ni - ta - tem sta - tim
 3. o, mors, mi - hi val - de cha - ra, ad ae - ter - ni - ta - tem be - a -
 4. sup - plex, mor - ti me - ae, a - ni - ma - que me - am fo -

3. 4. 3. 3. 4.

2. trans - si - tu - ra per - pe - tu - is et tem -
 3. tam pro - pe - ra, ut trans - i - re. ut trans -
 4. ve, re - ge et de - fen - de, ne per -

3. 4. 3. 4. 3. 4. 4. 4.

2. po - ri - bus per - pe - tu - is tem - po - ri - bus,
 3. i - re, ut trans - i - re va - le - am,
 4. en - ni, ne per - en - ni cre - mer i - gne _____,

Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme
Felelős vezető Roznai Zoltán

Addenda et corrigenda

oldal / sor

- 10 / 35 A mű új kiadását ld. alább 121. old., kieg. az *Irodalomhoz*: Esterházy (1665–1668).
- 11 / 11–12 föl lelt → föltett, és: 116 → 117. Esterházy 100 metszetet és a „képek” történetét is W. Gumpenberg *Atlas Marianus* c. művéből vette, ld. a mű új, hasonmás kiadásához készült tanulmányokat, Esterházy 1690, 15. és 29. old. (ld. alább 121. old., kieg. az *Irodalomhoz*).
- 11 / 13 a mű egy rövidített változatát → a mű egy bővített, metszetek nélküli változatát
- 11 / 15–16 és 28. j. Az Esterházy által sommásan hivatkozott másodlagos források helyett a kötet új, hasonmás kiadásához készült tanulmányában Szörényi László a mű valódi forrásait ismerteti (Nádasdi János *Annus marianus*, Bécs 1648 és Johannes Maior *Magnum Speculum Exemplorum*, Douai 1614), ld. alább 121. old., kieg. az *Irodalomhoz*: Esterházy 1691, főleg 14., 17. és 19. old.
- 11 / 22 31. jegyzet a 27. sorból ide, „(1700)” után
- 11 / 24–25 és 32. j. Szörényi helyesbíti a kötet szerzőinek itt közölt „névsorát”: a szöveges rész munkálataiban Esterházy Pál mellett az elogiumokat író Ritter Pál (Pavao Vitezovič-Ritter), egy üdvözlő vers erejéig Bezeredy Ádám (továbbá a négy epigramma feltételezett írója, J. B. Podesta lovag) vett részt, ld. i.m. 22–23. old. és főleg a 34. jegyzetet.
- 12 / 25 44. jegyzet a 26. sorból ide, a „jegyzéke” szó után
- 13 / 14 zenekarának → együtteseinek
- 13 / 17 első zenekarát → első hangszereseit
- 13 / 21 katonazenére → trombitások szolgálataira
- 13 / 25 katonazenét → trombitazenét
- 13 / 28 neuburgi hercegi rezidencia → pfalz-neuburgi Wittelsbach-rezidencia
- 13 / 35 zenekar tagjai → zenészek
- 14 / 1 A templomi zenekar → A templomi együttes
- 14 / 11 táborig zenészek → trombitások
- 14 / 11 két zenekar → két zenészcsoport
- 14 / 12–13 a főleg katonazenét játszó főúri zenekarokkal → a főleg *Feldmusikot* játszó főúri trombitakórusokkal
- 14 / 19 akik a zenekar arculatát → az udvar zenéjének arculatát
- 14 / 23 a zenekar létszámának → a muzsikuskok létszámának
- 14 / 30 Franz Zeller talán Kremsből jött Kismartonba, ld. Riedel, Friedrich Wilhelm: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Krems an der Donau*, Musik und Geschichte, München/Salzburg 1989, in: *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, Band 10, 120. o.
- 15 / 2–3 adalékokkal szolgál egy ... Müllner → adalékokkal szolgál egy 1702/1711-től kb. 1750-ig vezetett inventárium, melyben Ignaz Müllner jezsuita *regens chori*
- 15 / 6–7 valamint Győrött és Pannonhalmán → valamint Pannonhalmán
- 15 / 7 Prustmann további fennmaradt művei: (1) Heiligenkreuz, Zisterzienserstift: további két mise (RISM A/II – uo. viszont a felsorolt kremsmünsteri darabok közül a motetta és a *Te Deum* hiányzik), (2) egy mű a prágai Szt. Vitus dóm 18. századi kottatárában (ld. Stefan, Jiří: *Ecclesia metropolitana pragensis*, in: *Catalogus Musicae in Bohemia et Moravia cultae* 4, Praha 1983).
- 15 / 15 Rumpelnig további fennmaradt művei: (1) Heiligenkreuz, Zisterzienserstift: 2 mise, 1 *Requiem*, 1 *graduale*, 1 *offertorium*, 1 *Salve Regina* (RISM A/II), (2) Prága, a Szt. Vitus dóm: egy mise, három *Requiem*, egy *offertorium* és kilenc *Rorate coeli* (ld. Stefan i.m. 1161–1166. sz.).

