

MUSICALIA DANUBIANA

MTA  Zenetudományi
Intézet

Starck Virginal Book

(1689)

Compiled by
Johann Wohlmuth

Johann WOHLMUTH

Miserere

(1696)

MUSICALIA DANUBIANA 22.

Starck Virginal Book (1689)

Compiled by Johann Wohlmuth

Johann WOHLMUTH:

Miserere (1696)

EDITED BY

ILONA FERENCZI

BUDAPEST • 2008

Felelős kiadó / Responsible editor: TALLIÁN TIBOR
Német fordító / German translation by: ALBRECHT FRIEDRICH
Angol fordító / English translation by: BÁNFALVI JUDIT
Nyelvi lektor / The English text revised by: PAUL W. MERRICK
Kottagrafika / Scores by: MESZÉNA BEÁTA
Tipográfiai szerkesztő / Layout editor: HAJDU GERGELY

A sorozat szerkesztőbizottsága / Editorial board of the series:
DOBSZAY LÁSZLÓ, FALVY ZOLTÁN, FERENCZI ILONA,
HALÁSZ PÉTER, SZENDREI JANKA

Készült

a Magyar Tudományos Akadémia Könyv- és Folyóiratkiadó Bizottsága,
a Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Programok és
az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok (OTKA)

támogatásával.

ISBN 978-963-7074-95-0
ISSN 0230-8223

© Ferenczi Ilona 2008

INDEX

Előszó	7
Vorwort	9
Preface	11
Sopron a XVII. században	
A város szerepének és jelentőségének növekedése	13
A soproni evangélikus egyház kialakulása	15
Sopron zenei élete a XVII. században Wohlmuth működéséig	16
„Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus”	
Tanulóévek 1667-ig	19
Ruszi rektor, majd regensburgi száműzetés 1667 (1666?) –1686	22
Végleges letelepedés Sopronban 1686–1724	24
Starck virginálkönyv	
Egy kézirat a Soproni Múzeum állandó kiállításán	29
A virginálkönyv irodalma, címe, lejegyzője és használója	30
A virginálkönyv rendeltetése, hangszerhasználat	32
A virginálkönyv tartalma, variáns tételei XVII–XVIII. századi gyűjteményekben	34
Wohlmuth: Miserere	39
Irodalom	42
Ödenburg im 17. Jahrhundert	
Wachsende Rolle und Bedeutung der Stadt	51
Die Entstehung der Ödenburger evangelischen Kirche	53
Ödenburgs Musikleben im 17. Jahrhundert bis zum Wirken Wohlmuths	54
„Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus“	
Lehrjahre bis 1667	58
Rektor in Rust und dann Regensburger Verbannung 1667 (1666?) – 1686	61
Endgültige Niederlassung in Ödenburg 1686–1724	64
Das Starcksche Virginalbuch	
Ein Manuskript in der ständigen Ausstellung des Soproner Museums	68
Die Literatur, der Titel, der Aufzeichner und der Nutzer des Virginalbuches	70
Die Bestimmung und Instrumentennutzung des Virginalbuches	72
Der Inhalt des Virginalbuches und seine Varianten in den Sammlungen des 17.–18. Jahrhunderts	74
Wohlmuth: Miserere	79
Literatur	83
Sopron in the 17th Century	
Growing function and importance of the town	95
The founding of the Lutheran church in Sopron	97
Musical life in 17 th century Sopron before Wohlmuth	98
“Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus”	
School years before 1667	101
Rector in Rust and exile in Regensburg 1667 (?1666) – 1686	104

Final settling in Sopron 1686–1724	107
The Starck Virginal Book	
A manuscript from the permanent exhibition of the Sopron Museum	111
The title, writer and user of the virginal book, and literature about it	112
The objectives of the virginal book and the instrument it was intended for	114
The contents of the Starck Virginal Book and variants of its movements in 17 th and 18 th century collections	117
Wohlmuth: Miserere	121
Bibliography	125
Helységnévmutató – Ortsnamenverzeichnis – List of Place Names	136
Facsimiles	137
Starck Virginal Book 1689	
1. Gavotte	165
2. Praeludium	165
3. Ungarischer Tantz – Proportio	166
4. Ein anderer ungarischer Tantz – Proportio	167
5. Praeludium	168
6. Minuet	168
7. Aria	169
8. Erstanden ist der heilig Christ	169
9. Gute Nacht	170
10. Pargamasca	170
11. Minuet	171
12. Aria	171
13. Berghauer Tantz	172
14. Aria	172
15. Wer nur den lieben Gott läßt walten	173
16. Praeludium	173
16. [17.] Englischer Tantz	174
17. [18.] Steyrer Tantz	174
18. [19.] Nun laß uns Gott dem Herren	175
19. [20.] Minuet	175
20. [21.] Trompeter-Stücke	176
21. [22.] Sarabanda	176
22. [23.] Joseph	177
23. [24.] Eja	177
24. [25.] Tertia pars	178
25. [26.] Werde munter mein Gemüth	179
26. [27.] Nun komt der Heiden Heiland	179
27. [28.] Puer natus in Bethlehem	180
28. [29.] Uns ist geborn ein Kindelein	180
29. [30.] Ungerischer Tantz, des Fürsten auß Siebenbürgen – Proportion darauf	181
30. [31] Studentisches Leben	182
31. [32.] Ballet	182
32. [33.] Wo Gott zum Hauß nicht	183
33. [34.] Ungarischer Tantz – Proportio	183

34. [35.] Liebster Jesu wir sind hier	184
35. [36.] Aria	185
36. [37.] Steyrer Tantz	185
37. [38.] Courant	186
38. [39.] Weißtu nicht	187
39. [40.] Minuet	187
40. [41.] Minuet	188
41. [42.] Salomon	188
42. [43.] Aria. Wenn die Schönheit	189
43. [44.] Aria	190
44. [45.] Trompeter-Stücke	190
45. [46.] Wohl mir, Jesus meine Freude	191
46. [47.] Englischer Tantz	191
47. [48.] Minuet	192
48. [49.] Hastu denn Jesu dein Angesicht gänzlich verborgen	192
49. [50.] Aria	193
50. [51.] Gott deß Himmels und der Erden	194
51. [52.] Praeludium	194
52. [53.] Auß meines Hertzen Grunde	195
53. [54.] Herr Jesu Christ dich zu uns wend	196
54. [55.] Hirtenstück	196
56. Tantz	197
Johann Wohlmuth: Miserere 1696	199
Általános megjegyzések	251
Jegyzetek a Starck virginálkönyv darabjainak a Függelékben közölt variánsaihoz	253
Allgemeine Bemerkungen	255
Bemerkungen zu den Varianten der Stücke im Starckschen Virginalbuch herausgegeben im Anhang	257
General Remarks	259
Notes to the Variants of the Pieces in the Starck Virginal Book Published in Appendix	261
Függelék – Anhang – Appendix	263

Előszó

Ismerjük naplóját, tudunk emlékalbumáról, készített tankönyvet billentyűs hangszerre, rektor, orgonista és zeneigazgató volt, tanítványok sorát oktatta hangszerre, énekeseket képezett ki, zene-műveket másolt és komponált, vitát adott ki fizikai témában, anyakönyvet vezetett, kiterjedt baráti és ismeretségi körrel rendelkezett, kosztosokat fogadott házába, fia polgármester lett, testvére felügyelte szőlőjét. – A régi és az újabb kutatások fényében egy sokoldalú és érdekes egyéniség élete bontakozik ki előttünk. Olyan zenészé és alkalmi zeneszerzőé, akinek neve jobbra csak a magyar lexikonokból ismeretes. S bár a hazai történetírás nevét megmagyarosította, mi most visszahelyezzük a németajkú soproni polgárok közé; oda, ahol életének nagyobbik felét töltötte. Abba a kulturális környezetbe, amelynek zenéjéből a XVII–XVIII. század fordulóján Johann Wohl-muth jelentősen kivette a részét.

Scarbantia–Ödenburg–Sopron Magyarország nyugati kapujánál, a Fertő-tóhoz közel fekszik. A város falait római kori romokra emelték, melyek közé évszázadok alatt impozáns épületeket húztak. „A város szép, népes és ellenséges támadással szemben eléggé jól védett. Gyakran ülésezik itt a magyar országgyűlés, jöllehet túlságosan is szűk hozzá.” – jellemzi Sopront Martin Zeiller 1646-ban, a magyar királyság történetét és földrajzát bemutató népszerű művében. A helység majdani polgármestere, Christoph Lackner a lokálpatrióta rajongásával dicséri a várost és környékét 1612-ben, az általa létrehozott Nemes Tudós Társaság előtt elmondott szónoklatában, kiemeli annak szép földrajzi fekvését, kedvező természeti, gazdasági és politikai adottságait, gazdag és eleven kulturális életét.

Sopron lakosai azonban nemcsak az építkezéssel, a különféle értékek létrehozásával, hanem azok megőrzésével és megörökítésével is törődtek. A mindennapos anyakönyvezésen, a város irányításával kapcsolatos feljegyzések, dokumentumok, leltárak készítésén túlmenően divattá vált a naplóiírás, emlékalbumok vezetése, sőt a legfontosabb eseményeket és történéseket krónikáirók rögzítették. Az évszázadok alatt felgyülemlett források nagy része ma is rendelkezésre áll eredetiben, olykor különböző korokban keletkezett másolatokban is. Olyan hatalmas és kiterjedt a levéltári anyag, hogy ha jelen sorok írója mindennek utána akart volna nézni, minden, a témánkkal összefüggő eddig megjelent adatot ellenőrizni akart volna, e kiadvány bizony még sokáig váratott volna magára.

Sopronnal, e különös város történetével ma is sokan foglalkoznak, s amennyire csak lehet, értéklik és értékesítik a múltat. A múltnak egy szeletét adjuk át most kötetünkkel is, tisztelettel és megbecsüléssel azok iránt, akik feltárásán mindezidáig fáradoztak. Köszönettel tartozunk a következő gyűjteményeknek, amiért a birtokukban levő kéziratok és nyomtatványok tanulmányozását lehetővé tették, azok másolatait rendelkezésünkre bocsátották, és mindazoknak, akik ezekben az intézményekben munkánkat segítették: a Soproni Evangélikus Levéltár, a Soproni Múzeum, Győr-Moson-Sopron Megye Soproni Levéltára, az Országos Evangélikus Levéltár (Budapest), az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, Régi Nyomtatványok Tára és Zeneműtára (Budapest), a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattára (Budapest), a ruszti Városi Levéltár, a ruszti Evangélikus Lelkészi Hivatal, az Österreichische Nationalbibliothek (Bécs) és a Minoritenkonvent Musikarchiv részlege (Bécs). A kutatást, a közreadást és a tanulmány elkészülését, valamint a kötet megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia Könyv- és Folyóiratkiadó Bizottsága, a Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Hivatal és az Országos Tudományos Kutatási Alapprogramok (OTKA) támogatása tette lehetővé.

Budapest, 2007. október 31.

Ferenczi Ilona

Vorwort

Wir kennen sein Tagebuch, wissen von seinem Stammbuch, er schrieb ein Lehrbuch für Tasteninstrumente, war Rektor, Organist und Musikdirektor, unterrichtete eine Reihe von Schülern an Instrumenten, bildete Sänger aus, kopierte und komponierte Musikstücke, gab eine Disputationsschrift über ein physikalisches Thema heraus, führte die Matrikel, hatte einen großen Freundes- und Bekanntenkreis, nahm Kostschüler in sein Haus auf, sein Sohn wurde Bürgermeister, und sein Bruder beaufsichtigte seinen Weinberg. – Im Lichte der früheren und neuen Forschungen entfaltet sich vor uns das Leben einer vielseitigen und interessanten Persönlichkeit, das Leben eines Musikers und Gelegenheitskomponisten, dessen Name im Grunde nur aus ungarischen Lexika bekannt ist. Und obwohl die ungarische Historiografie seinen Namen ungarisiert hatte, setzen wir ihn jetzt wieder in den Kreis der Ödenburger Bürger deutscher Zunge ein, dahin, wo er die größere Hälfte seines Lebens verbrachte. Dies war das kulturelle Milieu, an dessen Musik um die Wende des 17. zum 18. Jahrhundert Johann Wohlmuth bedeutenden Anteil hatte.

Scarbantia–Ödenburg–Sopron liegt am westlichen Tor Ungarns, nahe beim Neusiedler See. Die Mauern der Stadt stehen auf römischen Ruinen, und innerhalb ihrer wurden im Laufe der Jahrhunderte imposante Gebäude errichtet. „Es ist die Stadt schön, volkreich, und ziemblich wider Feindes Gewalt verwahret, allda offft die Ungarische Landtäge gehalten werden; wiewol der Begriff darzu eng ist.“ – so wird Ödenburg von Martin Zeiller 1646 in seinem populären Werk über die Geschichte und Geografie des Königreichs Ungarn charakterisiert. Der Bürgermeister des Ortes, Christoph Lackner, preist mit der Begeisterung des Lokalpatrioten die Stadt und ihre Umgebung 1612 in seiner Ansprache vor der von ihm gegründeten Edlen Gelehrten-Gesellschaft, er hebt ihre schöne geografische Lage, ihre günstigen natürlichen, wirtschaftlichen und politischen Gegebenheiten, ihr reiches und waches Kulturleben hervor.

Ödenburgs Bürger kümmerten sich jedoch nicht nur um Bautätigkeit und die Schaffung unterschiedlichster Werte, sondern auch um ihre Erhaltung und Verewigung. Über die alltägliche Matrikelführung, die Aufzeichnungen über die Stadtleitung, die Herstellung von Dokumenten und Inventaren hinaus wurde es zur Mode, Tagebuch zu schreiben und Stammbücher zu führen, und die wichtigsten Ereignisse und Geschehnisse wurden sogar von Chronisten festgehalten. Ein großer Teil der im Laufe von Jahrhunderten angehäuften Quellen liegt auch heute im Original vor, zuweilen auch in Kopien aus verschiedenen Zeiten. Das Archivmaterial ist so riesig und ausgedehnt, dass diese Ausgabe gewiss noch lange auf sich warten ließe, wenn die Verfasserin dieser Zeilen allem hätte nachgehen und jede bisher erschienene Angabe über unser Thema kontrollieren wollen.

Mit Ödenburg, mit der Geschichte dieser ganz besonderen Stadt beschäftigt man sich bis heute von vielen Aspekten her. Soweit es nur geht, wertet man und verwertet man ihre Vergangenheit. Ein Segment der Vergangenheit überreichen auch wir jetzt mit unserem Band, mit Verehrung und Wertschätzung gegenüber all jenen, die sich bisher um die Erforschung bemüht haben. Dank schulden wir den folgenden Sammlungen dafür, dass sie das Studium der in ihrem Besitz befindlichen Manuskripte und Drucke ermöglicht und Kopien von ihnen zur Verfügung gestellt haben, sowie jenen, die uns in diesen Institutionen bei der Arbeit geholfen haben: Soproner Evangelisches Archiv, Soproner Museum, Soproner Archiv des Komitats Győr-Moson-Sopron, Evangelisches Landesarchiv (Budapest), Handschriften- und Musikabteilung bzw. Sammlung der Alten Drucke der Széchényi-Nationalbibliothek (Budapest), Handschriftenabteilung der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (Budapest), Evangelisches Pfarramt und

Stadtarchiv Rust, Burgenland, Österreichische Nationalbibliothek und Musikarchiv im Minoritenkonvent (Wien). Die Forschungsarbeit, die Aufarbeitung des Musikmaterials und die Erstellung der Studie sowie die Veröffentlichung des Bandes wurden durch Unterstützung des Nationalen Amtes für Forschung und Entwicklung, des Komitees für Herausgabe wissenschaftlicher Bücher und Zeitschriften der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und des Ungarischen Wissenschaftlichen Forschungsfonds (OTKA) ermöglicht.

Budapest, den 31. Oktober 2007.

Ilona Ferenczi

Preface

His diary survives and his *album* is known to have been extant; he compiled a textbook for keyboard instruments, he was a rector, an organist and music director, taught instrumental music to numerous students, trained singers, copied and composed musical pieces, published a disputation on physics, kept the Register, enjoyed a vast circle of friends and acquaintances and boarded students in his home; his son became mayor, and his vineyard was looked after by his brother. – In the light of earlier and recent research the life of an interesting individual unfolds, a musician and composer whose name might only be known from Hungarian encyclopaedias. Although his name has been Hungarianized by historians over the years Johann Wohlmuth is now being examined within the context of the German speaking community of Sopron, his true surroundings, where he belonged and where he spent more than half of his life, taking an active part in its musical life at the turn of the 17th and 18th centuries.

Sopron, also known as Ödenburg (the German name of the town) or Scarbantia (the historical Latin name of the town), is located in western Hungary, near the Neusiedler See. The walls of the town were built upon Roman ruins which still encircle the imposing buildings constructed over the centuries. “The town is nice, well populated and protected against hostile attacks. The Diet is often held there, even though it is hardly large enough to accommodate it.” These were the words of Martin Zeiller in 1646 in his popular book about the history and geography of the Hungarian Kingdom. In 1612, Christoph Lackner, the future mayor of the town, patriotically acclaimed the location and milieu of the town in a speech to the Society of Noble Scholars, which he himself had founded, and emphasised Sopron’s natural, economical and political resources as well as its rich and vivid cultural life.

The inhabitants of Sopron focused not only on the creation but also on the preservation of cultural resources. Apart from keeping a Register, recording facts about the governance of the town, preparing documents and taking inventories, it became the fashion of the time to keep diaries and *alba amicorum* or Friendship Albums. Furthermore, the most significant events were documented by chroniclers. The majority of the sources accumulated during the centuries are available for research and include both original manuscripts and copies. In fact, there is such an abundance of sources that verifying all the data that has been published on the subject would have greatly delayed the publication of this edition.

Sopron, this special town, is today studied by many for its history, its past being assessed and valued as far as is possible. With this volume we present here also a slice of Sopron’s past, expressing our admiration and gratitude towards those who have worked up until now to help uncover it. I am greatly indebted to the institutions below for making copies of their manuscripts and prints available for research and to their staff for assisting our work: the Sopron Lutheran Archives, the Sopron Museum, the Sopron Archives of Győr-Moson-Sopron County, the Central Archives of the Lutheran Church in Hungary (Budapest), the Manuscript Collection, the Collection of Early Books and the Music Collection at the National Széchényi Library (Budapest), the Department of Manuscripts at the Library of the Hungarian Academy of Sciences (Budapest), the Municipal Archives of Rust, the Lutheran Parish of Rust, the Austrian National Library (Österreichische Nationalbibliothek, Vienna) and the Musikarchiv of the Minoritenkonvent (Vienna). The research project of this volume was sponsored by the Committee on Publishing Scientific Books and Periodicals of the Hungarian Academy of Sciences, the National Office for Research and Technology and the Hungarian Scientific Research Fund (OTKA).

Budapest, October 31, 2007

Ilona Ferenczi

Sopron a XVII. században

A város szerepének és jelentőségének növekedése

A XVII. század elején a Pozsonyhoz¹ és Bécshez egyaránt közel fekvő kis városra, Sopronra esett a választás, hogy a nehéz helyzetben levő Pozsonyt az országgyűlés előkészítésében és lebonyolításában helyettesítse.² Bár a város befogadó képessége erre nem volt teljes mértékben megfelelő, több alkalommal is helyet adott az üléseknek, amit 1622-ben a királyné,³ 1625-ban a király koronázásával, 1681-ben a nádor beiktatásával kötöttek egybe.⁴ A hónapokon keresztül tartó országgyűlés, melyen a királyi udvar, egyházi és világi főurak, megyei és városi képviselők, külföldi követek is részt vettek, természetesen az egész várost és környékét mozgósította, s újabb lendületet adott a már korábban fejlődésnek indult gazdasági és kulturális életnek.

Sopron szabad királyi város⁵ az önkormányzati jogokkal felruházott városi tanács vezetése alatt állt, s ez a testületeket és szervezeteket irányító intézményrendszer határozta meg a város működését. A török birodalom terjeszkedésének ellenállt, ami lehetővé tette a gazdasági és kulturális fejlődés folytonosságát. A töröktől való függetlenségének köszönhetően sok külföldi kapcsolattal rendelkezett, s ennek következtében a nyugat-európai városok kulturális életének változásai szinte fáziskésés nélkül hatottak rá és gyorsan reagálhattak a külföldi eseményekre, szellemi áramlatokra. A soproni városi értelmiség figyelemmel kísérte a várossal megjelenő külföldi kiadványokat, de a hadi tudósításokat is, és a hírek terjesztésében maga is részt vett.⁶ Ugyanakkor Sopron helyzete más volt, mint a felvidéki városoké. Bécs közelsége, a Habsburg Birodalomhoz való viszonya, a Királyi Magyarországon betöltött szerepe jelentősen befolyásolta a város politikai és társadalmi életét.⁷

A század első évtizedeiben Lackner polgármester működése alatt rendkívüli mértékben felgyorsult a város kulturális fejlődése.⁸ A tanács azon határozata, mely szerint elsősorban a soproni gimnáziumban végzett tanulókat ösztöndíjakkal támogatják és buzdítják tanulmányaik folytatására, hosszú távon is gyümölcsöző befektetésnek bizonyult.⁹ Ugyanakkor a külföldi egyetemeken is létesítettek alapítványokat magyarországi diákok számára. Ezekről a tanulmányokról elsősorban a diálalbumok tájékoztatnak.

A XVII–XVIII. században általánosan elterjedt az a szokás, hogy a külföldre készülő diákok emlékalbumaikkal felkeresték patrónusaikat, a lelkészeket, a jómódú polgárokat, akik a szegényebb szülők gyermekeit egyúttal adományokkal is támogatták.¹⁰ Az albumok a bejegyzések idejének és helyének feltüntetésével hiteles adatokat szolgáltatnak tulajdonosuk életrajzához, fényt derítenek baráti és tudományos kapcsolataikra, valamint a város jelentős személyeiről is tudósítanak. A beírások ezenfelül értékes művelődéstörténeti dokumentumokként is szolgálnak, hiszen belőlük megtudható, hogy tulajdonosuk kiket hallgatott az egyetemen és kiknek a szellemi hatása

¹ Helységnevmutatót ld. a 136. oldalon.

² A török által elfoglalt Buda helyett rendszeresen Pozsonyban tartották az országgyűlést, és ott koronázták a magyar királyokat is. Az 1620-as években a pestisjárvány, 1681-ben a valláspolitikai helyzet és a kismartoni Esterházy-rezidencia közelsége miatt helyezték át Sopronba az országgyűlést. A Habsburg-befolyás miatt fontos volt Bécs közelsége is.

³ V.ö. Schindler 1997.

⁴ A soproni országgyűlésekről részletesen ld. Etényi 2002a.

⁵ Sopron IV. László uralkodása alatt, 1277-ben nyerte el a szabad királyi város címet; Házi 1921, 7–9.

⁶ Sopron részvételéről a XVII. századi híráramlásban ld. Etényi 2002b, 30.

⁷ A királyi Magyarország és azon belül Sopron város helyzetéről Várkonyi 1999 (32–41, 50–56, 142–143).

⁸ A Lackner által alapított Tudós Társaságra már az előszóban utaltunk; erről bővebben ld. Grüll 1993; Kovács J. L. 2003, 35–55; Kovács J. L. 2004a; Kovács J. L. 2005.

⁹ A legtöbben Wittenberg és Tübingen egyetemét látogatták. Sopronon kívül leginkább a felső-magyarországi német ajkú és az erdélyi szász városok tartottak kapcsolatot német egyetemi városokkal.

¹⁰ Az albumokról ld. Szála 1997.

alá került.¹¹ A külföldön tanult diák mint teológus, tanár, jogász vagy orvos tért vissza Sopronba.¹² A helyi polgárság elég gazdag volt ahhoz, hogy a saját városából kinevelt értelmiséget a külföldi iskoláztatás után vissza tudja fogadni. A tanulás és a pályakezdés ilyen fokú támogatásából arra következtethetünk, hogy a város fontosnak tartotta a polgárság kiművelését. A soproniak hálából gyakran ajánlották műveiket a tanács tiszteletére.¹³

A város szellemi fejlődéséhez a nyelvi és felekezeti sokszínűség is hozzájárult. Lakosságának kétharmad része német, egyharmad része magyar anyanyelvű volt, német nyelvű abban a dialektusban, melyet a régió használt.¹⁴ A magyar nyelvű lakosság és ezzel együtt a magyar nyelvű irodalom a környékről betelepedett nemesek révén fejlődött.¹⁵ A fennmaradt hagyatéki inventáriumokból¹⁶ megállapítható, hogy Sopronban a XVII. században a német nyelvű, ezen belül pedig az evangélikus szellemű irodalom dominált.¹⁷

Sopron életében, szellemi, vagyoni helyzetében jelentős változást hozott az osztrák örökös tartományokban megerősödő ellenreformáció,¹⁸ melynek következtében osztrák protestáns lelkészek és tanárok találtak menedéket, nemesi családok, főurak, kereskedők, iparosok telepedtek le a városban.¹⁹ Közülük sokan már a század első felében polgárjogot nyertek, hagyatékaik szerint igen értékes könyvtárral rendelkeztek. A soproni evangélikus egyházat, mely éppen ezekben az évtizedekben élte virágkorát, az osztrák menekültek tovább erősítették.²⁰

¹¹ A bejegyzések általában három részből állnak: 1) idézet, erkölcsi mondás (változatosak: gyakran vallásos tartalmú, bibliai idézet, gyakran profán írótól); 2) aláírás, keltezés, az album tulajdonosához fűződő személyes kapcsolat megjelölése; 3) symbolum, jelige. – Németh a külföldi egyetemeket látogató soproni diákok névsorát közli (magyaros névalakkal), köztük négyet Wohlmuth családi névvel, ezek: Johann Wohlmuth, Wohlmuth fia, valamint Johann Conrad, Johann Leopold és Johann Ehrenreich; ld. Németh 1955, 104–105.

¹² Összesen tizenhat (!) soproni diák albuma ismeretes; v.ö. Németh 1955, 111–112; Vízkelety 1963. – A Wittenbergi Egyetem Magyar Könyvtárából Berlinbe, Halleba került magyar emlékkönyvekről, melyeket a diákok valamikor Wittenbergben hagytak, ld. Murányi 1983, 285.

¹³ Az egykori soproni diákok 1569 és 1695 között 47 művet dedikáltak a soproni tanácsnak; Grüll 1996, 17. Lesestoffe I. végén található levelekben a soproni tanácsnak ajánlott munkákról, versekről, zeneművekről.

¹⁴ A soproni középbajor nyelvjárásról ld. Mollay 1967, 169–170. A németek és a magyarok között sokáig a latin maradt a közvetítő nyelv.

¹⁵ A magyarok számára később külön gimnáziumot is létrehoztak. A soproni többnyelvű irodalomról ld. Kovács J. L. 2004b.

¹⁶ Továbbá vagyonösszeírásokból, végrendeletekből, árvaelszámolásokból, tutorelszámolásokból.

¹⁷ Emellett katolikus (plébániai és rendi vonatkozású) nyomtatványokra is találunk utalásokat. Az inventáriumok német nyelvű könyvei között általános a Biblia („Ain Alte Bibel”), továbbá imádságos könyv („gepethpüechl”, Oedenburg. frühgebett; ld. Lesestoffe I, 331. tétel), olykor énekeskönyv, katekizmus (Spangenberg, Gerengel), posztillás kötet, zoltároskönyv (Lobwasser is), „tükör”, gyógyászati könyvek, teológiai és történeti munkák, szótárak, sok regensburgi nyomtatvány, utóbbiak jelentőségéről ld. később. – Az énekeskönyveket általában méretük szerint vagy aszerint jelölték meg, hogy tartalmazzak-e dallamokat: Grosses Gesangbuch, Gesangbuch in octavo, „klein wittenbergisch gsangbüechl” (Lesestoffe I, 88. tétel), Gesangbuch mit Noten (212. tétel), gyakori a Böhmische Brüder kiadás, Luther Geistliches Gesangbuch-ja (285. tétel), a 636. tételben már az 1704-ben kiadott soproni ima- és énekeskönyv is szerepel. – Az inventáriumokban csak elvétve fordul elő hungarica.

¹⁸ II. Ferdinánd (német császár 1619–37) 1627-ben minden lutheránus lelkészt és tanítót kitiltott az országból, akiknek el kellett hagyni az országot. Így került Sopronba t. k. Andreas Rauch is. Róla majd Sopron zenei életével kapcsolatban lesz szó.

¹⁹ Az osztrák exulánsok nagy része Nürnberg környékén, Regensburgban és Nyugat-Magyarországon telepedett le (Pozsonyban, Sopronban és környékükön); ld. Mecenseffy 1956, 160–184; Reingrabner 1981, 119–129, 138–148. Az osztrák barokk tárgyalásánál Seifert a nemességgel kapcsolatban említi, hogy zeneápolásukról szinte semmi nem ismeretes. Leírásából éppen csak az maradt ki, hogy a protestáns nemesek elmenekültek az osztrák területekről; Seifert 1995, 313.

²⁰ A királyi Magyarországon ez a helyzet nem tarthatott sokáig; a következő részben látjuk majd, hogy éppen ennek megakadályozására hozott Sopronra vonatkozó tiltó rendelkezést III. Ferdinánd.

A soproni evangélikus egyház kialakulása

A reformáció tanai már az 1520-as években elterjedtek Sopronban,²¹ és mivel azokkal a katolikusok is szimpatizáltak,²² a város papjai és prédikátorai hamar megtalálták a békés egymás mellett élés lehetőségét. Ennek eredményeképpen használhatták közösen a legnagyobb templomot, a Szent Mihály templomot is.²³

Bár életének csak utolsó hat évét töltötte Sopronban az osztrák származású pap, Simon Gerengel, tevékenysége jelentősen hozzájárult az evangélikus gyülekezet megszilárdulásához.²⁴ A soproni gyülekezet részére az istentiszteleti rendet meghatározó agendát, valamint katekizmust adott ki,²⁵ továbbá imádságos könyvet énekekkel a katekizmushoz csatolva.²⁶ (A soproniak előtt tekintélynek számított, s amikor a XVII. század végén énekeskönyvet jelentettek meg, abba a róla készült metszetet is belevették.)²⁷ A XVI. század végi hanyatlás, az ellenreformáció első hulláma után a bécsi békét követően ismét lendületet vett az evangélikus gyülekezet élete. Ezekben a virágzó évtizedekben már négy soproni templomban tartottak evangélikus istentiszteletet: a Szt. Mihály és Szt. György templomban, valamint a kórház templomában németül, a Szt. Lélek templomban magyarul.²⁸

A XVII. század közepétől azonban Sopronban is egyre erősebbé vált az ellenreformációs nyomás, míg végül 1674-ben az evangélikusok mindegyik templomát, iskoláját elvették és megfosztották őket vallásuk gyakorlásától, lelkészeiket, tanítóikat kitiltották a városból. A soproni evangélikus polgárok a külföldi – elsősorban skandináv – fejedelmi követségek közbenjárásával már 1675 végén visszanyerték felfüggesztett vallásszabadságukat.²⁹ Evangélikus imaházat, egy kis fatemplomot építettek, melybe a kőszegiektől egy pozitív orgonát kaptak.³⁰ Mivel ez az imaház 1676-ban tűzvész áldozata lett, újabb imaházat kellett építeniük.³¹ A gyülekezet számára a következő megpróbáltatást az 1678-as pestisjárvány jelentette. Az evangélikusok talpra állását az 1681-es, majd az 1687-es országgyűlés segítette, mely régebbi jogaik egy részét ismét biztosította. Istentiszteletet azonban továbbra is csak az imaházban tarthattak, melybe a bajoroktól vásároltak új pozitív orgonát.³² A Thököly szabadságharc idején 1683-ban három hónapra még vissza kerültek a templomok az evangélikusokhoz, de utána már véglegesen visszaállt a régi állapot és csak a XVIII. század végén, II. József rendelete nyomán építhettek saját templomot.

²¹ A vidéken a reformáció főúri támogatói a Nádasdyak és a Batthyány család; Nádasdy Tamás a Sopronnal szomszédos Keresztúr, Kapuvár és Csepreg ura; Sylvester János és Dévai Bíró Mátyás Sárváron működtek. Payr 1924, 45.

²² Ilyen volt többek között Hans Hofer, a városi kórház papja; Bán szerint tipikus képviselője az elsősorban Ausztriában fellépő „kétfejű” prédikátoroknak, akik, bár a régi hagyományhoz hűek maradtak, de az új hitelvek iránt is nyitottak voltak; Bán 1939, 52. Lesestoffe I. 14. tételben leírás Hoferről, inventáriumában missale, breviarium, graduale.

²³ A soproni evangélikus egyház XVI–XVII. századi történetéről részletesen ld. Payr 1917, valamint Alpar 1999; Kovács J. L. 2003, 25–34.

²⁴ Gerengel (1518–1571) a gyorsan változó XVI. század markáns személyisége volt. Életének első felét hazájában, Alsó-Ausztriában töltötte, majd miután áttért az evangélikus vallásra, Salzburgban bebörtönözték (1550–1554). A bajor Rothenburgban végzett kilencévi szolgálata után hívták meg Sopronba. Teológiai és pedagógiai munkái igen jelentősek. Életéről ld. Klein 1789, II. 169–172; Friedrich 1992.

²⁵ RMK III/Pótlások, Nr. 5329.

²⁶ V.ö. Payr 1917, 104. Ezeket a dallam nélküli énekeket a következő évtizedekben, sőt a XVII. században is többször kiadták. A soproni énekeskönyvekről ld. a következő részben.

²⁷ *Oedenburgisches vollständiges Gesang-Buch*; RMK III, Nr. 4225.

²⁸ Bárdos 1984, 34.

²⁹ I. Lipót uralma alatt Sopron volt az egyetlen kiváltságos hely: két imaházban három lelkéssel bár korlátozott, de nyilvános vallásgyakorlat. Bécsből dán és svéd követek ide jártak istentiszteletre, a brandenburgi Hohenzollern házból származó Anna Maria von Eggenberg grófnő ide költözött Grácból. Payr 1917, 465; Bán 1939, 272.

³⁰ Bárdos 1984, 93.

³¹ A XVII. század végén Sopronról készült metszetet az evangélikus imaházzal ld. az 1. fakszimilén.

³² Bárdos 1984, 94.

A soproni evangélikusok életét a nehéz időkben kiváló vezetőik tették elviselhetővé, akik több évtizedig álltak a gyülekezet élén. A jelentősebb lelkészek sorát a század első felében a morva exuláns Paul Schubert lelkész nyitja meg,³³ akinek fia is soproni lelkészként működött.³⁴ A század közepétől a 90-es évekig három lelkész, Sobitsch,³⁵ Lang³⁶ és Barth³⁷ tevékenységét kell kiemelnünk, őket követte 1692-től 1723-ig Michael Meissner.³⁸ Figyelemre méltó, hogy a különféle nehézségekkel terhelt évtizedekben, templom helyett a kis imaházban is ragaszkodtak az istentisztelet korábbi kereteihez. A gyülekezet, melyhez az iskola is tartozott, áldozatosan gondoskodott az egyházi zenéről, továbbra is alkalmazott orgonistát és kántort.

Sopron zenei élete a XVII. században Wohlmuth működéséig

„A prédikátor urak minden időben, de főleg vasárnap szorgalmasan ügyeljenek arra, hogy kellő időben harangozzanak a templomban, és ahogy az idő engedi, ne csupán muzsika hangozzék fel, hanem a hívő közösség figyelmének felkeltése céljából zsolnárokat és énekeket is énekeljenek a prédikáció előtt és után.” A soproni prédikátorok kötelességeit kilenc pontban összefoglaló irat, mely 1623 és 1628 között keletkezett, elsősorban az istentiszteleti zenélésről tanúskodik, egyúttal azonban a gyülekezetnek az éneklésben való nagyobb részvételére buzdít.³⁹ Az evangélikus egyház megszilárdulásával a XVII. század elejére Sopronban is átalakult a zenei élet szerkezete,⁴⁰ s a reformációt követő felvidéki német ajkú városokhoz hasonlóan Sopron is csatlakozott az evangélikus egyház zenélési hagyományaihoz.⁴¹

Sopron szabad királyi város kulturális életét a tanács irányította, mely felügyelte az egyházi és a világi alkalmak, a különböző templomok⁴² és iskolák zenélését. A városi tanács törődött azzal, hogy képzett zenészeket alkalmazzanak, helyieket vagy az ország más területéről, sőt külföldről

³³ A későbbiekben exuláns lelkészek nem jöhettek Sopronba. 1638-ban ugyanis III. Ferdinánd levélben megtiltotta, hogy a város száműzött prédikátorokat fogadjon be; ld. Lesestoffe I. 41. levél.

³⁴ Vele mint esperessel majd a ruszti templom avatásán (1651) találkozunk. Ld. Wohlmuth életrajzában.

³⁵ Sobitsch jó viszonyban volt a katolikusokkal, akik tisztelték őt. Életről ld. Klein 1789, II. 478–482; Kowalska 2004, 63–65. – Neve az irodalomban kétféleképpen: Sowitsch és Sobitsch. 1688-ban az ifjú Johann Wohlmuth emlékalbumában (erről ld. később) Sobitsch alakot használt, ezért mi is így utalunk rá.

³⁶ Lang elsősorban Eggenberg hercegné házi lelkésze volt (Klein 1789, I. 176–184; Szinyei 1900, 739–742); imádságos- és énekeskönyvet szerkesztett (v.ö. Payr 1917, 370–371; RMK III, Nr. 2682), mely 1200 példányban jelent meg. A kiadási és nyomdai munkákról, az énekeskönyv megjelenésével kapcsolatos költségekről folytatott levelezést ld. Lesestoffe I. Függelék Nr. 2.

³⁷ Életről ld. Szinyei 1891, 635. Barth több soproni vonatkozású nyomtatványt adott ki, ezekről ld. később. – A soproni exulánsokról ld. Payr 1917, 455–462; Kowalska 2004.

³⁸ Sobitsch, Barth és Meissner nevével Wohlmuth naplójában többször találkozunk. – Meissner tábori lelkészként a szász-gothai fejedelem csapataival került Vas megyébe a török harcok során, ahonnan 1692-ben érkezett Sopronba, hogy a beteg Barth lelkészt helyettesítse. Szinyei 1897, 1151; Szála 1997, 20. – Bár Johann Sigismund Pilgram javarészt már nem Wohlmuth életében működött Sopronban (1723-tól 1739-ig), tevékenységéről mégis meg kell emlékeznünk. Őt Meissner halálakor hívták meg Bécsből, ahol követségi lelkész volt. 1726-ban újabb soproni énekeskönyvet adott ki (*Neuvermehrtes Oedenburgisches Gesangbuch*, 366 énekkel). Ld. Klein 1789, I. 297–299; Szála 1997, 21.

³⁹ Az ún. *Instructio concinatorum* vonatkozó részét az eredeti alapján közli Bárdos 1984, 48.

⁴⁰ Sopron zeneéletéről összefoglalóan Csataki 1925; részletesen Bárdos 1984. A soproniak már a középkorban és a XVI. században is sokat áldoztak a zenére; Payr 13 soproni orgonistát sorol fel a XVI. századból. [Payr] 1911, 6, 7; Bárdos 1984, 12–22.

⁴¹ A felvidéki városok zenei életéről ld. Szabolcsi 1928; Szabolcsi 1950; Burlas–Fišer–Hořejš 1954; Marckfelner (1981); Rybarič 1984; Hulková 1985; Zarewutius (1987), 7–19; Gergelyi–Wurm 1989; Murányi 1990; Murányi 1991; Kalinayová 1995; Murányi 2003; Hulková 2003; Kačič 2003a, Kačič 2003b; Király 2005; Papp Á. 2005. – Nem szabad figyelmen kívül hagyni az erdélyi szász zenészek kevésbé feltárt működését sem; pl. a brassói Croner (1656–1740) Boroszlóban járt, ott írta tabulaturáját: fűgák, praeludiumok, canzonák, toccaták, fantáziák gyűjteményét. A cimoldalakat közli Edler 1997b, 352, 417; a Croner művekről ld. Pernye–Benkő 1977.

⁴² Evangélikus és katolikus (plébánia és rendi: jezsuita, bencés, pálos, ferences, domonkos és orsolya) templomok; Sopron zenei életét is elsősorban a Wohlmuth számára fontos evangélikus egyház szempontjából tárgyaljuk.

származókat is. Zenei életét ugyanakkor a jelentős német nyelvű lakosság is meghatározta, mely révén állandó kapcsolatban állt a német evangélikusok által lakott felvidéki településekkel, de különösen a német egyetemi városokkal. A soproniak igyekeztek azok sokrétű, változatos működésével lépést tartani.⁴³

A német anyanyelvű evangélikus gyülekezetekben németországi mintára létrejött a „kapellmeister” funkciója, melynek betöltője a templomi zenéért volt felelős. A „kapellmeister” nemcsak az énekes és hangszeres együttest vezette, hanem a zeneszerzéshez is értett; dallamokat írt, vokális és instrumentális műveket szerzett. A magyarországi német területeken „director musicae” elnevezéssel illették a kapellmeister funkcióban működő zenészt.⁴⁴ Az egyház által foglalkoztatott orgonista és kántor szerepét Sopronban két személy töltötte be: az istentiszteleti zenéért felelős orgonista vagy „zeneigazgató”, valamint az azt előkészítő kántor. E két meghatározó személy párhuzamos működése a soproni evangélikus egyházban a XVII. században végig, sőt a XVIII. században is nyomon követhető.⁴⁵

A soproni evangélikus egyház a hozzátartozó iskolával együtt több állandó zenészt alkalmazott: az orgonistán és kántoron kívül tenorista és altista énekest (utóbbi a kántor helyettese), valamint hangszerjátékosokat (hegedű-, brácsa-, basso continuo hangszereseket) fizetett.⁴⁶ Az iskola diákjai közül biztosították az ének- és zenekar utánpótlását, bővítését. Már az 1613. évi számadáskönyv említi az astans ifjakat, akiknek a város ingyen szállást és kosztot adott a templompénztár terhére, s akik az istentiszteleten, temetéseken kötelesek voltak a kántornak az éneklésben segíteni.

A templomi együttes színvonala az Ausztriából menekült Andreas Rauch zeneigazgatósága alatt ugrásszerűen emelkedett.⁴⁷ Rauch huszonhét éven keresztül állt az evangélikus egyház szolgálatában, s ez idő alatt a város zenei életét jelentősen fellendítette.⁴⁸ Az ő együttes működtetése közre 1651-ben a ruszti evangélikus templom felavatásának istentiszteletén.⁴⁹ Rauchot Lukas Psyllius követte a zeneigazgatói állásban,⁵⁰ akinek a tanítói munkában Johann Kalinka kántor, gimnáziumi tanár állt a rendelkezésére.⁵¹ Psyllius halála után a gyülekezet a magyarországi származású, de időközben Regensburgba menekült Johann Wohlmuth zenészt hívta meg orgonistának és zeneigazgatónak, mellette a kántori teendőket hosszú időn át Gottlieb Grünler látta el.

Sopron zenei életében fontos szerepet kaptak a toronyzenészek, akiknek a XVII. században sajátos helyzetük alakult ki. Tevékenységük az örökdéssel kapcsolatos szignálokon, fanfárokon túlmenően egyre inkább zenei karaktert öltött; a szorosán vett kötelezettségeken⁵² kívül a város

⁴³ Bár a császári város közelségét nem hagyhatjuk figyelmen kívül, úgy tűnik, az abszolutizmus korában Bécs a maga katolikus egyházi zenéjével nemigen hatott a soproni evangélikus gyülekezet zenei életére, a kapcsolatot inkább az amatőr zenélésben kell keresnünk. – Bécsben a század folyamán zeneszerető császárok uralkodtak, akik maguk is zenéltek. 1638-ban Monteverdi nyolcadik madrigálkötetét (*Madrigali guerrieri et amorosi*) III. Ferdinándnak ajánlotta. Lipótnak többek között Pittoni, Legrenzi, Bononcini ajánlott teoretikus műveket.

⁴⁴ Bővebben ld. Möller 1996 (1783–1784) III. Geistliche Kantorei zwischen 1525 und 1750, IV. Adjuvantenchor; Braun 1981, 28–31.

⁴⁵ Az orgonista feladatáról Wohlmuth életrajzában szólunk bővebben.

⁴⁶ Psyllius idejében például a következők álltak rendelkezésre: orgonista, kántor, két muzsikos, Fridelius volt konrektor önkéntes hegedűs, három énekes, tenor, díszkant és az orgonataposó; Bárdos 1984, 96.

⁴⁷ Rauchról ld. Jancsovics 1974; Rauch 1627 (1983); Schwämmlein 1991/1992, 99–108; Pausz 1992; Mollay 1992. Az előző orgonista, Wigeleb működése alatt, amikor 1625-ben Sopronban országgyűlést tartottak, a bécsi udvar a koronázásra még saját együttest hozott magával. – Rauch idejében az alsó-ausztriai rendekből több menekült zenész szándékozott Sopronban letelepedni. Bárdos 1984, 53.

⁴⁸ Ezt már érkezése után néhány hónappal az egyik jelentésben is megállapították. Bárdos 1984, 51.

⁴⁹ Az eseményről ld. később Wohlmuth életrajzában.

⁵⁰ Psyllius már 1649 óta tanár és énekkari tag volt. Bárdos 1984, 371.

⁵¹ Payr 1929, 4, valamint Bárdos 1984, 76 szerint erre az időre (1657 és 1659 közé) esik Johann Kusser soproni működése is.

⁵² Ezek: tűz jelzése, toronyzene, idegenek és vendégek köszöntése, zenélés a város ünnepein: lakodalmak, újévi, karácsonyi köszöntők. Csatkai 1925, 9; Bárdos 1983, 104–105; Bárdos 1984, 249–250.

jelentős eseményeinél is közreműködtek⁵³ és részt vállaltak az egyházi szolgálatokban is. 1609-ben a soproni közgyűlés ugyanis az egyházi zenével is foglalkozott, s mivel azt gyengének ítélte, intézkedett, hogy a toronyzenészek is rendelkezésre álljanak.⁵⁴ A toronyzenészek így kapcsolódnak be rendszeresen az egyházi zene művelésébe, s a templomi együtteseket egészen 1703-ig kiegészítik. Ily módon nemcsak a hivatásukhoz elsősorban szükséges különböző fúvós hangszereken játszottak, de egyéb fúvós, sőt vonós hangszereken is.⁵⁵ Erről tanúskodik az egyik kiváló toronyzenész, a boroszlói származású Lorenz Bessler soproni működése, melynek során néhány éves tornyos szolgálatát a hangszeres játékkal váltotta fel.⁵⁶ A toronyzenészek olykor összeütközésbe kerültek a magánzenészek együtteseivel⁵⁷ és harcoltak velük, hogy az esküvőkön, lakodalmakon és egyéb alkalommal a szereplést maguknak biztosítsák.⁵⁸

Az említett fúvós- és vonós hangszereken kívül a házi zenélés elterjedésével a billentyűs hangszerek is egyre kedveltebbé váltak Sopronban.⁵⁹ A város régi templomi orgonáit felújították vagy újat építettek a régi helyére. Rauch működése alatt 1631-ben a Szt. Mihály templom számára a város új regált vásárolt.⁶⁰ Még ugyancsak Rauch idejében a két nagy templomot az evangélikusok igénye szerint átépítették, s mindkettőben új orgonát állítottak fel.⁶¹ Majd a századvég szükséghelyzetében az első nagy hangszert Wohlmuth közreműködésével szereztek be.⁶²

Hogy mit játszottak a soproni templomokban és a különböző városi ünnepeken, arról a vásárolt, a másolt és a megrendelt művek alapján nyerhetünk képet. A beszerzett művek javarésze az idők során megsemmisült, a hagyatéki listákból, elszámolásokból pedig legfeljebb arra következtethetünk, milyen repertoár állt az együttesek rendelkezésére.⁶³ A városnak alkalmanként, az újév köszöntésekor, temetéseken, egy-egy jelentős vendég érkezésekor szüksége volt új zeneművekre. Az új műveket általában a mindenkori zeneigazgatónál rendelték, akik közül magasan kiemelkedik Andreas Rauch, mint zeneszerző. Rauch több alkalommal írt újévi kompozíciót,⁶⁴ ő készítette gyászzenét Lackner polgármester temetésére (1631–1632 fordulóján),⁶⁵ és őt

⁵³ A soproni toronyzenészekkel kötött szerződés 1549-ben előírta, hogy a városba érkező jelentős személyeket négy-szólamú zenével köszöntsék; 1599-ben a szerződés már ötszólamú kompozícióról szól, 1601-ben hétköznapi, vasár- és ünnepnapra zenélésről, motetták előadásáról. Jandek 1955, 86; Bárdos 1984, 249–255.

⁵⁴ Amit tehát előzőleg olykor kivételesen, 1609 után kötelességként teljesítettek. V.ö. Nagy Alpár 1993, 81.

⁵⁵ Az egyik toronyzenész hagyatékáról készített listán a következő hangszerek szerepelnek: három trombita, öt harsona, két cink, dulcián, két hegedű; Bárdos 1984, 259.

⁵⁶ Lorenz Bessler soproni szolgálata alatt összekötöttségben állt Daniel Speerrel, aki többek között neki is ajánlotta 1685-ben megjelent *Recens Fabricatus Labor, oder Neu-gebachene Taffel-Schnitz* c. művét. ld. RISM A/I/8, S 4070; v.ö. Bárdos 1984, 263–264. (Speer magyarországi kapcsolataihoz tanulmányunkban később is találunk adalékokat.) – Bessler 1690 áprilisában bekövetkezett haláláról majd Wohlmuth is megemlékezik naplójában; ld. a 145. lábjegyzetet. 1690 májusában Bessler helyére a konvent a hegedűs és tenorista-állásra felveszi a korábbi soproni kántor, Lukas Psyllius fiát, Georg Psylliust.

⁵⁷ Bizonyítja az amatőr együttesek, műkedvelők létezését. Az első adat a soproni nem hivatásos zenészekről, a műkedvelő polgárokról, akik egy iskolai zenés műsorban léptek fel, 1613. május 24-ről való; Bárdos 1984, 41.

⁵⁸ A toronyzenészek lakodalmi bérezése a különböző összeállítású hangszeregyüttestől is függött. Bárdos 1984, 10; 262–263.

⁵⁹ Ezekről majd a Starck virginálkönyvvel kapcsolatban külön szólunk.

⁶⁰ Ezt és a Szt. György templom orgonáját 1638-ban megjavítják. Bárdos 1984, 64.

⁶¹ Bárdos 1984, 65. Hogy az orgonák építését és fenntartását milyen fontosnak tartották, mutatja, hogy a bírságpénzek egy részét az orgonákra fordították; v.ö. Payr 1911, 6.

⁶² Bárdos 1984, 106. Fennmaradt a kilencregiszteres orgona elkészítésére vonatkozó szerződés, mely még az orgona diszpozícióját is tartalmazza.

⁶³ 1644-ben megvették Michael Tobias *Mus. Seelenlust*, Melchior Franck *Geistliche Gesäng und Melodeyen*, Erasmus Kinderman *Musica Cathetica* és *Concentus Salomonis* c. műveit, 1647-ben Hammerschmidt *Musikalische Moteten und Concerten* művét; Wohlmuth 1698-ban Briegel művét szerezte be; Bárdos 1984, 62, 63, 107; továbbá ld. Murányi 1978.

⁶⁴ Rauch Sopronban is folytatta az újévi kompozíciók írását (1637, 1640, 1641, 1644); Bárdos 1984, 60. Hernalsban írt újévi köszöntőjét (*Und da acht Tage umb waren*; RISM A/I/7, R 345) ld. Rauch cca 1619 (1992).

⁶⁵ A lamentáció sajnos elveszett; v.ö. Bárdos 1984, 58.

bízták meg az 1634-ben tartott országgyűlésre érkező II. Ferdinánd köszöntésével.⁶⁶ A vesztfáliai béke évében szerzett aktuális műve⁶⁷ arról tanúskodik, hogy a soproni polgárok figyelemmel kísérték a politikai eseményeket.

Mint már említettük, a művek komponálásában alkalmanként maguk a soproni orgonisták, kántorok, olykor más zenészek is részt vettek. A város nagy zeneszerzőjén, Rauchon kívül a XVII–XVIII. században több ilyen „kántor-komponista” tevékenykedett Sopronban, akiknek legfeljebb egy-két műve ismeretes, azok is általában másodlagos irodalmi adatokból. Ilyen kántor-komponista volt Wolfgang Holzhauser,⁶⁸ a morva származású zenész-lelkész Johann Schubert,⁶⁹ a szintén morva Lukas Psyllius,⁷⁰ Tobias Kern,⁷¹ a harkai Johann Christoph Ruess,⁷² a regensburgi Gottlieb Grünler,⁷³ Samuel Wohlmann,⁷⁴ és ilyen alkalmi komponista volt maga Johann Wohlmuth is.⁷⁵

„Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus”

Tanulóiévek 1667-ig

Johann Wohlmuth 1643-ban született⁷⁶ a Fertő tó mellett fekvő kisvárosban, Ruszton, mely ekkor mezővárosi joggal rendelkezett.⁷⁷ A bécsi békét követően Rusztnak is volt evangélikus lelkésze, akit azonban az új gróf 1621-ben elűzött, s a templom ismét a katolikusoké lett. 1629-től a ruszti evangélikusok Fertőmeggyeshez tartoztak, majd a linzi béke nyomán igényt tartottak a középkori Halásztemplomra. Miután ez a templom nem szerepelt az 1647-ben tartott országgyűlésen felsorolt visszaadandó templomok között, a rusztiak engedélyt kaptak arra, hogy saját templomot építsenek.⁷⁸

⁶⁶ A II. Ferdinánd dicsőítésére komponált zenemű a *Concentus votivus* (Attollite portas) ... *ad comitia Semproniana*, RISM A/I/7, R 340; kiadva ld. Rauch 1634 (1992).

⁶⁷ *Currus triumphalis* ..., RISM A/I/7, R 342.

⁶⁸ Az ő kompozíciós tevékenysége két nyomon követhető: egyik művére Wigleib hagyatéki listáján utalnak, v.ö. Bárdos 1984, 45; Ferenczi 2003/2004, 409, 415. Holzhauser 1631-ben levélben panaszolja Lackner polgármesternek, hogy nyilvánosan előadott zeneművéért még köszönetet sem kapott. Bárdos 1984, 56–57.

⁶⁹ A király tiszteletére szerzett motettájáról ld. Bárdos 1984, 81–82; apja, Paul Schubert temetésére írt kompozícióról (*Klaggespräch*, RMK III, Nr. 1755) ld. Ferenczi 1996.

⁷⁰ Bárdos 1984, 71–72, 79–85; Psyllius 1660. újjévre motettát ajánlott a városnak, 9 gyermeke közül Georg 1681 után tanító és fizetett templomi zenész (v.ö. Wohlmuth napló, 1690. május).

⁷¹ Említi Bárdos 1984, 82–83.

⁷² Említi Bárdos 1984, 108.

⁷³ 1717-ben a reformáció soproni emlékünnepegyére Te Deumot és egy áriát komponált. A Te Deum címlapja fennmaradt a Soproni Evangélikus Levéltárban. Serpilius leírása szerint a Te Deumon kívül az ünnepségen elhangzott a *Wie alt ist Luthers Lehr?* című ária zenekari kísérettel, melynek szövegét Ferdinand Dobner, zenéjét szintén Grünler szerezte. (Ennek még címlapja sem maradt fenn.) Az ünnepség leírását ld. Bárdos 1984, 109. – Grünler jegyezte le az első ismert soproni korálkönyvet 1725-ben, melyet a kőszegi gyülekezetnek készítettek; v.ö. Ferenczi 2004, 116.

⁷⁴ Wohlmann 1728-ban írta a második ismert soproni korálkönyvet; v.ö. Bárdos 1984, 610, Vavrinecz műjegyzék Nr. 937; Ferenczi 2004, 115. Wohlmann Kyrie–Gloria tételeiről ld. Bárdos 1984, 549, Vavrinecz műjegyzék Nr. 694.

⁷⁵ A XVIII. századi Daniel Knogler és Michael Kossecket természetesen nem soroljuk ide, mivel ők jelentősebb zeneszerzői tevékenységet fejtettek ki.

⁷⁶ Az életrajzi leírást Payr 1929 alapján készítettük, melyet Jandek 1955, Németh 1955, Bárdos 1984 idevonatkozó adataival és a legújabb kutatásokkal egészítettük ki. Anyakönyvi adatok híján nem tudjuk biztosan, kik voltak a szülei.

⁷⁷ Ruszt ekkor még „oppidum” volt, 1681-ben szerezte meg a szabad királyi város rangot. Fiedler 1951, 22. – Ruszt 1920-ig Magyarországhoz tartozott, azóta Ausztria Burgenland tartományához.

⁷⁸ A ruszti evangélikus egyház történetéről ld. Payr 1924, 43–44; Fiedler 1951.

Amikor 1649 őszén a ruszti evangélikus templom építésébe fogtak, a helyi lelkész, Johann Pfister⁷⁹ adományokat gyűjtött erre a célra. Az adakozók között olvasható Ulrich Wohlmuth és Johann Wohlmuth neve is,⁸⁰ kettejük közül valamelyik feltehetően az 1643-ban született Johann Wohlmuth atyja.⁸¹ Wohlmuth szüleirol a későbbi ruszti lelkész, Jeremias Sonntag nagy tisztelettel emlékezik meg.⁸² Nem tudjuk, hány testvér volt a családban, de az 1685-től vezetett naplójában⁸³ Johann Wohlmuth rendszeresen hivatkozik Philipp Jacob fivérére, olykor Susanna („Sandl”) nővérére is.⁸⁴ Még két ruszti Wohlmuth név tűnik fel ebből az időből: az egyik Barbara Wohlmuthin, aki a 60-as évek végétől több éven keresztül szerepel a ruszti jegyzékeken, melyek szerint juttatásban részesítették a Rusztba látogató idegen emberek és lovak elszállásolásáért, illetve kosztolásáért.⁸⁵ Egy hagyatéki listára pedig egy Wohlmuth név került keresztnév nélkül, négy gyermekének keresztnévvel,⁸⁶ ezek a nevek azonban nem azonosíthatók a fent említettekkel.

A ruszti evangélikus templom két év alatt felépült, a templomszentelést 1651 júliusában tartották a soproni lelkészek és zenészek részvételével.⁸⁷ Az avatást követően nemsokára organozatív⁸⁸ is került a templomba, hiszen 1652 szeptemberében ehhez a pozitívhoz vásároltak hosszú deszkákat.⁸⁹ A hangszernek köszönhetően talán a templomszentelési ünnepnél is nagyobb hatással lehetett Wohlmuthra a szintén ruszti születésű rokon, Johann Kusser organista működése 1653 és 1655 között.⁹⁰

⁷⁹ Felesége, Susanna Wohlmuth valószínűleg Johann Wohlmuth nagynénje. Pfister első prédikációját Wohlmuth rokonának, Adam Pauernak a házában (ma városháza) tartotta. (Fiedler 1951, 14.) A lelkész hagyatékából összeírt könyvek listáját ld. Lesestoffe II Rust Nr. 31. alatt: 232 tételesen felsorolt kötet.

⁸⁰ Fiedler 1951, 23.

⁸¹ Az anyakönyvi adatok és a Lesestoffe II ruszti hagyatéki listákban szereplő Wohlmuth nevekből készült összeállítás alapján valószínűleg Ulrich Wohlmuth.

⁸² Ld. Payr 1929, 5. Mivel Sonntag lelkész az emlékalumban nem említi a szülők keresztnévét, az ismert nevekkel nem tudjuk egyeztetni. A későbbi napló-feljegyzésekből tudjuk, hogy Johann Wohlmuth szüleitől szőlőt és szántóföldet örökölt. V.ö. Payr 1929, 9. Naplójában rendszeresen utal majd a szüretelésre és a termésre.

⁸³ Az említett naplót sokáig elveszetteknek hittük. Az 1945 után készült leírásokban (többek között Jandek 1955 és Bárdos 1984) minden alkalommal Payr közlésére hivatkoznak, aki sehol nem jegyezte fel, hol látta Wohlmuth naplóját, s ezért talán mindenki arra gyanakodott, hogy az a háború alatt Sopronban megsemmisült vagy onnan eltűnt. Amikor 2004 decemberében véletlenszerűen rábukkantam az Evangélikus Országos Levéltárban őrzött naplóra, amelyről a kiadott katalógus alapján már több évvel korábban tudomást szerezhettem volna, világossá vált a feltetelezett eltűnés oka. A napló a XIX. század első felében, sok egyéb dunántúli dokumentummal együtt, Rusztról (!) került az evangélikus kincseket gyűjtő és megőrző nádorné, Mária Dorottya birtokába, az ő halála után pedig az Evangélikus Levéltárba, s Payr vélhetően ott tanulmányozta a dokumentumot, vagy onnan kölcsönözte. Jelzete: AGE V. 25; ld. Böröcz 1993, (126.) V. 25. – A naplónak kurzív gótból való átírásáért Rennerné Várhidi Klárának tartozom köszönettel.

⁸⁴ Napló: 1686. augusztus, 1687. november, 1688. január, 1690. május, 1701. szeptember. A naplóban még Johann Conrad és Michael Wohlmuth is szerepel (1698. január, május).

⁸⁵ Ruszt, Városi Levéltár, Kirchenrechnungen; az egyik jegyzéken Philipp Jacob Wohlmuth neve is megtalálható. Az anyakönyvi adatokból az is kiderül, hogy Barbara Wohlmuthin Ulrich Wohlmuth felesége volt, így talán bennük tudhatjuk a zenész Wohlmuth szüleit.

⁸⁶ A négy Wohlmuth gyermek (Samuel, Johann Georg, Johannes, Anna) nagyapjának, Georg Zechmaisternek hagyatékából összeírt könyvek listáját ld. Lesestoffe II, Rust Nr. 38. alatt; v.ö. a hagyatékhoz fűzött megjegyzéssel.

⁸⁷ A felszentelési istentiszteletről ld. Payr 1929, 6; Fiedler 1951, 16; Bárdos 1984, 75. Bár név szerint nem említik, valószínűleg Andreas Rauch irányítása alatt zenéltek a soproni muzikusok. Az istentisztelet előtt a templomba vonuláskor menetközben a szuperintendens és az ünneplő gyülekezet váltakozva énekelte a Te Deumot, a templomban az oltárnál a Veni sanctét, majd németül folyt az istentisztelet. Fennmaradt a szentelésen elhangzott prédikáció is. Ld. Evangélikus Országos Levéltár, AGE Ia4 Rustensia. – A ruszti liturgia hasonló volt a sopronihoz, amely a wittenbergit követte.

⁸⁸ Korábbi vizitációs utalások híján valószínűleg ez volt Ruszt első orgonája; ld. Kormos 2005/2006, 97.

⁸⁹ A ruszti városi levéltár számadáskönyvi adatai alapján közli Kormos 2005/2006, uo.

⁹⁰ Bár az irodalomban mindenütt Kusser unokaöccseként tüntetik fel Wohlmuthot, a pontos rokoni szálakat nem sikerült kibogozni. – A ruszti városi levéltár számadásai szerint Kusser organistát 1653-ban többször is fizetésben részesítették; ld. Kormos 2005/2006, 100. 1660-tól már az a Wengling (Csatkai 1937, 214; Weigling; Jandek 1955, 90; Weiling) a ruszti organista, aki néhány év múlva a tanulmányútjára készülő Wohlmuth albumába is feljegyzést készített; v.ö. a 96. lábjegyzettel.

Nem tudjuk, Wohlmuth melyik évben került Sopronba,⁹¹ az viszont biztosra vehető, hogy a Szent Mihály utcai latin gimnáziumba járt,⁹² mert mielőtt húsz éves korában külföldre távozott, meglátogatta ruszti és soproni tanárait, barátait valamint patrónusait, akik albumába emlékezetes sorokat jegyeztek fel. Wohlmuth emlékalbumát ma már csak Payr Sándor⁹³ és Németh Sámuel leírásából ismerjük, utóbbi 1944-ben még tanulmányozhatta az értékes forrást. Tizenegy évvel később a Soproni Szemlében megjelent ismertetésében Németh már úgy említi Wohlmuth és fiának albumát, mint amelyek a háború alatt a soproni líceumban megsemmisültek.⁹⁴ Leírása szerint Wohlmuth fekete bőrkötéssel és aranyozott szegéllyel ellátott albumának külső tábláján a J. W. monogram és az 1663-as évszám volt látható, első lapján pedig Wohlmuth szépen festett címere ugyancsak évszámmal és teljes névvel.⁹⁵ Az album összesen hetvenöt bejegyzést tartalmazott: a már említett ruszti lelkészen, Sonntagon kívül szülővárosa bírója, orgonistája, jegyzője és a harmincados⁹⁶ vesz tőle búcsút 1663 októberében. Néhány nappal később a soproni tanárok,⁹⁷ lelkészek,⁹⁸ Zuana polgármester, Lucas Psyllius orgonista és Johann Kalinkius kántor jegyez be emléksorokat. Talán ez utóbbiak ismerték őt legjobban, hiszen Wohlmuth tanulóévei alatt a Szent Mihály utcában létesült gimnázium növendékeként tagja volt a templomi ének- és zenekarnak.⁹⁹

Az ifjú Wohlmuth gimnáziumi éveinek még egy „tevékenységét” ismerhetjük meg a ruszti evangélikus parókián őrzött és 1647–1674-ig vezetett *Közös anyakönyv*-ből, melyben a házassági, keresztelési és temetési anyakönyvi adatokat őrizték meg.¹⁰⁰ Ezekben az anyakönyvi bejegyzésekben több helyen találkozunk a későbbi naplóból és a virginálkönyvből ismert kézírással. Effajta tevékenységet Wohlmuth a későbbiekben, már mint rektor is folytatott. Valószínűleg az anyakönyvezésben való jártasságának köszönhető, hogy napló-feljegyzései is annyira tömörek és lényegre törők.

Wohlmuth 1663-ban – több soproni ifjúhoz hasonlóan – a szintén Habsburg fennhatóság alatt álló sziléziai¹⁰¹ Boroszló Elisabethaneum gimnáziumában folytatta tanulmányait.¹⁰² Ennek eredményességéről emlékalbumának 1665. október elején keltezett bejegyzései tanúskodnak.¹⁰³ Elias Major a gimnázium igazgatója a következő ajánló sorokat jegyzi fel: „Bizonyítom, hogy a könyv birtokosa a magyarországi ruszti származású Johann Wohlmuth közel két évig tartózkodott itt

⁹¹ Wohlmuth ezt megelőzően (valószínűleg az 50-es évek elején) a helyi iskolába járt, ahol írás, olvasás, számtan, német és latin nyelv, valamint hittan tárgyakat tanult. 1653-ban a lelkész tárgyalta a bíróval az ügyben, hogy az iskolát jobban ellássák. Orgonistát hívtak, aki zenét és latint is tanított. Fiedler 1951, 19–20.

⁹² A jómódú ruszti polgárok a soproni latin iskolába küldték gyermekeiket tanulni. A soproni evangélikus latin iskola 1655-ben lett hatosztályos gimnázium. V.ö. Bán 1939, 216–217; Jandek 1955, 89.

⁹³ Payr 1929, 6–9.

⁹⁴ Németh 1955, 113, hasonlóan Jandek 1955, 90. Bár Wohlmuth albuma azóta sem került elő, a fiáé ma a soproni Evangélikus Levéltárban tanulmányozható; v.ö. Szála 1997.

⁹⁵ Az albumon „Johann Wohlmuth” alak szerepel, Wohlmuth a későbbiekben is így vagy Johannes alakkal írta alá nevét. A bejegyzések latin, görög, héber és német nyelven készültek.

⁹⁶ Harmincados = vámos. Wengling ruszti orgonista bejegyzése: „Musica noster amor”, idézi Payr 1929, 7; Németh 1955, 113.

⁹⁷ Kiváló zenei képességeiről egyik tanára, Tieftrunk így emlékezik: „Ob Musicae artem, in qua haud mediocriter valet”. Az emlékalbum beírásait Payr és Németh a fent idézett helyeken értékelik. Az egyetlen magyar nyelvű beírás: „Én Gadóczy István voltam ezzel az én jó akarómmal 2 Julii Anno 1667”. Németh 1955, 114.

⁹⁸ Johann Schubert, Mattheus Lang, Christoph Sobitsch; Johann Schubert atyjáról, Paul Schuberről és a másik két lelkészről már az első fejezetben szó esett.

⁹⁹ Payr 1929, 7.

¹⁰⁰ A bőrkötéses, német nyelven vezetett anyakönyvet a XIX. század végén magyar címmel látták el.

¹⁰¹ Sopron a borkereskedelem révén is szoros összeköttetésben állt Sziléziával.

¹⁰² Ugyanebben a gimnáziumban tanult korábban Andreas Rauch fia, Mathias is, aki beszédet mondott I. Habsburg Rudolf római császárról; v.ö. RMK III, Nr. 1720. Ld. Nagy 1993, 78.

¹⁰³ Így a tanárok és a kántor Johann Frory megemlékezései. Wolański az MGG „Breslau” szócikk vonatkozó részében nem említi a kántort, csak a Wohlmuth boroszlói tanulmányai alatt (1663–1665) működő Daniel Sartoriust (†1671), akinek érdeme, hogy az itáliai monódiát a helyi protestáns egyházakban is meghonosította; v.ö. Wolański 1995. A kántor neve Matthesonnál sem szerepel; v.ö. Koch 1997.

nálunk tanulmányai céljából. Az egész idő alatt, amennyire csak lehetséges volt, tanúbizonytságot tett előttem is, többi tanára előtt is jámborságáról, szorgalmáról, szerénységéről, ezért iránta való őszinte szeretetem jelét kívántam adni.”¹⁰⁴ Wohlmuth ezt követően a wittenbergi egyetem professzorait hallgatta, akik szintén elismerő szavakkal emlékeztek meg róla. Wittenbergi tartózkodása alatt jelent meg fizikai értekezése *Disputatio physica de aqua* címmel, melynek – Szabó Károly szerint egyetlen – fennmaradt példányát az MTA könyvtára őrzi.¹⁰⁵ A vitára 1666. szeptember 19-én került sor a wittenbergi akadémia nagy auditóriumában, ahol „Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus” Konstantin Ziegra elnöklete alatt védte meg munkáját. A kiadott művet az értekező Wohlmuth a boroszlói polgároknak ajánlotta, kiket az előszóban név szerint is felsorol.¹⁰⁶

Ruszti rektorság, majd regensburgi száműzetés 1667 (1666?) –1686

Wohlmuth több mint három évig tartó tanulmányai után – a Wohlmuth-tal foglalkozó irodalom szerint – 1667-ben szülővárosa iskolájának rektora lett. Az Országos Evangélikus Levéltárban fennmaradt egy 1669-ből származó úgynevezett díjlevél, mely a ruszti pap, a rektor, az orgonista és az iskolamester számára készült magának Wohlmuthnak a kezeírásával.¹⁰⁷ A díjlevélből meg tudható, hogy Wohlmuth munkájáért fizetesként 80 rajnai forintot, 10 mérő gabonát, 8 vödör bort vagy mustot, 4 öl fát kapott ingyenes lakással. A latin nyelv tanításáért külön díjazták, attól függően, hogy kezdőkről vagy haladókról volt-e szó, a gyászzenéért és az esküvői muzsikáért is stólát fizettek.¹⁰⁸ Az egyházlátogatási jegyzőkönyv (protocollum visitatoris) szerint, melyet a morva származású Matthias Müller készített, a rektori és orgonista állást Ruszton ugyanazon személy,

¹⁰⁴ „Possessori libri Johanni Wohlmuth Rustiensis Hungaro quem testor toto hoc prope biennio, quod apud nos studiorum gratia vicit continentem dedisse operam, ut, quod eius fieri poterit, tuam et pietatem et industriam et modestiam mihi, caeterisque suis praeceptoribus egregie probaret, qualemcunque hanc seduli mei amoris iudicium relinquere volebam. M. Elias Major Gymnasii Vratislaviae a. d. IX. Calendas Octobres 1665.” Németh Sámuel feljegyzései alapján közli Jandek 1955, 90.

¹⁰⁵ RMK III, Nr. 2382 (MTA Könyvtára Kézirattár RM III. 1076); ld. 2. faksimilét. A disputációból a göttingeni Egyetemi könyvtárban (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek) is található egy példány; Rozsondai Marianne szíves közlése.

¹⁰⁶ Valószínűleg a boroszlói polgároktól (is) kaphatott támogatást, amiért nekik ajánlotta művét. Már korábban láthatuk, hogy a soproni tanácshoz hasonló okokból 1695-ig általában két évente dedikáltak egy-egy művet. Grüll 1996, 17. – Bárdos Wohlmuth tanulmányújáról a következőket írja (Bárdos 1984, 99.): „Útjának forrása számunkra a híres naplója lenne. Mivel ez sajnos 1945-ben elpusztult, Payr Sándor és Németh Sámuel tanúskodását kell elfogadnunk, akik még látták a kéziratot és beszámolnak a tartalmáról.” – Mivel Bárdos sem a naplót, sem a korábban keletkezett és a háborúban megsemmisült vagy jelenleg lappangó emlékalbumot nem ismerte, a fenti leírás alapján a kettőt valószínűleg összekeverte vagy egynek vélte.

¹⁰⁷ Evangélikus Országos Levéltár: AGE Ia4; 10b. Ld. 4. faksimilét. A ruszti dokumentumot, valamint a latin szöveg Zsigmondy Árpád által készített értelmezését és fordítását közli Kormos 2005/2006, 97–99. Kormos Wohlmuthot nem említi, mint lejegyzőt.

¹⁰⁸ A díjazás vonatkozó része:

I. N. I. Rectoris et Organoedi Rustensis

I. Salarium se extendens

In pecunia: ad octoginta florenos Rhenanos.

In frumento: ad modios decem.

In vino seu musto: urnas octo.

In lignis: qvatuor ulnas.

Qvibus accedit libera Habitatio.

II. Stola seu Proventus ex officio ordinarii, ubi

Didactri loco ii Scholastici, quibus jam Exercitia Styli proponuntur, exhibere solent florenum integrum; Qui verò in Donati adhuc praeceptis occupantur, dimidium.

Pro Musica funebri vi Stolae, ad minimum medius solvitur florenus; plerique tamen omnes hanc rationem excedunt.

Tantundem etiam pro Musica Nuptiali, quae sub Copulatione institui assolet, solvi consuetum est.

Ad mandatum Venerab. Consist. Cis-danub. Aug. Confess. Addicti, consign. Rusti d. 29 7bris. Ao. 1669.

a boroszlói Elisabethaneumban végzett, a wittenbergi egyetemet is látogatott Wohlmuthtöltötte be.¹⁰⁹ Mivel a jegyzőkönyv 1666 februárjában készült, elképzelhető, hogy Wohlmutht ruszti működésének kezdetét az eddigi hivatkozásokkal szemben 1666-ra kell helyoznunk.¹¹⁰

Wohlmutht huszonöt éves korában, 1668-ban feleségül vette néhai Andreas Kleinrath ruszti tanácsos Ágnes nevű lányát,¹¹¹ akitől 1670-ben Johann nevű fia született. Az orgonista állásban Wohlmuthtnak később segítőtje is akadt: rokona, Johann Kusser orgonista és karmester 1672-ben a vallásüldözés elől feleségével és fiával, Johann Sigismunddal Pozsonyból Rusztra menekült. Mivel a vallásüldözés 1674 elején Sopront, sőt Rusztot is elérte, ennek következtében a nemrég felépített templomot és iskolát is elvették, sőt Wohlmuthtnak és rokonainak is el kellett hagyni a várost.¹¹²

Ebben a helyzetben döntenie kellett Wohlmuthtnak, hova távozzon Rusztról.¹¹³ Az 1670-es években – sőt már korábban is – a Habsburg birodalomból elűldözött prédikátorok, kántorok, tanítók közül sokan Regensburgban találtak menedéket.¹¹⁴ A soproniak évtizedek óta jó kapcsolatban álltak a várossal, sőt rokoni szálak is összekötötték a két várost,¹¹⁵ s már a XVI. század óta több soproni vonatkozású nyomtatványt adtak ki Regensburgban.¹¹⁶ Ezek az összeköttetések később is megmaradtak: soproni orgonisták itt tanulták mesterségüket és több regensburgi származású zenész költözött Sopronba.¹¹⁷

Wohlmutht is ebben a Duna-parti bajor városban telepedett le, ahol naplója szerint közel tizenkét évet töltött.¹¹⁸ Felesége valószínűleg ez idő alatt halt meg.¹¹⁹ Wohlmutht sohasem gondolt arra, hogy véglegesen Regensburgban maradjon, helyzetét mindvégig száműzetésnek tekintette. Rendes

¹⁰⁹ Evangélikus Országos Levéltár: AGE Ia4; 10a; ld. a 3. fakszimilét. A feljegyzésben Pozsony is szerepel Wohlmutht tanulmányainak egyik színhelyül, valószínűleg nem tévesen. Ld. naplójának 1686 májusában készült bejegyzését, mely szerint pozsonyi és boroszlói jutalompenzeit tizenkét év távollét után is megtalálta; v.ö. a 130. l. ábjegyzettel. Pozsonyi tanulmányairól egyébként semmiféle adat nem áll rendelkezésünkre.

¹¹⁰ Érvelésünket az is alátámasztja, hogy 1666-ban maga Wohlmutht jegyezte be a ruszti anyakönyvbe Andreas Kleinrath (későbbi felesége apjának) halálát.

¹¹¹ Fiedler [1951], 20. Andreas Kleinrath feleségének csak keresztneve ismeretes: Regina. Hagyatékából összeírt könyvek listáját ld. Lesestoffe II Rust Nr. 43. alatt.

¹¹² A győri püspök Kollonits és Esterházy Pál száz dragonyossal birtokba vette a templomot. Wohlmutht és Kusser mellett természetesen Sonntag lelkésznek is menekülnie kellett. Payr 1929, 9; Fiedler [1951], 25.

¹¹³ Kusser fiával együtt Stuttgartban telepedett le. – Pozsonyból korábban Samuel Capricornus is Stuttgartba emigrált. Daniel Speer 1692-ben Stuttgartban kiadja Choral-Gesangbuch c. gyűjteményét (ld. 265. l. ábjegyzet), melynek fő részében az utolsó tétel (litánia, No. 235) után beírva: „Variatio dieser letzten Clausul, Authore Sam. Capricorno”.

¹¹⁴ Dollinger 1959, 338.

¹¹⁵ Christoph Sobitsch soproni lelkész fivére gyógyszerész volt Regensburgban, Johann Serpilius soproni városbíró pedig a regensburgi szuperintendens lányát, Dorothea Balduint vette feleségül 1662-ben, aki kiváló énekes és lantjátékos volt. Fiuk, Georg Serpilius 1674 után Regensburgban tanult, majd ott lett szuperintendens. (Regensburgi működéséről ld. Dollinger 1959, 322, 329, 361.) A Serpilius család gyakran megfordult Regensburgban, s a regensburgi rokonok is sűrűn látogattak Sopronba. V.ö. Payr 1929, 9–10; Bárdos 1984, 111–112. – Georg Poch, a soproni belső tanács tagja Wittenbergben, Helmstedtben tanult, majd a soproni Szt. György templomban „Kirchenvater”. Felváltva élt Sopronban és Regensburgban, testamentumát Regensburgban készítette. Hagyatékában (1665) 525 (!) tétel. Ld. Lesestoffe I, 441. tétel.

¹¹⁶ Regensburgban nyomtatták ki többek között Gerengel Agendáját és Chatechizmusát (1569; ld. 25. l. ábjegyzet). Néhány fontosabb XVII. századi soproni vonatkozású nyomtatvány: Lang, Matthias, *Geistliche Wasser-Quelle* (1677, RMK III, Nr. 2835); Barth, Johann Conrad, *Buda recepta, labarum anicianum: Das wieder-eroberte Ofen*, a soproni imaházban tartott ünnepi istentisztelet (1686; RMK III/Pótlások, Nr. 6916); Barth lelkész Christoph Sobitsch temetésén mondott prédikációja: *Servus bonus. Der fromme Knecht* (1692; RMK III/Pótlások, Nr. 6999); a híres soproni polgármester, Lackner életrajzát, a felette mondott gyászbeszédet – 80 évvel halála után – szintén Regensburgban adták ki (Fridelius J. Christophori Lackneri vitae curriculum, Ratisbonae 1714).

¹¹⁷ Bárdos 1984, 99, 100, 106, 110–113, 128.

¹¹⁸ A naplót 1685 januárjában kezdte vezetni, ezért regensburgi tartózkodásának csak legvégéről vannak pontos információink. Májusban a Wibner családhoz tartozó „zum gulden Räd!” házba költözött.

¹¹⁹ Payr 1929, 12; a leírásból erre a korszakra tehető Wohlmutht feleségének halála, de konkrét dátumot ő sem határoz meg. Az ifjú Johann Wohlmutht anyai örökségét Johann Kleinrath fizette ki Ruszton; ld. napló: 1696 februárjában fiának anyai örökségét kifizették, de ő azt fia beleegyezésével fivérének, Philipp Jacob Wohlmuthtnak kölcsönözte. – Fiedler szerint Wohlmutht felesége Ruszton halt meg, de pontos dátumot ő sem említi (Fiedler 1959, 331).

állást itt nem kapott, hanem különböző ismeretségek révén tanításból élt és néhány nemesi család támogatását élvezte.¹²⁰ Rusztól távol is nyomon követte az itthoni történéseket,¹²¹ figyelemmel kísérte a legfrissebb politikai eseményeket.¹²² Tíz év folyamatos távollét után még arról is említést tett, hogy az év farsangján kik keltek egybe szülővárosában, Ruszton.¹²³

Regensburgban, ahol zenekedvelő és zeneértő polgárok éltek, Wohlmuth fontos tapasztalatokat szerezhetett, olyanokat, amelyek későbbi tevékenységére is hatással lehettek. A város 1542-ben csatlakozott a reformációhoz; gimnáziumában nagy gondot fordítottak a zene elméleti és gyakorlati oktatására, 1543-ban pedig létrehozták a Collegium musicum testületet. Az egyik városi tanácsos alapítványa jóvoltából 1667-től minden év őszén nyilvános zenevizsgát (certamina musica) tartottak, amelyen a legjobb énekeseket, hegedű- és orgonajátékosokat pénzjutalomban részesítették.¹²⁴ Wohlmuth talán ebből a szokásból kiindulva honosította meg később Sopronban a muzsikusi fiúk, a diszkantisták kiválasztását. Az evangélikus kántorátus működéséből is tapasztalatokat gyűjthetett, mivel a kántori feladatokat végző reprezentálta az evangélikus zenekultúrát.¹²⁵ Sopronban majd Wohlmuth is effajta meghatározó személyiséggé válik.

Regensburgban több jelentős zenész dolgozott: a XVI. század első felében Nicolaus Agricola, a század vége felé a sokoldalú Andreas Raselius, a XVII. század első évtizedeiben a stájer származású Johann Kraut (Johannes Brassicanus) és Paul Homberger,¹²⁶ akik korábban osztrák evangélikus gimnáziumokban tanítottak, majd mint exulánsok telepedtek le Regensburgban. Homberger Itáliában is járt, ahol Giovanni Gabrieli stílusát sajátította el. A regensburgi Gymnasium poeticum tanulója volt 1670–1673-ig Pachelbel, amikor is Bécsbe távozott, így valószínűleg nem találkozott vele a Sopronból Regensburgba menekült Johann Wohlmuth. Annál inkább átélhette két zenész működését: egyikük, Philipp Jakob Seulin, 1649-ben apja után vette át a regensburgi kántori állást, és egészen 1692-ig megtartotta azt; a másik az orgonista Hieronymus Kradenthaller, aki 1660-ban szintén apját követte az állásban, amelyben 1700-ig maradt.¹²⁷

Végleges letelepedés Sopronban 1686–1724

1686 március elején Wohlmuth levelet kapott soproni barátjától, Zacharias Maustól, melyben a soproniak felajánlották neki az orgonista és zeneigazgatói állást. A meghívást Wohlmuth készségesen elfogadta.¹²⁸ Naplójából pontosan követhető, hogy fiával együtt hogyan hajóztak

¹²⁰ Az egyik gróf például tizenegy éven keresztül fizetett neki az oktatásért; ld. a naplóbejegyzést 1686 januárjában. – Sas 2003, 362 szerint Wohlmuth hosszabb ideig állásban volt Regensburgban.

¹²¹ 1685. május-június: Ruszton a sáskajárás óriási károkat okozott, amikor a gabonában – a búzában és az árpában – milliónyi sáska telepedett le, majd szeptemberben a helységet újból ellepték a sáskák (ld. napló).

¹²² 1685 júliusában a törökök elfoglalták Esztergomot, augusztusban felszabadult a város, amit Regensburgban megünnepeltek: egyik nap a katolikusoknál, másik nap az evangélikusoknál Te Deumot énekeltek; 1685 novemberében írja Wohlmuth: „Kompt Zeitung von Wienn” – Thökölit elfogták és elhurcolták a törökök; „kompt Zeitung” – a soproni Wittnyédi házat a nádor a jezsuitákkal elfoglalta. (Nem tudjuk, milyen újságra hivatkozik Wohlmuth. Manlius nyomdaja Németújvárott 1582-től működött, itt nyomtatták az első magyarországi újságot, a Neue Zeitung-ot.) – A ruszti választásokról 1686 januárjában (és majd a későbbiekben is!) feljegyzi az eredményt.

¹²³ Szintén arra utal, hogy Wohlmuth nem akart véglegesen letelepedni Regensburgban.

¹²⁴ SL [Scharnagl] 1998, 128.

¹²⁵ A regensburgi evangélikus kántor feladatai közé tartozott az istentiszteleti liturgikus egyházi zene, az orgonajáték, a gimnáziumi kórus vezetése. A diákokon kívül a kántor az adstansok (=kántor segítői) felett is rendelkezett, akik az istentiszteleteken működtek közre; Sterl 1992, 166.

¹²⁶ Kettejükről ld. Schwämmlein 1991/1992, 81–82; Sterl 1992, 168–170; Wessely 1995, 277–279. Brassicanusnak a linzi evangélikus iskolai kórus számára írt *Similia Davidica* gyűjteménye (Nürnberg, 1615; RISM A/I/1 B 4265) a soproni kántor, Valentin Wigeleb hagyatékában is fennmaradt. A hagyatéki listáról ld. Bárdos 1984, 45–48; Ferenczi 2003/2004.

¹²⁷ Kradenthaller orgonistákat is tanított, azonkívül elsősorban szólóműveket írt és a hangszeres szvit fejlődésére volt hatással; v.ö. Sterl 1992, 170–171.

¹²⁸ Mivel Wohlmuth csak fiával tért vissza szülőföldjére, ebből is arra következtethetünk, hogy felesége a Regensburgban töltött évek alatt halt meg.

Regensburgból Bécsig, onnan pedig szekéren érkeztek Sopronba,¹²⁹ ahol Wohlmuth már április végén munkába állt.

Sopronba érkezése után nem sokkal felkeresi ruszti birtokát és számba veszi tizenkét évvel korábban otthagyt javait.¹³⁰ Ruszton továbbra is megtartja szőlőjét, ahova családtagjaival és barátjaival gyakran kikocsikázik. Minden évben feljegyzi, mikor mentek szüretelni, sőt általában a termésről is pontos leírást ad.¹³¹

Állásába 1686. július 11-én iktatták be, fizetése a következő évtől 150 forint és 15 forint lakbér volt.¹³² A zeneigazgató Wohlmuth felelős volt az evangélikus imaház istentiszteleti zenéjéért, amelyhez neki kellett az énekkar és a hangszeres együttes tagjait felkészíteni.¹³³ Az utánpótlás biztosítása érdekében évenként a jó hallásúakat kiválasztotta,¹³⁴ őket később énekre és hangszerre tanította. Naplójában gyakran említi a kezdőket (incipientes) és a discantistákat,¹³⁵ velük a karácsonyi és újévi kantáción vett részt.

Az orgonista Wohlmuth feladatait a korabeli orgonistákra vonatkozó kötelezettségek alapján négy területen állapíthatjuk meg.¹³⁶ Kísérnie kellett a gyülekezeti éneket, amihez valószínűleg sem nyomtatott, sem írott kották, sem dallammal ellátott énekeskönyvek nem álltak rendelkezésére.¹³⁷ A gyülekezeti vagy a liturgikus énekhez rövid elő- és közjátékot rögtönzött, amely feladat az improvizálásban való jártasságot igényelte. A liturgiában olykor alternatív játékokra is sor kerülhetett, továbbá az istentisztelet elején és végén, vagy a Kyrie, Graduale, Communio helyén megfelelő darab előadására.

Wohlmuth soproni éveinek templomi tevékenységéről tovább tájékozódhatunk abból az agendás könyvből („Formularbuch”), amelyet Paul Steger soproni diák, Sobitsch lelkész házi praecceptora 1678-ban készített.¹³⁸ Különös, hogy a nehéz években azzal is törődtek, hogy a régi soproni liturgiát felelevenítsék és hozzáférhetővé tegyék. Az agendás könyvben meghatározták a lelkész és a kórus váltakozó éneklését, sőt a 37. oldalon a kórus többszólamú éneklésére is utalnak: „chorus succinit motetam figurate”.¹³⁹

¹²⁹ Napló 1686. április, ld. 5. faksimilét: „den 9/19 huius bin ich mit meinem Sohn von Regensburg abgereiset, mit Thoma Kürtzinger Regensp. Schiffmann. Zu Mittag kamen wir auf Donaustauff: deß Nachts auf Morzing; den 10/20 April kehrten wir deß Morgens ein zu Straubing. Auf die Nacht zu Acha; den 11/21 deß Morgens zu Vilßhoven: deß Nachts zu Ober Mihel, da wir das Köpfl Bayrischen Wein p. 16 x. zahlen müsten; den 12/22 früh zu Aschach, auf Mittag zu Linz, alwo wir über Nacht verblieben; den 13/23 auf Mittag zu Matthausen. Auf die Nacht zu Ipß; den 14/24 auf Mittag zu Stein. Auf die Nacht zu Langenlöwen; den 15/25 auf Mittag zu Wienn. Dahin wir auf dem Wasser nicht kommen konten, weil die Donau zu klein war. Musten demnach bey d. Fahnenstangen her unter Nußdorf anlanden. Zu Wienn verblieben wir biß auf den 17/27 Apr.; da fuhren wir mit dem Zwickel nach Oedenburg, und nahmen die Einkehr bey unsren H. Vetter Joh. Adam Pauren.”

