

MUSICALIA DANUBIANA

MTA  Zenetudományi
Intézet

BENEDEK ISTVÁNFFY

Offertories

Saint Benedict Mass

MUSICALIA DANUBIANA

CURIS

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET

DOBSZAY LÁSZLÓ

TALLIÁN TIBOR

MUSICALIA DANUBIANA 19.

BENEDEK ISTVÁNFFY

OFFERTORIES

SAINT BENEDICT MASS

EDITED BY

ÁGNES SAS and KATALIN KIM-SZACSVAI

INTRODUCED BY

ZOLTÁN FARKAS and KATALIN KIM-SZACSVAI

BUDAPEST • 2002

Felelős kiadó: TALLIÁN TIBOR

Angol fordítás: MÉSZÁROS ERZSÉBET, BÁNFALVI JUDIT

Kottagrafika: ÁMON ILONA

Tipográfiai szerkesztés: HAJDU GERGELY

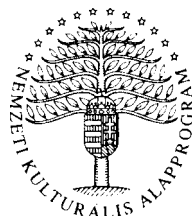
A sorozat szerkesztőbizottsága: DOBSZAY LÁSZLÓ, FALVY ZOLTÁN,
FARKAS ZOLTÁN, FERENCZI ILONA, SZENDREI JANKA

Készült az Országos Kiemelésű Társadalomtudományi Kutatások Közalapítvány (OKTK),
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma



NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG
MINISZTERIUMA

és a Nemzeti Kulturális Alaprogram



támogatásával

ISBN 963 7074 83 x

ISSN 0230-8223

© Farkas Zoltán, Sas Ágnes, Szacsvai Kim Katalin 2002

INDEX

Előszó	V
Preface	VII
Bevezetés	
Istvánffy Benedek pályájának dokumentumai Pannonhalma, Sopron és Kismarton repertoárforrásaiban (Szacsvai Kim Katalin)	IX
Istvánffy Benedek újonnan felfedezett offertoriumai és Szent Benedek miséje (Farkas Zoltán)	XXII
Introduction	
The Documents of Benedek Istvánffy's Career in the Repertoire Sources of Pannonhalma, Sopron and Eisenstadt/Kismarton (Katalin Kim-Szacsvai)	XXXII
Benedek Istvánffy's Recently Discovered Offertories and his Saint Benedict Mass (Zoltán Farkas)	XLV
Facsimiles	LVII
Kották / Scores	
Offertorium de Sancta Cruce	1
Offertorium de Beata Virgine Maria	45
Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto	97
Általános megjegyzések	265
Jegyzetek	270
General Remarks	278
Notes	284
Appendix	293



Előszó

Az utóbbi két évtized zenetörténeti kutatásai jelentősen gazdagították ismereteinket a 18. századi magyarországi zeneszerzőkről. A kor egyik legtehetségesebb magyar komponistája, Istvánffy Benedek képességeiről a *Musicalia Danubiana* 3. és 13. kötetében közreadott művei s ezek hang-
lemezfelvételei tanúskodnak. Két körülmény mégis indokolttá teszi, hogy forráskiadvány-
sorozatunk ismét Istvánffy-kötettel jelentkezik: egyfelől a szerző két miséje közül az egyik eddig
még nem jelent meg, másfelől ismert kompozícióinak csekély száma az utóbbi időben két nagy-
szabású offertoriummal gyarapodott. A műveket Szacsvai Kim Katalin találta meg a kismartoni
plébániatemplom kottatárának feltérképezése során, 1999 januárjában. Jelen kiadványunk által
tehát a – mai ismereteink szerint – teljes oeuvre hozzáférhetővé válik, leszámítva a Gregor Joseph
Werner egyik miséjéhez komponált *Gloria*-tételt. Ugyanakkor az újonnan felfedezett offerto-
riumok arra a reményre is feljogosítanak, hogy további Istvánffy-opuszokat azonosíthat még
a kutatás.

A kottaszöveg közreadói és a tanulmányok szerzői itt mondanak köszönetet Mag. Christian
Dreo úrnak, a kismartoni Szent Márton-dóm karnagyának, aki a helyszíni kutatásokat lehetővé
tette és hozzájárult az előkerült művek kiadásához. Hálával tartozunk Vavrincz Veronikának,
a győri székesegyházi kottatár gyűjteményét őrző Richter János Archivum vezetőjének, amiért
engedélyezte a mise publikálását, és az egyik offertorium győri forrásának másolóját is azonosí-
totta. Köszönet illeti Dobszay Lászlót, akinek javaslatait a mise közreadása során figyelembe
vettük. Ferenczi Ilona és Gupcsó Ágnes a teljes kottaanyag és a bevezető tanulmányok gondos
korrigálásával segítette munkánkat. A kismartoni kottatár feldolgozása és a kötet előkészítése
idején Szacsvai Kim Katalin a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának Klebelsberg Ösz-
töndíjában részesült, Farkas Zoltán helyszíni kutatásait a bécsi *Collegium Hungaricum* ösztön-
díja tette lehetővé.

Farkas Zoltán

Sas Ágnes

Szacsvai Kim Katalin

Preface

Musicological research in the past two decades has considerably widened our knowledge of the 18th-century composers in Hungary. Benedek Istvánffy's works published in Volumes 3 and 13 of *Musicalia Danubiana* and recorded on an LP and two CDs testify to the skill of the perhaps most talented Hungarian composer of the time. There are, however, two reasons which justify the publication of an additional Istvánffy volume in this series of sources: one of the composer's two surviving masses has not appeared in print yet, and his few known compositions have recently been supplemented by two large-scale offertories. The works were found by Katalin Kim-Szacsvai while taking stock of the music collection of the parish church of Eisenstadt in January 1999. The present edition makes Istvánffy's complete oeuvre available, with the exception of the *Gloria* composed to one of Gregor Joseph Werner's masses. At the same time, the offertories discovered recently raise the hope that further Istvánffy works may come to light.

The editors of the music and the authors of the studies owe special acknowledgements to Mag. Christian Dreo, choirmaster of the Saint Martin cathedral of Eisenstadt, who allowed research on the spot and assented to the publication of the works found. We are grateful to Veronika Vavrinecz, head of the János Richter Archives where the music collection of the cathedral of Győr is preserved, for permitting the publication of the mass and identifying the copyist of the Győr source of *Offertorium de Beata Virgine Maria*. Thanks are due to László Dobszay whose editorial notes have been used in the present edition. Ilona Ferenczi and Ágnes Gupcsó assisted our work with the thorough proof-reading of the entire score and of the introductory studies. Katalin Kim-Szacsvai received the Klebelsberg scholarship of the Ministry of National Cultural Heritage while researching into the music collection of Eisenstadt and preparing the present volume; the research performed by Zoltán Farkas was funded by the scholarship of the *Collegium Hungaricum*, Vienna.

Zoltán Farkas

Ágnes Sas

Katalin Kim-Szacsvai



Istvánffy Benedek pályájának dokumentumai Pannonhalma, Sopron és Kismarton repertoárforrásaiban

Közép-Európa művelődéstörténetének egyik meghatározó jelensége az a szerkezetváltozás, amely a térség zeneéletének infrastruktúrájában 1720 és 1750 között végbement. A 17. század második felétől Közép-Európa a bécsi udvar politikai és kulturális befolyása alatt állt. A legfontosabb zenei központok a császári udvarban és a vele közvetlen kapcsolatban álló főúri rezidenciákon, érseki és püspöki székhelyeken, valamint nagyobb kolostorokban jöttek létre. 1720-tól a kisebb főúri és templomi (rendi és városi plébániatemplomi) együttesek széles körű elterjedése a zeneélet szerkezetének fokozatos átalakulását indította el, s 1740 körül e folyamatot a bécsi udvar kulturális jelenlétének gyengülése gyorsította. A figurális zenélésnek az *Imperialstil*¹ vokális-hangszeres világi, illetve egyházi gyakorlatának mintájára kialakított új helyszínei hamar önállósultak, és a helyi zeneszerzés megerősödésével a század közepén már magának a repertoárnak a cseréje is megvalósult. Az új központokban megfogalmazódó igényeknek és a zenei nyilvánosság már meglévő formáinak kölcsönhatásában alakult ki a 18. század második felének sajátos zenei intézményrendszere, melynek az újonnan alapított vokális-hangszeres együttesek meghatározó elemei lettek.

A 18. század elején a történelmi Magyarország csupán néhány nyugati központján keresztül kapcsolódhatott a Közép-Európa kultúrájának főáramát képező *Imperialstil* zenei gyakorlatához. Ilyen központ volt mindenekelőtt az Esterházyak kismartoni udvara, továbbá a többé-kevésbé folyamatos zenei hagyománnyal rendelkező győri székesegyház, a pozsonyi Szent Márton-dóm és néhány jezsuita templom. Az 1720–1740-es években azonban, főképp a bécsi udvar ellenreformációs tevékenységének köszönhetően – melynek során a templomok zenei gyakorlatának megalapozására különös hangsúlyt fektettek – a Magyar Királyság és Erdély egész területének sikerült csatlakoznia azokhoz a törekvésekhez, amelyek Közép-Európában a zenei élet szerkezetének átalakulását eredményezték. Kezdetben a magyarországi városok csupán befogadóként vettek részt e folyamatban: zenészek, hangszerek, kották, anyagi és szellemi javak importjára volt szükség, míg a század utolsó harmadában a helyi zenei produkció mennyisége és minősége révén vokális-hangszeres együtteseik bizonyos fokú önállóságra tettek szert.

Istvánffy Benedek (1733 Szentmárton, ma Pannonhalma–1778 Győr; a győri székesegyház orgonista-karnagya 1766–1778 között) többszörösen a kivételek közé sorolható. Magyar területen generációjában még ritka a komponálással komolyan foglalkozó muzsikusként, főképp olyan, aki itt született és részesült zenei képzésben. Ugyanakkor a kivételek közé emelik alkotásai is, melyek alapján Istvánffyt a 18. századi magyarországi zeneszerzés egyik legtehetségesebb alakjaként tarthatjuk számon.

Jelen kötetben közreadott két offertoriumának felbukkanása a kismartoni dóm (korábbi plébániatemplom) kottatárában² több szempontból is fontos. Mindenekelőtt szerencsés módon egészíti

¹ Az „Imperialstil” fogalmához és zenei alkalmazásához lásd Friedrich W. Riedel: „Der »Reichstil« in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts”. In *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962*, Kassel, 1963, 34–36. o., valamint uő: „Allgemeinhistorische Aspekte zur Epochengliederung der deutschen Musikgeschichte”. In *Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde*, München–Salzburg, 1989, 9–11. o.

² Az offertoriumokra 1999-es kismartoni kutatásaim során figyeltem fel. Az ekkor elindított projekt célja négy nyugat-magyarországi 18. századi gyűjtemény, a kismartoni dóm és Esterházy-Schlossarchiv, továbbá a győri székesegyház és a soproni Szentlélek-plébániatemplom anyagának írás- és vízjelvizsgálata, forráskritikai értékelése és a korabeli repertoár rekonstrukciója. E kutatásokat jelenleg a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztálya által elnyert Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Pályázat keretében folytatom, melyek eredményét *Repertoire der Figuralmusik in Ungarn des 18. Jahrhunderts (Eisenstadt/Kismarton, Győr, Sopron)* c. készülő disszertáciomban foglalom össze.

ki töredékes formában fennmaradt életművét. E két offertoriumon kívül Istvánffyknak ez idáig mindössze tíz kompozícióját ismertük:³ három további offertoriumát (*Adeste, triumphate; Veni Sancte Spiritus; Jam virga Jesse florescit*), egy Mária-antifonáját (*Alma Redemptoris Mater*), két himnuszát (*Te Joseph celebrent; Decora lux aeternitatis*), egy introitusát (*Rorate coeli desuper*), egy önálló *Gloria*-tételét, melyet Gregor Joseph Werner *Coena Domini*-miséjéhez komponált, valamint két ünnepi miséjét (*Messe de anno 1774 in pieno choro „Sanctificabis annum quinquagesimum”*, vel *S. Dorotheae* és a kiadványunkban szereplő *Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto*).⁴ Ugyanakkor az a tény, hogy a feltehetőleg fiatalkori offertoriumok épp egy kismartoni kottatárban maradtak fenn, újabb adalékot jelenthet Istvánffy mindmáig hiányos biográfiájához is, ezen belül a kismartoni Esterházy-udvarhoz fűződő kapcsolatához, Gregor Joseph Wernernél folytatott feltételezett tanulmányaihoz.⁵

Istvánffy életrajza ugyanis a formálódás éveit tekintve a leghiányosabb. Fiatalkorának zenei közegéről, tanulmányainak helyszínéről, mestereiről, a lehetséges hatásokról tudunk legkevesebbet. Az alábbiakban pályájának e korai szakaszát tekintjük át, a fiatalkor ismert és feltételezett állomásain fennmaradt repertoárforrások elemzésén keresztül.

Istvánffy pályaválasztásában és későbbi működésében gyermekkorának színtere és családi környezete minden bizonnyal meghatározó jelentőséggel bírt. Első zenei, és – feltehetőleg – zeneszerzési ismereteit apjától szerezte. Istvánffy József (1703–1771) a gazdag zenei hagyománnyal rendelkező szentmártoni (ma: pannonhalmi) apátság orgonistájaként és a figurális zene tanítójaként működött 1726 és 1752 között.⁶ A napi szolgálat és oktatás mellett zeneszerzéssel is foglalkozott. A komponálás ugyanis hozzátartozott az apátsági orgonisták feladatköréhez.⁷

Istvánffy József műveinek és zenei ismereteinek színvonaláról ma már nem tudunk képet alkotni. Kompozíciói megsemmisültek a 18. századi pannonhalmi kottatár nagy részével együtt. Zeneszerzői tevékenységét csupán egy 1727–1737-es kottainventárium dokumentálja.⁸ Képzett-

³ A művek a győri székesegyház és a soproni plébániatemplom kottatárában találhatóak. Az introitus egy további másolatát a veszprémi székesegyház gyűjteménye is megőrizte. Vö. Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 17–18. században* (A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrincez Veronika), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980, Tematikus jegyzék 744–751, 1512/b sz., továbbá uő: *Soproni zenéje a 16–18. században* (A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrincez Veronika), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, Tematikus jegyzék 257–258. sz.

⁴ Vö. Benedek Istvánffy: *Church Music Works. Musicalia Danubiana 3*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1984 (a hét kisebb egyházi mű kiadása, közreadó Vavrincez Veronika); *Missa Sanctificabis Annum Quinquagesimum. Musicalia Danubiana 13*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1995 (közreadó Dobszay László és Sas Ágnes).

⁵ Vö. Vavrincez Veronika: „Istvánffy Benedek élete és működése”. In *Musicalia Danubiana 3*, Budapest, 1984, 7–10. o.; Sas Ágnes: „Istvánffy Benedek élete és működése”. In *Musicalia Danubiana 13*, Budapest, 1995, 7–10. o., és legújabban, az életmű áttekintését is felvállaló pályakép: Farkas Zoltán: *Istvánffy Benedek* (= Magyar Zeneszerzők 5), Budapest, 1999. Elemző tanulmányokhoz lásd még Dobszay László: „Istvánffy Benedek kisebb egyházi művei”. In *Musicalia Danubiana 3*, Budapest, 1984, 11–21. o.; Farkas Zoltán: „Istvánffy Benedek: *Missa* »Sanctificabis Annum Quinquagesimum«”, vel *Sanctae Dorotheae*”. In *Musicalia Danubiana 13*, Budapest, 1995, 11–28. o., valamint uő: „Fuga és fugato a 18. századi magyarországi misetermésben”. In *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*, 129–156. o.

⁶ Bárdos: *Győr zenéje*, 63. o., Szigeti Kilián forráskutatásai alapján. Az apátság zenei életére vonatkozó adatainkhoz lásd Szigeti Kilián: *A pannonhalmi székesegyház orgonáinak története*, kézirat; uő: *A 18. századi szerzetesi többszólamúság*, kézirat, 1979/1980; uő: *A zeneoktatás tananyaga Magyarországon a legrégebbi időktől a Ratio Educationisig (1777)*, kézirat, 1980. Az előbbi tanulmányok és számos korabeli forrás felhasználásával készült eddigi legteljesebb összefoglalás Kaczmarczyk Adrien: *Pannonhalmi liturgikus zenéje a 17. századtól a 19. század első feléig*, kézirat, 1987.

⁷ A korabeli rendtörténeti feljegyzések szerint már a század elején, a rendtagok közül kinevezett karnagyok feladatai között is szerepelt a *choralis* és *figurális* zene tanítása, valamint a liturgia megfelelő zenei kíséretének biztosítása és az új figurális kompozíciók beszerzése mellett a komponálás, továbbá a liturgikus énekeskönyvek összeállítása.

⁸ „*Inventarium Partium Musicalium Chori Figuralis Divi Martini Montis Pannoniae, comparatar[um] ab Anno 1727, usque ad Annum 1737 eodemque Anno.*” (Pannonhalmi, Főapátsági Levéltár, Fasc. 26, Nr. 35), 3, 8, 11. o., „Dni Josephi Istvánffy Actualis Org. S. Mart.” művei: *Psalmus Dixit Dominus ex C* (SATB, clarino, timpani), *Psalmus Memento ex Dis* (SATB), *Psalmus Domine probasti me ex C* (SATB), *Psalmus De Profundis* (SATB) & *Magnificat ex Dis* (SATB, 2 violini), *Lytaniae Lauretanae de S. P. N. Benedicto ex C* (SATB, 2 clarini, timpani), *Miserere ex*

ségének színvonalát azonban garantálják azok az elvárások, amelyeknek eleget kellett tennie. Gondoljunk az apátság jelentőségére és a zene köztudottan kiemelt szerepére a bencések életében. Ráadásul Istvánffy József 26 éves pannonhalmi működése az apátság történetének arra a fellendülési periódusára esett, amelyben a házat 1722–1768 között vezető Sajghó Benedek főapátnak köszönhetően a liturgia fényét emelő figurális zenélésre különösen nagy hangsúlyt fektettek. A zenészek kötelezettségeit bővítették, és a vokális-hangszeres zene jelenlétét a *Proprium de Tempore* főbb ünnepei mellett az év 58 nyilvános ünnepnapján, a bencések és az apátság saját ünnepein, továbbá az ünnepnapok vigiliájának vesperásán egyaránt kötelezővé tették. Zenei színvonal tekintetében valószínűleg a bécsi bencések gyakorlata jelentette Sajghó számára a követendő példát. A bencések bécsi Schottenstiftje a Stephansdom után a császárváros legfontosabb zenei központja volt. A korabeli pannonhalmi rendtagok közül többen szerezték itt zenei ismereteiket. Itt tanult a pannonhalmi együttest Istvánffy József éveiben vezető világi karnagy, Anton Czosek is. Érdemes megjegyezni, hogy e bécsi intézetben elhangzott egyes zeneelméleti előadások szövege Pannonhalmára is eljutott. Alexius Schleicher, későbbi pannonhalmi perjel (1725–1735) „De septem artibus liberalibus” c. 1706–1707-es írásában összegezte Ildephonus Rucker bencés professzor Boethiusra és Guido d’Arezzora hivatkozó, Bécsben elhangzott zene-filozófiai előadásait.⁹ Gyakorlati, zeneszerzési ismeretek önerőből történő elsajátításában, de ezek tanításában is a jezsuita Wolfgang Schonsleder 17. századi ellenponttana¹⁰ állt a rendtagok és oktatóik, így Istvánffy rendelkezésére az 1730-as években.

Nem tudjuk, hogy a figurális gyakorlat feltételeinek javítására tett erőfeszítések végül milyen eredménnyel jártak Pannonhalmán, és milyenek lehettek Istvánffy József működésének pontos körülményei. A zenélés színvonaláról sokat elárul, hogy Mária Terézia 1751-es győri látogatásakor a pannonhalmi muzsikásokat is felkérték a királynő előtti szereplésre. Feltételezhető, hogy a hét fizetett világi zenészből és rendtagokból álló együttes nagysága magyar és közép-európai viszonylatban is átlagon felüli lehetett. Ezt jelzik a korabeli hangszer-inventáriumok¹¹ (az 1727–1737-es jegyzék az Esterházy-udvart is meghaladó lehetőségeket sejtet!),¹² valamint a rendtörténeti feljegyzések, melyek szerint gyakorlatilag nem volt szükség külső zenészek alkalmazására. Kisegítőket csupán a különösen nagy pompával megrendezett Szent Benedek-

c molli (SATB, sine violinis). Az inventárium szerzők szerinti feldolgozását, valamint a kottatár tematikus jegyzékét lásd Kaczmarczyk i. m.

⁹ Vö. Szigeti: *A zeneoktatás tananyaga Magyarországon*, idézi Kaczmarczyk: i. m., 23. o.

¹⁰ Lásd Volupius Decorus Musagetes [Wolfgang Schonsleder]: *Architectonice musices universalis*, Ingolstadt, 1631. A 18. század második feléből egyetlen zeneelméleti jellegű kiadvány maradt fenn Pannonhalmán, a bencés hercegapát Martin Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (St Blasien, 1784), több mint negyven középkori zenei traktátus közreadását tartalmazó, alapvető, kutatástörténeti jelentőségű gyűjteménye.

¹¹ *Inventarium 1727–1737*, 12. o.: „*Tubae Ductilis 4/ Tubae aliae cum Steclis 4/ Cornua ex C 2/ Majores Fides vulgo Bassettl 2/ Paulo minoris seu Bratsae 3/ Fides ordinariae 6/ Huboae 3/ Fagott 1/ Tympana 2/ Baccilli pro Tympano 4*”. Közli Kaczmarczyk: i. m., 16. o. Lásd továbbá: „*Inventur Aller in der Kirchen der den 4ten decemb. 1786. aufgehoben in Raaber Komitat ligenden Benedictiner Praelatur auf den Martinberg vorgefundenen Apparamenten und Requisiten*” (Országos Levéltár, Helyt. lt., Bencés zárdák leltára, E. 15. J, Z): „*Kleine verdorbene alte Orgl unter den Chor 1/ grosse Orgl mit 16 register auf den Chor 1/ Violon 1/ Bassettl 1/ Bratschen 4/ Geigen 4/ Huboa und Fakot unbrauchbar 1-1/ Posaunen 1/ Waldhorn 3 paar/ Trombeten 4/ deto Alte 3/ Paucken 1 paar/ Harfe und Mandora zerbrochen 1-1*”. Vö. idem, 17. o.

¹² Nem érdektelen a pannonhalmi 1727–1737-es inventárium összevetése a kismartoni Esterházyak együttesének felépítésével. Esterházy Pál Antal (1734–1762) hivatalba lépésekor a Gregor Joseph Werner rendelkezésére álló orgona, 4-5 énekszólam, 2-3 hegedű és egy trombitából álló *Besetzung*ot rövid időre 1-1 violoncello, violone, fuvola, oboa, kürt/harsona, trombita és dobbal ugyan kiegészítették, de az 1740-es években az énekesek és vonósok megtartása mellett mindössze 1-1 oboást, trombitást és dobost alkalmaztak. Az együttes újbóli bővítésére 1749-től került sor. Vö. Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Regensburg, 1981, 219–223, 334–344. o. A pannonhalmi figurális zenélés Kismartonhoz képest jobb lehetőségeit jelzi a *colla parte*-praxis helyzete a két központban: míg Pannonhalmán az 1727–1737-es hangszerjegyzék alapján valószínűleg komoly gyakorlata volt a harsonák és oboák, főképp Bécs és Salzburg vonzáskörében elterjedt *colla parte*-játéknak, addig 1721 és 1762 között Kismartonban ennek alig találjuk nyomait.

ünnepeken vettek igénybe, illetve a monostort alapító Szent István király napján, amikor az apátság egyébként is zárandokhellyé változott. Ezeken az alkalmakon rendszerint győri zenészek működtek közre.

Végül, fejlett figurális gyakorlatról tanúskodik az 1727–1737-es kottainventárium is. Istvánffy József szolgálati évei alatt a császári udvar és az *Imperialstil* legfontosabb osztrák-délnémet központjainak, Passau, München, Freising, Konstanz, Michaelbeuern/Salzburg vezető egyházi komponistái szerepeltek az együttes repertoárján.¹³ Ugyanakkor nagy számban fordulnak elő az inventárium tételei között a korszak népszerű egyházzenei kiadványai, a délnémet városokba, mindenekelőtt Augsburgba koncentrálódó egyházzenei kottakiadás legismertebb délnémet – egyházi, kolostori, gyakran épp bencés – zeneszerzőivel.¹⁴

A délnémet anyag túlsúlya, a bencés komponisták nagy száma, s ezzel egy időben az *Imperialstil* több, jellegzetes bécsi és osztrák képviselőjének hiánya jelzésértékű. A jelenséget többek között a bencések hangsúlyos felsőausztriai-délnémet jelenléte és kulturális szerepe, valamint a kottabeszerezések rendszere magyarázza. A kottakereskedelem kialakult útvonalai és állomásai (vásárok, ügynökök, másolóműhelyek) mellett a 18. század első felében a figurális együttesek közötti közvetlen vagy közvetett kapcsolatok kiemelt szerepet játszottak a kéziratok és nyomtatványok terjedésénél. A bencéseknél ezen túl specifikus rendi kapcsolatok, a kolostorok közötti fiókhálózat és a szerzetesek vándorlásai segítették a kottaanyagok széles körű mozgását, továbbá a rend bécsi székhelye, amely – az általános gyakorlatnak megfelelően – az osztrák-délnémet térség zenei termésének gyűjtő-, illetve csereközpontjaként működött. Különösen fontosak voltak e kapcsolatok a keleti peremvidéken lévő rendházak zenei életének integrálása szempontjából. Istvánffy József például ily módon ismerhette meg Valentin Rathgeber, a 18. század első felének legnépszerűbb délnémet kolostori komponistáját, aki 1735-ben időzött Pannonhalmán.¹⁵ Feltehetőleg összefügg Rathgeber személyes jelenlétével, hogy az 1737-ben lezárt kottajegyzék az ő műveit tartalmazza legnagyobb számban.

A fentiek alapján Pannonhalmi bencés kapcsolatainak jövőbeni vizsgálata különösen fontos lenne, mind az apátság és a környező magyar városok zenei gyakorlata, mind Istvánffy Benedek zenei tanulmányai eddig még ismeretlen helyszínének felkutatása szempontjából. Nem zárható ki ugyanis, hogy apja a pannonhalmi bencések támogatását vette igénybe továbbtanulása biztosítása érdekében. Nemcsak hosszú apátsági szolgálata utal Istvánffy Józsefnek a rendházhoz fűződő jó viszonyára, hanem az a tény is, hogy 1757-ben, amikor alig néhány évi szolgálat után veszprémi székesegyházi állását elveszítette,¹⁶ helyzetét a pannonhalmi bencések oldották meg, felajánlva újjáépülő bakonybéli fiókinzetük orgonista állását. Mindehhez egykori orgonistájuk régi portatívját is átadták. Ezt követően Istvánffy József élete végéig szolgálatukban maradt, a bakonybéli apátság zenei működésének utolsó állomása lett.

¹³ Lásd Benedikt Anton Auffschneider (1665–1742), Johann Kaspar Kerll (1627–1693), Rupert Ignaz Mayr (1646–1712), Franz Xaver Anton Murschhauser (1663–1738), Joseph Anton Planitzky (1691–1732), Bernard Rauchenstein OSB, Johann Heinrich Schmelzer (1623–1680), Edmund Sengmillner OSB (1660–1714).

¹⁴ Lásd Anton Holzman OSB (Breisgau), Alphonsus Kirchbauer OSB (Neresheim), Matthias Adam Kopp (káplán, Maria Dorfen), Paul Ignaz Lichtenauer (pap, Osnabrück), Joseph Joachim Benedikt Münster (Reichenhall), Valentin Rathgeber OSB (Banz/Oberfranken), Anton Santer (vicepraefectus, München), Marcus Teller (pap, Maastricht), Johann Georg Tschortsch (pap, Schwaz/Tirol), Eugen Willkomm SOCist (Bildhausen/Unterfranken) és Gallus Zeiller OSB (Füssen/Allgäu).

¹⁵ Vö. Szigeti Kilián: *P. Valentin Rathgebers Reise nach Ungarn im Jahre 1735*, Münsterschwarzach, 1975/76 (iskolai évkönyv), továbbá uő: *Werke P. Valentin Rathgebers OSB in Ungarn*, Münsterschwarzach, 1976/77 (iskolai évkönyv).

¹⁶ A helyzet reménytelenségét látva Benedek ekkor kenyéradóját, gróf Széchényi Lászlót is megkéri, hogy járjon közbe Bíró Márton veszprémi püspöknél apja ügyében. Széchényi próbálkozása azonban sikertelen marad. Vö. Pfeiffer János – Szigeti Kilián: *A veszprémi székesegyház története*, München, 1985, 60. o.

Istvánffy Benedek tanulmányainak lehetséges helyszínéeként az irodalom ez idáig két nyugat-magyarországi központot jelölt meg: a soproni jezsuiták iskoláját, valamint az Esterházyak kismartoni udvarát.¹⁷ Mindkettő mellett számos érv szól.

Amennyiben tanulmányainak elvégzésében Istvánffyt valóban későbbi kenyéradója, a Sopron-horpácson élő Széchényi László (1713–1760) segítette,¹⁸ kézenfekvő feltételeznünk, hogy Széchényi a soproni jezsuitákhoz ajánlotta be pártfogoltját.¹⁹ A jezsuiták ugyanis hagyományosan fontos szerepet szántak a zenének, és ez mind növendékeik zenei képzésében, mind az általuk vezetett templomok zenei életében megmutatkozott. A jezsuiták soproni székhelye ráadásul komoly múlttal rendelkezett zenei téren is. A figurális gyakorlat feltételeit már a 17. században megteremtették,²⁰ és egy városi zenészekből, valamint az iskola fiatal muzsikusaiból álló együttes folytonos működése a 18. században is kimutatható. A zenészek 1773-as szerződése és a rend ugyanez évben összeállított felszámolási hangszer- és kottainventáriuma mellett,²¹ színvonalas zenei életüket dokumentálja egy, éppen Istvánffy tanulmányvevei idején rendelkezésükre álló kottatár jegyzéke: Ignatio Müllner [Millner] (1678–1750) jezsuita regens chori több mint 1000 tételt tartalmazó, mára megsemmisült gyűjteményének katalógusa. Buda, Győr, valamint számos osztrák és nyugat-magyarországi jezsuita központ után Müllner életének utolsó állomása volt a soproni jezsuiták intézménye,²² ahova 1741-ben valószínűleg kottatárával együtt érkezett. 1711 és 1750 között folyamatosan vezetett inventáriumának tanúsága szerint ugyanis a regens chori e gyűjteményt – a korabeli gyakorlatnak megfelelően – tevékenységének fontosabb helyszíneire mindvégig magával vitte.²³

E magyar viszonylatban egyedi, mintegy 200 komponistát felölelő, a korabeli Esterházy-kottatárat is felülmúló gyűjtemény, a századfordulón, illetve a 18. század első felében forgalomban lévő figurális anyag reprezentatív válogatását nyújtja. Mivel Müllner a bécsi jezsuitáknál végezte tanulmányait és ugyanitt részesült zenei képzésben is, nem meglepő, hogy kottatárának kialakításakor a Bécs központú, és e periódusban a legmagasabb színvonalat képviselő *Imperialstil* figurális anyagából válogatott elsősorban. Preferált szerzőköréhez a (pannonhalmi anyagból szinte teljes mértékben hiányzó!) bécsi udvari szerzők és a nagy bécsi templomok, a Stephansdom, a jezsuiták St. Salvator, a bencések Schottenkirchjének karnagyai,²⁴ továbbá az

¹⁷ A régió másik fontos, zenei aktivitását tekintve szintén kiemelkedő színvonalú győri iskolája kizárható a lehetséges helyszínek sorából, ugyanis az intézmény növendékeinek fennmaradt névsorában nem szerepel Istvánffy neve. Vö. Bárdos: *Győr zenéje*, 64. o.

¹⁸ Ezt sugallja a komponista egyik későbbi lelvelfogalmazványában tett megjegyzése. Vö. Bárdos: *Győr zenéje*, 64. o.

¹⁹ Vö. *idem*, továbbá Vavrincez: i. m., 7. o., Sas: i. m., 8. o., Farkas: *Istvánffy Benedek*, 6. o.

²⁰ Vö. Bárdos: *Győr zenéje*, 212, 233. o., továbbá Katalin Kim-Szacsvai: „Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumente- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen”. In *Studia Musicologica*, Tom 39, Fasc. 2–4, Budapest, 1998, 306–307. o.

²¹ Az inventáriumok kritikai értékelését és közlését lásd Kim-Szacsvai: i. m., 307, 331–332. o.

²² P. Ignatius Müllner (austriacus) tanulmányainak és működésének a jezsuita sematizmusok alapján újabban feltárt fontosabb helyszínei: Bécs, Besztercebánya, Esztergom, Graz, Judenburg, Klagenfurt, Krems, Laibach, Leoben, Millstadt, Nagyszombat, Neustadt, Passau, Pozsony, Schurz, Trencsén, Varasd.

²³ Müllner kottajegyzékét (*Catalogus Rerum Musicarum*, Budapesti Egyetemi Könyvtár, Sign. F 31, régi jelzete No. 1879) az irodalom korábban kizárólag budai vonatkozású forrásként tárgyalta. A forrás kritikai és tartalmi értékelése alapján azonban megállapítható, hogy az inventárium és ebből következően maga a kottatár Müllner vándorlásainak fontosabb helyszínein jelen volt. Vö. Katalin Kim-Szacsvai: „Die »Vergangenheit« in der ungarischen kirchlichen Praxis der Figuralmusik im 18. Jahrhundert”. In *The Past in the Present. Intercongressional Symposium of the International Musicological Society 2000, Budapest* (konferencia-kötet előkészületben), továbbá uő: „Eighteenth- and Early-Nineteenth-Century Hungarian Ecclesiastical Repertoires”. In *Musical exchanges in Europe 1600–1900*, Strassbourg, European Sciences Foundation (megjelenés alatt).

²⁴ Lásd Antonio Bertali, Antonio Caldara, Francesco Conti, Johann Joseph Fux, Matthias Oettl, Johann Georg Reinhardt, Felice Sances, Johann Heinrich Schmelzer, Johann Bernhard Staud, Franz Daniel Tallmann, Johann Michael Zacher. Tallmann művének jelenléte egyébként ritkaságnak számít, a komponista alkotásai ugyanis nagyrészt megsemmisültek. Magyar területen egyetlen további kompozíciójának, egy iskoladráma kísérezenejének előadásáról tudunk. Vö. Ágnes Gupcsó: „Amor Divini – die Musik eines Piaristen Schuldramas (1694)”. In *Musik der geist-*

Imperialstil legfontosabb, a császári udvarral közvetlen kapcsolatban álló központjainak, a panonhalmi jegyzékből részben már ismert egyházi komponistái tartoztak.²⁵ Az *Imperialstil* jegyében született és a kottatár gerincét kitevő repertoárrejteget Müllner, 1737 és 1750 közötti, nagyrészt tehát már soproni éveire datálható utolsó beszerzései során a figurális zenélés új központjainak, immár egy új stílust képviselő termésével is kiegészítette. Katalógusának 1737 utáni bejegyzései között egyre nagyobb számban tűnnek fel a délnémet – főképp augsburgi – népszerű kiadványok legjellegzetesebb reprezentánsainak kisebb figurális együttesekre szánt ún. *rural*-, illetve *civil*-miséi, vesperásai.²⁶ A délnémet központok mellett pedig az osztrák kolostorok és templomok, a figurális repertoárt a század második felében uraló szerzőgárdájának első képviselői is megjelennek.²⁷

Felmerül tehát a kérdés: ismerte és használta-e Istvánffy Müllner gyűjteményét?

Soproni jezsuitáknál folytatott tanulmányai esetén minden bizonnyal. De nem kizárt, hogy erre később is sor kerülhetett. 24 éves korától ugyanis élete végéig a Sopron-Kismarton-Győr által meghatározott nyugat-magyarországi régióban működött. Tanulmányéveit követően, 1757-től – de talán már korábban is – Széchényi László sopronharpácsi rezidenciáján, 1758 és 1766 között pedig Széchényi Antal felújított nagycenki kastélyában volt orgonista. Innen távozott, Széchényi Antal ajánlásával a győri székesegyházba. E succentori állásnak már 1764-es sikeres meghallgatása óta várományosa volt.²⁸

Logikusnak tűnik tehát a feltevés, hogy a Sopronban vagy annak közelében tartózkodó fiatal zenész mindenképp élt azzal a lehetőséggel, amelyet a közép-európai zeneszerzést ily átfogó módon reprezentáló és magyar területen valószínűleg egyedülálló gyűjtemény megismerése jelenthetett. Istvánffy soproni kapcsolataira a város plébániatemplomában fennmaradt, valószínűleg még a Széchényiek közeli birtokain komponált offertoriumai is utalnak.²⁹ Lehetséges továbbá, hogy soproni proveniencia áll saját gyűjteményének néhány másolata mögött is.³⁰ Az 1740–1748 között a városban működött Johann Patzelt három kompozíciója ugyanis Istvánffy kottái között is előfordul. Egyiknek címlapját, másik kettőnek teljes szövegeményét ő maga másolta.³¹

E Patzelt-másolatok ugyanakkor Istvánffy kismartoni kapcsolatainak lehetőségét is felvetik. Patzelt ugyanis olyan, helyi jelentőségű alkotó volt, aki legfeljebb személyes kapcsolata révén vált ismertté. Soproni éveit megelőzően Kismartonban működött,³² és az Istvánffy által lemásolt miséjének egy másik korabeli kópiája az ottani plébániatemplom kottatárában is fennmaradt.³³

lichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Konferenzbericht, Bratislava, 1997, 237–256. o.

²⁵ Lásd Benedikt Anton Auffschneider (Passau), Albert Baumgartner OSB (Melk), Benedikt Biechteler OSB (Wiblingen), Johann Kaspar Kerll (München), Daniel Merk (Augsburg), Johann Christoph Schmidt (Dresden), Meinrad Schopf OSB (Admont), Edmund Sengmillner OSB (Michaelbeuern/Salzburg), Gotthard Wagner OSB (Tegernsee, Freising, Salzburg), Gunther Jacob OSB és Johann Joseph Ignaz Brentner (Prága), Karl Joseph Einwalt (Olmütz).

²⁶ Lásd Franz Bieling, Marianus Königspurger OSB, Joseph Joachim Benedikt Münster, P. Andreas Oswald, Valentin Rathgeber OSB, Johann Georg Tschortsch, Gallus Zeiller OSB. A „rural”- és „civil”-terminusokhoz lásd Wilfried Dotzauer: *Die kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers*. Dissertation, Nürnberg, 1976.

²⁷ Ilyen a bécsi Giuseppe Bonno, Johann Georg Reutter, Franz Tuma és Georg Christoph Wagenseil, valamint a két kolostori komponista, Georg Joseph Donberger és Johann Georg Zechner.

²⁸ Bárdos: *Győr zenéje*, 63. o., Vavrinecz: i. m., 7. o.

²⁹ A soproni Szentlélek-templomban fennmaradt *Adeste, triumphate* és *Veni Sancte Spiritus* offertoriumok datálásához lásd Farkas: *Istvánffy Benedek*, 22. o.

³⁰ Az Istvánffy által szignált, illetve másolt szövegemények jelenleg a győri püspökség Richter János Archivumában található. Istvánffy kottatárának tartalmáról lásd Vavrinecz: i. m., 9. o.

³¹ Vö. Bárdos: *Győr zenéje*, Tematikus jegyzék 1032. sz., Miserere (a boritón Istvánffy kézírása); 1033. sz., *Missa ne corrumpas* és 1034. sz., Requiem (a teljes szövegemény Istvánffy másolata). A Patzelt-művek jelentőségére Istvánffy soproni kapcsolatait illetően elsőként Farkas Zoltán hívta fel a figyelmet. Vö. Farkas: *Istvánffy Benedek*, 6. o.

³² Johann Partzelt (sic) 1734–1736 között volt az Esterházyak orgonistája. Valószínűleg ezt követően is Kismartonban maradt. A plébániatemplom anyakönyvében 1739-ben *rectorként* említik. 1740-től a soproni Szent Mihály-templom basszistája és sekrestyés-tanítója volt. Ugyanakkor a jezsuitákkal is kapcsolatban állt. Iskolájuk diákelőadása számára 1743-ban a „Castor et Pollux” iskoladramához komponált kísérezetét. Vö. Tank: *Studien*, 227, 247, 288. o.;

Kismarton zenei életével Istvánffy több úton is megismerkedhetett. Létrejöhetett a kapcsolatfelvétel például a soproni jezsuitákon keresztül. Az Esterházyak több generációja támogatta intézetüket és az iskola kiemelt ünnepeihez alkalmanként udvari zenészeiket is rendelkezésre bocsátották.³⁴ A kismartoni udvarral nyugat-magyarországi működésének első éveitől valószínűleg Ignatio Müllner is kapcsolatban állt. Kottatárában a századforduló és a század első felének Esterházy-komponistái³⁵ gyakorlatilag hiánytalanul megtalálhatók. A kismartoni muzikusok műveit tehát Istvánffy már Sopronban megismerhette.

Istvánffy esetleges kismartoni jelenlétének legvalószínűbb színtere Gregor Joseph Werner (1693–1766) műhelye. Werner rendszeresen foglalkozott zene- és zeneszerzés-tanítással,³⁶ egy nyugat-magyarországi fiatal muzikus számára minden bizonnyal ő lehetett a legmegfelelőbb mester. Istvánffy esetleges Wernerhez fűződő kapcsolatára személyes preferenciái is utalnak. Zeneszerzői stílusában világosan kimutatható a kismartoni mester hatása,³⁷ érdeklődését Werner műveiből készített reprezentatív válogatása is bizonyítja. Nagyrészt saját kezűleg másolt gyűjteménye 144 tételéből harminchármat szignál az Esterházy-Kapellmeister. Istvánffy egyetlen komponista iránt sem mutatott ilyen nagy érdeklődést. A hat-hét művel képviselt Johann Georg Reutter és Nicola Conforto kivételével a szerzők többségét egy-két, de legfeljebb három-négy művel³⁸ vette fel gyűjteményébe – s így talán nem túlzás a Werner-másolatok nagy száma alapján a kismartoni mesterhez fűződő személyes kapcsolatára gondolnunk. Az életmű ilyen szintű ismerete ugyanis csak akkor lehetséges, ha Istvánffy szabadon hozzáfért az autográfokhoz. Harminchárom Werner-másolatának kismartoni provenienciája mellett szól, hogy huszonhat mű konkordanciáját az Esterházy-kottatár jelenlegi állománya is tartalmazza.³⁹ Valószínű tehát, hogy a többi hét kompozíció *Vorlage*-je is innen származott. A kéziratok legalább egy részének 1766 – Werner halála – előtti datálását pedig a másolatok műfaji kiegyensúlyozottsága is sugallja.⁴⁰ Amennyiben ugyanis e válogatást Istvánffy saját kottatárának megalapozására tett erőfeszítései motiválták, valószínűbb, hogy a Werner-oeuvre mintadarabjainak kiválasztását nem a gazdag gyűjteménnyel rendelkező győri székesegyház – melynek Istvánffy éppen 1766-ban lett karnagya –, hanem egyfelől Sopronhorpács vagy Nagycenk szerényebb működési körülményei, másfelől Istvánffy saját, talán épp Wernernél folytatott tanulmányai tették szükségessé.

André Csatkai: „Die Beziehungen Gregor Joseph Werners, Joseph Haydns und der fürstlichen Musiker zur Eisenstädter Pfarrkirche”. In *Burgenländische Heimatblätter*, Jg. 1, Heft 1, Eisenstadt, 1932, 15. o., valamint Bárdos: *Sopron zenéje*, 133–134. o., továbbá Tematikus jegyzék 963. sz.

³³ Eisenstadt (Kismarton), Domarchiv, Ed A 12: „Missa á 4 Vocibus. / Canto. / Alto. / Tenore. / Basso. / Violino Primo. / Violino Secundo. / et / Organo. / Authore Sigre Joanne Patzelt.” A kézirat a plébánia egyik zenésztől származik, valószínűleg az 1740-es évekből.

³⁴ 1702-ben Franz Rumpelnig Esterházy-Kapellmeister *Serena domus Estoriana fulcra* c. iskoladrámához írt kísérőzenét mutatták be. 1769-ben a Haydn vezette együttes néhány tagja vendégszerepelt a jezsuiták egyik iskoladráma-előadásán, melyet „három gyönyörű áriával ékesítettek”. Vö. Bárdos: *Sopron zenéje*, 231–232. o. (a jezsuiták naplója alapján). Nem véletlen, hogy az 1743-ban már Sopronban működő Johann Patzelt a jezsuita diákok számára készített „Castor et Pollux” iskoladráma-kísérőzenét szintén az Esterházyaknak ajánlotta.

³⁵ Lásd Franz Schmidtbauer 1678–1701, Franz Rumpelnig 1701–1704, Wenzel Zivilhofer 1715–1720, Gregor Joseph Werner 1728–1761 Esterházy-Kapellmeisterek, továbbá az orgonisták közül Hans Georg Hörger 1686–1695, Ignaz Prustmann 1706–1707, Franz Zeller 1708–1715, Johann Novotny 1736–1765.

³⁶ Vö. Sas: i. m., 8–9. o. és 18. l. b. j.

³⁷ Farkas Zoltán elemző tanulmányai számos, Wernerre visszavezethető stílárius elem jelenlétére világítanak rá Istvánffy műveiben.

³⁸ Lásd Franz Joseph Aumann, Giovanni Battista Costanzi, Benedikt Geisler, Leopold Hofmann, Johann Patzelt, Ferdinand Schmidt, Georg Christoph Wagenseil, Johann Georg Zechner.

³⁹ Vö. *Werner Gergely József műveinek katalógusa* (= Manuscripta Musicalia III). Összeállította Harich János, kézirat, 1932.

⁴⁰ A kiválasztott Werner-darabok között 3 mise, 2 rekviem 4 Alma Redemptoris, 4 Ave Regina, 5 Regina coeli, 3 Salve Regina, 6 litánia, 2 Te Deum, 1 vesperás, 1 offertorium és 2 himnuszszorozat szerepel.

Istvánffy korai kismartoni kapcsolataira Nicola Conforto (1718–1793) áriáiról készített másolatai alapján is következtethetünk.⁴¹ Az olasz komponista művei ugyanis a közép-európai repertoárban gyakorlatilag teljesen ismeretlenek voltak.⁴² Kompozícióit, melyeket Esterházy Pál Antal 1751–1753-as nápolyi nagykövetsége idején, személyes ismeretségük révén szerzett be,⁴³ Istvánffy kizárólag a kismartoni udvarban ismerhette meg. Istvánffy másolatainak érdekessége ugyanakkor, hogy ezek nem Conforto alkotásainak eredeti változatai, hanem világi kompozícióiból, operaáriáiból készült kontrafaktúrák.⁴⁴ Az Esterházy-gyűjteményben fennmaradt egyetlen Conforto-műben, az *Antigono* c. operában⁴⁵ négy, Győrben található egyházi ária eredetijét sikerült azonosítanunk,⁴⁶ és joggal feltételezhetjük, hogy a székesegyházban fennmaradt további három, egyházi szöveggel ellátott ária is a Nápolyban vásárolt világi darabok közül kerülhetett ki.⁴⁷ Valószínű tehát, hogy az áriák győri másolatban fennmaradt egyházi verziói már a művek Kismartonba érkezését követően készültek és Gregor Joseph Wernertől, Johann Novotnytól vagy talán épp Istvánffytól származnak. Istvánffy „szerzősége”⁴⁸ mellett szólhat, hogy a Pál Antal által beszerzett világi anyag templomi használatára nem utalnak sem az Esterházy-udvar, sem a plébániatemplom levéltári vagy kottás forrásai, és tudjuk, hogy Kismartonban, s később Eszterháza sem került sor a Pál Antal beszerzései nyomán kialakult olasz operagyűjtemény darabjainak színpadi előadására.⁴⁹ Az operagyűjteményből kiemelt egyes részletek azonban az udvari *Tafelmusik* alkalmával többször felhangzottak. A Conforto-művek ilyen típusú felhasználása az *Antigono* szólamanyaga alapján is elképzelhető. A hiányzó énekszólam-füzetek ugyanis egy eset-

⁴¹ Vö. Bárdos: *Győr zenéje*, Tematikus jegyzék 199, 202, 203, 204, 205. sz. A győri kottatár további két Conforto-áriájának (Tematikus jegyzék 200, 201. sz.) másolója ez ideig ismeretlen. A győri Conforto-másolatok jelentőségére Istvánffy esetleges kismartoni kapcsolatait illetően Sas Ágnes hívta fel a figyelmet. Vö. Sas: i. m., 9. o.

⁴² Az Európa déli központjaiban működő zenészek alkotásai csupán kivételesen fordultak elő az osztrák és magyar együttesek 18. századi anyagában. Miután az olasz muzsikus 1755-ben Nápolyból a madridi udvarba költözött, nem véletlen, hogy kompozíciói szinte teljes mértékben hiányoznak a térség korabeli kottatáraiból.

⁴³ A Kismarton számára vásárolt Conforto-művek teljes jegyzékét, melyek között a Pál Antal által, Mária Terézia születésnapjára rendelt 1751-es kantáta (*Gli orti Esperidi*) is szerepel, az 1759–1762-es Champé-katalógus tartalmazza. Lásd Harich János: „Die Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt”. In *Das Haydn Jahrbuch* 9, Wien, 1975, 67–88. o.

⁴⁴ Világi kompozíciók átszövegezéséhez gyakran folyamodtak a periódus karnagyai együttesek repertoárjának bővítésekor. A figurális repertoár egyre erőteljesebb szekularizálódása eredményeképpen ugyanis szabadon felhasználhatókká váltak a népszerű operaáriák, melyekkel – a század második felének általános gyakorlata szerint – az offertoriumokat szívesen helyettesítették.

⁴⁵ Vö. Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms Mus IV. 182. A kézirat feltehetőleg Nápolyban készült. A szólamanyag borítóján és egyes szólamain az 1750-es bemutató szereposztását is feltüntetik. Pál Antal jelen volt az *Antigono* 1750. december 18-i nápolyi bemutatóján. Ezt többek között a gyűjteménye számára megvásárolt szövegek is tanúsítják. Vö. Harich János: *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher* (= *Burgenländische Forschungen* 19), Eisenstadt, 1959.