- 15 / 65. j. Szacsvai Kim Katalin: *Die Vergangenheit in der ungarischen kirchlichen Praxis der Figuralmusik im 18. Jahrhundert*, előadás a Nemzetközi Zenetudományi Társaság konferenciáján, Budapest, 2000. augusztus 23–28. (kiadás alatt).
- 15 / 66. j. Győr, Székesegyház: 1 mise, Pannonhalma: *Salve Regina* → Pannonhalma: 1 mise és *Salve Regina* (a győri jezsuiták anyagából)
- 19 / 25 *menuett* → *menuet*
- 20 / 2 A „Polepsi”-t Martin György lengyel táncként határozta meg, ld. *Tánc és társadalom: a történeti táncnévadás típusai itthon és Európában*, in: Történeti antropológia, szerk. Hofer Tamás, Budapest 1984, 154. old.
- 21 / 122. j. szerzemények → beszerzések
- 22 / 135. j. Újabb teljes felvétel: Capella Savaria, vez. Németh Pál, Hungaroton HCD 31148-31149 (2 CD)
- 27 / 181. j. ld. a Győrben működött Ignaz Kunath → ld. az előbb Bécsben, majd Komáromban és Győrben etc. működött
- 29 / 203. j. Még mintegy 10–12 → 8–9
- 36 / 11 hogy ... magát → hogy Esterházy az énekszövegek, ill. a gyűjtemény összeállítójaként szerzőnek deklarálta magát.
- 38 / 288. j. (Az itt közölt gondolatmenetet...) → (Az itt közölt gondolatmenetet az újabban előkerült 1700-as kézirat adatai és filológiai bizonyítékok is alátámasztják, ld. az *Általános megjegyzéseket*: 323/6–11, ill. 326/16–21, 35–40, 327/4–9 és 328/1–7.)

page / line

- 47 / 12 See the new edition of the work below p. 121, addition to the *Bibliography*: Esterházy (1665–1668).
- 47 / 34 föl lelt → föltett
- 47 / 36 116 →117. Esterházy borrowed one hundred engravings as well as the history of these “pictures” from the work *Atlas Marianus* by W. Gumpfenberg, see the studies to the new facsimile edition of the work, Esterházy 1690, pp. 15 and 29 (see below, p. 121, addition to the *Bibliography*).
- 47 / 36 a shortened version → an enlarged version without engravings
- 47 / 38–41 and note 28 In his study to the new facsimile edition of the volume László Szörényi deals with the real sources of the work and not with the secondary ones Esterházy referred to summarily (János Nádasdi *Annus marianus*, Vienna 1648 and Johannes Maior *Magnum Speculum Exemplorum*, Douai 1614), see below, p. 121, addition to the *Bibliography*: Esterházy 1691, particularly pp. 14, 17 and 19.
- 48 / 5 the note 31 from line 9 to be inserted here, after “(1700)”
- 48 / 8–10 Szörényi amends the “list” of the authors of the volume included here. Apart from Pál Esterházy, the following contributors took part in the work on the text: the author of eulogies Pál Ritter (Pavao Vitezovič-Ritter), Ádám Bezerédy with a salutatory poem (and the knight J. B. Podesta, the assumed writer of four epigrammas), see op.cit., pp. 22–23 and particularly note 34.
- 49 / 17 the note 44 from line 19 to be inserted here, after “library”
- 50 / 7 orchestra → ensemble
- 50 / 11 the first orchestra → his first instrumentalists
- 50 / 16 military music → trumpet music
- 50 / 20 military band music → *Feldmusik*
- 50 / 23 the princely residence of Neuburg → the Wittelsbach residence of Pfalz-Neuburg
- 50 / 28 From 1664 onwards → From 1674 onwards