¹³⁰ Regisztrálta, hogy minden ingósága és értéke, a gyűrű, a pozsonyi és a boroszlói jutalompenzék is megmaradtak (napló, 1686. május). – Naplófeljegyzései azt mutatják, hogy a földi javak iránt gyakorlati érzékkel rendelkezett; ugyanakkor rendszerető volt, kiadásairól, bevételeiről pontos kimutatást vezetett, nem bánt könnyelműen a pénzzel.

¹³¹ Pl. 1696 októberében a hinckethali szőlőskertből 13 puttonyt, a Vogelgsangból 9 puttonyt, a Greinerből 31 vödör cefrét szüreteltek.

¹³² Bárdos 1984, 99. Wohlmuth az 1686. év hátralévő hónapjaira kétharmad fizetést kapott.

¹³³ Elgondolkodtató, hogy Wohlmuth Sopronba jövelekor és még néhány évtizedig csak imaháza volt az evangélikus gyülekezetnek, mégis két főállású zenészt foglalkoztattak.

¹³⁴ 1694 szeptemberében jegyzék készült a fiúkról, kiket zenélésre kiválasztottak: „Verzeichniß der Knaben, welche ich in diesem Monath zur Music erkohren: Samuel Franck, Michael Ruß, Joh. Christoph Kämpl, Joh. Christoph Deckhart, Joh. Conrad Hader, Lazarus Krauß. Gott gebe seine Gnad zur Information!” (Ld. napló.)

¹³⁵ A discantisták zenetanításában 1693-ig vett részt, ekkor a kántor Grünler vette át tőle. Bárdos 1984, 100.

¹³⁶ A lőcsei orgonisták feladatáról ld. Marckfelner (1981), 12–14. Az evangélikus orgonisták működéséről a XVII. században ld. Blume 1965, 163–165.

¹³⁷ A soproni énekeskönyveket még a XVIII. században is dallamok nélkül nyomtatták. – Wohlmuthnak a korálkíséretben való gyakorlatát mutatják majd a Starck virginálkönyvbe lejegyzett korál-harmonizálások.

¹³⁸ Steger 1678 és 1683 között szerepel a zenészek között; Bárdos 1984, 96–97.

¹³⁹ A Formularbuch (agendás könyv) jelzete: Országos Széchényi Könyvtár Quart. Germ. 894; ld. 7. faksimilét. (A terjedelmes kézirat különös módon nem papírra, hanem pergamenre készült.) Az agendás könyvből informálódhatunk a korabeli soproni liturgiáról, zenés szokásokról. Steger részletesen leírja a vasárnapi és ünnepi istentisztelet rendjét és

Az orgonista és a karmesteri teendőkön kívül Wohlmuthnak más munkája is akadt. Sopronba jövetelét megelőzte jó híre, mert egymás után jelentkeztek nála a magántanítványok. Naplójába följegyezte, amikor új tanítványát oktatni kezdte: így például Barth lelkész fiát, Sobitsch lelkész kisebbik lányát, Serpilius városbíró fiát, Prisomann szenátor fiát.¹⁴⁰ Maus barátjának fiát pedig házába fogadta, s a későbbiekben is több nemes ember gyermeke kapott nála zeneoktatást és szállást teljes ellátással.¹⁴¹ A legnagyobb megtiszteltetést azonban az jelentette számára, amikor 1687 januárjában Esterházy Pál nádor két fiának, Mihálynak és Gábornak zenei oktatását is Wohlmuthra bízta.¹⁴²

A már többször említett naplót Wohlmuth 1685-től 1705-ig, azaz huszonegy éven át vezette, tehát még Regensburgban kezdte el írni.¹⁴³ Feltételezhető, hogy nem ez volt Wohlmuth egyetlen naplója, hanem már korábban is, sőt talán még ezután is fontosnak tartotta, hogy a jelentősebb eseményeket, történéseket rögzítse. Wohlmuth havonta négy-hat, olykor tíz-tizenkét feljegyzést készített, melyek legtöbbször személyes, családi vagy baráti jellegűek, olykor az egész gyülekezetet vagy várost érintő, ritkán az egész nemzetre vonatkozó történéseket, problémákat regisztrálnak.¹⁴⁴

Wohlmuth általában sosem mulasztja el megemlíteni, ha a rokonságból vagy baráti körből ismert személy hunyt el,¹⁴⁵ vagy esküvőn és keresztelőn vett részt, ahová gyakran hívták tanúnak vagy komának. Külön megemlíti, ha az evangélikus imaházban török gyermekeket kereszteltek.¹⁴⁶ 1689 májusában a „Paßgeiger” esküvőjéről számol be, 1691 júniusában pedig kollégájának, a kántor Grünlernek házasságkötéséről,¹⁴⁷ majd 1692 februárjában saját esküvőjéről. Wohlmuth ugyanis negyvenkilenc éves korában másodszor is megnősül, az özvegyen maradt Sibylla Erasmint (Leitner) veszi feleségül,¹⁴⁸ aki két fiút is hozott a családba.¹⁴⁹ Második házassága által magyarokkal is rokonságba került.¹⁵⁰

dallamokat is közöl: a Gloria intonációját, a Miatyánk dallamát és a prefációt német szöveggel; a hétköznapi istentisztelet végén rövid gyülekezeti éneket énekeltek. Többszólamú tételre utalás az evangélium éneklése és az úrvacsora után. V.ö. Bárdos 1984, 97.

¹⁴⁰ Wohlmuth naplójában a discantistákon kívül körülbelül félszáz tanítvány neve szerepel.

¹⁴¹ Így például a kőszegi Andreas Franck fia Samuel Franck hat éven keresztül lakott nála. (Payr 1929, 15–16, 18.) Róla 1695. április 10-én ezt írja naplójába: „Den 10. hujus hat der junge Samuel Franck zum erstenmal in der Kirche gesungen. Gott gebe ihm ferner die Gnade, dass er in musicis wohl proficire.” S. Franck 1700 decemberéig maradt Wohlmuthéknál.

¹⁴² Nowak 1954, 1568; ld. 6. faksimilét. A nádor két gyermekének oktatását azért is értékelnünk kell, mivel az ellenreformációban buzgón tevékenykedő Esterházy választása nem a saját egyházából való tanárra, hanem Wohlmuthra esett.

¹⁴³ Első évben, tehát még Regensburgban kétféle dátummal, tíz napos eltéréssel jelölte meg a napokat. – Sopron az ellenreformáció korában azzal is demonstrálta ellenállását, hogy a Gergely naptár használatát megtagadta, s úgy tűnik, Wohlmuth ezt a szokást Regensburgban sokáig megtartotta, annál is inkább, mivel Regensburgban is csak 1699-ben tették kötelezővé az akkor már több mint egy évszázada elrendelt naptárreformot; v.ö. Dollinger 1959, 358–359.

¹⁴⁴ A legelső beírások Wohlmuth fiáról szólnak: 1685. jan. 1-én az ifjú Johann himlőfoltos lett, majd nyolc nap múlva gyógyulni kezdett.

¹⁴⁵ Így 1685 februárjában Eggenberg gróf, 1686 decemberében Serpilius városbíró, 1687 augusztusában Johann Kalinkius kántor, 1689 decemberében Sobitsch lelkész fia Wittenbergben, 1690 áprilisában az öreg toronyzenész („der alte Thurner”), Lorenz Bessler. Wohlmuth rokona, Johann Kusser 1695 húsvét vigiliáján, ápr. 2-án Stuttgartban hunyt el.

¹⁴⁶ Pl. 1687 májusában és még többször.

¹⁴⁷ Ugyanebben az évben említi Johann Sigismund Kusser házasságkötését is.

¹⁴⁸ Ld. Soproni Evangélikus Levéltár, Házassági Anyakönyvek V. kötetében (1689–1703), f. 104v–105. Naplójában Wohlmuth így ír erről: „den 8 huius (=January) hab ich von meiner liebsten frauen Sibylla Erasminn durch H. Aegid. Prisomann das Ja-wort erhalten. Gott gebe glücklichen Fortgang dieses christlichen Wercks!” „den 21 January (am Tag Agnetis) hab ich mit meiner allerliebsten frauen Sibylla die Sponsalia celebrirt.” „den 13 Febr hab ich mit meiner liebsten frauen Sibylla den Hochzeit Ehrentag celebrirt.” – Ettől fogva több soproni leánygyermeket keresztelnek Sibylla névre. (A soproni házassági anyakönyvben Sibylla előző férjeként a *Haffner* név van feltüntetve.)

¹⁴⁹ A két fiú: Andreas és Franz Leitner, közülük Franz szerepel igen gyakran a naplófeljegyzések között, mint „mein Franzl”. Wohlmuth új házasságából egy halott fiúgyermeke született (1692 októberében, ld. napló).

¹⁵⁰ Nincs nyoma annak, hogy Wohlmuth tudott volna magyarul. (Naplójában 1696 júliusában az szerepel, hogy fivére Rusztról és mások Vadosfára küldték fiaikat magyarul nyelven tanulni.)

A soproni lelkészek közül különösen Barth-hoz és családjához fűzte jó barátság,¹⁵¹ ahol ott-honos volt a zene, sőt a biblikus tárgyú színjáték is.¹⁵² Az ő révükön Wohlmut a soproni nemesi és polgári családokkal is kapcsolatba került. Bizalmi ember volt, sokan szerették, s ezt a bizalmat és szeretetet első házasságából született fia is megkapta. A feljegyzések szerint még az osztrák evangélikus grófok és bárók is bizalommal fordultak Wohlmut-hoz, gyakran vették igénybe szolgálatát,¹⁵³ gyermekeiket szívesen adták oda teljes ellátásra Wohlmut házába.¹⁵⁴

A politikai eseményekről Sopronban is megemlékezett, a külföldi hírekről általában az újságból értesült.¹⁵⁵ Különösen figyelemmel kísérte a helyi jellegű történeteket, valamint a török elleni hadműveleteket, és regisztrálta, ha egy város visszahódítását Te Deummal megünnepezték.¹⁵⁶ Wohlmut utolsó naplóbejegyzése szerint, miután a kuruc háborúk idején kétszer ostromolták Sopront, és 1705 karácsony estéjén is ágyúzni kezdték, a lelkészek kívánságára már csak choraliter s nem figuraliter zenéltek.

Feljegyzései között viszonylag kevés konkrét zenei vonatkozásút találunk, azokat is inkább társadalmi jelentőségük miatt örökölte meg. Húsz év alatt egyszer sem utal zeneszerzői működésére, másolói tevékenységére, annál inkább a hangszeres oktatásra,¹⁵⁷ valamint a discantisták képzésére, a kántálás elvégzésére és díjazására. Regisztrálta, amikor 1699 augusztusának egyik vespérésán a császári orgonista négy másik császári zenésszel az imaházban muzsikált, s amikor 1700 nyarán Sigismund Kusser Sopronba látogatott. Fontosnak tartotta megemlíteni, ha új hangszert készítettek vagy hangszerjavításra került sor.¹⁵⁸

Személyes vonatkozású feljegyzései közül figyelmet érdemelnek azok, amelyek vallásosságával, hitéletével kapcsolatosak. Egy-egy keresztelő vagy haláleset, útrakelés vagy a tanítás elkezdésének rögzítése után saját imádságát is hozzáfűzi: „Gott gebe gnad darzu!” „Gott verleihe Gnade darzu!” „Gott gebe seinen Segen darzu!” – A discantisták oktatásával kapcsolatban írja: „hab ich in Gottes Nahmen den Anfang gemacht zur Information der jungen Discantisten. Gott gebe seinen h[eiligen] Segen darzu!” 1687. január 7-én feljegyzi: „hab ich in Gottes Nahmen den Anfang gemacht daß H. Palatini beede Herrn Söhne Michaelen und Gabrielem [később beszúrva=] Esterhazy aufm Clavir zu informiren.” – Ezek a látszólag mellékesnek tűnő megjegyzések a Starck virgináلكönyv címének olvastán válnak jelentőssé: *Tabulatur Johann Jacob Starcken zugehörig, ... Gott gebe seinen Segen darzu!* A Starck virgináلكönyv lejegyzőjét nemcsak az íráskép

¹⁵¹ Barth Bécsben volt dán követségi pap, akit III. Frigyes dán király átengedett a soproniaknak; Payr 1929, 26. Barth irodalmi művei közül történeti értékű az *Oedenburgisches Rath-Haus* (Pozsony 1670; RMK II, Nr. 1247) és a már említett *Buda recepta* (ld. 116. l. ábrát).

¹⁵² Napló: 1689 februárjában Jákob és Ézsau szindarab előadása a Barth családnál; 1689 júniusában az evangélikus iskolában Abimélek, Ábrahám és Izsák komédiája kerül színre; 1696 januárjában komédiát adtak elő Heródes gyermekgyilkosságáról.

¹⁵³ Napló: 1689 márciusában egy grófnő Bécsben elhalt gyermekét küldte el Wohlmut-hoz, aki a csecsemőt nővére sírjába temette el a soproni evangélikus temetőben.

¹⁵⁴ Erről már korábban is szóltunk.

¹⁵⁵ Így pl. a koppenhágai komédiaéjszáról 1689 áprilisában, amikor száznolcvan ember megégett.

¹⁵⁶ 1686 szeptemberében hálaadó ünnep Te Deummal Buda visszafoglalása miatt; 1687 augusztusában az imaházban ismét Te Deum, háromszori ágyúlövessel; 1687 decemberében, amikor József herceget magyar királlyá koronázták, az imaházban hálaadó ünnepség; 1688 februárjában Esterházy, miután herceg lett, ünnepélyesen, ágyúdörgés kíséretében bevonult (Sopronba), majd elutazott; ugyanez év májusában Székesfehérvár visszafoglalása miatt hálaadó ünnep; 1689 márciusában Reminiscere vasárnapján Sziget várának elfoglalása öröme hálaadó istentisztelet; 1690 februárjában az imaházban hálaadó istentisztelet Józsefnek római királlyá koronázása alkalmából; 1690 áprilisában Cantate vasárnapon hálaadó istentisztelet Kanizsa várának visszafoglalása miatt. – 1705 augusztusában Széplakon Széchenyi György gróftól harminc kuruc katona négy szolgájával együtt elfogta, a kastélyt kifosztotta, néhány nap múlva a váltságdíjért visszaadták a gróf szabadságát.

¹⁵⁷ Nemcsak billentyűs hangszert, hanem hegedűt is oktatott (ld. 1698. május 12-től), sőt 1696 júliusában egy ifjút írni, 1698 júniusában két ifjút számolni kezdett el tanítani.

¹⁵⁸ 1688 márciusában egy bécsi orgonakészítő legényével az imaház pozitívját megjavította; 1689 januárban Harrer orgonakészítőnek (a regensburgi Szent Osvát templom orgonistájának) és legényének fizet; 1701 augusztusában Samuel Wohlmut-tal Széplakon Széchenyi György gróf hangszert javítja.

alapján lehet biztosan Wohlmuth személyével azonosítani, hanem a hasonló formulák alkalmazása miatt is.¹⁵⁹

Wohlmuthnak egyetlen saját kompozíciója maradt fenn, az 51. zsoltár, a *Miserere* megzenésítése 1696-ból. Hetvenkét éves korában, 1715-ben újabb zsoltárokat komponált; a *Laetatus sum* valamint a *Laudate Dominum omnes gentes* zsoltároknak azonban csak a címlapja ismeretes.¹⁶⁰ További Wohlmuth-művekről nincsen tudomásunk, de a soproni Evangélikus Levéltár még hat, ismeretlen szerzőtől származó mű Wohlmuth által lejegyzett szólamait örzi.¹⁶¹ 1717-ben, a reformáció kétszáz éves évfordulójának megünneplésekor már nem Wohlmuthot, hanem kollégáját, Gottlieb Grünlert kérték fel Te Deum komponálására.¹⁶²

Orgonista állása mellett Wohlmuth 1704-től a népiskolában is tanított: kilenc évig a külvárosi Vogl-féle házban, majd nyolc évig a belvárosi iskolában. 1720 májusában magas kora és rossz látása miatt visszavonult és a konvent jelenlétében az orgona kulcsainak átadásával lemondott állásáról.¹⁶³ A helyére a trencsényi származású Knogler került, akit Sopron városa korábban Regensburgba küldött tanulni.¹⁶⁴ Gyenge látása miatt Wohlmuth 1721-ben a tanítást is abbahagyta. A soproni anyakönyvi bejegyzés szerint 1724. január 9-én temették.¹⁶⁵

Wohlmuth első házasságából származó fia, ifjú Johann Wohlmuth Lipcse, Kiel és Wittenberg egyetemén tanult. Sopronból távozásakor a gimnázium rektora elragadtatással írt emlékalbumába,¹⁶⁶ a család barátja, Barth lelkész pedig röviden jellemezte a fiút, aki apjától a vérrrel együtt a szép nevet (Wohlmuth = Bonae mentis) is örökölte.¹⁶⁷ Az ifjú Wohlmuth ügyvédként tért haza Sopronba, ahol 1714-ben szenátor,¹⁶⁸ 1718-ban egyházi kurátor, majd 1730-ban városbíró, végül 1732-ben polgármester lett.¹⁶⁹ Elsőszülött fia Johann Ehrenreich, Wohlmuth első unokája 1701. november 25-én született.¹⁷⁰ A másik Wohlmuth ágon Samuel és fia, Johann Conrad szintén tekintélyes soproni polgárok voltak.¹⁷¹

Sopron lakosságának értelmiségi rétege a XVII–XVIII. század fordulóján képzett, egyetemet végzett, tudományos munkát is folytató polgárokból állt, akik közül többen a külföldi, elsősorban német tudós társaságoknak is tagjai voltak. Bár úgy tűnik, Wohlmuth sohasem volt hivatalosan

¹⁵⁹ Wohlmuth valószínűleg még ifjúkorában tanulta el ezeket a formulákat Sonntagtól, a ruszti lelkésztől. Sonntag ugyanis anyakönyvi feljegyzéseit gyakran hasonlóképpen egészítette ki.

¹⁶⁰ V.ö. Bárdos 1984, 612, Vavrincez műjegyzék Nr. 957. A két zsoltárkompozíció címét áthúzták, helyette a később felhasznált mű címét írták a borítóra; ld. 22. fakszimilét.

¹⁶¹ Ezek: négy latin nyelvű zsoltárfeldolgozás (*Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri*), egy *Magnificat*, valamint egy német nyelvű kompozíció (*Kommt alle zu mir*) második hegedű szólama. V.ö. Bárdos 1984, 593, Vavrincez műjegyzék Nr. 884; ld. 23–25. fakszimilét.

¹⁶² Erről az ünnepi kompozícióról és további – nem Wohlmuthtól származó – alkalmi zeneművekről Sopron zenei életével kapcsolatban már szóltunk.

¹⁶³ A konvent ezt tudomásul vette, és – ahogyan a feljegyzések tanúsítják – „ad dies vitae”, vagyis élete végéig 50 birodalmi tallért biztosított számára. A Soproni Evangélikus Levéltár Gyülekezeti Számadáskönyve alapján közli Bárdos 1984, 110.

¹⁶⁴ Payr 1911, 13; Bárdos 1984, 110; Kormos 2002a, 281.

¹⁶⁵ Feleségét, Sibyllát két évvel élte túl. V.ö. Soproni Evangélikus Levéltár, Temetési Anyakönyv 1724.

¹⁶⁶ „Pius, modestus et eruditus, praeceptorum suorum semper observantissimus.” Soproni Evangélikus Levéltár, jelzet nélkül, p. 221.

¹⁶⁷ P. 153. Két év múlva ugyanerre az emléklapra (p. 154) írta rá a lipcsei tanár, hogy a fiatal Wohlmuth legtudósabb és legszorgalmasabb tanítványa volt.

¹⁶⁸ 1718-ban mint szenátor jegyzett be emléksorokat egy soproni diák, a külföldi tanulmányút előtt álló Michael Weiss számára, ugyanazokat, melyeket harminc évvel korábban neki is feljegyeztek: „Praesens est imperfectum, praeteritum [est perfectum], plusquamperfectum est futurum.” (OSzK Oct. Lat. 131, f. 50.) Írásának stílusa az öreg Wohlmuthéhoz hasonló; Vízkelety talán ezért tulajdonította a fiú írását az atyjának; v.ö. Vízkelety 1963, 168.

¹⁶⁹ Feljegyzései a Soproni Városi Levéltárban. Ld. Kosáry 1970, 564: Johann Wohlmuth polgármester feljegyzési könyve 1717–1737; Turbuly–Németh 2002, IV. 1020.

¹⁷⁰ Johann Wohlmuth, a boldog nagypapa azt is feljegyezte naplójába, mikor választották el az unokát az anyatejtől; ld. napló, 1703. január 24.

¹⁷¹ Johann Conrad 1701-ben Jénába ment tanulni, majd szintén ügyvéd, később városi gyám lett Sopronban, 1740–42-ig polgármester. Payr 1929, 33.

soproni polgár,¹⁷² de mint ennek a széleskörű vezető értelmiségnek egyik tagja, a maga sokoldalú egyéniségével és elsősorban mint zenész: orgonista, zeneigazgató, tanár, hangszerjavító, kopista és komponista gazdagította több évtizeden keresztül Sopron életét.

Starck virginálkönyv

Egy kézirat a Soproni Múzeum állandó kiállításán

A XX. század elején még éltek Sopronban a Starck család leszármazottai, Zsófia¹⁷³ és Lajos, a családi dokumentumok és könyvek birtokosai. A tulajdonukban levő, zenei lejegyzést is tartalmazó kéziratra 1910-ben hívták fel Payr Sándor egyetemi tanár figyelmét, aki még ugyanabban az évben ismertette azt a *Soproni Nemzetőr* 234. számában. Ezt követően a Starck-örökösök a városi múzeumnak ajándékozták a kéziratot, ahol ma is őrzik; jelzete nincs.¹⁷⁴

A kéziratnak kötetünkben kiadásra kerülő zenei részét először Szabolcsi nevezte Starck virginálkönyvnek.¹⁷⁵ Az elnevezéssel kapcsolatban azonban többféle probléma merül fel: először is azt sugallja, hogy egy zárt egységről van szó, olyan könyvről, mely kizárólag virgináldarabokat tartalmaz.¹⁷⁶ Ezzel szemben az elméleti bevezetőt és ötvenhat darabot¹⁷⁷ tartalmazó Starck virginálkönyv egy nagyobb terjedelmű kézirat, egy album (!) formátumú könyv¹⁷⁸ kevesebb, mint egyharmad részét teszi ki, a kézirat további részében családi vonatkozású feljegyzések találhatók. Az egyes részek között üres, kitöltetlen oldalak maradtak, néhány helyről pedig lapokat távolítottak el. A Starck családi kézirat beosztása a következő:

folio	1–48	virginálkönyv
	49–88	üres oldalak (49 – 59 még megvonalmazott, de üresen hagyott oldalak)
	89–130	feljegyzések
	131–140	üres oldalak
	141–162	feljegyzések
	163–168	üres oldalak (165 összefirkálva)

¹⁷² Házínál (Házi 1982) csak Wohlmuth fia szerepel a soproni polgárok között, maga Wohlmuth nem. Elképzelhető, hogy birtokai, szülője miatt ruszti polgár maradt.

¹⁷³ Nitsch Mórné, született Starck Zsófia az 1900-as évek elején Sopronban a Deák tér 33. sz. házában lakott; Jandek 1955, 87.

¹⁷⁴ Nem tudjuk pontosan, mikor került a kézirat a Soproni Múzeumba, 1916-ban azonban már szerepel az akkor létrehozott szerzeménynaplóban. (Szabolcsi 1928a, 118 szerint *Stark Lajos* már 1896-ban a múzeumnak ajándékozta a kéziratot.) Az irodalomban leőhelyként olykor a Soproni Múzeum egyik részlege, a Liszt Ferenc Múzeum van megadva; ld. Domokos 1990, 507.

¹⁷⁵ Payr 1911, 10–12: Stark-féle hangjegyes füzet, Stark-féle gyűjtemény, Stark-féle kótás könyv; Szabolcsi 1925/1926, 140 (3. lábjegyzet): Starksches Virginalbüchlein; Payr 1929, 23–24: Wohlmuth kótáskönyve, Wohlmuth virginálra írt tabulatúrája; Szabolcsi 1928a, Szabolcsi 1931, Szabolcsi 1959, 291, 331: Stark-féle soproni virginálkönyv; Kapi-Králik 1937: Stark-féle virginálkönyv; Jandek 1955: Stark-féle virginálkönyv; Domokos–Martin 1985, 565: Stark-féle virginálkönyv. – A családnevet illetően visszatértünk az eredeti írásmódhoz.

¹⁷⁶ A másik problémáról, a „virginál” elnevezésről a hangszerhasználatnál lesz szó.

¹⁷⁷ A 16. számot Wohlmuth két tételhez is megadja, az 55-t kihagyja. A tizenhatos szám megismétlését Jandek azzal magyarázza, hogy a *Praeludium az Englischer Tantz*-hoz tartozik mint annak előjátéka; Jandek 1955, 95. Mi inkább elírásnak tartjuk, hasonlóan az 54. tétel után következő 56. számot, ezért a közreadásban a második Nr. 16-tól a Nr. 54-ig szögletes zárójelben a helyes sorszámot is megadjuk.

¹⁷⁸ A kézirat méretéből kiindulva valószínűnek tartjuk, hogy az üres albumok közül használtak fel egyet – ezáltal rendeltetésének nem megfelelően.

A papírkézirat mérete 205 × 154 mm, nyolcadrét, terjedelme 168 folio, papírkötéséhez egy levelet illesztettek. A virginálkönyv tehát a kézirat első részét alkotja, a további részeket a XVII. század végétől a XIX. század végéig keltezett családi bejegyzések töltik ki: születési, esküvői, halálozási dátumok, adófizetésre vagy vásárlásra vonatkozó feljegyzések, valamint receptek.¹⁷⁹ A 117. oldalon ismerős családnevek bukkannak fel 1773. szeptember 27-i dátummal, mely szerint ezen a napon Joh. Carl Starck és Margaretha Theresia Wohlmuth házasságot kötöttek.¹⁸⁰

A virginálkönyv irodalma; címe, lejegyzője és használója

A Starck családi kézirat első ismertetése után Payr 1929-ben Wohlmuthról készített biográfiát.¹⁸¹ Néhány évvel később Kapi Králik röviden, majd a háború után Jandek részletesen írt a zenei emlékről.¹⁸² Elsősorban a magyar táncokkal és a magyar vonatkozásokkal foglalkozott Szabolcsi és Domokos Mária, utóbbi a *Magyarország Zenetörténete* sorozatban foglalta össze az addig ismereteket.¹⁸³ Sopron XVI–XVIII. századi zenei életét bemutató könyvében Bárdos Kornél a virginálkönyvvel kapcsolatban felmerülő két kérdést, a gyűjtemény összeállítójára és tartalmára vonatkozó problémákat taglalta.¹⁸⁴

A virginálkönyv címe a zenei kézirat jellegére, tulajdonosára, keletkezésére és rendeltetésére nézve ad útmutatást.

*Tabulatur / Johann Jacob Starcken / zugehörig, / welcher den 3. Decembre / Anno 1689 / in Gottes Nahmen den / Anfang zum schlagen / gemacht. / Gott gebe seinen Segen darzu!*¹⁸⁵

A Starck virginálkönyv lejegyzőjének személyét illetően az irodalomban különböző véleményekkel találkozunk. Wohlmuthról készített életrajzában Payr a napló és a virginálkönyv írásképeinek hasonlósága alapján mint a virginálkönyv lejegyzőjét említi őt.¹⁸⁶ Feltételezése szerint a Starck szülők Wohlmuthot bízták meg fiúk oktatásával, aki egy rövid elméleti bevezetővel ellátott gyűjteményt, egy tankönyvet állított össze az ifjú számára. Payr, aki a Starck utódoknál a virginálkönyvre rábukkant, Wohlmuth naplójának ismeretében könnyen azonosíthatta a virginálkönyv feliratainak és a naplónak írásmódját. A II. világháború után azonban már elveszettek vagy eltűntnek vélték a naplót és így nem tudták egybevetni a két forrást. Ennek következtében megkérdőjelezték Wohlmuth közreműködését, és egyéb bizonyítékokat kerestek annak igazolására, hogy a virginálkönyvet Wohlmuth jegyezte le. Így tette ezt Jandek is, aki a kézirat első oldalának írásképét hasonlította össze egy 1696-ból származó, Wohlmuth aláírásával ellátott elszámolás-jegyzékkel,¹⁸⁷ melynek alapján ugyancsak Wohlmuthnak tulajdonította a virginálkönyvet.¹⁸⁸ (Mi hozzátehetjük, hogy ha Jandek ismerte volna, Wohlmuth *Miserere* kompozíciójának írásmódját is mellé állíthatta volna.) Bár Jandek véleményét a két íráskép azonosságára vonatkozóan Bárdos cáfolta, ennek ellenére ő is Wohlmuth közreműködése mellett döntött.¹⁸⁹ A korálokról írt

¹⁷⁹ A legelső családi feljegyzés 1698-ból származik, ekkor nősült J. J. Starck másodszor (ld. Házi 1982, II. 872; v.ö. a 194. lábjegyzettel); a legutolsó 1891-ből.

¹⁸⁰ A Wohlmuth nevet az általunk ismert személyekkel eddig nem sikerült kapcsolatba hozni; a Starck névről ld. a következő részben.

¹⁸¹ Payr 1911, 10–12 zenei meghatározásai oly mértékben pontatlanok és megalapozatlanok (ld. többek között a tabulaturás írásmódról írottakat), hogy ezen a helyen nem térünk ki rájuk.

¹⁸² Kapi–Králik 1937; Jandek 1955.

¹⁸³ Szabolcsi 1950 (1959); Domokos 1984; Domokos 1990, 507–508.

¹⁸⁴ Bárdos 1984, 110–111. Bárdos itt utal Pernye András dolgozatára is, amely nem sokkal halála előtt készült el, melynek azonban nem sikerült nyomára bukkanni. (Bárdos leírása szerint Pernye a 3., 7., 9., 16., 25. és 54. sz. darabokkal foglalkozott.)

¹⁸⁵ Ld. a 8. faksimilét. A címlapon még egy összeadási művelet is látható, melynek természetesen semmi köze a címhez.

¹⁸⁶ Payr 1929, 17, 23.

¹⁸⁷ „Verzeichnis der Choralisten”, faksimilében közli Jandek 1955, 89; a jegyzék a soproni zenészek és énekesek teljes listáját, valamint fizetségét tartalmazza; ld. Bárdos 1984, 368–385.

¹⁸⁸ Jandek 1955, 88–89.

¹⁸⁹ Bárdos 1984, 111.

magyar nyelvű cikkemben nekem sem állt módomban megerősíteni a lejegyző személyét illető pozitív feltételezéseket, később azonban a napló előkerülésével a cikk német nyelvű változatában már egyértelműen utalhattam a kapcsolatra.¹⁹⁰

Wohlmuth a Starck virginálkönyv címében a „Tabulatur” elnevezést a *tabulatúra* szónak nem eredeti, hanem a XVII. században megváltozott értelmében használta.¹⁹¹ Arra akart utalni, hogy a betűket vagy számokat tartalmazó régi tabulatúras írásmód helyett modern notációval, a két kézre alkalmazott billentyűs szisztémában jegyezte le a műveket. Bár a Starck név sehol nem szerepel Wohlmuth naplójában, a virginálkönyv címéből biztosra vehető, hogy Johann Jacob Starck Wohlmuth tanítványa volt. Nehezen lenne elképzelhető másként, hiszen ha valaki olyan részletekbe menően ecseteli a tanulás – a maga részéről a tanítás – megkezdését, mint egyébként azt naplójában is tette, valószínűleg saját magára is vonatkoztatja a címben leírtakat. Ráadásul a címlapon Wohlmuth szinte teljesen ugyanúgy fogalmazott, mint ahogyan tette ezt 1687. január 7-én, amikor naplófeljegyzése szerint Esterházy Pál két fiát kezdte el tanítani: „In Gottes Namen den Anfang gemacht ... Gott verleihe Gnaden dazu!” A Starck tanítvány esetében tehát a napló kiegészítésének kell tartanunk a címdalt és magát a virginálkönyvet. A naplóbejegyzések 1689 őszétől egyébként is ritkultak, Wohlmuth november 27. (Dominica Adventus) után decemberben összesen két alkalommal készített naplójába feljegyzést.¹⁹²

Összegezve megállapíthatjuk, hogy Wohlmuth 1689. december 3-án kezdte el tanítani az ifjú Starckot, és kezdő tanítványa számára – valószínűleg folyamatosan, a tanulással egy időben – tankönyvet állított össze. Rajta kívül még egy fajta, Wohlmuthétól teljesen eltérő jellegű kézírás található a virginálkönyvben: a 28. darab után két tételt, az erdélyi fejedelem magyar táncát (*Ungarischer Tanz des Fürsten aus Siebenbürgen*) és a *Studentisches Leben* c. darabot egy számunkra ismeretlen személy jegyezte fel.¹⁹³

A virginálkönyv használója, Johann Jacob Starck ösei valószínűleg Ausztriából menekültek Sopronba a vallásüldözés kezdetén, ahol az apa, Johann Philipp Starck 1673-ban nyert polgárjogot.¹⁹⁴ Mint a Fehér ló („zum weissen Pferd”) vendéglő tulajdonosa gondot fordított arra, hogy fiát a város legkiválóbb tanáránál oktassa hangszeres zenére.¹⁹⁵ Hogy ki ez az alkalmas személy, már 1687-ben nyilvánvalóvá vált, amikor Esterházy nádor, a buzgó ellenreformátor a soproni evangélikus zeneigazgatóval kezdte taníttatni fiait.

Johann Jacob Starck háromévesen árvaságra jutott, s ekkor anyja feleségül ment egy Windisch nevű szücshez. Az eddigiek alapján most már biztosra vehetjük, hogy a tizenkét éves fiú 1689 decemberétől Wohlmuth tanítványa volt. 1695-ben Johann Jacob Starck is polgárjogot nyert, majd 1696-ban megnősült és apja után ő vezette a Fehér ló vendéglőt.¹⁹⁶ Felesége halálát követően 1698-ban ismét megnősült, ebből a házasságból született Johann Carl, a későbbi híres festő. 1719-ben végrendelkezett, majd néhány nappal ezután meghalt.

¹⁹⁰ Ferenczi 2004, 112–113; Ferenczi 2005, 40–41.

¹⁹¹ Amikor N. Ammerbach tabulatúras könyveket adott ki (1571, 1583), akkor vokális művek intavolálásait vagy eredeti hangszeres műveket foglalt betűírásba. Az itáliai és az angol-németalföldi billentyűs partitúrák nyomán Samuel Scheidt modern notációval jelentette meg *Tabulatúra nova* című gyűjteményét (1624), mely címben nem a „tabulatúra”, hanem a „nova” szó kapott hangsúlyt.

¹⁹² A két bejegyzés 1689. december 15-én és 26-án készült.

¹⁹³ Ld. a 12. faksimilét.

¹⁹⁴ A Starck családról ld. Payr 1929, 23; Házi, 1982, II. 872.

¹⁹⁵ A vendéglősök érdeklődési körére utal, hogy a „zum Weissen Pferd” egyik korábbi tulajdonosa, Caspar Reschl kereskedő (†1662) hagyatékában a weimari Biblián kívül 42 könyv szerepel, ami akkoriban egy átlagos polgári könyvtárnak felelt meg; ld. Lesestoffe I. 392. tétel.

¹⁹⁶ A vendéglőről ld. Csatkai 1966, 203–204.

A virginálkönyv rendeltetése, hangszerhasználat

Az első – bár kivitelezésében szerénynek mondható – magyarországi hangszeres tankönyv Wohlmuth nevéhez fűződik.¹⁹⁷ Tanítványa, a tizenkét éves Starck fiú számára, aki a címlap tanúsága szerint 1689. december 3-án kezdte el a hangszer tanulást, Wohlmuth egy elméleti bevezetőből és ötvenhat darabból álló „zongora”-iskolát írt le. Nyomatott hangszeriskola hiányában ugyanis a tanár maga készítette el a tananyagot az egyes tanórákhoz.¹⁹⁸ A pedagógiai szempontokat figyelembe véve Wohlmuth a könnyebb daraboktól fokozatosan haladt a nehezebb, a bonyolultabb darabok felé. Nem reprezentatív gyűjteményt, hanem módszertanilag megfelelően felépített tankönyvet akart összeállítani. Emellett tudatosan törekedett arra, hogy sokféle műfajt mutasson be,¹⁹⁹ olyanokat, melyekkel az ifjú a mindennapi életben találkozhat: elsősorban táncokat – még a legújabbak közül is – és korálokat.

A virginálkönyv írásakor, különösen a rövid elméleti bevezető összeállításánál Wohlmuth feltehetően a Daniel Speer által két évvel korábban kiadott zongoraiskolára támaszkodott.²⁰⁰ Speer-től származik az egyik legkorábbi szisztematikus tanterv a saját öröme, saját kedvtelésére játszó amatőr zenész, a „liebhaber” számára, az ő zeneelméleti-zenepedagógiai munkája így közvetlen előzménynek tekinthető Wohlmuth tankönyvéhez.²⁰¹ Annál is inkább, mivel Wohlmuth a virginálkönyvbe olyan darabot is felvett, amely nemcsak az 1688-ban kiadott *Musikalisch Türkischer Eulenspiegel*-be, hanem Speer zongoraiskolájába is bekerült.²⁰² Ezenkívül elméleti minta lehetett Poglietti kompendiuma, melyet széles körben másoltak.²⁰³

A tankönyvekre azért is volt szükség, mert a reformációt követően, különösen a XVII. században megnőtt a házi muzsikálás, a rokonok, barátok intim körében művelt instrumentális zenélés iránti érdeklődés.²⁰⁴ Céljuk elsősorban az volt, hogy az „egyéb tanulmányoktól elfáradt lélek a hangszernél ismét felüdüljön”.²⁰⁵ Amíg Európában a XVI. században a lantjáték volt az egyik legelterjedtebb zenélési mód, a XVII. századra a billentyűs hangszeresek vették át a vezető szerepet. A billentyűs hangszerre írt zeneműveket didaktikus, valamint istentiszteleti célokra és házi muzsikáláshoz használták.²⁰⁶ Ez a hármas repertoár megfelel a korabeli gyűjtemények vegyes tartalmának.

¹⁹⁷ Magyarországi hangszerjátékos, az erdélyi fejedelem számára készített külföldi elméleti munkáról ld. később (v.ö. a 207. lábjegyzettel).

¹⁹⁸ Nem tudjuk, hogy milyen tananyagot használt a többi tanítványánál.

¹⁹⁹ Hiszen a legtöbb táncpust egy-két darab reprezentálja. Ily módon nem lehet összehasonlítani olyan gyűjteményekkel, melyekben a darabokat műfajok szerint csoportosították (pl. a Vietoris tabulatúras könyv).

²⁰⁰ *Grundrichtiger kurtz leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst*, Ulm 1687; második kiadás 1697. Modern kiadását ld. Speer GC 1697, 1687. A munka négy részből áll: 1) éneklés; 2) billentyűs hangszeriskola és számított basszus-tan; 3) vonós és fúvós hangszeresek; 4) kompozícióstan. Az elméleti tudnivalók az első részben: Korális és figurális zene alapjai: szisztéma, kulcsok, módosítójelek, a hangok neve, szünetjelek, őrhangok, ismétlőjelek, záróhangok, ütem, ütemjelölés, terminológia, hangnemek (módosítójel nélkül, kereszttel, bével, intonáció: hangnem megadása); v.ö. Starck virginálkönyv elméleti bevezetőjével a következő részben. A *Clavierunterricht für Liebhaber* részt, a tanár („Informator”) és a tanuló (*Fräulein, Frauenzimmer, Incipientin, Lernende*) párbeszédét csak az 1687-es kiadás tartalmazza.

²⁰¹ A XVII. század utolsó évtizedeinek a billentyűs hangszer-gyakorlatra vonatkozó elméleti munkáiról, továbbá az orgonisták feladatairól ld. Riedel 1960, 22–23, 80–82; Marckfölnér (1981), 12–14.

²⁰² Nr. 7. *Aria*; Speer tételeit ld. a Függelékben. V.ö. Speer 1688, Nr. 3; Speer GC 1697, 1687 (1997), 39; Csörsz Rumén 2005, 36.

²⁰³ Bár Poglietti kéziratban fennmaradt Compendiuma 1676-ból származik, Kuhnau *Neue Clavier-Übung*, valamint D’Anglebert *Pieces de Clavecin* gyűjteménye 1689-ben jelent meg, közvetlen kapcsolatot egyik esetben sem tudunk kimutatni. V.ö. Riedel 1960, 80–82; Apel 1972, 566–571, 667–673, 715–718.

²⁰⁴ A „Hausmusik” terminusról bővebben ld. Salmen 1969, 6–10.

²⁰⁵ „... den von andern Studiis ermüdeten Geist an dem Claviere wiederum zu erfrischen”; Kuhnau a *Neue Clavier-Übung* első részéhez készített előszavából (Lipcse 1689) idézi Riedel 1960, 15. Speer GC 1697, 1687 (1997), 5: „zur Gemüths Belustigung” – A billentyűs hangszer alapja lett a nyugati zenei gyakorlatnak, zeneelméletnek és alapja a zenei képzésnek.

²⁰⁶ A hármas felosztásról ld. Riedel 1960, 26–28.

Az irodalmi adatok alapján arra lehet következtetni, hogy a billentyűs hangszerek a mindennapos kikapcsolódáshoz, szórakozáshoz használt hangszerré váltak Magyarországon is.²⁰⁷ A hegedű és a dуда mellett a virginál volt a leggyakoribb hangszer a XVII. században.²⁰⁸ Különösen a németek által lakott településeken – nemcsak nemesi, de polgári körökben is – igen kedvelték a billentyűs hangszereire írt zenét, amely a technikailag és zeneileg kevésbé képzett amatőr zenészek egyszerűbb igényeihez tudott alkalmazkodni. Másrészt az a zene, – a házi muzsika és az egyházi zene egy része –, amely templomi használatra nem volt megfelelő, billentyűs hangszereken történő megszólaltatásra alkalmasnak bizonyult. A XVII. század második felében több ilyen billentyűs hangszere készült kézirat keletkezett Magyarországon, elsősorban a Felvidéken és Erdélyben.²⁰⁹

Tudjuk, hogy Wohlmuthnak Regensburgban, majd Sopronban is voltak tanítványai, s amikor új tanítvánnyal kezdett foglalkozni, hangszerüket a naplójába különböző módon jegyezte be: Clavir (sic!), Clavichordium, Instrument.²¹⁰ A korabeli gyakorlatban e három megnevezés közül kettőt nem konkrét, hanem általános értelemben használtak. A XVI–XVIII. században az *Instrument* szó a német nyelvterületen sajátos jelentést hordozott, melyet a billentyűs hangszerek összefoglaló elnevezéseként az orgonán kívül minden billentyűs hangszere vonatkoztattak.²¹¹ A magyarországi német irodalmi forrásokban ugyancsak ilyen értelemben hivatkoznak a billentyűs hangszereire.²¹² Hasonló módon átfogó fogalom volt a „Klavier”,²¹³ amelynél bármelyik billentyűs hangszer számításba jöhetett, köztük a Wohlmuth által is használt „clavichordium”.²¹⁴ Aki klavikordon

²⁰⁷ *Hegedű, virginás, dudás és trombitás, Aki nélkül nem lehet semmi vígan lakás.* Szabolcsi 1959, 223. Báthory Zsigmondról egy itáliai zenész feljegyezte, hogy többféle hangszerezen játszott (komponált is); Girolamo Diruta orgonaiskolát ajánlott neki, melyet *Il Transilvano* címmel adott ki: Velence 1593; v.ö. RISM A/I/2 D 3134 (–3137), modern kiadását ld. Diruta (1969). Báthory András kardinális (Zsigmond nagybátyja) virginálon játszott (*az virginát vert nocte*); Szabolcsi 1959, 283. A XVI. század végén érdekes összefüggésben említik a hangszert, amit olykor katonák is megszólaltattak; Szabolcsi 1959, 266; Jandek 1955, 93. A XVII. század végén a Bercsényi házasságáról szóló történeti énekben jegyezte fel Kőszeghy Pál: *Virgína lassúbban nyomogatva csenge.* Szabolcsi 1959, 233. Papp G. 1990b, 461. – Comenius *Orbis pictus*-ában virgína (clavichordium) szerepel; Comenius 1675 (1970), 210. További adatokat ld. Szórádová 2001, 356–366; Fontana 2001, 399–408.

²⁰⁸ A hangszerkészítés már az előző évszázadban megindult. Kőrmöcbányán a XVI. század közepétől az orgonista Mathias Burian és fia, Hieronymus orgonát és más billentyűs hangszereket épített, Roglmayer a XVII. század végén; Szórádová 2004, 163. A krónikások megörökítették, hogy az orgonaépítők alkalmanként billentyűs hangszereket is készítettek. Szórádová pozsonyi, kassai, kőrmöcbányai, késmárki hangszerekről ír; Brandenburgi Katalin (Bethlen Gábor második felesége), valamint Thököly István (Thököly Imre édesapja) virginálja jelenleg a Magyar Nemzeti Múzeumban található. Szórádová 2004, 157–160; Papp G. 1990b, 459.

²⁰⁹ Ilyen a Vietoris tabulatúrás könyv, a Lőcsei tabulatúrás könyv (Pestry zborník), a Kájoni kódex. A forrásokról összefoglalóan ld. Király 2000. A billentyűs irodalom nem korlátozódik a tánczenére, hanem az áhítatokhoz is kapcsolódik.

²¹⁰ 1687. január 7: *Clavir*; 1689. január 20: *Clavichordium* (Wohlmuth 6 rajnai forintot adott ki Barth lelkesz klavikordiumáért); 1686. február 3/13, 1698. január 3: *Instrument*.

²¹¹ Ld. Ammerbach *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, 1571; Nörmiger *Tabulaturbuch auf dem Instrumente*, 1598, v.ö. Apel 1972, 246; Brown H. M. 2001; hangszerépítő elnevezése: *Orgel- und Instrumentenmacher*. – M. Praetorius a többértelműség miatt az elnevezést kritizálja, szinopszisában többféle billentyűs hangszert sorol fel, ezek: *clavicymbalum*, *spinetta*, *clavichordium*, *virginale*, *navblum*, *clavicytherium*, *arpichordium*. Az ő meghatározása: *Claves omnes ut Instrumenta specialiter sic dicta, ut: clavicymbalum, spinetta, clavichordium*. Praetorius 1614/15, 443–446.

²¹² Erre vonatkozó adatokat közöl Király 2000, 69 (20. lábjegyzet). – A Bártfai gyűjtemény egyik nyomtatványának kéziratosszerű előzéklapján (Mus. pr. Bártfa 17 tenor szólamkönyv, f. 1v) a billentyűs hangszer (=Instrument) gyakorlására buzdító versike található, közli Murányi 1991, XXXII.:

Instrument slagen ist eine feine Kunst / Übstu dich nicht ist es umbsonst.

Wer was wil lernen der übe sich, / Den Übung bringet Kunst gewislich.

A vers első sorát Lányi Susanna Eleonora könyvének (1729) címéből idézi Kodály 1952, 1.

²¹³ V.ö. Riedel 1960, 13; Apel 1972, 3.

²¹⁴ Továbbá virginál és epinett. Gabriel Reilich gazdag hangszeres hagyatékában klavikord is fennmaradt (valamint háromféle hegedű); Reilich 1984, 28. – A „Clavier” fogalmat különböző korokban eltérően használták: a barokk korban többnyire a klaviatúrával ellátott hangszere vonatkoztatták, ami orgona, pozitív, spinett, virginál, cembalo vagy klavikord lehetett. A komponisták általában nem határozták meg, hogy ezek közül mely hangszere írnak, a XVII. század közepe előtt pedig stílusban alig különböztették meg a billentyűs hangszereket. A játékosok a rendelkezésre álló hangszert, vagy pedig az alkalomhoz leginkább illőt használták. V.ö. Wolters 1975, 7; KeyboardM 1984, 383 (bevezetés).

tudott játszani, a többi billentyűs hangszerhez is értett. A klavikord hangolása a többi billentyűs hangszernél gyorsabb, könnyebb és tartósabb volt, ezért a tanításhoz is a legmegfelelőbbnek bizonyult. A spinett vagy virginál viszont azért vált népszerűvé a „liebhaber”-körben, mert kevés helyet foglalt, nem volt drága, és szerény húrozata miatt egyszerűbben hangolták.²¹⁵

Soproni vonatkozású adatokat billentyűs hangszerekről már a XV. század végétől ismerünk, amikor az egyik orgonista végrendeletében a klavikordról is megemlékezik.²¹⁶ A XVI. század közepén ugyancsak egy orgonista regálját és virginálját öröklik rokonai.²¹⁷ Andreas Rauch Sopronban írt, egyházi műveket tartalmazó gyűjteményes kötetének előadói apparátusában többek között „clavicymbalom” is szerepel,²¹⁸ hagyatékában pedig egy „Instrument”, továbbá egy „Flüg” pedállal.²¹⁹ Egy soproni polgár, David Glentzmann hagyatéki összeírásában 1633-ban billentyűs hangszeres könyv („Instrumentbuech”) kerül a jegyzékre.²²⁰ Esterházy Pálnak 1681 előtt készült listája annak a nyolcvanegy éneknek és táncnak a címét, ill. szövegkezdetét tartalmazza, melyeket virginálon tudott játszani,²²¹ s melyek közül több cím egyezik a Starck virginálkönyv darabjainak címével.²²²

Bár „billentyűs” tankönyvünk címlapján konkrét és egyértelmű hangszermegjelölés nem szerepel, kiadásunkban két okból mégis megtartottuk a Starck virginálkönyv elnevezést. A fent említettek közül a virginál az egyik valószínűsíthető hangszer, amely számításba jöhet, továbbá a leíró és a szakirodalomban mindeddig ez volt használatos.²²³

A virginálkönyv tartalma, variáns tételei XVII–XVIII. századi gyűjteményekben²²⁴

Mivel a virginálkönyvet Wohlmuth egy kezdő játékos számára írta, az első részben, a rövid zeneelméleti összefoglalásban azok a zenei alapelemek, a legelemibb tudnivalók kerülnek bemutatásra, amelyek a gyűjtemény második részében található darabok elsajátításához feltétlenül szükségesek: a kulcsok, hangok, hangnemek, ritmusértékek, ütemfajták, fontos jelek. A kulcsokat kétféleképpen, elméleti és gyakorlati megközelítésből osztályozza. A *claves signatae* példasor a lehetséges kulcsokat rajzolja meg: a C-kulcsból négyfélét, az F-kulcsból három, a G-kulcsból kétféle magasságra helyeztetet. Az ötvenhat darabban e kilencféle kulcs közül csak kettőt használ Wohlmuth.²²⁵ Ezért a *claves intellectae* példasor csak ebben a két kulcsban szemlélteti a vonalrendszeren elhelyezett hangokat abc-s hangnevekkel.²²⁶ Ez a skála külön-külön

²¹⁵ V.ö. Riedel 1960, 19. – A clavicembalót nagyobb, virtuóz kompozíciók előadásához használták.

²¹⁶ Bárdos 1984, 13.

²¹⁷ Bárdos 1984, 15.

²¹⁸ *Missa vespera et alii sacri concentus* ... Nürnberg 1641, ld. RISM A/I/7, R 341.

²¹⁹ Bárdos 1984, 78. Bárdos egy meg nem határozható hangszert említ, mely a korabeli szóhasználat szerint minden bizonnyal egyfajta billentyűs hangszer volt. A másik hangszer egy „pedálos zongora”; Nagy 1993, 92, 107. Rauch 1631-ben a város egyik temploma számára egy regált adott el; Nagy 1993, 87.

²²⁰ Lesestoffe I, 81; Király 2000, 69.

²²¹ *Enekek Tánczok s-Noták száma, az Virginán kit tudok verni*. Idézi t. k. Bónis 1957, 267; Esterházy HC (1993), 16–17.

²²² Ezek közül legfontosabb a *Salomon* c. tánc, ld. Nr. 41; viszont az egyházi énekeknél, – talán a felekezeti különbség miatt – csak a latin címek egyeznek.

²²³ V.ö. a 175. lábjegyzettel.

²²⁴ Variáns tételeket (elsősorban táncokat és korálokat), melyek a következő generációkban is tovább éltek, a magyarországi és Sopron környéki forrásokból néhány évtizeddel későbből is adunk.

²²⁵ Jobb kéz: C-kulcs az első vonalon; bal kéz: F-kulcs a negyedik vonalon. Wohlmuth tehát a jobb kéz játékához a korabeli gyakorlatnak megfelelően C-kulcsot jelöl meg, és a darabok felső szisztémája is C-kulcsban van lejegyezve. Többek között Speernél és Kuhnaunak a Starck virginálkönyvvel egy évből származó zongoraiskolájában a jobb kéz szintén C-kulcsban.

²²⁶ Ebből is valószínűsíthető, hogy Wohlmuth ismerte a német orgonatabulatúrás betűírásmódot, amely elméletileg közvetlenebbül szemlélteti a hangok átvitelét a billentyűkre. – Még érthetőbb ez Speernél, aki a *Clavierunterricht für Liebhaber* zongoraiskolájában a követelmények között említi, hogy a tanulók a billentyűkre ragasztott papirdarabkák segítségével tanulják meg a hangok neveit. Ld. Speer GC 1697, 1687 (1997), 5. – Ennek ellenére Wohlmuth nem ezt a tabulatúrás írásmódot alkalmazza; a címmel kapcsolatban erről már szövegtünk.

kijelöli a jobb és a balkéz által játszandó hangokat, melyekből a darabokban minden megtalálható.²²⁷

A dúr és a moll „cantust” nem a hangnemek, hanem a középkori hexachord rendszer szerint különbözteti meg Wohlmuth.²²⁸ Majd a ritmus- és szünetértékeket, végül a darabokhoz használt különféle jeleket ábrázolja.²²⁹ A hangok értékét a fehér menzurális notáció szerint határozza meg a maximától lefelé a semifusáig,²³⁰ ahol az értékeket semibrevis ütésekben (=taktusokban) méri. A páratlan ütemre kétféle példát hoz: C3/2 (taktus a pontozott semibrevis) és C3/1 (taktus a pontozott brevis).²³¹ Bár elméleti bevezetőjében nem utal rá, két írástechnikai jellegzetességre fel kell hívunk a figyelmet, mivel a darabokban is alkalmazza azokat. A hármas metrumban az elentétes ritmust fekete hangokkal fejezi ki,²³² a pontosan meg nem határozható díszítést, a trillát pedig „t” betűvel.²³³

A tankönyv példatárában világi és egyházi dallamok, táncok és korálok tarka változatosságban követik egymást; a tételek sorrendjében a didaktikus célon kívül egyéb szervező, összetartó erő nem mutatkozik. Az ötvenhat darab műfajonként a következőképpen oszlik meg: 24 tánc (1-1 Courant, Sarabanda, Gavott, Bergamasca, Berghauer, Ballet, *Salomon*, *Studentisches Leben*, *Hirtenstückl*, *Tantz*, 2 Englischer Tantz, 2 Steyrer Tantz, 4 magyar tánc; 6 Minuet) 9 Aria, 4 praeludium, 2 trombitadarab, 17 korál vagy egyházi ének.²³⁴ Bár a virgináltankönyvben mindegyik anonim tételként szerepel, az eddig felkutatott konkordanciák alapján néhánynak a szerzője is meghatározható.²³⁵

Mint már említettük, a darabok nehézségi fok szerint követik egymást, ami a kidolgozottságban, a kíséret komplikáltságában, a harmonizálás sűrűsödésében mutatkozik meg. A szólamvezetés sokszor következtelen, emiatt a szólamszám is ingadozik. Amint az a billentyűs zenére általában jellemző, Wohlmuth a szólamokat nem a szigorú szólamszerkesztési szabályok szerint, hanem kezdő tanulójának képességeit, majd a kolorálás iránti igényt is figyelembe véve bizonyos szabadsággal kezeli. Így emeli be a tankönyvbe azokat a már régóta használatos szvit-tételeket is, melyek mérföldköveket jelentettek az önálló hangszeres stílus kialakulásához vezető úton. Wohlmuth valószínűleg nagyon gyorsan jegyezte le a darabokat; a címet általában rövidíti,²³⁶ a szakaszokat záró vagy tételvégi koronát nem egységesen rakja ki,²³⁷ továbbá a tételek zárását megerősítő akkord-ütem²³⁸ sok esetben üresen, kitöltetlenül marad.²³⁹

²²⁷ A 25. darabig Wohlmuth nem használ módosítójelet és alterációt. A 26. darabban azonban szüksége van rá, ezért előtte újból felírja a skálát, a hangokat azok neveivel, hogy a *b* és a *h* hang különbségét szemléltesse.

²²⁸ Vagyis a dúr-moll hangnemtán szerint mollként értékelt, de módosító jel nélkül lejegyzett kadencia a „cantus durus”-ra lesz példa.

²²⁹ Ezek: a kezdő metrumjel (csak páros ütemhez), az ismétlőjel, a *custos* (őrhang) és a kereszt módosítójel.

²³⁰ A darabokban már *longa* sem fordul elő, *brevis* is csak abban a 29. táncban (egyszer), melyet nem Wohlmuth jegyzett le.

²³¹ A virgináltankönyvben még kétfajta páratlan metrumot használ: C3 és C3/4. (A jelölési mód kiválasztásánál valószínűleg a felhasznált kézirat is befolyásolta Wohlmuthot.) A C a páratlan metrumjel előtt 2-2 ütem összetartozását hangsúlyozza.

²³² Ugyanígy található Speer elméleti munkáiban is; ld. továbbá Riedel 1960, 40–41.

²³³ Nem határozható meg, hogy mordent vagy trilla. A „t” betű egy kivétellel (Nr. 27.) mindig csak a legfőbb szólamban. A trilla korabeli értelmezésére ld. Speer GC 1697, 1687 (1997), 23; Gutknecht 1998, 1437–1445; Schulenberg 2001, 728–730.

²³⁴ Jandek 18 féle „műfajt” sorol fel, tizennyolcadik a *Joseph és Salamon* [!] c. egyházi jellegű dalok, melyek szerinte egyházi színművek éneketétei is lehettek. Jandek sajnálkozik amiatt, hogy a darabok lejegyzése szöveg nélkül történt. Jandek 1955, 97.

²³⁵ Ld. a jegyzeteket a 7., 30. és 54. darabokhoz.

²³⁶ Legfeltűnőbb a Nr. 26 hiányos címe: *Nun komt der [Heiden] Heiland*.

²³⁷ A koronát sokszor csak a jobb kéznél jelöli. Kiadásunkban a korona használatát mindkét kézre kiterjesztettük, ld. az Általános megjegyzéseket.

²³⁸ Ez a plusz ütem minden műfajban, érdekes módon még a koráloknál is előfordul, ld. pl. Nr. 34 és Nr. 45.

²³⁹ Ld. a 10–11. faksimilét.

A nemzetközi reneszánsz és barokk táncrepertoár karakterisztikus tánc típusai a virginálkönyvben olykor saját címmel, olykor más cím alatt találhatók. Van ugyanis olyan tánc, amelyik címe nem egyezik jellegzetességével,²⁴⁰ olykor pedig különböző táncoknak is ugyanaz a címe. Különböző karakterű táncok azonos formulákkal, azonos motívumokkal alakulhatnak, így például a nagyon egyszerű Gavotte nyitótánc 7–8. üteme egyezik a Ballet (Nr. 31) 7–8. ütemével. Cím szerint egyetlen Courant tánc került a tankönyvbe (Nr. 37), mely az egyenletesen mozgó negyedekkel, a második nyolcütemes periódus szekvencia meneteivel az itáliai típust képviseli.²⁴¹ A Sarabanda (Nr. 21)²⁴² valójában alig különbözik a couranttól, ezért a Courante-Sarabandok vegyes családjába tartozik.²⁴³ Mivel a balett a XVII. században más jelentést hordoz, mint korábban,²⁴⁴ a virginálkönyv három balettjében is a gavotte-bourrée elemek dominálnak. Az Englischer Tantz felirat (Nr. 16, 46) valószínűleg a frissen, nem sokkal a virginálkönyv lejegyzése előtt divatba jött country dance-okra utal.²⁴⁵ Bár hat tánc menüett címet kapott,²⁴⁶ közülük egyedül a Nr. 19 visel igazi kortárs menüett jegyeket, a többi a modern elnevezés ellenére inkább a gagliarda táncra emlékeztet.²⁴⁷

A virginálkönyv néhány darabjában néptánc elemek is felbukkannak. A gagliarda-szerű ritmust a XVII. században vokális és instrumentális művekben is felhasználták, így Wohlmuth is a Berghauer táncban.²⁴⁸ A Bergamasca (Nr. 22) a széles körben ismert XVI. századi észak-itáliai eredetű táncnak ismétlődő I–IV–V–I harmóniai láncára épül, ezért figurális variációk képzésére kiválóan alkalmas.²⁴⁹ Ez a népszerű tánc a legtöbb XVII–XVIII. századi magyarországi hangszeres forrásunkban megtalálható.²⁵⁰ A stájer táncok (Nr 17 és 36) hangvétele összefüggésbe hozható a korabeli jellegzetesen osztrák ländlerekkel.²⁵¹ A pástortánc (Hirtenstück, Nr. 54) először egy lipcsei billentyűs hangszerre írt kéziratban került lejegyzésre *Branle de village* címmel, mely 1681-ben egy szvit (Partita ex Vienna) első tételeként jelent meg.²⁵² A két változatot összehasonlítva szembetűnik, hogy a Starck virginálkönyv darabja lényegesen rövidebb és egyszerűbb; a bal kéz

²⁴⁰ Pl. *allemande*-jellegű táncok *Ballet* és *Aria* megjelöléssel.

²⁴¹ A másik fajta courante a francia, pontozott ritmussal és díszítéssel; v.ö. Glück 1995, 1031. Ugyanakkor *courante* jellegű táncok más elnevezéssel: Nr. 14, 35, 43 *Aria*, Nr. 39 *Minuet*.

²⁴² Jandek Froberger variációs művével (*Auf die Mayen*) hozza összefüggésbe; az első két ütem valóban egyezik, a továbbiakban eltér.

²⁴³ Ld. Gstrein 1998, 993. – A courante és a sarabande a XVI. században keletkezett szvit két tétele. A kézirat keletkezésekor már mindkettő stilizált tánc, funkciójában egyiket sem használták.

²⁴⁴ V.ö. Dahms 1998, 295–299.

²⁴⁵ Ld. Dahms 1995, 1009–1012. A német területen nem különböztették meg a kontratáncot és az angol táncot.

²⁴⁶ A kéziratban: *Minuet*.

²⁴⁷ V.ö. Steinbeck 1997, 126–128. A menüett már a XVII. század közepén elterjedt az arisztokrácia köreiben és a XVIII. század végéig használatban volt. 1700 körül szimmetrikus periódusokból, két ismételt félmondatból áll, ld. pl. Nr. 6. Menüettek a virginálkönyvben háromféle metrumjelzéssel C3/2 (Nr. 6, 11, 39, 47), C3 (Nr. 40), C3/4 (Nr. 19).

²⁴⁸ Formája a reneszánsz gagliardák kétszer négyütemes formája (Brown A. 2001, 449). A tánc talán összefüggésbe hozható a Sopron melletti Brennbérgánya létezésével.

²⁴⁹ A Bergamasca modelljét közli Braun 1981, 15; Moe 1994, 1403. Egy 1700-ból származó ironikus tudósítás szerint a bergamói parasztdal az első darab, amit a tanulók elsajátítanak. Különleges titok rejtőzhet a darabban – írják –, hogy sok orgonista tanítványának először ezt kell tanulnia; v.ö. Braun 1981, 17.

²⁵⁰ A *Pargamasca*, az egyik bártfai kéziratkötetben Scheidt neve alatt szerepel, továbbá a Vietoris tabulatúrás könyvben, a Linus-féle táncgyűjteményben, valamint az Zayugróci gyűjteményben is feljegyezték. Ld. Bónis 1957, 290–292; Rybarič 1966, 67; magyarországi variánsait ld. a függelékben. A bergamasca tánc cím Esterházy Pál listáján is szerepel (v.ö. 221. lábjegyzet). – A bécsi Klavierbuch der Jungfrau Regina Clara Im Hoff (ld. irodalom: RCIH 1629) kézirat első darabja szintén ez a tánc; ld. a függelékben. V.ö. Edler 1997b, 297–298 a dallam egy- és kétszeres változatairól.

²⁵¹ A ländler hármas metrumú körtánc, melyet az ausztriai J. H. Schmelzer (1620/23–1680) szvitjeibe is belevett; Carner 2001, 222. – Az általános „tánc”-feliratot viseli a Nr. 56, mint sok gyors tánc páros metrumban és ritmikái figurációkkal. (A XVIII. században a ländlert is nevezték „tánc”-nak.)

²⁵² A Starck virginálkönyvről készített szakdolgozatot 2004-ben Sylvia Leidemann a Buenos Aires-i „Juan José Castro” konzervatórium muzikológia szakán. Ő és valószínűleg korábban Pernye András (v.ö. a 184. lábjegyzettel) mutatott rá az 54. darab és a Denkmäler der Tonkunst in Österreich sorozatban megjelent, lipcsei kéziraton alapuló *Branle* közti párhuzamra. Utóbbi ld. a Függelékben.

a dudabasszust imitálja. A táncok között tartjuk számon, de egyházi ének dallamán alapul a *Salomon* című tétel (Nr. 41). A dallam latin és magyar nyelven különböző tartalommal jelent meg a magyarországi énekeskönyvekben a XVII. század második felében, a Vietoris tabulatúrák könyvében viszont már táncként jegyezték le.²⁵³

Magyar tánc²⁵⁴ címmel négy darab található a virginálkönyvben (Nr. 3, 4, 29, 33), s a páros metrumú alaptáncokat minden alkalommal páratlan metrumú utótánc követi ugyanarra a dallamra (proportio sesquialtera). Wohlmuth sajátos proporció-képzéssel olykor felütéses utótáncot alkot, holott ugyanezek a táncok más gyűjteményben felütés nélkül szerepelnek, mivel az a magyar táncnak nem sajátja.²⁵⁵ Három magyar tánc dudabasszus kísérettel az „ungaresca”-tipushoz tartozik,²⁵⁶ a legelsőknek népzenei variánsai is ismeretesek.²⁵⁷ Az erdélyi fejedelem magyar tánca (No. 29) sokkal ünnepélyesebb karakterű, mint a többi három, még ilyen lecsupaszított alakban is.

A Starck virginálkönyv keletkezésének idején az *aria* elnevezés többféle jelentést hordozott.²⁵⁸ E sokféle jelentés közül leginkább a daltételek hangszeres feldolgozását tudjuk a kézirat darabjaira vonatkoztatni, melyeknek dallama strófikus szövegek előadására is alkalmas.²⁵⁹ A világi énekek háromféleképpen kerültek leírásra: vagy csak *Aria* felirattal, vagy csak címmel (Gute Nacht, Waistu nicht), vagy mindkettővel (Aria Wenn die Schönheit). A cím nélkül lejegyzett ariak olykor táncos karaktert, gagliarda-, courante-elemeket hordoznak.²⁶⁰

A négy praeludium négy–hét ütem terjedelmű; imitatív és figuratív elemekkel, valamint szekvenciázó menetekkel építkeznek. A Nr. 5 praeludium vége a barokk korra jellemző késleltetéssel és előlegezéssel formálódik, hasonló zárlat található a Nr. 51 tételben is. Ezeket a rövid praeludiumokat általában intonáció funkcióban használták, vagy a liturgikus darabokhoz bevezetésként (pl. Magnificathoz).²⁶¹

Ha figyelembe vesszük a soproni toronyzene jelentőségét, nem csodálkozhatunk azon, hogy a Starck virginálkönyvbe két trombitadarab is bekerült: az egyiket, az imitáló elemekkel induló szignált két trombitás is megszólaltathatja, a másikon kívül szóba jöhet a billentyűs hangszerkíséret is.²⁶² Az sem rendkívüli, hogy – mint általában a XVII. századi vegyes gyűjtemények, tankönyvek –, a virginálkönyv szép számmal tartalmaz korálokat is.²⁶³ Wohlmuth feltehetően a legismertebb korálokból válogatott és olyan módon jegyezte le azokat, ahogyan a soproni

²⁵³ Ld. Vietoris (1986), Nr. 47 *Polidora*, továbbá trombitadarab Nr. 312; v.ö. Bónis 1957, 318–320. A variánsokat ld. a Függelékben.

²⁵⁴ A kéziratban *Ungarischer Tantz* többféle rövidítéssel.

²⁵⁵ Ezáltal más főhangra kerül a hangsúly.

²⁵⁶ V.ö. Domokos–Martin 1985; a táncokat közli Szabolcsi 1928a; a 3., 4., 33. táncot ld. Szabolcsi 1950, 300–301 (1959, 341–344); Szabolcsi 1970, 109–111.

²⁵⁷ Kanásznóta *Két tyúkom tavalyi*, ld. Szabolcsi 1950, u.o. A Szirmay-Keczer kéziratban található páros és páratlan ütemű variánsait ld. a függelékben.

²⁵⁸ Lehetett t.k. 1) hangszeres szvitek énekszerű dallammal ellátott táncétele; 2) hangszeres kísérettel (akkordikus vagy basso continuo) előadott énekdarab, vagy többszólamú homofón, esetleg polifón madrigális tétel, vagy daltétel hangszeres feldolgozásban; 3) felső szólam, vagy basszus modell, esetleg harmóniai-metrikai állványzat. Ld. Ruf 1994; Westrup 1999.

²⁵⁹ Ilyen pl. a Nr. 7, melyet Speer a *Musikalisch-Türkischer Eulenspiegel*ben (1688) strófikus áriaként kezel. (Csörsz Rumen úgy véli, hogy Speer építette be művébe a vendégdallamot; Csörsz Rumen 2005, 36. Szerintünk a kölcsönzés az ellenkező irányban történt, ami természetesen nem zárja ki, hogy Speer magyarországi dallamot használt fel.) – Jandek 10 áriát sorol fel, ide veszi a Nr. 23. *Eia* címmel ellátott darabot is, amely azonban a *Joseph* ének folytatása. Szerinte nincsen megegyezés az áriák és a Sopronban fennmaradt énekek között (Jandek 1955, 96). Véleményünk szerint ez természetes is.

²⁶⁰ Ezek: Nr. 14, 35, 42, 43, 49.

²⁶¹ Hasonló praeludiumok (=praeambulumok) a Vietoris tabulatúrák könyvében. A Zayugróci gyűjteményben 18 praeambulum (Nr. 107, 108, 133–148), közülük több karakterdarab; hét proporciós, négy csak páros metrumban.

²⁶² A trombitadarabok a Vietoris tabulatúrák könyvében külön fejezetet kaptak. Két „trombita nota” Esterházy említett listáján is szerepel.

²⁶³ Ilyen gyűjtemény pl. a Lőcsei virginálkönyv és a bécsi RCIH kézirat, de már a XVI. századi jelentős német kiadványokban (Ammerbach, Nörmiger tabulatúrák könyv) is megfigyelhető.

gyakorlatban elhangzottak. A város zenei életével kapcsolatban már említettük, hogy a gyülekezeti énekek dallamait ebből a korból nem ismerjük, mivel a soproni énekeskönyvek még a XVIII. században is dallam nélkül jelentek meg.²⁶⁴ Ily módon a virginálkönyv letéteiben az első fennmaradt soproni koráldallamokat regisztrálhatjuk. Az ennél sokkal gazdagabb dallamanyagról viszont már teljes mértékben tájékozódhatunk a XVIII. századi korálkönyvekből.²⁶⁵

A korálletétek alapidallama három korszak különböző rétegeiből származik. Legkorábbiak az előreformációs karácsonyi kanciók, mint a *Resonet in laudibus*, mely *Joseph* címmel²⁶⁶ került a virginálkönyvbe. A Joseph éneket az osztrák ún. gyermekringatás („Kindelwiegen”) karácsonyi szokásban használták,²⁶⁷ s feltehetően Sopronban is alkalmazták. Wohlmuth az ének feldolgozását is megismerhette, melynek egyik változatát Esterházy gyűjteményében is kiadták.²⁶⁸ A reformáció kezdeti korszakából való a 127. zsoltár szövegén alapuló ének: *Wo Gott zum Haus* (Nr. 32), melynek utolsó sora az *Ein feste Burg* énekre utal vissza.²⁶⁹ A legtöbb alapidallam a harmadik réteghez tartozik; a XVI. század végén vagy a XVII. század elején keletkezett.²⁷⁰

A korálok egyszerű kancionális stílusban vannak megkomponálva, s csak néhány átmenő és diszítőhangokban gazdag, kolorált feldolgozás használja ki a billentyűs hangszer adottságait, lehetőségeit.²⁷¹ A letétek a virginálkönyvben az addig ismert helyett olykor más metrumban, páratlan helyett párosban és általában kiegyenlített ritmussal, vagy „metrikus”, tehát váltakozó metrum helyett állandó (páratlan) metrumban jelennek meg.²⁷² Az is előfordul, hogy a korálsorok formálása másként alakul, s ilyenkor jellegzetes soproni variánst köszönhetünk Wohlmuth leírásában.²⁷³

²⁶⁴ Korábbi, dallamokkal ellátott német nyelvű énekeskönyvek soproni használatáról ld. a soproni inventáriumokban; v.ö. a 17. lábjegyzettel. Wohlmuth természetesen boroszlói, wittenbergi és lipcsei tanulmányai, sőt már gimnáziumi éve alatt is megismerhette a dallamokat. A wittenbergi Egyetem Magyar Könyvtárában fennmaradt német énekeskönyvekről ld. Murányi 1983, 287.

²⁶⁵ Az első ilyen korálkönyv: *Teutsche Partitura Choralis ...* (ld. DPCh 1725 az Irodalomban); v.ö. Ferenczi 2004. További korálkönyvek ld. Bárdos 1984, 610: Nr. 934, 935, 937. – A már többször említett Sopron–Speer kapcsolat miatt arra is gyanakodhatnánk, hogy Wohlmuth Speer feldolgozásait is felhasználta, bár ezek csak 1692-ben jelentek meg nyomtatásban (*Choral Gesang-Buch, Auff das Clavir oder Orgel Worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hauss-Gesängen eigene Melodeyen in Noten-Satz mit 2 Stimmen als Discant und Bass untereinander. Neben einem Anhang vieler auserlesener Arien, und Neu eingeführter Schöner Geistreicher Lieder auff allerley Fälle zu gebrauchen. Mit Fleiss zusammen getragen auch mit einigen nöthig-befundenen Anmerckungen heraus gegeben*; RISM A/I/8 S 4075). Ezzel szemben egyetlen tétel, melyben az azonosság szembeötlő: Nr. 34. *Liebster Jesu wir sind hier*; a Starck virginálkönyv változata egy hang kivételével teljesen egyezik a Speer-letéttel.

²⁶⁶ Teljes címe: *Joseph, lieber Joseph mein*. Az eredeti dallamot Wohlmuth három részre osztja, talán azért, hogy egyik darab se legyen hosszú (Nr. 22–24).

²⁶⁷ A dallam először a seckauai Cantionariumban található (1345), Simeon énekének (Nunc dimittis) trópusaként. Ameln 1970, 52, 67–79; Domokos 1984, 24.

²⁶⁸ Emlékeztetőül: Wohlmuth 1687-ben kezdte el Esterházy két fiát virginálra oktatni. – A *Joseph* dallam feldolgozásának változatait ld. a Függelékben.

²⁶⁹ V.ö. Zahn, Nr. 305; DKL III/a/2 Ee 10.

²⁷⁰ A dallamokat ld. Zahn, Nr. 287, 288, 2778, 159, 8573–8575, 6551, 1174, 192, 1569, 305, 3498, 3722–3731, 1912, 1913, 3614, 5269, 624.

²⁷¹ Pl. Nr. 8. *Erstanden ist der heilig Christ*, Nr. 18. *Nun laß uns Gott dem Herren*, Nr. 25. *Werde munter mein Gemüthe*, Nr. 27. *Puer natus in Bethlehem*, Nr. 52. *Auß meines Herzen Grunde*, Nr. 53. *Herr Jesu Christ dich zu uns wend*. V.ö. a Lőcsei virginálkönyv (PZ) olykor igen gazdagon kolorált koráljaival.

²⁷² A páros és páratlan metrum váltakozása a táncpár-gyakorlat maradványa is lehet. Ld. Nr. 15. *Wer nur den lieben Gott läßt walten* – Starck virginálkönyvben páros ütemben, mely hatással lehetett a hosszú ideig használatban levő magyar nyelvű változat kialakulására; Nr. 53. *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* – Starck virginálkönyvben nem metrikus, hanem 3/2.

²⁷³ A Nr. 18. *Nun laß uns Gott dem Herren* dallam eredeti formája: ABCD, ezt Wohlmuth AABC formává alakítja, majd ez kerül be az egyik soproni korálkönyvbe is. A Lőcsei virginálkönyvben köztes forma került lejegyzésre: AAvar.BC; ld. Függelék.

Wohlmuth: Miserere

Amíg a virginálkönyv ötvenhat darabjával kapcsolatban csak feltételezéseig jutunk el Wohlmuth zeneszerzői közreműködését illetően, amennyiben az ismert táncdallamokhoz, korálokhoz egyszerű kísérő szólamokat komponált, vagy a már ismert darabot átkomponálta, a *Miserere* egyértelműen arra utal, hogy a zeneigazgató–organista–tanár olykor komponált is. A mű az 51. zsoltár²⁷⁴ szövegén alapul, mely évszázadok során a leggyakrabban énekelt bűnbánati zsoltárrá vált. A katolikus egyház gyakorlatában nemcsak a hórák, hanem a halotti officium, valamint a nagyheti *Tenebrae* officium liturgiájába is bekerült, ez utóbbiban doxológia nélkül énekelték.²⁷⁵ A zsoltárt paraliturgikus funkcióban, böjti áhítatokon is megszólaltatták, ilyenkor viszont doxológiával hangzott el. Evangélikus egyházi használatban ugyancsak jelentőséget kapott bűnbánati szövege, de introitus zsoltárként is alkalmazták.

A nagyheti liturgia és a böjti áhítatok, olykor a halotti officium számára többszólamúan is feldolgozták, melynek során vagy versenként, vagy több verset egy-egy motettába foglalva, olykor a teljes szöveget zenésítették meg.²⁷⁶ Az 51. zsoltárból vett versek külön-külön is egy-egy kompozíció alapjául szolgálhattak.²⁷⁷ A *Tenebrae* officium részeként sajátos műfaj alakult ki, mely a többi vespera és kompletórium zsoltárától és a zsoltármotettáktól is különbözött.²⁷⁸ A bécsi udvari kápolnában a *Miserere* böjti ünnepnapokon a kompletórium után, mint ünnepi kompozíció csendült fel doxológiával. Elképzelhető, hogy Wohlmuth is böjti alkalomra szánta művét 1696-ban.²⁷⁹

A Soproni Evangélikus Levéltárban őrzött *Miserere* mű jelzete M 027. Wohlmuth az 51. zsoltárt 5 énekesre, 2 cantus, alt, tenor, basszus concerto és ripieno szólamokra, valamint 2 hegedűre, 3 harsonára írta (alt, tenor, basszus harsonára, melyek közül az első kettőt brácsa helyettesítheti), continuo hangszerek: violone és orgona.²⁸⁰ A két cantus szólamból fennmaradt a concerto és a ripieno változat is,²⁸¹ hogy ezeket a szólamokat ily módon akár három-négy, de legalább két-két discantista énekelhesse. Az alt, tenor és a basszus szólamokban a concerto és a ripieno részeket Wohlmuth összevontan jegyezte le, de a tutti és szóló bejegyzés minden esetben egyértelművé teszi a concertáló részeket. Összességében 14: 5+2 énekes és 2+3+2 hangszeres szólamfüzet maradt fenn, melyek alapján biztosra vehető, hogy a teljes mű rendelkezésünkre áll.²⁸²

²⁷⁴ A Vulgata szerint 50. zsoltár; a hét bűnbánati zsoltár egyike. A kétféle számozás a protestáns és a katolikus feldolgozások címében is megfigyelhető.

²⁷⁵ Liturgia- és zenetörténeti összefoglalása Marx-Weber 1997 alapján. Braun a XVII. századi műfajok tárgyalásánál nem említi az 50/51. zsoltárt.

²⁷⁶ Egyik legrégebbi és leghíresebb Josquin ötszólamú feldolgozása, továbbá Lassus, Gumpelzhaimer, Aichinger kompozíciói.

²⁷⁷ Így pl. az *Asperges*.

²⁷⁸ Rómában a *Tenebrae* liturgiában alternatim – falsobordone modell kiterjesztett kadenciákkal – zsoltár előadásmóddal szólaltatták meg.

²⁷⁹ A sziléziai Liegnitzben őrzött *Miserere* azt a fajta hármastagolódást mutatja, mint Allegri műve. Minden harmadik vers (1-től 19-ig) a zsoltártónusban egyszólamban recitálva, majd további minden harmadik vers (2-től 20-ig) többszólamban recitálva, melyhez a kadenciák partitúrában lejegyezve, végül a további versek (3-tól 18-ig) kóruskönyvben leírva polifon megzenésítésben. Ma a boroszlói Egyetemi Könyvtárban őrzik; ld. Wojnowska 1996, 406–407, 409–410, 413–415. Stílusban valószínűleg közelebb áll Wohlmuth kompozíciójához Gabriel Reilich *Miserere*je (1668); Reilich (1984), 58, 60, 62, 64, 66, 304–305. Reilich Wohlmuth-tal azonos évben született a közeli Pozsony-szentgyörgyön, majd 1665-től haláláig (1677) a nagyszombati templom organistája volt. *Vesperae brevissimae* (1664) művében az általános vespera zsoltárokat és a Magnificatót komponálta meg, a *Neu-Musicalischen Concerten* sorozatban (35 kompozíció, köztük több zsoltár) a *Miserere*-t. Ez utóbbi sorozat őrzési helye ismeretlen, a műveket is csak korábbi fotókópiáiról tanulmányozhattuk. Reilich (1984), 203–204; Teutsch 2005, 1493.

²⁸⁰ A címlapot és a szólamokat ld. a 16–21. faksimilén.

²⁸¹ A cantus 2 ripieno szólamot nem Wohlmuth jegyezte le; ld. a 18. faksimilét.

²⁸² A *Miserere* c. kompozíciója Bárdos könyvének Vavrincez Veronika által készített műjegyzékében mint hiányosan fennmaradt mű szerepel 1696-ból. Bárdos 1984, 549, Vavrincez műjegyzék Nr. 695.

Mivel a két szoprán szólamból kétféle, concerto és ripieno szólamfüzet készült, a Miserere előadói együttese Wohlmuth szándéka szerint legalább tizennégy fő. Éppen a keletkezés évéből ismerünk egy, a virgináلكönyv leírójával kapcsolatban már említett jegyzéket az énekesekről,²⁸³ akik feltehetően részt vettek a kompozíció bemutatásában. Közöttük szolgált 1674-től 1704-ig Abraham Friedrich Eckhardt mint „musicus choralis bey evang. kirchen und teutscher Schulmeister”.²⁸⁴ A hangszerjátékosok a diákok és a toronyzenészek közül kerültek ki.²⁸⁵ A Miserere basso continuo szólamának kidolgozása a korabeli tankönyvek alapján a gyakorlatnak megfelelően történt.²⁸⁶

A soproni német gyülekezet számára írt zsolnátkompozíciójához Wohlmuth nem Luther fordítását, hanem a Vulgata szövegét használja fel.²⁸⁷ Mint ahogyan a fontosabb ünnepi zsolnárokat komponálták, Wohlmuth is doxológiával látja el művét. A doxológia első versében (Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto) a megszokottól eltérően oly módon emeli ki a Szentháromság egy-egy személyét, hogy azok elé külön-külön *gloria* szót illeszt, és a részeket más-más hangfekvésű szólókra osztja. A legtöbb korabeli Miserere megzenésítéshez hasonlóan Wohlmuth énekszólama is fríg hangnemben indul, de a kísérettel dór-eol hangnemmé válik. A kezdéskor alig mozdul az énekszólam, az *e-f-e* kisszekund, az ún. „threnodische Sekunde”²⁸⁸ a zsolná alaphangulatát, a megrendült, alázatos könyörgést érzékelteti.

Wohlmuth nem részekre tagolt motettákat komponált, hanem versenként, de egybefüggően zenésítette meg a latin nyelvű zsolnárszöveget. Formálásának legfontosabb sajátosságaként szóló és tutti,²⁸⁹ valamint páros és páratlan metrumú részek váltják egymást.²⁹⁰ A tutti kétféleképpen követi a szólórészeket: vagy élesen elválik attól vagy beleolvad és az előzményt folytatja. A részek közti kapcsolatot visszatérő elemek biztosítják: így például a 2. és az 5. versszak hasonló dallammal, a 3., a 16. és a 20. versszak egyformán V. fokról indul. Az említett formálási jellegzetességeket abban a kora barokk modorban közvetíti Wohlmuth, melyet Monteverdi és elsősorban Schütz nyomán, különösképpen a *Symphoniae sacrae* concertáló stílusából sajátított el.

1	<i>Miserere mei Deus</i>	A		C
2	<i>Et secundum multitudinem</i>	T		C
3	<i>Amplius lava me</i>		Tu	C
4	<i>Quoniam iniquitatem meam</i>	B		3
5	<i>Tibi soli peccavi</i>	SI,SII/A,T		C
6	<i>Ecce enim in iniquitatibus</i>		Tu	C
7	<i>Ecce enim veritatem</i>	SI,SII		C
8	<i>Asperges me hyssopo</i>		Tu/So/Tu	3
9	<i>Auditui meo</i>	B/A,T		3
10	<i>Averte faciem tuam</i>		Tu	3

²⁸³ V.ö. 187. lábjegyzettel.

²⁸⁴ V.ö. Bárdos 1984, 104; Eckhardt hagyatékáról ld. Lesestoffe I, 639. tétel, 48 egységgel.

²⁸⁵ Listák a fizetésekről, számadáskönyvek alapján; Bárdos 1984, 96, 104–105, 109. A feljegyzésekből az is megtudható, hogy Wohlmuth a Miserere komponálása előtti évben hegedűt vásárolt; Bárdos 1984, 107. – Wohlmuth a hangszerjátékosokkal is jó kapcsolatot teremtett. Naplója szerint 1689. májusában a „Paßgeiger” esküvőjére tanúnak hívták meg; v.ö. Wohlmuth életrajzával.

²⁸⁶ Erre többek között Poglietti és Speer is útmutatást ad; ld. Riedel 1960, 81; Godár 1996; Speer 1697, 1687 (1997), 9–12.

²⁸⁷ Annak ellenére, hogy Sopronban – az öt felvidéki szabad királyi városhoz hasonlóan – elsősorban német volt az evangélikus istentisztelet nyelve, a kórus liturgikus énekéhez (a motettákhoz) még mindig gyakran használták a latin nyelvet. Bártfán 1665-ben Zarewutius 233 latin és csak 13 német nyelvű motettát másolt le. Murányi 1997, 57.

²⁸⁸ Blume elnevezése, ld. Blume 1965, 25. Luther az *Aus tiefer Not* korálban alkalmazza (*h-c-h*), mely Josquin *Petite Camusette* francia chansonjából indul ki. V.ö. továbbá Schütz 130. zsolnárfeldolgozásának (*Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir*, SWV 25) kezdetével.

²⁸⁹ Az 1–20. versszakig két azonos beosztású 10 versszak ismétlődik: 2So + 1Tu, 2So + 1Tu, 1So + 1Tu, 1So + 1Tu.

²⁹⁰ Ld. a táblázatot. A 3/2-es páratlan ütemek egyes zsolnáversek végén, mintegy lassításként gyakran 3/1-es ütemekké szélesednek ki, pl. a három *Gloria*-részben.