⁴⁶ Bárdos: *Győr zenéje*, Tematikus jegyzék 119. sz. konkordanciája Esterházy-gyűjtemény, *Antigono* Atto 2^{do}, Scena 3^{za}, No. 10., *Basta cosi*, szoprán ária; Győr, Tematikus jegyzék 200. sz. konkordanciája *Antigono*, Atto 2^{do}, Scena 7^{ma}, No. 12., *Scherzo degl'astri, e gioco*, tenor ária; Győr, Tematikus jegyzék 203. sz. konkordanciája *Antigono*, Atto 1^{mo}, Scena 6^{ta}, No. 4., *Tu m'in volasti un Regno*, tenor ária; Győr, Tematikus jegyzék 204. sz. konkordanciája *Antigono*, Atto 1^{mo}, Scena 5^{ta}, No. 3., *Io non so, se amor tu sei*, szoprán ária.

⁴⁷ Eddigi ismereteink szerint Conforto egyébként sem komponált egyházi áriákat, és liturgikus kompozíciókat kizárólag 1759 után írt. A RISM-katalógus alapján a három azonosítatlan győri ária egyetlen további kottatár tematikus jegyzékében sem fordul elő. A Győr, Tematikus jegyzék 201. sz. esetleges konkordanciájaként az *Antigono*, Atto 2^{do}, No. 15. is felmerül. E két kompozíció azonosságának megállapítása a kéziratok jövőbeni részletes összehasonlítása alapján lesz lehetséges.

⁴⁸ Az átszövegezések számos szerzői döntést tettek szükségessé. Így például a prozódiai problémákból adódó szokásos módosítások mellett, az új szöveg és új környezet hatására a liturgiába nem illő, túlságosan karakteres motívumok is „temperáltabb” formát kaptak (az éles ritmusok sorozatát egyenletes nyolcadokkal helyettesítették stb.).

⁴⁹ Vö. Dénes Bartha – László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung*, Budapest, 1960, 32–33. o.

leges hangversenyszerű megszólalás alkalmával szakadhattak el az opera törzsanyagától.⁵⁰ Az áriák önálló előadása pedig a kontrafaktúrák kismartoni eredetét is nagymértékben valószínűsíti.

Istvánffy Conforto-másolatainak datálása még kérdéses. Az önálló *viola*-szólamfüzetek előfordulása Istvánffy kéziratában azonban – egyes Werner-kópiákhoz hasonlóan – itt is felveti a másolatok 1766 előtti provenienciájának kérdését. A győri székesegyház ugyanis hivatalosan nem foglalkoztatott brácsást, és brácsaszólam Istvánffy Győrben komponált műveiben sem fordul elő.⁵¹ Elképzelhető tehát, hogy e Conforto-áriákkal szerzőnk már győri succentori éveit megelőzően, vagyis Gregor Joseph Werner idejében megismerkedett.

Természetesen további filológiai vizsgálatok hiányában Istvánffy egyetlen másolata esetében sem zárható ki az 1766 utáni eredet sem. Istvánffy késői kismartoni kapcsolatainak a kottatárak kritikai elemzése alapján történő feltárása ugyan még kezdeteinél tart, de feltételezhető, hogy győri karnagysága idején is hozzáfért az – ekkor már Joseph Haydn vezetése alatt álló – Esterházy-együttes kottaanyagához, ismerte ennek legújabb darabjait, és kapcsolatát a kismartoni udvarral élete végéig fenntartotta. Erre utalnak kottatárának olyan nyilvánvalóan 1766 utáni kismartoni vonatkozású beszerzései, mint Joseph Haydn 1762-es Esterházy-kantátájának kontrafaktúrája,⁵² továbbá az 1767–1769-ben komponált „Grosse Orgelmesse”⁵³ Joseph Elßler senior Esterházy-kopistától származó, 1774 előtti másolata.⁵⁴

Végül, Istvánffy fiatalkori kismartoni kapcsolatai mellett érvelnek kötetünkben közreadott, a kismartoni plébánia (jelenlegi dóm) kottatárából újonnan előkerült offertoriumai is. Istvánffy művei ugyanis kizárólag olyan központokban maradtak fenn, amelyekhez valamilyen személyes szálon egyébként is kötődött.⁵⁵ Offertoriumainak kismartoni fennmaradásában pedig különösen fontos szerepet játszhattak a személyes vonatkozások, mivel e műveket Istvánffy feltehetőleg 1766 előtt komponálta, amikor fiatal szerzőként még nem lehetett ismert a térségben. E közvetlen kapcsolatok a kismartoni plébániatemplom kottaanyagának elemzésén és az offertoriumok kéziratának filológiai vizsgálatán keresztül is kimutathatók.

A kéziratok azonosított kopistája, Carl Kraus (1723–1802)⁵⁶ legkésőbb 1753-tól 1802-ig a plébániatemplom iskolamestere és regens choriája volt.⁵⁷ Az egyidejű másolatok legalább egyikét

⁵⁰ Analógiával élve, Haydn idejének operai kottatárában – szemben az általában komplett zenekari szólamokkal – az énekes szólolistáknak, a begyakorlás és előadások idejére kiosztott szólammásolatok rendszeresen hiányoznak. Használat után e kéziratokat ugyanis legtöbbször nem osztották vissza eredeti helyükre. Vö. idem, 50. o.

⁵¹ Vö. Farkas: *Istvánffy Benedek*, 23. o. A fizetésjegyzékek egyébként önmagukban nem igazolják a brácsa hiányát a győri gyakorlatban. Általános jelenség, hogy e listákon a *viola*-játékosokat külön nem tüntették fel, hanem a hegedűsök közé sorolták. Vö. Otto Biba: „Die Wiener Kirchenmusik um 1783”. In *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte* 1/2, Eisenstadt, 1971.

⁵² Lásd „Quis stellae radius” (Hob. XXIIIa:4). Vö. Irmgard Becker-Glauch: „Neue Forschungen zu Haydns Kirchenmusik”. In *Haydn-Studien*, Band II, Heft 3, 1970, 177–183. o. A kantáta eredeti változata megsemmisült. A győri forrás kritikai értékelését lásd: *Joseph Haydn: Kantaten mit Orchester für das Fürstenhaus Esterházy* (= Joseph Haydn Werke, Reihe XXVII, Band 1), Hg. von Andreas Friesenhagen und Sonja Gerlach, München, 2000, Kritischer Bericht. III. Kontrafakturen möglicher weiterer Kantaten, 180–181. o. A kantáta Istvánffy-kottatárában fennmaradt kontrafaktúrája feltehetőleg egy önálló verzió, melynek esetében Istvánffy szerzősége is felmerül. A motetta közlésére a *Joseph Haydn Werke*, Reihe XXII (Kirchenmusik) kötetében fog sor kerülni.

⁵³ *Missa in Es In honorem Beatissimae Virginis Mariae* (Hob. XXII: 4). A forrás kritikai értékelését lásd: *Joseph Haydn: Messen, Nr. 3–4 und Fragment der Missa „Sunt bona mixta malis”* (= Joseph Haydn Werke, Reihe XXIII, Band 1b), Hg. von James Dack und Marianne Helms, München, 1999, VII–VIII. és 188–189. o.

⁵⁴ Az Istvánffy kottatárában és további 18. századi gyűjteményekben Haydn neve alatt szereplő *Missa triumphalis Sancti Josephi* (Bárdos: *Győr zenéje*, Tematikus jegyzék 604. sz., Hob. XXII: C8) szerzője valószínűleg Johann Georg Albrechtsberger. Vö. Dorothea Schröder: *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*. Textband, Hamburg, 1987, 83. o. valamint uo., Thematischer Katalog, Nr. A I. 2.

⁵⁵ Vö. Vavrinecz: i. m., 10. o.

⁵⁶ Vö. H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works. Haydn: Late Years 1801–1809*, Vol. V, London, 1977, *Totenprotokoll* 1802, 219. o. 2. láb.; Harald Dreö: „Die Musiktradition der ehemaligen Stadtpfarrkirche zu Eisenstadt”. In *Joseph Haydn und seiner Zeit*, Eisenstadt, 1982, 134–141. o.

Kraus bizonyíthatóan az Istvánffy által később is használt, feltehetőleg autográf forrásból készítette.⁵⁸ A két másolat a regens chori saját kottatárának részét képezte és csupán 1802-ben, hagyatékkal együtt került be a plébániai gyűjtemény törzsanyagába.

Az Istvánffy és Carl Kraus közötti kapcsolat források hiányában nem bizonyítható egyértelműen. Életrajzuk számos közös pontja mégis valószínűsíti ennek létezését. Legkésőbb 1757-től mindketten a Sopron-Kismarton-Győr régióban működtek. Ismeretségük Győrben vagy Kismartonban egyaránt létrejöhett. Miután a kismartoni plébánia egyházjogilag a győri püspökséghez tartozott, Kraus hivatali úton is érintkezhetett a székesegyház zenészeivel, így magával Istvánffyval is. Győrhöz ráadásul személyes, fiataalkori szálak is fűzték. Pályafutásának egyik első színtere a győri jezsuiták intézménye volt – a jezsuiták győri együttesével a későbbiekben Istvánffy is együttműködött⁵⁹ –, ahol zenei és talán zeneszerzési ismereteit is megalapozta. A jezsuiták gyűjteményében fennmaradt másolatának (*Motetta pro Paschate*) ajánlása szerint 1748-ban együttesük hegedűse volt. Latin és német nyelvű köszönetnyilvánításában nem fogalmaz egyértelműen, de úgy tűnik, egyik fiataalkori kompozícióját ajándékozta ekkor az intézménynek.⁶⁰

Kraus és Istvánffy kapcsolatfelvételére ugyanakkor Gregor Joseph Werner és Joseph Haydn korának kismartoni udvara is lehetőséget adhatott. Carl Kraus regens chori teljes kismartoni szolgálata alatt feltehetőleg élénk szakmai és jó személyes viszonyban állt az Esterházy-rezidencia több muzikusával. E kapcsolatokra valószínűleg nagymértékben támaszkodott kottatára kialakításában is.

Kraus kismartoni működési helyét, a Szent Márton-plébániatemplomot 17. századig visszavezethető szálak kötötték az Esterházy-udvarhoz,⁶¹ és az együttműködés, immár kölcsönös segítségnyújtás formájában, a plébániai együttes helyzetének 1753-as rendezését⁶³ követően, tehát Kraus karnagysága idején is fennmaradt.⁶³

⁵⁷ Vö. Sepp Gmasz: „Die Turnerfamilie Höld. Ein Beitrag zur bürgerlichen Musikpflege im alten Eisenstadt”. In *Burgenländische Heimatblätter*, Jg. 48, Heft 1, Eisenstadt, 1986, 26. o. Lásd továbbá Kraus 1757-es Donberger-másolatát, melyet *rector scholaeként* írt alá. Kraus folyamatos plébániai működését bizonyítja, hogy fizetési táblázatát az egyházi számadások 1801-es bejegyzései is tartalmazzák. Vö. *Kirchenrechnungen* (1739–1880), Bd. 1802 (Eisenstadt, Landesarchiv: Stadtarchiv, Römisch D. Ecclesiastica).

⁵⁸ Vö. Általános megjegyzések 265–267. o. A másolatok datálása problematikus. A Mária-offertorium azonos forrásból készült, javított változatának győri kópiája alapján azonban a kismartoni másolatok Istvánffy halála, vagyis 1778 előtti eredete mindenképp bizonyítottnak tekinthető. Mivel e fiataalkori kompozícióját Istvánffy feltételezhetően már győri succentori szolgálatának kezdetén felvette a székesegyház repertoárjára, elképzelhető, hogy a győrinél korábbi kismartoni kéziratok 1766 körül vagy akár korábban elkészültek.

⁵⁹ Vö. Bárdos: *Győr zenéje*, 197–198. o.

⁶⁰ Vö. Bárdos: *Győr zenéje*, Tematikus jegyzék 804. sz., továbbá Kim-Szacsvai: *Dokumente über das Musikleben der Jesuiten*, 320. o. Kraus zeneszerzői tevékenységét a kismartoni kottatárban található néhány további – szintén anonim – másolata is megerősíteni látszik.

⁶¹ Franz Anton Payr (†1733) például 1715–1733 között a plébánián orgonistaként, az Esterházyaknál basszistaként, majd később orgonistaként működött. Ugyanebben a periódusban a plébániatemplom másik zenésze, Michael Hauck iskolamester Wenzel Zivilhofertől (1714–1721), az Esterházy-együttes vezetőjétől tanult zeneszerzést. Vö. André Csataki: „Beiträge zur Geschichte der Musikkultur in Eisenstadt”. In *Mitteilungen des Burgenländischen Heimat- und Naturschutzvereines Freunde des Landesmuseums*, Eisenstadt, 1931, 10. o.

⁶² Anna Barbara Kroicher (Kroiherin, Kroyer) 6000 gulden összegű alapítványának köszönhetően ebben az évben hozták létre – a szabad királyi városok között talán utolsóként – a kismartoni toronyzenészek intézményét, egy olyan állandó együttest, mely elsősorban a városi templom zenei igényeit szolgálta ki. Lásd *Pfarrechronik* 78–81. o. Figurális kompozíciók előadására azonban feltehetőleg korábban is sor kerülhetett. Erre utal Anton Höld sen. 1753-as pályázata, amelyben a későbbi toronymester a plébániatemplomban teljesített több éves szolgálatára hivatkozik. Vö. *Ratsprotokoll* Nr. 876. (Bárdos Kornél kutatásai), továbbá Gmasz: i. m., 26. o.

⁶³ A 18. század második felében a plébánia hangszeres együtteséért felelős két toronymester, Anton Höld sen. (1753–1774) és Anton Höld jun. (1774–1799) – egy 1780-as kifizetés szerint talán maguk a toronylegények is – kisegítői, illetve állandó tagjai voltak az Esterházyak egyházzenei együttesének. Vö. H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works. Haydn at Eszterháza. 1766–1790*, Vol. II, London, 1977, 85. o.; Gmass: i. m., 28. o., János Harich, „Haydn Documenta (I)”. In *Das Haydn Jahrbuch* 2, Wien, 1963/1964, 18. o.

Az intézményes formán túl személyes kötődések is biztosították a két együttes közötti kapcsolatot. Werner például tagja volt a plébániatemplomban működő, a plébánia életének szervezését felvállaló *Rosenkranzbruderschaft*nak (1766-ban egy adományáról is beszámolnak a plébániai források).⁶⁴ Joseph Haydn plébániai kapcsolataira épp Carl Kraus regens chorihoz fűződő barátsága enged feltételezni,⁶⁵ továbbá erre utal, hogy Haydn ismerte Kraus – Istvánffy offertoriumait ekkor már minden bizonnyal tartalmazó – kottagyűjteményét. E kották egy részét, Kraus hagyatékából meg is vásárolta 1802-ben az Esterházyak számára.⁶⁶

E személyes kapcsolatok mellett nem meglepő, hogy mindkét Kapellmeister Carl Kraus rendelkezésére bocsátotta az Esterházyak egyházzenei gyűjteményét, valamint saját kottatárát, másolatokat és autográfokat egyaránt. Krausnak e segítségre különösen szüksége lehetett, hiszen gyakorlatilag egy személyben vállalta a plébánia számára egy színvonalas figurális repertoár kialakítását. Újabban megtalált hagyatéki leltára,⁶⁷ továbbá a plébániatemplom 1837-es jegyzéke⁶⁸ és fennmaradt állományának írásvizsgálata alapján ugyanis megállapítható, hogy a 18. század második felében a plébánia együttesének rendelkezésére álló kottaanyag nagy része Carl Kraus regens chori, többségében saját kezű másolataira épülő gyűjteményéből származott.⁶⁹

Kraus kottatárának Esterházy-provenienciájára már másolatainak szerzőköre is felhívja a figyelmet. A magyar területen működő alkotókat nem számítva, a hagyatéki leltárába felvett mintegy 500 tétel mindössze 10%-át szignálja olyan komponista, aki az Esterházy-forrásokban nem fordul elő. A két kottatár nemzetközi rétegének azonossága természetesen önmagában nem bizonyítja a két gyűjtemény közötti közvetlen összefüggéseket. E repertoár ugyanis szorosan követi a nyugat-magyarországi székesegyházak, illetve az osztrák kolostorok és nagyobb plébániatemplomok anyagának összetételét. A régió kottatáraiban felfedezhető erőteljes hasonlóságot pedig a közép-európai repertoár 1740–1750-es években zajló átalakulása is magyarázhatja, mely folyamat nemcsak a használatban lévő zenei anyag kicserélődését, hanem ennek nagyfokú egységesedését is maga után vonta.⁷⁰ A két kismartoni gyűjtemény eddigi írás- és papírvizsgálatai azonban számos esetben igazolják a konkordanciák mögötti közvetlen kapcsolatokat.

E feltételezést Kraus kottatárának magyar vonatkozású rétege is megerősíti, szerzőköre ugyanis három kivételtől eltekintve (melyek egyike maga Istvánffy!)⁷¹ kizárólag az Esterházy-

⁶⁴ Vö. R. Sobotka: *Die Geschichte der Stadtpfarre zum Heiligen Martin in Eisenstadt*. Dissertation, kézirat, Wien, 1955, 35. o., továbbá *Pfarrchronik*, 99. o. Idézi Csatkai: *Beiträge*, 11. o.

⁶⁵ E barátság egyik bizonyítéka, hogy Kraus szerepel Haydn 1801-es végrendeletében. Haydn Kraus vak lányára egy kisebb összeget kívánt hagyni. Vö. Landon: *Chronicle*, Vol. V, 52. o.

⁶⁶ Vö. *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Unter Benutzung der Quellensammlung von H. C. Landon, Hg. von Dénes Bartha, Budapest, 1965, 417. o.

⁶⁷ „*Verzeichniß aller bey der Eisenstädter Pfarrkirche vorfindigen und vom H. Regens-Chori Karl Kraus am 15. April Anno 1802, abgelösten Musikalien*” (Eisenstadt, Landesarchiv: Stadtarchiv, Ecclesiastica, ohne Sign.). A jegyzék az egyes szerzők adott műfajhoz tartozó kompozícióinak számát tünteti fel.

⁶⁸ „*Inventarium Uiber alle bey der Stadtpfarrkirche der königlichen Freystadt Eisenstadt vorfindigen sowohl älteren als auch neueren Musikalien*” (Eisenstadt, Domarchiv, ohne Sign.).

⁶⁹ A 18. századi karnagyok körében ez nem ritka jelenség, noha e mennyiség így is figyelemre méltó. A beszerzések során egyébként a regens chorik gyakran éltek a közvetlen regionalis kapcsolataikból adódó lehetőségekkel.

⁷⁰ A jelenségre Hellmut Federhofer hívta fel elsőként a figyelmet, majd ezt későbbi tanulmányok, többek között Mariazell, Göß, Göttweig repertoáranyagában is kimutatták. A Magyar Királyság területén a kismartoni források mellett lásd a győri székesegyház, továbbá a győri, nagyszombati és szakolcai jezsuitatemplom repertoárforrásait. Kraus hagyatéki jegyzékében e repertoárt az osztrák kolostori komponisták, Franz Joseph Aumann, Georg Joseph Donberger, Franz Joseph Ehrenhardt, Tobias Gsur, P. Amandus Ivanschitz, P. Aegidius Schenk, P. Florian Wrastil, Johann Georg Zechner, a bécsi udvari és egyházzeneészek közül Johann Nepomuk Boog, Anton Carl, Leopold Hofmann, Ferdinand Schmid, a század utolsó harmadában Johann Georg Albrechtsberger, Florian Leopold Gassmann, Frantisek Xaver Brixl, Johann Baptist Vanhal és Karl Ditters von Dittersdorf képviselik.

⁷¹ Lásd Joseph Bengraf (1745–1791), a pesti belvárosi templom karnagyának 1777-es motettáját (Ed B 12, az autográf a berlini Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz állományában található, a kompozíció további másolatairól nincs tudomásunk) és Anton Zimmermann (1741–1781), Batthyány József pozsonyi érseki együttese vezetőjének egy miséjét, valamint két offertoriumát (Ed A 23, B 23–24). Tekintettel a kismartoni udvar pozsonyi kapcsolataira, valamint

udvar zenészeire épül. Az állomány több mint felét Gregor Joseph Werner Kapellmeister alkotásai teszik ki (212 db.).⁷² E kéziratok Esterházy-provenienciája pedig nem lehet kétséges. Annál inkább, mivel a kompozíciók legalábbis egy része valószínűleg csupán kismartoni másolatokban és/vagy szerzői autográfokban létezett.⁷³ A közvetlen kismartoni eredet a Kraus hagyatéki jegyzékében feltüntetett 13 Haydn-kompozíció („*Messen 3, Offertoria 6, Salve 4*”) esetében is feltelezhető.⁷⁴ Amint az eddigi stemma-vizsgálatokból is kiderült, Kraus nemcsak a másolatokhoz, hanem a Haydn-autográfokhoz is hozzáfért,⁷⁵ s így az is előfordulhatott, hogy Haydn tudtával az – Istvánffy kottái között is megtalálható – 1762-es Esterházy-kantátából maga állított össze egy kontrafaktúrát a plébániai együttes számára.⁷⁶ Ezek után nem meglepő, hogy a „Grosse Orgelmesse” Kraus-féle, 1780 előtti másolatát Johann Elßler, Esterházy-kopista 1800 körül, az Esterházy-kottatár számára készített másolata forrásául használta fel.⁷⁷ Kraus kottatárának további Esterházy-komponistái az orgonista Franz Nicolaus Novotny és Johann Nepomuk Fuchs karnagy kivételével többnyire olyan kismesterek,⁷⁸ akik Kismartonon kívül legfeljebb a régió közeli központjaiban váltak ismertté. A plébániai regens chori gyűjteményében fennmaradt alkotásaik egy része éppen ezért ma már egyetlen korabeli állományban sem található meg. Valószínű, tehát, hogy e művekhez Kraus ugyancsak az Esterházy-udvar muzikusaihoz fűződő ismeretsége révén juthatott hozzá.

Istvánffy offertoriumainak előfordulását Kraus regens chori másolatai között tehát mindenképp szignifikánsnak kell tekintenünk szerzőjük kismartoni jelenlétének vonatkozásában. Sőt, ha figyelembe vesszük, hogy kottatárának kialakításában Kraus milyen döntő mértékben támaszkodott személyes Esterházy-kapcsolataira, talán nem túlzás azt gondolnunk, hogy az offertoriumok beszerzésében a regens chori Istvánffyhoz kötődő személyes ismeretsége, valamint további győri kapcsolatai mellett, a regionális zenei központként működő hercegi rezidencia közvetítő szerepe egyenlő mértékben valószínűsíthető.

arra a tényre, hogy a Kraus által lejegyzett egyik offertorium konkordanciája az Esterházy-gyűjteményben is megtalálható, Kraus Zimmermann-másolatainál is az Esterházy-proveniencia tűnik valószínűbbnek a közvetlen pozsonyi beszerzés helyett.

⁷² Vö. *Verzeichniß 1802*: „*Messen 14, Offertoria 14, Vespere 9, Hymnos 40, Litaneyen 6, Requiem 1, Te Deum 5, Alma 13, Ave Regina 6, Regina Coeli 6, Salve 15, Veni Scte 2, Rorate 4, Mittit 1, Sub tuum 8, Advent-Lieder 40, Weichnachts-Lieder 28*”. Ebből az állományból a kismartoni dóm kottatára ma mindössze 126 kompozíciót őriz. Kraus, az Esterházyak szolgálatában álló Johann Georg Thonner (1695–1761) mellett, Werner legszorgosabb kopistája volt. Másolatainak feltűnően magas száma és a zeneszerzés iránti érdeklődése alapján – Istvánffy és számos Esterházy-zenész mellett – az ő esetében is felmerül az Esterházy-Kapellmeisternél folytatott tanulmányok lehetősége.

⁷³ Hubert Dopf: *Die Messenkompositionen Gregor Joseph Werners*. Dissertation, Innsbruck, 1956, 24–28. o. Az Esterházy-kottatárban található Werner-művekhez lásd Harich János katalógusát. Vö. 39. láb.

⁷⁴ A plébánia fennmaradt anyagában két mise (Hob. XXII: 7, Ed A 12; Hob. XXII: 4, Ed A 130) és 6 kontrafaktúra (Ed B 91, B 101–102, B 104, E 66–67) másolatában fordul elő Kraus kézírása. Érdemes megjegyezni, hogy két, egyébként szintén Esterházy-provenienciájú kézirat kivételével (B 103, D 4, az utóbbi Haydn autográf szövegeit tartalmazza) a plébániai kottatárban található összes további Haydn-kópia beszerzésére Kraus működési éveit követően került sor. E művek az 1811-es adományokkal (A 132–133, B 107–108), valamint a plébánia későbbi karnagyainak, Joseph Fasching és Johann Eisenstock 1811 előtti (B 105), illetve 1823 és 1834-es (A 131, B 106) kópiáival kerültek a plébánia állományába. A Kraus-kottatár Haydn-kéziratainak feldolgozásánál a kölni Joseph Haydn-Institut katalógusait és jegyzetanyagát is felhasználtam, melyért ezúton is köszönetet mondok.

⁷⁵ Az 1771-es *Salve Regina*-ról például legkésőbb 1773-ban készített az autográf alapján másolatot. Haydn egyébként Kraus hagyatékából 1802-ben visszavásárolta e kéziratot az Esterházy-gyűjtemény számára. Vö. Becker–Glauch: i. m., 215–217. o.

⁷⁶ *Motteto de Sancta Theclae Protho Martyr et aliis Sanctis* (Ed B 102, Hob. XXIIIa: 4). Az énekszólamokat Kraus, a hangszeres szólamokat korai Esterházy-kopisták másolták. Ez utóbbi szövegek feltehetőleg az autográfokból készültek 1765–1766/1770-ben. Datálás a violone szólam végén szereplő Haydn-aláírás alapján. Vö. Becker–Glauch: i. m., 179–180, 182. o., továbbá *Joseph Haydn: Kantaten mit Orchester*, 180. o.

⁷⁷ *Joseph Haydn: Messen, Nr. 3–4*, 189. o.

⁷⁸ Vö. Johann Novotny, Aloys Novotny, Ludwig Novotny, továbbá Simon Thadeus Kölb és Caspar Melchior Prandtner.

Istvánffy Benedek újonnan felfedezett offertoriumai és Szent Benedek miséje

Minthogy jelen kötetben Istvánffy két, újonnan felfedezett offertoriumát és egy, korábban még nem publikált miséjét adjuk közre, fölmerül a kérdés, hogy ezek a művek hogyan módosítják, miként gazdagítják a zeneszerzőről alkotott képet. Alábbi vizsgálódásainknak tehát az a legfőbb célja, hogy a kompozíciók elemzése és zenei jellemzése során az Istvánffy-életműben betöltött helyükre és jelentőségükre rákérdezzünk. S mivel az offertoriumok és a Szent Benedek mise egyaránt datálatlanok – a stíluskritikai vizsgálatok korlátait szem előtt tartva – meg kell kísérelnünk, hogy a művek színvonala, stílusa és hangszerelése alapján feltételezett keletkezési idejükkel kapcsolatosan is állást foglaljunk.⁷⁹

Offertorium de Santa Cruce, Offertorium de Beata Virgine Maria

A 18. század többszólamú katolikus egyházi zenéjében a misetételek közül az offertorium kínalta a legtöbb szabadságot a zeneszerzőnek. A hosszas liturgikus cselekmény bőséges időt engedett a nagyformának, s ezért a mise zenéje a liturgiának ezen a pontján koncertszerűvé növekedhetett.⁸⁰ Nem meglepő tehát, hogy Istvánffy művei közül is az offertoriumok képviselik a legkoroszerűbb zenei nyelvet használó és legnagyobb formai léptékű kompozíciókat. Valamennyiük egy vokális szólót és egy kórustételt foglal magában, s a karácsonyi offertorium (*Jam virga Jesse*) kivételével egy ária vagy duett előzi meg a kórustételt. Ugyanezt a nagyformát találjuk a két kismartoni offertoriumban is. (Amint az alábbi táblázat ütemszámai mutatják, a kismartoni darabok Istvánffy legterjedelmesebb offertoriumai közé tartoznak.)

Istvánffy Benedek offertoriumai – áttekintés

<i>címlap</i>	<i>tételek</i>	<i>apparátus</i>	<i>metrum/tempó</i>	<i>ütem- szám</i>	<i>lelőhely</i>
Offertorium de Sancta Cruce				510	Eisenstadt, Domarchiv
Ave, o, crux	Aria (Tenore)	2 vl, va, vlne, org	3/4 Allegro moderato	462	
Per signum crucis	Choro	2 vl, va, vlne, org	4/4 Allegro	48	
Offertorium de B[eata] V[irgine] M[aria]				537	Eisenstadt, Domarchiv
Maria, o, Mater	Duetto (Canto I–II)	2 vl, va, vlne, org	2/4 Allegro molto	362	
Ave Maria	Choro	2 clni, timp, 2 ob, 2 vl, va, vlne, org	2/4 Allegro spiritoso	175	

⁷⁹ A datálás másik lehetősége az Istvánffy-műveket őrző kottatárak részletes filológiai vizsgálata, amely a vízjelek, és kopisták azonosítására, s a kottatárak történeti rétegeinek megállapítására is kiterjed. A Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának egyik projectje célul tűzte ki e kutatómunka elvégzését. Csak e kutatás befejezésekor válik majd világossá, hogy a filológia segítségével megállapítható-e az Istvánffy-művek keletkezésének kronológiája. Vö. Szacsvai Kim Katalin e kötetben közölt tanulmányának 2. jegyzetével, IX. oldal.

⁸⁰ Hermann Beck: „Die Musik des liturgischen Gottesdienstes”. In Karl Gustav Fellerer, Hg.: *Die Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*, Bd. II, Kassel etc. 1976, 183. o., valamint Dobszay László: „Istvánffy Benedek kisebb egyházi művei”. In *Musicalia Danubiana* 3, Budapest, 1984, 14. o.

Offertorium Pro Dominica Resurrectionis D[omini] N[ostri] I[esu] C[hristi]					168	Sopron, Szentlélek plébánia- templom
Adeste, triumphate	Aria (Basso)	2 clni, timp, 2 vl, va, vlne, org	4/4 Allegro spiritoso	51		
Christus surrexit	Choro	2 clni, timp, 2 ob, 2 vl, va, vlne, org	2/4 Allegro moderato	117		
Offertorio per la Domenica di Pentecoste					370	Sopron, Szentlélek plébánia- templom
Veni Sancte Spiritus	Duetto (Canto I–II)	2 vl, va, vlne, org	2/4 Allegro moderato	255		
Alleluja	Choro	2 clni, timp, 2 vl, va, vlne, org	3/8 Allegro spiritoso	115		
Offertorium pro solennitate (!) Nativitatis D[omini] N[ostri] J[esu] XTI					171	Győr, Székes- egyház
Jam virga Jesse	Choro	2 clni, timp, 2 vl, vlne, org	4/4 Allegro maestoso	50		
O Jesu, amor mi	Duetto (Canto I–II)	2 vl, vlne, org	3/4 Adagio	71		
Jam virga Jesse	Choro da capo	2 clni, timp, 2 vl, vlne, org	4/4 Allegro maestoso	50		

A műfaj kínálta szabadság a szövegválasztásban is érvényesült.⁸¹ A szűkebb értelemben vett liturgikus szövegek alkalmazása helyett a kor előnyben részesítette a szabadon költött, vagy eredetileg más liturgikus funkcióból önkényesen kiemelt textusokat.⁸² A két kismartoni mű e tekintetben is beleillik Istvánffy offertoriumainak sorába. Az *Ave, o, crux* ária a nagyböjti ún. Fekete vasárnap (*Dominica passionis*) vesperásához tartozó *Vexilla Regis* himnusz 6. és 7. strófájára épül, amelyet – csekély szövegváltoztatással – a Szent Kereszt megtalálásának ünnepén is használtak a II. vesperás himnuszaként. A *Per signum crucis* fohász ez utóbbi ünnep miséjében és zsolozsmájában egyaránt felbukkan: előbbiben mint *communio*, utóbbiban pedig mint a vesperás 5. antifónája. Az *Offertorium de BVM* áriája szabad barokk költeménynek tűnik (Istvánffy korában is ismert offertoriumai közül ilyen a *Jam virga Jesse* vagy az *Adeste, triumphate* szövege),⁸³

⁸¹ Vö. Gabriela Krombach: *Die Vertonungen liturgischer Sonntagsoffertorien am Wiener Hof*. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik im 18. und 19. Jahrhundert (= Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik. Bd. 7), München–Salzburg, 1986, 18. o., valamint Beck: i. m., 186. o.

⁸² Dobszay: i. m., 14. o.

⁸³ A barokk quasi-liturgikus költemények hatalmas, s jórészt anonim repertoárt képviselnek. Déri Balázs szíves felvilágosítása szerint ez a repertoár – épp nagysága s helyi variánsainak bősége miatt – egyelőre feltáratlan terület az irodalomtudományban. Ugyancsak Déri Balázs hívta fel a figyelmet arra, hogy a *Maria, o, Mater* duett szövegének egyes fordulatai, rímei Esterházy Pál *Harmonia caelestis*-éből lehetnek ismerősek. Az Istvánffy-duett és a *Harmonia caelestis* 50. számú darabja, egy strófikus ária, valóban olyan közeli szövegvariánsokat tartalmaz, amely közös forrásról árulkodik:

Esterházy: Harmonia caelestis 50. sz.
Maria, quid sentio / cum tui fit mentio / opinor,
quod amor. / Hoc vocabulo / utetur pabulo etc.

Istvánffy: Offertorium de BVM – Aria
Maria, o, Mater / Maria gustum sentio / quando tui fit
mentio / opinor hoc vocabulum / amoris esse pabulum etc.

kórustétele pedig az *Ave Maria, gratia plena*, amelyet eredetileg is offertoriumként használtak a Mária-ünnepeken.

Az *Offertorium de Sancta Cruce* címlapjára utólag jegyezték be rendeltetését: *Tempore inventionis aut Exaltationis*, tehát a kompozíció a Szent Kereszt megtalálásának (május 3.) vagy felmagasztalásának (szeptember 14.) ünnepére készült. A másik offertorium felhasználhatósága szélesebb körű, hiszen valamennyi Mária-ünnepen előadhatták. A Szent Kereszt ünnepének és Istvánffy lehetséges kompozíciós indítékának kapcsolatáról az alábbiakban még szót ejtünk.

Zenei vizsgálódásainkat az *Offertorium de Sancta Cruce* áriájával kezdjük. A darab Istvánffy vokális szólói közül az egyetlen moll hangnemű tétel. Amint azt a 24 ütemes ritornell mutatja, a c-moll hangnem bizonyos drámai effektusok alkalmazására indítja a zeneszerzőt. Ilyen drámai mozzanat az első két ütem kezdő hangsúlyai után fellépő dinamikai kontraszt (**a**).⁸⁴ A hegedűszólamok egyenletes tizenhatod-mozgásának vivőerejét a harmóniai folyamat is fokozza, mely a kis szekundonként ereszkedő basszusmenet, és a szekundakkord továbblendítő hatását is kiaknázza (**b**) (vö. a 3–6. ütemmel). Ugyancsak effektus értékű a hegedűk sóhajmotívuma (**d**), amely először a leghangsúlytalanabb ütemhelyről átkötte, majd előkével hangsúlyozva jelentkezik (vö. 8–10., ill. 11–12. ü.). A szinkópás ritmusban hatásosan érvényesül az ún. „nápolyi szextakkord” pátosza (vö. 13. ü.). A ritornellt pontozott ritmusú, drámai unisono folytatja (**c'**), amely a tétel folyamán többször jut majd kadenciális szerephez. Végül a periódus 2. felének befejezését bővítés, egy kétütemes motívum (**a'**) ismétlése késlelteti, amely dinamikai fokozással párosul (vö. 18–24. ü.).

Feltűnő az ária terjedelmes formája, mely a szonáta-elvvel ötvözött ritornell-áriák legnagyobb léptékű változata. Ez a formamodell az 1720-as évek táján jelent meg, s a 18. század közepére már általánosan elterjedt. Sajátossága, hogy miután az ária főrésze önmagán belül is megvalósítja egy ún. „lassú-tétel szonátaforma” harmóniai és tematikai tervét, egy újabb középrészt vonultat föl, korábban még nem hallott témával.⁸⁵ Az ária alábbi formai áttekintése megmutatja, hogy a „melléktéma-területen” elhangzott zenei anyag teljes egészében rekapitulálódik az első részben, mely következésképp önállóan is megállná a helyét, hiszen végigjárja a szonátaforma harmóniai folyamatát. Ám a középrész újra felkeresi a második hangnemi szintet.

Istvánffy eddig ismert műveinek vokális szólóiban nem használja ezt a szerkezetet, ugyanakkor ez a terjedelmes ária-modell nagy számban található Gregor Joseph Werner oratóriumaiban. Például az 1760-ban keletkezett *Debora*⁸⁶ egy kivétellel valamennyi áriája ezt a formát mutatja (ráadásul Wernernél metrum- és tempóváltás is megkülönbözteti a középrészt az ária főrészétől). Akárcsak Istvánffy, Werner is a középrész végére helyezi az énekestől elvárt improvizálandó *cadenzát*.⁸⁷ A formai elemzésben (**e**)-vel jelölt „melléktéma” (42. ütemtől) nem tartozik az ária leginvenciózusabb pillanatai közé. Ráadásul az új hangnem, a párhuzamos Esz-dúr elérése is előkészítetlen, mivel meglehetősen drasztikus hirtelenséggel következik a c-moll V. fokán nyitva maradó 40. ütem után. A különböző hangnemi szintek valódi moduláció nélküli, váratlan elérése is tipikus wernereri vonás.⁸⁸ Másfelől viszont a darab jelentőségét növeli, hogy Istvánffy a két mise *Quoniam*-tételét leszámítva soha nem írt ennyire virtuóz énekszólámat (lásd a 50–61., ill. 146–160. ütemeket). A *B* középrész a korabeli *da capo* áriaforma tipikus modellje szerint dina-

⁸⁴ Az egyes motívumokat félkövér zárójeles kisbetűkkel jelöljük. Vö. az ária formai áttekintő táblázatával is!

⁸⁵ A „lassú-tétel szonátaforma” („slow movement sonata form”) Charles Rosen terminusa. A 18. századi áriákban alkalmazott szonátaformák részletes tárgyalását lásd Rosen: *Sonata Forms*, New York–London, 1980, 28–29. o.

⁸⁶ Az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött autográf jelzete: Ms. mus. III. 12.

⁸⁷ A lehetséges Werner-hatás mellett természetesen nem feledkezhetünk meg arról a triviális tényről, hogy Istvánffynak maradt még egy megzenésítendő strófája, s ezért választotta a legerjedelmesebb *da capo* áriaformát.

⁸⁸ Lásd Werner: *Debora*, Actus Primus: Aria prima („*Es muss noch stäts ein Donnerstein*”) 31–33. ü.; Chor der Cananiter („*O Schand, o Schande!*”) 34–35. ü.; Actus Secundus: Aria Prima („*Der Adler schwängt sich zwar*”) 28–29. ü.

Az Ave, o, crux ária formája

	A						B	A	
formarész	Ritornell	Vok. szóló (A ¹)		Ritornell	Vokális szóló (A ²)		Ritornell	Középrész	da capo
ütem	1–24	25–87		87–100	100–192		192–208	209–254	255–464
motivika	abcdc'a'	abcd	ek ¹ a''k ² c'a'	b d a'	abxyd	ek ¹ a''k ² c'a'	bcdba'	új motivika a és b „emlékekkel”	az 1–208. ütemek változatlan megismétlése
tematika	Főtéma-terület	(Ft.-t)	Melléktéma-terület	rövidített ritornell		a Melléktéma-terület reprise	rövidített ritornell	új tematika a szöveg 2. strófájára + vokális kadencia	
hangnem	c	c	E ¹	E ¹	E ¹ -A ¹ -f-g-c	c———c	c	E ¹ B ¹ g	= 1–208

mikai kontrasztot hoz a robusztusabb főrészhez képest, ugyanakkor átmenti az ária nyitó effektusát (lásd a 214–217. ütemek hangsúlyait), s a szöveget egyes szavakra tördelő megtorpanások (239–250. ü.) a drámaiság új aspektusával gazdagítják a zenei kifejezést.

A másik offertorium szólótétele, a két *Canto* szólamra írt duett méltán nevezhető a Sopronban fennmaradt pünkösdi offertorium, a *Veni Sancte Spiritus* duett testvérdarabjának.⁸⁹ Nemcsak a szólóhangok és a metrum, hanem a tételkarakter is azonos, s mindkét hangszeres ritornell versenymű vagy koncertária jellegét hordoz. Ezenfelül egészen konkrét mozzanatok teremtenek szoros kapcsolatot a két tétel között. A két ritornell azonos dallami eszményt követ. Az *Offertorium de BVM*-é az éretlenebb, a pünkösdi darabé a cizelláltabb változat. Rokonságukat a dallamvonal hasonlóságán kívül a nagy ugrással elért, jellegzetes kadenciális trillák is jelzik. Ugyanakkor míg a *Veni Sancte* duett motívumformálását Dobszay László erősen „feltördelt dallamosság”-ként jellemzi, melyben a kétütemes szeletekből álló füzér minden tagja elízióval kapcsolódik a következőhöz,⁹⁰ az *Offertorium de BVM* A-dúr duettje nagyobb léptékű elemekből építkezik, a zenekari hatás olyan szimfonikus eszközét is bevetve, mint a ritornell utolsó előtti elemeként kibontakozó mannheimi *crescendo* (41–53. ü.). Ám ezeknek az elemeknek nem mindegyike egyformán invenciózus, a kezdeti lendület után a zenei anyag határozottan veszít érdekességéből. A melléktéma-terület zenei folyamatában (20–32. ü.) például a zeneszerző a túlságosan hamar elért domináns hangnemből egyszerű szekvenciális ismétléssel fordul vissza A-dúr felé, és a szakasz „egy helyben forgó” motivikája is fékezi a zenei folyamat dinamizmusát. Az ária formája megfelel az *Ave, o, Crux* tétel főrészének. Akárcsak az *Offertorium de Sancta Cruce* áriájában, az első vokális szóló a ritornell anyagához képest ezúttal is jelentősen bővíti a domináns hangnemi szintet, a melléktéma-területet. Új zenei gondolatként jelenik meg például a 18. század közepének osztrák egyházi zenéjében divatos pasztorális stílusú, népies motivika (124–131. ü.). Istvánffy e tételben nem alkalmazza a terjedelmes *da capo* ária formáját: a szöveg második versszakát nem egy középrészbe helyezi, hanem a második vokális szólószakasz elejére, amelynek moduláló, fisz-mollt és h-mollt felkereső harmóniai folyamata a szonátaforma kidolgozási szakaszának funkcióját látja el (196–239. ü.). A reprise a 240. ütemtől kezdődik, amelyben az alaphangnem, és a tételkezdet témájának rekapitulációjára egyaránt sor kerül, s visszatér az első strófa szövege.

A *Maria*- és a *Veni Sancte*-duett egymáshoz való viszonya az Istvánffy-misék *Quoniam*-áriáinak párhuzamához hasonlítható, tudniillik ott is ugyanazon tételtípus kezdetlegesebb és

⁸⁹ A *Veni Sancte Spiritus* duett modern kiadását lásd in: *Musicalia Danubiana* 3, Budapest, 1984, 199–214. o.

⁹⁰ Lásd Dobszay: i. m., 16. o.

érettebb megvalósításával állunk szemben.⁹¹ Az offertoriumok esetében mintha a kismartoni mű töltötte volna be az „előtanulmány” szerepét a *Veni Sancte Spiritus* elegánsabb, választékosabb duktusához képest.

Az *Offertorium de BVM* kórusa (*Ave Maria*) a trombiták, timpani és oboák ünnepi fényével övezett, s a gyors, figuratív hegedűszólamok („*rauschende Violinen à la Reutter*”) buzgalomával sűrített, telt hangzású, homofón kórusdeklamáció. Akárcsak a karácsonyi és a húsvéti offertorium kórusában, itt is rövid duett-szakaszok teszik változatossá a tételt, melyek a modulációk felségterületeként ellensúlyozzák a tömbszerű kórusszakaszok harmóniai egyhangúságát. Formai elemzés helyett ezúttal csupán a textúra egyik érdekes mozzanatára hívjuk fel a figyelmet: a jelenység egyedül e tételben fordul elő Istvánffy műveiben. Az énekszólamok *unisono*járól van szó, melyet a 18. századi mesterek ritkán, s mindig egyfajta sajátos effektusként használtak.⁹² Istvánffynál is retorikus fordulatként hat az *Ave Maria* megszólítás kiemelésére (31–38. ü.).⁹³

Az *Ave Mariánál* jóval jelentősebb a Szent Keresztet ünneplő offertorium kórusa, mely az Istvánffy-életmű legegységesebb s legeredetibb fúgatétele. A hét kisebb egyházi művet közreadó *Musicalia Danubiana*-kötet előszavában Dobszay László világos különbséget tett az Istvánffy-himnuszok *stile antico*, vokális írásmódja és a *Rorate coeli* introitus instrumentális fúgatója között.⁹⁴ A *Per signum crucis* fúga nyilván az utóbbihoz áll közel, de a két tétel között jelentős különbség van. A *Rorate* fúgato-technikájával egy kétrészes (ún. Scarlatti-féle) szonáta elvére emlékeztető forma és hangnemi terv párosul, s a zenei folyamatnak többször újrainduló, gregorián intonációval is tagolt imitáció-sor kölcsönöz egyfajta *versetto*-jelleget. A *Per signum crucis* kórus viszont folyamatosan végigírt, egységes fúgatétel, amelyet a téma gyakori belépései szönek át. (Ezt a kompozíciós módszert a kor zeneszerzői egyébként egyre kevésbé alkalmazták.) S nemcsak a téma intenzív jelenléte, hanem bizonyos ellenpontjainak állandósága is biztosítja a forma szigorát. A fúgatémának az oktávugrástól a *g*-hang centruma köré gravitáló szűkített terc-motívumáig ívelő rajzolatában talán joggal ismerjük fel a „CruX”- azaz keresztmotívum zenei figuráját (1–3. ü.). Istvánffy korábban ismert műveiben is föltűnhet a zeneszerző vonzódása a skála érzékeny hangfokaiból keletkező szűkített terc és a bővített szekund fordulatok iránt. E jellegzetes alterációk nem funkcionális, csupán koloritszerű jelenlétére ismét csak Werner műveiben találunk tömérdek példát, aki a modorosságig fokozta használatukat.⁹⁵ Istvánffy eddig ismert fúgáinak szigorúan *colla parte* szerepre korlátozott hangszerkezeléséhez képest viszont új vonás a két hegedű részben önálló, figuratív alkalmazása. Ugyancsak novumnak számít, hogy a *basso continuo* szólam bizonyos szakaszokban függetlenedik a vokális basszustól, s ez által felszabadítja azt a harmóniai alapot szolgáltató funkció kényszere alól. Ez is fokozza a szólamvezetés természetességét, amely e kórusban is nagy erénye Istvánffy zenéjének. A tétel befejezése előtt a szolampárok érdesen súrlódó szekvenciáját is a szólamvezetés logikája igazolja. Istvánffy hatásosan él a torlasztásnak és a témafej ritmikai módosításának eszközével.⁹⁶

⁹¹ A jelen kötetben közreadott Szent Benedek mise Quoniam-áriája képviseli a kezdetlegesebb, az 1774-ben készült *Missa Sanctificabis Annum Quinquagesimum* Quoniamja pedig a kifinomultabb formát. Ez utóbbi modern kiadását lásd in: *Musicalia Danubiana* 13, Budapest, 1995, 176–184. o.

⁹² Vö. Armin Raab: *Funktionen des Unisono*. Dargestellt an den Streichquartetten und Messen von Joseph Haydn. Frankfurt am Main, 1990, 11–13. o.

⁹³ A 18. századi magyarországi egyházi zeneszerzők rendkívül ritkán alkalmazták a vokális unisonót. Istvánffy eljárásának párhuzamára csak Zimmermann egyik C-dúr Missa solemnisében ismerünk példát (a mű forrásai: H–Bn, Ms. mus. IV. 246 – a tatai Esterházyak kottatárából származó kézirat; illetve CZ–Brno, A 20370), melyben az unisono ugyancsak drámai – már-már színpadias – effektusként bukkan fel a *Credo* „sub Pontio Pilato” szavainál.

⁹⁴ Dobszay: i. m., 12–13. o.

⁹⁵ Lásd például Werner egyik *Rorate coeli*jét (Győr, Richter János Archivum, W. 96), vagy *Debora* c. oratóriumának számos részletét.

⁹⁶ Lásd a 17–19, illetve 14–15, 21–23, 29–32, 37–38. ütemeket.

Zenei megfigyeléseink után nem kerülhetjük meg a kérdést, mikor keletkezettek a Kismartonban fennmaradt offertoriumok, s hogyan jutottak Carl Kraus, a plébániatemplom karnagyának látókörébe. Nem hallgathatjuk el, hogy rendkívül kevés támpontra támaszkodhat az, aki e sajnálatosan karcsú életmű kronológiáját szeretné rekonstruálni. Istvánffy-nak az 1774-es nagymiséen kívül nincs datált kompozíciója, s a *Rorate coeli* partitúra-töredékétől eltekintve nem maradtak fenn vagy eddig nem kerültek még elő autográf partitúrák. Az Istvánffy-autográfok vízjeleinek, rasztrálásának és írásmódjának teljes körű vizsgálatát – amelynek nyilvánvalóan nemcsak saját műveire, hanem a kézjegyét viselő 144 kottára is ki kell terjednie – még csak részben végezhetjük el.⁹⁷ S tudjuk, ingoványos talajra lép, aki egy kismester, ráadásul egy átmeneti korszakban működött kismester művei között stíluskritikai alapon próbál időrendet megállapítani. Mindezek szem előtt tartásával két hipotézis körvonalazódik.

