

MUSICALIA  
DANUBIANA

OPUS 

---

TABULATURA  
VIETORIS

saeculi XVII

MUSICALIA DANUBIANA

Series publicationum curatur in  
MTA Zenetudományi Intézet, Budapest  
(directore Zoltán Falvy)  
per Ferenczi Ilona et Szendrei Janka

Hoc volumen paratum est per  
Slovenská akadémia vied, Bratislava et  
OPUS, Bratislava  
rediget Marta Földešová

# MUSICALIA DANUBIANA

## 5.

### TABULATURA VIETORIS saeculi XVII

Editori / közreadják / herausgegeben von  
ILONA FERENCZI, MARTA HULKOVÁ

Vedecký redaktor: akademik Ján Dekan  
Lektori: Prof. PhDr. Jozef Kresánek, DrSc.,  
PhDr. Richard Rybárik, CSc.  
Nemecký preklad: Ján Albrecht  
Návrh edičnej obálky: Eva P. Horváth

© OPUS, Bratislava 1986  
All rights reserved  
Printed in Czechoslovakia

Preface © Ilona Ferenczi, Marta Hulková  
Translation © Ján Albrecht

MTA ZENETUDOMÁNYI  
INTÉZET

95

SZ. ....

R12



TABULATURA VIETORIS, ktorá vychádza v československom hudobnom vydavateľstve OPUS ako piaty zväzok edície Musicalia Danubiana, je výsledkom maďarsko-slovenskej spolupráce. Medzi dochovanými pamiatkami starej hudby zaujíma významné miesto z viacerých dôvodov. Slovensko malo už v stredoveku osobité regionálne postavenie, pretože sa tu stretávali viaceré kultúrne vplyvy. Keď v 16. a 17. storočí dosiahli turecké nájazdy južnú hranicu tejto oblasti, sústredili sa v nej z krajín zabratých Turkami viaceré inštitúcie, osobnosti, kultúrno-spoločenské a politické dianie, preto pestrosť a osobitosť sa stali ešte výraznejšími. Stretli sa tu slovenské, české, maďarské, rakúske, nemecké a poľské tradície (veľmi úzke kontakty boli aj so Sedmohradskom), ktoré vytvorili špecifickú regionálnu kultúru. Vietorisova tabulatúra nám poskytuje obraz o hudobnom živote tohto regiónu.

Charakteristickou črtou Vietorisovej tabulatúry je to, že dokumentuje každodenný hudobný život malých miest a oboznamuje nás so štýlom a formami praktického muzicírovania. Čo do vzhladu nepatrí medzi reprezentatívne rukopisy. O to cennejší a zaujímavejší je obsah rukopisu, ktorý v porovnaní s vtedajšou vyspelou kompozičnou technikou prináša jednoduchšie hudobné zápisy, svedčiace o prenikaní ľudových prvkov v širokom zmysle slova do organizmu umelej hudby 17. storočia.

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

Zoltán Falvy,  
riaditeľ Hudobnovedného ústavu  
Maďarskej akadémie vied

Akademik Ján Dekan,  
riaditeľ Umenovedného ústavu  
Slovenskej akadémie vied

A Musicalia Danubiana sorozat ötödik köteteként szlovák-magyar tudományos együttműködéssel a bratislavai OPUS csehszlovák zeneműkiadóban megjelenő TABULATURA VIETORIS két szempontból is külön figyelmet érdemel a régi zene emlékei között. A mai Szlovákia területe már a középkorban is sajátos, sokféle kulturális hatás találkozásától meghatározott regionális színezetet mutat. Amikor a 16.—17. században a török pusztítás északi határa e vidék szomszédságát elérte, s erre a menedékhelyre szorult össze a kipusztított területek számos intézménye, személyisége, életmegnyilvánulása, értéke, még feltűnőbbé vált ez a sokszínűség és sajátosság: szlovák, cseh, magyar, osztrák, német, lengyel hagyomány adott itt egymásnak találkozt (kapcsolatuk Erdély kultúrájával is igen szoros volt), s mással összetéveszthetetlen tájkultúrát eredményezett. Ennek a vidéknek zeneéletébe világít be a Vietoris tabulaturás könyv is.

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

Örömünkre szolgál, hogy a sorozat jelen kötete is a Szlovák és Magyar Tudományos Akadémiák együttműködésével készült.

Falvy Zoltán,  
a Magyar Tudományos Akadémia  
Zenetudományi Intézetének igazgatója

Ján Dekan akadémikus,  
a Szlovák Tudományos Akadémia  
Művészettörténeti Intézetének igazgatója

Der TABULATURA VIETORIS, die als fünfter Band der Serie Musicalia Danubiana in slowakisch-ungarischer wissenschaftlicher Zusammenarbeit im Verlag OPUS von Bratislava erscheint, kommt unter den Denkmälern der alten Musik aus zwei Gesichtspunkten eine besondere Bedeutung zu. Das Gebiet der heutigen Slowakei wies bereits im Mittelalter eine eigenartige, durch das Zusammentreffen verschiedener kultureller Einflüsse bestimmte regionale Färbung auf. Als im 16.—17. Jahrhundert die nördliche Grenze der türkischen Verheerung in die Nähe dieser Gegend rückte und als sich zahlreiche Institutionen, Persönlichkeiten, Lebensäußerungen und Werte der verwüsteten Gebiete auf diesen Zufluchtsort zurückzogen, wurde diese Buntheit und Eigenart noch ausgeprägter. Slowakische, tschechische, ungarische, österreichische, deutsche und polnische Traditionen trafen sich hier (sie waren mit der Kultur Siebenbürgens auch aufs engste verbunden) und brachten eine unverwechselbare regionale Kultur zustande. Das Tabulaturbuch Vietoris gewährt in das Musikleben dieser Gegend einen Einblick.

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

Es gereicht uns zur Freude, das auch der vorliegende Band der Serie als Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen der Slowakischen und Ungarischen Akademie der Wissenschaften erscheint.

Zoltán Falvy,  
Direktor des Musikwissenschaftlichen  
Instituts der Ungarischen Akademie  
der Wissenschaften

Ján Dekan, Akademiker,  
Direktor des Kunstgeschichtlichen  
Instituts der Slowakischen Akademie  
der Wissenschaften



## I N D E X

|                    |     |
|--------------------|-----|
| Úvod               | 9   |
| Előszó             | 25  |
| Vorwort            | 39  |
| Literatur          | 59  |
| Facsimile          | 65  |
| Noten              | 83  |
| Kritischer Bericht | 233 |
| Anhang             | 241 |
| Register           | 249 |



## ÚVOD

Rukopis VIETORISOVEJ TABULATÚRY bol objavený v roku 1903 a odvtedy sa v hudobnovednej literatúre uvádza s rôznymi názvami. János Csiky použil v roku 1903 mylné označenie *lutnová kniha*<sup>1</sup>, o dva roky neskôr už hovoril o *Vietorisovom spevníku*.<sup>2</sup> Bertalan Fabó označil vo svojich publikáciách z roku 1904 a 1908 tento rukopis za *spevník palatína Pavla Esterházyho*<sup>3</sup> a v ďalšej svojej štúdií už poukázal na spôsob hudobného zápisu pamiatky: *Az Eszterházy tabulatúrás könyv kora*<sup>4</sup> (Doba Eszterházyho tabulatúrnej knihy). Počnúc Szabolcsim uvádza literatúra nasledujúcich desaťročí tento rukopis pod názvom *Vietorisov kódex*.<sup>5</sup>

Pri pomenovaní pamiatky v našom pramennom vydaní sme nepovažovali za dôležité zdôrazňovať jej rukopisný ani kódexový charakter, ale so zreteľom na spôsob hudobného zápisu a obsah zbierky vrátili sme sa k označeniu *tabulatúra*.<sup>6</sup>

Väčšina materiálu z tejto bohatej, hudobne viacerstvovej zbierky už bola uverejnená v maďarských, slovenských a poľských publikáciách v 50-tych a 60-tych rokoch<sup>7</sup>, ale celý rukopis ešte nebol vydaný. Autori doterajších prác uverejnili iba jednotlivé ucelené kapitoly (osobitne podľa jazykovej a hudobnej príslušnosti), no nie vždy správne prepísané. Vzhľadom na dôležitosť pamiatky pre poznanie hudby 17. storočia našej krajiny i susedných národov treba však sprístupniť bádaniu celú pamiatku.

Vietorisovu tabulatúru by bolo ťažšie vydať, keby sme nemali k dispozícii výsledky výskumov a čiastkové vydania z predchádzajúcich desaťročí. Preto ďakujeme všetkým, ktorí uverejnením štúdií o pamiatke, ako aj iných porovnávacích materiálov vytvorili predpoklady na súčasné maďarsko-slovenské pramenné vydanie Vietorisovej tabulatúry.

## Prehľad literatúry o Vietorisovej tabulatúre

Rukopis Vietorisovej tabulatúry sám osebe poskytuje málo údajov o svojom vzniku a pôvode, preto sme sa museli oprieť o správy z čias, keď sa dostal do Budapešti. O rukopise písal prvýkrát J. Csiky 15. decembra 1903 na stránkach novín *Pesti Hírlap* a charakterizoval ho takto: „Nielen z hudobného, ale aj z literárno-historického hľadiska je neoceniteľná rukopisná kniha, ku ktorej sme sa nedávno dostali náhodným objavom. Zväzok pochádza z polovice 17. storočia a obsahuje piesne a tance s maďarskými, slovenskými a latinskými nadpismi, ktorých melódie sú zachytené písmenami.“<sup>8</sup> O pôvode rukopisu napísal: „... je z cennej knižnice jednej hornouhorskej šľachtickej rodiny a teraz sa stal majetkom Maďarskej akadémie vied. Zväzky tejto knižnice mali záložku: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz<sup>9</sup>... Táto záložka však v našej pamiatke chýba.“<sup>10</sup> V prírastkovom denníku knižnice Maďarskej akadémie vied má tento rukopis poradové číslo 5/1903<sup>11</sup>, ale nie sú pri ňom zaznačené žiadne údaje o predchádzajúcich vlastníkoch ani o jeho proveniencii. Z denníka sa možno dozvedieť iba to, že Akadémia rukopis odkúpila od Bertalana Fränkela (Fabóa)<sup>12</sup>. V augus-

te roku 1904 Fabó v novinách *Pesti Hírlap* konštatoval: „Pred pár týždňami Pán Boh a Štátna pomohli objaviť a rozlúštiť spevník palatína Pavla Eszterházyho, ktorý pochádza pravdepodobne z obdobia okolo roku 1670.“<sup>13</sup> Vo svojej knihe *A magyar népdal zenei fejlődése* (Vývoj maďarskej ľudovej piesne zo stanoviska hudobného, 1908) v štúdií o tomto rukopise však už uviedol, že tabulatúrna kniha sa dostala do Budapešti roku 1903 a doplnil aj údaje o jej pôvode: „Rukopis sa z knižnice Vietorisovcov dostal k budapeštianskemu antikvárovi a od neho ku mne.“<sup>14</sup> Na základe zasielacieho (missilis) lístku<sup>15</sup> vloženého v rukopise dal jeho názov do súvisu s Pavlom Esterházym: „Je pravdepodobné, že s tým listkom mu [=kniežaťu Pavlovi Esterházymu] vrátili knihu, alebo mu ju poslali ako dar (a to skôr), v ktorom boli zachytené nové, módné, dovtedy neznáme piesne.“<sup>16</sup> Fabó v spomínanej publikácii prvýkrát uverejnil skladby z tejto tabulatúrnej knihy, a to päť maďarských tancov a jeden rumunský tanec. V dôsledku nesprávneho pochopenia notácie sú jeho prepisy miestami nepresné.<sup>17</sup> János Sepsődi ešte v tom istom roku skorigoval jeho omyly v štúdií s rovnakým názvom, ako má Fabóva kniha.<sup>18</sup> Vo svojej tretej práci o rukopise Fabó určil pravdepodobný vznik tabulatúrnej knihy medzi roky 1660 a 1670.<sup>19</sup> Ako najsilnejší argument uviedol čas vzniku maďarských básní, ktoré sa zachovali v rukopise a ktoré možno datovať na základe zachovaných dobových rukopisných básnických zbierok.<sup>20</sup>

Sándor Payr spomenul túto tabulatúrnú knihu pri opise hudobného života v Soprone. Aj on dal rukopis do súvislosti s Vietorisovým menom, lenže na rozdiel od Csikyho nie s Ladislavom, ale Jonathanom Vietorisom: „Aj knieža Pavol Eszterházy mal v roku 1690[!] jeden notovaný zošit, ktorý sa našiel v knižnici Jonathana Vietoris, profesora na sopronskom lýceu, a na ktorý len nedávno upozornil dr. Bertalan Fabó a oboznámil s ním verejnosť.“<sup>21</sup> Z Payrovej štúdie však nevysvitá, na základe čoho dáva rukopis do súvislosti s Jonathanom Vietorisom.

Prvú prácu o Vietorisovej tabulatúre, ktorá vyhovuje nárokom modernej vedy, publikoval roku 1926 Bence Szabolcsi (*Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte*). Z problematiky dejín starej maďarskej hudby<sup>22</sup>). Szabolcsi síce nepriniesol nové údaje o vzniku rukopisu, prehodnotil však jeho obsah. Svoju pozornosť zamerlal najmä na skladby s maďarskými textami, ale všimol si aj tvorivý príspevok iných národov, a z Vietorisovej tabulatúry uviedol mnoho ukážok svetských piesní a tancov. Vo svojej práci z roku 1928 *A XVII. század magyar főúri zenéje* (Maďarská šľachtická hudba 17. storočia) sa Szabolcsi zaoberal hudobným životom daného obdobia,<sup>23</sup> skúmal podľa zachovaných pamiatok funkciu inštrumentálnej hudby v tomto spoločenskom prostredí. Pri rekonštrukcii hudobnej praxe sa opieral o dobovú poéziu, denníkové záznamy, korešpondenciu a cestopisné správy. V ďalšej štúdií *A XVII. század világi dallamai* (Svetské melódie 17. storočia)<sup>24</sup> sústredil svoju pozornosť na svetské skladby Vietorisovej tabulatúry a porovnával svetský repertoár piatich najdôležitejších rukopisných zbierok zo 17. storočia z územia Uhorska. Konfron-

toval varianty tancov a lyrických piesní a poukázal na vzájomné súvislosti medzi skúmanými prameňmi.

Roku 1946 Vietorisovu tabulatúru monograficky spracovala Charlotte Abelmanová vo svojej dizertácii *Der Codex Vietoris, ein Beitrag zur Musikgeschichte des ungarisch-tschechoslowakischen Grenzgebietes* (Príspevok k hudobným dejinám maďarsko-československého pohraničia)<sup>25</sup>. Abelmanová dôkladne preskúmala problematiku pomenovania, druhu a obsahu rukopisu. Prvá poukázala na protirečenia medzi rozličnými dovtedajšími zisteniami o vzniku Vietorisovej tabulatúry. Obsah rukopisu analyzovala v dvoch rozsiahlych kapitolách, venovaných osobitne svetskej a cirkevnej hudbe.

Ján Fišer sa zaoberal Vietorisovou tabulatúrou v publikácii *Hudba na Slovensku v 17. storočí* (1954)<sup>26</sup>. (V slovenskej hudobnovednej literatúre sa o tejto pamiatke predtým stručne zmienil Ján Pöstényi<sup>27</sup>, Konštantín Hudec<sup>28</sup> a Jozef Kresánek<sup>29</sup>.) Fišer skúmal predovšetkým pôvod slovenských duchovných piesní; porovnával ich s dobovým repertoárom a hľadal najmä súvislosti so spevníkmi *Cithara Sanctorum* (1636) a *Cantus Catholici* (1655). Keďže Fišer nemal k dispozícii originálny rukopis, ale iba nekompletné mikrofilmy, podal neúplný opis jeho hudobného obsahu.<sup>30</sup> V porovnaní s dovtedajšími publikáciami uverejnil však z tabulatúry najviac skladieb: rozdelil ich na svetské a duchovné a zoradil ich podľa abecedy.

O problematike tanečnej hudby Vietorisovej tabulatúry písal Ferenc Bónis a Luba Ballová. Bónis vo svojej štúdií *Vietorisz-kódex szvit táncai*<sup>31</sup> (Suitové tance Vietorisovho kódexu, 1957) uverejnil materiál z druhej kapitoly rukopisu, t. j. *Sequuntur Currentes et id genus Alia*, a konfrontoval varianty skladieb z domácich a susedných oblastí, známe z rukopisných a tlačených prameňov 17. storočia, ako aj ich obmeny vo Vietorisovej tabulatúre. Ballová porovnávala tance rukopisu s ďalšími domácimi zbierkami tancov zo 17. a 18. storočia a skúmala podobnosti a prelínania medzi rôznymi tancami jednotlivých národov.<sup>32</sup>

Tretiu časť rukopisu *Sequuntur Choreae* uverejnili vo svojej publikácii *Tańce polskie z Vietoris-Kódexu*<sup>33</sup> (Poľské tance z Vietorisovho kódexu, 1960) Zofia a Jan Szczęsowkovi. Na základe skúmania melodiky a rytmiky vykazujú poľský charakter nielen pri tancoch označených ako poľské, ale aj vo viacerých ďalších skladbách.

Vietorisova tabulatúra je evidovaná aj v *Csapodiho katalógu kódexov v Rukopisnom oddelení knižnice Maďarskej akadémie vied v Budapešti*, vydanom roku 1973 (signatúra K 88)<sup>34</sup>. Materiál, ktorý sa našiel vo väzbe rukopisu pri jeho reštaurovaní má osobitné číslo K 89 a názov *Vietorisov kódex II*. Preto aj my používame názov *TABULATURA VIETORIS II*. *Csapodi* opisuje fóliá, ktoré boli pôvodne súčasťou väzby; to je veľmi dôležité, lebo hudobní historici zaoberajúci sa Vietorisovou tabulatúrou si doteraz tento materiál bližšie nevšimli. Spomínali ho iba stručne, niekoľkými vetami.<sup>35</sup>

V predchádzajúcich odsekoch sme chronologicky uviedli literatúru, ktorá sa konkrétne zaoberá Vietorisovou tabulatúrou, a poukázali sme na hlavné zámery jednotlivých autorov. K názorom vzťahujú-

cim sa na pôvod, názov, spôsob písania, delenie tohto rukopisu atď. zaujímame podrobnejšie stanovisko v ďalších častiach štúdie.

## Čas vzniku, miesto vzniku a pôvod Vietorisovej tabulatúry

Pomerne jednotné sú názory na čas vzniku pamiatky. Väčšina bádateľov predpokladá, že tabulatúrna kniha vznikla v rokoch 1660–1670 až 1680.<sup>36</sup> Na základe jediného označenia roku na zadnej vnútornej strane pôvodnej väzby (teraz f. 145) — 1679 attam Cernelnek<sup>37</sup> — možno predpokladať, že v tomto roku bol už rukopis hotový. Tento záznam ovplyvnil hudobných historikov pri určení času ad quem na roky okolo 1680. Pri vymedzení času a quo je smerodajný čas vzniku maďarských svetských textov.<sup>38</sup> V našom rukopise sú síce zachytené len ich incipity, ale ich vročenie možno určiť na základe dobových básnických zbierok, kde sa obyčajne v poslednej strofe uvádza rok vzniku básne.

Celá tabulatúrna zbierka je napísaná na papieri toho istého druhu, miesto výroby papiera však zatiaľ nemožno identifikovať. Viliam Decker, znalec vodoznakov na území Slovenska, datuje výrobu papiera na rok 1675.<sup>39</sup>

Aj tento nový údaj potvrdzuje doterajšie určenia času vzniku rukopisu. K nemu sa prikláňame i my, ibaže zužujeme časové hranice na roky 1675 a 1679.

O zapisovateľoch a autoroch skladieb Vietorisovej tabulatúry nevieme nič bližšie. Možno, že skratka *Corant M. D.* v názve jedného tanca odkazuje na jeho autora, ale doteraz sa nepodarilo rozlíšiť ani ju ani ďalšie skratky-monogramy (PB, T, TT). Pri porovnávacom výskume tanečných skladieb Vietorisovej tabulatúry však viacerí bádatelia našli príbuznosti medzi ňou a dobovými rukopisnými a tlačenými zbierkami tancov zo stredoeurópskej oblasti, v niektorých prípadoch dokonca paralelnosť s konkrétnymi dielami jednotlivých autorov.<sup>40</sup> (Týmito otázkami sa budeme podrobnejšie zaoberať v kapitolách o tancoch.)

Keďže nepoznáme meno skladateľa ani zapisovateľa tabulatúrnej knihy, pri skúmaní názvu rukopisu — podobne ako ostatní bádatelia — využijeme všetky známe údaje o jeho pôvode. Ako sme už v predslove a v prehľade literatúry zdôraznili, táto hudobná pamiatka sa doteraz dávala do súvislosti s dvoma menami. Lístok s menom kniežata Pavla Esterházyho, ktorý bol do nej dodatočne vložený, pobádal viacerých hudobných historikov hľadať dôkazy, ktoré by dosvedčili, že rukopis Esterházy vlastnil.<sup>41</sup> Fabó na základe tohto záznamu skutočne pamiatku jednoznačne označil ako Esterházyho spevník alebo tabulatúrnú knihu, pričom sa odvolával aj na listinu s názvami skladieb pre virginal za pozostalosti kniežata.<sup>42</sup> Szabolcsi zase zozbieral konkrétne údaje o osobe, hudobnom vzdelaní a písme P. Esterházyho.<sup>43</sup> Keďže Szabolcsi pokladá rukopis listov kniežata<sup>44</sup> a rukopis dodatočne skicovite zapísaných skladieb v tabulatúre za podobný, domnieva sa, že predpoklad, že tabulatúrna kniha kedysi patrila Esterházymu, je tým potvrdený. Okrem totožnosti písma aj on uvádza ako ďalší dôkaz listinu so



zoznamom nadpisov skladieb pre virginal, ktorá sa zachovala v archíve Esterházyovcov. Szabolcsi predpokladá, že zbierka sa neskoršie dostala od Esterházyho k Johannovi Vietorisovi, ktorý bol roku 1710 povýšený do šľachtického stavu. Napriek spomínaným dôkazom, pravdepodobne na základe tejto okolnosti, Szabolcsi nazval tabulatúru podľa Vietorisa tak ako roku 1905 Csiky.

Szabolcsi na začiatku svojej rozpravy o Vietorisovom „kódexe“ poznamenáva podľa Csikyho a Fabóa, že rukopis pochádza z Trenčianskej župy, z knižnice rodiny Vietorisovcov. Kým Csiky uvádza meno Ladislaus Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz, podľa Szabolcsiho<sup>45</sup> tabulatúra pochádza z horovskej (felsőhoróczysej) knižnice rodiny Vietorisovcov<sup>46</sup> de Vaszka et Kiskovalocz.<sup>47</sup> Szabolcsi spomína aj Payrove poznámky z roku 1911, podľa ktorých rukopis bol naposledy majetkom šopronského Jonathana Vietorisa (18. storočie). Skutočnosť, že v ňom nenachádzame žiadne záznamy poukazujúce na vlastníctvo rodiny Vietorisovcov — kým podľa Csikyho ďalšie vzťahy ich knižnice sú signované — už sama osebe sponchybuje vzťah medzi rodinou Vietorisovcov a rukopisom. O tomto vzťahu sa dosť nejasne vyjadrujú aj správy zo začiatku storočia a zaznamenali ho vlastne iba na základe slovných informácií budapeštianskeho antikvára Ranschburga. V súčasnosti, žiaľ, nemožno zistiť ani to, či sa spolu s ďalšími vzťahmi z knižnice rodiny Vietorisovcov dostala do Budapešti prostredníctvom spomínaného antikvára aj táto hudobná pamiatka.

Tieto problémy sa vo svojej dizertačnej práci pokúsila vyriešiť aj Ch. Abelmannová. Na základe Szabolcsiho štúdie zameriava svoju pozornosť predovšetkým na rodinu Johanna Vietorisa. Keďže v biografii P. Esterházyho sa meno Johanna Vietorisa nespomína, Abelmannová vylučuje možnosť, že by sa bol rukopis k Vietorisovi dostal od kniežaťa.<sup>48</sup> Abelmannová chce pátrať po knižnici Vietorisovcov vo „Felsőhoróczy“, ale pretože nevie maďarsky, nehľadá podľa maďarského názvu Horocz (Horovce), a tak nemôže nájsť ani sídlo ani použiteľné údaje. Túto okolnosť nesprávne pokladá za ďalší dôkaz, že medzi tabulatúrnou knihou a rodinou Vietorisovcov nie sú žiadne spojitosti, a na základe Payrovho zistenia ďalej hľadá dôkazy o vzťahu rukopisu k Jonathanovi Vietorisovi. Abelmannová sleduje životné osudy Jonathana Vietorisa (Kuntapolca, Dobšiná, Kežmarok, Sopron, Jena, Štítnik, nakoniec profesúra na lýceu v Soprone) a za predpokladu, že ako teológ a historik pochodil veľa kostolov a archívov a ako vášnivý zberateľ si za dlhé roky vytvoril dosť rozsiahlu súkromnú knižnicu, konštatuje: „... Iahko sa mu [=Jonathanovi Vietorisovi] mohol dostať do rúk už dávno zabudnutý a nepoužívaný repertoár organistu, ktorý potom získal pre svoju knižnicu.“<sup>49</sup>

Ako vidno, pokiaľ ide o vzťah rodiny Vietorisovcov k rukopisu, aj Abelmannová ostáva len pri predpokladoch. Zásluhou porovnávacích výskumov však vyvrátila niekoľko mylných názorov, ktoré sa dovtedy tradovali. Konštatuje, že tabulatúrnou zbierkou nemožno dávať do vzťahu so šľachtickou rodinou Vietorisovcov, a na základe nových výskumov písma vylučuje aj možnosť, že by bol rukopis nie-

kedy patril Pavlovi Esterházymu.<sup>50</sup> V prípade Jonathana Vietorisa, ktorý nepochádza zo šľachtickej vetvy tejto rodiny, síce Abelmannová neargumentuje konkrétnymi dôkazmi, pri ďalšom bádání o pôvode rukopisu však považuje jeho osobu za dôležitú.

Vzhľadom na doterajšie zistenia môžeme konštatovať, že literatúra neprináša presvedčivé dôkazy o tom, že by sa tabulatúrna zbierka mohla spájať s niektorým zo spomínaných štyroch mien — Paulus Esterházy, Ladislaus Vietoris, Johann Vietoris, Jonathan Vietoris. Keďže nemáme novšie konkrétne argumenty, ktoré by viedli ku zmene doteraz používaného a v odbornej literatúre všeobecne rozšíreného názvu rukopisu, preto sme v názve našej pramennej edície ponechali aj my Vietorisovo meno. Z veľkého množstva slovenského hudobného materiálu treba pôvod rukopisu hľadať v takom prostredí, kde žilo vo väčšom zastúpení slovenské obyvateľstvo. Slovenskému prostrediu treba pripísať o to väčšiu dôležitosť, že obsah väzby rukopisu sa vo veľkej miere zhoduje s cirkevnými skladbami tabulatúrnej knihy, čiže slovenské duchovné piesne boli zapísané dvakrát. Pravdepodobne táto zlomkovite zachovaná TABULATURA VIETORIS II mohla slúžiť ako skicár na konečnú redakciu repertoáru v tejto pamiatke. Na ďalšie spojitosti so slovenským prostredím ukazuje i obsah fragmentárnych fólií s odlišnými hudobnými zápismi — bušové party 5–6-hlasných skladieb so slovenskými textovými incipitmi vo väzbe tabulatúrnej knihy.<sup>51</sup> Pri jej lokalizácii nám ako východisko môže slúžiť aj označenie miesta na zadnej vnútornej strane väzby — Kisucaj —, ktoré si muzikológovia doteraz nevšimli.<sup>52</sup> Tento údaj z bývalej Trenčianskej župy nás vedie do okruhu už spomínaných miestopisných dát Vieska, Horovce, Kovalovec.

## Opis tabulatúry

Vietorisova tabulatúrna kniha je uložená v archíve rukopisov knižnice Maďarskej akadémie vied pod signatúrou K-88. Materiály vyňaté z väzby majú signatúru K-89. (Tabulatúra i obsah väzby mali až do roku 1973 starú signatúru Régi és Újabb Irok 40 190.)

Rukopis má rozmery 194 x 154 mm; skladá sa zo 145 dodatočne číslovaných fólií a z jedného nečíslovaného fólia, získaného uvoľnením vnútornej strany obalu pri reštaurovaní.<sup>53</sup> Pôvodné číslovanie strán 1–6 zodpovedá dodatočnému číslovaniu f. 3v–6r. Pamiatka okrem hudobného repertoáru a záznamov týkajúcich sa hudby obsahuje aj iné poznámky, ktorých presné znenie uvádzame v časti zameranej na druhy písma.

Roku 1903 Csiky opisuje vonkajší vzhľad rukopisu takto: „Na tvrdú dosku je nalepený papier popísaný zvonka i zvnútra notami z 18. storočia [...], na ktorý ešte na spodnú dosku priložili moľami zničený pergamen vytrhnutý zo starej omšovej knihy.“<sup>54</sup> Podľa Fabóa „... je zviazaný do starých nôt, čo sa pri spevníkoch robilo veľmi často.“<sup>55</sup>

Na základe prázdnych fólií medzi jednotlivými časťami rukopisu predpokladáme, že zbierku zviazali ešte pred konečným spísaním. Materiál väzby čiže fragment s označením TABULATURA VIETORIS II

počas reštaurovania vybrali a uložili v osobitnom vrecku s rovnakou knižničnou signatúrou, ako mal rukopis.<sup>56</sup> Obsahuje osem úplných fólií, kde je zachytených 89 zväčša neúplných slovenských duchovných piesní, ďalej 16 fragmentov s rozličnými rozmermi, v ktorých je zaznamenaný basový part niekoľkých dlhších viachlasných skladieb. (Tieto basové party mohol mať na mysli Csiky pri opise vonkajšieho vzhľadu väzby.) Pretože obsah väzby — ktorý úzko súvisí s obsahom tabulatúrnej knihy — je zaujímavý, v prílohe uvádzame textové incipity 89 piesní a melódie tých, ktoré v tabulatúre nie sú.