11	<i>Cor mundum crea in me</i>	SI/A,T		C
12	<i>Ne projicias me</i>	B		C
13	<i>Redde mihi laetitiam</i>		Tu	C
14	<i>Docebo iniquos</i>	SI		3
15	<i>Libera me de sanguinibus</i>	SII/A,T		3
16	<i>Domine labia mea aperies</i>		Tu	C
17	<i>Quoniam si voluisses</i>	A,T,B		C
18	<i>Sacrificium Deo</i>		Tu/So/Tu	C
19	<i>Benigne fac Domine</i>	A,T/B		C
20	<i>Tunc acceptabis sacrificium iustitiae</i>		Tu	C
21	<i>Tunc imponent super altare tuum</i>		So/Tu	3
22	<i>Gloria Patri</i>	SI,SII		3
	<i>Gloria Filio</i>	A,T		3
	<i>Gloria et Spiritui Sancto</i>	B		3
23	<i>Sicut erat</i>		Tu	3

Mint komponista, Wohlmuth tulajdonképpen számba jöhetne Esterházy Pál *Harmonia caelestis* gyűjteményének egyik zeneszerzőjeként.²⁹¹ S ha figyelembe vesszük, hogy Wohlmuth két Esterházy fiút tanított billentyűs hangszerre, joggal feltételezhetnénk, hogy Sopron elismert zenészét is felkérték a gyűjtemény egyes tételeinek kidolgozására. Bár a *Harmonia caelestis*hez írt tanulmányában Sas Ágnes megemlíti az Esterházy-Wohlmuth kapcsolatot, Wohlmuth zeneszerzői munkásságára azonban nem utal, így fel sem veti ezt a lehetőséget. Mi is inkább arra gondolunk, hogy Wohlmuth egyetlen ismert műve alapján, mint a német földre transzportált velencei stílus, elsősorban Schütz késői imitátora, nem hozható összefüggésbe Esterházy gyűjteményének műveivel.²⁹²

Nemcsak a *Miserere*, de a címlapról ismert másik két zsoltár keletkezési körülményeiről – mint ahogyan általában Wohlmuth zeneszerzői munkásságáról – semmi közelebbit nem tudunk. A két zsoltárkompozíció címlapja feltehetően csak amiatt maradt fenn, mert a címlapul szolgáló borítót a későbbiekben más mű tárolásához használták fel.²⁹³ Ezek a zsoltárok címeik alapján ugyanúgy az általános vespera tételei közé tartoznak, mint azok a szintén Wohlmuth által lejegyzett töredékes zsoltár- és Magnificat-tételek, melyeknek szerzője ismeretlen.²⁹⁴ Bár nem kizárt, de nem is bizonyítható, hogy ezeket a vespera-tételeket, hasonlóan a csak második hegedűszólamban fennmaradt *Kommt alle zu mir* evangéliumi megzenésítéshez, Wohlmuth komponálta. Ő is, mint általában az orgonisták és a kántorok, valószínűleg csak akkor szerzett zenét, ha az istentiszteleti liturgiához vagy valamilyen rendkívüli alkalomhoz nem állt rendelkezésre megfelelő zenemű. Mivel műveit Wohlmuth a soproni evangélikus egyház kis együttese számára, helyi használatra komponálta és írta le szólamonként, azok gyaníthatóan soha nem jelentek meg nyomtatásban.

²⁹¹ V.ö. a *Joseph*, valamint a következő két tételt (Nr. 22–24) a Függelék variánsaival. – Az újabb kutatások fényében ugyanis Sas Ágnes Esterházy személyes közreműködését szinte teljes mértékben a darabok kiválasztására korlátozza; Esterházy HC 1711 (1993), 38.

²⁹² Egyedüli tétel, amelynél felmerülhet Wohlmuth közreműködése, a 29. számú *Ascendit Deus in iubilo*. Ennek középső részében basszus-szóló énekli a 24/23. zsoltár szövegét: *Attollite portas, principes, vestras*, melynek hangvétele párhuzamba állítható a *Miserere* zsoltár basszus szólóival. A mennybemeneteli kompozíciónak többi része viszont teljesen más stílus felé nyit utat.

²⁹³ V.ö. 160. lábjegyzettel.

²⁹⁴ V.ö. 161. lábjegyzettel.

Irodalom

- AGE Góbi, Emericus, *Elenchus Archivi Generalis Ecclesiae Ev. Aug. Conf. in Hungaria* Vol. I. usque 1791, Budapest 1912.
- Alpar 1999 Alpar, Geyza, „Sopron im Zeitalter der Reformation”, in *Reformation und Gegenreformation im Pannonischen Raum. Schlaininger Gespräche 1993/1994* (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 102), red. von Gustav Reingrabner, Gerald Schlag, Eisenstadt 1999, 165–182.
- Ameln 1970 Ameln, Konrad, „»Resonet in laudibus« – »Joseph, lieber Joseph mein«”, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), 52–112.
- Apel 1962 Apel, Willi, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962.
- Apel 1972 –, *The History of Keyboard Music to 1700*, translated and revised by Hans Tischler, Indiana University Press Bloomington/London [1972].
- Bán 1939 Bán János, *Sopron újkori egyháztörténete*, Sopron 1939.
- Bárdos 1983 Bárdos Kornél, „Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez”, *Zenatudományi Dolgozatok* 1983, 103–109.
- Bárdos 1984 –: *Sopron zenéje a 16–18. században*, Budapest 1984.
- Bárdos–Vavrinecz 1980 Bárdos Kornél – Vavrinecz Veronika, „Christoph Stolzenbergs Werke in Sopron. Beiträge zu den musikalischen Verbindungen zwischen Regensburg und Sopron im 17.–18. Jahrhundert”, *Studia Musicologica* XXII (1980), 397–426.
- Blume 1965 Blume, Friedrich, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, Bärenreiter Verlag 1965.
- Bónis 1957 Bónis Ferenc, „A Vietórisz kódex szvit-táncai”, in *Zenatudományi Tanulmányok* VI, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest 1957, 265–336.
- Böröcz 1993 Böröcz Enikő, *Az Evangélikus Országos Levéltár (Budapest) kéziratkatalógusa – 1850 előtti kéziratok – Magyarországi egyházi könyvtárak kéziratkatalógusai*. Catalogi manuscriptorum, quae in bibliothecis ecclesiasticis Hungariae asservantur 10, Budapest 1993.
- Braun 1981 Braun, Werner, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 4, Laaber 1981.
- Brown A. 2001 Brown, Alan, „Galliard”, in *NGDMM* 9, 449–451.
- Brown H. M. 2001 Brown, Howard Mayer, „Instrument”, in *NGDMM* 12, 398–399.
- Burlas–Fišer–Hořejš 1954 Burlas, – Fišer, – Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Zene a 17. században Szlovákia területén], Bratislava 1954.
- Carner 2001 Carner, Mosco, „Ländler”, in *NGDMM* 14, 222–223.
- CC 1651 [Szöllösi Benedek], *Cantvs catholici* ... [Löcse] 1651; ld. RMK I, Nr. 856, RMK II, Nr. 753, RMNy 1636–1655, Nr. 2381.
- CC 1674 *Cantvs Catholici Latino-Hvngarici* ... Kassa 1674; ld. RMK I, Nr. 1159.

- Comenius 1675 (1970) Comenii, Iohannis Amos, *Orbis sensualium pictus de editione Coronensi* (in Transylvania, 1675), hasonmás kiadás melléklettel, Budapest 1970.
- Csatkai 1925 Csatkai Endre, *A soproni muzsika története*, Sopron 1925.
- Csatkai 1966 –, „A soproni vendégfogadók a 16/19. században”, *Soproni Szemle* 20 (1966), 201–217.
- Csörsz Rumen 2005 Csörsz Rumen István, „Zeneszerző vagy zene-szerző? Adalékok G. D. Speer dallamforrásaihoz”, in *Labor omnia vincit. Tanulmányok Tüskés Gábor 50. születésnapjára*, Budapest 2005, 33–37.
- Dahms 1995 Dahms, Sibylle, „Country Dance, Contredanse”, in *MGG Sachteil* 2, 1008–1020.
- Dahms 1998 –, „Tanz D/I. Ballett”, in *MGG Sachteil* 9, 295–318.
- Diruta 1593, 1609 (1969) Diruta, Girolamo, *Il Transilvano (Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna)*, premessa di Luisa Cervelli, Bologna [1969].
- DKL *Das deutsche Kirchenlied*. Abteilung III Band 1: Die Melodien bis 1570 Teil 2: Melodien aus mehrstimmigen Sammelwerken, Agenden und Gesangbüchern. Vorgelegt von Joachim Stalman, bearbeitet von Daniela Garbe und Hans-Otto Korth unter Mitarbeit von Silke Berdux, Jürgen Grimm und Karl-Günther Hartmann, Bärenreiter Verlag 1996; *Das deutsche Kirchenlied*. Abteilung III Band 2: Die Melodien 1571–1580. Vorgelegt von Joachim Stalman, bearbeitet von Rainer H. Jung, Hans-Otto Korth und Helmut Lauterwasser unter Mitarbeit von Daniela Wissemann-Garbe, Bärenreiter Verlag 2002.
- Dollinger 1959 Dollinger, Robert, *Das Evangelium in Regensburg. Eine evangelische Kirchengeschichte*, Regensburg 1959.
- Domokos 1984 Domokos Mária, „»Joseph, lieber Joseph mein« – Adalék a Harmonia caelestis forrásaihoz”, *Magyar Zene* 25 (1984), 23–28.
- Domokos 1990 –, „A 16–17. század magyar tánczenéje”, in *MZT II. 1990*, 473–529.
- Domokos–Martin 1985 Domokos Mária – Martin György, „ungaresca”, in *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*. Szerkesztette Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal, III. Budapest [1985], 564–565.
- DPCh 1725 *Teutsche Partitura Choralis über alle geistreiche Lieder, wie solche in dem Ödenburgischen Gesangbuch enthalten, vom neuen gesetzt, eingerichtet, und einer Löblichen Evangelischen teutschen Gemeinde der königlichen Freistadt Güns in Nieder-Hungarn zum nützlichen Gebrauch übergeben von G. G. ... Anno 1725*. Budapest, Evangélikus Országos Levéltár, j. n.
- DTÖ–WT *Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts: Johann Heinrich Schmelzer, Johann Josef Hotter, Alexander Poglietti*. Bearbeitet von Paul Nettel. Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. 56, Wien 1921.
- Edler 1997a Edler, Arnfried, „Präludium”, in *MGG Sachteil* 7, 1792–1804.
- Edler 1997b –, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente Teil 1: Von den Anfängen bis 1750*. Handbuch der musikalischen Gattungen Bd 7,1, Laaber [1997]

- Esterházy HC 1711 (1993) Esterházy Pál, *Harmonia Caelestis*. Second revised edition. Musica Danubiana 10. Ed. and introd. by Ágnes Sas, Latin words revised by Balázs Déri, Budapest 1993.
- Etényi 2002a G. Etényi Nóra, „Sopron a 17. századi nagypolitikában”, in *Sopron térben és időben (Sopron kapcsolatrendszerének változásai)*. Konferencia Sopron szabad királyi város 725 évéről, szerk. Turbuly Éva, Sopron 2002, 81–114.
- Etényi 2002b –, „Államelmélet, politika és pamfletek a 17. századi Európában”, *Aetas* 17 (2002), 15–34.
- Falvy 1957 Falvy Zoltán, „A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény”, in *Zenatudományi Tanulmányok VI*, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest 1957, 407–443.
- Ferenczi 1996 Ferenczi Ilona, „Threnodia. Párbeszédes siratóének egy soproni lelkész halálára Heinrich Schütz korából”, in *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*, Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság [1996], 19–25.
- Ferenczi 2003/2004 –, „Muzsikáló tömjénező és az adriai szirének. Motették, madrigálok, zsoltárok és canzonetták egy soproni kántor kottatárából (XVII. század első negyede)”, *Magyar Egyházzene* 11 (2003/2004), 407–416.
- Ferenczi 2004 –, „Korálok a soproni Stark-virginálkönyvben”, *Magyar Zene* 42 (2004), 111–120.
- Ferenczi 2005 –, „Choralsätze im Ödenburger Stark-Virginalbuch”, *Studia Musicologica* 46 (2005), 39–50.
- Fiedler 1951 Fiedler, Karl, *Geschichte der ev. Pfarrgemeinde A. B. in Rust*, [Eisenstadt 1951]
- Fiedler 1959 –, *Pfarrer, Lehrer und Förderer der ev. Kirche A. u. H. B. im Burgenlande*, Eisenstadt 1959.
- Finscher 1997 Finscher, Ludwig, „Psalm III. Die mehrstimmige Psalm-Komposition”, in *MGG Sachteil 7*, 1876–1897.
- Fontana 2001 Fontana, Eszter, „Clavichord- und Cembalobau in Ungarn”, in *Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich*. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401), hrsg. von Alfons Huber, Tutzing 2001, 397–426.
- Friedrich 1992 Friedrich Károly, „Gerengel Simon lelkész, a soproni evangélikus gyülekezet megszervezője (1518–1571)”, *Soproni Szemle* 46 (1992), 2–31.
- Gergelyi–Wurm 1989 Gergelyi, Otmar – Wurm, Karol, *Historické organy na Slovensku. Historische Orgeln in der Slowakei*, Bratislava 1989.
- Glück 1995 Glück, Marliese, „Courante”, in *MGG Sachteil 2*, 1029–1035.
- Godár 1996 Godár, Vladimír, „Daniel Speer und sein Grundrichtiger kurtzer Unterricht vom General-bass Tractiren (1687, 1697)”, in *Slovenská Hudba* 22 (1996), 507–513.
- Grüll 1993 Grüll Tibor, „Literátuscéh vagy Tudós Társaság? – Gondolatok Lackner Kristóf Nemes Tudós Társaságáról”, in *Házi EK* 1993, 181–199.
- Grüll 1996 –, „Városi irodalom a XVII. századi Sopronban”, *Soproni Szemle* 50 (1996), 1–20, 127–136.
- Gstrein 1998 Gstrein, Rainer, „Sarabande”, in: *MGG Sachteil 8*, 991–1002.
- Gutknecht 1998 Gutknecht, Dieter, „Verzierungen”, in *MGG Sachteil 9*, 1418–1464.

- Házi 1921 Házi Jenő, *Sopron szabad királyi város története I. 1. Oklevelek 1162-től 1406-ig*, Sopron 1921.
- Házi 1982 –, *Soproni polgárcsaládok 1535–1848*, Sopron 1982.
- Házi EK 1993 *Házi Jenő emlékkönyv*. Emlékkönyv Házi Jenő Sopron város főlevéltárosa születésének 100. évfordulója tiszteletére, szerk. Dominkovits Péter és Turbuly Éva, Sopron 1993.
- Hulková 1985 Hulková, Marta, „Die Musikaliensammlung von Levoča – Ein bedeutendes Dokument des Musiklebens in Spiš zu Ende des 16. und im 17. Jahrhundert”, in *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz 1985, 135–149.
- Hulková 2003 –, „Die Musikaliensammlung von Bardejov (Bartfeld) und Levoča (Leutschau) – Übereinstimmungen und Unterschiede (16.–17. Jh.)”, in *Musicologica Istropolitana* II, Bratislava 2003, 51–111.
- Jandek 1955 Jandek Gusztáv, „Wohlmuth János 1689. évi ún. Stark-féle virginálkönyve. (Az első magyarországi zongoraiskola)”, *Soproni Szemle* 9 (1955), 86–97.
- Jancsovics 1974 Jancsovics Antal, „Rauch András az első soproni zeneszerző 1592–1656”, *Soproni Szemle* 41 (1987), 41–54.
- Kačic 2003a Kačic, Ladislav, „Evangelische und katholische Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in der Slowakei und ihre Verbreitung in Südosteuropa”, in *Die Kirchenmusik in Südosteuropa*, hrsg. von Frantz Metz, Tutzing 2003, 34–42.
- Kačic 2003b –, „Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1583–1830)”, in *Musicologica Istropolitana* II, Bratislava 2003, 31–50.
- Kalinayová 1995 Kalinayová, Jana und Autorenkollektiv, *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*. Bratislava 1995.
- Kapi-Králik 1937 Kapi-Králik Jenő, „A soproni Stark-féle virginálkönyv 1689-ből”, *Soproni Szemle* 1 (1937), 205–209.
- KeyboardM 1984 „Keyboard music”, in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by Stanley Sadie, vol. 2, London 1984, 383–414.
- Király 1996 Király Péter, „Wenig beachtete und unbekannte Quellen für Tasteninstrumente aus Oberungarn und Siebenbürgen”, *Slovenská hudba* 22 (1996), 375–385.
- Király 2000 –, „Ismeretlen vagy kevésbé ismert billentyűs források a 16–17. századból”, *Magyar Zene* 38 (2000), 67–96.
- Király 2005 –, „Hoftrompeter in Ungarn im 16.–17. Jahrhundert”, *Studia Musicologica* 46 (2005), 1–19.
- Klein 1789 Klein, Johann Samuel, *Nachrichten von den Lebensumständen und Schriften evangelischer Prediger in allen Gemeinen des Königreichs Ungarn I–II*, Leipzig–Ofen 1789.
- Koch 1997 Koch, Klaus-Peter, „Ausbildung von schlesischen Kantoren und Organisten im 16.–18. Jahrhundert. Die bei Johann Mattheson 1740 genannten Schlesier”, in *Kształcenie Muzyków Kościelnych na Śląsku*, szerk. Remigiusz Pośpiech és Piotr Tarlinski, Sympozja 23, Opole 1997, 107–116.
- Kodály 1952 Kodály Zoltán, „Magyar táncok 1729-ből”, *Új Zenei Szemle* III (1952), 6, 1–5, továbbá in *Visszatekintés* II, Budapest 1964, 274–281.

- Kormos 2002a Kormos Gyula, „Öt évszázad orgonistái és zeneszerzői a soproni evangélikusoknál”, *Soproni Szemle* 56 (2002), 277–289.
- Kormos 2002b –, „Sopron orgonaépítői az elmúlt öt évszázadban”, *Soproni Szemle* 56 (2002), 347–374.
- Kormos 2005/2006 –, „Sopron és környéke evangélikusainak orgonái – III. A Fertő-tó menti települések”, *Magyar Egyházzene* 13 (2005/2006), 95–120.
- Kosáry 1970 Kosáry Domokos, *Bevezetés Magyarország történetének forrásai-ba és irodalmába* I. 1. Általános rész I–II, Budapest 1970.
- Kovács J. L. 2003a Kovács József László, *A soproni Parnasszus*, Budapest 2003.
- Kovács J. L. 2003b –, „»Ti vagytok a Város világossága ...« Adatok a Tudós Társaság második korszakához (1631–1674)”, *Soproni Szemle* 59 (2005), 251–264.
- Kovács J. L. 2004a –, *Lackner Kristóf és kora (1571–1631)*, 2. kiadás, Sopron 2004.
- Kovács J. L. 2004b –, „Zweispachige Literatur in der Stadt Ödenburg / Siebenhundert Jahre Literatur in Sopron”, in *Studia Caroliensia* 5 (2004), 17–26.
- Kowalská 2004 Kowalská, Eva, „Die Verfolgung und Rettung: Die lutherischen Pastoren in Westungarn in und nach der Trauerdekade”, in *Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in Westungarn/ Burgenland*, hrsg. von Wynfrid Kriegleder, Andrea Seidler, Bremen 2004, 61–71.
- Lelkes 1992 Lelkes György, *Magyar helységnév-azonosító szótár*, Budapest 1992.
- Leopold 1994 Leopold, Silke, „Arie II. 17. Jahrhundert”, in *MGG Sachteil* 1, 813–816.
- Lesestoffe I *Lesestoffe in Westungarn I. Sopron (Ödenburg) 1535–1721*, hrsg. von Tibor Grüll, Katalin Keveházi, József László Kovács, István Monok, Péter Ötvös, Katalin G. Szende, hrsg. von István Monok, Péter Ötvös, Harald Prickler. Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez 18/1, Szeged 1994.
- Lesestoffe II *Lesestoffe in Westungarn II. Kőszeg (Güns), Rust (Ruszt), Eisenstadt (Kismarton), Forchtenstein (Fraknó) 1535–1740*, hrsg. von Tibor Grüll, Katalin Keveházi, Károly Kokas, István Monok, Péter Ötvös, Harald Prickler. Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez 18/2, Szeged 1996.
- Maar 2000 Maar, Grete, *Einführung in die Geschichte der westungarischen Stadt Scarbantia – Ödenburg – Sopron*. Beiträge zur Sprachinselforschung, Band 15, Wien 2000.
- Marckfelner (1981) *Tabulatúrny zbornik Samuela Marckfelnera. Tabulaturbuch des Samuel Marckfelner*. Stará hudba na Slovensku 4, Alte Musik in der Slowakei 4. Editor František Matúš, Bratislava 1981.
- G. Marsch–Schroedter 1995 G. Marsch, Carol – Schroedter, Stephanie, „Gavotte”, in *MGG Sachteil* 3, 1069–1074.
- Marx-Weber 1997 Marx-Weber, Magda, „Miserere”, in *MGG Sachteil* 6, 322–325.
- Mecenseffy 1956 Mecenseffy, Grete, *Geschichte des Protestantismus in Österreich*, Graz 1956.
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter Verlag
- MGÖ 1995 *Musikgeschichte Österreichs*, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber. Bd I *Von den Anfängen zum Barock*, hrsg. von

- Rudolf Flotzinger, 2., überarbeitete und stark erweiterte Aufl., Wien–Köln–Weimar [1995].
- Moe 1994 Moe, Lawrence, „Bergamasca”, in *MGG* Sachteil 1, 1402–1404.
- Mollay 1967 Mollay Károly, „Többsnyelvűség a középkori Sopronban”, *Soproni Szemle* 21 (1967), 155–171, 205–223, 317–333; *Soproni Szemle* 22 (1968), 37–58, 130–150.
- Mollay 1992 –, „Rauch András Sopronban”, *Soproni Szemle* 46 (1992), 289–311.
- Möller 1996 Möller, Eberhard, „Kantorei”, in *MGG* Sachteil 4, 1779–1787.
- Murányi 1978 Murányi Róbert Árpád, „Zwölf unbekannte Bodenstein-Werke in Sopron”, *Studia Musicologica* 20 (1978), 381–387.
- Murányi 1983 –, „A Wittenbergi Egyetem Magyar Könyvtárának zenei anyaga”, *Magyar Zene* 24 (1983), 285–290.
- Murányi 1990 –, „Vokális többszólamúság. 17. századi emlékeink”, in *MZT II. 1990*, 398–444.
- Murányi 1991 –, *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*, Deutsche Musik im Osten 2 [Bonn 1991].
- Murányi 2003 –, „Kirchenmusikalische Beziehungen zwischen Siebenbürgen und Oberungarn im 17. Jahrhundert”, in *Die Kirchenmusik in Südosteuropa*, hrsg. von Frantz Metz, Tutzing 2003, 54–58.
- MZT II. 1990 *Magyarország zenei története II. 1541–1686*, szerkesztő Bárdos Kornél, Budapest 1990.
- Nagy 1993 Nagy Alpár, „Rauch András Házi Jenő kéziratok hagyatékában”, in *Házi EK* 1993, 63–110.
- Náray 1695 Náray György, *Lyra Coelestis ...*, Nagyszombat 1695; ld. RMK I, Nr. 1479.
- Németh 1955 Németh Sámuel, „A soproni líceum tanulóinak külföldi tanulmányai 1680–1782-ig”, *Soproni Szemle* 9 (1955), 99–117.
- NGDMM *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, ed. by Stanley Sadie, Taunton Massachusetts 2001.
- Nowak 1954 Nowak, Leopold, „Esterházy”, in *MGG* (első kiadás) Bd 3, Bärenreiter Verlag 1954, 1568–1574.
- Papp Á. 2005 Papp Ágnes, „Orgeltabulaturen des 17. Jahrhunderts aus Ungarn”, *Studia Musicologica* 44 (2005), 441–469.
- Papp G. 1990a Papp Géza, „A hangszeres zeneoktatás alkalmi”, in *MZT II. 1990*, 134–139.
- Papp G. 1990b –, „A hangszeres zene alkalmi és megjelenési formái; Hangszerek, együttesek”, in *MZT II. 1990*, 445–463.
- Pausz 1992 Pausz, Josef, „Rauch András: egy evangélikus muzsikus az ellenreformáció viszontagságaiban”, *Soproni Szemle* 46 (1992), 193–212.
- Payr 1910 Payr Sándor, „Zenei történeti emlékek a XVII. századból”, *Soproni Nemzetőr* 1910. dec. 4.
- Payr 1911 [Payr Sándor,] *Soproni zenei történeti emlékek*, Sopron 1911.
- Payr 1917 Payr Sándor, *A soproni evangélikus egyházközség története. I. kötet. A reformáció kezdetétől az 1681-ik évi soproni országgyűlésig*, Sopron 1917.
- Payr 1924 –, *A dunántúli evangélikus egyházkerület története*, Sopron 1924.
- Payr 1929 –, *Wohlmuth János orgonista és karmester, Sopron jeles zeneművésze (1643–1724)*, Sopron 1929.

- Pernye–Benkő 1977 Pernye András – Benkő Dániel, „Daniel Croner ... Tabulatura ... 1681 ... Wratislavia”, *Studia Musicologica* 19 (1977), 297–324.
- Praetorius 1614/15 Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum I. Musicae artis analecta 1614/15*. Documenta Musicologica XXI, Facsimile-Nachdruck hrsg. von Wilibald Gurlitt, Bärenreiter Verlag 1959.
- PZ (2005) *Pestrý zborník Tabulatura Miscellanea*. Monumenta Musicae Slovacae, Ladislav Kačič editor, Bratislava 2005.
- Rauch cca 1619 (1992) Rauch, Andreas, *Gratulatio. Und da acht Tage um waren*, közreadja Jancsovcics Antal, 1992.
- Rauch 1627 (1983) –, *Musicalisches Stammbüchlein*. Musicalia Danubiana 2, ed. by Ágnes Sas, Antal Jancsovcics, introduced by Kornél Bárdos, Ilona Ferenczi, Károly Mollay, Budapest 1983.
- Rauch 1634 (1992) –, „Concentus votivus”, közreadja Jancsovcics Antal, *Soproni Szemle* 46 (1992), 312–332.
- RCIH 1629 *Clavierbuch der Jungfrau Regina Clara Im Hoff 1629 (1649?)*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. 18421.
- Reilich 1677 (1984) Reilich, Gabriel, *Geistlich-Musicalischer Blum- und Rosen-Wald Anderer Theil 1677*. Eingeleitet und für den praktischen Gebrauch hrsg. von Hans Peter Türk, Bukarest 1984.
- Reingrabner 1981 Reingrabner, Gustav, *Protestanten in Österreich. Geschichte und Dokumentation*, Wien, Köln, Graz 1981.
- Riedel 1960 Riedel, Friedrich Wilhelm, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter Verlag 1960.
- Riedel 1963 –, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel 1963.
- RISM *Répertoire International des Sources Musicales. Einzeldrucke vor 1800*. A/1/1, 2, 7, 8, Bärenreiter Verlag 1971, 1972, 1978, 1980.
- RMDT XVII Papp Géza, *A XVII. század énekelt dallamai*. Régi Magyar Dallamok Tára II, Budapest 1970.
- RMK I, II, III Szabó Károly (–Hellebrant Árpád), *Régi Magyar Könyvtár* I, II, III/1, III/2, Budapest 1879, 1885, 1896, 1898.
- RMK III/Pótlások Szabó Károly (–Hellebrant Árpád), *Régi Magyar Könyvtár* III. Pótlások, kiegészítések, javítások 1. és 3. füzet, szerk. Dörnyei Sándor és Szálka Irma, Budapest 1990, 1992.
- RMNy 1636–1655 *Régi Magyarországi Nyomtatványok 1636–1655*, Budapest 2000.
- Ruf 1994 Ruf, Wolfgang, „Arie I. Begriff, Terminologie und Frühgeschichte bis zum 16. Jh.”, in *MGG* Sachteil 1, 809–813.
- Rybarič 1984 Rybarič, Richard, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok* [A zenekultúra története Szlovákia területén I. Középkor, reneszánsz, barokk], Bratislava [1984]
- Salmen 1969 Salmen, Walter, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*. Musikgeschichte in Bildern, Bd IV, Lieferung 3, Leipzig [1969]
- Sas 2003 Sas Ágnes, „Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert”, *Studia Musicologica* 44 (2003), 337–392.
- Schindler 1997 Schindler, Otto G., „Von Mantua nach Ödenburg: Die ungarische Krönung Eleonoras I. Gonzaga (1622) und die erste Oper am

- Kaiserhof: Ein unbekannter Bericht aus der Széchényi-Nationalbibliothek”, in *Biblos: Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift* 46 (1997), 259–293.
- Schulenberg 2001 Schulenberg, David, „Ornaments 8. German Baroque”, in *NGDMM* 18, 726–732.
- Schwämmlein 1991/1992 Schwämmlein Karl, „Musikalische Verbindungen zwischen Regensburg und dem reformatorischen Österreich”, *Jahrbuch für die Geschichte des Protestantismus in Österreich*, 107–108 (1991/1992), 80–108.
- Sehnal 1992 Sehnal, Jiří, „Heinrich Bibers Beziehungen zu Kremsier”, in *De editione musices*. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Andrea Lindmayr [1992], 315–327.
- Seifert 1995 Seifert, Herbert, „Die Entfaltung des Barock”, in *MGÖ*, 299–361.
- SL [Scharnagl] 1998 Schriftleitung [Scharnagl, August], „Regensburg”, in *MGG Sachteil* 8, 126–132.
- Speer MTE 1688 *Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel ...*, Güntz [Göppingen] 1688. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, 34 Musica div.; Id. RISM A/I/8, S 4072.
- Speer MTE 1688 (1980) *Hudobný turecký Eulenspiegel. Musicalisch-Türckischer Eulen-Spiegel 1688. Von den bekandten Dacianischen Simplicissimo (Daniel Georg Speer)*. Vokalkompositionen und Tänze. *Fontes Musicae in Slovacia II*, hrsg. von Ján Albrecht, Ľuba Ballová, Bratislava 1980.
- Speer GC 1697, 1687 (1997) Speer, Daniel, *Grundrichtiger Clavierunterricht (1697, 1687)*, editor Vladimír Godár, Bratislava 1997.
- Steinbeck 1997 Steinbeck, Wolfram, „Menuett II. Das Menuett in der Instrumentalmusik”, in *MGG Sachteil* 6, 126–131.
- Sterl 1992 W. Sterl, Raimund, „450 Jahre evangelische Kantoren, Organisten und Tonsetzer. Ihr Wirken und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte Regensburgs”, in *450 Jahre evangelische Kirche in Regensburg 1542–1992*, Regensburg 1992, 165–180.
- Szabolcsi 1925/1926 Szabolcsi, Benedikt (=Szabolcsi Bence), „Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte III. Die Virginalmusik des 17. Jahrhunderts”, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925–1926), 140–145.
- Szabolcsi 1928a Szabolcsi Bence, „Öt régi magyar tánc. I. A Stark-féle soproni virginalkönyv magyar táncai”, *Zenei Szemle* 12 (1928), 118–120.
- Szabolcsi 1928b –, „A XVII. század magyar főúri zenéje”, *Budapesti Szemle* 1928, Nr. 602, 603, 604; továbbá in *Szabolcsi 1959*, 209–280.
- Szabolcsi 1931 –, „Virginalzene”, in *Zenei Lexikon II*, Budapest 1931, 668–669.
- Szabolcsi 1950 –, *A XVII. század magyar világi dallamai*, Budapest 1950, továbbá in *Szabolcsi 1959*, 281–372.
- Szabolcsi 1959 –, *A magyar zene évszázadai I*, Budapest 1959.
- Szabolcsi 1970 –, *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*. *Musicologia Hungarica* (neue Folge) 4, Budapest 1970.
- Szála 1997 Szála Erzsébet, „A soproni evangélikus értelmiség a 17. század végén. Adalékok a 18. század eleji soproni peregrinációhoz a diákalbumok tükrében”, in: Szála Erzsébet, *Sopron tudomány- és technikatörténetéből*, Soproni Egyetem 1997, 26–32.

- Szinnyei 1891,1897,1900 Szinnyei József, *Magyar írók élete és munkái* I., V., VII., Budapest 1891, 1897, 1900.
- Szirmay-Keczer (1967) *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer. Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer. Zbierka tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej. Fontes Musicae in Slovacia* I, hrsg. von Jozef Kresánek, Praha–Bratislava 1967.
- Szórádová 2001 Szórádová, Eva, „Saitenklaviere in der Slowakei“, in *Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich*. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401), hrsg. von Alfons Huber, Tutzing 2001, 355–395.
- Szórádová 2004 –, *Historické klavíry na Slovensku. Klavichordy, čembalá, klavírkové klavíry. Historical Keyboard Instruments in Slovakia. Clavichords, Harpsichords and Pianos*, Bratislava 2004.
- Teutsch 2005 Teutsch, Karl, „Reilich, Gabriel“, in *MGG Personenteil* 13, 1492–1493.
- Turbuly–Németh 2002 *Győr–Moson–Sopron Megye soproni levéltára fond- és állagjegyzéke*, szerk. Turbuly Éva és Németh Ildikó, Sopron 2002.
- UZ 1730 (1974) *Uhrovská zbierka. Piesni a tancov z roku 1730* [Zayugróci gyűjtemény. Énekek és táncok 1730-ból]. Monumenta Musica Slovaca Facsimile 1, közreadja Emanuel Muntág, Martin 1974.
- Várkonyi 1999 R. Várkonyi Ágnes, *A királyi Magyarország 1541–1686*, Budapest 1999.
- Vietoris (1986) *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*. Musicalia Danubiana 5, hrsg. von Ilona Ferenczi und Marta Hulková, Bratislava 1986.
- Vízkelety 1963 Vízkelety András, „Weiss Mihály soproni diák emlékkönyve“, *Soproni Szemle*, 17 (1963), 167–169.
- Wessely 1995 Wessely, Othmar, „Das Werden der barocken Musikkultur“, in *MGÖ*, 253–298.
- Westrup 1999 Westrup, Jack, „Aria. 1) Derivation and use to the early 17th century. 2) 17th-century vocal music. 3) Instrumental music“, in *NGDMM* 1, 887–890.
- Wojnowska 1996 Wojnowska, Elżbieta, „Repertoire und Niederschrift. Ein Chorbuch/Partitur und drei Oregltabulaturen aus der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina“, *Slovenská hudba* 22 (1996), 406–415.
- Wolański 1995 Wolański, Andrzej, „Breslau. III. Unter Habsburger Oberhoheit (1526–1741)“, in *MGG Sachteil* 2, 149–152.
- Wolters 1975 Wolters, Klaus, *Das Klavier. Eine Einführung in Geschichte und Bau des Instruments und in die Geschichte des Klavierspiels*, 3. Auflage, Bern und Stuttgart [1975].
- Zahn Zahn, Johannes, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I–VI*, Gütersloh 1889–1893.
- Zeiller 1646 Zeiller, Martin, *Neue Beschreibung Deß Königreichs Ungarn*, Ulm 1646.
- Zeiller (1997) –, *A magyar királyság leírása*. Fordította Glósz József, Élesztős László. Eredeti szöveggel egybevetette és az utószót írta G. Etényi Nóra, Szekszárd 1997.
- Zarewutius (1987) Zacharias Zarewutius (1605?–1667), *Magnificats and Motets*. Musicalia Danubiana 8, ed. by Róbert Árpád Murányi, introduced by Ilona Ferenczi and Róbert Árpád Murányi, Budapest 1987.

Ödenburg im 17. Jahrhundert

Wachsende Rolle und Bedeutung der Stadt

Am Anfang des 17. Jahrhunderts fiel auf die kleine Stadt Ödenburg, die Pressburg¹ und Wien gleich nahe lag, die Wahl, das sich in einer schwierigen Situation befindliche Pressburg bei der Vorbereitung und Abwicklung des Landtages zu ersetzen.² Zwar besaß die Stadt hierfür nicht genügend Kapazität, doch war sie mehrmals Schauplatz der Sitzungen, die 1622 mit der Krönung der Königin,³ 1625 mit der des Königs und 1681 mit der Einsetzung des Palatins verbunden waren.⁴ Der monatelang dauernde Landtag, an dem der Königshof, die kirchlichen und weltlichen Magnaten, die Vertreter der Komitate und Städte sowie auch ausländische Gesandte teilnahmen, mobilisierte natürlich die gesamte Stadt und ihre Umgebung und gab dem schon zuvor in Entwicklung begriffenen wirtschaftlichen und kulturellen Leben neuen Auftrieb.

Die königliche Freistadt Ödenburg⁵ stand unter Leitung des über Selbstverwaltungsrecht verfügenden Stadtrates, und sein die Körperschaften und Organisationen lenkendes Institutionensystem bestimmte die Funktionen der Stadt. Diese stellte sich gegen die Ausbreitung des türkischen Reiches und ermöglichte damit die kontinuierliche Entwicklung von Wirtschaft und Kultur. Dank ihrer Unabhängigkeit von den Türken hatte sie vielfältige ausländische Beziehungen, denen zufolge sich die Veränderungen im Kulturleben der westlichen Städte fast ohne Phasenverschiebung auf sie auswirkten und man schnell auf die ausländischen Geschehnisse und Geistesströmungen reagieren konnte. Die Ödenburger städtische Intelligenz beobachtete aufmerksam die ausländischen Ausgaben über die Stadt, aber auch die Kriegsberichte und beteiligte sich auch selbst an der Verbreitung der Nachrichten.⁶ Zugleich war Ödenburgs Situation anders als die der Städte im historischen Oberungarn. Die Nähe Wiens, das Verhältnis zum Habsburgerreich und seine Rolle im Königreich Ungarn beeinflussten das politische und gesellschaftliche Leben der Stadt wesentlich.⁷

In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts beschleunigte sich die kulturelle Entwicklung der Stadt außerordentlich.⁸ Der Ratsbeschluss, vor allem die das Ödenburger Gymnasium absolvierenden Schüler mit Stipendien zu unterstützen und zur Fortsetzung ihrer Studien anzureizen, erwies sich auch langfristig als fruchtbringende Investition.⁹ Gleichzeitig richtete man auch in den ausländischen Universitäten Stiftungen für ungarische Studenten ein. Über diese Studien informieren in erster Linie die Stammbücher der Studenten.

Im 17.–18. Jahrhundert war allgemein der Brauch verbreitet, dass die sich ins Ausland begebenden Studenten mit ihren Poesiealben, den Stammbüchern, ihre Patrone, die Pfarrer und die wohlhabenden Bürger aufsuchten, die die Kinder ärmerer Eltern zugleich auch mit Spenden

¹ Ein Ortsnamenverzeichnis findet sich auf der Seite 136.

² Statt des vom Türken besetzten Ofen/Buda wurde der Landtag regelmäßig in Pressburg abgehalten, und dort wurden auch die ungarischen Könige gekrönt. In den 1620er Jahren verlegte man wegen der Pest, 1681 wegen der religionspolitischen Lage und der Nähe der Esterházy-Residenz in Eisenstadt/Kismarton den Landtag nach Ödenburg. – Wegen dem Einfluss der Habsburger war auch die Nähe Wiens wichtig.

³ Vgl. Schindler 1997.

⁴ Über die Ödenburger Landtage s. ausführlich Etényi 2002a.

⁵ Ödenburg erhielt während der Herrschaft Ladislaus' IV., 1277, den Titel der königlichen Freistadt. Házi 1921, 7–9.

⁶ Über die Teilnahme Ödenburgs am Nachrichtenstrom im 17. Jh. s. Etényi 2002b, 30.

⁷ Über die Lage des Königreichs Ungarn und in ihm der Stadt Ödenburg s. Várkonyi 1999 (32–41, 50–56, 142–143).

⁸ Auf die von Lackner gegründete Edle Gelehrten-Gesellschaft war schon im Vorwort hingewiesen worden; ausführlicher darüber s. Grüll 1993; Kovács J. L. 2003, 35–55; Kovács J. L. 2004a; Kovács J. L. 2005.

⁹ Die meisten besuchten die Universitäten Wittenberg und Tübingen. Außer Ödenburg hatten am ehesten die oberungarischen deutschsprachigen und die siebenbürgischen sächsischen Städte Beziehungen zu deutschen Universitätsstädten.

unterstützten.¹⁰ Die Alben dienen durch den Vermerk der Zeit und des Ortes der Eintragungen mit authentischen Angaben zur Biografie ihres Besitzers, beleuchten ihre Freundschafts- und wissenschaftlichen Beziehungen und informieren auch über bedeutende Persönlichkeiten der Stadt. Darüber hinaus sind sie auch wertvolle kulturgeschichtliche Dokumente, denn man erfährt aus ihnen, bei wem ihr Besitzer an der Universität studiert hat und unter wessen geistigem Einfluss er stand.¹¹ Diese Studenten kehrten als Theologe, Lehrer, Jurist oder Arzt nach Ödenburg zurück.¹² Das lokale Bürgertum war reich genug, die in der eigenen Stadt herangebildete Intelligenz nach dem Auslandsstudium wieder aufzunehmen. Aus der so hochgradigen Unterstützung des Lernens und des Beginns der Laufbahn kann man darauf schließen, dass die Stadt die Bildung des Bürgertums für wichtig hielt. Die Ödenburger widmeten ihre Werke aus Dankbarkeit häufig dem Rat der Stadt.¹³

Zur geistigen Entwicklung der Stadt trug auch die sprachliche und konfessionelle Vielfalt bei. Zwei Drittel der Bevölkerung waren deutscher und ein Drittel ungarischer Muttersprache, deutsch sprach man in der Mundart der Region.¹⁴ Die ungarischsprachige Bevölkerung und mit ihr zusammen die Literatur in ungarischer Sprache wurden durch die aus der Umgebung zugezogenen Adligen gestärkt.¹⁵ Den erhaltenen Nachlassinventaren¹⁶ ist zu entnehmen, dass in Ödenburg im 17. Jahrhundert die deutschsprachige, vor allem die evangelisch geprägte Literatur dominierte.¹⁷

Zu erheblicher Veränderung im Leben, des geistigen Klimas und des Wohlstandes Ödenburgs führte die in den österreichischen Erblanden aufkeimende Gegenreformation,¹⁸ in deren Folge österreichische Pfarrer und Lehrer Zuflucht fanden und sich Adelsfamilien, Magnaten, Kaufleute und Handwerker in der Stadt niederließen.¹⁹ Viele von ihnen erhielten bereits in der ersten Jahr-

¹⁰ Über die Stammbücher s. Szála 1997.

¹¹ Die Eintragungen bestehen im Allgemeinen aus drei Teilen: 1. Zitat, moralischer Spruch (variabel: häufig religiösen Inhalts, Bibelzitat, häufig von profanen Schriftstellern); 2. Unterschrift, Datierung, Angabe der persönlichen Beziehung zum Besitzer des Albums; 3. Symbol, Wahlspruch. – Németh teilt die Namensliste (mit ungarischer Namensform) der Ödenburger Studenten an ausländischen Universitäten mit, darunter vier mit dem Familiennamen Wohlmuth: Johann Wohlmuth, Wohlmuths Sohn, sowie Johann Conrad, Johann Leopold und Johann Ehrenreich; s. Németh 1955, 104–105.

¹² Es sind die Stammbücher von insgesamt 16 (!) Ödenburger Studenten bekannt; vgl. Németh 1955, 111–112; Vízkelety 1963. – Über die ungarischen Stammbücher, die einst die Studenten in Wittenberg ließen und die aus der Ungarischen Bibliothek der Universität Wittenberg nach Berlin und Halle gelangten, s. Murányi 1983, 285.

¹³ Zwischen 1569 und 1695 dedizierten ihm die Ödenburger 47 Werke. Grüll 1996, 17. Am Ende der Lesestoffe I stehen Briefe über die dem Ödenburger Rat gewidmeten Werke, Gedichte und Kompositionen.

¹⁴ Über die Ödenburger mittelbayerische Mundart s. Mollay 1967, 169–170. Zwischen den Deutschen und Ungarn blieb lange das Lateinische die Vermittlungssprache.

¹⁵ Für die Ungarn wurde später auch ein eigenes Gymnasium geschaffen. Über die mehrsprachige Literatur Ödenburgs s. Kovács J. K. 2004b.

¹⁶ des weiteren Vermögenskonstruktionen, Testamente, Waisen- und Tutorenabrechnungen

¹⁷ Daneben finden sich auch Hinweise auf katholische Druckwerke (mit Pfarramts- und Ordensbezügen). Bei den deutschsprachigen Büchern der Inventare ist die Bibel allgemein („Ain Alte Bibel“), des weiteren ein Gebetbuch („gepethbüechl“, Oedenburg. frühgebet; s. Lesestoffe I, Posten 331), zuweilen ein Gesangbuch, Katechismus (Spangenberg, Gerengel), ein Postillenband, Psalter (auch von Lobwasser), „Spiegel“, medizinische Bücher, theologische und historische Werke, Wörterbücher, viele Regensburger Drucke, über die Bedeutung letzterer s. später. – Die Gesangbücher wurden allgemein nach ihrer Größe oder demgemäß bezeichnet, ob sie Melodien enthalten: Großes Gesangbuch, Gesangbuch in octavo, „klein wittenbergisch gsangbüechl“ (Lesestoffe I, Posten 88), häufig die Ausgabe der Böhmisches Brüder, Gesangbuch mit Noten (Posten 212), Luther Geistliches Gesangbuch (Posten 285); in Posten 636 kommt auch schon das 1704 herausgegebene Ödenburger Gebet- und Gesangbuch vor. – In den Inventaren kommen Hungarica nur vereinzelt vor.

¹⁸ Ferdinand II. (1619–37 deutscher Kaiser) verwies 1627 jeden lutherischen Pfarrer und Lehrer des Landes, so dass sie es verlassen mussten. So kam auch Andreas Rauch nach Ödenburg, von dem später im Zusammenhang mit dem Musikleben Ödenburgs die Rede sein wird.

¹⁹ Ein Großteil der österreichischen Exulanten ließ sich in der Gegend um Nürnberg, in Regensburg und in Westungarn nieder (in Pressburg und Ödenburg samt Umgebung); s. Mecenseffy 1956, 160–184; Reingrabner 1981, 119–129, 138–148. Bei der Behandlung des österreichischen Barock erwähnt Seifert im Zusammenhang mit dem Adel, dass

hunderthälfte das Bürgerrecht, ihren Nachlässen gemäß hatten sie sehr wertvolle Büchereien. Die Ödenburger evangelische Gemeinde, die gerade in diesen Jahrzehnten ihre Blütezeit hatte, wuchs durch die österreichischen Flüchtlinge so noch weiter.²⁰

Die Entstehung der Ödenburger evangelischen Kirche

Die Lehren der Reformation hatten sich schon in den 1520er Jahren in Ödenburg verbreitet,²¹ und da mit ihnen nicht nur die Lutheraner sympatisierten,²² fanden die Priester und Prediger der Stadt bald die Möglichkeit des friedlichen Nebeneinanders. Als dessen Ergebnis werden sie auch gemeinsam die größte Kirche, die St. Michaeliskirche genutzt haben.²³

Obwohl der aus Österreich stammende Pfarrer Simon Gerengel nur die letzten sechs Jahre seines Lebens in Ödenburg verbrachte, hat er mit seinem Wirken bedeutend zur Stabilisierung der evangelischen Gemeinde beigetragen.²⁴ Für die Ödenburger Gemeinde gab er die die Gottesdienstordnung festlegende Agende sowie den Katechismus heraus,²⁵ des weiteren ein Gebetbuch mit Liedern.²⁶ (Den Ödenburgern galt er als Autorität, und als am Ende des 17. Jh. ein Gesangbuch herausgegeben wurde, nahm man dort auch einen von ihm angefertigten Stich auf.²⁷) Nach dem Niedergang am Ende des 16. Jahrhunderts, der ersten Welle der Gegenreformation, nahm das Leben der evangelischen Gemeinde nach dem Wiener Frieden wieder neuen Aufschwung. In diesen blühenden Jahrzehnten wurde bereits in vier Ödenburger Kirchen evangelischer Gottesdienst gehalten: in der St. Michaelis- und St. Georgskirche sowie in der Kirche des Krankenhauses auf Deutsch und in der Heiliggeistkirche auf Ungarisch.²⁸

Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurde aber auch in Ödenburg der Druck der Gegenreformation immer stärker, bis den Evangelischen schließlich 1674 alle Kirchen und Schulen weggenommen und sie der Ausübung ihres Glaubens beraubt sowie ihre Pfarrer und Lehrer der Stadt verwiesen wurden. Die Ödenburger evangelischen Bürger erhielten durch die Fürsprache der ausländischen – vor allem skandinavischen – fürstlichen Gesandtschaften schon Ende 1675 ihre aufgehobene Religionsfreiheit zurück.²⁹ Man erbaute ein evangelisches Bethaus, eine kleine Holz-

über seine Musikpflege fast nichts bekannt sei. Weggeblieben ist in seiner Beschreibung, dass die protestantischen Adligen aus den österreichischen Gebieten geflohen waren (Seifert 1995, 313).

²⁰ Im Königreich Ungarn war dies nicht von langer Dauer; im folgenden Teil wird zu sehen sein, dass Ferdinand III. gerade, um dies zu verhindern, eine auf Ödenburg bezügliche Verbotserordnung erließ.

²¹ Die Unterstützer der Reformation unter den Magnaten in dieser Gegend waren die Familien Nádasdy und Batthyány. Tamás Nádasdy war der Herr von Keresztúr, Kapuvár und Csepreg; Mátyás Dévai Bíró und Sylvester, der Übersetzer des Neuen Testaments ins Ungarische, wirkten in Sárvár. Payr 1924, 45.

²² darunter auch Hans Hofer, der Priester des städtischen Krankenhauses; nach Bán ein typischer Vertreter der in erster Linie in Österreich auftretenden „zweiköpfigen“ Prediger, die zwar den alten Traditionen treu blieben, aber auch offen für die neuen Glaubensprinzipien waren; Bán 1939, 52. In Lesestoffe I Posten 14 eine Beschreibung Hofers, in seinem Inventar Missale, Brevier, Gradual.

²³ Über die Geschichte der Ödenburger evangelischen Kirche im 16.–17. Jh. s. ausführlich Payr 1917; ferner Alpar 1999; Kovács J. L. 2003, 25–34.

²⁴ Gerengel (1518–1571) war eine markante Persönlichkeit bei den sich im 16. Jahrhundert abspielenden Veränderungen. Die erste Hälfte seines Lebens verbrachte er in seiner Heimat Niederösterreich, und als er zum evangelischen Glauben übertrat, wurde er in Salzburg ins Gefängnis geworfen (1550–1554). Nach neunjährigem Dienst im bayrischen Rothenburg wurde er nach Ödenburg berufen. Seine theologischen und pädagogischen Arbeiten sind sehr bedeutend. Über sein Leben s. Klein 1789, II. 169–172; Friedrich 1992.

²⁵ RMK III/Pótlások, Nr. 5329.

²⁶ Vgl. Payr 1917, 104. Diese Lieder ohne Melodien wurden in den folgenden Jahrzehnten und sogar noch im 17. Jh. mehrfach herausgegeben. Über die Ödenburger Gesangbücher s. im folgenden Teil.

²⁷ *Ödenburgisches vollständiges Gesang-Buch*; RMK III, Nr. 4225.

²⁸ Bárdos 1984, 34.

²⁹ Während der Herrschaft Leopolds I. war Ödenburg der einzige privilegierte Ort: In zwei Bethäusern durften sie mit drei Pfarrern ihre, wenn auch eingeschränkte, so doch öffentliche Religionspraxis ausüben. Aus Wien kamen die dänischen und schwedischen Gesandten, um am Gottesdienst teilzunehmen, und aus Graz zog die aus dem Brandenburger Haus Hohenzollern stammende Herzogin Eggenberg hierher. Payr 1917, 465; Bán 1939, 272.

kirche, für die sie von den Günser Evangelischen ein Orgelpositiv bekamen.³⁰ Da das Bethaus 1676 einer Feuersbrunst zum Opfer fiel, mussten sie ein neues bauen.³¹ Die nächste Prüfung für die Gemeinde bildete die 1678er Pestepidemie. Dass die Evangelischen sich wieder erholen konnten, wurde durch die Landtage von 1681 und dann 1687 gefördert, die ihnen wieder einen Teil ihrer früheren Rechte garantierten. Gottesdienst durften sie aber auch weiterhin nur im Bethaus abhalten, für das sie von den Bayern ein neues Orgelpositiv kauften.³² Im Thököly-Freiheitskampf erhielten die Evangelischen 1683 für drei Monate ihre Kirchen zurück, aber danach trat der frühere Zustand nun bereits endgültig wieder ein, und erst am Ende des 18. Jahrhunderts konnten sie infolge der Verordnung Josephs II. eine eigene Kirche erbauen.

Das Leben der Ödenburger Evangelischen gestaltete sich in den schweren Zeiten durch ihre hervorragenden Leiter erträglich, die mehrere Jahrzehnte an der Spitze der Gemeinde standen. Die Reihe der bedeutenderen Pfarrer wurde in der ersten Jahrhunderthälfte durch den mährischen Exulanten Pfarrer Paul Schubert eröffnet,³³ dessen Sohn ebenfalls Ödenburger Pfarrer war.³⁴ Von der Jahrhundertmitte bis in die 90er Jahre ist das Wirken der drei Pfarrer Sobitsch,³⁵ Lang³⁶ und Barth³⁷ hervorzuheben, denen seit 1692 bis 1723 Michael Meissner³⁸ folgte. Es ist beachtenswert, dass in den von den verschiedensten Schwierigkeiten belasteten Jahrzehnten ohne Kirche auch im Bethaus der frühere Rahmen des Gottesdienstes beansprucht wurde. Die Gemeinde, zu der auch die Schule gehörte, sorgte aufopferungsvoll für die Kirchenmusik, sie beschäftigte auch weiterhin einen Organisten und Kantor.

Ödenburgs Musikleben im 17. Jahrhundert bis zum Wirken Wohlmuths

„... sollen auch die Herren Predikanten jederzeit, sonderlich aber am Sontag fleiss fuerwenden, damit einmahl, wie das ander, bey rechter Zeit zuer Kirchen geleuttet werde vnd nicht allein die Musica, so viel die Zeit erleiden mag, angestellt, sondern auch zu erwöckhung der Gemein Psalmen vnd Christliche Gesänge vor vnd nach der Predigt gesungen ...“³⁹ Die schriftliche Zusammenfassung der Pflichten der Ödenburger Prediger in neun Punkten, die zwischen 1623 und 1628 verfasst wurde, zeugt in erster Linie von der gottesdienstlichen Musik, ermuntert aber zugleich zur größeren Beteiligung der Gemeinde beim Gesang. Mit dem Erstarren der evangelischen Kirche

³⁰ Bárdos 1984, 93.

³¹ Den Stich über Ödenburg mit dem lutherischen Bethaus aus dem Ende des 17. Jahrhunderts siehe auf dem Facsimile 1.

³² Bárdos 1984, 94.

³³ Später durften keine exilierten Pfarrer mehr nach Ödenburg kommen, denn 1638 verbot Ferdinand III. der Stadt in einem Brief, vertriebene Prediger aufzunehmen; s. Lesestoffe I, Brief 41.

³⁴ Ihm werden wir als Superintendenten später bei der Einweihung der Ruster Kirche (1651) begegnen. Siehe in Wohlmuths Biografie.

³⁵ Sobitsch unterhielt ein gutes Verhältnis zu den Katholiken, die ihn achteten. Über sein Leben s. Klein 1789, II. 478–482; Kowalska 2004, 63–65. – Sein Name kommt in der Literatur auf zweierlei Weise vor: Sowitsch und Sobitsch. 1688 unterzeichnete er die Eintragungen für das Stammbuch des jungen Johann Wohlmuths mit den Namen Sobitsch, deshalb verwenden wir auch diese Schreibweise.

³⁶ Lang war in erster Linie Pfarrer im Hause der Herzogin Eggenberg (Klein 1789, I. 176–184; Szinyei 1900, 739–742); er redigierte 1664 ein Gebet- und Gesangbuch (vgl. Payr 1917, 370–371; RMK III, Nr. 2682), das in 1200 Exemplaren erschien. Seine Korrespondenz über die Herausgabe- und Druckerarbeiten sowie über die Kosten im Zusammenhang mit dem Erscheinen des Gesangbuches s. Lesestoffe I, Anhang Nr. 2.

³⁷ Über sein Leben s. Szinyei 1891, 635. Barth gab mehrere Ödenburg bezügliche Drucksachen heraus, über sie s. später. – Über die Ödenburger Exulanten s. Payr 1917, 455–462; Kowalska 2004.

³⁸ Den Namen Sobitsch, Barth und Meissner begegnet man in Wohlmuths Tagebuch mehrmals. – Meissner war während der Türkenkämpfe als Feldgeistlicher mit den Truppen des Fürsten von Sachsen-Gotha ins Komitat Vas gekommen, von wo er 1692 nach Ödenburg ging, um den kranken Pfarrer Barth zu vertreten. Szinyei 1897, 1151; Szála 1997, 20. – Auch wenn Johann Sigismund Pilgram größtenteils nicht mehr zu Lebzeiten Wohlmuths in Ödenburg weilte (1723–1739), müssen wir sein Wirken dennoch erwähnen. Er wurde nach Meissners Tod aus Wien berufen, wo er Gesandtschaftspfarrer war. 1726 gab er ein neues Ödenburger Gesangbuch heraus (*Neuvermehrtes Oedenburgisches Gesangbuch*, mit 366 Liedern). S. Klein 1789, I. 297–299; Szála 1997, 21.

³⁹ Den auf die sog. *Instructio concinatorum* bezüglichen Teil s. bei Bárdos 1984, 48.

veränderte sich bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts auch in Ödenburg die Struktur des Musiklebens⁴⁰ und schloss sich wie die der Reformation folgenden Städte deutscher Zunge in Oberungarn den Musiktraditionen der evangelischen Kirche an.⁴¹

Das kulturelle Leben der königlichen Freistadt Ödenburg lenkte der Rat, der die kirchlichen und weltlichen Anlässe, das Musizieren in den verschiedenen Kirchen⁴² und Schulen beaufsichtigte. Der Stadtrat kümmerte sich darum, dass ausgebildete Musiker angestellt wurden, aus der Stadt oder anderen Gegenden des Landes und sogar aus dem Ausland. Zugleich wurde das Musikleben auch durch die bedeutende deutschsprachige Bevölkerung bestimmt, durch die man in ständiger Verbindung mit den von deutschen Evangelischen bewohnten oberungarischen Orten, besonders aber mit deutschen Universitätsstädten stand. Die Ödenburger waren bestrebt, mit deren vielschichtiger und mannigfaltiger Tätigkeit Schritt zu halten.⁴³

In den evangelischen Gemeinden deutscher Zunge entstand nach deutschem Muster die Funktion des „Kapellmeisters“, deren Inhaber für die Kirchenmusik verantwortlich war. Der Kapellmeister leitete nicht nur das Sängers- und Instrumentalensemble, sondern verstand sich auch auf das Komponieren; er schrieb Melodien und komponierte Vokal- und Instrumentalwerke. In den deutschen Gebieten Ungarns bezeichnete man den Musiker in Kapellmeisterfunktion als „director musicae“.⁴⁴ Die Funktion des von der Kirche angestellten Organisten und Kantors versahen in Ödenburg zwei Personen: der für die gottesdienstliche Musik verantwortliche Organist oder „Musikdirektor“ und der diese vorbereitende Kantor. Das parallele Wirken dieser zwei determinierenden Personen lässt sich in der evangelischen Kirche Ödenburgs durch das ganze 17. Jahrhundert, ja sogar noch im 18. Jahrhundert verfolgen.⁴⁵

Die evangelische Kirche Ödenburgs mit der zu ihr gehörigen Schule beschäftigte mehrere ständige Musiker: außer dem Organisten und dem Kantor je einen bezahlten Tenoristen und Altisten (letzterer war stellvertretender Kantor) sowie Instrumentalisten (Geiger, Bratschisten und Basso continuo-Spieler).⁴⁶ Die singenden und Instrumente spielenden Schüler garantierten den Nachwuchs bzw. Zuwachs an Sängern und Instrumentalisten. Schon das Abrechnungsbuch von 1613 erwähnt die Astanten, denen die Stadt kostenfrei Quartier und Kost zu Lasten die Kirchenkasse gab und die bei Gottesdiensten und Beerdigungen verpflichtet waren, dem Kantor beim Gesang zu helfen.

⁴⁰ Über das Musikleben in Ödenburg zusammenfassend Csatkai 1925; detailliert s. Bárdos 1984. Die Ödenburger widmeten der Musik schon im Mittelalter und auch im 16. Jh. sehr viel Geld; Payr zählt aus dem 16. Jh. 13 Ödenburger Organisten auf. [Payr] 1911, 6, 7; Bárdos 1984, 12–22.

⁴¹ Über das Musikleben der oberungarischen Städte s. Szabolcsi 1928; Szabolcsi 1950; Burlas–Fišer–Hořejš 1954; Marckfelner 1981; Rybář 1984; Hulková 1985; Zarewutius (1987), 53–66; Murányi 1990; Murányi 1991; Kalinayová 1995; Murányi 2003; Hulková 2003; Kačič 2003a, Kačič 2003b; Király 2005; Papp Á. 2005. – Auch das wenig erforschte Wirken sächsischer Musiker in Siebenbürgen darf nicht unbeachtet bleiben; so weilte z.B. Croner (1656–1740) aus Kronstadt (heute Braşov, Rumänien) in Breslau und schrieb dort seine Tabulatur, seine Sammlung von Fugen, Präludien, Canzonen, Tokkaten und Fantasien. Die Titelseiten der Werke s. Edler 1997b, 352, 347; über Croner's Werke s. Pernye–Benkő 1977.

⁴² Evangelische und katholische (der Pfarreien und Orden: Jesuiten-, Benediktiner-, Pauliner-, Franziskaner-, Dominikaner- und Ursulinen-) Kirchen; in erster Linie wird auch das Ödenburger Musikleben aus der für Wohlmuth wichtigen Sicht der evangelischen Kirche behandelt.

⁴³ Obwohl man die Nähe der Kaiserstadt nicht außer Acht lassen darf, hat es den Anschein, dass in der Zeit des Absolutismus Wien mit seiner katholischen Kirchenmusik eigentlich keinen Einfluß auf das Musikleben der Ödenburger evangelischen Gemeinde hatte, Beziehungen sind wohl eher im Amateurmusizieren zu suchen. – In Wien herrschten in diesem Jahrhundert musikliebende Kaiser, die auch selbst musizierten. 1638 hat Monteverdi seinen achten Madrigalband (*Madrigali guerrieri et amorosi*) Ferdinand III. gewidmet. Leopold wurden unter anderem von Legrenzi und Bononcini theoretische Werke übereignet.

⁴⁴ Ausführlich s. Möller 1996 (1783–1784) III. Geistliche Kantorei zwischen 1525 und 1750, IV. Adjuvantenchor; Braun 1981, 28–31.

⁴⁵ Über die Organistenaufgaben wird in Wohlmuths Biografie ausführlicher diskutiert.

⁴⁶ Zur Zeit von Psyllius standen z.B. folgende zur Verfügung: Organist, Kantor, zwei Musiker, der frühere Konrektor Fridelius als freiwilliger Geiger, drei Sänger, Tenor, Diskant und der Balgtreter; Bárdos 1984, 96.

Das Kirchenensemble wurde in der Wirkungszeit des aus Österreich geflohenen Musikdirektors Andreas Rauch erfolgreich.⁴⁷ Rauch stand 27 Jahre lang im Dienst der evangelischen Kirche und hat in dieser Zeit dem Musikleben der Stadt bedeutenden Aufschwung gegeben.⁴⁸ Sein Ensemble wirkte 1651 beim Einweihungsgottesdienst der Ruster evangelischen Kirche mit.⁴⁹ Auf Rauch folgte Lukas Psyllius in der Musikdirektorstellung,⁵⁰ dem bei der Lehrertätigkeit der Kantor und Gymnasiallehrer Johann Kalinka zur Seite stand.⁵¹ Nach Psyllius' Tod berief die Gemeinde den aus Ungarn stammenden, aber inzwischen nach Regensburg geflüchteten Musiker Johann Wohlmuth als Organist und Musikdirektor, neben dem lange Zeit hindurch Gottlieb Grünler die Kantorenaufgaben versah.

Eine wichtige Rolle im Ödenburger Musikleben spielten die Turmmusiker, die im 17. Jahrhundert eine spezifische Funktion erhielten. Ihre Tätigkeit bekam neben den Signalen, den Fanfaren im Zusammenhang mit der Wächteraufgabe zunehmend mehr Musikcharakter; über die eigentlichen Pflichten⁵² hinaus wirkten sie auch bei bedeutenden Ereignissen der Stadt mit⁵³ und beteiligten sich des weiteren an den Kirchendiensten. Denn 1609 hatte sich der Ödenburger Rat auch mit der Kirchenmusik beschäftigt und, da man diese als schwach einschätzte, verfügt, dass auch die Turmmusiker zu ihrer Verfügung stehen sollten.⁵⁴ So gliedern sich die Turmmusiker systematisch in die Kirchenmusik mit ein und ergänzen die Kirchenensembles bis ins Jahr 1703. Damit spielten die Turmmusiker nicht nur auf den für ihren Beruf notwendigen verschiedenen Blasinstrumenten, sondern auch auf sonstigen Blas- und sogar Saiteninstrumenten.⁵⁵ Das bezeugt das Ödenburger Wirken eines vorzüglichen Turmmusikers, Lorenz Bessler aus Breslau, der nach einigen Jahren als Turmmusiker zum Instrumentalisten wurde.⁵⁶ Die Turmmusikanten hatten zuweilen Konflikte mit den Ensembles der Privatmusiker und stritten mit ihnen,⁵⁷ um sich die Mitwirkung bei Hochzeiten, Festmählern und sonstigen Anlässen zu sichern.⁵⁸

⁴⁷ Über Rauch s. Jancovics 1974; Rauch 1627 (1983); Pausz 1990; Schwämmlein 1991/1992, 99–108; Mollay 1992. Während seines Vorgängers, des Organisten Wigeleb, brachte der Wiener Hof, als 1625 in Ödenburg der Landtag abgehalten wurde, für die Krönung sein eigenes Ensemble mit. – Zu Rauchs Zeit beabsichtigten mehrere geflüchtete Musiker aus niederösterreichischen Orden, sich in Ödenburg niederzulassen. Bárdos 1984, 53.

⁴⁸ Das wurde auch schon wenige Monate nach seiner Ankunft in einem Bericht festgestellt. Bárdos 1984, 51.

⁴⁹ Über das Ereignis s. später in Wohlmuths Biografie.

⁵⁰ Psyllius war bereits seit 1649 Lehrer und Chorist.

⁵¹ Wie Payr 1929, 4, ferner Bárdos 1984, 76 schreibt, fiel in diese Zeit (1657–1659) auch das Wirken Johann Kussers in Ödenburg.

⁵² Diese waren: Feuermeldung, Turmmusik, Begrüßung Fremder und Gäste, Musizieren bei den Festen der Stadt: bei Hochzeiten, Neujahrs- und Weihnachtsmusik. Csatskai 1925, 9; Bárdos 1983, 104–105; Bárdos 1984, 249–250.

⁵³ Der mit den Turmmusikern 1549 geschlossene Vertrag schrieb vor, dass sie die die Stadt besuchenden bedeutenden Persönlichkeiten mit vierstimmiger Musik begrüßen sollen; 1599 spricht der Vertrag bereits von fünfstimmiger Komposition, 1601 vom Musizieren im Alltag, an Sonn- und Feiertagen, von der Aufführung von Motetten. Jandek 1955, 86; Bárdos 1984, 249–255.

⁵⁴ Was sie also vorher manchmal ausnahmsweise getan hatten, erfüllten sie nach 1609 als ihre Pflicht. Vgl. Nagy Alpár 1993, 81.

⁵⁵ Auf der Liste des Nachlasses eines Turmmusikers stehen folgende Instrumente: drei Trompeten, fünf Posaunen, zwei Zinken, ein Dulzian, zwei Geigen; Bárdos 1984, 259.

⁵⁶ Lorenz Bessler stand in seiner Ödenburger Dienstzeit mit Daniel Speer in Verbindung, der unter anderen auch ihm sein 1685 erschienenes Werk *Recens Fabricatus Labor, oder Neu-gebachene Taffel-Schnitz* widmete, s. RISM A/I/8, S 4070; vgl. Bárdos 1984, 263–264. (Für Speers ungarische Beziehungen finden sich auch später in dieser Studie Angaben.) – Des Todes von Bessler im April 1690 gedenkt auch Wohlmuth in seinem Tagebuch; s. Fußnote 145. Statt Bessler stellt der Konvent im Mai 1690 als Geiger und Tenoristen den Sohn Georg des früheren Ödenburger Kantors Lukas Psyllius an.

⁵⁷ Das beweist die Existenz von Amateurensembles und Musikenthusiasten. Die erste Angabe über nicht berufliche Musiker, über musikliebende Bürger, die bei einem musikalischen Schulprogramm auftraten, stammt vom 24. Mai 1613; Bárdos 1984, 41.

⁵⁸ Die Entlohnung der Turmmusikanten bei Hochzeiten hing auch von der unterschiedlichen Zusammensetzung des Instrumentalensembles ab. Bárdos 1984, 10; 262–263.

Über die genannten Blas- und Saiteninstrumente hinaus wurden in Ödenburg mit der Verbreitung der Hausmusik auch die Tasteninstrumente immer beliebter.⁵⁹ Die alten Kirchenorgeln der Stadt wurden renoviert oder neue anstelle der alten gebaut. Während Rauchs Wirkungszeit kaufte die Stadt 1631 ein neues Regal für die St. Michaeliskirche.⁶⁰ Und ebenfalls zu Rauchs Zeiten wurden die beiden großen Kirchen den Bedürfnissen der Evangelischen gemäß umgebaut und in beiden neue Orgeln aufgestellt.⁶¹ Und dann wurde in der Notzeit am Jahrhundertende das erste große Instrument unter Mitwirkung Wohlmuths beschafft.⁶²

Was in den Ödenburger Kirchen und bei den verschiedenen städtischen Festen gespielt wurde, erfahren wir durch die kopierten und bestellten Werke. Der größte Teil der beschafften Kompositionen ist im Laufe der Zeiten vernichtet worden, und aus den Nachlasslisten und Abrechnungen lässt sich höchstens erschließen, über was für ein Repertoire die Ensembles verfügten.⁶³ Die Stadt benötigte zu bestimmten Gelegenheiten neue Musikstücke, so für die Neujahrsfeier, für Beerdigungen oder für die Ankunft eines hochstehenden Gastes. Diese bestellte man im Allgemeinen bei den Musikdirektoren, unter denen Andreas Rauch als Komponist weit herausragte. Rauch hat mehrmals Neujahrskompositionen geschrieben,⁶⁴ er schrieb die Trauermusik für die Beerdigung von Bürgermeister Lackner (an der Jahreswende 1631–1632),⁶⁵ und ihn betraute man mit der Begrüßung des zum Landtag von 1634 eintreffenden Ferdinand II.⁶⁶ Sein im Jahre des Westfälischen Friedens komponiertes aktuelles Werk⁶⁷ zeugt davon, dass die Ödenburger Bürger die politischen Ereignisse mit Aufmerksamkeit verfolgten.

Wie bereits erwähnt, waren an der Komponierung der Werke gelegentlich die Ödenburger Organisten, Kantoren und zuweilen auch andere Musiker beteiligt. Außer dem großen Komponisten der Stadt, Rauch, waren im 17.–18. Jahrhundert in Ödenburg mehrere solche „Kantorkomponisten“ tätig, von denen höchstens ein bis zwei Werke bekannt sind, und auch diese im Allgemeinen aus sekundären Literaturangaben. Solche Kantorkomponisten waren Wolfgang Holzhauser,⁶⁸ der aus Mähren stammende Musiker und Pfarrer Johann Schubert,⁶⁹ Lukas Psyllius,⁷⁰ ebenfalls aus Mähren, Tobias Kern,⁷¹ der aus Harka gekommene Johann Christoph Ruess,⁷² der

⁵⁹ Sie werden später im Zusammenhang mit dem Starckschen Virginalbuch gesondert behandelt.

⁶⁰ Diese und die Orgel der St. Georgskirche wurden 1638 repariert. Bárdos 1984, 64.

⁶¹ Bárdos 1984, 65. Für wie wichtig man den Bau und die Erhaltung der Orgeln hielt, zeigt, dass man einen Teil der Bußgelder für die Orgeln verwendete; vgl. Payr 1911, 6.

⁶² Bárdos, 1984, 106. Der Vertrag in Bezug auf die Erstellung der Orgel mit neun Registern, welcher auch die Disposition des Instruments enthält, ist erhalten geblieben.

⁶³ 1644 kaufte man die Werke *Mus. Seelenlust* von Michael Tobias, *Geistliche Gesänge und Melodeyen* von Melchior Franck sowie *Musica Cathetica* und *Concentus Salomonis* von Erasmus Kinderman, 1647 das Werk *Musikalische Motetten und Concerten* von Hammerschmidt; Wohlmuth beschaffte 1698 Briegels Werk; Bárdos 1984, 62, 63, 107, ferner s. Murányi 1978.

⁶⁴ Rauch setzte auch in Ödenburg diese Tätigkeit fort (1637, 1640, 1641, 1644); Bárdos 1984, 60. Seinen in Hernalis komponierten Neujahrsgruß (*Und da acht Tage umb waren*; RISM A/I/7, R 345) s. Rauch cca 1619 (1992).

⁶⁵ Die Lamentatio ist leider verloren gegangen; Bárdos 1984, 58.

⁶⁶ Das Musikstück zur Verherrlichung Ferdinands II. ist *Concentus votivus* (*Attollite portas*) ... *ad comitia Semproniana*, RISM A/I/7, R 340; herausgegeben in Rauch 1634 (1992).

⁶⁷ *Currus triumphalis* ..., RISM A/I/7, R 342.

⁶⁸ Für seine Kompositionstätigkeit gibt es zwei Zeugnisse: auf eines seiner Werke wird in Wigelebs Nachlassliste verwiesen, vgl. Bárdos 1984, 45; Ferenczi 2003/2004, 409, 415. 1631 beklagt sich Holzhauser brieflich bei Bürgermeister Lackner, dass er für sein öffentlich aufgeführtes Musikwerk nicht einmal einen Dank erhalten habe. Bárdos 1984, 56–57.

⁶⁹ Über die Motette geschrieben zu Ehren des Königs s. Bárdos 1984, 81–82; über die Komposition für die Beerdigung seines Vaters, Paul Schuberts (*Klaggespräch*, RMK III, Nr. 1755), s. Ferenczi 1996.

⁷⁰ Bárdos 1984, 71–72, 79–85; Psyllius widmete der Stadt eine Motette für das Neujahr 1660, von seinen 9 Kindern war Georg nach 1681 Lehrer und bezahlter Kirchenmusiker (vgl. Wohlmuths Tagebuch, Mai 1690).

⁷¹ Erwähnt von Bárdos 1984, 82–83.

⁷² Erwähnt von Bárdos 1984, 108.

Regensburger Gottlieb Grünler,⁷³ Samuel Wohlmann,⁷⁴ und ein solcher Gelegenheitskomponist war auch Johann Wohlmuth selbst.⁷⁵

„Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus“

Lehrjahre bis 1667

Johann Wohlmuth wurde 1643 in der Kleinstadt Rust am Neusiedler See geboren,⁷⁶ die damals Marktfleckenrecht besaß.⁷⁷ Nach dem Wiener Frieden 1606 hatte auch Rust einen evangelischen Pfarrer, den aber der neue Graf 1621 vertrieb, woraufhin wieder die Katholiken die Kirche benutzten. Seit 1629 gehörten die Ruster Evangelischen zu Mörbisch und erhoben nach dem Linzer Frieden Anspruch auf die mittelalterliche Fischerkirche. Da diese Kirche nicht unter den vom 1647er Landtag aufgezählten Kirchen vorkam, die zurückgegeben werden sollten, wurde den Rustern genehmigt, eine eigene Kirche zu bauen.⁷⁸

Als die Ruster Evangelischen im Herbst 1649 mit dem Bau einer Kirche begannen, sammelte der Ortspfarrer Johann Pfister⁷⁹ Spenden für diesen Zweck. Unter den Spendern finden sich auch die Namen Ulrich Wohlmuth und Johann Wohlmuth,⁸⁰ deren einer wahrscheinlich der Vater des 1643 geborenen Johann Wohlmuth war.⁸¹ Der Eltern Wohlmuth gedenkt der spätere Ruster Pfarrer Jeremias Sonntag mit großer Verehrung.⁸² Wir wissen nicht, wie viele Geschwister es in der Familie gab, aber in seinem seit 1685 geführten Tagebuch⁸³ weist Johann Wohlmuth regelmäßig

⁷³ Er komponierte 1717 das Te Deum und eine Arie für das Reformationsfest. Das Titelblatt des Te Deums blieb im Soproner Evangelischen Archiv erhalten. Nach der Beschreibung von Serpilius erklang außer dem Te Deum bei der Feier die Arie *Wie alt ist Luthers Lehr?* mit Orchesterbegleitung, deren Text Ferdinand Dobner geschrieben und deren Musik ebenfalls Grünler komponiert hatte. (Von ihr ist nicht einmal die Titelseite erhalten.) Die Beschreibung der Feier s. Bárdos 1984, 109. – Grünler schrieb 1725 das erste bekannte Ödenburger Choralbuch, das für die Günser Gemeinde bestimmt war; vgl. Ferenczi, 2005, 45–46.

⁷⁴ Wohlmann schrieb 1728 das zweite bekannte Ödenburger Choralbuch; vgl. Bárdos 1984, 610, Vavrincz-Werkeverzeichnis Nr. 937; Ferenczi 2005, 45. Über Wohlmanns Kyrie und Gloria Sätze s. Bárdos 1984, 549, Vavrincz-Werkeverzeichnis Nr. 694.

⁷⁵ David Knogler und Michael Kosseck aus dem 18. Jh. sind hier selbstverständlich nicht aufgeführt, weil sie eine bedeutendere kompositorische Tätigkeit ausgeübt haben.

⁷⁶ Die Lebensbeschreibung wurde auf Grund von Payr 1929 verfasst, mittels Ergänzung der diesbezüglichen Angaben von Jandek 1955, Németh 1955 und Bárdos 1984 und der neuesten Forschungen. Wegen der fehlenden Matrikelangaben wissen wir nicht mit Sicherheit, wer seine Eltern waren.

⁷⁷ Rust war damals noch „oppidum“, 1681 erhielt es den Rang einer königlichen Freistadt. Fiedler 1951, 22. – Rust gehörte bis 1920 zu Ungarn und seither zum Burgenland, Österreich.

⁷⁸ Über die Geschichte der Ruster Lutherischen Kirche s. Payr 1924, 43–44; Fiedler 1951.

⁷⁹ Seine Ehefrau Susanna Wohlmuth war wahrscheinlich Johann Wohlmuths Tante. Pfister hielt seine erste Predigt im Hause des mit Wohlmuths verwandten Adam Pauer (dem heutigen Rathaus). (Fiedler 1951, 14.) Die aus dem Nachlass des Pfarrers zusammengestellte Bücherliste s. Lesestoffe II unter Rust Nr. 31: 232 einzeln genannte Bände.

⁸⁰ Fiedler 1951, 23.

⁸¹ Auf Grund der Matrikelangaben und der Zusammenstellung aus den Wohlmuthschen Namen der Ruster Nachlasslisten der Lesestoffe II war es wahrscheinlich Ulrich Wohlmuth.

⁸² Siehe Payr 1929, 5. Da Pfarrer Sonntag nicht den Vornamen der Eltern nennt, können wir sie nicht unter den bekannten Namen identifizieren. Auf Grund der späteren Tagebucheintragungen können wir sicher sein, dass Johann Wohlmuth von seinen Eltern einen Weinberg und Acker erbt. Vgl. Payr 1929, 9. Auf den Weinberg und die Lese weist er später im Tagebuch regelmäßig hin.

⁸³ Das Tagebuch galt lange Zeit als verloren. In Beschreibungen aus der Zeit nach 1945 (unter anderem Jandek 1955 und Bárdos 1984) berief man sich bei jeder Gelegenheit auf Payrs Mitteilung, der nirgendwo verzeichnete, wo er Wohlmuths Tagebuch gesehen hatte. Vielleicht nahm man deshalb an, dass es während des Krieges in Sopron vernichtet worden oder von dort verschwunden sei. Als ich im Dezember 2004 zufällig im Evangelischen Landesarchiv (Budapest) auf das Tagebuch stieß, von dem ich auf Grund des veröffentlichten Katalogs schon mehrere Jahre vorher

auf seinen Bruder Philipp Jacob hin und zuweilen auch auf seine Schwester Susanna („Sandl“).⁸⁴ Noch zwei Namen Wohlmuth tauchen zu jener Zeit in Rust auf: der eine ist Barbara Wohlmuthin, die seit dem Ende der 60er Jahre mehrere Jahre lang in den Ruster Listen erscheint, denen gemäß man ihr für die Unterbringung bzw. Beköstigung von Rust besuchenden fremden Menschen und Pferden Zuwendungen erteilte.⁸⁵ In einer Ruster Nachlassliste steht ein Wohlmuth ohne Vornamen, mit den Vornamen von vier seiner Kinder,⁸⁶ die allerdings nicht mit den oben erwähnten Namen identifizierbar sind.

Die Ruster evangelische Kirche wurde innerhalb von zwei Jahren gebaut, die Kircheneinweihung wurde im Juli 1651 unter Teilnahme der Ödenburger Pfarrer und Musiker vorgenommen.⁸⁷ Nicht lange nach der Einweihung erhielt die Kirche auch ein Orgelpositiv,⁸⁸ da im September 1652 für dieses Positiv lange Bretter gekauft wurden.⁸⁹ Dank des Instrumentes mochte eine noch größere Wirkung als das Fest der Kircheneinweihung auf Wohlmuth die Organistentätigkeit seines Verwandten, des gleichfalls in Rust geborenen Johann Kusser, in den Jahren 1653–1655 gehabt haben.⁹⁰

Wir wissen nicht, in welchem Jahr Wohlmuth nach Ödenburg kam,⁹¹ doch ist sicher, dass er das Lateingymnasium in der St. Michaelisstraße besuchte,⁹² denn bevor er zwanzigjährig ins Ausland ging, besuchte er seine Ruster und Ödenburger Lehrer, Freunde und Patrone, die Erinnerungszeilen in sein Album eintrugen. Wohlmuths Stammbuch kennen wir heute nur noch aus den Beschreibungen von Sándor Payr⁹³ und Sámuel Németh, der noch 1944 die wertvolle Quelle studieren konnte. 11 Jahre später in seiner Besprechung der Alben Wohlmuths und seines Sohnes in der *Soproni Szemle* erwähnt Németh sie nur noch als solche, die während des Krieges im

hätte Kenntnis nehmen können, wurde mir der Grund für das angebliche Verschwinden klar. Das Tagebuch gelangte neben vielen anderen transdanubischen Dokumenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Rust (!) in den Besitz der Palatinissa Maria Dorothea, die die evangelischen Schätze sammelte, und nach deren Tod in das evangelische Archiv, wo Payr vermutlich das Dokument studierte oder es von dort auslieh. Signatur: AGE V. 25; s. Böröcz 1993, (126.) V. 25. Für die Übertragung der gotischen Kursive des Tagebuchs danke ich Frau Klára Renner.

⁸⁴ Tagebuch: August 1686, November 1687, Januar 1688, Mai 1690, September 1701. In seinem Tagebuch kommen auch Conrad und Michael Wohlmuth vor (Januar und Mai 1698).

⁸⁵ Rust, Stadtarchiv, Kirchenrechnungen; in der einen Liste findet sich auch der Name von Philipp Jacob Wohlmuth. Aus den Matrikelangaben geht auch hervor, dass Barbara Wohlmuthin die Ehefrau von Ulrich Wohlmuth war, so können wir in ihnen vielleicht die Eltern des Musikers Wohlmuth erkennen.

⁸⁶ Die auf Grund seines Nachlasses zusammengestellte Bücherliste des Großvaters Georg Zechmaister der vier Wohlmuth-Kinder (Samuel, Johann Georg, Johannes, Anna) s. Lesestoffe II, unter Rust Nr. 38; vgl. mit den Bemerkungen zum Nachlass.

⁸⁷ Über den Einweihungsgottesdienst s. Payr 1929, 6; Fiedler 1951, 16; Bárdos 1984, 75. Obwohl sein Name nicht genannt wird, spielten die Ödenburger Musiker wahrscheinlich unter Andreas Rauchs Leitung. Vor dem Gottesdienst sangen beim Einzug in die Kirche der Superintendent und die Festgemeinde abwechselnd das Te Deum, in der Kirche am Altar das Veni sancte, wonach der Gottesdienst in deutscher Sprache stattfand. Auch die Predigt blieb erhalten. Siehe AGE Ia4 Rustensia. – Die Ruster Liturgie war der Ödenburger ähnlich, die der Wittenberger folgte.

⁸⁸ Mangels früherer Visitationshinweise war dies wahrscheinlich die erste Orgel in Rust. Kormos 2005/2006, 97.

⁸⁹ Mitgeteilt von Kormos 2005/2006, ebd. auf Grund der Kirchenrechnungen im Ruster Stadtarchiv.

⁹⁰ Zwar wird überall in der Literatur Wohlmuth als Kussers Neffe bezeichnet, doch konnte die genaue Verwandtschaftsbeziehung nicht eruiert werden. – Nach den Rechnungslegungen des Ruster Stadtarchivs erhielt der Organist Kusser 1653 mehrmals Bezahlungen; Kormos 2005/2006, 100. Seit 1660 war bereits jener Wengling (Csatkai 1937, 214; Weigling; Jandek 1955, 90; Weiling) der Organist, der einige Jahre später auch eine Eintragung im Stammbuch des sich auf seine Studienreise begebenden Wohlmuth vornahm; vgl. Fußnote 96.

⁹¹ Wohlmuth besuchte vorher (wahrscheinlich am Anfang der 50er Jahre) die örtliche Schule, wo er die Fächer Schreiben, Lesen, Rechnen, Deutsch und Lateinisch sowie Religion lernte. 1653 verhandelte der Pfarrer mit dem Marktrichter darüber, die Schule besser zu versorgen. Ein Organist wird berufen, der Latein und Musik unterrichtet. Fiedler 1951, 19–20.

⁹² Die begüterten Ruster Bürger schickten ihre Kinder in die Ödenburger Lateinschule. Die Ödenburger evangelische Lateinschule wurde 1655 zum Sechsklassengymnasium. Vgl. Bán 1939, 216–217; Jandek 1955, 89.

⁹³ Payr 1929, 6–9.

Ödenburger Lyzeum vernichtet worden seien.⁹⁴ Seiner Beschreibung nach stand auf der Tafel von Wohlmuths Album im schwarzen Ledereinband mit vergoldetem Schnitt das Monogramm J. W. mit der Jahreszahl 1663 und auf der ersten Seite Wohlmuths schön gemaltes Wappen ebenfalls mit der Jahreszahl und mit seinem vollständigen Namen.⁹⁵ Das Album enthält insgesamt 75 Eintragungen: Außer dem schon erwähnten Ruster Pfarrer Sonntag verabschieden ihn im Oktober 1663 auch der Marktrichter, der Organist, der Notar und der Dreißiger⁹⁶ seines Geburtsortes. Einige Tage später tragen die Ödenburger Lehrer,⁹⁷ Pfarrer,⁹⁸ Bürgermeister Zuana, Organist Lucas Psyllius und Kantor Johann Kalinka ihre Gedenkzeilen ein. Die Letzteren haben ihn vielleicht am besten gekannt, weil Wohlmuth während seiner Schulzeit als Zögling des Gymnasiums in der St. Michaelisstraße Mitglied im Chor und Orchester der Kirche gewesen war.⁹⁹

Von noch einer „Tätigkeit“ während Wohlmuths Gymnasialjahren erfahren wir aus der *Gemeinsamen Matrikel* im Ruster evangelischen Pfarramt, in der die von 1647 bis 1674 geführten Heirats-, Tauf- und Beerdigungsangaben erhalten sind.¹⁰⁰ Seine aus dem späteren Tagebuch und dem Virginalbuch bekannte Handschrift findet sich an mehreren Stellen der Matrikeleintragungen. Diese Tätigkeit hat Wohlmuth auch später, schon als Rektor, fortgesetzt. Wahrscheinlich ist seiner Bewandertheit in der Matrikelführung zu danken, dass auch seine Tagebuchaufzeichnungen so prägnant und auf das Wesentliche beschränkt sind.

Wohlmuth setzte 1663 – wie mehrere Ödenburger Jugendliche – seine Gymnasialstudien im Elisabethaneum¹⁰¹ des ebenfalls unter Habsburger Oberhoheit stehenden schlesischen¹⁰² Breslau fort; von deren Ergebnis zeugen die Eintragungen im Stammbuch vom Anfang Oktober 1665.¹⁰³ Der Direktor des Gymnasiums, Elias Major, trug die folgenden Empfehlungszeilen ein: „Ich bestätige, dass der Besitzer des Buches, der aus dem ungarischen Rust stammende Johann Wohlmuth, sich fast zwei Jahre hindurch bei uns zu Studienzwecken aufgehalten hat. Während der ganzen Zeit hat er, soweit es nur möglich war, sowohl mir als auch den übrigen Lehrern gegenüber Zeugnis von seiner Frömmigkeit, seinem Fleiß und seiner Bescheidenheit abgelegt, weshalb ich ein Zeichen meiner aufrichtigen Liebe zu ihm zu geben wünschte.“¹⁰⁴ Danach studierte

⁹⁴ Németh 1955, 113, ähnlich Jandek 1955, 90. Das Stammbuch von Vater Wohlmuth ist auch seither nicht zum Vorschein gekommen, das des Sohnes kann aber heute im Soproner Evangelischen Archiv eingesehen werden; vgl. Szála 1997.

⁹⁵ Im Stammbuch steht die Form Johann Wohlmuth, auch später schrieb sich Wohlmuth so (oder Johannes). Die Eintragungen im Stammbuch sind lateinisch, griechisch, hebräisch und deutsch verfasst.

⁹⁶ Dreißiger = Zöllner. Der Eintrag des Ruster Organisten Wengling: „Musica noster amor“, zitiert von Payr 1929, 7; Németh 1955, 113.