Egyfelől kézenfekvő, hogy a két kismartoni offertoriumot Istvánffy korai művének tartsuk: az első pályaszakasz termésének, amelyet a Széchényi-család tagjainál Széchényi László soproni, sopronhorpácsi, illetve gróf Széchényi Antal nagycenki birtokán töltött, tehát földrajzilag is egészen szoros közelségben Kismartonhoz, az 1750-es évek második, és az 1760-as évek első felében. E feltételezés mellett szól, hogy a kompozíciók több tekintetben is a kismartoni Esterházy-Kapellmeister, Werner hatását tükrözik. Ugyancsak e mellett érvel, hogy azon jelenségek egy része, amelyekre kritikai megjegyzéseink vonatkoztak, a zeneszerzői tapasztalatlanság vagy a stiláris éretlenség jeleként is értelmezhetők. S akad a stíluskritikánál objektívabb tény is, mely ugyanebbe az irányba mutat: Istvánffy Győrben fennmaradt művei ugyanis nem tartalmazzak brácsaszólamot. (Még az impozáns méretű nagymise is a brácsa nélküli *Kirchentriót* használja a zenekar magjaként.) A kismartoni offertoriumok hangszerelése viszont – éppúgy, mint a soproniaké – a brácsára is számít.

Másfelől az *Offertorium de Sancta Cruce* esetében komolyan megfontolandó annak esélye, hogy a kompozíció a győri évek alatt (1766–78 között) keletkezett, vagy legalábbis a győri jezsuiták számára íródott. Bárdos Kornél ugyanis a jezsuita gimnázium naplójának feldolgozása során feltárta, hogy a Szent Kereszt Megtalálásának Ünnepehez gazdag zenei-liturgikus hagyomány társult a városban.⁹⁸ A jezsuita kollégium keretében működő *Agoniae Christi* társaságnak, amely a város német nemzetiségű diákjait és polgárait gyűjtötte egybe, a május 3-i *Inventio Crucis* volt a főünnep, amelynek előestéjén vesperást énekeltek, az ünnep napján pedig ünnepi misén vettek részt, s délután körmenetre is sor került.⁹⁹ Az efféle konfraternitások fő tevékenységét bizonyos ünnepek kultusza alkotta (akik ezen ünnepek fő szponzoraiként léptek fel, mert ilyenkor a zenészek külön honoráriumát is a konfraternitás pénzügyi forrásaiból fedezték). Szacsvai Kim Katalin jelen kötetben közölt tanulmánya kimutatta, hogy a Kismartonban fennmaradt Istvánffy-offertoriumok másolója 1748-ban maga is a győri jezsuiták muzsikusa volt. Istvánffy szoros kapcsolatát a jezsuitákkal, s templomukban való gyakori szolgálatát már Bárdos Kornél kutatásai is dokumentálták.¹⁰⁰ Tudjuk, hogy a rend 1773-as feloszlata után Istvánffy megpróbálta fenntartani a zenekart, és biztosítani a zenés istentiszteletek régi gazdagságát. Mind ezért sem ő, sem muzsikusai nem kaptak fizetést, s épp e méltánytalan helyzet miatt a Helytartótanácsához írt kérvényében említi, hogy a jezsuiták kottatárát saját kompozícióival is gyarapította.¹⁰¹

⁹⁷ Lásd az 1. jegyzetet.

⁹⁸ Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 17–18. században*, Budapest, 1980, 161–162. o.

⁹⁹ A körmenet az 1714-ben felépített győri kálváriához vezetett, s 1716-tól 1753-ig nemcsak a németek, hanem a magyarok is részt vettek benne.

¹⁰⁰ Bárdos: i. m., 197–198. o.

¹⁰¹ „...in corde ejusdem erga Deum pietatem pro condecoratione officii Divini antiquatis existentibus, maxima in parte Collegii Musicalibus, nova Musicalia partim proprio aere, et indefesso labore comparare partim *pro tenuitate virium mearum privata etiam compositione et elaboratione adaugere...*”

„Szívükben [ti. a volt jezsuita templom híveinek] az isteni jámborságot megtartani, sőt növelni kívántam a hajdani istentisztelet díszét szolgáló, főleg a kollégium tulajdonát képező kottákkal. Am újakat is beszereztem, részben saját

Lehetséges, hogy a Szent Kereszt ünnepére írt offertorium is e művek közé tartozott? Ebben az esetben Carl Kraus, a kismartoni plébániatemplom karnagya egykori kenyéradóin, a győri jezsuitákon keresztül juthatott Istvánffy kompozíciójához. Ugyanakkor nem feledhetjük el, hogy Kismarton ekkor az egyházi közigazgatás szerint a győri püspökséghez tartozott, s – noha a modern szakirodalomban nem találtam nyomát a Szent Kereszt-ünnep speciális kismartoni jelentőségének – a püspöki székhely mintát adhatott bizonyos helyi hagyományok művelésére. Miközben tehát a győri székesegyház az egyházi repertoár, a zenészek toborzása s konkrét személyes kapcsolatok révén sokat köszönhetett Kismartonnak, püspöki székhelyként vissza is hathatott e fontos regionális központ életére. A két feltételezés közül mégis az előbbi tűnik valószínűbbnek, tehát az offertoriumok véleményünk szerint még Istvánffy győri succentorsága előtt keletkezett, korai kompozíciók, de e kérdés nem tekinthető lezártnak.¹⁰² Annyi azonban bizonyos, hogy a kismartoni provenienciájú Istvánffy-művek újabb adalékot szolgáltatnak arról a termékeny kapcsolatról, amely a 18. század legtehetségesebb magyarországi egyházi komponistáját, s egy fontos püspöki székhely muzikusát az Esterházy hercegi székhely, Kismarton fejlett zenei életéhez fűzte.

Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto

A két kismartoni offertoriummal ellentétben a Szent Benedek mise nem teljesen ismeretlen a magyar zenetörténeti kutatás újabb eredményei iránt érdeklődők számára. Egyfelől a kompozíció több ízben is elhangzott már, s hangfelvételen is hozzáférhető.¹⁰³ Másfelől a másik Istvánffymisést közreadó *Musicalia Danubiana*-kötet bevezető tanulmányában nemcsak a kor magyarországi misetermésének kontextusában helyeztük el Istvánffy műveit, hanem két miséjének összehasonlítását is elvégeztük.¹⁰⁴ Végül az Istvánffyról készült kismonográfiában ugyancsak részletes elemzés és értékelés olvasható a Szent Benedek miséről.¹⁰⁵ Az alábbiakban tehát csupán e már publikált eredmények rövid összefoglalására korlátozódunk.

Istvánffy két miséje közül a Szent Benedek mise kevésbé monumentális, mint műfajtársa, az 1774-ben, Zichy Ferenc püspök aranymiséjére írt kompozíció, de szerényebb méreteivel is a kor magyarországi egyházzenei termésének legjavához tartozik. A Szent Dorottya misével ellentétben a *Kyrie*-tétel nélkülözi a nagyszabású lassú bevezetőt, s azonnal az *Allegro* főrésszel kezdődik. Szekvenciázó témája feltűnő hasonlóságot árul el Johann Patzelt (1714?–1748) miséjének ugyancsak szekvenciázó nyitó gondolatával. Ez a témarokonság több, mint – a kor témátóposzokból és dallami közhelyekből építkező zenei nyelvéből adódó, gyakran előforduló – véletlen egybeesés, hiszen Patzelt miséje éppen Istvánffy másolatában maradt fenn a győri székesegyház kottatárában.¹⁰⁶ Patzelt művének szölamanyagát a kismartoni plébániatemplom kottatára is megőrizte,¹⁰⁷ nem kizárt tehát, hogy Istvánffy Kismartonban ismerte meg a művet! A két *Kyrie* kezdetének összehasonlítása (lásd jelen kötet Függelékében, a 293. oldalon) ugyanakkor azt is meggyőzően illusztrálja, hogy a kor kismesterei között milyen nagyságrendi különbségek állhatnak

pénzemen és sok fáradsággal, részben *gyenge erőmhez mérten saját kompozícióimmal növeltem számukat...*” (Országos Levéltár, Helyt It C 67 Dep lit Pol Jes Nr. 65).

¹⁰² Az sem kizárt, hogy Istvánffy még győri állásának elfoglalása előtt is komponált műveket a győri jezsuiták számára, hiszen szoros baráti kapcsolatokat ápolt velük. Vö. Bárdos: i. m., 64. o.

¹⁰³ Lásd Hungaroton HCD 31782, 1998, Orfeo Zenekar, Purcell Kórus, vezényel Vashegyi György.

¹⁰⁴ Farkas Zoltán: „Istvánffy Benedek: Missa »Sanctificabis Annum Quinquagesimum«, vel Sanctae Dorotheae”. In *Musicalia Danubiana* 13, Budapest, 1995, 11–26. o.

¹⁰⁵ Farkas Zoltán: *Istvánffy Benedek* (= Magyar Zeneszerzők 5), Budapest, 1999, 23–25. o.

¹⁰⁶ Patzelt: *Missa ne corrumpas a 4 voci* (Győr, Richter János Archívum, AMC, P. 15). Vö. Sas Ágnes: „Istvánffy Benedek élete és működése”. In *Musicalia Danubiana* 13, Budapest, 1995, 9. o. Patzelt életéhez és magyarországi működéséhez lásd továbbá Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században*, Budapest, 1984, 133–134, 213, 376, 613. o.

¹⁰⁷ Vö. Szacsvai Kim Katalin jelen kötetben közölt tanulmányának 32. jegyzetével, XIV. oldal.

fönn. Az 1730/40-es években működött Patzelthez, a késő barokk zeneszerzés ügyesen ellenpon-
tozó „kézműveséhez” képest Istvánffy a korábbi eredményeket integráló, nagyvonalú, szuverén
alkotóegyéniség. Míg a Szent Benedek mise *Kyrie*jének szekvenciázó főtémája a misekomponá-
lás hagyományának – valószínűleg Patzeltől átvett – tematopozát használja, addig a meg-
megtorpanó, drámai „*eleison*” motívum a zeneszerző egyéni leleménye.

A *Kyrie* ötütemes hangszeres előjátéka, amelyet a korabeli templomi együttesek gerincét al-
kító *Kirchentrio* ad elő, a két hegedű szólamának virtuóz kezeléséről tanúskodik. Istvánffy javá-
ra írandó, hogy a „*rauschende Violinen*” alkalmazása nem csupán az öncélú dekorativitás esz-
köze, hanem a nagyforma összetartó erejének forrása. A *Kyrie* vokális szakaszait tagoló hang-
szeres közjáték ugyanis kiválóan betölti a tétel különböző hangnemi szintjeit megerősítő
ritornell formai szerepét.

A tétel formai felépítése és hangnemi terve az átmeneti kor kompozíciós gondolkodását és
Istvánffy tömör formálását egyaránt kiválóan példázza. Az első kórusszakasz a domináns hang-
nembe (G-dúrba) modulál (6–12. ü.), de annak megszilárdítása helyett a d-moll felé fordul
(14–18. ü.). Ez az új tonális szint válik a *Christe eleison* szakasz kiinduló hangnemévé, amely –
a misekomponálás hagyományainak megfelelően – énekes szólistákat léptet fel. A Cantus-Alt,
illetve Tenor-Basszus duett (d-moll és a-moll) után a kórustutti azonnal visszamodulál az alap-
hangnembe, és érdekes módon a szólószakaszban bemutatott triolás, F-dúr témát is rekapitulál-
ja (vö. a 25–27. ütemeket a 36–38. ütemekkel). A forma lekerekítését a szekvenciázó főtéma
imitációs feldolgozása biztosítja, melyben az egyes szólamok torlasztással lépnek be. A Szent
Benedek mise *Kyrie*-tételében tehát még aligha érvényesül a szonátaforma, mely a következő
évtizedekben az egyházi kompozíciókban is meghatározó szerephez jut, ám a zeneszerző forma-
érzéke mégis tömören fogalmazott, kiegyensúlyozott s a liturgikus funkcióval teljesen harmoni-
záló szerkezetet teremt.

Istvánffy két miséjének *Gloria*-tételi a nagyformát és a kisebb belső formarészeket tekintve
is nagyon hasonlóak. Ez korántsem a zeneszerző csekély invenciójának a jele, hiszen a 18. szá-
zadi misekompozícióban határozott tradíciók, régóta kikristályosodott toposzok irányítják az al-
kotás menetét. Ekként a kanonizált miseszöveg egy-egy részletéhez azonos tételtípusok társul-
nak. A két Istvánffy-mise *Gloriáinak* párhuzamai azonban meghaladják ezt az általános kapcso-
latot, s szorosan egymáshoz rendelik a két tételt. Mintha ugyanannak a koncepciónak kétféle
megvalósításával állnánk szemben. Mivel a *Musicalia Danubiana* 13. kötetében közölt tanul-
mányban részletesen foglalkoztunk a két *Gloria* összehasonlító elemzésével,¹⁰⁸ s a kötet Függé-
léke kottapéldákon keresztül is bemutatja a két tétel hasonlóságát,¹⁰⁹ ezúttal csupán néhány
olyan vonásra hívjuk föl a figyelmet, amely a Szent Benedek mise *Gloriáját* markánsan megkü-
lönbölteti testvérarabjától.

A hagyomány szerint a jubiláló hangulatú, gyors *Gloriában* a *Qui tollis* szakasz moll hang-
nemű, lassú középtételt képez. Istvánffy mindkét miséjében egyaránt erre a szövegrészre helyezi
a *Gloria* zenei súlypontját. Ám amíg a Szent Dorottya misében ez a szakasz mindenfajta hang-
szeres bevezetés nélkül, azonnal a kórusbelépéssel indul, a Szent Benedek misében fontos sze-
rep jut a ritornell érdekes kromatikus fordulatokkal fűszerezett hegedűdallamának. A szöveg
hármastagozódásának megfelelően három kórusbelépés hangzik el a négy ritornell között.
A tétel a ritornell tematikus-motivikus anyagából építkezik, világosan felismerhető logika sze-
rint: a zeneszerző valamennyi visszatérés alkalmával szisztematikusan újrendezi a ritornell
különböző elemeit. A 2. hangszeres közjáték lerövidített: mindössze a pontozott ritmusú első
motívumot és a folyamatos tizenhatodmozgásra épülő zárógesztust idézi a ritornell anyagából
(vö. a 36–46., ill. a 54–59. ütemeket.) A ritornell 3. megjelenése viszont épp a nyitó motívumot

¹⁰⁸ Farkas Zoltán: i. m., 16, illetve 18–19. o.

¹⁰⁹ *Idem*, 420–421. o.

hagyja el, ugyanakkor a 2. közzjáték során mellőzött motívumot állítja vissza jogaiba (69–75. ü.). A ritornell utolsó megjelenése a tizenhatod ritmusú zárómotívumra korlátozódik. Ez a gondolkodásmód, valamint a vokális részek beépítése a ritornell anyagába a barokk áriák és kórusok szerkesztésmódját idézik.¹¹⁰ A tétel hangnemi terve még egyértelműbben archaizáló vonásokat mutat. A c-moll kiinduló hangnem után a zenei folyamat nem a domináns mollt vagy a párhuzamos dúrt keresi fel, hanem az a-mollt, majd a d-mollt. A 50–54. ütem választékos modulációjának gyors harmóniaváltásai, melyeket a szólamvezetés szépsége is kiemel, a harmóniai nyelv archaikus gazdagságára vallanak, különösen a Szent Dorottya mise *Qui tollis*ának lényegesen egyszerűbb harmóniai folyamatához képest. Ez utóbbi tétel hangnemi terve teljes mértékben a szonáta-elvet követi. A c-moll alaphangnem után a domináns g-mollba jut a zenei folyamat, a második kórusszakasz a párhuzamos Esz-dúrt exponálja, végül mindaz, ami korábban a dominánsban hangzott el, az alaphangnemben rekapitulálódik. Az 1774-es keltezésű mise *Qui tollis*a tehát kétrészes, szimmetrikus zenei formába illeszti a szöveg hármastagozódását. Ugyancsak feltűnő a stílári különbség a Benedek mise ritornelljének barokkos kromatikája és a Szent Dorottya mise zenekari közzjátékának érzelmes, „*empfindsamer*” stílusa között. Mindezek alapján az 1774-ben bemutatott mű pedig határozottan modernebbnek tűnik a Szent Benedek misénél. (Az archaikus és a korszerű jegyek szembeállítását természetesen nem tekintjük értékmérőnek: a Szent Benedek mise harmóniai nyelvének gazdagságát például hiába keressük a Szent Dorottya misében.)

A két mise *Quoniam*-tételei közötti különbség viszont nem az archaikus és modern ellentéppárral jellemezhető, hanem egyértelműen minőségi kérdés. Mindkét tétel ugyanazt a korszerű, gáláns stílust alkalmazza, a kétrészes, kidolgozás nélküli szonátaforma keretei között, de a Szent Benedek mise tenor áriájának motivikája csaknem primitívnek tűnik a Szent Dorottya mise alt áriájának aprólékosan kidolgozott, mesterien cizellált dallamvezetéséhez képest. Talán ez a minőségi távolság a legerősebb érv a Benedek mise korábbi keletkezése mellett.

A *Gloriát* záró *Cum Sancto Spiritu* szövegrészt Istvánffy – a misekomponálás hagyományainak megfelelően – fűgaként zenésíti meg, akár csak a Szent Dorottya misében. A két tétel abban is hasonlít, hogy a szöveg három szakaszához („*Cum Sancto Spiritu*”, „*in gloria Dei*”, „*Amen*”) három különböző téma társul. Ugyanakkor lényeges különbség, hogy míg az 1774-es kompozíció e három témát egyszerre mutatja be, sőt a tétel elején a permutációs fűga elvei szerint kezeli őket,¹¹¹ addig a Szent Benedek mise egyenként, egymás után lépteti fel a témákat, és csak ezután kombinálja őket egymással. A kvart- és terclépésekben szekvenciázó első fűgatéma egyébként nyilvánvalóan ugyancsak Werner hatásáról tanúskodik.¹¹² A Szent Benedek mise fűgájának témái kevésbé harmonikus fogantatásúak, tehát önállóbbak, mint a Szent Dorottya mise témái, mindkét mű közös vonása viszont, hogy Istvánffy invenciózusan használja ki a szólamok szinkópás be-
léptetését és szellemes játékot folytat az ütemsúlyok eltolásával.

A bécsi klasszikus stílus zenekari miséinek talán a *Credo* a legproblematisabb tétele, hiszen a miseszöveg terjedelmes volta jelentős nehézségek elé állítja a komponistát, s a hitvallás szövegének tartalmi logikája mellett nem könnyű egy öntörvényű zenei logikát is érvényre juttatni. Istvánffy a Szent Benedek misében egyszerűen, egyfajta célratoró eleganciával oldja meg a feladatot, s kerüli az üresjáratokat.¹¹³ Míg a Szent Dorottya mise az *Et incarnatus* középrészben a kor leggyakoribb toposzát használja, s Krisztus kereszthalálára utaló, passió hangvételű, patetikus dallamot léptet fel, addig a Szent Benedek mise a hagyomány kínálta másik lehetőség-

¹¹⁰ Alfred Dürr „kórusbeépítés”-nek vagy „vokális beépítés”-nek nevezi ezt a technikát. Vö. Dürr: *Bach kantátái*, Budapest, 1982, 32–33. o.

¹¹¹ Farkas: i. m., 17–18. o.

¹¹² Lásd Werner *Missa in contrapunto* című művét (H–Bn, Ms. mus. III. 20), illetve a *Coena Domini, Messa in contrapuncti a 4 voci obligati* című Werner-misét, amely Istvánffy másolatában maradt fenn a győri székesegyház kottatárában (Győr, Richter János Archivum, AMC W. 82) s amelyet Istvánffy *Gloria*-téttel egészített ki.

¹¹³ Vö. Farkas: i. m., 22. o.

gel él: Krisztus születésének karácsonyi aspektusát hangsúlyozza. A Szent Benedek mise két szóló szopránhangra komponált *Et incarnatus* ugyanis gyöngéd hangvétellű pasztorál. Az *Et incarnatus* kivételes fontosságát jelzi, hogy egyedül itt szólal meg orgonaszóló a misében. A szubdomináns hangnem és a mérsékelt tempó (F-dúr *Andante*) éppúgy félreismerhetetlen attribútumai a pásztorjelenetnek, mint a két kürt, amelyeket a mise során ugyancsak egyedül e tételben használ Istvánffy. A mű forrása a korabeli előadási gyakorlathoz, az improvizált díszítésmódhoz is fontos adalékkal szolgál, a Canto I szólamába ugyanis Istvánffy egy – a szólamfüzetbe illesztett – különálló kis betétlapon kikottázta az első énekszóló díszített változatát is. Kiadásunkban természetesen ezt a variánst is közöljük.

A kor misekompozícióiban a *Sanctus* rendkívüli rövidségét általában a teljes zenekar telt hangzása és/vagy a harmóniai folyamat meglepetései ellensúlyozzák. A *Sanctus* váratlan harmóniai fordulatokkal való megzenésítésének tendenciája csírájában már Werner miséiben is megfigyelhető.¹¹⁴ A Szent Benedek mise *Sanctus*ának első négy üteme szinte harmóniai labirintust jár be. A másik mise szélesebb felületen, nagyobb arányokban érvényesíti a meglepő harmóniai folyamat effektusait, s a hangszerek – a Szent Benedek mise *colla parte* technikájával szemben – önálló, figuratív szólamot játszanak. A Benedek mise *Sanctus*ának drámai ereje viszont épp megdöbbenő rövidségében, s a modulációk gyorsaságában rejlik.

A *Benedictust* „az Úr nevében érkező” diadalmos indulójaként interpretálja a zeneszerző, erre utal a trombiták és timpanik fanfárja, a hegedűk virtuóz száguldása, és a basszus énekes szólamának nagy ugrásai és koloratúrái. A tétel az ún. „*Devisenarie*” típusába tartozik, ugyanis a vokális szóló első motívuma egy rövid ritornell-szakasszal elválasztva, mottóként áll a tulajdonképpeni első vokális rész előtt. Akárcsak a *Quoniam*-áriában, Istvánffy itt is a kétrészes, kidolgozás nélküli szonátaformát alkalmazza: a második vokális részben a mottó egyetlen domináns elhangzása után a zenei folyamat azonnal visszatér az alaphangnembe. A *Benedictus* kétségtelenül a mise legvonzóbb szólólista-feladatát kínálja. Ugyanakkor az a tény, hogy Istvánffy egyetlen szólóhangra írt virtuóz áriaként zenésíti meg a tételt, és nem vokális szólókvartettre komponált együttesként, mint az 1774-es Szent Dorottya misében, ugyancsak a Szent Benedek mise régies vonásait erősíti műfajtársával szemben. A század utolsó negyedének misetermésében ugyanis egyértelműen a szólókvartett elterjedése vált tendenciává, a szólóáriák rovására.

A c-moll *Agnus Dei* zenekari bevezetésében szinte beszédszerű gesztusok, effektus-értékű dinamikai különbségek és érzelmes, *dolce* dallamosság egyesül a mise záró könyörgésének méltó zenei megfogalmazása érdekében. A háromrészes liturgikus szöveget – a misekomponálás szokásos dramaturgiája szerint – énekes szólók kezdik, a második és harmadik *Agnus*-szakaszt viszont a teljes kórus szólaltatja meg. A harmóniai folyamat a mise más moll-tételeinek gazdagságát idézi. A *Dona nobis pacem* szövegrészt önálló *Allegro* zárótételként zenésíti meg a szerző. Istvánffy – mint oly gyakran – ezúttal is a jubiláló kórustömbök közé iktatott énekes szólószakaszokat használja fel egyfelől a textúra változatosságának biztosítására, másfelől a modulációkra. A domináns G-dúrt a Canto és az Alt duettje célozza meg (37–40. ü.), egy másik tonális szint, a d-moll felé való kitérést a Canto szólója indítja el (45–46. ü.) éppúgy, mint az alaphangnembe való visszatérést (49–50. ü.) Röviddel a befejezés előtt pedig a Canto és a Tenor szólam imitációs belépése – egy szóló epizód erejéig – még egyszer visszaidézi az *Agnus Dei* c-moll hangnemét.

A Szent Benedek mise áttekintése során számos jelét tapasztaltuk annak, hogy e datálatlan mű minden valószínűség szerint korábbi az 1774-ben komponált Szent Dorottya misénél. Legfontosabb érveink közé tartozik a *Kyrie* és a *Qui tollis* nem szonáta szerű harmóniai terve, a *Quoniam* ária „éretlensége”, a „barokkosan” gazdag, gyorsabb harmóniaritmus a Szent Dorottya mise kiegyensúlyozottabb, nagyobb léptékű és szimmetrikus szerkezeteivel szemben, a *Bene-*

¹¹⁴ Lásd a *Missa contrapunctata* (H-Bn, Ms. mus. III. 36) *Sanctus*át.

dictus szólóáriaként való megzenésítése, a mintaadó elődök – Werner, Patzelt – hatásának közvetlenebb jelenléte, stb. A datálás kérdésében mégis csak a források filológiai vizsgálata, esetleg a mise előadásáról fennmaradt írásos levéltári dokumentum előkerülése adhat egyértelmű választ. Mindenesetre a két mise számos szempontból kiegészíti egymást, s alkotójuk orientációját és fejlődését két oldalról megvilágítva, *együtt* teszik teljessé a legrokonszenvesebb 18. századi magyar zeneszerző portréját.

The Documents of Benedek Istvánffy's Career in the Repertoire Sources of Pannonhalma, Sopron and Eisenstadt/Kismarton

One of the most remarkable phenomena of the cultural history of Central Europe is the change the structure of the musical life of the region underwent between 1720 and 1750. Central Europe had been under the political and cultural influence of the Viennese Court since the mid-17th century. The most important musical centres were the Imperial Court, the aristocratic residences, the archbishops' and bishops' sees as well as the larger monasteries maintaining direct contact with the Court. After 1720 the number of smaller ensembles engaged by the nobility and the churches of religious orders and town parishes increased greatly. Around 1740 this process was accelerated by the weakening of the cultural dominance of the Viennese Court. The new seats of figural music established on the model of the vocal-instrumental secular and sacred music practice of the *Imperialstil*¹ became increasingly independent and by the middle of the century the change of repertoire was also accomplished, due to the gaining ground of local composition. These recently founded vocal-instrumental ensembles were decisive constituents of the new system of musical institutions in the second half of the 18th century.

In the early 18th century only a few Western Hungarian centres were able to join the mainstream of the Central European musical culture represented by the practice of the *Imperialstil*. Such centres were the Esterházy residence in Eisenstadt, the cathedral in Győr (Raab), the St. Martin church in Pozsony (Pressburg, now Bratislava) which had a more or less continuous musical tradition, and some Jesuit churches. After 1720, however, the whole territory of the Hungarian Kingdom and Transylvania absorbed the trends that brought about the transformation of the structure of the musical life in Central Europe. It was mainly due to the Counter-Reformation instigated from Vienna which laid particular emphasis on introducing the new musical practice in the churches. At the beginning, the Hungarian towns participated in this process as mere recipients: musicians, musical instruments, scores, that is all kinds of material and intellectual goods had to be imported yet. By the last third of the century, however, the local music ensembles achieved a certain measure of independence, thanks to the quantity and quality of the local musical production.

Benedek Istvánffy (b. 1733 in Szentmárton, now Pannonhalma near Győr – d. 1778 in Győr), organist and Kapellmeister at the cathedral of Győr between 1766 and 1778, represents an exception in two respects. He was one of the few musicians of his generation who, having been born on Hungarian territory and having received their musical education there, devoted themselves seriously to composition. Istvánffy is also exceptional as to the quality of his compositions which make him one of the most talented figures of 18th-century composition in Hungary.

The emergence of two offertories in the music collection of the cathedral (earlier parish church) of Eisenstadt² and published in the present volume completes Istvánffy's fragmentarily

¹ On the concept and musical use of "Imperialstil" see Friedrich W. Riedel, "Der »Reichstil« in der deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962* (Kassel: 1963), pp. 34–36; ibidem: "Allgemeinhistorische Aspekte zur Epochengliederung der deutschen Musikgeschichte", *Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde* (Munich-Salzburg: 1989), pp. 9–11.

² The offertories caught my attention during my research in Eisenstadt in 1999. The project started then aimed at the examination of the script and the water-marks and at the source critical evaluation of four 18th-century collections in Western Hungary, including the cathedral and Esterházy-Schlossarchiv of Eisenstadt, the cathedral in Győr and the Holy Spirit parish church in Sopron, and at the reconstruction of the contemporary repertoire. This research is presently carried out on a National Research and Development Fund given to the Department of the Hungarian History of Music at the Institute for Musicology. Its outcome will be summed up in my dissertation in preparation *Repertoire der Figuralmusik in Ungarn des 18. Jahrhunderts (Eisenstadt, Győr, Sopron)*.

surviving oeuvre. Apart from them, only ten compositions by Istvánffy were known so far:³ three other offertories (*Adeste, triumphate; Veni Sancte Spiritus; Jam virga Jesse florescit*), an antiphon of the Blessed Virgin Mary (*Alma Redemptoris Mater*), two hymns (*Te Joseph celebrant; Decora lux aeternitatis*), an introit (*Rorate coeli desuper*), a separate *Gloria* composed to Gregor Joseph Werner's mass *Coena Domini* as well as two festive masses (*Messe de anno 1774 in pieno choro „Sanctificabis annum quinquagesimum”, vel S. Dorotheae*, and the *Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto* in the present edition).⁴ The fact that these offertories originating probably in his youth survive in a music collection of Eisenstadt can contribute further data to Istvánffy's still insufficiently documented biography, particularly to his relationship with the Esterházy court in Eisenstadt and his supposed studies with Gregor Joseph Werner.⁵

Istvánffy's biography shows the greatest lacunae with respect to his years of formation. The least information is available on the musical environment of his youth, the places he studied at, his masters and the possible influences. In the following I will examine the early life through the analysis of the repertoire sources surviving at both the definitely known and the surmised stages of his youth.

The surroundings of Istvánffy's childhood and his family environment must have had a decisive influence on his choice of profession and his later activities. He received his first musical instruction and probably also his knowledge of composition from his father. József Istvánffy (1703–1771) was an organist and teacher of figural music at the Benedictine Abbey at Szentmárton (Pannonhalma) between 1726 and 1752.⁶ Apart from the daily service and teaching, he also composed music, which formed part of the organists' duties at the abbey.⁷

We are not in the position to form an idea of the standard of József Istvánffy's works and knowledge of music. His compositions were destroyed with the greater part of the 18th-century

³ The works can be found in the music libraries of the cathedral of Győr and the parish church of Sopron. A further copy of the introit also survives in the collection of the Veszprém cathedral. Cf. Kornél Bárdos, *Győr zenéje a 17–18. században* [The music of Győr in the 17th–18th centuries]. The thematic catalogue of the works was compiled by Veronika Vavrincez (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980), Them. cat., Nos 744–751, 1512/b, see also by the same author: *Sopron zenéje a 16–18. században* [The music of Sopron in the 16th–18th centuries]. The thematic catalogue of the works was equally compiled by Veronika Vavrincez (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), Them. cat., Nos 257–258.

⁴ Cf. Benedek Istvánffy: Church Music Works, *Musicalia Danubiana* 3 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984), ed. Veronika Vavrincez (an edition of the seven minor church music works); Missa Sanctificabis Annum Quinquagesimum, *Musicalia Danubiana* 13 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1995), ed. László Dobszay and Ágnes Sas.

⁵ Cf. Veronika Vavrincez, “Benedek Istvánffy's Life and Work”, *Musicalia Danubiana* 3, pp. 23–26; Ágnes Sas, “Benedek Istvánffy's Life and Work”, *Musicalia Danubiana* 13, pp. 29–33, and recently the description of his career with a survey of the complete oeuvre in Zoltán Farkas, *Benedek Istvánffy* (= Hungarian Composers 5) (Budapest: 1999). For further analytical studies see László Dobszay, “Benedek Istvánffy's Minor Church Music Works”, *Musicalia Danubiana* 3, pp. 27–39; Zoltán Farkas, “Istvánffy Benedek: »Missa Sanctificabis Annum Quinquagesimum«, vel Sancta Dorotheae”, *Musicalia Danubiana* 13, pp. 34–50; *ibidem*, “Fúga és fugato a 18. század második felének magyarországi misetermésében” [Fugue and fugato in the late 18th-century mass output in Hungary], *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*, pp. 129–156.

⁶ Bárdos, *Győr zenéje*, p. 63, based on Kilián Szigeti's study of sources. For the data on the musical life at the abbey see Kilián Szigeti, *A pannonhalmi székesegyház orgonáinak története* [The history of organs at the Pannonhalma cathedral], manuscript; *ibidem*, *A 18. századi szerzetesi többszólamúság* [18th-century monastic polyphony], manuscript, 1979/1980; *ibidem*, *A zeneoktatás tananyaga Magyarországon a legrégebbi időktől a Ratio Educationisig (1777)* [The curriculum of music education in Hungary from the earliest times to *Ratio Educationis* (1777)], manuscript, 1980. The most complete summary to date made on the basis of the enumerated studies and several contemporary sources is Adrien Kaczmarczyk, *Pannonhalma liturgikus zenéje a 17. századtól a 19. század első feléig* [Pannonhalma's liturgical music from the 17th century to the early 19th century], manuscript, 1987.

⁷ According to contemporary records on the history of the order, the duties of the Kapellmeister appointed from among the members of the order included teaching *choralis* and *figuralis* music, providing adequate musical accompaniment to the liturgy and, in addition to acquiring the latest figural compositions, composing and compiling liturgical songbooks as early as the beginning of the century.

music library of Pannonhalma. His achievements as a composer are merely documented by a music inventory of 1727–1737.⁸ The standard of his education is, however, guaranteed by the high demands he had to meet. It suffices to consider the importance of the abbey and the prominent function music played in the life of the Benedictine communities. What is more, József Istvánffy's twenty-six-year-long engagement in Pannonhalma fell into a thriving period of the abbey in which figural music contributing to the splendour of the liturgy received great emphasis, largely due to archabbot Benedek Sajghó who was the head of the house between 1722 and 1768. The musicians' duties were expanded and performing vocal-instrumental music was made obligatory not only on the principal feasts of the *Proper of the Time*, but on the fifty-eight public feasts of the year, on the proper feasts of the Benedictine order and the abbey, and at the Vespers on the vigil of feasts. As for the quality of music, the practice of the Benedictines of Vienna must have served Sajghó as an example, the case being that the second most important musical centre of the imperial capital after the Stephansdom was the Benedictine Schottenstift. Several new members of the Benedictine order in Pannonhalma acquired their knowledge of music there, among them Anton Czosel, the lay Kapellmeister leading the ensemble of Pannonhalma during József Istvánffy's time of service. It is worth mentioning that the text of certain lectures delivered at this Viennese institute reached Pannonhalma as well. For instance, the Prior of Pannonhalma Alexius Schleicher (1725–1735) gives a summary of the Viennese Benedictine professor Ildephonus Rucker's music philosophical lectures referring to Boethius and Guido of Arezzo in his writing of 1706–1707 entitled *De septem artibus liberalibus*.⁹ For their self-education and the learning of the practical skills of composition the members of the order and their instructor, thus also Istvánffy senior, had the 17th-century manual in counterpoint of Wolfgang Schonsleder of the Society of Jesus¹⁰ at their disposal in the 1730s.

We have no knowledge of the effectiveness of the efforts made for improving the conditions of figural music in Pannonhalma, nor of the precise circumstances of József Istvánffy's service. It betrays much of the standard of music making that musicians from Pannonhalma were also requested to perform before the Empress Maria Theresa on her visit of Győr in 1751. It is to be assumed that the size of the group of musicians consisting of seven paid lay players and members of the order must have been above the average in Hungary. This is borne out by contemporary inventories of musical instruments¹¹ (the 1727–1737 list suggests capacities going beyond those of the Esterházy court!)¹² as well as by documents of the history of the order, according to

⁸ “*Inventarium Partium Musicalium Chori Figuralis Divi Martini Montis Pannoniae, comparatar[um] ab Anno 1727, usque ad Annum 1737 eodemque Anno.*” (Pannonhalma: Archives of the Archabbey, Fasc. 26, No. 35), pp. 3, 8, 11, works by “*Dni Josephi Istvánffy Actualis Org. S. Mart.*”: *Psalmus Dixit Dominus ex C* (SATB, clarino, timpani), *Psalmus Memento ex Dis* (SATB), *Psalmus Domine probasti me 1. ex C* (SATB), *Psalmus De Profundis* (SATB) & *Magnificat ex Dis* (SATB, 2 violini), *Lytaniae Lauretanae de S. P. N. Benedicto ex C* (SATB, 2 clarini, timpani), *Miserere ex c molli* (SATB, sine violinis). For the inventory according to authors as well as the thematic catalogue of the music collection see Kaczmarczyk, *op. cit.*

⁹ Cf. Szigeti, *A zeneoktatás tananyaga Magyarországon*, cited by Kaczmarczyk, p. 23.

¹⁰ See Volupius Decorus Musagetes [Wolfgang Schonsleder], *Architectonice musices universalis* (Ingolstadt: 1631). From the second half of the 18th century only one music theoretical edition survived in Pannonhalma, the *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* by the Benedictine prince-abbot Martin Gerbert (St Blasien: 1784). It is a collection of prime importance for the history of research containing more than forty medieval treatises on music.

¹¹ *Inventarium 1727–1737*, p. 12: “*Tubae Ductilis 4/ Tubae aliae cum Steclis 4/ Cornua ex C 2/ Majores Fides vulgo Bassettl 2/ Paulo minoris seu Bratsae 3/ Fides ordinariae 6/ Huboae 3/ Fagott 1/ Tympana 2/ Baccilli pro Tympano 4*”. Published by Kaczmarczyk, *op. cit.*, p. 16. See also: “*Inventur Aller in der Kirchen der den 4ten decemb. 1786. aufgehobenen in Raaber Komitat ligenden Benedictiner Praelatur auf den Martinberg vorgefundenen Apparamenten und Requisiten*” (National Archives, Archives of the Council of Governor-General, Cartulary of the Benedictine monasteries, E. 15. J, Z): “*Kleine verdorbene alte Orgl unter den Chor 1/ grosse Orgl mit 16 register auf den Chor 1/ Violon 1/ Bassettl 1/ Bratschen 4/ Geigen 4/ Huboae und Fakot unbrauchbar 1-1/ Posaunen 1/ Waldhorn 3 paar/ Trombeten 4/ deto Alte 3/ Paucken 1 paar/ Harfe und Mandora zerbrochen 1-1.*” Cf. *ibidem*, p. 17.

¹² It is of no small interest to compare the 1727–1737 inventory with the Esterházy ensemble in Eisenstadt. When Pál Antal Esterházy (1734–1762) entered office, the *Besetzung* at the disposal of Gregor Joseph Werner consisting of an

which there was practically no need for engaging extra musicians. Part-time musicians were employed exclusively on Saint Benedict's feasts organized with particularly great pomp and on the feast of King Saint Stephen, founder of the monastery, when the abbey became the destination of pilgrimage. On these occasions mostly musicians from Győr were drawn upon.

Finally, the music inventory of 1727–1737 also testifies to a developed figural practice. During József Istvánffy's years of service the repertoire of the Kapelle consisted of works by the leading church music composers of the most important Austrian and South German centres of the *Imperialstil*, including Passau, Munich, Freising, Konstanz, and Michaelbeuern/Salzburg.¹³ The best-known Southern German composers of sacred music also occur in great number among the items of the inventory, thanks to the editions printed in the Southern German towns, among them Augsburg in the first place.¹⁴

The preponderance of the Southern German material, the great number of Benedictine composers and the lack of several typical Viennese and Austrian representatives of the *Imperialstil* can be explained, among others, by the marked presence of the Benedictine order in the Upper Austrian and Southern German region and by the system of music acquisitions. In addition to the established routes of music trade (markets, agents, copying workshops), direct and indirect contacts among the Kapellen played a great role in the dissemination of manuscripts and prints in the early 18th century. In the case of the Benedictine order, the network of monasteries and the monks' wanderings contributed to the extensive dissemination of the music material. The centre of the order in Vienna functioned – according to the general custom of the time – as a place of collecting and exchanging the musical output of the Southern German region. These contacts were particularly important for integrating the musical life of the monasteries on the eastern peripheries. József Istvánffy may have thus got acquainted with Valentin Rathgeber, the most popular Southern German monastic composer of the early 18th century who spent some time in Szentmárton (Pannonhalma) in 1735.¹⁵ It is due among others to Rathgeber's presence there that the music catalogue closed down in 1737 contains his works in the greatest number.

In the light of the above, it would be particularly important to study the relationships between Pannonhalma and the other Benedictine monasteries to find out more about the musical practice of the abbey, which may have had an impact on the surrounding Hungarian towns and the so far unknown locations of Benedek Istvánffy's musical studies. It cannot be excluded that his father had recourse to the support of the Benedictines of Pannonhalma to provide for his son's further musical education. Not only József Istvánffy's long service at the abbey shows his good rela-

organ, four or five voice parts, two or three violins and a trumpet was supplemented by one violoncello, violone, flute, oboe, horn/bassoon, trumpet and drum each for a short while, but in the 1740s only one oboist, one trumpeter and drummer were engaged again, in addition to keeping the singers and the string players. The ensemble was enlarged again from 1749 on. See Ulrich Tank, *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790* (Regensburg: 1981), pp. 219–223, 334–344. Pannonhalma had better possibilities of figural music than Eisenstadt, which is indicated by the state of the *colla parte* practice in the two centres as well. While the list of instruments of 1727–1737 shows that the *colla parte* playing of trombones and oboes widely used in the sphere of influence of Vienna and Salzburg must have had a long tradition in Pannonhalma, it has hardly any traces in Eisenstadt between 1721 and 1762.

¹³ See Benedikt Anton Auffschneider (1665–1742), Johann Kaspar Kerll (1627–1693), Rupert Ignaz Mayr (1646–1712), Franz Xaver Anton Murschhauser (1663–1738), Joseph Anton Planitzky (1691–1732), Bernard Rauchenstein OSB, Johann Heinrich Schmelzer (1623–1680), Edmund Sengmillner OSB (1660–1714).

¹⁴ See Anton Holzman OSB (Breisgau), Alphonsus Kirchbauer OSB (Neresheim), Matthias Adam Kopp (chaplain, Maria Dorfen), Paul Ignaz Lichtenauer (priest, Osnabrück), Joseph Joachim Benedikt Münster (Reichenhall), Valentin Rathgeber OSB (Banz/Oberfranken), Anton Santer (vice prefect, Munich), Marcus Teller (priest, Maastricht), Johann Georg Tschortsch (priest, Schwaz/Tirol), Eugen Willkomm SOCist (Bildhausen/Unterfranken) and Gallus Zeiller OSB (Füssen/Allgäu).

¹⁵ Cf. Kilián Szigeti, *P. Valentin Rathgebers Reise nach Ungarn im Jahre 1735* (Münsterschwarzach, 1975/1976) (yearbook of the school). See also Szigeti, *Werke P. Valentin Rathgebers OSB in Ungarn* (Münsterschwarzach, 1976/1977) (yearbook of the school).

tions with the monks, but also the fact that when in 1757 he lost his job at the Veszprém cathedral after a few years of service,¹⁶ the Benedictines of Pannonhalma helped him once again by offering him the organist's post at the then reconstructed branch institution of Pannonhalma in Bakonybél. They even donated him the portable organ he had earlier used as their organist. József Istvánffy continued to serve the Benedictines to the end of his life; the abbey in Bakonybél became the last stage of his musical activities.

Two Western Hungarian centres have been mentioned in literature so far as Benedek Istvánffy's possible places of study: the Jesuits' school in Sopron as well as the Esterházy court at Eisenstadt.¹⁷ Both have several arguments in favour.

Had Istvánffy's later employer Count László Széchényi (1713–1760) of Sopronhorpács really supported him in completing his studies,¹⁸ it seems evident that the Count recommended his protégé to the Jesuits of Sopron.¹⁹ The Society of Jesus attributed by tradition a significant role to music which manifested itself in the musical education of their pupils and the musical life of the churches they were in charge of. The Jesuits' seat in Sopron looked back upon a considerable past in music. The conditions for cultivating figural music had already been created in the 17th century,²⁰ and an ensemble formed by town musicians and the young musicians of the school can be proved to have subsisted and performed in the 18th century as well. Their high-standard musical life is documented by the musicians' contract of 1773 and the inventory of musical instruments and music made on the dissolution of the order.²¹ It is also supported by the list of a music collection at their disposal during Istvánffy's years of study, the catalogue of the by now destroyed collection of the Jesuit regens chori Ignatio Müllner's [Millner] (1678–1750), containing more than one thousand items. After having worked at Buda, Győr and in several Austrian and Western Hungarian cities, the last stage in Müllner's life was the Jesuits' institute in Sopron²² where he probably took along his music collection in 1741. On the evidence of his inventory kept continuously between 1711 and 1750, this collection accompanied Müllner – in agreement with contemporary custom – to the various scenes of his activities.²³

Müllner's collection comprising works by about two hundred composers was unique in Hungary and even surpassed the contemporary Esterházy music collection. It provides a repre-

¹⁶ In view of the hopeless situation, Benedek asked Count László Széchényi, his bread-giver at the time, to interfere with Márton Bíró, the bishop of Veszprém, on behalf of his father. Széchényi's efforts remained, however, futile. Cf. János Pfeiffer – Kilián Szigeti, *A veszprémi székesegyház története* [The history of the Veszprém cathedral] (Munich: 1985), p. 60.

¹⁷ Győr, another important Jesuit school with exceptional musical achievements of the region can be excluded from the possible scenes because Istvánffy's name is missing from the surviving list of pupils. Cf. Bárdos, *Győr zenéje*, p. 64.

¹⁸ This is suggested by a remark in one of the composer's later letter drafts. Cf. Bárdos, *Győr zenéje*, p. 64.

¹⁹ Cf. *idem*, see also Vavrincez, *op. cit.*, p. 23, Sas, *op. cit.*, p. 30, Farkas, *Istvánffy Benedek*, p. 6.

²⁰ Cf. Bárdos, *Győr zenéje*, pp. 212, 233, as well as Katalin Kim-Szacsvai, "Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumente- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen", *Studia Musicologica*, Tom 39, Fasc. 2–4 (Budapest: 1998), pp. 306–307.

²¹ For the evaluation and the publication of the inventories see Kim-Szacsvai, *op. cit.*, pp. 307, 331–332.

²² P. Ignatius Müllner's (austriacus) further scenes of studies and activities based on the recently disclosed Jesuit schematisms include Besztercebánya (now Banská Bystrica), Esztergom, Graz, Judenburg, Klagenfurt, Krems, Laibach (now Ljubljana), Leoben, Millstadt, Nagyszombat (now Trnava), Neustadt, Passau, Pozsony (now Bratislava), Schurz, Trencsén (now Trenčín), Vienna, Varasd (now Varaždin).

²³ Müllner's music catalogue (*Catalogus Rerum Musicarum*, Budapest University Library, Sign. F 31, earlier shelfmark No. 1879) was previously treated in literature exclusively as a source with relevance to Buda. Based on the critical and content analysis of the source it can be established, however, that the inventory and, as a result, the music collection was available at Müllner's most important places of wanderings. Cf. Katalin Kim-Szacsvai, "Die 'Vergangenheit' in der ungarischen kirchlichen Praxis der Figuralmusik im 18. Jahrhundert", *The Past in the Present. Intercongressional Symposium of the International Musicological Society 2000, Budapest* (proceedings of the conference in preparation); *ibidem*, "Eighteenth- and Early-Nineteenth-Century Hungarian Ecclesiastical Repertoires", *Musical exchanges in Europe 1600–1900*, European Sciences Foundation, Strassbourg (in print).

sentative selection of the figural music material in circulation in the late 17th and the first half of the 18th century. As Müllner pursued his studies with the Jesuits in Vienna and received instruction in music in the same institution, there is nothing unusual in the fact that he selected chiefly from the figural music material of the Vienna-centred *Imperialstil* representing the highest musical standard of the time. His favourite composers include the Viennese court musicians, the Kapellmeister of the main churches of Vienna, such as the Stephansdom, the Jesuits' St. Salvator church and Benedictines' Schottenkirche. (Their names are almost completely missing from the music stock held in Pannonhalma.²⁴) He also preferred the church composers of the *Imperialstil* employed at the centres in direct contact with the Imperial Court (partly known from the list of Pannonhalma).²⁵ In the course of his last acquisitions to be dated mostly to the years he spent in Sopron between 1737 and 1750, Müllner supplemented the layer of the repertoire conceived in *Imperialstil* and making up the bulk of the music collection by the output of the new centres of figural music which represented a new style. Among the entries of his catalogue after 1737 there appears an increasing number of the so-called *rural* and *civil* Masses and Vespers intended for smaller figural groups by the most typical representatives of the popular Southern German, mainly Augsburg editions.²⁶ Beside the Southern German centres, we can also find representatives of the Austrian monasteries and churches, the composers dominating the figural repertoire in the second half of the century.²⁷

The question arises whether Istvánffy was familiar with and had recourse to Müllner's collection.

He may have had access to it during his studies with the Jesuits in Sopron. However, it is not out of the question that it happened later. From the age of twenty-four to the end of his life, Istvánffy was active in the Sopron, Eisenstadt and Győr triangle. Following his years of study, since 1757 or perhaps earlier, he was organist at the residence of László Széchényi in Sopronhorpács between 1758 and 1766 and in Antal Széchényi's renovated castle in Nagyecenk which he left with Count Antal Széchényi's recommendation for the cathedral of Győr. He had been candidate for the post of succentor since his successful audition in 1764.²⁸

The assumption seems logical that the young musician staying in or near Sopron used the opportunity to get acquainted with a collection representing Central European composition comprehensively and being probably unique in its kind on Hungarian soil. Istvánffy's contacts with Sopron are also corroborated by the presence of his offertories in the parish church of the town which must have been composed on the nearby Széchényi estates.²⁹ It is also possible that

²⁴ See Antonio Bertali, Antonio Caldara, Francesco Conti, Johann Joseph Fux, Matthias Oetl, Johann Georg Reinhardt, Felice Sances, Johann Heinrich Schmelzer, Johann Bernhard Staud, Franz Daniel Tallmann, Johann Michael Zacher. The existence of Tallmann's composition is, for that matter, not an everyday occurrence as the composer's works have been destroyed for the greater part. On Hungarian territory we have knowledge of the performance of an additional composition by him, the accompanying music to the school drama entitled *Amor Divini*. Cf. Ágnes Gupcsó, "Amor Divini – die Musik eines Piaristen Schuldramas (1694)", *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*. Konferenzbericht. (Bratislava: 1997), pp. 237–256.

²⁵ See Benedikt Anton Auffschnaiter (Passau), Albert Baumgartner OSB (Melk), Benedikt Biechteler OSB (Wibling), Johann Kaspar Kerll (Munich), Daniel Merk (Augsburg), Johann Christoph Schmidt (Dresden), Meinrad Schopf OSB (Admont), Edmund Sengmillner OSB (Michaelbeuern/Salzburg), Gotthard Wagner OSB (Tegernsee, Freising, Salzburg), Gunther Jacob OSB and Johann Joseph Ignaz Brentner (Prague), Karl Joseph Einwalt (Olmütz).