## Druhy písma

Vo väčšine prípadov sa názory na čas vzniku Vietorisovej tabulatúry zhodujú, ale pokiaľ ide o zapisovateľov, stretávame sa s rozličnými mienkami. Csiky v roku 1903 upriamil svoju pozornosť hlavne na textové incipity a konštatoval, že — pretože zapisovateľ rukopisu vynechal miesta pre maďarské nadpisy, ale slovenské textové incipity<sup>57</sup> zapisoval sám —, prvý zapisovateľ rukopisu bol slovenskej národnosti. Fabó sa domnieval, že vysvetlenie tabulatúrnych znakov na začiatku pamiatky nemožno použiť pri rekonštrukcii jeho obsahu.<sup>58</sup> Szabolcsi v roku 1926 spomínal dvoch zapisovateľov hudby. Nedbalé písmo druhého zapisovateľa dával do súvislosti s rukopisom P. Esterházyho<sup>59</sup>, čo vyvolalo v kruhu bádateľov polemiku. Kritické poznámky<sup>60</sup> uverejnené v nasledujúcom roku podnietili Szabolcsiho k ďalšiemu výskumu v tomto smere. Pri určení druhu písma Szabolcsi bral do úvahy okrem kmeňového hudobného repertoáru aj rôzne poznámky nachádzajúce sa v pamiatke. Na základe týchto porovnaní — odhliadnuc od písma dodatočne založeného lístka — rozlíšil písmo šiestich rúk.<sup>61</sup> Toto konštatovanie nachádzame aj v jeho ďalších publikáciách o Vietorisovej tabulatúre.<sup>62</sup>

Na rozdiel od Szabolcsiho Ch. Abelmannová porovnávala rukopis P. Esterházyho nielen s nedbanlivým písmom druhého zapisovateľa, ale aj s vysvetlivkami tabulatúrnych znakov. Zistila, že nemožno hovoriť o zhode medzi písmom tabulatúry a rukopisom P. Esterházyho.<sup>63</sup> Keď si uvedomíme, že knieža Esterházy bol uznávaným hudobníkom svojich čias, oprávnené možno predpokladať, že jeho notové zápisy boli usporiadanejšie a presnejšie. Abelmannová rozlišuje zapisovateľov hudobných skladieb a textových incipitov. Tak ako Szabolcsi aj ona hovorí o dvoch hlavných zapisovateľoch tabulatúry: prvý má jasné a zrozumiteľné písmo, druhý skladby zapisoval povrchné. Aj vysvetlenie tabulatúrnych znakov dáva do súvislosti s druhým hlavným zapisovateľom, jemu pripisuje aj dodatočne zapísaný textový incipit na f. 54v „moja pani matko“<sup>64</sup>. Podľa nášho názoru i záznamy na nasledujúcich stranách (f. 55v — 56r) „secunda“, „prjma pars“ zanechala ruka tohto zapisovateľa. Abelmannová rozlišuje ešte troch zapisovateľov textov (dvojakým spôsobom písané maďarské textové incipity — f. 3v — 6r a f. 56v — a písmo zasielacieho lístka s titulmi P. Esterházyho), ale nekomentuje obsah pôvodných vnútorných strán vrchnej a spodnej dosky väzby.<sup>65</sup>

Fišer (1954) a Bónis (1957) nepoznali Abelmannovej dizertáciu. Na rozdiel od Szabolcsiho zistení v podstate neprinesli nové poznatky. Bónis považoval za smerodajný Szabolcsiho opis z roku 1927<sup>66</sup> a doplnil ho dovtedy nepovšimnutým textom na f. 145. Podľa jeho názoru „notové záznamy kódezu poukazujú najmenej na tri ruky“<sup>67</sup>.

S prihliadnutím na uvedené názory a na základe štúdia originálneho materiálu môžeme konštatovať toto: Podstatnú časť hudobného repertoáru a textových incipitov zachytil jeden zapisovateľ. Ním zapísaný kmeňový repertoár neskôr doplnila niekoľkými skladbami ruka druhého zapisovateľa s povrchným, skicovitým písmom, ktorý napísal aj vysvetlivky tabulatúrnych znakov a urobil niekoľko textových záznamov. Ruka ďalšieho zapisovateľa dodatočne zapísala maďarské textové incipity s výnimkou skladby „Nem swk“, f. 56. Takisto boli zapísané dodatočne na okrajoch strán alebo na konci skladieb monogramové skratky PB, T, TT.<sup>68</sup> Na vnútorných stranách väzby sú ešte ďalšie tri krátke textové poznámky, nesúvisiace s obsahom pamiatky; budeme ich citovať neskôr.

Náše zistenia o druhoch písma Vietorisovej tabulatúry zhŕňame takto:

### I. Kmeňový repertoár

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

### II. Doplnujúce druhy písma

2. ruka — a) dodatočne zapísané skladby: f. 8v — 10r, f. 29v — 30r, f. 104v — 106r, f. 112v, f. 143v  
b) vysvetlenie tabulatúrnych znakov na f. 1r:  
[ | ] tale signum unus tactus et  
compraehendit literam unam  
[ ] tale signum iterum tactus unus et  
compraehendit literas 2  
5 valet medium tactum et tantum  
literam unam compraehendit  
[ ] tale signum valet medium tactum  
et compraehendit literas 2  
[ ] tale signum compraehendit literas  
4 et valet tactum medium  
[ ] tale signum compraehendit literas  
8 et valet tactum medium  
[ ] tale signum compraehendit literas  
3 et valet tactum medium  
[ ] ad tale signum 3 litere accipiuntur,  
c) f. 54v: „moja pani matko“  
f. 55v—56r: „secunda“, „prjma pars“;
3. ruka: maďarské textové incipity na f. 3v — 6r;
4. ruka: 1 maďarský textový incipit „Nem swk“ na f. 56v.

### III. Iné záznamy

5. ruka: skratky „PB“ na okrajoch strán (vymenovanie podľa skladieb pozri v predslove revíznej správy);
6. ruka: skratky „T“, „TT“ po klarinových skladbách (vymenovanie podľa skladieb pozri v predslove revíznej správy);

7. ruka: vnútorná strana obalu „Raro doctus Erit qui semper itiam [sic] querit“;
8. ruka: a) f. 145r: „1679 attam Cernelnek ff 23 D 75, kisucaj... ..tesen hoza ff 2 D 25“;
- b) príklad na sčítanie na f. 145r;
9. ruka: f. 145r „In nomine Dnj“;
10. ruka: dodatočne vložený lístok medzi f. 59v a f. 60r „Serenissimo DEI gratia Sacri Romani Imperij Principi D. D. Paulo Esterhazy, de Galantha, Perpetuo Comiti in Frakno Regni Hungariae Palatino Judici Cumanorum, Aueri Velleris Equiti Comitatum Sop[ro]niens[is] Pest Pilis, et Söld Sup[re]mo Comiti, nec non Sacre Caesar[ae] Regiaque M[aj]estatis Intimo Con[siliario] Camerar[io]“.

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

## Notopis a zásady transkripcie

Kmeňový repertoár rukopisu je zachytený tzv. novou nemeckou Ammerbachovou organovou tabulatúrnou notáciou<sup>69</sup>, ktorá tu má dve podoby. Prvý zapisovateľ dôsledne používa Ammerbachove písmenné a rytmické znaky, od ktorých sa líšia iba písmená F a fis. Namiesto F používa Y<sup>70</sup> a namiesto fis písmeno podobné R čiže *R*. Ammerbach osobitne označuje malé a veľké c, no vo Vietorisovej tabulatúre sa medzi nimi nerozlišuje — v obidvoch prípadoch sa používa malé c. Pri prepise sme pri rozhodovaní o výške tónu v každom jednotlivom prípade prihliadli na plynulý priebeh melódie, lebo mechanické prepisovanie by viedlo k častým septimovým skokom.

V pamiatke sa obyčajne nepárne metrum vyznačuje pred skladbami, označenie párneho metra sa vyskytuje len ojedinele. V troch skladbách zapísaných tabulatúrnou notáciou sú niektoré tóny spodného hlasu očíslované, čo vedie k predpokladu, že už vtedy existovala prax číslovaného basu (č. 52, 57, 196).

Aj zapisovateľ 14 dodatočne zapísaných skicovitých skladieb vychádza z Ammerbachovho tabulatúrneho systému, ktorého osobitnú verziu zachytil na začiatku rukopisu, kde určil iba rytmické znaky. V jeho vysvetlení je význam posledných dvoch znakov nejasný a navyše znaky menších hodnôt sú neúplné, nešikovné a pri prepise skladieb sa nedajú použiť. (Vysvetlenie tabulatúrnych znakov tohto zapisovateľa uvádzame pri vymenovaní druhov písma.)

Jednotlivé hlasy tabulatúry sú zapísané priebežne cez verzo a rekto strany, iba klarinové skladby počnúc f. 120v — 121r sú zachytené osobitne na verze a rekto strany (pozri faksimile s. 74).

Medzi slovenskými duchovnými piesňami nachádzame jedenásť basových partov zapísaných modernou notáciou; sú uvedené v závere niektorých cyk-

lov spätých so sviatkami cirkevného roku i na začiatku všeobecnej časti. Vizualný obraz tabulatúry a modernej notácie je síce odlišný, v našom prípade však celkový dojem týchto dvoch zápisov, ako aj podobnosť zápisu textov a metrických označení jednoznačne potvrdzujú, že zápisy basových partov napísala ruka prvého zapisovateľa.<sup>71</sup>

V rukopise sú okrem notových a rytmických znakov aj opakovacie znamienka a koruny, ktorých vysvetlenie je niekedy problematické. Zapisovateľ používa opakovacie znamienka v priebehu a na konci skladieb, ich tvar je však v obidvoch prípadoch rovnaký:  $\text{||:}$ . Toto opakovacie znamienko je nejasné, ak je použité iba v priebehu skladby a na jej konci chýba. Na základe viacerých analógií je jednoznačné, že v tomto prípade sa znak vzťahuje iba smerom naspäť. Na to poukazuje okrem iných pieseň *Ač gest me srdce smutne* (č. 249, pozri faksimile s. 73), ktorá je uvedená aj v spevníku *Cantus Catholici*, ale na základe pôvodnej nemeckej verzie (*Herzlich thut verlangen*) je úplne zrejmé, že opakovať treba iba prvú časť.

Koruna sa vyskytuje na formových predeloch skladieb. Miestami je uvedená iba v jednom hlase, ale aj v takýchto prípadoch sa vzťahuje na obidva hlasy.

V niekoľkých slovenských duchovných piesňach nachádzame na konci melodičných riadkov označenie z bodiek a čiarok, podobné opakovaciemu znamienku. Tento znak nemožno chápať ako pokyn na repetíciu, ako vyplýva napr. z porovnania skladby *A na zemý budyž lýdem* (č. 233, LXXVI, pozri faksimile s. 72) s piesňou v spevníku *Cantus Catholici* (str. 201). Podobne v piesni *Krystus prýklad pokorý Bůh nass* (č. 177) sa stretne s týmto znakom, ale v tej istej skladbe vo fragmente TABULATURA VIETORIS II (Nr. XI) chýba.

Nová nemecká organová tabulatúrna notácia nepoužíva predznamenania, keďže jej základné a modifikované písmenné tvary vyjadrujú konkrétnu tónovú výšku. Pri prepise sme však považovali za účelné použiť predznamenania na určenie tonality<sup>72</sup>. S týmito predznamenaniaми sme, samozrejme, mohli vyjadriť nielen tonalitu dur a mol, ale aj modálnu organizáciu. Niektoré skladby Vietorisovej tabulatúry vo variovej podobe sú zachytené už aj v Prešovskom graduáli (1635) modernou notáciou s predznamenaním.<sup>73</sup> Predznamenania sú však aj v našej tabulatúrnej zbierke v spomínaných basových hlasoch zapísané modernou notáciou. Preto sa nazdávame, že neublížime historickej vernosti skladieb, keď pri prepise tabulatúry použijeme predznamenania. Pri vyznačovaní predznamenaní sme museli dávať pozor na správne určenie tonality, aby sa skladby nevysvetľovali v zmysle neskoršieho vývoja tonálneho cistenia.<sup>74</sup>

## Členenie tabulatúry

Rukopis je pôvodne rozdelený na 12 častí označených osobitnými titulnými listami. Prázdne fóliá medzi jednotlivými časťami sú na viacerých miestach vyplnené dodatočne skicovite zapísanými skladbami (po maďarských piesňach, po courantoch, po

slovenských cirkevných skladbách, medzi jednotlivými klarinovými skladbami, po litániách). Obsahová jednota je porušená po jedenástej časti. Evidentnú neistotu zapisovateľa odráža trojnásobné začatie číslovania klarinových skladieb. Najprv sú označené štyri skladby, ktoré sú zaradené aj medzi skladby pre virginal; potom nasleduje klarinový part *Quain gloriosa* a až na f. 119v sa vlastne začína súbor klarinových skladieb. Medzi spomínanými klarinovými skladbami a časťou *Pro Clarinis* sú tri preambulá pre virginal. Zapisovateľ pravdepodobne z praktických dôvodov začal ďalšie klarinové skladby zapisovať dvakrát — najprv podobne ako pri skladbách pre virginal hlasy písal pod seba a viedol ich paralelne na verze a rekte strán. Potom ich začal zapisovať a číslovať odznova a sedem skladieb zopakoval tak, že hlas *primo clarino* poznačil na verzo, hlas *secundo clarino* na rekte strán. Kmeňový repertoár rukopisu, zapísaný rukou prvého zapisovateľa, je zakončený dvoma krátkymi litániami.

Klarinové skladby uvedené vo viacerých častiach zaraďovali bádatelia trojakým spôsobom. Szabolcsiho členenie z roku 1926 sa až po jedenástu časť zhoduje s pôvodným delením. Klarinové skladby však rozdelil na tri časti a tým v rukopise vyčlenil 14 odsekov.<sup>75</sup> Toto delenie zachoval aj Bónis v roku 1957, počet častí však osobitne vyznačil. Ballová zaradila do osobitných kapitol skladby pre virginal, ktoré sú medzi klarinovými skladbami, ako aj preambulá a litánie, čím rukopis rozdelila na 15 častí.<sup>76</sup>

Na rozdiel od nich Fabó<sup>77</sup> a Zofia a Jan Szeszewskovci<sup>78</sup> rozčlenili tabulatúru na základe pôvodných titulných strán na dvanásť častí<sup>79</sup>. Aj Abelmannová vychádza z tohto delenia a skladby člení na dva hlavné diely: svetský a cirkevný. Toto delenie zodpovedá vlastne pôvodnému poradiu častí, z ktorých prvé tri sú svetské a ostatné cirkevné:

- [I.] *Notae Hungariae Variae*
- [II.] *Sequ[un]tur Currentes et id genus Alia*
- [III.] *Sequ[un]tur Choreae*
- [IV.] *Sequ[un]tur Cantiones de Adventu Domini*
- [V.] *Sequ[un]tur Cantiones de Nativitate Domini*
- [VI.] *Sequ[un]tur Cantiones Quadragesimales*
- [VII.] *Sequ[un]tur Cantiones de Resurrectione Domini*
- [VIII.] *Sequ[un]tur Cantiones De Ascensione Domini*
- [IX.] *Sequ[un]tur Cantiones De Spiritu Sancto*
- [X.] *Sequ[un]tur Cantiones De Beata Virgine*
- [XI.] *Sequ[un]tur Cantiones Com[m]unes*
- [XII.] *Pro Clarinis*

Pôvodné číslovanie majú iba klarinové skladby; čísla v časti, kde sú zaradené chorey, sa nevzťahujú na poradie skladieb.<sup>80</sup> Keďže číslovanie v rukopise nie je súvislé, v našej pramennej edícii sme v záujme ľahšej orientácie skladby priebežne označili poradovými číslami.<sup>81</sup>

## Notae Hungariae Variae

Na začiatku rukopisu a súčasne aj časti so svetskými skladbami sú piesne v maďarskom jazyku. Táto — pokiaľ ide o rozsah — najkratšia kapitola má 21 skladieb: sedemnást zapísal zapisovateľ kme-

ňového repertoáru a štyri boli zapísané dodatočne.<sup>62</sup>

Zo 17 piesní sú textové incipity iba pri deviatich, ktoré — ako sme už spomínali pri rozbere duktov písma — zachytil zapisovateľ nehudobných údajov rukopisu. Zapisovateľ kmeňového repertoáru zaznamenal text iba pri dvoch skladbách: č. 15 so slovenským textom a v č. 14 zapísal maďarské slovo slovenským pravopisom (*Sáýposs*). Ďalších šesť skladieb síce text nemá, ale možno predpokladať, že aj pre tieto piesne bol určený maďarský textový incipit.

Prvá zo štyroch dodatočne zapísaných skladieb (č. 18) má podobný maďarský nadpis ako č. 6, pri ďalších troch text chýba. Na základe Kájoniho kódezu však možno podložiť maďarský text aj pod skladbu č. 19 *Tegnap gróf halála*.<sup>83</sup>

Podľa textových incipitov vidno, že pod šesť piesní možno podložiť verše z rozličných zbierok zo 17. storočia, predovšetkým zo spevníka *Vasárhelyi daloskönyv* a z rukopisu *Mátrai kódex*.<sup>84</sup> Tieto piesne patria obsahovo medzi ľúbostnú lyriku<sup>85</sup>:

|                            |                              |
|----------------------------|------------------------------|
| Terű megh bujdossasidbul   | č. 1 <sup>86</sup>           |
| Bum el felejtésére         | č. 2                         |
| O kedves fülemiléczke      | č. 3                         |
| Sokan szolnak most én reám | č. 4 <sup>87</sup>           |
| Egő lánghban forogh szivem | č. 6 (+ č. 18) <sup>88</sup> |
| Hová késűlsz szivem tőlem  | č. 12                        |

Text básne *Mint sir az Feir Hattyu* prvýkrát zapísali až v 18. storočí.<sup>89</sup> Nie sú známe pokračovania textov piesní *Két feir hattyurul veszek én is most* páldat (č. 5) a *Széllel az sok vitéz* (č. 8).

Väčšinu textov zo spomínaných prameňov možno prípadnými spojeniami niekoľkých tónov podložiť i pod melódiu z Vietorisovej tabulatúry. Pri textovom incipite piesne *Bum el felejtésére* (č. 2) je však už jasné, že štruktúra melódie a textu sa v jednotlivých riadkoch vždy nezhodujú, a teda že text nepísali na danú melódiu. Podobne je to aj pri skladbe č. 15 s jediným slovenským incipitom *Ya sem osamela od Mýleho vzdalena*, ktorej melódiu je príbuzná s gregoriánskou melódiou *Kyrie Orbis factor*.<sup>90</sup> Okrem toho ju možno dať do súvislosti s *Oláh Tancz* (č. 114) z časti *Chorea* a s melodickým typom tzv. *Rákóczi nótá*<sup>91</sup>, v tej dobe rozšírenej tzv. *obecnej noty*. Pravdepodobne preto je táto skladba umiestená v časti *Notae Hungariae Variae*. Túto domnienku potvrdzuje aj ukončenie melódie — okrem nej je v tejto časti ešte 8 piesní s frýgickým záverom.<sup>92</sup> Spojitosti s tanečnou hudbou sa prejavujú aj pri piesni *Hová késűlsz szivem tőlem* (č. 12), ku ktorej je pripojená nepravidelne tvorená proporcia.

Jednou z charakteristických čŕt tejto časti je, že len do nej sú zaradené skladby s nepravidelným striedavým metrom. Najvýraznejšie sa to prejavuje pri č. 5 a č. 12, ale zmenu metra nájdeme aj na niektorých miestach v skladbách č. 2, 6 a 8. Szabolcsi to vysvetľuje takto: „zvláštnosťou melódií [Vietorisovej tabulatúry] je *rubato*, značené notovým písmom, čiže fixované tempové kolísanie zachytené rytmickými hodnotami.“<sup>93</sup> Ak sú v krátkych skladbách miesta s fixovanými rytmickými hodnotami, ale s premenlivým metrom, možno ich v širšom zmysle slova skutočne interpretovať aj *rubatovým* spôsobom.<sup>94</sup> Pretože vieme, že na prelome 16. a 17.

storočia bolo spievanie tzv. metrických melódii plných taktových zmien dosť rozšírené, môžeme predpokladať, že ovplyvnili aj maďarské piesne nášho rukopisu.

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

## Couranty a iné podobné skladby

Druhá časť obsahuje 43 tanečných skladieb, a to trinásť courantov (Curant, Corand, Courant, Coranda), päť sarabánd, dve gagliardy (Galiarda), jednu mascaradu, bergamasku (Pargamasca) a rundu, tri árie a jedno prelúdium. Pri 19 tanečných skladbách nie je udaný druh tanca, ale iba slovenský, taliansky, latinský a maďarský názov. Pri zvyšných 7 skladbách nie je ani názov, ani označenie druhu tanca.

Takmer polovica zo 43 tanečných útvarov sú teda couranty a sarabandy čiže dva tance zo suitového cyklu, ktorý sa kryštalizoval v priebehu 16. storočia. V čase vzniku nášho rukopisu však neplnili svoju pôvodnú funkciu, možno teda predpokladať, že ako štylizované tance boli spolu s ostatnými tanečnými skladbami z tejto časti určené na počúvanie. Courant sa v našom rukopise vyskytuje v dvojakej podobe.<sup>95</sup> Taliansky courant s pohyblivejším rytmom predstavujú napríklad skladby č. 28 a č. 60, kde sa druhá osemtaktová perióda vyznačuje sekvenčnými postupmi. Francúzsky courante charakterizuje bodkovaný rytmický model a miestami predtaktie, napríklad v č. 32 a 53. Tento rytmický model nachádzame aj v č. 26 Duna<sup>96a</sup> v č. 47 Polidora. Trojhlasný variant Polidory je aj v Starkovej virginalovej knihe a jej cirkevnú jednohlasnú obmenu nachádzame v košickom vydaní spevníka Cantus Catholici — Aaron veszeje virágzik, 1674.<sup>97</sup>

Najčastejším dvojtaktovým rytmickým modelom našich courantov je  $ddd|o$  alebo  $ddd|do$  z ktorých sa budujú štvor- alebo osemtaktové periódy; jednotlivé skladby sa zvyčajne skladajú z dvoch takýchto periód. Z tohto rámca sa vymyká napríklad Courant č. 27, ktorého prvá polovica je 8-taktovou periódou. Sedemtaktový skrátený variant tohto tanca je v skladbe Kwýtkú roskossný wuný a ctnostý (č. 228), zaradenej medzi slovenské cirkevné piesne vo Vietorisovej tabulatúre. Jeho melódia prezrádza, že tretí — vrchný — hlas trojhlasného courantu č. 27 vznikol ako následok tercovania.<sup>98</sup> Na základe uvedeného rytmického modelu možno konštatovať, že aj ďalšie skladby označené iba nadpisom, bez určenia druhu tanca, majú charakteristické črty courantu. Ako príklad uveďme skladbu č. 40 Sstesty gest nestale nema, ktorej varianty sú v zbierke Terpsichore (1612) M. Praetoria a vo viedenskom rukopise Regina Clara Im Hoff (17. storočie) označené ako courant.<sup>99</sup> Ďalším typickým príkladom je aj skladba č. 52 Lilia mia cor mio, ktorá bola prvýkrát zaradená do spomínaného viedenského rukopisu a u nás sa udomácnila

v rôznych variantoch<sup>100</sup> v nasledujúcich desaťročiach. Vo väčšine hudobných pamiatok — vo viedenskom rukopise, v levočskom Pestrom zborníku, v Uhrovskej zbierke — majú varianty skladby Lilia mia cor mio párne metrum s passamezzovým pohybom, ale vo Vietorisovej tabulatúre má táto skladba charakter courantového tanca v nepárnom metre.<sup>101</sup> Sarabandové tance z tejto časti — na rozdiel od courantov — sa tematicky, rytmicky a formovo výrazne neodlišujú (porovnaj č. 31 Corant a č. 33 Sarabanda).<sup>102</sup>

V tejto časti nachádzame okrem pevných súčastí suitového cyklu — courantov a sarabánd — aj tance, ktoré sa v 17. storočí vkladali do suity len príležitostne, a to mascarada a intráda<sup>103</sup> v nepárnom, bergamaska, ária a prelúdium v párnom metre.<sup>104</sup> Všeobecne známa bergamaska (Pargamasca, č. 22) sa pod Scheidtovym menom nachádza okrem Vietorisovej tabulatúry aj v bardejovskej zbierke hudobní, v Starkovej virginalovej knihe, v Linusovej zbierke tancov a v Uhrovskej zbierke.<sup>105</sup> Jedna z dvoch gagliárd (č. 24) je zapísaná v netypickom párnom metre, čím sa zachováva metrum pôvodnej nemeckej chorálovej melódie, ktorá je spracovaná podobným spôsobom a zaradená aj medzi duchovné piesne (Ach co Smutný mam czýnitj, č. 266).<sup>106</sup>

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

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

## Chorey

Tretia časť Vietorisovej tabulatúry obsahuje šesťdesiattri tancov bez druhového určenia. Okrem všeobecného označenia chorea a naň sa vzťahujúceho Alia sú v nadpisoch aj národné určenia a textové incipity: 6 skladieb je označených ako poloniky, 2 ako hungariky, 1 ako germanika, 1 ako Oláh Tancz; 8 skladieb má slovenský a 1 poľský text. Nadpisy ďalších štyroch choreí odkazujú na choreografickú stránku tanca: Chorea Sponsae, Pregmaný, Lopatkowaný Tanecz, Klobucký Tanecz.

Oproti tancom predchádzajúcej skupiny nápadnou črtou tejto kapitoly sú proporcie, čiže v prípade 22 tancov — okrem Hagnala — nadväzuje na základný tanec v párnom metre nepárna obmena. Chorey sú melodicky a rytmicky živšie ako suitové tance; často sa v nich vyskytujú tónové a motívické opakovania a sekvenčné úseky. Tance z predchádzajúcej časti pripomínajú bodkované rytmy, napr. Vos ventorum, Gagliarda Ach co Smutný mam czýnitj. V nadpisoch niekoľkých tancov je síce označená regionálna príslušnosť, ale národné osobitosti sa pre-

javujú iba v spôsobe tvorby proporcií. Už na začiatku 17. storočia boli známe dva spôsoby tvorenia proporcie: poľský a zaužívanejší nemecký.<sup>107</sup> V proporciách na poľský spôsob sa rytmicky kráti prízvučná doba (♩♩♩♩ alebo ♩♩♩♩→♩♩♩♩); táto zmena je charakteristická pre väčšinu proporcií vo Vietorisovej tabulatúre.<sup>108</sup> V ostatných proporciách sa predlžuje neprízvučná doba (♩♩♩♩♩♩ alebo ♩♩♩♩♩♩). Tieto rytmické modely sa nachádzajú aj v samostatných nepárnych tancoch tejto časti.

Na rozdiel od štylizovaných suitových tancov druhej časti Vietorisovej tabulatúry chorey majú spoločné črty s rôznymi ľudovými melódiami. Varianty skladby č. 129 sa napríklad vyskytujú vo viacerých stredoeurópskych zbierkach ľudových piesní (maďarských, poľských, českých),<sup>109</sup> čo poukazuje na medzinárodný charakter týchto tancov.<sup>110</sup> Veľa analógií možno nájsť aj pri porovnaní choreí s dobovými tanečnými zbierkami.<sup>111</sup>

Časť tancov sa využívala funkčne, čo dokazujú aj choreografické odkazy pri štyroch tancoch. Tieto tance museli byť vo svojom čase veľmi obľúbené, lebo sa dostali do viacerých domácich tanečných zbierok zo 17.–18. storočia. Chorea Sponsae, č. 87 – ako vyplýva z názvu – bol tanec nevesty; jeho tri varianty nachádzame v Uhrovskej zbierke. Prvý je v nepárnom metre a v porovnaní s ostatnými je to fragmentárna obmena (Praeambulum Gyertya, f. 19v), po ktorej plynule nasleduje o oktávu nižší ďalší variant Parta moga – Ukladany (f. 20r), párne a nepárne tance, v ktorých sa šesťriadková forma AABBC, zaznamenaná vo Vietorisovej tabulatúre, zužuje na štvorriadkovú AABC, pričom sa mení aj jeho rytmika. Tretí variant (Ukladany, f. 36v) je najbližší našej verzii, ktorá sa po začiatočnom kvintovom skoku takmer do noty zhoduje s proporciou Chorey Sponsae.<sup>112</sup>

Temer totožný variant tanca Pregmaný (č. 88) je v Stobeusovej tabulatúrnej knihe (Dorotka)<sup>113</sup>, v levočskom Pestrom zborníku (Wechsel Tantz) a – so slovenským názvom – v Uhrovskej zbierke (f. 39r)<sup>114</sup>, v ktorej je ešte jeden rytmicky živší variant spomínaného tanca pod názvom Gyertya Dionisi (f. 38v).

Lopatkovaný Tanecz (č. 89) v rôznych obmenách<sup>118</sup> nachádzame v Kájoniho kódexe,<sup>115</sup> v Linusovom rukopise<sup>116</sup> a v Uhrovskej zbierke.<sup>117</sup> Veľmi rozšírený bol aj Klobucký Tanecz (č. 90),<sup>119</sup> ktorého dva varianty sú zachytené v Uhrovskej zbierke. Prvý (f. 38v) má podobne ako vo Vietorisovej tabulatúre párne a nepárne metrum, ale namiesto dominanty je záver na tonike. V druhom variante (f. 37r) chýba základný tanec; zapísaná je iba proporcia.<sup>120</sup>

V dobových zbierkach tancov bol často zachytený iba základný tanec v párnom metre a na nepárny tanec – ktorý mohli skúsení hudobníci ľahko improvizovať – sa vzťahovali iba stručné odkazy (napr. v Uhrovskej zbierke na f. 30r Triplam scis, na f. 29v Jam ¾ scies). Pri dvoch tancoch Vietorisovej tabulatúry môžeme pozorovať opak tejto praxe – okrem párového zoskupenia tancov sa zachovali aj osobitné proporcie. Samostatne stojace tance s trojdobým metrom na konci časti Chorea zrejme

mali svoj dvojdobý základný model, ale do rukopisu sa dostali iba ich nepárne proporcie.<sup>121</sup> Podobné riešenie sa veľmi rozšírilo najmä v 18. storočí, keď sa z nepárnych tancov vyvinuli samostatné charakteristické tance. Tento proces môžeme sledovať v domácich prameňoch ako Uhrovská zbierka, zbierka Anny Szirmayovej-Keczerovej a Linusov rukopis.<sup>122</sup>

V prípade spomínaného tanca Hagnal nemáme do činenia s typickým párom tancov; základný tanec je v nepárnom metre a v proporcii sa objavuje „cudzí“ melódia takisto v nepárnom metre.<sup>123</sup> Príbuznosť týchto dvoch melódií však nie je náhodná – v takomto slede sú aj medzi klarinovými skladbami (č. 298, proporcia v dur) a v Pestrom zborníku sú vo figurálnej obmene s názvom Tagweiss-Curranta drauff (f. 4v).<sup>124</sup>

## Slovenské duchovné piesne vo Vietorisovej tabulatúre a vo fragmente TABULATURA VIETORIS II

IV. až XI. časť Vietorisovej tabulatúry obsahuje 146 duchovných piesní.<sup>125</sup> Poradie jednotlivých častí sa pridrižiava priebehu cirkevného roku, t. j. od adventu do Turíc, potom nasledujú piesne o Márii a celý cyklus uzatvára všeobecná časť. Piesne určené na nedelu (Kyrie Alýud Dominicale, Nr. LXXX atď.) sú len v TABULATURA VIETORIS II. Pri väčšine piesní ťažko určiť konfesijnú príslušnosť, keďže ich možno zaradiť tak do katolíckej, ako i evanjelickej liturgie.<sup>126</sup> Piesne o Márii v X. časti a Pro Elevatione, vyskytujúce sa v jednotlivých častiach rukopisu, jednoznačne dokazujú, že ho zhotovili v katolíckom prostredí. Zoradenie piesní v rámci jednotlivých období cirkevného roku sa riadi omšovou liturgiou. Kyrie na začiatku siedmich kapitol (IV–IX, XI) – výlučne so slovenskými textami – má formové členenie pôvodnej gregoriánskej melódie a vyskytuje sa v dvoj-, troj- alebo štvorriadkovej podobe. V ďalších častiach ordinária nachádzame päť Glórií, štyri Creda a jeden Sanctus v komplexe cirkevných piesní, ktorých melódika vychádza z kancionálového materiálu 16. a 17. storočia. Z tohto melodického bohatstva čerpajú aj slovenské a latinské piesne bez konkrétnej liturgickej funkcie. Okrem ôsmich kapitol sú na poslednom zapísanom fóliu rukopisu, po klarinových skladbách, uvedené dve litániové formuly, ktoré patria tiež medzi duchovné piesne.