⁹⁷ Seiner hervorragenden musikalischen Fähigkeiten erinnert sich einer seiner Lehrer, Tieftrunk, mit den Worten: „Ob Musicae artem, in qua haud mediocriter valet“. Die Eintragungen im Stammbuch detaillieren Payr und Németh an den oben genannten Stellen. Die einzige ungarische Eintragung lautet: „Én Gadóczy István voltam ezzel az én jó akarómmal 2 Julii Anno 1667“ (Ich war István Gadóczy mit diesem meinem Gönner 2 Julii Anno 1667). Németh 1955, 114.

⁹⁸ Johann Schubert, Mattheus Lang, Christoph Sobitsch; Johann Schuberts Vater, Paul Schubert, und die anderen beiden Pfarrern wurden schon im ersten Kapitel besprochen.

⁹⁹ Payr 1929, 7.

¹⁰⁰ Die in deutscher Sprache geführte Matrikel im Ledereinband wurde am Ende des 19. Jh. mit ungarischem Titel versehen.

¹⁰¹ Dasselbe Gymnasium hatte früher auch Andreas Rauchs Sohn Mathias besucht, der eine Rede über den römischen Kaiser Rudolf I. von Habsburg gehalten hatte, vgl. RMK III, Nr. 1720. Siehe Nagy 1993, 78.

¹⁰² Ödenburg stand auch durch seinen Weinhandel in engem Kontakt zu Schlesien.

¹⁰³ So die von den Lehrern und dem Kantor Johann Frory. Wolański erwähnt den Kantor im diesbezüglichen Teil des Stichwortes „Breslau“ im MGG nicht, sondern nur Daniel Sartorius (†1671), der in Wohlmuths Breslauer Zeit (1663–1665) dort wirkte und dessen Verdienst es war, dass er die italienische Monodie auch in den örtlichen protestantischen Kirchen einbürgerte, vgl. Wolański 1995. Der Name des Kantors kommt auch bei Mattheson nicht vor, vgl. Koch 1997.

¹⁰⁴ „Possessori libri Johanni Wohlmuth Rustiensi Hungaro quem testor toto hoc prope biennio, quod apud nos studiorum gratia vicit continentem dedisse operam, ut, quod eius fieri poterit, tuam et pietatem et industriam et modestiam mihi, caeterisque suis praeceptoribus egregie probaret, qualemcunque hanc seduli mei amoris iudicium relinquere

Wohlmuth bis Anfang Januar 1667 bei den Professoren der Universität Wittenberg, die seiner ebenfalls mit anerkennenden Worten gedenken. Während seines Wittenberger Aufenthaltes erschien seine naturwissenschaftliche Abhandlung *Disputatio physica de aqua*, deren – nach Károly Szabó einziges – Exemplar in der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften liegt.¹⁰⁵ Die Disputation fand am 19. September 1666 im großen Auditorium der Wittenberger Akademie statt, wo „Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus“ unter dem Vorsitz des Konstantin Ziegra seine Arbeit verteidigte. Das erschienene Werk widmete Wohlmuth Breslauer Bürgern, die er im Vorwort auch namentlich nennt.¹⁰⁶

Rektor in Rust und dann Regensburger Verbannung 1667 (1666?) – 1686

Nach seinen länger als drei Jahre dauernden Studien wurde Wohlmuth – gemäß der mit ihm befassten Literatur – spätestens 1667 der Rektor der Schule seiner Geburtsstadt. Im Evangelischen Landesarchiv in Budapest befindet sich der Honorarschein, der für den Ruster Pfarrer, den Rektor, den Organisten und den Schulmeister ausgestellt wurde.¹⁰⁷ Aus ihm geht hervor, dass Wohlmuth als Bezahlung für seine Arbeit 80 rheinische Gulden, 10 Metzen Getreide, 8 Eimer Wein oder Most und 4 Klafter Holz bei freier Wohnung erhielt. Für den Lateinunterricht wurde er gesondert bezahlt, abhängig davon, ob es sich um Anfänger oder Fortgeschrittene handelte, für Trauer- und Hochzeitsmusik wurde ebenfalls Stola gezahlt.¹⁰⁸ Im Visitationsprotokoll (*protocolum visitationis*), das der aus Mähren stammende Matthias Müller anfertigte, besetzt dieselbe Person die Stellung des Ruster Rektors und des Organisten: Wohlmuth, der im Breslauer Elisabethaneum seinen Abschluß gemacht und auch die Wittenberger Universität besucht hat.¹⁰⁹ Da das

volebam. M. Elias Major Gymnasii Vratislaviae a. d. IX. Calendas Octobres 1665.“ Mitgeteilt von Jandek 1955, 90 auf Grund der Aufzeichnungen von Sámuel Németh.

¹⁰⁵ RMK III, Nr. 2382 (Handschriftenabteilung der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften: RM III. 1076); siehe Faksimile 2. Ein Exemplar der *Disputatio* befindet sich auch in der Universitätsbibliothek Göttingen (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek); freundliche Mitteilung von Marianne Rozsondai.

¹⁰⁶ Wahrscheinlich hatte er (auch) von Breslauern Unterstützung erhalten, weshalb er ihnen sein Werk widmete. Wir hatten schon früher sehen können, dass man aus ähnlichen Gründen dem Stadtrat von Ödenburg bis 1695 allgemein zweijährlich ein Werk dedizierte. Grüll 1996, 17. – Bárdos schreibt über Wohlmuths Studienreise: „Die Quelle seiner Reise wäre für uns sein berühmtes Tagebuch. Da dieses leider 1945 vernichtet wurde, müssen wir Sándor Payrs und Sámuel Némeths Zeugnis annehmen, die die Handschrift noch sahen und aus ihrem Inhalt berichten.“ (Bárdos 1984, 99). – Da Bárdos weder das Tagebuch noch das früher entstandene und im Krieg vernichtete oder zur Zeit verschollene Stammbuch kannte, hat er auf Grund der obigen Beschreibung wahrscheinlich beide verwechselt oder für eins gehalten.

¹⁰⁷ Evangelisches Landesarchiv (Budapest): AGE Ia4; 10b, s. Faksimile 4. Das Faksimile des Ruster Dokumentes, seinen lateinischen Text und dessen ungarische Übersetzung von Árpád Zsigmondy s. bei Kormos 2005/2006, 97–99. Kormos erwähnt Wohlmuth nicht als Schreiber.

¹⁰⁸ Der auf die Bezahlung bezügliche Teil:

I. N. I. Rectoris et Organoedi Rustensis

I. Salarium se estendens

In pecunia: ad octoginta florenos Rhenanos.

In frumento: ad modios decem.

In vino se mussto: urnas octo.

In lignis: qvatuor ulnas.

Qvibus accedit libera Habitatio.

II. Stola seu Proventus ex officio ordinarii, ubi

Didactri loco ii Scholastici, quibus jam Exercitia Styli proponuntur, exhibere solent florenum integrum; Qui verò in Donati adhuc praeceptis occupantur, dimidium.

Pro Musica funebri vi Stolae, ad minimum medius solvitur florenus; plerigve tamen omnes hanc rationem excedunt.

Tantundem etiam pro Musica Nuptiali, qvae sub Copulatione institui assolet, solvi consuetum est.

Ad mandatum Venerab. Consist. Cis-danub. Aug. Confeß. Addicti, consign. Rusti d. 29 7bris. Ao. 1669.

¹⁰⁹ Evangelisches Landesarchiv (Budapest): AGE Ia4; 10a. In der Aufzeichnung kommt auch Pressburg als ein Schauplatz der Wohlmuthschen Studien vor, wahrscheinlich nicht irrtümlich. Siehe die Tagebucheintragung vom Mai 1686, nach der er seine Pressburger und Breslauer Prämiengelder auch noch nach zwölf Jahren gefunden habe; vgl. Fußnote 130. Über seine Pressburger Studien verfügen wir ansonsten keinerlei Angaben.

Protokoll vom Februar 1666 stammt, ist vorstellbar, dass der Beginn der Wohlmuthschen Ruster Wirksamkeit ungeachtet dessen, dass er am 19. September in Wittenberg bei der Verteidigung seiner physikalischen Abhandlung anwesend war, anders als die bisherigen Berufungen auf 1666 verlegt werden muss.¹¹⁰

Unterdessen heiratete der 25jährige Wohlmuth 1668 die Tochter Agnes des verstorbenen Ruster Stadtrates Andreas Kleinrath,¹¹¹ die ihm 1670 seinen Sohn Johann schenkte. In der Organistenstellung erhielt Wohlmuth später auch einen Helfer: seinen 1672 vor der Religionsverfolgung mit seiner Frau und seinem Sohn Johann Sigismund aus Pressburg nach Rust geflohenen Verwandten, den Organisten und Kapellmeister Johann Kusser. Da die Religionsverfolgung am Anfang 1674 Ödenburg und sogar auch Rust erreichte, wurde die unlängst erbaute Kirche und auch die Schule weggenommen, ja sogar Wohlmuth und seine Verwandten mussten fortziehen.¹¹²

In dieser Situation musste Wohlmuth den Beschluss fassen, wohin er aus Rust fliehen sollte.¹¹³ Von den in den 1670er Jahren (und auch früher) aus dem Habsburgerreich vertriebenen Predigern, Kantoren und Lehrern fanden viele in Regensburg Zuflucht.¹¹⁴ Die Ödenburger hatten seit Jahrzehnten gute Kontakte zu der Stadt, ja beide Städte verknüpften sogar Verwandtschaftsbande,¹¹⁵ und bereits seit dem 16. Jahrhundert hatte man in Regensburg mehrere Druckwerke Ödenburger Bezuges herausgegeben.¹¹⁶ Diese Verbindungen blieben auch später erhalten: Ödenburger Organisten lernten ihren Beruf in Regensburg, und mehrere von hier stammende Musiker ließen sich in Ödenburg nieder.¹¹⁷

Wohlmuth zog dank der langen Zeit bestehenden Beziehungen in die Reichsstadt an der Donau, in der er laut seinem Tagebuch fast zwölf Jahre verbrachte.¹¹⁸ Seine Ehefrau starb wahrscheinlich in dieser Zeit.¹¹⁹ Wohlmuth hatte nie die Absicht, endgültig in Regensburg zu bleiben, er betrachtete

¹¹⁰ Diese Argumentation wird auch dadurch gestützt, dass 1666 Wohlmuth selbst den Tod von Andreas Kleinrath (dem Vater seiner späteren Ehefrau) in der Ruster Matrikel eingetragen hat.

¹¹¹ Fiedler 1951, 20. Von Andreas Kleinraths Ehefrau kennen wir nur den Vornamen: Regina. Die nach seinem Nachlass erstellte Bücherliste s. Lesestoffe II unter Rust Nr. 43.

¹¹² Bischof Kollonits von Raab/Győr und Pál Esterházy nahmen mit hundert Dragonern die Kirche in Besitz. Außer Wohlmuth und Kusser musste selbstverständlich auch Pfarrer Sonntag fliehen. Payr 1929, 9; Fiedler 1951, 25.

¹¹³ Kusser ließ sich mit seinem Sohn in Stuttgart nieder. – Aus Pressburg war vorher auch schon Samuel Capricornus nach Stuttgart emigriert. Daniel Speer gibt 1692 in Stuttgart ein Choral-Gesangbuch heraus (s. Fußnote 265) und trägt nach dem letzten Satz (No. 235) im Hauptteil, der Litanei, ein: „Variatio dieser letzten Clausul, Authore Sam. Capricorno“.

¹¹⁴ Dollinger 1959, 338.

¹¹⁵ Der Bruder des Ödenburger Pfarrers Christoph Sobitsch war Apotheker in Regensburg, und der Ödenburger Stadtrichter Johann Serpilius hatte 1662 die Tochter des Regensburger Superintendenten, Dorothea Balduin, geheiratet, die eine hervorragende Sängerin und Lautenspielerin war. Ihr Sohn Georg Serpilius studierte nach 1674 in Regensburg und wurde dort später Superintendent. (Über sein Regensburger Wirken s. Dollinger 1959, 322, 329, 361.) Die Familie Serpilius weilte oft in Regensburg, und auch die Regensburger Verwandten besuchten häufig Ödenburg. Vgl. Payr 1929, 9–10; Bárdos 1984, 111–112. – Georg Poch, ein Mitglied des inneren Rates von Ödenburg, studierte in Wittenberg und Helmstedt und war „Kirchenvater“ in der St. Georgskirche. Er lebte abwechselnd in Ödenburg und Regensburg, sein Testament schrieb er in Regensburg. Sein Nachlass (1665) bestand aus 525 (!) Einheiten. S. Lesestoffe I, Posten 441.

¹¹⁶ In Regensburg wurden unter anderem Gerengels Agende und Katechismus gedruckt (1569; vgl. Fußnote 25). Einige wichtigere Druckwerke mit Ödenburger Bezügen aus dem 17. Jh.: Lang, Matthias, *Geistliche Wasser-Quelle* (1677, RMK III, Nr. 2835); Barth, Johann Conrad, *Buda recepta, labarum anicianum. Das wieder-eroberte Ofen*, Festgottesdienst im Ödenburger Bethaus (1686, RMK III/Pötlások, Nr. 6916); Pfarrer Barths Predigt anlässlich der Beerdigung von Christoph Sobitsch: *Servus bonus Der fromme Knecht* (1692; RMK III/Pötlások, Nr. 6999); Biografie des berühmten Ödenburger Bürgermeisters Lackner; die Traueransprache für ihn wurde – 80 Jahre nach seinem Tode – ebenfalls in Regensburg herausgegeben (Fridelius J. Christophori Lackneri vitae curriculum, Ratisbonae 1714).

¹¹⁷ Bárdos 1984, 99, 100, 106, 110–113, 128.

¹¹⁸ Das Tagebuch begann er im Januar 1685 zu führen, weshalb wir nur ganz vom Ende seines Regensburger Aufenthaltes genaue Informationen besitzen. Im Mai zog er in das der Familie Wibner gehörende Haus „zum gulden Räd!“.

¹¹⁹ Gemäß der Niederschrift von Payr 1929, 12 kann der Tod von Wohlmuths Frau in diese Zeit gelegt werden, aber das konkrete Datum legt auch er nicht fest. Den mütterlichen Erbteil des jungen Johann Wohlmuth zahlte Johann Kleinrath in Rust aus; s. Tagebuch: im Februar 1696 zahlte man den mütterlichen Nachlass des Sohnes aus, der Vater aber

seine Lage immer als Verbannung. Eine feste Stellung bekam er hier nicht, sondern er lebte auf Grund unterschiedlicher Bekanntschaften vom Unterricht und genoss die Unterstützung einiger Adelsfamilien.¹²⁰ Fernab von Rust verfolgte er die dortigen Geschehnisse¹²¹ und neuesten politischen Ereignisse.¹²² Sogar noch nach zehn Jahren ständiger Abwesenheit erwähnt er, wer in der Faschingszeit des Jahres in seiner Geburtsstadt, in Rust, geheiratet hatte.¹²³

In Regensburg, wo musikliebende und musikverständige Bürger lebten, konnte Wohlmuth wichtige Erfahrungen sammeln, die auch für sein späteres Wirken von Einfluss sein mochten. Die Stadt hatte sich 1542 der Reformation angeschlossen; im Gymnasium verwendete man viel Sorgfalt auf den theoretischen und praktischen Musikunterricht, und 1543 wurde das Collegium musicum geschaffen. Dank der Stiftung eines Stadtrates wurde seit 1667 im Herbst jeden Jahres eine öffentliche Musikprüfung (*certamina musica*) abgehalten, bei der die besten Sänger, Geigen- und Orgelspieler Geldprämien erhielten.¹²⁴ Vermutlich von diesem Brauch ausgehend führte Wohlmuth in Ödenburg später die Auswahl der jungen Musiker, der Diskantisten, ein. Auch im evangelischen Kantorat konnte er Erfahrungen gewinnen, denn wer die Kantoraufgaben versah, repräsentierte die evangelische Musikkultur.¹²⁵ In Ödenburg wird dann Wohlmuth später auch zu einer so bestimmenden Persönlichkeit werden.

In Regensburg wirkten seit dem 16. Jahrhundert mehrere bedeutende Musiker: in der ersten Hälfte des Jahrhunderts Nicolaus Agricola, gegen Ende des Jahrhunderts der vielseitige Andreas Raselius, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts der Steirer Johann Kraut (Johannes Brassicanus) und Paul Homberger,¹²⁶ die vorher in österreichischen evangelischen Gymnasien unterrichtet hatten und dann als Exulanten nach Regensburg gekommen waren. Homberger war auch in Italien gewesen, wo er sich den Stil von Giovanni Gabrieli angeeignet hatte. Schüler am Regensburger Gymnasium poeticum war 1670–1673 Pachelbel, bis er nach Wien ging, so dass der aus Ödenburg nach Regensburg geflüchtete Wohlmuth ihm wohl nicht begegnet ist. Um so mehr mag er die Tätigkeit zweier Musiker erlebt haben: der eine war Philipp Jakob Seulin, der 1649 von seinem Vater die Regensburger Kantorenstellung übernahm und bis 1692 innehatte; der andere der Organist Hieronymus Kradenthaller, der 1660 ebenfalls seinem Vater im Amt folgte, in dem er bis 1700 blieb.¹²⁷

verlieh das Geld mit Einverständnis seines Sohnes an seinen Bruder Philipp Jacob Wohlmuth. – Nach Fiedler 1959, 331 ist Wohlmuths Frau in Rust gestorben, aber das genaue Datum nennt auch er nicht.

¹²⁰ Ein Graf z.B. bezahlte ihm zehn Jahre lang den Unterricht der jungen Grafen; s. die Tagebucheintragung vom Januar 1686. – Gemäß Sas 2003, 362 nahm Wohlmuth längere Zeit hindurch eine Stelle in Regensburg an.

¹²¹ Im Mai und Juni 1685 verursachte in Rust die Heuschreckenplage riesige Schäden, als Millionen von Heuschrecken ins Getreide, in den Weizen und die Gerste, einfielen und dann im September den Ort erneut heimsuchten (s. Tagebuch).

¹²² Im Juli 1685 eroberten die Türken Gran, im August wurde die Stadt befreit, was man in Regensburg feierte: am einen Tag wurde bei den Katholiken und am nächsten bei den Evangelischen das *Te Deum* gesungen; im November 1685 schreibt Wohlmuth: „Kompt Zeitung von Wienn“ – Thököli wird von den Türken gefangen und verschleppt; „komt Zeitung“ – der Palatin besetzt mit den Jesuiten das Wittnyéderhaus in Ödenburg. (Wir wissen nicht, auf welche Zeitung sich Wohlmuth beruft. Die Manliussche Druckerei in Güssing bestand seit 1582, dort wurde die erste Zeitung in Ungarn gedruckt, die *Newe Zeitung*.) – Von den Wahlen in Rust im Januar 1686 (und dann auch von den späteren!) zeichnet er das Ergebnis auf.

¹²³ Das ist ebenfalls ein Hinweis darauf, dass Wohlmuth sich nicht endgültig in Regensburg niederlassen wollte.

¹²⁴ SL [Scharmagl] 1998, 128.

¹²⁵ Zu den Aufgaben des Regensburger evangelischen Kantors gehörte die gottesdienstliche liturgische Kirchenmusik, das Orgelspiel und die Gymnasialchorleitung. Dem Kantor standen nicht nur die Schüler, sondern auch die Adstanten (= Kantorenhelfer) zur Verfügung, die bei den Gottesdiensten mitwirkten; Sterl 1992, 166.

¹²⁶ Über beide s. Schwämmlein 1991/1992, 81–82; Sterl 1992, 168–170; Wessely 1995, 277–279. Die Sammlung *Similia Davidica* von Brassicanus (Nürnberg, 1615; RISM A/I/1 B 4265) für den evangelischen Schulchor von Linz ist auch im Nachlass des Ödenburger Kantors Valentin Wigeleb erhalten. Über die Nachlassliste s. Bárdos 1984, 45–48; Ferenczi 2003/2004.

¹²⁷ Kradenthaller unterrichtete auch Organisten, schrieb darüber hinaus vor allem Solowerke und hatte Einfluss auf die Entwicklung der Instrumentalsuite; vgl. Sterl 1992, 170–171.

Endgültige Niederlassung in Ödenburg 1686–1724

Anfang März 1686 erhielt Wohlmuth den Brief eines Ödenburger Freundes, Zacharias Maus, in dem ihm die Ödenburger die Stellung als Organist und Musikdirektor anboten. Die Berufung nahm Wohlmuth bereitwillig an.¹²⁸ In seinem Tagebuch lässt sich genau verfolgen, wie er mit seinem Sohn zu Schiff von Regensburg nach Wien fuhr und von dort mit dem Wagen nach Ödenburg,¹²⁹ wo Wohlmuth schon Ende April seine Stellung antrat.

Bald nach seiner Ankunft in Ödenburg sucht er seine Ruster Besitzung auf und kontrolliert seine vor zwölf Jahren dort gelassenen Güter.¹³⁰ In Rust behält er seinen Weinberg, wohin er häufig mit seinen Familienmitgliedern und Freunden fährt. In jedem Jahr notiert er, wann sie zur Weinlese fahren, und beschreibt im Allgemeinen den Ertrag genau.¹³¹

In seine Stellung wurde er am 11. Juli 1686 eingeführt, und seine Bezahlung betrug ab nächstem Jahr 100 rheinische Gulden und 15 für die Wohnung.¹³² Der Musikdirektor Wohlmuth war für die gottesdienstliche Musik im evangelischen Bethaus verantwortlich, wofür er den Chor und das Orchester ausbilden musste.¹³³ Um die Sicherung des Nachwuchses zu gewährleisten, wählte er jährlich die Schüler mit gutem Gehör aus,¹³⁴ die er später im Singen und an Instrumenten unterrichtete. In seinem Tagebuch erwähnt er häufig die Anfänger (*incipientes*) und die Diskantisten,¹³⁵ mit ihnen nahm er an der *Cantatio* zu Weihnachten und Neujahr teil.

Die Aufgaben des Organisten Wohlmuth sind auf Grund der Verpflichtungen der damaligen Organisten in vier Bereiche zu teilen.¹³⁶ Er musste den Gemeindegesang begleiten, wofür ihm wahrscheinlich weder gedruckte noch geschriebene Noten noch Gesangbücher mit Melodien zur Verfügung standen.¹³⁷ Zu den Gemeinde- oder liturgischen Liedern improvisierte er kurze Vor- und Zwischenspiele, was Routine im Improvisieren verlangte. In der Liturgie konnte er zuweilen auf *alternatim* Weise spielen, des Weiteren am Beginn und Ende des Gottesdienstes oder an der Stelle des Kyrie, des Graduale, der Kommunion ein entsprechendes Stückes vortragen.

¹²⁸ Da Wohlmuth nur mit seinem Sohn in die Heimat zurückkehrte, ist daraus ebenfalls zu schließen, dass seine Ehefrau in den Jahren seines Regensburger Aufenthaltes gestorben war.

¹²⁹ Tagebuch April 1686, s. Faksimile 5: „den 9/19 huius bin ich mit meinem Sohn von Regensburg abgereiset, mit Thoma Kürtzinger Regensp. Schiffmann. Zu Mittag kamen wir auf Donaustauf: deß Nachts auf Morzing; den 10/20 April kehrten wir deß Morgens ein zu Straubing. Auf die Nacht zu Acha; den 11/21 deß Morgens zu Vilßhoven: deß Nachts zu Ober Mihel, da wir das Köpfl Bayrischen Wein p. 16 x. zahlen müsten; den 12/22 früh zu Aschach, auf Mittag zu Linz, alwo wir über Nacht verblieben; den 13/23 auf Mittag zu Matthausen: Auf die Nacht zu Ipß; den 14/24 auf Mittag zu Stein. Auf die Nacht zu Langenlöwen; den 15/25 auf Mittag zu Wienn. Dahin wir auf dem Wasser nicht kommen konten, weil die Donau zu klein war. Musten demnach bey d. Fahnenstangen her unter Nußdorf anlanden. Zu Wienn verblieben wir biß auf den 17/27 Apr. da fuhren wir mit dem Zwickel nach Oedenburg, und nahmen die Einkehr bey unsren H. Vetter Joh. Adam Pauren.“

¹³⁰ Er registrierte, dass alle Mobilien und Werte, der Fingerring sowie die Pressburger und Breslauer Prämiengelder noch vorhanden sind (Tagebuch, Mai 1686). – Seine Tagebucheintragungen zeigen, dass er praktischen Sinn für die irdischen Güter besaß; zugleich war er ordnungsliebend, führte genauen Nachweis seiner Ausgaben und Einnahmen und ging nicht leichtfertig mit dem Geld um.

¹³¹ Beispielsweise betrug im Oktober 1696 die Ernte im Hinckethaler Weinberg 13, im Vogelgsang 9 Bütten, und der Greiner erbrachte 31 Eimer Maische.

¹³² Bárdos 1984, 99. Für die übrigen Monate des Jahres 1686 bekam Wohlmuth zwei Drittel Bezahlung.

¹³³ Es gibt zu denken, dass es, als Wohlmuth nach Ödenburg kam und noch einige Jahrzehnte länger, in der evangelischen Gemeinde nur ein Bethaus gab und doch zwei hauptamtliche Musiker beschäftigt wurden.

¹³⁴ In seinem Tagebuch steht im September 1694 eine Liste der Knaben, die zum Musizieren ausgewählt worden waren: „Verzeichniß der Knaben, welche ich in diesem Monath zur Music erkohren: Samuel Franck, Michael Ruß, Joh. Christoph Kämpfl, Joh. Christoph Deckhart, Joh. Conrad Hader, Lazarus Krauß. Gott gebe seine Gnad zur Information!“

¹³⁵ Am Musikunterricht der Diskantisten nahm er bis 1693 teil, danach übernahm sie Kantor Grünler von ihm. Bárdos 1984, 100.

¹³⁶ Über die Aufgabe der Leutschauer Organisten s. Marckfelner (1981), 12–14. Über die Tätigkeit der evangelischen Organisten im 17. Jh. s. Blume 1965, 163–165.

¹³⁷ Die Ödenburger Gesangbücher wurden selbst noch im 18. Jh. ohne Melodien gedruckt. – Wohlmuths Praxis in der Choralbegleitung werden dann die ins Starcksche Virginalbuch eingetragenen Choralharmonisierungen zeigen.

Weitere Informationen über die Tätigkeiten Wohlmuths in der Kirche erhalten wir aus dem Formularbuch, das der Ödenburger Schüler Paul Steger, der Hauspräzeptor von Pfarrer Sobitsch, 1678 zusammengestellt hatte.¹³⁸ Es ist sonderbar, dass man sich in den schweren Jahren auch darum kümmerte, die alte Ödenburger Liturgie wieder aufleben zu lassen und zugänglich zu machen. Im Formularbuch wurde der Wechselgesang von Pfarrer und Chor festgelegt und auf S. 37 sogar auf den mehrstimmigen Chorgesang hingewiesen: „chorus succinit motetam figurate“.¹³⁹

Außer den Organisten- und Kapellmeisteraufgaben fielen Wohlmuth auch andere Arbeiten zu. Seiner Ankunft in Ödenburg war sein guter Ruf vorausgegangen, denn einer nach dem anderen meldeten sich die Privatschüler bei ihm. In seinem Tagebuch notierte er, wann er einen neuen Schüler zu unterrichten begann: so z.B. den Sohn von Pfarrer Barth, die jüngere Tochter von Pfarrer Sobitsch, den Sohn der Stadtrichters Serpilius, den Sohn von Senator Prisomann.¹⁴⁰ Den Sohn seines Freundes Maus nahm er sogar in sein Haus auf, und auch später bekamen Kinder mehrerer Adliger bei ihm Musikunterricht und Unterkunft mit Vollversorgung.¹⁴¹ Die größte Anerkennung bedeutete es aber für Wohlmuth, als ihn Palatin Pál Esterházy im Januar 1687 mit dem Musikunterricht seiner zwei Söhne, Michel und Gabriel, betraute.¹⁴²

Das schon mehrfach erwähnte Tagebuch enthält Wohlmuths Eintragungen von 1685 bis 1705, also aus 21 Jahren, und wurde folglich schon in Regensburg begonnen.¹⁴³ Es ist anzunehmen, dass dieses nicht das erste regelmäßig geführte Tagebuch Wohlmuths war, sondern er es schon früher und sogar vielleicht auch später noch für wichtig hielt, die bedeutenderen Ereignisse und Geschehnisse festzuhalten. Monatlich machte Wohlmuth vier bis sechs, zuweilen zehn bis zwölf Aufzeichnungen zumeist persönlichen, familiären oder freundschaftlichen Charakters und manchmal von die ganze Gemeinde oder Stadt und selten das ganze Land betreffenden Geschehnissen und Problemen.¹⁴⁴

Im Allgemeinen versäumt es Wohlmuth nie zu erwähnen, wenn er an der Beerdigung einer aus der Verwandtschaft oder dem Freundeskreis bekannten Person¹⁴⁵ oder an einer Hochzeit oder Taufe teilnahm, wohin man ihn häufig zum Zeugen oder Gevatter bat. Extra erwähnt er, wenn im

¹³⁸ Steger fungiert zwischen 1678 und 1683 unter den Musikern: Bárdos 1984, 96–97.

¹³⁹ Signatur des Formularbuches: Széchényi-Nationalbibliothek (Budapest), Quart. Germ. 894, s. Faksimile 7. (Das umfangreiche Manuskript besteht seltsamerweise nicht aus Papier, sondern aus Pergament.) Im Formularbuch (Agendebuch) kann man sich über die damalige Liturgie und musikalischen Bräuche Ödenburgs informieren: Es beschreibt detailliert die Ordnung des Sonntags- und Festgottesdienstes und teilt auch die Melodien mit: die Intonation des Gloria, die Melodie des Vaterunsers und die Präfation mit deutschem Text; am Schluss des Gottesdienstes an Wochentagen wurde ein kurzes Gemeindelied gesungen. Hinweis auf mehrstimmige Sätze nach dem gesungenen Evangelium und dem Abendmahl. Vgl. Bárdos 1984, 97.

¹⁴⁰ Abgesehen von den Diskantisten tauchen in Wohlmuths Tagebuch die Namen von insgesamt fünfzig Schülern auf.

¹⁴¹ So wohnte z.B. Samuel Franck, der Sohn von Andreas Franck aus Güns, sechs Jahre lang bei ihm (Payr 1929, 15–16, 18). Am 10. April 1695 schreibt er über ihn in sein Tagebuch: „Den 10. hujus hat der junge Samuel Franck zum erstenmal in der Kirche gesungen. Gott gebe ihm ferner die Gnade, dass er in musicis wohl proficire.“ S. Franck blieb bis Dezember 1700 bei Wohlmuths.

¹⁴² Nowak 1954, 1568, s. Faksimile 6. Den Unterricht der beiden Palatinskinder muß man auch von daher bewerten, dass die Wahl des eifrig an der Gegenreformation teilnehmenden Esterházy nicht auf einen Lehrer aus seiner eigenen Kirche, sondern auf Wohlmuth fiel.

¹⁴³ Im ersten Jahr, also noch in Regensburg, versah er die Tage mit zwei Daten im Abstand von 10 Tagen. Denn Ödenburg bezeugte in der Gegenreformation seinen Widerstand auch dadurch, dass es die Benutzung des Gregorianischen Kalenders verweigerte, und es scheint, Wohlmuth habe diese Gewohnheit in Regensburg noch lange beibehalten, um so mehr, als man auch in Regensburg erst 1699 die schon länger als ein Jahrhundert verordnete Kalenderreform verbindlich machte. Dollinger 1959, 358–359.

¹⁴⁴ Die ersten Eintragungen betreffen Wohlmuths Sohn: Am 1. Januar 1685 erkrankte der junge Johann an den Blättern und begann nach acht Tagen zu gesunden.

¹⁴⁵ Im Februar 1685 starb Graf Eggenberg, im Dezember 1686 Stadtrichter Serpilius, im August 1687 Kantor Johann Kalinka, im Dezember 1689 der Sohn von Pfarrer Sobitsch in Wittenberg, im April 1690 der alte Turmmusiker Lorenz Beßler; der Organist und Komponist Johann Kusser, Wohlmuths Verwandter, starb in der Ostervigilie 1695 (am 2. April) in Stuttgart.

evangelischen Bethaus türkische Kinder getauft wurden.¹⁴⁶ Im Mai 1689 berichtet er von der Hochzeit des „Paßgeigers“ und im Juni 1691 von der Eheschließung seines Kollegen, des Kantors Grünler,¹⁴⁷ schließlich im Februar 1692 von seiner eigenen Hochzeit. Denn Wohlmuth heiratet im Alter von 49 Jahren zum zweiten Mal, und zwar die Witwe Sibylle Leitner,¹⁴⁸ die auch zwei Jungen mit in die Ehe brachte.¹⁴⁹ Durch seine zweite Ehe bekam er auch eine ungarische Verwandtschaft.¹⁵⁰

Von den Ödenburger Pfarrern verband ihn eine gute Freundschaft besonders mit Barth und dessen Familie,¹⁵¹ wo Musik betrieben und sogar biblische Schauspiele aufgeführt wurden.¹⁵² Durch sie kam Wohlmuth in Kontakt mit den Ödenburger Adels- und Bürgerfamilien. Er war ein vertrauenswürdiger Mann, viele schätzten ihn, und dieses Vertrauen und diese Hochschätzung übertrug man auch auf seinen Sohn aus erster Ehe. Den Aufzeichnungen nach wandten sich selbst die österreichischen evangelischen Grafen und Freiherren gern an Wohlmuth, nahmen häufig seine Dienste in Anspruch¹⁵³ und gaben ihre Kinder gern ins Haus Wohlmuths bei voller Versorgung.¹⁵⁴

Die politischen Ereignisse schrieb er auch in Ödenburg auf, die ausländischen Nachrichten erfuhr er im Allgemeinen aus der Zeitung.¹⁵⁵ Mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgte er die lokalen Geschehnisse sowie die Kriegsoperationen gegen die Türken und notierte, wenn die Rückeroberung einer Stadt mit dem *Te Deum* gefeiert wurde.¹⁵⁶ Wohlmuths letzter Tagebucheintragung gemäß wurde, nachdem zur Zeit der Kurutzenkriege Ödenburg zweimal belagert und am Weihnachtsabend 1705 auch unter Beschuss genommen worden war, auf Wunsch der Pfarrer nur noch choraliter und nicht figuraliter musiziert.

¹⁴⁶ Beispielsweise im Mai 1687 und noch mehrmals.

¹⁴⁷ In demselben Jahr weist er auch auf die Hochzeit von Sigismund Kusser hin.

¹⁴⁸ Siehe Soproner Evangelisches Archiv, Heiratsmatrikeln, Band V (1689–1703), f. 104v–105. In seinem Tagebuch schreibt Wohlmuth darüber: „den 8 huius hab ich von meiner liebsten Frauen Sibylla Erasminn durch H. Aegid. Prisomann das Ja-wort erhalten. Gott gebe glücklichen Fortgang dieses christlichen Wercks!“ „den 21 January (am Tag Agnetis) hab ich mit meiner allerliebsten Frauen Sibylla die Sponsalia celebrirt.“ „den 13 Febr hab ich mit meiner liebsten Frauen Sibylla den Hochzeit Ehrentag celebrirt.“ – Von da an wurden in Ödenburg mehrere Mädchen auf den Namen Sibylle getauft. (In der Heiratsmatrikel steht der Name *Haffner* für den Namen des früheren Ehemanns von Sibylla.)

¹⁴⁹ Die beiden Jungen: Andreas und Franz Leitner, von ihnen kommt Franz sehr oft in den Tagebuchaufzeichnungen vor, als „mein Franzl“. Wohlmuth wurde in der neuen Ehe ein toter Junge geboren (im Oktober 1692).

¹⁵⁰ Es findet sich keine Spur dessen, dass Wohlmuth des Ungarischen mächtig gewesen wäre. (In seinem Tagebuch verzeichnete er im Juli 1696, dass sein Bruder aus Rust und andere ihre Söhne nach Vadosfa sandten, um die ungarische Sprache zu lernen.)

¹⁵¹ Barth war Pfarrer der dänischen Gesandtschaft in Wien gewesen und vom dänischen König Friedrich III. den Ödenburgern überlassen worden. Payr 1929, 26. Historischen Wert haben unter Barths literarischen Werken: *Oedenburgisches Rathaus* (Pressburg 1670; RMK II, Nr. 1247) und das schon erwähnte *Buda recepta* (s. Fußnote 116).

¹⁵² Tagebuch: Februar 1689 Aufführung des Schauspiels von Jakob und Esau in der Barthschen Wohnung; im Juni 1689 wurde in der evangelischen Schule Abimelech, Abraham und Isaak, im Januar 1696 eine Komödie über den Kindermord von Herodes aufgeführt.

¹⁵³ Im März 1689 beauftragte ihn eine Gräfin damit, ihr in Wien verstorbenes Kind zu übernehmen und im neuen evangelischen Friedhof von Ödenburg zu beerdigen.

¹⁵⁴ Dies wurde schon früher besprochen.

¹⁵⁵ So etwa im April 1689 von der Kopenhagener Komödienaufführung, bei der 180 Menschen verbrannten.

¹⁵⁶ Im September 1686 die Danksagungsfeier mit *Te Deum* für die Rückeroberung Ofens; im August 1687 im Bethaus wieder ein *Te Deum*, dreimalige Kanonenschüsse; im Dezember 1687, als Herzog Joseph zum ungarischen König gekrönt wurde, im Bethaus eine Danksagungsfeier; im Februar 1688 zog Esterházy, nachdem er Fürst geworden war, feierlich, begleitet von Kanonenschüssen (in Ödenburg) ein und reiste dann ab, im Mai desselben Jahres Danksagungsfest für die Rückeroberung von Stuhlweißenburg; im März 1689 am Sonntag Reminisere in der Freude über die Besetzung von Sziget Dankgottesdienst; im Februar 1690 im Bethaus Dankgottesdienst aus Anlass der Krönung Josephs zum römischen Kaiser; im April 1690 am Sonntag Kantate Dankgottesdienst wegen der Rückeroberung der Burg Kanizsa. – Im August 1705 nahmen 30 Kuruzensoldaten in Széplak Graf György Széchenyi mit vier seiner Diener gefangen, plünderten das Schloss und gaben nach einigen Tagen dem Grafen gegen ein Lösegeld die Freiheit wieder.

Unter seinen Aufzeichnungen finden sich relativ wenige mit konkretem Musikbezug, und auch sie hatte er eher wegen ihrer gesellschaftlichen Bedeutung verewigt. Keine von ihnen innerhalb von 20 Jahren weist auf seine kompositorische und Kopistentätigkeit hin, umso mehr auf den Instrumentalunterricht¹⁵⁷ und die Diskantistenausbildung, die Verrichtung und Vergütung des Singens. Er registrierte, dass bei einer Vesper im August 1699 der kaiserliche Organist mit vier anderen kaiserlichen Musikern im Bethaus musiziert hätten und dass im Sommer 1700 Sigismund Kusser Ödenburg besucht habe. Er hielt es für erwähnenswert, wenn ein neues Instrument hergestellt oder eine Instrumentenreparatur vorgenommen wurde.¹⁵⁸

Von den Eintragungen persönlichen Bezugs verdienen jene Aufmerksamkeit, die sich auf seine Religiosität, sein Glaubensleben beziehen. Einer Taufe oder einem Todesfall, einem Reise- oder Unterrichtsbeginn fügt er auch sein eigenes Gebet hinzu: „Gott gebe gnad darzu!“ „Gott verleihe Gnade darzu!“ „Gott gebe seinen Segen darzu!“ „Gott verleih ihm langes leben!“ „Gott tröste seine hochbetrübtte Eltern!“ „Gott lasse Sie glücklich wied[er] zurück kommen!“ – Im Zusammenhang mit der Diskantistenunterweisung schreibt er: „hab ich in Gottes Nahmen den Anfang gemacht zur Information der jungen Discantisten. Gott gebe seinen h[eiligen] Segen darzu!“ – Am 7. Januar 1687 notiert er: „hab ich in Gottes Nahmen den Anfang gemacht deß H[erren] Palatini beede Herrn Söhne Michaelem und Gabrielem [später eingefügt:] Esterhazy aufm Clavir zu informiren.“ – Diese scheinbar nebensächlichen Bemerkungen erhalten beim Lesen der Titel im Starckschen Virginalbuch 1689 Bedeutung: *Tabulatur Johann Jacob Starcken zugehörig, ... Gott gebe seinen Segen darzu!* Den Aufzeichner des Starckschen Virginalbuches kann man nicht nur auf Grund des Schriftbildes mit Sicherheit als Wohlmuth identifizieren, sondern auch wegen der ähnlichen Formeln.¹⁵⁹

Von Wohlmuth ist eine einzige eigene Komposition erhalten geblieben, die Vertonung von Psalm 51, das *Miserere* von 1696. Mit 72 Jahren, 1715, hat er erneut Psalmen komponiert; von den Psalmen *Laetatus sum* und *Laudate Dominum omnes gentes* sind aber nur die Titelseiten bekannt.¹⁶⁰ Von weiteren Wohlmuth-Werken haben wir keine Kenntnis, aber das Soproner Evangelische Archiv bewahrt noch die von Wohlmuth aufgezeichneten Stimmen von sechs anonymen Werken.¹⁶¹ 1717 wurde für die 200-Jahrfeier der Reformation nicht mehr Wohlmuth, sondern sein Kollege Gottlieb Grünler darum gebeten, das *Te Deum* zu komponieren.¹⁶²

Neben seiner Organistenstellung hat Wohlmuth seit 1704 auch in der Volksschule unterrichtet: neun Jahre lang im Vogl-Haus in der Vorstadt und dann acht Jahre in der innerstädtischen Schule. Im Mai 1720 trat er wegen seines hohen Alters und seiner schlechten Augen zurück und verzichtete in Anwesenheit des Konvents mit der Übergabe der Orgelschlüssel auf sein Amt.¹⁶³ Seine Stellung nahm der aus Trentschin stammende Daniel Knogler ein, den die Stadt Ödenburg

¹⁵⁷ Er unterrichtete nicht nur Tasteninstrumente, sondern auch Violine (s. ab 12. Mai 1698), ja im Juli 1696 begann er einen Jungen im Schreiben, im Juni 1689 zwei Jugendliche im Rechnen zu unterrichten.

¹⁵⁸ Im März 1688 reparierte er zusammen mit einem Wiener Orgelbauergesellen das Positiv des Bethauses; im Januar 1689 bezahlte er den Orgelbauer Harrer (den Organisten der Regensburger St. Oswald-Kirche) und dessen Gesellen; im August 1701 repariert er mit Samuel Wohlmuth in Széplak das Instrument von Graf György Széchenyi.

¹⁵⁹ Wohlmuth hat wahrscheinlich schon in seiner Jugendzeit diese Formeln vom Ruster Pfarrer Sonntag gelernt, denn Sonntag ergänzte seine Matrikeleintragungen häufig in ähnlicher Weise.

¹⁶⁰ Vgl. Bárdos 1984, 612, Vavrincez-Werkeverzeichnis Nr. 957. Die Titel der beiden Psalmkompositionen wurden durchgestrichen und durch den Titel des später verwendeten Werks ersetzt; s. Faksimile 22.

¹⁶¹ Diese sind vier lateinische Psalmbearbeitungen (*Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus vir*, *Laudate pueri*), ein *Magnificat* sowie die zweite Violinstimme einer deutschen Komposition (*Kommt alle zu mir*). Vgl. Bárdos 1984, 593, Vavrincez-Werkeverzeichnis Nr. 884. Siehe Faksimile 23–25.

¹⁶² Über dieses Werk und weitere – nicht von Wohlmuth stammende – Gelegenheitskompositionen wurde im Zusammenhang mit dem Ödenburger Musikleben bereits berichtet.

¹⁶³ Der Konvent nahm dies zur Kenntnis und sicherte ihm, wie es die Aufzeichnungen bezeugen, „ad dies vitae“, also bis an sein Lebensende, 50 Reichstaler zu. Mitgeteilt von Bárdos 1984, 110 auf Grund des Kirchenrechnungsbuches im Soproner Evangelischen Archiv.

früher zum Lernen nach Regensburg geschickt hatte.¹⁶⁴ Wegen seines schwachen Augenlichtes hörte Wohlmuth 1721 auch auf zu unterrichten. Gemäß der Ödenburger Matrikeleintragung wurde er am 9. Januar 1724 beerdigt.¹⁶⁵

Wohlmuths Sohn aus erster Ehe, der junge Johann Wohlmuth, studierte an den Universitäten Leipzig, Kiel und Wittenberg. Bei seinem Fortgang aus Ödenburg schrieb der Rektor des Gymnasiums begeistert in sein Stammbuch,¹⁶⁶ der Freund der Familie, Pfarrer Barth, charakterisierte den Jungen kurz so, dass er von seinem Vater mit dem Blut zugleich auch das Erbe des schönen Namens (Wohlmuth = Bonae mentis) übernommen habe.¹⁶⁷ Der junge Wohlmuth kehrte als Rechtsanwalt nach Ödenburg heim, wo er 1714 Senator,¹⁶⁸ 1718 Kirchenkurator, dann 1730 Stadtrichter und schließlich 1732 Bürgermeister wurde.¹⁶⁹ Sein erstgeborener Sohn Johann Ehrenreich, Wohlmuths erster Enkel, wurde am 25. November 1701 geboren.¹⁷⁰ Von dem anderen Zweig der Wohlmuths waren Samuel und sein Sohn Johann Conrad ebenfalls angesehene Ödenburger Bürger.¹⁷¹

Die Intellektuellenschicht der Bevölkerung von Ödenburg bestand an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert aus gebildeten Bürgern mit Universitätsabschluss, die auch wissenschaftlich tätig und mehrere von ihnen sogar Mitglieder ausländischer, vor allem deutscher, Gelehrtenvereinigungen waren. Zwar hat es den Anschein, als sei Wohlmuth nie offiziell Ödenburger Bürger gewesen,¹⁷² aber als Mitglied dieser breiten Führungselite hat er mit seiner vielseitigen Persönlichkeit und vor allem als Musiker – als Organist, Musikdirektor, Lehrer, Instrumentenreparateur, Kopist und Komponist – mehrere Jahrzehnte hindurch Ödenburgs Leben bereichert.

Das Starcksche Virginalbuch

Eine Handschrift in der ständigen Ausstellung des Soproner Museums

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebten in Ödenburg noch die Nachkommen der Familie Starck, Zsófia¹⁷³ und Lajos, die Besitzer der Familiendokumente und Bücher. Auf die in ihrem Besitz befindliche, auch Noten enthaltende Handschrift machte man 1910 den Universitätsprofessor Sándor Payr aufmerksam, der es noch in demselben Jahr in Nr. 234 des Soproni Nemzetőr

¹⁶⁴ Payr 1911, 13; Bárdos 1984, 110; Kormos 2002a, 281.

¹⁶⁵ Er überlebte seine Ehefrau Sibylle um zwei Jahre. S. Beerdigungsmatrikel im Soproner Evangelischen Archiv.

¹⁶⁶ „Pius, modestus et eruditus, praeceptorum suorum semper observantissimus.“ Soproner Evangelisches Archiv, ohne Signatur, p. 221.

¹⁶⁷ P. 153. Zwei Jahre später schrieb der Leipziger Lehrer auf dasselbe Albumblatt p. 154, dass der junge Wohlmuth sein gelehrtester und fleißigster Schüler gewesen sei.

¹⁶⁸ 1718 trug er als Senator Gedenkzeilen für einen Ödenburger Studenten ein, für den vor einer Studienreise ins Ausland stehenden Michael Weiss, dieselben, die 30 Jahre vorher auch für ihn geschrieben wurden: „Praesens est imperfectum, praeteritum [est perfectum], plusquamperfectum est futurum.“ (Széchényi-Nationalbibliothek, Oct. Lat. 131, f. 50.) Der Stil seiner Schrift ähnelt dem von Vater Wohlmuth; vielleicht deshalb schrieb Vizkelety die Schrift des Sohnes dem Vater zu. Vgl. Vizkelety 1963, 168.

¹⁶⁹ Seine Aufzeichnungen im Soproner Stadtarchiv. Siehe Kosáry 1970, 564: Aufzeichnungsbuch des Bürgermeisters Johann Wohlmuth 1717–1737, Turbuly–Németh 2002, IV. 1020.

¹⁷⁰ Der glückliche Großvater, notierte sogar in seinem Tagebuch, wann sein Enkel entwöhnt wurde, s. Tagebuch, 24. Januar 1703.

¹⁷¹ Johann Conrad ging 1701 zum Studium nach Jena, wurde ebenfalls Rechtsanwalt, dann Vormund in Ödenburg und 1740–42 Bürgermeister. Payr 1929, 33.

¹⁷² Bei Házi (Házi 1982) fungiert nur Wohlmuths Sohn unter den Ödenburger Bürgern, Wohlmuth selbst nicht. Vorstellbar ist, dass er auf Grund seiner Güter, seines Weinbergs Ruster Bürger geblieben war.

¹⁷³ Frau Nitsch geb. Zsófia Starck wohnte Anfang der 1900er Jahre in Ödenburg am Deák tér im Haus Nr. 33; Jandek 1955, 87.

bekanntgab. Daraufhin schenkten die Starck-Erben die Handschrift dem Städtischen Museum,¹⁷⁴ wo es sich auch heute befindet; eine Signatur fehlt.

Den in unserem Band herausgegebenen musikalischen Teil der Handschrift nannte Szabolcsi als erster Starcksches Virginalbuch.¹⁷⁵ Mit der Benennung tauchen jedoch unterschiedliche Probleme auf: Erstens suggeriert sie, dass es sich um eine geschlossene Einheit handelt, um ein Buch, das ausschließlich Virginalstücke enthält.¹⁷⁶ Dagegen nimmt das Starcksche Virginalbuch mit seiner theoretischen Einleitung und mit den sechsundfünfzig Stücken¹⁷⁷ weniger als ein Drittel einer Handschrift größeren Umfangs, eines Buches im Albumformat (!)¹⁷⁸ ein, im übrigen Teil finden sich Aufzeichnungen familiären Bezuges. Zwischen den einzelnen Teilen sind leere, unbeschriebene Seiten geblieben, an einigen Stellen wurden auch Blätter entfernt. Die Einteilung der Handschrift der Starck-Familie ist folgende:

folio	1– 48	Virginalbuch
	49– 88	leere Seiten (49–59 noch linierte, aber leer gelassene Seiten)
	89–130	Aufzeichnungen
	131–140	leere Seiten
	141–162	Aufzeichnungen
	163–168	leere Seiten (S. 165 bekritzelt)

Die Größe des Papiers beträgt 205 × 154 mm, oktav, sein Umfang 168 folio, für den Papier- einband wurde ein Blatt hinzugefügt. Das Virginalbuch bildet also den ersten Teil der Handschrift, die weiteren Teile werden durch vom Ende des 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts datierte familiäre Aufzeichnungen gefüllt: Geburts-, Hochzeits- und Sterbedaten, Aufzeichnungen bezüglich Steuerzahlungen oder Käufe sowie Rezepte.¹⁷⁹ Auf S. 117 stößt man mit Datum vom 27. September 1773 auf bekannte Familiennamen, demnach haben an diesem Tag Joh. Carl Starck und Margaretha Theresia Wohlmuth die Ehe geschlossen.¹⁸⁰

¹⁷⁴ Zwar kann nicht festgestellt werden, wann genau das Manuskript ins Soproner Museum gelangte, doch fungiert es bereits 1916 im damals begonnenen Register der Akzessionen. (Nach Szabolcsi 1928a, 118 schenkte *Lajos Stark* die Handschrift schon 1896 dem Museum.) Als Fundort ist in der Literatur zuweilen eine Abteilung des Soproner Museums, das Franz-Liszt-Museum, angegeben, s. Domokos 1990, 507.

¹⁷⁵ Payr 1911, 10–12: Starcksches Notenheft, Starcksche Sammlung, Starcksches Notenbuch; Szabolcsi 1925/1926, 140 (Fußnote 3): Starcksches Virginalbüchlein; Payr 1929, 23–24: Wohlmuth's Notenbuch, Wohlmuth's Tabulatur für Virginal; Szabolcsi 1928a, Szabolcsi 1931, Szabolcsi 1959, 291, 331: Starcksches Soproner Virginalbuch; Kapi-Králik 1937: Starcksches Virginalbuch; Jandek 1955: Starcksches Virginalbuch; Domokos, Martin [1985], 565: Starcksches Virginalbuch. – Was den Familiennamen betrifft, wird hier zur ursprünglichen Schreibweise zurückgekehrt.

¹⁷⁶ Von dem anderen Problem, der Bezeichnung Virginal, wird bei der Instrumentenverwendung die Rede sein.

¹⁷⁷ Die Nr. 16 schrieb Wohlmuth bei zwei Sätzen hinzu, die Nr. 55 ließ er aus. Die Wiederholung der Nr. 16 erklärt Jandek damit, dass das *Praeludium* zum *Englischen Tantz* gehört, als dessen Vorspiel; Jandek 1955, 95. Wir halten es eher für eine Verschreibung, wie die nach Satz 54 folgende Nr. 56, weshalb wir von der zweiten Nr. 16 bis zu Nr. 54 in eckigen Klammern auch die richtigen Nummern angeben.

¹⁷⁸ Ausgehend von der Größe des Manuskripts kann man annehmen, dass eines von den leeren Alben (Stammbüchern) verwendet wurde – in diesem Falle nicht seiner Bestimmung gemäß.

¹⁷⁹ Die erste familiäre Aufzeichnung stammt von 1698, damals heiratete J. J. Starck zum zweiten Mal (s. HÁZI 1982, II. 872; vgl. Fußnote 194); die letzte von 1891.

¹⁸⁰ Der Name Wohlmuth konnte mit den uns bekannten Personen bisher nicht in Beziehung gebracht werden; über den Namen Starck s. im folgenden Teil.

Die Literatur des Virginalbuches; sein Titel, sein Aufzeichner und sein Benutzer

Nach der ersten Bekanntgabe des Starckschen Familienmanuskripts verfasste Payr 1929 eine Biografie Wohlmuths.¹⁸¹ Einige Jahre später schrieb Kapi-Králik kurz und dann nach dem Zweiten Weltkrieg Jandek ausführlich über den musikalischen Teil.¹⁸² In erster Linie mit den ungarischen Tänzen und den ungarischen Bezügen beschäftigten sich Szabolcsi, Géza Papp und Mária Domokos, letztere fasste in der Serie *Magyarország Zenei története* die bisherigen Kenntnisse zusammen.¹⁸³ In seinem Buch über das Musikleben Ödenburgs im 16.–18. Jahrhundert behandelte Kornél Bárdos zwei Fragen im Zusammenhang mit dem Virginalbuch, die Probleme bezüglich des Zusammenstellers der Sammlung und ihres Inhalts.¹⁸⁴

Der Titel des Virginalbuches gibt Hinweise auf den Charakter des Manuskriptes, seinen Eigentümer, seine Entstehung und Bestimmung.

*Tabulatur / Johann Jacob Starcken / zugehörig, / welcher den 3. Decembre / Anno 1689 / in Gottes Nahmen den / Anfang zum schlagen / gemacht. / Gott gebe seinen Segen darzu!*¹⁸⁵

Über die Person, die das Starcksche Virginalbuch niedergeschrieben hat, finden sich in der Literatur unterschiedliche Feststellungen. In seiner Biografie Wohlmuths nennt Payr auf Grund der Ähnlichkeit der Schreibweise von Tagebuch und Virginalbuch diesen als Aufzeichner des Virginalbuches.¹⁸⁶ Seiner Hypothese nach haben die Eltern Starck Wohlmuth mit dem Unterricht ihres Sohnes betraut, und dieser habe eine Sammlung mit kurzer theoretischer Einführung, ein Lehrbuch für den Jüngling zusammengestellt. Payr, der bei den Starcknachkommen auf das Virginalbuch stieß, konnte in Kenntnis des Wohlmuthschen Tagebuches leicht die Schreibweise der Überschriften im Virginalbuch mit der des Tagebuches identifizieren. Nach dem Zweiten Weltkrieg galt aber das Tagebuch bereits als verloren oder verschwunden, so dass die Schreibweise der beiden Quellen nicht mehr verglichen werden konnten. Infolgedessen formulierte man hinsichtlich der Person Wohlmuths unsicher und suchte nach anderen Beweisen, die Wohlmuth als Aufzeichner bestätigen konnten. Dies tat auch Jandek, der das Schriftbild der ersten Seite mit einer aus dem Jahr 1696 stammenden und mit Wohlmuths Unterschrift versehenen Abrechnungsliste verglich¹⁸⁷ und auf Grund dessen ebenfalls Wohlmuth das Virginalbuch zuschrieb.¹⁸⁸ (Es sei hinzugefügt, dass Jandek, wenn er sie gekannt hätte, auch die Schreibweise der Wohlmuthschen Komposition *Miserere* als Beweis hätte hinzubeziehen können.) Zwar hat Bárdos Jandeks Meinung über die Identität der beiden Schriftbilder bestritten, aber ungeachtet dessen entschied auch er sich für eine Beteiligung Wohlmuths.¹⁸⁹ In meinem Artikel in ungarischer Sprache über die Choräle vermochte zwar auch ich die positiven Hypothesen über den Aufzeichner nicht zu bestätigen, aber später, nach Auffindung des Tagebuches, konnte ich in der deutschsprachigen Ausgabe des Artikels schon eindeutig auf die Verbindung hinweisen.¹⁹⁰

¹⁸¹ Die musikalischen Bestimmungen von Payr 1911, 10–12 sind in so hohem Maße ungenau und unbegründet (s. unter anderem die Aussagen über die Tabulaturschrift), dass wir hier nicht auf sie eingehen.

¹⁸² Kapi-Králik 1937; Jandek 1955.

¹⁸³ Szabolcsi 1950 (1959); Domokos 1984; Domokos 1990, 507–508.

¹⁸⁴ Bárdos 1984, 110–111. Bárdos weist auch auf die Arbeit von András Pernye hin, die kurz vor dessen Tod entstand (behandelt hier die Stücke Nos. 3, 7, 9, 16, 25 und 54), diese gelang es allerdings nicht aufzuspüren.

¹⁸⁵ Siehe Faksimile 8. Auf dem Titelblatt steht auch noch eine Addition, die selbstverständlich nichts mit dem Titel zu tun hat.

¹⁸⁶ Payr 1929, 17, 23.

¹⁸⁷ „Verzeichnis der Choralisten“, in Faksimile mitgeteilt von Jandek 1955, 89; das Verzeichnis enthält die vollständige Liste der Namen und Bezahlung der Ödenburger Musiker und Sänger; s. Bárdos 1984, 368–385.

¹⁸⁸ Jandek 1955, 88–89.

¹⁸⁹ Bárdos 1984, 111.

¹⁹⁰ Ferenczi 2004, 112–113; Ferenczi 2005, 40–41.

Wohlmuth verwendete im Titel des Starckschen Virginalbuches die Benennung „Tabulatur“ nicht im ursprünglichen Sinne des Wortes *Tabulatur*, sondern im geänderten Sinne des 17. Jahrhunderts.¹⁹¹ Er wollte darauf hinweisen, dass er die Werke nicht in der alten Tabulaturschreibweise mit Buchstaben oder Zahlen notierte, sondern in moderner Notierung, im für zwei Hände verwendeten Tastensystem. Obwohl der Name Starck nirgendwo im Tagebuch Wohlmuths vorkommt, ist mit Sicherheit dem Titel des Virginalbuches zu entnehmen, dass Johann Jacob Starck Wohlmuths Schüler war. Anders wäre es schwer vorstellbar, denn wenn jemand so ins Detail gehend den Beginn des Lernens – von seiner Seite her des Unterrichts – erörtert, wie er das übrigens auch im Tagebuch tat, bezieht er wahrscheinlich das im Titel Beschriebene auch auf sich selbst. Zudem formuliert Wohlmuth auf dem Titelblatt fast mit ebendenselben Worten wie am 7. Januar 1687, als er seiner Tagebucheintragung gemäß mit dem Unterricht der beiden Söhne Pál Esterházy begann: „In Gottes Namen den Anfang gemacht ... Gott verleihe Gnaden dazu!“ Im Falle des Schülers Starck müssen wir also das Titelblatt und das Virginalbuch selbst als Ergänzung des Tagebuches verstehen. Die Tagebucheintragungen werden übrigens seit Herbst 1689 seltener, Wohlmuth hat nach dem 27. November (Dominica Adventus) im Dezember nur noch bei zwei Gelegenheiten Einträge in sein Tagebuch vorgenommen.¹⁹²

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Wohlmuth am 3. Dezember 1689 den jungen Starck zu unterrichten begann und für den Anfänger – wahrscheinlich fortlaufend, parallel mit dem Unterricht – ein Lehrbuch zusammengestellt hat. Außer der seinen findet sich noch eine völlig anders als die Wohlmuthsche geartete Handschrift im Virginalbuch: Nach dem Stück Nr. 28 des Lehrbuches wurden zwei Sätze, *Ungarischer Tanz des Fürsten aus Siebenbürgen* und *Studentisches Leben*, von einer uns unbekannt Person aufgezeichnet.¹⁹³

Die Vorfahren Johann Jacob Starcks, des Benutzers des Virginalbuches, waren wahrscheinlich zu Beginn der Religionsverfolgungen aus Österreich nach Ödenburg geflohen, wo der Vater, Johann Philipp Starck, 1673 das Bürgerrecht erhielt.¹⁹⁴ Als Besitzer des Gasthauses „zum Weissen Pferd“ legte er Wert darauf, dass sein Sohn vom vorzüglichsten Lehrer der Stadt in der Instrumentalmusik unterrichtet werde.¹⁹⁵ Wer diese geeignete Person sei, war 1687 bereits offensichtlich, als der eifrige Gegenreformer Palatin Esterházy begann, seine Söhne vom Ödenburger evangelischen Musikdirektor unterrichten zu lassen.

Johann Jacob Starck hatte mit drei Jahren seinen Vater verloren, und danach heiratete seine Mutter einen Kürschner namens Windisch. Auf Grund der bisherigen Kenntnisse kann nun als sicher gelten, dass der Zwölfjährige seit Dezember 1689 Wohlmuths Schüler war. 1695 erhielt auch Johann Jacob Starck das Bürgerrecht, hat dann 1696 geheiratet und nach seinem Vater den Gasthof „zum Weissen Pferd“ geführt.¹⁹⁶ Nach dem Tode seiner Frau heiratete er 1698 erneut, und aus dieser Ehe ging Johann Carl hervor, der spätere berühmte Maler. 1719 machte er sein Testament und ist einige Tage später verstorben.

¹⁹¹ Als N. Ammerbach *Tabulaturbücher* herausgab (1571, 1583), gab er die Intabulierung vokalischer Werke oder originale Instrumentalwerke in Buchstabennotation wieder. Den italienischen und englisch-niederländischen Klavierpartituren folgend, gab Samuel Scheidt seine Sammlung *Tabulatura nova* (1624) bereits in Tabulaturchrift heraus, wobei die Betonung im Titel nicht auf „Tabulatur“, sondern auf „nova“ lag.

¹⁹² Die beiden Eintragungen stammen vom 15. und 26. Dezember.

¹⁹³ Siehe Faksimile 12.

¹⁹⁴ Über die Familie Starck s. Payr 1929, 23; Házi 1984, II. 872.

¹⁹⁵ Auf das Interesse der Gastwirte weist hin, dass im Nachlass eines der Vorbesitzer des „zum Weissen Pferd“, des Kaufmanns Caspar Reschl (†1662), außer der Weimarer Bibel 42 Bücher aufgeführt sind, was damals der Bücherei eines durchschnittlichen Bürgers entsprach; s. Lesestoffe I, Posten 392.

¹⁹⁶ Über den Gasthof s. Csatkai 1966, 203–204.

Die Bestimmung und Instrumentenverwendung des Virginalbuches

Das erste, wenn auch in seiner Ausstattung bescheidene, Instrumentenlehrbuch Ungarns ist mit Wohlmuths Namen verbunden.¹⁹⁷ Für seinen Schüler, den zwölfjährigen Starck, der dem Titelblatt gemäß den Instrumentalunterricht am 3. Dezember 1689 begann, schrieb Wohlmuth eine „Klavier“-Schule, bestehend aus einer theoretischen Einleitung und 56 Stücken. Mangels einer gedruckten Instrumentenschule verfertigte nämlich der Lehrer selbst den Lehrstoff der einzelnen Unterrichtsstunden.¹⁹⁸ Unter Berücksichtigung pädagogischer Gesichtspunkte schritt Wohlmuth von leichteren Stücken allmählich zu schwereren und komplizierteren voran. Er wollte keine repräsentative Sammlung, sondern ein methodologisch richtig aufgebautes Lehrbuch zusammenstellen. Daneben war er bewusst darum bemüht, viele verschiedene Gattungen vorzustellen,¹⁹⁹ und zwar solche, denen der Jugendliche im Alltagsleben begegnen kann: vor allem Tänze – selbst von den allerneuesten – und Choräle.

Beim Schreiben des Virginalbuches und besonders bei der Zusammenstellung der kurzen theoretischen Einleitung stützte sich Wohlmuth vermutlich auf Daniel Speers zwei Jahre zuvor herausgegebene Klavierschule.²⁰⁰ Von Speer stammt einer der frühesten systematischen Lehrpläne für den zu seiner eigenen Freude, zum Vergnügen spielenden Amateurmusiker, den „Liebhaber“, so ist seine musiktheoretische und musikpädagogische Arbeit als direkter Vorgänger des Wohlmuthschen Lehrbuchs zu betrachten,²⁰¹ umso mehr, als Wohlmuth in sein Virginalbuch auch ein Stück aufnahm, das nicht nur in den Musikalisch Türkischen Eulenspiegel von 1688, sondern auch in Speers Klavierschule aufgenommen wurde.²⁰² Außerdem konnte ein theoretisches Vorbild Pogliettis Kompendium (1676) gewesen sein, das weit und breit kopiert wurde.²⁰³

Lehrbücher waren auch deshalb nötig, weil nach der Reformation, besonders im 17. Jahrhundert, das Interesse an der Hausmusik, dem instrumentalen Musizieren im intimen Kreis der Verwandten und Freunde, gewachsen war.²⁰⁴ Das Ziel dabei war, „den von andern Studiis ermüdeten Geist an dem Claviere wiederum zu erfrischen“.²⁰⁵ Während im 16. Jahrhundert das Lautenspiel in Europa eine der verbreitetsten Arten des Musizierens war, übernahmen bis zum 17. Jahrhundert die Tasteninstrumente die Führungsrolle. Die Musikstücke für Tasteninstrumente verwendete

¹⁹⁷ Über eine ausländische theoretische Arbeit für einen ungarischen Instrumentenspieler, den siebenbürgischen Fürsten s. später (vgl. Fußnote 207).

¹⁹⁸ Wir wissen nicht, was für ein Lehrmaterial Wohlmuth für seine anderen Schüler verwendete.

¹⁹⁹ Denn die meisten Tanztypen werden durch ein bis zwei Stücke repräsentiert. Deshalb kann es nicht mit solchen Sammlungen verglichen werden, in denen die Stücke nach Gattungen gruppiert wurden (z.B. das Tabulaturbuch Vietoris).

²⁰⁰ *Grundrichtiger kurtz leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst*, Ulm 1687; zweite Ausgabe 1697. Seine moderne Ausgabe s. Speer GC 1697, 1687 (1997). Das Werk besteht aus 4 Teilen: 1. Gesang; 2. Tasteninstrumentenschule und Lehre für Generalbaßspiel; 3. Streich- und Blasinstrumente; 4. Kompositionslehre. Die theoretische Unterweisung im ersten Teil: Grundlagen der Choral- und Figuralmusiklehre: System, Schlüssel, Vorzeichen, Name der Töne, Pausenzeichen, Custos, Wiederholungszeichen, Schlusstöne, Takt, Taktbezeichnung, Terminologie, Tonarten (ohne Vorzeichen, mit Kreuz, mit b, Intonation: Anstimmung in allen Tonarten); vgl. mit der theoretischen Einleitung des Starckschen Virginalbuches im folgenden Teil. Nur die 1687er Ausgabe enthält den Teil *Clavierunterricht für Liebhaber* mit dem Dialog des Lehrers („Informator“) und Schülers (*Fräulein, Frauenzimmer, Incipientin, Lernende*).

²⁰¹ Über die theoretischen Arbeiten bezüglich der Tasteninstrumentenpraxis aus den letzten Jahrzehnten des 17. Jh sowie über die Aufgaben der Organisten s. Riedel 1960, 22–23, 80–82; Marckfelner (1981), 12–14.

²⁰² Nr. 7. *Aria*; Speers Sätze s. im Anhang. Vgl. Speer 1688, Nr. 3; Speer GC 1697, 1687 (1997), 39; Csörsz Rumén 2005, 36.

²⁰³ Obwohl das handschriftliche Compendium von Poglietti aus dem Jahre 1676 stammt und Kuhnaus *Neue Clavier-Übung* bzw. D'Angleberts Sammlung *Pieces de Clavecin* 1689 erschienen, kann in diesen Fällen keine direkte Beziehung nachgewiesen werden. Vgl. Riedel 1960, 80–82; Apel 1972, 566–571, 667–673, 715–718.

²⁰⁴ Über den Begriff „Hausmusik“ ausführlicher s. Salmen 1969, 6–10.

²⁰⁵ Aus dem Vorwort zum ersten Teil von Kuhnaus *Neue Clavier-Übung* (Leipzig 1689) zitiert bei Riedel 1960, 15. Speer GC 1697, 1687 (1997), 5: „zur Gemüths Belustigung“. – Das Tasteninstrument wurde zur Grundlage der Musikübung und Musiktheorie und auch der Musikausbildung.

man für didaktische und gottesdienstliche Zwecke sowie für die Hausmusik.²⁰⁶ Dieses dreifache Repertoire entspricht dem gemischten Inhalt der damaligen Sammlungen.

Auf Grund der literarischen Angaben ist darauf zu schließen, dass die Tasteninstrumente auch in Ungarn zu Instrumenten der täglichen Entspannung und des Vergnügens wurden.²⁰⁷ Neben Geige und Dudelsack war das Virginal das häufigste Instrument im 17. Jahrhundert.²⁰⁸ Besonders in von Deutschen bewohnten Orten war – nicht nur in Adels-, sondern auch bürgerlichen Kreisen – die Musik für das Tasteninstrument sehr beliebt, die sich den einfacheren Ansprüchen der technisch und musikalisch weniger ausgebildeten Amateurmusiker anpassen konnte. Andererseits eignete sich jene Musik, die nicht für den Gebrauch in der Kirche verwendet werden konnte – die Hausmusik und ein Teil der kirchlichen – für das Spiel auf dem Tasteninstrument. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden in Ungarn mehrere solche Handschriften für Tasteninstrument, vor allem im historischen Oberungarn und in Siebenbürgen.²⁰⁹

Wir wissen, dass Wohlmuth in Regensburg und dann auch in Ödenburg Schüler hatte, und dass er, wenn er sich mit einem neuen Schüler zu beschäftigen begann, dessen Instrument in seinem Tagebuch in unterschiedlicher Form eintrug: Klavir (sic!), Clavichordium, Instrument.²¹⁰ In der damaligen Praxis verwendete man zwei von diesen drei Benennungen nicht konkret, sondern in allgemeinem Sinne. Im 16.–18. Jahrhundert hatte das Wort *Instrument* im deutschen Sprachraum eine spezifische Bedeutung, es bezog sich als zusammenfassende Benennung auf alle Tasteninstrumente außer der Orgel.²¹¹ Auch in den deutschen literarischen Quellen Ungarns beruft man sich in diesem Sinne auf das Tasteninstrument.²¹² Ein ähnlicher umfassender Begriff

²⁰⁶ Über die Dreiteilung s. Riedel 1960, 26–28.

²⁰⁷ „Hegedű, virginás, dudás és trombitás, Aki nélkül nem lehet semmi vigan lakás“ (Ohne Geiger, Virginalisten, Dudelsackpfeifer und Trompeter ist nicht fröhlich wohnen). Von Sigismund Báthory notierte ein italienischer Musiker, er habe mehrere Instrumente gespielt (und auch komponiert); Girolamo Diruta hat ihm eine Orgelschule gewidmet und als *Il Transilvano* herausgegeben: Venedig 1593; vgl. RISM A/I/2 D 3134 (–3137), moderne Ausgabe s. Diruta (1969). Kardinal András Báthory (Sigismunds Onkel) spielte Virginal („az virginát vert nocte“ – er schlug nächtens das Virginal). Am Ende des 16. Jh. wird das Instrument in einem interessanten Zusammenhang erwähnt: manchmal ließen es auch Soldaten erklingen. Am Ende des 17. Jh. schrieb Pál Kőszeghy im historischen Gesang über die Ehe Bercsényis: „Virgina lassúbban nyomogatva csenge“ (langsamer geschlagen erklang das Virginal). Jandek 1955, 93; Szabolcsi 1959, 223, 266, 283. Papp G. 1990b, 461. – Der *Orbis pictus* von Comenius enthält virgina (clavichordium); Comenius 1675 (1970), 210. Weitere Angaben s. in Szórádová 2001, 356–366; Fontana 2001, 399–408.

²⁰⁸ Die Instrumentenherstellung hatte schon im Jahrhundert davor begonnen. In Kremnitz bauten seit der Mitte des 16. Jh. der Organist Mathias Burian und sein Sohn Hieronymus Orgel und andere Tasteninstrumente, Roglmayer am Ende des 17. Jh.; Szórádová 2004, 163. Die Chronisten haben überliefert, dass die Orgelbauer gelegentlich auch Tasteninstrumente bauten. Papp Géza 1990, 459. Szórádová schreibt von Instrumenten aus Pressburg, Kaschau, Kremnitz und Käsmark; das Virginal Katharinas von Brandenburg (der zweiten Gemahlin von Gabriel Bethlen) sowie das von István Thököly (Emerich Thökölys Vater) befinden sich derzeit im Ungarischen Nationalmuseum. Szórádová 2004, 157–160; Papp G. 1990b, 459.

²⁰⁹ Unter anderem das Tabulaturbuch Vietoris, das Leutschauer Virginalbuch (Pestry zborník), der Kodex Kájoni. Zusammenfassend über die Quellen s. Király 2000; Papp Á. 2005. Die Tasteninstrumentenliteratur beschränkt sich nicht nur auf die Tanzmusik, aber sie ist auch mit den Andachten verbunden.

²¹⁰ Tagebuch, 7. Januar 1687: *Clavir*; 7. Januar 1689: *Clavichordium* (Wohlmuth zahlte 6 rheinische Gulden für das Klavichord von Pfarrer Barth); 3/13. Februar 1686, 3. Januar 1698: *Instrument*.

²¹¹ Vgl. *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, 1571 von Ammerbach; *Tabulaturbuch auf dem Instrumente*, 1598 von Nörmiger, vgl. Apel 1972, 246; Brown H. M. 2001; Benennung des Instrumentenbauers: Orgel- und Instrumentenmacher. – M. Praetorius kritisiert die Benennung wegen ihrer Mehrdeutigkeit, in seiner Synopse zählt er mehrere Tasteninstrumente auf: „clavicymbalum, spinetta, clavichordium, virginale, nablium, clavictherium, arpichordium“. Seine Bestimmung lautet: *Claves omnes ut Instrumenta specialiter sic dicta, ut: clavicymbalum, spinetta, clavichordium*. Praetorius 1614/15, 443–446.

²¹² Diesbezügliche Angaben s. Király 2000, 69 (Fußnote 20). – Auf dem handschriftlichen Vorsatzblatt eines Druckes in der Bartfelder Sammlung (Mus. pr. Bártfa 17 Tenorstimmenbuch, f. 1) findet sich ein kleiner Vers, der zum Üben auf dem Tasteninstrument (= Instrument) ermuntert, mitgeteilt von Murányi 1991, XXXII.:

Instrument slagen ist eine feine Kunst / Übstu dich nicht ist es umbsonst.

Wer was will lernen der übe sich, / Den Übung bringet Kunst gewisiklich.

Die erste Linie des Verses aus dem Titel des Buches von Susanna Eleonora Lányi (1729) zitiert bei Kodály 1952, 1.

war „Klavier“,²¹³ bei dem jedes Tasteninstrument in Frage kommen konnte, darunter auch das von Wohlmuth verwendete „Clavichordium“.²¹⁴ Wer Klavichord spielen konnte, verstand sich auch auf die übrigen Tasteninstrumente. Das Stimmen des Klavichords ging schneller und leichter als bei den übrigen Tasteninstrumenten und hielt länger vor, weshalb es sich für den Unterricht am geeignetsten erwies. Das Spinett oder Virginal war in den „Liebhaber“-Kreisen deshalb beliebt, weil es weniger Platz beanspruchte, nicht teuer und wegen seiner bescheideneren Bespannung einfacher und schneller zu stimmen war.²¹⁵

Auf Ödenburg bezügliche Angaben über Tasteninstrumente sind schon vom Ende des 15. Jahrhunderts bekannt, als ein Organist in seinem Testament auch das Klavichord erwähnt.²¹⁶ In der Mitte des 16. Jahrhunderts erben die Verwandten ebenfalls eines Organisten sein Regal und Virginal.²¹⁷ Unter den Instrumenten eines in Ödenburg geschriebenen kirchlichen Sammelbandes von Rauch kommt „clavicymbalom“,²¹⁸ in seinem Nachlass ein „Instrument“ und auch ein „Flüg“ mit Pedal vor.²¹⁹ In dem Nachlassinventar eines Ödenburger Bürgers, David Glentzmanns, wird ein Tasteninstrumentenbuch („Instrumentbuch“) in die Liste aufgenommen.²²⁰ Die Liste, zusammengeschrieben von Pál Esterházy vor 1681, enthält die Titel der 81 Lieder und Tänze, die er auf dem Virginal spielen konnte²²¹ und von denen mehrere Titel mit denen von Stücken im Starckschen Virginalbuch übereinstimmen.²²²

Obwohl auf dem Titelblatt unseres „Tasteninstrumenten“-Lehrbuchs eine konkrete und eindeutige Instrumentenbezeichnung fehlt, sind wir in unserer Ausgabe aus zwei Gründen dennoch bei der Benennung Starcksches Virginalbuch geblieben. Unter den oben erwähnten ist das Virginal eines der wahrscheinlich in Frage kommenden Instrumente, außerdem wurde in der beschreibenden und der Fachliteratur bisher immer diese Bezeichnung gebraucht.²²³

Der Inhalt des Virginalbuches und seine Varianten in den Sammlungen des 17.–18. Jahrhunderts²²⁴

Da Wohlmuth das Virginalbuch für einen Anfänger schrieb, werden im ersten Teil, der kurzen musiktheoretischen Zusammenfassung, jene musikalischen Grundelemente und elementarsten Kenntnisse vermittelt, die für die Aneignung der Stücke des zweiten Teils unbedingte Voraussetzung sind: die Schlüssel, Töne, Tonarten, Rhythmuswerte, Taktarten und wichtigen Zeichen.

²¹³ Vgl. Riedel 1960, 13; Apel 1972, 3.

²¹⁴ Des Weiteren Virginal und Epinet; in Gabriel Reilichs reichem Instrumentennachlass blieb auch ein Klavichord erhalten (+ drei verschiedene Geigen); Reilich 1984, 28. – Der Begriff Clavier wurde zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich verwendet: im Barock bezog man ihn meist auf mit Klaviatur versehene Instrumente, also Orgel, Positiv, Spinett, Virginal, Cembalo oder Klavichord. Die Komponisten legten im Allgemeinen nicht fest, für welches von diesen Instrumenten sie schrieben, und vor der Mitte des 17. Jh. unterschieden sie die Tasteninstrumente im Stil kaum voneinander. Die Spieler benutzten das zur Verfügung stehende oder das dem Anlass am besten entsprechende Instrument. Vgl. Wolters 1975, 7; KeyboardM 1984, 383 (Einleitung).

²¹⁵ Vgl. Riedel 1960, 19. – Das Clavicembalo wurde zum Vortrag größer und virtuoser Kompositionen benutzt.

²¹⁶ Bárdos 1984, 13.

²¹⁷ Bárdos 1984, 15.

²¹⁸ *Missa vespera et alii sacri concentus* ... Nürnberg 1641, ld. RISM A/I/7, R 341.

²¹⁹ Bárdos 1984, 78. Bárdos erwähnte ein noch nicht identifizierbares Instrument, das dem damaligen Wortgebrauch nach mit Sicherheit ein Tasteninstrument war. Das andere Instrument ist ein „Pedalklavier“. Nagy 1993, 92, 107. 1631 verkaufte Rauch ein Regal für eine Kirche der Stadt; Nagy 1993, 87.

²²⁰ Lesestoffe I, 81; Király 2000, 69.

²²¹ *Énekek, Tánczok s-Noták száma, az Virginán kit tudok verni* (Gesänge, Tänze und Lieder, die ich auf dem Virginal schlagen kann). Zitiert unter anderen von Bónis 1957, 267; Esterházy HC (1993), 92–93.

²²² Der wichtigste von ihnen ist der Tanz Salamon (!), s. Nr. 41; dagegen stimmen bei den Kirchenliedern – vielleicht wegen des konfessionellen Unterschieds – nur die lateinischen Titel überein.

²²³ Vgl. Fußnote 175.

²²⁴ Varianten (vor allem Tänze und Choräle), die das Weiterleben der Sätze in der folgenden Generation zeigen, geben wir aus ungarischen Quellen und solchen der Ödenburger Umgebung aus einige Jahrzehnte späterer Zeit an.

Die Schlüssel klassifiziert er in zweifacher Weise, aus theoretischer und praktischer Sicht. Die Beispielreihe *claves signatae* zeichnet die möglichen Schlüssel: vom C-Schlüssel in vier, vom F-Schlüssel in drei und vom G-Schlüssel in zwei Höhen gesetzte. In den 56 Stücken verwendet Wohlmuth von diesen neun verschiedenen Schlüsseln nur zwei.²²⁵ Deshalb veranschaulicht die Beispielreihe *claves intellectae* nur in diesen beiden Schlüsseln die im Liniensystem stehenden Töne mit alphabetischen Namen.²²⁶ Diese Skala bezeichnet jeweils gesondert die von der rechten und linken Hand zu spielenden Töne, von denen in den Stücken alle zu finden sind.²²⁷

Den Dur- und Moll-„Cantus“ unterscheidet Wohlmuth nicht den Tonarten nach, sondern gemäß dem mittelalterlichen Hexachordsystem.²²⁸ Dann stellt er die Rhythmus- und Pausenwerte und schließlich die für die Stücke verwendeten verschiedenen Zeichen dar.²²⁹ Den Wert der Töne bestimmt er gemäß der weißen Mensuralnotation von der *maxima* hinunter bis zur *semifusa*,²³⁰ wo er die Werte in Semibrevis-Takten misst. Für den ungeradzahligen Takt bringt er zwei Beispiele: C3/2 (Takt die punktierte *semibrevis*) und C3/1 (Takt die punktierte *brevis*).²³¹ Auch wenn er in der theoretischen Einleitung nicht darauf verweist, müssen wir auf zwei schrifttechnische Charakteristika aufmerksam machen, da er sie auch in den Stücken anwendet. Im Dreiermetrum drückt er den gegensätzlichen Rhythmus mit schwarzen Tönen²³² und die nicht genau bestimm- bare Verzierung, den Triller, mit der t-Buchstabenform²³³ aus.

In der Beispielsammlung des Lehrbuchs folgen weltliche und kirchliche Melodien, Tänze und Choräle im bunten Wechsel aufeinander; in der Reihenfolge des Sätze zeigt sich außer der didaktischen Absicht keine sonstige organisierende, zusammenhaltende Kraft. Die 56 Stücke teilen sich gattungsmäßig folgendermaßen auf: 24 Tänze (je 1 Courant, Sarabanda, Gavott, Bergamasca, Berghauer, Balett, *Salomon*, *Studentisches Leben*, *Hirtentückl*, *Tantz*, je 2 Englischer Tantz und Steyrer Tantz, 4 ungarischer Tantz, 6 Minuet), 9 Aria, 4 Praeludium, 2 Trompetenstücke, 17 Choräle bzw. Kirchenlieder.²³⁴ Obwohl im Virginallehrbuch alle als anonyme Sätze vorkommen,

²²⁵ Rechte Hand: C-Schlüssel auf der ersten Linie; linke Hand: F-Schlüssel auf der vierten Linie. Wohlmuth gibt also für das Spiel der rechten Hand der damaligen Praxis entsprechend den C-Schlüssel an. Folglich ist auch das obere System der Stücke im C-Schlüssel notiert. Unter anderem ist auch bei Speer und Kuhnau, dessen Klavierschule aus dem gleichen Jahr wie das Starcksche Virginalbuch stammt, die rechte Hand im C-Schlüssel angegeben.

²²⁶ Von daher ist es auch wahrscheinlich, dass Wohlmuth die deutsche Orgeltabulatur-Buchstabennotation kannte, die theoretisch die Übergabe der Töne auf die Tasten unmittelbarer veranschaulicht. – Es ist noch deutlicher bei Speer, der in *Clavierunterricht für Liebhaber* unter den Anforderungen erwähnt, die Namen der Töne sowie die Äquivalenz Name-Ton-Taste mit Hilfe von Papierchen, die auf die Tasten geklebt waren, zu erlernen. Siehe Speer GC 1697, 1687 (1997), 5. – Ungeachtet dessen verwendet Wohlmuth diese Tabulaturform nicht; im Zusammenhang mit dem Titel wurde dies schon behandelt.

²²⁷ Bis zur Nr. 25 benutzt Wohlmuth Vorzeichen und Alteration nicht. In Nr. 26 ist es aber notwendig, deshalb schreibt er vorher die Skala, die Töne mit ihren Namen erneut auf, um den Unterschied der Töne *b* und *h* zu veranschaulichen.

²²⁸ Also wird die der Dur-Moll-Tonartlehre gemäß als Moll gewertete, aber ohne Vorzeichen notierte Kadenz ein Beispiel für den „Cantus durus“:

²²⁹ Diese sind das Anfangsmetrumzeichen (nur für die geradzahligen Takte), das Wiederholungszeichen, der *custos* und das Kreuz.

²³⁰ In den Stücken kommt bereits *longa* nicht mehr vor und auch *brevis* nur einmal im Tanz Nr. 29, der nicht von Wohlmuth abgeschrieben wurde.

²³¹ Im Virginalbuch benutzt er noch drei Arten von ungeradzahligem Metrum: C3, C3/2 und C3/4. (Bei der Auswahl der Bezeichnungsweise wurde Wohlmuth wahrscheinlich auch vom verwendeten Manuskript beeinflusst.) C betont vor dem ungeradzahligem Metrumzeichen die Zusammengehörigkeit je zweier Takte.

²³² Ebenso findet es sich auch in Speers theoretischen Arbeiten; s. ferner Riedel 1960, 40–41.

²³³ Nicht bestimmbar ist, ob Mordent oder Triller. Der t-Buchstabe steht mit einer Ausnahme (Nr. 27) immer nur in der obersten Stimme. Für die damalige Erklärung dieses Ornaments s. Speer GC 1697, 1687 (1997), 23; Gutknecht 1998, 1437–1445; Schulenberg 2001, 728–730.

²³⁴ Jandek zählt 18 „Gattungen“ auf, als 18. das *Joseph-* und das *Salomon-*(!) Lied kirchlichen Charakters, die seiner Meinung nach Einlagen kirchlicher Schauspiele sein konnten. Er bedauert, dass die Aufzeichnung der Stücke ohne Text geschah. Jandek 1955, 97.

ist auf Grund der bisher entdeckten Konkordanz von einigen auch der Verfasser zu bestimmen.²³⁵

Wie bereits erwähnt, folgen die Stücke nach ihrem Schwierigkeitsgrad aufeinander, der sich in ihrer Ausarbeitung, der Kompliziertheit der Begleitung und der sich verdichtenden Harmonisierung zeigt. Die Stimmführung ist vielfach inkonsequent, weshalb auch die Stimmenzahl schwankt. Wie für die Musik der Tasteninstrumente im Allgemeinen typisch, behandelt Wohlmuth die Stimmen nicht nach den strengen Stimmführungsregeln, sondern mit gewisser Freiheit unter Berücksichtigung der Fähigkeiten des Anfängers und später des Anspruchs auf Kolorierung. So nimmt er in sein Lehrbuch auch die seit langem verwendeten Suitensätze auf, die Meilensteine auf dem Weg zur Herausbildung des selbstständigen Instrumentenstils bedeuteten. Wohlmuth hat die Stücke mit Sicherheit sehr schnell niedergeschrieben; die Titel verkürzt er im Allgemeinen,²³⁶ die Fermate am Ende der Abschnitte oder Sätze setzt er nicht einheitlich,²³⁷ und des Weiteren bleibt der den Satzschluss verstärkende Akkordtakt²³⁸ in vielen Fällen leer, unausgefüllt.²³⁹

Die charakteristischen Tanztypen der internationalen Renaissance und des Barocks finden sich im Virginalbuch mit ihrem eigenen oder mit anderem Titel. Denn es gibt Tänze, deren Titel nicht mit ihrem Charakter übereinstimmt,²⁴⁰ und manchmal unterschiedliche Tänze mit demselben Titel. Tänze unterschiedlichen Charakters können mit gleichen Formeln, gleichen Motiven entstehen, so stimmen z.B. Takt 7–8 des sehr einfachen Gavotte-Eröffnungstanzes mit denselben Takten von Ballet (Nr. 31) überein. Dem Titel nach wurde ein einziger Courante-Tanz ins Lehrbuch aufgenommen (Nr. 37), der mit den sich gleichmäßig bewegendem Vierteln und sequenziellen Läufen der zweiten Achttaktperiode den italienischen Typ vertritt.²⁴¹ Die Sarabanda (Nr. 21)²⁴² unterscheidet sich tatsächlich kaum von der Courante, gehört deshalb in die gemischte Familie der Couranten-Sarabanden.²⁴³ Da das Ballett im 17. Jahrhundert eine andere Bedeutung hat als früher,²⁴⁴ dominieren in den drei Balletts des Virginalbuches auch die Gavotte-Bourrée-Elemente. Die Überschrift Englischer Tantz (Nr. 16, 46) verweist wahrscheinlich auf die ganz frisch, nicht lange vor der Niederschrift des Virginalbuches in Mode gekommene Gattung des *country dance*.²⁴⁵ Obwohl sechs Tänze den Titel Menuett erhielten,²⁴⁶ trägt einzig Nr. 19 die Merkmale des wahren zeitgenössischen Menuetts, die übrigen erinnern ungeachtet der modernen Benennung eher an den Gagliarda-Tanz.²⁴⁷

In einigen Stücken des Virginalbuches tauchen auch Volkstanzelemente auf. Der gagliardartige Rhythmus wurde im 17. Jahrhundert in Vokal- und Instrumentalwerken gebraucht, so von

²³⁵ Siehe die kritischen Bemerkungen zu den Stücken Nr. 7, 30 und 54.