- 50 / 32 The members of the orchestra → ensemble
- 51 / 3 orchestra → ensemble
- 51 / 9 the military band → the trumpet choir
- 51 / 9–10 two orchestras → two ensembles
- 51 / 11 military band music → trumpet music
- 51 / 25 the force of the orchestra → the number of musicians
- 51 / 32 Franz Zeller may have come from Krems to Kismarton, see Riedel, Friedrich Wilhelm: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Krems an der Donau*, Musik und Geschichte, München/Salzburg 1989, in: Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, vol. 10, p. 120.
- 51 / 33 1757 → 1751
- 52 / 2–3 an inventory dated 1711 and originating probably in the Jesuit Church of Buda: Ignaz Müller, the *regens chori* → an inventory kept from 1702/1711 to ca. 1750 in which the *regens chori* Ignaz Müllner, a member of the Jesuits
- 52 / 9 and in Győr, Pannonhalma → and in Pannonhalma
- 52 / 9 Further surviving works by Prustmann: (1) Heiligenkreuz, Zisterzienserstift: two additional masses (RISM A/II – in the same place the motet and the *Te Deum* are missing from the enumerated Kremsmünster pieces), (2) a work from the 18th-century music collection of the St. Vitus Cathedral of Prague (see Stefan, Jiří: *Ecclesia metropolitana pragensis*, in: *Catalogus Musicae in Bohemia et Moravia cultae* 4, Praha 1983).
- 52 / 15 Further surviving works by Rumpelnig: (1) Heiligenkreuz, Zisterzienserstift: two Masses, a *Requiem*, a Gradual, an Offertory, a *Salve Regina* (RISM A/II), (2) Prague, St. Vitus Cathedral: a Mass, three *Requiem*s, an Offertory and nine *Rorate coeli* (see Stefan, *op.cit.*, Nos. 1161–1166).
- 52 / note 65 Szacsvai Kim Katalin: *Die Vergangenheit in der ungarischen kirchlichen Praxis der Figuralmusik im 18. Jahrhundert*, in: paper read at the Intercongressional Symposium of the International Musicological Society, Budapest, 23–28 August, 2000 (at the press)
- 52 / note 66 Győr, Cathedral: a Mass, Pannonhalma: *Salve Regina* → Pannonhalma: a Mass and *Salve Regina* (Provenance: college of the Jesuits in Győr)
- 54 / 4 [1] *Az Sz. Háromságnak*. [2] *Galiarda*.
- 54 / 26 [3] *Viragokrol ualo Táncz nota*. [4] *Az Fülemile éneke*.
- 56 / 36 *menuett* → *menuet*
- 57 / 9 György Martin defined “Polepsi” as a Polish dance, see *Tánc és társadalom: a történeti táncnévadás típusai itthon és Európában* [Dance and society: types of the historical dance names in Hungary and Europe], in: *Történeti antropológia*, ed. Tamás Hofer, Budapest 1984, p. 154.
- 60 / note 135 Recent complete recording by Capella Savaria conducted by Pál Németh, Hungaroton HCD 31148-31149 (2 CD)
- 65 / note 181 *Aria* by Ignaz Kunath, a composer of the Győr cathedral in the 1730s. → *Aria* written in the 1730s by Ignaz Kunath, a composer active in Vienna, Komárom and Győr
- 67 / note 203 some 10 to 12 melodies → some 8 to 9 melodies
- 74 / 21 that Esterházy ... all doubt. → that in his capacity of compiler of song texts and the collection, respectively Esterházy declared himself as an author.

77 / note 288

(The conjectures ... *Remarks.*) → (The train of thoughts that follow is supported by the data of the recently discovered manuscript of 1700 and by philological evidence, see *General Remarks*: 349/14–21 and 352/34–41, 353/10–15, 25–30, 354/19–25, respectively.)

Seite / Zeile

85 / 24

Die Neuausgabe des Werkes s. unten, S. 121, Ergänzung zur *Literatur*: Esterházy (1665–1668).