Približne dve tretiny duchovných piesní Vietorisovej tabulatúry sú prebraté zo slovenských tlačených spevníkov, katolíckych i evanjelickej, ktoré vyšli v 17. storočí vo viacerých vydaniach. Z hľadiska nášho rukopisu je najdôležitejšia Cithara Sanctorum z roku 1636 a Cantus Catholici z roku 1655<sup>127</sup>, v ktorých sú skladby gregoriánskeho pôvodu, ako aj cantia. Pri skúmaní pôvodu niektorých piesní môže prichádzať do úvahy aj Cantus Catholici vydaný roku 1651 v maďarskom jazyku, odkiaľ – vzhľadom na totožného editora – sa viaceré piesne dostali do slovenského vydania. Na melodické a tex-

tové analógie možno poukázať aj pri skúmaní repertoáru spevníkov vydaných po vzniku Vietorisovej tabulatúry<sup>128</sup>; preto predpokladáme, že zostavovatelia tejto hudobnej pamiatky sa opierali okrem spevníkov *Cithara Sanctorum* a *Cantus Catholici* i o dobové rukopisné pramene. Ako konkrétny príklad môžeme spomenúť rukopisnú podobu spevníka *Cantus Catholici* (1655) neznámej proveniencie z neskorších rokov 17. storočia, obsahujúcu i také piesne, ktoré tlačená predloha nezaznamenáva; niektoré z nich sú zhodné so skladbami z Vietorisovej tabulatúry.<sup>129</sup>

Výsledkom porovnania duchovných piesní z Vietorisovej tabulatúry a z *Cantus Catholici* z roku 1655 sú zaujímavé paralely, variované riešenia. *Kyrie gregoriánskeho pôvodu* má v tabulatúre v dvojhlasnej úprave rytmizovanú melodickú podobu (napr. *Hospodýne Otče zaduči* v *Cantus Catholici* na s. 83 — vo Vietorisovej tabulatúre č. 170; *Pane Mocný Bože večný* v *Cantus Catholici* na s. 119 — vo Vietorisovej tabulatúre č. 189); niektoré rytmizované melódie preberá *TABULATURA VIETORIS II* zo spevníka *Cantus Catholici* bez zmeny, ale v konečnom zápise vo Vietorisovej tabulatúre sú spútané pravidelným metrickým pohybom (napr. *Gestyt psano*, v *Cantus Catholici* na s. 91 — v *TABULATURA VIETORIS II* Nr. XIX, XXXIII, vo Vietorisovej tabulatúre č. 173). Vo väčšine prípadov nenachádzame vo vedení melódie jednotlivých zhodných piesní buď žiadnu, alebo iba minimálnu odchýlku (napr. *Krystus, príklad pokorý* v *Cantus Catholici* na s. 86, v *TABULATURA VIETORIS II* Nr. XXX, vo Vietorisovej tabulatúre č. 177; *Gezýss Krýstus, Spasytel nass* v *Cantus Catholici* na s. 144, vo Vietorisovej tabulatúre č. 203). Príčinu prípadných melodických zmien musíme hľadať v úprave pôvodného jednohlasného nápevu do viachlasnej podoby. Ako príklad vplyvu existujúcej štvorhlasnej úpravy na predstavu zapisovateľa dvojhlasnej podoby vo Vietorisovej tabulatúre môžeme spomenúť pieseň *Swatý, Swatý Pan Bůh*, ktorá je ako rytmizovaná tenorová melódia uvedená vo vrchnom hlase štvorhlasnej ódy *Vitam que faciunt* (Vietorisova tabulatúra, č. 238); jej variant je zachytený v *TABULATURA VIETORIS II* (Nr. LXXXIII) ako sopránový hlas ódy.<sup>130</sup> Podobnú čiastočnú zmenu môžeme pozorovať pri piesni *Otče nass mýlý, pane* (č. 224), ktorej niektoré úseky sú v porovnaní s jej podobou v *Cantus Catholici* (s. 161) zapísané o terciu vyššie.<sup>131</sup>

Duchovné skladby z ôsmich častí Vietorisovej tabulatúry sú zapísané síce dvojhlasne, ale pri ich interpretácii sa pravdepodobne priberali ďalšie hlasy. Odkazuje na to jednak číslovaný bas pri dvoch piesňach (č. 196, 208), ako aj analógie piesní zapísaných iba v basovom hlase. Vrchný hlas piesne *Dýte mýle* (č. 169, IV) poznáme zo spevníka *Cantus Catholici* (s. 45)<sup>132</sup> a ako štvorhlasná pieseň je uvedená v Prešovskom graduáli (1635, *Te Ur Isten* f. 350v — 351r).<sup>133</sup> Pri variante barokového cantia *Salve cordis gaudium* z Vietorisovej tabulatúry môžeme na rozdiel od dobových tlačných spevníkov sledovať tercovanie nad i pod melódiou, čo pravdepodobne svedčí o existujúcej viachlasnej realizačnej praxi.<sup>134</sup> Aj v našom rukopise nachádzame dve pies-

ne *Wytag, Mýlý Gezu Krýste* (č. 237, 275) s tožným textom, ktoré naznačujú výskyt viac ako dvojhlasnej podoby piesne, keďže vrchný hlas v č. 275 sa začína na tonickej tercii, oproti tomu v č. 237 na základnom tóne, pričom tento terciový pomer možno sledovať až do konca skladby.<sup>135</sup>

Dvojhlasné spracovania duchovných piesní sú veľmi jednoduché. Vedenie dvoch hlasov je založené na protipohybe, ale častý je aj paralelný pohyb a v rámci neho oktávové paralelizmy. Piesne zachytené iba basovým hlasom sú rytmicky a melodicky oveľa živšie než dvojhlasné skladby. Tieto basové hlasy sa do tejto zbierky dostali pravdepodobne z hotových skomponovaných skladieb<sup>136</sup>, na rozdiel od väčšiny dvojhlasných skladieb, ktorých spodný hlas je iba jedným z možných skromných riešení.

Vo fragmente *TABULATURA VIETORIS II* sa zachovalo 89 duchovných piesní, väčšinou fragmentárne, ale 18 z nich sa nedostalo do Vietorisovej tabulatúry.<sup>137</sup> Melódie dvoch z nich (Nr. XXXIII a LXXXVII) sú aj v spevníku *Cantus Catholici* (s. 87 a 210) a na základe basových hlasov z Nr. LXXX a LXXXI (s. 199—200) môžeme rekonštruovať vrchný hlas.<sup>138</sup>

74 spoločných skladieb so zhodným textom vo Vietorisovej tabulatúre a v *TABULATURA VIETORIS II* nemá vždy totožnú dvojhlasnú úpravu; v niektorých prípadoch sú melódiá alebo basový hlas, niekedy rytmus alebo metrum odlišné. Piesne sú zoradené podľa jednotlivých období cirkevného roku. *TABULATURA VIETORIS II* obsahuje — ako sme spomenuli — ešte aj cantia určené na nedeľné pobožnosti. Textové incipity vo fragmente sú dlhšie ako jeden melodický riadok.<sup>139</sup>

Pri charakteristike duchovných skladieb spomenieme tri preambulá (č. 287—289), zaradené medzi klarinové skladby, a dodatočne zapísané kadencie na f. 143 (č. 365—368). *Preambulá sa hrávali na začiatku bohoslužby ako introdukcie*.<sup>140</sup> V porovnaní so skladbami rukopisu, ktoré sú zapísané väčšinou dvojhlasne, sú preambulá zložitejšie, imitačne spracované v troj- i štvorhlasnej faktúre. Kadencie písané v najbežnejších tóninách (Ex A, D, G, C) slúžili na upevnenie tonality.

## Klarinové skladby

Ako sme už spomínali v súvislosti s členením rukopisu, zapisovateľ začal písať skladby pre dve vysoké trúbky — klariny až trikrát. V prvej sérii (*Cantiones*) sú štyri skladby, ktorých melódie sa nachádzajú aj medzi duchovnými piesňami; iba v dvoch prípadoch sa pôvodná molová tónina mení na durový variant. Za nimi nasleduje *Quam gloriosa* — chorálne spracovanie určené pravdepodobne pre väčšie obsadenie, z ktorého sa zachoval iba rytmicky veľmi bohato riešený klarinový part.

Z deviatich skladieb druhej série sa iba *Hagnal* s proporciou<sup>141</sup> nedostal aj do tretej, hlavnej časti. Táto časť, f. 122v až 140r, obsahuje 63 skladieb, z ktorých len štyri majú názov. Z celkového počtu 76 skladieb päť má latinský názov, tri sú slovenské duchovné piesne, jedna je chorálne spracovaná, jedna je tanec, jedna je prelúdium a jedna spomí-



náný Hagnal; ostatné skladby sú bez názvu. Medzi klarinové skladby možno zaradiť aj dvojhlasné spracovanie duchovnej piesne č. 165 Spiwegmez wssichni wesele, v ktorej po úseku označenom Voce nasleduje časť s nadpisom Trombo.

Klarinové skladby sa najčastejšie skladajú z malých úsekov opatrených opakovacími znamienkami. V nich sa často vyskytujú motivické tvary, ktoré sa zvyčajne stavajú zo stupnicového sledu a z rozložených trojzvukov, ktoré sa opakujú na tom istom stupni alebo v translácií, s charakteristickou rytmickou frázou a repetovanými tónmi. Tieto postupy sa zhodujú s príznačnými črtami ranobarokových talianskych sinfoní, ale vyskytujú sa už aj v skladbách dvoch nemeckých trúbkárov Lübecka a Thomseny na rozhraní 16. a 17. storočia.<sup>142</sup> Takéto fanfárové skladby z Vietorisovej tabulatúry sú ukážkou repertoáru vežovej hudby; o jej pestovaní na území celého Uhorska nás informujú literárne pramene.

Viacere klarinové skladby obsahujú tanečné prvky, napríklad v skladbe č. 296 na ne odkazuje aj označenie Lustik. Z dobových domácich rukopisov, ako aj z prameňov zo začiatku 18. storočia poznáme viacere záznamy klarinových skladieb prízvukujúce tanečný pôdorys.<sup>143</sup>

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

Klarinové skladby sú určené pre dva nástroje, no druhý hlas — ako sme už uviedli — je miestami vynechaný. V prvej a druhej etape zapisovania skladieb sa zachovávalo obvyklé poradie hlasov zaužívané pri tabulatúrach, čiže hlasy sa písali pod seba. V hlavnej časti klarinových skladieb sa pravdepodobne z praktických dôvodov hlasy zapisovali na ľavú (clarino primo) a pravú stranu (clarino secondo).

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

## Poslanie rukopisu

Po skúmaní pôvodu, po opise a po prehľade bohatého repertoáru rukopisu treba osvetliť, pre koho a prečo Vietorisova tabulatúra vznikla. Je sporné, či rukopis reprezentuje iba šľachtickú kultúru 17. storočia. Maďarská odborná literatúra vychádza z predpokladu, že rukopis vlastnil knieža Esterházy alebo šľachtická vetva rodiny Vietorisovcov, a preto v ňom vidí predovšetkým pamiatku šľachtickej hudobnej kultúry. Ch. Abelmanna, ktorá sa vo svojom výskume zamerala na zhodnotenie kompletného repertoáru Vietorisovej tabulatúry, rieši tento problém inak. Veľkú dôležitosť pripisuje častiam obsahujúcim slovenské duchovné piesne, ktoré odzrkadľujú každodennú cirkevnú prax; o používaní na liturgické účely

svedčia i preambula a klarinové skladby. Podľa Abelmanna názor vo Vietorisovej tabulatúre bol zachytený repertoár jedného organistu<sup>145</sup>, ktorý obsahoval cirkevné i svetské skladby.<sup>146</sup> Hudobná a účelová viacvrstvosť sa prejavuje už v európskych pamiatkach zo 16. storočia<sup>147</sup>; u nás je táto črta charakteristická pre rukopisné zbierky až v 17. storočí (Kájonihó kódex, Starkova virginalová kniha, Pestrý zborník). V dobovej hudobnej praxi bolo totiž zaužívané, že organisti, ktorí pôsobili predovšetkým v kostole, zlepšovali svoju existenčnú situáciu svetskými službami. Preto rešpektovali požiadavky jednej i druhej strany a svoje zbierky zostavovali jednak zo skladieb potrebných na bežné cirkevné účely, jednak zo skladieb reprezentujúcich šľachticko-meštiansku kultúru.

Ako a na akom nástroji sa interpretovali skladby z Vietorisovej tabulatúry? Na základe niekoľkých označení číslovaného basu a zriedkavého trojhlasu predpokladáme, že pri dvojhlasne zaznačených virginalových skladbách nešlo o dvojhlas bicinia, ale vzdialenosť medzi vrchným a spodným hlasom vyplňovali ďalšie hlasy. Až pri zaznení dostávali skladby svoju zvukovú podobu, ako tvrdí aj Abelmanna.<sup>148</sup> Vnútorne hlasy interpret improvizoval, ale počas predvádzania mohol variovať a ozdobovať aj melódiu; môžeme teda hovoriť súčasne o vertikálnej a horizontálnej improvizácii. Predstavu o domácej improvizáčnej praxi si môžeme vytvoriť na základe spomínaných konkordancií, dokumentujúcich variačné riešenia.

Iba komplikovanejšie imitačne spracované skladby z Vietorisovej tabulatúry (najmä tri preambula) fixovali troj- alebo štvorhlas. Ostatné skladby sú skice a nie akýsi primitívny klavírny výťah, ako tvrdia Kodály a Bartha.<sup>149</sup> Szabolcsi hovorí v súvislosti s Vietorisovou tabulatúrou o prepisoch pre virginal a pátra po hudobnom repertoári inštrumentálnych súborov, spomínaných v dobových literárnych prameňoch. Konštatuje však, že dobové správy o interpretačnom aparáte a hudobných skladbách zachovaných v rukopisoch sa nezhodujú. Sekundárne pramene informujú o pôsobení súborov s väčším počtom hudobníkov, zatiaľ čo Szabolcsi v „prepisoch“ pre virginal vidí iba „slabé reflexie“ ich existencie.<sup>150</sup>

V prípade nášho rukopisu však nemôžeme hovoriť o prepisoch orchestrálnych skladieb ani o klavírnych výťahoch, ale o zjednodušenom zápise virginalových skladieb dvoma hlavnými hlasmi. Tento tzv. partičelový spôsob zápisu sa u nás rozšíril najmä v druhej polovici 17. storočia.<sup>151</sup> Z domácich rukopisov je okrem Vietorisovej tabulatúry rovnakým spôsobom zapisovaný i Kájonihó kódex, Organo Missale a Starkova virginalová kniha. (V Pestrom zborníku sú väčšinou „hotové“ virginalové skladby.) Na základe partičela hráč na klávesovom nástroji si podľa dobových požiadaviek a svojich schopností dopĺňal, varioval a ozdobil jednotlivé skladby, pričom sa k jeho hre mohli pripojiť aj ďalšie nástroje. Predpokladáme, že aj „náš“ organista mal k dispozícii inštrumentálnu skupinu (akú veľkú, to nevieme), ako vyplýva z niekoľkých záznamov o použitom hudobnom nástroji alebo o spôsobe predvádzania. (Např. v skladbe č. 165



Spiwegmez wssichni wesele je to údaj „trombo“.) Prilievavosť a zároveň dôležitosť dychových nástrojov dokumentuje aj posledná veľká časť klarinových skladieb, ktorých predvádzanie nevyžaduje doplnenie takého druhu ako virginalové skladby.

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

Vietorisova tabulatúra je významný hudobný prameň, poukazujúci predovšetkým na rozšírenie nástrojovej hudby na území Slovenska v 17. storočí a zároveň dokumentujúci rôzne vrstvy dobovej hudobnej kultúry: šľachtickú a mestskú umelú hudbu, ľudovú hudbu a cirkevnú hudbu. Na základe viacerých textových incipitov sa môžeme oboznámiť aj s inšpiračnými okruhmi vokálnej hudby. Slovenské jednohlasné duchovné piesne, ktoré vyšli tlačou, tu majú viachlasnú podobu ako virginalové skladby. Maďarské svetské melódie zo 17. storočia poznáme len z tohto prameňa. Dve časti pamiatky venované tancom dávajú rukopisu medzinárodný charakter. Podľa názvov tancov by sme mohli určiť ich konkrétny národný pôvod — ako to urobilo v minulých desaťročiach niekoľko muzikológov — no z analýzy hudobnej substance jednoznačne vysvitá, že názvy jednotlivých tancov nemožno dať bezprostredne do súvislosti s určovaním národného charakteru. Vietorisovu tabulatúru treba skôr skúmať v rámci komplexnejšieho stredo európskeho štýlu, do formovania ktorého zasahovali regionálne národné osobitosti rozmanito a časovo nerovnako.

## POZNÁMKY

- 1 CSIKY 1
- 2 CSIKY 2  
Pomenovanie Vietorisov spevník používa aj Sep-ródi vo svojej odpovedi na Fabóov článok z roku 1908; pozri: SEPRÓDI 1
- 3 FABÓ 1; FABÓ 2
- 4 FABÓ 3
- 5 SZABOLCSI 1  
V lexikónoch sa uvádza pod rôznymi názvami; pozri: Vietoris Codex, ZAVARSKÝ; Vietorisz tabulatúrás könyv, SZABOLCSI 10; Vietoris manuscript, RYBARIC 2. LEGÁNY; Vietorisz kódex, SZABOLCSI 3, GOMBOSI 1.
- 6 Toto určenie je okrem Fabóa už len v MGG. Autorom hesla je Szabolcsi; pozri SZABOLCSI 10.
- 7 SZABOLCSI 5; BURLAS — FISER — HORÉJŠ; BÓNIS 1; TANCE POLSKIE 1
- 8 „Nemcsak zenei, hanem irodalomtörténeti szempontból is megbecsülhetetlen az a kéziratos könyv, melyhez nemrég egy véletlen fölfedezés folytán jutottunk. A kötet a XVII. század közepéről való, magyar, tót és latin című énekek és táncok betűkkel följegyzett dallamait tartalmazza.“ CSIKY 1, s. 9.
- 9 Bývalá Nitrianska a Trenčianska župa; dnes Koválovec a Horovce, Západoslovenský kraj.
- 10 „... egy felsőmagyarországi nemesi család értékes könyvtárából került a Magyar Tudományos Akadémia birtokába. E könyvtár kötetében a következő könyvjelzőt találjuk: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz... Ez a könyvjelző azonban a mi kötetünk-ből hiányzik.“ CSIKY 1, s. 9.
- 11 CSAPODI, s. 88.
- 12 Roku 1903 Csiky nespomína Fabóa podľa mena. V súvislosti s problémami s Esterházy na neho odkazuje pravdepodobne určením „hudobný snorieč“. CSIKY 1, s. 9, 10.
- 13 „Pár héttel ezelőtt Isten és a jószerenese megengedte, hogy felfedezzem és megfajtom Esterházy Pál nádor egyik énekeskönyvét, mely valószínűleg 1670 tájáról való.“ FABÓ 1, s. 2.
- 14 „A kézirat a Vietorisz könyvtárából egy budapesti antiquáriushoz került, onnan hozzám...“ FABÓ 2, s. 93.
- 15 Obsah zasielacieho listku — pozri na s. 9.
- 16 „A valószínűség az, hogy evvel a czédulával neki [= Esterházy Pál hercegnek] a könyvet visszaküldték, vagy küldték (inkább az utóbbi) mint olyant, amelyben új, divatos, előtte ismeretlen nóták is vannak.“ FABÓ 2, s. 94.
- 17 FABÓ 2, s. 97, 99—108, 197—199.
- 18 SEPRÓDI 1, s. 108—121; pozri aj: SEPRÓDI 2
- 19 FABÓ 3, s. 289.
- 20 FABÓ 3, s. 292.
- 21 „Esterházy Pál hercegnek is volt egy 1690 [...] —

- ből való hangjegyes füzete, mely Wietoris Jonathan soprani lyceumi tanár könyvtárából került elő, s melyet csak legutóbb fedezett fel és ismer-tetett Dr. Fabó Bertalan.“ PAYR, s. 11.
- 22 SZABOLCSI 1
- 23 SZABOLCSI 4
- 24 SZABOLCSI 5
- 25 ABELMANN
- 26 BURLAS — FIŠER — HOŘEJŠ, s. 23–54; no-tová část s. 157–208.
- 27 PUSTÉNYI, s. 222: Na konci článku o Melo-diáriu Anny Szirmayovej-Keczerovej píše v nie-koľkých riadkoch o rukopise ako o majetku P. Esterházyho.
- 28 HUDEC 1, s. 144–145.
- HUDEC 2, s. 25; Pri charakterizovaní spôsobu zápisu pamiatky hovorí o diskantovom hlase sprevádzanom generálnym basom.
- 29 KRESÁNEK 1, s. 54–56.
- 30 BURLAS — FIŠER — HOŘEJŠ, s. 32: Pri ur-čení počtu skladieb v rukopise uvádza iba 211. Jeho prepisy sú miestami nepresné.
- 31 BÓNIS 1
- 32 BALLOVÁ
- 33 TAŃCE POLSKIE 1
- 34 CSAPODI, s. 88.
- 35 O spojitostiach medzi Vietorisovou tabulatúrou a obsahom väzby píšeme v časti venovanej jej opisu.
- 36 Csiky datuje jej vznik pred rok 1660, Fabó okolo r. 1660–1670, Szabolcsi okolo r. 1680. Fišer prebral časové určenie od Csikyho a Fa-bóa. Podľa Abelmannovej označenie roku 1679 na vnútornej strane zadnej dosky nepoukazuje konkrétne na čas vzniku tabulatúrnej zbierky. Pozri ABELMANN, I/s. 27.
- 37 Další text pozri v časti o druhoch písma.
- 38 Niekoľko skladieb bolo zaznačených v spevníku Vásárhelyi daloskönyv (okolo r. 1672) STOLI.. č. 96; ich texty pozri v RMKT III.
- 39 Na základe monogramu vo filigráne možno pred-pokladať, že papier pochádza z niektorej českej papierne. Pri tejto príležitosti ďakujeme za cen-nú pomoc Ing. V. Deckerovi.
- 40 SZABOLCSI 1, SZABOLCSI 11, BÓNIS 1, TAŃ-CE POLSKIE 1
- 41 Zasielací lístok sa mohol dostať do rukopisu aj vďaka „šikovnosti“ antikvára Ranschburga, ktorý ho možno do rukopisu založil, aby ho urobil „hodnotnejším“.
- 42 FABÓ 2, s. 96, pozri MERÉNYI — BUBICS, s. 196.
- 43 SZABOLCSI 1, s. 344–345; SZABOLCSI 2, s. 207–208.
- 44 Na základe uverejnených listov, pozri MERÉ-NYI — BUBICS, s. 215.
- 45 Szabolcsi myslí na zakladateľa tejto šľachtickej rodiny, teda na Johanna Vietorisa (NAGY, s. 185–186). Csiky zrejme spomína Johannovho pravnuka Ladislausa Vietorisa, ktorý žil v polo-vici 19. storočia na svojom majetku v Horov-ciach.
- 46 „Mit einem Teil der Vietorisschen Familienbibliothek zu Felsőhorócz nach Wien verkauft, wurde der Band im Sommer 1903 vom Antiquar G. Ranschburg zu Budapest erworben; hier gelangte er in den Besitz des Musikforschers Berthold Fabó...“ SZABOLCSI 1, s. 344.
- 47 Trenčianska župa; dnes Vieska v Západosloven-skom kraji.
- 48 ABELMANN, I/s. 7.
- 49 „... wie leicht konnte ihm [= Vietoris Jo-nathan] dabei ein schon lange nicht mehr ge-brauchtes, vergessenes Repertoire eines Organisten in die Hände gefallen sein, das er für seine Bibliothek erwarb.“ ABELMANN, I/s. 12–13.
- 50 „Demnach müsste die Verquickung des Schick-sals unserer Handschrift mit Paul Esterházy und der Familie Vietoris von Vaszka und Kiskova-locz so lange als Legende betrachtet werden, als keine stichhaltigeren Unterlagen, als sie Fabó und Szabolcsi anführten, sie zur Tatsache werden lassen.“ ABELMANN, I/s. 13. V súvislosti s P. Esterházym Csapodi konštatuje: „Az 59. folio-ként beragasztott egykorú írás (Esterházy Pál címzése) és az írások összehasonlítása alapján egyesek föltételezték, hogy a kötet Esterházy Pál tulajdona volt, de ez valószínűtlen.“ CSAPODI, s. 88.
- 51 Medzi nimi je šesthlasné zhudobnenie veľkonočnej hry A. Hammerschmidta so slovenským tex-tom Kdo Odvalj kamen, f. 12.
- 52 Text na vnútornej strane zadnej dosky uvádza-me v časti venovanej rozboru duktov písma.
- 53 CSIKY 2, s. 131. Podľa neho rukopis pred reš-tauráciou obsahoval 140 nečíslovaných fólií.
- 54 „Kemény táblájára XVIII. [!] századi hang-jegyekkel kívül-belül teleírt papír van ragasztva, e fölé pedig az alsó táblára régi misekönyvből kitépelt, szúette pergamenlapot tettek.“ CSIKY 1, s. 9.
- 55 „Régi kótába van bekötve, a mint ez énekes-könyveknél igen gyakori.“ FABÓ 2, s. 93.
- 56 Presný čas reštaurovania nie je známy. Roku 1957 Bónis píše: „A kódexet a legutóbbi időben új kötéssel látták el...“ BÓNIS 1, s. 266.
- 57 V slovenských cirkevných textoch zo 17. storo-čia možno sledovať zreteľný prechod od čes-kého literárneho jazyka k tzv. kultúrnej západnej slovenčine. Podrobnejšie pozri: PAULINY, s. 122–129, 140.
- 58 „Ezek az időmértékjelzések csak általánosságban válnak be és inkább a képletek összefoglalására jók.“ FABÓ 2, s. 98.
- 59 „Die zweite, flüchtige Schrift des Ms. zeigt Ähn-lichkeit mit der flüchtigen Schrift des Fürsten.“ SZABOLCSI 1, s. 344.
- 60 MOLNÁR — KERN, s. X–XI.
- 61 SZABOLCSI 2, s. 207–208.
- 62 Až do roku 1970, pozri SZABOLCSI 11.
- 63 ABELMANN, I/s. 10.

- 64 ABELMANN, I/s. 30.
- 65 Pamiatku mala k dispozícii roku 1940 iba na mikrofilme.
- 66 Zo Szabolcsiho kritického spisu preberá Bónis v plnom znení časť publikácie Molnár — Kern Daloskert týkajúcej sa nášho problému. Pozri BÓNIS 1, s. 269—270.
- 67 „A kódex zenei bejegyzései legalább három kézre vallanak.“ BÓNIS 1, s. 270.
- 68 Nebrali sme do úvahy ceruzkou zaznačené písmeňá T pri slovenských duchovných piesňach.
- 69 Ammerbach oboznámil verejnosť so svojou tabulatúrnou notáciou roku 1571 v diele *Orgel oder Instrument Tabulatur*. Pozri WOLF, s. 29—30; APEL 1, s. 36—37.
- 70 Prepis tohto písmeňa robil problémy už Fabóvi, ktorý Y prepisoval raz ako cis, inokedy zas ako c. FABÓ 2, s. 99—100.
- 71 Csiky tieto hlasy považuje za neskorší zápis: „A könyv második felében latin és tót egyházi énekeket találunk. Ezek között már XVIII. [!] századból való hangjegyzések is vannak.“ CSIKY 1, s. 9.
- 72 Szabolcsi a Bónis nepoužívajú vo svojich prepisoch predznamenaní. Podľa Szabolcsiho predznamenaní: „már a dur — moll tonalitást szuggeralja olyan darabokban, melyek e modern tonalitástól távol állanak.“ SZABOLCSI 5, s. 285. Podobný názor má aj Bónis: „Ha mi alkalmaznók [az előjegyzéseket], meghamisítanók a kótaképet és felesleges hangnemi képzet—társításra adnánk lehetőséget.“ BÓNIS 1, s. 273. V poľských publikáciách sa predznamenaní používajú. Pozri TAŇCE POLSKIE 1, 2, 3; MUZYCZNE SILVA RERUM.
- 73 Aj v jednohlasnom vydaní slovenských duchovných piesní v spevníku *Cantus Catholici* boli predznamenaní.
- 74 Odhliadnuc od niekoľkých sporných prípadov možno jednotlivé skladby ľahko zaradiť do niektorej tonality, napr. č. 76 — dórská, č. 83, 84. 92 — dur, č. 248 mol, č. 78 — mixolydická dur, č. 79 — dórská mol. Vzhľadom na tónový rozsah sme vypísali iba potrebné predznamenaní, napr. v č. 88, 89 durový hexachord, v č. 89 durový pentachord.
- 75 SZABOLCSI 1, s. 346—347.
- 76 BALLOVÁ, s. 143.
- 77 FABÓ 2, s. 93.
- 78 TAŇCE POLSKIE 1, s. III.
- 79 Fišer vynechal časť *Sequantur Cationes De Beata Virgine*, preto registruje iba jedenást kapitól. Pozri BURLAS — FIŠER — HOŘEJŠ, s. 32.
- 80 Pôvodné čísla sme k skladbám nepripisovali. Pozri revíziu správu.
- 81 Každá skladba, aj podobné a totožné jednotky, dostali osobitné poradové číslo. Pri jednotlivých skladbách odkazujeme na zhody osobitne.
- 82 PAPP vymenoval desať melódií s textami: č. 34, 87, 118, 135, 139, 173, 183, 247, 251 a 269.
- 83 SEPRÓDI 3, s. 212; KODÁLY 1, s. 79; SZABOLCSI 5, s. 304—305.
- 84 STOLL, s. 96, č. 104.
- 85 Úplné znenie textov pozri RMKT č. 219, 171, 206, 116, 98 a 102. Ďalej pozri SZABOLCSI 5, s. 292—306.
- 86 Varianty pozri v Uhrovskej zbierke (Asztali Notta) a v Linusovom rukopise. Uverejňuje ich BÓNIS 2a, s. 575—576; BÓNIS 2b, s. 17.
- 87 Varianty z ľudovej hudby pozri SZENDREI — DOBSZAY — RAJECZKY I/s. 118.
- 88 Varianty pozri v KODÁLY 1, s. 68; SZENDREI — DOBSZAY — RAJECZKY I/s. 156.
- 89 SZABOLCSI 5, s. 300—301.
- 90 Pozri HUDEC 2, s. 32; BURLAS — FIŠER — HOŘEJŠ, s. 47.
- 91 KODÁLY 1, s. 48—49 a 79.
- 92 Č. 4 (KODÁLY 1, s. 55—56 s ľudovými piesňami); č. 6 (KODÁLY 1, s. 68), č. 9, 12, 13, 14, 16, 21.
- 93 SZABOLCSI 5, s. 286. Spomína to už SZABOLCSI 1, s. 346.
- 94 Bartók tento problém spomína v súvislosti s ľudovými piesňami: „Némely dallamnál viszont egy része ezeknek az értékváltozásoknak (= improvizálásszerű előadásmód — hosszabbulások, rövidülések nem állandó jellegűek) állandó. a dal- lam lényegéhez tartozó és talán rögzített rubato- nak fogható fel.“ BARTÓK, s. XV.
- 95 NETTL 3, s. 104—105. Pozri opis rytmického modelu *courantu*.
- 96 ABELMANN, I/s. 66, 70, 71. Názov tanca č. 26 *Duna* považuje za fragmentárnu podobu rumunského tanca *Doina*.
- 97 BÓNIS 1, s. 286.
- 98 Varianty pozri v UHROVSKEJ ZBIERKE na f. 26v—27r, 27v—28r.
- 99 BÓNIS 1, s. 310—313; MUZYCZNE SILVA RERUM č. 134 *Curant*.
- 100 Viedenský rukopis *Regina Clara Im Hoff*, č. 43 *Ballet*, uverejnil už BÓNIS 1, s. 327.
- 101 RYBARIČ 1, s. 66. V tejto súvislosti uvádza sedem domácich rukopisných prameňov.
- 102 O sarabande pozri NETTL 3, s. 175—176. Podľa Praetoria (1612) je to rýchly tanec, ktorý sa za jedno storočie stal slávnostným, dôstojným, pomalým.
- 103 Ani jeden tanec vo Vietorisovej tabulatúre síce nemá názov *intráda*, ale tanec č. 54 *Fortuno ctnostna* je v Pestrom zborníku označený ako *Intrada*. Pozri BÓNIS 1, s. 328—329. Táto melódia je aj v *Cantus Catholici* z roku 1651 s textom *Veni creator spiritus*. Spolu s údajmi z prameňov ľudovej hudby pozri: SZENDREI — DOBSZAY — RAJECZKY I/s. 70.
- 104 Bónis nepovažuje za vhodné zaradiť árie a prelúdiá do tejto časti: „A cím tehát szvit muzsikát, szvittételszerű táncdarabokat ígér. A tartalom ennek nagyrészt meg is felel. A táncok közt azonban három Aria, egy Praeludium és egy latin feliratú darab is szerepel.“ BÓNIS 1, s. 266.