²⁶ See Franz Bieling, Marianus Königsperger OSB, Joseph Joachim Benedikt Münster, P. Andreas Oswald, Valentin Rathgeber OSB, Johann Georg Tschortsch, Gallus Zeiller OSB. On the terms *rural* and *civil* see Wilfried Dotzauer: *Die kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers*. Dissertation, Nürnberg, 1976.

²⁷ Such the Viennese Giuseppe Bonno, Johann Georg Reutter, Franz Tuma and Georg Christoph Wagenseil as well as the two monastic composers Georg Joseph Donberger and Georg Zechner.

²⁸ Bárdos, *Győr zenéje*, p. 63, Vavrincez, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ For establishing the date of the offertories *Adeste, triumphate* and *Veni Sancte Spiritus* surviving at the Holy Spirit parish church of Sopron, see Farkas, *Istvánffy Benedek*, p. 23.

some items of his own collection are of Sopron provenance;³⁰ three compositions by Johann Patzelt, a musician active in Sopron between 1740 and 1748 occur among Istvánffy's scores. He copied the title-page of one and the complete performing material of the other two in his own hand.³¹

The existence of these copies of Patzelt's works raise the possibility of Istvánffy's contacts with Eisenstadt as well. Patzelt was namely a composer only of local significance who can have become known mostly through personal acquaintances. Prior to his years in Sopron, he had been active in Eisenstadt,³² and another contemporary manuscript of the mass also copied by Istvánffy survives in the music collection of the parish church of Eisenstadt as well.³³

Istvánffy had various opportunities to get acquainted with the musical life at Eisenstadt. He can have established relations through members of the Society of Jesus in Sopron. Several generations of the Eisenstadt branch of the Esterházy family supported the Jesuits' college in Sopron and occasionally put their musicians at their disposal on prominent feasts of the school.³⁴ Ignatio Müllner must have been in contact with the Eisenstadt court since the first years of his employment in Western Hungary. In his music collection the Esterházy composers³⁵ of the late 17th and early 18th centuries are represented almost in their integrity. Thus, Istvánffy can have become acquainted with the works of the musicians of Eisenstadt back in Sopron.

The most likely place of Istvánffy's presence in Eisenstadt can be assumed in the vicinity of Gregor Joseph Werner (1693–1766). For an ongoing young composer Werner must have been the most adequate master in that environment. He gave instruction in music and composition on a regular basis.³⁶ Istvánffy's relationship with Werner is borne out by his personal interests and preferences. The influence of the Eisenstadt master can be detected clearly in his style of composition³⁷ and his representative collection made from Werner's works is indicative of his interest. Thirty-three of the one hundred forty-four items of Istvánffy's collection copied for the greater part in his own hand are the works of the Esterházy Kapellmeister. Istvánffy did not show such a keen interest towards any other composer represented in his music collection. The

³⁰ The parts signed or copied by Istvánffy are presently held at the János Richter Archives of the bishopric of Győr. For the contents of Istvánffy's collection of music see Vavrincez, *op. cit.*, pp. 25–26.

³¹ Cf. Bárdos, *Győr zenéje*, Them. cat., No. 1032: Miserere (with Istvánffy's handwriting on the cover); Them. cat., No. 1033: *Missa ne corrumpas* and Them. cat., No. 1034: Requiem (the entire part material was copied by Istvánffy). Zoltán Farkas was the first to call attention to the importance of Patzelt's works with regard to Istvánffy's Sopron connections. Cf. Farkas, *Istvánffy Benedek*, p. 6.

³² Johann Partzelt (sic) was organist at the Esterházy residence between 1734 and 1736. He probably stayed in Eisenstadt later on as well. In the register of births, marriages and deaths kept at the parish church he is mentioned as *rector* in 1739. He was bassist, sacristan and teacher at the Saint Michael church since 1740 but maintained contact with the Jesuits, too. He composed accompanying music to their students' performance of the school drama "Castor et Pollux" in 1743. Cf. Tank, *Studien*, pp. 227, 247, 288; André Csatkai, "Die Beziehungen Gregor Joseph Werners, Joseph Haydns und der fürstlichen Musiker zur Eisenstädter Pfarrkirche", *Burgenländische Heimatblätter*, Jg. 1, Heft 1 (Eisenstadt: 1932), p. 15 and Bárdos, *Sopron zenéje*, pp. 133–134, as well as Them. cat., No. 963.

³³ Eisenstadt, Domarchiv, Ed A 12: "Missa á 4 Vocibus. / Canto. / Alto. / Tenore. / Basso. / Violino Primo. / Violino Secundo. / et / Organo. / Authore Sigre Joanne Patzelt." The manuscript originates with a musician of the parish, probably from the 1740s.

³⁴ In 1702 the accompanying music to the school drama entitled *Serena domus Estoriana fulcra* composed by the Esterházy Kapellmeister Franz Rumpelnig was performed. In 1769 some members of the ensemble directed by Haydn contributed as guests to the Jesuits' school drama performance "decorated with three beautiful arias". Cf. Bárdos, *Sopron zenéje*, pp. 231–232 (based on the Jesuits' diary). It is not by chance that Johann Patzelt, who was already active in Sopron in 1743, also dedicated his accompanying music written to the school drama performance "Castor et Pollux" of the Jesuits' pupils to the Esterházy family.

³⁵ See the Esterházy Kapellmeister Franz Schmidtbauer (1678–1701), Franz Rumpelnig (1701–1704), Wenzel Zivilhofer (1715–1720), Gregor Joseph Werner (1728–1761). Of the organists Hans Georg Hörger (1686–1695), Ignaz Prustmann (1706–1707), Franz Zeller (1708–1715), and Johann Novotny (1736–1765).

³⁶ Cf. Sas, *op. cit.*, pp. 8–9 and footnote 18.

³⁷ Analytical studies by Zoltán Farkas reveal the existence of several stylistic elements in Istvánffy's works that can be traced back to Werner.

majority of the composers appear with three or four items³⁸ in his collection, except for Johann Georg Reutter and Nicola Conforto who are represented by six or seven works. The large number of copies of Werner's compositions suggest the existence of personal contact between Istvánffy and the master active at Eisenstadt. Istvánffy cannot have acquired such a comprehensive knowledge of the oeuvre unless he had free access to the Werner's autograph manuscripts. A further argument in favour of the Eisenstadt provenance of Istvánffy's thirty-three copies of Werner's works is that concordances of twenty-six works can also be found in the present holdings of the Esterházy music collection.³⁹ It is therefore highly probable that the *Vorlage* of the other seven compositions originated also there. The balanced distribution of the genres among the copies⁴⁰ suggests that the date of genesis of at least a certain part of the manuscripts must have been before 1766 (the year of Werner's death). Such a distribution of genres makes us suppose that Istvánffy's selection was motivated by his intention to lay the foundations of a music collection of his own. He probably needed it in his Sopronhorpács or Nagycenk period before 1766 and not during his time of service at the Győr cathedral where he benefited from a fairly rich source of music materials.

From Istvánffy's copies of the arias by Nicolò Conforto (1718–1793) conclusions can be drawn at his early contacts with Eisenstadt.⁴¹ The works of the Italian composer were practically unknown in the Central European repertoire.⁴² Istvánffy may have become familiar at the Eisenstadt court with Conforto's compositions which Pál Antal Esterházy acquired through personal acquaintance during his assignment as ambassador in Naples in 1751–1753.⁴³ An interesting feature of Istvánffy's copies is, however, that they are not the original versions of Conforto's works but contrafacta made of his secular compositions, mainly operatic arias.⁴⁴ In the opera *Antigono*, Conforto's only work surviving in the Esterházy collection,⁴⁵ the original of four sacred arias preserved in Győr could be identified.⁴⁶ It may well be assumed that the three addi-

³⁸ See Franz Joseph Aumann, Giovanni Battista Costanzi, Benedikt Geisler, Leopold Hofmann, Johann Patzelt, Ferdinand Schmidt, Georg Christoph Wagenseil, Johann Georg Zechner.

³⁹ Cf. *Werner Gergely József műveinek katalógusa* [The catalogue of works by Gregor Joseph Werner] (= *Manuscripta Musica III*). Compiled by János Harich, manuscript, 1932.

⁴⁰ Among Werner's selected pieces three Masses, two Requiems, four Alma Redemptoris, four Ave Regina, five Regina coeli, three Salve Regina items, six litanies, two Te Deums, one Vespers, one offertory and two sets of hymns can be found.

⁴¹ Cf. Bárdos, *Győr zenéje*, Them. cat., Nos. 199, 202, 203, 204, 205. The copyist of two further Conforto arias in the collection of Győr (Them. cat., Nos. 200 and 201) is so far unknown. It was Ágnes Sas who called the attention to the significance of the Conforto copies for Istvánffy's possible contacts with Eisenstadt. Cf. Sas, *op. cit.*, p. 31.

⁴² In the 18th-century repertoire of Austrian and Hungarian ensembles works by musicians active in the southern centres of Europe occurred only exceptionally. As the Italian musician left Naples in 1755 for the Madrid court, it is not accidental that his compositions are almost completely missing from the contemporary music collections of the region.

⁴³ The full list of Conforto's works purchased for Eisenstadt, including the 1751 cantata (*Gli orti Esperidi*) commissioned by Pál Antal Esterházy for the birthday of Maria Theresa is contained in the Champé-catalogue of 1759–1762. See János Harich, "Die Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt", *Das Haydn Jahrbuch 9* (Vienna: 1975), pp. 67–88.

⁴⁴ To increase the repertoire of their ensembles, the Kapellmeister of the time had frequently recourse to the substitution of the text of secular compositions. As a result of the increasing secularisation of the figural repertoire, popular operatic arias could be freely used to replace the offertories – in compliance with the general practice of the second half of the century.

⁴⁵ Cf. National Széchényi Library, Music Collection, Ms Mus. IV. 182. The manuscript was probably written in Naples. On the cover of the part material and the individual parts the cast of the first performance in 1750 is also indicated. Pál Antal attended the premiere of *Antigono* in Naples on December 18th, 1750. This is borne out, among others, by the libretto bought for his collection. Cf. János Harich, *Esterházy-Musikgeschichte im Spiegel der zeitgenössischen Textbücher* (= *Burgenländische Forschungen 19*, Eisenstadt: 1959).

⁴⁶ See Bárdos, *Győr zenéje*, the concordance of Them. cat., No. 119 in the Esterházy collection, *Antigono* Atto 2^{do}, Scena 3^a, No. 10, *Basta così*, soprano aria; the concordance of Győr, Them. cat., No. 200 is *Antigono*, Atto 2^{do}, Scena 7^{ma}, No. 12, *Scherzo degl' astri, e gioco*, tenor aria; the concordance of Győr, Them. cat., No. 203 is *Antigono*,

tional arias to sacred texts surviving at the cathedral can once have formed part of the secular works purchased in Naples.⁴⁷ It is therefore very likely that the sacred versions of the arias surviving in the Győr copies were prepared by Gregor Joseph Werner, Johann Novotny, or perhaps Istvánffy after the arrival of the works in Eisenstadt. It speaks in favour of Istvánffy's "authorship"⁴⁸ that neither archival evidence nor musical sources of the parish church and the Esterházy court corroborate the church use of the secular music material obtained by Pál Antal. It is also well known that none of the items of Pál Antal's Italian operatic collection was performed on stage in Eisenstadt or later in Eszterháza.⁴⁹ Nevertheless, certain excerpts from the opera collection were performed as court *Tafelmusik* on several occasions. The performing material of *Antigono* suggests this kind of use of Conforto's works. The missing vocal parts must have been detached from the corpus of the opera during a concert-like performance.⁵⁰ The fact that the arias were rendered separately greatly enhances the chance of the genesis of the contrafacta in Eisenstadt.

The date when Istvánffy's copies of Conforto's works were made is still unknown. The existence of separate *viola* parts in Istvánffy's handwriting raises the possibility that the copies were prepared prior to 1766, similar to certain copies of Werner's compositions. The cathedral in Győr did not engage officially a *viola* player and in Istvánffy's works composed in Győr no *viola* parts can be found, either.⁵¹ It is thus conceivable that Istvánffy had got acquainted with these Conforto arias prior to his years as succentor in Győr, i.e. before 1766, during Gregor Joseph Werner's time.

It goes without saying that in lack of further philological examinations it cannot be excluded that the copies were prepared by Istvánffy after 1766. Although the investigation of Istvánffy's late contacts with Eisenstadt based on the critical analysis of the music collections is still at an early stage, it may be assumed that he maintained contact with the Eisenstadt court to the end of his life and so he had access to the music material of the Esterházy Kapelle – led then already by Joseph Haydn – during his post of Kapellmeister in Győr. He may also have known the latest pieces of its repertoire. This is borne out by such evidently post-1766 acquisitions from Eisenstadt as the contrafactum of Joseph Haydn's Esterházy cantata of 1762⁵² and a copy made by the

Atto 1^{mo}, Scena 6^{ta}, No. 4, Largo, *Tu m'in volasti un Regno*, tenor aria; Győr, Them. cat., No. 204 *Antigono*, Atto 1^{mo}, Scena 5^a, No. 3, *Io non so, se amor tu sei*, soprano aria.

⁴⁷ To our knowledge so far, Conforto did not compose sacred arias and wrote liturgical compositions exclusively after 1759. According to the RISM catalogue, the three unidentified arias preserved in Győr occur in none of the thematic catalogues of further music collections. *Antigono*, Atto 2^{do}, No. 15 comes into consideration as a possible concordance of Győr, Them. cat., No. 201. Establishing the identity of these two compositions will be made possible by a detailed comparative study of these manuscripts in the future.

⁴⁸ Supplying new texts necessitated several decisions on the composer's part. In addition to the usual modifications deriving from problems of prosody, the too characteristic motives that emerged under the influence of the new text and the new environment and did not fit into the liturgy received a more "tempered" form (the series of dotted rhythms were replaced by even quavers, etc.).

⁴⁹ Cf. Dénes Bartha – László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister*. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung. (Budapest: 1960), pp. 32–33.

⁵⁰ By analogy, the copied parts distributed among the vocal soloists for the duration of practising and performance are normally missing from the collection of operatic scores of Haydn's time. In most cases, these manuscripts were not returned to their original places after use.

⁵¹ Cf. Farkas, *Benedek Istvánffy*, p. 23, footnote 37. The lists of payments in themselves do not corroborate the lack of *viola* in the Győr practice. On these lists it was namely a general custom to include the violinists among the *viola* players, and not to enumerate them separately. Cf. Otto Biba, "Die Wiener Kirchenmusik um 1783", *Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte* 1/2 (Eisenstadt: 1971).

⁵² See "Quis stellae radius" (Hob. XXIIIa:4). Cf. Irmgard Becker-Glauch, "Neue Forschungen zu Haydns Kirchenmusik", *Haydn-Studien*, Band II, Heft 3, 1970, pp. 177–183. The original version of the cantata has been destroyed. For the critical study of the Győr source see *Joseph Haydn Kantaten mit Orchester für das Fürstenhaus Esterházy* (= Joseph Haydn Werke, Reihe XXVII, Band 1), ed. Andreas Friesenhagen and Sonja Gerlach (Munich: 2000), Kritischer Bericht. III. Kontrafakturen möglicher weiterer Kantaten, pp. 180–181. The contrafactum of the cantata surviving in

Esterházy copyist Joseph Elßler senior before 1774 of the *Grosse Orgelmesse*⁵³ composed in 1767–1769.⁵⁴

Finally, the offertories that surfaced recently in the music collection of the parish church (presently cathedral) of Eisenstadt and are published in the present volume also argue in favour of Istvánffy's connections with Eisenstadt in his youth. All the more so, as Istvánffy's works survive exclusively at places he had some kind of personal ties with.⁵⁵ Personal aspects must have played a particularly important role in the survival of his offertories in Eisenstadt; these works were probably composed before 1766 when, as a young composer, Istvánffy cannot have been well-known in the region. These direct contacts can be demonstrated by the analysis of the music collection of the parish church of Eisenstadt and the examination of the manuscript of the offertories as well.

The copyist of the manuscripts can be identified as Carl Kraus (1723–1802),⁵⁶ the schoolmaster and regens chori of the parish church from about 1753 to 1802.⁵⁷ At least one of the two contemporaneous copies was demonstrably made by Kraus from a source – presumably an autograph one – in which Istvánffy made corrections later.⁵⁸ These two copies formed part of the regens chori's own music collection and were incorporated into the corpus of the parish collection together with his estate in 1802.

Lack of sources does not permit to substantiate unambiguously the connection between Istvánffy and Carl Kraus. There are, however, several common features in their biographies that make such a connection probable. Both were active in the Sopron-Eisenstadt-Győr region from 1757 on at the latest. They may have become acquainted personally in Győr or Eisenstadt. As the parish of Eisenstadt belonged to the diocese of Győr, Kraus may have maintained contacts *ex officio* with the cathedral musicians, among others with Istvánffy. He had close personal connections with Győr dating from his youth. One of the first stages of Kraus's career was the Jesuits' school in Győr where the foundations of his knowledge of music and perhaps of composition were laid. (Later on Istvánffy also cooperated with the Jesuits' ensemble in Győr.⁵⁹)

Istvánffy's music collection is probably an independent version where Istvánffy's authorship can also be taken into consideration. The motet will be published in *Joseph Haydn Werke, Reihe XXII* (Kirchenmusik).

⁵³ *Missa in Es In honorem Beatissimae Virginis Mariae* (Hob. XXII:4). For the critical analysis of the source see *Joseph Haydn: Messen, Nr. 3–4 und Fragment der Missa "Sunt bona mixta malis"* (= *Joseph Haydn Werke, Reihe XXIII, Band 1b*), ed. James Dack and Marianne Helms (Munich: 1999), pp. VII–VIII and 188–189.

⁵⁴ The composer of *Missa triumphalis Sancti Josephi* included in Istvánffy's music collection and additional 18th-century collections under Haydn's name (Bárdos, *Győr zenéje*, Them. cat., No. 604, Hob. XXII: C8) is probably Johann Georg Albrechtsberger. Cf. Dorothea Schröder, *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*. Textband (Hamburg: 1987), p. 83. and Thematischer Katalog, Nr. A I. 2.

⁵⁵ Cf. Vavrinecz, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁶ Cf. H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works. Haydn: Late Years 1801–1809*, Vol. V (London: 1977), *Totenprotokoll* 1802, p. 219. footnote 2.; Harald Dreó: "Die Musiktradition der ehemaligen Stadtpfarrkirche zu Eisenstadt", *Joseph Haydn und seiner Zeit* (Eisenstadt: 1982), pp. 134–141.

⁵⁷ Cf. Sepp Gmasz, "Die Turnerfamilie Höld. Ein Beitrag zur bürgerlichen Musikpflege im alten Eisenstadt", *Burgenländische Heimatblätter*, Jg. 48, Heft 1 (Eisenstadt: 1986), p. 26. See also the Donberger copy made by Kraus in 1757 which he signed as *rector scholae*. A proof of Kraus's continuous work at the parish is that his list of payments is also contained in the 1801 entries of the church statements. Cf. *Kirchenrechnungen (1739–1880)*, Bd. 1802 (Eisenstadt, Landesarchiv: Stadtarchiv, Römisch D. Ecclesiastica).

⁵⁸ Cf. General Remarks. pp. 278–280. It is difficult to establish the date of the copies. Based on the copy of the amended version of the offertory of the Blessed Virgin Mary held in Győr and copied from an identical source the genesis of the copies of Eisenstadt prior to Istvánffy's death in 1778 can be taken for granted. As we can assume that Istvánffy included this composition of his youth in the repertoire of the cathedral at the beginning of his service as succentor in Győr, it is conceivable that the Eisenstadt manuscripts made earlier than the Győr one emerged around 1766 or even earlier.

⁵⁹ Cf. Bárdos, *Győr zenéje*, pp. 197–198.

On the evidence of the dedication entered on a copy made by him and surviving in the Jesuits' collection (*Motetta pro Paschate*), he was violinist at the Jesuits' Kapelle in 1748. Although his acknowledgements in Latin and German are worded ambiguously, he seems to have dedicated to the institution one of his early compositions.⁶⁰

The Esterházy court in Gregor Joseph Werner's and Joseph Haydn's time may also have provided opportunities for establishing contacts between Kraus and Istvánffy. The regens chori probably kept up lively professional and personal contacts with several musicians of the Esterházy residence during the whole time of his service in Eisenstadt. He must have relied on these contacts to a great measure when he gathered the items of his collection.

The Saint Martin parish church of Eisenstadt had maintained contacts with the Esterházy court since the 17th century.⁶¹ This cooperation continued in the form of mutual assistance after the state of the parish ensemble was settled in 1753,⁶² i.e. while Kraus was regens chori there.⁶³

The connections between the two groups of musicians were not only institutional but reinforced by personal ties as well. For example, Werner was a member of the so-called *Rosenkranzbruderschaft*, a society active at the parish church, organizing its life. (Parish sources even document that he made a donation in 1766.⁶⁴) Joseph Haydn is supposed to have had some kind of connection with the parish church⁶⁵ which is borne out by his friendship with the regens chori Carl Kraus and the fact that Haydn was familiar with Kraus's music collection containing in all probability Istvánffy's offertories by that time. Haydn purchased some of the music from Kraus's estate for the Esterházy Kapelle in 1802.⁶⁶

In view of these personal connections it is not surprising that both Werner and Haydn put at Carl Kraus's disposal the church music collection of the Esterházy court and their own music collections, copies and autograph manuscripts alike. Kraus was badly in need of assistance as he started the task of establishing a high-standard figural repertoire for the parish church practically alone. Based on the examination of the script of his recently found inventory of estate,⁶⁷

⁶⁰ Cf. Bárdos, *Győr zenéje*, Them. cat., No. 804. See also Kim-Szacsvai: *Dokumente über das Musikleben der Jesuiten*, p. 320. A few additional, equally anonymous copies in the music collection of Eisenstadt seem to underline the work of Kraus as a composer.

⁶¹ Franz Anton Payr (†1733) was, for example, organist at the parish between 1715 and 1733, bassist at the Esterházy residence, later organist. In the same period another musician of the parish church, the schoolmaster Michael Hauck learned composition from the leader of the Esterházy ensemble Wenzel Zivilhofer (1714–1721). Cf. André Csatkai, "Beiträge zur Geschichte der Musikkultur in Eisenstadt", *Mitteilungen des Burgenländischen Heimat- und Naturschutzvereines Freunde des Landesmuseums* (Eisenstadt: 1931), p. 10.

⁶² Thanks to a foundation of 6000 guildens by Anna Barbara Kroicher (Kroiherin, Kroyer) the Eisenstadt tower musicians' institution was established that year, being perhaps the last among the free royal towns. It was a steady ensemble meeting the musical demands of the town church in the first place. See *Pfarrchronik*, pp. 78–81. Figural compositions must have been performed earlier as well. This is borne out by the application of Anton Höld senior in 1753 in which the later towermaster mentions his service of many years at the parish church. Cf. *Ratsprotokoll* Nr. 876. (research by Kornél Bárdos), and Gmász, *op. cit.*, p. 26.

⁶³ In the second half of the 18th century the two towermasters responsible for the instrumental ensemble of the parish Anton Höld senior (1753–1774) and Anton Höld junior (1774–1799) were supplementary or steady members of the Esterházy church music ensemble; according to a 1780 list of payments perhaps even the tower lads. Cf. H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works. Haydn at Eszterháza. 1766–1790*, Vol. II, London, 1977, p. 85; Gmász, *op. cit.*, p. 28. János Harich, "Haydn Documenta (I)", *Das Haydn Jahrbuch 2* (Vienna: 1963/1964), p. 18.

⁶⁴ Cf. R. Sobotka, *Die Geschichte der Stadtpfarre zum Heiligen Martin in Eisenstadt*. Dissertation (Wien: 1955), p. 35, see also *Pfarrchronik*, p. 99. Cited by Csatkai, *Beiträge*, p. 11.

⁶⁵ A proof of this friendship is that Kraus is mentioned in Haydn's testimony of 1801. Haydn intended to bequeath a smaller sum to Kraus's blind daughter. Cf. Landon, *Chronicle*, Vol. V, p. 52.

⁶⁶ Cf. *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*. Unter Benutzung der Quellensammlung von H. C. Landon, ed. Dénes Bartha (Budapest: 1965), p. 417.

⁶⁷ "Verzeichniß aller bey der Eisenstädter Pfarrkirche vorfindigen und vom H. Regens-Chori Karl Kraus am 15. April Anno 1802, abgelösten Musikalien" (Eisenstadt, Landesarchiv: Stadtarchiv, Ecclesiastica, ohne Sign). The catalogue lists the number of compositions by the various composers belonging to a given genre.

the 1837 list and the stock of music surviving at the parish church⁶⁸ it can be stated that the majority of the performing material at the disposal of the Kapelle of the parish church in the late 18th-century came from the collection of the regens chori Carl Kraus; they were mostly copies in his own hand.⁶⁹

The range of the manuscripts calls the attention to the Esterházy provenance of Kraus's music collection. In the international layer of Kraus's collection only ten percent of the altogether 500 items are works by composers not represented in the Esterházy sources. Naturally, we have to admit that the identity of the international layer of both music collections fails to prove in itself the direct relationships between these two collections. The reason is because this repertoire also follows closely the composition of the music stock available in the Western Hungarian cathedrals, the Austrian monasteries and the larger parish churches in Austria and this similarity between the music collections in the region could also be explained by the transformation of the Central European repertoire taking place in the 1740s–1750s. This process entailed not only the exchange of the musical material used but its considerable unification as well.⁷⁰ Nevertheless, the examination of the writing and papers of the two Eisenstadt collections carried out so far corroborate the assumption of direct contacts behind the concordances in several cases.

The list of composers in Kraus's music collection who were active in Hungary also substantiates this assumption. They all belonged to the musicians of the Esterházy court, with only three exceptions (one of which is Istvánffy himself!).⁷¹ More than half of the stock is made up of works by the Kapellmeister Gregor Joseph Werner (212 items).⁷² The Esterházy provenance of these manuscripts cannot be doubted. All the more so, as some of Werner's compositions Kraus copied were only available in the Esterházy copyists' copies and/or in autograph manuscripts, but in no collections outside Eisenstadt.⁷³ The direct Eisenstadt provenance can also be assumed in the case of Haydn's thirteen compositions ("*Messen 3, Offertoria 6, Salve 4*") listed in the in-

⁶⁸ "*Inventarium Uiber alle bey der Stadtpfarrkirche der königlichen Freystadt Eisenstadt vorfindigen sowohl älteren als auch neueren Musikalien*" (Eisenstadt, Domarchiv, without shelf-mark).

⁶⁹ This phenomenon is not rare among 18th-century Kapellmeister, although this quantity is even so remarkable. For their acquisitions the regens chori frequently took advantage of the opportunities inherent in direct regional contacts.

⁷⁰ Attention to this phenomenon was first called by Hellmut Federhofer, then corroborated by later studies about the repertoire material of Mariazell, Göß, Göttweig. In addition to the Eisenstadt sources, see on the territory of the Hungarian Kingdom the repertoire sources of the cathedral in Győr, the Jesuits' churches in Győr, Nagyszombat (now Trnava) and Szokolca (now Skalica). In Kraus's inventory of estate this repertoire is represented by Austrian monastic composers, such as Franz Joseph Aumann, Georg Joseph Donberger, Franz Joseph Ehrenhardt, Tobias Gsur, P. Amandus Ivanschitz, P. Aegidius Schenk, P. Florian Wrastil, Johann Georg Zechner by Viennese court and church musicians like Johann Nepomuk Boog, Anton Carl, Ferdinand Schmid, Leopold Hofmann, in the last third of the century by Johann Georg Albrechtsberger, Frantisek Xaver Brixl, Karl Ditters von Dittersdorf, Florian Leopold Gassmann and Johann Baptist Vanhal.

⁷¹ See the motet of 1777 by Joseph Bengraf (1745–1791), Kapellmeister of the City Parish Church of Pest (Ed B 12, the autograph manuscript is held in the Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin; no further copies of the composition are known) and a mass as well as two offertories by Anton Zimmermann (1741–1781), the leader of archbishop József Batthyány's ensemble in Pozsony/Bratislava (Ed A 23, B 23–24). Considering the contacts of the Eisenstadt court with Pozsony and the fact that a concordance of one of the offertories notated by Kraus occurs in the Esterházy collection as well, the Esterházy provenance seems to more probable in the case of Kraus's copies of Zimmermann's works as well than the direct acquisition from Pozsony.

⁷² Cf. *Verzeichniß 1802: "Messen 14, Offertoria 14, Vespere 9, Hymnos 40, Litaneyen 6, Requiem 1, Te Deum 5, Alma 13, Ave Regina 6, Regina Coeli 6, Salve 15, Veni Scte 2, Rorate 4, Mittit 1, Sub tuum 8, Advent-Lieder 40, Weihnachts-Lieder 28"*. These days the music collection of the cathedral of Eisenstadt preserves no more of this stock than one hundred twenty-six compositions. Beside Johann Georg Thonner (1695–1761) who stood in the service of the Esterházys, Kraus was the most diligent copyist of Werner's works. On the basis of his the strikingly great number of copies and his interest in composition the possibility of studies with the Esterházy-Kapellmeister emerges in his case, too, just like with Istvánffy and several musicians at the Esterházy court.

⁷³ Hubert Dopf: *Die Messenkompositionen Gregor Joseph Werners*. Dissertation (Innsbruck: 1956), pp. 24–28. For the works by Werner in the Esterházy music collection see János Hárich's catalogue. See footnote 39.

ventory of Kraus's estate.⁷⁴ The examination of their stemma carried out to date reveal that Kraus had access not only to copies but to Haydn's autographs as well.⁷⁵ It may have happened that he made a contrafactum for the parish Kapelle with Haydn's knowledge, among others from the master's Esterházy cantata of 1762 (also available among Istvánffy's copies).⁷⁶ In this light it is all but surprising that Kraus's pre-1780 copy of the *Grosse Orgelmesse* was used by the Esterházy copyist Johann Elßler around 1800 as a source of his copy prepared for the Esterházy music collection.⁷⁷ With the exception of the organist Franz Novotny and Kapellmeister Johann Nepomuk Fuchs, the Esterházy composers in Kraus's music collection are mostly masters⁷⁸ who were known outside Eisenstadt exclusively in the nearby towns of the region. This accounts for the fact that a certain portion of their works surviving in the regens chori's collection is missing from all contemporary stocks. It is therefore probable that Kraus had access to these works through personal connections to the musicians of the Esterházy court.

The existence of Istvánffy's offertories in the collection of the regens chori Kraus must definitely be regarded as indicative of the presence of their composer in Eisenstadt. Moreover, if we take into consideration how much Kraus relied on his personal contacts with the Esterházy court in establishing his own collection of music, it does not seem exaggerated to suppose in the acquisition of the offertories an equally important role to Kraus's personal acquaintance with Istvánffy, to his further connections in Győr and to the intermediary role of the ducal residence active as a regional musical centre.

⁷⁴ In the surviving music material of the parish the handwriting of Kraus can be recognized in the copy of two masses (Hob. XXII: 7, Ed A 12; Hob. XXII: 4, Ed A 130) and six contrafacta (Ed B 91, B 101–102, B 104, E 66–67). It is worth noting that with the exception of two manuscripts equally of Esterházy-provenance (B 103, D 4, the latter containing Haydn's autograph partbooks as well), all later Haydn copies available in the parish music collection were acquired following Kraus's years of service there. These works got into the holdings of the parish together with the 1811 donations (A 132–133, B 107–108) and the copies of before 1811 (B 105), and of 1823 and 1834, respectively (A 131, B 106) by the later Kapellmeister of the parish Joseph Fasching and Johann Eisenstock. For identifying the Haydn manuscripts in Kraus's collection of music I relied on the catalogues and the notes of the Joseph Haydn-Institut, Cologne, for which I wish to express gratitude.

⁷⁵ He made a copy of the 1771 composed *Salve Regina* in 1773 at the latest, using the autograph manuscript. As a matter of fact, Haydn repurchased this manuscript from Kraus's estate for the Esterházy collection in 1802. Cf. Becker-Glauch, *op. cit.*, pp. 215–217.

⁷⁶ *Motteto de Sancta Theclae Protho Martyr et aliis Sanctis* (Ed B 102, Hob. XXIIIa: 4). The vocal parts were copied by Kraus, the instrumental parts by early Esterházy copyists. The latter partbooks were probably copied from the autograph manuscript in 1765–1766/1770. The date was established on the basis of Haydn's signature at the end of the violone part. Cf. Becker-Glauch, *op. cit.*, pp. 179–180, 182, furthermore *Joseph Haydn: Kantaten mit Orchester*, p. 180.

⁷⁷ *Joseph Haydn: Messen, Nr. 3–4*, p. 189.

⁷⁸ See Johann Novotny, Aloys Novotny, Ludwig Novotny, as well as Simon Thadeus Kölb and Caspar Melchior Prandtner.

Benedek Istvánffy's Recently Discovered Offertories and his Saint Benedict Mass

Istvánffy's two recently discovered offertories and his previously unpublished mass raise the question as to whether and how these works modify and enrich our image of the composer. The main purpose of the studies presented here is to analyse these compositions and query their position and significance in Istvánffy's oeuvre. Since both the offertories and the *Saint Benedict Mass* are undated, one should also attempt to identify the probable date of their composition by evaluating the quality, style and scoring of the works – while keeping in mind the limitations that the critical analysis of style entails.⁷⁹

Offertorium de Santa Cruce, Offertorium de Beata Virgine Maria

In 18th-century Roman Catholic polyphonic church music it was the offertory in the mass that allowed the greatest freedom for the composer. The lengthy liturgical action left abundant time for a large form; the music of the mass could assume concert-like proportions at this point in the liturgy.⁸⁰ Therefore, it is not surprising that offertories present the most up-to-date musical idiom and the largest-scale structure among Istvánffy's compositions. Each one includes a vocal solo as well as a chorus and, except for the one in the Christmas offertory (*Jam virga Jesse*), the chorus is preceded by an aria or duet. The two Eisenstadt (formerly Kismarton) offertories bear the same structure. As the number of measures in the table below reveals, the Eisenstadt pieces belong to Istvánffy's most extensive offertories.

Benedek Istvánffy's Offertories – a Survey

<i>title-page</i>	<i>movements</i>	<i>performing forces</i>	<i>metre/tempo</i>	<i>number of measures</i>	<i>provenance</i>
Offertorium de Sancta Cruce				510	Eisenstadt, Domarchiv
Ave, o, crux	Aria (Tenore)	2 vl, va, vlne, org	3/4 Allegro moderato	462	
Per signum crucis	Choro	2 vl, va, vlne, org	4/4 Allegro	48	
Offertorium de B[eata] V[irgine] M[aria]				537	Eisenstadt, Domarchiv
Maria, o, Mater	Duetto (Canto I–II)	2 vl, va, vlne, org	2/4 Allegro molto	362	
Ave Maria	Choro	2 clni, timp, 2 ob, 2 vl, va, vlne, org	2/4 Allegro spiritoso	175	

⁷⁹ Another method of establishing their date is to perform a detailed study of the complete works, by identifying watermarks and the copyists, distinguishing the historical layers of the music collections. Such a research initiative could establish the chronology of Istvánffy's works. Cf. Katalin Kim-Szacsvai in the present volume, p. XXXII, footnote 2.

⁸⁰ Hermann Beck, "Die Musik des liturgischen Gottesdienstes", *Die Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Vol. II, ed. by Karl Gustav Fellerer (Kassel etc.: 1976), p. 183; see also László Dobszay, "Benedek Istvánffy's Minor Church Music Works", *Musicalia Danubiana* 3 (Budapest: 1984), p. 31.

Offertorium Pro Dominica Resurrectionis D[omini] N[ostri] I[esu] C[hristi]				168	Sopron, Holy Spirit parish church
Adeste, triumphate	Aria (Basso)	2 clni, timp, 2 vl, va, vlne, org	4/4 Allegro spiritoso	51	
Christus surrexit	Choro	2 clni, timp, 2 ob, 2 vl, va, vlne, org	2/4 Allegro moderato	117	
Offertorio per la Domenica di Pentecoste				370	Sopron, Holy Spirit parish church
Veni Sancte Spiritus	Duetto (Canto I–II)	2 vl, va, vlne, org	2/4 Allegro moderato	255	
Alleluja	Choro	2 clni, timp, 2 vl, va, vlne, org	3/8 Allegro spiritoso	115	
Offertorium pro solennitate (!) Nativitatis D[omini] N[ostri] J[esu] XTI				171	Győr, cathedral
Jam virga Jesse	Choro	2 clni, timp, 2 vl, vlne, org	4/4 Allegro maestoso	50	
O Jesu, amor mi	Duetto (Canto I–II)	2 vl, vlne, org	3/4 Adagio	71	
Jam virga Jesse	Choro da capo	2 clni, timp, 2 vl, vlne, org	4/4 Allegro maestoso	50	

The freedom inherent in the genre manifested itself in the choice of text as well.⁸¹ Instead of using liturgical texts in the narrower sense of the word, freely composed poems or texts detached arbitrarily from their original liturgical function were preferred at that time.⁸² The two Eisenstadt works correspond to Istvánffy's offertories in this respect, too. The aria *Ave, o, crux* is built on the sixth and seventh stanzas of the hymn *Vexilla Regis* that formed part of the Vespers on Passion Sunday in Lent (*Dominica passionis*) and was sung – with a slight modification of text – as the hymn of the second Vespers on the feast of the Invention of the Cross as well. The prayer *Per signum crucis* occurs both in the mass and the Vespers of the latter feast: in the former as a communion, in the latter as the fifth antiphon at Vespers. The aria of the *Offertorium de BVM* seems to be a freely composed Baroque poem (similar to the text of *Jam virga Jesse* or *Adeste, triumphate* of Istvánffy's other known offertories),⁸³ whereas its choral movement, the *Ave Maria, gratia plena* was originally used as an offertory on feasts of the Blessed Virgin Mary.

⁸¹ Cf. Gabriela Krombach, "Die Vertonungen liturgischer Sonntagsoffertorien am Wiener Hof. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik im 18. und 19. Jahrhundert" (= *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik*, Band 7) (Munich–Salzburg: 1986), p. 18. See also Beck, *op. cit.*, p. 186.

⁸² Dobszay, *op. cit.*, p. 31.

⁸³ The quasi-liturgical poems of the Baroque era represent a vast and, for the greater part, anonymous repertoire. Based on the information supplied by Balázs Déri, this repertoire has remained largely unexplored in literary scholarship, due to the number of its local variants. It was also Balázs Déri who called attention to the fact that certain turns and rhymes in the text of the duet *Maria, o, Mater* are reminiscent of Pál Esterházy's *Harmonia caelestis*. Istvánffy's duet and a strophic aria (No. 50) of *Harmonia caelestis* contain close text variants which suggest the existence of a common source:

Esterházy: Harmonia caelestis No. 50.
Maria, quid sentio / cum tui fit mentio / opinor,
quod amor. / Hoc vocabulo / utetur pabulo etc.

Istvánffy: Offertorium de BVM – Aria
Maria, o, Mater / Maria gustum sentio / quando tui fit
mentio / opinor hoc vocabulum / amoris esse pabulum etc.

The liturgical function of the *Offertorium de Sancta Cruce* was later entered onto its title-page with the words *Tempore inventionis aut Exaltationis* meaning that the composition was written either for the feast of the Invention (May 3rd) or the Elevation of the Cross (September 14th), whereas the other offertory could be performed on any Marian feast. The relationship between the feast of the Holy Cross and Istvánffy's assumed motive for composition will be discussed later.

Let us start the musical analysis with the aria of the *Offertorium de Sancta Cruce*. It is the only piece in a minor key among Istvánffy's vocal solo movements. The twenty-four-bar ritornello shows that the C minor key incites the composer to employ a number of dramatic devices. The opening beats of the first two bars (**a**) create a dynamic contrast.⁸⁴ The impetus of the steady semiquavers in the violin parts is intensified by the harmonic process that exploits the vigour of the bass line descending in minor seconds and of the four-two chord (**b**) (cf. bars 3–6). The “*Seufzer-motif*” of the violins (**d**) that first appears tied to the least accented part of the bar, then stressed by an appoggiatura (cf. bars 8–10 and 11–12, respectively) also serves as a dramatic device. The emotional quality of the Neapolitan sixth is heightened by syncopated rhythm (cf. bar 13). The ritornello continues with a dramatic unison in dotted rhythm (**c'**) which assumes a cadential role several times in the course of the movement. The ending of the period is deferred by an extension; a two-bar motif (**a'**) repeated and dynamically intensified (cf. bars 18–24).

The aria is remarkably extended: it is the longest variation of a ritornello aria combined with the sonata principle. This formal pattern emerged around 1720 and was in wide usage by the middle of the 18th century. The main section of the aria corresponds to the harmonic and thematic scheme of a so-called “slow-movement sonata form”,⁸⁵ but at the same time it introduces a middle section with a new theme. The chart below shows that the entire musical material of the second group of themes is recapitulated in the first section. In other words, the first section could form an independent movement because it closes down a logical harmonic process. Nevertheless, the middle section returns to the relative major and the dominant minor again.

The form of the aria Ave, o, crux

	A						B	A	
form section	Ritornello	Vocal solo (A ¹)		Ritornello	Vocal solo (A ²)		Ritornello	Middle section	da capo
bars	1–24	25–87		87–100	100–192		192–208	209–254	255–464
motives	abcdc'a'	abcd	ek ¹ a''k ² c'a'	b d a'	abxyd	ek ¹ a''k ² c'a'	bcdba'	new motives with “reminiscences” of a and b	the unvaried repeat of bars 1–208
themes	Principal theme area (first group)	(first group)	second group of themes (in the relative major)	shortened ritornello		recapitulation of the second group in the tonic	shortened ritornello	new thematic construction on the 2 nd stanza of the text + vocal cadence	∩
key	c	c	E♭	E♭	E♭-A♭-f-g-c	c———c	c	E♭ B♭ g	= 1–208

⁸⁴ The individual motives are marked by letters in bold type and parentheses. Cf. the comprehensive chart of the aria forms.

⁸⁵ The concept of “slow movement sonata form” was formulated first by Charles Rosen. For a detailed treatment of sonata forms employed in 18th-century arias see Rosen, *Sonata Forms* (New York–London: 1980), pp. 28–29.

The solo vocal movements in Istvánffy's works we know do not employ this structure, whereas the oratorios of Gregor Joseph Werner abound in the lengthy model: in his oratorio *Debora* (1760),⁸⁶ all but one of his arias have the form. Moreover, in Werner's case the middle section is further distinguished from the main part of the aria by the change of metre and tempo. The *cadenza* to be improvised by the singer is placed at the end of the middle section by both Istvánffy and Werner.⁸⁷ The "second theme", marked (e) in the analysis (from bar 42 onward), does not belong to the most inventive moments of the aria. The new E flat major key follows rather abruptly after bar 40 – having been left open on the dominant of C minor. Arriving at new tonalities unexpectedly, without real modulation is a typical Wernerian feature.⁸⁸ On the other hand, the fact that aside from the *Quoniam* sections in his two masses Istvánffy never wrote such a virtuoso vocal part elsewhere, renders this piece particularly important. (See bars 50–61 and 146–160, respectively). In conformity with contemporary *da capo* aria form, the middle section (B) introduces a dynamic contrast to the more robust major section, but it also retains the forte-piano effect at the beginning of the aria (see the accents of bars 214–217). The sudden interruptions breaking the text into individual words (bars 239–250) enrich the musical expression with a new aspect of dramatic tension.

The solo movement of the second offertory is a duet for two *Canto* parts that may rightly be regarded as a counterpart of the *Veni Sancte Spiritus* duet of the Pentecost offertory surviving in Sopron.⁸⁹ Not only the choice of the solo voices and the metre are identical but also the character of the movements; in addition, both instrumental ritornellos have a concerto or concert aria character. This close relationship between the two pieces is established by a number of specific techniques. Both ritornellos follow the same melodic idea, that of the *Offertorium de BVM* being a rather coarse, and that of the Pentecost piece a more refined version. Their relatedness is also demonstrated by typical cadential trills following a melodic leap. The motives in the *Veni Sancte* duet have been described by László Dobszay as a completely "broken up melodic line" in which each member of the wreath is made up of two-bar sections. Each section joins the following one by producing an effect of elision.⁹⁰ In contrast, the *Offertorium de BVM* is constructed of larger-sized elements. The orchestra employs such symphonic devices as the Mannheim crescendo (bars 41–53) which unfolds as the penultimate element of the ritornello. The inventiveness of these devices does not maintain a uniformly high level. For instance, the composer reaches the dominant key too rapidly in the second thematic group (bars 20–32), then returns to the tonic with a simple, sequential repeat. Furthermore, the meandering motives of the section break the dynamism of the musical process. The form of the aria corresponds to the main section of *O, crux*. Compared to the ritornello the first vocal solo significantly extends the second group in the dominant key by a new musical idea (bars 124–131): a melody in the popular pastoral style which was fashionable in the Austrian church music of the mid-18th century. In this movement Istvánffy does not use the extensive *da capo* aria form: the second stanza of the text does not appear in the middle section but at the beginning of the second vocal solo section. Its modulating harmonic progression through F sharp minor and B minor functions as the development section of the sonata form (bars 196–239). The double return begins at bar 240, after which the text of the first stanza recurs.

⁸⁶ See National Széchényi Library, shelfmark Ms. mus. III. 12, for the autograph MS.

⁸⁷ Werner's influence is not the only possible reason for this anomaly: Istvánffy had an additional stanza to set to music and might have chosen the more extensive form of the *da capo* aria for this reason.

⁸⁸ See *Debora*, Actus Primus: Aria prima („*Es muss noch stäts ein Donnerstein*") bars 31–33; Chor der Cananiter („*O Schand, o Schande!*") bars 34–35; Actus Secundus: Aria Prima („*Der Adler schwüingt sich zwar*") bars 28–29.

⁸⁹ For a modern edition of the duet *Veni Sancte Spiritus* see *Musicalia Danubiana* 3 (Budapest: 1984), pp. 199–214.

⁹⁰ See Dobszay, *op. cit.*, p. 32.

The relation of the duets in the two offertories is identical to that of the arias in Istvánffy's masses which contain a less developed and a mature realisation of the same type of concept.⁹¹ As for the offertories, the one found in Eisenstadt seems to have played the role of a "preliminary study" to the more elegant, polished writing of *Veni Sancte Spiritus*.

The chorus in the *Offertorium de BVM (Ave Maria)* displays a full sounding, homophonic choral declamation surrounded by the festive splendour of the sound of trumpets, timpani and oboes, and loaded with the bustling of figurative violin parts moving fast ("*rauschende Violinen à la Reutter*"). Similarly to the choruses of the Christmas and Easter offertories the harmonic monotony of block-like choral sections is counterbalanced by short duet passages which serve as a domain of modulations. Let us focus on an interesting passage in the texture of the *Offertorium de BVM*: the unison of the four vocal parts. 18th-century masters rarely used this technique, and if they did so, they employed it as a kind of special effect.⁹² This is the only example of the phenomenon within Istvánffy's works: as a rhetorical figure it emphasizes the words "Ave Maria" (bars 31–38).⁹³

The chorus of the offertory celebrating the Holy Cross – which is far more significant than the *Ave Maria* – is the most homogeneous and original fugue in Istvánffy's oeuvre. In his preface to the volume of *Musicalia Danubiana* comprising Istvánffy's seven minor church music works, László Dobszay clearly distinguished between the vocal style of Istvánffy's hymns which conforms to the *stile antico* ideal, and the instrumental fugato technique of the introit *Rorate coeli*.⁹⁴ The fugue *Per signum crucis* bears more similarity to the latter, but there are considerable differences between them. In *Rorate* the fugato technique develops along the principles of the Scarlattian binary sonata form. Fugato passages – restarted several times and interrupted by Gregorian intonations – lend the piece a kind of *versetto* character. The *Per signum crucis* movement is, however, a coherent fugue written-through continuously, interwoven by frequent entries of the theme – a compositional method abandoned by most composers of the age. The strictness of form is created not only by the overall presence of the fugal subject but also by the frequent recurrence of some of the counterpoints. The elements of the melodic line – an octave leap and a diminished third (*A flat – F sharp*) gravitating towards the central note, *G* – form a *Crux* or cross motif (bars 1–3). The frequent use of altered intervals, diminished thirds and augmented seconds, merely decorate the melodic style of the composer. They may be observed in Istvánffy's works and abound in Werner's compositions where they appear to the point of mannerism.⁹⁵ In the earlier known fugues of Istvánffy the instruments are restricted to a *colla parte* role whereas the partly independent, figurative usage of the two violins in the fugue *Per signum crucis* is a new feature. Another novelty is that certain sections of the *basso continuo* part become independent from the vocal bass. Thus, Istvánffy liberates the vocal bass from its harmonic function and increases the delicacy of voice-leading, a great merit of his music. The sequence before the conclusion of

⁹¹ The *Quoniam* aria of the Saint Benedict Mass edited in the present volume represents a more primitive version while the *Quoniam* of the *Missa Sanctificabis Annum Quinquagesimum* composed in 1774 shows a more refined one. For the modern edition of the latter see *Musicalia Danubiana* 13 (Budapest: 1995), pp. 176–184. See Zoltán Farkas's introductory study in *Musicalia Danubiana* 13, p. 42 and the music examples showing parallels of the *Gloria* items of the two masses, pp. 420–421.

⁹² Cf. Armin Raab, *Funktionen des Unisono*. Dargestellt an den Streichquartetten und Messen von Joseph Haydn (Frankfurt am Main: 1990), pp. 11–13.

⁹³ 18th-century Hungarian composers of church music used vocal unison extremely rarely. A parallel of Istvánffy's procedure can only be found in one of Zimmermann's solemn masses in C major (sources of the work: H-Bn, Ms. mus IV. 246 – manuscript from the music collection of the Tata branch of the Esterházy family; and CZ-Brno, A 20370, respectively) in which the unison appears at the words "sub Pontio Pilato" of the *Credo* with a dramatic – almost operatic – effect.

⁹⁴ Dobszay, *op. cit.*, pp. 28–29.