86 / 9–10

fö! lelt → fö!tett, und: 116 → 117. Esterházy entnahm hundert Stiche und auch die Geschichte dieser „Bilder“ dem *Atlas Marianus*, einem Werk von W. Gumpenberg, s. die Abhandlungen zur neuen Faksimileausgabe des Werkes, Esterházy 1690, S. 15 und 29 (s. unten, S. 121, Ergänzung zur *Literatur*).

86 / 11

eine gekürzte Fassung → eine erweiterte Fassung ohne Stiche

86 / 13–15 und
Fußnote 28

Statt der summarisch angeführten Sekundärquellen Esterházy's zählt László Szörényi in seiner Studie zur neuen Faksimileausgabe des Bandes die eigentlichen Quellen des Werkes auf (János Nádasdi *Annus marianus*, Wien 1648 und Johannes Maior *Magnum Speculum Exemplorum*, Douai 1614), s. unten, S. 121, Ergänzung zur *Literatur*: Esterházy 1691, vor allem S. 14, 17 und 19.

86 / 22

Fußnote 31 aus Zeile 25 soll hierher kommen, nach „(1700)“

86 / 23–25 und
Fußnote 32

Szörényi korrigiert die hier angeführte „Namensliste“ der Verfasser des Bandes: an den Arbeiten des Textteiles wirkten also neben Pál Esterházy auch der Verfasser der Elogen Pál Ritter (Pavao Vitezović-Ritter), Ádám Bezeredy mit einem Begrüßungsgedicht (sowie Ritter J. B. Podesta, der vermutliche Verfasser vier Epigrammen) mit. S. das angeführte Werk, S. 22–23 und vor allem Note 34.