- <sup>105</sup> BÓNIS 1, s. 290–292; RYBARIČ 1, s. 67. Dva varianty sú v Uhrovskej zbierke: f. 22v–23r Aria ad mensam, f. 39v–40r Pargamaska; ďalej MUZYCZNE SILVA RERUM č. 59, ako aj tabuľka č. VIII uvedená v predhovore publikácie.
- <sup>106</sup> Pozri aj: Pestrý zborník, f. 1r.
- <sup>107</sup> Z predhovoru V. Haussmanna k Venusgarten (Nürnberg 1602): „Der Teutsche Sprung oder Nach Tantz ... ist mit willen aussgelassen ... Erfahne und inn der Music wol fundierte Instrumentalisten werden entweder dem polnischen brauch im Nach Tantze folgen oder auff die Teutsche gemeine art den Nach Tantz mit der Proportio ... wissen zu finden.“ Pozri v: HŁAWICZKA, s. 40.
- <sup>108</sup> Konkrétny príklad tvorenia poľskej proporcie uvádza H. Albert vo svojej zbierke árií z roku 1628, kde áriu An Doris vystrieda Proportio nach der Art der Pohlen. Pozri v: HŁAWICZKA, s. 42–43.
- <sup>109</sup> Pozri tabuľku melódií v zb. TANCE POLSKIE 1, s. 8; ďalej SZENDREI – DOBSZAY – RAJECKY I., s. 158.
- <sup>110</sup> Poľský variant tanca zo začiatku 17. storočia pozri TANCE POLSKIE 2/I, č. 40 s proporciou Polonicum.
- <sup>111</sup> Vietoris č. 96, pozri MUZYCZNE SILVA RERUM č. 9; Vietoris č. 77, 117 pozri MUZYCZNE SILVA RERUM č. 51; Vietoris č. 76, 79 pozri MUZYCZNE SILVA RERUM, Tablica XIV; ďalšie príklady sú aj v Pestrom zborníku, zborníku Anny Szirmayovej-Keczerovej. Ďalej Vietoris č. 81, 86, pozri MUZYCZNE SILVA RERUM č. 95, 97, ako aj MUSIKALISCH-TURKISCHER.
- <sup>112</sup> Ludové varianty tanca nevesty v párnom a nepárnom metre pozri MNT III/a Nr. 646–694; ďalej BÓNIS 2a, s. 579; BÓNIS 2b, s. 22.
- <sup>113</sup> TAŃCE POLSKIE 2/I, Nr. 56. Pozri aj tabuľku VII, uvedenú v predslove k edícii.
- <sup>114</sup> MÓZI 2, s. 35. MOKRÝ, s. 147. Wechsl tanec považuje za rakúsko-juhonemecký ľudový tanec.
- <sup>115</sup> SEPRÓDI 2, s. 224.
- <sup>116</sup> FALVY 1, s. 428.
- <sup>117</sup> MÓZI 2, s. 35.
- <sup>118</sup> Tanec je opísaný v práci APOR z roku 1736, ktorá slúži ako jedno z východísk výskumu tejto problematiky.
- <sup>119</sup> RYBARIČ 1, s. 63–64. Medzi rokmi 1670 a 1840 uvádza až desať variantov.
- <sup>120</sup> Posledné dva takty tanca sú zapísané chybné; správny tvar má byť pravdepodobne o terciu vyššie.
- <sup>121</sup> Pozri SZABOLCSI 5, s. 330–331, kde uvádza skladbu č. 29. Ungarischer Tantz des Fürsten auss Siebenbürgen s proporciou zo Starkovej virginalovej knihy, ktorá je vo Vietorisovej tabulatúre ako č. 111 iba v tvare proporcie. Základný tanec v dvojdobom metre sa zvyčajne vynecháva aj vo Vietorisovej tabulatúre. Napr. č. 85 obsahuje základný tanec spolu s proporciou, zatiaľ čo skladba č. 89 je variovanou podobou proporcie z č. 85 bez uvedenia základného tanca. K Lopatkovému tancu v nepárnom metre Fišer priradil ľudový variant v párnom metre ako možnú základnú podobu tanca. Pozri BURLAS – FIŠER – HOŘEJŠ, s. 44.
- <sup>122</sup> Ako príklad môžeme spomenúť Choreu polonicu z Pestrého zborníka (f. 7v) a z Vietorisovej tabulatúry (č. 76, 79), ktorá sa objavuje v rukopise Anny Szirmayovej-Keczerovej ako samostatný tanec v hodkovanom rytme a v nepárnom metre. Pozri HŁAWICZKA, s. 54–55. Aj ďalšia dvojica tancov Netakes mý Mluvel (č. 92) v nepárnom metre je ako samostatná jednotka s textovým incipitom Kdy bych ga byl wedel v zbierke Anny Szirmayovej-Keczerovej (f. 68) a v zbierke Eleonóry Susany Lányiovej (č. 43). Ďalšie paralely pozri SALTUS POLONICI č. 7.
- <sup>123</sup> V tejto cudzej melódii možno vystopovať variant ľudovej piesne Ne aludj el két szememnek világa. Pozri MNT III/a č. 4–7.
- <sup>124</sup> Medzi slovenskými duchovnými skladbami vo Vietorisovej tabulatúre nachádzame párnú a nepárnú obmenu melódie Hagnal ako samostatné piesne bez proporcie (č. 240, 152). Ľudové varianty tejto pravdepodobne gregoriánskej melódie (Aurora lucidissima) pozri SZENDREI – DOBSZAY – RAJECKY I, s. 55.
- <sup>125</sup> Podstatná časť slovenských duchovných piesní je dostupná v maďarskom preklade Józsefa Vietorisza. Pozri TRANOVSKÝ.
- <sup>126</sup> Pre celé obdobie cirkevného roka sa chorálne spracovania zapisovali novou nemeckou organovou tabulatúrou tak pre potreby protestantov, ako aj katolíkov, napr. Ammerbach Orgel und Instrument Tabulaturbuch (1571, 1583), Nörmiger Tabulaturbuch auff dem Instrumente (1598) Tabulaturna kniha LUBLIN (16. storočie).
- <sup>127</sup> Fišerove vymenovanie podľa jednotlivých skladieb pozri BURLAS – FIŠER – HOŘEJŠ, s. 43, kde nachádza zhodu s 22 skladbami zo spevníka Cithara Sanctorum, (z vydania z roku 1674 ďalších 13) a s 91 skladbami z Cantus Catholici. (V repertoári spomínaných spevníkov sa vyskytuje väčší počet zhodných skladieb, preto spomínané počty nemožno mechanicky sčítať.)
- <sup>128</sup> Abelmannová zistila, že 87 zo 129 slovenských textových incipitov sa zhoduje so skladbami vydanými v spevníku Cithara Sanctorum do roku 1768. ABELMANN II/s. 25.
- <sup>129</sup> Chtýcz aby spal, č. 163; Každý krestan ma se slussne, č. 151; Wssychny genž shladagi w panu, č. 272; W tomto nassem sužený, č. 273 sú zhodné s piesňami rukopisnej podoby spevníka Cantus Catholici, č. 28, 44, 138 a 141. Pozri GAJDOS, str. 303–311.
- <sup>130</sup> CSOMASZ TÓTH 2, s. 249, Nr. XII (Tranoscius 1629): viachlasné metrické spracovania tejto melódie sú však známe už od 16. storočia.
- <sup>131</sup> Pozri aj Cantus Catholici, s. 188. Pieseň s textom Weleby Hospodina sa väčšmi podobá skladbe vo Vietorisovej tabulatúre.
- <sup>132</sup> BURLAS – FIŠER – HOŘEJŠ, s. 177–178.

- 133 CSOMASZ TÓTH 1, s. 236—237.
- 134 BURLAS — FIŠER — HOŘEJŠ, s. 196.
- 135 BURLAS — FIŠER — HOŘEJŠ, s. 203—204.
- 136 Napríklad basový part spomínanej piesne *Dýte mýle* poznáme zo štvorhlasnej úpravy z Prešovského graduála.
- 137 Osemnásť skladieb pozri v prílohe.
- 138 Pozri prílohu Nr. LXXX, LXXXI.
- 139 O TABULATURA VIETORIS II pozri podrobnejšie FERENCZI 2 a HULKOVÁ 1.
- 140 Preambulá sú vložené do bohoslužobného poriadku aj v známej poľskej tabulatúrnej zbierke zo 16. storočia. Pozri: LUBLIN.
- 141 Pozri virginalovú skladbu č. 69 Hagnal s molovou proporciou. Proporcia klarinovej skladby je dur — pentachord. Pozri pozn. č. 123 a 124.
- 142 Vydanie ich klarinových skladieb pozri SCHÜNEMANN 2.
- 143 Pozri klarinové skladby v Pestrom zborníku (f. 5v) a v rukopise Eleonóry Susany Lányiovej (č. 32, 36, 40, 46, 58).
- 144 ABELMANN, II/s. 78. Podľa nej klarinové skladby zapísal do svojho Kompendia sám organista. Pravdepodobne mu slúžili ako hlasový materiál. Pozri aj FERENCZI 1.
- 145 ABELMANN, I/s. 22.
- 146 Predpoklad, že ide o repertoár organistu, potvrdzuje aj obsah väzby, v ktorej je výlučne cirkevný hudobný repertoár.
- 147 Napr. v organovej tabulatúre Jána z LUBLINA sú okrem duchovných piesní zaradených podľa cirkevného roku aj tanečné skladby — chorey.
- 148 ABELMANN, I/s. 15.
- 149 KODÁLY — BARTHA, s. 56.
- 150 SZABOLCSI 4, s. 254.
- 151 Riemann definuje partičelu ako dvoj- alebo trojhlasnú skladobnú kostru takto: „Particella heisst der ausführliche Kompositionsentwurf... der als Vorstufe der endgültigen Ausarbeitung vor allem zur Kontrolle des harmonischen Verlaufs dienen kann.“ RIEMANN, s. 706—707.



## ELŐSZÓ

A TABULATURA VIETORIS a kézirat 1903-as felbukkanása óta különböző elnevezésekkel szerepel a zenei írásokban. Csiky János 1903-ban tévesen a lantkönyv meghatározást használja,<sup>1</sup> 1905-ben pedig a Vietoris-féle énekeskönyvről beszél.<sup>2</sup> Fabó 1904-es és 1908-as ismertetéseiben a kéziratot Esterházy Pál nádor énekeskönyvének tartja.<sup>3</sup> Másik tanulmányának címében már a kézirat zenei írásmódjára utal: Az Esterházy tabulatúra könyv kora.<sup>4</sup> A következő évtizedek irodalma Szabolcsival kezdődően általában Vietoris-Codex néven ismerteti a kéziratot.<sup>5</sup>

Jelen forráskiadásunk megnevezésénél nem tartottuk döntőnek a kéziratot, vagy kódex-jelleget hangsúlyozni, hanem a gyűjtemény zenei tartalmát és írásmódját figyelembe véve visszatértünk a tabulatúra meghatározáshoz.<sup>6</sup>

17. századi hangszeres zenénk legrepresentatívabb forrásának, a Vietoris tabulatúra könyvnek gazdag, sokrétű anyaga nagyjából már megjelent az 1950-es és 1960-as évek szlovák-, magyar-, lengyel nyelvű publikációiban,<sup>7</sup> de a kézirat teljes egészében mindezekig még nem került kiadásra. A közreadók a nyelvi hovatartozást és műfaji jellegzetességeket szem előtt tartva a kézirat egy-egy összefüggő fejezetének darabjait közölték, nem mindig helyes átírásban. Ezért is vált szükségessé a teljes Vietoris tabulatúra könyv anyagának megjelentetése.

Ez a forráskiadás nem jöhetett volna létre, ha az elmúlt évtizedek kutatásai és kiadásai nem állnának rendelkezésünkre. Ezért köszönettel tartozunk mindazoknak, akik a Vietoris tabulatúra könyv egy-egy fejezete, vagy más összehasonlító anyag közlésével, különböző tanulmányokkal megalapozták kiadványunk munkáit: továbbá mindazoknak, akik a jelen szlovák-magyar közös kiadás létrejöttét támogatták.

### A Vietoris tabulatúra könyv irodalmának áttekintése

A kézirat önmagában véve kevés támpontot nyújt a keletkezés körülményeiről, ezért fontosnak tartjuk azokat az első híradásokat, melyeket a Vietoris tabulatúra könyv Budapestre kerülésekor írtak. Első ismertetője, Csiky János a Pesti Hírlap 1903 december 15-i számában így jellemzi a kéziratot: „Nemcsak zenei, hanem irodalomtörténeti szempontból is megbecsülhetetlen az a kézirat, melyhez nemrég egy véletlen fölfedezés folytán jutottunk. A kötet a XVII. század közepéről való, magyar, tót és latin című énekek és táncok betűkkel följegyzett dallamait tartalmazza.”<sup>8</sup> A kézirat eredetéről a következőképpen ír: „... egy felsőmagyarországi nemesi család értékes könyvtárából került a Magyar Tudományos Akadémia birtokába. E könyvtár köteteiben a következő könyvjelzőt találjuk: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz.”<sup>9</sup> ... Ez a könyvjelző azonban a mi kötetünkben hiányzik.<sup>10</sup> A Magyar Tu-

dományos Akadémia Kézirattárának növedéknaplójában a kötet az 5/1903 szám alatt szerepel,<sup>11</sup> ahol a korábbi tulajdonosokra és a kézirat provenienciájára vonatkozóan semmilyen bejegyzés nem található. A növedéknaplóból csak azt tudjuk meg, hogy az Akadémia könyvtára a kéziratot Fränkel (Fabó) Bertalantól vette,<sup>12</sup> ezért különös, hogy 1904 augusztusában Fabó ezt állapítja meg: „Pár héttel ezelőtt Isten és a jószerecs megengedte, hogy felfedezem és megfejtsem Esterházy Pál nádor egyik énekeskönyvét, mely valószínűleg 1670 tájáról való.”<sup>13</sup> 1908-ban A magyar népdal zenei fejlődése című könyvének a kézirattal foglalkozó tanulmányában Fabó a tabulatúra könyv Budapestre kerülését már 1903-ra teszi és a kézirat eredetére vonatkozó adatokat is kiegészíti: „A kézirat a Vietorisz könyvtárából egy budapesti antikváriushoz került, onnan hoztam...”<sup>14</sup> A gyűjtemény megnevezését Esterházy Pállal hozza összefüggésbe, amit a kéziratba belehelyezett misszilis cédulára alapoz:<sup>15</sup> „A valószínűség az, hogy evvel a cédulával neki [=Esterházy Pál hercegnek] a könyvet visszaküldték, vagy küldték (inkább az utóbbi) mint olyant, amelyben új, divatos, előtte ismeretlen nóták is vannak.”<sup>16</sup> Fabó itt első ízben közöl darabokat a tabulatúra könyvből, mégpedig öt magyar és egy oláh táncot. Az esetenként nem helytálló paleográfiai értelmezés következtében átírásai pontatlanok.<sup>17</sup> Tévedéseit Seprődi János még ugyanabban az évben helyreigazítja a Fabó könyvével azonos című tanulmányának egyik fejezetében.<sup>18</sup> Fabó a kéziratról írt harmadik híradásában a Vietoris tabulatúra könyv körülbelüli keletkezési idejét az 1660–70-es évekkel határozza meg.<sup>19</sup> Legdöntőbb érvek hozza fel a magyar versek keletkezési idejét, ami a fennmaradt kéziratot versesgyűjtemények alapján egyértelműen nyomon követhető.<sup>20</sup>

Payr Sándor 1911-ben Sopron zenei életével foglalkozva említi tabulatúra könyvünket. Ő is a Vietoris nevet használja, csakhogy Csikyvel ellentétben a kéziratot nem Ladislaus Vietorisszal hozza összefüggésbe: „Esterházy Pál hercegnek is volt egy 1690[!]ből való hangjegyes füzet, mely Wietoris Jonathan soproni lyceumi tanár könyvtárából került elő, s melyet csak legutóbb fedezett fel és ismertett Dr. Fabó Bertalan.”<sup>21</sup> Írásából nem derül ki, minek alapján hivatkozik Vietoris Jonathan és a kézirat kapcsolatára.

A Vietoris tabulatúra könyv első tudományos igényű összefoglalása Szabolcsi Bence 1926-os *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte* című tanulmányában található.<sup>22</sup> Szabolcsi a kézirat eredetét tekintve nem lép tovább az eddigieknél, hanem zenei anyagának ismertetésében hoz újat. Főképpen a magyar vonatkozásokat, de más nemzetek zenei jellegzetességeit is figyelembe véve gazdag példatárban mutatja be a Vietoris tabulatúra könyv világi énekeit és táncait. A XVII. század magyar főúri zenéje című 1928-as írásában a zeneélettel foglalkozik;<sup>23</sup> a fennmaradt 17. századi hangszeres emlékek szerepét az adott társadalmi közegben vizsgálja. A zenei gyakorlat rekonstruálásához korabeli versek, naplófeljegyzések, levelezések, útleírások anyagára támaszkodik. Ezzel szemben a következő idevágó kiadványában (A XVII. század világi dallamai)<sup>24</sup> Szabolcsi a gyűjtemény zenei anyagát mutatja be.

Összehasonlító vizsgálata során a 17. századi Magyarország öt legfontosabb kéziratának repertoárjából vett darabokkal — egymás mellé helyezve a variáns táncokat és lírai énekeket — rámutat a hangszeres zenei források közötti kapcsolatokra.

Charlotte Abelman *Der Codex Vietoris, Ein Beitrag zur Musikgeschichte des ungarisch-tschechoslowakischen Grenzgebietes* címmel készített monográfiát 1946-ban.<sup>25</sup> Abelman sokirányú vizsgálatokat végzett a kézirat elnevezését, műfaját és tartalmát illetően. Elsőként világított rá azokra az ellentmondásokra, melyek a Vietoris tabulatúras könyv eredetére vonatkozó különböző megállapítások között kialakultak. A kézirat tartalmát két nagy fejezetben tárgyalja: világi rész, egyházi rész.

A Szlovákia 17. századi zenéjéről szóló kézikönyv (1954) egyik összefoglaló tanulmányában (Vietorisov kódex) Ján Fišer foglalkozik a kézirat anyagával.<sup>26</sup> (Ezt megelőzően Pöstényi,<sup>27</sup> Hudec<sup>28</sup> és Kresánek<sup>29</sup> említik a tabulatúras könyvet.) Fišer elsősorban a szlovák egyházi énekek eredetét kutatja és összehasonlító vizsgálatot végez a korabeli kancionális anyaggal, különös tekintettel a Cithara Sanctorum (1636) és Cantus Catholici (szlovákok számára 1655) énekeskönyvekre. Az eredeti kézirat ismeretének hiányában a Vietoris tabulatúras könyv tartalmi leírása nem teljes.<sup>30</sup> Az eddigi publikációkat tekintve azonban az ő példatára a leggazdagabb.

A tabulatúras könyv táncproblematikáját Bónis Ferenc és Luba Ballová tárgyalja. Bónis A Vietoris-kódex szvit táncai című tanulmányában (1957)<sup>31</sup> átirásban közli a kézirat második fejezetének (Sequntur Currentes et id genus Alia) anyagát s egymás mellé helyezi a hazai és szomszédos területek kéziratosa és nyomtatott forrásainak variáns tételeit, valamint a tabulatúras könyvön belüli változatokat. Ballová a kézirat táncait további 17–18. századi táncgyűjteményekkel veti egybe, és a különböző nemzetiségű táncok közötti hasonlóságokat, átfedéseket vizsgálja.<sup>32</sup>

A kézirat harmadik részét (Sequntur Choreae) Zofia és Jan Stęszewscyék adják közre *Tańce polskie z Vietoris Kodex* című kiadványukban.<sup>33</sup> A felirattal ellátott lengyel táncokon kívül a dallami és ritmikai jellegzetességeket figyelembe véve több darabnál kimutatják a lengyeles karaktert.

A Vietoris tabulatúras könyv szerepel Csapodi Csaba 1973-ban megjelent magyar kódexeket felsorakoztató katalógusában (jelzete K 88).<sup>34</sup> A kötet táblából kifejtett anyagot külön szám alatt (K 89), Vietoris Codex II elnevezéssel jegyzi. (Mi ennek megfelelően a TABULATURA VIETORIS II-t használjuk.) A kötet tábla tartalmának leírása azért is igen jelentős, mert a kézirattal foglalkozó zenetörténészek ezidáig csak egy-egy mondattal utaltak erre az anyagra.<sup>35</sup>

A fenti összefoglalásban a Vietoris tabulatúras könyvvel foglalkozó irodalmat ismertettük kronológikus rendben. A kézirat valamelyik részproblémájával foglalkozó, az eredetre, megnevezésre, írásmódra, beosztásra, stb. vonatkozó konfrontáló nézeteket az egyes fejezetekben bővebben tárgyaljuk.

## A Vietoris tabulatúras könyv keletkezésének ideje, helye és eredete

A kézirat lejegyzésének idejét illetően eléggé egybehangzóak a vélemények, a legtöbb kutató az 1660–70-es vagy az 1680 körüli évekre teszi a kézirat keletkezését.<sup>36</sup> A tabulatúras könyvben szereplő egyetlen évszám, az egykori borító (f 145) bejegyzésében „1679 attam Cernelnek . . .”<sup>37</sup> azt feltételezi, hogy a kézirat ebben az évben már készen volt. Ez az évszám befolyásolja az 1680 körüli évekre helyezett terminus ad quem meghatározást. A terminus a quo megállapításánál viszont irányadó a kéziratban csak kezdősorral előforduló magyar versek keletkezési ideje.<sup>38</sup>

A tabulatúra leírásához egyfajta papírt használtak, a papír vízjele azonban a kutatás jelenlegi állása szerint nem meghatározható. A filigránkutató Viliam Decker közlése alapján a papír az 1675-ös évre datálható, de keletkezési helye ismeretlen.<sup>39</sup> Ez az új adat is alátámasztja az eddigi megállapításokat, melyekhez hasonlóan, de az időhatárokat leszűkítve a kézirat keletkezésének idejét 1675 és 1679 közé tesszük.

A tabulatúras könyvnek sem a lejegyzőiről, sem a darabok szerzőiről nincsenek közelebbi ismereteink. Esetleg szerzői névre utalhat az egyik tánc cím utáni monogram: „Corant M. D.” (Nr 53). Eddig nem sikerült megfejteni a kéziratban található további monogramszerű rövidítéseket sem (PB, T, TT). A zenei anyag összehasonlító vizsgálata során azonban többen kimutatták, hogy a kézirat két táncfejezete rokonságot mutat a Közép-Európa területén fennmaradt korabeli kéziratosa és nyomtatott táncgyűjteményekkel, és alkalmanként egyes szerzők konkrét műveivel is párhuzamot lehet vonni.<sup>40</sup> (Ezekkel bővebben a táncokról szóló fejezetekben foglalkozunk.)

Mivel sem szerzői név, sem a lejegyző neve nem ismert, ezért a kézirat megnevezésénél — a többi kutatóhoz hasonlóan — mi is az eredetére vonatkozó megállapításokhoz nyúlunk vissza. Mint a bevezetőben és a kézirattal foglalkozó irodalom tárgyalásánál rámutattunk, a tabulatúras könyvet eddig két névvel hozták összefüggésbe. A kéziratba utólag beillesztett, Esterházy Pál nevét tartalmazó cédula több kutatót bizonyítékok keresésére ösztönzött arra vonatkozóan, hogy a kézirat valamikor Esterházy Pál tulajdona volt.<sup>41</sup> Fabó a cédula tartalmából kiindulva egyértelműen Esterházy Pál énekes- vagy tabulatúras könyvének nevezi a kéziratot, amit a hercegtől fennmaradt, virginálművek címét tartalmazó listával is alátámaszt.<sup>42</sup> Szabolcsi Esterházy Pál személyére, zenei műveltségére és kézírására vonatkozóan konkrét adatokat gyűjtött össze.<sup>43</sup> Mivel a hercegtől származó levelek és a forrásunkban vázlatosan fennmaradt művek írásmódja között hasonlóságot vél felfedezni,<sup>44</sup> ennek alapján bizonyítva látja azt a feltételezést, hogy a kézirat valamikor a herceg tulajdonában volt. Az írás azonosságán kívül ő is érvként használja fel a hercegi levéltárban fennmaradt listát a virgináldarabok címével. Az Esterházy Pál tulajdonában levő kézirat további sorsát követve Szabolcsi azt feltételezi, hogy a tabulatúras könyv a későbbiekben az 1710-ben ne-



mesi rangra emelt Johann Vietorishoz került. Talán ez befolyásolta abban, hogy a felsorakoztatott érvek ellenére megtartotta a Vietoris nevet, melyet a kézirat meghatározásánál Csiky használt először 1905-ben.

Szabolcsi a „Vietoris-Codex” ismertetése elején Csiky és Fabó alapján megállapítja, hogy a kézirat a Trencsén megyei Vietoris család könyvtárából származik. Amíg Csiky Ladislaus Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz nevet említi, addig Szabolcsi a Vaszka<sup>45</sup> és Kiskovalócz-i Vietoris család<sup>46</sup> felsőhoróczyi könyvtárából<sup>47</sup> származtatja forrásunkat. Szabolcsi utal Payr 1911-es megjegyzésére is, mely szerint a kézirat utóljára a soproni Vietoris Jonathan (18. század) tulajdonában volt. Az a tény, hogy a forrásban nincs nyoma semmilyen bejegyzésnek arra vonatkozóan, hogy a kézirat valamikor a Vietoris családhoz tartozott volna — mint ahogy az Csiky szerint a Vietoris családi könyvtárból származó többi kötetnél kimutatható —, már önmagában véve megkérdőjelezi a kéziratnak a Vietoris családdal való kapcsolatát. A századeleji ismertetések is elég homályosan szólnak erről a kapcsolatról, amelyet kizárólag Ranschburg budapesti antikvárius szóbeli információja alapján rögzítettek. Az a fonal sem követhető, hogy vajon a kézirat a Vietoris család könyvtárából származó egyéb kötetekkel került-e az említett antikváriuson keresztül Budapestre.

A fenti problémák megoldását keresi Abelmann a már idézett disszertációjában. Figyelmét először a Szabolcsi által említett 1710-ben nemesi rangra emelt Vietoris családra fordítja. Mivel Esterházy életrajzában sehol sem említik Johann Vietoris nevét, kizárja annak lehetőségét, hogy a kézirat valamikor (feltételezhetően Esterházytól) Johann Vietorishoz került volna.<sup>48</sup> Abelmann Szabolcsi alapján csak a felsőhoróczyi könyvtár után kutat, de a Horóczy helységnevéről nincs tudomása. Ezt — ez esetben helytelenül — újabb érvként használja fel annak alátámasztására, hogy a tabulatúras könyv és a Vietoris család között nincs semmiféle kapcsolat. A továbbiakban Payr meghatározása alapján a kézirat és Vietoris Jonathan kapcsolatára keres bizonyítékokat. Végköveti Vietoris Jonathan életútját (Kuntapolca, Dobsina, Késmárk, Sopron, Jéna, Csetnek — végül Sopronban liceumi tanár), s abból a feltételezésből, hogy a teológus és történész számos templomban és archívumban megfordult és mint szenvedélyes könyvgyűjtő az évek folyamán jelentős magánkönyvtárra tett szert, ezt a következtetést vonja le: „... milyen könnyen [Vietoris Jonathan] kezébe kerülhetett egy orgonistának ez a régóta nem használt elfelejtett repertoárja, mellyel könyvtárát gyarapította.”<sup>49</sup>

Ami a kézirat és a Vietoris család kapcsolatát illeti, amint látjuk, Abelmann is a feltételezések síkján marad, viszont összehasonlító kutatása eredményeképpen eloszlát néhány téves nézetet. Megállapítja, hogy a kéziratnak nincs kapcsolata a nemesi Vietoris családdal, ugyanakkor újabb írásvizsgálatra alapozva kizárja annak lehetőségét, hogy az valamikor Esterházy Pál tulajdona lett volna.<sup>50</sup> Bár a nem nemesi családból származó Vietoris Jonathan esetében sem tud konkrét bizonyítékokat felmutatni, mégis az ő személyét tartja fontosnak a kézirat eredetének további kutatása számára.