⁹⁵ See, for example, one of Werner's *Rorate coeli* compositions (Győr, János Richter Archives, W. 96) or several sections of his oratorio entitled *Debora*.

the movement sounds harsh although individual voices are developed in a logical way. Istvánffy makes efficient use of stretto and the rhythmic modification of the beginning of the theme.⁹⁶

After all these musical considerations the question arises as to when the Eisenstadt offertories were composed and how Carl Kraus, the *Kapellmeister* of the parish church there came across them. While reconstructing the chronology of this regrettably fragmentary oeuvre one is compelled to rely on scarce evidence. Except for a high mass composed in 1774, Istvánffy has no dated compositions and none of his autograph scores have survived or come to light to this day except for the fragments of the score of *Rorate coeli*. The comprehensive study of the watermarks, *rastrum* and writing style of Istvánffy's autograph manuscripts – including both his own works and the one hundred and forty-four scores with entries in his hand – has only partly been carried out to date.⁹⁷ It is difficult to establish the chronological order of the works of a minor master, especially one living in a transitory period, on the basis of the critical analysis of style, as well. Bearing all these points in mind, two hypotheses may be outlined.

On the one hand, it seems obvious to look upon the two Eisenstadt offertories as Istvánffy's early works, the products of the first half of his career that he spent with members of the Széchenyi family in the late 1750s and the early 1760s. He lived on the estate of László Széchenyi in Sopron and Sopronhórpács as well as with the family of Count Antal Széchenyi in Nagycenk, in the vicinity of Eisenstadt. This proposition is supported by the fact that these compositions show the influence of Werner, the *Kapellmeister* of the Esterházy residence at Eisenstadt, in several respects. Furthermore the majority of the phenomena criticised above may be interpreted as signs of the composer's inexperience or stylistic immaturity, and there is a piece of evidence substantiating this assumption more objectively than the critical analysis of style, namely, that Istvánffy's works surviving in Győr lacks viola parts. (Even the imposing high mass uses a *Kirchentrio* without a viola as the core of the orchestra.) In contrast, the scoring of the Eisenstadt offertories – similar to those of Sopron – includes the viola as well.

On the other hand, it is also possible that the *Offertorium de Sancta Cruce* was composed for the Jesuits of Győr and may date from Istvánffy's stay in that town (between 1766 and 1778). Kornél Bárdos' study of the diaries of the Jesuit grammar school and reveals that the feast of the Invention of the Cross there supported a rich musico-liturgical practice.⁹⁸ The principal feast of *Agoniae Christi* – a society established within the Jesuits' college to assemble the town's students and citizens of German nationality – was *Inventio Crucis* (the Invention of the Cross) on May 3rd. On the eve of the feast Vespers was performed; on the day of the feast a high mass was sung and the feast concluded with a procession in the afternoon.⁹⁹ As they were the chief sponsors of these feasts, the confraternities financed the musicians' extra fees. Katalin Kim-Szacsvai's study in the present volume points out that the copyist of Istvánffy's Eisenstadt offertories was a musician employed by the Jesuits in Győr in 1748. Istvánffy's close ties with the Jesuits and his frequent services at their church have already been discussed by Kornél Bárdos.¹⁰⁰ It is a well known fact that after the suppression of the Jesuitical orders in 1773, Istvánffy tried to maintain their orchestra and the former wealth of their musical services. However, neither Istvánffy nor his musicians were paid for their services. Due to this disconcerting situation Istvánffy wrote a petition to the Council of Governor-General in which he mentioned that he

⁹⁶ Bars 17–19 and 14–15, 21–23, 29–32, 37–38, respectively.

⁹⁷ See footnote 1.

⁹⁸ Kornél Bárdos, *Győr zenéje a 17–18. században* [The music of Győr in the 17th–18th centuries] (Budapest: 1980), pp. 161–162.

⁹⁹ The procession led to the Calvary of Győr erected in 1714 and was joined by both Germans and Hungarians between 1716 and 1753.

¹⁰⁰ Bárdos, *op. cit.* pp. 197–198.

himself had contributed several compositions to the Jesuits' collection of scores.¹⁰¹ The *Offertorium de Sancta Cruce* might have been among these works, and Carl Kraus, the *Kapellmeister* of the parish church of Eisenstadt, may have come into possession of Istvánffy's compositions through his former employers, the Jesuits of Győr. However, it should be remembered that Eisenstadt belonged to the bishopric of Győr in those days as far as church administration was concerned. There are no references to the significance of the feast of the Holy Cross in Eisenstadt in the literature, the bishop's See, however, may have served as a model for cultivating certain local traditions and influenced the life of this important regional centre. Conversely, the cathedral of Győr may have been greatly indebted to Eisenstadt in matters of church repertoire, the recruitment of musicians and personal contacts.

Although one cannot regard the matter as closed, the author of this study believes the first of the above assumptions to be more likely; namely, that the offertories are early compositions written prior to Istvánffy's post of *succentor* at Győr.¹⁰² Istvánffy's Eisenstadt offertories provide further evidence of the fruitful connection between the most talented Hungarian musician of the 18th century, who was at the same time the musician of an important See, and the flourishing musical life of the Esterházy princely residence in Eisenstadt.

Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto

Contrary to the two Eisenstadt offertories, the *Saint Benedict Mass* may be familiar to those interested in recent research results of the history of Hungarian music. Moreover, the composition has already been performed several times and recorded as well.¹⁰³ On the other hand, the introduction in volume 13 of *Musicalia Danubiana*, which contains Istvánffy's other mass, assigns Istvánffy's works to their proper place in the contemporary Hungarian mass repertoire and includes a comparative study of his two masses.¹⁰⁴ Finally, the *Saint Benedict Mass* was analyzed and evaluated in detail by the author in a short monograph on Istvánffy.¹⁰⁵ The following pages briefly summarise the research results already published.

The *Saint Benedict Mass* is less monumental than its counterpart, the mass composed in 1774 for the golden jubilee to mark bishop Ferenc Zichy's fifty years of priesthood. Nevertheless, it belongs to the very best of the Hungarian sacred music output of the time, in spite of its modest size. In contrast to the *Saint Dorothy Mass*, the *Kyrie* lacks the large-scale slow introduction and begins with the *Allegro* main section. Its sequential theme shows striking similarity to the equally sequential opening idea of Johann Patzelt's mass (1714?–1748). The musical idiom of the age used thematic topoi and melodic commonplaces which frequently led to thematic relationships between compositions. In this case, however, the thematic relationship is more than pure coincidence since Patzelt's mass survives in Istvánffy's copy in the music collection of Győr cathedral.¹⁰⁶ The parts of Patzelt's work have been preserved in the music collection of the

¹⁰¹ "...in corde ejusdem erga Deum pietatem pro condecoratione officii Divini antiquatis existentibus, maxima in parte Collegii Musicalibus, nova Musicalia partim proprio aere, et indefesso labore comparare partim *pro tenuitate virium mearum privata etiam compositione et elaboratione adaugere...*"

"I wished to preserve, moreover, increase the divine piety in their hearts [i.e. the faithful of the Jesuits' church] through scores contributing to the decoration of the former religious service. I acquired new ones as well, partly by using of my own resources and with a lot of trouble, and partly *increased their number by my own compositions in proportion with my feeble strength...*" (OL [National Archives], Helyt It C 67 Dep lit Pol Jes Nr. 65).

¹⁰² It is also possible that Istvánffy had composed works for the Jesuits of Győr *prior* to accepting the post in Győr because he had maintained close friendly ties with them. Cf. Bárdos, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰³ See Hungaroton HCD 31782, 1998, the Orfeo Orchestra and the Purcell Chorus conducted by György Vashegyi.

¹⁰⁴ Zoltán Farkas: "Benedek Istvánffy: Missa »Sanctificabis Annum Quinquagesimum«, vel Sanctae Dorotheae", *Musicalia Danubiana* 13 (Budapest: 1995), pp. 34–50.

¹⁰⁵ Zoltán Farkas, *Benedek Istvánffy* (= Hungarian Composers 5) (Budapest: 1999), pp. 24–25.

¹⁰⁶ Patzelt: *Missa be corumpas a 4 voci* (Győr, János Richter Archives, AMC, P. 15). Cf. Ágnes Sas, "Istvánffy Benedek élete és működése" [Benedek Istvánffy's life and works] *Musicalia Danubiana* 13, p. 17. On Patzelt's life

parish church of Eisenstadt as well.¹⁰⁷ Consequently, Istvánffy might have grown familiar with the composition in Eisenstadt. A comparison of the opening of the two *Kyries* (see the Appendix to the present volume, p. 293) clearly demonstrates the immense difference between the achievements of the minor masters of the time. Compared to Patzelt, a “craftsman” of late Baroque composition and skilful master of counterpoint, active in the 1730s and 40s Istvánffy is an impressive, original, creative mind capable of integrating the ideas and techniques of his predecessors.

The sequential principal theme of the *Kyrie* of his *Saint Benedict Mass* employs a thematic topos of the mass tradition – probably borrowed from Patzelt – whereas the dramatic interruptions of the “*eleison*” motif are the composer’s own invention.

The five-bar instrumental introduction to the *Kyrie* performed by the *Kirchentrio*, which formed the core of contemporary church ensembles, is a perfect example of the virtuoso treatment of the two violin parts. The “*rauschende Violinen*” are not used as a simple means of decoration for its own sake but represent a cohesive force within the large form. The instrumental interlude interrupting the vocal sections of the *Kyrie* functions as a ritornello meant to reinforce the various tonalities of the movement.

The structure and tonal scheme of the movement are illustrative both of the compositional ideals of a transitory period and Istvánffy’s succinct style. The first choral section turns towards the dominant key (G major, bars 6–12), then modulates to D minor without establishing the former one (bars 14–18). This new tonal level becomes the opening key of the *Christe eleison* section which introduces vocal soloists in conformity with the mass tradition. The choral tutti modulates back to the tonic key immediately after the canto-alto and tenor-bass duet (D minor and A minor) and, recapitulates the F major triplet theme stated in the solo section (cf. bars 25–27 with bars 36–38). The imitative development of the sequential main theme in the concluding passage, which the individual parts enter in stretto, contributes to the density of the form. The principles of the sonata form that played a decisive role even in the sacred compositions of the coming decades did not influence the *Kyrie* of the *Saint Benedict Mass*. Nevertheless, the composer’s sense of form creates a succinctly worded, balanced structure which is in complete harmony with the liturgical function of the piece.

As far as the large form and the smaller inner formal sections are concerned, the *Gloria* movements of Istvánffy’s two masses are rather similar. This is by no means a sign of the composer’s poor invention since in 18th-century mass compositions the creative process was governed by clearly established traditions and long crystallized topoi. Certain sections of the canonised text of the mass were generally set to a particular type of movement. The parallels between the *Glorias* in Istvánffy’s two masses go beyond the general similarity originating from this tradition and closely connect the two movements. It is as if two different kinds of realizations of the same concept were presented. The two *Gloria* movements were compared in great detail¹⁰⁸ in the study to volume 13 of *Musicalia Danubiana* and the similarities between the two are illustrated by musical examples in its Appendix.¹⁰⁹ Therefore, this study will only focus on some of the features that markedly distinguish the *Gloria* of the *Saint Benedict Mass* from its counterpart.

By tradition, the *Qui tollis* section of the fast, jubilating *Gloria* forms a slow middle movement in the minor key. Istvánffy lays the musical emphasis of the *Gloria* on this portion of the text in both of his masses. In the *Saint Dorothy Mass* the section starts with the entry of the chorus, without any kind of instrumental introduction. In the *Saint Benedict Mass*, however, the violin melody of the ritornello ornamented with impressive chromatic turns gains an important role.

and works in Hungary see also Kornél Bárdos, *Sopron zenéje a 16–18. században* [The music of Sopron in the 16th–18th centuries] (Budapest: 1984), pp. 133–134, 213, 376, 613.

¹⁰⁷ Cf. footnote 32 of Katalin Kim-Szacsvai’s study in the present volume, p. XXXVIII.

¹⁰⁸ Zoltán Farkas, *op. cit.*, pp. 39 and 42.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, pp. 420–421.

In conformity with the tripartite structure of the text, there are three choral entries between the four ritornellos. The movement unfolds from the thematic-motivic material of the ritornello by following a clearly recognizable logic: the composer systematically rearranges the various elements of the ritornello whenever they recur. The second instrumental interlude is shortened: it quotes the first motif of dotted rhythm and the closing gesture built on continuous semiquavers (cf. bars 36–46 and 54–59, respectively) from the material of the instrumental introduction. The third appearance of the ritornello omits this opening motif but the motif discarded in the second interlude reoccurs (bars 69–75). The last appearance of the ritornello is restricted to the closing motif with semiquaver rhythm. This way of thinking and the so-called *Vokaleinbau* of the ritornello are similar in manner of construction to arias and choruses of the Baroque.¹¹⁰ The archaizing character in the tonal scheme of the movement is even more evident. After the opening C minor key the musical process does not lead to the dominant minor or the parallel major but to A minor, and then to D minor. The elaborate modulation in bars 50–54 are reinforced by the elegance and beauty of voice-leading. They are indicative of the archaic wealth of the harmonic idiom, particularly compared to the essentially simpler harmonic process of the *Qui tollis* movement of the *Saint Dorothy Mass*. The tonal scheme of the latter represents that of the sonata principle. The musical process departs from the tonic key of C minor and arrives at the dominant G minor, the second chorus section establishes the parallel E flat major and finally everything heard previously in the dominant is recapitulated in the tonic. The *Qui tollis* of the mass dated 1774 thus integrates the tripartite text into a binary, symmetrical musical form. There is also a striking difference in style between the Baroque-like chromaticism of the ritornello in the *Saint Benedict Mass* and the sentimental, “*empfindsamer*” style of the orchestral interlude of the *Saint Dorothy Mass*. Based on all this, the mass performed in 1774 definitely appears more up to date than the *Saint Benedict Mass*. (The contrast of archaic and modern features is naturally not regarded as a criterion of quality; e.g. the *Saint Dorothy Mass* lacks the richness of the harmonic idiom characteristic of the *Saint Benedict Mass*.)

The difference between the *Quoniam* movements of the two masses cannot be described by the contrasting concepts of archaic and modern; it is evidently a matter of quality. Both movements follow the binary sonata form without thematic development in the same up-to-date, gallant style. The motives of the tenor aria in the *Saint Benedict Mass*, however, seem rather primitive compared to the minutely elaborate, polished melodic line of the alto aria in the *Saint Dorothy Mass*. This superior quality is convincing evidence in favour of the earlier genesis of the *Saint Benedict Mass*.

Similarly to the *Saint Dorothy Mass*, Istvánffy sets the words *Cum Sancto Spiritu* as a fugue closing the Gloria, in accordance with the tradition of mass composition. The two movements are also similar in combining the three sections of the text (“*Cum Sancto Spiritu*”, “*in gloria Dei*”, “*Amen*”) with three different subjects. An important difference is, however, that the *Saint Dorothy Mass* introduces these three themes simultaneously and treats them according to the permutation fugue principle,¹¹¹ whereas the themes in the *Saint Benedict Mass* enter in succession and are combined only thereafter. The first subject of the fugue moving in a sequence of fourths and thirds evidently shows Werner’s influence.¹¹² The subjects of the fugue of the *Saint Benedict Mass* are conceived less harmonically, that is, more melodically than those of the *Saint Dorothy Mass*. A common feature of both works is, however, that Istvánffy exploits the synco-

¹¹⁰ Alfred Dürr calls this technique *Choreinbau*, i.e. “building in the chorus” or *Vokaleinbau*, i.e. “vocal building in”. Cf. Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (Mit ihren Texten). 5th revised edition (Kassel–Munich: 1985), p. 37.

¹¹¹ Farkas, *op. cit.* pp. 41–42.

¹¹² See Werner’s work entitled *Missa in Contrapunto* (H-Bn, Ms. mus. III. 20) and Werner’s mass *Coena Domini, Messa in contrapuncti a 4 voci obligati* surviving in Istvánffy’s copy in the music collection of Győr cathedral (Győr, János Richter Archives, AMC W. 82) to which a Gloria movement was added by Istvánffy.

pated entry of the parts in an inventive manner and plays a witty game by shifting the accented beats of the bars.

The *Credo* represents the most problematic movement of the orchestral masses in the Viennese classical style because the composer has to face considerable difficulties in setting the extensive text to music. This follows from the fact that reconciling an autonomous musical logic with the logic of the words of the confession of faith poses severe problems. In the *Saint Benedict Mass* Istvánffy solves this task simply, with a kind of purposeful elegance, avoiding garrulousness.¹¹³ In the *Et incarnatus* middle section of the *Saint Dorothy Mass* he employs the most frequent topos of the time and introduces a moving melody referring to Christ's crucifixion. By contrast, in the *Saint Benedict Mass* he relies on another possibility offered by the mass tradition: he emphasizes the mystery of Christ's birth. The *Et incarnatus* of the *Saint Benedict Mass* composed for two soprano solos is a pastorale of gentle tone. Being the only place in the whole mass where an organ solo can be heard it is indicative of the extraordinary importance of *Et incarnatus*. The subdominant key and the moderate tempo (Andante in F major) are unmistakable attributes of the pastorale scene, as are the two horns which Istvánffy uses only in this movement of the mass. The movement provides valuable information on contemporary performing practice and on improvised ornamentation in particular, since Istvánffy notated an ornamented version of the first vocal solo of the *Canto I* part onto a slip of paper. Naturally, the present edition includes this more ornamented version as well.

In contemporary mass composition the extraordinary brevity of the *Sanctus* is counterbalanced by the full sound of the orchestra and in some cases the sudden changes in the harmonic process. The tendency to set the *Sanctus* to music with unexpected harmonic turns may also be observed in some of Werner's masses.¹¹⁴ The first four bars of the *Sanctus* of the *Saint Benedict Mass* go through a harmonic labyrinth, so to say. Unlike the *colla parte* technique of the *Saint Benedict Mass* the surprising harmonic process in the *Saint Dorothy Mass* emerges on a larger scale and the instruments play independent figurations. The dramatic power of the *Sanctus* in the *Saint Benedict Mass* lies in the very succinctness and rapidity of modulation.

The composer interprets the *Benedictus* as a victorious march of "He who comes in the name of the Lord". The fanfare of the trumpets and timpani, the virtuosic rushing of the violins and the large leaps and coloraturas in the bass singer's part are attributes of this triumphant procession. This movement belongs to the so-called "*Devisenarie*" type; the first motif of the vocal solo functions as a motto and is separated from the actual first vocal section by a short ritornello. Similarly to the *Quoniam* aria, Istvánffy employs the binary sonata form without a development section: the second vocal section returns to the tonic immediately after a single appearance of the motto on the dominant. Performing the *Benedictus* is undoubtedly the most challenging task in the mass for the singer. At the same time, the fact that Istvánffy set the *Benedictus* as a virtuoso aria for a solo voice, and not a vocal quartet as in the *Saint Dorothy Mass of 1774*, is an archaizing feature. The dominant tendency in the mass repertoire of the last quarter of the century was the employment of the solo quartet at the expense of the solo arias.

In the orchestral introduction of the *Agnus Dei* in C minor speech-like gestures, dynamic contrasts and sentimental, *dolce* melodiousness blend together in order to make the musical expression worthy of the closing supplication of the mass. In accordance with the usual dramaturgy of mass composition, the tripartite liturgical text of the *Agnus Dei* starts with vocal soli, whereas the second and third "Agnus" sections are sung by the whole choir. The composer sets the words *Dona nobis pacem* to music as an independent *Allegro* movement. Similarly to his other works, Istvánffy inserts short vocal solo sections into the jubilant choral passages which create a variety in the harmony and texture. Firstly, the duet of the canto and alto leads to the

¹¹³ Cf. Farkas, *op. cit.*, p. 45.

¹¹⁴ See the *Sanctus* of the *Missa in contrapuncto* (H-Bn, Ms. mus. III. 36).

dominant G major (bars 37–40), then the canto part digresses towards the D minor (bars 45–46) and lastly, it returns to the tonic key (bars 49–50). Shortly before the conclusion, the imitative solo episodes of the canto and the tenor evoke the C minor key of the *Agnus Dei* once again.

The analysis of the *Saint Benedict Mass* presented above has revealed several characteristics which suggest that this undated mass is most probably of earlier origin than the *Saint Dorothy Mass* composed in 1774. The most important arguments are as follows: the harmonic scheme of the *Kyrie* and the *Qui tollis* movements which does not conform to the sonata principle, the “immaturity” of the *Quoniam* aria, the “Baroque-like” rich, faster harmonic rhythm as opposed to the more balanced, larger-sized and symmetrical structures in the *Saint Dorothy Mass*, the composition of the *Benedictus* as a solo aria, and the direct influence of his predecessors such as Werner and Patzelt. Nevertheless, only a philological study of the sources and archival data on the performance could give an unambiguous clue to establishing the dating of the mass. At any rate, the *Saint Benedict Mass* complements the *Saint Dorothy Mass* in several respects and together they enhance our image of the most likeable Hungarian composer of the 18th century.

FACSIMILES

B 16

16.

№ 40.

Offertorium
de

Sancta Cruce Tempore
Inventionis, aut exaltationis.

Canto Alto

Tenore Condo. Basso.

Violinis 2 Dus

Vida dli qq:

con

Organo e Violone

Del Sigre Benedetto Arvanffy.

1. Az *Offertorium de Sancta Cruce* címlapja (Eisenstadt, Domarchiv, B 16)
The title-page of the *Offertorium de Sancta Cruce* (Eisenstadt, Domarchiv, B 16)

Violino Primo

Allo: moderato

Aria.

p *p* *f* *p* *f*

p *no:*

Cresc: *for:*

p *no:*

for: *f* *p* *f*

p

for: *no:*

Cresc:

for: *no:*

2. A *Violino Primo* szólam első oldala, *Offertorium de Sancta Cruce*
The first page of the *Violino Primo* part, *Offertorium de Sancta Cruce*

Crucis de inimicis nostris de ini-
 micis libera nos per signum crucis li-
 bera nos Deus noster de ini-
 micis nostris Per signum cru-
 cis de inimicis libera de
 inimicis libera de inimicis nostris
 libera nos Deus noster allelu-
 ja.

The image shows a page of handwritten musical notation for an Alto voice part. It consists of ten staves of music. The first nine staves contain the lyrics: "Crucis de inimicis nostris de ini- micis libera nos per signum crucis li- bera nos Deus noster de ini- micis nostris Per signum cru- cis de inimicis libera de inimicis libera de inimicis nostris libera nos Deus noster allelu- ja." The second staff has a special use of ties, where a note is tied across two measures. The tenth staff is empty.

3. Az Alto szólam második oldala, *Offertorium de Sancta Cruce – Chorus*
 Sajátos tartóív-használat a 2. sorban (a „nos per” szövegrésznél)
 The second page of the *Alto* part, *Offertorium de Sancta Cruce – Chorus*
 A special use of ties in the 2nd line (at the words “nos per”)

B 17

17+

1707.

Offertorium

de
Beata Virg. Maria

a

2. Soprani Concto

Alto, Tenore, Basse Ripiel.

2 Violinis 2 Bus

Alto Viola obligat.

2. oboe.

2. Trombe.

Tympano

Con

Organo e Violone

Del benedetto Jstevanffy.

4. Az Offertorium de Beata Virgine Maria címlapja (Eisenstadt, Domarchiv, B 17)
The title-page of the *Offertorium de Beata Virgine Maria* (Eisenstadt, Domarchiv, B 17)

All^o molto. Organo.

ria.

pianissimo.

Cresc: for:

p₁₀: Cresc: for:

p₁₀:

p₁₀: for: p₁₀: for: p₁₀:

for:

p₁₀: for: p₁₀:

The image shows a page of handwritten musical notation for an organ part. It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a large 'ff' (fortissimo) dynamic and the tempo marking 'All^o molto.' The word 'ria.' is written below the first staff. The second staff has a 'pianissimo.' marking. The third staff has a 'Cresc: for:' marking. The fourth staff has 'p₁₀: Cresc: for:'. The fifth staff has 'p₁₀:'. The sixth staff has 'for: p₁₀: for: p₁₀:'. The seventh staff has 'for:'. The eighth staff has 'p₁₀: for: p₁₀:'. The ninth staff has 'p₁₀:'. The tenth staff has 'for: p₁₀:'. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

5. Az Organo szólam első oldala, *Offertorium de Beata Virgine Maria*
(Eisenstadt, Domarchiv, B 17)
The first page of the *Organo* part, *Offertorium de Beata Virgine Maria*
(Eisenstadt, Domarchiv, B 17)

Canto Primo.

allegro molto 59.

Aria. *Maria*
o Mater Maria Maria gustum sen:
tio quando tui sit mentio
tui sit mentio opinor hoc vo ca:
bulum amoris esse esse
pabulum opinor hoc opinor hoc vocabu:
lum opinor hoc vocabulum amoris
esse pabulum tunc et mel est hac Vocula
fluunt a maris po: cula

6. A *Canto Primo* szólam korábbi, és Istvánffy által prozódiailag javított későbbi változata

Earlier and later versions of the *Canto Primo* part – the latter with Istvánffy's emendations of prosody

6.a) A *Canto Primo* első oldala, *Offertorium de Beata Virgine Maria* (Eisenstadt, Domarchiv, B 17)

The first page of the *Canto Primo* part, *Offertorium de Beata Virgine Maria* (Eisenstadt, Domarchiv, B 17)

Canto Primo.

Allo Molto. 59. Solo.

V.S.

6.b) A Canto Primo első oldala, *Offertorium de Beata Virgine Maria*
(Győr, Richter János Archívum, Ariae 52)

The first page of the *Canto Primo* part, *Offertorium de Beata Virgine Maria*
(Győr, János Richter Archives, Ariae 52)

Allegro Molto. Violino Primo.

The image shows a page of handwritten musical notation for the first violin part of an offertory. The title at the top is "Allegro Molto. Violino Primo." The music is written on twelve staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pmo.*, *Cres.*, *for.*, and *pia.*. The handwriting is in a cursive style typical of 18th or 19th-century manuscripts.

7. A Violino Primo első oldala, *Offertorium de Beata Virgine Maria*
 (Győr, Richter János Archívum, Ariae 52)

The first page of the *Violino Primo* part, *Offertorium de Beata Virgine Maria*
 (Győr, János Richter Archives, Ariae 52)

18
Ex Archivo musicali
Cathedralis Ecclesiae Jaurinensis.
Nro. 26.

Missa.

Dedicata al Patriarcha Santo
Benedetto

4^{to} a Voci
Due Violini
Due Eboi
Due Trombe
Tympani

Violone con Organo Con^{to}.

Del Sigre Benedetto Stvánffy.

(An János Richter)

8. A Szent Benedek mise címlapja (Győr, Richter János Archívum, I. 8)
The title-page of the Saint Benedict Mass (Győr, János Richter Archives, I. 8)

2 Oboe Primo.

Allegro

Kyrie

6 10 14 18 40 45

9. Az autográf *Oboe Primo* első oldala, Szent Benedek mise
The first page of the autograph *Oboe Primo* of the Saint Benedict Mass

The image displays a page of handwritten musical notation for the Violino Primo part of the Agnus Dei. The score is written on ten staves. The first staff begins with a large, bold letter 'A' and the word 'Agnus' below it. The tempo is marked 'Andan:' and the dynamics include 'f', 'p', 'for.', 'p.', 'for.', 'p.', 'Dolce', and 'pian.'. The score is annotated with numerous performance markings such as 'for.', 'Dolce', 'pian.', 'cresc.', and 'for.'. There are also several instances of corrections, including 'for.' written over the original notation and 'forz.' written below the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs.

10. Autográf javítások a mise Agnus tételének Violino Primo szólamában
Autograph emendations in the Violino Primo part of the Agnus of the mass

Allo. Canto 82

Kyrie eleison
 eleison eleison eleison
 eleison eleison
 Kyrie eleison Kyrie eleison
 eleison
 eleison eleison
 eleison eleison
 eleison eleison
 eleison eleison
 eleison eleison

11. Canto szólam, Kyrie. Sajátos tartóív-használat az első hat sorban
 Canto part, Kyrie. A special use of ties in the first six lines

Offertorium de Sancta Cruce

Aria – *Ave, o, crux*

Choro – *Per signum crucis*

Aria

Allegro moderato

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Organo
Violone

f p f p f

5

p p f f

9

p cresc. cresc. cresc.

14

f *p*

19

f

24

f *p* *f* *p*

T
Solo
A - ve, a - ve, o, crux, spes u - ni-ca, o,

f *p* *f* *p*

29

crux, spes u-ni-ca, hoc pas-si-o-nis

33

tem-po-re, crux, a-ve, spes u-ni-ca, crux, a-ve, spes u-ni-ca, hoc

38

pas-si-o-nis tem-po-re, pi-is ad-

43

au - ge, ad - au - ge ——— gra-ti-am, pi - is ad - au - ge, ad -

48

au - ge ——— gra-ti-am, ad - au - ge gra -

53

57

61

am, re - - is-que do - na, do - - na ve-ni-am,

66

re - is - que do - - na ve - - - - -

71

- ni-am, re-is-que do-

75

- na ve-ni-am, re-is-que do-na,

80

do-na ve-ni-am, do-na ve-ni-am, do-na ve-ni-am,

85

f *f* *f*

re - is - que do - na - ve - ni - am.

f

89

p *p* *p*

p

93

f *f* *f*

f

98

A - ve, a - ve, o,

103

cru-x, spes u - ni - ca, o, cru-x, spes u - ni - ca,

107

a - ve, spes u - ni - ca, spes u - ni - ca, hoc pas - si - o - nis — tem - po - re,

112

cresc. *f* *p*
cresc. *f* *p*
cresc. *f* *p*
 a - ve, crux, spes, crux, spes, spes u - ni-ca, a - ve, crux,

117

cresc. *f*
 [cresc.] *f*
cresc. *f*
 spes, crux, spes, spes u - ni-ca,

121

p *tr*
p *tr*
p *tr*
 pi - is ad - au - ge, au - ge gra - ti - am, re - is - que

126

do - na, do - - na ve-ni-am, crux, a - ve, spes u-ni-ca, crux,

131

a - ve, spes u-ni-ca, hoc pas - - si - o-nis, pas - si - o-nis tem - -

136

- po-re, pi - is ad - au - ge, ad - au - ge gra-ti-am,

142

Musical score for measures 142-146. The score consists of five staves: two treble clefs, a bass clef, another treble clef, and a final bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The melody in the first treble staff includes the lyrics: "pi - is ad - au - ge, ad - au - ge — gra - ti - am. ad - au - ge —".

147

Musical score for measures 147-150. The score consists of five staves: two treble clefs, a bass clef, another treble clef, and a final bass clef. The key signature is two flats. The melody in the first treble staff includes the lyrics: "gra -".

151

Musical score for measures 151-154. The score consists of five staves: two treble clefs, a bass clef, another treble clef, and a final bass clef. The key signature is two flats. This system contains instrumental accompaniment for the vocal line.

ti - am, re - is-que do - na,

do - na - ve-ni-am, re - is - que do - na - ve -

ni - am, re - is - que

do - na, do - na

ve - ni - am, re - is - que do - na - ve - ni -

181

am, do - na ve - ni - am, do - - na ve - ni - am, re - is - que

186

do - na ve - ni - am,

190

do - na ve - - ni - am.

194

Musical score for measures 194-198. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble part with sixteenth-note runs. The melody in the upper staves includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic marking.

199

Musical score for measures 199-202. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment remains consistent. The treble part features a forte (f) dynamic marking and a trill (tr) in the final measure.

203

Musical score for measures 203-206. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble part with sixteenth-note runs.

208

Te, fons sa - lu - tis, sa - lu - tis, Tri - ni - tas,

[Fine] p

213

col - lau - det o - mnis, lau - det o - mnis, lau - - - -

219

- - det o - mnis spi - ri - tus, te col - lau - det o - mnis, col -

224

f p f p f p f
 lau - det o - mnis, o - mnis spi - ri - tus, col - lau - det spi - ri - tus,
f

230

p [3] [3] [3]
 qui - bus cru - cis, cru - cis vi - cto - ri - am,
p

235

f f f
 qui - bus lar - gi - ris, ad - de prae - mi - um, qui - bus lar -
f

240

gi - ris vi - cto - ri - am, lar - gi - ris, ad - de. ad - de prae - mi -

245

um, vi - cto - ri - am lar - gi - ris, ad - de prae - mi - um, — ad - de prae - mi -

250

um, ad - de prae - mi - um.

Da Capo al Fine

Choro

Allegro

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Violino I**: Treble clef, E-flat major, 4/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. Features a triplet of eighth notes followed by sixteenth-note runs with sixteenth-note slurs.
- Violino II**: Treble clef, E-flat major, 4/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. Mirrors the Violino I part with similar rhythmic patterns.
- Viola**: Alto clef, E-flat major, 4/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. Plays a steady eighth-note accompaniment.
- Soprano**: Treble clef, E-flat major, 4/4 time. Rests throughout the passage.
- Alto**: Treble clef, E-flat major, 4/4 time. Rests throughout the passage.
- Tenore**: Treble clef, E-flat major, 4/4 time. Rests throughout the passage.
- Basso**: Bass clef, E-flat major, 4/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. Features a melodic line with a **Tutti** marking. Lyrics: "Per si - - - gnum - - - cru - - -".
- Organo**: Bass clef, E-flat major, 4/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. Features a melodic line with a **Tutti** marking. Fingerings: 6, 6, 6b, 3, #, 4, 4#.
- Violone**: Bass clef, E-flat major, 4/4 time. Starts with a forte (*f*) dynamic. Features a melodic line similar to the Organ.

3

Tutti

Per si - - -

cis, — cru - cis de — in - i - mi - cis —

6 3[h] 6 6 6 — 8 4 3 3 3 3 3 3 3 6 3

5

gnum _____ cru - - - cis, cru - - -

no - stris _____ li - be - ra nos, De - us, De - - -

6 3 # 5 \flat 6# # 5 \flat 6# $\frac{8}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{\#}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{3}{8}$

7

Tutti

Per si - - - gnum

cis de in - i - mi - - cis no - stris

us no - ster. Per si - gnum

4 5 5 8 3 3 3 3 5 6b 5 4 6b 5 6

Piano introduction featuring sixteenth-note patterns in the treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with sixteenth-note runs, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. The piece is in a minor key, indicated by the key signature.

Vocal and piano accompaniment for the Latin text. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The text is:
 si - - - - gnum cru - - - - cis, cru -
 mi - cis no - - - - stris li - be - ra
 Per si - - - - gnum cru - - - -
 mi - cis no - stris li - be - ra nos, De - us no -
 3 3 3 6 6 6 9 3 5 6# 5 3b 3 3
 # 4 4# 6 8

The piano accompaniment includes a bass line with various rhythmic figures and fingerings. The text is written in Latin and is set to a melodic line with some rests.

Piano introduction consisting of two staves of treble clef and one staff of bass clef. The music features arpeggiated chords with fingerings 3, 6, and 3. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Vocal and piano accompaniment for the first system. The vocal line is in treble clef with lyrics: "cis de in i mi cis nos, De us no ster. Per si". The piano accompaniment includes a treble staff with lyrics "cis de in i mi cis" and a bass staff with lyrics "ster." and "Per".

Piano accompaniment for the second system, consisting of two bass clef staves. Above the first staff are fingering numbers: 4/9, 6/4, 5/4#, 6, 8/3, 4, 5, 5, 4/9, 8/3, 3, 3, 3, 5/3, 6b/4, 5/3, 4/2.

no - - - - - stris li - be - ra nos, De - us no - -
 gnum cru - - - - - cis, cru - - - - -
 no - stris li - be - ra nos, De - us no - ster.
 si - - - - - gnum cru - cis, si - gnum

17

Piano accompaniment for measures 17-20. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features intricate sixteenth-note patterns in the upper staves, with fingerings of 6 and 3 indicated. The bass line is simpler, with some triplet markings.

Vocal line with lyrics. The lyrics are: "ster. Per si - - - - -", "cis, per si - - - - - gnum", "Per si - gnum cru - cis,", "cru - - - - - cis, per". The music is written in a single treble clef staff. The lyrics are aligned with the notes, with some words spanning across bar lines.

Piano accompaniment for measures 21-24. The score consists of two bass clef staves. The key signature has two flats. The music features a steady eighth-note accompaniment. Fingerings of 6, 2, 4, 4, 6, and 5 are indicated. A dynamic marking of *[sf]* (sforzando) is present in the second staff.

gnum _____ cru - - - cis, _____ cru - cis, _____ per

cru - cis li - be - ra nos, De - us, _____ De - - - -

per si - gnum _____ cru - - - cis, cru - -

si - gnum _____ cru - cis, _____ cru - cis,

6^b - 5 6 7 6^h 6^h 5^h 6^h 5 4 3^b/_{4^h} 6 6^h 8_h 7^b 6^h[^h] 5

Piano accompaniment for the first system, featuring two treble clefs and one bass clef. The music consists of intricate rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 3 and 6.

Vocal lines for the second system with Latin lyrics: "si - gnum cru - cis, per si - - - - - us no - ster, de in - i - mi - - - - - cis li - be - ra nos, De - us no - - - - - cru - - - - - cis, per si - gnum cru -". The lyrics are distributed across four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass).

Bass line for the second system with figured bass notation: 3# 9, 3b 4# 6, 6# 6, 6, 6b, 5, 7, 6#, 6#, 5# 6#.

Piano accompaniment for the first system, featuring two treble clefs and one bass clef. The music consists of intricate sixteenth-note passages with triplets and sextuplets.

- gnum cru - cis de in - i - mi - cis li - be - ra nos, -
 cis, de in - i - mi - cis no - stris li - be - ra nos, De -
 ster. Per si - gnum cru - cis, -

4 6 5 6 3 5 6 6 6 7 6# 6# 5 6# 4 3b 6 3
 4 4 # 6 3 3 4 3 3 7 6# 6# 5 6# 4 4# 6 8

Piano accompaniment for measures 25-26. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Fingerings are indicated with numbers 3 and 6. A flat symbol is present above the bass staff in the second measure.

Vocal line with lyrics for measures 25-26. The lyrics are: De - us, li - be - ra nos, De - us no - ster. - us no - ster, de in - i - mi - cis cru - - - - cis de in - de in - - - i - mi - cis no - stris

Basso continuo line with figured bass for measures 25-26. The figures are: 4 9, ♯ 4, 6 4, 8 6♯, 6♭ 6, 6 5, 4 2, ♯ 6, 6♭, 5 2, 6

Piano accompaniment for measures 27-30. The right hand features intricate sixteenth-note patterns with sixths and triplets. The left hand provides a steady bass line with occasional triplets.

li - be - ra nos, De - us no - - - ster, De - - - - us
 - i - mi - cis - li - be - ra nos, De - us no - - ster, De - us -
 li - be - ra

7 6# 6# 5h 6# 4 3b/4# 6 9 6 5/4 #

Piano introduction featuring sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand consists of two staves with various fingering numbers (6, 3, 6) and a key signature of one flat.

Vocal entry with lyrics: Per si - - - - - gnum no - - - - - ster. Per si - gnum no - ster, de in - i - mi - cis no - - - - - de in - i - mi - cis, li - be - ra nos, -

Piano accompaniment for the vocal entry, including fingering numbers: 6, #, 4/9, 3/8, 8/3, 3, 8/3, 3, 3, 6, 6, 6.

Piano accompaniment for measures 31-32. The right hand features intricate triplet and sextuplet patterns. The left hand provides a steady bass line.

_____ cru - - - cis de _ in - i - mi - cis no - stris, de _ in - i -

cru - cis de _____ in - i - mi - cis no - stris, de _ in - i -

- stris. Per si - - - - - gnum,

De - us no - ster. Per

5^b/₄ 4[#] [-] 5^b 6[#] 4 3 6 6/4 8/3 6^b/₈ 5 6

[sf]

sf

mi - cis li - be - ra nos, per si - gnum cru -

mi - cis li - be - ra nos, per si - gnum

si - - - - - gnum cru - - - - - cis,

si - - - - - gnum cru - cis, cru -

6 4 6 5 3 6 4 5 2 6 7 6b 6 5 5 4 4# [-] 5 4 6#

cis — li - be - ra — nos, De - - - - us —

cru - cis — li - be - ra nos, De - - - - us —

per — si - gnum cru - cis — li - be - ra nos, De - us

cis, per si - gnum cru - - - cis,

no - - - - ster.

no - - - - ster, de - in - i - mi - cis - no - stris.

no - - - - ster. Per si - - - - gnum cru - cis li -

cru - - - - cis de - in - i - mi - cis - no - - - - stris

no - stris li - be - ra nos, de in - i -
gnum cru - - - cis de in - i -
no - - - - stris li - be - ra nos, de in - i - mi - cis
si - gnum cru - - - cis de in - i - mi - cis li - be -

6b 7 6# 6# 5b 6# 4 6 6 5 [b]

Piano accompaniment for measures 43-44. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first two staves feature a complex, rapid sixteenth-note pattern with fingerings 6, 6, 3, and 6. The bass staff provides a simpler accompaniment with quarter and eighth notes.

Vocal line with lyrics for measures 43-44. The lyrics are: mi - cis li - be - ra, de - in - i - mi - cis li - be - ra, de - in - i - no - stris, in - i - mi - cis li - be - ra, de - in - i - mi - cis ra, de - in - i - mi - cis li - be - ra, de - in - i - mi - cis. The melody is written in a treble clef with a key signature of two flats. The lyrics are aligned with the notes across four staves.

Piano accompaniment for measures 45-46. The score consists of two bass clef staves. The key signature has two flats. The first staff has fingerings 6, 5, 6, and 5. The second staff continues the accompaniment with quarter and eighth notes.

Piano accompaniment for measures 47-50. The right hand features a melodic line with triplets and a sextuplet. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Vocal staves for measures 47-50. The lyrics are: "ster, al - le - lu - ia." The music is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass.

Piano accompaniment for measures 51-54. The right hand continues the melodic line with fingerings 6, 5, 6, 4, 4. The left hand continues the harmonic accompaniment.

Offertorium de Beata Virgine Maria

Aria – Maria, o, Mater

Choro – Ave Maria

Aria

Allegro molto

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Canto I

Canto II

Organo e Violone [*f*]

7

tr

14

tr

tr

tr

p

p

pp

pp

71

o, quan - - do tu - i fit men - ti - o, tu -

78

i fit men-ti-o. Ma - ri - a, o, Ma - ter, Ma - ri - a,

86

Ma - ri - a gu - stum sen - - - ti - o,

quan - - do tu - i fit men - - ti - o, men-ti - o.

O - pi - nor hoc - - vo - ca - - bu - lum, a - mo - ris -

es - se pa - - - bu - lum, a - mo - ris es - se, es -

116

cresc. *f p* *f p* *f p* *f p*

cresc. *f p* *f p* *f p* *f p*

cresc. *f p* *f p* *f p* *f p*

- se pa-bu-lum, o - pi - nor - hoc, o - pi - nor - hoc vo -

- se pa-bu-lum, o - pi - nor - hoc, o - pi - nor - hoc vo -

[*cresc.*] *f p* *f p* *f p* *f p*

123

mf *mf*

ca - bu - lum, o - pi - nor - hoc vo - ca - bu - lum a - mo - ris es - se

ca - bu - lum, o - pi - nor - hoc vo - ca - bu - lum a - mo - ris es - se

131

p *cresc.* *f*

pabulum. Lac et mel est haec vo-cu-la,

pabulum. Lac est haec vo-cu-la,

cresc. *f*

137

p *tr*

flu-unt a-mo-ris po-cu-la,

flu-unt a-mo-ris po-cu-la,

p *tr* *[tr]*

Musical score for measures 142-147. The score is in 3/4 time and G major. It features three systems of staves. The first system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics are marked *f*, *p*, and *f*. The second system consists of two treble clef staves. The third system consists of one bass clef staff with dynamics *f p*.

Musical score for measures 148-153. The score is in 3/4 time and G major. It features three systems of staves. The first system consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Dynamics are marked *p*, *f*, and *f*. The second system consists of two treble clef staves with lyrics: "flu - unt a - mo - ris po - - - - cu - la." Dynamics are marked *p* and *f*. The third system consists of one bass clef staff with dynamics *f*.

154

Musical score for measures 154-160. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a piano with a treble and bass clef and a bass line. The piano part has a melodic line with slurs and a more active bass line. The bass line consists of eighth-note patterns.

161

Musical score for measures 161-167. The score continues in 3/4 time with two sharps. It includes trills (*tr*) in the piano part. The piano part has a melodic line with slurs and a more active bass line. The bass line consists of eighth-note patterns.

168

Musical score for measures 168-175. The score continues in 3/4 time with two sharps. It features dynamic markings: piano (*p*) and crescendo (*cresc.*). The piano part has a melodic line with slurs and a more active bass line. The bass line consists of eighth-note patterns.

176

Musical score for measures 176-182. The score continues in 3/4 time with two sharps. It features dynamic markings: piano (*p*) and forte (*f*), and includes trills (*tr*). The piano part has a melodic line with slurs and a more active bass line. The bass line consists of eighth-note patterns.

183

Musical score for measures 183-187. The score consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is in a major key with three sharps. The first two staves feature rapid sixteenth-note passages, while the last two staves have a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings *sf* are present in the second and third staves.

188

Musical score for measures 188-194. The score consists of four staves. The first staff has a trill (*tr*) in the first measure. The music is in a major key with three sharps. The first two staves have melodic lines with slurs and accents, while the last two staves have accompaniment. Dynamic markings *p* are present in the second, third, and fourth staves.

195

Musical score for measures 195-200. The score consists of five staves. The first four staves are instrumental, and the fifth staff is a vocal line with lyrics. The music is in a major key with three sharps. The vocal line starts with a *C II* marking. The lyrics are: "Si, Vir-go, me-cum vi-xe-ris, si cor-me-um con-".

C1

a - mo - re fa - ctus e - bri - us di - cam Ma - ri - am

fi - xe - ris,

f *p*

f *p* [1] [1]

cre - bri - us, non fran - gar as - sue - tu -

non fran - gar as - sue - tu -

f *p*

di - ne nul - la - ve - las - si - tu -

di - ne nul - la - ve las - si - tu -

di - ne, a - mo - re fa - ctus e - bri - us di - cam Ma -

di - ne, a - mo - re fa - ctus e - bri - us di - cam Ma -

233

233
tr
cresc.
f
cresc.
f
f

ri - am - cre - bri - us, Ma - ri - am, di - cam Ma - ri - am - cre - bri - us.
 ri am - cre³ - bri - us, di - cam Ma - ri - am - cre - bri - us.
f

240

p *f* *p* *f* *p*
f *p* *f* *p*
p

Ma - ri - a, o, Ma - ter, nam cum tu - i - fit -
p

men - ti - o.
Ma - ri - a, o, Ma - ter, Ma - ri - a,

gu - stum sen - ti - o, sen - ti - o. O - pi - nor - hoc - vo -
O - pi - nor - hoc - vo -

261

Musical score for measures 261-267. The piano part (bottom staff) features a steady eighth-note accompaniment. The violin part (top two staves) includes trills (tr) and dynamic markings: *p* (piano), *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

Vocal and piano accompaniment for measures 261-267. The vocal line (top staff) and piano accompaniment (middle and bottom staves) are in G major. The lyrics are: ca - - - bu - lum, a - mo - ris es - se pa - -

268

Musical score for measures 268-274. The piano part (bottom staff) continues with eighth-note accompaniment. The violin part (top two staves) features trills (tr) and dynamic markings: *p* (piano).

Vocal and piano accompaniment for measures 268-274. The vocal line (top staff) and piano accompaniment (middle and bottom staves) are in G major. The lyrics are: - - - bu - lum, Ma - ri a, tu - i fit -
- - - bu - lum, quan - - - do

men-ti-o, a - mo - ris es - se, es -
 gu - stum sen - ti - o, a - mo - ris es - se, es -

- se pa-bu-lum. O - pi - nor - hoc, o - pi - nor hoc vo -
 - se pa-bu-lum. O - pi - nor - hoc, o - pi - nor hoc vo -

mf *[mf]*

ca - bu - lum, o - pi - nor — hoc vo - ca - bu - lum, a - mo - ris
 ca - bu - lum, o - pi - nor — hoc vo - ca - bu - lum, a - mo - ris

p *cresc.*

es - se pa - bu - lum. Lac — et — mel — est — haec — vo - cu -
 es - se pa - bu - lum. Lac — est — haec — vo - cu -

cresc.

302

la, flu - unt a - mo - ris po - - - - - cu

la, flu - unt a - mo - ris po - - - - - cu -

307

la, _____

la, _____

313

Musical score for measures 313-318. The piano part (top two staves) features dynamic markings of *f* and *p*. The organ part (bottom staff) features dynamic markings of *f* and *p*. A trill (*tr*) is indicated above the final note of the piano part in measure 318.

Vocal and organ parts for measures 313-318. The vocal line (top staff) includes the lyrics: "flu - unt a - mo - ris po - - - cu -". The organ part (bottom staff) includes the lyrics: "po - cu - la, flu - unt a - mo - ris po - - - cu -". A trill (*tr*) is indicated above the final note of the vocal line in measure 318.

319

Musical score for measures 319-324. The piano part (top two staves) features dynamic markings of *sf*. The organ part (bottom staff) features dynamic markings of *f*. The vocal part (middle staves) consists of a long note labeled "la." in both the soprano and alto staves.

326

Musical score for measures 326-331. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some trills (tr) in the upper staves. The bass line provides a steady accompaniment.

332

Musical score for measures 332-338. The score continues in the same key and time signature. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). There are also triplets indicated by a '3' over a group of notes. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some slurs.

339

Musical score for measures 339-344. The score continues with dynamic markings including *cresc.* and *p*. It features trills (tr) and slurs over the melodic lines. The bass line continues with a consistent rhythmic pattern.

346

Musical score for measures 346-350. The score is in 3/4 time and consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *sf*.

351

Musical score for measures 351-355. The score is in 3/4 time and consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*. A trill (*tr*) is marked above a note in measure 354. A first ending bracket is shown in measure 355.

356

Musical score for measures 356-360. The score is in 3/4 time and consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *p*. A first ending bracket is shown in measure 356.

Choro

Allegro spiritoso

Oboe I

Oboe II

Clarino I in D

Clarino II in D

Timpani in D-A

Violino I

Violino II

Viola

Canto I, II

Alto

Tenore

Basso

Organo e Violone

f *sf* [*sf*]

Tutti

A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a, gra - ti - a ple - -

Tutti

A - ve, Ma - ri - a, — gra - ti - a, gra - ti - a ple - -

Tutti

A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a, gra - ti - a ple - -

Tutti

A - ve, Ma - ri - a, — gra - ti - a, gra - ti - a ple - -

Tutti

8 3 — 3 5 — 2 4 6 2 4 6 2 4 6 7

f *sf*

6

Two staves of musical notation in G major. The first staff has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note G. The second staff has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note G.