87 / 29

Fideikommisses → Fideikommisses

87 / 30

Fußnote 44 aus Zeile 32 soll hierher kommen, nach „Bibliothek“

88 / 13–14

Musikkapellen → Musikensembles

88 / 21

Die Beschreibung der Kapelle → Die Beschreibung der Ensembles

88 / 25

seine erste Musikkapelle → seine ersten Musiker

88 / 26

Aus dieser Kapelle → Aus diesem Ensemble

88 / 29

Kirchenkapelle → Kirchenmusikensemble

88 / 30

Militärmusik → Trompetenmusik

88 / 34

Militärmusik → Feldmusik

88 / 37

Kapelle → Ensemble

88 / 38–39

der fürstlichen Residenz zu Neuburg → der Wittelsbach Rezidenz zu Pfalz-Neuburg

89 / 4

von 1664 → von 1674

89 / 6

die Kapelle → das Ensemble

89 / 9

die Mitglieder der Kapelle → die Musiker

89 / 17

eine Kapelle → ein Ensemble

89 / 23

Feldmusiker → Trompeter

89 / 24

die zwei Kapellen → die zwei Musikergruppen

89 / 25

Militärmusik spielenden Orchestern → Trompetenstücke spielenden Musikerkorps

89 / 33

die den Charakter der Kapelle → die den Charakter der Hofmusik

89 / 37

der Kapelle → des Ensembles

89 / 39

und die Kapelle zu vergrößern → die Zahl der Musiker zu vergrößern

- 90 / 8 Franz Zeller kam vielleicht aus Krems nach Kismarton, s. Riedel, Friedrich Wilhelm: *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Krems an der Donau*, Musik und Geschichte, München/Salzburg 1989, in: Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik, Band 10, S. 120.
- 90 / 15–18 Zusätzliche Informationen ... bietet ein vermutlich aus der Ofener Jesuitenkirche stammendes Inventar von 1711, zusammengestellt von Ignaz Müller, dem damaligen Regens chori. → Zusätzliche Informationen bietet ein von 1702/1711 bis etwa 1750 geführtes Inventar, in dem der Jesuitenpater und zugleich *regens chori* Ignaz Müllner.
- 90 / 23 Wilhering sowie in Raab (Győr) und Martinbergs (Pannonhalma) → Wilhering sowie in Martinsberg (Pannonhalma)
- 90 / 23 Weitere erhalten gebliebene Werke Prustmanns umfassen: (1) Heiligenkreuz, Zisterzienserstift: zwei weitere Messen (RISM A/II – wo aber von den aufgezählten Stücken von Kremsmünster die Motette und das *Te Deum* fehlen), (2) ein Werk in der Notensammlung der Prager St. Vitus Kathedrale aus dem 18. Jahrhundert (s. Stefan, Jiří: *Ecclesia metropolitana pragensis*, in: *Catalogus Musicae in Bohemia et Moravia cultae* 4, Praha 1983).
- 90 / 30 Rumpelnigs weitere erhalten gebliebene Werke: (1) Heiligenkreuz, Zisterzienserstift: zwei Messen, ein *Requiem*, ein Gradual, ein Offertorium, eine *Salve Regina* (RISM A/II), (2) Prag, St. Vitus Kathedrale: eine Messe, drei *Requien*, ein Offertorium und neun *Rorate coeli* (s. Stefan, zit. Werk, Nrn. 1161–1166).
- 90 / Fußnote 65 Szacsvai Kim Katalin: *Die Vergangenheit in der ungarischen kirchlichen Praxis der Figuralmusik im 18. Jahrhundert*, in: Vortrag am Symposium der International Gesellschaft für Musikwissenschaft, Budapest, den 23–28 August, 2000 (in Vorbereitung)
- 90 / Fußnote 66 Raab, Kathedrale: eine Messe, Martinsberg: *Salve Regina* → Martinsberg: eine Messe und *Salve Regina* (Provenienz: Jesuitenkolleg, Raab)
- 95 / 21 Menüett → Menuett
- 95 / 31 György Martin hat „Polepsi“ als einen polnischen Tanz bestimmt, s. *Tánc és társadalom: a történeti táncnévadás típusai itthon és Európában* [Tanz und Gesellschaft: Typen der historischen Tanznamengebung in Ungarn und Europa], in: *Történeti antropológia*, hrsg. Tamás Hofer, Budapest 1984, S. 154.
- 97 / 7 Hofkapelle → Hofoper
- 99 / Fußnote 135 Eine neuere vollständige Aufnahme stammt von der Capella Savaria, Dirigent: Pál Németh, Hungaroton HCD 31148-31149 (2 CDs)
- 105 / Fußnote 181 Arie des in Raab tätigen Ignaz Kunath (1730er Jahre?) → Arie aus den 1730er Jahren von Ignaz Kunath, der zuerst in Wien, später in Komárom und Raab tätig war.
- 106 / Fußnote 203 10 bis 12 → 8 bis 9
- 114 / 9–10 das Erscheinen des Wortes ... deklarierte. → das Erscheinen des Wortes *authore* darauf schließen, daß sich Esterházy in seiner Eigenschaft als Zusammensteller der Liedtexte bzw. der Sammlung als Verfasser behauptete.
- 117 / Fußnote 288 Manuskripts von 1700 ... *Bemerkungen.*) → Manuskripts von 1700 sowie durch philologische Beweise belegt, siehe *Allgemeine Bemerkungen*, 377/13–20 bzw. 380/37–44, 381/15–21, 35–41 und 382/29–34.)
- 120 / 32 Buzga → Bužga
- 121 Esterházy → Esterházy Pál: *Harmonia caelestis* [selected pieces] (ed. Bónis, F.) Heft I: *Weihnachtskantaten* (Kassel 1972), Heft II: *Psalmkantate* (Kassel 1974)

Esterházy (1665–1668) → Esterházy Pál: *Mars Hungaricus*, edition and study by Iványi, Emma and Hausner, Gábor, „Zrinyi-könyvtár” III., Budapest 1989

Esterházy 1690 → Esterházy Pál: *Az egész világon levő csudálatos Boldogságos Szűz képeinek rövideden föltett eredeti* [The briefly described original of the pictures of the Blessed Virgin Mary found all over the world], Nagyszombat 1690, facsimile edition: *Bibliotheca Hungarica Antiqua XXX*, ed. Péter Kőszeghy, with studies by Knapp, Éva – Tuskés, Gábor and Galavics, Géza, Budapest 1994

Esterházy 1691 → Esterházy Pál: *Az Boldogságos Szűz Mária szombatja, azaz minden szombat napokra való áéatosságok* [Saturday of the Blessed Virgin Mary, that is devotions for each Saturday], Nagyszombat 1691, facsimile edition: *Bibliotheca Hungarica Antiqua XXXI*, ed. Kőszeghy, Péter, with a study by Szörényi, László, Budapest 1995

Esterházy 1700 → Esterházy Pál: *Trophaeum Nobilissimae ac Antiquissimae Domus Estorasianae*, Nagyszombat 1700

Általános megjegyzések

321 / 25

A második kiadás 1700-as kéziraton alapuló kottaszövegét a harmadik kiadásban változatlan formában közöljük.