Összegezve az eddigieket megállapíthatjuk, hogy az irodalom nem szolgál meggyőző bizonyítékokkal arra vonatkozóan, hogy a tabulatúras könyvet az említett négy név (Esterházy Pál, Ladislaus Vietoris, Johann Vietoris, Jonathan Vietoris) valamelyikéhez kapcsolhatnánk. Ennek ellenére forráskiadásunk címében mi is megtartottuk a Vietoris nevet, mivel a jelenlegi ezirányú kutatások alapján nem állnak rendelkezésünkre konkrét érvek az eddig használt s a szakirodalomban általánosan elterjedt megnevezés megváltoztatására. A jelentős mennyiségű szlovák énekanyag alapján a kézirat eredetét olyan környezetben kell keresnünk, ahol többségében szlovák lakosság élt. A szlovák környezetnek még nagyobb fontosságot kell tulajdonítanunk azáltal, hogy a kézirat kötetstáblájából kifejtett anyag nagy része megegyezik a tabulatúras könyv egyházi énekeivel, vagyis a szlovák egyházi énekeket nem is egyszer, hanem két ízben jegyezték le. Valószínűleg ez a töredékesen fennmaradt TABULATURA VIETORIS II lehetett a tabulatúras könyv végleges összeírásához használt mintapéldány. Szlovák vonatkozású továbbá a TABULATURA VIETORIS II-nek a tabulatúras könyvtől eltérő jellegű töredékes anyagában talált öt-hat szólamú művek szlovák szövegkezdetű basszusszólama.<sup>51</sup>

A tabulatúras könyv lokalizálásához támpontul szolgálhat a zenetörténészek által eddig figyelmen kívül hagyott Kisuca helységnevén, mely a kézirat hátsó borítójának bejegyzésében található.<sup>52</sup> Ez a Trencsén megyei adat a nemesi Vietoris családdal kapcsolatban eddig említett helységnevek (Vaszka, Horóczy, Kovalócz) körzetébe vezet minket.

## A kézirat leírása

A Vietoris tabulatúras könyvet a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára őrzi. Jelzete: K 88; a borítóból kifejtett anyag jelzete: K 89. (A kézirat és a borító régebbi jelzete egészen 1973-ig: Régi és Újabb Írók, 4<sup>o</sup> 190.) Mérete: 194x154 mm; 145 újabban számozott fólióból és egy számozatlan fedőlevelel áll.<sup>53</sup> Az eredeti számozás pagina 1–6-ig halad, ez megfelel az utólagos számozás f 3v–6r-nak. A kézirat a zenei anyagon és a zenére vonatkozó magyarázaton kívül egyéb bejegyzéseket is tartalmaz, melyeket az írásfajták tárgyalásánál közlünk.

Csiky 1903-ban a következőképpen határozza meg a kézirat külsejét: „Kemény táblájára XVIII. [!] századi hangjegyekkel kívül-belül teleírt papír van ragasztva, efölé pedig az alsó táblára régi misekönyvből kitépelt, szüette pergamenlapot tettek.”<sup>54</sup> Fabó szerint „Régi kótába van bekötve, a mint ez énekeskönyveknél igen gyakori.”<sup>55</sup>

Az egyes fejezetek között üresen hagyott oldalak arra utalnak, hogy a kéziratot még végső összeírása előtt kötötték be. A kötetstábla anyagát, vagyis a TABULATURA VIETORIS II-t a restaurálás során kifejtették, és a kézirattal azonos könyvtári számon vezették be.<sup>56</sup> Tartalma nyolc teljes fólió, nyolcvankilenc, nagyrészt csonka szlovák egyházi énekkel, valamint tizenhat különböző méretű töredék, néhány hosszabb terjedelmű többszólamú mű basszusszóla-

mával. (Ez utóbbira gondolhatott Csiky a borító külsejének leírásakor.) Tekintettel a kötéstábla érdekes egyházi énekanyagára — mely a tabulatúrák könyv tartalmával szoros összefüggésben van —, a függelékben közöljük a nyolcvankilenc ének szövegkezdetét és a tabulatúrák könyvben nem található énekek dallamát is.

## Írásfajták

Amíg a Vietoris tabulatúrák könyv keletkezési idejét illetően eléggé egybehangzóak a vélemények, addig a kézirat leírásra, lejegyzőinek számára vonatkozóan különböző nézetekkel találkozunk. Csiky 1903-ban elsősorban a szövegkezdeteket veszi figyelembe, s megállapítja, hogy — mivel a kézirat írója a magyar feliratok helyét kihagyta, a szlovák nyelvű és helyesírású szövegkezdeteket<sup>57</sup> azonban maga írta be — a tabulatúrák könyv elsődleges lejegyzője szlovák anyanyelvű volt. Fabó szerint a kézirat elején található tabulatúrajelmagyarázat nem alkalmazható a kézirat anyagára.<sup>58</sup> Szabolcsi 1926-ban két zenei leíró-t különböztet meg, s a második kéz hanyag írásmódját Esterházy Pál herceg kezeírásával hozza összefüggésbe.<sup>59</sup> Ez utóbbi megállapítás vitát váltott ki a kutatók körében. A következő évben megjelent kritikus megjegyzések<sup>60</sup> Szabolcsit további ezirányú vizsgálatokra ösztönözték. Az írásfajták meghatározásánál nemcsak a kézirat törzsanyagát vette figyelembe, hanem az egyéb bejegyzéseket is. Ennek eredményeképpen — az utólag beragasztott cédulát figyelmen kívül hagyva — hat kéz írását különbözteti meg.<sup>61</sup> A Vietoris tabulatúrák könyvről szóló további írásaiban is ezt a megállapítást találjuk.<sup>62</sup>

Ezzel szemben Charlotte Abelmann nemcsak a második, hanyag írást hasonlítja össze Esterházy Pál kézírásával, hanem a jelmagyarázatot is. Megállapítja, hogy a tabulatúrák könyv és Esterházy Pál írásmódja között nincs szó egyezésről.<sup>63</sup> (S ha figyelembe vesszük, hogy Esterházy herceg korának elismert muzsikusa, joggal feltételezhetjük, hogy zenei írása rendezettebb, pontosabb volt.) Abelmann külön csoportosítja a zenei anyag és a szövegkezdetek leíróit. Szabolcsihoz hasonlóan ő is két főíró-t jelöl meg a tabulatúra lejegyzésében: az első világos, érthető írásmóddal, a második felületesen jegyezte le a darabokat. A második főíróval szintén kapcsolatba hozza a tabulatúra jelmagyarázatát, és ide sorolja a f 54v utólagosan beírt „moja pani matko” szövegkezdetet.<sup>64</sup> Véleményünk szerint a következő oldalakon (f 55v–56r) a „secunda”, „prjma pars” bejegyzések is ugyanettől a kéztől származnak. Abelmann ezenkívül még háromféle szöveg-írásmódot különböztet meg (kétféle írású magyar szövegkezdetek, f 3v–6v, 56v, az Esterházy Pál titulusát tartalmazó cédula), de az egykori fedőlapok anyagát nem kommentálja.<sup>65</sup>

Fišer (1954) és Bónis (1957) nem ismerték Abelmann disszertációját, és Szabolcsi megállapításaihoz képest lényegében nem hoznak újat. Bónis irányadónak tartja Szabolcsi 1927-es leírását,<sup>66</sup> melyet a maga részéről a f 145 eddig figyelembe nem vett szövegével egészíti ki. Nézete szerint „a kódex zenei bejegyzései legalább három kézre vallanak.”<sup>67</sup>

Az eddigiiek figyelembevételével és az eredeti

anyag tanulmányozása alapján a következőket állapíthatjuk meg. A zenei anyag és a szövegkezdetek legnagyobb részét egy másoló jegyezte le. Ezt a törzsanyagot utóbb vázlatosan és hanyag írásmóddal lejegyzett néhány darabbal egészített ki egy másik kéz, amelytől a tabulatúra jelmagyarázata és néhány apró szövegbejegyzés származik. Újabb kéztől erednek a Nem swk című darab (f 56) kivételével az ugyancsak utólagosan beírt magyar nyelvű szövegkezdetek. Szintén későbbi bejegyzések az oldalak peremén vagy a darabok végén előforduló PB, T, TT monogramszerű rövidítések.<sup>68</sup> A kézirat egykori fedőlapjain még további háromféle, más jellegű rövid szövegbejegyzés fordul elő, melyek szövegét az alábbiakban közöljük. Az írásfajtákra vonatkozó megállapításainkat a következőképpen foglaljuk össze:

### I törzsanyag

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

### II kiegészítő írásfajták

2. kéz, a) utólag beírt darabok: f 8v–10r; f 29v–30r; f 104v–106r; f 112v; f 143v  
b) tabulatúra jelmagyarázat f 1r  
[ / ta]le signum unus tactus et comprahendit literam unam  
∏ tale signum iterum tactus unus et comprahendit literas 2  
5 valet medium tactum et tantum literam unam comprahendit  
A tale signum valet medium tactum et comprahendit literas 2  
A tale signum comprahendit literas 4 et valet tactum medium  
A tale signum comprahendit literas 8 et valet tactum medium  
FF tale signum comprahendit literas 3 et valet tactum medium  
FF ad tale signum 3 litere accipiuntur  
c) f 54v: „moja pani matko”,  
f 55v–56r: „secunda”, „prjma pars”

3. kéz: magyar szövegkezdetek, f 3v–6r

4. kéz: 1 magyar szövegkezdet, f 56v: „Nem swk”

### III egyéb bejegyzések

5. kéz: lapszéli „PB”-rövidítés (tételenkénti felsorolását ld. a kritikai megjegyzések bevezetőjében)
6. kéz: a clarinodarabok után beírt „T”, „TT”-rövidítés (tételenkénti felsorolását ld. a kritikai megjegyzések bevezetőjében)
7. kéz: első (számozatlan) fedőlap belső oldala: „Raro doctus Erit qui semper otiam [sic] querit”
8. kéz; a) f 145r: „1679 attam Cernelnek ff 23 D 75 kisucaj. . . . . tesson hoza ff 2 D) 25”  
b) összeadási művelet a f 145r-n
9. kéz: f 145r: „In nomine Dnj”
10. kéz: f 59v és f 60r közé utólag behelyezett papírszelet: „Serenissimo DEI gratia Sacri Romani Imperij Principi D. D. Paulo Esterhazy, de Galantha, Perpetuo Comiti in Frakno Regni Hungariae Palatino Judici

Cumanorum, Aurei Velleris Equiti Comitatum Sop[ro]niens[is] Pest Pilis, et Söld Sup[re]mo Comitū, nec non Sacrae Caesar[ae] Regiaque M[ajestatis] Intimo Con[siliario] Camerar[io].“

A TABULATURA VIETORIS II szlovák egyházi énekeinek írója megegyezik a törzsanyag írójával. A zene- és a szövegjegyzése ugyanolyan rendezett, mint a végleges összeírásban, egy-egy verso—recto oldalra azonban sűrűbben, egymástól kisebb távolságra írta le a darabokat.

## A kézirat átírása

A kézirat zenei törzsanyagát az Ammerbach-féle új német orgonatabulatúrás írásmóddal jegyezték le,<sup>69</sup> mely forrásunkban két változatban szerepel. Az első leíró Ammerbach betű és ritmusjeleit következetesen alkalmazza, amitől csak két betű, az „F“ és „fis“ lejegyzési módja tér el. Az „F“ kéziratunkban „Y“-val,<sup>70</sup> a „fis“ pedig „R“-hez hasonló betűvel, „R“-vel szerepel. Amíg Ammerbach külön jelöli a kis és a nagy „c“ hangot, a Vietoris tabulatúrás könyvben nem tettek különbséget közöttük; mindkét hang jelölésére a kis „c“-t használták. Átírásunkban esetenként választottunk a kétféle lehetőség közül, mert a mechanikus értelmezés gyakori szeptimugrást eredményezne.

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

Az utólagosan leírt tizenégy vázlatos darab leírója szintén Ammerbach tabulatúrendszerét veszi alapul, amelynek sajátos változatát írja be kötetünk elejére, ahol csak a ritmusjeleket határozza meg. Jelmagyarázatában a két utolsó jel homályos jelentésű, továbbá a kisebb ritmusértékekre vonatkozó jelek is hiányosak, ügyetlenek, s nem alkalmazhatók az általa leírt darabok megfejtésénél. (Jelmagyarázatát az írásfajták felsorolásánál közöltük.)

A tabulatúra szólamait egymás alá, folyamatosan a verso-recto oldalakon keresztül írva jegyezték le. Ettől csak a clarinodaraboknál tértek el a f 120v—121r-val kezdődően, ahol a szólamokat nem egymás alá, hanem a verso és recto oldalakra párhuzamosan írták (ld. facsimile p. 74).

A szlovák egyházi énekrész egy-egy ünnepköre végén és az általános rész elején tizenegy basszuszólam található modern kottairással. Bár a tabulatúra és a modern zenei íráskép különböző, forrásunkban a két zenei írásmód összehatása, valamint a szövegírás és a metrumjelek hasonlósága alapján egyértelműen megállapítható, hogy a basszuszólamok lejegyzése az első kéztől származik.<sup>71</sup>

A kéziratban a hang- és ritmusjeleken kívül ismétlő- és koronajelek is előfordulnak, amelyek értelmezése némely esetben problematikus. Az ismétlőjeleket a leíró a darab közben és végén használja. Formájuk mindkét esetben azonos: |||. Ez az is-

métlőjel megtévesztő, ha csak a darab közben van kiírva és a végéről hiányzik, viszont a számos analógia alapján nyilvánvaló, hogy a jel ebben az esetben csak visszafelé érvényes. Erre utal többek között az *Àc gest me srdce smutne ének* (Nr. 249, ld. facsimile p. 73), mely a *Cantus Catholiciben* is hasonlóképpen található, de német eredetije (Herzlich thut mich verlangen) alapján is teljesen egyértelmű, hogy csak az első részt kell ismételni.

A koronajel szintén a formai határoknál fordul elő. Helyenként csak az egyik szólamban van feltüntetve, de ez esetben a jel mind a két szólamra vonatkoztatható.

Néhány szlovák egyházi énekekben az ismétlőjelhez hasonló pontokból-vonalkákból álló jelzés található a dallamsorok formai határánál, alkalmanként a koronajel után. Ez a jelzés ismétlőjelként nem értelmezhető, amit például az *A na zemý budýz lýdem darabnak* (Nr. 233, LXXVI, ld. facsimile p. 72) a *Cantus Catholici* énekekkel (p. 201) való összehasonlítása is mutat. Hasonlóképpen a *Krýstus pryklad pokory Buh nass* (Nr. 177) énekekben is előfordul ez a jel, viszont a töredék azonos darabjából (Nr. XI) hiányzik.

Az új német orgonatabulatúrás írásmód nem alkalmaz előjegyzést, mivel az írásmód sajátosságához tartozó alap- és módosított betűformák magukban foglalják a konkrét hangmagasságokat. Átírásunkban azonban célszerűnek tartottuk az előjegyzések használatát a hangnem meghatározására.<sup>72</sup> Ezekkel az előjegyzésekkel természetesen nemcsak a dūr-moll, hanem a modális hangnemeket is ki tudjuk fejezni. Az előjegyzés használata nem volt idegen a 17. században sem. Számos olyan szólamanyagban fennmaradt kéziratot vagy nyomtatott művet ismerünk, melyeket a tabulatúrás írásmód természetéből eredően előjegyzés nélkül írtak össze tabulatúra-partitúrává. A Vietoris tabulatúrás könyv néhány darabja variáns formában már az Eperjesi graduálban (1635) is leírásra került modern notációval, előjegyzéssel.<sup>73</sup> Előjegyzést azonban tabulatúrás könyvünkben is találunk néhány modern notációval lejegyzett basszuszólam elején. Ezért a tabulatúra átírásánál úgy gondoltuk, nem rontunk a darabok történelmi hűségén, ha előjegyzést használunk. Vigyáznunk kellett azonban, hogy az előjegyzés alkalmazásával helyes hangnemi meghatározást adjunk, és ne vetítsük vissza a darabokra a későbbi korok tonalitászését.<sup>74</sup>

## A kézirat beosztása

A kézirat eredetileg tizenkét fejezetre van beosztva, melyeket külön címoldalak választanak el egymástól. Az egyes fejezetek között üresen hagyott oldalakat utólag több helyen vázlatosan leírt darabokkal töltötték ki (a magyar énekek után, courrante-ok után, a szlovák egyházi énekek után, a clarinodarabok közben, litániák után). A fejezetek tartalmi egysége a tizenegyedik részt követően megtörik. Nyilvánvaló bizonytalanságot tükröz a clarinodarabok lejegyzésének a számozás szerint háromszori elkezdése. Először négy olyan clarinodarabot jegyezték le,

melyek a virginálettétek között is előfordulnak, majd a *Quam gloriosa clarinoszólamát*, és csak később a f 119v-n kezdődik a tulajdonképpeni clarino-fejezet. Az említett clarinodarabok és a *Pro Clarinis* című fejezet közé három virginálpraeambulum ékelődik. A lejegyző valószínűleg praktikus okokból kétszer fogott hozzá a további clarinodarabok leírásához. Először a virgináldarabokhoz hasonlóan a két szólomat egymás alá másolta le, párhuzamosan vezetve a verso és recto oldalakon. Majd a darabok leírását és a számozást újakezdve (hét darabot megismételve) a primo clarino szólomat a verso, a secundo clarino szólomat a recto oldalra jegyezte le. Az első kéz által leírt zenei törzsanyag virginálra írt két rövid litániával zárul.

A több részletben lejegyzett clarinodarabok fejezetbe sorolását háromféleképpen oldották meg a kutatók. Szabolcsi 1926-os beosztása a tizenegyedik fejezetig megegyezik az eredeti tagolással, a clarinodarabok fejezetét azonban három részre osztja, s ezzel az egész kéziratban tizennégy szakaszt állapít meg.<sup>75</sup> Ezt a beosztást követi Bónis is 1957-ben, habár nem határozza meg a fejezetek számát. Ballová külön fejezetbe sorolja a clarinodarabok közötti és utáni virginálra írt praeambulumokat és litániákat, s így tizenöt fejezetre tagolja a kéziratot.<sup>76</sup> Ezzel szemben Fabó,<sup>77</sup> valamint Zofia és Jan Sęzewsciek<sup>78</sup> a kézirat eredeti címloldalait alapul véve tizenkét fejezetre osztják a zenei anyagot.<sup>79</sup> Abelman is ebből a felosztásból indul ki, és a világi vagy egyházi jelleg szerint két főrészbé csoportosítja a darabokat. Az anyagnak funkció szerinti tagolása tulajdonképpen megfelel az eredeti fejezetek sorrendjének, ahol az első három rész világi, a többi pedig egyházi vonatkozású:

- [I.] Notae Hungariae Variae
- [II.] Sequ[un]tur Currentes et id genus Alia
- [III.] Sequ[un]tur Choreae
- [IV.] Sequ[un]tur Cantiones de Adventu Domini
- [V.] Sequ[un]tur Cantiones de Nativitate Domini
- [VI.] Sequ[un]tur Cantiones Quadragesimales
- [VII.] Sequ[un]tur Cantiones de Resurrectione Domini
- [VIII.] Sequ[un]tur Cantiones De Ascensione Domini
- [IX.] Sequ[un]tur Cantiones De Spiritu Sancto
- [X.] Sequ[un]tur Cantiones De Beata Virgine
- [XI.] Sequ[un]tur Cantiones Com[m]unes
- [XII.] Pro Clarinis

A kéziratban eredetileg csak a clarinodarabokat számozták összefüggően, a choreafejezetben található számok nem a darabok sorrendjére vonatkoznak.<sup>80</sup> Mivel a kéziratnak nincs végigvezetett számozása, ezért forráskiadásunkban a könnyebb tájékozódás végett sorszámmal láttuk el a darabokat.<sup>81</sup>

## Notae Hungariae Variae

A kéziratot s egyben a világi darabokat tartalmazó részt magyar nyelvű énekek nyitják meg. Ez a terjedelmében legrövidebb fejezet huszonegy darabból áll: tizenhét a törzsanyag leírójától, négy utólag beírva.<sup>82</sup>

A tizenhét énekből kilenc szerepel magyar szöveg-

kezdettel, melyek — mint az írásfajta tárgyalásánál már említettük — a nem zenei anyag leírójának a bejegyzései. A törzsanyag leírója csak kettőt jelöl: az egyik a Nr. 15 szlovák szöveggel, a másik a Nr. 14 magyar szava szlovák helyesírással (Ssýposs). A további hat darabnál elmaradt a szövegkezdet beírása, de feltételezhető, hogy ezekhez az énekekhez is magyar nyelvű szövegkezdetet szántak.

A tizenhét darab után pótlólag beírt négy ének közül az első (Nr. 18) a Nr. 6-hoz hasonló magyar címfelirattal szerepel. A többinél hiányzik a szövegbeírás, de a Kájoni kódex alapján a Nr. 19-hez is magyar szövegkezdet tartozik (Tegnap gróf halála).<sup>83</sup>

Tabulatúras könyvünk dallamaira a szövegkezdetek alapján hat ének verse alkalmazható a különböző 17. századi gyűjteményekből, elsősorban a Vásárhelyi daloskönyvből és a Mátray kódexből.<sup>84</sup> A versek tartalmilag a virágénekek közé tartoznak.<sup>85</sup>

|                            |                                |
|----------------------------|--------------------------------|
| Terý megh bujdossasidbul   | Nr. 186                        |
| Bum el felejtéssére        | Nr. 2                          |
| O kedves fülemiléczke      | Nr. 3                          |
| Sokan szolnak most én reám | Nr. 487                        |
| Egő lánghban forogh szivem | Nr. 6 (+ Nr. 18) <sup>86</sup> |
| Hová készülsz szivem tülem | Nr. 12                         |

A *Mint sir az Feir Hattyu* vers szövegét először csak a 18. században jegyezték le.<sup>89</sup> A *Két feir hattyurul veszek énis most példát* (Nr. 5) valamint a *Széllel az sok vitéz* (Nr. 8) énekek szövege nem ismert.

Az említett forrásokból vett szövegek esetenként néhány hang összevonásával általában jól illeszthetők a Vietoris tabulatúras könyv dallamaira. A *Bum el felejtéssére* (Nr. 2) éneknél azonban már a szövegkezdetből is világossá válik, hogy a zenei és szövegi sorhatárok nem esnek egybe. Ilyen esetben nyilvánvaló, hogy a szöveget nem az adott dallamra írták. Ez lehetett a helyzet a fejezet egyetlen szlovák feliratú éneknél (*Ya sem osamela od Myleho wzdalena*, Nr. 15), mely rokonságot mutat a gregorián *Kyrie Orbis factor XI.* dallam kezdetével.<sup>90</sup> A *Ya sem osamela od Myleho wzdalena* ének dallama kéziratunkon belül kapcsolatba hozható a *Chorea-rész Oláh Tancz-ával* (Nr. 114), azonkívül az ú. n. Rákóczi nóta dallamtípushoz is sorolható.<sup>91</sup> Talán ez indokolja, hogy a darab a „Notae Hungariae Variae” című fejezetben kapott helyet. Dallama is ezt a feltételezést erősíti, mivel ezenkívül még nyolc fríg végződésű ének található a fejezetben.<sup>92</sup> A tánczenével való kapcsolatra utal továbbá a *Hová készülsz szivem tülem* (Nr. 12) éneket követő rendhagyó módon képzett proportio.

A fejezet egyik jellegzetessége, hogy kizárólag itt fordulnak elő szabálytalanul váltakozó metrumú énekek. A metrumváltás legfeltűnőbb a Nr. 5 és 12 daraboknál, de ezeken kívül még a Nr. 2, 6, 8-ban is található egy-két helyen. Szabolcsi a következőképpen magyarázza ezt a jelenséget: [a Vietoris tabulatúras könyv] „dallamainak különös nevezetessége a kótaírásban feltüntetett rubato, azaz a ritmusértékekben megjelölt, megrögzített tempóingadozás.”<sup>93</sup> Mivel a rövid darabokon belül, bár megszabott ritmusértékkel, de gyakran változnak az ütemfajták, ez a körülmény tágabb értelemben véve valóban rubato előadásmódot eredményezhet.<sup>94</sup> Ha azonban arra gondolunk, hogy a 16.–17. század

fordulóján mennyire elterjedt a metrumváltásokkal teli metrikus dallamok éneklése, feltételezhetjük, hogy ez kéziratunk magyar énekeinek írására is hatással volt.

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

## Courante-ok és más hasonlók

A második rész negyvenhárom táncdarabot tartalmaz, közülük tizenhárom courante (Curant, Corand, Courant, Coranda helyesírással), öt sarabanda, két gagliarda (Galiarda), egy mascarada, egy bergamasca (Pargamasca), egy runda, három aria és egy praeludium. Táncmegjelölés nélkül, de szlovák, olasz, latin, magyar nyelvű felirattal szerepel tizenkilenc táncdarab. A további hét darabnál műfajra és címre utaló jelzés nem található.

A negyvenhárom táncételnek tehát közel a fele courante és sarabanda, vagyis a 16. század folyamán kialakult szvit két táncát képviselik. Kéziratunk keletkezésének idején egyiket sem használták a saját funkciójában, ezért feltételezhetjük, hogy mint stilizált táncokat a fejezet többi táncételével együtt csak hallgatásra szánták. A courante kétféleképpen jelenik meg forrásunkban.<sup>95</sup> A mozgalmasabb ritmikai új itáliai courante-ot például a Nr. 28 és 60 képviseli, a második nyolcütemes periódus szekvenciális meneteivel. A francia courante-ot pontozott ritmusképlet jellemzi és esetenként felütéssel kezdődik, mint a Nr. 32 és 53. Ehhez a ritmusképlethez kapcsolódik a Nr. 26 Duna,<sup>96</sup> valamint a Nr. 47 Polidora is, utóbbinak a Stark-féle virginálkönyvben háromszólamú variánsa, a kassai Cantus Catholici-ban (1674) egyházi ének változata szerepel (Aaron vezeseje virágzik).<sup>97</sup> A courante-ok leggyakoribb kétütemes ritmusképlete:  $\dot{\dot{\dot{\dot{d}}}}|\dot{\dot{\dot{\dot{o}}}}$  vagy  $\dot{\dot{\dot{\dot{d}}}}|\dot{\dot{\dot{\dot{o}}}}$ , s ezekből építkezik négy vagy nyolcütemes periódussá, s egy-egy darab általában két ilyen periódusból tevődik össze. A Nr. 27 courante első fele kilenc ütemre bővül, a második fele megmarad nyolcütemes periódusnak. A tánc hét ütemre szűkített változata megtalálható a Vietoris tabulatúrák könyv szlovák nyelvű egyházi énekei között is (Kwýtku roskossný wuný a ctnostý, Nr. 228). Ennek a dalmála is alátámasztja azt a tényt, hogy a Nr. 27-es háromszólamú courante első szólama (=alapdalmála) fölé tercelték a második szólamot.<sup>98</sup>

A fent említett két ritmusképlet alapján több címmel ellátott, de táncműfaj megjelölés nélküli darab is courante jelleget hordoz. Ezt mutatja a Nr. 40 Sstesty gest nestale nema darab is, melynek M. Praetorius Terpsichore (1612) című gyűjteményéből és a Regina Clara Im Hoff (17. század) bécsi kéziratból ismert változatai courante felirattal szerepelnek.<sup>99</sup> További jellegzetes példaként említhetjük a Lilia mia cor mio Nr. 52 darabot is, mely legelőször az említett bécsi kéziratban fordul elő, és a következő évtizedekben különböző változatokkal nálunk is meghonosodott.<sup>100</sup> Több forrásból, így a bécsi, lőcsei és az ugróci kéziratból a passa-

mezzo-jellegű páros metrumú alakot ismerjük. Ezzel szemben a „... Currentes et id genus alia” című fejezet túlnyomórészt páratlan metrumú táncaihoz alkalmazkodva a Vietoris tabulatúrák könyv Lilia mia cor mio darabja a courante táncokhoz kapcsolódik.<sup>101</sup>

Tematikailag, ritmikailag és formailag a courante-okhoz képest nem mutatnak jelentős eltérést a fejezet sarabanda táncai (ld. Nr. 31 Corant és Nr. 33 Sarabanda).<sup>102</sup>

A szvit állandó tételeit reprezentáló courante-on és sarabandon kívül ebben a részben olyan táncételek is előfordulnak, melyek a 17. századi, alkalmanként különböző táncételekkel kibővített szvitciklusban is megjelennek. Ezek közül a mascarada és az intrada<sup>103</sup> páratlan, a bergamasca, aria és praeludium páros metrumú.<sup>104</sup>

A népszerű bergamasca (Pargamasca, Nr. 22) Scheidt neve alatt szerepel az egyik bártfai kéziratban és a Vietoris tabulatúrák könyv után a Stark-féle virginálkönyvben, a Linus-féle táncgyűjteményben, valamint az Ugróci gyűjteményben is megtalálható.<sup>105</sup> A két gagliarda közül az egyik a Nr. 24 — a táncra nem jellemző módon — páros metrumú, nem változtatva az eredeti német koráldallam metrumán, melyet a népének között is hasonlóképpen dolgoztak fel (Ach co Smutný mam czýnitj, Nr. 266).<sup>106</sup>

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

## Choreák

A Vietoris tabulatúrák könyv harmadik fejezete hatvanhárom táncot tartalmaz mindenféle műfaji kötöttség nélkül. A feliratok között az általános chorea és a ráutaló Alia-megjelölésen kívül nemzeti-ségi meghatározások és szövegkezdetek szerepelnek: hat „polonica”, két „hungarica”, egy „germanica”, egy „oláh” tánc, nyolc szlovák, egy pedig lengyel szövegkezdettel. Ezenkívül négy chorea címe a tánc eszközeire utal: Chorea Sponsae, Pregmaný (Váltótánc), Lopatkowaný Tanecz (Lapockás tánc), Klobucký Tanecz (Süveges tánc).