²³⁶ Am auffälligsten ist der mangelhafte Titel von Nr. 26: *Nun kom der [Heiden] Heyland*.

²³⁷ Die Fermate gibt er oftmals nur bei der rechten Hand an. In unserer Ausgabe erweiterten wir den Fermatengebrauch auf beide Hände, s. die Allgemeine Bemerkungen.

²³⁸ Dieser zusätzliche Takt kommt in allen Gattungen, interessanterweise sogar bei den Chorälen vor, s. z.B. Nr. 34 und Nr. 45.

²³⁹ Siehe Faksimile 10–11.

²⁴⁰ Beispielsweise die Tänze von Allemande-Charakter mit der Bezeichnung *Ballet* und *Aria*.

²⁴¹ Die andere Art Courante ist die französische mit punktiertem Rhythmus und mit Verzierung; vgl. Glück 1995, 1031. Zugleich gibt es Tänze von Courante-Charakter mit anderen Bezeichnungen: Nr. 14, 35, 43 *Aria*, Nr. 39 *Minuet*.

²⁴² Jandek bringt es mit Frobergers Variation (*Auf die Mayen*) in Zusammenhang, die ersten beiden Takte stimmen wirklich überein, in den weiteren unterscheiden sie sich.

²⁴³ Siehe Gstrein 1998, 993. – Courante und Sarabande sind zwei Sätze der im 16. Jh. entstandenen Suite. Bei der Entstehung der Handschrift waren beide schon stilisierte Tänze und wurden nicht mehr funktionsgemäß verwendet.

²⁴⁴ Vgl. Dahms 1998, 295–299.

²⁴⁵ Siehe Dahms 1995, 1009–1012. Im deutschen Gebiet unterschied man den Kontratanz nicht vom englischen Tanz.

²⁴⁶ In der Handschrift: *Minuet*.

²⁴⁷ Vgl. Steinbeck 1997, 126–128. Das Menuett verbreitete sich schon in der Mitte des 17. Jh. in den Kreisen der Aristokratie und war bis ans Ende des 18. Jh. in Gebrauch. Um 1700 besteht es aus symmetrischen Perioden, zwei wiederholten Halbphrasen, s. z.B. Nr. 6. Menuette gibt es im Virginalbuch mit drei Metrumbezeichnungen: C3/2 (Nr. 6, 11, 39, 47), C3 (Nr. 40), C3/4 (Nr. 19).

Wohlmuth auch im Berghauertanz.²⁴⁸ Die Bergamasca (Nr. 22) baut auf der sich wiederholenden Harmoniekette I–IV–V–I des im 16. Jahrhundert weitbekannten Tanzes aus Norditalien auf und eignet sich deshalb hervorragend zur Bildung figuraler Variationen.²⁴⁹ Dieser populäre Tanz ist in den meisten Instrumentalquellen Ungarns aus dem 17.–18. Jahrhundert zu finden.²⁵⁰ Die Stimmung der steirischen Tänze (Nr. 17 und 36) kann mit den damaligen typisch österreichischen Ländlern in Zusammenhang gebracht werden.²⁵¹ Der Hirtentanz (Hirtentanz, Nr. 54) wurde erstmals in einer Leipziger Handschrift für Tasteninstrumente mit dem Titel *Branle de village* aufgeschrieben und erschien 1681 als erster Satz einer Suite (Partita ex Vienna).²⁵² Beim Vergleich beider Varianten fällt auf, dass das Stück im Starckschen Virginalbuch wesentlich kürzer und einfacher ist; die linke Hand imitiert den Dudelsackbass. Bei den Tänzen ist der auf der Melodie eines Kirchenliedes beruhende Satz *Salomon* (Nr. 41) registriert. Die Melodie ist in lateinischer und ungarischer Sprache mit unterschiedlichem Inhalt in den ungarischen Gesangbüchern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erschienen, im Tabulaturbuch Vietoris figuriert es dagegen schon als Tanz.²⁵³

Als Ungarischer Tanz²⁵⁴ finden sich im Virginalbuch vier Stücke (Nr. 3, 4, 29, 33), und den Grundtänzen mit geradzahligem Metrum folgen jedesmal ein Nachtanz mit ungeradzahligem Metrum auf dieselbe Melodie (*proportio sesquialtera*). Wohlmuth schafft mit eigenartiger Proportionbildung zuweilen Nachtänze mit Auftakt, obwohl diese Tänze in anderen Sammlungen ohne diesen vorkommen, da der Auftakt nicht zum ungarischen Tanz gehört.²⁵⁵ Drei ungarische Tänze mit Dudelsack-Bassbegleitung gehören zum Typ *ungaresca*,²⁵⁶ vom ersten sind auch die Volksmusikvarianten bekannt.²⁵⁷ Der ungarische Tanz des siebenbürgischen Fürsten (Nr. 29) hat weit festlicheren Charakter als die anderen drei, selbst noch in dieser nackten Form.

Zur Entstehungszeit des Starckschen Virginalbuches hatte die Arie mehrfache Bedeutungen.²⁵⁸ Von all diesen können wir am ehesten die Instrumentalbearbeitung von Liedersätzen auf

²⁴⁸ Seine Form ist die zweimal viertaktige der Renaissance-Gagliarden (Brown A. 2001, 449). Der Tanz kann vielleicht mit Brennbergbánya bei Ödenburg in Zusammenhang gebracht werden.

²⁴⁹ Das Bergamasca-Modell mitgeteilt in Braun 1981, 15; Moe 1994, 1403. Nach einem ironischen Bericht aus dem Jahre 1700 war das Bauernlied von Bergamo das erste Stück, das sich die Schüler aneignen. Es müsse sich ein sonderbares Geheimnis in dem Stück verbergen, schreibt man, wenn so viele Organistenschüler es als erstes lernen müssen; vgl. Braun 1981, 17.

²⁵⁰ Die *Pargamasca* kommt in einem handschriftlichen Band von Bartfeld unter Scheidts Namen vor und ist auch im Tabulaturbuch Vietoris, in der Linusschen Tanzsammlung und in der Zayugrócer Sammlung zu finden. Siehe Bónis 1957, 290–292; Rybarič 1966, 67; ihre ungarischen Varianten s. im Anhang. – Der Tanztitel Bergamasca kommt auch auf Pál Esterházy's Liste vor (vgl. Fußnote 221). – Das erste Stück in dem Wiener Klavierbuch der Jungfrau Regina Clara Im Hoff (s. RCIH 1629 in der Literatur) ist auch dieser Tanz; s. im Anhang. Vgl. Edler 1997b, 297–298 über die ein- und zweiteiligen Varianten der Melodie.

²⁵¹ Der Ländler ist ein Rundtanz mit Dreiertakt, den der Österreicher J. H. Schmelzer (1620/23–1680) auch in seine Suiten aufnahm; Carner 2001, 222. – Die allgemeine Überschrift „Tanz“ trägt Nr. 56, wie viele schnelle Tänze in geradzahligem Metrum mit rhythmischen Figurationen. (Im 18. Jh. wurde auch der Ländler „Tanz“ genannt.)

²⁵² Über das Starcksche Virginalbuch schrieb Sylvia Leidemann ihre Diplomarbeit am musikologischen Fach des „Juan José Castro“-Konservatoriums von Buenos Aires im Jahre 2004. Sie und vermutlich früher Andrés Pernye (vgl. Fußnote 184) wiesen auf die Parallele von Nr. 54 und dem *Branle* der Ausgabe im DTÖ hin, die auf der Leipziger Handschrift beruht. Den Tanz s. im Anhang.

²⁵³ Siehe Vietoris (1986), Nr. 47 *Polidora*, ferner das Trompetenstück Nr. 312; vgl. Bónis 1957, 318–320. Die Varianten s. im Anhang.

²⁵⁴ In der Handschrift *Ungarischer Tanz* mit unterschiedlichen Abkürzungen.

²⁵⁵ Damit fällt die Betonung auf einen anderen Hauptton.

²⁵⁶ Vgl. Domokos–Martin 1985; die Tänze mitgeteilt in Szabolcsi 1928a; die Tänze Nr. 3, 4, 33 s. in Szabolcsi 1950, 300–301 (Szabolcsi 1959, 341–344); Szabolcsi 1970, 109–111.

²⁵⁷ Das Schweinehirtenlied *Két tyúkom tavalyi*, s. Szabolcsi 1950, ebd. – Die Varianten mit geradzahligem und ungeradzahligem Metrum in der Szirmay-Keczer-Sammlung s. im Anhang.

²⁵⁸ Sie konnte u. a. ein Tanzsatz mit gesanghafter Melodie einer Instrumentalsuite sein, ein Gesangsstück mit Instrumentalbegleitung (akkordisch oder Basso continuo) oder ein mehrstimmiger homophoner, eventuell polyphoner madrigalischer Liedsatz mit Instrumentalbearbeitung. Sie konnte eine Oberstimme oder ein Bassmodell, eventuell ein harmonisch-metrisches Gerüst sein. Siehe Ruf 1994; Westrup 1999.

die Stücke des Buches beziehen, deren Melodie sich auch zum Vortrag strophischer Texte eignet.²⁵⁹ Weltliche Lieder wurden auf dreierlei Weise eingeleitet: entweder nur mit der Überschrift *Aria* oder nur mit dem Titel (*Gute Nacht, Waistu nicht*) oder mit beiden (*Aria Wenn die Schönheit*). Die Arien ohne Titel haben zuweilen Tanzcharakter oder beinhalten Gagliarda- oder Courante-Elemente.²⁶⁰

Die vier Präludien haben Vier- bis Siebentakt-Umfang; sie sind aus imitativen und figurativen Elementen sowie sequenziellen Läufen aufgebaut. Das Ende von Präludium Nr. 5 ist mit barocktypischer Retardation und Antizipation gestaltet, eine ähnliche Kadenz findet sich auch in Nr. 51. Diese kurzen Präludien wurden allgemein als Intonation oder als Einleitung liturgischer Stücke (z.B. für das Magnificat) verwendet.²⁶¹

Berücksichtigt man die Bedeutung der Ödenburger Turmmusik, so wird man sich nicht wundern, dass ins Starcksche Virginalbuch auch zwei Trompetenstücke aufgenommen wurden: das eine, mit imitierenden Elementen beginnende Signal können auch zwei Trompeter spielen, beim anderen kann außer der Posaune auch Tasteninstrumentbegleitung in Frage kommen.²⁶² Ungewöhnlich ist auch nicht, dass das Virginalbuch – wie allgemein die gemischten Sammlungen und Lehrbücher im 17. Jahrhundert – eine ganze Reihe von Chorälen enthält.²⁶³ Wohlmuth traf vermutlich eine Auswahl aus den bekanntesten Chorälen und notierte sie in der Weise, wie sie in der Ödenburger Praxis erklangen. Im Zusammenhang mit dem Musikleben der Stadt wurde schon erwähnt, dass wir die Melodien der Gemeindelieder jener Zeit nicht kennen, da die Ödenburger Gesangbücher selbst noch im 18. Jahrhundert ohne Melodien erschienen.²⁶⁴ Auf diese Weise können wir in den Fassungen des Virginalbuches die ersten erhaltenen Ödenburger Chormelodien registrieren. Über das demgegenüber viel reichere Melodienmaterial können wir uns vollständig in den Choralbüchern des 18. Jahrhunderts informieren.²⁶⁵

Die Grundmelodien der Choralsätze stammen aus den Schichten dreier Epochen. Die frühesten sind die vorreformatorischen Weihnachtskantionen, wie *Resonet in laudibus*, das mit dem

²⁵⁹ So etwa Nr. 7, die *Speer* im *Musikalisch-Türkischen Eulenspiegel* (1688) als strophische Arie behandelt. (Csörsz Rumen nimmt an, *Speer* habe in sein Werk die Gastmelodie eingearbeitet; Csörsz Rumen 2005, 36. Unserer Ansicht nach geschah die Entlehnung in umgekehrter Richtung, was natürlich nicht ausschließt, dass *Speer* eine ungarische Melodie verwendete.) – *Jandek* zählt zehn Arien auf, einschließlich Nr. 23 mit dem Titel *Eia*, die allerdings die Fortsetzung des *Joseph*-Liedes ist. Seiner Ansicht nach gibt es keine Übereinstimmung zwischen den Arien und den in Ödenburg erhaltenen Gesängen (*Jandek* 1955, 96); wie wir meinen, ist das auch selbstverständlich.

²⁶⁰ Diese sind: Nr. 14, 35, 42, 43, 49.

²⁶¹ Ähnliche Präludien (= *praeambulum*) gibt es im *Tabulaturbuch Victoris*. Im *Zayugrócer* Manuskript finden sich 18 *praeambula* (Nr. 107, 108, 133–148), darunter mehrere Charakterstücke; sieben sind mit Proportion und vier nur im geradzahligen Metrum.

²⁶² Die Trompetenstücke haben im *Tabulaturbuch Victoris* ein eigenes Kapitel. Zwei Trompetenlieder („*trombita nota*“) erwähnt auch *Esterházy* in seiner Liste.

²⁶³ Solche Sammlungen sind z.B. das *Leutschauer Tabulaturbuch* und das *Klavierbuch RCIH 1629*, aber auch schon in bedeutenden deutschen Ausgaben des 16. Jh. (*Ammerbach*, *Nörmiger Tabulaturbuch*) finden sie sich.

²⁶⁴ Über den Ödenburger Gebrauch deutschsprachiger Gesangbücher mit Melodien s. in den Ödenburger Inventarien; vgl. Fußnote 17. *Wohlmuth* konnte die Melodien natürlich während seiner *Breslauer*, *Wittenberger* und *Leipziger* Studien und sogar seiner *Gymnasialjahre* kennengelernt haben. Über die deutschen Gesangbücher in der *Ungarischen Bibliothek der Wittenberger Universität* s. *Murányi* 1983, 287.

²⁶⁵ Das erste solche ist die *Teutsche Partitura Choralis ...* (s. *DPCh* 1725 in der *Literatur*); vgl. *Ferenczi* 2005. Weitere Choralbücher s. *Bárdos* 1984, 610: Nr. 934, 935, 937. – Wegen der schon mehrfach erwähnten Beziehung von Ödenburg und *Speer* könnte auch der Verdacht entstehen, *Wohlmuth* habe auch *Speers* Bearbeitungen verwendet, doch sind diese erst 1692 gedruckt erschienen (*Choral Gesang-Buch, Auff das Clavir oder Orgel Worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hauss-Gesängen eigene Melodeyen in Noten-Satz mit 2 Stimmen als Discant und Bass untereinander. Neben einem Anhang vieler auserlesener Arien, und Neu eingeführter Schöner Geistreicher Lieder auff allerley Fälle zu gebrauchen. Mit Fleiss zusammen getragen auch mit einigen nöthig-befundenen Anmerkungen heraus gegeben*; *RISM A/1/8* S 4075). Demgegenüber gibt es nur einen Satz, in dem die Identität auffällig ist: Nr. 34, *Liebster Jesu wir sind hier*; die Variante im *Starckschen Virginalbuch* stimmt mit Ausnahme eines Tones völlig mit der *Speerschen* Fassung überein.

Titel Joseph²⁶⁶ im Virginalbuch steht. Das Josephslied verwendete man im österreichischen Weihnachtsbrauch des sog. „Kindelwiegens“²⁶⁷ und benutzte es vermutlich auch in Ödenburg. Wohlmuth konnte auch die Bearbeitung des Liedes kennengelernt haben, dessen eine Variante in Esterházy's Sammlung herausgegeben wurde.²⁶⁸ Aus der Anfangszeit der Reformation stammt das auf dem Text von Psalm 127 beruhende Lied *Wo Gott zum Haus* (Nr. 32), dessen letzte Zeile auf das Lied Ein feste Burg zurückverweist.²⁶⁹ Die meisten Grundmelodien gehören zur dritten Schicht; sie entstanden am Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts.²⁷⁰

Die Choräle sind im einfachen Kantionalstil komponiert, und nur einige an Übergangs- und Verzierungstönen reiche kolorierte Bearbeitungen verwenden die Gegebenheiten und Möglichkeiten des Tasteninstrumentes.²⁷¹ Die Fassungen erscheinen im Virginalbuch zuweilen im bisher unbekanntem Metrum; im statt ungeradzahligen im geradzahligen und mit im Allgemeinen ausgeglichener Rhythmus oder statt wechselndem Metrum im ständigen (ungeradzahligen) Metrum.²⁷² Es kommt auch vor, dass die Gestaltung der Choralzeilen anders geschieht und wir dann Wohlmuth's Niederschrift eine typische Ödenburger Variante verdanken können.²⁷³

Wohlmuth: Miserere

Während wir hinsichtlich der 56 Stücke des Virginalbuches nur zu Hypothesen über Wohlmuth's kompositorische Mitarbeit gelangen, insofern er zu bekannten Tanzmelodien oder Chorälen einfache Begleitstimmen komponierte oder bereits bekannte Stücke umkomponierte, weist *Miserere* eindeutig darauf hin, dass der Musikdirektor, Organist und Lehrer zuweilen auch komponiert hat. Das Werk beruht auf dem Text von Psalm 51,²⁷⁴ der im Laufe der Jahrhunderte zum am häufigsten gesungenen Bußpsalm geworden ist. In der Praxis der katholischen Kirche wurde er nicht nur in die Liturgie der Horen, sondern auch des Totenoffiziums und des Tenebrae officium in der Karwoche aufgenommen, wobei er im letzteren ohne Doxologie gesungen wurde.²⁷⁵ Der Psalm

²⁶⁶ Vollständiger Titel: *Joseph, lieber Joseph mein*. Die Originalmelodie teilt Wohlmuth in drei Teile, damit kein Stück zu lang wird (Nr. 22–24).

²⁶⁷ Die Melodie findet sich erstmals im Seckauer Cationarium (1345), als Tropus des Simeon-Liedes (Nunc dimittis). Ameln 1970, 52, 67–79; Domokos 1984, 24.

²⁶⁸ Zur Erinnerung: Wohlmuth begann 1687 die beiden Söhne Esterházy's am Virginal zu unterrichten. – Die Varianten der Bearbeitung der Josephsmelodie s. im Anhang.

²⁶⁹ Vgl. Zahn, Nr. 305; DKL III/a/2 Ee 10.

²⁷⁰ Die Melodien siehe in Zahn, Nr. 287, 288, 2778, 159, 8573–8575, 6551, 1174, 192, 1569, 305, 3498, 3722–3731, 1912, 1913, 3614, 5269, 624.

²⁷¹ Beispielsweise Nr. 8: *Erstanden ist der heilig Christ*, Nr. 18: *Nun laß uns Gott dem Herren*, Nr. 25: *Werde munter mein Gemüthe*, Nr. 27: *Puer natus in Bethlehem*, Nr. 52: *Auß meines Hertzen Grunde*, Nr. 53: *Herr Jesu Christ dich zu uns wend*. Vgl. mit den zuweilen sehr reich kolorierten Chorälen des Leutschauer Tabulaturbuches (PZ).

²⁷² Der Wechsel von Zweier- und Dreier-Takt kann auch ein Überbleibsel der Tanzpaar-Praxis sein. Siehe Nr. 15 *Wer nur den lieben Gott läßt walten* – im Starckschen Virginalbuch im Zweier-Takt, der Einfluss auf die Entstehung der lange Zeit genutzten ungarischsprachigen Variante gehabt haben kann; Nr. 53 *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* – im Starckschen Virginalbuch nicht metrisch, sondern 3/2.

²⁷³ Die Originalform der Melodie von Nr. 18: *Nun laß uns Gott dem Herren*: ABCD; diese formt Wohlmuth um zu AABC, und so wurde es später auch in das eine Ödenburger Choralbuch aufgenommen. Im Leutschauer Tabulaturbuch wurde eine Zwischenform notiert: AAvar.BC; s. Anhang.

²⁷⁴ In der Vulgata Psalm 50; einer der sieben Bußpsalmen. Die zweifache Zählung ist auch im Titel der protestantischen und katholischen Bearbeitungen zu beobachten.

²⁷⁵ Liturgie- und musikgeschichtliche Zusammenfassung auf Grund von Marx-Weber 1997. Braun erwähnt bei seiner Behandlung der Gattungen im 17. Jh. den Psalm 51/50 nicht.

erklang auch in paraliturgischer Funktion, in Fastenandachten, dann aber mit der Doxologie. Im evangelischen kirchlichen Gebrauch hatte sein Bußtext ebenfalls Bedeutung, doch wurde er auch als Introituspsalm verwendet.

Für die Liturgie der Karwoche und die Fastenandachten, zuweilen für das Totenoffizium wurde er auch mehrstimmig bearbeitet, wobei er entweder versweise oder mehrere Verse zu einer Motette zusammengefasst, manchmal der vollständige Text vertont wurde.²⁷⁶ Die Verse aus Psalm 51 konnten auch einzeln als Grundlage einer Komposition dienen.²⁷⁷ Als Teil des *Tenebrae officium* entstand eine spezifische Gattung, die sich vom Psalm der übrigen Vespers und Kompletorien sowie den Psalmmotetten unterschied.²⁷⁸ In der Wiener Hofkapelle wurde das Miserere an Fastenfesttagen nach dem Kompletorium als Festkomposition mit Doxologie dargeboten. Es ist vorstellbar, dass auch Wohlmuth sein Werk 1696 für eine Fastengelegenheit beabsichtigte.²⁷⁹

Die Signatur des Miserere im Ödenburger Evangelischen Archiv ist M 027. Wohlmuth schrieb den Psalm 51 für fünf Sänger, zwei Cantus-, Alt-, Tenor-, Basso concerto- und Ripieno-Stimmen sowie zwei Violinen und drei Posaunen (für Alt-, Tenor- und Bassposaune, von denen die ersten beiden durch Bratschen ersetzt werden konnten), Continuo-Instrumente: Violone und Orgel.²⁸⁰ Von den zwei Cantus-Stimmen sind auch die Concerto- und die Ripieno-Stimmen erhalten,²⁸¹ damit diese Stimmen auf diese Weise sogar von drei bis vier, zumindest aber von je zwei Diskantisten gesungen werden konnten. In den Alt-, Tenor- und Bassstimmen hat Wohlmuth die Concerto- und Ripieno-Teile zusammengefasst notiert, aber die Tutti- und Solo-Eintragung lässt die konzertierenden Teile in allen Fällen eindeutig werden. Insgesamt blieben 14 Stimmhefte erhalten: für 5 + 2 Sänger und 2 + 3 + 2 Instrumente, so dass wir sicher sein können, dass uns das vollständige Werk vorliegt.²⁸²

Da von den zwei Sopranstimmen zwei verschiedene Stimmhefte, Concerto und Ripieno, angefertigt wurden, bestand das Ensemble der Aufführung des Miserere nach Wohlmuths Absicht aus mindestens 14 Personen. Gerade aus dem Entstehungsjahr kennen wir eine im Zusammenhang mit dem Schreiber des Virginalbuches bereits erwähnte Liste der Sänger,²⁸³ die vermutlich an der Aufführung der Komposition teilnahmen. Unter ihnen diente von 1674–1704 Abraham Friedrich Eckhardt als „musicus choralis bey evang. kirchen und teutscher Schulmeister“.²⁸⁴ Die Instrumentalisten

²⁷⁶ Eine der ältesten und berühmtesten Bearbeitungen ist die fünfstimmige von Josquin, des Weiteren die Kompositionen von Lassus, Gumpelzhaimer und Aichinger.

²⁷⁷ So z.B. Asperges

²⁷⁸ In Rom erklang er in der *Tenebrae*-Liturgie alternatim – mit erweiterten Kadenzen des Falsobordone-Modells – mit Psalmvortragsweise.

²⁷⁹ Das im schlesischen Liegnitz befindliche Miserere zeigt die Art von Dreiergliederung wie das Werk von Allegri. Jeder dritte Vers (von 1 bis 19) im Psalmton einstimmig rezitiert, dann weiter jeder dritte Vers (von 2 bis 20) mehrstimmig rezitiert, dazu die Kadenzen in der Partitur notiert, schließlich die weiteren Verse (3 bis 18) im Chorbuch geschrieben in polyphoner Vertonung. Heute liegt es in der Breslauer Universitätsbibliothek, s. Wojnowska 1996, 406–407, 409–410, 413–415. Wahrscheinlich steht der Komposition Wohlmuths im Stil das Miserere von Gabriel Reilich (1668) näher; s. Reilich (1984), 58, 60, 62, 64, 66, 304–305. Reilich ist im gleichen Jahr wie Wohlmuth im nahen St. Georgen geboren worden und war seit 1665 bis zu seinem Tode (1677) der Organist der Herrmannstädter Kirche. In seinem Werk *Vesperae brevissimae* (1664) komponierte er die allgemeinen Vesperpsalmen und das Magnificat, in der Serie *Neu-Musicalischen Concerten* (35 Kompositionen, darunter mehrere Psalmen) das Miserere. Der Aufbewahrungsort der letzteren Serie ist nicht bekannt, die Werke auch nur von früheren Fotokopien. Reilich (1984), 203–204; Teutsch 2005, 1493.

²⁸⁰ Das Titelblatt und die Stimmen s. auf Faksimile 16–21.

²⁸¹ Die Stimme Cantus 2 Ripieno wurde nicht von Wohlmuth notiert; s. Faksimile 18.

²⁸² Die Komposition *Miserere* fungiert im Verzeichnis von Veronika Vavrincez als unvollständig erhaltenes Werk von 1696. Bárdos 1984, 549, Vavrincez-Werkeverzeichnis Nr. 695.

²⁸³ Vgl. Fußnote 187.

²⁸⁴ Vgl. Bárdos 1984, 104; über den Nachlass von Eckhardt s. Lesestoffe I, Posten 639, mit 48 Einheiten.

waren Schüler und Turmmusikanten.²⁸⁵ Die Ausarbeitung der Basso continuo-Stimme geschah auf Grund der damaligen Lehrbücher der Praxis entsprechend.²⁸⁶

Wohlmuth verwendete bei seiner Psalmkomposition für die Ödenburger evangelische Gemeinde nicht die Luther-Übersetzung, sondern die Vulgata.²⁸⁷ Wie die wichtigen Festpsalmen komponiert wurden, versah Wohlmuth auch sein Werk mit einer Doxologie. Im ersten Vers der Lobpreisung (Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto) hebt er anders als üblich die jeweilige Person der Dreieinigkeit in der Weise hervor, dass er vor sie extra das Wort *Gloria* setzt und die Teile in Soli mit unterschiedlicher Stimmlage einteilt. Ähnlich den meisten damaligen Miserere-Vertonungen setzt auch Wohlmuths Gesangssolo in der phrygischen Tonart ein, wird aber mit der Begleitung zur Dor-Moll-Tonart. Zu Beginn bewegt sich die Singstimme kaum, die kleine Sekunde *e-f-e*, die sog. „threnodische Sekunde“,²⁸⁸ läßt die Grundstimmung des Psalms, die erschütterte, demütige Bitte nachempfinden.

Wohlmuth hat nicht in Teile gegliederte Motetten komponiert, sondern den lateinischen Psalmtext versweise, aber zusammenhängend vertont. Als wichtigste Eigenart seiner Gestaltung wechseln Solo und Tutti²⁸⁹ sowie Teile mit geradzahligem und ungeradzahligem Metrum einander ab.²⁹⁰ Das Tutti folgt den Soloteilen auf zweierlei Weise: entweder scharf unterschiedlich oder mit ihm verschmelzend und das Vorhergehende fortsetzend. Die Verbindung zwischen den Teilen sichern wiederkehrende Elemente: so beginnen z.B. Vers 2 und 5 mit ähnlicher Melodie, die Verse 3, 16 und 20 gleichförmig mit der V. Stufe. Die erwähnten Formungscharakteristiken vermittelt Wohlmuth in jener frühbarocken Weise, die er sich nach Monteverdi und vor allem Schütz, besonders vom konzertierenden Stil der *Symphoniae sacrae* angeeignet hatte.

1	<i>Miserere mei Deus</i>	A		C
2	<i>Et secundum multitudinem</i>	T		C
3	<i>Amplius lava me</i>		Tu	C
4	<i>Quoniam iniquitatem meam</i>	B		3
5	<i>Tibi soli peccavi</i>	SI,SII/A,T		C
6	<i>Ecce enim in iniquitatibus</i>		Tu	C
7	<i>Ecce enim veritatem</i>	SI,SII		C
8	<i>Asperges me hyssopo</i>		Tu/So/Tu	3
9	<i>Auditui meo</i>	B/A,T		3
10	<i>Averte faciem tuam</i>		Tu	3
11	<i>Cor mundum crea in me</i>	SI/A,T		C
12	<i>Ne projicias me</i>	B		C
13	<i>Redde mihi laetitiam</i>		Tu	C

²⁸⁵ Listen über die Bezahlungen, auf Grund der Kirchenrechnungsbücher; Bárdos 1984, 96, 104–105, 109. Aus den Aufzeichnungen ist auch zu erfahren, dass Wohlmuth im Jahre vor der Komponierung des Miserere eine Geige gekauft hatte; Bárdos 1984, 107. – Wohlmuth hatte auch gute Kontakte zu den Instrumentalisten. Seinem Tagebuch gemäß bat man ihn im Mai 1689 als Zeugen zur Hochzeit des „Passgeigerspielers“; vgl. Wohlmuths Biografie.

²⁸⁶ Darüber informieren unter anderen auch Poglietti und Speer; s. Riedel 1960, 81; Godár 1996; Speer 1697, 1687 (1997), 9–12.

²⁸⁷ Obwohl in Ödenburg – wie in den fünf oberungarischen königlichen Freistädten – vor allem das Deutsche die evangelische gottesdienstliche Sprache war, verwendete man für den liturgischen Chorgesang (die Motetten) immer noch oftmals das Lateinische. In Bartfeld hat 1665 Zarewutius 233 lateinische und nur 13 deutschsprachige Motetten kopiert. Murányi 1997, 57.

²⁸⁸ Blumes Benennung, s. Blume 1965, 25. Luther verwendet sie im Choral *Aus tiefer Not (h-c-h)*, was von Josquins französischem Chanson *Petite Camusette* ausgeht. Vgl. ferner mit dem Beginn des Psalmes 130 *Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir* (SWV 25).

²⁸⁹ Bis zu Vers 1–20 wiederholen sich zwei gleich eingeteilte zehn Verse: 2So + 1Tu, 2So + 1Tu, 1So + 1Tu, 1So + 1Tu.

²⁹⁰ Siehe Tabelle. Die 3/2er ungeradzahlig Takte am Ende einiger Psalmverse verbreitern sich, quasi als Verlangsamung, häufig zu 3/1er Takten, z.B. in den drei *Gloria*-Teilen.

14	<i>Docebo iniquos</i>	SI		3
15	<i>Libera me de sanguinibus</i>	SII/A,T		3
16	<i>Domine labia mea aperies</i>		Tu	C
17	<i>Quoniam si voluisses</i>	A,T,B		C
18	<i>Sacrificium Deo</i>		Tu/So/Tu	C
19	<i>Benigne fac Domine</i>	A,T/B		C
20	<i>Tunc acceptabis sacrificium iustitiae</i>		Tu	C
21	<i>Tunc imponent super altare tuum</i>		So/Tu	3
22	<i>Gloria Patri</i>	SI,SII		3
	<i>Gloria Filio</i>	A,T		3
	<i>Gloria et Spiritui Sancto</i>	B		3
23	<i>Sicut erat</i>		Tu	3

Wohlmuth könnte als Komponist eigentlich als einer der Komponisten in Pál Esterházy's Sammlung *Harmonia caelestis* in Frage kommen.²⁹¹ Und wenn wir berücksichtigen, dass Wohlmuth auch zwei Esterházy-Söhne auf dem Tasteninstrument unterrichtete, könnten wir mit Recht annehmen, dass man auch den anerkannten Ödenburger Musiker zur Ausarbeitung einiger Sätze der Sammlung aufgefordert hat. Zwar erwähnt Ágnes Sas in ihrer Studie über die *Harmonia caelestis* die Beziehung Esterházy-Wohlmuth, sie weist aber nicht auf Wohlmuths kompositorische Tätigkeit hin und erwägt deshalb diese Möglichkeit gar nicht. Auch wir glauben eher, dass Wohlmuth auf Grund seines einzigen bekannten Werkes, als später Imitator des auf deutschen Boden transportierten venetianischen Stils, in erster Linie von Schütz, nicht mit den Werken der Esterházy-Sammlung in Zusammenhang gebracht werden kann.²⁹²

Die Entstehungsumstände sowohl des Miserere als auch der beiden anderen, durch ihr Titelblatt bekannten zwei Psalmen kennen wir nicht im Einzelnen, aber auch Wohlmuths kompositorische Tätigkeit nicht. Das Titelblatt der beiden Psalmkompositionen blieb vermutlich nur deshalb erhalten, weil der als Titelblatt dienende Umschlag später für die Aufbewahrung anderer Werke benutzt wurde.²⁹³ Diese Psalmen gehören ihren Titeln nach ebenso zu den allgemeinen Vesper-Sätzen wie die auch von Wohlmuth notierten fragmentarischen Psalmen- und Magnificat-Sätze, deren Verfasser unbekannt sind.²⁹⁴ Nicht ausgeschlossen, aber auch nicht beweisbar ist, dass diese Vesper-Sätze ebenso wie die nur in der zweiten Violin-Stimme erhaltene Evangeliumbearbeitung *Kommt alle zu mir* Wohlmuth komponiert hat. Auch er hat wie die Organisten und Kantoren allgemein nur dann Musik geschrieben, wenn für die Gottesdienstliturgie oder eine besondere Gelegenheit kein passendes Musikwerk zur Verfügung stand. Da Wohlmuth seine Werke für das kleine Ensemble der Ödenburger evangelischen Kirche, für den Lokalgebrauch komponierte und stimmenweise niederschrieb, sind diese vermutlich nie im Druck erschienen.

²⁹¹ Vgl. Nr. 22 (23) Joseph sowie die beiden folgenden Sätze mit den Varianten im Anhang. – Im Lichte neuerer Forschungen beschränkt Ágnes Sas die persönliche Mitwirkung von Esterházy nahezu nur auf die Auswahl der Stücke; Esterházy HC 1711 (1993), 117.

²⁹² Der einzige Satz, bei dem Wohlmuths Mitarbeit in Frage kommen kann, ist Nr. 29, *Ascendit Deus in iubilo*. Im Mittelteil singt das Bass-Solo den Text von Psalm 24/23: *Attollite portas, principes, vestras*, dessen Ton mit dem Bass-Solo des *Miserere*-Psalms zu vergleichen ist. Die übrigen Teile der Himmelfahrtskomposition zeigen demgegenüber den Weg zu einem ganz anderen Stil.

²⁹³ Vgl. Fußnote 160.

²⁹⁴ Vgl. Fußnote 161.

Literatur

- AGE Góbi, Emericus, *Elenchus Archivi Generalis Ecclesiae Ev. Aug. Conf. in Hungaria*, Vol. I. usque 1791, Budapest 1912
- Alpar 1999 Alpar, Geyza, „Sopron im Zeitalter der Reformation“, in *Reformation und Gegenreformation im Pannonischen Raum. Schlaininger Gespräche 1993/1994* (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 102), red. von Gustav Reingrabner, Gerald Schlag, Eisenstadt 1999, 165–182
- Ameln 1970 Ameln, Konrad, „»Resonet in laudibus« – »Joseph, lieber Joseph mein«“, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), 52–112
- Apel 1962 Apel, Willi, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962
- Apel 1972 –, *The History of Keyboard Music to 1700*, translated and revised by Hans Tischler. Indiana University Press Bloomington/London [1972]
- Bán 1939 Bán, János, *Sopron újkori egyháztörténete* [Die Kirchengeschichte der Neuzeit von Ödenburg], Sopron 1939
- Bárdos 1983 Bárdos, Kornél, „Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez“ [Neue Gesichtspunkte zur Frage der Geschichte der Turmmusiker in Ungarn], in *Zenitudományi Dolgozatok* 1983, 103–109
- Bárdos 1984 –, *Sopron zenéje a 16–18. században* [Musik der Stadt Sopron/Ödenburg im 16.–18. Jh.], Budapest 1984
- Bárdos–Vavrinecz 1980 Bárdos, Kornél – Vavrinecz, Veronika, „Christoph Stolzenbergs Werke in Sopron. Beiträge zu den musikalischen Verbindungen zwischen Regensburg und Ödenburg im 17.–18. Jahrhundert“, *Studia Musicologica* 22 (1980), 397–426
- Blume 1965 Blume, Friedrich, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, Bärenreiter Verlag 1965
- Bónis 1957 Bónis, Ferenc, „A Vietórisz kódex szvit-táncai“ [Suitenartige Tänze des Kodex Vietoris], in *Zenitudományi Tanulmányok VI*, red. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Budapest 1957, 265–336
- Böröcz 1993 Böröcz, Enikő, *Az Evangélikus Országos Levéltár (Budapest) kéziratkatalógusa – 1850 előtti kéziratok* – [Handschriftenkatalog des Evangelischen Landesarchivs (Budapest) – Handschriften vor 1850 –]. Magyarországi egyházi könyvtárak kéziratkatalógusai. Catalogi manuscriptorum, quae in bibliothecis ecclesiasticis Hungariae asservantur 10, Budapest 1993
- Braun 1981 Braun, Werner, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 4, Laaber 1981
- Brown A. 2001 Brown, Alan, „Galliard“, in *NGDMM* 9, 449–451
- Brown H. M. 2001 Brown, Howard Mayer, „Instrument“, in *NGDMM* 12, 398–399
- Burlas–Fišer–Hořejš 1954 Burlas, – Fišer, – Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Musik in der Slowakei im 17. Jahrhundert], Bratislava 1954
- Carner 2001 Carner, Mosco, „Ländler“, in *NGDMM* 14, 222–223

- CC 1651 [Szöllösi, Benedek], *Cantvs catholici ...* [Leutschau] 1651; s. RMK I, Nr. 856, RMK II, Nr. 753, RMNy 1636–1655, Nr. 2381
- CC 1674 *Cantvs Catholici Latino-Hvngarici ...* Kaschau 1674; s. RMK I, Nr. 1159
- Comenius 1675 (1970) Comenii, Iohannis Amos, *Orbis sensualium pictus de editione Coronensi* (in Transylvania, 1675), Facsimile Ausgabe mit Anhang, Budapest 1970
- Csatkai 1925 Csatkai, Endre, *A soproni muzsika története* [Geschichte der Musik in der Stadt Ödenburg], Sopron 1925
- Csatkai 1966 –, „A soproni vendégfogadók a 16/19. században“ [Die Gasthöfe der Stadt Ödenburg im 16.–19. Jh.], *Soproni Szemle* 20 (1966), 201–217
- Csörsz Rumen 2005 Csörsz Rumen, István, „Zeneszerző vagy zene-szerző? Adalékok G. D. Speer dallamforrásaihoz“ [Komponist oder Musiksammler? Angaben zu den Melodiequellen von G. D. Speer], in *Labor omnia vincit. Tanulmányok Tüskés Gábor 50. születésnapjára*, Budapest 2005, 33–37
- Dahms 1995 Dahms, Sibylle, „Country Dance, Contredanse“, in *MGG* Sachteil 2, 1008–1020
- Dahms 1998 –, „Tanz D/I. Ballett“, in *MGG* Sachteil 9, Sp. 295–318
- Diruta 1593, 1609 (1969) Diruta, Girolamo, *Il Transilvano (Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna)*, premessa di Luisa Cervelli, Bologna [1969]
- DKL *Das deutsche Kirchenlied*. Abteilung III Band 1: Die Melodien bis 1570 Teil 2: Melodien aus mehrstimmigen Sammelwerken, Agenden und Gesangbüchern. Vorgelegt von Joachim Stalman, bearbeitet von Daniela Garbe und Hans-Otto Korth unter Mitarbeit von Silke Berdux, Jürgen Grimm und Karl-Günther Hartmann, Bärenreiter Verlag 1996; *Das deutsche Kirchenlied*. Abteilung III Band 2: Die Melodien 1571–1580. Vorgelegt von Joachim Stalman, bearbeitet von Rainer H. Jung, Hans-Otto Korth und Helmut Lauterwasser unter Mitarbeit von Daniela Wissemann-Garbe, Bärenreiter Verlag 2002
- Dollinger 1959 Dollinger, Robert, *Das Evangelium in Regensburg. Eine evangelische Kirchengeschichte*, Regensburg 1959
- Domokos 1984 Domokos, Mária, „»Joseph, lieber Joseph mein« – Adalék a Harmonia caelestis forrásaihoz“ [»Joseph, lieber Joseph mein« – Angabe zu den Quellen der Harmonia caelestis], *Magyar Zene* 25 (1984), 23–28
- Domokos 1990 –, „A 16–17. század magyar tánczenéje“ [Ungarische Tanzmusik des 16.–17. Jh.], in *MZT II. 1990*, 473–529
- Domokos–Martin 1985 Domokos, Mária – Martin, György, „ungaresca“, in *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*, red. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Die ungarische Ausgabe redigiert von Antal Boronkay, III. Budapest [1985], 564–565
- DPCh 1725 *Teutsche Partitura Choralis über alle geistreiche Lieder, wie solche in dem Ödenburgischen Gesangbuch enthalten, vom neuen gesetzt, eingerichtet, und einer Löblichen Evangelischen teutschen Gemeinde der königlichen Freistadt Güns in Nieder-Hungarn*

- zum nützlichen Gebrauch übergeben von G. G. ... Anno 1725.
Budapest, Evangelisches Landesarchiv, o. S.
- DTÖ–WT *Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts: Johann Heinrich Schmelzer, Johann Josef Hotter, Alexander Poglietti.* Bearbeitet von Paul Nettle. Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. 56, Wien 1921
- Edler 1997a Edler, Arnfried, „Präludium“, in *MGG Sachteil 7, 1792–1804*
- Edler 1997b –, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente Teil 1: Von den Anfängen bis 1750.* Handbuch der musikalischen Gattungen Bd 7,1, Laaber [1997]
- Esterházy HC 1711 (1993) Esterházy, Pál, *Harmonia Caelestis.* Second revised edition. *Musicalia Danubiana* 10, ed. and introd. by Ágnes Sas, latin words revised by Balázs Déri, Budapest 1993
- Etényi 2002a G. Etényi, Nóra, „Sopron a 17. századi nagypolitikában“, in *Sopron térben és időben (Sopron kapcsolattrendszerének változásai). Konferencia Sopron szabad királyi város 725 évéről* [Ödenburg in der Großpolitik des 17. Jh., in: Ödenburg in Raum und Zeit (Die Veränderungen des Bündnissystems der Stadt Ödenburg). Konferenz über die 725 Jahre der Königlichen Freistadt Ödenburg], red. von Éva Turbuly, Sopron 2002, 81–114
- Etényi 2002b –, „Államelmélet, politika és pamfletek a 17. századi Európában“ [Verfassungstheorie, Politik und Pamphlet im 17. Jh. in Europa], *Aetas* 17 (2002), 15–34
- Falvy 1957 Falvy, Zoltán, „A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény“ [Die Linus-Sammlung von Tänzen des 18. Jh.], in *Zenetudományi Tanulmányok VI*, red. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Budapest 1957, 407–443
- Ferenczi 1996 Ferenczi, Ilona, „Threnodia. Párbeszédés siratóének egy soproni lelkész halálára Heinrich Schütz korából“ [Threnodia. Dialogischer Klagegesang auf den Tod eines Ödenburger Pfarrers aus der Zeit von Heinrich Schütz], in *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság [1996], 19–25
- Ferenczi 2003/2004 –, „Muzsikáló tömjénező és az adriai szirének. Motették, madrigálok, zsoltárok és canzonetták egy soproni kántor kottatárából (XVII. század első negyede)“ [Musikalisches Rauchfässlein und die adriatischen Sirenen. Motetten, Madrigale, Psalmen und Canzonetten aus dem Nachlass eines Ödenburger Kantors (1. Viertel des 17. Jahrhunderts)], *Magyar Egyházzene* 11 (2003/2004), 407–416
- Ferenczi 2004 –, „Korálok a soproni Stark-virginálkönyvben“ [siehe im folgenden Titel], *Magyar Zene* 42 (2004), 111–120
- Ferenczi 2005 –, „Choralsätze im Ödenburger Stark-Virginalbuch“, *Studia Musicologica* 46 (2005), 39–50
- Fiedler 1951 Fiedler, Karl, *Geschichte der ev. Pfarrgemeinde A. B. in Rust*, [Eisenstadt 1951]
- Fiedler 1959 –, *Pfarrer, Lehrer und Förderer der ev. Kirche A. u. H. B. im Burgenlande*, Eisenstadt 1959

- Finscher 1997 Finscher, Ludwig, „Psalm III. Die mehrstimmige Psalm-Komposition“, in *MGG* Sachteil 7, 1876–1897
- Fontana 2001 Fontana Eszter, „Clavichord- und Cembalobau in Ungarn“, in *Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich*. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401), hrsg. von Alfons Huber, Tutzing 2001, 397–426
- Friedrich 1992 Friedrich, Károly, „Gerengel Simon lelkész, a soproni evangélikus gyülekezet megszervezője (1518–1571)“ [Pfarrer Simon Gerengel, Organisator der lutherischen Gemeinde in Ödenburg], *Soproni Szemle* 46 (1992), 2–31
- Gergelyi–Wurm 1989 Gergelyi, Otmar – Wurm, Karol, *Historické organy na Slovensku. Historische Orgeln in der Slowakei*, Bratislava 1989
- Glück 1995 Glück, Marliese, „Courante“, in *MGG* Sachteil 2, 1029–1035
- Godár 1996 Godár, Vladimír, „Daniel Speer und sein Grundrichtiger kurtzer Unterricht vom General-bass Tractiren (1687, 1697)“, in *Slovenská Hudba* 22 (1996), 507–513
- Grüll 1993 Grüll, Tibor, „Literátuscéh vagy Tudós Társaság? – Gondolatok Lackner Kristóf Nemes Tudós Társaságáról“ [Literatenzunft oder Gesellschaft der Gelehrten? – Gedanken über die Gesellschaft der Edlen Ödenburger Gelehrten von Christoph Lackner], in *Házi EK* 1993, 181–199
- Grüll 1996 –, „Városi irodalom a XVII. századi Sopronban“ [Städtische Literatur im 17. Jh. in Ödenburg], *Soproni Szemle* 50 (1996), 1–20, 127–136
- Gstrein 1998 Gstrein, Rainer, „Sarabande“, in *MGG* Sachteil 8, 991–1002
- Gutknecht 1998 Gutknecht, Dieter, „Verzierungen“, in *MGG* Sachteil 9, 1418–1464
- Házi 1921 Házi, Jenő, *Sopron szabad királyi város története I. 1. Oklevelek 1162-től 1406-ig* [Geschichte der königlichen Freistadt Ödenburg I. 1. Urkunden von 1162 bis 1406], Sopron 1921
- Házi 1982 –, *Soproni polgárcsaládok 1535–1848* [Ödenburger Bürgerfamilien zwischen 1535 und 1848], Sopron 1982
- Házi EK 1993 *Házi Jenő emlékkönyv*. Emlékkönyv Házi Jenő Sopron város főlevéltárosa születésének 100. évfordulója tiszteletére [Jenő Házi-Gedenkbuch. Gedenkbuch anlässlich des 100. Geburtstages des Oberarchivars der Stadt Ödenburg Jenő Házi], red. von Péter Dominkovits und Éva Turbuly, Sopron 1993
- Hulková 1985 Hulková, Marta, „Die Musikaliensammlung von Levoča – Ein bedeutendes Dokument des Musiklebens in Spiš zu Ende des 16. und im 17. Jahrhundert“, in *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz 1985, 135–149
- Hulková 2003 –, „Die Musikaliensammlung von Bardejov (Bartfeld) und Levoča (Leutschau) – Übereinstimmungen und Unterschiede (16.–17. Jh.)“, in *Musicologica Istropolitana* II. Bratislava 2003, 51–113
- Jandek 1955 Jandek, Gusztáv, „Wohlmuth János 1689. évi ún. Stark-féle virginálkönyve. (Az első magyarországi zongoraikola)“ [Das sogenannte Stark-Virginalbuch 1689 von Johann Wohlmuth. (Die erste ungarische Klavierschule)], *Soproni Szemle* 9 (1955), 86–97
- Jancsovics 1974 Jancsovics, Antal, „Rauch András az első soproni zeneszerző 1592–1656“ [Andreas Rauch, der erste Ödenburger Komponist 1592–1656], *Soproni Szemle* 28 (1974), 41–54

- Kačic 2003a Kačic, Ladislav, „Evangelische und katholische Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in der Slowakei und ihre Verbreitung in Südosteuropa“, in *Die Kirchenmusik in Südosteuropa*, hrsg. von Frantz Metz, Tutzing 2003, 34–42
- Kačic 2003b –, „Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1583–1830)“, in *Musicologica Istropolitana II*, Bratislava 2003, 31–50
- Kalinayová 1995 Kalinayová, Jana und Autorenkollektiv, *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*, Bratislava 1995
- Kapi-Králik 1937 Kapi-Králik, Jenő, „A soproni Stark-féle virginálkönyv 1689-ből“ [Das Ödenburger Stark-Virginalbuch aus dem Jahre 1689], *Soproni Szemle* 1 (1937), 205–209
- KeyboardM 1984 „Keyboard music“, in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by Stanley Sadie, Bd 2, London 1984, 383–414
- Király 1996 Király, Péter, „Wenig beachtete und unbekannte Quellen für Tasteninstrumente aus Oberungarn und Siebenbürgen“, *Slovenská hudba* 22 (1996), 375–385
- Király 2000 –, „Ismeretlen vagy kevésbé ismert billentyűs források a 16–17. századból“ [Unbekannte oder wenig bekannte Quellen für Tasteninstrumente aus dem 16.–17. Jh.], *Magyar Zene* 38 (2000), 67–96
- Király 2005 –, „Hoftrompeter in Ungarn im 16.–17. Jahrhundert“, *Studia Musicologica* 46 (2005), 1–19
- Klein 1789 Klein, Johann Samuel, *Nachrichten von den Lebensumständen und Schriften evangelischer Prediger in allen Gemeinen des Königreichs Ungarn I–II*, Leipzig–Ofen 1789
- Koch 1997 Koch, Klaus-Peter, „Ausbildung von schlesischen Kantoren und Organisten im 16.–18. Jahrhundert. Die bei Johann Mattheson 1740 genannten Schlesier“, in *Kształcenie Muzyków Kościelnych na Śląsku*, hrsg. von Remigiusz Pośpiech und Piotr Tarlinski, Sympozja 23, Opole 1997, 107–116
- Kodály 1952 Kodály, Zoltán, „Magyar táncok 1729-ből“ [Ungarische Tänze von 1729], *Új Zenei Szemle* 3 (1952), 6, 1–5
- Kormos 2002a Kormos, Gyula, „Öt évszázad orgonistái és zeneszerzői a soproni evangélikusoknál“ [Die Organisten und Komponisten aus fünf Jahrhunderten bei den Ödenburger Lutheranern], *Soproni Szemle* 56 (2002), 277–289
- Kormos 2002b –, „Sopron orgonaépítői az elmúlt öt évszázadban“ [Die Ödenburger Orgelbauer der vergangenen fünf Jahrhunderte], *Soproni Szemle* 56 (2002), 347–374
- Kormos 2005/2006 –, „Sopron és környéke evangélikusainak orgonái – III. A Fertő-tó menti települések“ [Orgeln der Lutheraner in Ödenburg und Umgebung – III. Die Siedlungen am Neusiedler See], *Magyar Egyházzene* 13 (2005/2006), 95–120
- Kosáry 1970 Kosáry, Domokos, *Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába I. 1. Általános rész I–II* [Einführung in die Quellen und Literatur der Geschichte Ungarns I. 1. Allgemeiner Teil I–II], Budapest 1970
- Kovács J. L. 2003a Kovács, József László, *A soproni Parnasszus* [Der Ödenburger Parnassus], Budapest 2003

- Kovács J. L. 2003b –, „»Ti vagytok a Város világossága ...« Adatok a Tudós Társaság második korszakához (1631–1674)“ [»Ihr seid das Licht der Stadt ...« Angaben zur zweiten Epoche der Gelehrten-Gesellschaft (1631–1674)], *Soproni Szemle* 59 (2005), 251–264
- Kovács J. L. 2004a –, *Lackner Kristóf és kora (1571–1631)* [Christoph Lackner und seine Zeit (1571–1631)], 2. Ausgabe, Sopron 2004
- Kovács J. L. 2004b –, „Zweisprachige Literatur in der Stadt Ödenburg / Siebenhundert Jahre Literatur in Sopron“, in *Studia Caroliensia* 5 (2004), 17–26
- Kowalská 2004 Kowalská, Eva, „Die Verfolgung und Rettung: Die lutherischen Pastoren in Westungarn in und nach der Trauerdekade“, in *Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in Westungarn/Burgenland*, hrsg. von Wynfrid Kriegleder, Andrea Seidler, Bremen 2004, 61–71
- Lelkes 1992 Lelkes, György, *Magyar helységnév-azonosító szótár* [Wörterbuch für die Bestimmung der ungarischen Ortsnamen], Budapest 1992
- Leopold 1994 Leopold, Silke, „Arie II. 17. Jahrhundert“, in *MGG* Sachteil 1, 813–816
- Lesestoffe I *Lesestoffe in Westungarn I. Sopron (Ödenburg) 1535–1721*, hrsg. von Tibor Grüll, Katalin Keveházi, József László Kovács, István Monok, Péter Ötvös, Katalin G. Szende, red. von István Monok, Péter Ötvös, Harald Prickler. Materialien zur Geschichte der Geistesströmungen in Ungarn im 16.–18. Jahrhundert 18/1, Szeged 1994
- Lesestoffe II *Lesestoffe in Westungarn II. Kőszeg (Güns), Rust (Ruszt), Eisenstadt (Kismarton), Forchtenstein (Fraknó) 1535–1740*, hrsg. von Tibor Grüll, Katalin Keveházi, Károly Kokas, István Monok, Péter Ötvös, Harald Prickler. Materialien zur Geschichte der Geistesströmungen in Ungarn im 16.–18. Jahrhundert 18/2, Szeged 1996
- Maar 2000 Maar, Grete, *Einführung in die Geschichte der westungarischen Stadt Scarbantia – Ödenburg – Sopron*. Beiträge zur Sprachinselforschung, Bd 15, Wien 2000
- Marckfelner (1981) *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera. Tabulaturbuch des Samuel Marckfelner*. Stará hudba na Slovensku 4, Alte Musik in der Slowakei 4, editor František Matúš, Bratislava 1981
- G. Marsch–Schroedter 1995 G. Marsch, Carol – Schroedter, Stephanie, „Gavotte“, in *MGG* Sachteil 3, 1069–1074
- Marx-Weber 1997 Marx-Weber, Magda, „Miserere“, in *MGG* Sachteil 6, 322–325
- Mecenseffy 1956 Mecenseffy, Grete, *Geschichte des Protestantismus in Österreich*, Graz 1956
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter Verlag
- MGÖ 1995 *Musikgeschichte Österreichs*, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber. Bd I *Von den Anfängen zum Barock*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, 2., überarbeitete und stark erweiterte Aufl., Wien–Köln–Weimar [1995]
- Moe 1994 Moe, Lawrence, „Bergamasca“, in *MGG* Sachteil 1, 1402–1404

- Mollay 1967 Mollay, Károly, „Többszínűség a középkori Sopronban“ [Mehrsprachigkeit im mittelalterlichen Ödenburg], *Soproni Szemle* 21 (1967), 155–171, 205–223, 317–333; *Soproni Szemle* 22 (1968), 37–58, 130–150
- Mollay 1992 –, „Rauch András Sopronban“ [Andreas Rauch in Ödenburg], *Soproni Szemle* 46 (1992), 289–311
- Möller 1996 Möller, Eberhard, „Kantorei“, in *MGG* Sachteil 4, 1779–1787
- Murányi 1978 Murányi, Róbert Árpád, „Zwölf unbekannte Bodenstein-Werke in Sopron“, *Studia Musicologica* 20 (1978), 381–387
- Murányi 1983 –, „A Wittenbergi Egyetem Magyar Könyvtárának zenei anyaga“ [Das Musikmaterial der Ungarischen Bibliothek der Universität Wittenberg], *Magyar Zene* 24 (1983), 285–290
- Murányi 1990 –, „Vokális többszólamúság. 17. századi emlékeink“ [Mehrstimmigkeit in der Vokalmusik. Denkmäler aus dem 17. Jh.], in *MZT II. 1990*, 398–444
- Murányi 1991 –, *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*, Deutsche Musik im Osten 2 [Bonn 1991]
- Murányi 2003 –, „Kirchenmusikalische Beziehungen zwischen Siebenbürgen und Oberungarn im 17. Jahrhundert“, in *Die Kirchenmusik in Südosteuropa*, hrsg. von Frantz Metz, Tutzing 2003, 54–58
- MZT II. 1990 *Magyarország zenetörténete II. 1541–1686* [Musikgeschichte Ungarns II. 1541–1686], red. von Kornél Bárdos, Budapest 1990
- Nagy 1993 Nagy, Alpár, „Rauch András Házi Jenő kéziratot hagyatékában“ [Andreas Rauch im handschriftlichen Nachlass von Jenő Házi], in *Házi EK 1993*, 63–110
- Náray 1695 Náray, György, *Lyra Coelestis ...*, Tyrnau 1695; s. RMK I, Nr. 1479
- Németh 1955 Németh, Sámuel, „A soproni liceum tanulóinak külföldi tanulmányai 1680–1782-ig“ [Die ausländischen Studien der Studenten des Ödenburger Lyzeums zwischen 1680 und 1782], *Soproni Szemle* 9 (1955) 99–117
- NGDMM *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, ed. by Stanley Sadie, Taunton Massachusetts 2001
- Nowak 1954 Nowak, Leopold, „Esterházy“, in *MGG* (erste Ausgabe) Bd 3, Bärenreiter Verlag 1954, 1568–1574
- Papp Á. 2005 Papp, Ágnes, „Orgeltabulaturen des 17. Jahrhunderts aus Ungarn“, *Studia Musicologica* 44 (2005), 441–469
- Papp G. 1990a Papp, Géza, „A hangszeres zeneoktatás alkalmi“ [Gelegenheiten des instrumentalen Musikunterrichts], in *MZT II. 1990*, 134–139
- Papp G. 1990b –, „A hangszeres zene alkalmi és megjelenési formái; Hangszerek, együttesek“ [Gelegenheiten und Erscheinungsformen der Instrumentalmusik; Instrumente, Ensembles], in *MZT II. 1990*, 445–463
- Pausz 1990 Pausz, Josef, „Andreas Rauch, ein evangelischer Musiker in den Wirren der Gegenreformation“, *Jahrbuch für die Geschichte des Protestantismus in Österreich* 106 (1990), 62–111
- Payr 1910 Payr, Sándor, „Zenetörténeti emlékek a XVII. századból“ [Musikgeschichtliche Zeugnisse aus dem 17. Jh.], *Soproni Nemzetőr* 4. Dez. 1910

- Payr 1911 [Payr, Sándor,] *Soproni zenetörténeti emlékek* [Musikgeschichtliche Zeugnisse Ödenburgs], Sopron 1911
- Payr 1917 Payr, Sándor, *A soproni evangélikus egyházközség története. I. kötet. A reformáció kezdetétől az 1681-ik évi soproni országgyűlésig* [Geschichte der Ödenburger lutherischen Kirchengemeinde. Band I. Vom Beginn der Reformation bis zum Ödenburger Landtag von 1681], Sopron 1917
- Payr 1924 –, *A dunántúli evangélikus egyházkerület története* [Geschichte des Evangelischen Kirchendistrikts von Transdanubien], Sopron 1924
- Payr 1929 –, *Wohlmuth János orgonista és karmester, Sopron jeles zeneművésze (1643–1724)* [Der Organist und Kapellmeister Johann Wohlmuth, ein bekannter Musiker der Stadt Ödenburg (1643–1724)], Sopron 1929
- Pernye–Benkő 1977 Pernye, András – Benkő, Dániel, „Daniel Croner ... Tabulatura ... 1681 ... Wratislavia“, *Studia Musicologica* 19 (1977), 297–324
- Praetorius 1614/15 Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum I. Musicae artis analecta 1614/15*. Documenta Musicologica XXI, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Wilibald Gurlitt, Bärenreiter Verlag 1959
- PZ (2005) *Pestrý zborník* [Bunte Sammlung] *Tabulatura Miscellanea*. Monumenta Musicae Slovacae, Ladislav Kačic editor, Bratislava 2005
- Rauch cca 1619 (1992) Rauch, Andreas, *Gratulatio. Und da acht Tage um waren*, hrsg. von Antal Jancsovics, 1992
- Rauch 1627 (1983) –, *Musicalisches Stambüchlein*. Musicalia Danubiana 2, ed. by Ágnes Sas, Antal Jancsovics, introduced by Kornél Bárdos, Ilona Ferenczi, Károly Mollay, Budapest 1983
- Rauch 1634 (1992) –, „Concentus votivus“, hrsg. von Antal Jancsovics, *Soproni Szemle* 46 (1992), 312–332
- Reilich 1677 (1984) Reilich, Gabriel, *Geistlich-Musicalischer Blum- und Rosen-Wald Anderer Theil 1677*. Eingeleitet und für den praktischen Gebrauch hrsg. von Hans Peter Türk, Bukarest 1984
- Reingrabner 1981 Reingrabner, Gustav, *Protestanten in Österreich. Geschichte und Dokumentation*, Wien, Köln, Graz 1981
- RCIH 1629 *Clavierbuch der Jungfrau Regina Clara Im Hoff 1629 (1649?)*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. 18421
- Riedel 1960 Riedel, Friedrich Wilhelm, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter Verlag 1960
- Riedel 1963 –, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel 1963
- RISM *Répertoire International des Sources Musicales. Einzeldrucke vor 1800*. A/I/1, 2, 7, 8, Bärenreiter Verlag 1971, 1972, 1978, 1980
- RMDT XVII Papp, Géza, *A XVII. század énekelt dallamai* [Gesungene Weisen des 17. Jh.]. Régi Magyar Dallamok Tára II, Budapest 1970
- RMK I, II, III Szabó, Károly (– Hellebrant, Árpád), *Régi Magyar Könyvtár* [Alte ungarische Bibliothek] I, II, III/1, III/2, Budapest 1879, 1885, 1896, 1898
- RMK III/Pótlások Szabó Károly (– Hellebrant Árpád), *Régi Magyar Könyvtár III. Pótlások, kiegészítések, javítások* [Alte ungarische Bibliothek III.

- Nachträge, Ergänzungen, Korrekturen] 1. und 3. Heft, red. von Sándor Dörnyei und Irma Szálka, Budapest 1990, 1992
- RMNy 1636–1655 *Régi Magyarországi Nyomtatványok 1636–1655* [Alte ungarische Druckwerke 1636–1655], Budapest 2000
- Ruf 1994 Ruf, Wolfgang, „Arie I. Begriff, Terminologie und Frühgeschichte bis zum 16. Jh.“, in *MGG* Sachteil 1, 809–813
- Rybarič 1984 Rybarič, Richard, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok* [Geschichte der Musikkultur in der Slowakei I. Mittelalter, Renaissance, Barock], Bratislava [1984]
- Salmen 1969 Salmen, Walter, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*. Musikgeschichte in Bildern, Bd IV, Lieferung 3, Leipzig [1969]
- Sas 2003 Sas, Ágnes, „Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert“, *Studia Musicologica* 44 (2003), 337–392
- Schindler 1997 Schindler, Otto G., „Von Mantua nach Ödenburg: Die ungarische Krönung Eleonoras I. Gonzaga (1622) und die erste Oper am Kaiserhof: Ein unbekannter Bericht aus der Széchényi-Nationalbibliothek“, in *Biblos: Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift* 46 (1997), 259–293
- Schulenberg 2001 Schulenberg, David, „Ornaments 8. German Baroque“, in *NGDMM* 18, 726–732
- Schwämmlein 1991/1992 Schwämmlein, Karl, „Musikalische Verbindungen zwischen Regensburg und dem reformatorischen Österreich“, *Jahrbuch für die Geschichte des Protestantismus in Österreich*, 107–108 (1991/1992), 80–108
- Sehnal 1992 Sehnal, Jiří, „Heinrich Bibers Beziehungen zu Kremsier“, in *De editione musices*. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Gratzner und Andrea Lindmayr [1992], 315–327
- Seifert 1995 Seifert, Herbert, „Die Entfaltung des Barock“, in *MGÖ*, 299–356
- SL [Scharnagl] 1998 Schriftleitung [Scharnagl, August], „Regensburg“, in *MGG* Sachteil 8, 126–132
- Speer MTE 1688 *Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel ...*, Güntz [Göppingen] 1688. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, 34 Musica div.; s. RISM A/I/8, S 4072
- Speer MTE 1688 (1980) *Hudobný turecký Eulenspiegel. Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel 1688. Von den bekandten Dacianischen Simplicissimo (Daniel Georg Speer)*. Vokalkompositionen und Tänze. Fontes Musicae in Slovacia II, hrsg. von Ján Albrecht, Ľuba Ballová, Bratislava 1980
- Speer GC 1697, 1687 (1997) Speer, Daniel, *Grundrichtiger Clavierunterricht (1697, 1687)*, editor Vladimír Godár, Bratislava 1997
- Steinbeck 1997 Steinbeck, Wolfram, „Menuett II. Das Menuett in der Instrumentalmusik“, in *MGG* Sachteil 6, 126–131
- Sterl 1992 W. Sterl, Raimund, „450 Jahre evangelische Kantoren, Organisten und Tonsetzer. Ihr Wirken und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte Regensburgs“, in *450 Jahre evangelische Kirche in Regensburg 1542–1992*, Regensburg 1992, 165–180

- Szabolcsi 1925/1926 Szabolcsi, Benedikt (=Szabolcsi, Bence), „Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte III. Die Virginalmusik des 17. Jahrhunderts“, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925–1926), 140–145
- Szabolcsi 1928a Szabolcsi, Bence, „Öt régi magyar tánc. I. A Stark-féle soproni virginálkönyv magyar táncai“ [Fünf alte ungarische Tänze. I. Ungarische Tänze des Ödenburger Starkschen Virginalbuches], *Zenei Szemle* 12 (1928), 118–120
- Szabolcsi 1928b –, „A XVII. század magyar főúri zenéje“ [Musik der ungarischen Magnaten im 17. Jh.], *Budapesti Szemle* 1928, Nr. 602, 603, 604; ferner in Szabolcsi 1959, 209–280
- Szabolcsi 1931 –, „Virginálzene“ [Virginalmusik], in *Zenei Lexikon* II. Budapest 1931, 668–669
- Szabolcsi 1950 –, *A XVII. század magyar világi dallamai* [Ungarische weltliche Melodien des 17. Jh.], Budapest 1950, ferner in Szabolcsi 1959, 281–372
- Szabolcsi 1959 –, *A magyar zene évszázadai* [Jahrhunderte der ungarischen Musik] I, Budapest 1959
- Szabolcsi 1970 –, *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*, *Musicologia Hungarica* (neue Folge) 4, Budapest 1970
- Szála 1997 Szála, Erzsébet, „A soproni evangélikus értelmiség a 17. század végén. Adalékok a 18. század eleji soproni peregrinációhoz a diákalbumok tükrében“ [Die Ödenburger evangelische Intelligenz am Ende des 17. Jh. Angaben zur Ödenburger Peregrination vom Anfang des 18. Jh. im Spiegel der Studentenalbumen (Stammbücher)], in: Szála, Erzsébet, *Sopron tudomány- és technikatörténetéből*, Soproni Egyetem 1997, 26–32
- Szinnyei 1891,1897,1900 Szinnyei, József, *Magyar írók élete és munkái* [Leben und Werke ungarischer Schriftsteller] I., V., VII., Budapest 1891, 1897, 1900
- Szirmay-Keczer (1967) *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer. Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer. Zbierka tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej*. *Fontes Musicae in Slovacia* I, hrsg. von Jozef Kresánek, Praha–Bratislava 1967
- Szórádová 2001 Szórádová, Eva, „Saitenklaviere in der Slowakei“, in *Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich*. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401), hrsg. von Alfons Huber, Tutzing 2001, 355–395
- Szórádová 2004 –, *Historické klavíry na Slovensku. Klavichordy, čembalá, klavichové klavíry. Historical Keyboard Instruments in Slovakia. Clavichords, Harpsichords and Pianos*, Bratislava 2004
- Teutsch 2005 Teutsch, Karl, „Reilich, Gabriel“, in *MGG Personenteil* 13, 1492–1493
- Turbuly–Németh 2002 *Győr–Moson–Sopron Megye soproni levéltára fond- és állagjegyzéke* [Fond- und Substanzverzeichnis des Ödenburger Archivs des Kom. Győr-Moson-Sopron], red. von Éva Turbuly und Ildikó Németh, Sopron 2002
- UZ 1730 (1974) *Uhrovská zbierka. Piesní a tancov z roku 1730* [Zayugrócer Sammlung. Gesänge und Tänze aus dem Jahre 1730]. *Monumenta Musica Slovaca Facsimile* 1, hrsg. von Emanuel Muntág, Martin 1974
- Várkonyi 1999 R. Várkonyi, Ágnes, *A királyi Magyarország 1541–1686* [Das Königreich Ungarn 1541–1686], Budapest 1999

- Vietoris (1986) *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*. Musicalia Danubiana 5, hrsg. von Ilona Ferenczi und Marta Hulková, Bratislava 1986
- Vízkelety 1963 Vízkelety, András, „Weiss Mihály soproni diák emlékkönyve“ [Das Stammbuch des Ödenburger Studenten Michael Weiss], *Soproni Szemle*, 17 (1963), 167–169
- Wessely 1995 Wessely, Othmar, „Das Werden der barocken Musikkultur“, in *MGÖ*, 253–298
- Westrup 1999 Westrup, Jack, „Aria. 1) Derivation and use to the early 17th century. 2) 17th-century vocal music. 3) Instrumental music“, in *NGDMM* 1, 887–890
- Wojnowska 1996 Wojnowska, Elżbieta, „Repertoire und Niederschrift. Ein Chorbuch/Partitur und drei Orgeltabulaturen aus der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina“, *Slovenská hudba* 22 (1996), 406–415
- Wolański 1995 Wolański, Andrzej, „Breslau. III. Unter Habsburger Oberhoheit (1526–1741)“, in *MGG* Sachteil 2, 149–152
- Wolters 1975 Wolters, Klaus, *Das Klavier. Eine Einführung in Geschichte und Bau des Instruments und in die Geschichte des Klavierspiels*, 3. Auflage, Bern und Stuttgart [1975]
- Zahn Zahn, Johannes, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I–VI*, Gütersloh 1889–1893
- Zeiller 1646 Zeiller, Martin, *Neue Beschreibung Deß Königreichs Ungarn*, Ulm 1646
- Zarewutius (1987) Zarewutius, Zacharias (1605?–1667), *Magnificats and Motets*. Musicalia Danubiana 8, ed. by Róbert Árpád Murányi, introduced by Ilona Ferenczi and Róbert Árpád Murányi, Budapest 1987

Sopron in the 17th Century

Growing function and increasing importance of the town

At the beginning of the 17th century a small town close both to Pozsony¹ and Vienna was chosen to substitute the former, which was facing several difficulties, as organizer and home to the Diet.² Although the town was hardly able to accommodate so many people, it provided the venue for sessions on several occasions, which were combined with the coronation of the Queen in 1622,³ the King in 1625, and in 1681 the inauguration of the Palatine.⁴ Naturally the Diet which lasted for many months and was attended by members of the royal court, by spiritual and temporal lords, delegates of the counties and the towns and by foreign ambassadors, mobilized the town and its environs in order to give a new impulse to its flourishing economic and cultural life.

The Royal Free Town of Sopron⁵ was governed by an autonomous municipal council which controlled the institutions and establishments and thus determined the life of the town. It withstood the expansion of the Turkish empire, and this allowed for a continuity of its economic and cultural growth. Due to its independence from the Turks Sopron had contact with several foreign towns and cities and consequently it adopted the changes in the cultural lives of Western European towns without a time delay, and was quick to respond to foreign events and intellectual trends. The intelligentsia in Sopron took an interest in foreign publications about the town as well as in war correspondence and took an active part in spreading the news.⁶ On the other hand, Sopron was in a different position from towns in northern Hungary. The proximity of Vienna, its connections with the Hapsburg Empire and its role within the Kingdom of Hungary greatly influenced its political and social life.⁷

In the first few decades of the century, when Mayor Lackner was in office, cultural development in the town greatly accelerated.⁸ The council's decision to give scholarships to students from Sopron grammar schools and encourage them to pursue further studies proved to be a fruitful investment in the long term.⁹ In addition, they created foundations for Hungarian students at foreign universities. Information about foreign studies is found primarily in students' *alba amicorum*.

It was a general custom in the 17th and 18th centuries for students who were about to study abroad to visit their patrons, Ministers, and well-to-do citizens who helped the children in poorer families with donations, in order to ask them to make inscriptions in their albums.¹⁰ Place names and dates in the albums provide authentic data about the lives of the owners, reveal friendships

¹ The List of Place Names see page 136.

² The Diet was held in Pozsony instead of Buda which had been captured by the Turks. Hungarian kings were also crowned in Pozsony. In the 1620s the Diet moved to Sopron due to an epidemic of the plague, and once again in 1681 because of the prevailing religious situation and the proximity of the Esterházy residence in Kismarton (present day Eisenstadt). The closeness of Vienna was also an important factor since as a result of Turkish rule north and north-west Hungary fell under the influence of the Hapsburgs.

³ Cf. Schindler 1997.

⁴ For the Diets in Sopron see Etényi 2002a.

⁵ Sopron became a royal free town during the reign of Ladislaus IV in 1277; Házi 1921, 7–9.

⁶ For the participation of Sopron in the spreading of news in the 17th century see Etényi 2002b, 30.

⁷ For Western and Northern Hungary in general and about the situation in Sopron in particular, see Várkonyi 1999, 32–41, 50–56, 142–143.

⁸ The Society of Noble Scholars founded by Lackner has been referred to in the introduction; for further information about the society see Grüll 1993; Kovács J. L. 2003, 35–55; Kovács J. L. 2004a; Kovács J. L. 2005.

⁹ The majority of the students attended the University of Wittenberg or the University of Tübingen. Apart from the citizens of Sopron several German speaking towns or cities in northern Hungary and Saxon cities in Transylvania developed connections with German university towns.

¹⁰ For albums see Szála 1997.

and professional relationships as well as report about the leading figures of the town. Moreover, the inscriptions are invaluable documents of cultural history since they provide data as to the intellectual experiences of their owners and the professors they studied with.¹¹ Students who had studied abroad moved back to Sopron as theologians, teachers, lawyers or doctors,¹² since the local German community was wealthy enough to provide employment for returning intellectuals. Scholarships and engagements on such a large scale imply that educating citizens was a priority for the town. As an act of gratitude Soproners often dedicated their works to the municipal council.¹³

The linguistic and religious variety also contributed to the intellectual development of the town. Two-thirds of the inhabitants were German, speaking in the dialect used in the region,¹⁴ and one-third was Hungarian. The Hungarian population together with its literature was strengthened by the noblemen who settled there from the neighbourhood.¹⁵ It can be asserted from the legacy inventories in existence¹⁶ that in the 17th century Sopron was dominated by German literature, and within that Lutheran literature.¹⁷

The spread of the Counter-reformation in the Hapsburg Hereditary Lands brought great changes in the intellectual, financial and everyday life of the town.¹⁸ As a result, several Ministers and teachers who had been persecuted in Austria found refuge in Pozsony and Sopron, where noble families, the high aristocracy, merchants and craftsmen also settled down.¹⁹ Already in the first half of the century many of them were granted civic rights and according to their legacies they had very valuable libraries. The Lutheran church in Sopron, which flourished in these decades, continued to become stronger through the arrival of Austrian refugees.²⁰

¹¹ Inscriptions usually consist of three parts: (1) a quotation or moral teaching (from various sources: often it is a religious text or a quotation from the Bible or from a secular writer); (2) signature, dating and relatedness to the owner of the album; and (3) a motto. – Németh lists the names of students from Sopron (with Hungarian spellings) attending foreign universities, among them four with the family name Wohlmuth: Johann Wohlmuth (Wohlmuth's son), Johann Conrad, Johann Leopold and Johann Ehrenreich; Németh 1955, 104–105.

¹² The albums of sixteen students from Sopron are known altogether. Cf. Németh 1955, 111–112; Vizkelety 1963. – For Hungarian albums which had once been left in Wittenberg by students and taken from the Hungarian Library at the University of Wittenberg to Berlin, and Halle see Murányi 1983, 285.

¹³ 47 pieces were dedicated to the council between 1569 and 1695 by Soproners. Grüll 1996, 17. Letters about works, poems and musical pieces dedicated to the Council of Sopron see at the end of Lesestoffe I.

¹⁴ For the middle-bavarian dialect in Sopron see Mollay 1967, 169–170. Among the Germans and Hungarians Latin was the intermediary language for a long time.

¹⁵ For the Hungarians a separate grammar school was later founded. For the multilingual literature in Sopron see Kovács J. L. 2004b.

¹⁶ Further from the estate conscriptions, testaments, orphan and tutor final payments.

¹⁷ Besides references to catholic (parish and monastic) prints are to be found. Among the German books of the inventories there are Bibles (“Ain Alte Bibel”) frequently encountered, further prayer books (“gepethpüechl”, Oedenburg. frühgebet; see Lesestoffe I, Item 331), sometimes hymnbooks, catechism (Spangenberg, Gerengel), sermon books, psalmbook (also Lobwasser), “speculum”, medical books, theological and historical works and dictionaries, and a great deal of printed matters from Regensburg; about the importance of the latter see later. – The hymnbooks are generally described according to their measurement or according as they contain melodies: Grosses Gesangbuch, Gesangbuch in octavo, “klein wittenbergisch gsangbüechl” (Lesestoffe I, Item 88), “Gesangbuch mit Noten” (Item 212); often “Böhmische Brüder”, “Geistliches Gesangbuch” from Luther (Item 285), in Item 636 the Sopron prayer and hymnbook printed in 1704 also involved. – *Hungaricas* are rarely in the inventories.

¹⁸ Ferdinand II (Holy Roman Emperor 1619–37) expelled every Lutheran priest and teacher from the country in 1627. Thus also Andreas Rauch arrived at Sopron. For him see the chapter about the musical life of Sopron.

¹⁹ They settled down in the Nuremberg (Franconia) and Regensburg area and in western Hungary (Pozsony, Sopron and their immediate vicinity); see Mecenseffy 1956, 160–184; Reingrabner 1981, 119–129, 138–148. When discussing the Austrian Baroque Seifert remarks in connection with the nobility that no data is available about their patronage of music. The fact that the Protestant nobility had fled Austrian territories is not mentioned in his study. (Seifert 1995, 313.)

²⁰ In the west part of Hungary this could not remain much longer. In the next chapter we will see that Ferdinand III brought a prohibitive decree related to Sopron to prevent the Austrian refugees from settling down there.

The founding of the Lutheran church in Sopron

The teachings of the Reformation spread to Sopron as early as in the 1520s²¹ and since it was not only the Lutherans who sympathized with these teachings²² the priests and preachers of the town soon found a way of living in peaceful coexistence. They even shared the largest church, the Saint Michael Church.²³

Although Simon Gerengel, a Minister from Austria only spent the last six years of his life in Sopron, he made a great contribution to the foundation of the Lutheran congregation.²⁴ He published an agenda for the congregation in Sopron which specified the orders of service, a catechism,²⁵ and a prayer-book with hymns.²⁶ (He was greatly respected by Soproners and when a hymn book was published at the end of the 17th century they included an engraving of him.²⁷) After a decline at the end of the 16th century, following the first wave of counter-reformation the Peace of Vienna let the Lutheran congregation to revive. In the decades of prosperity Lutheran services were held in four churches in Sopron: in the St Michael church, the St George church, in the church of the hospital in German, and in the Church of the Holy Spirit in Hungarian.²⁸

However, from the mid 17th century onwards the influence of the Counter-Reformation increased in Sopron too, and finally, in 1674 all the churches and schools of the Lutherans were confiscated, Lutheran worship was banned, and Ministers and teachers were exiled. Through the mediation of the embassies of various principalities – the Scandinavian embassies primarily – Lutheran citizens in Sopron regained freedom of religion by the end of 1675.²⁹ They built a Lutheran chapel, a small wooden church, and received a positive organ from the congregation in Kőszeg.³⁰ The chapel was destroyed by a fire in 1676 and a new chapel had to be built.³¹ The next hardship of the congregation was brought about by the plague of 1678. The restoration of the Lutheran congregation was aided by the 1681 and 1687 Diet which partly re-established their former rights. However, services could still only be held in the chapel, for which they purchased a new positive organ from Bavaria.³² During Thököly's Revolt in 1683 the churches were returned to the Lutheran congregation for three months, but later the earlier conditions were reinstated permanently and Lutheran churches would not be built until the end of the 18th century when Joseph II issued the Patent of Tolerance.

²¹ In rural areas the main supporters of the Reformation from the aristocracy are the Nádasdys and the Batthyány family. Tamás Nádasdy was the Lord of Keresztúr, Kapuvár and Csepreg; Mátyás Dévai Bíró and Sylvester, the translator of the New Testament into Hungarian, worked in Sárvár. Payr 1924, 45.

²² They included Hans Hofer, the priest of the municipal hospital; according to Bán he was a typical example of “two-headed” preachers in Austria who remained loyal to old traditions but secretly sympathized with new doctrines; Bán 1939, 52. According to Lesestoffe I, Item 14 Hofer's inventory includes a Missal, a Breviary and a Gradual.

²³ For a detailed history of the Lutheran Church in Sopron in the 16th and 17th centuries see Payr 1917 further Alpar 1999; Kovács J. L. 2003, 25–34.

²⁴ Gerengel (1518–1571) was a sharp person of the quickly changing 16th century. He spent the first half of his life in Lower Austria in his country. After being converted to the Lutheran faith he was imprisoned in Salzburg (1550–1554). He was invited to Sopron after his nine years' service in the Bavarian Rothenburg. His theological and pedagogical works are of great importance. For his life see Klein 1789, II. 169–172; Friedrich 1992.

²⁵ RMK III/Pótlások, no.5329.

²⁶ Cf. Payr 1917, 104. This collection of hymns without melodies was published several times in the following decades, in fact, it was in print even in the 17th century. For hymnbooks in Sopron see the next section.

²⁷ *Oedenburgisches vollständiges Gesang-Buch*; RMK III, no.4225.

²⁸ Bárdos 1984, 34.

²⁹ During the reign of Leopold I Sopron had a privileged status: it had two chapels and three ministers and worship was public, although limited. Services were attended by Danish and Swedish ambassadors in Vienna and the countess Anna Maria von Eggenberg, a Hohenzollern-Brandenburg, moved from Graz to Sopron. I. Payr 1917, 465; Bán 1939, 272.

³⁰ Bárdos 1984, 93.

³¹ For the engraving of Sopron with the Lutheran chapel from the end of the 17th century see facsimile 1.

³² Bárdos 1984, 94.

The hardships of Lutherans in Sopron were only eased by the excellent leaders who shepherded the congregation for several decades. The succession of outstanding Ministers began with Paul Schubert, a refugee from Moravia,³³ whose son also became a Minister in Sopron.³⁴ From the middle of the century to the 1690s the work of three Ministers is especially noteworthy: Sobitsch,³⁵ Lang³⁶ and Barth³⁷ who were followed by Michael Meissner from 1692 to 1723.³⁸ Remarkably, even during the decades of hardship, the congregation, which had its own school, expected services in the small chapel on the same scale as they had had in the church before. Church music was thus humbly provided and an organist and a cantor employed.

Musical life in 17th century Sopron before Wohlmuth

“May preachers at all times, and especially on Sundays, attend to ringing the church bell at the appropriate time, and as time permits, not only have the musicians perform but also focus the attention of the congregation on singing psalms and hymns before and after the sermon.”³⁹ A document written between 1623 and 1628 summarizes the duties of preachers in Sopron in nine points. Most of it refers to service music but it also encourages the congregation to take a more active part in singing. Due to the consolidation of the Lutheran church, musical life in Sopron changed by the beginning of the 17th century,⁴⁰ and similarly to German speaking towns in northern Hungary which were influenced by the Reformation, Sopron too adopted the musical traditions of the Lutheran church.⁴¹

³³ In later times ministers were not given refuge in the city. In 1638 Ferdinand III issued a letter prohibiting the reception of exiled preachers in Sopron. See Lesestoffe I, Item 41.

³⁴ He will later be referred to as the dean at the consecration of the church in Rust (1651). See the chapter on Wohlmuth's biography.

³⁵ Sobitsch had good relations with the Catholics, who respected him. For his biography see Klein 1789, II. 478–482; Kowalska 2004, 63–65. – His name occurs in the literature in two ways: Sowitsch and Sobitsch. In 1688 he signed the album of the young Johann Wohlmuth (about it see later) with the name Sobitsch, therefore we also use this spelling.

³⁶ Lang was primarily the private Minister of countess Eggenberg (Klein 1789, I. 176–184; Szinnyei 1900, 739–742). He edited a prayer and hymnbook in 1664 which was published in 1200 copies (cf. Payr 1917, 370–371; RMK III, Nr. 2682). For information about how the book was edited and printed and for correspondence about the expenses see Lesestoffe I. Appendix nr.2.

³⁷ For his life see Szinnyei 1891, 635. Barth brought out several printed matters related to Sopron, see later. – For refugees in Sopron see Payr 1917, 455–462; Kowalska 2004.

³⁸ The names Sobitsch, Barth and Meissner appear in Wohlmuth's diary several times. As an army minister Meissner went to Vas County with the troops of the Duke of Saxe-Gotha during the wars with the Turks and arrived in Sopron in 1692 to substitute Minister Barth who became ill. Szinnyei 1897, 1151; Szála 1997, 20. – Although Johann Sigismund Pilgram worked almost exclusively after Wohlmuth's death (from 1723 to 1739), his contributions were notable. He was offered a position after Meissner's death when he was an embassy minister in Vienna. In 1726 he published the new hymnbook *Neuvermehrtes Oedenburgisches Gesangbuch* containing 366 songs. See Klein 1789, I. 297–299; Szála 1997, 21.

³⁹ Relevant sections of the so-called *Instructio concinatorum* are cited in Bárdos 1984, 48.

⁴⁰ For a detailed account of the musical life of Sopron see Bárdos 1984, for a summary see Csatkai 1925. Soproners had devoted much money to music in the Middle Ages and in the 16th century; Payr lists thirteen organists in Sopron in the 16th century. Payr 1911, 6, 7; Bárdos 1984, 12–22.

⁴¹ For the musical life in towns in northern Hungary see Szabolcsi 1928; Szabolcsi 1950; Burlas–Fišer–Hořejš 1954; Marckfelner 1981; Rybářič 1984; Hulková 1985; Zarewutius (1987), 29–41; Gergelyi–Wurm 1989; Murányi 1990; Murányi 1991; Kalinayová 1995; Murányi 2003; Hulková 2003; Kačič 2003a, Kačič 2003b; Király 2005; Papp Á. 2005. – The work of musicians from Saxon Transylvania must also be mentioned; e.g. Croner (1656–1740) from Brassó had been to Breslau where he wrote tablatures, a collection of fugues, preludes, canzonas, toccatas and fantasies: The title pages are printed in Edler 1997b, 352, 417; about Croner's works see Pernye–Benkő 1977.

As a Royal Free Town, the cultural life of Sopron was directed by the council which supervised music in various churches⁴² and schools on religious and secular occasions. Trained musicians were selected with care and employed from Sopron or other parts of the country, and even from foreign lands. On the other hand, the musical life of the town was also influenced by the large German community who were in contact with other towns in northern Hungary inhabited by German Lutherans, as well as with German university towns. Soproners tried to keep pace with their diverse and manifold cultural lives.⁴³

In German speaking Lutheran congregations the position of the *Kapellmeister*, who was responsible for the music in the church,⁴⁴ was formed in the same fashion as in Germany. The *Kapellmeister* not only directed the choir and the musicians but also had good compositional skills and wrote melodies, vocal and instrumental pieces. In German speaking towns in Hungary *Kapellmeister* was called *director musicae*. In Sopron the church employed two separate musicians for the positions of organist and cantor: the organist or *director musicae* who was responsible for the music at services, and the cantor who taught music to the children at the school and rehearsed with them for the services. The parallel employment of such two influential people in the Lutheran church in Sopron was characteristic of the 17th and 18th centuries.⁴⁵

The Lutheran church in Sopron and its school gave regular employment to several musicians; apart from the organist and the cantor they engaged a tenor, an alto (the assistant cantor) and instrumentalists (violin, viola and basso continuo players).⁴⁶ A rising generation of singers and musicians were selected from the students receiving musical training at the school. The 1613 ledgerbook mentions *adstanses* who had to sing with the cantor at services and funerals in return for food and lodging from the church.