324 / 29. j.

További négy példány található a fraknoi vár archívumában (Mag. Theresia Gabriel /Fraknó/ szíves közlése).

General Remarks

347 / 29

The music of the second edition, which is based on the manuscript of 1700, is published unaltered in the third edition.

350 / note 29

In the archives at Castle Fraknó four additional copies can be found (kind communication of Mag. Theresia Gabriel /Fraknó).

351 / note 30

as final of the → as final of the

Allgemeine Bemerkungen

375 / 32

Der auf dem Manuskript von 1700 beruhende Musiktext der zweiten Ausgabe ist in der dritten Ausgabe unverändert mitgeteilt.

376 / 27

Papier ohne Wasserzeichen geschrieben, und → Papier ohne Wasserzeichen, und

378 / Fußnote 29

Im Archiv auf Burg Forchtenstein sind vier weitere Kopien zu finden (Mitteilung von Mag. Theresia Gabriel / Forchtenstein).

A MUSICALIA DANUBIANA a Magyar Tudományos Akadémia Zene-tudományi Intézetének gondozásában megjelenő forráskiadvány-sorozat. Mint a sorozatcím is jelzi, nem szorítkozik a mai Magyarországon őrzött vagy készült forrásokra, hanem annak a szélesebb körzetnek örökségéből merít, melyet az elmúlt századokban szoros kulturális kapcsolatok fűztek össze. A sorozat a középkortól a 19. század elejéig jelentet meg írásos forrásokat. Célja a kutatások ösztönzése, s nem összefoglalása. Így bevezető tanulmányai részletes elemzésre nem vállalkoznak, megadják azonban a forrás értékeléséhez szükséges legfontosabb adatokat, az eddigi irodalom információit, s elsősorban arra a kérdésre akarnak válaszolni, hogy mit (milyen hagyományt, alkotó- és befogadó közösséget, zenei életet és stílusirányt) képvisel az adott forrás.

MUSICALIA DANUBIANA is a series of source-material publications issued under the auspices of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. As the title indicates, the series is not confined to sources preserved or originating in today's Hungary. It draws on the inheritance of a wider region which shared close cultural ties down the centuries. The sources published range from the Middle Ages to the early 19th century and the series aims to stimulate rather than summarize research. The introductory studies are not intended to provide detailed analyses, only to present the main information required to evaluate the source, making use of what has been written and recorded before.

MUSICALIA DANUBIANA

- 1 Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio
- 2 Andreas Rauch: Musicalisches Stammbüchlein (1627)
- 3 Benedek Istvánffy (1733-1778): Church Music Works
- 4 Georg Druschetzky (1745-1819): Partitas for Winds
- 5 Tabulatura Vietoris saeculi XVII
- 6 Joseph Bengraf (1745-1791): Six Quartets
- 7 Hungarian Dances 1784-1810
- 8 Zacharias Zarewutius (1605?-1667): Magnificats and Motets
- 9 Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis (1635)
- 10 Pál Esterházy: Harmonia caelestis (1711)
- 11 Valentin Deppisch (1746?-1782): Te Deum, Magnificat, Vesperae de Confessore
- 12 Graduale Strigoniense (s. XV/XVI)
- 13 Benedek Istvánffy: Missa "Sanctificabis Annum Quinquagesimum" (1774)
- 14 Codex Caioni saeculi XVII
- 15 Anton Zimmermann (1741-1781): XII Quintetti
- 16 Graduale Ráday saeculi XVII
- 17 Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII

In preparation:

Benedek Istvánffy: St. Benedict Mass, Offertories

MUSICALIA DANUBIANA SUBSIDIA

- 1 Liber Ordinarius Agriensis (1509)