A előző rész táncáival szemben feltűnő sajátossága ennek a fejezetnek, hogy huszonnégy táncot proportio követ, vagyis — a Hagnal kivételével — a páros metrumú alaptáncra páratlan metrumú változat felel. Dallamilag és ritmikailag a choreák élénkebbek a szvit-táncoknál. Gyakori a hang- és motívumismétlés, szekvenciális továbbfűzés, valamint a pontozott ritmus, mely az előző fejezet néhány táncára mutat

vissza (*Vos ventorum, Gagliarda — Ach co Smutny mam czynitj*). Bár a táncok címeiben különböző nemzetekre utaló megjelölések is előfordulnak, nemzeti sajátosságok kizárólag a proportióképzésben határozhatók meg. Már a 17. század elején is kétféle módját említik a páratlan metrumú proportióknak: a lengyel és a szokványosabb német módot.<sup>107</sup> A „lengyel módra“ képzett proportióban a hangsúlyos helyen történik a változás, a ritmusösszevonás (  $\bullet \bullet \bullet \bullet$  vagy  $\bullet \bullet \bullet \bullet \rightarrow \bullet \bullet \bullet \bullet$  ), s ez jellemzi a Vietoris tabulatúrás könyv proportióinak nagy részét.<sup>108</sup> A többi proportióban az ütem hangsúlytalan része nyúlik meg (  $\bullet \bullet \bullet \bullet \rightarrow \bullet \bullet \bullet \bullet$  valamint  $\bullet \circ$  ). Ez a háromféle ritmusképlet található a choreafejezet páratlan metrumú önálló táncában is.

A Vietoris tabulatúrás könyv második fejezetének stilizált szvittáncaival szemben a choreák különböző népi dallamokkal hozhatók összefüggésbe. A Nr. 129 variánsai például több közép-európai népzenei gyűjteményből (magyar, lengyel, cseh) ismertek,<sup>109</sup> ezzel is alátámasztva a táncok nemzetközi jellegét.<sup>110</sup> A choreákkal kapcsolatban több analógia mutatható ki a korabeli táncgyűjteményekben is.<sup>111</sup>

A táncok egy részét eredeti funkciójában használhatták, amit a négy chorea koreográfiai utalásai is bizonyítanak. Ezek a táncok igen népszerűek lehetnek ebben a korban, mert több 17.—18. századi hazai táncgyűjteménybe is bekerült. k. A *Chorea Sponsae* (Nr. 87), mint címe is utal rá, menyasszonytánc, melynek háromféle változata szerepel az Ugróczi gyűjteményben. Az első páros metrumú, a többihez viszonyítva csonka változat (*Praeambulium Gyertya*, f 19v), s ezt követi folyamatosan egy oktávval lejjebb a variáns *Parta moga, Ukladany* (f 20r) páros-páratlan metrumú táncpár, melyben a Vietoris tabulatúrás könyvbéli chorea hatsoros AABCC formája négyesoros AABC formára szűkül és ritmusa is megváltozik. Tabulatúrás könyvünkhöz legközelebb áll a harmadik, páratlan metrumú változat (*Ukladany*, f 36v), mely a kezdő kvintugrás után szinte hangról hangra megegyezik a *Chorea Sponsae* proportiójával.<sup>112</sup>

A *Pregmaný* (Nr. 88) majdnem egyező változata a *Doratka* a *Stobeus* tabulatúrás könyvben,<sup>113</sup> a *Wechl Tantz* a *Lőcsei* tabulatúrás könyvben (f 14v), szlovák megnevezéssel az Ugróczi gyűjteményben (f 39r) szerepel.<sup>114</sup> Ez utóbbi kéziratban ritmikailag élénkebb variánsa is megtalálható *Gyertya Dionisi* címmel (f 38v). A *Lopatkowaný Tanecz* (Nr. 89) a *Kájoni* kódexben,<sup>115</sup> a *Linus-féle* kéziratban<sup>116</sup> és az Ugróczi gyűjteményben<sup>117</sup> különböző változatokkal fordul elő.<sup>118</sup> Ugyancsak általánosan elterjedt a *Klobucký Tanecz* (Nr. 90),<sup>119</sup> melynek kétféle variánsa is megtalálható az Ugróczi kéziratban. Az egyik a *Vietoris* tabulatúrás könyvhöz hasonlóan páros-páratlan metrumú táncpár (f 38v), de „domináns“ helyett „tonikán“ zárul. A másik változathól elmarad az alap-tánc, vagyis csak a proportiót jegyzik le (f 37v).<sup>120</sup>

A korabeli táncgyűjteményekben gyakran kizárólag csak a táncpárok első, páros metrumú tagját rögzítették, a páratlan metrumúra — melyet a tapasztalt zenészek könnyen rögtönöztek — csak röviden utaltak (pl. *Uhrovská zbierka*, f 30r „*Trip-lam scis*“, f 29r „*Jam 3/4 scis*“). Az előzőekben két

táncnál ennek az ellenkezője figyelhető meg: a táncpárvariánsokon kívül a tánc önálló proportiója is fennmaradt. A *Vietoris* tabulatúrás könyv chorea-fejezetének, különösen a rész végének önmagában álló páratlan metrumú táncából arra következtethetünk, hogy ezeknek a táncoknak is voltak páros metrumú alaptáncai, de a táncpárból csak a második került be kéziratunkba.<sup>121</sup> Ez a megoldás a 18. században különösen gyakorivá vált, amikor a páratlan metrumú táncok önálló karakterisztikus táncokká fejlődtek. Nyomon követhető ez az Ugróczi gyűjteményen kívül a 18. század első feléből származó *Szirmay-Keczer*, valamint a *Linus-féle* kéziratban is.<sup>122</sup>

A már említett *Hagnal* táncban nem a táncpárokra jellemző páros alaptánc és annak páratlan metrumú variációjával van dolgunk. Már az alaptánc is páratlan metrumú, proportiójában pedig „idegen“ dallam jelenik meg ugyancsak páratlan metrumban.<sup>123</sup> A táncpár két dallamának összetartozása azonban nem véletlenszerű: a clarinodarabok fejezetében is megjelenik a *Hagnal* proportiójával (Nr. 298, proportiója dúr változatban), a *Lőcsei* tabulatúrás könyvben pedig *Tagweis—Curranta drauff* (f 4v) című figurációs változat szerepel.<sup>124</sup>

## A TABULATURA VIETORIS és a TABULATURA VIETORIS II szlovák egyházi énekei

A kézirat IV—XI. fejezetét száznegyvenhat egyházi ének tölti ki.<sup>125</sup> A fejezetek sorrendje az egyházi esztendő beosztását követi ádventtől pünkösdig, majd *Mária-énekekkel* folytatódik és általános résszel zárul. A *TABULATURA VIETORIS II*-ben még vasárnapra szóló olyan cantio is szerepelnek (*Kyrie Alyud Dominicale*, Nr. LXXX, stb.), melyek a kézirat végleges összeírásából kimaradtak. Az énekek többségénél a vallási hovatartozás nem meghatározható: a katolikus és az evangélikus egyház liturgiájába egyaránt besorolhatók.<sup>126</sup> A X. fejezet *Mária-énekei* és a különböző fejezeteknek az *Úrfelmutatáshoz* szánt énekei (*Pro/In Elevatione* és *Ad Elevationem*) azonban egyértelműen eldöntik, hogy a kézirat katolikus használatra készült. Az egyes ünnepkörökhöz tartozó énekek összeállítását a mise liturgiáját követi. A hét fejezet élén (IV—IX, XI) szereplő *Kyrie* — kizárólag szlovák szövegkezdetekkel — az eredeti gregorián tétel beosztása szerint két, három vagy négyrészes formában fordul elő. Az *Ordinarium* további tételei közül a *Gloria* öt, a *Credo* négy, a *Sanctus* egy fejezetben jelenik meg, s ezeknek alapdallamai a 16.—17. századi kancionális anyagból származnak. Ugyanebből a dallamkincsből merítenek a fejezetek liturgikus funkció nélküli szlovák vagy latin nyelvű énekei is. Az említett nyolc fejezeten kívül a clarinodarabok utáú a kézirat utolsó kottás oldalán utólag két litánia-formulát jegyeztek le, melyek funkciójuk szerint az egyházi énekek közé tartoznak.

Az alapul vett dallamok kétharmada a 17. század folyamán különböző felekezetű, több kiadást megért szlovák énekeskönyvekben jelent meg. Kéziratunk

szempontjából legfontosabb az 1636-os *Cithara Sanctorum* és az 1655-ös *Cantus Catholici*,<sup>127</sup> melyekben gregorián eredetű tételek és cantiok egyaránt előfordulnak. Néhány ének eredetének vizsgálatánál számításba jöhet az 1651-ben kiadott magyar nyelvű *Cantus Catholici* is, melyből — azonos szerkesztőről lévén szó — több ének került át az 1655-ös szlovák nyelvű kiadásba. A tabulatúrás könyv keletkezése után kiadott énekeskönyvekben még számos dallam-vagy szöveg-analógia mutatható ki.<sup>128</sup> Ezek alapján feltételezhetjük, hogy a Vietoris kézirat összeírásakor valószínűleg nemcsak a *Cithara Sanctorum* és a *Cantus Catholici* kiadásokat vették alapul, hanem korabeli kéziratok forrásokra is támaszkodhattak. Így például felhasználhatták a nyomtatott *Cantus Catholici* (1655) későbbi, de még 17. századi ismeretlen provenienciájú kéziratok változatát, melynek nyomtatott formában nem ismert néhány éneke egyezést mutat kéziratunk darabjaival.<sup>129</sup>

Az 1655-ös kiadású *Cantus Catholici* énekeskönyvvel való összevetés eredményeképpen érdekes párhuzamok, variáns megoldások kerülnek egymás mellé. A *Cantus Catholici* gregorián eredetű Kyriei a kétszólamú letétben ritmikus formát öltönek (például *Cantus Catholici* 83. o. *Hospodyne Otče zaduci*, Nr. 170; *Cantus Catholici* 119. o. *Pane Mocný Bože wečný*, Nr. 189). Az egyszólamú énekeskönyv néhány metrizált dallamát a töredékesen fennmaradt anyagban először metrikusan jegyezték le, majd a végleges összeírásakor a különböző ritmusértékeket kisimítva egyenletes mozgásúvá alakították. (*Gestit psano*, *Cantus Catholici* 91. o., Vietoris Nr. XIX, XXXIII, 173).

Az énekek többségénél a dallamvezetésben egyáltalán nincs eltérés vagy csak minimális a változtatás (például *Krystus pryklad pokorý*, *Cantus Catholici* 86. o., Vietoris Nr. 177, XXXI; *Gezýss Krýstus Spasytel nass*, *Cantus Catholici* 144. o., Vietoris Nr. 203). Az esetenkénti dallamváltoztatás okát a többszólamú gondolkodásban kell keresnünk. Jellegzetes példa erre a *Swatý*, *Swatý Pan Bůh* énekek (*Cantus Catholici* 207. o., Vietoris Nr. 238) egyik TABULATURA VIETORIS II-beli variánsa (Nr. LXXXIII), ahol a felső szólamban nem a *Vitam que faciunt* metrikus tenordallam, hanem az óda legfelső szólam szerepel.<sup>130</sup> Hasonlóképpen részleges változtatás figyelhető meg a *Otče nass mýlý pane* tételnél is (Nr. 221) melynek néhány motívuma a *Cantus Catholici*-beli változathoz képest (161. o.) terccel feljebb található.<sup>131</sup>

Bár a nyolc fejezet egyházi énekei kétszólamú letétben kerültek lejegyzésre, a tételek előadása valószínűleg többszólamúan történt. Erre utal a két éneknél (Nr. 196, 208) beírt számozott basszus, valamint a csak basszusszólammal lejegyzett énekekhez talált analógiák. A *Dýte mýle* basszusszólam (Nr. 169, IV) dallamát a *Cantus Catholici*-ből ismerjük (45. o.),<sup>132</sup> négyszólamúan pedig az Eperjesi *Graduálban* (1635) fordul elő (*Te Ur Isten*, f. 350v–351r).<sup>133</sup> A *Salve cordis gaudium* barokk cantio Vietoris tabulatúrás könyvbéli változatát a korabeli nyomtatott énekeskönyvekkel összevetve a dallam alá és felé tercelését figyelhetjük meg, ami mögött egy korábban létező többszólamú forma rejlik.<sup>134</sup> A tabulatúrás könyvön belül is található két olyan

ének (*Wýtag Mýlý Gezu Krýste* Nr. 237, 275), melyek szintén egy többszólamú alak előfordulását feltételezik. A Nr. 275 felső szólamja tercen indul, ezzel szemben a Nr. 237 alaphangon (és más ütembeosztásban) s ez a tercvizony végig megmarad.<sup>135</sup>

Az egyházi énekek kétszólamú letétjei általában igen egyszerűek. A két szólam vezetése az ellenmozgáson alapul, de az egyirányú mozgás, azon belül pedig az oktávpárhuzam is gyakori. A csak basszusszólammal lejegyzett énekek ritmikája és dallamvezetése sokkal élénkebb a kétszólamú letéteknél. Valószínű, hogy ezek a basszusszólamok már meglévő és megkomponált művekből kerültek lejegyzésre,<sup>136</sup> szemben a legtöbb kétszólamú letéttel, melyeknek a tabulatúrás könyvünkbe írt basszus szólamja egyike a lehetséges szerény, alkalmoszerű megoldásoknak.

A TABULATURA VIETORIS II-ben nyolcvankilenc egyházi ének maradt fenn, legtöbbjük töredékesen. Ezekből tizenhét ének csak a fragmentumból ismert, a végleges összeírásból kimaradt.<sup>137</sup> Két ének dallama (Nr. XXXII és LXXXVII) a *Cantus Catholici*-ben is előfordul (87. o., 210. o.), és két basszus szólamhoz (Nr. LXXX és LXXXI) a felső szólam a *Cantus Catholici* énekei alapján rekonstruálható (199. o., 200. o.).<sup>138</sup>

A TABULATURA VIETORIS és a TABULATURA VIETORIS II hetvenegy azonos szövegű darabja nem mindig azonos kétszólamú letétben szerepel. Némely esetben a dallam vagy a basszusszólam, néhol pedig a ritmus és a metrum változik meg. Másképp alakul az énekek sorrendje az ünnepkörön belül, s az általános énekeken kívül vasárnapra szóló cantiokat is lejegyezték a töredékben, ahol a szövegkezdetek terjedelme általában hosszabb és az első dallamsort is meghaladja.<sup>139</sup>

Funkciójuk révén itt az egyházi fejezetben említjük meg a clarinodarabok közé ékelt három praeambulumot (Nr. 287–289) és a f. 143v-n, a litániák után található utólagosan beírt kadenciákat (Nr. 365–368). A praeambulumokat az istentisztelet elején, bevezetésként játszhatták.<sup>140</sup> Amíg a tabulatúrás könyv darabjait általában kétszólamúan jegyezték le és a többi szólamot improvizálták, addig a praeambulumokat bonyolultabb imitációs szövés-módjuk miatt három-négy szólamban is kidolgozták. A leggyakrabban használt hangnemekben írt kadenciák (Ex A, D, G, C) a tonalitás megerősítését szolgálják.

## Clarinodarabok

Mint a tabulatúrás könyv beosztásánál már említettük, a két magas trombitára, clarinora írt darabok lejegyzését a leíró háromszor kezdi el. Az első sorozatban („Cantiones”) négy, a virgináldarabok között is előforduló egyházi dallamok feldolgozása szerepel, közülük kettő az eredeti moll hangnem helyett dúr variánsban. Ezeket követi a *Quam gloriosa*, feltehetően nagyobb együttesre szánt korálfeldolgozás, melyből ez a ritmikailag igen gazdag clarinoszólam maradt fenn.

A második rész kilenc darabjából csak a *Hagnal* és „proportioja”<sup>141</sup> nem került át a főrészbe. A



f 122v–140-ig terjedő főrészt hatvanhárom darabot tartalmaz, melyek közül négy van címmel megjelölve. A clarinofejezet feliratos darabjaiból öt latin nyelvű, három szlovák egyházi énekfeldolgozás, egy korálfeldolgozás, egy tánc, egy preludium és egy a már említett Hagnal című. A clarinodarabok közé sorolható a Nr. 165 Spiwegmez wssichni wesele egyházi énekfeldolgozás is, melynek „voce” feliratú részét „trombo”-ra írt szakasz követ.

A clarinodarabok általában ismétlődőjelekkel ellátott rövid szakaszokból épülnek fel. A szakaszokban gyakori a skála – és hármashangzat-tematika, melyek azonos vagy más fokon ismétlődhetnek, jellegzetes fúvós ritmikával, hangismétléssel. Ezek az ismertetőjegyek az olasz korabarrokk sinfoniát jellemzik, de előfordulnak már a két német trombitás, Lübeck és Thomsen trombitafanfárjaiban is (16. század vége 17. század eleje).<sup>142</sup> A Vietoris tabulatúras könyv effajta fanfárdarabjai izelítőt adnak az irodalmi forrásokból ismert országszerte művelt toronyzene játszott anyagából.

A clarinofejezet Lustik megjelölésű darabjához (Nr. 296) hasonlóan több clarinodarab is táncos elemet tartalmaz. Ilyen clarinodarabok a korabeli vagy a 18. század eleji kéziratokban is lejegyzésre kerültek.<sup>143</sup>

A két clarinoszólam többnyire párhuzamos mozgású, terc-, kvint-, szext, néhol kvart hangköz távolságban, időnként unisono szakaszokkal. A darabok általában terc- vagy szext hangközökön záródnak. Néhány darab rövid szerkezetét metrumváltás élénkíti. A legkidolgozottabb fanfárdarab (Nr. 322) egy ritkán használt technikai elemre, az echo-hatásra épül.

A darabok általában kétszólamúan vannak lejegyezve, de néhol elmaradt a második szólam leírása. Az első két részben a tabulatúras írásmódnál szokásos sorrendben, egymás alá jegyezték le a két szólamot. A főrészen viszont, valószínűleg gyakorlati célból, a kóruskönyv-összeállítás mintájára bal és jobb oldalra felosztva írták le a szólamokat.

A virgináldarabok esetében joggal feltételezhetjük, hogy a leírt két szólamot további szólamokkal töltötték ki. Ezzel szemben a két clarinoszólam nem igényli a kiegészítést, vagyis önálló darabokként is előadhatók.<sup>144</sup>

## A kézirat rendeltetése

A kézirat leírása, eredetének vizsgálata és sokrétű, gazdag zenei anyagának áttekintése után szükséges megvilágítanunk, kinek a számára és milyen célból készült a tabulatúras könyv. Vitatott kérdés, hogy kéziratunk kizárólag a 17. századi nemesi kultúrát képviseli-e. A magyar zenei szakirodalom abból kiindulva, hogy a kézirat Esterházy herceg vagy a nemesi Vietoris család tulajdonát képezhette, elsősorban a főúri zene fennmaradt emlékéit látja benne.

Más megvilágításba helyezi a problémát Abelmann, aki kutatásai során a Vietoris tabulatúras könyv teljes anyagát vette szemügyre. Nagy jelentőséget tulajdonít az ünnepkörök szerint tagolt, gondosan felépített, a mindennapos egyházi gyakorlatot tükröző szlovák egyházi énekefjezeteknek, továbbá

az ugyancsak istentiszteleti használatra utaló praeambulumoknak és clarinodaraboknak. Megállapítása szerint a kézirat egy orgonista repertoárját képezhette,<sup>145</sup> melyben különböző egyházi és világi alkalmakra írt darabok egyaránt helyet kaphattak.<sup>146</sup> Ez a zenei és funkcióbeli sokrétűség már a 16. századi európai forrásokban is nyomkövethető;<sup>147</sup> nálunk elsősorban a 17. századi kéziratok gyűjteményeket jellemzi (Kájoni kódex, Stark-féle virgináلكönyv, Lőcsei tabulatúras könyv). A korabeli zenei gyakorlatban ugyanis szokásban volt, hogy a templom orgonista világi szolgálatokkal javítson anyagi helyzetén. Ezért a különböző rétegek igényét figyelembe véve egyrészt az egyházi, másrészt a nemesi-polgári zenekultúrához tartozó darabokból állították össze a gyűjteményeket.

Hogyan és milyen hangszeren adhatták elő a Vietoris tabulatúras könyvben lejegyzett darabokat? A kéziratba beírt néhány számozott basszus-jelölésből, valamint a ritkán előforduló háromszólamúságból arra következtethetünk, hogy a kétszólamúan lejegyzett virgináldarabok esetében nem kétszólamú művekről, „biciniumok”-ról van szó, hanem az egymástól távol eső szoprán és basszus szólam közti távolságot további szólamokkal töltötték ki. Mint Abelmann is írja, a darabok csak a megszólaltatás során nyerték el teljes alakjukat.<sup>148</sup> A töltőszólamokat rögtönözték, de az előadás folyamán a dallamot is variálhatták, díszíthették. Ilyen módon egy időben történő vertikális és horizontális improvizálásról beszélhetünk. A hazai improvizáló gyakorlatról a már tárgyalt konkordanciák, variáns megoldások révén is képet alkothatunk.

A tabulatúras könyvben csak a komplikáltabb, imitációs szöveű darabokat (elsősorban a három praeambulomot) rögzítették három- és négyszólamúan. A többi darab vázlatosan került lejegyzésre és nem „primitív zongorakivonat” formájában, mint ahogy azt Kodály és Bartha állítják.<sup>149</sup> Szabolcsi a kézirattal kapcsolatban virginál átíratokról beszél, amikor az irodalmi forrásokban említett együttesek zenei anyaga után kutat. A feljegyzések nyomán azonban ellentétet figyel meg az előadói apparátusra vonatkozó információk és a hazai kéziratok zenei anyaga között. Amíg a másodlagos források nagyobb létszámú együttesek közreműködéséről tudósítanak, addig ezeknek az együtteseknek csak „halvány reflexét” látja Szabolcsi a „virginál átíratokban”.<sup>150</sup>

Kéziratunk esetében azonban nem beszélhetünk zenekari művek átíratáról (vagy zongorakivonatokról), hanem egyszerűsített formában, a két fő szólammal, vagyis a két szélső szólammal lejegyzett virginál- (orgona) darabokról. Ez az ú. n. particella lejegyzési mód különösen a 17. század második felében terjedt el nálunk.<sup>151</sup> A hazai kéziratok közül a Vietoris tabulatúras könyvön kívül a Kájoni kódex, az Organo Missale és a Stark-féle virgináلكönyv tartozik ehhez a kétszólamú lejegyzési módhoz. (A Lőcsei tabulatúras könyvben többnyire „kész” virgináldarabok találhatók.) A particella alapján a billentyűs hangszer játékos a képességeihez mérten és a kor követelményeihez igazodva egészítette ki, variálta, díszítette az egyes darabokat, de előadásához további hangszerek is kapcsolódhattak. A Vietoris tabulatúras könyvnel is erről van szó. A mi



organistáknak is rendelkezésére állhatott egy kisebb hangszeres együttes (milyen létszámú, nem tudjuk), amire néhány hangszerre vonatkozó bejegyzés vagy előadási mód utal (például a Nr 165 Spiwegmez waichni wesele darabban trombita is szerepel). A fúvóhangszerek használatának fontosságát mutatják a tabulatúrák könyv utolsó nagy fejezetében lejegyzett kétszólamú clarinodarabok, melyek előadása nem igényel olyanfajta kiegészítést, mint a virgináldaraboké.

Ha a virgináldarabok megszólaltatására, hangzó formájára gondolunk, a korabeli előadói gyakorlatból kell kiindulnunk. Hazai viszonylatban csak másodlagos források állnak rendelkezésünkre, melyek a zenélési alkalmakra, hangszerek használatára vagy az együttesek összeállítására vonatkoznak. Legfontosabb idevonatkozó irodalmi emlékünkhöz a sziléziai Daniel Speer Ungarischer oder Dacianischer Simplificissimus (1683) műve, melyből a török uralomtól megkímélt felső-magyarországi és erdélyi városok zenei életéről nyerhetünk képet. A zaklatott politikai helyzet, az állandó háborúskodások a három részre szakadt országon belül és azon túl is alkalmat adtak a hazai és külföldi zene vándorlására, különböző szokások és formák terjedésére (mint amire a korábbiakban a hazai és a közép-európai források összehasonlításánál már utaltunk). A konkrét zenei megvalósításra, például a continuo-játék mikéntjére, vagy a számunkra fontos particella-lejegyzési mód kiegészítésére viszont az irodalmi forrásokban nem találunk adatokat.

Az általánosan elterjedt számozott basszus gyakorlatot azonban kéziratunkra is vonatkoztathatjuk. Bár a darabok — néhány kivétellel — számozás nélküliek, olyan harmóniákkal kell ellátnunk, mintha számozott basszussal lenne dolgunk. Az így kidolgozott darabok a korabeli zenei gyakorlatnak megfelelően különböző összeállítású hangszeres együttesel is előadhatók.

A Vietoris tabulatúrák könyv elsődlegesen hangszeres szempontból jelentős zenei forrás, mely a zeneélet különböző lehetséges formáit: a nemesi és városi műzenét, a népies zenét és az egyházi zenét egyesíti. A darabokhoz beírt szövegkezdetek alapján a vokális kultúrába is betekintést nyerhetünk. A nyomtatásban megjelent egyszerű szólamú szlovák egyházi énekek itt többszólamú formában, virginálletében fordulnak elő. 17. századi magyar világi dallamokat is kizárólag ebből a forrásból ismerünk. Nemzetközi jellegűvé azonban a két táncfejezet darabjai teszik a kéziratot. Bár a táncok felirataiból többféle nemzeti eredetre következtethetnénk — amint azt néhány muzikológus az elmúlt évtizedekben meg is tette —, a zenei anyag vizsgálatából világossá vált, hogy a megnevezés egyértelműen nem hozható összefüggésbe a nemzeti jelleggel. Sokkal inkább egy egységesebb középkelet-európai stílusba beillesztve kell szemlél-nünk kéziratunkat, melyben a nemzeti jellegzetes-ségek különbözőképpen és területenként időbeli el-tolódásokkal érvényesülnek.

## J E G Y Z E T E K

- 1 CSIKY 1
- 2 CSIKY 2  
A Vietorisz-énekeskönyv megnevezést használja Seprődi is Fabónak az 1908-as tanulmányára írt válaszában, ld. SEPRÓDI 1
- 3 FABÓ 1; FABÓ 2
- 4 FABÓ 3
- 5 SZABOLCSI 1  
A lexikonokban különböző megnevezésekkel fordul elő. ld. Vietoris-Codex, ZAVARSKÝ; Vietorisz tabulatúrák könyv, SZABOLCSI 10; Vietoris manuscript, RYBARIČ 2, LEGÁNY; Vietorisz kódex, SZABOLCSI 3, GOMBOSI 1
- 6 FABÓ óta ez a meghatározás kizárólag Szabolcsi MGG cikkében található. SZABOLCSI 10
- 7 SZABOLCSI 5; BURLAS—FIŠER—HOŘEJS; BÓNIS 1; TAŇCE POLSKIE 1
- 8 CSIKY 1, 9. o.
- 9 Nyitra és Trenčín megye; ma Koválovce ill. Horovce, Nyugat-Szlovákia.
- 10 CSIKY 1, 9. o.
- 11 CSAPODI 88. o.
- 12 Csiky 1903-ban nem említi név szerint Fabót. Az Esterházy problémakörrel kapcsolatban valószínűleg rá utal a „zenebúvár” meghatározás. CSIKY 1, 9–10. o.
- 13 FABÓ 1, 2. o.
- 14 FABÓ 2, 93. o.
- 15 A misszilis cédula tartalmát ld. a 25. oldalon.
- 16 FABÓ 2, 94. o.
- 17 FABÓ 2, 97. o., 99–108. o., 197–199. o.
- 18 SEPRÓDI 1, 108–121. o., ld. még SEPRÓDI 2
- 19 FABÓ 3, 289. o.
- 20 FABÓ 3, 292. o.
- 21 PAYR 11. o.
- 22 SZABOLCSI 1
- 23 SZABOLCSI 4
- 24 SZABOLCSI 5
- 25 ABELMANN
- 26 BURLAS—FIŠER—HOŘEJS 23–54. o., példatár 157–208. o.
- 27 POSTÉNYI 222. o. Szirmay-Keczer Anna melodiáriumának ismertetése végén mint Esterházy Pál kéziratát tárgyalja néhány sorban.
- 28 HUDEC 1, 144–145. o.  
HUDEC 2, 25. o., a kézirat lejegyzési módjának tárgyalásánál tévesen generálbasszussal kísért discant szólamról beszél.
- 29 KRESÁNEK 1, 54–56. o.
- 30 BURLAS—FIŠER—HOŘEJS 32. o., a tartalmi összegezésben 211 darabot említ. Átirásai helyenként pontatlanok.
- 31 BÓNIS 1
- 32 BALLOVÁ
- 33 TAŇCE POLSKIE 1
- 34 CSAPODI 88. o.