The church ensemble was the most successful during the directorship of Andreas Rauch, who had fled from Austria.⁴⁷ Rauch served the Lutheran church for twenty-seven years, and during this time there was a substantial upturn in the musical life of the town.⁴⁸ His ensemble performed at the consecration ceremony of the Lutheran church in neighbouring Rust.⁴⁹ Rauch was followed by Lukas Psyllius as *director musicae*,⁵⁰ who was aided by cantor Johann Kalinka, a teacher at the grammar school.⁵¹ After the death of Psyllius the congregation invited an organist and *director*

⁴² Both Lutheran and Catholic churches (parish churches and monastic: Jesuit, Benedictine, Paulist Fathers, Franciscan, Dominican and Ursuline); the musical life of Sopron will be discussed from the perspective of the Lutheran church primarily, which had significance for Wohlmuth.

⁴³ Although the proximity of the Imperial City cannot be overlooked, it seems that the Catholic music of Absolutistic Vienna had little effect on the musical life of the Lutheran congregation in Sopron; rather, connections may be observed in amateur music making. – 17th century Vienna was ruled by emperors who were music lovers and played instruments themselves. In 1638 Monteverdi dedicated his 8th Book of Madrigals (*Madrigali guerrieri et amorosi*) to Ferdinand III and Leopold I had theoretical works dedicated to him e.g. by Legrenzi and Bononcini.

⁴⁴ See detailed in Möller 1996 (1783–1784) III. Geistliche Kantorei zwischen 1525 und 1750, IV. Adjuvantenchor; Braun 1981, 28–31.

⁴⁵ The duties of the organist will be discussed in more detail in the chapter on Wohlmuth's biography.

⁴⁶ When Psyllius was music director the following musicians were available: an organist, a cantor, two instrumentalists, former *konrektor* Fridelius volunteered to be a violinist, three singers, a tenor, descanter and a bellows-treader. Bárdos 1984, 96.

⁴⁷ About Rauch see Jancsovcics 1974; Rauch 1627 (1983); Pausz 1990; Schwämmlein 1991/1992, 99–108; Mollay 1992. During the Diet of 1625 in Sopron, while former organist Wigeleb was in office, the Viennese Court brought their own ensemble for the coronation ceremony. – During Rauch's directorship several musicians fleeing Lower Austria intended to settle down in Sopron. Bárdos 1984, 53.

⁴⁸ According to a report only a few months after his arrival this could be observed. Bárdos 1984, 51.

⁴⁹ For this event see Wohlmuth's biography later.

⁵⁰ Psyllius had been a teacher and a member of the choir since 1649.

⁵¹ According to Payr 1929, 4 and Bárdos 1984, 76 it coincides with the period (1657 to 1659) when Johann Kusser worked in Sopron.

musicae who had been born in Hungary but fled to Regensburg, Johann Wohlmuth. During most of his directorship the cantor was Gottlieb Grünler.

The *Stadtpfeifers*, who played an important role in the musical life of Sopron, were in a very special position from the 17th century onward. Apart from playing signals and fanfares linked to being watchmen their duties⁵² gradually gained a more musical character and they started performing at the major public events of the town⁵³ and even at services. In 1609 the local assembly examined the state of church music and found that it was inadequate; they ruled that the *Stadtpfeifers* be prepared to cultivate church music.⁵⁴ Therefore, they formed complements to church ensembles until 1703. They not only played the wind instruments which were indispensable for their job but also other wind and string instruments.⁵⁵ An excellent example is Breslau born Lorenz Bessler who became an instrumentalist after serving as a *Stadtpfeifer* for a few years.⁵⁶ *Stadtpfeifers* sometimes came into conflict with amateur bands⁵⁷ and competed for commissions to perform at marriage ceremonies, weddings and various other occasions.⁵⁸

Apart from wind and string instruments, keyboard instruments also became popular in Sopron with the spread of *Hausmusik*.⁵⁹ The old organs of the town's churches were restored and new ones were built. During the directorship of Rauch the town purchased a new regal for the Saint Michael Church in 1631.⁶⁰ The two great churches were also reconstructed to suit the Lutherans' needs during Rauch's directorship and new organs were built for both of them.⁶¹ During the years of predicament at the end of the century the first large instrument was purchased with the aid of Wohlmuth.⁶²

The repertoire played in the churches of Sopron and at public celebrations is revealed by the works purchased, copied and commissioned for these occasions. Most of the works they obtained have been destroyed over the years, therefore the repertoires of the ensembles may only be inferred from inventories.⁶³ On certain occasions, for instance on New Year's Eve, funerals or the arrival of important guests, the town needed new musical pieces. They were commissioned from the *director musicae* of whom Andreas Rauch was the most outstanding composer. Rauch wrote

⁵² Their duties included alerting the town in the event of a fire, performing *Turmmusik*, welcoming visitors and guests and performing at the celebrations of the town: weddings, New Year's and Christmas greeting. Csatkai 1925, 9; Bárdos 1983, 104–105; Bárdos 1984, 249–250.

⁵³ According to the contract signed with the musicians of the tower in Sopron in 1549, every notable person arriving in the town was to be welcomed by music in four parts; the contract of 1599 calls for compositions in five parts, and the one in 1601 requests music on weekdays, Sundays and feast days, and the performance of motets. Jandek 1955, 86; Bárdos 1984, 249–255.

⁵⁴ In other words, what they had before played only occasionally became their duty after 1609. Cf. Nagy Alpár 1993, 81.

⁵⁵ In the legacy inventory of one of the *Stadtpfeifers* the following instruments are listed: three trumpets, five trombones, two cornets, a dulcian and two violins. Bárdos 1984, 259.

⁵⁶ During his service in Sopron Lorenz Bessler was (among others) the dedicatee of the work *Recens Fabricatus Labor, oder Neu-gebachene Taffel-Schnitz* published in 1685 by his acquaintance, Daniel Speer. See RISM A/I/8, S 4070; Cf. Bárdos 1984, 263–264. (The connections of Speer in Hungary will be discussed later.) – Bessler's death in April 1690 is referred to in Wohlmuth's diary; see footnote 145. After Bessler the church assembly took on Georg Psyllius, the son of the former cantor Lukas Psyllius, as violinist and tenor in May 1690.

⁵⁷ This proves the existence of amateur ensembles. The first data about non-professionals and amateur citizens are about a musical performance at a school on May 24, 1613. Bárdos 1984, 41.

⁵⁸ The payment of *Stadtpfeifers* at weddings also depended on the combination of instruments within the ensemble. Bárdos 1984, 10; 262–263.

⁵⁹ This matter will be further discussed in relation to the Starck virginal book.

⁶⁰ The organs in the Saint Michael and Saing George churches were repaired in 1638. Bárdos 1984, 64.

⁶¹ Bárdos 1984, 65. The importance attached to the building and maintenance of the organs is attested by the fact that part of the money collected from fines was spent on the organs. Cf. Payr 1911, 6.

⁶² Bárdos 1984, 106. The contract related to the preparation of the nine-register organ has survived which also contains the disposition of the organ.

⁶³ In 1644 the following pieces were purchased: *Seelenlust* by Michael Tobias, *Geistliche Gesänge* by Melchior Franck, and *Musica Cathetica* and *Concentus Salomonis* by Erasmus Kinderman. In 1698 Wohlmuth purchased Briegel's piece; Bárdos 1984, 62, 63, 107. Further see Murányi 1978.

compositions for the New Year several times,⁶⁴ music for the funeral of Mayor Lackner, who died at the end of December 1631,⁶⁵ and he was entrusted with greeting Ferdinand II⁶⁶ when he arrived at the Diet of 1634. His piece⁶⁷ composed in the year of the Peace of Westphalia attests that the citizens of Sopron carefully followed political events.

It has been mentioned above that musical pieces were occasionally composed by the organists, cantors or other musicians in Sopron. Apart from Rauch who was the greatest composer of the town, several so-called cantor-composers worked in 17th and 18th century Sopron, however, only one or two of their compositions are known, and even those are known mainly from secondary sources. Such cantors or composers include Wolfgang Holzhauser,⁶⁸ Moravian born musician and Minister Johann Schubert,⁶⁹ the Moravian born Lukas Psyllius,⁷⁰ Tobias Kern,⁷¹ Johann Christoph Ruess from the village of Harka,⁷² Gottlieb Grünler⁷³ from Regensburg, Samuel Wohlmann,⁷⁴ and even Johann Wohlmuth was such an occasional composer.⁷⁵

“Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus”

School years before 1667

Johann Wohlmuth was born⁷⁶ in 1643 in a small market town called Rust lying on the Neusiedler Lake.⁷⁷ Following the Peace of Vienna (1606) Rust had its own Lutheran Minister but he was banished by the new count in 1621 and the church was once again used by the Catholics. From 1629 onwards Lutherans from Rust belonged to the church of Fertőmeggyes, but after the

⁶⁴ Rauch continued writing compositions for the New Year even in Sopron (1637, 1640, 1641, 1644); Bárδος 1984, 60. For his New Year's greeting written in Hernals (*Und da acht Tage umb waren*; RISM A/I/7, R 345), see Rauch cca 1619 (1992).

⁶⁵ Unfortunately, the lament has been lost. Bárδος 1984, 58.

⁶⁶ The piece composed in honour of Ferdinand II is *Concentus votivus* (*Attollite portas*) ... *ad comitia Semproniana*, RISM A/I/7, R 340; see edited in Rauch 1634 (1992).

⁶⁷ *Currus triumphalis* ..., RISM A/I/7, R 342.

⁶⁸ There are two different traces of his work as a composer: one of his compositions is referred to in the inventory of Wigleeb, cf. Bárδος 1984, 45; Ferenczi 2003/4, 409, 415; and in a letter written in 1631 he complains to Mayor Lackner that he was not even rendered thanks for his composition which was performed publicly. Bárδος 1984, 56–57.

⁶⁹ About the piece composed in honour of the king see Bárδος 1984, 81–82; for the composition written for the funeral of his father, Paul Schubert (*Klaggespräch*, RMK III, no. 1755) see Ferenczi 1996.

⁷⁰ Bárδος 1984, 71–72, 79–85. Psyllius dedicated a motet to the town for the New Year in 1660; of his nine children Georg was a teacher and received payment as a church musician after 1681. (Cf. Wohlmut's Diary, May in 1690.)

⁷¹ Cited in Bárδος 1984, 82–83.

⁷² Cited in Bárδος 1984, 108.

⁷³ He composed a *Te Deum* and an aria for the commemoration of the Reformation in Sopron in 1717. Only the title page of the *Te Deum* survives in the Sopron Lutheran Archives. According to Serpilius the aria *Wie alt ist Luthers Lehr?* with orchestral accompaniment was also performed at the ceremony apart from the *Te Deum*. The text was written by Ferdinand Dobner and the music was also composed by Grünler. (Not even the title page of this composition survives.) For a detailed account of the celebration see Bárδος 1984, 109. – The first known chorale book from Sopron, which was made for the congregation in Kőszeg, was written by Grünler in 1725; cf. Ferenczi 2005, 45–46.

⁷⁴ The second known chorale book from Sopron was written by Wohlmann in 1728. Cf. Bárδος 1984, 610, no. 937 in the catalog of the works compiled by Vavrincez; Ferenczi 2005, 45. For the *Kyrie-Gloria* compositions written by Wohlmann see Bárδος 1984, 549, no. 694 in the Vavrincez catalog.

⁷⁵ Having a greater importance as composers, Daniel Knogler and Michael Kosseck from the 18th century are not included in this list.

⁷⁶ Wohlmut's biography has been based on Payr 1929 and supplemented by the data Jandek 1955, Németh 1955, Bárδος 1984 and the latest research data. In the absence of a parish register from the period it is uncertain who his parents were.

⁷⁷ During this time Rust was an *oppidum* and became a royal free town in 1681. Fiedler 1951, 22. – Rust was part of Hungary until 1920, it is now part of the Burgenland, Austria.

Treaty of Linz (1645) they claimed the *Fischerkirche* (Fisherman's Church) back. Although the church was not listed by the Diet of 1647 among the buildings that could be claimed back, the congregation was given permission to build their own church.⁷⁸

In the autumn of 1649 work on the church began and Johann Pfister,⁷⁹ the Lutheran Minister, collected funds for the construction. The names Ulrich Wohlmuth and Johann Wohlmuth⁸⁰ may be found among the list of donors; one of them was probably the father of the Johann Wolmuth⁸¹ who was born in 1643. Wohlmuth's parents are referred to in the album of a later Minister in Rust, Jeremias Sonntag.⁸² It is not known how many siblings Wohlmuth had, however, in the diary⁸³ he kept from 1685, several references are made to his brother Philipp Jacob and sometimes to his sister Susanna ("Sandl").⁸⁴ Data are available about two more Wohlmuths from Rust in this age: Barbara Wohlmuthin who appears in quite a few (entries of the) local registers for several years from the end of the 60s, according to which she received payment for providing board and lodging to visitors of the city and their horses.⁸⁵ In an entry of an inventory the name Wohlmuth appears without a first name, along with the forenames of four children,⁸⁶ however, these names cannot be identified with the names mentioned above.

The Lutheran church in Rust was completed in two years and it was consecrated in July, 1651 with the participation of the Ministers and musicians of Sopron.⁸⁷ Soon after the consecration a positive organ must have been obtained,⁸⁸ since in September, 1652 long wooden boards were purchased for the instrument.⁸⁹ Owing to this instrument, the work of his Rust-born relative in

⁷⁸ For a history of Lutheranism in Rust see Payr 1924, 43–44; Fiedler 1951.

⁷⁹ His wife, Susanna Wohlmuth was probably the aunt of Johann Wohlmuth. Pfister preached his first sermon in the home (presently the Town Hall of Rust) of Adam Pauer (a relative of the Wohlmuths). (Fiedler 1951, 14.) For an inventory of the books in the Minister's bequest see Lesestoffe II Rust item 31, 232 volumes.

⁸⁰ Fiedler 1951, 23.

⁸¹ Based on information from the parish register and the list of entries with the name Wohlmuth from inventories from Rust (Lesestoffe II), his father was probably Ulrich Wohlmuth.

⁸² See Payr 1929, 5. In his inscription in the album Minister Sonntag does not mention the first names of the parents, therefore, they cannot be identified with the available names. Later entries in Wohlmuth's diary attest that he inherited a vineyard and land from his parents. Cf. Payr 1929, 9. References are regularly made to the vineyard and vintage in his diary.

⁸³ For years, the diary was thought to have been lost. Without exception all the studies published after 1945 (including Jandek 1955 and Bárdos 1984) cite Payr, who had not recorded where he had seen Wohlmuth's diary. Thus, it was assumed that it had been destroyed or disappeared from Sopron during the Second World War. In the Central Archives of the Lutheran Church in December, 2004 I came across the diary, which I could have known about from the catalogue the Archives had published, and realized why it had been thought lost. The diary, along with several other documents from Transdanubia were acquired by Maria Dorothea of Wurttemberg, the third wife of Archduke Joseph Anton, the keeper of the collection of Lutheran treasures. After the death of Maria Dorothea it was taken to the Central Archives of the Lutheran Church where Payr probably read or borrowed it. Call number: AGE V. 25; see Böröcz 1993, (126.) V. 25. – I am indebted to Klára Várhidi for transcribing the diary from Gothic handwriting.

⁸⁴ See diary: August 1686, November 1687, January 1688, May 1690, September 1701. In his diary references are made to Conrad and Michael Wohlmuth as well (January and May 1698).

⁸⁵ Municipal Archives of Rust, Ledger book; Philipp Jacob Wohlmuth's name also appears on one of the payrolls. Data from the parish register indicate that Barbara Wohlmuthin was Ulrich Wohlmuth's wife; they might have been the parents of the musician.

⁸⁶ For a list of books from the bequest of Georg Zechmaister, the grandfather of the four Wohlmuth children (Samuel, Johann Georg, Johannes, Anna) see Lesestoffe II, Rust No 38; Cf. the notes to the list.

⁸⁷ For the consecration of the church see Payr 1929, 6; Fiedler 1951, 16; Bárdos 1984, 75. Although he is not mentioned by name, the musicians from Sopron probably worked under the directorship of Andreas Rauch. Before the service the superintendent and the celebrating congregation sang responsorially the *Te Deum* in procession to the church and the *Veni Sancte Spiritus* at the altar inside the church. The service was then held in German. The sermon from the ceremony has survived. See Central Archives of the Lutheran Church, AGE Ia4 Rustensia. – The liturgy in Rust was similar to that in Sopron which had been modelled on the liturgy in Wittenberg.

⁸⁸ In the absence of earlier visitation records it may only be assumed that this was the first organ in Rust; see Kormos 2005/2006, 97.

⁸⁹ Cited in Kormos 2005/2006, 97 from the Ledger book of the Municipal Archives of Rust.

the town between 1653 and 1655, the organist Johann Kusser,⁹⁰ might have had an even greater influence on Wohlmuth than the consecration ceremony.

It is not known when Wohlmuth moved to Sopron,⁹¹ it is a fact, however, that he attended the Latin grammar school⁹² in St Michael Street, since he visited his teachers in Rust and Sopron as well as his friends and patrons who inscribed memorable thoughts into his album before going abroad at the age of twenty. Information about Wohlmuth's album is only available from studies by Sándor Payr⁹³ and Sámuel Németh, the latter had the opportunity to examine this valuable source in 1944. Eleven years later in his article published in *Soproni Szemle* [The Sopron Review] Németh claims the albums of Wohlmuth and his son were destroyed in the Lycée during the Second World War.⁹⁴ According to him, Wohlmuth's album had been bound in black leather with a gold border; the front cover contained the initials J. W. and the year 1663, and the first page bore the painted coat of arms of the Wohlmuths together with the year and the full name.⁹⁵ The album contained seventy-five entries including farewells bid in October 1663 by Sonntag, the Minister in Rust, the city magistrate, the organist, the notary, and the toll collector of his hometown.⁹⁶ A few days later his teachers from Sopron,⁹⁷ Ministers,⁹⁸ Mayor Zuana, organist Lucas Psyllius and cantor Johann Kalinka also made inscriptions. The latter two knew Wohlmuth most, since as a student at the grammar school he was also a member of the church choir and the orchestra.⁹⁹

Another one of Wohlmuth's "activities" during his grammar school years is revealed by the register preserved at the Lutheran parish in Rust which contains all the marriages, baptisms and funerals between 1647 and 1674.¹⁰⁰ The handwriting familiar from the diary and the virginal book is to be found in several entries in the register. Wohlmuth continued this activity even when he was a rector. It is probably due to his experience in keeping the register that his diary entries are so concise and compact.

Like many other youths from Sopron, from 1663 onward Wohlmuth continued his studies at the Elisabethaneum¹⁰¹ in Breslau, Silesia, which was also under Hapsburg rule.¹⁰² His accomplishments were recorded in the entries of his album made in early October 1665, including inscriptions

⁹⁰ Wohlmuth is referred to as the nephew of Kusser in the scholarly literature; however, the exact degree of their relatedness cannot be defined. – According to the statements in the Municipal Archives of Rust organist Kusser received payment several times in 1653. Kornos 2005/2006, 100. From 1660 the organist in Rust was Wengling (Csatkai 1937, 214; Weigling; Jandek 1955, 90; Weiling) who made an inscription into Wohlmuth's album a few years later when he was preparing for his studies abroad; cf. footnote 96.

⁹¹ Wohlmuth had attended (probably at the beginning of the 50s) the local school where he learnt reading, writing, arithmetic, German, Latin and religion. In 1653 the Minister agreed with the city magistrate on better educational provisions for the school; thus, they employed an organist to teach Latin and music. Fiedler 1951, 19–20.

⁹² Well-to-do townsmen of Rust sent their children to the Latin grammar school in Sopron. The Lutheran Latin school became a six-year grammar school in 1655. Cf. Bán 1939, 216–217; Jandek 1955, 89.

⁹³ Payr 1929, 6–9.

⁹⁴ Németh 1955, 113 and Jandek 1955, 90. Although the album of Wohlmuth has not been found, his son's album may be studied in the Sopron Lutheran Archives. Cf. Szála 1997.

⁹⁵ The album bears the name Johann Wohlmuth, Wohlmuth signed his name in this form in later years as well (or as Johannes Wohlmuth). The entries in the album were written in Latin, Greek, Hebrew and German.

⁹⁶ The entry by Wengling, organist in Rust, reads: "Musica noster amor", cited in Payr 1929, 7; Németh 1955, 113.

⁹⁷ One of his teachers, Tieftrunk, writes about the musical skills of Wohlmuth: "Ob Musicae artem, in qua haud medio-criter valet". The entries of the album are discussed by Payr and Németh in the passages mentioned above. The only entry in Hungarian reads: "Én Gadóczy István voltam ezzel az én jó akarómmal 2 Julii Anno 1667" [I István Gadóczy was with my patron. July 2, 1667.] Németh 1955, 114.

⁹⁸ Johann Schubert, Mattheus Lang, Christoph Sobitsch; Johann Schubert's father, Paul Schubert and the two other Ministers have been mentioned in Chapter 1.

⁹⁹ Payr 1929, 7.

¹⁰⁰ At the end of the 19th century a Hungarian title was added to the leather-bound parish register written in German.

¹⁰¹ The son of Andreas Rauch, Mathias, who had made a speech about Rudolph I, Holy Roman Emperor, attended the same grammar school. Cf. RMK III, Nr. 1720. See Nagy 1993, 78.

¹⁰² Sopron also had close connections to Silesia through the wine trade.

by his teachers and cantor Johann Frory.¹⁰³ Elias Major, the rector of the Elisabethaneum wrote the following commendatory lines into Wohlmuth's album: "This is to testify that the owner of this book, Johann Wohlmuth from Rust, Hungary, stayed here for almost two years in order to pursue his studies. During this time I have witnessed, along with the other teachers, his piety, diligence and modesty and therefore I wish to express my sincere fondness of him."¹⁰⁴ Wohlmuth subsequently studied at the University of Wittenberg until January 1667 where his professors also had a favourable opinion about him. During his stay in Wittenberg his discourse on physics, *Disputatio physica de aqua*, was published. According to Károly Szabó the only surviving copy of the work is held at the library of the Hungarian Academy of Sciences.¹⁰⁵ His *viva voce* examination took place on September 19, 1666 in the great auditorium of the academy of Wittenberg where "Johannes Wohlmuth Rustensis Hungarus" defended his thesis before a committee chaired by Konstantin Ziegler. Wohlmuth dedicated his book to the citizens of Breslau to whom he made acknowledgements in his introduction.¹⁰⁶

Rector in Rust and exile in Regensburg 1667 (?1666) – 1686

According to scholars Wohlmuth became the rector of the school in his hometown after over three years of study. A kind of payroll prepared for the Minister, the rector, the organist and the schoolmaster in Rust has survived in the Central Archives of the Lutheran Church.¹⁰⁷ The document reveals that Wohlmuth received 80 Rheinstaller, 10 kilderkins of grain, 8 buckets of wine or must, 4 fathoms of wood and lodging. He received additional payment for teaching Latin, the amount depending on whether he was teaching beginners or advanced students, and for music at weddings and funerals.¹⁰⁸ The visitation book (*protocollum visitatoris*) made by Moravian born Matthias

¹⁰³ In the entry on Breslau in MGG Wolański does not make a reference to the cantor, he only mentions Daniel Sartorius (†1671) from Wohlmuth's school years in Breslau (1663–1665). His contribution was to introduce Italian monody in local Protestant churches, cf. Wolański 1995. The name of the cantor doesn't occur at Mattheson either, cf. Koch 1997.

¹⁰⁴ "Possessori libri Johanni Wohlmuth Rustiensi Hungaro quem testor toto hoc prope biennio, quod apud nos studiorum gratia vicit continentem dedisse operam, ut, quod eius fieri poterit, tuam et pietatem et industriam et modestiam mihi, caeterisque suis praeceptoribus egregie probaret, qualemcunque hanc seduli mei amoris iudicium relinquere volebam. M. Elias Major Gymnasii Vratislaviae a. d. IX. Calendas Octobres 1665." Cited by Jandek 1955, 90, based on the notes taken by Sámuel Németh.

¹⁰⁵ RMK III, no.2382 (Department of Manuscripts at the Library of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, RM III. 1076); see facsimile 2. According to the card catalogue of the library of the University of Göttingen (Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek) another copy of the disputation also exists. I am indebted to Marianne Rozsondai for this information.

¹⁰⁶ He is likely to have received financial support from the citizens of Breslau (as well) since he dedicated his work to them. It has been observed that before 1695 the council of Sopron was the dedicatee of pieces about every two years for similar reasons. Grüll 1996, 17. – Bárdos states the following about Wohlmuth's studies abroad (Bárdos 1984, 99.): "His diary would make a valuable source of his journey. Unfortunately, it was destroyed in 1945, therefore, as regards its contents, one must rely on the accounts of Sándor Payr and Sámuel Németh who have seen the manuscript." – Since Bárdos was familiar with neither the diary nor the album, which originates from earlier and was either destroyed in the war or is missing, he seems to have mixed them up or thought the two sources were the same.

¹⁰⁷ Call number: AGE Ia4; 10b, see facsimile 4. The copy of the document from Rust as well as its text in Latin and a translation by Árpád Zsigmondy has been published in Kormos 2005/2006, 97–99. Kormos does not mention Wohlmuth as a scribe.

¹⁰⁸ Relevant sections of the payroll read:

I. N. I. Rectoris et Organoedi Rustensis
I. Salarium se estendens

In pecunia: ad octoginta florenos Rhenanos. In frumento: ad modios decem.

In vino se mussto: urnas octo. In lignis: qvatuor ulnas.

Qvibus accedit libera Habitatio.

II. Stola seu Proventus ex officio ordinarii, ubi

Didactri loco ii Scholastici, quibus jam Exercitia Styli proponuntur, exhibere solent florenum integrum; Qui verò in Donati adhuc praeceptis occupantur, dimidium.

Müller attests that the positions of the rector of Rust and the organist were taken by the selfsame person, who had attended the Elisabethaneum in Breslau and graduated from the University of Wittenberg, Wohlmuth.¹⁰⁹ The document was made in February, 1666, thus it is possible that although earlier scholars suggest that Wohlmuth did not receive a position before 1667, he may have commenced his work as early as 1666, despite the fact that he attended his *viva voce* in physics on September 19, 1666.¹¹⁰

At the age of twenty-five Wohlmuth married Agnes Kleinrath, the daughter of the councillor in Rust.¹¹¹ Agnes bore him a son named Johann in 1670. Later he obtained an assistant organist: his relative, the organist and conductor Johann Kusser, who fled from Pozsony to Rust in 1672 with his wife and son, Johann Sigismund, to escape the religious persecution which eventually reached Sopron and even Rust in early 1674. As a result, the newly built church and school were confiscated and Wohlmuth and his relatives had to leave the town.¹¹²

Wohlmuth had to make a decision as to where to flee to.¹¹³ Many of the ministers, cantors and schoolmasters persecuted in the Hapsburg Empire in the 1670s (and also earlier) found refuge in Regensburg.¹¹⁴ The townsmen of Sopron had had good connections with the city for several decades,¹¹⁵ in fact, many had blood ties to there. In addition, numerous publications relating to Sopron had been issued in Regensburg from the 16th century onwards.¹¹⁶ These connections survived into later years: organists from Sopron studied in Regensburg and many musicians moved from Regensburg to Sopron.¹¹⁷

Pro Musica funebri vi Stolae, ad minimum medius solvitur florenus; plerigve tamen omnes hanc rationem excedunt. Tantundem etiam pro Musica Nuptiali, quae sub Copulatione institui assolet, solvi consuetum est.

Ad mandatum Venerab. Consist. Cis-danub. Aug. Confess. Addicti, consign. Rusti d. 29 7bris. Ao. 1669.

¹⁰⁹ Central Archives of the Lutheran Church: AGE Ia4; 10a; see facsimile 3. The document includes a reference to Pozsony as one of the locations where Wohlmuth had studied. The assumption is probably valid, since there is a reference to perquisites from Pozsony and Breslau in an entry in Wohlmuth's diary made in May 1686. Cf. footnote 130. There are no further data available about his studies in Pozsony.

¹¹⁰ This hypothesis is reinforced by the fact that Wohlmuth himself recorded the death of Andreas Kleinrath (the father of his wife-to-be) in the parish register in 1666.

¹¹¹ Fiedler 1951, 20. Only the first name of Andreas Kleinrath's wife is known: Regina. For an inventory of the books in Kleinrath's bequest see: Lesestoffe II Rust, item 43.

¹¹² Kollonits, the bishop of Győr, and Pál Esterházy captured the church with a hundred dragoons. Naturally, apart from Wohlmuth and Kusser, Minister Sonntag also had to flee. Payr 1929, 9; Fiedler 1951, 25.

¹¹³ Kusser and his son settled down in Stuttgart. – Samuel Capricornus had also fled from Pozsony to Stuttgart. In 1692 Daniel Speer published his collection *Choral-Gesangbuch* (see footnote 265) in Stuttgart with the inscription "Variatio dieser letzten Clausul, Authore Sam. Capricorno" at the end of the litany (no.235).

¹¹⁴ Dollinger 1959, 338.

¹¹⁵ The brother of Minister Sobitsch from Sopron was a pharmacist in Regensburg. Johann Serpilius, the city magistrate of Sopron, married Dorothea Balduin the daughter of the superintendent in Regensburg, in 1662. She was an excellent singer and lutenist. Their son, Georg Serpilius studied in Regensburg after 1674 and became the superintendent there. (For his work in Regensburg see: Dollinger 1959, 322, 329, 361.) The Serpilius family often travelled to Regensburg and their relatives in Regensburg also often visited them in Sopron. Cf. Payr 1929, 9–10. – Georg Poch, a member of the town council, had studied in Wittenberg and Helmstedt, and was the "Kirchenvater" of Saint George's Church. He lived in Sopron and Regensburg alternately and made his last will and testimony in Regensburg. There were 525 items in the inventory of his bequest (1665). See Lesestoffe I, item 441.

¹¹⁶ Among others Gerengel's Worship Agenda and Chatechism was published there in 1569 (see footnote 25). Some of the noteworthy printed sources related to Sopron from the 17th century include: Lang, Matthias, *Geistliche Wasser-Quelle* (1677, RMK III, no.2835); Barth, Johann Conrad, *Buda recepta, labarum anicianum: Das wieder-eroberte Ofen* (1686; RMK III/Pótlások, no.6916), the text of the celebratory service held in the chapel in Sopron; the sermon preached by Minister Barth at the funeral of Christoph Sobitsch: *Servus bonus. Der fromme Knecht* (1692; RMK III/Pótlások, no.6999); the biography of Lackner, the famous mayor in Sopron, and the eulogy given at the funeral of Lackner was also published in Regensburg, 80 years after his death (Fridelius J. Christophori Lackneri vitae curriculum, Ratisbonae 1714).

¹¹⁷ Bárdos 1984, 99, 100, 106, 110–113, 128.

It was due to this long history of connections between the two cities that Wohlmuth settled down in the Bavarian city lying on the River Danube, where he resided for twelve years according to his diary.¹¹⁸ His wife probably died during their stay there.¹¹⁹ Wohlmuth never considered settling down in Regensburg permanently; he always regarded his stay as exile. He was not granted a proper post, so he lived by tutoring the children of various acquaintances and the patronisation of a number of noble families.¹²⁰ Wohlmuth devoted attention to the state of affairs in Rust even from afar,¹²¹ and followed the latest political events.¹²² Even after living in Regensburg for ten years he made a reference to the couples who were married during the carnival season that year in his native Rust.¹²³

Regensburg was a haven of music lovers where Wohlmuth had invaluable experiences which influenced his later work. In 1542 the city had joined Reformation; consequently, the grammar school lay stress on musical instruction, both theoretical and instrumental or vocal; in 1543 the *Collegium Musicum* had been formed. With the aid of the foundation of a councillor of the city public music examinations were held every autumn from 1667 onward at which the best singers, violinists and organists received an award.¹²⁴ This is where Wohlmuth probably got the idea of his selection process for the descants and band members. Lutheran cantors also had a great influence on him, since the cantor represented Lutheran musical culture.¹²⁵ Wohlmuth also became influential as such an individual in Sopron.

Several remarkable musicians had lived and worked in Regensburg from the 16th century onward: Nicolaus Agricola in the first half and middle of the century; Andreas Raselius, a true Renaissance man, at the end of the century; Johann Kraut (Johannes Brassicanus) from Styria in the first few decades of the 17th century and Paul Homberger;¹²⁶ all of whom had taught in Austrian grammar schools earlier, and settled down in Regensburg as refugees. Homberger had visited Italy where he learnt to compose in the style of Giovanni Gabrieli. Pachelbel had been a student of the *Gymnasium poeticum* in Regensburg from 1670 until 1673 when he moved to Vienna, thus Wohlmuth probably did not meet him when he fled from Sopron to Regensburg. However, he did witness the work of two other musicians – Philipp Jakob Seulin, who became the cantor of Regensburg in

¹¹⁸ He started the diary in January, 1685, therefore, information is only available about the very end of his stay in Regensburg. In May he moved into “zum gulden Räd1”, a house owned by the Wibners.

¹¹⁹ Based on Payr 1929, 12 Wohlmuth’s wife died during this period. However, Payr does not specify the exact date. Johann Kleinrath from Rust paid young Johann Wohlmuth’s legacy from his mother, which Wohlmuth lent to his brother, Philipp Jacob, with his son’s consent. See diary, February 1696. – According to Fiedler 1959, 331 Wohlmuth’s wife died in Rust, but even he does not pinpoint the date.

¹²⁰ For ten years he received payment from a count for the teaching; see diary entry in January 1686. – According to Sas 2003, 362 Wohlmuth took up a job for a long time in Regensburg.

¹²¹ In May and June 1685 a locust migration caused a massive destruction in cereal crops; wheat and barley was invaded by millions of locusts. In September the insects swarmed the town again (see diary).

¹²² In July, 1685 the Turks occupied Esztergom. In August the town was recaptured, which was celebrated in Regensburg: a Te Deum was sung first in the Catholic church and on the next day in the Lutheran church. In November, 1685 Wohlmuth writes: “Kommt Zeitung” – Thököly was captured and was taken away by the Turks; then the Palatine and the Jesuits occupied the Wittnyédi house in Sopron. (It is not known which newspaper Wohlmuth quoted. Manlius’s started a publishing workshop in Némétújvár in 1582. This is where Hungary’s first newspaper, *Neue Zeitung* was printed.) – Wohlmuth noted down the results of the elections in Rust in January 1686 (and also of later elections).

¹²³ This also implies that Wohlmuth did not intend to settle down in Regensburg permanently.

¹²⁴ SL [Scharnagl] 1998, 128.

¹²⁵ The responsibilities of the Lutheran cantor in Regensburg included liturgical church music at services, playing the organ and conducting the choir of the grammar school. Apart from teaching the students he also oversaw the *adstanses* (the assistants of the cantor) who performed at the services. Sterl 1992, 166.

¹²⁶ For Kraut and Homberger see Schwämmlein 1991/1992, 81–82; Sterl 1992, 168–170; Wessely 1995, 277–279. The collection *Similia Davidica* (Nuremberg, 1615) composed by Brassicanus for the choir of the Lutheran school in Linz survived in the bequest of Valentin Wigeleb, cantor of Sopron. For an inventory see Bárdos 1984, 45–48; Ferenczi 2003/2004.

1649 after his father's death holding the position until 1692, and the organist Hieronymus Kradenthaller, who also followed in his father's footsteps and held the position from 1660 to 1700.¹²⁷

Final settling in Sopron 1686–1724

At the beginning of 1686 Wohlmuth received a letter from Zacharias Maus, his friend in Sopron. In the letter, the city of Sopron offered him the positions of organist and music director. Wohlmuth readily accepted the offer.¹²⁸ His diary includes a detailed account of his journey; he and his son took a ship from Regensburg to Vienna and eventually travelled in a wagon to Sopron,¹²⁹ where Wohlmuth commenced his job as early as the end of April.

Soon after his arrival in Sopron he visited his estate in Rust to make an inventory of the possessions he had abandoned twelve years before.¹³⁰ He kept his vineyard in Rust and often visited it with his friends and family. Every year he wrote into his diary when vintage had been and usually added detailed notes on the produce.¹³¹

He was appointed to his post on July 11, 1686, and from the next year on he received a payment of 150 *Reichsthaler* and 15 *Reichsthaler* for lodging.¹³² As music director he was responsible for the music played at the services in the Lutheran chapel¹³³ and for teaching pieces to the choir and the orchestra. Every year he chose students with a fine ear to have a fresh supply of young musicians,¹³⁴ whom he later taught to sing and play instruments. He often mentions the beginners (*incipientes*) and the descants,¹³⁵ with whom he took part in the Christmas and New Year's Eve caroling.

Based on the responsibilities of contemporary organists, Wohlmuth's duties fell into four categories.¹³⁶ He accompanied congregational singing although printed or copied scores or hymnbooks including melody were probably not available.¹³⁷ Wohlmuth extemporised short preludes

¹²⁷ Kradenthaller taught the organ and composed solo pieces primarily, his work influenced the development of the instrumental suite. Cf. Sterl 1992, 170–171.

¹²⁸ Since Wohlmuth returned to his homeland with only his son, it is assumed that his wife died during the years spent in Regensburg.

¹²⁹ Diary April 1686, see facsimile 5: "den 9/19 huius bin ich mit meinem Sohn von Regensburg abgereiset, mit Thoma Kürztzinger Regensp. Schiffmann. Zu Mittag kamen wir auf Donaustauff: deß Nachts auf Morzing; den 10/20 April kehrten wir deß Morgens ein zu Straubing. Auf die Nacht zu Acha; den 11/21 deß Morgens zu Vilshoven: deß Nachts zu Ober Mihel, da wir das Köpfl Bayrischen Wein p. 16 x. zahlen müsten; den 12/22 früh zu Aschach, auf Mittag zu Linz, alwo wir über Nacht verblieben; den 13/23 auf Mittag zu Matthausen: Auf die Nacht zu Ipß; den 14/24 auf Mittag zu Stein. Auf die Nacht zu Langenlöwen; den 15/25 auf Mittag zu Wienn. Dahin wir auf dem Wasser nicht kommen konten, weil die Donau zu klein war. Musten demnach bey d. Fahnenstangen her unter Nußdorf anlanden. Zu Wienn verblieben wir biß auf den 17/27 Apr. da fuhren wir mit dem Zwickel nach Oedenburg, und nahmen die Einkehr bey unsren H. Vetter Joh. Adam Pauren."

¹³⁰ He noted that all his movables and valuables, including his ring and perquisites from Pozsony and Breslau survived (diary, May 1686). – His diary entries prove that he was quite practical as regards his worldly goods, in addition, he had an orderly mind and kept an accurate account of his expenses and income and did not misspend money.

¹³¹ For instance they harvested 13 baskets from the vinyard in Hinckethal, 9 baskets from the one in Vogelgsang, and 31 buckets of pomace from Greiner.

¹³² Bárdos 1984, 99. Wohlmuth received two-third salary for the remaining months of the year 1686.

¹³³ Surprisingly, when Wohlmuth arrived in Sopron and even several decades later, the Lutheran congregation had only a chapel, but had two full-time musicians in employment.

¹³⁴ In an entry made in September 1694 (see diary) he lists all the boys chosen for playing music, that is, "Verzeichniß der Knaben, welche ich in diesem Monath zur Music erkohren: Samuel Franck, Michael Ruß, Joh. Christoph Kämpl, Joh. Christoph Deckhart, Joh. Conrad Hader, Lazarus Krauß. Gott gebe seine Gnad zur Information!"

¹³⁵ He participated in the training of the descants until 1693 when cantor Grünler took the job. Bárdos 1984, 100.

¹³⁶ For the duties of organists in Lócse see Marckfelner 1981, 12–14. For the activities of Lutheran organists in the 17th century see Blume 1965, 163–165.

¹³⁷ Hymnbooks in Sopron were printed without melodies even in the 18th century. – The choral harmonizations in the Starck Virginal Book are evidence of Wohlmuth's experience in choral accompaniment.

and interludes for congregational singing and liturgical chants, which required a mastery of improvisation. The liturgy sometimes required alternatim performance as well as the appropriate pieces at the beginning or end of the services, or at the Kyrie and Gradual or during the Communion.

Further information is revealed about the church activities of Wohlmuth in Sopron from the ceremonial book prepared in 1678 by Paul Steger, a student in Sopron and tutor in the home of Minister Sobitsch.¹³⁸ Interestingly, they spared no effort in reviving earlier Sopron liturgy and making it accessible, despite the adverse circumstances. The ceremonial book contained specifications for the responsorial singing of the Minister and the choir, in fact, on page 37 there is a reference to polyphonic singing by the choir: “chorus succinit motetam figurate”.¹³⁹

Apart from being an organist and conductor, Wohlmuth had several other occupations. He had had a high reputation in Sopron before he moved there since pupils emerged from his home one after the other. He made an entry in his diary whenever he started to tutor a new pupil: for instance, Minister Barth's son, the younger daughter of Minister Sobitsch, the son of city magistrate Serpilius or the son of senator Prisomann.¹⁴⁰ He opened his home to the son of Zacharias Maus and in prospective years the children of several noble families received musical education, board and lodging in his house.¹⁴¹ The greatest privilege in his life was to become the music tutor of Mihály and Gábor Esterházy, the two sons of Palatine Pál Esterházy, in 1687.¹⁴²

The diary mentioned above contained the entries of twenty years, from 1685 to 1705, thus Wohlmuth began writing it in Regensburg.¹⁴³ It might be assumed, that it was not his only diary and he recorded important events before and after this period. He normally wrote four to six entries each month, sometimes even ten or twelve, which focused on his personal life or his family or friends and sometimes events or problems which had an effect on the whole congregation, town or nation.¹⁴⁴

Wohlmuth usually made a note of the funerals of his relatives or friends he attended¹⁴⁵ as well as of weddings and baptisms where he was often the best man or the godfather. He always kept a record of Turkish children being baptised in the Lutheran chapel.¹⁴⁶ An entry in May 1689 is

¹³⁸ Steger is mentioned among the musicians between 1678 and 1683; Bárdos 1984, 96–97.

¹³⁹ Call number of the *Formularbuch*: National Széchényi Library (Budapest), Quart. Germ. 894. See facsimile 7. (Interestingly, the manuscript of wide extent was made not on paper but on parchment.) The agenda provides data about the liturgy and musical practice in contemporary Sopron: it gives detailed information about services on Sundays and feast days and even includes melodies: for instance, melodies for the *Gloria* and the *Lord's Prayer* and the preface in German; at the end of weekday services a short hymn was sung. There is a reference to a polyphonic movement after the singing of verses of Scripture and after the Communion. Cf. Bárdos 1984, 97.

¹⁴⁰ Apart from the descants Wohlmuth's diary contains the names of some fifty pupils.

¹⁴¹ For instance, Samuel Franck, the son of Andreas Franck from Kőszeg, lived in his home for six years. (Payr 1929, 15–16, 18.). On April 10, 1695 he writes about Samuel: “Den 10. hujus hat der junge Samuel Franck zum erstenmal in der Kirche gesungen. Gott gebe ihm ferner die Gnade, dass er in musicis wohl proficire.” Samuel Franck stayed with the Wohlmuths until December, 1700.

¹⁴² Nowak 1954, 1568; see facsimile 6. Wohlmuth's tutoring of the two sons of the Palatine is especially significant because Esterházy, an advocate of counter-reformation, chose Wohlmuth and not a tutor from his own religion.

¹⁴³ In the first year, that is, in Regensburg, Wohlmuth used double dating with a difference of ten days. This was due to the fact that Sopron demonstrated its resistance to the counter-reformation by refusing to adopt the Gregorian calendar that had been regulated more than a century before. Wohlmuth seems to have retained the use of two dates for a long time, all the more so, because Regensburg made the calendar reform obligatory only in 1699. Dollinger 1959, 358–359.

¹⁴⁴ The very first entries are about Wohlmuth's son: on January 1, 1685 Johann, Jr. had a smallpox rash but started to get better eight days later.

¹⁴⁵ In February, 1685 Count Eggenberg passed away; in December, 1686 city magistrate Serpilius; in August 1687 cantor Johann Kalinka; in December 1689 the son of Minister Sobitsch in Wittenberg and in April, 1690, the old *Stadtpfeifer* (“der alte Thurner”), Lorenz Beßler died. Wohlmuth's relative, organist and composer Johann Kusser, died on Easter Eve (April 2) in 1695 in Stuttgart.

¹⁴⁶ For instance in May, 1687 and on several other occasions.

about the wedding of the “Paßgeiger”, another in June 1691 is about the marriage ceremony of cantor Grünler,¹⁴⁷ and the one in February 1692 is about his own wedding day. Wohlmuth remarried at the age of forty-nine,¹⁴⁸ his second wife was the widow Sibylla Erasmin (Leitner), who had two sons from her first marriage.¹⁴⁹ Through his second marriage Wohlmuth acquired Hungarian relatives as well.¹⁵⁰

Among the Ministers in Sopron Wohlmuth was on the friendliest of terms with Barth and his family,¹⁵¹ whose home was open for music and plays with a biblical subject.¹⁵² Thanks to them Wohlmuth got to know noble and middle-class families. He became their friend, was loved by many, and his son from his first marriage inherited this trust and love. According to some entries in his diary even counts and barons from Austria often turned to Wohlmuth for favours¹⁵³ or sent their children for full board to Wohlmuth’s house.¹⁵⁴

Wohlmuth noted down political events in Sopron as well; he obtained information about foreign affairs from newspapers.¹⁵⁵ He was especially keen on local events and offensives against the Turks, he recorded whenever the recapture of a city was celebrated with a *Te Deum*.¹⁵⁶ According to his last entry, because Sopron had been besieged twice during the Kuruc wars and was bombarded on Christmas Day in the evening in 1705, the musicians were asked to sing choraliter and not figuraliter.

Strikingly, few direct musical references are made in Wohlmuth’s diary and they are usually of social importance. In twenty years he does not once mention his work as a composer, copyist or tutor,¹⁵⁷ he merely writes about teaching the descants, the performance of caroling, and the payment of singing. He noted down that in August, 1699 an imperial organist and four other imperial

¹⁴⁷ In the same year he makes a reference to the wedding of Sigismund Kusser.

¹⁴⁸ See the Sopron Lutheran Archives, Marriage Register, Vol. 5 (1689–1703), f. 104v–105. Wohlmuth’s diary reads in connection with the event: “den 8 huius (=January) hab ich von meiner liebsten Frauen Sibylla Erasmin durch H. Aegid. Priso mann das Ja-wort erhalten. Gott gebe glücklichen Fortgang dieses christlichen Wercks!” „den 21 January (am Tag Agnetis) hab ich mit meiner allerliebsten Frauen Sibylla die Sponsalia celebrirt”; “den 13 Febr hab ich mit meiner liebsten Frauen Sibylla den Hochzeit Ehrentag celebrirt.”

After that time several babies were baptised Sybilla. (In the Marriage Register the name *Haffner* stands for the name of the former husband of Sibylla.)

¹⁴⁹ The two boys were called Andreas and Franz Leitner, Franz often appears in the entries as “mein Franzl”. Wohlmuth had a stillborn son from his second marriage (October, 1692, see diary).

¹⁵⁰ There is no data to suggest that Wohlmuth spoke Hungarian. (In July 1696 he wrote into his diary that his brother from Rust and other citizens sent their sons to Vadosfa to learn Hungarian.)

¹⁵¹ Barth was a Danish embassy Minister in Vienna, but Frederick III from Denmark admitted him working in Sopron. Payr 1929, 26. The following literary works of Barth bear historical significance: *Oedenburgisches Rat-Haus* (Pozsony 1670; RMK II, no.1247) and *Buda recepta*, mentioned above, see footnote 116.

¹⁵² According to the entries in the diary the play Jacob and Isau was performed in February 1689 in Barth’s home; a comedy about Abimelec, Abraham and Isaac in June, 1689 and a comedy about Herod’s massacre of the innocents in January, 1696 in the Lutheran school.

¹⁵³ In March 1689 a countess sent to him her baby who died in Vienna. Wohlmuth had the baby buried in the grave of its sister in the Lutheran cemetery in Sopron.

¹⁵⁴ This has already been mentioned earlier.

¹⁵⁵ For instance, he read about the performance of a play in Copenhagen in April, 1689 where one hundred and eighty people were burnt.

¹⁵⁶ In September, 1686 thanksgiving service with a *Te Deum* celebrating the recapture of Buda; a *Te Deum* in the chapel and three canonshots in August 1687; thanksgiving celebration in the chapel in December 1687 when Joseph I was crowned King of Hungary; in February 1688 Esterházy became a prince, he marched ceremoniously into Sopron greeted by cannon being fired; thanksgiving service on the recapture of Székesfehérvár in May, 1688; thanksgiving service on Reminiscere Sunday in March 1689 on the capture of Sziget; thanksgiving service on the occasion of the crowning of Joseph I, in February 1690; thanksgiving service celebrating the recapture of the fortress of Kanizsa on Cantate Sunday in April, 1690. – In August, 1705 thirty Kuruc soldiers took Count György Széchenyi and his four servants hostage in Széplak, plundered the castle and only released the Count a few days later for a ransom.

¹⁵⁷ He taught the violin, as well, not only keyboard instruments (see from May 12, 1698 on). In fact, he began teaching writing to a youngster in July, 1696 and arithmetic to two youngsters in June, 1698.

musicians performed at vespers in the chapel, and that in the summer of 1700 Sigismund Kusser visited Sopron. It was important to Wohlmuth to comment upon the building of new instruments and also on repairing instruments.¹⁵⁸

Among the entries of a personal nature, the ones about his religious life bear special significance. After each inscription about a baptism, death or journey, and when he started to teach a new student he added his own prayers: “May the Lord give you grace...” (Gott gebe gnad darzu! Gott verleihe Gnade darzu! Gott gebe seinen Segen darzu! – Gott verleihe ihm langes leben! Gott tröste seine hochbetrübte Eltern! – Gott lasse Sie glücklich wied[er] zurück kommen!) – In connection with the teaching of the descants he writes: “in the name of the Lord I have started...” (hab ich in Gottes Nahmen den Anfang gemacht zur Information der jungen Discantisten. Gott gebe seinen h[eiligen] Segen darzu!) On January 7, 1687 he writes: “hab ich in Gottes Nahmen den Anfang gemacht deß H[erren] Palatini beede Herrn Söhne Michaellem und Gabriellem [later insertion:] Esterhazy aufm Clavir zu informiren.” – The significance of these seemingly irrelevant comments is revealed by the title on the Starck Virginal Book: *Tabulatur Johann Jacob Starcken zugehörig... Gott gebe seinen Segen darzu!* The writer of the Starck Virginal Book can be identified with Wohlmuth not only on the basis of the handwriting but also because of the use of similar formulae.¹⁵⁹

Only one of Wohlmuth’s compositions has survived, Psalm 51, *Miserere* from 1696. At the age of seventy-two, in 1715 he composed new psalms; *Laetatus sum* and *Laudate Dominum omnes gentes*, however, only their title page has survived.¹⁶⁰ No further Wohlmuth pieces are known; the parts of six anonymous pieces copied by Wohlmuth are held in the Sopron Lutheran Archives.¹⁶¹ At the celebration of the 200th anniversary of the Reformation, in 1717, Gottlieb Grünler was commissioned to compose a *Te Deum* instead of Wohlmuth.¹⁶²

Apart from being an organist Wohlmuth also taught in elementary school: in the Vogl house in the suburbs for six years, and then for eight years in the downtown school. In 1720 due to his age and failing eyesight he handed over the keys of the organ in front of the congregation and resigned.¹⁶³ His position was taken by Knogler, who was from Trencsén and had been sent to study in Regensburg by the city of Sopron.¹⁶⁴ In 1721 Wohlmuth stopped teaching, too, because of his weak eyesight. According to the register of deaths in Sopron he was buried on January 9th, 1724.¹⁶⁵

Wohlmuth’s son from his first marriage, Johann Wohlmuth jr. studied at the Universities of Leipzig, Kiel and Wittenberg. On leaving Sopron the rector of the grammar school wrote admiringly into his album,¹⁶⁶ while the friend of the family, Minister Barth, made a short description of

¹⁵⁸ In March, 1688 he had the positive organ of the chapel repaired by an apprentice of a Viennese organ builder; in January, 1689 he paid the organ builder Harrer (the organist of the Church of Saint Oswald in Regensburg) and his apprentice; he and Samuel Wohlmuth repaired Count György Széchenyi’s instrument in Széplak in August, 1701.

¹⁵⁹ Wohlmuth probably learnt these formulas when he was young, from Sonntag, the Minister in Rust, since Sonntag made similar additions to the entries in the register.

¹⁶⁰ Cf. Bárdos 1984, 612, no.957 in the Vavrincez catalog. The titles of the two psalms had been crossed out and the title of the new piece was written onto the cover. See facsimile 22.

¹⁶¹ Four psalm settings in Latin (*Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri*) and the second violin part of a piece in German (*Kommt alle zu mir*) as well as a *Magnificat*. Cf. Bárdos 1984, 593, no.884. in the Vavrincez catalog. See facsimile 23–25.

¹⁶² This composition and further occasional pieces, not composed by Wohlmuth, have already been mentioned in connection with the musical life of Sopron.

¹⁶³ According to the registers the church assembly accepted his resignation and made him an allowance of 50 *Reichstaler* “ad dies vitae”, that is, until the end of his life. Cited in Bárdos 1984, 110 from the Ledger book, Sopron Lutheran Archives.

¹⁶⁴ Payr 1911, 13; Bárdos 1984, 110; Kormos 2002a, 281.

¹⁶⁵ He outlived his wife, Sibylla, by two years. Cf. Register of Deaths, Sopron Lutheran Archives.

¹⁶⁶ “Pius, modestus et eruditus, praeceptorum suorum semper observantissimus.” Sopron Lutheran Archives, no call number.

him and said he had inherited not only the blood but also the nice name “Bonae mentis”, that is, Wohlmuth.¹⁶⁷ Wohlmuth jr. returned to Sopron as a lawyer, became senator in 1714,¹⁶⁸ the curator of the church in 1718, city magistrate in 1730, and finally, mayor in 1732.¹⁶⁹ His firstborn son, Johann Ehrenreich, Wohlmuth’s first grandson, was born on November 25th, 1701.¹⁷⁰ Samuel and his son, Johann Conrad, from the other branch of the family, were also reputable citizens in Sopron.¹⁷¹

The intelligentsia at the turn of the 17th century in Sopron were educated citizens with university degrees doing scholarly research. Many of them were members of German scholarly societies. Although it seems that Wohlmuth had never been a citizen of Sopron officially,¹⁷² as a member of its leading intelligentsia and through his versatility as organist, music director, teacher, instrument maker, copyist and composer he made invaluable contributions to the cultural life of Sopron for several decades.

The Starck Virginal Book

A manuscript from the permanent exhibition of the Sopron Museum

At the beginning of the 20th century two descendants of the Starck family, Zsófia¹⁷³ and Lajos, still lived in Sopron and possessed family documents and books. In 1910 they drew the attention of Sándor Payr to the existence of a manuscript containing musical pieces. Payr published a short review about the manuscript in the same year in the 234th issue of *Soproni Nemzetőr* [The Sopron Militiaman]. Subsequently the heirs of Starck donated the manuscript to the Sopron Museum,¹⁷⁴ where it has since been held; it has not been given a call number.

The music from the manuscript published in this edition was first called the *Starck Virginal Book* by Szabolcsi.¹⁷⁵ This title poses several problems. First, it implies that the manuscript is a cohesive unit containing exclusively virginal pieces.¹⁷⁶ In fact, the Starck Virginal Book with

¹⁶⁷ Page 153. Two years later his teacher from Leipzig wrote on the same folio (page 154), that young Wohlmuth had been his brightest and most diligent pupil.

¹⁶⁸ In 1718, as senator, when Michael Weiss, a student from Sopron was to begin his studies abroad, he wrote the same lines into his album (National Széchényi Library, Budapest, Oct. Lat. 131, f. 50) which had been written into his album thirty years before: “Praesens est imperfectum, praeteritum [est perfectum], plusquamperfectum est futurum.” His style is very similar to that of Johann Wohlmuth sr; perhaps for that reason the scribe of the son was attributed by Vizkelety to the father. Vizkelety 1963, 168.

¹⁶⁹ The record book of Johann Wohlmuth jr. is to be found in the Sopron Archives of Győr-Moson-Sopron County. See Kosáry 1970, 564: *Johann Wohlmuth polgármester feljegyzési könyve 1717–1737* [The Record Book of Mayor Johann Wohlmuth 1717–1737]; Turbuly-Német 2002, IV. 1020.

¹⁷⁰ As a happy grandfather Johann Wohlmuth even recorded into his diary when his grandson was weaned. See diary January 24, 1703.

¹⁷¹ Johann Conrad studied in Jena from 1701, became a lawyer, later he became a guardian in Sopron, and was the mayor from 1740 to 1742. Payr 1929, 33.

¹⁷² According to Házi 1982 only Wohlmuth’s son is listed among the citizens of Sopron, but not Wohlmuth himself. It is possible that he remained a citizen of Rust because of his estates and vinyard.

¹⁷³ Zsófia Starck (Mrs Nitsch) lived at 33 Deák tér, Sopron in the early 1900s; Jandek 1955. 87.

¹⁷⁴ The exact date when the manuscript was obtained by the Sopron Museum cannot be determined; however, it is included in the accession register made in 1916. (According to Szabolcsi 1928a, 118 Lajos Stark donated the manuscript to the museum already in 1896.) The Franz Liszt Memorial Museum, one of the departments of the Sopron Museum, is sometimes referred to in the literature as the place where the manuscript is held. See Domokos 1990, 507.

¹⁷⁵ Payr 1911, 10–12: Stark’s notebook, Stark’s collection, Stark’s music book; Szabolcsi 1925/1926, 140 (footnote 3): Starksches Virginalbüchlein; Payr 1929, 23–24: Notebook from Wohlmuth, Wohlmuth’s tablature for virginal; Szabolcsi 1928a, Szabolcsi 1931, Szabolcsi 1959, 291, 331: Stark virginal book from Sopron; Kapi-Králik 1937: Stark virginal book; Jandek 1955: Stark virginal book; Domokos, Martin [1985], 565: Stark virginal book. – In this edition the original spelling of the family name is used.

¹⁷⁶ The other problem, the word ‘virginal’ in the title, will be discussed in the next chapter.

a theoretical introduction and 56 pieces¹⁷⁷ merely takes up a third of a lengthy manuscript, quite astonishingly, in album format,¹⁷⁸ and the rest of the manuscript contains inscriptions about family events. There are blank pages between the sections of the manuscript, and some pages are missing. The structure of the Starck family manuscript is as follows:

fols	1 – 48	virginal book
	49 – 88	blank pages (pages 49 to 59 are staved, but have been left blank)
	89 – 130	inscriptions about family events
	131 – 140	blank pages
	141 – 162	inscriptions
	163 – 168	blank pages (page 165 covered with scribbles)

The manuscript is octavo size, measuring 205 mm by 154 mm, it has 168 folios bound in paper and a letter has been attached to the cover. As mentioned above, the virginal book takes up the first part of it and the rest contains inscriptions made between the end of the 17th and the end of the 19th century and include data about births, marriages, deaths, taxes, and purchases as well as recipes.¹⁷⁹ On page 117 familiar surnames appear: on September 27, 1773 Joh. Carl Starck and Margaretha Theresia Wohlmuth were married.¹⁸⁰

The title, writer and user of the virginal book, and literature about it

After publishing the review about the Starck family manuscript Payr wrote a biography of Wohlmuth in 1929.¹⁸¹ A few years later Kapi–Králik published a short article about the manuscript and after the Second World War Jandek wrote a detailed study on it.¹⁸² Szabolcsi, Géza Papp and Mária Domokos focused on Hungarian dances and pieces with a Hungarian character; Domokos summarized all known data in the series *Magyarország Zenetörténete* (The Music History of Hungary).¹⁸³ In his book about the musical life of Sopron between the 16th and 18th centuries, Kornél Bárdos discusses two problems in connection with the compiler of the collection and its contents.¹⁸⁴

The title of the virginal book refers to the nature, owner, dating and use of the manuscript:

*Tabulatur / Johann Jacob Starcken / zugehörig, welcher den 3. Decembre / Anno 1689 / in Gottes Nahmen den / Anfang zum schlagen / gemacht. / Gott gebe seinen Segen darzu!*¹⁸⁵

¹⁷⁷ Wohlmuth assigned the number 16 to two different pieces but left out number 55. Jandek believes number 16 was repeated because *Praeludium* and *Englischer Tantz* belong together; the first piece is a prelude to the latter, Jandek 1955, 95. The writer of this edition thinks it is more likely to have been a slip as in the case of number 54 which is followed by number 56. Therefore, in the present edition correct numbering has been added in square brackets from the second occurrence of number 16 to number 54.

¹⁷⁸ Based on the size of the manuscript it may be assumed that an empty album was used – for a different purpose than it had originally been intended.

¹⁷⁹ The first inscription about the family was made in 1698 when J. J. Starck remarried (see Házi 1982, II. 872; cf. footnote 194), the last inscription was made in 1891.

¹⁸⁰ This name Wohlmuth cannot be identified with any known members of the Wohlmuth family. For the family name Starck, see the following section.

¹⁸¹ Payr's descriptions (Payr 1911, 10–12) are inaccurate and insubstantial (including the ones on tablature), therefore, they shall not be discussed.

¹⁸² Kapi–Králik 1937; Jandek 1955.

¹⁸³ Szabolcsi 1950 (1959); Domokos 1984; Domokos 1990, 507–508.

¹⁸⁴ Bárdos 1984, 110–111. Bárdos makes a reference to a study of András Pernye written shortly before his death (dealt with the pieces nos. 3, 7, 9, 16, 25 and 54). However, this could not be found.

¹⁸⁵ See facsimile 8. The title also includes a mathematical operation, which has nothing to do with the title.

Several hypotheses exist in the literature as to the identity of the scribe of the Starck Virginal Book. In his biography Payr proposes that due to the similarities in the script of Wohlmuth's diary and that of the virginal book the writer of both must have been Wohlmuth.¹⁸⁶ He assumes that the Starcks entrusted the teaching of their son to Wohlmuth, who prepared a collection of exercises with an introduction on theory for the boy. Having studied with Wohlmuth's diary Payr could easily identify the titles on the virginal book with the handwriting in the diary. After the Second World War, however, the diary was thought to have been lost and the handwriting in the two sources could not be compared. Therefore, Wohlmuth's person as a scribe was not established and further evidence was sought. Jandek compared the script on the first page of the manuscript with a payroll¹⁸⁷ from 1696 including Wohlmuth's signature and attributed the virginal book to Wohlmuth.¹⁸⁸ (He might have used Wohlmuth's *Miserere* as evidence, had he known it.) Although Bárdos refuted Jandek's arguments, he also attributed the virginal book to Wohlmuth.¹⁸⁹ In my article about chorales published in Hungarian the assumption that Wohlmuth had been the scribe could not be confirmed. However, after the diary was found, a clear reference was made to the connection between the two handwritings in the German article.¹⁹⁰

In the title of the Starck Virginal Book Wohlmuth used the word "Tabulatur" not in the original sense of the word but in its contemporary, 17th century sense.¹⁹¹ It referred to his abandonment of old tablature notation which included letters and numbers and copying pieces in modern notation, in keyboard staves for two hands. Although the name 'Starck' does not appear in Wohlmuth's diary, the title of the virginal book proves that Johann Jacob Starck was a student of Wohlmuth. He would hardly have made such a detailed comment on the beginning of Starck's studies, characteristic only of the style of his diary, unless it referred to his own work as the boy's tutor. Moreover, the wording of the title is almost exactly the same as the entry he made in his diary on January 7, 1687 when he began teaching the two sons of Pál Esterházy: "In Gottes Namen den Anfang gemacht ... Gott verleihe Gnaden dazu!" Thus, the title page and the virginal book itself must be considered as a supplement to the diary. Entries in the diary became more and more infrequent after the autumn of 1689 and after November 27th (Dominica Adventus) Wohlmuth only made two entries in December.¹⁹²

In summary, it may be stated that Wohlmuth started teaching young Starck on December 3, 1689 and probably continuously parallel to the teaching compiled a book of exercises for his beginner student. Apart from Wohlmuth's handwriting, two pieces in a different hand can be found in the virginal book: the Hungarian dance of the Transylvanian prince (*Ungarischer Tanz des Fürsten aus Siebenbürgen*) and the *Studentisches Leben* written after number 28.¹⁹³

The ancestors of Johann Jacob Starck probably fled to Sopron when religious persecution began in Austria, and the father, Johann Philipp Starck gained citizenship rights in 1673.¹⁹⁴ As the owner of the inn 'The White Horse' ("zum weissen Pferd") he devoted attention to the education of his son and wanted to have the most excellent teacher of the town to teach him instrumental

¹⁸⁶ Payr 1929, 17, 23.

¹⁸⁷ "Verzeichnis der Choralisten", in facsimile cited by Jandek 1955, 89; the payroll includes the list of musicians and singers in Sopron and their payments; see Bárdos 1984, 368–385.

¹⁸⁸ Jandek 1955, 88–89.

¹⁸⁹ Bárdos 1984, 111.

¹⁹⁰ Ferenczi 2004, 112–113; Ferenczi 2005, 40–41.

¹⁹¹ When publishing tablature books (1571, 1583) N. Ammerbach transcribed intavolations of vocal pieces or original instrumental pieces in letter notation. Based on Italian and Anglo-Dutch keyboard scores Samuel Scheidt published his *Tabulatura Nova* (1624) not in tablature but in modern notation. In the title stress falls on "Nova" rather than on "Tabulatura".

¹⁹² The two inscriptions were made on December 15 and 26, 1689.

¹⁹³ See facsimile 12.

¹⁹⁴ For information on the Starck family see Payr 1929, 23; Házi, 1984, II. 872.

music.¹⁹⁵ In 1687 when the Lutheran music director began to teach the sons of Palatine Esterházy, an ardent supporter of the counter-Reformation, it became clear who this person would be.

Johann Jacob Starck's father died when he was three and his mother married a furrier called Windisch. Based on the information above, it may be stated that at the age of twelve, the boy became Wohlmuth's student in December 1689. In 1695 Johann Jacob Starck also gained citizenship rights, was married in 1696 and took over 'The White Horse'.¹⁹⁶ After the death of his wife he remarried in 1698 and had a son, Johann Carl, the famous painter. He made his last will and testament in 1719 and died a few days later.

The objectives of the virginal book and the instrument it was intended for

Although it was rather modest as regards its contents, the first keyboard method ever made in Hungary was written by Wohlmuth.¹⁹⁷ He made it for his student, twelve-year-old Starck, who started learning keyboard on December 3, 1689 according to the title page. The book is a "keyboard tutor" which includes a theoretical introduction and fifty-six pieces. Keyboard methods not being available in print, teachers had to prepare their own materials for their lessons.¹⁹⁸ Wohlmuth adopted a pedagogical approach and included pieces in the book which gradually become more difficult and complex. He did not aim at compiling a collection representative of contemporary music but a booklet well structured from a methodological point of view. In addition, he intended to present several different genres¹⁹⁹ which his student might have been familiar with from everyday life situations; dances primarily – even the most recent ones – as well as chorales.

Wohlmuth was probably influenced by the keyboard tutor published two years earlier by Daniel Speer²⁰⁰ when writing his virginal book. Speer developed one of the earliest systematic methods for "Liebhaber", amateur musicians who played only for their own pleasure, thus, his book of music theory and pedagogy is a direct antecedent of Wohlmuth's book.²⁰¹ In fact, Wohlmuth added a piece to his collection which was not only included in Speer's *Musikalisch Türckischer Eulenspiegel* published in 1688, but even in his 1697 keyboard tutor.²⁰² Wohlmuth might also have been influenced by Poglietti's *Compendium*, which was copied extensively during the period.²⁰³

¹⁹⁵ The bequest of Caspar Reschl (†1662), one of the former owners of "zum Weissen Pferd", includes 42 books apart from the Weimar Bible, which is average for a typical middle-class family of the age and exemplifies innkeepers' interest in culture. See Lesestoffe I, item 392.

¹⁹⁶ For the inn see Csatkai 1966, 203–204.

¹⁹⁷ For a foreign theoretical work written for a Hungarian instrumentalist, the Transylvanian Prince, see later. (Cf. fn. 209.)

¹⁹⁸ It is not known what was the material of the teaching for Wohlmuth's other students.

¹⁹⁹ Most genres are represented by one or two pieces. Therefore, it cannot be compared with collections in which pieces are subgrouped according to genre (e.g. the Vietoris Tablature Book).

²⁰⁰ *Grundrichtiger kurtz leicht und nöthiger Unterricht der musikalischen Kunst*, Ulm 1687; second edition 1697. For a modern edition see Speer 1697, 1687 (1997). The book is made up of four main sections: 1) singing; 2) a keyboard and continuo method; 3) string and wind instruments; 4) composition. Topics in the first, theoretical section include: The bases of plainchant and figural music: staff, clefs, accidentals, the names of notes, rests, custos, repeat marks, final notes, bars, metre, terminology, keys (without accidentals, with sharps, with flats, intonation: identifying keys); cf. theoretical introduction in the *Starck Virginal Book* in the next chapter. The section *Clavierunterricht für Liebhaber* containing a dialogue between the instructor ("Informator") and the pupil (*Fräulein, Frauenzimmer, Incipientin, Lernende*) was only included in the 1687 edition.

²⁰¹ For theoretical works on keyboard instrument practices in the last few decades of the 17th century and the duties of organists see Riedel 1960, 22–23, 80–82; Marckfelner (1981), 12–14.

²⁰² No. 7 *Aria*; see Speer's movements in the Appendix. Cf. Speer 1688, no.3; Speer GC 1697, 1687 (1997), 39; Csörsz Rumen 2005, 36.

²⁰³ Poglietti's *Compendium* survived in manuscript from 1676 and Kuhnau's *Neue Clavier-Übung* respectively D'Anglebert's *Pieces de Clavecin* were published in 1689, however, a direct influence cannot be established in either case. Cf. Riedel 1960, 80–81; Apel 1972, 566–571, 667–673, 715–718.

Keyboard tutors were a necessity because after the Reformation and especially in the 17th century instrumental *Hausmusik* played in private homes in the company of relatives and friends became more and more popular.²⁰⁴ The aim of such gatherings was to refresh the soul fatigued from “other kinds of study”.²⁰⁵ In 16th century Europe lute playing was one of the most popular pastimes, but by the 17th century keyboard instruments became even more fashionable. Pieces composed for keyboard instruments were used with a methodological purpose, at services, or for *Hausmusik*.²⁰⁶ This threefold repertoire is reflected in the miscellaneous content of contemporary collections.

It may be concluded from the literature that keyboard instruments became the instruments for daily relaxation and entertainment in Hungary as well.²⁰⁷ Apart from the violin and the pipe, the virginal became one of the most common instruments in the 17th century.²⁰⁸ Keyboard music was especially popular in German speaking settlements – not only among members of the aristocracy, but also of the middle-class – because it could be adapted to the needs of amateur musicians with limited musical and technical skills. On the other hand, several compositions for *Hausmusik* and ecclesiastical music inadequate for performance in church were perfect for keyboard playing. Several manuscripts of this type were written in the second half of the 17th century, especially in northern Hungary and Transylvania.²⁰⁹

Wohlmuth is known to have had students in Regensburg and Sopron as well, and when he began to teach a new student, he referred to their instruments in his diary in different ways: Klavir [sic], Clavichordium or Instrument.²¹⁰ It was common in the age to use two of them in a general sense. In German speaking territories from the 16th to the 18th centuries the word *Instrument* was an umbrella term which could refer to any keyboard instrument except the organ.²¹¹ German literary

²⁰⁴ For *Hausmusik* see Salmen 1969, 6–10.

²⁰⁵ “... den von andern Studiis ermüdeten Geist an dem Claviere wiederum zu erfrischen”; cited by Riedel 1960, 15 from the preface to the first part of Kuhnau’s *Neue Clavier-Übung* (Leipzig 1689). Speer GC 1697, 1687 (1997), 5: “zur Gemüths Belustigung”. – Keyboard instruments formed the basis of musical culture, theory and instruction in Western Europe.

²⁰⁶ For the threefold repertoire see Riedel 1960, 26–28.

²⁰⁷ *Hegedű, virginás, dudás és trombitás Aki nélkül nem lehet semmi vígan lakás*. [There is no happy life without a violinist, virginal player, piper and trumpeter.] Szabolcsi 1959, 223. According to the written record of an Italian musician, Zsigmond Báthory could play several instruments (and even composed pieces), Girolamo Diruta dedicated an organ method to him and published it under the title *Il Transilvano*. Venice, 1593; cf. RISM A/I/2 D 3134 (–3137), for modern edition see Diruta (1969). Cardinal András Báthory (Zsigmond’s uncle) played the virginal: *az virginát vert nocte* (he played the virginal at night); Szabolcsi 1959, 283. At the end of the 16th century the instrument is mentioned in an interesting context; it was sometimes played by soldiers. Jandek 1955, 93; Szabolcsi 1959, 266. According to the historic song written by Pál Köszeghy about the wedlock of Bercsényi at the end of the 17th century: *Virgina lassúbban nyomogatva csenge* (the virginal was heard being played slowly). Szabolcsi 1959, 233. Papp G. 1990b, 461. – In Comenius’ *Orbis pictus* is to be found *virgina (clavicordium)*; Comenius 1675 (1970), 210. For further information see Szórádová 2001, 356–366; Fontana 2001, 399–408.

²⁰⁸ Instruments had been made in the previous century. In Körmöcbánya the organist Mathias Burian and his son, Hieronymus, built organs and other keyboard instruments from the middle of the 16th century, and Roglmayer made instruments at the end of the 17th century; Szórádová 2004, 163. Chroniclers have recorded the fact that organ builders sometimes made keyboard instruments as well. Szórádová writes about instruments in Pozsony, Kassa, Körmöcbánya, and Késmárk. The virginals of Catherine of Brandenburg (the second wife of Gábor Bethlen), and István Thököly (Imre Thököly’s father) are presently housed in the Hungarian National Museum. Papp G. 1990b, 459; Szórádová 2004, 157–160.

²⁰⁹ Including the Victoris Tablature Book, the tablature book from Lőcse (Pestry zborník), or the Kájoni Codex. For a summary of sources see Király 2000; Papp Á. 2005. It is not only related to dance music but also to prayers.

²¹⁰ January 7, 1687: *Clavir*; January 20 1689: *Clavichordium* (Wohlmuth paid 6 *Reichstallers* for Minister Barth’s clavichord); February 3/13, 1686 and January 3, 1698: *Instrument*.

²¹¹ See Ammerbach *Orgel oder Instrument Tabulaturbuch*, 1571; Nörmiger *Tabulaturbuch auf dem Instrumente*, 1598, cf. Apel 1972, 246; Brown H. M. 2001; the name of the builder of the instruments: *Orgel- und Instrumentenmacher*. – Because of ambiguity M. Praetorius criticizes this definition and in his synopsis he ranks several keyboard instruments: *clavicymbalum*, *spinetta*, *clavichordium*, *virginale*, *nablium*, *clavictherium*, *arpichordium*. His description

sources originating from Hungary use the term in a similar fashion.²¹² “Klavier” was a similar umbrella term²¹³ which could even refer to the “clavichordium” used by Wohlmuth as well.²¹⁴ If you could play the clavichord you could play any keyboard instrument. Tuning the clavichord was much faster and easier and held the pitch longer than other keyboard instruments; thus, it was the most adequate instrument for teaching. However, the spinet or virginal also became popular among *Liebhabers* because it was small, inexpensive and easy to tune due to the low number of strings it had.²¹⁵

Data about keyboard instruments in Sopron are available from as early as the end of the 15th century; a clavichord is mentioned in the will of an organist.²¹⁶ In another will from the middle of the 16th century the regal and virginal of an organist were inherited by his relatives.²¹⁷ Among the instruments of an ecclesiastical work written in Sopron by Andreas Rauch can be found “clavicymbalom”²¹⁸ and his will includes an “Instrument” and a “Flüg” with a pedal.²¹⁹ The inventory of the bequest of a citizen of Sopron, David Glentzmann, includes a book for keyboard instruments.²²⁰ A list by Pál Esterházy made before 1681 includes the titles or textincipits of sixty-six songs and eight dances which he could play on the virginal,²²¹ many of which are identical with the titles found in the Starck Virginal Book.²²²

Although a direct reference to an instrument is not made on the title page of the book, the title Starck Virginal Book has been used in this edition for two main reasons. Of all the instruments mentioned above the book is most likely to have been intended for the virginal, furthermore, this title has become established among scholars.²²³

follows: *Claves omnes ut Instrumenta specialiter sic dicta, ut: clavicymbalum, spinetta, clavichordium*. Praetorius 1614/15, 443–446.

²¹² For more data see Király 2000, 69 (footnote 20). – There is a short poem with handwriting on the front endpaper of a print of the Collection of Bártfa (Mus. pr. Bártfa 17 tenor partbook, f. 1v) to encourage the musician to practice a keyboard instrument (=Instrument), published in Murányi 1991, XXXII.:

Instrument slagen ist eine feine Kunst / Übstu dich nicht ist es umbsonst.

Wer was wil lernen der übe sich, / Den Übung bringet Kunst gewisiklich.

The first line of the verse from the title of the book of Susanna Eleonora Lányi (1729) quoted by Kodály 1952, 1.

²¹³ Cf. Riedel 1960, 13; Apel 1972, 3.

²¹⁴ It could also refer to the virginal or the spinet. Several instruments were to be found in the bequest of Gabriel Reilich including a clavichord (and three types of violins); Reilich 1984, 28. – The term “Klavier” referred to different instruments at different periods. During the Baroque it usually meant an instrument with a keyboard; an organ, a positive organ, spinet, virginal, harpsichord or clavichord. Composers did not usually specify the type of instrument they composed for. Until the middle of the 17th century keyboard instruments were barely differentiated by style. Musicians used any instrument that was available, or an instrument that suited the occasion best. Cf. Wolters 1975, 7; KeyboardM 1984, 383 (introduction).

²¹⁵ Cf. Riedel 1960, 19. – The clavicembalo was used for greater and virtuoso compositions.

²¹⁶ Bárdos 1984, 13.

²¹⁷ Bárdos 1984, 15.

²¹⁸ *Missa vespera et alii sacri concentus ...* Nuremberg 1641, see RISM A/I/7, R 341.

²¹⁹ Bárdos 1984, 78. Bárdos mentions an instrument which cannot be identified. Based on contemporary terminology it was probably a keyboard instrument. The other instrument is a “pedal keyboard”; Nagy 1993, 92, 107. In 1631 Rauch sold a regal for one of the churches of the town; Nagy 1993, 87.

²²⁰ Lesestoffe I, 81; Király 2000, 69.

²²¹ “Énekek, Tánczok s Noták száma, az Virginán kit tudok verni.” [All the songs, dances and tunes I can play on the virginal.] Cited among others by Bónis 1957, 267; Esterházy HC (1993), 53–54.

²²² The most significant of these is the dance *Salomon*, see No 41. In the case of hymns only the Latin titles are the same – perhaps due to denominational differences.

²²³ Cf. footnote 175.

The contents of the Starck Virginal Book and variants of its movements in 17th and 18th century collections²²⁴

Since Wohlmuth wrote the virginal book for a beginner the first section summarizes basic terminology which is essential for learning the pieces in the second section, such as clefs, notes, keys, rhythmic values, metre and important signs. He subcategorizes clefs from two different perspectives: theoretical and practical. In the stave which he calls *claves signatae* he presents all possible clefs: C clefs in four, F clefs in three and G clefs in two different positions. However, the fifty-six pieces in the collection are assigned to only two of these clefs.²²⁵ Therefore, the system Wohlmuth calls *claves intellectae* presents notes with absolute names in these two clefs only;²²⁶ notes to be played by the right or left hand are indicated; all of which are to be found in the pieces.²²⁷

Wohlmuth makes a distinction between “cantus” in major or minor not on the basis of the system of keys but on the medieval hexachord system.²²⁸ He then introduces rhythmic values and rests, and finally, various signs used in the pieces.²²⁹ Note values are defined within the confines of white mensural notation and range from the maxima to the semifusa,²³⁰ and the value of the tactus is the semibreve. He presents two examples for triple metre: C3/2 (where the tactus is the dotted semibreve) and C3/1 (where the tactus is the dotted breve).²³¹ There are two further characteristic features in Wohlmuth’s script which deserve attention because they are used in the pieces, even though Wohlmuth himself does not make any reference to them in his theoretical introduction. In triple meter black notes denote opposed rhythm,²³² and the trill, which cannot be accurately defined, is indicated by the letter “t”.²³³

The collection includes a miscellany of secular and religious melodies, dances and chorales randomly organized apart from the obvious didactical focus. The fifty-six pieces belong to the following genres: 24 dances (a courant, a sarabanda, a gavott, a bergamasca, a miner’s dance, a ballet, *Salomon*, *Studentisches Leben*, *Hirtenstückl*, *Tantz*, 2 English dances; 2 Styrian dances; 4 Hungarian dances and 6 minuets), 9 arias, 4 preludes, 2 trumpet pieces, and 17 chorales or hymns.²³⁴

²²⁴ Variant movements (especially dances and chorales) which survived in later generations are included from sources in Hungary and the Sopron area.

²²⁵ Right hand: C clef in the first line; left hand: F clef on the fourth line. Thus, Wohlmuth assigns the C clef to the right hand, as was the contemporary practice. Consequently, C clef is used in the top staff of the pieces. Among others, Speer and Kuhnau, whose piano method originates from the same year as the Starck Virginal Book, also assign the C clef to the right hand.

²²⁶ Thus, Wohlmuth is likely to have been familiar with German organ tablature notation which demonstrates theoretically the relationship between notes and keys in a more direct way. – More perspicuously is in the keyboard method *Clavierunterricht für Liebhaber* where Speer mentions among the requirements that the names of the tones have to be learned by means of little pieces of paper, being stuck onto the keys. See Speer GC 1697, 1687 (1997), 5. – Nevertheless, Wohlmuth did not use it. This subject has been discussed in connection with the title.

²²⁷ Wohlmuth does not use accidentals before no.25. However, he needs to do so in no.26, hence he presents the scale once more with the names of the notes to illustrate the difference between B flat and B natural.

²²⁸ In other words, the cadence, which would be in the minor in the modern major-minor system, is notated without accidentals, and is therefore an example of “cantus durus”.

²²⁹ They are the following: time signature (only for duple metre), repeat sign, custos and the sharp sign.

²³⁰ The pieces do not contain longas anymore and brevis occurs only in no.29 (once) a piece not written down by Wohlmuth.

²³¹ Wohlmuth uses two other types of triple metre: C3 and C3/4. (His choice of time signature was probably influenced by the manuscript he was using.) C before triple metre emphasizes the double bars.

²³² This is also characteristic of Speer’s theoretical works; see further Riedel 1960, 40–41.

²³³ It cannot be determined whether they are mordents or trills. With one exception (no.27) the letter “t” only appears in the top part. For the contemporary explanation of the ornaments see Speer GC 1697, 1687 (1997), 23; Gutknecht 1998, 1437–1445; Schulenberg 2001, 728–730.

²³⁴ Jandek lists 18 different “genres”, the eighteenth type includes ecclesiastical pieces the *Joseph* and the *Salomon* [!] which he believes might have been insertions in ecclesiastical plays. He claims it is regrettable that the pieces were recorded without text. Jandek 1955, 97.

Although all of these pieces appear in the virginal book as anonymous, the authorship of some of them may be established based on the concordances revealed so far.²³⁵

As has been stated above, pieces follow each other in order of difficulty; which may be observed in their degree of elaboration, complexity of accompaniment and harmonization. Part writing is often inconsistent, and as a result, there is a fluctuating number of parts. As is usual with keyboard music, Wohlmuth applied the rules of part writing loosely in order to be able to take into consideration both the abilities of his student and his need for coloration. This is how the traditional suite movements which marked the milestones in the development of an independent instrumental style found their way into the volume. Wohlmuth probably copied pieces in quite a hurry, since titles are usually abbreviated,²³⁶ and fermatas which conclude the sections or pieces are not used uniformly,²³⁷ moreover, chordal bars²³⁸ which confirm the closure of pieces are often left empty.²³⁹

Characteristic dance types from the international Renaissance and Baroque dance repertoire sometimes appear under their original titles, and sometimes, under a different title. The titles of some dances do not correspond to the actual character of the dances,²⁴⁰ and at the same time several different types of dances are assigned the same title. Dances of different character may be constructed from the same formulas and motifs, for instance, bars 7 and 8 in the simple opening dance *Gavotte* are identical with bars 7 and 8 in *Ballet* (no.31). Only one of the dances is a courante by title (no.37) representing the Italian type with its steady crotchets and sequential progression in its second eight-bar period.²⁴¹ The *Sarabanda* (no.21)²⁴² can hardly be distinguished from the courante and belongs to the mixed family of courante-sarabandes.²⁴³ Since ballet was assigned a meaning in the 17th century different from that in earlier ages²⁴⁴ gavotte-bourrée elements dominate the three ballets in the virginal book. The title *Englischer Tantz* (nos.16, 46) probably refers to country dances which became popular shortly before the virginal book was made.²⁴⁵ Although six dances bear the title minuet,²⁴⁶ only no.19 is typical of contemporary minuets, the rest resemble the gagliarda despite their modern titles.²⁴⁷

Even elements of folk dance may be traced in some of the pieces in the virginal book. Gagliarda-like rhythm was used both in vocal and instrumental pieces in the 17th century, and Wohlmuth used them, too in the miner's dance.²⁴⁸ *Bergamasca* (no.22) is constructed over the

²³⁵ See critical notes to nos.7, 30 and 54.

²³⁶ This is most apparent in no.26 whose title is incomplete: *Nun komt der [Heiden] Heiland*.

²³⁷ The fermata is often only indicated for the right hand. In the present edition fermatas have been extended to both hands. See General Remarks.

²³⁸ This extra bar is to be found in all of the genres, even among the chorales, e.g. see no.34 and no.45.

²³⁹ See facsimile 10 and 11.

²⁴⁰ For instance dances in allemande style called *Ballet* or *Aria*.

²⁴¹ The other type is the French courante with dotted rhythm and ornamentation; cf. Glück 1995, 1031. Courante style dances with different titles: nos.14, 35, 43 *Aria*, no.39 *Minuet*.

²⁴² Jandek claims it is related to Froberger's variation set (*Auf die Mayen*); the first two bars are identical, but the rest are different.

²⁴³ See Gstrein 1998, 993. – The courante and the sarabanda are two movements of the 16th century suites. At the time of the manuscript's compilation both were stylized dances no longer assigned their original function.

²⁴⁴ Cf. Dahms 1998, 295–299.

²⁴⁵ See Dahms 1995, 1009–1012. In German speaking territories no distinction was made between the *Kontratanz* (country dance) and the *anglaise*.

²⁴⁶ Spelled also minuet in the manuscript.

²⁴⁷ Cf. Steinbeck 1997, 126–128. The minuet became popular among the upper classes in the middle of the 17th century and was used until the end of the 18th century. Around 1700 it was made up of symmetrical phrases, of two repeated half phrases. For instance, see no.6. Minuets in the virginal book are assigned one of three different time signatures: C3/2 (nos.6, 11, 39, 47), C3 (no.40), C3/4 (no.19).

²⁴⁸ It has a structure of adjoining four-bar units typical of Renaissance gagliardas (Brown A. 2001, 449). The dance might have a connection to Brennbergbánya near Sopron.

repeated harmonic chain of I–IV–V–I characteristic of this popular 16th century dance originating from Northern Italy, and is especially suitable for making figural variations.²⁴⁹ This popular dance can be found in most 17th and 18th century Hungarian instrumental sources.²⁵⁰ The idiom of Styrian dances (nos.17 and 36) is related to the *Ländler*, a typically Austrian contemporary dance.²⁵¹ The shepherd's dance (*Hirtenstückl*, no.54) was first written down under the title *Branle de village* in a manuscript in Leipzig containing pieces for keyboard, and was published in 1681 as the first movement of a suite (*Partita ex Vienna*).²⁵² When comparing the two versions it becomes apparent that the one in the Starck Virginal Book is substantially shorter and simpler, the left hand imitates bourdon. *Salomon* (no.41) has been considered a dance but in fact it is based on a church melody. The melody was published in Hungarian hymn books with various Latin and Hungarian texts in the second half of the 17th century; in the Vietoris Tablature Book, however, appears as a dance.²⁵³

Four of the pieces in Wohlmuth's virginal book have the title Hungarian dance²⁵⁴ (nos.3, 4, 29, 33); and each dance in duple metre is followed by an afterdance in triple metre based on the same melody (*proportio sesquialtera*). For forming proportion Wohlmuth creates afterdances with an anacrusis even though they are not with anacrusis in other collections, since it is not typical of Hungarian dances.²⁵⁵ Three of these dances, which have a bourdon accompaniment, belong to the *Ungaresca* type,²⁵⁶ the first one even has folk variants.²⁵⁷ The dance of the Transylvanian prince (no.29) has a much more ceremonial character than the other three, even in such a simple style.

At the time when the Starck Virginal Book was prepared the word *aria* had several different meanings.²⁵⁸ In our case it refers to instrumental adaptations of vocal pieces whose melodies are suitable for performing strophic texts.²⁵⁹ Secular songs are either designated *Arias*, or have a title

²⁴⁹ A model of the bergamasca is published in Braun 1981, 15; Moe 1994. Based on an ironic account from 1700 students first learn the peasant dance from Bergamo. There must be some special secret about it if such a great number of organists made their students learn this piece first. Cf. Braun 1981, 17.