Two staves of musical notation in G major. The first staff has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note G. The second staff has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note G.

Two staves of musical notation in G major. The first staff has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note G. The second staff has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note G.

Three staves of musical notation in G major. The first two staves have a melodic line with dynamics *p* and *f*. The third staff has a bass line with dynamics *p* and *f*. There are fingerings [1] and [2] indicated.

Vocal notation for four voices in G major. The lyrics are: na, A - ve, Ma - ri - a, na, A - ve, Ma - ri - a, na, A - ve, Ma - ri - a, na, A - ve, Ma - ri - a, —

Two staves of musical notation in G major. The first staff has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note G. The second staff has a quarter note G, a quarter rest, and a quarter note G. There are fingerings 7, 8/3, and 3/5 indicated.

Two staves of musical notation in G major. The upper staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff contains a bass line with quarter notes and a half note.

Two staves of musical notation in G major. The upper staff contains a melodic line with quarter notes and a half note. The lower staff contains a bass line with quarter notes and a half note.

A single bass staff of musical notation in G major, containing a line of quarter notes.

Three staves of musical notation in G major. The top two staves feature rapid sixteenth-note passages with piano markings (*sf*). The bottom staff contains a bass line with quarter notes.

Three vocal staves and one bass staff with lyrics:
 gra - ti - a, gra - ti - a ple - - - na, Do - - - mi - nus
 gra - ti - a, gra - ti - a ple - - - na, Do - - - mi - nus
 gra - ti - a, gra - ti - a ple - - - na, Do - - - mi - nus
 gra - ti - a, gra - ti - a ple - - - na, Do - - - mi - nus

4 6 4 6 4 6 6 6#
2 2 2 2

A single bass staff of musical notation in G major, containing a line of quarter notes with a piano marking (*sf*).

te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li -

te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li -

te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li -

te - cum, be - ne - di - cta tu in mu - li -

6 5# 6 6# 6

- e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus

e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus

e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus

e - ri - bus, et be - ne - di - ctus fru - ctus

5 6# 6 6#

ven - tris — tu - i, Je - sus. A - ve, Ma -

ven - tris tu - i, Je - - sus. A - ve, Ma -

ven - tris — tu - i, Je - sus. A - ve, Ma -

ven - tris — tu - i, Je - - sus. A - ve, Ma -

5 6

4 # # 4

ri - - - a, gra - ti - a ple - - -

6 4

na, Do - mi - nus te - cum in ae - ter -

na, Do - mi - nus te - cum in ae - ter - - -

na, Do - mi - nus te - cum in ae - ter - - -

na, Do - mi - nus te - cum in ae - ter - - -

te - cum in ae - ter - num, Do-mi-nus te - cum in ae - ter - -
Do - mi - nus te - cum, in ae - ter - num, Do-mi-nus te - cum in ae - ter - -

The musical score for page 50 consists of several systems of staves. The top two systems are empty. The third system contains piano accompaniment for the first two staves, with rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The fourth system contains vocal lines for the first two staves, with lyrics in Latin. The fifth system contains piano accompaniment for the first two staves, which are mostly empty. The sixth system contains piano accompaniment for the first two staves, which are mostly empty. The seventh system contains piano accompaniment for the first two staves, which are mostly empty. The eighth system contains piano accompaniment for the first two staves, which are mostly empty.

Musical score for measures 57-61. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte).

Tutti

num, Do - mi - nus te - - - cum in ae -

Tutti

num, Do - mi - nus te - - - cum in ae -

Do - - - mi - nus te - - - cum in ae -

Do - mi - nus te - - - cum in ae -

Do - - - mi - nus te - - - cum in ae -

6 5 6 # 6 6 6

5 5 5 5 5 5

f

Musical score for measures 62-66. This section includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The piano part continues with the sixteenth-note pattern and eighth-note bass line. Dynamics include *f* (forte).

Musical notation for the first system, measures 1-4. It consists of two staves in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the upper staff features a half note followed by a quarter note, then a half note with a slur over it, and finally a quarter note. The lower staff provides a simple accompaniment.

Musical notation for the second system, measures 5-8. The upper staff continues the melody with quarter notes and a half note. The lower staff continues the accompaniment.

Musical notation for the third system, measures 9-12. The upper staff has rests, and the lower staff continues the accompaniment.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. This system features a complex texture with sixteenth-note runs in the upper two staves. A trill (tr) is marked above the first measure of the upper staff. Dynamics include piano (p) in the lower staff and a piano (p) dynamic in the upper staff.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. This system contains the vocal line with lyrics: "ter - num, in ae - ter - num." The upper staff has a solo part starting in measure 20.

Musical notation for the sixth system, measures 21-24. This system contains the vocal line with lyrics: "ter - num, in ae - ter - num. Be -". The upper staff has a solo part starting in measure 24.

Musical notation for the seventh system, measures 25-28. This system contains the vocal line with lyrics: "ter - num, in ae - ter - num." The upper staff has a solo part starting in measure 28.

Musical notation for the eighth system, measures 29-32. This system contains the vocal line with lyrics: "ter - num, in ae - ter - num." The upper staff has a solo part starting in measure 32.

Musical notation for the ninth system, measures 33-36. This system contains the vocal line with lyrics: "ter - num, in ae - ter - num." The upper staff has a solo part starting in measure 36.

Musical notation for the tenth system, measures 37-40. This system contains the vocal line with lyrics: "ter - num, in ae - ter - num." The upper staff has a solo part starting in measure 40.

Musical notation for the eleventh system, measures 41-44. This system contains the vocal line with lyrics: "ter - num, in ae - ter - num." The upper staff has a solo part starting in measure 44. A 5/4 time signature change is indicated above the third measure.

VI. I

VI. II

Va

C I Solo

Be - - - ne - di - cta tu, tu in

C II

ne - - di - cta, be - ne - di - cta tu, tu in

Org. e Vlnce

6 7 7 # #

mu - - li - - e - ri - bus, et be - ne - di - - ctus

mu - - li - - e - ri - bus, et be - ne - di - - ctus

7 $\frac{4}{4}$ 6 5 $\frac{2}{4}$ $\frac{5}{3}$ 5 6# 6# 5 $\frac{6}{4}$ #

Ob. I

Musical notation for Ob. I and Ob. II. Ob. I plays a melodic line with slurs and accents. Ob. II plays a similar melodic line, often in harmony with Ob. I.

Cl. I

Musical notation for Cl. I and Cl. II. Both parts are currently silent, indicated by a horizontal line across the staves.

Timp.

Musical notation for Timp. (Timpani). The part is currently silent, indicated by a horizontal line across the staff.

VI. I

Musical notation for VI. I, VI. II, and Va. (Violoncello). VI. I and VI. II play rapid sixteenth-note passages with a forte (*f*) dynamic. Va. plays a slower, more melodic line with a forte (*f*) dynamic.

C Tutti

Musical notation for vocal parts C, A, and Bass. The lyrics are: fru - ctus ven - tris tu - i, fru - ctus ven - tris tu - i, fru - ctus ven - tris tu - i, fru - ctus ven - tris tu - i.

Org. e Vlne

Musical notation for Org. e Vlne (Organ and Violins). The part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic and includes a 6/8 time signature change.

Musical notation for the first system, measures 1-5. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff features a series of quarter notes with slurs, while the bass staff provides a harmonic accompaniment.

Musical notation for the second system, measures 1-5. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Both staves are mostly empty, with a few notes appearing in the final two measures.

Musical notation for the third system, measures 1-5. It consists of a single bass clef staff. The first three measures are empty, and the last two measures contain a melodic line.

Musical notation for the fourth system, measures 1-5. It consists of three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. The top two staves feature a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes, while the bass staff has a simpler melodic line.

Musical notation for the fifth system, measures 1-5, with lyrics. It consists of four staves: three treble clef staves and one bass clef staff. The lyrics are: "ctus ven - tris tu - i, fru - ctus". The notes are aligned with the syllables of the words.

Musical notation for the sixth system, measures 1-5, with lyrics and fingerings. It consists of four staves: three treble clef staves and one bass clef staff. The lyrics are: "ctus ven - tris tu - i, fru - ctus". The notes are aligned with the syllables. Fingerings are indicated by the number '6' under the first note of each measure in the bass staff.

ven - tris tu - i, ven - tris tu - i Je - - -

ven - tris tu - i, ven - tris tu - i, Je - - -

ven - tris tu - i, ven - tris tu - i, Je - - -

ven - tris tu - i, ven - - - tris tu - - -

6 6 8 7 8 7

6 6 6 2 3 2

- - - - sus. A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a, gra - ti - a

- - - - sus. A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a, gra - ti - a

- - - - sus. A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a, gra - ti - a

- i, Je sus. A - ve, Ma - ri - a, gra - ti - a, gra - ti - a

8/3 ——— 5/3 4/2 6 4/2 6 4/2 6

ple - - na, Do - mi-nus te - cum,
ple - - na, Do - mi-nus te - cum,
ple - - na, Do - mi-nus te - cum,
ple - - na, Do - mi-nus te - cum,

7 6 5/3 6 7 8/3 5/3

Two staves of musical notation in G major. The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff contains a bass line with quarter notes and rests.

Two staves of musical notation in G major. The first staff contains a melodic line with quarter notes and rests. The second staff contains a bass line with quarter notes and rests.

A single bass staff of musical notation in G major, containing quarter notes and rests.

Three staves of musical notation in G major. The top two staves feature piano accompaniment with sixteenth-note patterns, marked with *sf*. The bottom staff is a bass line with quarter notes.

Four staves of musical notation in G major. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are: "be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne -".

Four staves of musical notation in G major. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are: "be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus, et be - ne -".

[*sf*]

di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je - sus.

6 5 6

A - ve, Ma - ri - - - a, gra -

A - ve, Ma - ri - - - a, gra -

A - ve, Ma - ri - - - a, gra -

A - ve, Ma - ri - - - a, gra -

6
4

6#

The musical score for page 128 consists of several systems. The first system has two staves with treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The second system has two staves with treble clefs and a key signature of one sharp (F#). The third system has a single bass staff. The fourth system has three staves: two treble clefs and one bass clef, with a key signature of two sharps. The fifth system has four staves: three treble clefs and one bass clef, with a key signature of two sharps. The lyrics are: "ti - a ple - - - na, A - ve, Ma -". Below the lyrics, there are numerical figures: 6/4, 5/3, #, and 6/4. The sixth system has a single bass staff with a key signature of two sharps.

The musical score for page 133 consists of several systems. The first system includes two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves. The second system features a complex piano accompaniment with six staves. The third system contains three vocal staves and one piano staff, with the lyrics "ri - - - a, gra - ti - a ple - - -" written below the vocal lines. The fourth system includes a piano staff with figured bass notation: "# 6# # 6 4 #".

ter - - - - - num. A - ve, Ma - ri - a,
Solo
Solo
A - ve, Ma - ri - a,
ter - - - - - num.
ter - - - - - num.
ter - - - - - num.
ter - - - - - num.
6 5 3
4

gra - ti - a ple - na, Do - minus te - cum in ae - ter - num, Dominus
gra - ti - a ple - na, Do - minus tecum in ae - ter - num, Dominus

Tutti

Tutti

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with a half note, followed by quarter notes, and a final quarter rest. The lower staff is in treble clef and contains a similar melodic line with a half note, quarter notes, and a final quarter rest.

The second system of the musical score consists of three staves. The upper two staves are in treble clef with a key signature of two sharps. They feature a complex texture with sixteenth-note runs and a trill (tr) in the final measure. The lower staff is in bass clef and provides a steady accompaniment of quarter notes. Dynamics include a piano (*p*) marking in the final measure.

The third system of the musical score consists of five staves. The top four staves are in treble clef with a key signature of two sharps and contain vocal lines with the lyrics "in ae - ter - num, in ae - ter - - - - num." The bottom staff is in bass clef and provides a simple accompaniment of quarter notes.

The fourth system of the musical score consists of one staff in bass clef with a key signature of two sharps. It contains a bass line with fingerings indicated by numbers 3, 4, 5, and 6 above the notes.

p A - ve, Ma - ri - - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - - cum.

p A - ve, Ma - ri - - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum.

p A - ve, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - - cum.

p A - ve, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum.

p A - ve, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - - cum.

senza Org.

Messa dedicata al Patriarca Santo Benedetto

Kyrie

Allegro

Oboe I

Oboe II

Clarino I

Clarino II

Timpani

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo
e
Violone

The image shows a musical score for guitar, consisting of several systems of staves. The first system has two empty treble clef staves. The second system also has two empty treble clef staves. The third system has one empty bass clef staff. The fourth system contains two treble clef staves with complex, fast-moving melodic lines, each marked with a forte (*sf*) dynamic. The fifth system has three empty treble clef staves and one empty bass clef staff. The sixth system features a single bass clef staff with a melodic line and specific fingerings: 7, 6#, 5/6, 4, 3, 6, 5, 10, 10, 10, 10, 9, 6/3, 3. The final part of the sixth system shows a rapid ascending scale.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some rests in the first measure.

The second system of the musical score consists of two staves of piano accompaniment. Both staves feature intricate patterns of sixteenth notes and trills, marked with 'tr'. The right hand has a melodic line with trills, while the left hand has a similar rhythmic pattern.

The third system of the musical score consists of four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "Ky - ri - e, e -". The bottom two staves are piano accompaniment. The word "[Tutti]" is written above the first vocal staff. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

The fourth system of the musical score consists of one staff of piano accompaniment. It features figured bass notation with figures: 9, 6/3, 3, 5/4, 3, Tutti, 6, 9. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

lei - - - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
 lei - - - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
 e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
 lei - - - son, e - lei - son, e - lei - son, e -

9 7/5 6/5 5/4 3 7 6# 5^b/6 5/4 3

11

lei - son, e - lei - - son,

lei - son, e - lei - - son,

lei - son, e - lei - - son,

lei - son, e - lei - - son,

9 6 5 6/5 # Solo 9

The musical score consists of several systems. The first system shows two empty staves. The second system shows two empty staves. The third system shows two staves with piano accompaniment, including trills (*tr*) and triplets (*3*), with a dynamic marking of *p*. The fourth system contains vocal lines with lyrics: "e - lei - son, e - lei - son, e -". The fifth system continues the vocal lines with the same lyrics. The sixth system shows a bass line with a "Pedal" marking and various fingering numbers (9, 6, 5, 7, 6#, 5, 6, 4, 3, 5#) and a dynamic marking of *p*.

lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - -
 lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e -
 lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - -
 lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - -

Tutti
 7 [5#] 6# 6 5 [4] 4 # # 7 [5#] 6# 6 5 [4] 4 5 3 6 b 5

17

son.

lei - son.

son, e - lei - son.

Solo

19

VI. I *tr.*

VI. II *tr.*

p

p

C

Solo

Chri - ste, e - lei - son.

A

Solo

Chri - ste, e -

Org. e Vlne

9 \flat 6 5 \sharp 4 \sharp 5 4 \sharp [Solo] 4 \sharp 6 5

p

21

f *sf* *p* *tr.*

f *sf* *p*

Chri - ste, e - lei - son, e - lei -

lei - son, Chri - ste, e - lei - son, e - lei -

\sharp 7 6 \sharp \sharp 4 \sharp 6 5 \sharp 9 3 6 5 \flat

f *p*

24

son, e - lei-son, e - lei -

- - son, e - lei - - - -

9 6 4 3 [Pedal]

26

son.

- - - - son.

9 6 5 9 5 6 4 # 10# 10 10 10

28

T

Solo

B

Chri-ste, e -

9 6/3 3 9 6/3 3 # # p

30

lei-son,

Solo

Chri-ste, e - lei-son, e - lei - -

Chri-ste, e - lei-son,

Chri-ste, e - lei - -

7 6# # 4 # 6/5 7 6# # sf p

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

Tutti

e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Tutti

e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Tutti

son, e - lei - son, e lei -

Tutti

- son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei -

Org. e Vlnce

Tutti

4 # 6# 6

The musical score for page 35 consists of several systems of staves. The first system includes two treble clef staves and one bass clef staff. The second system has two treble clef staves and one bass clef staff. The third system features two treble clef staves with dense sixteenth-note passages, marked with a *p* dynamic and trill (*tr*) markings, and a bass clef staff. The fourth system contains four staves: two treble clef staves with vocal lines and two bass clef staves. The vocal lines include the lyrics "son, e - lei - - - son," and "son, e - lei - - - son, e - lei - - - son, e - lei - - - son," with a *p* dynamic marking. The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking and a "Pedal" instruction. The fifth system shows a bass clef staff with a *p* dynamic marking and a "Pedal" instruction, along with the fingerings "5 6# 3 4 7 6".

The musical score for page 37 consists of several staves. At the top, there are two systems of two staves each, likely for strings or woodwinds. Below these are two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The piano part features a prominent, rhythmic eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The vocal lines are arranged in three systems, each with a treble and bass clef staff. The lyrics are: "e - lei - - son, e - lei - - son. Ky - ri - son, e - lei - - son. Ky - son, e - lei - - son. e - lei - - son." The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and the instruction "[senza Vlne]" (without violins).

Ky - ri - e, e - lei - - -

f
[con Vln]

son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - -

- son, e - lei - son, e - lei - son, e -

- son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - -

son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - - -

The musical score for page 43 consists of six systems of staves. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves, with the upper staff containing a trill marked 'tr'. The fifth system contains three staves with lyrics: '- son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.' The sixth system contains three staves with lyrics: 'lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.' The seventh system contains three staves with lyrics: '- son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.' The eighth system contains one staff with fingerings: 9 6/3 3, 9 6/3 3, 5 6/5, 4 3.

Gloria

Vivace

Oboe I

Oboe II

Clarino I

Clarino II

Timpani

Violino I

[f]

Violino II

[f]

[Tutti]

Canto

Glo - ri - a, glo - ri - a,

[Tutti]

Alto

Glo - ri - a, glo - ri - a,

[Tutti]

Tenore

Glo - ri - a, glo - ri - a,

[Tutti]

Basso

Glo - ri - a, glo - ri - a,

[Tutti]

Organo
e
Violone

in ex - cel - sis De - - o. Et in ter - ra

in ex - cel - sis De - - o. Et in

in ex - cel - sis De - - o. Et in ter - ra

in ex - cel - sis De - - o. Et in

5 2 6 7 5 5

pax, et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae

ter - ra pax, et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus

pax, et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus bo - nae

ter - ra pax, et in ter - ra pax ho - mi - ni-bus

7 8 7 8
5 6 5 6

9

Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-

te. Be-ne-di-ci-mus te, be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-

te. Be-ne-di-ci-mus te. Glo-ri-fi-

te. Be-ne-di-ci-mus te. Glo-ri-fi-

7 # 7 b

ca - - - mus te. Gra - - - ti-as a - - gi-mus

ca - - mus te. Gra - ti-as a - gi-mus

ca - - - mus te. Gra - ti-as a - - gi-mus

ca - - mus te. Gra - ti-as a - - - - - gi-mus

3 4 \flat 6 5 4 6 \sharp 5 4 3 5 2 6 7 5 6 5 4 6 5 4 5 4 5 2 6 5

ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri-am tu - am.

4 7 6 4 3 6 5 5 6 7

2 5 5 Solo

15

VI. I

VI. II

T

B

Org. e Vlnce

tr.

[6]

[6]

p

p

Solo

Do - mi-ne

Solo

Do - mi-ne

6 7 # 4 # 6 5

p

17

f

f

tr.

f

De - us, Rex cae - le - stis,

De - us, Rex cae - le - stis,

9 3 6 # 7 # 6 6# 6 5

f

19

Two staves of piano and string accompaniment. The piano part features a melodic line with a *p* dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment. The second measure of the piano part includes a *poco f* dynamic marking.

Vocal staves for soprano and bass. The lyrics are: "Do - mi-ne De - us, Rex cae - le - stis." The soprano part includes a trill (*tr*) on the word "us". The bass part includes a trill (*tr*) on the word "us".

Bass line for measures 19-20, starting with a *p* dynamic. Fingerings 6, 5, 9, and 3 are indicated above the notes.

21

Two staves of piano and string accompaniment. The piano part features a melodic line with trills (*tr*) and a *poco f* dynamic. The strings play a rhythmic accompaniment with a *ff* dynamic.

Vocal staves for soprano and bass. The lyrics are: "De - us Pa - ter o - mni - pot - ens." The soprano part includes a trill (*tr*) on the word "ens". The bass part includes a trill (*tr*) on the word "ens".

Bass line for measures 21-22, starting with a *f* dynamic. Fingerings 5#, 6, 5, and 6 are indicated above the notes.

23

C

Solo

Do - mi-ne, Do - mi-ne, Fi - li -

A

Solo

Do - mi-ne, Fi - li -

25

u - ni - ge - ni - te, Do - mi - ne,

u - ni - ge - ni - te, Do - mi - ne,

27 Ob. I

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

Do-mi-ne, Fi - li - u - ni - ge - ni - te, Je - su, Je - - su Chri - ste.

Fi - li - u - ni - ge - ni - te, Je - - su Chri - ste.

Solo

Fi - li u - ni - ge - ni - te, Je - - su - Chri - ste.

Org. e Vln

f *p* *f*

[Tutti]

Do - mi - ne De - us, A - gnus

Tutti

Do - mi - ne De - us, A - gnus

Tutti

Do - mi - ne De - us, A - gnus

Tutti

Do - mi - ne De - us, A - gnus

6

Tutti

6

De - i, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa - tris,

De - i, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa - tris,

De - i, A - gnus De - - i, Fi - li - us Pa - tris,

De - i, Fi - li - us Pa - - tris, Fi - li - us Pa - tris,

6[h] 3 4h 6 7 5 --- 6 5 4 3 Pedal

The musical score consists of several systems. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The second system features a complex piano accompaniment with trills and a forte dynamic. The third system contains vocal lines with the lyrics "Fi - li - us Pa - -". The fourth system includes a bass line with the instruction "Tutti" and a sequence of numbers: 3 4 5 / 9 6 4 3.

Fi - li - us Pa - -

Fi - li - us Pa - -

Fi - li - us Pa - -

Fi - li - us Pa - -

Tutti 3 4 5 / 9 6 4 3

Adagietto

tr.
tr.
tr.
tr.

Solo

$\frac{6}{4}$

38

VI. I

VI. II

Org. e Vlnce

p

p

p

41

tr.

cresc.

f

f

[*cresc.*]

f

6 \sharp 6

[*f*]

44

[6]

[6]

6 \sharp

6 \sharp 5 \sharp

46

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

Tutti

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

Org. e Vlne

Tutti

6^b/₄ 5/₄ 3

tr

ca - ta mun - di, mi-se - re - re no -

ca - ta mun - di, mi-se - re - re no -

ca - ta mun - di, mi-se - re - re no -

ca - ta mun - di, mi-se - re - re no -

7 6# 4 3b 5b 4 3 6 6b 5 [9] [5b] 6[4]5 9[4]8 5 6b 5b 4 4 5[4]#

Two staves of music in G major (one sharp). The first staff contains a single quarter note G4 in each of the three measures. The second staff contains a single quarter note G4 in each of the three measures.

Two staves of music in G major. The first staff contains eighth notes G4, A4, B4, G4 in each of the three measures. The second staff contains eighth notes G4, A4, B4, G4 in each of the three measures.

Two empty staves.

Two staves of music in G major. The first staff contains eighth notes G4, A4, B4, G4 in each of the three measures. The second staff contains eighth notes G4, A4, B4, G4 in each of the three measures.

Four staves of music in G major. Each staff contains a single quarter note G4 in each of the three measures. The word "bis." is written below the first three staves.

Two staves of music in G major. The first staff contains a single quarter note G4 in each of the three measures. The word "bis." is written below the first staff. The second staff contains a single quarter note G4 in each of the three measures. The word "Solo" is written below the first staff. The time signature $\frac{3}{4}$ is written below the first staff, $\frac{6}{4}$ below the second staff, and $\frac{5}{4}$ below the first staff.

Cl. I

Cl. II

VI. I

VI. II

mf

mf

Qui tol - lis pec -

Qui tol - lis pec -

Qui tol - lis pec -

Org. e Vln e 6# 6^b 5^b 6 5^b 6

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti -

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe

ca - ta, pec - ca - ta mun - di, sus -

[senza Vln] [con Vln]

o - nem, de - pre - ca - ti - o - - nem no - -
 de - pre - ca - ti - o - - nem, de - pre - ca - ti - o - - nem no - -
 - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - -
 sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem no - -

Two empty musical staves in treble clef, both with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Two musical staves with piano accompaniment. Both staves begin with a forte (*f*) dynamic marking. The music consists of eighth-note patterns with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs.

Four empty musical staves. The top two are in treble clef and the bottom two are in bass clef. All staves have a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

A single musical staff in bass clef with a solo line. It begins with a forte (*f*) dynamic marking. The line includes various markings: "Solo", "6#", "6 [h]", "6#", "6 [h]", "b", "6/4", and "[5h]".

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

Vi. I

Vi. II

Qui se - - - des ad

Qui se - - - des ad,

Qui se - - - des ad

Qui se - - - des ad

Org. e Vlna
Tutti

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation. The vocal line continues with quarter notes D5, E5, and F5, followed by a trill (tr) on G5. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *p* (piano).

Third system of musical notation, featuring lyrics. The vocal line lyrics are: "dex - te - ram, dex - - - te - ram Pa - tris, mi - se -". The piano accompaniment includes a trill (tr) and dynamics like *p*. The lyrics continue in the second line: "se - des ad dex - te - ram, ad dex - te - ram Pa - tris,". The third line of lyrics is: "dex - te - ram, dex - teram, ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re -". The fourth line of lyrics is: "dex - te - ram, se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re -".

Fourth system of musical notation, primarily for the piano accompaniment. It includes fingerings: "7 - 6# 5/4 b 6 5 9 7 6 5/4 b". A "Tasto" instruction is present, indicating a change in playing technique. Dynamics include *p* (piano).

re - - re, mi - se-re - - re, mi - se -
mi - se-re - - re, mi - se re - - - re,
- re, mi - se - re - - - re, mi - se - re-re, mi - se -
- re, mi - se-re - - - re,

re - mi-se-re re no
 mi-se-re re no
 re mi-se-re re no
 mi-se-re-re re, mi-se-re re no

4 2 4 3 3 4 4 3 4
 6 6 5 5 6 5 -

The musical score for page 91 consists of several systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment and a guitar part. The piano part features a melodic line with slurs and rests, while the guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piano and guitar parts, with the guitar part featuring a complex melodic line with many sixteenth notes and a [6] fingering. The third system shows the piano part with rests and the word "bis." written below the staff, indicating a repeat or a specific performance instruction. The fourth system continues with the piano part and the word "bis." below. The fifth system shows the guitar part with a melodic line and fingerings: 6 \sharp , 6, 6 \sharp , 6, 6/4, and 5 \sharp .

Allegro

94

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

T

Org. e Vln

Solo 7 7

99

VI. I

VI. II

T

Org. e Vln

6 6 5 6 5

104

[Solo]
8 Quo-ni-am tu-so-lus, so-lus san-ctus. Tu so-

110

8 - lus Do-mi-nus. Tu so-

116

8 - lus Al-tis-simus, Je-su Chri-ste.

121

sf sf

sf sf

7 # 6 # 6

126

p p

Quo-ni - am tu - so - lus,

5 6 6 6 7 #

p

131

f p f p

f p f p

so - - lus - san - ctus. Tu so - lus, - so - lus Do - mi - nus. Tu

7 9 8

136

so - lus, so - lus Al - tis - simus, Je -

4 3 5 6 5 6

141

su, Je - su Chri -

5 6 6 9 8 6 5 6

146

ste.

f 7 7 5 6

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

Org. e Vln

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The second system includes two vocal staves and two piano accompaniment staves. The third system includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and one organ accompaniment staff. The lyrics for the vocal parts are: "Cum San - cto, San - cto, San - cto, San - cto, San - cto". The organ part includes fingering numbers: 5, 5, 6, 5, 6, 5, 6.

Musical notation for the first system, measures 1-4. It consists of two staves in treble clef. The first staff has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The second staff has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. There are rests in measures 2, 3, and 4.

Musical notation for the second system, measures 5-8. It consists of two staves in treble clef. The first staff has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The second staff has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. There are rests in measures 6, 7, and 8.

Musical notation for the third system, measures 9-12. It consists of one staff in bass clef. It starts with a quarter note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, and D3. There are rests in measures 10, 11, and 12.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. It consists of two staves in treble clef. The first staff has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The second staff has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. There are rests in measures 14, 15, and 16.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. It consists of one staff in treble clef. It has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. There are rests in measures 18, 19, and 20.

cto Spi - ri - tu in glo-ri-a, in glo-ri - a De - i Pa - -

Musical notation for the sixth system, measures 21-24. It consists of one staff in treble clef. It has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. There are rests in measures 22, 23, and 24.

- cto Spi - ri - tu in glo-ri - a, in glo-ri - a De - i Pa -

Musical notation for the seventh system, measures 25-28. It consists of one staff in treble clef. It has a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. There are rests in measures 26, 27, and 28.

- cto Spi - ri - tu,

Musical notation for the eighth system, measures 29-32. It consists of one staff in bass clef. It has a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, and D3. There are rests in measures 30, 31, and 32.

Spi - ri - tu,

Musical notation for the ninth system, measures 33-36. It consists of one staff in bass clef. It has a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, C3, and D3. There are rests in measures 34, 35, and 36.

[senza Vln]

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris, in glo-ri-a De-i Pa-tris, De-i Pa-tris

[con Vln]

5 6 8 3/5 5/2 7 6

tr. A - - - men, a - - -
- - i - Pa - tris, in glo-ri - a - - De - -
Cum San - cto, San -
- - - tris,

3# 4 4 3# 5 b p
7 6 5 6 b p

men, a - - - men. Cum San - cto, -
- i - Pa - - - tris. Cum
cto, San - - - cto Spi-ri-tu, a - - - men, a
in glo-ri - a, - - - in glo-ri -

5 6 6 5

San - - - - - cto Spi - ri - tu, San -
San - cto, San - - - - - cto Spi - ri - tu,
- - - - - men, a - - - - - men,
a - - - - - De - i Pa - - - - - tris, De - i

b 5 6 5 6 4 3 5

The musical score consists of several systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system includes the vocal line with lyrics: "San - - cto, a - - men, a - - men, a -", "in glo - ri - a", and "in glo - ri - a, in glo - ri - a, in glo - ri -". The piano accompaniment continues. The fourth system includes the vocal line with lyrics: "Pa - tris." and "A -". The piano accompaniment continues. The fifth system includes the piano accompaniment with fingering numbers: 4, 5, 3, 6#, 4, 3. The score is marked "[senza Vlne]" and "[con Vlne]".

The musical score consists of six staves. The top two staves are empty. The third staff is a vocal line with lyrics: "in glo - ri - a, in glo - ri - a De - i Pa -". The fourth staff continues the vocal line with lyrics: "- - - men, a - - - men a -". The fifth staff continues with lyrics: "a De - i Pa - - tris,". The sixth staff continues with lyrics: "- - men, a - - - men, a - - - men, a -". The seventh staff is a piano accompaniment line with fingerings: 6, 6, 9 5 6/5, 4, 7, 7 6.

The musical score for page 183 consists of several systems. The top system shows two empty staves. The second system contains two staves with musical notation. The third system is a vocal line with lyrics: "- tris, in glo-ri - a", "men, in glo-ri - a De - i", and "in glo-ri - a De - i Pa - - - tris." The fourth system is a bass line with lyrics: "men, in glo-ri - a De - i Pa - tris." The fifth system is an organ accompaniment marked "[Org.]" with fingering numbers 4, #, 8, and 7. The sixth system is a final organ accompaniment marked "[senza Vln]".

Ob. I
Ob. II

Cl. I
Cl. II

Timp.

VI. I
VI. II

De - i Pa - tris. Cum San -
Pa - tris. Cum San - cto,
Cum San - cto, San - cto,
Cum San - cto

Org. e Vln e

4 3 5 6 5 6 5 6

[con Vln e]

cto, San - cto Spi - ri - tu in glo-ri - a
San - cto Spi - ri - tu, cum San - cto
San - cto Spi - ri - tu, a - men, a -
Spi - ri - tu in glo-ri - a De - i

5 6 6 5 6# 5/3 5

De - i Pa - tris. A - - - men, a - - - men, in glo - ri - a

Spi - ri - tu, a - - - men, a - - - - men, a - men, in glo - ri - a

- - - men, cum San - - - cto, San - - - cto Spi - ri -

Pa - - - tris. A - - - men, a - - - - men, a - -

6 6 6

De - i Pa - - tris. A - men, a - men.
De - i Pa - - tris. A - men, a - men.
tu, a - - - men, a - men, a - - men.
men, in glo-ri-a De - i Pa-tris. A - men, a - men.

5 6 7 4 3 4 3

Credo

Allegro

Oboe I

Oboe II

Clarino I

Clarino II

Corno I, II in F

Timpani

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo e Violone

[Tutti]

Cre - do,

[Tutti]

Cre - do in u - num De - um. Pa - trem o - mni - pot-

[Tutti]

Cre - do, fa - cto - rem cae - li et ter - rae, vi - si -

[Tutti]

Cre - do, et in u - num

[Tutti]

[senza Vlne]

[con Vlne]

5

- tre na - tum an - te
 - tre na - tum an - te
 - tre na - tum an - te
 - tre na - tum an - te

7 6 5 7 7 6 5 7 7 6 5 7 7 6 5 7 3 6 4 3 7 6

o - mnia sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

o - mnia sae - cu - la.

o - mni - a sae - cu - la.

4 3 7 6 5 9 6 5 4 4 3 Solo 6 5 7 6 5 7 7 6 5 7 7 6 5 9

11

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

T

Solo

Lu- men de lu- mi- ne,

B

Solo

De- um de De- o,

Org. e Vlne

6 6/4 # 4 # 3 6 6

p *f*

De - um de ... De - o, lu - men de lu - mine, De - um ve - rum de De - o

ve-ro, Deum ve - rum de De - o ve - ro.

ve-ro, Deum ve - rum de De - o ve - ro.

5 3 6 5 9 5 6 6 5 4 5 # 7 6 5 7 7 6 5 7 7 6 5

C

Solo

Ge- nitum, non factum, con - substanti - a - lem

A

Solo

Ge - ni - tum, non factum, con - substanti - a - lem

p

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

p

tr

VI. II

p

tr

Pa - - tri: per quem o - mni-a, per quem o - mni-a, per quem

Pa - - tri: per quem o - mni-a, per quem o-mni-a fa -

per quem o - mni - a, per quem o-mni-a fa -

Org. e Vln

7 6 8 7 4 # 6 # 6 # 6

tr

[tr]

f

f

Tutti

o- mni-a facta sunt.

- - cta sunt.

- - cta sunt.

Tutti

Qui propter nos ho - mi-nes,

Tutti

Qui propter nos ho - mi-nes,

Tutti

Qui propter nos ho - mi-nes,

Tutti

Qui propter nos ho - mi-nes,

f

Tutti

6 5 6 6 5 6 6 4 3

6 4 2

et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit, de-scen-dit, de-scen-dit, de-

et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit, de-scen-dit, de-scen-dit, de-

et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit, de-scen-dit, de-scen-dit

et pro-pter no-stram sa-lu-tem de-scen-dit, de-scen-dit, de-scen-dit

5 3 6 5 5 4 3 5 6 5# 6 b 6

scen-dit de cae - lis, de-scen - dit de cae - lis,

scen-dit de cae - lis, de - scendit de cae - lis,

de cae - lis, de-scen - dit de cae - lis,

— de cae - lis, de - scendit de cae - lis,

$\frac{2}{5}$ 7 6 \sharp 4 3 7 5 $\frac{6}{5}$ Solo 7 6 5 7 7 6 5 7 7 6 5

de - scen - dit de cae - - lis, de cae - lis.

de - scen - dit de cae - - lis, de cae - lis,

de - scen - dit de cae - - lis, de cae - lis,

de - scen - dit de cae - - lis, de cae - lis,

Tutti 6 3 4 4 3 5 9 6 5 3 4 3

Andante

38 Cor. I, II in F

sempre p

VI. I
mp

VI. II
mp

Canto I

Canto II

Org. Solo *tr.*

Vlne
mp

42

Musical score for measures 42-44. The score consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). Measure 42 shows a melodic line in the top staff and rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 43 continues the accompaniment. Measure 44 features a trill (tr) in the top staff.

45

Musical score for measures 45-47. The score consists of five staves. The top staff is a single treble clef. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs). The fourth and fifth staves are a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). Measure 45 shows a melodic line in the top staff and rhythmic accompaniment in the lower staves. Measure 46 continues the accompaniment. Measure 47 features a trill (tr) in the top staff.

48

Musical score for measures 48-50. The score is written for four staves: a single treble staff at the top, two treble staves in the middle, and two bass staves at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). Measure 48 features a treble staff with a whole note chord and a bass staff with a whole note chord. Measures 49-50 show a complex texture with multiple staves. The two middle treble staves play a rhythmic pattern of eighth notes with trills (tr) and dynamic markings of *f* and *p*. The two bass staves play a melodic line with slurs and dynamic markings of *f* and *p*. A circled number '6' is present in the first bass staff of measure 50.

51

Musical score for measures 51-52. The score is written for four staves: a single treble staff at the top, two treble staves in the middle, and two bass staves at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). Measure 51 features a treble staff with a whole note chord and a bass staff with a whole note chord. Measures 52 show a complex texture with multiple staves. The two middle treble staves play a rhythmic pattern of eighth notes with trills (tr) and dynamic markings of *f* and *p*. The two bass staves play a melodic line with slurs and dynamic markings of *f* and *p*. A circled number '6' is present in the first bass staff of measure 52.

53

tr. f tr. f tr.

f

tr.

f

56

p f pp

p f pp

Solo

ossia

Et in - car - na -

CI

Solo

Et in - car - na -

tr.

6
4

p

60

tus est de Spi - ri - tu, de Spi - ri - tu San - cto
 tus est de Spi - ri - tu, de Spi - ri - tu San - cto
 5 3 6 5 6 6 6 6
 [f] f

64

ex Ma - ri - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne, [etc.]
 ex Ma - ri - a, Ma - ri - a Vir - gi - ne,
 9 8 6 5
 [p] [f] [p] p

69 Cor. I, II
a 2

ex Ma - ri - a Vir - gi - ne,
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne,

72

na - tus, ex Ma - ri - a na - tus est,
na - tus, ex Ma - ri - a na - tus est,

et ho - mo, ho - mo
et ho - mo, ho - mo

pp

fa - ctus est, et ho - - - mo
fa - ctus est, et ho - - - mo

f

The musical score for page 81 consists of several staves. At the top, a single treble clef staff contains a series of chords. Below it, two treble clef staves are shown, each with a trill (*tr*) and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The vocal lines follow, with the lyrics "fa - - ctus est." written under both the upper and lower vocal staves. The piano accompaniment is shown in two systems: the first system has a treble clef staff with a trill (*tr*) and a second ending bracket with a fermata, and a bass clef staff with a 6/4 time signature and a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking; the second system continues the piano accompaniment in both treble and bass clefs, also with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking.

85

Cor. I, II

Musical score for measures 85-87. The score includes parts for Cor. I, II; VI. I; VI. II; Org.; and Vln. The music is in a minor key and 3/4 time. The Organ part features a prominent melodic line with a trill-like figure in the first measure of the system. The Violin part provides a steady accompaniment.

88

Musical score for measures 88-90. The score includes parts for strings and Organ. The Organ part features a trill-like figure in the first measure of the system. The strings provide a steady accompaniment.

91

Musical score for measures 91-93. The system includes a vocal line, piano accompaniment, and a cello part. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include 'f'.

94

Musical score for measures 94-96. The system includes a vocal line, piano accompaniment, and a cello part. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes. Dynamics include 'p', 'f', and '[p]'. The lyrics "Cru - ci - fi - xus" are present.

e - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o Pi - la - to,
 4 4 4^b 6^b 6 5 4 3
f *p* *f* *p*

Cor. I, II

VI. I *f* *p* *f* *p* *tr*
 VI. II *f* *p* *f* *p* [*p*]
 C I
 C II pas - sus et se - pul - tus est. Cru - ci -
 Org. e Vln *f* *p*
 5^b 3 6^b 5 4 3

106

fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub
 fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub

109

Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus, pas - sus
 Pon - ti - o Pi - la - to, pas - sus, pas - sus

113

et se - pul - tus - est, pas - sus,

et se - pul - tus - est, pas - sus,

116

pas - sus et se - pul - tus est.

pas - sus et se - pul - tus est.

Org.

Vlne

Cor. I, II

Musical score for measures 119-121. The score includes parts for Cor. I, II; VI. I; VI. II; Org.; and Vln. The Organ part features trills (tr) and dynamic markings. The Violin part has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 122-124. The score includes parts for Cor. I, II; VI. I; VI. II; Org.; and Vln. The Organ part features trills (tr) and dynamic markings such as *f*, *p*, and [*f*]. The Violin part has a steady eighth-note accompaniment.

Vivace

126

Ob. I

Cl. I

Timp.

VI. I

[Tutti]

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

[Tutti]

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

[Tutti]

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e, se -

[Tutti]

Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

Org. e Vln
Tutti

The musical score for page 129 consists of several systems. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The second system features a more complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns. The third system contains three vocal parts with the lyrics: "cun - dum Scri - ptu - ras." and a bass line with the lyrics "se - cun - dum Scri - ptu - ras." The final system shows a bass line with fingerings: 9, 3, 6/5, 5/4, 3, 6/5, 6/4, 3.

Et a-scen - dit in cae - lum, se-det ad dextram Pa - tris. Et i - te-rum ven-tu-rus

Et a-scen - dit in cae - lum, se-det ad dextram Pa - tris. Et i - te-rum ven-tu-rus

Et a-scen - dit in cae - lum, se-det ad dextram Pa - tris. Et i - te-rum ven-tu-rus

Et a-scen - dit in cae - lum, se-det ad dextram Pa - tris. Et i - te-rum ven-tu-rus

Musical notation for the first system, featuring a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, representing a second system of music.

Two empty musical staves, one in treble clef and one in bass clef, representing a third system of music.

Musical notation for the second system, featuring a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for the third system, featuring a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for the fourth system, featuring a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for the fifth system, featuring a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for the sixth system, featuring a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for the seventh system, featuring a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for the eighth system, featuring a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment line in the lower staff. The key signature has one sharp (F#).

est cum glo-ri-a, ju-di - ca-re vi - vos et mor-tu-os, cu-jus re - gni non e -

est cum glo-ri-a, ju-di - ca-re vi - vos et mor-tu-os, cu-jus re - gni non

est cum glo-ri-a, ju-di - ca-re vi - vos et mor-tu-os, cu-jus re - gni non

est cum glo-ri-a, ju-di - ca-re vi - vos et mor-tu-os, cu-jus re - gni non e -

4 5# 3 6# 8 6 6 4 3 6# 8 6 6 4 b 6 8 6 6b 9

Fingering and ornamentation symbols for the piano accompaniment line, including numbers 4, 5#, 3, 6#, 8, 6, 6, 4, 3, 6#, 8, 6, 6, 4, b, 6, 8, 6, 6b, and 9.

rit fi - nis.

e - rit fi - nis.

e-rit fi - nis.

rit fi - nis.

5 6 $\frac{6}{5}$ 4 $\frac{5}{4}$ 3

Solo $\frac{6}{5b}$

10 10 10 10 10 10 10 10 10 10 10

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

VI. I

VI. II

C

Solo

Et in Spi - ritum

Org. e Vln

6 5 6 4 5

p

VI. I

VI. II

C

San - ctum, Do - mi-num, et vi - vi-fi - can - tem, qui ex

B

Solo

et vi - vi-fi - can - tem, qui ex

Org. e Vln

6^b 10 10 10 10 6^b 4 3 6 5

153 Ob. I

Ob. I
Ob. II

VI. I
VI. II

C
B
Pa - tre Fi - li - o - - que pro - ce - dit.
Pa - tre — Fi - li - o - - que — pro - ce - dit.

Org. e Vln 6 3^b 5 3[#] 6 5 9 8 # 3 3^b 6 5 #

157 Ob. I

Ob. I
Ob. II

VI. I
VI. II

T
Solo
Qui cum Pa - tre et
Org. e Vln 6 4 # 5 6 5 # 6 3 3 6

161 VI. I, *p*

VI. II, *p*

A

T

Solo

si - mul

Fi - li - o si - mul ad - o -

Org. e Vlne
10 10 \flat 10 \sharp 10 10 4

164

ad - o - ra - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur,

ra - - - tur, et con - glo - ri - fi - ca - tur,

[5 \sharp]
4 3 6 \sharp 4 3 6 5 5/6 5/4 3

Ob. I
Ob. II

Cl. I
Cl. II

Timp.

VI. I
VI. II

C
A
T

qui lo - - cu - tus est per pro-phe - - tas.
qui lo - - cu - tus est per pro-phe - - tas.

Org. e Vln

6 5 5 4 3

The musical score for page 172 consists of several systems. The first system includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces a vocal line in the upper treble clef, with lyrics "Et u - nam,". The fourth system shows the vocal line continuing with the same lyrics. The fifth system features a grand staff with two treble clefs and one bass clef, with the vocal line in the upper treble clef and lyrics "Et u - nam,". The sixth system continues the piano accompaniment with figured bass notation: 6 6 4 3 and 6 5 6 4 3 4. The lyrics "Et u - nam," are repeated in the vocal line.

176

C

san - ctam, ca - tho - li - cam, et a - po - sto - li - cam, et a - po -

A
san - ctam, ca - tho - li - cam, et a - po - sto - li - cam, et a - po -

T
san - ctam, ca - tho - li - cam, et a - po - sto - li - cam,

Org. e Vln

5 3 5 6# 4 3 6 8 5 6# 5

[senza Vln] [con Vln]

181

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

f

f

[Tutti]

sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u -

[Tutti]

sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u -

[Tutti]

Ec - cle - si - am, Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or

Tutti

Con - fi - te - or

Org. e Vln

3# [5#] 6 6# [5#] # 6

Tutti

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

num ba - pti - sma, u - num ba - pti - sma in re -

num ba - pti - sma, u - num ba - pti - sma in re -

u - num ba - pti - sma in re - mis - si -

u - num ba - pti - sma in re - mis - si - o - nem

Org. e Vln

mis - si - o-nem pec - ca - to - rum. Et ex - spe-cto re - sur -

mis - si - o-nem pec - ca - to - rum. Et ex-spe-cto

o - nem pec-ca-to - rum. Et ex - spe - cto re-sur -

pec - ca - to - - - rum. Et ex-spe-cto re-sur -

The musical score consists of several systems. The first system includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern. The third system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. The fourth system shows the piano accompaniment with fingerings 5, 6, 7, and 6 indicated above the notes.

This musical score for page 196 consists of several systems of staves. The first system includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The second system continues with the grand staff. The third system features a grand staff with two treble clefs and one bass clef, containing a complex, fast-moving piano accompaniment. The fourth system consists of four empty staves (two treble and two bass clefs). The fifth system shows a single bass clef staff with a few notes and a triplet of sixteenth notes, with the numbers '6', '4', and '3' positioned above the notes.

Two staves of music, both in treble clef and common time (C). The first staff contains a quarter rest followed by a whole rest. The second staff contains a quarter rest followed by a whole rest. This pattern repeats across four measures.

Two staves of music, both in treble clef and common time (C). The first staff contains a quarter rest followed by a whole rest. The second staff contains a quarter rest followed by a whole rest. This pattern repeats across four measures.

One bass staff of music in common time (C). It contains a quarter rest followed by a whole rest. This pattern repeats across four measures.

Two staves of music in treble clef and common time (C). The first staff contains a quarter note G4, followed by a whole rest. The second staff contains a quarter note G4, followed by a whole rest. This pattern repeats across four measures.

Two staves of music, both in treble clef and common time (C). Both staves contain whole rests across all four measures.

Vocal lines in treble and bass clefs with lyrics. The treble clef part has lyrics: "Et vi - tam, vi -". The bass clef part has lyrics: "Et vi - tam, vi - tam ven - tu - ri sae - - cu - li. A -".

Organ part in bass clef with the label "[Org.]". It features a melodic line with eighth notes and a bass line with whole notes.

tam, vi - tam, vi - tam ven-tu-ri sae - - cu-li, a - men, a - -
 - cu-li, a - - - men, ven-tu-ri sae - - cu-li, a - men, a - -
 - cu-li, a - - - men. Et vi - tam, vi - tam, vi -

Et vi - tam, vi - tam

5 6 5 6 6 5 6 5 6#

men. Et vi - tam, vi - tam, vi -

men, ven-tu-ri sae - - cu-li. — A - - - - - men, a -

tam, et vi - tam, vi - tam, vi - tam,

ven-tu-ri sae - - cu-li. — A - - - - - men, a -

tam ven-tu - ri, ven-tu-ri sae - cu-li. A - - men, a - men, a -
 - - - - - men, ven-tu - ri, ven-tu-ri sae - cu-li. A - -men, a - men, a -
 ven-tu - ri, ven-tu - ri, ven - tu - ri saeculi. A -
 - men, a - men.

5 6 4 \flat 3 4 3 3 3 3 6 10 10 3 \sharp 4 4 3 \sharp 7 6 \flat 5 6 \sharp 6 \sharp 5 \sharp

VI. I

VI. II

C

men. Et vi - tam, vi - tam, et vi - tam, vi -

A

men. Et vi - tam, et vi - tam, vi - tam

T

men. Et vi - tam, vi - tam, et vi - - tam, vi-tam, vi -

B

Et vi - tam vi - tam, et vi - tam, vi - tam, vi -

Org. e Vlne 5 6 6^b 7^b 6 7 6^b 6 5 4/2 7 6[#] 6 4/2 6

VI. I

VI. II

C

tam ven - tu - ri sae - cu - li,

A

ven - tu - ri sae - cu - li,

T

tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - - - cu - li. A men, a - - -

B

tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - -

[Org.] 5 6 6 10 10 10 10

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

ven-tu-ri sae - - cu-li. A - men, a - - men, a - men. Et

ven-tu-ri sae - cu - li. A - men, a - - men, a - men, ven-tu-ri

men. Et

Org. e Vlne

5 6

[senza Vlne]

[con Vlne]

The musical score consists of several systems. The first system shows piano accompaniment with two staves. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line with lyrics: "vi - tam ven-tu-ri sae - cu-li. Et vi - tam, vi - tam ven-tu-ri". The fourth system continues the vocal line with lyrics: "sae - cu-li. Et vi - tam ven-tu-ri sae - - cu-li, a - men, ven-tu-ri". The fifth system continues the vocal line with lyrics: "vi - tam ven-tu-ri sae - cu-li. Et vi - tam, vi - tam, et". The sixth system continues the vocal line with lyrics: "sae - cu-li. Et vi - tam ven-tu-ri sae - - cu-li. A - men. Et". The seventh system shows piano accompaniment with fingerings 5, 6, 5, 6, and 6 indicated above the notes.