- 35 A Vietoris tabulatúrás könyv és a kötéstábla anyagának kapcsolatát a kézirat leírásánál és a szlovák egyházi énekek fejezetében még külön tárgyaljuk.
- 36 Csiky 1660 utánra, Fabó 1660–70 körülre, Szabolcsi 1680 körülre teszi. Fišer átveszi Csiky és Fabó évszámait. Abelmann szerint az 1679-es évszám a borítón nincs konkrét összefüggésben a tabulatúrás könyv keletkezési idejével. Ld. ABELMANN I/27. o.
- 37 A további szöveget ld. az írásfajtáknál.
- 38 Néhány darabot feljegyeztek az 1672 körüli Vásárhelyi daloskönyvben. STOLL 96. szám. Szövegüket ld. RMKT III.
- 39 A vízjelben található monogram szerint feltételezhető, hogy a papír valamelyik cseh papírmalmából származik. Ezúton köszönjük V. Decker szívves segítségét.
- 40 SZABOLCSI 1; SZABOLCSI 11; BÓNIS 1; TANCE POLSKIE 1
- 41 A cédula — misszilis cédula — akár antikvárius trükként is belekerülhetett a kéziratba. Könnyen elképzelhető, hogy Ranschburg antikvárius helyezte a kéziratba, hogy „értékesebb” legyen.
- 42 FABÓ 2, 96. o. MERÉNYI—BUBICS 196. o. alapján.
- 43 SZABOLCSI 1, 344–345. o., SZABOLCSI 2, 207–208. o.
- 44 MERÉNYI — BUBICS 3., 215. oldalakon közreadott levelek alapján.
- 45 Trencsén megye, ma Vieska, Nyugat-Szlovákia.
- 46 Szabolcsi a Vietoris nemesi család alapító tagjára, Johann Vietorisra gondol (NAGY 185–186. o.), Csiky talán ennek ükunokájára, a 19. századi Ladislaus Vietorisra, aki a század közepén horóci birtokán élt. NAGY 188–189. o.
- 47 „Mit einem Teil der Vietorisschen Familienbibliothek zu Felsőhorócz nach Wien verkauft, wurde der Band im Sommer 1903 vom Antiquar G. Ranschburg zu Budapest erworben; hier gelangte er in den Besitz des Musikforschers Berthold Fabó...“ SZABOLCSI 1, 344. o.
- 48 ABELMANN I/7. o.
- 49 ABELMANN I/12–13. o.: „... wie leicht konnte ihm [=Vietoris Jonathan] dabei ein schon lange nicht mehr gebrauchtes, vergessenes Repertoire eines Organisten in die Hände gefallen sein, das er für seine Bibliothek erwarb.“
- 50 „Demnach müsste die Verquickung des Schicksals unserer Handschrift mit Paul Esterházy und der Familie Vietoris von Vaszka und Kiskovaloc so lange als Legende betrachtet werden, als keine stichhaltigeren Unterlagen, als sie Fabó und Szabolcsi anführten, sie zur Tatsache werden lassen.“ ABELMANN I/13. o.  
Esterházy Pállal kapcsolatban Csapodi is hasonló megállapításra jut: „Az 59. folióként beragasztott egykorú írás (Esterházy Pál címzése) és az írássok összehasonlítása alapján egyesek feltételezték, hogy a kötet Esterházy Pál tulajdona volt, de ez valószínűtlen.“ CSAPODI 88. o.
- 51 Köztük A. Hammerschmidt hatszólamú húsvéti játék-megzenésítése szlovák szöveggel: Kdo Odwalj kamen, f 12.
- 52 A hátsó borító szövegét ld. az írásfajtákról szóló fejezetben.
- 53 CSIKY 2, 131. o. szerint 140 számozatlan lapot tartalmaz a kézirat a restaurálás előtt.
- 54 CSIKY 1, 9. o.
- 55 FABÓ 2, 93. o.
- 56 A restaurálás pontos ideje nem ismert. Bónis 1957-ben a következőket írja: „A kódexet a legutóbbi időben új kötéssel látták el...“. BÓNIS 1, 266. o.
- 57 A 17. században az egyházi jellegű szlovák írásokban átmenet figyelhető meg a cseh irodalmi nyelvről az ú. n. kultúr nyugat-szlovákiai nyelvre. Bővebben lásd PAULINY 122–129, 140. o.
- 58 FABÓ 2, 98. o.: „Ezek az időmértékjelzősek csak általánosságban válnak be és inkább a képletek összefoglalására jók.“
- 59 SZABOLCSI 1, 344. o.: „Die zweite, flüchtige Schrift des Ms. zeigt Ähnlichkeit mit der flüchtigen Schrift des Fürsten.“
- 60 MOLNÁR—KERN X—XI. o.
- 61 SZABOLCSI 2, 207–208. o.
- 62 Egészen 1970-ig, ld. SZABOLCSI 11
- 63 ABELMANN I/10. o.
- 64 ABELMANN I/30. o.
- 65 A forrás az 1940-es évek elején csak mikrofilmen állt rendelkezésére.
- 66 Szabolcsinak a Molnár—Kern Daloskert kiadványról írt bírálata idevágó részét (SZABOLCSI 2, 207–208. o.) teljes terjedelmében közli, BÓNIS 1, 269–270. o.
- 67 BÓNIS 1, 270. o.
- 68 A szlovák népénekeknél ceruzával beírt „T“ betűket nem vettük figyelembe.
- 69 A tabulatúra írásmódját Ammerbach először 1571-ben Orgel oder Instrument Tabulatur c. művében ismertette. Ld. WOLF 29–30. o., APEL 1, 36–37. o.
- 70 Ennek a betűnek az értelmezése problémát okozott a kézirat első megfejtőjének, Fabónak, aki az Y-t hol „cis“-nek, hol „c“-nek írta át. FABÓ 2, 99–100. o.
- 71 Csiky ezeket a basszuszólamokat későbbi bejegyzésnek tartja: „A könyv második felében latin és tót egyházi énekeket találunk. Ezek között már XVIII. [!] századból való hangjegyzések is vannak.“ CSIKY 1, 9. o.
- 72 Szabolcsi és Bónis átírásaikban nem használtak előjegyzést. Szabolcsi szerint az előjegyzés „már a dúr—moll tonalitást szuggereálja olyan darabokban, melyek e modern tonalitástól távol állnak.“ SZABOLCSI 5, 285. o.,  
BÓNIS 1, 273. o.: „Ha mi alkalmaznók [az előjegyzéseket], meghamisítanók a kótaképet és felesleges hangnemi képzettársításra adnánk lehetőséget.“ Ezzel szemben a lengyel tánckiadványokban használják az előjegyzéseket. Ld. TANCE POLSKIE 1, TANCE POLSKIE

- 2, TAŃCE POLSKIE 3, MUZYCZNE SILVA RERUM.
- 73 A szlovák egyházi énekek egyszólamú kiadását, a Cantus Catholicit is előjegyzéssel nyomtatták.
- 74 Néhány határesetől eltekintve a darabok könnyen besorolhatók valamelyik hangnembe: pl. Nr. 76 dór, Nr. 83, 84, 92 dúr, Nr. 248 moll, Nr. 78 mixolid-dúr, Nr. 79 dór-moll. A darabok hangkészletéhez mérten csak a szükséges előjegyzést tettük ki. pl. Nr. 88, dúr hexachord, Nr. 89 dúr pentachord.
- 75 SZABOLCSI 1, 346–347. o.
- 76 BALLOVÁ 143. o.
- 77 FABÓ 2, 93. o.
- 78 TAŃCE POLSKIE 1, III. o.
- 79 Fišer kihagyja a „Sequitur Cantiones De Beata Virgine” részt, ezért csak tizenegy fejezetet regisztrál. Ld. BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ 25–32. o.
- 80 Az eredeti számokat a kottaanyagba nem vezetük be, ezeket ld. a kritikai megjegyzésekben.
- 81 Minden egyes darab, a kéziratban belüli hasonló és megegyező darabok is külön sorszámot kaptak. Az egyes daraboknál külön megjegyzéssel utalunk az egyezésekre.
- 82 A szöveges dallamok közül PAPP tizet sorol fel: 34, 87, 118, 135, 139, 173, 183, 247, 251, 269.
- 83 SEPRÓDI 3, 212. o.; KODÁLY 1, 79. o.; SZABOLCSI 5, 304–305. o.
- 84 STOLL 96., 104. szám.
- 85 Az énekek teljes szövegét ld. RMKT 219., 171., 206., 116., 98. és 102. szám. Továbbá ld. Szabolcsi dallamtárát, SZABOLCSI 5, 292–306. o.
- 86 Variánsát ld. UHROVSKÁ ZBIERKA f 31v–32r (Asztali Nota) és a Linus-gyűjteményben. Közli BÓNIS 2a, 575–576. o.; BÓNIS 2b, 17. o.
- 87 Népi variánsokkal ld. SZENDREI—DOBSZAY—RAJECZKY I/118. o.
- 88 Variánsait ld. KODÁLY 1, 68. o.; SZENDREI—DOBSZAY—RAJECZKY I/156. o.
- 89 SZABOLCSI 5, 300–301. o.
- 90 Lásd HUDEC 2, 32. o. és BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ, 47. o.
- 91 KODÁLY 1, 48–49. o., 79. o.
- 92 Nr. 3, Nr. 4 (KODÁLY 1, 55–56. o. népi adatokkal), Nr. 6 (KODÁLY 1, 68. o.) Nr. 7, Nr. 12, Nr. 13, Nr. 14, Nr. 16, Nr. 21.
- 93 SZABOLCSI 5, 286. o., már SZABOLCSI 1. 346. o.-on is utal rá.
- 94 Bartók a népdalokkal kapcsolatban említi ezt a problémát: „Némely dallamnál viszont egy része ezeknek az értékváltozásoknak (=improvizálásszerű előadásmód — hosszszabulások, rövidülések nem állandó jellegűek) állandó, a dallam lényegéhez tartozó és talán rögzített rubatonak fogható fel.” BARTÓK XV. o.
- 95 NETTL 3, 104–105. o.-on ld. a courante-ritmus leírását.
- 96 BELMANN I/66, 70, 74. o. A Nr. 26 Duna című tánc megnevezését a román „Doina” tánc csonkult alakjának tartja.
- 97 BÓNIS 1, 286. o.
- 98 Variánsait ld. UHROVSKÁ ZBIERKA f 26v–27r; 27v–28r.
- 99 BÓNIS 1, 310–313. o.; MUZYCZNE SILVA RERUM Nr. 134 Curant.
- 100 Regina Clara Im Hoff bécsi kézirat, 43. szám Ballet, melyet Bónis közöl tanulmányában. BÓNIS 1, 327. o.
- 101 RYBARIČ 1, 66. o. erre vonatkozóan hét hazai kéziratot forrást sorol fel.
- 102 A sarabandról NETTL 3, 175–176. o. Praetorius (1612) szerint gyors tánc, mely a század folyamán ünnepélyes, méltóságjeljes, lassú lett.
- 103 Habár egy tánc sem szerepel a Vietoris tabulatúrák könyvében intrada megnevezéssel, a Nr. 54 Fortuno ctnostna c. tánc a Lőcsei tabulatúrák könyvében Intrada-ként jelenik meg. Ld. BÓNIS 1, 328–329. o. Dallama az 1651-es Cantus Catholici-ban is előfordul Veni creator spiritus szöveggel. Népzenei adatokkal együtt ld. SZENDREI—DOBSZAY—RAJECZKY I/70. o.
- 104 Bónis az ariákat és a praelodiumot nem tartja egészen ideillő daraboknak: „A cím tehát szvitmuzsikát, szvittétel-szerű táncdarabokat ígér. A tartalom ennek nagyrészt meg is felel. A táncok közt azonban három Aria, egy Praelodium és egy latin feliratú darab is szerepel.” BÓNIS 1, 266. o.
- 105 BÓNIS 1, 290–292. o.; RYBARIČ 1, 67. o.; UHROVSKÁ ZBIERKA két variánsal: f 22v–23r Aria ad mensam, f 39v–40r Pargamáška; továbbá MUZYCZNE SILVA RERUM Nr. 59, valamint a kiadvány tanulmányában Tablica VIII.
- 106 Ld. még Lőcsei tabulatúrák könyv f 1r.
- 107 V. Hausmann, Venusgarten (Nürnberg 1602) előszavából: „Der Teutsche Sprung oder Nach Tantz . . . ist mit willen aussgelassen . . . Erfahrne und inn der Music wol fundierte Instrumentalisten werden entweder dem polnischen brauch im Nach Tantze folgen oder auff die Teutsche gemeine art den Nach-Tantz mit der Proportio . . . wissen zu finden”. Közli HLAWICZKA 40. o.
- 108 A lengyel proportio képzéséhez konkrét példát ad H. Albert 1628-ban megjelent ária gyűjteményében, ahol An Doris c. áriáját Proportio nach der Art der Pohlen követ. Közli HLAWICZKA 42–43. o.
- 109 TAŃCE POLSKIE 1, 8. dallamtáblázat, továbbá SZENDREI—DOBSZAY—RAJECZKY I 158. o.
- 110 A tánc 17. század eleji lengyel változatát ld. TAŃCE POLSKIE 2 I. Nr. 40. Polonicum proportioval.
- 111 Vietoris Nr. 96 ld. MUZYCZNE SILVA RERUM Nr. 9; Vietoris Nr. 77, 117 ld. MUZYCZNE SILVA RERUM Nr. 51; Vietoris Nr. 76, 79 ld. MUZYCZNE SILVA RERUM Tablica XIV, példák még a Lőcsei tabulatúrák könyvből és a Szirmay-Keczer kéziratból; Vietoris Nr. 81, 86 ld. MUZYCZNE SILVA RERUM Nr. 95, 97, valamint MUSICALISCH-TÜRCKISCHER Nr. 6.
- 112 MNT III/a Nr. 646–694 a menyasszonytánc népi

- változatai páros és páratlan metrumban. Ld. még BÓNIS 2a, 579. o.; BÓNIS 2b, 22. o.
- 113 TANCE POLSKIE 2/I, Nr. 56, ld. még a kiadvány tanulmányában, Tablica VII.
- 114 MÓZI 2, 35. o.  
MOKRÝ 147. o. a Wechsl táncot osztrák-délnémet népi táncnak tartja.
- 115 SEPRÓDI 2, 224. o.
- 116 FALVY 1, 428. o.
- 117 MÓZI 2, 35. o.
- 118 APOR 1736-os művében a tánc leírása is szerepel, mely az ilyen irányú kutatások kiindulópontjával szolgál.
- 119 RYBARIČ 1, 63–64. o. 1670 és 1840 között tíz változatot sorol fel.
- 120 A tánc utolsó két üteme hibásan van lejegyezve, helyesen valószínűleg terccel feljebb.
- 121 Ld. SZABOLCSI 5, 330–331. o. a Stark virginalkönyv 29. számú darabja Ungerischer Tantz des Fürsten auss Siebenbürgen proportioval. Ugyanaz Vietoris Nr. 111 csak proportio formában. A Vietoris tabulatúrás könyvön belül is elmaradhat az alaptánc: Nr. 85 alaptánc proportioval, ennek a proportioinak a variánsa az alaptánc nélküli Nr. 84.  
BURLAS—FISER—HOŘEJS 44. o. A páratlan metrumú lapockás tánc mellé mintegy a táncpár alapdallamaként egy páros metrumú népzenei variánst állít.
- 122 Példaként említhető a Lőcsei tabulatúrás könyv és a Vietoris tabulatúrás könyv egyik Chorea polonica-ja (f 7v; Nr. 76, 79), mely pontozott ritmusú páratlan metrumú önálló táncként jelenik meg a Szirmay-Keczer kéziratban. Ld. HLAWICZKA 54–55. o. A Netakes mý Mluvel szövegkezdetű chorea-táncpár (Nr. 92) is megtalálható hármas metrumban önálló egységként Kdy bych ga byl wedel szövegkezdettel a Szirmay-Keczer gyűjteményben (f 68) és a Lányi Eleonóra gyűjteményben (Nr. 43). További párhuzamokat ld. SALTUS POLONICI Nr. 7-nél.
- 123 Ebben az idegen dallamban a Ne aludj el két szememnek világa népdal variánsa ismerhető fel. Ld. MNT III/a, Nr. 4–7.
- 124 A Vietoris tabulatúrás könyv szlovák egyházi énekei között a Hagnal dallam páros és páratlan metrumú változata is megtalálható önálló éneként, természetesen proportio nélkül (Nr. 240, 152). A feltehetően gregorián eredetű dallam (Aurora lucidissima) népi variánsait ld. SZENDREI—DOBSZAY—RAJECZKY I/55. o.
- 125 A szlovák egyházi énekek jelentős része megtalálható Vietórisz József magyar nyelvű fordításában. Ld. TRANOVSKY.
- 126 Orgonatabulatúrában lejegyzett korálfeldolgozásokat az egész egyházi évre felosztva mind protestáns, mind katolikus használatra készítették, pl. Ammerbach Orgel oder Instrument Tabulaturbuch (1571, 1583), Nörmiger Tabulaturbuch auff dem Instrumente (1598), LUBLIN-i tabulatúrás könyv (16. század).
- 127 Fiser tételenkénti felsorolását ld. BURLAS—FISER—HOŘEJS 43. o., ahol a Cithara Sanctorummal huszonkettő (az 1674-es kiadványból további tizenhárom), a Cantus Catholici-val kilencvenegy egyezést mutat ki. (Az énekeskönyvek repertoárjában több átfedés is előfordul, ezért ezek a számok nem összegezhetők.)
- 128 Abelmann a Cithara Sanctorum 1768-as kiadásáig a százhuszonkilenc szlovák szövegből nyolcvanhét szövegegyezést jelöl meg. ABELMANN II/25. o.
- 129 Chtýz aby spal Nr. 163, Každý krestan ma se slussne Nr. 151, Wssýchný genž shladagi w panu Nr. 272, W tomto nassem sužený Nr. 273 megegyeznek az említett kéziratok Cantus Catholici Nr. 28, 44, 138, 141 darabjaival. Lásd GAJDOŠ 303–311. o.
- 130 Ld. még a Cantus Catholici 188. o.-on Weleby Hospodina szöveggel közelebb a Vietoris tabulatúrás könyv változatához.
- 132 BURLAS—FISER—HOŘEJS 177–178. o.
- 133 Közli CSOMASZ TÓTH 1, 236–237. o.
- 134 BURLAS—FISER—HOŘEJS 196. o.
- 135 BURLAS—FISER—HOŘEJS 203–204. o.
- 136 Mint pl. a fent említett Dýte mýle basszusszólamot az Eperjesi Gradual négyszólamú művéből ismerjük.
- 137 A 18 tételt ld. a függelékben.
- 138 Ld. függelék Nr. LXXX, LXXXI.
- 139 A TABULATURA VIETORIS II-ről ld. részletesebben FERENCZI 2, és HULKOVÁ 1
- 140 A praeambulumok az egyik ismert 16. századi lengyel tabulatúrás könyvben az istentiszteleti rendbe építve jelennek meg. Ld. LUBLIN.
- 141 Ld. a Nr. 69 Hagnal virginaldarabot moll proportioval. A clarinodarab proportioja dúr pentachord. Ld. a 123. és 124. jegyzetet.
- 142 Clarinodarabjaik kiadását ld. SCHÜNEMANN 2.
- 143 Ld. Lőcsei tabulatúrás könyv (f 5v) és Lányi Eleonóra Zsuzsanna kéziratának clarinodarabjait (Nr. 32, 36, 40, 58).
- 144 ABELMANN II/78. o. ettől eltérő állítása szerint a clarinodarabokat a helyi orgonista maga írta s kompediumába valószínűleg szólamanyagnak vette fel. A clarinodarabokról ld. továbbá FERENCZI 1.
- 145 ABELMANN I/22. o.
- 146 Hogy egy orgonista repertoárjáról van szó, a borító anyagában talált kizárólagos egyházi énekanyag is alátámasztja.
- 147 Pl. a LUBLIN-i orgonatabulatúrában az ünnepek szerint beosztott egyházi énekeken kívül tánc-tételek, choreák is előfordulnak.
- 148 ABELMANN I/15. o.
- 149 KODÁLY—BARTHA 55. o.
- 150 SZABOLCSI 4, 254. o.
- 151 A particella, mint két-háromszólamú kompozíciós vázlat meghatározása Riemannál: „... als Vorstufe der endgültigen Ausarbeitung vor allem zur Kontrolle des harmonischen Verlaufs dienen kann.“ RIEMANN 706–707. o.

## VORWORT

Das Tabulaturbuch Vitoris kommt in der musikwissenschaftlichen Literatur seit der Entdeckung der Handschrift im Jahre 1903 unter verschiedenen Bezeichnungen vor. János Csiky verwendet zunächst im Jahre 1903 die irrtümliche Bezeichnung Lautenbuch,<sup>1</sup> zwei Jahre später spricht er dagegen vom Vitoris Gesangbuch.<sup>2</sup> Bertalan Fabó hält die Handschrift in seinen Darlegungen aus den Jahren 1904 und 1908 für das Gesangbuch des Palatins Paul Esterházy<sup>3</sup> und in dem Titel seiner Studie weist er schon auf die musikalische Schreibart der Handschrift hin: *Az Esterházy tabulatúrák könyv kora* (Die Zeit des Tabulaturbuches von Esterházy).<sup>4</sup> Die Literatur der nächsten Jahrzehnte, angefangen mit Szabolcsi, führt die Handschrift unter dem Namen Vitoris-Kodex an.<sup>5</sup>

Bei der Bezeichnung der vorliegenden Quellenausgabe wurde ihr Handschrift- oder Kodexcharakter nicht für entscheidend erachtet, in Anbetracht der Art der Aufzeichnung und des Inhalts der Sammlung kehrten wir jedoch zur Benennung Tabulaturbuch zurück.<sup>6</sup>

Das Material dieser reichen, musikalisch mehrschichtigen Sammlung war meist in ungarischen, slowakischen und polnischen Publikationen der 50er und 60er Jahre veröffentlicht,<sup>7</sup> die Handschrift war jedoch in ihrem vollen Umfang noch nicht erschienen. Die Autoren der bisherigen Arbeiten publizierten nur einzelne zusammenhängende Kapitel unter Berücksichtigung der sprachlichen und musikalischen Zugehörigkeit, jedoch nicht immer in richtiger Übertragung. In Anbetracht der Wichtigkeit dieser Handschrift erschien es uns nötig, das Musikmaterial des Tabulaturbuches Vitoris in seiner Gesamtheit zugänglich zu machen.

Die vorliegende Quellenausgabe hätte nicht verwirklicht werden können, wenn uns die Forschungsergebnisse und einige Teilausgaben der vorigen Jahrzehnte nicht zur Verfügung stünden. Unser Dank gebührt deshalb allen jenen, die durch die Veröffentlichung ihrer Studien über diese Quelle und anderer Vergleichsmaterialien die Grundlagen für unsere Publikation schufen, ferner allen denen, die die Realisierung der gegenwärtigen slowakisch-ungarischen Quellenausgabe des Tabulaturbuches Vitoris unterstützten.

### Übersicht der Literatur über das Tabulaturbuch Vitoris

Über die Umstände der Entstehung unseres Denkmals bietet die Handschrift nur wenige Anhaltspunkte. Deshalb kommt den Berichten grosse Bedeutung zu, die aus der Zeit stammen, als das Tabulaturbuch Vitoris nach Budapest gelangte. Csiky war der erste, der das Manuskript in dem Tagesblatt *Pesti Hírlap* am 15. Dezember 1903 folgendermassen besprach: „Nicht nur vom musikalischen, sondern auch vom literarischen Standpunkt aus ist diese Handschrift von unschätzbarem Wert, die wir unlängst durch eine zufällige Entdeckung erwarben. Der Band stammt aus der Mitte des 17. Jh. und

enthält Lieder und Tänze mit ungarischen, slowakischen und lateinischen Überschriften, deren Melodien mit Buchstaben aufgezeichnet sind.“<sup>8</sup> Über den Ursprung der Handschrift schreibt er folgendes. „... aus der Bibliothek einer oberungarischen Adelsfamilie gelangte sie in den Besitz der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. In den Bänden dieser Bibliothek finden wir das folgende Exlibris: *Ex Bibliotheca Ladislai Vitoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz*<sup>9</sup> ... Das genannte Exlibris ist jedoch in unserem Band nicht vorhanden.“<sup>10</sup> Im Akzessionskatalog des Handschriftenarchivs der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ist der Band unter der Ordnungszahl 5/1903 zu finden,<sup>11</sup> ohne irgendeine Eintragung, die über die früheren Besitzer oder die Provenienz der Handschrift etwas aussagen würde. Aus dem Katalog wird nur klar, das die Bibliothek der Akademie die Handschrift von Bertalan Fränkel (Fabó) erworben hat.<sup>12</sup> Es ist daher merkwürdig, dass der nämliche Fabó im August 1904 die Feststellung machte: „Vor einigen Wochen hat es Gott und ein glücklicher Zufall so gefügt, dass ich ein Gesangbuch des Palatins Paul Esterházy, entstanden wahrscheinlich um 1670 herum, entdeckte und entzifferte.“<sup>13</sup> In seinem 1908 erschienenen Buch *A magyar népdal zenei fejlődése* (Die musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes) beschäftigt er sich in einer Studie mit der Handschrift und gibt 1903 als Zeitpunkt an, als das Tabulaturbuch nach Budapest gelangte, und ergänzt auch seine Herkunftsangaben: „Die Handschrift gelangte aus der Bibliothek der Familie Vitoris zu einem Budapester Antiquar und von ihm zu mir.“<sup>14</sup> Die Benennung der Quelle setzt er nach dem in die Handschrift gelegten *Missilis-Zettel*<sup>15</sup> mit dem Namen von Paul Esterházy in Verbindung: „Es ist wahrscheinlich, dass man mit diesem Zettel das Buch, das auch neue, modische, vorher unbekannte Lieder enthält, ihm [= dem Fürsten Paul Esterházy] zurückgeschickt oder geschickt (eher das letztere) habe.“<sup>16</sup> Fabó veröffentlichte hier das erste Mal Kompositionen aus dem Tabulaturbuch, und zwar fünf ungarische Tänze und einen rumänischen Tanz. Seiner falschen paläographischen Deutung zufolge sind seine Übertragungen ungenau.<sup>17</sup> János Seprődi berichtigt die Irrtümer Fabós in einem der Kapitel seiner mit Fabós identisch betitelten Studie noch im gleichen Jahr.<sup>18</sup> In seiner dritten Nachricht über die Handschrift setzt Fabó die annähernde Entstehungszeit des Tabulaturbuches in die Jahre 1660–1670 fest.<sup>19</sup> Als stärkstes Argument führt er die Entstehungszeit der in der Handschrift vorkommenden ungarischen Gedichte an, die man auf Grund erhalten gebliebener zeitgenössischer handschriftlicher Gedichtsammlungen eindeutig datieren kann.<sup>20</sup>

Sándor Payr erwähnt das Tabulaturbuch 1911 mit Berufung auf das Musikleben von Sopron (Ödenburg). Auch er bedient sich der Benennung Vitoris, bringt aber die Handschrift im Gegensatz zu Csiky nicht mit Ladislaus, sondern mit Jonathau Vitoris in Zusammenhang: „Auch Fürst Paul Esterházy hatte ein Notenheft aus dem Jahre 1690 besessen, das aus der Bibliothek von Jonathan Vitoris, dem Professor am Lyzeum in Sopron zum

Vorschein gekommen war, das Bertalan Fabó erst unlängst entdeckte und beschrieb.<sup>21</sup> Aus dem Artikel Pays geht jedoch nicht klar hervor, worauf er seine Behauptung stützt, wenn er sich auf den Zusammenhang zwischen Jonathan Vietoris und der hier behandelten Handschrift beruft.

Die erste wissenschaftliche Zusammenfassung ist die Studie von Bence Szabolcsi aus dem Jahre 1926. betitelt Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte.<sup>22</sup> Im Vergleich zu den vorigen bietet Szabolcsi keine weiteren Angaben zur Entstehung der Handschrift, leistet aber einen wesentlichen Beitrag zur Bekanntgabe des Musikmaterials. Dem ungarischen Material besondere Aufmerksamkeit widmend, aber auch die Merkmale der Musik anderer Nationen berücksichtigend, stellt er die weltlichen Lieder und Tänze des Tabulaturbuches Vietoris anhand einer Vielzahl von Musikbeispielen vor. Szabolcsi beschäftigt sich in seiner 1928 erschienenen Arbeit A XVII. század magyar főúri zenéje (Musik der ungarischen Magnaten im 17. Jh.)<sup>23</sup> mit dem Musikleben und erforscht die Rolle der erhalten gebliebenen instrumentalen Denkmäler des 17. Jh. im gegebenen gesellschaftlichen Milieu. Bei der Rekonstruktion der Musikpraxis jenes Zeitalters stützt er sich auf zeitgenössische Gedichte, auf die Berichte der Tagebücher, auf Korrespondenz und Reiseberichte. In einer weiteren einschlägigen Studie A XVII. század világi dallamai (Ungarische weltliche Melodien des 17. Jh.)<sup>24</sup> konzentriert Szabolcsi seine Aufmerksamkeit auf die weltlichen Kompositionen des Tabulaturbuches Vietoris, wobei er das weltliche Repertoire von den wichtigsten fünf Handschriftensammlungen des 17. Jh. auf dem Gebiet Ungarns miteinander vergleicht. Er stellt Varianten der Tänze und lyrischen Lieder einander gegenüber, und weist auf die wechselseitige Beziehung dieser Quellen der Instrumentalmusik hin.

Im Jahre 1946 behandelte Charlotte Abelman in ihrer Dissertation Der Kodex Vietoris, ein Beitrag zur Musikgeschichte des ungarisch-tschechoslowakischen Grenzgebietes<sup>25</sup> monographisch das Tabulaturbuch Vietoris. Abelman führte gründliche Forschungen bezüglich der Bezeichnung, der Gattung und des Inhalts des Manuskripts durch. Sie machte als erste auf die Widersprüche aufmerksam, die zwischen den verschiedenen Feststellungen über die Erklärung des Ursprungs des Tabulaturbuches Vietoris bestanden. Den Inhalt der Handschrift erörtert sie in zwei grossen, und zwar der weltlichen und geistlichen Musik gewidmeten Kapiteln.

In einer zusammenfassenden Abhandlung (Vietorisov kódex) des Handbuchs Hudba na Slovensku v 17. storočí (Musik in der Slowakei aus dem 17. Jh.) aus dem Jahre 1954 befasst sich Ján Fišer mit dem Musikmaterial des Tabulaturbuches Vietoris.<sup>26</sup> (In der slowakischen musikwissenschaftlichen Literatur wurde die Handschrift vor diesem Zeitpunkt von J. Pöstényi<sup>27</sup>, K. Hudec<sup>28</sup>, J. Kresánek<sup>29</sup> erwähnt.) Fišer untersucht vor allem den Ursprung der slowakischen Kirchenlieder, und vergleicht sie mit den Cantiones der Zeit mit besonderer Rücksicht auf die Gesangbücher Cithara Sanctorum (1636) und Cantus Catholici (gedruckt für die Slowaken im Jahre 1655). Da Fišer die Originalhand-

schrift nicht kannte, gibt er auf Grund der ihm zur Verfügung stehenden unvollständigen Mikrofilme eine lückenhafte Beschreibung der Handschrift und des musikalischen Inhalts.<sup>30</sup> Im Vergleich zu den bisherigen Publikationen veröffentlichte er jedoch die meisten Musikstücke aus dem Tabulaturbuch Vietoris, wobei er die weltlichen von den geistlichen Kompositionen unterschied und sie alphabetisch ordnete.

Die Problematik der Tanzmusik wurde von Ferenc Bónis und Luba Ballová erörtert. In seiner Studie A Vietórisz-kódex szvit-táncái (Suitenmässige Tänze des Kodex Vietoris)<sup>31</sup> gab Bónis das Material des zweiten Kapitels der Handschrift in Übertragung heraus, d. h. Sequuntur Currentes et id genus Alia und stellte die Varianten der aus heimischen und nachbarlichen Bereichen stammenden handschriftlichen und gedruckten Quellen, sowie die im Tabulaturbuch vorkommenden Varianten einander gegenüber. Ballová vergleicht die Tänze der Handschrift mit weiteren heimischen Tanzsammlungen des 17. und 18. Jh., und untersucht die Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zwischen den Tänzen verschiedener Nationen.<sup>32</sup>

Der dritte Teil der Handschrift — Sequuntur Choreae — wurde in der Publikation Tańce polskie z Vietoris Kodex (Polnische Tänze aus dem Kodex Vietoris, 1960) von Zofia und Jan Sześzewski veröffentlicht.<sup>33</sup> Auf Grund der Untersuchung der melodischen und rhythmischen Merkmale stellen sie den polnischen Charakter ausser den mit polnischen Überschriften versehenen Tänzen auch in mehreren weiteren Kompositionen fest.

Das Tabulaturbuch Vietoris kommt auch in dem 1973 erschienenen, ungarische Kodizes anführenden Katalog von Csapodi vor (Signatur K 88).<sup>34</sup> Das Material, das im Einband der Handschrift bei der Restaurierung zum Vorschein kam, ist mit einer eigenen Nummer, K 89, versehen und trägt die Benennung Vietoris Kodex II. Dementsprechend wird auch hier die Bezeichnung TABULATURA VIETORIS II verwendet. Die Beschreibung der ursprünglich im Einband befindlichen Folien ist auch deshalb von grosser Wichtigkeit, da die sich mit dem Tabulaturbuch Vietoris beschäftigenden Musikhistoriker dieses Material bisher nicht näher beachtetten und es nur kurz in einigen Sätzen erwähnten.<sup>35</sup>

Im vorangehenden wurde die der Untersuchung des Tabulaturbuches Vietoris gewidmete Literatur chronologisch angeführt. Die einander teils widersprechenden Ansichten, die sich auf den Ursprung, die Bezeichnung, die Schreibweise und die Gliederung der Handschrift beziehen, werden in den weiteren Kapiteln ausführlicher besprochen.