²⁵⁰ *Pargamasca* is attributed to Scheidt in one of the manuscripts from Bártfa; it also appears in the Vietoris Tablature Book, the 18th century Linus Dance Collection and the Zayugróc collection. See Bónis 1957, 290–292; Rybarič 1966, 67. For its variants in Hungary see the Appendix. – The title *Bergamasca* also appears on Pál Esterházy's list (cf. footnote 221). – The first piece of the Klavierbuch der Jungfrau Regina Clara Im Hoff from Vienna (see RCiH 1629 in the Bibliography) is this dance; see in the Appendix. Cf. Edler 1997b, 297–298 with the one part and two-part variants of the melody.

²⁵¹ The *Ländler* was a round dance in triple metre which Austrian J. H. Schmelzer (1620/23–1680) even included in his suites; see Carner 2001, 222. – The title “dance” has been assigned to no.56 similarly to several other quick dances in duple metre and with rhythmic figuration. (In the 18th century *Ländler*s were also called “dances”.)

²⁵² In 2004 Sylvia Leidemann wrote her thesis on the Starck Virginal Book at the musicology department of Juan José Castro Conservatory in Buenos Aires. She and probably previously András Pernye (cf. footnote 184) pointed out that there are correspondences between no.54 and a “Branle” published in *DTÖ-WT* which was based on a manuscript from Leipzig. For the latter see the Appendix.

²⁵³ See Vietoris (1986), no.47 *Polidora* and a trumpet piece no.312. Cf. Bónis 1957, 318–320. For variations see the Appendix.

²⁵⁴ In the manuscript the title is *Ungarischer Tantz* with several different abbreviations.

²⁵⁵ Emphasis thus shifts to another main note.

²⁵⁶ Cf. Domokos–Martin 1985. The dances were published in Szabolcsi 1928a; dances 3, 4, and 33 see in Szabolcsi 1950, 300–301 (1959, 341–344); Szabolcsi 1970, 109–111.

²⁵⁷ Swineherd's song *Két tyúkom tavalyi* [Two Hens from Last Year]; Szabolcsi 1950, *ibid.* – For its variants in triple and duple metre in the Szirmay-Keczer collection, see the Appendix.

²⁵⁸ It could refer to the dance movements of instrumental suites with a song-like melody; a vocal piece performed with instrumental accompaniment (basso continuo); an instrumental adaptation of a homophonic or polyphonic madrigal movement or a song. It could be the highest part, a ground bass or a harmonic-metric framework. See Ruf 2004; Westrup 1999.

²⁵⁹ For instance no.7 which Speer treated as a strophic song in *Musikalisch-Türkischer Eulenspiegel* (1688). (According to Csörsz Rumen, Speer incorporated a borrowed melody in his composition; Csörsz Rumen 2005, 36. However, the author of the present study believes borrowing took place in the opposite direction, although the possibility of

only (*Gute Nacht, Waistu nicht*), or are called Aria and have a title as well (*Aria Wenn die Schönheit*). Arias without a title often have a dance-like character and contain elements of the *gagliarda* or *courante*.²⁶⁰

The four preludes extend over four to seven bars, contain imitative and figurative elements and are based on sequential passages. The closing of prelude no.5 is shaped by retardation and anticipation typical of the Baroque, a similar cadence is to be found in no.51. These short preludes usually function as intonations or as introductions to liturgical pieces (e.g. the *Magnificat*).²⁶¹

Due to the significance of *Turmmusik* in Sopron the *Starck Virginal Book* naturally includes two trumpet pieces; one of them is a signature-tune beginning with imitative elements which can be played by two trumpeters, and in the other, apart from the trombone, keyboard accompaniment may also be used.²⁶² Neither is it extraordinary that as in other collections and instructional material at the end of the 17th century, the virginal book contains several chorales.²⁶³ Wohlmuth probably selected some of the most popular chorales and notated them in the form they were used in Sopron. It has been stated earlier in connection with the musical life of the town that the melodies of congregational hymns from this age have not survived, since hymnbooks were published only with text even in the 18th century.²⁶⁴ Therefore, the virginal book is the first source of chorale melodies sung in Sopron. 18th century chorale books, however, reveal the richness of this melodic material in its entirety.²⁶⁵

The melodies of the choras from the virginal book originate from three different periods. The earliest ones are Pre-Reformation Christmas songs like *Resonet in laudibus*, which was included in the manuscript under the title *Joseph*.²⁶⁶ The hymn *Joseph* was used in the Austrian Christmas tradition of *Kindelwiegen*, the rocking of the child,²⁶⁷ which was presumably a custom in Sopron as well. Wohlmuth was probably familiar with adaptations of the hymn, one of which was even

Speer's use of a Hungarian melody cannot be eliminated.) – Jandek makes a list of 10 arias including no.23 with the title *Eia* which in fact is the continuation of the song *Joseph*. Jandek believes there is no correspondence between the arias and the hymns surviving in Sopron (Jandek 1955, 96). The author of this edition believes the lack of correspondence is natural.

²⁶⁰ They are the following: nos.14, 35, 42, 43, 49.

²⁶¹ Similar preludes (=praeambulums) may be found in the Vietoris Tablature Book. There are 18 *praeambulums* (nos.107, 108, 133–148) in the Zayugróc collection including several character pieces; seven with proportions, four are only in duple metre.

²⁶² Trumpet pieces appear in a separate chapter in the Vietoris Tablature Book. Two trumpet pieces are also to be found in the Esterházy list mentioned earlier.

²⁶³ Collections of a similar type are the tablature book from Lőcse and the RCIH 1629; as well as significant German editions already from the 16th century (Ammerbach, Nörmiger's Tablature).

²⁶⁴ For the use of German hymnbooks containing melodies see the inventories from Sopron; cf. footnote 17. Naturally, Wohlmuth might have become familiar with the melodies during the years he spent in Breslau, Wittenberg or Leipzig or even during his grammar school years. For German hymnbooks surviving in the Hungarian Library at the University of Wittenberg see Murányi 1983, 287.

²⁶⁵ The first chorale book of this type was *Teutsche Partitura Choralis ...* (see DPCh 1725 in the Bibliography); cf. Ferenczi 2005. For further chorale books see Bárdos 1984, 610: nos.934, 935, 937. – Due to Speer's connections to Sopron it might be assumed that Wohlmuth also used Speer's adaptations even though they only appeared in print in 1692 (*Choral Gesang-Buch, Auff das Clavir oder Orgel Worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hauss-Gesängen eigene Melodeyen in Noten-Satz mit 2 Stimmen als Discant und Bass untereinander. Neben einem Anhang vieler-auserlesener Arien, und Neu eingeführter Schöner Geistreicher Lieder auff allerley Fälle zu gebrauchen. Mit Fleiss zusammen getragen auch mit einigen nöthig-befundenen Anmerckungen heraus gegeben*; RISM A/I/8 S 4075). On the other hand, the only movement where similarity is apparent is no.34. *Liebster Jesu wir sind hier*; with the exception of one note the version in the Starck Virginal Book is identical with the Speer version.

²⁶⁶ The full title is *Joseph, lieber Joseph mein*. Wohlmuth sections the original melody into three parts so none of them are too lengthy (nos.22–24).

²⁶⁷ The melody first appeared in the Seckau Cationarium (1345) as a trope to the *Canticle of Simeon* (Nunc dimittis). Ameln 1970, 52, 67–79; Domokos 1984, 24.

published in the Esterházy collection.²⁶⁸ The hymn *Wo Gott zum Haus* (no.32) based on the text of Psalm 127 originates from the early Reformation; its concluding line makes an allusion to the hymn *Ein feste Burg*.²⁶⁹ Most of the tunes belong to the third group and originate from the end of the 16th century or the beginning of the 17th century.²⁷⁰

Chorales were composed in a simple “cantional”-style, only few of them exploit the potential of the keyboard instrument by using passing notes or coloration.²⁷¹ Sometimes the settings in the virginal book are new variants with different metre; in even instead of uneven metre usually with equalized rhythm; or they have uneven metre with steady rhythm instead of “metrical”, unsteady metre.²⁷² In some cases the formation of individual lines is varied and Wohlmuth produces a variant typical of Sopron.²⁷³

Wohlmuth: Miserere

While the authorship of Wohlmuth is only a hypothesis in the case of the fifty-six dances and chorales in the virginal book to which he either composed simple accompaniments or rearranged well-known pieces, the *Miserere* clearly indicates that Wohlmuth, the music director, organist and teacher, also composed music. *Miserere* is a setting of Psalm 51,²⁷⁴ which was the penitential psalm sung most frequently. In the Catholic Church it was not only included in the Liturgy of the Hours but also in the Officium Defunctorum and the liturgy of Officium Tenebrae during Holy Week. On the latter occasion it was sung without doxology.²⁷⁵ The psalm also had a paraliturgical function, it was sung at prayers during Lent with a doxology. In the Lutheran church it also gained importance due to its penitential text, and it was also used as an Introit-psalm.

Polyphonic arrangements were made for the liturgy of Holy Week, prayers during Lent and sometimes for the Officium Defunctorum, setting the psalm verse by verse, or using a few verses in a motet and sometimes setting the whole text.²⁷⁶ Individual verses from Psalm 51 could also form the bases of compositions.²⁷⁷ A distinct genre evolved as part of the Officium Tenebrae which

²⁶⁸ A reminder: Wohlmuth began to teach the virginal to Esterházy's two sons in 1687. – For various adaptations of the *Joseph* melody see the Appendix.

²⁶⁹ Cf. Zahn, no.305; DKL III/a/2 Ee 10.

²⁷⁰ For the melodies see Zahn, nos.287, 288, 2778, 159, 8573–8575, 6551, 1174, 192, 1569, 305, 3498, 3722–3731, 1912, 1913, 3614, 5269, 624.

²⁷¹ E.g. no.8 *Erstanden ist der heilig Christ*, no.18 *Nun laß uns Gott dem Herren*, no.25 *Werde munter mein Gemüthe*, no.27 *Puer natus in Bethlehem*, no.52 *Auß meines Hertzen Grunde*, no.53 *Herr Jesu Christ dich zu uns wend*. Cf. the tablature book from Lócse which includes chorales with rich coloration.

²⁷² The alternation of duple and triple metre may be a remnant of the tradition of dance-pairs. See no.15 *Wer nur den lieben Gott läßt walten* appears in the Starck Virginal Book in duple metre which might have influenced the development of the Hungarian version which was in use for a long time; no.53 *Herr Jesu Christ dich zu uns wend* is not metrical in the Starck Virginal Book but is in 3/2 metre.

²⁷³ The original structure of the melody of no.18 *Nun laß uns Gott dem Herren* is ABCD, Wohlmuth changed it to AABC and it was included with this structure in a chorale book written in Sopron. The tablature book from Lócse is a blend of the two forms: AA^{var}BC; see Appendix.

²⁷⁴ Psalm 50 in the Vulgate; one of the seven penitential psalms. The difference in numbering may also be observed in the differences of the titles of Protestant and Catholic adaptations.

²⁷⁵ Summary of the history of liturgy and music based on Marx–Weber 1997. Braun does not mention Psalm 50/51 in connection with 17th century genres.

²⁷⁶ Famous adaptations include Josquin's five-part motet, which is one of the oldest renderings of the psalm; and the compositions of Lassus, Gumpelzhaimer and Aichinger.

²⁷⁷ For instance, *Asperges*.

differed from psalms and psalm motets for vespers and compline.²⁷⁸ In the chapel of the Royal Court in Vienna the *Miserere* with doxology was performed after compline on feast days during Lent as a celebratory composition. Thus, Wohlmuth might also have composed his piece to be performed during Lent in 1696.²⁷⁹

The call number of the manuscript held in the Lutheran Archives of Sopron is M 027. Wohlmuth composed the piece for 5 singers: 2 cantus parts, an alto, a tenor and a bass; both concerto and ripieno parts; 2 violins, 3 trombones (alto, tenor, and bass trombones, the former two may be substituted by violas) and continuo instruments: a violone and an organ.²⁸⁰ Both concerto and ripieno versions of the two cantus parts have survived,²⁸¹ which could be sung by at least two descants but were probably sung by three or four singers. Wohlmuth wrote partbooks for the alto, tenor and bass parts containing both the concerto and ripieno passages, but concertante sections are indicated by *tutti* and *solo* in each case. Altogether 14 partbooks have survived: 5+2 vocal partbooks and 2+3+2 instrumental partbooks, therefore the piece was available in its entirety for this edition.²⁸²

The existence of *concerto* and *ripieno* partbooks for the two soprano voices suggests that Wohlmuth intended the piece for an ensemble of at least fourteen performers. A payroll from the year the piece was composed, mentioned earlier in connection with Wohlmuth, makes a reference to the singers²⁸³ who were probably among the performers of the work. Among them was Abraham Friedrich Ekardt who was “musicus choralis bey evang. kirchen und teutscher Schulmeister” between 1674 and 1704.²⁸⁴ Instrumentalists were chosen from the students and the *Stadt Pfeifers*.²⁸⁵ The elaboration of the basso continuo in *Miserere* was based on the practices demonstrated in contemporary textbooks.²⁸⁶

Wohlmuth used the Vulgate text for his composition rather than Luther’s translation.²⁸⁷ As in the case of other important celebratory psalm settings Wohlmuth included a doxology in his composition. Quite unusually, in the first verse of the doxology (Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto) he accentuates the persons of the Trinity by placing the word *gloria* before each of them,

²⁷⁸ In the Tenebrae liturgy in Rome it was performed *alternatim* or falsobordone style with elaborate cadences sung in psalm tone.

²⁷⁹ The *Miserere* held in Liegnitz, Silesia has the same three-part structure as Allegri’s piece. Every third verse (from 1 to 19) is recited in psalm tone in unison, every third verse (from 2 to 20) is recited polyphonic with cadences noted down in the score and the remaining verses (every third verse from 3 to 18) have a polyphonic setting written into the choirbook. It is presently held in the Library of the University of Wrocław. See Wojnowska 1996, 406–407, 409–410, 413–415. The style of Wohlmuth’s composition is similar to that of Gabriel Reilich’s *Miserere* (1668); Reilich (1984), 58, 60, 62, 64, 66, 304–305. Reilich was born in the same year as Wohlmuth in nearby Pozsonyszentgyörgy and from 1665 he was the organist of the church in Nagyszeben until his death in 1677. His *Vesperae brevissimae* (1664) is a setting of common vesper psalms and the Magnificat, and *Neu-Musicalischen Concerten* contains a setting of *Miserere* (altogether 35 compositions, including several psalms). It is not known where the series is held, only photocopies of the works made earlier are available. Reilich (1984), 203–204; Teutsch 2005, 1493.

²⁸⁰ For the title page and the parts see facsimile 16–21.

²⁸¹ The ripieno version of the second cantus part was noted down by an unknown hand; see facsimile 18.

²⁸² Veronika Vavrincez referred to *Miserere* in her catalog published in Bárdos’ book as a fragmentary piece from 1696. Bárdos 1984, 549, Vavrincez catalog no.695.

²⁸³ Cf. footnote 187.

²⁸⁴ Cf. Bárdos 1984, 104, and for his bequest see Lesestoffe I, item 639, 48 volumes.

²⁸⁵ Lists of payments based on the ledgerbooks; Bárdos 1984, 96, 104–105, 109. According to the documents Wohlmuth purchased a violin in the year before composing *Miserere*; Bárdos 1984, 107. – Wohlmuth had good relations with the instrumentalists, too. According to his diary he was invited to be the best man at the wedding of the “Passgeiger-spieler” in May, 1689. Cf. the biography of Wohlmuth.

²⁸⁶ Directions for elaboration techniques may be found, among others, in the textbooks by Poglietti and Speer. See Riedel 1960, 81; Godár 1996; Speer 1697, 1687 (1997), 9–12.

²⁸⁷ Although similarly to the other five royal free towns in Northern Hungary Lutheran services were held in German in Sopron as well, the liturgical singing (motets) of the choir was often in Latin. In Bártfa, in 1665 Zarewutius copied 233 motets in Latin and only 13 in German. Murányi 1997, 57.

and by allotting these passages to soloists of different registers. Similarly to most contemporary adaptations of Psalm 51 the voice part in Wohlmuth's composition begins in the Phrygian mode, but shifts to the Dorian-Aeolian mode in the accompaniment. The vocal part barely makes any movement at the beginning: the minor second of E–F–E, the so-called *threnodische Sekunde* or lamenting second,²⁸⁸ is used to set the tone of the psalm and express a poignant, humble prayer.

Wohlmuth did not compose motets partitioned into sections but set the Latin text of the psalm verse by verse to form a cohering piece. The most distinctive features of the composition are the alternation of *solo* and *tutti* passages,²⁸⁹ and that of duple and triple metre.²⁹⁰ *Tutti* passages follow solo parts in two ways: they may be completely separate or blend into the previous passage as its continuation. Connection among the verses is created by recurring motifs; for instance, verses 2 and 5 have a similar melody and verses 3, 16 and 20 all begin on the fifth degree. Wohlmuth applies the above techniques in the manner of early Baroque composition, which he borrowed from Monteverdi and especially from Schütz, particularly from the concertante style of the *Symphoniae sacrae*.

1	<i>Miserere mei Deus</i>	A	C
2	<i>Et secundum multitudinem</i>	T	C
3	<i>Amplius lava me</i>	Tu	C
4	<i>Quoniam iniquitatem meam</i>	B	3
5	<i>Tibi soli peccavi</i>	SI,SII/A,T	C
6	<i>Ecce enim in iniquitatibus</i>	Tu	C
7	<i>Ecce enim veritatem</i>	SI,SII	C
8	<i>Asperges me hyssopo</i>	Tu/So/Tu	3
9	<i>Auditui meo</i>	B/A,T	3
10	<i>Averte faciem tuam</i>	Tu	3
11	<i>Cor mundum crea in me</i>	SI/A,T	C
12	<i>Ne projicias me</i>	B	C
13	<i>Redde mihi laetitiam</i>	Tu	C
14	<i>Docebo iniquos</i>	SI	3
15	<i>Libera me de sanguinibus</i>	SII/A,T	3
16	<i>Domine labia mea aperies</i>	Tu	C
17	<i>Quoniam si voluisses</i>	A,T,B	C
18	<i>Sacrificium Deo</i>	Tu/So/Tu	C
19	<i>Benigne fac Domine</i>	A,T/B	C
20	<i>Tunc acceptabis sacrificium iustitiae</i>	Tu	C
21	<i>Tunc imponent super altare tuum</i>	So/Tu	3
22	<i>Gloria Patri</i>	SI,SII	3
	<i>Gloria Filio</i>	A,T	3
	<i>Gloria et Spiritui Sancto</i>	B	3
23	<i>Sicut erat</i>	Tu	3

²⁸⁸ Term by Blume, see Blume 1965, 25. Luther used it in the chorale *Aus tiefer Not* (B – C – B), based on Josquin's French chanson *Petite Camusette*. Cf. further the beginning of the composition based on the Psalm 130 written by H. Schütz, *Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir*, SWV 25.

²⁸⁹ Verses 1 to 20 may be subdivided into two 10 verse sections, each with the same structure: 2So + 1Tu, 2So + 1Tu, 1So + 1Tu, 1So + 1Tu.

²⁹⁰ See chart. The ending of some verses often shifts from triple 3/2 metre to 3/1 metre as a means of retardation similarly to the three parts of the *Gloria* movement.

As a composer, Wohlmuth might be considered as one of the potential contributors to Pál Esterházy's collection, *Harmonia Caelestis*.²⁹¹ If one takes into account the fact that Wohlmuth taught keyboard to both of Esterházy's sons, it may be assumed that the renowned musician of Sopron was also commissioned to work on certain movements of the collection. Ágnes Sas does make a reference to the connection between Esterházy and Wohlmuth, however, she does not mention Wohlmuth's work as a composer or suggest Wohlmuth's authorship of the collection. Based on his only extant composition a connection cannot be established between Wohlmuth, a late imitator of Venetian style adapted to German speaking territories primarily by Schütz, and the pieces in the Esterházy collection.²⁹²

Data concerning the composition of the *Miserere* and the other two psalms from the title page, or concerning Wohlmuth's work as a composer in general, are not available.²⁹³ The title page of the two psalms probably only survived because it was used as a cover for another piece.²⁹⁴ Based on their titles these psalms and the anonymous fragmentary psalm and Magnificat movements copied by Wohlmuth all belonged to the movements of the common vespers. Wohlmuth's authorship of these psalm settings or the gospel setting *Kommt alle zu mir*, of which only the second violin part survives, can neither be confirmed nor ruled out. Like many other organists and cantors he probably only composed music when an appropriate piece was not available for the service or for a particular occasion. Since he composed works to be used locally by the small ensemble of the Lutheran church in Sopron, and only made partbooks, Wohlmuth's compositions are not likely to have ever been published.

²⁹¹ Compare *Joseph* and the next two movements (nos.22--24) with the variants in Appendix. – In the light of recent research Ágnes Sas restricts the personal contribution of Esterházy almost to only the selection of the pieces; see Esterházy HC 1711 (1993), 77.

²⁹² The only movement which might be attributed to Wohlmuth is no.29, *Ascendit Deus in iubilo*. In the middle section of the movement the bass solo is set to the text of Psalm 24/23 (*Attollite portas, principes, vestras*) which parallels the idiom of the bass solos in the psalm *Miserere*. The remaining sections of the piece about the Ascension, however, explore a completely different style.

²⁹³ Cf. footnote 160.

²⁹⁴ Cf. footnote 161.

Bibliography

- AGE Góbi, Emericus, *Elenchus Archivi Generalis Ecclesiae Ev. Aug. Conf. in Hungaria*, Vol. I. usque 1791, Budapest 1912
- Alpar 1999 Alpar, Geyza, "Sopron im Zeitalter der Reformation", in *Reformation und Gegenreformation im Pannonischen Raum. Schlaininger Gespräche 1993/1994* (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland 102), red. von Gustav Reingrabner, Gerald Schlag, Eisenstadt 1999, 165–182
- Ameln 1970 Ameln, Konrad, "»Resonet in laudibus« – »Joseph, lieber Joseph mein«", *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 15 (1970), 52–112
- Apel 1962 Apel, Willi, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962
- Apel 1972 –, *The History of Keyboard Music to 1700*, translated and revised by Hans Tischler. Indiana University Press Bloomington/London [1972]
- Bán 1939 Bán, János, *Sopron újkori egyháztörténete* [The Church History of the Modern Times in Sopron], Sopron 1939
- Bárdos 1983 Bárdos, Kornél, "Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez" [A New Perspective on the History of Turmmusik in Hungary], in *Zenetudományi Dolgozatok* 1983, 103–109
- Bárdos 1984 –, *Sopron zenéje a 16–18. században* [Music in Sopron between the 16th and 18th Centuries], Budapest 1984
- Bárdos–Vavrinecz 1980 Bárdos, Kornél – Vavrinecz, Veronika, "Christoph Stolzenbergs Werke in Sopron. Beiträge zu den musikalischen Verbindungen zwischen Regensburg und Sopron im 17.–18. Jahrhundert", *Studia Musicologica* 22 (1980), 397–426
- Blume 1965 Blume, Friedrich, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. Zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. unter Mitarbeit von Ludwig Finscher, Georg Feder, Adam Adrio und Walter Blankenburg, Bärenreiter Verlag 1965
- Bónis 1957 Bónis, Ferenc, "A Vietórisz kódex szvit-táncai" [Dances from Suites in the Vietoris Codex], in *Zenetudományi Tanulmányok* VI, red. by Bence Szabolcsi and Dénes Bartha, Budapest 1957, 265–336
- Böröcz 1993 Böröcz, Enikő, *Az Evangélikus Országos Levéltár (Budapest) kéziratkatalógusa – 1850 előtti kéziratok –* [The Manuscript Catalogue of the the Central Archives of the Lutheran Church in Hungary (Budapest) – Manuscripts Dating from before 1850 –]. *Magyarországi egyházi könyvtárak kéziratkatalógusai. Catalogi manuseriptorum, quae in bibliothecis ecclesiasticis Hungariae asservantur* 10, Budapest 1993
- Braun 1981 Braun, Werner, *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 4, Laaber 1981
- Brown A. 2001 Brown, Alan, "Galliard", in *NGDMM* 9, 449–451
- Brown H. M. 2001 Brown, Howard Mayer, "Instrument", in *NGDMM* 12, 398–399
- Burlas–Fišer–Hořejš 1954 Burlas, – Fišer, – Hořejš, *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [17th Century Music in Slovakia], Bratislava 1954

- Carner 2001
CC 1651
CC 1674
Comenius 1675 (1970)
Csatkai 1925
Csatkai 1966
Csörsz Rumen 2005
Dahms 1995
Dahms 1998
Diruta 1593, 1609 (1969)
DKL
Dollinger 1959
Domokos 1984
Domokos 1990
Domokos– Martin [1985]
DPCh 1725
- Carner, Mosco, “Ländler”, in *NGDMM* 14, 222–223
[Szöllösi, Benedek], *Cantvs catholici ...* [Lócse] 1651; see RMK I, no.856, RMK II, no.753, RMNy 1636–1655, no.2381
Cantvs Catholici Latino-Hvngarici ... Kassa 1674; see RMK I, no.1159
Comenii, Iohannis Amos, *Orbis sensualium pictus de editione Coronensi* (in Transylvania, 1675), Facsimile Edition with supplement, Budapest 1970
Csatkai, Endre, *A soproni muzsika története* [The History of Music in Sopron], Sopron 1925
–, “A soproni vendégfogadók a 16/19. században” [Inns in Sopron between the 16th and 19th Centuries], *Soproni Szemle* 20 (1966), 201–217
Csörsz Rumen, István, “Zeneszerző vagy zene-szerző? Adalékok G. D. Speer dallamforrásaihoz” [Composer or Compiler? Contributions to the Melodic Sources of G. D. Speer’s Works], in *Labor omnia vincit. Tanulmányok Tüskés Gábor 50. születésnapjára*, Budapest 2005, 33–37
Dahms, Sibylle, “Country Dance, Contredanse”, in *MGG Sachteil* 2, 1008–1020
–, “Tanz D/I. Ballett”, in *MGG Sachteil* 9, 295–318
Diruta, Girolamo, *Il Transilvano (Dialogo sopra il vero modo di sonar organi, et istromenti da penna)*, premessa di Luisa Cervelli, Bologna [1969]
Das deutsche Kirchenlied. Abteilung III Band 1: Die Melodien bis 1570 Teil 2: Melodien aus mehrstimmigen Sammelwerken, Agenden und Gesangbüchern. Vorgelegt von Joachim Stalman, bearbeitet von Daniela Garbe und Hans-Otto Korth unter Mitarbeit von Silke Berdux, Jürgen Grimm und Karl-Günther Hartmann, Bärenreiter Verlag 1996; *Das deutsche Kirchenlied*. Abteilung III Band 2: Die Melodien 1571–1580. Vorgelegt von Joachim Stalman, bearbeitet von Rainer H. Jung, Hans-Otto Korth und Helmut Lauterwasser unter Mitarbeit von Daniela Wissemann-Garbe, Bärenreiter Verlag 2002
Dollinger, Robert, *Das Evangelium in Regensburg. Eine evangelische Kirchengeschichte*, Regensburg 1959
Domokos, Mária, “»Joseph, lieber Joseph mein« – Adalék a Harmonia caelestis forrásaihoz” [»Joseph, lieber Joseph mein« – Contribution to the Sources of Harmonia caelestis], *Magyar Zene* 25 (1984), 23–28
–, “A 16–17. század magyar tánczenéje” [Hungarian Dance Music in the 16th and 17th Centuries], in: *MZT II*. 1990, 473–529
Domokos, Mária – Martin, György, “ungaresca”, in *Brockhaus Riemann Zenei Lexikon*, ed. by Carl Dahlhaus and Hans Heinrich Eggebrecht. The Hungarian edition red. by Antal Boronkay, III. Budapest [1985], 564–565
Teutsche Partitura Choralis über alle geistreiche Lieder, wie solche in dem Ödenburgischen Gesangbuch enthalten, vom neuen gesetzt,

- eingerrichtet, und einer Löblichen Evangelischen teutschen Gemeinde der königlichen Freistadt Güns in Nieder-Hungarn zum nützlichen Gebrauch übergeben von G. G. ... Anno 1725.* Budapest, Central Archives of the Lutheran Church, w. c. n.
- DTÖ–WT *Wiener Tanzmusik in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts: Johann Heinrich Schmelzer, Johann Josef Hotter, Alexander Poglietti.* Bearbeitet von Paul Nettel. Denkmäler der Tonkunst in Österreich Bd. 56, Wien 1921
- Edler 1997a Edler, Arnfried, “Präludium”, in *MGG Sachteil 7, 1792–1804*
- Edler 1997b –, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente Teil 1: Von den Anfängen bis 1750.* Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 7,1, Laaber [1997]
- Esterházy HC 1711 (1993) Esterházy, Pál, *Harmonia Caelestis.* Second revised edition. Musicalia Danubiana 10. Ed. and introd. by Ágnes Sas, latin words revised by Balázs Déri, Budapest 1993
- Etényi 2002a G. Etényi, Nóra, “Sopron a 17. századi nagypolitikában” [Sopron in the Great Politics of the 17th century], in *Sopron térben és időben (Sopron kapcsolattrendszerének változásai). Konferencia Sopron szabad királyi város 725 évéről*, red. by Éva Turbully, Sopron 2002, 81–114
- Etényi 2002b –, “Államelmélet, politika és pamfletek a 17. századi Európában” [Constitutional theory, politics, and pamphlets in the 17th century Europe], *Aetas 17* (2002), 15–34
- Falvy 1957 Falvy, Zoltán, “A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény” [The Linus Dance Collection from the 18th Century], in *Zenetudományi Tanulmányok VI*, red. by Bence Szabolcsi and Dénes Bartha, Budapest 1957, 407–443
- Ferenczi 1996 Ferenczi, Ilona, “Threnodia. Párbeszédés siratóének egy soproni lelkész halálára Heinrich Schütz korából” [Threnody. A Lament in Dialogue on the Death of a Minister from Sopron from the Age of Heinrich Schütz], in *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság [1996], 19–25
- Ferenczi 2003/2004 –, “Muzsikáló tömjénező és az adriai szirének. Motették, madrigálok, zsoltárok és canzonetták egy soproni kántor kottatárából (XVII. század első negyede)” [The Musical Censer and the Adriatic Sirenes. Motets, Madrigals, Psalms and Canzonettas from the Bequest of a Cantor from Sopron (the First Quarter of the 17th Century)], *Magyar Egyházzene 11* (2003/2004), 407–416
- Ferenczi 2004 –, “Korálok a soproni Stark-virginálkönyvben” [see in the next title], *Magyar Zene 42* (2004), 111–120
- Ferenczi 2005 –, “Choralsätze im Ödenburger Stark-Virginalbuch”, *Studia Musicologica 46* (2005), 39–50
- Fiedler 1951 Fiedler, Karl, *Geschichte der ev. Pfarrgemeinde A. B. in Rust*, [Eisenstadt 1951]
- Fiedler 1959 –, *Pfarrer, Lehrer und Förderer der ev. Kirche A. u. H. B. im Burgenlande*, Eisenstadt 1959

- Finscher 1997 Finscher, Ludwig, "Psalm III. Die mehrstimmige Psalm-Komposition", in *MGG* Sachteil 7, 1876–1897
- Fontana 2001 Fontana, Eszter, "Clavichord- und Cembalobau in Ungarn", in *Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich*. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401), hrsg. von Alfons Huber, Tutzing 2001, 397–426
- Friedrich 1992 Friedrich, Károly, "Gerengel Simon lelkész, a soproni evangélikus gyülekezet megszervezője (1518–1571)" [Minister Simon Gerengel, the Founder of the Lutheran Congregation in Sopron], *Soproni Szemle* 46 (1992), 2–31
- Gergelyi–Wurm 1989 Gergelyi, Otmar – Wurm, Karol, *Historické organy na Slovensku. Historische Orgeln in der Slowakei*, Bratislava 1989
- Glück 1995 Glück, Marliese, "Courante", in *MGG* Sachteil 2, 1029–1035
- Godár 1996 Godár, Vladimír, "Daniel Speer und sein *Grundrichtiger kurtzer Unterricht vom General-bass Tractiren* (1687, 1697)", in *Slovenská Hudba* 22 (1996), 507–513
- Grüll 1993 Grüll, Tibor, "Literátuscéh vagy Tudós Társaság? – Gondolatok Lackner Kristóf Nemes Tudós Társaságáról" [A Guild of Men of Letters or a Society of Scholars? – Thoughts about Christoph Lackner's Society of Noble Scholars], in *Házi EK* 1993, 181–199
- Grüll 1996 –, "Városi irodalom a XVII. századi Sopronban" [Urban Literature in 17th Century Sopron], *Soproni Szemle* 50 (1996), 1–20, 127–136
- Gstrein 1998 Gstrein, Rainer, "Sarabande", in *MGG* Sachteil 8, 991–1002
- Gutknecht 1998 Gutknecht, Dieter, "Verzierungen", in *MGG* Sachteil 9, 1418–1464
- Házi 1921 Házi, Jenő, *Sopron szabad királyi város története I. 1. Oklevelek 1162-től 1406-ig* [The History of the Royal Free Town Sopron I. 1. Records from 1162 until 1406], Sopron 1921
- Házi 1982 –, *Soproni polgárcsaládok 1535–1848* [Middle-Class Families in Sopron 1535–1848], Sopron 1982
- Házi EK 1993 *Házi Jenő emlékkönyv*. Emlékkönyv Házi Jenő Sopron város főlevéltárosa születésének 100. évfordulója tiszteletére [Jenő Házi Album. A Homage to Jenő Házi, the Chief Archivist in the Town of Sopron on the 100th Anniversary of his Birth], red. by Péter Dominkovits and Éva Turbulu, Sopron 1993
- Hulková 1985 Hulková, Marta, "Die Musikaliensammlung von Levoča – Ein bedeutendes Dokument des Musiklebens in Spiš zu Ende des 16. und im 17. Jahrhundert", in *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz 1985, 135–149
- Hulková 2003 –, "Die Musikaliensammlung von Bardejov (Bartfeld) und Levoča (Leutschau) – Übereinstimmungen und Unterschiede (16.–17. Jh.)", in *Musicologica Istitropolitana* II. Bratislava 2003, 51–113
- Jandek 1955 Jandek, Gusztáv, "Wohlmuth János 1689. évi ún. Stark-féle virginalkönyve. (Az első magyarországi zongoraiskola)" [Johann Wohlmuth's so-called Stark Virginal Book from 1689 (The First Hungarian Keyboard Tutor)], *Soproni Szemle* 9 (1955), 86–97
- Jancsovcics 1974 Jancsovcics, Antal, "Rauch András az első soproni zeneszerző 1592–1656" [Andreas Rauch, the First Composer in Sopron 1592–1656], *Soproni Szemle* 28 (1974), 41–54

- Kačic 2003a Kačic, Ladislav, “Evangelische und katholische Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in der Slowakei und ihre Verbreitung in Südosteuropa”, in *Die Kirchenmusik in Südosteuropa*, hrsg. von Frantz Metz, Tutzing 2003, 34–42
- Kačic 2003b –, “Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1583–1830)”, in *Musicologica Istropolitana II*, Bratislava 2003, 31–50
- Kalinayová 1995 Kalinayová, Jana und Autorenkollektiv, *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*, Bratislava 1995
- Kapi-Králik 1937 Kapi-Králik, Jenő, “A soproni Stark-féle virginálkönyv 1689-ből” [The Sopron Stark Virginal Book from 1689], *Soproni Szemle* 1 (1937), 205–209
- KeyboardM 1984 “Keyboard music”, in *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by Stanley Sadie, vol. 2, London 1984, 383–414
- Király 1996 Király, Péter, “Wenig beachtete und unbekannte Quellen für Tasteninstrumente aus Oberungarn und Siebenbürgen”, *Slovenská hudba* 22 (1996), 375–385
- Király 2000 –, “Ismeretlen vagy kevésbé ismert billentyűs források a 16–17. századból” [Unknown or Little Known Sources for Keyboard Instruments from the 16–17th Centuries], *Magyar Zene* 38 (2000), 67–96
- Király 2005 –, “Hoftrumpeter in Ungarn im 16.–17. Jahrhundert”, *Studia Musicologica* 46 (2005), 1–19
- Klein 1789 Klein, Johann Samuel, *Nachrichten von den Lebensumständen und Schriften evangelischer Prediger in allen Gemeinen des Königreichs Ungarn I–II*, Leipzig–Ofen 1789
- Koch 1997 Koch, Klaus-Peter, “Ausbildung von schlesischen Kantoren und Organisten im 16.–18. Jahrhundert. Die bei Johann Mattheson 1740 genannten Schlesier”, in *Kształcenie Muzyków Kościelnych na Śląsku*, ed. by Remigiusz Pośpiech and Piotr Tarlinski, Sympozja 23, Opole 1997, 107–116
- Kodály 1952 Kodály, Zoltán, “Magyar táncok 1729-ből” [Hungarian Dances from 1729], *Új Zenei Szemle* III (1952), 6, 1–5, further in *Visszatekintés* II. Budapest 1964, 274–281
- Kormos 2002a Kormos, Gyula, “Öt évszázad orgonistái és zeneszerzői a soproni evangélikusoknál” [Organists and Composers of Five Centuries in the Sopron Lutheran Congregation], *Soproni Szemle* 56 (2002), 277–289
- Kormos 2002b –, “Sopron orgonaépítői az elmúlt öt évszázadban” [Organ Builders in Sopron in the Past Five Centuries], *Soproni Szemle* 56 (2002), 347–374
- Kormos 2005/2006 –, “Sopron és környéke evangélikusainak orgonái – III. A Fertő-tó menti települések” [The Organs of Lutheran Congregations in Sopron and its Area – III. Settlements around Neusiedler Lake], *Magyar Egyházzene* 13 (2005/2006), 95–120
- Kosáry 1970 Kosáry, Domokos, *Bevezetés Magyarország történetének forrásai és irodalmába* I. 1. Általános rész I–II [An Introduction to the Sources and Literature on the History of Hungary I. General Parts I–II], Budapest 1970

- Kovács J. L. 2003a Kovács, József László, *A soproni Parnasszus* [The Sopron Parnassus], Budapest 2003
- Kovács J. L. 2003b –, „»Ti vagytok a Város világossága ... « Adatok a Tudós Társaság második korszakához (1631–1674)» [»You are the Light of the Town ... « Contributions to the Second Era of the Society of Scholars (1631–1674)], *Soproni Szemle* 59 (2005), 251–264
- Kovács J. L. 2004a –, *Lackner Kristóf és kora (1571–1631)* [Christoph Lackner and His Age (1571–1631)], 2. edition, Sopron 2004
- Kovács J. L. 2004b –, „Zweisprachige Literatur in der Stadt Ödenburg / Siebenhundert Jahre Literatur in Sopron”, in *Studia Caroliensia* 5 (2004), 17–26
- Kowalská 2004 Kowalská, Eva, „Die Verfolgung und Rettung: Die lutherischen Pastoren in Westungarn in und nach der Trauerdekade”, in *Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in Westungarn/Burgenland*, hrsg. von Wynfrid Kriegleder, Andrea Seidler, Bremen 2004, 61–71
- Lelkes 1992 Lelkes, György, *Magyar helységnév-azonosító szótár* [Dictionary for the identification of the Hungarian place names], Budapest 1992
- Leopold 1994 Leopold, Silke, „Arie II. 17. Jahrhundert”, in *MGG* Sachteil 1, 813–816
- Lesestoffe I *Lesestoffe in Westungarn I. Sopron (Ödenburg) 1535–1721*, hrsg. von Tibor Grüll, Katalin Keveházi, József László Kovács, István Monok, Péter Ötvös, Katalin G. Szende, hrsg. von István Monok, Péter Ötvös, Harald Prickler. Materialien zur Geschichte der Geistesströmungen in Ungarn im 16–18. Jahrhundert 18/1, Szeged 1994
- Lesestoffe II *Lesestoffe in Westungarn II. Kőszeg (Güns), Rust (Ruszt), Eisenstadt (Kismarton), Forchtenstein (Fraknó) 1535–1740*, hrsg. von Tibor Grüll, Katalin Keveházi, Károly Kokas, István Monok, Péter Ötvös, Harald Prickler. Materialien zur Geschichte der Geistesströmungen in Ungarn im 16–18. Jahrhundert 18/2, Szeged 1996
- Maar 2000 Maar, Grete, *Einführung in die Geschichte der westungarischen Stadt Scarbantia – Ödenburg – Sopron*. Beiträge zur Sprachinselforschung, Bd 15, Wien 2000
- Marckfelner (1981) *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera. Tabulaturbuch des Samuel Marckfelner*. Stará hudba na Slovensku 4, Alte Musik in der Slowakei 4. Editor František Matúš, Bratislava 1981
- G. Marsch–Schroedter 1995 G. Marsch, Carol – Schroedter, Stephanie, „Gavotte”, in *MGG* Sachteil 3, 1069–1074
- Marx-Weber 1997 Marx-Weber, Magda, „Miserere”, in *MGG* Sachteil 6, 322–325
- Mecenseffy 1956 Mecenseffy, Grete, *Geschichte des Protestantismus in Österreich*, Graz 1956
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter Verlag
- MGÖ 1995 *Musikgeschichte Österreichs*, hrsg. von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber. Bd I *Von den Anfängen zum Barock*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, 2., überarbeitete und stark erweiterte Aufl., Wien–Köln–Weimar [1995]
- Moe 1994 Moe, Lawrence, „Bergamasca”, in *MGG* Sachteil 1, 1402–1404

- Mollay 1967 Mollay, Károly, "Többszervezés a középkori Sopronban" [Multilingualism in Medieval Sopron], *Soproni Szemle* 21 (1967), 155–171, 205–223, 317–333; *Soproni Szemle* 22 (1968), 37–58, 130–150
- Mollay 1992 –, "Rauch András Sopronban" [Andreas Rauch in Sopron], *Soproni Szemle* 46 (1992), 289–311
- Möller 1996 Möller, Eberhard, "Kantorei", in *MGG* Sachteil 4, 1779–1787
- Murányi 1978 Murányi, Róbert Árpád, "Zwölf unbekannte Bodenstein-Werke in Sopron", *Studia Musicologica* 20 (1978), 381–387
- Murányi 1983 –, "A Wittenbergi Egyetem Magyar Könyvtárának zenei anyaga" [The Music Collection of the Hungarian Library at the University of Wittenberg], *Magyar Zene* 24 (1983), 285–290
- Murányi 1990 –, "Vokális többszólamúság. 17. századi emlékeink" [Vocal Polyphony. Monuments from the 17th Century], in *MZT II. 1990*, 398–444
- Murányi 1991 –, *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*, Deutsche Musik im Osten 2 [Bonn 1991]
- Murányi 2003 –, "Kirchenmusikalische Beziehungen zwischen Siebenbürgen und Oberungarn im 17. Jahrhundert", in *Die Kirchenmusik in Südosteuropa*, hrsg. von Frantz Metz, Tutzing 2003, 54–58
- MZT II. 1990 *Magyarország zenei története II. 1541–1686* [The Music History of Hungary II. 1541–1686], red. by Kornél Bárdos, Budapest 1990
- Nagy 1993 Nagy, Alpár, "Rauch András Házi Jenő kéziratos hagyatékában" [Andreas Rauch in Jenő Házi's Handwritten Bequest], in *Házi EK 1993*, 63–110
- Náray 1695 Náray, György, *Lyra Coelestis...*, Nagyszombat 1695; see RMK I, no.1479
- Németh 1955 Németh, Sámuel, "A soproni líceum tanulójának külföldi tanulmányai 1680–1782-ig" [Foreign Studies of the Students in the Lycée in Sopron 1680–1782], *Soproni Szemle* 9 (1955), 99–117
- NGDMM *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, ed. by Stanley Sadie, Taunton Massachusetts 2001
- Nowak 1954 Nowak, Leopold, "Esterházy", in *MGG* (first edition) Bd 3, Bärenreiter Verlag 1954, 1568–1574
- Papp Á. 2005 Papp, Ágnes, "Orgeltabulaturen des 17. Jahrhunderts aus Ungarn", *Studia Musicologica* 44 (2005), 441–469
- Papp G. 1990a Papp, Géza, "A hangszeres zeneoktatás alkalmai" [Occasions of Instrumental Music Instruction], in *MZT II. 1990*, 134–139
- Papp G. 1990b –, "A hangszeres zene alkalmai és megjelenési formái; Hangszerek, együttesek" [Occasions and Performance of Instrumental Music. Instruments and Ensembles], in *MZT II. 1990*, 445–463
- Pausz 1990 Pausz, Josef, "Andreas Rauch, ein evangelischer Musiker in den Wirren der Gegenreformation", *Jahrbuch für die Geschichte des Protestantismus in Österreich* 106 (1990), 62–111
- Payr 1910 Payr, Sándor, "Zenei történelmi emlékek a XVII. századból" [Music Relics from the 17th Century], *Soproni Nemzetőr* 4. Dez. 1910
- Payr 1911 [Payr, Sándor,] *Soproni zenei történelmi emlékek* [Music Relics from Sopron], Sopron 1911

- Payr 1917 Payr, Sándor, *A soproni evangélikus egyházközség története. I. kötet. A reformáció kezdetétől az 1681-ik évi soproni országgyűlésig* [The History of the Lutheran Church in Sopron. Volume 1. From the Beginning of the Reformation to the 1681 Diet in Sopron], Sopron 1917
- Payr 1924 –, *A dunántúli evangélikus egyházkerület története* [The History of the Transdanubian Lutheran Churchdistrict], Sopron 1924
- Payr 1929 –, *Wohlmuth János orgonista és karmester, Sopron jeles zeneművésze (1643–1724)* [Johann Wohlmuth, the Organist and Director, the Famous Musician of Sopron (1643–1724)], Sopron 1929
- Pernye–Benkő 1977 Pernye, András – Benkő, Dániel, “Daniel Croner ... Tabulatura ... 1681 ... Wratislavia”, *Studia Musicologica* 19 (1977), 297–324
- Praetorius 1614/15 Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum I. Musicae artis analecta 1614/15*. Documenta Musicologica XXI, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Wilibald Gurlitt, Bärenreiter Verlag 1959
- PZ (2005) *Pestrý zborník* [Miscellaneous Collection] *Tabulatura Miscellanea*. Monumenta Musicae Slovacae, Ladislav Kačic editor, Bratislava 2005
- Rauch cca 1619 (1992) Rauch, Andreas, *Gratulatio. Und da acht Tage um waren*, ed. by Antal Jancsovcics, 1992
- Rauch 1627 (1983) –, *Musicalisches Stammbüchlein*. Musicalia Danubiana 2, ed. by Ágnes Sas, Antal Jancsovcics, introduced by Kornél Bárdos, Ilona Ferenczi, Károly Mollay, Budapest 1983
- Rauch 1634 (1992) –, “Concentus votivus”, ed. by Antal Jancsovcics, *Soproni Szemle* 46 (1992), 312–332
- RCIH 1629 *Clavierbuch der Jungfrau Regina Clara Im Hoff* 1629 (1649?), Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Ms. 18421
- Reilich 1677 (1984) Reilich, Gabriel, *Geistlich-Musicalischer Blum- und Rosen-Wald Anderer Theil 1677*. Eingeleitet und für den praktischen Gebrauch hrsg. von Hans Peter Türk, Bukarest 1984
- Reingrabner 1981 Reingrabner, Gustav, *Protestanten in Österreich. Geschichte und Dokumentation*, Wien, Köln, Graz 1981
- Riedel 1960 Riedel, Friedrich Wilhelm, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Bärenreiter Verlag 1960
- Riedel 1963 –, *Das Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien (Katalog des älteren Bestandes vor 1784)*, Kassel 1963
- RISM *Répertoire International des Sources Musicales. Einzeldrucke vor 1800*. A/I/1, 2, 7, 8, Bärenreiter Verlag 1971, 1972, 1978, 1980
- RMDT XVII Papp, Géza, *A XVII. század énekelt dallamai* [Vocal Melodies from the 17th Century]. Régi Magyar Dallamok Tára II, Budapest 1970
- RMK I, II, III Szabó, Károly (– Hellebrant, Árpád), *Régi Magyar Könyvtár* [Old Hungarian Library] I, II, III/1, III/2, Budapest 1879, 1885, 1896, 1898
- RMK III/Pótlások Szabó Károly (–Hellebrant Árpád), *Régi Magyar Könyvtár III. Pótlások, kiegészítések, javítások* [Old Hungarian Library III.

- Additions, Supplements, Corrections] vol. 1 and 3, ed. by Sándor Dörnyei and Irma Szálka, Budapest 1990, 1992
- RMNy 1636–1655 *Régi Magyarországi Nyomtatványok 1636–1655* [Old Hungarian Prints 1636–1655], Budapest 2000
- Ruf 1994 Ruf, Wolfgang, “Arie I. Begriff, Terminologie und Frühgeschichte bis zum 16. Jh.”, in *MGG* Sachteil 1, 809–813
- Rybarič 1984 Rybarič, Richard, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok* [History of the Musical Culture in the Slovakia I. Middle Ages, Renaissance, Baroque], Bratislava [1984]
- Salmen 1969 Salmen, Walter, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900*. Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV, Lieferung 3, Leipzig [1969]
- Sas 2003 Sas, Ágnes, “Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert”, *Studia Musicologica* 44 (2003), 337–392
- Schindler 1997 Schindler, Otto G., “Von Mantua nach Ödenburg: Die ungarische Krönung Eleonoras I. Gonzaga (1622) und die erste Oper am Kaiserhof: Ein unbekannter Bericht aus der Széchényi-Nationalbibliothek”, in *Biblos: Beiträge zu Buch, Bibliothek und Schrift* 46 (1997), 259–293
- Schulenberg 2001 Schulenberg, David, “Ornaments 8. German Baroque”, in *NGDMM* 18, 726–732
- Schwämmlein 1991/1992 Schwämmlein, Karl, “Musikalische Verbindungen zwischen Regensburg und dem reformatorischen Österreich”, *Jahrbuch für die Geschichte des Protestantismus in Österreich*, 107–108 (1991/1992), 80–108
- Sehnal 1992 Sehnal, Jiří, “Heinrich Bibers Beziehungen zu Kremsier”, in *De editione musices*. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Gratzner und Andrea Lindmayr [1992], 315–327
- Seifert 1995 Seifert, Herbert, “Die Entfaltung des Barock”, in *MGÖ* 1995, 299–361
- SL [Scharnagl] 1998 Schriftleitung [Scharnagl, August], “Regensburg”, in *MGG* Sachteil 8, 126–132
- Speer MTE 1688 *Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel ...*, Güntz [Göppingen] 1688. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, 34 Musica div.; see RISM A/I/8, S 4072
- Speer MTE 1688 (1980) *Hudobný turecký Eulenspiegel. Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel 1688. Von den bekandten Dacianischen Simplicissimo (Daniel Georg Speer)*. Vokalkompositionen und Tänze. Fontes Musicae in Slovacia II, hrsg. von Ján Albrecht, Luba Ballová, Bratislava 1980
- Speer GC 1697, 1687 (1997) Speer, Daniel, *Grundrichtiger Clavierunterricht (1697, 1687)*, editor Vladimír Godár, Bratislava 1997
- Steinbeck 1997 Steinbeck, Wolfram, “Menuett II. Das Menuett in der Instrumentalmusik”, in *MGG* Sachteil 6, 126–131
- Sterl 1992 W. Sterl, Raimund, “450 Jahre evangelische Kantoren, Organisten und Tonsetzer. Ihr Wirken und ihre Bedeutung für die Musikgeschichte Regensburgs”, in *450 Jahre evangelische Kirche in Regensburg 1542–1992*, Regensburg 1992, 165–180

- Szabolcsi 1925/1926 Szabolcsi, Benedikt (=Szabolcsi, Bence), "Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte III. Die Virginalmusik des 17. Jahrhunderts", *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 8 (1925–1926), 140–145
- Szabolcsi 1928a Szabolcsi, Bence, "Öt régi magyar tánc. I. A Stark-féle soproni virginálkönyv magyar táncai" [Five Old Hungarian Dances. I. Hungarian Dances in the Stark Virginal Book from Sopron], *Zenei Szemle* 12 (1928), 118–120
- Szabolcsi 1928b –, "A XVII. század magyar főúri zenéje" [Music of the Upper Classes in 17th Century Hungary], *Budapesti Szemle* 1928, nos.602, 603, 604; further in *Szabolcsi 1959*, 209–280
- Szabolcsi 1931 –, "Virginálzene" [Virginal Music], in *Zenei Lexikon* II. Budapest 1931, 668–669
- Szabolcsi 1950 –, *A XVII. század magyar világi dallamai* [Hungarian Secular Melodies from the 17th Century], Budapest 1950, further in *Szabolcsi 1959*, 281–372
- Szabolcsi 1959 –, *A magyar zene évszázadai* [Centuries of the Hungarian Music] I, Budapest 1959
- Szabolcsi 1970 –, *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*, Musicologia Hungarica (neue Folge) 4, Budapest 1970
- Szála 1997 Szála, Erzsébet, "A soproni evangélikus értelmiség a 17. század végén. Adalékok a 18. század eleji soproni peregrinációhoz a diákalbumok tükrében" [The Soproner Lutheran Intelligentsia at the End of the 17th century. Contributions to the Peregrinations of Soproners at the Beginning of the 18th Century Based on Students' Albums], in: Szála, Erzsébet, *Sopron tudomány- és technikatörténetéből*, Soproni Egyetem 1997, 26–32
- Szinnyei 1891,1897,1900 Szinnyei, József, *Magyar írók élete és munkái* [Life and Work of Hungarian Writers] I., V., VII., Budapest 1891, 1897, 1900
- Szirmay-Keczer (1967) *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer. Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer. Zbierka tancov a piesni Anny Szirmayovej-Keczerovej*. Fontes Musicae in Slovacia I, ed. by Jozef Kresánek, Praha–Bratislava 1967
- Szórádová 2001 Szórádová, Eva, "Saitenklaviere in der Slowakei", in *Das österreichische Cembalo. 600 Jahre Cembalobau in Österreich*. Im Gedenken an Hermann Poll aus Wien (1370–1401), hrsg. von Alfons Huber, Tutzing 2001, 355–395
- Szórádová 2004 –, *Historické klavíry na Slovensku. Klavichordy, čembalá, klavichové klavíry. Historical Keyboard Instruments in Slovakia. Clavichords, Harpsichords and Pianos*, Bratislava 2004
- Teutsch 2005 Teutsch, Karl, "Reilich, Gabriel", in *MGG Personenteil* 13, 1492–1493
- Turbuly–Németh 2002 *Győr–Moson–Sopron Megye soproni levéltára fond- és állagjegyzéke* [The Fond and Substance Register of the Sopron Records Office of Győr-Moson-Sopron County], ed. by Éva Turbuly and Ildikó Németh, Sopron 2002
- UZ 1730 (1974) *Uhrovská zbierka. Piesni a tancov z roku 1730* [Zayugróc Collection. Songs and Dances from 1730]. Monumenta Musica Slovaca Facsimile 1, ed. by Emanuel Muntág, Martin 1974

- Várkonyi 1999 R. Várkonyi, Ágnes, *A királyi Magyarország 1541–1686* [The Kingdom Hungary 1541–1686], Budapest 1999
- Victoris (1986) *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*. Musicalia Danubiana 5, hrsg. von Ilona Ferenczi und Marta Hulková, Bratislava 1986
- Vízkelety 1963 Vízkelety, András, “Weiss Mihály soproni diák emlékkönyve” [The Album of Michael Weiss, a Student from Sopron], *Soproni Szemle*, 17 (1963), 167–169
- Wessely 1995 Wessely, Othmar, “Das Werden der barocken Musikkultur”, in *MGÖ 1995*, 253–298
- Westrup 1999 Westrup, Jack, “Aria. 1) Derivation and use to the early 17th century. 2) 17th-century vocal music. 3) Instrumental music”, in *NGDMM 1*, 887–890
- Wojnowska 1996 Wojnowska, Elżbieta, “Repertoire und Niederschrift. Ein Chorbuch/Partitur und drei Orgeltabulaturen aus der Liegnitzer Bibliotheca Rudolphina”, *Slovenská hudba* 22 (1996), 406–415
- Wolański 1995 Wolański, Andrzej, “Breslau. III. Unter Habsburger Oberhoheit (1526–1741)”, in *MGG Sachteil 2*, 149–152
- Wolters 1975 Wolters, Klaus, *Das Klavier. Eine Einführung in Geschichte und Bau des Instruments und in die Geschichte des Klavierspiels*, 3. Auflage, Bern und Stuttgart [1975]
- Zahn Zahn, Johannes, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I–VI*, Gütersloh 1889–1893
- Zeiller 1646 Zeiller, Martin, *Newe Beschreibung Deß Königreichs Ungarn*, Ulm 1646
- Zarewutius (1987) Zacharias, Zarewutius (1605?–1667), *Magnificats and Motets*. Musicalia Danubiana 8, ed. by Róbert Árpád Murányi, introduced by Ilona Ferenczi and Róbert Árpád Murányi, Budapest 1987

Helységnevek* – Ortsnamenverzeichnis –
List of Place Names*****

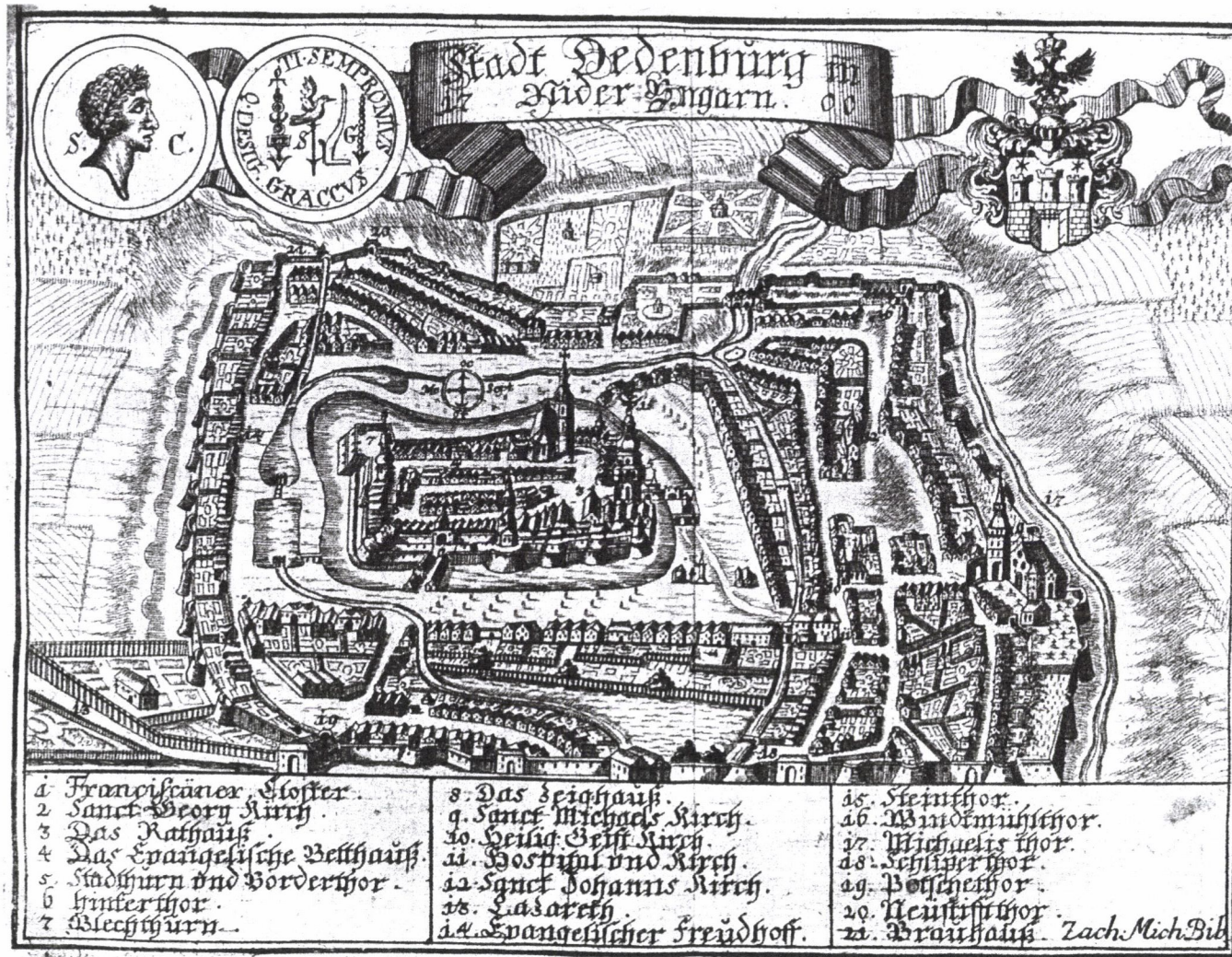
magyar ungarisch Hungarian	német deutsch German	mai lengyel, román, szlovák heute polnisch, rumänisch, slowakisch today Polish, Rumanian, Slovak
Bártfa	Bartfeld	Bardejov
Boroszló	Breslau	Wrocław
Brassó	Kronstadt	Braşov
Buda	Ofen	
Csetreg	Tschapring	
Esztergom	Gran	
Fertőmeggyes	Mörbisch am See	
Győr	Raab	
Kapuvár		
Kassa	Kaschau	Košice
Keresztúr (=Magyarkeresztúr)		
Késmárk	Käsmarkt	Kežmarok
Kismarton	Eisenstadt	
Körmöcbánya	Kremnitz	Kremnica
Kőszeg	Güns	
Lignica	Liegnitz	Legnica
Lócse	Leutschau	Levoča
Nagyszében	Hermannstadt	Sibiu
Nagyszombat	Tyrnau	Trnava
Németújvár	Güssing	
Pozsony	Pressburg	Bratislava
Ruszt	Rust	
Sárvár		
Sopron	Ödenburg	
Székesfehérvár	Stuhlweissenburg	
Széplak (=Fertőszéplak)		
Szentgyörgy	Sankt-Georgen	Jur pri Bratislave
Széplak (Fertőszéplak)		
Trencsén	Trentschin	Trenčín
Vadosfa		
Zayugróc		Uhrovec

* Ld. Irodalom, Lelkes 1992

** S. Literatur, Lelkes 1992

*** See Bibliography, Lelkes 1992

FAKSZIMILÉK
FACSIMILES



Facsimile 1

Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, RMK III. 4262/1

Q. D. B. V.
DISPUTATIO PHYSICA
DE

AQVA,

Quam

Divina adspirante Gratia,

In Florentissima VVittebergensi Academia,

PRÆSIDE

V I R O

Plurimum Reverendo, Praclarissimo Excellen-
tissimoq;

DN. CONSTANTINO Siegra/

SS. Theol. D. Physices Professore

Publico longè dignissimo,

DN. Patrono, Praeceptore ac Promotore maximoperè
devenendo,

placidæ φιλοσοφίας disquisitioni
publicè subjicit

JOHANNES Wohlmuth /

Rustensis Hungarus

Addiem 19. Septembris. Horis Matutinis
in Auditorio Majori.

WITTEBERGÆ,

• Typis JOHANNIS HAKEN, M. DC. LXVI,

Facsimile 2

Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár Kézirattára, RM III. 1076

Christ

Bona Euta

confabulatio Notarius.

Proventus Rationis

Ubi describitur h. salaris ordinabilium
in accidentia.

DE SCHOLA

1. Rector simul et organoedus est
JOHANNES WAGLWITZ Rationis
edueatus prius in Schola patris, postea in
Pronei et super Rationis, inde perfectus
Wratislaviensis & e. e. Gymnasii Eliza-
bethanae in Acad. Wittelbergensi, et cetera
A. 1666. in Febr. exat et interductus

Bona Euta
m. 2

Salarium

ipsum describit.

Definitio

JOHANNES WAGLWITZ, ex Sch. in Rationis
edueatus in Gymn. Wittavien. inde in Sch.
vici, deinde, Rationis. Rector hinc
et Lattavien. tunc in Rationis A. 1666.
in Lattavien. Mathesi.

Facsimile 3

Budapest, Evangélikus Országos Levéltár, AGE Ia4; 10a

J. N. J.

Rectoris et Organædi
Rustensis

I Salarium se extendens

In pecunia: ad octoginta florenos Rhenanos.

In frumento: ad modios decem.

In vino seu muto: urnas octo.

In lignis: quatuor ulnas.

Quibus accedit libera Habitatio.

II. Stola seu Proventus ex officio
ordinarii,
ubi

Didactri loco ū Scholastici, quibus jam Exercitia Styli
proponuntur, exhibere solent florenum integrum;
Alii verò in Donati adhuc præceptis occupant,
dimidium.

Pro Musica functi vi Stola ad minimum medius solvit flo-
renus; pleriq' tamen omnes hanc rationem excedunt.

Tentundem etiam pro Musica Nuptiali, quæ sub Copu-
latione institui adest, solvi consuetum est.

Ad mandatum Venerab. Con-
sist. Cis-danub. Aug. Confess.
addicti, consign. Rusti
d. 29 Julii. 1669.

Facsimile 4

Budapest, Evangélikus Országos Levéltár, AGE Ia4; 10b

Regensburg. Le. 1686.

Am 28 Martij h. v. ist se Otte an der
gleich krank worden.

APRILIS.

Am 1^{ten} h. (am ersten Donnerstag)
bin ich mit meinem Sohn commenirt
worden.

Am 16^{ten} h. ist se Otte wieder von dem
gleichen aufgestanden.

Am 17^{ten} h. hat se Joseph Märcel die
privat mit ihm angefangen.

Am 18^{ten} h. hat se Jos. Kläwatz zu
Elshausen mit Jungfrau Anna
Rosina einer gebornen Francken
hochzeit gefeiert.

Am 19^{ten} h. bin ich mit meinem Sohn
von Regensburg abgereiset, mit
Herrn Küngers Regensb. Diak.
mann.

Zu Mittag kamen wir auf Donausträß:
das Nachts auf Moysing.

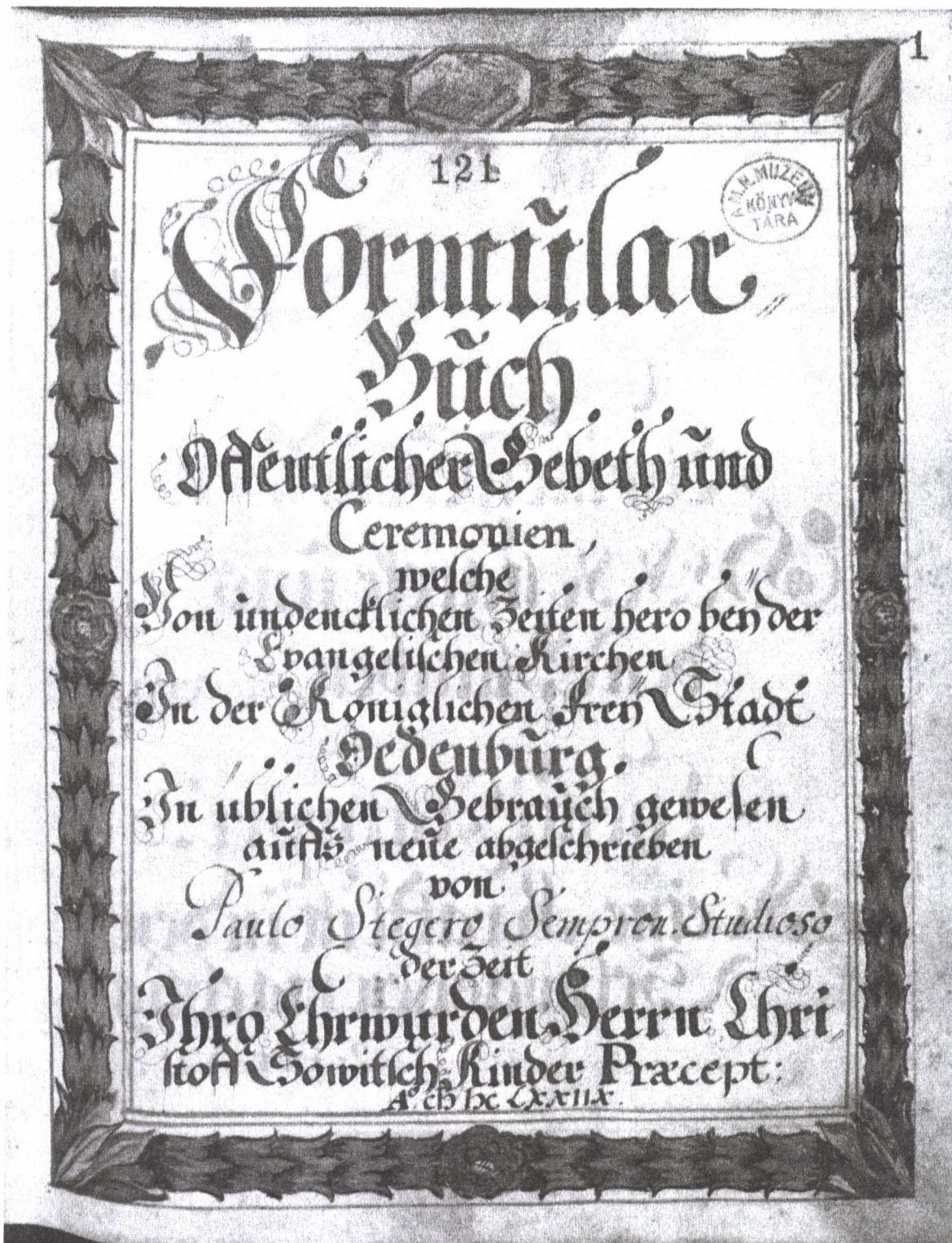
Ondrubitz. 1687.

Den 6^{ten} (am d. 3^{ten} König Tag) hat Se
Liedm. Runder in unserm Botzhaus
nür freudig abgelegt.

Den 7^{ten} hat ich in Gottes Namen den
sach gemacht das Se Palatini Runder
Herr Peter Michael mit Gabrie,
lent ^{Stettin} aufm Tavor in informirt. Gott
verleihe grade durs!

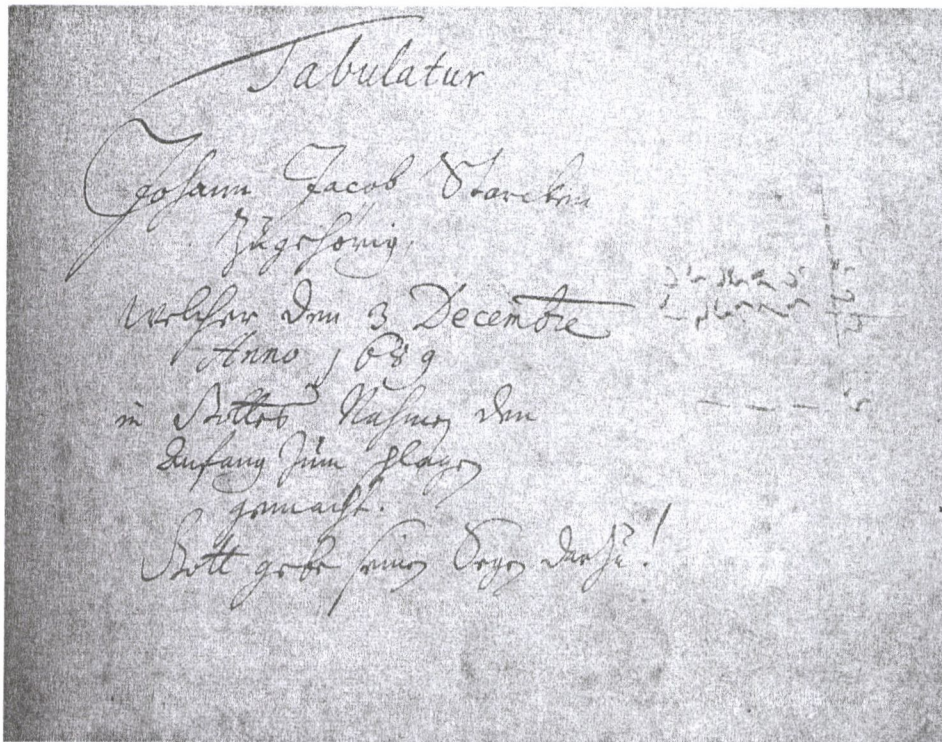
Den 9^{ten} hat sich in unserm Botzhaus 2 Tür,
Riffe Runder getrafft worden, ein mädlein
von 2 Jahren, so 3^{er} Carlstar in Jügend
und ein Knäbchen von $\frac{1}{2}$ Jahr, so Se Ba-
ron Leop. Kate Jügend. Dersel ist
Christianus Leopoldy; auch Christina Lu-
sanna genannt worden.

Den 14^{ten} Jan. (Dom. 2. post fest. Epiph.) bin
ich communicirt worden

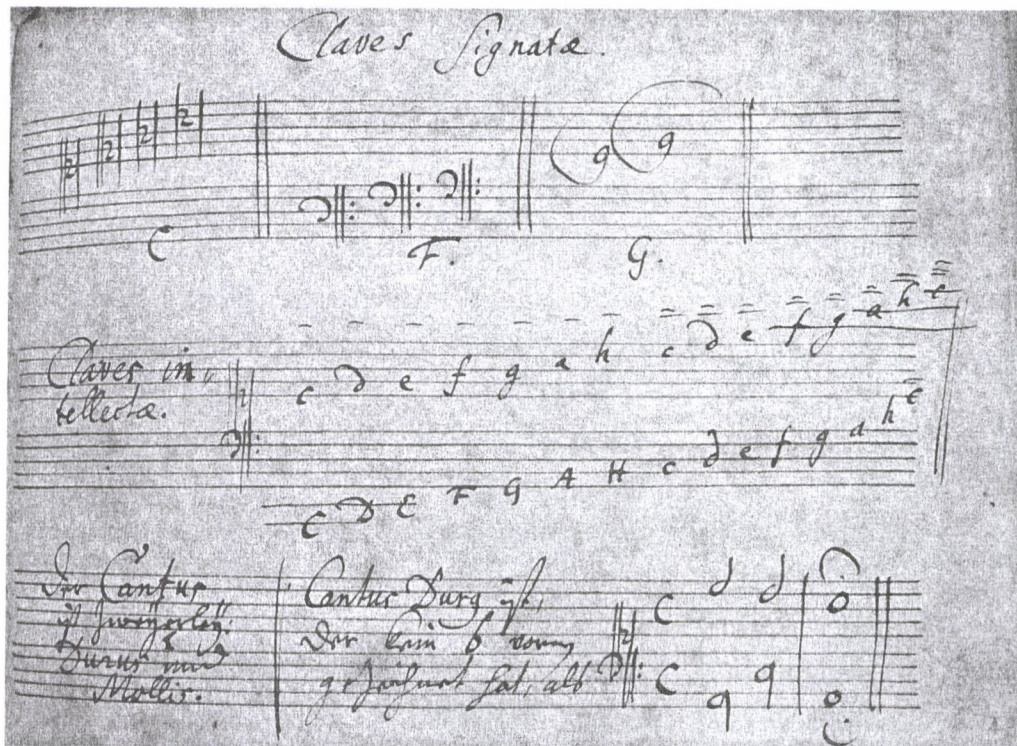


Facsimile 7

Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Quart. Germ. 984.



Facsimile 8
Soproni Múzeum



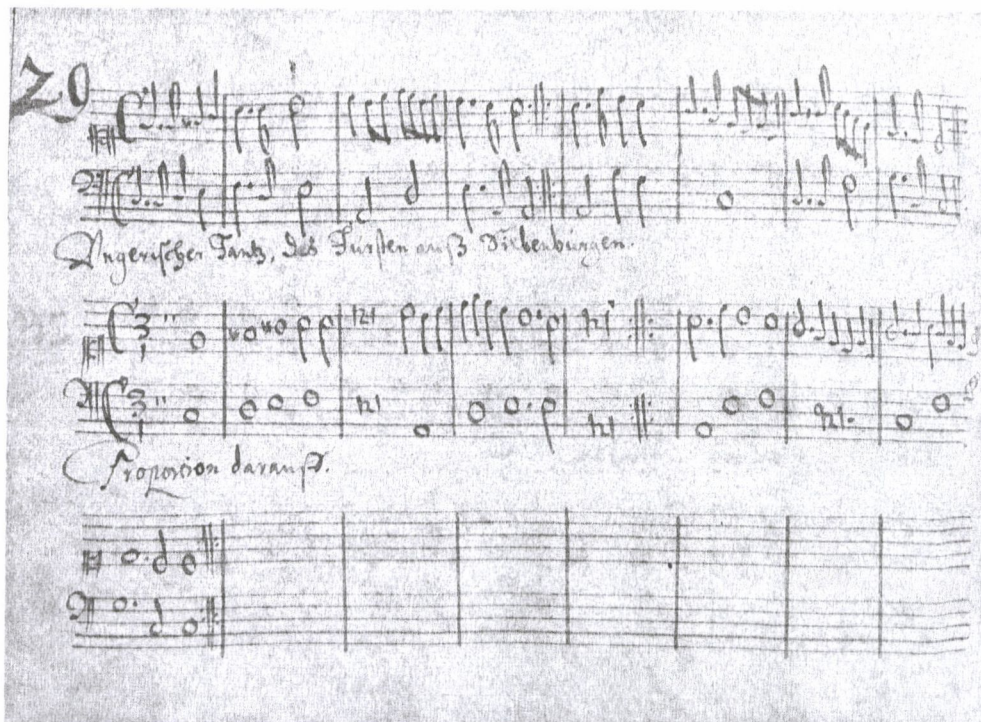
Facsimile 9
Soproni Múzeum

10. *Pargamascá.*
 11. *Minnet.*

Facsimile 10
 Soproni Múzeum

3. *Ungre. Zang.*
Propörtis.

Facsimile 11
 Soproni Múzeum

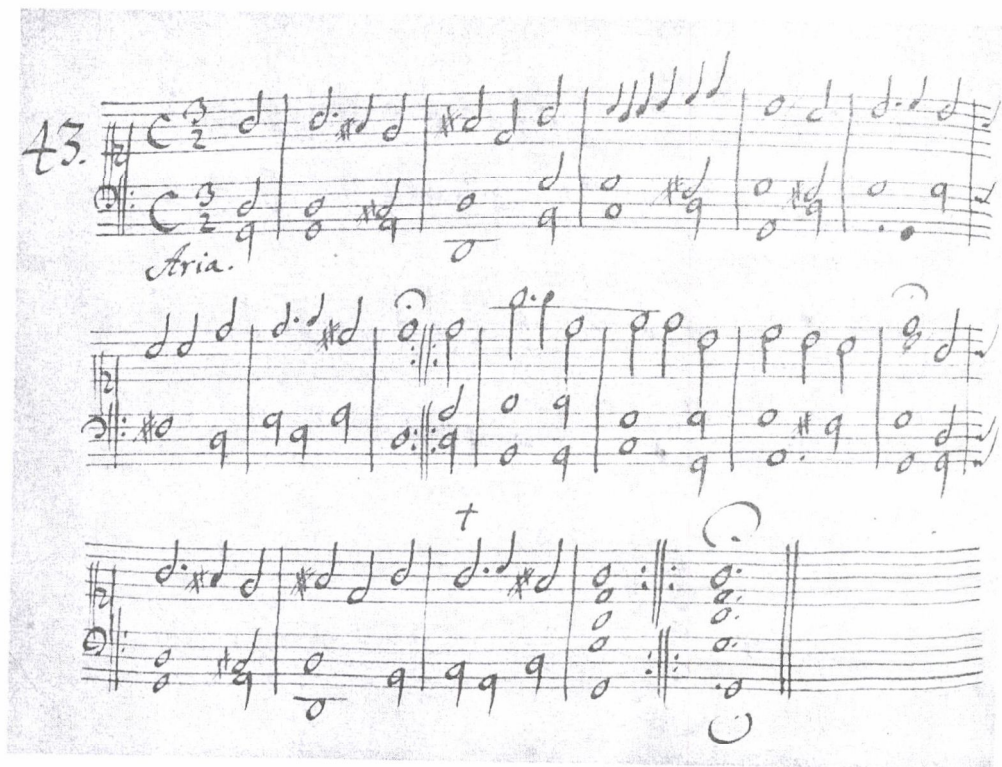


Facsimile 12
Soproni Múzeum

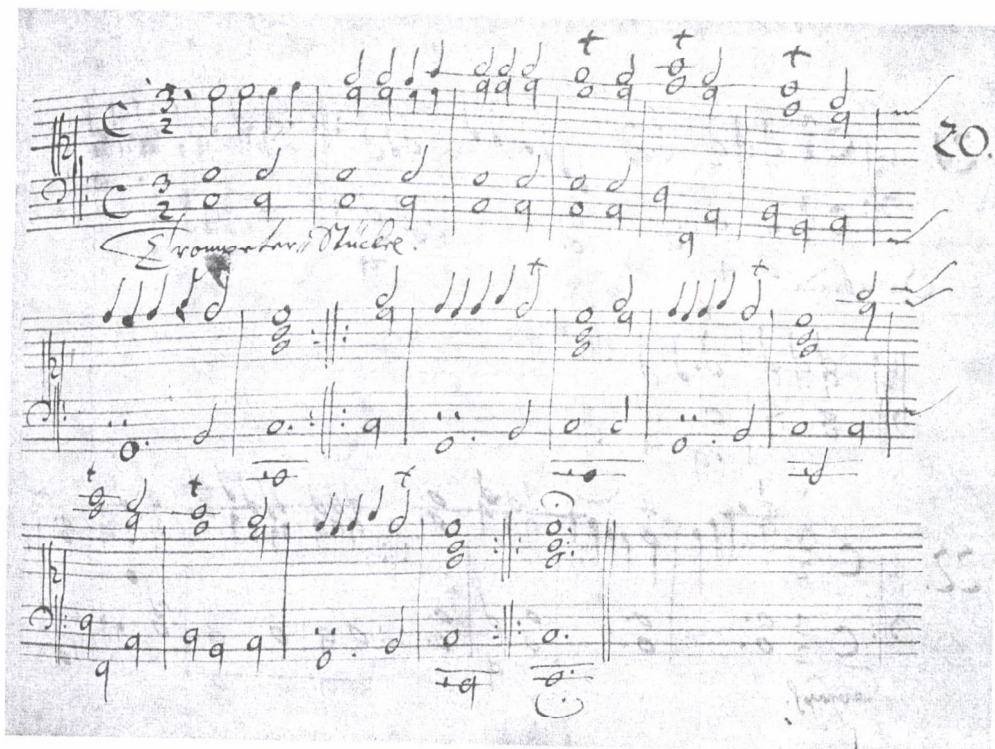
52

Lufft mannes' Hertzgen' Binnida.

Facsimile 13
Soproni Múzeum



Facsimile 14
Soproni Múzeum



Facsimile 15
Soproni Múzeum

MISERERE.

5 Voc. C. C. A. T. B. in Conc.
5 in Lipsieno = Violin.
(et 3 Trombon pro libitu)

Johann. Cr. Hofmann.
A. 1696.

Evangelikus
Levélár

M. 027

1

16

Facsimile 16
Soproni Evangélikus Levéltár, M 027

Canto, in Concerto.

Miserere. Amplius *ÿ* lava me ab iniquitate, in-
-iquitate me-a, & à peccato meo munda me. 13
Tibi, tibi soli peccavi & malum co-ram te feci
Ecce *ÿ* enim in iniquitatibus conceptus sum, & in pec-
-catis conce- pit me ma-ter mea. Ecce *ÿ* enim
veritatem dilexisti, incer- ta & occulta sapientia
tua manifestasti mi- hi. Asperges, a-
-asperges me hyssopo, & munda- bor, lavabis me
lavabis *ÿ* me, & super nivem dealba bor. 25. A-
-verte *ÿ* faciem tuam à peccatis me- is, & omnes in-
-iquitates meas dele. Cor mundū crea in me De- us.
Redde mihi letitiam salutaris tui, & spiritu prin- ci-

Caro 2 in Ripiens.

Miserere. Amplius amplius lava me ab iniquitate in-
iquitate mea et a peccato peccato meo munda me. 18
Cae enim in iniquitati huius conceptum
et in peccatis concepit me mater mea
Asperges, asperges me hyssopo et munda-
bor et super nivem, super nivem de alba-
bor
Averte faciem tuam a peccatis meis et omnes
iniquitates meas dele. Redden tibi letitiam salu-
tatis tuae. et spiritu principali confirma me 27
Domine labia mea aperies, et os meum et annun-
cia tibi laudem tuam. Sacrificium Deo Spiritus con-

Evangelikus
Leváltár

Facsimile 18

Soproni Evangélikus Leváltár, M 027

Alto in Concerto.

Evangelikus
Levéltár

Miserere mei De-us, secundum magnā misericordiam tu-
am, Amplius *ij* lava me, ab iniquitate
me-a et à peccato meo munda me. 18
ut justifi-
ceris in sermonibz tuis, & vincas
cum judicaris, Ecce *ij* e-nim in iniquita-ti-
bus conceptus sum, & in peccatis conce-pit me ma-ter
mea. 8 Asperges *ij* me hyssopo, & munda-bor,
ij lavabis me & super nivem dealbabor
15. et exulta-bunt, exultabunt, ossa, ossa ha-
milia-ta, Averte *ij* faciem tuam à pecca-
tis meis, & omnes iniquitates meas, iniquitates me-
as dele. Et spiritum rectum innova in visceribus
lavabis me,

Facsimile 19

Soproni Evangélikus Levéltár, M 027

Tenore Viola o Trombone.

The image shows a page of handwritten musical notation for Tenore Viola o Trombone. The score is written on ten staves. The first section is titled "Miserere" and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. A measure rest of 16 measures is indicated in the third staff. The second section is titled "Cor mundum" and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/2 time signature. The notation continues with similar rhythmic complexity. The page is numbered "12" at the bottom center.

Evangelikus
Levélár

12

Facsimile 21
Soproni Evangélikus Levéltár, M 027

Canto Capella.

Dixit Dominus Dominus meo, sede à dextris
dextris meis, Virgam virtutis tuæ emittet Dominus ex Sion,
Secum principium in die virtutis tuæ, in splendoribus sancto-
rum, ex utero ante luciferum genui te, Dominus à dextris
tuis, confregit in die ira sua Reges, de torrente in via bibit, pro-
pterea exaltabit caput, et in secula seculorum, in secula
la seculorum, Amen, amen, amen,
amen in amen, amen.

Confitebor. Magna opera Domini, exquisita in omnes voluntates ejus,
Memoriam fecit mirabilium suorum, misericors, & mis-
erator Dominus, memor erit in seculum testamenti sui, in ver-
tutem operum suorum annuntiabit populo suo,

M

agnificat.

Fecit.

Et orientes.

Gloria

Amen.

Evangelikus Levéltár

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in a single system with two staves per line. The music is in a major key, indicated by a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and accidentals. The lyrics are written in Latin and are placed between the staves. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges. A small rectangular stamp is visible in the bottom right corner of the page.

Facsimile 24
Soproni Evangélikus Levéltár, M 030

Violino 2.

Rovint' alla 3^a mir.

Wohlwunthle ?

(1)

Evangelikus
Leváltár

Facsimile 25
Soproni Evangelikus Leváltár

STARCK VIRGINAL BOOK
1689

Elméleti bevezetés
Theoretische Einleitung
Theoretical Introduction

Claves signatae

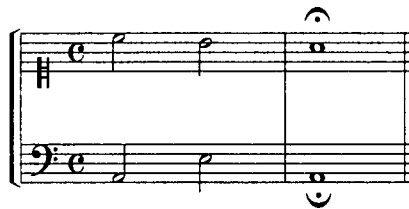


Claves intellectae



Der Cantus ist zweierlei: Durus und Mollis.

Cantus Durus ist,
 der kein \flat vorn
 gezeichnet hat, als:



Cantus Mollis ist,
 der vorn ein \flat
 gezeichnet hat, als:



Der Takt ist zweierlei: Simplex und Proportionatus,
so gemeiniglich ein Tripl ist.

In tactu simplici gehen die Noten und Pausen auf den Takt, wie folget.

8 Takt 4 Takt 2 Takt 1 Takt $\frac{1}{2}$ Takt $\frac{1}{4}$ Takt $\frac{1}{8}$ Takt $\frac{1}{16}$ Takt

Im ganzen Tripl gehen die Noten und Pausen aufn Takt, wie folget.

1 3 6 12

Im halben Tripl also

1 3 6 12

Signa

signum principii signum repetitionis custos semitonium

1.
Gavotte

Musical score for Gavotte, measures 1-5. The score is in common time (C) and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords. Trills (t) are indicated above the notes G4 in measures 1 and 3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

2.
Praeludium

Musical score for Praeludium, measures 1-4. The score is in common time (C) and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The bass staff provides a simple accompaniment with chords. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3.
Ungarischer Tanz

The first system of musical notation for 'Ungarischer Tanz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the upper staff, while the lower staff provides a steady accompaniment of quarter notes. A double bar line with repeat dots is present in the middle of the system.

The second system of musical notation continues the piece. It begins with a measure number '6' in the upper left. The upper staff contains a sequence of chords and melodic lines, including a trill marked with a 't' above a note. The lower staff continues with quarter notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Proportio

The first system of musical notation for 'Proportio' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a sequence of notes and rests in the upper staff, with a trill marked with a 't' above a note. The lower staff provides a steady accompaniment of quarter notes. A double bar line with repeat dots is present in the middle of the system.

The second system of musical notation continues the piece. It begins with a measure number '6' in the upper left. The upper staff contains a sequence of chords and melodic lines, including a trill marked with a 't' above a note. The lower staff continues with quarter notes. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

4.

Ein anderer ungarischer Tanz

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation continues the piece. It begins with a measure marked with a '5' above the staff, indicating a fifth measure. The notation follows the same structure as the first system, with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Proportio

The first system of musical notation for 'Proportio' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation for 'Proportio' continues the piece. It begins with a measure marked with a '5' above the staff. The notation follows the same structure as the first system, with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The system ends with a double bar line and repeat dots.