- cu-li. A - - men, a - - men, a - men, a - men.

- cu-li. A - men, a - - men, a - men, a - men, a - men.

tam, vi - tam venturi sae - cu-li. A - men, a - men, a - men.

tam, vi - tam venturi sae - cu-li. A - men, a - men, a - men.

con Org.

Sanctus

Adagio molto

Oboe I

Oboe II

Clarino I

Clarino II

Timpani

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

Violone

[Tutti]

[Tutti]

[Tutti]

[Tutti]

[Tutti]

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus

San - ctus Do - mi - nus De - us

San - ctus Do - mi - nus De - us

4# 5# 6 5# 3# 3 6# 3b 6 3b
2# 3# 4 4 4 5 5# 6# 5
5 7 6 4 b 6b 5

Allegro

4

The musical score is divided into two systems. The first system contains piano accompaniment for the first three measures. The second system contains vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment for the next three measures. The lyrics are in Latin and describe the fullness of heaven and earth with God's glory.

us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li, cae - li et ter - ra
De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li, cae - li et ter - ra glo -
Sa - - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li, cae - li et ter - ra glo -
Sa - - - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li, cae - li et ter - ra glo -

3 4 4 3 4 3
7 6 5 -

7

glo - ri - a tu - ri - a tu - ri - a tu - ri - a tu -

6 7 6 7 6 7 6 7 6 4# 6 5 4 #

The musical score for page 13 consists of several systems. The first system includes two staves of vocal parts (soprano and alto) and two staves of piano accompaniment. The second system features a grand staff with two treble clefs and one bass clef, containing intricate piano accompaniment with sixteenth-note patterns and trills. The third system contains four vocal staves (soprano, alto, tenor, and bass) with the lyrics "Ple - ni sunt" written below them. The fourth system shows two bass staves with the lyrics "Tutti" and a fermata over a measure.

The musical score consists of several systems. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves. The fifth system has four staves, with the top two containing vocal lines and the bottom two containing piano accompaniment. The lyrics are: cae - li, cae - li et ter-ra glo - - - - -
cae - li, cae - li et ter-ra glo - - - - -
cae - li, cae - li et ter-ra glo - - - - -
cae - li, cae - li et ter-ra glo - - - - -

The piano accompaniment in the fifth system includes the following fingering: 4 3 5 6 5 6 5 6

The first system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes various rhythmic patterns and rests.

The second system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes various rhythmic patterns and rests.

The third system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music includes various rhythmic patterns and rests. The lyrics "ri - a tu - a." are written below the staves.

The fourth system consists of two staves in bass clef. The top staff includes guitar fingering numbers: 6, 5, 6, 4, 3, 6, 5, 5, 3, 6, 4, 5, 4, 3, Solo, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5. The bottom staff contains the corresponding musical notation.

O - san - - - na
 O - san - -
 O - san - -
 O - san - -
Tutti
 7 6 5 7 6 5 7 6 5 4 2 7 6 5 6 4 2 5 6

The musical score consists of several systems. The first system has two staves. The second system has two staves. The third system has a bass staff and a grand staff (treble and bass). The fourth system has a vocal line with lyrics and a grand staff. The fifth system has a vocal line with lyrics and a grand staff. The sixth system has a grand staff with figured bass notation and the word 'Tasto'. The seventh system has a grand staff. Dynamics include *p* (piano).

in ex - cel - sis, o -
 - na in ex - cel - sis, o - san -
 - na in ex - cel - sis, o - san - na
 - na in ex - cel - sis, in

4 5 6 4 5 6 4 6 5
 2 2 2 4 3 Tasto
p

The musical score for page 27 consists of several systems of staves. The first system shows two empty treble clef staves. The second system shows two empty treble clef staves. The third system shows a bass clef staff with a whole note rest. The fourth system contains the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is written in treble clef and includes the lyrics: "san - na in ex - cel - sis." The piano accompaniment is written in treble clef. The fifth system continues the vocal melody with the lyrics: "- na in ex - cel - sis." The piano accompaniment continues in treble clef. The sixth system continues the vocal melody with the lyrics: "in ex - cel - sis." The piano accompaniment continues in treble clef. The seventh system shows a bass clef staff with a whole note rest. The eighth system shows a bass clef staff with a whole note rest.

Benedictus

Allegro spiritoso

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The top two staves are for Oboe I and Oboe II. The next two staves are for Clarino I and Clarino II. The fifth staff is for Timpani. The sixth and seventh staves are for Violino I and Violino II, both marked with a forte *[f]* dynamic. The eighth, ninth, tenth, and eleventh staves are for Canto, Alto, Tenore, and Basso, respectively, and are currently empty. The twelfth staff is for Organo e Violone, marked with a **Solo** dynamic. The music is in common time (C) and consists of two measures. The woodwinds and strings play melodic lines, while the timpani provides a rhythmic accompaniment. The organ and violone play a bass line.

3

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

B

Org. e Vln

9 3 9 3 9 6 5 6 5

Musical notation for the first system, measures 5-6. It consists of two staves in treble clef. The first staff begins with a fermata over a whole note, followed by a melodic line. The second staff provides a harmonic accompaniment.

Musical notation for the second system, measures 7-8. It consists of two staves in treble clef. The first staff continues the melodic line with some rests. The second staff continues the accompaniment.

Musical notation for the third system, measure 9. It is a single staff in bass clef, continuing the accompaniment.

Musical notation for the fourth system, measures 10-11. It consists of two staves in treble clef. Both staves feature complex, rapid sixteenth-note passages with slurs and fingering numbers (6, 3) above the notes.

Musical notation for the fifth system, measures 12-13. It is a single staff in bass clef, which is mostly empty, indicating a rest for the bass line.

Musical notation for the sixth system, measures 14-15. It is a single staff in bass clef. The notes are accompanied by fingering numbers: 6 5, 5 6, 6 4, 3, 9, 3.

7

Be - ne - di - ctus, qui

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a 7/8 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with some rests.

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with quarter and eighth notes, including some beamed eighth notes.

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with quarter and eighth notes.

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. This system features a forte (*f*) dynamic and includes triplets and sixteenth-note runs. A piano (*p*) dynamic is indicated at the end of the system. A bracketed '6' is placed above a sixteenth-note run in the bottom staff.

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music continues with quarter and eighth notes.

ve - nit, be - ne -

Two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. This system features a forte (*f*) dynamic and includes triplets and sixteenth-note runs. A piano (*p*) dynamic is indicated at the end of the system. Fingerings are indicated with numbers 9, 3, 6, and 5 above the notes.

11 VI. I

VI. II

B

di - ctus, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne

Org. e Vln

6 5 # 9 6 5

13

tr

Do - mi - ni, qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne

4 # 9 3 9 3 9 # 6 5

15

f *p*

Do - mi - ni, in no - mi - ne, no - mi - ne Do - mi -

f *p*

6 5 # 5 6 5 4

Ob. I
Ob. II
Cl. I
Cl. II
Timp.
VI. I
VI. II
B
Org. e Vlnc

ni, in - no - - - mi - ne Do - mi - ni.

9 6/5 6/5 9 6/5 #

mf *f* *f* *f*

Detailed description: This page of a musical score contains staves for woodwinds (Ob. I, Ob. II, Cl. I, Cl. II, Timp.), strings (VI. I, VI. II, B), and Organ and Violins (Org. e Vlnc). The woodwinds and timpani have rests in the first two measures, then enter in the third measure. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *mf* dynamic and increasing to *f* in the final measure. The vocal part (B) sings the lyrics 'ni, in - no - - - mi - ne Do - mi - ni.' with a melodic line that includes a sharp sign in the final measure. The Organ and Violins part features a bass line with a *mf* dynamic, marked with fingering numbers 9, 6/5, 6/5, 9, 6/5, and a sharp sign.

The musical score for page 19 consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano staves. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a complex piano part with sixteenth-note runs, trills (tr), and fingerings (6 and [6]). The fourth system shows a bass line with a measure containing a 9th fingering. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

The musical score on page 21 consists of several systems of staves. The first system has two treble clef staves. The second system also has two treble clef staves. The third system has one bass clef staff. The fourth system has two treble clef staves with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and slurs. The fifth system has one bass clef staff. The sixth system has one bass clef staff with fingerings: 9, 9, 7, 6, 5, 5, 6, 4, and a sharp sign (#).

Musical score for page 23, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is arranged in six systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The second system also consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves with a piano accompaniment featuring sixteenth-note runs and a *p* dynamic marking. The fifth system consists of two staves with the vocal line and the word "Be - ne -" written below. The sixth system consists of two staves with the piano accompaniment and the word "Be - ne -" written below. The piano accompaniment includes fingering numbers (9, 3, 6/5, 6/5, 9, 6/5 #) and a *p* dynamic marking.

25 VI. I

VI. II

B

Org. e Vlna

di - ctus, qui ve - nit, be - ne - di - ctus, qui

f *p* *f* *p* *f* *p*

27

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, qui ve - nit, qui

tr *tr* *tr*

6 5 9

29

ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, in no - mi - ne,

9 9 6 5

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

VI. II

mf

f

[Tutti]

O - san - na

[Tutti]

O - san - na

[Tutti]

O - san - na

[Tutti]

no - mi-ne Do - mi - ni, in no - - mine Do-mi-ni. O - san - na

Org. e Vln

5 6 5 4 3 9 6 5 6 5 9 6 5

mf

f

Tutti

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef) with notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of a single bass staff with notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

san-na, o - san-na in ex - cel - sis, o - san -

Fifth system of musical notation, including a treble staff with notes and rests.

san-na, o - san-na in ex - cel - sis, o - san -

Sixth system of musical notation, including a treble staff with notes and rests.

san-na, o - san-na in ex - cel - sis, o - san -

Seventh system of musical notation, including a treble staff with notes and rests.

san-na, o - san-na in ex - cel - sis, o - san -

Eighth system of musical notation, including a bass staff with notes and rests.

9 3 6 5 9 6 3 9 5 5 6 9 6 5

Ninth system of musical notation, including a bass staff with notes and rests, and a line of numbers below it.

The musical score for page 38 consists of several systems. The first system includes a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and a vocal line (treble clef). The second system continues the piano accompaniment with two staves and a vocal line. The third system features a more complex piano accompaniment with two staves, including a *p* (piano) dynamic marking, and a vocal line. The fourth system contains four vocal staves, each with the lyrics "na in ex-cel-sis," and a piano accompaniment staff below. The fifth system shows the piano accompaniment with figured bass notation: "9 6 5 9" and "9 6/5".

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line and an organ accompaniment. The second system features a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The third system contains three vocal parts, each with the lyrics "in ex - cel - sis." and a forte (*f*) dynamic. The organ accompaniment in the fourth system includes a piano (*p*) section followed by a forte (*f*) section with a [Org.] marking and fingerings 4 and 3.

Agnus Dei

Andante

Oboe I

Oboe II

Clarino I

Clarino II

Timpani

Violino I

Violino II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Organo

Violone

f *p* *f* *p* *f* *pp* *dolce*

Solo

4# 2 6 5 4 b 5 6 4

Detailed description: This is a page of a musical score for 'Agnus Dei'. The tempo is marked 'Andante'. The score includes parts for Oboe I and II, Clarino I and II, Timpani, Violino I and II, Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo, and Violone. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The Violino I and II parts are the most active, with dynamic markings of *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The Violino I part includes a *dolce* marking. The Organo and Violone parts are marked 'Solo' and feature a sequence of notes with fingerings: 4# 2 6 5 4 b 5 6 4. The Canto, Alto, Tenore, and Basso parts are currently silent, indicated by a whole rest in each staff.

3

VI. I
[6] *cresc.* *f*

VI. II
cresc. *f*

C
T

Org. *f* 64

Vlne *f*

5

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

Solo
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Solo
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

p

p

7

mun - di, mi - se re

mun - di, mi - se re

6 4 6 3^b 5^b 6 5 9 5 6 4 5

9

dolce

pp

pp

[3] re no - bis.

re no - bis.

9 6 5 9 6 4 #

11

VI. I

VI. II

Org.

Vlne

cresc. *f*

cresc. *f*

6#

13

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

[Tutti]

A - - gnus De - i, qui

[Tutti]

A - - gnus De - i, qui

Tutti

A - gnus De - i, qui

[Tutti]

A - - - gnus De - i, qui

Org. e Vlne

6/4 # Tutti 4# 2/4 6/5

re - re

mi - se - re - re no - bis.

re - re nobis, mi - se - re - re no - bis.

mi-se-re - re no - bis.

4
2

6 \sharp 6

4 \flat 5

6 \sharp 6 6 3 \flat 6 5

6 \flat 4

p *cresc.*

p *cresc.*

The musical score for page 21 consists of several systems. The first system shows two staves with rests, followed by a second system with piano accompaniment marked *f* and *sf*. The third system contains vocal parts with lyrics: "A - gnus", "A - gnus De -", "A - gnus", and "A - - - gnus De -". The bottom system features piano accompaniment with dynamic markings "Solo" and "Tutti", and time signature changes to 6/4 and 4/2.

De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis
 i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca -
 De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca -
 i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca -

6/5 5/3 4 Tasto

pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
- - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec-ca-ta mun -
ta, pec - ca - - - - - ta mun -
- - - - - ta mun -

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a whole rest in the first measure, followed by a double bar line and another whole rest in the second measure.

Two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The system concludes with the markings *dolce* and *pp* (pianissimo) above and below the notes.

Four staves of musical notation for a vocal line. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The word "di," is written below each staff, corresponding to a single note in the first measure of each staff. The notes are: G4 (first staff), F4 (second staff), E4 (third staff), and D4 (fourth staff). Each staff ends with a double bar line and a whole rest in the second measure.

Two staves of musical notation in bass clef. The top staff features a "Solo" section with a key signature change to one flat and a 6/8 time signature. It includes fingering numbers 5 and 6, and a 6/4 time signature. The bottom staff contains a bass line with eighth and sixteenth notes.

Two musical staves in G major (one sharp) and 4/4 time. Both staves contain whole rests for the duration of the system.

Two musical staves. The upper staff is for the piano, featuring a melodic line with a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. The lower staff is for strings, featuring a rhythmic accompaniment with a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic.

Four musical staves (two treble clefs and two bass clefs) in G major. All staves contain whole rests for the duration of the system.

Two musical staves in bass clef. The upper staff contains notes with figured bass symbols: ♭, 6♯, ♭, 6/4, ♯. The lower staff contains the corresponding notes without figures.

Allegro

32

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Timp.

VI. I

[*f*]

VI. II

[*f*]

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem,

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem,

Org.

Tutti

7

7

Pedal

Vlne

do - na no-bis pa - cem, pa -

[con] Org.

7

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including vocal staves and piano accompaniment.

Third system of musical notation, primarily piano accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring piano accompaniment with dynamic markings *f* and *f*.

[Tutti]

Fifth system of musical notation, including vocal staves with lyrics: pa - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - - -

[Tutti]

Sixth system of musical notation, including vocal staves with lyrics: - cem, do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - - -

Seventh system of musical notation, including vocal staves with lyrics: do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - - -

Eighth system of musical notation, including vocal staves with lyrics: do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - - -

Tutti

Ninth system of musical notation, including piano accompaniment with fingering: 7 #, 7 #, 5 6, 5 6

f

Tenth system of musical notation, including piano accompaniment with dynamic marking *f*.

[*f*]

[Tutti]

- cem, do- na no- bis pa- cem, pa - cem, pa -
do- na no- bis.. pa- cem, pa -
do- na no- bis pa- cem, pa -
do- na no- bis pa - - - cem, pa -

Tutti

The musical score for page 49 consists of several systems of staves. The first system has four staves (two treble clefs and two bass clefs). The second system has four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The third system is a vocal system with four staves (treble and bass clefs) and lyrics: "cem, do-na no-bis pa - cem, do-na no-bis". The fourth system has four staves (treble and bass clefs). The fifth system has four staves (treble and bass clefs). The sixth system has four staves (treble and bass clefs). The seventh system has four staves (treble and bass clefs). The eighth system has four staves (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and performance instructions like "Solo" and "[Tutti]".

The musical score for page 52 consists of several systems of staves. The top two systems are instrumental, with two staves each. The third system is a vocal line with lyrics: "pa-cem, pa - cem, pa - cem. Do - na no - bis... pa - cem, pa -". The fourth system continues the vocal line with lyrics: "pa-cem, pa - - - - - cem." and includes a piano accompaniment with a *p* dynamic marking. The fifth system features a vocal line with lyrics: "pa-cem, pa - cem, ... pa - cem." and a piano accompaniment with a *Solo p* marking. The sixth system continues the vocal line with lyrics: "pa - cem, pa - cem." and includes a piano accompaniment with a *Solo p* marking. The seventh system is a piano accompaniment with fingerings 5, 6, 5, 6. The eighth system is another piano accompaniment.

cem, pa - - - - - cem. Do - na

cem, pa - - - - - cem. Do - na

Do - na —

Pedal
pp

p *f*

[con] Org.

Általános megjegyzések

1. A források

1.1. *Offertorium de Sancta Cruce*

A mű egyetlen fennmaradt forrása a kismartoni dóm (a korábbi plébániatemplom) kottatárában található kéziratos szólamanyag, jelzete: B 16 (régijelzet: N^o 40).

Az álló formátumú külső borító mérete 32 × 20,4 cm, címszövege:

Offertorium / de / Sancta Cruce. Tempore / Inventionis, aut Exaltationis. / à / Canto Alto / Tenore conc¹⁰. Basso / Violinis 2^{b^{us}} / Viola obliga: / con / Organo e Violone / Del Sig^{re} Benedetto Istanffy.¹

Az álló formátumú szólamok mérete 31,8–32 × 20,4–7 cm (a szólamfüzetek lefelé erősen keskenyednek). Az egyes füzetek terjedelme a következő: *Violino Primo* és *Violino Secundo* két összefűzött fél ív, azaz 4 lap; *Tenore Solo*, *Alto Viola obliga.*, *Organo* és *Violone* ragasztással és fűzéssel összeállított 3-lapos szólamfüzetek; *Soprano*, *Alto* és *Basso* egyformán 1-1 lap.

A borító és a teljes szólamanyag vízjele:

bal: FAK (*Soprano*, *Violino Primo* és *Secundo*: felette, illetve alatta H betű is);

jobb: címerpajzsban hármashalmon álló kéttornyú városkapu, felette címer.²

A szólamok rasztrálása egységes: két kivételtől eltekintve a teljes offertoriumot 10-soros oldalakra írták le (rasztrál: 10 mm, a szisztémákat egyenként húzták be), a *Violino Primo*, illetve *Tenore* utolsó oldala 12-, illetve 11-soros.

Az egységes külalakot magyarázza, hogy a borító és a teljes szólamanyag egyetlen kopista munkája: valamennyit Carl Kraus, a kismartoni plébániatemplom *regens chori*ja írta le – kézírását a templom kottatárában található szignált másolatok alapján azonosítottuk. A szólamok Kraus másolatai között ritkán előforduló papír felhasználásával, valamikor 1753–1778 között készültek.³

1.2. *Offertorium de Beata Virgine Maria*

A mű két kéziratos szólamanyagban maradt fenn, egy valószínűleg korábbi példány a kismartoni dóm (a korábbi plébániatemplom), egy későbbi a győri székesegyház kottatárában. Egyik másolat sem tartalmaz szerzői javításokat vagy kiegészítéseket, de néhány azonos elírás/hiba arra utal, hogy forrásuk azonos lehetett,⁴ eltéréseik pedig azt sugallják, hogy a győri másolat készítését megelőzően az offertorium egyes helyeit Istvánffy revideálta.⁵ Valószínű tehát, hogy a kismartoni forrásból hiányzó artikulációs és dinamikai jelek nem elsősorban az egyébként gyakorlott másoló figyelmetlenségét, hanem az alapforrás akkori állapotát tükrözik: a plusz jelek többségét a feltételezett revízió során írhatták bele. A győri másolat főszövegének, többletjelöléseinek és változatainak autentikus jellegét datálása, kopistája és provenienciája szavatolja, vagyis az a tény, hogy a szólamanyag Istvánffy idejében, öccse kézírásában készült és a szerző vezetése alatt is használatban volt a győri székesegyházban. Mindezek alapján e győri példányt választottuk közreadásunk főforrásául.

¹ A „*Tempore / Inventionis, aut Exaltationis*” meghatározás utólagos betoldás (lásd az 1. facsimilét).

² A vízjel egy távoli analógiáját (1778, Vienna–Preßburg – csak a betűjel hasonló) lásd Edward Heawood: *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries*, Hilversum, 1950, 2663. sz.

³ Vö. IX. o., 2. és XVIII. o., 58. lábjegyzetekkel.

⁴ Lásd az *Aria* jegyzeteit: 22., 67. és 135. ütem, mindkét másolatban azonos hibákkal.

⁵ Istvánffy többek között az *Aria* egyes, prozódiailag nem megoldott ütemeit javította, módosította a *Choro* befejezését a két hegedűszólamban stb. (A revideált ütemek felsorolását lásd a jegyzetekben: Ed jelentősebb eltérései.)

1.2.1. Főforrás (Gk)

Lelőhely: a győri püspökség Richter János Archívuma (anonim kompozíciók), jelzet: AMC Ariae 52, proveniencia: a győri székesegyház gyűjteménye. A szólamanyag címlapja, valamint az *Organo* és a *Violone* szólamfüzet elveszett, így a kézirat nem tartalmaz szerzőre vonatkozó adatokat. A művet a kismartoni forrás (ld. 1.2.2.) alapján azonosítottuk.

Az álló formátumú szólamok mérete kisebb eltéréseket mutat: a *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Canto Primo* és *Canto Secondo* szólamfüzetei, valamint a *Basso* 30,4–8 × 21,7–22,2 cm; a fennmaradt összes többi szólam 29,4–9 × 21,0–7 cm. A szólamfüzetek terjedelme a következő: *Violino Primo*, *Violino Secondo* és *Alto Viola* két összefűzött fél ívből álló, 4-lapos füzetek; *Canto Primo* és *Canto Secondo* ragasztással és fűzéssel összeállított 3-lapos füzetek; *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Oboe Primo*, *Oboe Secondo*, *Clarino Primo in D*, *Clarino Secondo in D* és *Tympani in D* egyformán 1-1 lap.

A szólamanyagban található vízjelek:

1. *Violino Primo*, *Secondo*, *Viola*, *Canto Primo* és *Secondo*:

bal: *Dreihalbmond* / REAL; jobb: GF – felette kétágú baldachin.⁶

2. *Oboe Secondo*:

bal: [*Dreihalbmond* / REAL?]; jobb: AFC – és felette még egy, levágott betű (C? O?).⁷

További *Dreihalbmond*-töredékek: *Basso*, *Tympani*; levágás miatt nem látható a vízjel: *Oboe Primo*; nincs értékelhető vízjel: *Tenore*, *Clarino Primo* és *Secondo*.

A teljes szólamanyagot egységesen 12-soros oldalakra írták le (rasztrál: 10 mm).

A másolat két kopistától származik: a szólamok többségét Istvánffy Elek (*1741), a zeneszerző öccse írta le,⁸ a *Violino Primo*, *Secondo* és *Viola* szólam kopistája ez idáig ismeretlen. A másolat valószínűleg Istvánffy Benedeknek a győri székesegyházban töltött éve alatt, tehát 1766–1778 között készült: ezekben az években a szerző öccse szintén Győrben működött⁹ és másolóként több alkalommal kisegítette *succentor* bátyját.¹⁰

1.2.2. Mellékforrás (Ed)

Lelőhely: a kismartoni dóm (a korábbi plébániatemplom) kottatára, jelzet: B 17 (korábbi jelzet: N^o 61).

Az álló formátumú külső borító mérete: 32 × 21,3 cm, címszövege:

Offertorium / de / Beata Virg: Maria / à / 2 Soprani Conc¹⁰ / Alto, Tenore, Basso Ripieo: / Violinis 2^{bus} / Alto Viola obliga: / 2 Oboe / 2 Trombe / Tympano / con / Organo è Violone / Del Benedetto Istvanffy.

Az álló formátumú belső borító mérete: 32 × 20,5 cm, címszövege:

Offertorium / de / Bssima V: Maria / à / 2 Soprani Conc¹⁰ / Alto / Tenore / Basso Rpieno / Violinis 2^{bus} / Oboe 2 / Trombe 2 / Tympano / Alto Viola obliga: / con / Organo è Violone / Del Sig^{re} Benedetto Istvanffy.

⁶ Vö. Alan Tyson: *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, Mass.–London, 1987, 277–280. o., D típus (1782).

⁷ Csak a vízjel jobb oldala van meg, de vö. Dénes Bartha – László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister*. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung, Budapest, 1960, Függelék 99–100. sz.

⁸ Vavrincez Veronika szíves közlése.

⁹ 1771-ben a Szt. Miklós templom káplánja volt és legkésőbb 1779-ig működött Győrben – ebben az évben ugyanis mezőörsi plébánosként jegyzik a források. Lásd Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 17–18. században*, Budapest, 1980, 63. o.; Vavrincez Veronika: „Istvánffy Benedek élete és működése”. In *Musicalia Danubiana* 3, Budapest, 1984, 9. o.

¹⁰ Egyes kompozíciókat Benedekkel közösen másoltak le: *Rorate coeli* (jelzet: I. 11) és *Alma Redemptoris* (I. 6). Teljes egészében Istvánffy Elektől származó másolat: *Jam virga Jesse* (I. 7), lásd *Musicalia Danubiana* 3.

Az álló formátumú szólamok mérete (1–2 mm eltéréssel): 31,5 × 20,4–7, az *Alto* 31,5 × 19,9, az *Oboe 1^{mo}*, *Oboe 2^{do}* és a *Tenore* 31,5–6 × 20,4–5 cm. A szólamfüzetek terjedelme: a *Violino Primo* és *Violino Secondo* két összefűzött fél ív, azaz 4-4 lap; *Canto Primo*, *Canto Secondo*, *Alto Viola obliga.*; *Organo* és *Violone* 3-3 lap; *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Oboe 1^{mo}*, *Oboe 2^{do}*, *Trombe 1^{mo} Ex D*, *Trombe 2^{do} Ex D* és *Tympano Ex D* egyformán 1-1 lap.

A borító és a teljes szólamanyag vízjele (vö. a másik offertoriummal):

bal: FAK (*Canto Secondo*, *Alto*, *Oboe 2^{do}*, *Viola*, *Organo* és *Violone*: felette, illetve alatta még egy F betű);

jobb: címerpajzsban hármassal halmon álló kéttornyú városkapu, felette címer.¹¹

A szólamfüzetek vonalazása egységes (rasztrál: 10 mm), egyenként behúzott sorokkal. Az oldalak általában 10-sorosak – a néhány kivételesen 11-soros oldalt (ld. *Alto* első, *Viola* első és utolsó, illetve *Violone* 5. oldalát) a helyhiány, illetve a jobb beosztásra, a lapozás könnyítésére irányuló szándék magyarázza.

A szintén kismartoni provenienciájú *Off. de S. Cruce* szólamanyagához hasonlóan a borító és a szólamanyag kopistája ezúttal is Carl Kraus, a kismartoni plébániatemplom *regens chorijs*. A másolat feltehetőleg a másik offertoriummal egy időben készült: a kismartoni kottatárban csak ritkán előforduló papírok is azonosak és a borítók külalakja is megegyezik.

1.3. *Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto*

A mise egyetlen forrása a győri székesegyház kottatárában fennmaradt kéziratos szólamanyag, mely ma a győri Richter János archívumban található, jelzete AMC I. 8.

Az álló formátumú kemény borító mérete 29,5 × 25 cm, címszövege:

MESSA / *Dedicata al Patriarcha Santo / Benedetto / a / 4^{to} Voci / Due Violini / Due Oboi / Due Trombe / Tympani / Violone con Organo conc^{to} / Del Sig^{re} Benedetto Istvánffy.*

A borító jobb sarkában levő etiketten régi nyomtatott jelzet: „*Ex Archivo musicali / Cathedralis Ecclesiae Jauriensis. / Nro. (kézirással:) 26.*” A lap alján alul középen, a címszövegnél későbbi írással: „*der Kirche gehörig*”.¹²

Az álló formátumú szólamok mérete és terjedelme eltérő: az *Oboe Primo*, *Oboe Secondo* két fél ívből álló négylapos füzet 29,7 × 22,2–4 cm, a *Corno Primo*, *Corno Secondo* egy-egy negyed íve 28,8 × 20,2 cm. A további szólamok nagysága egységesen 29,5 × 23,2–24 cm (a szélesség feltűnő eltérése a felhasznált papír ívek szabálytalanságából adódik, a szólamfüzetek lefele keskenyednek). A ragasztással és fűzéssel összeállított füzetek terjedelme a következő: a *Clarino Primo*, *Clarino Secondo* és *Tympano* 3-3 lap; a *Violino Primo* és *Violino Secondo* 11-11 lap (elől címoldallal); a *Violone* 10 lap; a *Canto*, *Alto*, *Tenore* és *Basso* egységesen 8-8 lap; az *Organo* 13-lapos, címoldallal ellátott fasciculusán a szólam megnevezésén kívül a szerző neve szerepel: „*Del Sig^{re} Benedetto Istvánffy*”.

A szólamanyagban található vízjelek a következők:

1. *Oboe Primo*, *Secondo*: bal: FCP; jobb: lilium (*fleur-de-lys*).¹³

2. *Corno Primo*, *Secondo* (rosszul látható jel): kisebb ovális keretben 3 (?) betű, fenn N (?), alul A és (?).

3. többi szólam:

bal: koronával lezárt, két vízszintes sávval osztott címerpajzs, körülötte FCP;

jobb: nagyméretű, koronával fedett, virágokkal díszített ovális pajzs, benne oroszlán, felette AL (?) betűk, mellette számszerű és kígyó (= Stahrenberg-címer).¹⁴

¹¹ Lásd a 2. jegyzetet.

¹² Lásd a 8. sz. facsimilét.

¹³ Vö. Georg Eineder: *The Ancient Paper-mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum, 1960, 634. sz. (1767, Obereggenndorf, F. Chr. Purtscher – de itt a betűk körül nincs ornámens).

¹⁴ Vö. Eineder 360. sz. (1768, Obereggenndorf, F. Chr. Purtscher – a Stahrenberg-címer külső ornámensében kis eltéréssel).

A szólamok rasztrálása is különböző: a két oboaszólamot 7–10-soros oldalakra írták le (kézzel húzott rasztrál: 13 mm), a két kürtöt 11-soros oldalakra (rasztrál: 12 mm), a többi szólamot készülékekkel vonalazott 10-soros kottapapírra (rasztrál: 11 mm, TS= 273 mm).

A szólamok eltérő külalakja különböző eredetük következménye: a két oboa szólamát¹⁵ és a címszövegben nem szereplő, eltérő rasztrálású (későbbi?) két kürtszólamot maga Istvánffy írta le, a többit pedig egy valószínűleg hivatásos kopista.¹⁶ Mindazonáltal Istvánffy a másolt szólamokat is ismerte, illetve használta, az *Alto*, *Basso* és *Clarino Primo* szólam kivételével javításokkal és kiegészítésekkel látta el azokat (elsősorban dinamikai jeleket pótolta, de módosítójeleket és artikulációt is). Kevesebbet javított a *Canto*, *Tenore*, *Basso*, *Clarino Secondo* és *Tympano* kottáján, több bejegyzése található az *Organo* és *Violone* oldalain, a legtöbb pedig a két hegedűszólamban (főleg az *Et incarnatus* és az *Agnus* tételekben).¹⁷ Istvánffy bejegyzéseinek négy rétege különböztethető meg: a leírással azonos színű tintán kívül egyszer sárgábbat, egyszer feketét használt, a bögőszólamba ceruzával is írt be dinamikai jeleket (ezek közül egyet később tintával véglegesített). Az autográf szólamok mellett tehát a további szólamok többsége is autorizált, vagyis a teljes szólamanyag hiteles forrásként értékelhető.

2. A kiadás módszerei

Az *Off. de S. Cruce* kismartoni szólamanyagának, az *Off. de BVM* győri és kismartoni forrásának, illetve a mise szerzői javításokkal-kiegészítésekkel ellátott győri másolatának notációjára lényegében azonos elveket-szokásokat tükröz. A jól olvasható, rendezett kottaképek csak kisebb eltéréseket mutatnak, és miután a források írásszokásának visszaadását is célul tűztük ki, e különböző, következetes írásmódokat megőriztük (lásd alább).

Az *Off. de BVM* közreadásában mindkét fennmaradt forrást felhasználtuk. A főforrásként kezelt győri másolat elveszett *Violone* és *Organo* szólamát a kismartoni forrás alapján pótoltuk, a mellékforrásban előforduló artikulációs és dinamikai jelek közül viszont csupán azokat vettük át, melyekre a főforrásban is találtunk példát. E kiegészítésekre (a főforrásból hiányzó jelekre) a jegyzetekben utaltunk, a kottában külön jelölést nem alkalmaztunk. Minden más esetben a főforrás javításait részesítettük előnyben, a mellékforrás lényeges eltéréseit pedig jegyzeteltük. A mise szólamaiban található szerzői pótlásokat és korrekciókat megkülönböztető jelölés nélkül közöltük, a közreadói javításokra és kiegészítésekre valamennyi műben a szokásos módon szögletes zárójellel [] hívjuk fel a figyelmet.

Az eredeti szólammegnevezéseket átvettük, de normalizáltuk; a transzponáló hangszerek eredeti notációját megtartottuk (mise: *Corno in F*). Az *Off. de BVM* eredetileg transzponálva lejegyzett *Timpani in D* szólamát a hangolás megnevezése mellett reális hangmagasságba írtuk át. Az énekszólamok *C* kulcsait violin-, illetve oktávval mélyített violinkulccsal helyettesítettük, az orgonaszólam szoprán- és tenorkulcsban lejegyzett hangjait violinkulcsban adtuk vissza. A hangok jelölésében előforduló rövidítéseket minden esetben kiírtuk, az ütemvonalon átnyúló pontozás helyett tartóívet, ütemen belül az átkötött nyolcadok helyett általában negyedeket írtunk. A kettősfogásokat a vonósszólamokban egybeszárastuk, azaz a korabeli szokásos jelöléssel ellentétes irányú szárazást (az orgona imitációs szakaszait kivéve) modernizáltuk. Az ütemvonalon átnyúló gerendázást megszüntettük, a következtelen gerendázást a páros fúvós- és vonósszólamokban, valamint az azonos szólam párhuzamos állásaiban hallgatólagosan egységesítettük,

¹⁵ Lásd a 9. sz. facsimilét.

¹⁶ Valószínűleg még egy kéz megkülönböztethető, lásd a hurkos „f” betűket (*Organo* 147, *Violone* 71, 74).

¹⁷ Lásd a 10. sz. facsimilét. A szerzői bejegyzések a következő oldalakon találhatóak (az új, könyvtári számozás szerint): *Organo*: 134, 137, 146, (147?), 148, 150, *Violone*: 68, 69, 70, (71), 74, 75, *Violino Primo*: 32–37, (39), 40–41, 47–49, *Violino Secondo*: 50–54, 57–59, 65–66.

az énekszólamok gerendázását a mai gyakorlatnak megfelelően kiigazítottuk. Egységesítettük a triola és szextola jelölését azonos ütemekben és párhuzamos állásokban, de a hiányzó jelölést csak hosszabb sorozatok első ütemében pótoltuk. A redundáns módosítójeleket elhagytuk, az ütemen belüli oktávlépés, illetve az ütemvonal utáni hangismétlés módosítójelét hallgatólagosan kiírtuk.

A dinamikai utasításokat normalizáltuk, a jelek pótlásakor a források jelhasználatát követtük (az *Off. de BVM* és a mise *Oboe, Clarino* és *Tympano* szólamaiban, illetve a két offertorium énekszólamaiban ezért, egy kivételtől eltekintve, nincs jelölés). A következetes aszinkron dinamikákat meghagytuk, az eredeti jelöléshez ragaszkodtunk akkor is, ha az azonos szólam párhuzamos helyein következetesen különböző dinamikai jelek szerepeltek (pl. *Gloria – Quoniam*).

Az előkék eredeti értékét megtartottuk (tehát nem írtuk át felező előkére), a néhány elírás igazítását jegyzeteltük. A misében a forrás kötőív nélküli írásmódját követtük, az *Off. de S. Cruce* kismartoni forrásának megfelelően a negyed értékű előkék következetesen használt ívét megtartottuk (ugyanítt néhány nyolcad-, illetve tizenhatod-előke véletlenszerű ívét hallgatólagosan elhagytuk), az *Off. de BVM* győri forrásának írásmódját a kismartoni alapján értelmeztük. A hiányzó előkéket és trillákat hangszercsoporton belül általában pótoltuk (de az előke és „kiírt előke” aszinkronját változatlanul hagytuk, pl. *Kyrie* 32–33), a különböző hangszercsoportok aszinkron állásait, illetve az azonos szólam párhuzamos helyeit nem egységesítettük.

Az artikulációt főleg a motívumok első megjelenésekor pótoltuk, míg a további előfordulásokat nem egészítettük ki. Az énekszólamokban is a források írásmódját követtük: a mise énekszólamait ezért nem egészítettük ki melizmaívokkal, az offertoriumokban is csak a negyedek közötti íveket pótoltuk, abban az esetben, ha ezt párhuzamos állás indokolta. Azonos állások artikulációját elsősorban hangszercsoportokon belül egységesítettük, a hanyag kötőíveket analóg helyek alapján kiigazítottuk, négyes hangcsoportok rövidítésszerű ívét két pároskötésként írtuk át.

Sajátos tartóív-használat figyelhető meg az énekszólamok egy speciális állásában: két azonos magasságú hangot akkor is tartóív kapcsol össze, ha a második alá új szótag került. Ez a feltehetően figyelmeztető jellegű tartóív akkor jelenik meg, ha a második hang késleltető disszonancia: nóna, szeptim vagy kvart, azaz $9\ 8, 7\ 6, 4\ 3$. A mise győri szólamanyagában tömegesen jelenlevő és az offertoriumokban is előforduló ívet¹⁸ a közreadásból többnyire elhagytuk, de a jegyzetben felsoroltuk. A hangszeres szólamokban előforduló tartóíveket általában megőriztük, de néhány különleges esetben töröltük és a döntést jegyzetben regisztráltuk (pl. *Off. de S. Cruce, Aria* VI. I: 33⁶–34¹ és *Gloria* VI. II: 142⁴–143¹).

Az orgonaszólam adott számozását minden esetben megtartottuk, ugyanígy az eredeti magassági sorrendet is, de formailag normalizáltuk – azaz a módosítójel a szám jobboldalára került, alterált tercet általában csak a módosítójellel jelöltük (kivéve, ha megtartott eredeti magassági sorrend miatt egyéb számok fölé került, illetve ha az eredetileg csak számmal jelölt terc módosítójelét pótoltuk). Párhuzamos állások eltérő számozását nem egységesítettük, a hiányzó számozást nem pótoltuk – a számozásból hiányzó módosítójeleket viszont beírtuk. Az orgonaszólamban előforduló, a szisztéma fölött elhelyezett vonások jelentése: *tasto solo*, azaz a continuo-akkordok szünetelnek, a *con Org.* utasítás a teljes, akkordikus kíséret visszaállítását jelöli. A közös sorba írt *Organo* és *Violone* szólamba a csak az egyikben előforduló jeleket is beírtuk, de ezeket tételenként összefoglalva felsoroljuk (a listákban normál betűtípussal a *Violone* szólam, kurzívval az orgonaszólam ütemszámait adjuk meg).

¹⁸ Lásd a 2. facsimilét.

Jegyzetek

1. Offertorium de Sancta Cruce

Aria

9 ³ , 10 ³	VI. I	nyolcad + nyolcadszünet, úi. VI. I, II: 92 ³ , 93 ³ , 94 ³ és 198–201
12 ⁴	VI. II	<i>cresc.</i> 13 ¹
17 ²⁻³	VI. II	kötve
19 ¹	VI. I, II	nyolcad előke, úi. 21 ¹ VI. I
24	összes	a „ <i>da capo</i> ” jelölése orig. nincs megoldva: a szólamokban a 24. ütem végén egyoldalú, „előremutató” ismétlőjel van, a 208. ü. végén (!) kettős ütemvonal, a 254. ü. után a hangszeres <i>ritornello</i> kiírva, a szólamok végén, 278. ü. után ismétlőjel (?) és utasítás: „ <i>Da Capo al Segno</i> ” – de nincs <i>segno</i> !
27–29	VI. I, II	vö. 103–106: ott kötőívekkel
31 ¹ , 32 ¹	T	nyolcad előke, de vö. VI. I, II
34 ¹⁻²	VI. I	kötve
37 ⁴ –40 ³	T	második szöveg is: „ <i>Paschale quae fers gaudium</i> ”, úi. 109 ⁴ -től, 162 ⁴ -től
49 ¹	VI. I, II	negyed előke, vö. 145
49 ¹⁻²	T	két nyolcad <i>g</i> ”– az első 16d <i>a</i> ” előkével, de vö. VI. I, II és 145.
62 ¹	összes	vö. 161 ¹ : <i>sf</i>
72	T	kétértelmű szöveghelyezés: 72 ¹⁻² tartóívvvel kötve, de „ <i>-que</i> ” szótag 72 ² alatt, 72 ²⁻⁵ közös gerendán, úi. 171 (de ott az 1. és 2. hang tartóíve hiányzik)
79 ¹	Vlne	<i>B–b</i> oktáv, vö. Va
83	VI. I, II, Va, Org.	<i>cresc.</i> (sic), vö. 183
106 ³⁻⁵	VI. I	kötőív 106 ²⁻³
113 ³	Org., Vlne	<i>cresc.</i> a rövidített írásmód miatt 113 ¹ , úi. 117
114 ¹	Org.	<i>f</i> 114 ³ (ua. Vlne 118 ¹ : orig. 118 ³)
114 ²	VI. I	<i>f</i> 114 ¹
133 ¹	VI. I, II	<i>cresc.</i> 133 ²
134 ¹	Vlne	<i>f</i> 134 ²
153	Org.	hiányzó ütem
159 ⁴⁻⁷	T	egy gerendán, szótag 159 ⁶ alatt
176	Vlne	az ütem utólagos betoldás
180 ¹	T	nyolcad előke
181 ¹	Org.	<i>p</i> 181 ²
183	VI. I, II, Org.	<i>cresc.</i> 184 ¹
198 ¹⁻²	VI. I, II	kötve, úi. 199 ¹⁻² VI. I (elcsúszott tartóívek)
218 ¹ , 219 ¹	T	nyolcad előke, vö. 217 és 220 (valamint 67 és 166)
249	VI. I, II	<i>tr</i> nélkül (sic!)

Az egy szisztémára írt Organo és Violone szólam eltérései (Org. ütemszámai kurzívvval jelölve):
 18–21 *stacc.*, 41 *stacc.*, 42 *p*, 46 *stacc.*, 49 *stacc.*, 81 *p*, 92–95 *stacc.*, 122 *stacc.* (ua. 126, 128–131, 138–140, 142, 145, 181–183, 198–200), és: 209 *p*, 245 *ff*

Elhagyott tartóívek:

VI. I: 33⁶–34¹, 132⁴–133¹, 163⁴–164¹

VI. II: 163⁶–164¹

Az első és az elhagyott végső *ritornello* eltérései (szólamanyag 1–24, ill. 255–278):
 6–7, ill. 260–261, VI. I, II: páronként, ill. egybeszárva, úi. 14–15, ill. 268–269;
 8⁶, ill. 262⁶, VI. I, II: *p*, ill. *pp*;
 19¹, ill. 273¹, VI. I, II (és VI. I 21¹, ill. 275¹): nyolcad, ill. 16d előkék.