5.
Praeludium

The first system of the Praeludium consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a half rest in the upper staff and a quarter rest in the lower staff. The lower staff then plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The upper staff then plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This pattern repeats for the first two measures. In the third measure, the upper staff plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4.

The second system of the Praeludium consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a quarter rest in the upper staff and a quarter rest in the lower staff. The lower staff then plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The upper staff then plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This pattern repeats for the first two measures. In the third measure, the upper staff plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the fourth measure, the upper staff plays a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. The system ends with a double bar line and repeat signs.

6.
Minuet

The first system of the Minuet consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a quarter rest in the upper staff and a quarter rest in the lower staff. The lower staff then plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The upper staff then plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This pattern repeats for the first two measures. In the third measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the fourth measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the fifth measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the sixth measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. The system ends with a double bar line and repeat signs.

The second system of the Minuet consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a quarter rest in the upper staff and a quarter rest in the lower staff. The lower staff then plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The upper staff then plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This pattern repeats for the first two measures. In the third measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the fourth measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the fifth measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the sixth measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. The system ends with a double bar line and repeat signs.

The third system of the Minuet consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a quarter rest in the upper staff and a quarter rest in the lower staff. The lower staff then plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The upper staff then plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. This pattern repeats for the first two measures. In the third measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the fourth measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the fifth measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. In the sixth measure, the upper staff plays a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lower staff plays a half note G4. The system ends with a double bar line and repeat signs.

7.
Aria

Musical score for 'Aria' in common time (C). The score consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a half note G3 and a half note F3. The second system starts with a measure rest marked with a '5' above the treble clef. The melody continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass line continues with a half note E3 and a half note D3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

8.
Erstanden ist der heilig Christ

Musical score for 'Erstanden ist der heilig Christ' in 3/4 time. The score consists of three systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef contains a whole rest, and the bass clef contains a half note G2 and a half note F2. The second system starts with a measure rest marked with a '6' above the treble clef. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line consists of a half note G3 and a half note F3. The third system starts with a measure rest marked with an '11' above the treble clef. The melody continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass line continues with a half note E3 and a half note D3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

9.
Gute Nacht

Musical score for 'Gute Nacht' in common time (C). The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a trill (t) and first/second endings. The second system includes a measure marked with a '5' and first/second endings.

10.
Pargamasca

Musical score for 'Pargamasca' in common time (C). The score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The second system includes a measure marked with a '5'.

11.
Minuet

Musical score for Minuet, measures 1-11. The score is written in treble and bass clefs, 3/4 time signature. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature is one sharp (F#). The piece begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B3, D4). A trill (t) is marked above the first note of the melody. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

12.
Aria

Musical score for Aria, measures 1-4. The score is written in treble and bass clefs, common time signature. It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The piece begins with a treble clef, a common time signature, and a key signature of two sharps. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B3, D4). A trill (t) is marked above the first note of the melody. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

13.
Berghauer Tantz

The first system of music for 'Berghauer Tantz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. A 't' (trill) is indicated above the first note of the final quarter note. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of music for 'Berghauer Tantz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

14.
Aria

The first system of music for 'Aria' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of music for 'Aria' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music is in 3/4 time. The upper staff begins with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

15.
Wer nur den lieben Gott läßt walten

Musical score for the hymn "Wer nur den lieben Gott läßt walten". The score is written in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system shows the vocal line in the treble staff and the bass line in the bass staff. The second system shows a piano accompaniment with chords and arpeggios in the treble staff and a bass line in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

16.
Praeludium

Musical score for the piece "Praeludium". The score is written in two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system shows a more complex texture with arpeggiated chords in the treble staff and a bass line in the bass staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

16. [17.]
Englischer Tanz

The first system of music for 'Englischer Tanz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef. The music features a melody of eighth and sixteenth notes in the treble and a bass line of quarter and eighth notes in the bass.

The second system of music for 'Englischer Tanz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef. A measure rest of five measures is indicated at the beginning of the system. The music continues with a melody in the treble and a bass line in the bass, ending with a repeat sign and a fermata.

17. [18.]
Steyrer Tanz

The first system of music for 'Steyrer Tanz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a melody of quarter and eighth notes in the treble and a bass line of quarter notes in the bass.

The second system of music for 'Steyrer Tanz' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. A measure rest of five measures is indicated at the beginning of the system. The music continues with a melody in the treble and a bass line in the bass, ending with a repeat sign and a fermata.

18. [19.]
Nun laß uns Gott dem Herren

Two systems of musical notation for the hymn 'Nun laß uns Gott dem Herren'. The first system consists of a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass clef provides harmonic support. A 't' marking is placed above the first measure of the second system. The second system begins with a measure number '6' above the treble clef and continues with the same notation style, ending with a double bar line.

19. [20.]
Minuet

Three systems of musical notation for the Minuet. The first system is a grand staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass clef provides harmonic support. The second system begins with a measure number '6' above the treble clef and includes a 't' marking above the final measure. The third system begins with a measure number '12' above the treble clef and concludes with a double bar line.

20. [21.]
Trompeter - Stücke

Musical score for Trompeter - Stücke, measures 1-12. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents (marked 't'). A first and second ending bracket is present between measures 7 and 8. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

21. [22.]
Sarabanda

Musical score for Sarabanda, measures 1-5. The score is written in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by a slow, steady tempo and features a variety of rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents (marked 't'). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

22. [23.]
Joseph

Musical score for Joseph, measures 22-30. The score is written in 3/4 time and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). Measure 22 starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. A 't' marking is placed above the treble staff in measure 22. Measure 23 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 24 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. Measure 25 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. Measure 26 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. Measure 27 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. Measure 28 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. Measure 29 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. Measure 30 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. The score ends with a double bar line.

23. [24.]
Eja

Musical score for Eja, measures 23-28. The score is written in 3/4 time and consists of one system of two staves (treble and bass clef). Measure 23 starts with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. A 't' marking is placed above the treble staff in measure 23. Measure 24 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. Measure 25 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. Measure 26 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. Measure 27 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. Measure 28 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a chordal accompaniment. The score ends with a double bar line.

Musical score system 1, measures 7-13. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains a series of chords and a melodic line starting with a half note G4. A fermata is placed over the first G4. A 't' (trill) is indicated above the second measure. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of chords and a melodic line starting with a half note G2. A fermata is placed over the first G2. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 2, measures 14-20. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains a series of chords and a melodic line starting with a half note G4. A fermata is placed over the first G4. A 't' (trill) is indicated above the second measure. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of chords and a melodic line starting with a half note G2. A fermata is placed over the first G2. The system concludes with a double bar line.

24. [25.]
Tertia pars

Musical score system 3, measures 21-24. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains a series of chords and a melodic line starting with a half note G4. A fermata is placed over the first G4. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of chords and a melodic line starting with a half note G2. A fermata is placed over the first G2. The system concludes with a double bar line.

Musical score system 4, measures 25-30. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature (C). It contains a series of chords and a melodic line starting with a half note G4. A fermata is placed over the first G4. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of chords and a melodic line starting with a half note G2. A fermata is placed over the first G2. The system concludes with a double bar line.

25. [26.]
Werde munter mein Gemüth

Musical score for 'Werde munter mein Gemüth' in G major, common time. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a trill (t) on the final note of the treble staff. The second system starts with a measure number '5' and includes a trill (t) on the final note of the treble staff. The third system starts with a measure number '9' and includes a trill (t) on the final note of the treble staff. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

26. [27.]
Nun komt der *Heiden* Heiland

Musical score for 'Nun komt der Heiden Heiland' in G minor, common time. The score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a fermata over the final note of the treble staff. The second system starts with a measure number '9' and includes a fermata over the final note of the treble staff. The bass line provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes.

27. [28.]
Puer natus in Bethlehem

Musical score for 'Puer natus in Bethlehem'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The third system starts with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are three 't' markings above the treble staff in the first system, and one 't' marking above the treble staff in the second system. There are also three fermatas above the treble staff in the first system, and one fermata above the treble staff in the second system.

28. [29.]
Uns ist geborn ein Kindelein

Musical score for 'Uns ist geborn ein Kindelein'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are three 't' markings above the treble staff in the second system, and one 't' marking above the treble staff in the first system. There are also three fermatas above the treble staff in the second system, and one fermata above the treble staff in the first system.

29. [30.]
Ungerischer Tanz, des Fürsten auß Siebenbürgen

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in common time (C). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in common time (C). A measure rest is placed at the beginning of the treble staff, with a '5' above it. The treble staff then continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line continues with quarter notes G3, A3, B3, and C4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Proportion darauff

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in 3/2 time. The treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The bass line begins with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, and B3. The piece concludes with a double bar line and repeat dots, with first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in 3/2 time. A measure rest is placed at the beginning of the treble staff, with a '6' above it. The treble staff then continues with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass line continues with quarter notes G3, A3, B3, and C4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

30. [31.]
Studentisches Leben

The first system of music for 'Studentisches Leben' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a repeat sign. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, quarter notes C5-B4, and quarter notes A4-G4. The bass line starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2-B2, quarter notes C3-B2, and quarter notes A2-G2.

The second system of music for 'Studentisches Leben' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The system begins with a measure number '6'. The melody in the treble clef features a half note G4 with a fermata, followed by quarter notes A4-B4, quarter notes C5-B4, quarter notes A4-G4, quarter notes F4-E4, quarter notes D4-C4, and quarter notes B3-A3. The bass line consists of quarter notes G2-A2, quarter notes B2-C3, quarter notes D3-E3, quarter notes F3-G3, quarter notes A3-B3, quarter notes C4-B3, and quarter notes A3-G3.

31. [32.]
Ballet

The first system of music for 'Ballet' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4-B4, quarter notes C5-B4, quarter notes A4-G4, quarter notes F4-E4, quarter notes D4-C4, quarter notes B3-A3, and quarter notes G3-F3. The bass line consists of quarter notes G2-A2, quarter notes B2-C3, quarter notes D3-E3, quarter notes F3-G3, quarter notes A3-B3, quarter notes C4-B3, quarter notes A3-G3, and quarter notes F3-E3.

The second system of music for 'Ballet' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The system begins with a measure number '5'. The melody in the treble clef features a series of eighth-note chords: G4-A4-B4, A4-B4-C5, B4-C5-A4, and A4-G4. This is followed by quarter notes B4-A4, quarter notes G4-F4, quarter notes E4-D4, quarter notes C4-B3, quarter notes A3-G3, and quarter notes F3-E3. The bass line consists of quarter notes G2-A2, quarter notes B2-C3, quarter notes D3-E3, quarter notes F3-G3, quarter notes A3-B3, quarter notes C4-B3, quarter notes A3-G3, and quarter notes F3-E3. There are 't' markings above the notes G4 and B4 in the treble staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

32. [33.]
Wo Gott zum Hauß nicht

Musical score for 'Wo Gott zum Hauß nicht' in G major, 3/4 time. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a trill 't' above the final note of the first measure. The second system begins with a measure number '8' above the first measure. The third system begins with a measure number '14' above the first measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

33. [34.]
Ungarischer Tantz

Musical score for 'Ungarischer Tantz' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes trills 't' above the first notes of the first four measures. The second system begins with a measure number '5' above the first measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Proportio

The first system of musical notation for 'Proportio' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A repeat sign is present at the end of the system.

The second system of musical notation for 'Proportio' continues the two-staff format. The upper staff begins with a measure marked with a '5' above the staff, indicating a fifth measure. The melodic line continues with eighth and quarter notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A repeat sign is present at the end of the system.

34. [35.]
Liebster Jesu wir sind hier

The first system of musical notation for 'Liebster Jesu wir sind hier' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. A trill 't' is marked above the final note of the upper staff. A repeat sign is present at the end of the system.

The second system of musical notation for 'Liebster Jesu wir sind hier' continues the two-staff format. The upper staff begins with a measure marked with a '6' above the staff, indicating a sixth measure. The melodic line continues with quarter and eighth notes. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A repeat sign is present at the end of the system.

35. [36.]
Aria

Musical score for 'Aria' in 3/8 time, measures 1-11. The score is written in G major (one sharp) and consists of two systems. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-11. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A 't' marking is placed above the final note of measure 5 and above the final note of measure 11. Measure 11 ends with a double bar line and repeat dots.

36. [37.]
Steyrer Tantz

Musical score for 'Steyrer Tantz' in 3/8 time, measures 1-5. The score is written in D major (two sharps) and consists of two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure 5 ends with a double bar line and repeat dots.

37. [38.]
Courant

Measures 1-4 of the Courant. The piece is in 3/4 time. The treble clef part features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, often beamed together. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Measures 5-8 of the Courant. Measure 5 is marked with a '5' above the treble clef. The treble clef part continues with its characteristic rhythmic pattern, while the bass clef part has a more active line with eighth notes.

Measures 9-12 of the Courant. Measure 9 is marked with a '9' above the treble clef. The treble clef part shows a change in texture with more frequent beaming of eighth notes. The bass clef part remains accompanimental.

Measures 13-16 of the Courant. Measure 13 is marked with a '13' above the treble clef. The piece concludes in measure 16 with a final cadence, indicated by a double bar line and repeat dots in both staves.

38. [39.]
Weistu nicht

Musical score for piece 38, [39.] 'Weistu nicht'. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system starts with a measure number '6' above the treble clef. The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a double bar line and repeat signs. There are trill markings 't' above the notes in measures 1, 2, and 4 of the first system, and above the note in measure 4 of the second system.

39. [40.]
Minuet

Musical score for piece 39, [40.] 'Minuet'. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system starts with a measure number '5' above the treble clef. The third system starts with a measure number '10' above the treble clef. The key signature has one sharp (F#). The piece ends with a double bar line and repeat signs. There are trill markings 't' above the notes in measures 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, and 9 of the first system, and above the notes in measures 1, 2, and 3 of the third system.

40. [41.]
Minuet

Musical score for Minuet, measures 1-11. The score is in 3/4 time and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Trills (t) are marked above the notes G4 in measures 2, 4, and 6. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in measure 11.

41. [42.]
Salomon

Musical score for Salomon, measures 1-6. The score is in 3/4 time and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Trills (t) are marked above the notes G4 in measures 1 and 3. The piece concludes with a double bar line and repeat signs in measure 6.

Musical score for measures 11-15. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 11 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a bass clef staff with a half note F#3. Measure 12 has a treble clef staff with a whole note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 13 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 14 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 15 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3.

Musical score for measures 16-20. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). Measure 16 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a bass clef staff with a half note F#3. Measure 17 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 18 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 19 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 20 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. A fermata is placed over the final note of measure 20. A dynamic marking 't' is placed above the treble staff in measure 19.

42. [43.]
Aria
Wenn die Schönheit

Musical score for measures 21-25. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 21 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a bass clef staff with a half note F#3. Measure 22 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 23 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 24 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 25 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3.

Musical score for measures 26-30. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 26 starts with a treble clef staff containing a half note G4 and a bass clef staff with a half note F#3. Measure 27 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 28 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 29 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. Measure 30 has a treble clef staff with a quarter note G4 and a bass clef staff with a half note G3. A fermata is placed over the final note of measure 30. A dynamic marking 't' is placed above the treble staff in measure 26.

43. [44.]

Aria

Musical score for an Aria, measures 1 through 12. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, with accompaniment in the bass clef. Measure 12 includes a trill (t) above the staff.

44. [45.]
Trompeter - Stücke

Musical score for Trompeter - Stücke, measures 1 through 5. The score is written in a single treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of rhythmic patterns and chords.

45. [46.]
Wohl mir, Jesus meine Freude

Musical score for 'Wohl mir, Jesus meine Freude'. The score is written in two systems. The first system consists of a treble and bass staff in common time (C). The second system starts with a measure number '5' above the treble staff and ends with a repeat sign and a double bar line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

46. [47.]
Englischer Tanz

Musical score for 'Englischer Tanz'. The score is written in two systems. The first system consists of a treble and bass staff in common time (C). The second system starts with a measure number '3' above the treble staff and ends with a repeat sign and a double bar line. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is common time (C). There are trill markings 't' above the treble staff in both systems.

47. [48.]
Minuet

Musical score for Minuet, measures 1-8. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 1-6, and the second system contains measures 7-8. The music is written for piano in treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble clef features a series of eighth-note runs in measures 1-4 and 7-8, with trills marked 't' in measures 1 and 2. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 8.

48. [49.]
Hastu denn Jesu dein Angesicht gänzlich verborgen

Musical score for 'Hastu denn Jesu dein Angesicht gänzlich verborgen', measures 1-8. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system contains measures 1-6, and the second system contains measures 7-8. The music is written for piano in treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef is a simple, lyrical line with a trill marked 't' in measure 1. The bass line provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 8.

49. [50.]

Aria

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts with a dotted quarter note on G4, followed by eighth notes on A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, and D3. There are two 't' markings above the treble staff, one above the first measure and one above the second measure. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The melody in the treble clef continues with a dotted quarter note on D5, followed by eighth notes on E5 and F#5. The bass line continues with quarter notes: C3, B2, A2, and G2. There is one 't' marking above the treble staff, above the fifth measure. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The melody in the treble clef continues with a dotted quarter note on G5, followed by eighth notes on A5, B5, and C6. The bass line continues with quarter notes: F#2, E2, D2, and C2. The system ends with a double bar line and repeat dots.

The fourth system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The melody in the treble clef continues with a dotted quarter note on D6, followed by eighth notes on E6 and F#6. The bass line continues with quarter notes: B1, A1, G1, and F#1. There is one 't' marking above the treble staff, above the twelfth measure. The system ends with a double bar line and repeat dots.

50. [51.]
Gott deß Himmels und der Erden

The first system of music for 'Gott deß Himmels und der Erden' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and a single eighth note. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth notes and chords. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The second system of music continues the piece. It features two staves. The upper staff has a measure rest at the beginning, followed by a series of chords. The lower staff continues the bass line with eighth notes and chords. A repeat sign is present at the end of the system.

The third system of music consists of two staves. The upper staff begins with a measure rest, followed by chords and a fermata. The lower staff continues the bass line with eighth notes and chords, ending with a fermata.

51. [52.]
Praeludium

The first system of music for 'Praeludium' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a common time signature. It contains a series of chords. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a bass line with eighth notes and chords.

The second system of music for 'Praeludium' consists of two staves. The upper staff begins with a measure rest, followed by a series of eighth notes and a fermata. The lower staff continues the bass line with eighth notes and chords, ending with a fermata.

52. [53.]
Auß meines Hertzen Grunde

The image displays a musical score for the piece "Auß meines Hertzen Grunde" (No. 52, [53.]). The score is written in a single system with four systems of music, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including a 't' (tutti) and a 'p' (piano). The score includes repeat signs and first/second endings. The first system starts with a treble staff rest and a bass staff note. The second system begins at measure 6 and includes first and second endings. The third system begins at measure 11 and features a 'p' marking in the bass staff. The fourth system begins at measure 17 and ends with a double bar line. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

53. [54.]
Herr Jesu Christ dich zu uns wend

The first system of music for 'Herr Jesu Christ dich zu uns wend' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music begins with a whole rest in both staves, followed by a series of chords and single notes in the bass line, and chords in the treble line.

The second system of music continues the piece. It starts with a measure number '6' at the beginning of the upper staff. The notation follows the same two-staff format as the first system, with treble and bass clefs, one flat key signature, and 3/4 time signature.

The third system of music concludes the piece. It starts with a measure number '12' at the beginning of the upper staff. The notation follows the same two-staff format as the previous systems, with treble and bass clefs, one flat key signature, and 3/4 time signature.

54. [55.]
Hirtenstück

The first system of music for 'Hirtenstück' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F-sharp) and the time signature is common time (C). The music begins with a whole rest in both staves, followed by a series of chords and single notes in the bass line, and chords in the treble line.

The second system of music continues the piece. It starts with a measure number '5' at the beginning of the upper staff. The notation follows the same two-staff format as the first system, with treble and bass clefs, one sharp key signature, and common time signature. A first ending bracket is visible at the end of the system.

Musical notation for measures 9-13. The system consists of a treble and bass staff. Measure 9 starts with a second ending bracket. The melody in the treble staff features a sequence of eighth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 includes a trill (t) in the treble staff. The melody continues with eighth notes, and the bass staff maintains a steady accompaniment.

Musical notation for measures 18-22. Measure 18 features a trill (t). The system concludes with first and second endings in measures 21 and 22, leading to a final cadence.

56.
Tantz

Musical notation for measures 2-5. Measure 2 starts with a second ending bracket. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Musical notation for measures 3-6. Measure 3 starts with a first ending bracket. The system ends with first and second endings in measures 5 and 6, leading to a final cadence.

JOHANN WOHLMUTH: MISERERE
1696

Violino 1

Violino 2

Alto Viola o Trombone

Tenore Viola o Trombone

Basso Trombone

Canto 1

Canto 2

Solo
Alto
Mi - se - re - re me - i De - us se - cun - dum magnam mi - se - ri -

Tenore

Basso

Organo

Violone

5

cor - di-am tu - - am,

Solo

Et se-cun-dum mul - ti - tu - di-nem mi - se - ra - ti -

4# # # 6

8

o - num tu - a - - - rum de - le, de - le in - i - qui - ta - tem me - am.

12

Tutti

Am-pli-us, am-pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te, in - i - qui - ta - te

Tutti

Am-pli-us, am-pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te, in - i - qui - ta - te

Tutti

Am-pli-us, am-pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te, ab in - i - qui - ta - te

Tutti

Am-pli-us, am-pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te, in - i - qui - ta - te

Tutti

Am-pli-us, am-pli-us la - va me ab i - ni - qui - ta - te, ab in - i - qui - ta - te

#

6

76

65

#

16

me - a et a pec - ca - to me - o mun - da me.

me - a et a pec - ca - to, pec - ca - to me - o mun - da me.

me - a et a pec - ca - to me - o mun - - - da me.

me - a, et a pec - ca - to me - o, a pec - ca - to me - o mun - - - da me.

me - a, et a pec - ca - to me - o, pec - ca - to me - o mun - da me.

76 # 6 6 6 4#

Solo

Quo - ni - am in - i - qui - ta - tem, in - i - qui - ta - tem me - am e - go,

b 6 6 6 76 #

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The bottom three staves are for the vocal line, with the top staff in treble clef and the bottom two in bass clef. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then rests for two measures, followed by quarter notes B4, A4, G4, and F#4.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are for the piano accompaniment, with the top staff in treble clef and the bottom three in bass clef. The bottom staff is for the vocal line in bass clef. The piano accompaniment consists of whole notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, and A1. The vocal line begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then rests for two measures, followed by quarter notes B2, A2, G2, and F#2.

e - go co - gno - sco, et pec - ca - tum me - um con - tra me,

6 7⁶ 6 5⁶ # 5

The third system of the musical score consists of three staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the top staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The bottom staff is for the vocal line in bass clef. The piano accompaniment consists of whole notes: G2, F#2, E2, D2, C2, B1, and A1. The vocal line continues with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then rests for two measures, followed by quarter notes B2, A2, G2, and F#2.

ca - vi et malum co - - - ram te fe - ci

so - li pec-ca - vi, et ma-lum co-ram te fe - ci

Solo
ut iu-sti-fi - ce - ris in ser-mo-ni-bus

Solo
ut iu-sti-fi-ce - ris in sermonibus tu - is et

5[#]6 65 # b b

Tutti

Ec-ce, ec-ce e - nim in in -
Tutti
 Ec-ce, ec-ce e - nim in in -
Tutti
 tu - is et vin - cas cum iu-di-ca - ris, Ec-ce, ec-ce e - nim in in - i - qui -
Tutti
 vin - cas cum iu - di - ca - - - ris, Ec-ce, ec-ce e - nim in in - i - qui -
Tutti
 Ec-ce, ec-ce e - nim in in - i - qui -

343

76

#

47

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum, et in pec - ca - tis con - ce - - - pit

i - qui - ta - ti - bus con - ce - ptus sum, et in pec - ca - tis con - ce - - - pit

ta - - - ti - bus con - ce - ptus sum et in pec - ca - tis con - ce -

ta - ti - bus con - ce - - ptus sum et in pec - ca - tis con - ce - pit me -

ta - ti - bus con - ce - - ptus sum et in pec - ca - tis con - ce -

6 65 # 343 # b #

Five staves of piano accompaniment, all containing whole rests.

ve-ri - ta-tem di - le - xi - sti in-cer - ta et oc - cul - ta sa-pi-en - ti-ae

ve - ri - ta-tem di - le - xi - sti in-cer - ta et oc - cul - ta sa-pi-

Five staves of piano accompaniment, all containing whole rests.

4# b 6

63

sper-ges, a - sper - ges me hys - so - po et mun - da - - -

sper-ges, a - sper - ges me hys - so - po et mun - da - - -

sper-ges, a - sper-ges me hys - so - po et mun - da - - - bor,

sper - ges, a - sper-ges me hys - so - po et mun - da - - - - -

sper-ges, a - sper-ges me hys - so - po et mun - da - - - - -

6 6 6 5 43 6 6 6

69

Solo

- - - - - bor, la - va - bis me, la - va - bis,

Solo

- - - - - bor, la - va - bis me, la - va - bis

et mun - da - - - - bor la - va - bis me,

- - - - - bor, la - va - bis me, la - va - bis

- - - - bor, mun - da - bor la - va - bis me,

6 56 7 3 6 8 6 8 # 6 8
4 4 6 4 6 # 4 6

Piano accompaniment for the first system, consisting of five staves (two treble and three bass). The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the upper parts, and a steady bass line.

Tutti

la - va - bis me et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

Tutti

me et su - per ni - vem, su - per ni - vem de - al - ba - bor.

la - va - bis me et su - per ni - vem de al - ba - bor.

me et su - - - - - per ni - vem de - al - ba - bor.

la - va - bis me et su - per ni - vem de - al - ba - bor.

b 6 8 6 b 6 5 4#

Vocal and piano accompaniment for the second system. It includes five vocal staves with lyrics and two piano accompaniment staves. The lyrics are: "la - va - bis me et su - per ni - vem de - al - ba - bor." and "me et su - per ni - vem, su - per ni - vem de - al - ba - bor." The piano part includes figured bass notation: "b 6 8 6 b 6 5 4#".

Musical score for measures 87-91. The score consists of five staves. The top two staves are treble clefs, the middle two are alto clefs, and the bottom one is a bass clef. Measures 87-90 contain rests for all staves. Measure 91 contains musical notation for the top two staves, while the other three staves have rests.

Musical score for measures 92-96. The score consists of five staves. The top four staves are treble clefs and contain rests for all measures. The bottom staff is a bass clef and contains musical notation for all five measures.

gau - - - - - di-um et lae - ti - ti - am.

43

#

Musical score for measures 97-101. The score consists of two bass clef staves. Both staves contain musical notation for all five measures. A sharp sign (#) is placed above the second staff in measure 101.

et ex-sul-ta -

Solo

Solo

et ex-sul-ta - - bunt, ex-sul-ta - bunt

4 3 6 # 6

Musical score for measures 103-107, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Tutti
A - ver - te, a - ver - te

Tutti
A - ver - te, a - ver - te

Tutti
os - sa hu - mi - li - a - - - ta. A - ver - te, a - ver - te

Tutti
A - ver - te, a - ver - te

Tutti
A - ver - te, a - ver - te

Musical score for measures 108-112, including vocal lines and piano accompaniment.

5 6 # 6 4# # b

Musical score for measures 113-117, featuring piano accompaniment with treble and bass staves.

Piano accompaniment for the first system, consisting of two treble staves and two bass staves. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

Vocal staves with lyrics and piano accompaniment for the second system. The lyrics are: "fa - ci-em tu - am a pec - ca - tis me - is et o - mnes in -". The piano accompaniment continues with similar notation to the first system.

fa - ci-em tu - am a pec - ca - tis me - is et

fa - ci-em tu - am a pec - ca - tis me - is et

fa - ci-em tu - am a pec - ca - tis me - is et o - mnes in -

fa - ci-em tu - am a pec - ca - tis me - is et o - mnes in -

fa - ci-em tu - am a pec - ca - tis me - is et o - mnes in -

6 6 4# # 6

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves with musical notation.

o - mnes in - i - qui-ta-tes me - - - as de - - - le.

o - mnes in - i - qui-ta-tes me - - - as de - - - le.

i - qui-ta-tes me - as, in - i - qui-ta-tes me - - - as de - le.

i - qui - ta - tes, in - i - qui - ta - tes me - as de - le.

i - qui-ta-tes me - as, in - i - qui-ta-tes me - - - as de - le.

6 6 5 4#

Fingerings and chord symbols for the piano accompaniment.

Bass line for the piano accompaniment.

in vi-sce - ri-bus me - is, in vi - sce - ri-bus, vi-sce - ri-bus me - is.

sce - ribus, vi-sce - ri-bus me - is in vi-sce - ri-bus me - is.

Solo

Ne pro-ji-ci-as

6 5 # b 65 43

me a fa - ci - e tu - a et spi - ri - tum san - ctum tu - um ne au - fe - ras

56 56 56 b 6

Tutti

Red-de mi - hi lae-ti - ti - am sa-lu-ta - ris tu - i et spi - ri-tu

Tutti

Red-de mi - hi lae-ti - ti - am sa-lu-ta - ris tu - i et spi - ri-tu

Tutti

Red-de mi - hi lae-ti - ti - am sa-lu-ta - ris tu - i et spi - ri-tu prin - ci -

Tutti

Red-de mi - hi lae-ti - ti - am sa-lu-ta - ris tu - i et spi - ri-tu prin-ci -

Tutti

a me. Red-de mi - hi lae-ti - ti - am sa-lu-ta - ris tu - i et spi - ri-tu prin-ci -

6 5 6 7 6 4# b 6

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves with musical notation.

Solo

prin - ci - pa - li con - fir - - - ma me. Do - ce - bo in - i - quos, in - i - quos vi -
 prin - ci - pa - li con - fir - - - ma me.
 pa - li con - fir - - - ma me.
 pa - li con - fir - ma, con - fir - ma me.
 pa - li con - fir - - - ma me.

6 65 43 # b 6

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves with musical notation.

Musical score for the first system, measures 1-6. It includes two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are mostly rests. The third and fourth staves contain piano accompaniment with various note values and accidentals.

as tu - as et im - pi - i ad te con - ver - ten - tur con - ver - ten -

Musical score for the second system, measures 7-12. It includes two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are mostly rests. The third and fourth staves contain piano accompaniment with various note values and accidentals.

4 3 6 # 4#

Musical score for the third system, measures 13-18. It includes two bass clefs. The first staff has lyrics: 4 3 6 # 4#. The second staff contains piano accompaniment with various note values and accidentals.

Piano accompaniment for measures 149-153. The score consists of five staves: two treble clefs and three bass clefs. The first two staves are mostly rests. The third staff (bass clef) contains the main melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff (bass clef) contains a supporting line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Vocal line and piano accompaniment for measures 154-158. The vocal line is on a treble clef staff with lyrics: "tur. Solo Li - be-ra, li - be-ra me de san - gui - ni-bus De -". The piano accompaniment consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are mostly rests. The third staff (bass clef) contains the main melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fourth staff (bass clef) contains a supporting line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Piano accompaniment for measures 159-163. The score consists of two bass clef staves. The first staff contains the main melodic line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains a supporting line with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

us, De - us sa - lu - tis, sa - lu - - - tis me - ae.

Solo

Et ex - al -

56 6 6 #

Tutti

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es et os me-

Tutti

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es et os me-um,

Tutti

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es et os me-

Tutti

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es et os me-um,

Tutti

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es et os me-um,

#

76

b

43

Piano accompaniment for the first system, including treble and bass staves with various musical notations.

um, et os me - um an-nun-ci - a - - - - bit lau - dem tu - am.

et os me - um annun-ci - a - - - - - bit laudem tu - - - - am.

um, et os me - um an-nun-ci - a-bit laudem tu - - - - am.

et os me - um an-nun-ci - a - bit lau - dem tu - am.

et os me - um annun-ci - a - - - - bit lau - - - - dem tu - am.

5 4# [♯]

Piano accompaniment for the second system, including treble and bass staves with various musical notations.

Tutti

Sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu - la -

Tutti

Sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu -

Tutti

ho - lo - cau - stis non de - le - cta - be - ris, sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu -

Tutti

ho - lo - cau - stis non de - le - cta - be - ris, sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu -

Tutti

cau - stis non de - le - cta - be - ris, sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus con - tri - bu -

4# b 5 6 5 6 6 4# 2 6

Piano accompaniment for measures 183-186, consisting of five staves (two treble and three bass).

Solo *Tutti*
 - - tus, Cor con-tri-tum, et hu-mi-li-a - tum De-us
Solo *Tutti*
 la - tus, Cor con-tri-tum, et hu-mi-li-a - tum De-us
Solo *Tutti*
 la - tus, Cor con-tri-tum et hu-mi-li-a - tum De-us non
Solo *Tutti*
 la - tus, Cor con-tri-tum, cor con-tri - tum et hu-mi-li-a - tum De-us non de -

7 6 # # # 6

Basso continuo line with figured bass notation: 7 6 # # # 6

ta - te tu - a Si - on.

ta - te tu - a Si - on.

Solo

ut ae - di - fi - centur mu - ri, ut ae - di - fi - centur mu - ri Je - ru - sa -

343

5

343

Tutti
Tunc ac - ce - pta-bis, ac - ce - pta-bis sa - cri - fi - ci - um iu - sti - ti - ae

Tutti
Tunc ac - ce - pta-bis, ac - ce - pta-bis sa - cri - fi - ci - um iu - sti - ti - ae

Tutti
Tunc ac - ce - pta-bis sa - cri - fi - ci - um iu - sti - ti - ae o - bla - ti -

Tutti
Tunc ac - ce - pta - bis sa - cri - fi - ci - um iu - sti - ti - ae o - bla - ti -

Tutti
lem. Tunc ac - ce - pta-bis, ac - ce - pta-bis sa - cri - fi - ci - um iu - sti - ti - ae

6 43

o-bla-ti-o - nes, o-bla - o - nes et ho -- lo - cau - - - - sta- - -

o-bla-ti-o - nes, o-bla-ti-o - nes et ho-lo-cau - - - - sta.

o - nes, o-bla-ti - o - nes et ho - lo - cau - - - - sta.

o - nes, o-bla-ti - o - nes et ho - lo-cau - - - - sta.

Solo

o-bla-ti-o - nes, o-bla-ti-o - nes et ho - lo - cau - - - - sta. Tunc im -

43

Solo

Tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - re
 po - nent su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - re, su - per al - ta - re

Tutti
Tunc im - po - nent, im - po - nent su - per al - ta - re tu - um,

Tutti
Tunc im - po - nent su - per al - ta - re

Tutti
Tunc im - po - nent, im -

Tutti
tu - um vi - tu - los. Tunc im - po - nent, im - po - nent

Tutti
tu - um vi - tu - los. Tunc im - po - nent, im - po - nent

4 # b b

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second staff is a piano accompaniment in treble clef. The third and fourth staves are piano accompaniment in bass clef. The fifth staff is a bass line in bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the vocal line, with a more rhythmic accompaniment in the piano parts.

The second system of the musical score includes Latin lyrics. It consists of six staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, su - per al - ta - re tu - um, su - per, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los, tunc im - po - nent su - per al - ta - re tu - - - um vi - tu - los, su - per al - ta - re tu - um, al - ta - re tu - um vi - tu - los, su - per al - ta - re tu - um, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los,". The piano accompaniment continues below. At the end of the system, there are two bass clef staves with the markings "4 #" and "#".

tu - um, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

po - nent su - per al - ta - re, su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

su - per al - ta - re tu - um vi - - - tu - los.

su - per al - ta - re tu - um, su - per su - per al - ta - re tu - um vi - tu - los.

su - per al - ta - re tu - - - - um vi - - - - tu - los.

b $\begin{matrix} 5 & 6 \\ 3 & 4 \\ \sharp & \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \\ \sharp & \end{matrix}$ [#]

Musical score for measures 227-232. The score consists of five staves, all of which contain rests, indicating that the instruments are silent during this section.

Solo
 Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri

Musical staff for the first vocal line. It begins with a *Solo* marking. The lyrics are "Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri". The melody consists of quarter and half notes.

Solo
 Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - - - tri

Musical staff for the second vocal line. It begins with a *Solo* marking. The lyrics are "Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - - - tri". The melody consists of quarter and half notes.

Solo
 Glo - ri - a, glo - ri - a Fi - li -

Musical staff for the third vocal line. It begins with a *Solo* marking. The lyrics are "Glo - ri - a, glo - ri - a Fi - li -". The melody consists of quarter and half notes.

Solo
 Glo - ri - a, glo - ri - a Fi - li -

Musical staff for the fourth vocal line. It begins with a *Solo* marking. The lyrics are "Glo - ri - a, glo - ri - a Fi - li -". The melody consists of quarter and half notes.

Musical staff containing rests, likely for a fifth vocal line or instrument.

6 76 6 6 5 43

Musical staff with notes and fingerings. The notes are quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 6, 76, 6, 6, 5, and 43.

Musical staff with notes and fingerings, identical to the staff above.

Tutti

Sic - ut e - rat in

Tutti

Sic - ut e - rat in

Tutti

Sic - ut e - rat in

Tutti

Sic - ut e - rat in

Tutti

Glo - ri - a, glo - ri - a et Spi - ri - tu - i San - cto. Sic - ut e - rat in

8 7 # b b
6 5 43

prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu-la, et in

prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu-la, et in

prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu-la

prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu-la

prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et in sae - cu-la, et in

43 ♭ 43 ♯ ♭ ♯

sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, a - - - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, a - - - men.

sae - cu - lo - - - rum, a - men, a - - - men.

sae - cu - lo - - - rum, a - men, a - - - men.

sae - cu - la sae - cu - lo - rum, a - men, a - - - men.

6 5 4# #

Általános megjegyzések

Wohlmuth pontos lejegyzésének köszönhetően kizárólag általános megjegyzéseink vannak a Starck virginálkönyvre és a Miserere kompozícióra vonatkozóan. A virginálkönyv mindössze egy helyen hibás: az ismeretlen lejegyzőtől származó 29/30. darab (Erdélyi tánc) proporciójának 7. és 8. ütemében a 3–6. hang fele értékben szerepel (l. 12. faksimile). Maga Wohlmuth egyetlen hibás hangot írt le, de azt is kijavította (Nr. 39/40 második sor eleje; először D-t jegyzett le a balkézben, majd b-re módosította). Ellenben a virginálkönyv gyorsan készült lejegyzései miatt olykor hiányosak az akkordok, vagy a legutolsó, a tételt megerősítő ütem kitöltetlenül maradt. Az egy darabra vonatkozó néhány észrevételt beépítettük az általános megjegyzések közé.

A következőkben ismertetjük Wohlmuth írásmódjának sajátosságait, amelyek közül néhányat megtartottunk a közreadásban, másokat pedig módosítottunk. Megjegyzéseink először a darabok egészére, a kulcsok, az előjegyzés és a módosítójelek használatára, valamint a metrumjelekre vonatkoznak. Szólunk a darabokat kezdő és záró ütem jellegzetességéről és azok viasszaadásáról, az ismétlőjel értelmezéséről, illetve az annak következtében alkalmazott *prima volta* és *secunda volta* ütemek kialakításáról; a szárazás, majd a kolorálás problémájáról, az átkötött hangok, a szünetjelek, a díszítés megjelenítéséről, a koronák pótlásáról. Végül a szövegre vonatkozó megjegyzéseket foglaltuk össze röviden.

Wohlmuth a virginálkönyvben kétféle kulcsot használ: a jobb kéz játékához az első vonalon c-kulcsot jelölt, a bal kézhez f-kulcsot. (A jobb kéz szisztémáját természetesen g-kulcsban adjuk vissza.) Wohlmuth a tételek lejegyzéséhez a legáltalánosabb C-dúron kívül gyakran választ G-dúrt vagy D-dúrt, F-dúrt vagy g-dórt. A G-dúr műveknél egy esetben sem teszi ki az előjegyzést, a D-dúrnál egyszer (Nr. 36/37), két D-dúr darabnál pedig teletüzdeli módosító jelekkel (Nr. 12, 56). A korálletétek mindig előjegyzést kapnak a b-s hangnemeknél, a keresztes hangnemek viszont kizárólag módosító jelekkel szerepelnek. (Hasonlóképpen Speernél sincs kereszt-előjegyzés, csak módosítójel.) A módosító jelekkel kialakított hangnemeket közreadásunkban az előjegyzésben határoztuk meg. Wohlmuth ha kereszttel módosít hangot, a módosítás az ütemen belül is érvényét vesztheti, ha nem egymást követő hangokról van szó, s ilyenkor újból kiteszi a módosító jelet. Viszont egy ütemzáró módosított hang módosító jele a következő ütem első hangjára nézve is érvényes; az ilyen helyen hallgatólagosan pótoltuk a módosító jelet. A feloldójel értékű kereszt módosítójelet természetesen feloldójellel adtuk vissza közreadásunkban.

A virginálkönyvben és a Miserere kompozícióban ötféle páratlan (C3, C3/4, C3/2, C3/1, 3/2 utóbbi a Miserere-ben, az utolsó előtti a virginálkönyvben idegen kéztől) és egyféle páros (C) metrumjelzés fordul elő. C3: 40/41; C3/4: 19/20; C3/1 (ismeretlen kéz): 29/30 prop.; C3/2: 3 prop., 4 prop., 6, 8, 11, 13, 14, 17/18, 18/19, 20–23/21–24, 27/28, 28/29, 33/34 prop., 35–37/36–38, 39/40, 41–43/42–44, 47–50/48–51, 52/53, 53/54. Az összetett metrum-jelzéseknek csak a ma használatos második felét tartottuk meg. A Miserere kompozícióban a 3/2-es tételrészbe ékelt három 2/2-es érték összevonásával 3/1-es ütemeket alakítottunk ki, mert ezeket Wohlmuth kiszélesítésként, lassításként használja (ld. pl. a *Gloria Patri* részben).

Az ismétlőjel a korban szokásos formában fordul elő, mely szerint mindkét irányban értelmezhető, de általában csak egy irányban alkalmazható. Az ismételt rész terjedelmének megállapítása néhány darabnál – különösen a koráloknál – nehézséget okoz, mert a felütés helyett Wohlmuth két szünettel indított teljes ütemet jegyzett le. Az ilyen és hasonló esetekben *prima volta* és *secunda volta* ütemeket alkalmaztunk, hogy egyértelművé tegyük a folyamatot.

A virginálkönyvben elsősorban a táncok legvégére Wohlmuth kitöltött vagy kitöltetlen záróütemet helyezett. Ez azt jelenti, hogy a darab többszöri megszólaltatása után lezárásként az utolsó akkordot kell megismételni. Ez az erősítés nem mindig azonos a teljes utolsó ütemmel, de mindig

azonos az utolsó teljes akkorddal (ld. Nr. 39/40). Az erősítő záróütem gyakorlatát Wohlmuth olykor más tételeknél, pl. a koráloknál is jelzi a táncoknál is szokásos üresen hagyott záróütemmel, de sohasem tölti ki. Az effajta jelzett utolsó ütemet a következő daraboknál pótoltuk: Nr. 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16/17, 19/20, 21/22, 31/32, 33–38/34–39, 40/41, 41/42, 44–47/45–48, 49/50, 52/53, 56.

Wohlmuth több esetben befeketítette az egyik kísérő szólámat, hogy a másik kísérő szólamtól egyértelműen elkülönítse, ld. 13., 14. facsimile. Ezt az eszközt, – a „kolorálás”-nak effajta jelölismódját, amikor az értékek változatlanok maradnak, – az angol virginalisták kezdték használni, de úgy tűnik, a kontinensen is elterjedt. Hasonlóképpen az ellentétes ritmus jelölésére is alkalmazta Wohlmuth, amit a közreadásban szintén mellőztünk. (Ezzel a jelölési móddal Speer is élt zongoraiskolájában.)

A hangok és a szünetjelek formálásában – mint ahogyan az elméleti bevezetőben is látható – Wohlmuth még a menzurális írásmódból megmaradt „archaizáló” formákat követi. A díszítést, a trillát jelölő „t”-betűt egy kivétellel (Nr. 27/28) a legfelső szólám fölé helyezi. A korona jelet esetlegesen használja, így ahol csak az egyik kéznél tette ki, a másik kéz számára hallgatólagosan pótoltuk. Olykor a jelet az utolsó előtti és az utolsó ütemet elválasztó ütemvonalra írta; ebben az esetben az utolsó ütem fölé helyeztük. Az ütemvonalon átkötött hangoknál néha a hangmagasságbán jelölt pontokkal utal az átkötés tényére, ezeket a helyeket természetesen feloldottuk.

Az eredeti szárazás a gyors lejegyzés miatt sokszor következetlen. Két szólám párhuzamos mozgása olykor különböző irányú szárazakkal jelenik meg, ugyanakkor kétféle ritmus egy szisztéma két szólamában zavaró módon egyfelé húzott szárazakkal. A közreadásban ezért csak abban az esetben húzzuk egyfelé a szárazakat, ha a két szólám azonos ritmussal halad vagy mozgása egyirányú. A 20/21. darab első üteme lefele húzott szárazakkal mintha a második trombita szólámat jelölné, de az csak a második ütemben indul.

A sorvégi custost Wohlmuth következetesen használja, ami ebben a korban a hangszeres daraboknál sem szokatlan. Bár arra törekedett, hogy minden szólám folytatását megadja, előfordul, hogy valamelyik szólám örhangja elmaradt.

A virgináلكönyv címeit eredeti nyelvi alakjában tartottuk meg (kivéve az 1. *Cavotte* tételt), a rövidített címeket kiegészítettük, a kiegészítést kurziváltuk. A szöveg eredeti írásmódját meghagytuk, kivéve az elméleti bevezetőt, ahol a *tactus* latin alakját megtartottuk, ellenben a „Tact” mai német alakját használtuk. Wohlmuth különféle rövidítéseket alkalmaz a szövegben. A szóvégi „n”-betű helyett általában lehúzta az előző betűhöz kapcsolt szárat. A szóvégi rövidítéseket gyakran „l”-betűre hasonlító rövidítés értékű hurokkal oldotta meg, amelyet az átírásban természetesen nem vettünk figyelembe. (Talán ebből adódhatott az a téves kiegészítés, amelyben a magyar táncok címe *Ungarischer Tanz* helyett *Ungarländischer Tanz* alakra változott.)

A *Miserere* kompozícióban Wohlmuth az énekszólámokban íveket használ, melyek nem kötőívek, hanem kizárólag az egy szótagra éneklendő hangcsoportokat jelzi. Közreadásunkban ezeket az íveket nem tartottuk meg.

- ad 26 [27] – II DPCh 1725, p. 3, Advents-Lied
- ad 27 [28] DPCh 1725, p. 4, Weýhnachts-Lied
- ad 28 [29] DPCh 1725, p. 15, Weýhnachts-Lied
- ad 29 [30] kiadva Vietoris (1986), Nr. 111
- ad 30 [31] – I Náray 1695, 45; kiadva RMDT XVII, 163/b.
javítás: 2² fis¹; 13¹ pontozás nélkül
szöveg: modernizált helyesírás, nyelvjárás megtartva
A dallam Corner énekeskönyvéből (1631), O, Mutter Gottes auserwählt,
melyet Biber felhasznált szonátájában (1676); vö. Sehnal 1992, 325.
- ad 30 [31] – II RCIH 1629, f. 7; eredetiben több helyen díszítve
- ad 32 [33] DPCh 1725, p. 66, Psalm
- ad 34 [35] DPCh 1725, p. 106, Von den christlichen Kirchen
előjegyzés nélkül, de # módosítójellel; az MS-ben későbbi változtatá-
sok, de maga G. Grünler is javított; itt csak az első változatot közöljük,
mely a javítások miatt nem egyértelmű
2. ütem 4. hangja először (?) fis¹
- ad 41 [42] – I CC 1651, 33.; kiadva RMDT XVII, 200/I
- ad 41 [42] – II CC 1674, 18.; közli Bónis 1957, 320.
javítás: 2¹, 4¹ pontozás nélkül; 7², 8⁵ dupla értékben
szöveg: modernizált helyesírás, rövidítések feloldva, nyelvjárás
megtartva
- ad 41 [42] – III közli Bónis 1957, 318–319.; kiadva Vietoris (1986), Nr. 47
- ad 41 [42] – IV kiadva Vietoris (1986), Nr. 312
- ad 50 [51] DPCh 1725, p. 115, Morgen-Lied
előjegyzés nélkül # módosítójellel
- ad 52 [53] – I Lőcsei tabulatúrás könyv, f. 12v–13r, kiadva PZ (2005), Nr. 43
- ad 52 [53] – II DPCh 1725, p. 112, Morgen-Lied
10/B a áthúzva (helytelenül), helyébe c írva
- ad 53 [54] – I közölve Speer GC 1697, 1687 (1997), 115.: Choral-Gesang
előjegyzés nélkül # módosítójellel
- ad 53 [54] – II DPCh 1725, p. 106, Von den christlichen Kirchen
- ad 54 [55] Lipcsei kéziratos tabulatúrás könyv (1681) alapján kiadva DTÖ–WT,
69, ahol a Branle-t Courante táncvariáns követi páratlan metrumban;
eredetiben több helyen díszítve

Allgemeine Bemerkungen

Infolge der genauen Aufzeichnung Wohlmuths sind ausschließlich allgemeine Bemerkungen für das Starcksche Virginalbuch und das Miserere erforderlich. Das Virginalbuch enthält nur von dem unbekanntem Schreiber stammende Fehler: Im Takt 7 und 8 des Stückes Nr. 29/30 (Siebenbürgischer Tanz) haben die Töne 3 bis 6 halbierten Wert (s. Faksimile 12). Wohlmuth selbst hat im Virginalbuch nur an einer Stelle einen falschen Ton geschrieben und auch diesen verbessert (Nr. 39/40 Anfang der zweiten Zeile: zuerst D bei der linken Hand notiert und dann in b geändert). Dagegen sind wegen des schnellen Notierens die Akkorde zuweilen lückenhaft, oder der letzte, den Satz verstärkende Takt blieb unausgefüllt. Die wenigen Bemerkungen zu einzelnen Stücken wurden in die allgemeinen Bemerkungen aufgenommen.

Im Folgenden werden die Eigenheiten der Wohlmuthschen Notationsweise angegeben, von denen einige in der Ausgabe beibehalten, andere aber geändert wurden. Die Bemerkungen beziehen sich zuerst auf das ganze Stück, auf die Verwendung der Schlüssel, der Tonartvorzeichnungen und der Akzidentien sowie auf die Metrumzeichen. Es werden die Charakteristiken der die Stücke beginnenden und abschließenden Takte und ihre Wiedergabe behandelt, die Interpretation des Wiederholungszeichens bzw. die Gestaltung der demzufolge verwendeten *prima volta*- und *secunda volta*-Takte; das Problem der Stielung und dann der Kolorierung, die Wiedergabe der gebundenen Töne, der Pausenzeichen und der Verzierung, der Ersetzung der Fermaten. Zum Schluss werden kurz die Bemerkungen zum Text zusammengefasst.

Wohlmuth hat zweierlei Schlüssel im Virginalbuch verwendet: Für das Spiel der rechten Hand gab er auf der ersten Linie den c-Schlüssel, für die Linke Hand den f-Schlüssel an. (Das System für die rechte Hand wird selbstverständlich im g-Schlüssel wiedergegeben.) Wohlmuth wählt für die Notierung der Sätze außer dem allgemeinsten C-Dur häufig G-Dur, D-Dur, F-Dur oder g-Dur. Bei den G-Dur-Stücken setzt er in keinem Fall die Tonartvorzeichnungen, bei D-Dur-Stücken einmal (Nr. 36/37) und zweimal spickt er sie mit Akzidentien (Nr. 12, 56). Die Choralsätze bekommen immer Tonartvorzeichnungen bei den b-Tonarten, dagegen kommen die Kreuztonarten ausschließlich mit Akzidentien vor. (Ähnlich gibt es auch bei Speer kein Kreuz als Tonartvorzeichnungen, sondern nur als Akzidentien.) Die Tonarten mit Akzidentien werden in der Ausgabe in dem Tonartvorzeichnungen bestimmt. Wenn Wohlmuth einen Ton durch ein Kreuz modifiziert, kann die Modifizierung auch innerhalb des Taktes ihre Geltung verlieren, wenn es sich nicht um aufeinanderfolgende Töne handelt, und dann setzt er das Akzidentien wieder neu. Dagegen bleibt das Akzidentien eines taktschließenden modifizierten Tons auch für den ersten Ton des folgenden Taktes gültig; an solchen Stellen haben wir das Akzidentien stillschweigend nachgetragen. Das auflösungswertige Kreuz (z.B. Nr. 46/47) wird in der Ausgabe selbstverständlich mit Auflösungszeichen wiedergegeben.

Im Virginalbuch und im Miserere kommen fünf ungeradzahlige (C3, C3/4, C3/2, C3/1, 3/2, letztere im Miserere von eigener, vorletzte im Virginalbuch von fremder Hand) und eine geradzahlige (C) Metrumangabe vor. C3: 40/41; C3/4: 19/20; C3/1 (andere Hand): 29/30 Prop.; C3/2: 3 Prop., 4 Prop., 6, 8, 11, 13, 14, 17/18, 18/19, 20–23/21–24, 27/28, 28/29, 33/34 Prop., 35–37/36–38, 39/40, 41–43/42–44, 47–50/48–51, 52/53, 53/54. Von den zusammengesetzten Metrumangaben wurde nur die heute gebräuchliche zweite Hälfte beibehalten. Im Miserere wurden die 3/1-Takte mit dem Zusammenziehen der in die 3/2-Satzteile eingeteilten drei 2/2-Werte beibehalten, weil Wohlmuth diese als Erweiterung, Verlangsamung verwendet (s. z.B. im Teil *Gloria Patri*).

Das Wiederholungszeichen kommt in der für jene Zeit üblichen Form vor, wonach es in beiden Richtungen zu deuten, aber im Allgemeinen nur in einer Richtung anzuwenden ist. Die Festlegung des Umfangs des wiederholten Teils macht bei einigen Stücken – besonders bei Chorälen – Schwierigkeiten, weil Wohlmuth statt des Auftaktes einen mit zwei Pausen begonnenen vollen

Takt notierte. In solchen und ähnlichen Fällen wurden *prima volta*- und *secunda volta*-Takte verwendet, um den Verlauf eindeutig zu zeigen.

Im Virginalbuch hat Wohlmuth in erster Linie ganz ans Ende der Tänze einen ausgefüllten oder unausgefüllten Schlusstakt gesetzt. Das bedeutet, dass nach mehrmaligem Erklingen des Stückes als Abschluss der letzte Akkord wiederholt werden muss. Diese Verstärkung ist nicht immer mit dem vollen letzten Takt identisch, aber immer mit dem letzten vollen Akkord (s. Nr. 39/40). Den verstärkenden Schlusstakt gibt Wohlmuth zuweilen auch bei anderen Sätzen, z.B. Chorälen, mit dem auch bei Tänzen üblichen leer gelassenen Schlusstakt an, den er aber niemals ausfüllt. Den derartig angegebenen Takt haben wir bei folgenden Stücken ergänzt: Nr. 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16/17, 19/20, 21/22, 31/32, 33–38/34–39, 40/41, 41/42, 44–47/45–48, 49/50, 52/53, 56.

In mehreren Fällen hat Wohlmuth die eine begleitende Stimme eingeschwärzt, damit sie sich eindeutig von der anderen Begleitstimme absondert (z.B. Faksimile 13–14). Dieses Mittel – eine Art Bezeichnungsweise der „Kolorierung“, bei der die Werte unverändert bleiben – begannen die englischen Virginalisten zu verwenden, doch hat es sich anscheinend auch auf dem Kontinent verbreitet. Ähnlich verwendete es Wohlmuth auch zur Bezeichnung des gegensätzlichen Rhythmus (z.B. 20/21), was wir in der Ausgabe ebenfalls nicht wiedergeben. (Diese Bezeichnungsweise verwendete auch Speer in seiner Klavierschule.)

Bei der Gestaltung der Töne und Pausenzeichen folgt Wohlmuth – wie auch in der theoretischen Einleitung zu sehen war – noch den aus der mensuralen Schreibweise übriggebliebenen „archaisierenden“ Formen. Die Verzierung, den den Triller bezeichnenden Buchstaben „t“, setzt er mit einer Ausnahme (Nr. 27/28) über die oberste Stimme. Das Fermatenzeichen verwendet er zufallsweise, so dass wir es, wo er es nur bei der einen Hand verwendet hatte, für die andere Hand stillschweigend ergänzten. Manchmal setzte er das Zeichen auf die Takttrennlinie des vorletzten zum letzten Takt; in diesem Fall setzten wir es über den letzten Takt. Bei auf der Taktlinie gebundenen Tönen weist er manchmal durch Punkte in der Tonhöhe auf die Bindung hin, diese Stellen wurden selbstverständlich aufgelöst.

Die ursprüngliche Stielung ist wegen der schnellen Notierung oftmals inkonsequent. Die parallele Bewegung zweier Stimmen erscheint zuweilen mit Notenhälsen unterschiedlicher Richtung, und andererseits haben zweierlei Rhythmen in zwei Stimmen eines Systems auf störende Weise Notenhälse der gleichen Richtung. Deshalb sind in der Ausgabe nur dann die Notenhälse in einer Richtung gezogen, wenn die Bewegung beider Stimmen gleichgerichtet ist oder im gleichen Rhythmus verläuft. Der erste Takt von Nr. 20/21 mit nach unten gezogenen Notenhälsen scheint die zweite Trompetenstimme anzugeben, die aber erst im zweiten Takt beginnt.

Den Kustos am Zeilenende verwendet Wohlmuth konsequent, was in damaliger Zeit auch bei Instrumentalstücken nicht unüblich ist. Auch wenn er bestrebt war, die Fortsetzung jeder Stimme anzugeben, kommt es vor, dass der Kustos einer Stimme ausblieb.

Die Titel des Virginalbuches wurden in ihrer originalen Sprachform beibehalten (ausgenommen der I. *Cavotte*-Satz), abgekürzte Titel wurden ergänzt und die Ergänzung kursiviert. Die Originalschreibweise wurde beibehalten, mit Ausnahme der theoretischen Einleitung, wo die lateinische Form *tactus* belassen, dagegen die deutsche Form von „Tact“ benutzt wurde. Wohlmuth verwendet im Text verschiedene Abkürzungen. Statt des „n“ im Wortauslaut zieht er allgemein den zum vorletzten Buchstaben gebundenen Stiel herunter. Die Abkürzungen des Wortendes versieht er oft mit einer dem „l“-Buchstaben ähnelnden Schlaufe, die in der Umschrift selbstverständlich unberücksichtigt blieb. (Vielleicht kann sich daraus die falsche Ergänzung ergeben haben, in der der Titel der ungarischen Tänze nicht zu *Ungarischer*, sondern zu *Ungarländischer Tantz* wurde.)

Im *Miserere* verwendet Wohlmuth in den Singstimmen Bögen, die keine Bindebögen sind, sondern ausschließlich die als eine Silbe zu singenden Tongruppen angeben. In die Ausgabe wurden diese Bögen nicht übernommen.

**Bemerkungen zu den Varianten
der Stücke im Starckschen Virginalbuch
herausgegeben im Anhang**

- ad 3 – I hrsg. in Szirmay-Keczer (1967) A-22
 ad 3 – II s. Szabolcsi 1959, 342; hrsg. in Szirmay-Keczer (1967) B-8
 ad prop. 3 – I hrsg. in Szirmay-Keczer (1967) A-32a
 ad prop. 3 – II hrsg. in Szirmay-Keczer (1967) G-25
 ungarische Volksmusikvarianten s. Szabolcsi 1959, 342–343
- ad 7 – I Speer MTE 1688, Nr. 3 – kommt insgesamt dreimal vor, nach der Länge
 des Textes variiert; hrsg. in Speer MTE 1688 (1980), Nr. 3
 vgl. Csörsz Rumen 2005, 36
 ad 7 – II hrsg. in Speer GC 1697, 1687 (1997), 39
- ad 8 – I RCIH 1629, f. 43v; im Original an mehreren Stellen verziert
 ad 8 – II Leutschauer Tabulaturbuch, f. A3v–1r; hrsg. in PZ (2005), Nr. 2
 ad 8 – III DPCH 1725, p. 36, *Oster-Lied*
- ad 9 Linus Tanz-Sammlung, f. 8; ohne Tonartvorzeichnungen
 s. Falvy 1957, 422
- ad 10 – I Musikabteilung der Széchényi-Nationalbibliothek, Bartfelder
 Sammlung Ms.mus. 27, f. 42v; s. Bónis 1957, 291
 ad 10 – II RCIH 1629, f. 2; s. Moe 1994, 1404; im Original an mehreren Stellen
 verziert
 ad 10 – III s. Bónis 1957, 290; hrsg. in Vietoris (1986), Nr. 22
 ad 10 – IV Zayugrócer Sammlung, f. 22v; hrsg. in UZ 1730 (1974), [119]
 ad 10 – V Zayugrócer Sammlung, f. 39v; hrsg. in UZ 1730 (1974), [185]
 ad 10 – VI Linus Tanz-Sammlung, f. 5v; s. Falvy 1957, 420
- ad 15 DPCH 1725, p. 92, *Vom christlichen Leben und Wandel*
- ad 18 [19] – I Leutschauer Tabulaturbuch, f. 7v–8r; hrsg. in PZ (2005), Nr. 25
 ad 18 [19] – II DPCH 1725, p. 117, *Tisch-Lied* – ohne Tonartvorzeichnungen, mit #
 Akzidentien
- ad 21 [22] – I Leutschauer Tabulaturbuch, f. 18v–19r; hrsg. in PZ (2005), Nr. 63
 ad 21 [22] – II s. Bónis 1957, 305; hrsg. in Vietoris (1986), Nr. 36
- ad 22–23 [23–24] – I Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien MS XIV/713 (1683), p. 151;
 vgl. Riedel 1963, 46; im Original für die rechte Hand im Sechs-, für die
 linke Hand im Siebenliniensystem; rechte Hand c-Schlüssel, linke Hand
 f-Schlüssel
 ad 22–23 [23–24] – II hrsg. in Esterházy HC 1711 (1993), Nr. 18
 ad 22–23 [23–24] – III DPCH 1725, p. 8, *Weihnachts-Lied*
 für die ungarischen Quellen s. RMDT XVII, Anm. 254
- ad 24 [25] hrsg. in Vietoris (1986), Nr. 316

- ad 25 [26] DPCH 1725, p. 120, *Abend-Lied*
Die nachträglich eingetragene Tonartvorzeichnungen haben auch wir eingeführt, dagegen das beim bezifferten Bass eingetragene # oder erhöhte 6 nicht berücksichtigt, wenn das Tonartvorzeichnungen ihre Verwendung innerhalb der Tonart eindeutig werden lässt.
- ad 26 [27] – I RCIH 1629, f. 42v
ad 26 [27] – II DPCH 1725 p. 3 *Advents-Lied*
- ad 27 [28] DPCH 1725 p. 4 *Weihnachts-Lied*
- ad 28 [29] DPCH 1725 p. 15 *Weihnachts-Lied*
- ad 29 [30] hrsg. in Vietoris (1986), Nr. 111
- ad 30 [31] – I Náráy 1695, 45; hrsg. in RMDT XVII, 163/b
korrigiert: 2² *fis*¹; 13¹ unpunktiert
Text: modernisierte Rechtschreibung, Mundart beibehalten
Melodie aus dem Gesangbuch von Corner (1631), *O, Mutter Gottes auserwählt*, die von Biber in seiner Sonate verwendet wurde (1676); vgl. Sehnal 1992, 325
- ad 30 [31] – II RCIH 1629, f. 7; im Original an mehreren Stellen verziert
- ad 32 [33] DPCH 1725, p. 66, *Psalm*
- ad 34 [35] DPCH 1725, p. 106, *Von den christlichen Kirchen*
ohne Tonartvorzeichnungen, aber mit # Akzidentien;
in MS spätere Änderungen, auch von G. Grünler; hier nur die erste Variante mitgeteilt, die wegen Durchstreichungen nicht eindeutig interpretierbar; 4. Ton im 2. Takt zuerst (?) *fis*¹
- ad 41 [42] – I CC 1651, 33; hrsg. in RMDT XVII, 200/I
ad 41 [42] – II CC 1674, 18; s. Bónis 1957, 320
korrigiert: 2¹, 4¹ nicht punktiert; 7², 8⁵ im doppelten Wert
Text: modernisierte Rechtschreibung, Abkürzungen aufgelöst, Mundart beibehalten
- ad 41 [42] – III s. Bónis 1957, 318–319; hrsg. in Vietoris (1986), Nr. 47
ad 41 [42] – IV hrsg. in Vietoris (1986), Nr. 312
- ad 50 [51] DPCH 1725, p. 115, *Morgen-Lied*
ohne Tonartvorzeichnungen mit # Akzidentien
- ad 52 [53] – I Leutschauer Tabulaturbuch, f. 12v–13r, hrsg. in PZ (2005), Nr. 43
ad 52 [53] – II DPCH 1725, p. 112, *Morgen-Lied*
10/B a (falsch) durchgestrichen, statt dessen c geschrieben
- ad 53 [54] – I hrsg. in Speer GC 1697, 1687 (1997), 115, *Choral-Gesang*
ohne Tonartvorzeichnungen mit # Akzidentien
ad 53 [54] – II DPCH 1725, p. 106, *Von den christlichen Kirchen*
- ad 54 [55] aufgrund des Leipziger handschriftlichen Tabulaturbuches (1681) hrsg. in DTÖ–WT, 69, wo dem Branle die Tanzvariante Courante in geradzahligem Metrum folgt; im Original an mehreren Stellen verziert

General Remarks

Due to the precision of Wohlmuth's notation only general notes will be made in connection with the virginal book and the *Miserere*. The virginal book only contains mistakes in piece no.29/30 (*Ungarischer Tantz*) written in an unknown hand: the value of the notes from the third until the sixth in bars 7 and 8 are halved, see facsimile 12. Wohlmuth's notation contains a mistake in piece no.39/40 which he later corrected: in the left hand at the beginning of the second line he first wrote D and later changed it to B flat. However, since he notated the pieces hurriedly a lot of chords are incomplete, and final bars which confirm the movement are left empty. A few comments on individual pieces have also been included among the general remarks.

The following passages focus on characteristic features in Wohlmuth's notational style, some of which have been retained and others modified. Comments will be made on melodies in general, on keys, the use of key signatures and accidentals as well as time signatures and the characteristics and interpretation of opening and closing bars. The interpretation of the repeat sign and consequently of *prima volta* and *secunda volta* will also be discussed as well as the problems of stemming and coloration, tied notes, rests, ornamentation marks and the supplying of fermatas. Finally, a short summary will be made of the notes concerning the text.

Wohlmuth used two clefs in the virginal book: the C clef on the first line for the right hand and the F clef for the left hand. (Naturally, the upper staff in this edition is written in the G clef.) Apart from notating pieces in the general key of C major Wohlmuth often used G major, D major, F major or G dorian. None of the pieces in G major include a key signature; only one of those in D major, no.36/37 includes a key signature and two are crammed with accidentals, nos.12 and 56. Chorales in flat keys always include key signature whereas the ones in sharp keys only include accidentals. (Speer similarly only uses accidentals but not key signatures in sharp keys.) All of the pieces containing originally only accidentals for the keys appear in this edition with key signatures. In Wohlmuth's use of sharps to modify a note, the effect of the sharp may be cancelled within a bar unless the notes follow each other consecutively, thus, it is used again when a note occurs. However, when the final note of a bar is modified the modification also applies to the first note in the next bar. In such instances accidentals have been tacitly added. Sharps functioning as naturals in the original manuscript have been replaced by naturals in this edition.

In the virginal book and the *Miserere* five types of triple meter are used (C3, C3/4, C3/2, C3/1, and 3/2, the latter in the *Miserere*, the second last in an unknown hand of the virginal book) but only one kind of duple metre (C). C3: no.40/41; C3/4: no.19/20; C3/1 (unknown hand): no.29/30 prop.; C3/2: nos.3 prop., 4 prop., 6, 8, 11, 13, 14, 17/18, 18/19, 20–23/21–24, 27/28, 28/29, 33/34 prop., 35–37/36–38, 39/40, 41–43/42–44, 47–50/48–51, 52/53, 53/54. Only the second parts of compound time signatures, used in modern notation, have been retained. In our edition bars 3/1 have been inserted into 3/2 movements in the *Miserere* which have been formed by three notes in 2/2 metre because Wohlmuth used them with the mean of coloration as extension and retardation (e.g. *Gloria Patri*).

The repeat sign appears in the manuscript in a form common at the time and can apply in either direction but is intended for only one of them. Determining the dimensions of the section to be repeated has posed a problem in the case of a number of pieces, especially in some of the chorales, since Wohlmuth used a complete bar beginning with two rests instead of an anacrusis. In such instances *prima volta* and *secunda volta* have been used to make the process clear.

In the virginal book Wohlmuth placed a complete or empty final bar primarily at the ends of dances. This means that after playing the piece a number of times the last chord has to be repeated as a closure. This kind of confirmation is not necessarily identical with the whole last bar, but it is always identical with the last chord, see no.39/40. Wohlmuth sometimes indicated this practice of

using a confirming final bar by adding an empty one to other types of movements, for example chorales, but he never filled them in. Such final bars have been tacitly completed in the following pieces: nos.1, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16/17, 19/20, 21/22, 31/32, 33–38/34–39, 40/41, 41/42, 44–47/45–48, 49/50, 52/53, 56.

In several instances Wohlmuth used black notes in one of the accompanying parts to distinguish it from the other, e.g. facsimile 13, 14. This device, denoting coloration, where note values remain the same, was first used by English virginalists but seems to have been adopted on the Continent as well. Wohlmuth used it to indicate contrasting rhythm in a similar fashion, however, this practice has been abandoned in this edition. (Speer also used this device in his piano method.)

When writing notes and rests Wohlmuth used archaic forms left over from mensural notation as can be seen in the theoretical introduction. The letter 't' indicating an ornamentation is placed above the top part with one exception, no.27/28. The fermata is used haphazardly, thus, wherever it is indicated for one hand only a second fermata has been tacitly supplied. It is sometimes put above the bar line before the final bar, in such instances it has been placed above the final bar. Sometimes dots are placed at the pitch of a note to bind notes together, naturally, these have been replaced by ties.

The original stemming of notes is often inconsistent due to Wohlmuth's hasty notation. Two parts moving parallel often have stems in opposite directions whereas two parts with differing rhythm have stems in the same direction which is rather confusing. Therefore, in this edition stemming in the same direction is only used when two parts move in the same direction or share the same rhythm. In no.20/21 notes with downward stems in the first bar seem to be a second trumpet part, but in fact, the second part only begins in bar two.

Wohlmuth was consistent in using a custos at the end of lines, which was quite common even for instrumental pieces. Although he attempted to signal where each part would continue, in some of the parts they are missing from the manuscript.

The original titles of the virginal book have been retained (with the exception of the first *Cavotte*) but abbreviations are written in full and editorial additions are printed in italics. Original spellings have been retained except in the theoretical introduction where the Latin term *tactus* has been retained but the German *Tact* has been used in today's orthography. Wohlmuth used various abbreviations in the text. Instead of writing out the letter „n” at the end of a word he usually wrote the stem of the penultimate letter elongated downwards. He often used 'l'-like loops as abbreviations at the ends of words, and these abbreviations have naturally been omitted in the present edition. (This may be why in the literature the title of the Hungarian dances has been wrongly expanded to *Ungarländischer Tantz* instead of *Ungarischer Tantz*.)

In the *Miserere* Wohlmuth used slurs in the vocal parts which function not as phrasing but merely to mark notes that are to be sung to one syllable. In this edition these have been omitted.

Notes to the Variants of the Pieces in the Starck Virginal Book published in Appendix

- ad 3 – I published in Szirmay-Keczer (1967), A-22
 ad 3 – II cited Szabolcsi 1959, 342; published in Szirmay-Keczer (1967), B-8
 ad prop. 3 – I published in Szirmay-Keczer (1967), A-32a
 ad prop. 3 – II published in Szirmay-Keczer (1967), G-25
 for Hungarian folk variants see Szabolcsi 1959, 342–343
- ad 7 – I Speer MTE 1688, no.3 – occurs altogether three times, varied according to the length of the text; published in Speer MTE 1688 (1980), no.3
 cf. Csörsz Rumen 2005, 36
 ad 7 – II published in Speer GC 1697, 1687 (1997), 39
- ad 8 – I RCIH 1629, f. 43v; originally contains ornamentation in several passages
 ad 8 – II tablature book from Lőcse, f. A3v–1r; published in PZ (2005), no.2
 ad 8 – III DPCh 1725, p. 36, *Oster-Lied*
- ad 9 Linus Dance Collection, f. 8; without a key signature
 cited in Falvy 1957, 422
- ad 10 – I Music Collection at the National Széchényi Library, Collection of Bártfa, Ms.mus. 27, f. 42v, cited in Bónis 1957, 291
 ad 10 – II RCIH 1629, f. 2, cited in Moe 1994, 1404; originally contains ornamentation in several passages
 ad 10 – III cited in Bónis 1957, 290; published in Vietoris (1986), no.22
 ad 10 – IV Zayugróc collection, f. 22v; published in UZ 1730 (1974), [119]
 ad 10 – V Zayugróc collection, f. 39v; published in UZ 1730 (1974), [185]
 ad 10 – VI Linus Dance Collection, f. 5v; cited in Falvy 1957, 420
- ad 15 DPCh 1725, p. 92, *Vom christlichen Leben und Wandel*
- ad 18 – I tablature book from Lőcse, f. 7v–8r; published in PZ (2005), Nr. 25
 ad 18 – II DPCh 1725, p. 117, *Tisch-Lied*; contains # but no key signature
- ad 21 [22] – I tablature book from Lőcse, f. 18v–19r; published in PZ (2005), no.63
 ad 21 [22] – II cited in Bónis 1957, 305; published in Vietoris (1986), no.36
- ad 22–23 [23–24]– I Musikarchiv im Minoritenkonvent zu Wien MS XIV/713 (1683), p. 151;
 cf. Riedel 1963, 46; right hand originally written in a six line staff, left hand in a seven line staff; right hand in C clef, left hand in F clef
 ad 22–23 [23–24] – II published in Esterházy HC 1711 (1993), no.18
 ad 22–23 [23–24] – III DPCh 1725, p. 8, *Weihnachts-Lied*
 for sources in Hungary see RMDT XVII, note 254
- ad 24 [25] published in Vietoris no.316
- ad 25 [26] DPCh 1725, p. 120, *Abend-Lied*
 The time signature, which is a later addition, has been retained, however, # and raised sixths in the figured bass have been ignored whenever the key signature makes their use obvious within the key.

- ad 26 [27] – I RCIH 1629, f. 42v
ad 26 [27] – II DPCh 1725, p. 3, *Advents-Lied*
- ad 27 [28] DPCh 1725, p. 4, *Wejhnachts-Lied*
- ad 28 [29] DPCh 1725, p. 15, *Wejhnachts-Lied*
- ad 29 [30] published in Vietoris (1986), no.111
- ad 30 [31] – I Náráy 1695, 45; published in RMDT XVII, 163/b
emendations: 2² *f'* sharp; 13¹ undotted
text: spelling has been modernized but the dialect has been retained;
The melody derives from Corner's Hymn-book (1631), *O, Mutter Gottes auserwählt*, which was used in the sonata written by Biber (1676);
cf. Sehnal 1992, 325
- ad 30 [31] – II RCIH 1629, f. 7; originally contains ornamentation in several passages
- ad 32 [33] DPCh 1725, p. 66, *Psalm*
- ad 34 [35] DPCh 1725, p. 106, *Von den christlichen Kirchen*
without key signature with # accidentals;
in MS later modifications, and also by G. Grünler; this edition contains
only the first variant which is also ambiguous because several notes are
crossed out
the 4th note in the 2nd bar had first (?) been an *f'* sharp
- ad 41 [42] – I CC 1651, 33, published in RMDT XVII, 200/I
ad 41 [42] – II CC 1674, 18; cited in Bónis 1957, 320
emendations: 2¹, 4¹ undotted; 7², 8⁵ in double value
text: spelling has been modernized, abbreviations have been written in
full, dialect has been retained
- ad 41 [42] – III cited in Bónis 1957, 318–319; published in Vietoris (1986), no.47
ad 41 [42] – IV published in Vietoris (1986), no.312
- ad 50 [51] DPCh 1725, p. 115, *Morgen-Lied*
without key signature with # accidentals
- ad 52 [53] – I tablature book from Lócse, f. 12v–13r; published in PZ (2005), no.43
ad 52 [53] – II DPCh 1725, p. 112, *Morgen-Lied*
10/B *a* was (incorrectly) crossed out and changed to *c*
- ad 53 [54] – I published in Speer GC 1697, 1687 (1997), 115, *Choral-Gesang*
without key signature with # accidentals
ad 53 [54] – II DPCh 1725, p. 106, *Von den christlichen Kirchen*
- ad 54 [55] On the basis of a tablature manuscript from Leipzig (1681) published in
DTÖ–WT, 69 where the dance Branle is followed by the dance variant
Courante in uneven metre.
originally contains ornamentation in several passages

FÜGGELÉK
ANHANG
APPENDIX

ad Nr. 3. – I.



ad Nr. 3. – II.



ad Proportionem Nr. 3. – I.



ad Proportionem Nr. 3. – II.



ad Nr. 7. – I.

Lom-pyn kommt halb ver-mummt zu dem Sul-tan ins Feld all-hier, singt und springt pfeift und hinckt

Rän-cke und Schwän-cke bringt er für, sucht Weiß und We-ge wie er doch mö-ge sei-nen Her-ren den Cer-ge-li hier.

wel-cher ge-fan-gen, ja gar soll han-gen zu er-ret-ten mit Ma-nier.

ad Nr. 7. – II.

Aria

ad Nr. 8. – I.

Erstanden ist der Heilig Christ

Musical score for the first system of 'Erstanden ist der Heilig Christ'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some rests in the treble staff.

Musical score for the second system of 'Erstanden ist der Heilig Christ'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with quarter and eighth notes, ending with a fermata on the final note of the treble staff.

ad Nr. 8. – II.

Erstanden ist der heilige Christ

Musical score for the first system of 'Erstanden ist der heilige Christ'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is primarily chordal, with many chords in the treble staff and simpler accompaniment in the bass staff.

Musical score for the second system of 'Erstanden ist der heilige Christ'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with chordal textures, ending with a fermata on the final note of the treble staff.

ad Nr. 8. – III.

Erstanden ist der heilig Christ

Musical score for the first system of 'Erstanden ist der heilig Christ'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 6, 4, #, 6, 6, 6, #, 6.

Musical score for the second system of 'Erstanden ist der heilig Christ'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 6, 4, 3, 6, 43.

ad Nr. 9.

Gutte Nacht

Musical score for the first system of 'Gutte Nacht'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a mix of quarter and eighth notes, with a repeat sign at the end of the first system.

ad Nr. 10. – I.

Pargamasco varirt Sam. Scheidt

First system of musical notation for 'ad Nr. 10. – I.' (Pargamasco varirt). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff.

Second system of musical notation for 'ad Nr. 10. – I.' (Pargamasco varirt). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music continues from the first system, with a '5' marking above the first measure of the treble staff.

ad Nr. 10. – II.

Bergamasca

First system of musical notation for 'ad Nr. 10. – II.' (Bergamasca). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff.

Second system of musical notation for 'ad Nr. 10. – II.' (Bergamasca). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music continues from the first system, with a '5' marking above the first measure of the treble staff.

ad Nr. 10. – III.

Pargamasca

First system of musical notation for 'ad Nr. 10. – III.' (Pargamasca). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff.

Second system of musical notation for 'ad Nr. 10. – III.' (Pargamasca). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music continues from the first system, with a '5' marking above the first measure of the treble staff.

ad Nr. 10. – IV.
Aria ad mensam

Musical score for Aria ad mensam, measures 1-8. The score is written in treble clef with a common time signature. It consists of two staves. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is primarily eighth and sixteenth notes.

ad Nr. 10. – V.
Pargamáška

Musical score for Pargamáška, measures 1-8. The score is written in treble clef with a common time signature. It consists of two staves. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is primarily eighth and sixteenth notes.

ad Nr. 10. – VI.

Musical score for ad Nr. 10. – VI., measures 1-8. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is primarily eighth and sixteenth notes.

ad Nr. 15.
Wer nur den lieben Gott läst walten

Musical score for Wer nur den lieben Gott läst walten, measures 1-8. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature. It consists of two staves. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is primarily quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 6, #, 6, 5 6 8 7, and #.

Musical score for Wer nur den lieben Gott läst walten, measures 9-12. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature. It consists of two staves. The first staff contains measures 9-10, and the second staff contains measures 11-12. The melody is primarily quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 4 3, #, 5 6 8 7, and #.

ad Nr. 18. – I.
Nun last uns Gott dem Herren

Musical score for Nun last uns Gott dem Herren, measures 1-8. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature. It consists of two staves. The first staff contains measures 1-4, and the second staff contains measures 5-8. The melody is primarily quarter and eighth notes.

9

Musical score for measures 9-13. The treble staff contains chords and a melodic line with a fermata at the end. The bass staff contains a bass line with chords and a melodic line.

ad Nr. 18. – II.

Nun last uns Gott dem Herren

Musical score for measures 14-18. The treble staff contains a melodic line with a fermata at the end. The bass staff contains a bass line with chords. Measure numbers 6 and 43 are indicated below the bass staff.

10

Musical score for measures 19-23. The treble staff contains a melodic line with a fermata at the end. The bass staff contains a bass line with chords. Measure numbers 6 and 43 are indicated below the bass staff.

ad Nr. 21. – I.

Sarabanda

Musical score for measures 24-31. The treble staff contains a melodic line with a fermata at the end. The bass staff contains a bass line with chords.

7

Musical score for measures 32-35. The treble staff contains a melodic line with a fermata at the end. The bass staff contains a bass line with chords.

ad Nr. 21. – II.

Sarabanda

Musical score for measures 36-43. The treble staff contains a melodic line with a fermata at the end. The bass staff contains a bass line with chords.

9

Musical score for measures 44-51. The treble staff contains a melodic line with a fermata at the end. The bass staff contains a bass line with chords.

ad Nr. 22-23. [23-24.] – I.
Kindlwiegen Zellner

Musical notation for measures 1-8. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Musical notation for measures 9-16. The right hand continues the melodic theme, and the left hand maintains the accompaniment. Measure 16 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 17-24. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues the accompaniment. Measure 24 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 25-32. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues the accompaniment. Measure 32 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 33-40. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues the accompaniment. Measure 40 ends with a double bar line.

Musical notation for measures 41-48. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues the accompaniment. Measure 48 ends with a double bar line.

ad Nr. 22-23. [23-24.] – II.
 Dormi, Iesu dulcissime

Flauto I
 Flauto II

Violino I
 Violino II

Organo

9

17

Canto I
 Canto II

Organo

Dor - mi, le - su dul - cis - si - me, qui - e - sce, na - te sua -

31

vis - si - me, plus mi - li - es gra - tis - si - me! Te vo - lo

38

nunc di - li - ge - re, o, par - vu - le, o, par - vu - le.

ad Nr. 22-23. [23-24.] – III.
Resonet in laudibus

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. There are two fermatas in the upper staff. Fingering numbers '6' are placed above the bass line in the second and eighth measures.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues from the first system. There are two fermatas in the upper staff. Fingering numbers '6' are placed above the bass line in the first, second, and sixth measures. A fingering '5 6' is placed above the bass line in the fourth measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues. There are three fermatas in the upper staff. A fingering '6' is placed above the bass line in the fourth measure.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues. There are two fermatas in the upper staff. Fingering numbers '6 5' and '4 3' are placed above the bass line in the first and second measures. Fingering numbers '5 6' and '6' are placed above the bass line in the third and fourth measures. Fingering numbers '4 3' and '6' are placed above the bass line in the sixth and seventh measures.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues. There are two fermatas in the upper staff. Fingering numbers '6' and '5 6 6' are placed above the bass line in the first and second measures. Fingering numbers '5 6 4' and '5 6' are placed above the bass line in the fourth and fifth measures.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues. There are two fermatas in the upper staff. Fingering numbers '6 5' and '4 3' are placed above the bass line in the first and second measures. Fingering numbers '4' and '4' are placed above the bass line in the fourth and fifth measures. A fingering '5 6' is placed above the bass line in the seventh measure.

The seventh system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues. There is one fermata in the upper staff. Fingering numbers '6' and '4' are placed above the bass line in the second and third measures.

ad Nr. 24. [25.]



ad Nr. 25. [26.]

Werde munter mein Gemüthe



ad Nr. 26. [27.] – I.

Nun komb der Heýden Heýland



ad 26. [27.] – II.

Nun kom der Heýden Heýland



9

56 4#

ad Nr. 27. [28.]
Puer natus in Bethlehem

6 6 5

9

6 6 567 56 56 4 #

ad Nr. 28. [29.]
Uns ist gebohrn ein Kindelein

6

10

4 3

ad Proportionem Nr. 29. [30.]
Alia

ad Nr. 30. [31.] – I.

Cantio de Amore Jesu spreta vanitate Mundi



A - ka - rod - e é - des Jé - zusom, szí - vem sze - rel - mit meg - mon - dom, mely - lyel hoz - zád
6
gyul - la - do - zik és lán - go - zik, ó, boldog szí - vem sze - rel - me, lel - kem - nek é - des
12
gyöt - rel - me, na - gyobb do - log Is - ten ked - ve, hogy sem mint fel - ér az el - me.

ad Nr. 30. [31.] – II.

Die Schäfferin



ad Nr. 32. [33.]

Wo Gott zum Hauß nicht gibt sein Gunst



ad Nr. 34. [35.]

Liebster Jesu wir sind hier



ad Nr. 41. [42.] – I.

In - fi - ni - tae bo - ni - ta - tis, et im - men - sa cha - ri - ta - tis, sce - nam re -
 clu - dit ——— prae - se - pi - um. Hic i - gnis fri - get, hic a - mor ri - get.
 Hic De - us ja - cet: hic Ver - bum ta - cet: Hic im - mor - ta - lis na - sci - tur mor - ta - lis.

ad Nr. 41. [42.] – II.

Á - ron vesz - sze - je vi - rág - zik, Szűz - nek Szent mé - he csí - rá - zik, po - kol e -
 só - tül so - ha meg nem á - zik: Ezt Szent Pró - fé - ták meg - jö - ven - döl - ték,
 ezt az Is - ten - tül ó - hajt - va kér - ték: azt Szent A - tyá - ink szi - ve - sen ke - res - ték.

ad Nr. 41. [42.] – III.

Polidora

ad Nr. 41. [42.] – IV.

ad Nr. 50. [51.]

Gott des Himmels und der Erden

ad Nr. 52. [53.] – I.

Aus meineß Hertzen grunde

15

ad Nr. 52. [53.] – II.
Aus meines Hertzens Grunde

9

17

ad. Nr. 53. [4.] – I.
Herr Jesu Crist, dich zu uns wend

9

ad. Nr. 53. [4.] – II.
Herr Jesu Christ, dich zu uns wend

The first system of music for 'Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a simple melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The system ends with a repeat sign.

The second system of music continues the piece. It also consists of two staves in treble and bass clefs. The melody and bass line continue from the first system. The system concludes with a final cadence.

ad Nr. 54. [55.]
Partita ex Vienna
Branle de village

The first system of music for 'Branle de village' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a lively melody in the upper staff and a rhythmic bass line in the lower staff. The system ends with a repeat sign.

The second system of music continues the piece. It consists of two staves in treble and bass clefs. The melody and bass line continue from the first system. The system concludes with a repeat sign.

The third system of music continues the piece. It consists of two staves in treble and bass clefs. The melody and bass line continue from the previous systems. The system concludes with a repeat sign.

The fourth system of music continues the piece. It consists of two staves in treble and bass clefs. The melody and bass line continue from the previous systems. The system concludes with a final cadence.

MUSICALIA DANUBIANA

- 1 Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio
- 2 Andreas Rauch: Musicalisches Stammbüchlein (1627)
- 3 Benedek Istvánffy (1733–1778): Church Music Works
- 4 Georg Druschetzky (1745–1819): Partitas for Winds
- 5 Tabulatura Vietoris saeculi XVII
- 6 Joseph Bengraf (1745–1791): Six Quartets
- 7 Hungarian Dances 1784–1810
- 8 Zacharias Zarewutius (1605?–1667): Magnificats and Motets
- 9 Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis (1635)
- 10 Pál Esterházy: Harmonia caelestis (1711)
- 11 Valentin Deppisch (1746?–1782): Te Deum, Magnificat, Vesperae de Confessore
- 12 Graduale Strigoniense (s. XV/XVI)
- 13 Benedek Istvánffy: Missa “Sanctificabis Annum Quinquagesimum” (1774)
- 14 Codex Caioni saeculi XVII
- 15 Anton Zimmermann (1741–1781): XII Quintetti
- 16 Graduale Ráday saeculi XVII
- 17 Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII
- 18 The Istanbul Antiphonal
- 19 Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass
- 20 Anton Zimmermann: Four Symphonies
- 21 Johann Evangelist Fuss (1777–1819): Lieder und Gesänge
- 22 Starck Virginal Book (1689) Compiled by J. Wohlmuth; J. Wohlmuth: Miserere (1696)
- 23 Antiphonarium Ecclesiae Parochialis Urbis Kranj

MUSICALIA DANUBIANA SUBSIDIA

- 1 Liber Ordinarius Agriensis (1509)