Choro

1	Va	<i>Tutti</i> (VI. I, II: nincs <i>Tutti</i>)
17 ²⁻³	Org.	számozás ³ és feloldójel (külön), de vö. B és Va
19 ⁷	Vlne	sic! – úi. 22 ⁷ , 24 ³ , 41 ⁷
24 ²	T	„-cis” szótag 24 ⁴ alatt
32 ⁴	Org.	6b-vel
35 ¹⁻²	T	kötve
36 ⁵	Org.	számozás ⁶ ₉
39 ¹⁰	Org.	számozásban a nyújtóvonal alatt értelmezhetetlen javítás, talán 7?
40 ¹	Org.	számozás ⁴ ₂ – de vö. 7 ⁵
42 ¹	T	hiányzó hang, 23 ¹ alapján pótolva

Elhagyott tartóív:

A: 34¹⁻²

2. Offertorium de Beata Virgine Maria

Aria

1	Gk	VI. I, II, Va	<i>f</i> nélkül
11	Ed	VI. I, II	negyed előke
21	Gk, Ed	Va	ív pontatlanul kitéve, úi. Gk 169, 174, 258, 269, 334; a közreadott formát lásd Gk 27, 101, 107, 341 és Ed 27, 259
22	Gk, Ed	Va	félkotta, a rövidítés jele orig. hiányzik, úi. Ed 52 Org., Vlne, Ed 116 Vlne
28 ²⁻⁴	Gk	VI. II	kötőív orig. 28 ¹⁻³ , úi. 102 ¹⁻³
29	Gk, Ed	Va	ív pontatlanul kitéve, úi. Gk 103, 109, 171, 267, 337; a közreadásban Gk 261, 343, Ed 29, 103, 109, 171, 261, 267, 337 követtük
43 ¹⁻⁴	Gk	VI. II	ív nélkül
65 ³ –66 ¹	Gk	VI. I	tartóív nélkül
67	Gk	VI. I	kötőív orig. 67 ³⁻⁴ , vö. Ed 67 ²⁻⁴ , Ed és Gk 68
67 ²⁻⁴	Gk, Ed	VI. II	<i>stacc.</i> vonás
77	Ed	Org.	egy gerendán, úi. 105
100	Gk	VI. II	<i>stacc.</i> vonás nélkül
110 ⁴ –111 ¹	Gk	C II	tartóív nélkül
135	Gk, Ed	VI. I, II	<i>cresc.</i> orig. VI. I 134 ⁵ , VI. II 134 ¹⁻² , úi. Gk VI. I 300 ⁷ -től
145	Gk	Va	artikuláció nélkül
149 ³	Gk, Ed	VI. II	nyolcad előkével
178 ²⁻⁴	Gk	VI. II	ív nélkül
191	Gk	Va	<i>stacc.</i> vonás nélkül
231	Gk	VI. I	<i>stacc.</i> vonás nélkül
251 ¹⁻²	Gk	VI. I	ív nélkül

266 ⁴ –267 ¹	Gk	Va	tartóív nélkül
281 ²	Ed	Vlne	<i>p</i> nélkül
285–288	Ed	Vlne	<i>stacc.</i> vonás nélkül
302	Gk	VI. II	<i>f</i> nélkül
325 ³ –326 ¹	Gk	VI. I	tartóív nélkül
341 ¹	Ed	Vlne	<i>cresc.</i>
342 ¹	Ed	Vlne	<i>f</i>
344 ¹	Ed	Vlne	<i>p</i>
357 ¹	Gk	Va	<i>stacc.</i> vonás nélkül

Elhagyott tartóívek (mindkét forrásból törölt ívek kurzívval):

C I: 112¹–113¹, 216¹–217¹, 220¹–221¹, 224¹–225¹

C II: 114²–115¹, 214²–215¹, 218¹–219¹, 222¹–223¹

Ed jelentősebb eltérései:

C I: 100–102

C I-II: 118–127

VI. I: 136

C I-II: 215–227

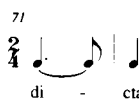
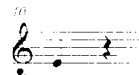
C I-II: 258–260

284

O - pi - nor hoc, o - pi - nor hoc vo - ca bu lum o - pi - nor
O - pi - nor hoc, - o - pi - nor hoc - vo - ca - bu - lum o - pi - nor

Choro

1	Gk	VI. I, II	<i>f</i> nélkül
4 ² -5 ¹	Gk	Ob. I	kötőív, úf. 13-14
10	Gk	Clnó II	10. ü. orig. hiányzik, javítása:
41 ¹⁻²	Ed	VI. I	kötőív, úf: Ed 63 ²⁻³
59 ² -60 ¹	Ed	Ob. II	kötőív
60 ¹ -61 ¹	Ed	Ob. I	tartóív
71-72	Ed	C I	szöveg: „-di / cta”
85	Gk	Ob. II	kötőív nélkül
89	Gk	Ob. I	kötőív nélkül
98 ² -99 ¹	Gk	Ob. I, II	tartóív nélkül
99 ¹	Gk	VI. I	<i>tr</i> nélkül
108	Gk	Va	<i>stacc.</i> vonás nélkül
110	Gk	VI. II	<i>f</i> nélkül
110	Ed	Va	<i>f</i>
126 ⁴	Ed	Org.	6# számozás orig. 126 ³ fölött
139 ¹ -141 ¹	Ed	Ob. I	tartóív



Organo és Violone eltérései:

101¹ *d'*; 103 páros kötések; 169-174 *stacc.* vonások

Elhagyott tartóívek:

C II: 46²-47¹, 148²-149¹A: 41²-42¹

Ed jelentősebb eltérései:

VI. I-II: 173-174

C I, A: 174

3. *Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto*

Kyrie

5 ⁸	VI. I	felesleges hang: 5 ⁹ c'' 32d
6 ⁴	Ob. II, Clno II	e'', ill. d'' (sic)
12	Org.	<i>Solo</i> 12 ³⁻⁴ felett
21 ¹	A	nyolcad előke
21 ⁸	VI. II	a'' (de utólagos #)
24 ¹	VI. II	g'
37 ¹⁻⁴	C, B	közös gerendán, úi. 38 ¹⁻⁴ és A, T: 37 ²⁻⁵
38	Clno I	fél- és nyolcadszünet, negyed, két 16d (de vö. Ob. I, A)

Organo és Violone eltérései:

12² *Solo*, 16² *Tutti*, 16² *f*, 21³ *f*, 22² *p*, 38³ negyed, 39⁵ *f*

Elhagyott tartóívek:

C: 7⁴⁻⁸¹, 8³⁻⁴, 13¹⁻¹⁴¹, 14³⁻⁴, 14⁶⁻¹⁵¹, 15³⁻⁴, 15⁶⁻¹⁶¹, 16³⁻⁴, 20⁴⁻⁵, 22⁴⁻⁵, 23¹⁻², 24⁴⁻⁵, 41²⁻³, 41⁵⁻⁴²¹, 43⁵⁻⁶

A: 6²⁻³, 10⁹⁻¹¹¹

T: 8³⁻⁴, 44⁶⁻⁷

B: 8⁶⁻⁹¹

VI. I: 26⁴⁻⁵ (32d felütés)

Gloria

3 ¹³⁻¹⁴	VI. I	pontozott ritmus: 16d, 32d
12 ¹⁻²	A	sic!
13	VI. I, II	ív 13 ⁵⁻⁷ , ill. 13 ⁹⁻¹¹
18	VI. I, II	<i>f</i> 18 ¹ , úi. 25 ⁵ (de vö. 8 ¹⁰ és 9 ¹⁰)
18	Org., Vlne	<i>f</i> 18 ¹
20 ⁶	T	nyolcad előke, úi. 135 ¹
28 ³⁻⁷	VI. I	egy gerendán, kötve
29 ¹	B	„-su” szótag itt, de nyolcad és két 16d külön gerendán
33	T	hiányzó szöveg
36	Ob. I, II	új előjegyzés a hangok után
36	Clno I, II, Timp.	nincs előjegyzés, úi. 94: nincs feloldás
36 ²	Org.	<i>Solo</i> 38 ¹ (a tempójelzés miatt)
36 ⁸⁻⁹	VI. I	nyújtott ritmus: pontozott 16d és 32d
38 ¹¹	VI. I	sic! (de vö. 48 ¹¹ : g'')
39 ²⁻³	Org.	számozásban orig. két nyújtóvonal, törölve
70 ⁶	VI. I	nyolcad előke
72 ⁶	Org.	6# (de vö. 73 ⁶)
81 ¹	Clno II	orig. c'', javítva d''
82	Org.	<i>tasto pre.</i> (vagy <i>pie.</i> ?)
82	Vlne	<i>p</i> 81
120 ¹	Org., Vlne	<i>f</i> 120 ² , ill. 119 ²
129 ¹	Org., Vlne	<i>p</i> 129 ³ , ill. 129 ²
146 ¹	Org.	<i>f</i> 146 ²
161 ⁵	A	„-tu” szótag 161 ⁴ alatt, de gerenda így
168 ²⁻³	C	kötve
176 ⁶⁻¹⁷⁷ ¹	C	téves sorvégi kötőív, 177 ¹⁻² kötve (ld. Ob. I, VI. I)
190 ⁵	Ob. I	nyolcad + nyolcadszünet

Organo és Violone eltérései:

24² *p*, 26⁶ *p*, 27⁶ *f*, 35¹ *Tutti*, 36² *Solo*, 46¹ *Tutti*, 54² *Solo*

Elhagyott tartóívek:

C: 3⁴⁻⁵, 12⁴⁻⁵, 14³⁻⁴, 29³⁻⁴, 33³⁻⁴, 49²⁻⁵⁰, 50⁴⁻⁵¹, 52⁴⁻⁵³, 60⁴⁻⁶¹, 77³⁻⁷⁴, 196²⁻³

A: 8²⁻³, 9⁹⁻¹⁰, 48³⁻⁴⁹, 50⁴⁻⁵¹, 51³⁻⁵², 61²⁻⁶², 65²⁻³, 65⁴⁻⁶⁶

T: 47³⁻⁴⁸

B: 3²⁻³, 12⁸⁻¹³

VI. I, II: 32¹¹⁻¹² (32d felütés)

VI. II: 13⁷⁻⁸, 142⁴⁻¹⁴³ (sic)

Org.: 3²⁻³, 12⁶⁻⁷, 12⁸⁻¹³

Credo

2 ³	Ob. II	<i>g'</i>
9	Org.	<i>Solo</i> 9 ⁴⁻⁶ felett
14 ⁶	Org.	<i>p</i> 14 ⁵
18 ⁶	VI. II	<i>c''</i> , úi. 26 ⁵ <i>e''</i>
26 ⁶	Org.	<i>f</i> 26 ⁵
30–31	Ob. I, II, VI. I, II	artikuláció (sic)
33 ⁶	Vlne	<i>Solo</i> 33 ⁵

Et incarnatus

50–51	Org.	balkéz gerendázása: 2+2+2, ill. 6 nyolcad egybe (kötőív nélkül), úi. 52–53; később egészütemes gerendák és rövidítésszerű egészütemes kötőívek: 69–72, 75–78, 105–108, 111–114 (VI. I, II: 50, 52 és Vlne végig így)
55 ⁶	Org.	díszítés 55 ⁷
58–68	C I	a kidolgozott változat Istvánffytól
69 ⁹⁻¹²	VI. I	rövidítésszerű kötőívvel, úi. VI. II: 75 ⁸⁻¹¹ , VI. I: 111 ⁸⁻¹¹
70	VI. I, II, Org., Vlne	dinamikai jelek nélkül, úi. 106
72	VI. I, II	<i>f</i> 72 ⁴ , úi. 108
74	VI. II	nyolcad előke
79 ¹³	VI. II	<i>fisz''</i>
83 ¹	Org.	jobbkez: nyolcad előke (?)
110	C I, II, VI. II	nyolcad előke
111 ²	Vlne	téves \downarrow módosítójel
117	VI. II	<i>tr</i> 117 ³
118 ¹	Vlne	<i>p</i> 118 ²
122 ¹	Org.	jobbkez: <i>a''</i>

Et resurrexit

135	T	szöveg: „ <i>dexteram</i> ”, így „ <i>Patris et</i> ” 135 ⁴⁻⁶ alatt
139 ³	Ob. II	feloldójel 139 ²
143 ¹	Ob. II	negyed, úi. 144 ¹
147	Ob. II	negyed + két negyedszünet
156 ²	Org.	<i>f</i> 156 ¹
161 ¹	T	nyolcad előke
202 ²	B	„ <i>cu-</i> ” szótag a közös gerendával kötött nyolcadpár, 202 ¹⁻² második tagja alatt, úi. 204, 212, 232; rövidítésszerűen az első nyolcad alatt: 230; és 225 ⁷ helyett 225 ⁶ alatt

204 ⁶	T	„ <i>cu-</i> ” szótag elhelyezése a B-hoz hasonlóan kétértelmű, úi. 207; első nyolcad alatt: 231
207 ²	A	„ <i>cu-</i> ” szótag elhelyezése ugyanúgy kétértelmű, ua. 209; első nyolcad alatt: 212, 227, 230, 238, de vö: 232, 234
209 ²	C	„ <i>cu-</i> ” szótag elhelyezése kétértelmű, ua. 231, 238; de vö: 234
237 ¹ –240 ²	Vlne	<i>stacc.</i> (lásd Org.: Pedal)
237 ³ –238 ²	Vlne	félkották helyett negyedek

Organo és Violone eltérései:

9 *Solo*, 111 *pp*, 115 *f*

Elhagyott tartóívek:

A: 193²⁻³

T: 16⁹–17¹, 134⁵–135¹, 163²–164¹, 164³–165¹

B: 16⁸–17¹, 17⁹–18¹, 153⁶–154¹

Ob. II: 4²⁻³

Vl. II: 31⁸–32¹

Sanctus

1	összes	tempójelzés csak az autográf Ob. I, II szólamokban <i>Adagio molto</i> (Org.: <i>molto</i> autográf kieg.)
4	C	szövegelhelyezés kétértelmű: „ <i>Sa-ba-</i> ” talán 4 ⁴ és 4 ⁶ alatt
5 ¹	Timp.	orig. félértékű szünet, első két hang korabeli pótlás
7 ¹⁻³	Ob. I, A, B, Org., Vlne	külön nyolcad és két 16d, úi. 8 ¹⁻³ ; valamint 17 ¹⁻³ , 18 ¹⁻³ ; Ob. I és C; 23 ¹⁻³ : B és Org.; 24 ¹⁻³ : Org.; 28 ¹⁻³ : A
11 ⁷	Vl. II	<i>d'</i>
28 ⁷⁻⁸	Vl. I	pontozott 16d és 32d

Organo és Violone eltérései:

10 és 19: *Solo*, 14: *Tutti*

Elhagyott tartóívek:

C: 3²⁻³, 4²⁻³

A: 3⁷–4¹

Benedictus

1	CATB	tempójelzés: <i>Allo</i>
6 ⁵⁻⁷	Vl. II	triola jelölése csak ívvel, úi. 9 ²⁻⁴ : Vl. I; 31 ²⁻⁴ : Vl. I, II; 31 ⁶⁻⁸ : Vl. II; 38–39: Vl. II
8	Vlne	<i>p</i> 8 ³
12 ³	Org.	számozás 7
25	Vl. I	<i>f</i> 25 ²²⁻²⁵ felett
28 ¹	B	nyolcad előke
30	Vl. I	<i>p</i> 30 ¹³
32	Org.	dinamika orig. <i>p</i> , utólag elérve: <i>mezo</i>
33 ⁵	Org.	<i>ff</i>
38 ³	C	„ <i>-na</i> ” szótag előbb, a második, átkötött <i>e'</i> nyolcad alatt

Organo és Violone eltérései:

8¹ *stacc.*, 9 *f*, 10 *p*

Elhagyott tartóívek:

C 38^{3-4, 5-6}

Agnus

2 ⁵⁻⁶	VI. I	kötve, utána a triola kötőív nélkül (elcsúszott? ld. 6–7, 15)
5 ¹¹	VI. I, II	nyolcad előke, úi. 13 ¹¹ , 21 ²⁷ , 31 ²⁷
7 ^{1,2}	C	negyed + negyed + nyolcadszünet
7 ²	Org.	feloldójel 7 ³ felett
7 ⁸	VI. I	nyolcad előke
30	VI. I, II	<i>cresc.</i> 30 ⁹ , ill. 30 ¹¹ (mindkettő autográf kieg.)
37 ³	Ob. II	negyed
52	T	szövegelhelyezés vö. 48
52 ⁶⁻⁷	C	három nyolcad: <i>c''</i> , <i>c''</i> , <i>h'</i> – az utolsó kettő kötve
57	T	„-na” szótag 57 ⁵ alatt

Organo és Violone eltérései:

13 *Tutti*, 13⁶–14¹ tartóív

Elhagyott tartóív:

A: 44¹⁻²

General Remarks

1. The Sources

1.1. *Offertorium de Sancta Cruce*

The only source of the work is the set of hand-written parts kept in the music collection of the cathedral (the earlier parish church) of Eisenstadt. Shelf-mark: B 16 (earlier mark: N^{ro} 40).

The cover in portrait format measures 32 × 20.4 cm and bears the title:

*Offertorium / de / Sancta Cruce. Tempore / Inventionis, aut Exaltationis. / à / Canto. Alto / Tenore conc^{to}. Basso / Violinis 2^{b^{us}} / Viola obliga: / con / Organo e Violone / Del Sig^{re} Benedetto Istvanffy.*¹

The measurements of the parts in portrait format are 31.8–32 × 20.4–7 cm (the partbooks narrow down towards the bottom). The size of the partbooks is: *Violino Primo* and *Violino Secondo* consist of two stitched half sheets, 4 pages; *Tenore Solo*, *Alto Viola obliga:*, *Organo* and *Violone* are three-page-partbooks produced with glueing and stitching; *Soprano*, *Alto* and *Basso* have one page each.

The watermark of the cover and the complete part material is:

left: FAK (*Soprano*, *Violino Primo* and *Secondo*: above resp. below also a letter H);

right: in an escutcheon a two-towered town gate standing on three hills, above it a coat-of-arms.²

The ruling of the parts is homogeneous: except for two, the entire offertory was written on ten-stave pages (raster: 10 mm, with individually drawn staves). Exceptions: *Violino Primo*, last page, two extra lines, *Tenore*, last page, one extra line.

An explanation for the homogeneous make-up is the identity of the copyist: both the cover and the entire part material are Carl Kraus's work, the *regens chori* of Eisenstadt parish church. His handwriting was identified on the basis of signed copies in the music collection of the church. The parts were written down between circa 1753 and 1778 on a paper rarely occurred among Kraus's copies.³

1.2. *Offertorium de Beata Virgine Maria*

The work survives in two manuscript sets of parts, a probably earlier copy is kept in the music collection of the cathedral (the earlier parish church) of Eisenstadt, a later one is available at the cathedral of Győr. None of the copies shows the composer's emendations or additions. Some identical slips of the pen/errors are indicative, however, that they may have based on an identical source.⁴ Their differences suggest that Istvánffy revised certain places of the offertory prior to preparing the copy of Győr.⁵ It is thus probable that the signs of articulation and the dynamic signs are less the result of the inattention of the otherwise skilled copyist in the first place than reflect the state of the basic source in those days: the majority of the extra signs may have been introduced during the presumed revision. The authenticity of the main text, of the additional markings and versions of the copy in Győr is warranted by its date, copyist and provenance –

¹ The definition "*Tempore / Inventionis, aut Exaltationis*" is a subsequent entry (see facsimile No. 1).

² For a remote analogy of the watermark (1778, Vienna–Preßburg – only the letter sign is similar) see Edward Heawood, *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries* (Hilversum: 1950), No. 2663.

³ Cf. p. XXXII, footnote 2 and XLI, footnote 58.

⁴ See the notes to the *Aria*: bars 22, 67 and 135, with identical errors in both copies.

⁵ Istvánffy corrected, among other things, certain prosodically unsolved bars of the *Aria* and modified the conclusion of the *Choro* in the two violin parts etc. (For the enumeration of the revised bars see the Notes: Important deviations of Ed).

i.e. by the fact that it was prepared by Istvánffy's brother during Istvánffy's engagement there and was used at the cathedral of Győr under the composer's direction. All this justifies why the copy of Győr has been chosen as the principal source of the present edition.

1.2.1. The Principal Source (Gk)

It is preserved in the János Richter Archives of the bishopric of Győr (anonymous compositions). Shelf-mark: AMC Ariae 52. Provenance: the collection of the Győr cathedral. The title-page, the *Organo* and *Violone* partbooks of the source have gone lost. As a result, the manuscript does not contain any reference to the composer. The work could be identified on the basis of the Eisenstadt source (see 1.2.2.).

The measurements of the parts in portrait format are with slight differences: the partbooks of *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Canto Primo*, *Canto Secondo* as well as that of *Basso* are 30.4–8 × 21.7–22.2 cm; the rest of the surviving parts measure 29.4–9 × 21.0–7 cm. The precise size of the partbooks is as follows: *Violino Primo*, *Violino Secondo* and *Alto Viola* are four-page partbooks stitched together from two half sheets; *Canto Primo*, *Canto Secondo* are three-page partbooks produced with glueing and stitching; *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Oboe Primo*, *Oboe Secondo*, *Clarino Primo in D*, *Clarino Secondo in D*, *Tympani in D* contain one page each.

In the parts the following watermarks can be found:

1. *Violino Primo*, *Secondo*, *Viola*, *Canto Primo* and *Secondo*:

left: *Dreihalbmond* / REAL; right: GF – above it a crown.⁶

2. *Oboe Secondo*:

left: [*Dreihalbmond* / REAL?]; right: AFC – and above it an additional cut down letter (C? O?).⁷

Furthermore *Dreihalbmond*-fragments: *Basso*, *Tympani*; an invisible watermark because of trimming: *Oboe Primo*; no identifiable watermark: *Tenore*, *Clarino Primo* and *Secondo*.

The entire part material was written on 12-stave pages (raster: 10 mm).

The set of parts is the work of two copyists. The majority of the parts were copied by the composer's brother Elek Istvánffy (b. 1741).⁸ The copyist of *Violino Primo*, *Secondo* and *Viola* is still unknown. The copy must have been made during Benedek Istvánffy's years of service as regens chori at the cathedral of Győr, i.e. some time between 1766 and 1778. In these years the composer's brother was also active in Győr⁹ and helped him with copying works on several occasions.¹⁰

1.2.2. Subsidiary Source (Ed)

Whereabouts: the music collection of the cathedral (earlier parish church) of Eisenstadt. Shelf-mark: B 17 (earlier mark: N^{ro} 61).

⁶ See Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores* (Cambridge, Mass. – London: 1987), pp. 277–280, type D (1782).

⁷ Only the right-hand side of the watermark exists but see Dénes Bartha – László Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister*. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opersammlung, Budapest, 1960, Appendix Nos. 99–100.

⁸ Veronika Vavrincez's kind information.

⁹ Elek Istvánffy worked as a curate at the St. Nicholas church in 1771 and was active in Győr until 1779 at the latest. That year his name emerges as the parish priest of Mezőörs in the sources. See Kornél Bárdos, *Győr zenéje a 17–18. században* [The music of Győr in the 17th–18th centuries] (Budapest: 1980), p. 63 and Veronika Vavrincez, "Istvánffy Benedek élete és működése" [Benedek Istvánffy's life and work], *Musicalia Danubiana* 3 (Budapest: 1984), p. 9.

¹⁰ Certain compositions were copied jointly by Elek and Benedek Istvánffy: *Rorate coeli* (shelf-mark I. 11) and *Alma Redemptoris* (I. 6). A copy entirely in Elek Istvánffy's hand is *Jam virga Jesse* (I. 7). See *Musicalia Danubiana* 3.

The cover in portrait format measures 32 × 21.3 cm; its title inscription reads:

Offertorium / de / Beata Virg: Maria / à / 2 Soprani Conc^{to} / Alto, Tenore, Basso Ripieo: / Violinis 2^{bus} / Alto Viola obliga: / 2 Oboe / 2 Trombe / Tympano / con / Organo è Violone / Del Benedetto Istvanffy.

The inside cover in portrait format measures 32 × 20.5 cm ; its title inscription runs as:

Offertorium / de / Bssima V: Maria / à / 2 Soprani Conc^{to} / Alto / Tenore / Basso Rpieno / Violinis 2^{bus} / Oboe 2 / Trombe 2 / Tympano / Alto Viola obliga: / con / Organo è Violone / Del Sig^{re} Benedetto Istvanffy.

The measurements of the parts in portrait format are with a difference of 1 or 2 mm: 31.5 × 20.4–7, Alto 31.5 × 19.9, Oboe 1^{mo}, Oboe 2^{do} and Tenore 31.5–6 × 20.4–5 cm. The size of the partbooks is: *Violino Primo*, *Violino Secundo* two half sheets stitched, 4 pages each; *Canto Primo*, *Canto Secondo*, *Alto Viola obliga:*, *Organo*, *Violone* 3 pages each; *Alto*, *Tenore*, *Basso*, *Oboe 1^{mo}*, *Oboe 2^{do}*, *Trombe 1^{mo} Ex D*, *Trombe 2^{do} Ex D*, *Tympano Ex D* 1 page each.

The watermark of the cover and the entire part material (cf. the other offertory):

left: FAK (*Canto Secondo*, *Alto*, *Oboe 2^{do}*, *Viola*, *Organo* and *Violone*: above or below it another letter F);

right: in an escutcheon a two-towered town gate standing on three hills, above it a coat-of-arms.¹¹

The ruling of the partbooks is homogeneous (rastral: 10 mm), with staves drawn singly. In general, there are ten staves to the page. The few exceptions (*Alto*, p. 1, *Viola* p. 1 and the last one, *Violone*, p. 5 have 11 staves to the page) can be explained by the lack of space and the intention to make a better division of the music facilitating the turn of pages.

Similar to the set of parts of the *Off. de S. Cruce*, which are equally of Eisenstadt provenance, the copyist of the cover and the part material is Carl Kraus, the *regens chori* of the parish church of Eisenstadt this time as well. The copy was probably produced simultaneously with the other offertory: the papers which occur rarely in the music collection of Eisenstadt and the get-up of the covers also agree.

1.3. *Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto*

The only source of the Mass is the set of hand-written parts surviving in the music collection of the Győr cathedral and now kept in the János Richter Archives, Győr with the shelf-mark AMC I. 8.

The cover in portrait format measures: 29.5 × 25 cm, the title inscription reads:

MESSA / Dedicata al Patriarcha Santo / Benedetto / a / 4^{no} Voci / Due Violini / Due Oboi / Due Trombe / Tympani / Violone con Organo conc^{to} / Del Sig^{re} Benedetto Istvánffy.

On the label in the right-hand corner of the cover an old printed shelf-mark can be found: “*Ex Archivo musicali / Cathedralis Ecclesiae Jauriensis. / Nro. (in hand:) 26.*” At the bottom of the page, in the middle, the text entered in a later hand than that of the title text reads: “*der Kirche gehörig*”.¹²

The measurements and sizes of the parts in portrait format are different in each case: the four-page partbooks of *Oboe Primo* and *Oboe Secondo* consisting of two half sheets measure 29.7 × 22.2–4 cm, the measurements of the quarter sheets of *Corno Primo* and *Corno Secondo* are 28.8 × 20.2 cm. The rest of the parts are uniformly 29.5 × 23.2–4 cm. (The striking difference in width is due to the irregular size of the sheets of paper used, the partbooks narrow downwards). The sizes of the glued and stitched partbooks are: *Clarino Primo*, *Clarino Secondo*, *Tympano* consist of 3 pages each; *Violino Primo*, *Violino Secondo* comprise 11 pages

¹¹ See note 2.

¹² See facsimile No. 8.

each (with a title-page in front); *Violone* has 10 pages; *Canto*, *Alto*, *Tenore*, and *Basso* have 8 pages; *Organo* consists of 13 pages and its fascicle with a title-page shows the composer's name in addition to the designation of the part: "*Del Sig^{ro} Benedetto Istvanffy*".

In the parts the following watermarks occur:

1. *Oboe Primo, Secondo*: left: FCP; right: *fleur-de-lys*.¹³

2. *Corno Primo, Secondo* (hardly visible sign): 3 (?) letters in a small oval frame, N (?) on top, A at the bottom and (?).

3. the remaining parts show:

left: a shield with two horizontal stripes, closed down by a crown and surrounded with the letters FCP;

right: a large-sized oval shield covered with a crown and ornamented with flowers, within the shield there is a lion, above it the letters AL (?), and beside it a cross-bow and a serpent can be found (= the Stahrenberg coat-of-arms).¹⁴

The ruling of the parts is different, too: the two oboe parts were written on seven/ten-stave pages (ruled by hand, raster: 13 mm), the two horn parts on eleven-stave pages (raster: 12 mm), the rest of the parts on machine-ruled ten-stave music paper (raster: 11 mm, TS: 273 mm).

The different get-up of the parts can be explained by the difference of origin: the two oboe parts and the two (later?) horn parts of different ruling left unmentioned in the title description were probably written down by Istvánffy himself,¹⁵ the rest may have been written by a professional copyist.¹⁶ Nevertheless, Istvánffy was familiar with the copied parts which he provided – with the exception of the *Alto*, *Basso*, and *Clarino Primo* parts – with emendations and additions. He added above all dynamic signs but accidentals and signs of articulation as well. He emended the music of *Canto*, *Tenore*, *Basso*, *Clarino Secondo*, *Tympano* to a lesser extent whereas on the pages of *Organo* and *Violone* several entries by Istvánffy can be found and the greatest number of emendations occurs in the two violin parts (mostly in the movements *Et incarnatus* and *Agnus*).¹⁷ Four layers of Istvánffy's entries can be distinguished: in addition to the ink identical with that of the basic notation he once used a yellower tone, once a black ink and he entered dynamic signs into the double bass part in pencil as well (one of which he later finalised in ink). This implies that both the autograph parts and the majority of the additional parts are authorised, so that the entire set of parts can be looked upon as authentic sources.

2. The Methods of Edition

The notation of the three works, including the Eisenstadt parts of the *Off. de S. Cruce*, the Győr and Eisenstadt sources of the *Off. de BVM* as well as the copy of the Mass surviving in Győr and containing autograph emendations and additions reflects by and large identical principles and customs. The well-arranged, easily legible layout of music shows minor differences only. These different but consistent notational manners have been retained since the present edition aims at reproducing the notational peculiarities of the sources (see below).

¹³ Cf. Georg Eineder, *The Ancient Paper-mills of the Former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks* (Hilversum: 1960), No. 634 (1767, Obereggendorf, F. Chr. Purtscher – but without ornaments around the letters).

¹⁴ Cf. Eineder No. 360 (1768, Obereggendorf, F. Chr. Purtscher – with minor differences in the exterior ornament of the a Stahrenberg coat-of-arms).

¹⁵ See facsimile No. 9.

¹⁶ An additional hand can perhaps be distinguished, see the looped letters "f" (*Organo* 147, *Violone* 71, 74).

¹⁷ See facsimile No. 10. The composer's entries occur on the following pages (according to the library's new numbering): *Organo*: pp. 134, 137, 146, (147?), 148, 150, *Violone*: pp. 68, 69, 70, (71), 74, 75, *Violino Primo*: pp. 32–37, (39), 40–41, 47–49, *Violino Secondo*: pp. 50–54, 57–59, 65–66.

For editing the *Off. de BVM* both surviving sources were used. The missing *Violone* and *Organo* parts of the copy of Győr treated as principal source have been added on the basis of the Eisenstadt source. Only those signs of articulation and dynamics of the subsidiary source have been incorporated into the music for which examples in the principal source could also be found. These additions (the missing signs of the principal source) are listed in the notes without distinguishing them in the music. In all other cases, the emendations of the principal source have been favoured and the substantial differences of the subsidiary source are enumerated in the notes. The composer's additions to and emendations in the parts of the Mass are included in the music without distinction. The editor's corrections and additions to all works are distinguished by square brackets [], as usual.

The original designations of parts have been retained, though in normalised form; the original notation of the transposing instruments has been retained (Mass: *Corno in F*). The *Timpani* part of the *Off. de BVM* notated originally transposed (*in D*) has been transcribed into real pitch indicating at the same time tuning. The C-clefs of the voice parts have been replaced by a simple treble clef and a treble clef deepened by an octave, respectively; the notes of the organ part notated in soprano and tenor clefs have been put in violin clef. The abbreviations in the designation of notes have been written out in each case. Ties instead of dots extending over the bar-line have been supplied and, in general, crotchets instead of tied quavers within the bar. In the string parts the double stops have been placed on a single stem, that is the stems of contrary direction, customary in contemporary notation, have been modernised (except for the imitation sections of the organ). The beaming extending over the bar-line has been cancelled, the inconsistent beaming in the double wind and string parts as well as in the parallel sections of an identical part have been tacitly unified, the beaming of voice parts has been rectified. The triplet and sextuplet markings in identical bars and parallel sections have been unified but the missing marking has been added in the first bar of longer series only. The superfluous accidentals have been omitted; the accidental for the octave step within the bar and for the note repetition after the bar-line have been tacitly written out.

The dynamic signs have been normalised; when adding signs, the usage of the sources has been followed (this explains why the *Off. de BVM*, the *Oboe*, *Clarino*, and *Timpani* parts of the Mass, and the vocal parts of the two offertories have no signs, except for one). The consistent asynchronous dynamics have been retained; the original signs have been adhered to even in cases when different dynamic signs were used consistently in the parallel places of the same part (e.g. *Gloria – Quoniam*).

The original value of the appoggiaturas has been retained (i.e. they have not been replaced by halving appoggiaturas), the emendation of some slips of the pen is listed in the notes. In the Mass the unslurred manner of notation of the source has been followed; the consistently used slur for the crotchet appoggiaturas in the *Off. de S. Cruce* has been retained in agreement with the Eisenstadt source (and the fortuitous slur of some quaver and semiquaver appoggiaturas has been tacitly omitted), the notational manner of the Győr source of the *Off. de BVM* has been interpreted on the basis of the Eisenstadt source. In general, the missing appoggiaturas and trills within a group of instrument have been added. The asynchrony between the appoggiatura and the "written out" appoggiatura has also been left unchanged (e.g. *Kyrie 32–33*); the asynchronous sections of various groups of instruments and the parallel sections of an identical part have not been unified.

The articulation has mostly been added to the first occurrence of motives while at successive occurrences no additions have been made. In the vocal parts the notational peculiarities of the sources have equally been adhered to. This explains why the melismatic slurs are missing from

the vocal parts of the Mass and occur only between crotchets in the offertories (where slurs have only been added between crotchets and exclusively in cases where parallel or analogous sections justified them). The articulation of identical sections has been unified within groups of instruments in the first place, the sloppily written slurs have been rectified on the basis of analogous sections, the abbreviation-like slurs of groups of four notes have been changed in two double slurs.

A special use of ties can be observed in a particular section of the vocal parts: two notes of identical pitch are joined by a tie even if a new syllable was added under the second note. This probably warning tie appears whenever the second note is a suspended dissonance: ninth, seventh or fourth, that is $^9 8$, $^7 6$, $^4 3$. The ties used abundantly of the Győr sources of the Mass but appearing in the offertories as well¹⁸ have been omitted in the present edition but they are listed in the commentaries. The ties of the instrumental parts have generally been retained but omitted in some extreme cases and the explanation for this decision is included in the notes (e.g. *Off. de S. Cruce, Aria Vn I*: 33⁶–34¹ and *Gloria Vn II*: 142⁴–143¹).

The figuring of the organ part has been retained in each case; the same applies to the original order of pitch, but it has been normalised with regard to form, i.e. whenever the accidental is placed to the right-hand side of the figure, the altered third is generally marked by an accidental only (except when it came to fall above other figures because of the retained original order of pitch and if the accidental for the third marked originally with a figure only has been added). The different figuring of parallel sections has not been unified, the missing figuring has not been added, whereas the accidentals missing from the figuring have been entered. The strokes above the staves in the organ part mean: *tasto solo*, i.e. the chords of the continuo pause and the direction *con Org.* indicates re-establishing the full chordal accompaniment. In the *Organo* and *Violone* parts written on a common staff the signs occurring exclusively in one of them have also been entered but they are enumerated for each movement separately (in the lists the bar numbers of the *Violone* part are written in ordinary type, those of the organ part are given in italics).

¹⁸ See facsimile No. 2.

Notes

1. Offertorium de Sancta Cruce

Aria

9 ³ , 10 ³	Vn I	quaver + quaver rest, similarly Vn I, II: 92 ³ , 93 ³ , 94 ³ and 198–201
12 ⁴	Vn II	<i>cresc.</i> 13 ¹
17 ²⁻³	Vn II	slurred
19 ¹	Vn I, II	quaver appoggiatura, similarly 21 ¹ Vn I
24	all	the marking of “ <i>da capo</i> ” is originally not solved: at the end of bar 24 there is a one-sided repeat-sign “pointing ahead”, at the end of bar 208 (!) a double bar-line, after bar 254 the instrumental <i>ritornello</i> is written out, at the end of the parts, after bar 278, repeat signs (?) and the direction: “ <i>Da Capo al Segno</i> ” – but there is no <i>segno</i> !
27–29	Vn I, II	see 103–106, with slurs
31 ¹ , 32 ¹	T	quaver appoggiatura, but see Vn I, II
34 ¹⁻²	Vn I	slurred
37 ⁴ –40 ³	T	also a second text: “ <i>Paschale quae fers gaudium</i> ”, similarly from 109 ⁴ , from 162 ⁴
49 ¹	Vn I, II	crotchet appoggiatura, see 145
49 ¹⁻²	T	2 quavers <i>g</i> ” – the first 16 th with an appoggiatura <i>a</i> ”, but see Vn I, II and bar 145
62 ¹	all	see 161 ¹ : <i>sf</i>
72	T	the text underlay is ambiguous: 72 ¹⁻² tied but the syllable “- <i>que</i> ” is under 72 ² , 72 ²⁻⁵ beamed together, similarly 171 (but there the tie for the 1 st and 2 nd notes is missing)
79 ¹	Vlne	<i>B flat</i> – <i>b flat</i> octave, see Va
83	Vn I, II, Va, Org	<i>cresc.</i> (sic), see 183
106 ³⁻⁵	Vn I	slur 106 ²⁻³
113 ³	Org, Vlne	<i>cresc.</i> 113 ¹ , because abbreviated, similarly 117
114 ¹	Org	<i>f</i> 114 ³ (similarly Vlne 118 ¹ : originally 118 ³)
114 ²	Vn I	<i>f</i> 114 ¹
133 ¹	Vn I, II	<i>cresc.</i> 133 ²
134 ¹	Vlne	<i>f</i> 134 ²
153	Org	missing bar
159 ⁴⁻⁷	T	group joined by one beam, syllable under 159 ⁶
176	Vlne	the bar is a later addition
180 ¹	T	quaver appoggiatura
181 ¹	Org	<i>p</i> 181 ²
183	Vn I, II, Org	<i>cresc.</i> 184 ¹
198 ¹⁻²	Vn I, II	slurred, similarly 199 ¹⁻² Vn I (shifted ties)
218 ¹ , 219 ¹	T	quaver appoggiatura, see 217 and 220 (67 and 166, respectively)
249	Vn I, II	without <i>tr</i> (sic!)

Deviations of the Organo and Violone parts notated on the same staff (the bar numbers of the Org are given in italics):

18–21 stacc., *41 stacc.*, *42 p*, *46 stacc.*, *49 stacc.*, *81 p*, *92–95 stacc.*, *122 stacc.* (similarly *126*, *128–131*, *138–140*, *142*, *145*, *181–183*, *198–200*), and: *209 p*, *245 ff*

Omitted ties:

Vn I: 33⁶–34¹, 132⁴–133¹, 163⁴–164¹

Vn II: 163⁶–164¹

Deviations of the first and the abandoned final *ritornello* (parts, bars 1–24 and 255–278, respectively): 6–7 and 260–261, Vn I, II: by twos and stemmed together, respectively, similarly 14–15 and 268–269; 8⁶ and 262⁶, Vn I, II: *p* and *pp*, respectively; 19¹ and 273¹, Vn I, II (also Vn I 21¹ and 275¹): quaver and 16th appoggiaturas, respectively.

Choro

1	Va	<i>Tutti</i> (Vn I, II: there is no <i>Tutti</i>)
17 ²⁻³	Org	figuring ³ and a natural (separately), but see B and Va
19 ⁷	Vlne	sic! – similarly 22 ⁷ , 24 ³ , 41 ⁷
24 ²	T	the syllable “-cis” under 24 ⁴
32 ⁴	Org	6 with a flat
35 ¹⁻²	T	slurred
36 ⁵	Org	figuring ⁶ ₉
39 ¹⁰	Org	in the figuring there is an undecipherable emendation under the lengthening line, perhaps 7?
40 ¹	Org	figuring ⁴ ₂ – but see 7 ⁵
42 ¹	T	missing note, added on the basis of 23 ¹

Omitted tie:

A: 34¹⁻²

2. Offertorium de Beata Virgine Maria

Aria

1	Gk	Vn I, II, Va	without <i>f</i>
11	Ed	Vn I, II	crotchet appoggiatura
21	Gk, Ed	Va	slur is placed imprecisely, similarly Gk 169, 174, 258, 269, 334; for the edited form see Gk 27, 101, 107, 341 and Ed 27, 259
22	Gk, Ed	Va	minim, the sign of abbreviation is orig. missing, similarly Ed 52 Org, Vlne, Ed 116 Vlne
28 ²⁻⁴	Gk	Vn II	slur originally 28 ¹⁻³ , similarly 102 ¹⁻³
29	Gk, Ed	Va	slur is placed imprecisely, similarly Gk 103, 109, 171, 267, 337; in the edition bars Gk 261, 343 and Ed 29, 103, 109, 171, 261, 267, 337 have been followed
43 ¹⁻⁴	Gk	Vn II	without slur
65 ³ –66 ¹	Gk	Vn I	without tie
67	Gk	Vn I	slur originally 67 ³⁻⁴ , cf. Ed 67 ²⁻⁴ , Ed and Gk 68
67 ²⁻⁴	Gk, Ed	Vn II	<i>stacc.</i> stroke
77	Ed	Org	under one beam, similarly 105
100	Gk	Vn II	without <i>stacc.</i> stroke
110 ⁴ –111 ¹	Gk	C II	without tie
135	Gk, Ed	Vn I, II	<i>cresc.</i> orig. Vn I: 134 ⁵ , Vn II: 134 ¹⁻² , similarly Gk Vn I from 300 ⁷

145	Gk	Va	without articulation
149 ³	Gk, Ed	Vn II	with quaver appoggiatura
178 ²⁻⁴	Gk	Vn II	without slur
191	Gk	Va	without <i>stacc.</i> stroke
231	Gk	Vn I	without <i>stacc.</i> stroke
251 ¹⁻²	Gk	Vn I	without slur
266 ⁴ -267 ¹	Gk	Va	without tie
281 ²	Ed	Vlne	without <i>p</i>
285-288	Ed	Vlne	without <i>stacc.</i> stroke
302	Gk	Vn II	without <i>f</i>
325 ³ -326 ¹	Gk	Vn I	without tie
341 ¹	Ed	Vlne	<i>cresc.</i>
342 ¹	Ed	Vlne	<i>f</i>
344 ¹	Ed	Vlne	<i>p</i>
357 ¹	Gk	Va	without <i>stacc.</i> stroke

Omitted ties (ties omitted from both sources are printed in italics):

C I: 112¹-113¹, 216¹-217¹, 220¹-221¹, 224¹-225¹

C II: 114²-115¹, 214²-215¹, 218¹-219¹, 222¹-223¹

Important deviations of Ed:

C I: 100-102

C I-II: 118-127

Vl. I: 136

C I-II: 215-227

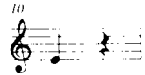
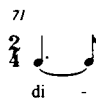
C I-II: 258-260

258
o - pi - nor hoc
o - pi - nor hoc

C I-II: 284-291

284
O - pi - nor hoc, o - pi - nor hoc vo - ca - bu - lum o - pi - ner
O - pi - nor hoc, o - pi - nor hoc vo - ca - bu - lum o - pi - ner

Choro

1	Gk	Vn I, II	without <i>f</i>
4 ² -5 ¹	Gk	Ob I	slur, similarly 13-14
10	Gk	Clno II	the whole bar is orig. missing, its emendations are:
			
41 ¹⁻²	Ed	Vn I	slur, similarly Ed 63 ²⁻³
59 ² -60 ¹	Ed	Ob II	slur
60 ¹ -61 ¹	Ed	Ob I	tie
71-72	Ed	C I	text: „-di / cta”
			
85	Gk	Ob II	without slur
89	Gk	Ob I	without slur
98 ² -99 ¹	Gk	Ob I, II	without tie
99 ¹	Gk	Vn I	<i>tr</i> is missing
108	Gk	Va	<i>stacc.</i> stroke is missing
110	Gk	Vn II	without <i>f</i>
110	Ed	Va	<i>f</i>
126 ⁴	Ed	Org	6# figuring originally above 126 ³
139 ¹ -141 ¹	Ed	Ob I	tie

Deviations of the Organo and Violone:

101¹ *d'*; 103 double ties; 169-174 *stacc.* strokes

Omitted ties:

C II: 46²-47¹, 148²-149¹

A: 41²-42¹

Important deviations of Ed:

VI. I-II: 173-174

173
o - pi - nor hoc
o - pi - nor hoc



3. *Messa dedicata al Patriarcha Santo Benedetto*

Kyrie

5 ⁸	Vn I	superfluous note: 5 ⁹ c'' 32 nd
6 ⁴	Ob II, Clno II	e'' and d'', respectively (sic)
12	Org	<i>Solo</i> above 12 ³⁻⁴
21 ¹	A	quaver appoggiatura
21 ⁸	Vn II	a'' (but subsequent #)
24 ¹	Vn II	g'
37 ¹⁻⁴	C, B	group joined by one beam, similarly 38 ¹⁻⁴ and A, T: 37 ²⁻⁵
38	Clno I	minim and quaver rests, crotchet, 2 semiquavers (see Ob I, A)

Deviations of the Organo and Violone:

12² *Solo*, 16² *Tutti*, 16² *f*, 21³ *f*, 22² *p*, 38³ crotchet, 39⁵ *f*

Omitted ties:

C: 7⁴-8¹, 8³⁻⁴, 13¹-14¹, 14³⁻⁴, 14⁶-15¹, 15³⁻⁴, 15⁶-16¹, 16³⁻⁴, 20⁴⁻⁵, 22⁴⁻⁵, 23¹⁻², 24⁴⁻⁵, 41²⁻³, 41⁵-42¹, 43⁵⁻⁶

A: 6²⁻³, 10⁹-11¹

T: 8³⁻⁴, 44⁶⁻⁷

B: 8⁶-9¹

Vn I: 26⁴⁻⁵ (32nd upbeat)

Gloria

3 ¹³⁻¹⁴	Vn I	dotted rhythm: 16 th , 32 nd
12 ¹⁻²	A	sic!
13	Vn I, II	slur 13 ⁵⁻⁷ and 13 ⁹⁻¹¹ , respectively
18	Vn I, II	<i>f</i> 18 ¹ and similarly 25 ⁵ (but see 8 ¹⁰ and 9 ¹⁰)
18	Org, Vlne	<i>f</i> 18 ¹
20 ⁶	T	quaver appoggiatura, similarly 135 ¹
28 ³⁻⁷	Vn I	group with one beam, slurred
29 ¹	B	the syllable "-su" here, but the quaver and 2 semiquavers separately
33	T	missing text
36	Ob I, II	new key signature after the notes
36	Clno I, II, Timp	no key signature, similarly 94: no naturals
36 ²	Org	<i>Solo</i> 38 ¹ (because of the tempo marking)
36 ⁸⁻⁹	Vn I	dotted rhythm: dotted 16 th and 32 nd
38 ¹¹	Vn I	sic! (but see 48 ¹¹ : g'')
39 ²⁻³	Org	in the figuring there were originally two lengthening lines, deleted
70 ⁶	Vn I	quaver appoggiatura
72 ⁶	Org	6# (but see 73 ⁶)
81 ¹	Clno II	originally c'', corrected in d''

82	Org	<i>tasto pre.</i> (or <i>pie.</i> ?)
82	Vlne	<i>p</i> 81
120 ¹	Org, Vlne	<i>f</i> 120 ² and 119 ² , respectively
129 ¹	Org, Vlne	<i>p</i> 129 ³ and 129 ² , respectively
146 ¹	Org	<i>f</i> 146 ²
161 ⁵	A	the syllable “-tu” at 161 ⁴ , but the beaming so
168 ²⁻³	C	slurred
176 ⁶ -177 ¹	C	erroneous slur at the end of the line, 177 ¹⁻² slurred (see Ob I, Vn I)
190 ⁵	Ob I	quaver + quaver rest

Deviations of the Organo and Violone:

24² *p*, 26⁶ *p*, 27⁶ *f*, 35¹ *Tutti*, 36² *Solo*, 46¹ *Tutti*, 54² *Solo*

Omitted ties:

C: 3⁴⁻⁵, 12⁴⁻⁵, 14³⁻⁴, 29³⁻⁴, 33³⁻⁴, 49²⁻⁵⁰¹, 50⁴⁻⁵¹¹, 52⁴⁻⁵³¹, 60⁴⁻⁶¹¹, 77³⁻⁷⁴¹, 196²⁻³

A: 8²⁻³, 9⁹⁻¹⁰, 48³⁻⁴⁹¹, 50⁴⁻⁵¹¹, 51³⁻⁵²¹, 61²⁻⁶²¹, 65²⁻³, 65⁴⁻⁶⁶¹

T: 47³⁻⁴⁸¹

B: 3²⁻³, 12⁸⁻¹³¹

Vn I, II: 32¹¹⁻¹² (32nd upbeat)

Vn II: 13⁷⁻⁸, 142⁴⁻¹⁴³¹ (sic)

Org: 3²⁻³, 12⁶⁻⁷, 12⁸⁻¹³¹

Credo

2 ³	Ob II	<i>g'</i>
9	Org.	<i>Solo</i> over 9 ⁴⁻⁶
14 ⁶	Org	<i>p</i> 14 ⁵
18 ⁶	Vn II	<i>c''</i> , similarly 26 ⁵ : <i>e''</i>
26 ⁶	Org	<i>f</i> 26 ⁵
30-31	Ob I, II, Vn I, II	articulation (sic)
33 ⁶	Vlne	<i>Solo</i> 33 ⁵

Et incarnatus

50-51	Org	left hand: beaming 2+2+2 and 6 together (without slur), similarly 52-53; later whole-bar beams and abbreviation-like whole-bar slurs: 69-72, 75-78, 105-108, 111-114 (Vn I, II: 50, 52 and Vlne thus throughout)
55 ⁶	Org	ornament 55 ⁷
58-68	C I	the realized version originates with Istvánffy
69 ⁹⁻¹²	Vn I	abbreviation-like slur, similarly Vn II: 75 ⁸⁻¹¹ , Vn I: 111 ⁸⁻¹¹
70	Vn I, II, Org, Vlne	no dynamics, similarly 106
72	Vn I, II	<i>f</i> 72 ⁴ , similarly 108
74	Vn II	quaver appoggiatura
79 ¹³	Vn II	<i>f sharp''</i>
83 ¹	Org	right hand: quaver appoggiatura (?)
110	C I, II, Vn II	quaver appoggiatura
111 ²	Vlne	erroneous flat sign
117	Vn II	<i>tr</i> 117 ³
118 ¹	Vlne	<i>p</i> 118 ²
122 ¹	Org	right hand: <i>a''</i>

Et resurrexit

135	T	text: " <i>dexteram</i> ", thus " <i>Patris et</i> " under 135 ⁴⁻⁶
139 ³	Ob II	natural 139 ²
143 ¹	Ob II	crotchet, similarly 144 ¹
147	Ob II	crotchet + 2 crotchet rests
156 ²	Org	<i>f</i> 156 ¹
161 ¹	T	quaver appoggiatura
202 ²	B	the placement of the syllable " <i>cu-</i> " under the second member of the beamed pair of quavers 202 ¹⁻² , similarly 204, 212, 232; in the manner of abbreviation under the first quaver: 230, and instead of 225 ⁷ under 225 ⁶
204 ⁶	T	just like in B, the placement of the syllable " <i>cu-</i> " is ambiguous, similarly 207; under the first quaver: 231
207 ²	A	the placement of the syllable " <i>cu-</i> " is equally ambiguous, similarly 209; under the first quaver: 212, 227, 230, 238, but cf. 232, 234
209 ²	C	the placement of the syllable " <i>cu-</i> " is ambiguous, similarly 231, 238; but cf. 234
237 ¹ -240 ²	Vlne	<i>stacc.</i> (see Org: Pedal)
237 ³ -238 ²	Vlne	crotchets instead of minims

Deviations of the Organo and Violone:

9 Solo, 111 *pp*, 115 *f*

Omitted ties:

A: 193²⁻³

T: 16⁹-17¹, 134⁵-135¹, 163²-164¹, 164³-165¹

B: 16⁸-17¹, 17⁹-18¹, 153⁶-154¹

Ob II: 4²⁻³

Vn II: 31⁸-32¹

Sanctus

1	all	tempo marking only in the autograph Ob I, II parts <i>Adagio molto</i> (Org: <i>molto</i> autograph addition)
4	C	the text underlay is ambiguous: " <i>Sa-ba-</i> " perhaps under 4 ⁴ and 4 ⁶
5 ¹	Timp	originally a minim rest, the first two notes are contemporary additions
7 ¹⁻³	Ob I, A, B, Org, Vlne	quaver and two 16ths separately, similarly 8 ¹⁻³ ; as well as 17 ¹⁻³ , 18 ¹⁻³ : Ob I and C; 23 ¹⁻³ : B and Org; 24 ¹⁻³ : Org; 28 ¹⁻³ : A
11 ⁷	Vn II	<i>d'</i>
28 ⁷⁻⁸	Vn I	dotted 16 th and 32 nd

Deviations of the Organo and Violone:

10 and 19: Solo, *14: Tutti*

Omitted ties:

C: 3²⁻³, 4²⁻³

A: 3⁷-4¹

Benedictus

1	CATB	tempo marking: <i>Allo</i>
6 ⁵⁻⁷	Vn II	triplet marking with slur, similarly 9 ²⁻⁴ : Vn I; 31 ²⁻⁴ : Vn I, II; 31 ⁶⁻⁸ : Vn II; 38–39: Vn II
8	Vlne	<i>p</i> 8 ³
12 ³	Org	figuring 7
25	Vn I	<i>f</i> over 25 ²²⁻²⁵
28 ¹	B	quaver appoggiatura
30	Vn I	<i>p</i> 30 ¹³
32	Org	dynamics originally <i>p</i> , later entered in front of it: <i>mezo</i>
33 ⁵	Org	<i>ff</i>
38 ³	C	the syllable “-na” a quaver earlier, under the slurred <i>e</i> ” quaver

Deviations of the Organo and Violone:

8¹ *stacc.*, 9 *f*, 10 *p*

Omitted ties:

C 38^{3-4,5-6}

Agnus

2 ⁵⁻⁶	Vn I	slurred, 2 ⁶⁻⁸ triplet without slur (slipped? see 6–7, 15)
5 ¹¹	Vn I, II	quaver appoggiatura, similarly 13 ¹¹ , 21 ²⁷ , 31 ²⁷
7 ^{1,2}	C	crotchet + quaver + quaver rest
7 ²	Org	natural over 7 ³
7 ⁸	Vn I	quaver appoggiatura
30	Vn I, II	<i>cresc.</i> 30 ⁹ and 30 ¹¹ (both are autograph additions)
37 ³	Ob II	crotchet
52	T	for the text placement cf. 48
52 ⁶⁻⁸	C	three quavers: <i>c</i> ”, <i>c</i> ” and <i>b</i> ’, 52 ⁷⁻⁸ slurred
57	T	the syllable “-na” under 57 ⁵

Deviations of the Organo and Violone:

13 *Tutti*, 13⁶–14¹ tie

Omitted tie:

A: 44¹⁻²

APPENDIX

Patzelt: Missa „Ne corrumpas” – Kyrie

1

Canto Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri -

Alto

Tenore

Basso

6

C e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e -

A son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

T Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e - lei - son, e - lei -

Istvánffy: Messa S. Benedetto – Kyrie

1

VI. I-II Solo 6 9 9 6 6

Org. Vln. Solo

6

VI. I-II [Tutti] 6 9 9 7 6 5 4 3

C [Tutti] Ky - ri - e, e - lei - son, e -

A [Tutti] Ky - ri - e, e - lei - son, e -

T [Tutti] Ky - ri - e, e - lei - son, e -

B [Tutti] Ky - ri - e, e - lei - son, e -

Org. Vln. Tutti

Nyomta az Argumentum Kiadó Nyomdaüzeme
Felelős vezető Roznai Zoltán

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 Victoris 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
- 18 The Istanbul Antiphonal
- 19 Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass

MUSICALIA DANUBIANA SUBSIDIA

- 1 Liber Ordinarius Agriensis (1509)