## Zeit und Ort der Entstehung und Provenienz des Tabulaturbuches Vietoris

Die Meinungen über die Entstehung der Handschrift sind verhältnismässig einig. Die meisten Forscher setzen voraus, dass das Tabulaturbuch um 1660–1670, oder 1680 entstanden ist.<sup>36</sup> Die einzige

Jahreszahl auf der Innenseite des ursprünglichen Rückdeckels (f 145) „1679 attam Cernelnek...“<sup>37</sup> lässt vermuten, dass die Handschrift in diesem Jahr schon fertig war. Diese Eintragung beeinflusste die Musikhistoriker, den Terminus ad quem um 1680 festzusetzen. Bei der Bestimmung des Terminus a quo ist die Entstehungszeit der ungarischen weltlichen Texte massgebend.<sup>38</sup> In der behandelten Handschrift sind zwar nur die Incipits angegeben, aber ihre Datierung kann man auf Grund zeitgenössischer Gedichtsammlungen bestimmen, wo gewöhnlich in der letzten Strophe das Entstehungsjahr des Gedichts angeführt ist.

In dem ganzen Tabulaturbuch wurde das gleiche Papier verwendet, das Wasserzeichen des Papiers kann jedoch nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung nicht identifiziert werden. Viliam Decker, der Fachmann der Wasserzeichen in der Slowakei, datiert die Erzeugung des Papiers für das Jahr 1675, den Entstehungsort konnte er jedoch nicht bestimmen.<sup>39</sup> Diese neue Angabe bekräftigt die bisherigen Feststellungen über die Entstehungszeit der Handschrift, der wir auch uns anschliessen, in dem wir die Zeitgrenzen einengen. Die Entstehung des Manuskripts setzen wir zwischen die Jahre 1675 und 1679.

Über die Abschreiber und die Komponisten der einzelnen Stücke des Tabulaturbuches Vietoris ist nichts näheres bekannt. Es ist möglich, dass die Abkürzung in der Überschrift eines Tanzes „Corant M. D.“ (Nr. 53) auf den Komponisten hinweist. Bisher gelang es uns nicht, die weiteren Abkürzungen (PB., T., TT), die die Handschrift enthält, aufzulösen. Bei der vergleichenden Untersuchung des Musikmaterials der Tänze aus dem Tabulaturbuch Vietoris erwiesen jedoch mehrere Forscher eine Verwandtschaft der zwei Tanzkapitel des Manuskripts mit zeitgenössischen Handschriften und gedruckten Tanzsammlungen auf mitteleuropäischem Gebiet, und in einigen Fällen kann eine Parallelität mit konkreten Werken gewisser Komponisten festgestellt werden.<sup>40</sup> (Diese Fragen werden im Kapitel über die Tänze ausführlicher behandelt.)

Da wir weder den Namen der Komponisten noch den der Kopisten der Handschrift kennen, gehen wir deshalb bei der Bezeichnung des Tabulaturbuches — ähnlich wie die anderen Forscher — zu den Feststellungen zurück, die sich auf seine Provenienz beziehen. Wie schon im Vorwort und in der Literaturübersicht betont wurde, ist die Handschrift bisher mit zwei Namen in Zusammenhang gebracht worden. Ein der Handschrift nachträglich beigefügter Zettel mit dem Namen des Fürsten Paul Esterházy bewog die Forscher Beweise dafür zu suchen, dass Esterházy die Sammlung besessen habe.<sup>41</sup> Fabó nennt die Handschrift, vom Inhalt deszettels ausgehend, das Gesangbuch oder Tabulaturbuch von Paul Esterházy, wobei er sich auf eine Liste mit den Namen der Kompositionen für Virginal aus dem Nachlass des Fürsten beruft.<sup>42</sup> Szabolcsi sammelte hingegen konkrete Angaben, die die Person, die musikalische Ausbildung und die Handschrift von Paul Esterházy betrafen.<sup>43</sup> Da Szabolcsi zwischen den Schreibarten der Briefe des Fürsten und der nachträglich skizzenhaft aufgezeichneten Kom-

positionen eine Ähnlichkeit findet,<sup>44</sup> sieht er die Annahme für bewiesen, dass das Tabulaturbuch einst Esterházy gehört hatte. Ausser der Identität der Schrift erwähnt er auch als weiteres Argument die Liste mit den Titeln der Virginalkompositionen, die im Archiv der Familie Esterházy erhalten blieb. Das weitere Schicksal der Handschrift verfolgend setzt Szabolcsi voraus, dass das Tabulaturbuch später aus dem Besitz der Familie Esterházy zu Johann Vietoris gelangte, der 1710 in den Adelstand erhoben wurde. Trotz der oben erwähnten Beweise war Szabolcsi wahrscheinlich von diesem Umstand beeinflusst, wenn er die Benennung Vietoris, die das erste Mal Csiky 1905 verwendete, beibehielt.

Nach den Mitteilungen von Csiky und Fabó bemerkt Szabolcsi am Anfang seiner Abhandlung über den „Vietoris Kodex“, dass die Handschrift aus der Bibliothek der Familie Vietoris, die im Komitat Trenčín sesshaft war, stamme. Während Csiky den Namen Ladislaus Vietoris de Kiss-Kovaloc et in Horocz anführt, stammt die Quelle nach Szabolcsi aus Horocz (Felsőhorócz), aus der Bibliothek der Familie Vietoris<sup>45</sup> „de Vaszka“<sup>46</sup> et Kiskovaloc.“<sup>47</sup> Szabolcsi erwähnt auch die Bemerkungen von Payr aus dem Jahr 1911, laut welcher die Handschrift zuletzt im Besitz von Jonathan Vietoris aus Sopron (18. Jh.) war. Die Tatsache, dass es in der Quelle keine Eintragungen zu finden sind, die den Besitz der Handschrift durch die Familie Vietoris bekräftigen würden, wie dies nach Csiky bei den weiteren Bänden der Bibliothek der Fall war, erweckt in sich Zweifel, dass die Familie Vietoris mit der Handschrift etwas zu tun hatte. Die Beschreibungen zu Anfang dieses Jahrhunderts enthalten nur Andeutungen über diese Beziehung, die eigentlich nur auf Grund mündlicher Information des Budapester Antiquars Ranschburg aufgezeichnet wurden. Es lässt sich leider auch nicht feststellen, ob die Handschrift mittels des erwähnten Antiquars zusammen mit weiteren Bänden der Bibliothek der Familie Vietoris nach Budapest gelangte.

Abelmann versucht in ihrer Dissertation die Lösung der obengenannten Probleme zu finden. Von der Studie Szabolcsis ausgehend, widmet sie ihre Aufmerksamkeit in erster Linie der 1710 in den Adelstand erhobenen Familie Johann Vietoris. Da in der Biographie von Paul Esterházy der Name von Johannes Vietoris nirgends erwähnt wird, schliesst sie die Möglichkeit aus, dass Johann Vietoris einst die Handschrift (vermutlich von Esterházy) erhalten hätte.<sup>48</sup> Abelmann forscht auf Grund Szabolcsis nach der Bibliothek der Familie Vietoris in Felsőhorócz, weiss aber über den Ortsnamen „Horocz“ nicht Bescheid. Dieses verwendet sie diesmal falsch als weiteres Argument für die Behauptung, dass zwischen dem Tabulaturbuch und der Familie Vietoris keine Verbindung bestünde. Im weiteren sucht Abelmann, anhand der Feststellungen Payrs, Beweise für die Beziehung der Handschrift zu Jonathan Vietoris. Sie verfolgt den Lebensweg von Jonathan Vietoris (Kuntapolca, Dobšiná, Kežmarok, Sopron, Jena, Štítňik, schliesslich Professor am Lyceum in Sopron) und kommt zu der Schlussfolgerung, dass er als Theologe und Historiker viele Kirchen und Archiven besuchen und

als leidenschaftlicher Buchsammler sich mit den Jahren eine sehr umfangreiche Privatbibliothek verschaffen musste: „... wie leicht konnte ihm [= Jonathan Vietoris] dabei ein schon lange nicht mehr gebrauchtes, vergessenes Repertoire eines Organisten in die Hände gefallen sein, das er für seine Bibliothek erwarb.“<sup>49</sup>

Was die Verbindung der Familie Vietoris zur Handschrift betrifft, bleibt auch Abelmann bei Vermutungen. Durch ihre vergleichenden Forschungen sind jedoch einige falsche Ansichten aufgehoben worden. Sie stellt fest, dass das Tabulaturbuch mit der Adelsfamilie Vietoris nichts zu tun hat. Auf Grund neuer Forschungen im Bezug auf die Schreibweise schliesst sie die Möglichkeit aus, dass die Handschrift einmal Paul Esterházy gehört haben konnte.<sup>50</sup> Im Falle von Jonathan Vietoris, der keinem Adelskreis entstammte, kann sie keine konkreten Beweise erbringen, sie erachtet jedoch seine Person als entscheidend für die weitere Erforschung der Entstehung der Handschrift.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Literatur keine überzeugenden Beweise enthält, ob man die Tabulaturammlung mit einem der erwähnten vier Namen — Paul Esterházy, Ladislaus Vietoris, Johann Vietoris, Jonathan Vietoris — in Zusammenhang bringen könnte. Trotzdem hielten wir am Namen „Vietoris“ fest, da wir bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung keine neueren konkreten Argumente zur Änderung der bisher gebräuchlichen und in der Fachliteratur allgemein verwendeten Bezeichnung aufweisen können. Auf Grund der beträchtlichen Menge slowakischen Gesangsmaterials muss man die Entstehung der Sammlung in einem Milieu suchen, wo die slowakische Bevölkerung in der Mehrheit war. Der slowakischen Umgebung kommt dadurch eine noch grössere Wichtigkeit zu, dass das im Einband der Handschrift befindliche Musikmaterial grossenteils mit den geistlichen Stücken des Tabulaturbuches übereinstimmt, so dass die slowakischen Kirchenlieder zweimal vertreten sind. Wahrscheinlich konnte diese fragmentarisch überlieferte TABULATURA VIETORIS, II als Musterheft zur endgültigen Fassung des Repertoires der Sammlung gedient haben. Auf weitere slowakische Zusammenhänge weist der Inhalt der fragmentarischen Folien des Einbandes mit abweichendem Musikmaterial, Bass-Stimmen von 5—6stimmigen Kompositionen mit slowakischen Textincipits, hin.<sup>51</sup>

Zur Lokalisierung des Tabulaturbuches kann auch die Ortsbezeichnung „Kisucaj“ auf der hinteren Innenseite des Bandes als Ausgangspunkt dienen, die die Musikwissenschaftler bisher nicht beachteten.<sup>52</sup> Diese Angabe aus dem Trenčiner Komitat führt uns in den Umkreis der Ortschaften Vieska, Horovce, Kovalovec (Vaszka, Horocz, Kis-Kovalocz), die im Zusammenhang mit der Adelsfamilie Vietoris bereits erwähnt wurden.

## Beschreibung der Handschrift

Das Tabulaturbuch Vietoris ist im Handschriftenarchiv der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften mit der Signatur K 88 aufbe-

wahrt und die vom Einband losgelösten Materialien haben die Signatur K 89. (Die ältere Signatur beider Teile war bis zum Jahre 1973: Régi és Újabb Írók 4<sup>o</sup> 190.)

Das Format ist: 194x154 mm. Die Handschrift besteht aus 145 nachträglich numerierten Folien und einer nicht numerierten Folie, die eigentlich ein bei der Restaurierung freigewordenes Innenblatt des Einbandes ist.<sup>53</sup> Die ursprüngliche Numerierung Pagina 1—6 entspricht der nachträglichen Numerierung f 3v—6r. Das Manuskript enthält ausser dem Musikmaterial und anderen, die Musik betreffenden Anmerkungen auch noch weitere Eintragungen, die wir im Kapitel über die Schreibarten anführen.

1903 schreibt Csiky über das Aussehen des Manuskripts wie folgt: „Auf seiner harten Decke ist ein, aussen und innen mit Noten vollbeschriebenes Papierblatt aus dem 18. Jh. [!] geklebt, worüber man auf die untere Decke ein aus einem alten Missale herausgerissenes, wurmstichiges Pergamenblatt legte.“<sup>54</sup> Fabó äussert sich folgendermassen: „Es ist in altes Notenmaterial gebunden, wie dies bei Gesangbüchern häufig der Fall ist.“<sup>55</sup>

Die Tatsache, dass es zwischen den einzelnen Abschnitten leere Seiten gibt, deutet darauf hin, dass die Handschrift noch vor der endgültigen Zusammenstellung eingebunden wurde. Das Material des Einbandes, d. h. die TABULATURA VIETORIS II, wurde bei der Restaurierung abgetrennt und mit der gleichen Nummer wie die Handschrift versehen.<sup>56</sup> Es enthält acht ganze Vollfolien mit 89, grossenteils fragmentarischen slowakischen Kirchenliedern, sowie 16 Fragmente von verschiedener Grösse, auf denen sich die Bass-Stimmen längerer mehrstimmiger Stücke befinden. (Bei der Beschreibung des Aussehens des Einbandes konnte Csiky diese Bass-Stimmen gemeint haben.) Wegen des interessanten Kirchenliedmaterials des Einbandes, das mit dem Inhalt des Tabulaturbuches in engem Zusammenhang steht, sind im Anhang die Textincipits der 89 Lieder und die Melodien der im Tabulaturbuch nicht vorhandenen Lieder mitgeteilt.

## Die Schreibarten

Während die Meinungen über die Entstehungszeit des Tabulaturbuches Vietoris im allgemeinen übereinstimmen, teilen sich jedoch die Ansichten über die Person des Abschreibers. Csiky richtete 1903 seine Aufmerksamkeit in erster Linie auf die Textanfänge und kam zu der Schlussfolgerung, dass der ursprüngliche Abschreiber des Tabulaturbuches slowakischer Nationalität war. Das ist auch daraus zu ersehen, dass er den ungarischen Textincipits den Platz frei liess, die Texte in slowakischer Sprache, bzw. einen ungarischen Titel mit slowakischer Orthographie dagegen eigenhändig eintrug.<sup>57</sup> Fabó ist der Ansicht, dass die Erklärung der am Anfang der Sammlung befindlichen Tabulaturzeichen auf die Übertragung der Stücke der Handschrift nicht verwendbar sei.<sup>58</sup> Szabolcsi unterscheidet 1926 zwei verschiedene Abschreiber der Musik und bringt die flüchtige Schreibweise der zweiten Handschrift mit



der des Fürsten Paul Esterházy in Zusammenhang.<sup>59</sup> Diese Feststellung löste Debatten unter den Forschern aus. Die im folgenden Jahr veröffentlichten kritischen Anmerkungen<sup>60</sup> regten Szabolcsi zu weiteren Untersuchungen in dieser Richtung an. Diesmal berücksichtigte er bei der Bestimmung der einzelnen Schreibarten nicht nur das Grundmaterial des Manuskripts, sondern auch die übrigen Eintragungen. Als Ergebnis unterscheidet er — den nachträglich eingeklebten Zettel ausser Acht lassend — sechs verschiedene Schreibweisen.<sup>61</sup> Diese Feststellung wiederholt Szabolcsi auch in seinen weiteren Schriften über das Tabulaturbuch Vektoris.<sup>62</sup>

Demgegenüber vergleicht Charlotte Abelman nicht nur die zweite flüchtige Handschrift des Tabulaturbuches, sondern auch die Zeichenerklärung mit der von Paul Esterházy. Sie stellt fest, dass die Schreibart des Tabulaturbuches und die von Paul Esterházy keineswegs übereinstimmen.<sup>63</sup> (Wenn wir bedenken, dass Fürst Paul Esterházy ein allgemein anerkannter Musiker seiner Zeit war, können wir mit Recht voraussetzen, dass seine Notenschrift geordneter und genauer war.) Abelman teilt die Abschreiber des Musikmaterials und die der Textincipits in separate Gruppen ein. Ähnlich wie Szabolcsi spricht auch sie von zwei Hauptschreibern der Tabulatur: von einem, der eine klare, übersichtliche Handschrift hatte und einem zweiten, der die Stücke oberflächlich notierte. Abelman bringt auch diesen zweiten Abschreiber mit der Zeichenerklärung in Zusammenhang. Diesem Kopisten schreibt sie auch das nachträgliche, auf f 54v befindliche Incipit „moja pani matko“ zu.<sup>64</sup> Unserer Meinung nach stammen die Eintragungen „secunda“ und „prjma pars“ auf den folgenden Seiten (f 55v—56r) ebenfalls von der gleichen Hand. Abelman unterscheidet noch weitere drei Schreibarten der Texte (zweierlei unterschiedliche Schreibweisen der ungarischen Textincipits f 3v—6r, 56v und jene des Zettels mit dem Titel von Paul Esterházy); den Inhalt der ursprünglichen Decken kommentiert sie jedoch nicht.<sup>65</sup>

Físer (1954) und Bónis (1957) kannten die Dissertation von Abelman nicht und bringen im Grunde genommen zu Szabolcsis Feststellungen keine neuen Erkenntnisse. Bónis erachtet die Beschreibung Szabolcsis<sup>66</sup> aus dem Jahre 1927 als richtungsweisend und ergänzt sie seinerseits mit dem Text von f 145, der bisher nicht beachtet wurde. Seiner Ansicht nach „weisen die Musikeintragungen des Codex auf mindestens drei Händen hin“.<sup>67</sup>

Unter Berücksichtigung des Vorhergehenden und der Untersuchung der Originalquelle können wir folgendes feststellen: der Grossteil der Musikstücke und der Textincipits stammt von einer Hand. Dieses Grundmaterial wurde später durch einige flüchtig skizzierte Stücke von einer anderen Hand ergänzt, von der auch die Zeichenerklärung der Tabulatur und einige kurze Texteintragungen stammen. Die ebenfalls nachträglich eingeschriebenen ungarischen Textincipits stammen mit Ausnahme des Stückes Nem swk (f 56) von einer weiteren Hand. Genauso nachträglich eingefügt sind die Bemerkungen an den Seitenrändern oder die am Ende der Stücke

vorkommenden monogrammartigen Abkürzungen PB, T, TT.<sup>68</sup> Auf den ehemaligen Decken des Tabulaturbuches befinden sich noch drei weitere, mit dem Inhalt der Handschrift nicht zusammenhängende kurze Texteintragungen, die im nachfolgenden aufgezählt werden. Unsere Feststellungen in Bezug auf die Schreibarten des Tabulaturbuches sind wie folgt:

### I Grundmaterial

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

### II Ergänzende Schreibarten:

2. Hand: a) nachträglich eingetragene Stücke: f 8v—10r; f 29v—30r; f 104v—106r; f 112v; f 143v  
b) Zeichenerklärung der Tabulatur, f 1r:
 

|    |   |
|----|---|
| [  | tale signum unus tactus et comprahendit literam unam      |
| ∏  | tale signum iterum tactus unus et comprahendit literas 2  |
| 5  | valet medium tactum et tantum literam unam comprahendit   |
| ∏  | tale signum valet medium tactum et comprahendit literas 2 |
| ∏  | tale signum comprahendit literas 4 et valet tactum medium |
| ∏  | tale signum comprahendit literas 8 et valet tactum medium |
| ∏∏ | tale signum comprahendit literas 3 et valet tactum medium |
| ∏∏ | ad tale signum 3 litere accipiuntur                       |
- c) f 54v: „moja pani matko“  
f 55v—56r: „secunda“, „prjma pars“
3. Hand: ungarische Textincipits. f 3v—6r
4. Hand: 1 ungarisches Textincipit, f 56v „Nem swk“

### III Andere Eintragungen

5. Hand: Abkürzung „PB“ am Seitenrand (für die Aufzählung der Stücke im einzelnen siehe die Einleitung des Kritischen Berichts)
6. Hand: Abkürzungen „T“, „TT“ nach den Clarinostücken (für die Aufzählung der Stücke im einzelnen siehe die Einleitung des Kritischen Berichts)
7. Hand: Innenseite der ersten (nicht nummerierten) Decke: „Raro doctus Erit qui semper otiam [sic] querit“
8. Hand: a) f 145r: „1679 attam Cernelnek ff 23 D 75 kisucaj . . . . . tesen hoza ff 2 D 25“  
b) Additionsoperation auf f 145r
9. Hand: f 145r: „In nomine Dnj“
10. Hand: ein zwischen f 59v und f 60r nach-

träglich eingefügter Zettel mit dem Inhalt: „Serenissimo DEI gratia Sacri Romani Imperij Principi D. D. Paulo Esterhazy, de Galantha, Perpetuo Comiti in Frakno Regni Hungariae Palatino Judici Cumanorum, Aurei Velleris Equiti Comitatum Sop[ro]niens[is] Pest Pilis, et Söld Sup[re]mo Comiti, nec non Sacrae Cesar[ae] Regiaque M[ajestatis] Intimo Consiliario) Camerar[io].“

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

## Musikpaläographie Die Übertragung der Handschrift

Das Grundmaterial der Handschrift wurde in der von Ammerbach erstmals angewandten neuen deutschen Orgeltabulatur aufgezeichnet,<sup>69</sup> die in unserer Quelle in zwei Variationen vorkommt. Der erste Kopist verwendet die Ammerbachschen Schrift- und Rhythmuszeichen konsequent, nur die Bezeichnungen für „F“ und „fis“ weichen von ihnen ab. In unserer Handschrift kommt anstatt „F“ ein „Y“ vor<sup>70</sup> und an Stelle von „Fis“ wird ein dem „R“ ähnlicher Buchstabe, ein „R“ verwendet. Während Ammerbach für das grosse und kleine „c“ voneinander abweichende Zeichen benutzt, ist diese Unterscheidung im Tabulaturbuch Vietoris nicht durchgeführt und wird für beide Töne das kleine „c“ verwendet. In unserer Übertragung haben wir je nach dem Fall von zweierlei Möglichkeiten gewählt, da eine mechanische Interpretation zu häufigen Septimsprüngen führen würde. Das Taktvorgehen steht in der Handschrift meist nur vor Kompositionen in ungeradem Metrum, bei Kompositionen in geradem Metrum kommt es dagegen nur vereinzelt vor.

Zum Zwecke der näheren Bestimmung der Ergänzung jener zweistimmigen Stücke, die in Tabulaturnotation aufgezeichnet sind, wurden einige Basstöne in drei Stücken mit Nummern versehen, was auf die Praxis des bezifferten Basses hinweist (Nr. 52, 57, 196).

Auch der Abschreiber der nachträglich eingetragenen vierzehn skizzenhaften Stücke ging von Ammerbachs Tabulatur-System aus, schrieb jedoch dessen spezifische Variante am Anfang unserer Handschrift ein, in dem er nur die Rhythmuszeichen festlegte. In dieser Zeichenerklärung ist die Bedeutung der zwei letzten Zeichen unklar und auch die sich auf kleinere Werte beziehenden Zeichen sind lückenhaft und unvollständig, so dass sie zur Übertragung der Stücke nicht anwendbar sind. (Diese Zeichenerklärung wurde bei der Aufzählung der Schreibarten angeführt.)

Die Stimmen des Tabulaturbuches wurden unter-

einander, auf den verso-recto Seiten fortlaufend, parallel aufgezeichnet. Nur die Stimmen der Clarinostücke, beginnend mit f 120v–121r, wurden getrennt, die obere Stimme auf die verso-, die untere Stimme auf die recto Seite geschrieben (siehe Faksimile S. 74).

Am Ende der verschiedenen Feste des Kirchenjahres und am Anfang des allgemeinen Teiles der slowakischen Kirchenlieder befinden sich elf Bass-Stimmen in moderner Notation. Obwohl das Schriftbild der Tabulatur und der modernen Notation unterschiedlich ist, bezeugt jedoch sowohl der Gesamteindruck beider musikalischen Schreibarten wie auch die Ähnlichkeit der Texteintragungen und der Metrumzeichen eindeutig, dass die Aufzeichnung der Bass-Stimmen von der ersten Hand stammt.<sup>71</sup>

In der Quelle kommen ausser den Ton- und Rhythmuszeichen auch Wiederholungszeichen und Fermaten vor, deren Interpretation gelegentlich problematisch ist. Der Abschreiber setzte Wiederholungszeichen innerhalb oder am Ende der Stücke, wobei ihre Form in beiden Fällen identisch ist  $\text{||:|}$ . Dieses Zeichen ist irreführend, falls es nur innerhalb des Stückes steht, am Ende aber fehlt. Aus analogen Fällen ist es allerdings ersichtlich, dass das Zeichen in diesem Fall nur rückwärts gilt. Dies bezeugt unter anderem auch das Lied *Ač gest me srdce smutne* (Nr. 249 Faksimile S. 73), das im *Cantus Catholici* auch in dieser Form vorhanden ist, dessen ursprüngliche deutsche Fassung (*Herzlich thut mich verlangen*) aber eindeutig verrät, dass nur der erste Teil wiederholt werden muss.

Die Fermate kommt bei den Formeinschnitten des Stückes vor. Gelegentlich ist sie nur in einer Stimme ausgeschrieben, kann sich aber auf beide Stimmen beziehen.

Bei einigen slowakischen Kirchenliedern finden wir am Ende der Melodiereihen ein Zeichen, das aus Punkten und kleinen Strichen besteht und sich dem Wiederholungszeichen ähnelt. Dieses Zeichen darf nicht als Wiederholungszeichen interpretiert werden. Das beweist auch der Vergleich des Stückes *A na zemý budýz lýdem* (Nr. 233, LXXVI, S. 72 Faksimile) mit dem Lied aus dem *Cantus Catholici* (p 201). Das erwähnte Zeichen findet man auch im Lied *Krýstus prýklad pokorý Bůh nass* (Nr. 154), es fehlt dagegen in dem gleichen Stück des Fragments (Nr. XI).

In der neuen deutschen Orgeltabulatur-Notation fehlen durchwegs die Vorzeichnungen, da die Grund- und modifizierten Buchstaben die konkreten Tonhöhen angeben. In unserer Übertragung wurden jedoch die Angaben von Vorzeichnungen zur Bestimmung der Tonalität für zweckmässig gehalten.<sup>72</sup> Mit diesen Vorzeichnungen kann man selbstverständlich nicht nur die Dur und Moll, sondern auch den modalen Charakter ausdrücken. Einige Stücke des Tabulaturbuches Vietoris wurden in variiertem Form bereits im *Graduale Eccl. Hung. Epperiensis*, 1635 in moderner Notation mit Vorzeichnung abgeschrieben.<sup>73</sup> Aber auch in unserem Tabulaturbuch sind Vorzeichnungen am Anfang einiger in moderner Notation aufgezeichneten Bass-Stimmen zu finden. Deshalb waren wir bei der Übertragung auch der Meinung, dass die Verwendung der Vorzeichnungen

die Authentizität der Stücke nicht beeinträchtigen würde. Beim Setzen von Vorzeichnung mussten wir mit Vorsicht vorgehen, um die Tonarten richtig bestimmen zu können und um zu vermeiden, dass das Tonalitätsgefühl späterer Zeiten nicht an die Stücke projiziert werde.<sup>74</sup>

## Die Gliederung der Handschrift

Die Handschrift ist ursprünglich in zwölf, mit Titelblättern versehenen Kapitel geteilt. Die zwischen den einzelnen Abschnitten leer gelassenen Seiten wurden nachträglich auf mehreren Stellen mit skizzenhaft aufgezeichneten Stücken ausgefüllt (nach den ungarischen Liedern, nach den Couranten, nach den slowakischen Kirchenliedern, zwischen den Clarinostücken und nach den Litaneien). Die inhaltliche Einheit wird nach dem elften Teil gebrochen. Dass man die Numerierung der Clarinostücke dreimal angefangen hat, deutet auf Unsicherheit hin. Zuerst wurden vier solche Clarinostücke aufgezeichnet, die auch unter den Virginalsätzen vorkommen, dann folgt die Clarinostimme *Quam gloriosa* und erst nachher, mit f 119v beginnt der eigentliche Clarinoteil. Zwischen die erwähnten Clarinostücke und das Kapitel *Pro Clarinis* wurden drei Praeambeln für Virginal eingeschrieben. Der Abschreiber begann, wahrscheinlich aus praktischen Gründen, zweimal mit der Aufzeichnung der weiteren Clarinostücke. Zuerst notierte er, ähnlich wie bei den Virginalstücken, die zwei Stimmen untereinander, parallel auf die verso-recto Seiten. Dann begann er die Abschrift und die Numerierung von neuem (wiederholte sieben Stücke), wobei die Stimme des *Primo Clarino* auf die verso, die Stimme des *Secundo Clarino* auf die recto Seiten eingetragen wurden. Das von der ersten Hand geschriebene Grundmaterial endet mit zwei kurzen Litaneien für das Virginal.

Die Frage, wie die in mehreren Etappen aufgezeichneten Clarinostücke in Kapiteln eingereiht werden können, wurde von Forschern in dreierlei Form gelöst. Szabolcsis Einteilung von 1926 ist bis zum elften Kapitel mit der ursprünglichen Gliederung identisch. Die Clarinostücke teilt er aber in drei Gruppen ein, demnach gliedert er die ganze Handschrift in vierzehn Kapiteln.<sup>75</sup> Diese Einteilung benützt auch Bónis im Jahre 1957, er bestimmt dennoch die Zahl der Kapitel nicht. Ballová reiht die für Virginal geschriebenen Praeambeln und Litaneien, die sich zwischen und nach den Clarinostücken befinden, in separate Abschnitte ein, wodurch fünfzehn Kapitel entstehen.<sup>76</sup> Demgegenüber wird das Musikmaterial von Fabó<sup>77</sup>, sowie von Zofia und Jan Stęszewski,<sup>78</sup> in Anbetracht der ursprünglichen Titelblätter, in zwölf Kapiteln gegliedert.<sup>79</sup> Auch Abelmann folgt dieser Einteilung und gruppiert die einzelnen Stücke nach ihrem Charakter in weltliche und kirchliche Teile. Diese funktionale Gliederung des Musikmaterials entspricht der ursprünglichen Reihenfolge der Kapitel, in der die ersten drei Teile weltliche und die übrigen kirchliche Stücke enthalten:

### [I.] *Notae Hungariae Variiae*

- [II.] Sequ[un]tur *Currentes et id genus Alia*
- [III.] Sequ[un]tur *Choreae*
- [IV.] Sequ[un]tur *Cantiones de Adventu Domini*
- [V.] Sequ[un]tur *Cantiones de Nativitate Domini*
- [VI.] Sequ[un]tur *Cantiones Quadragesimales*
- [VII.] Sequ[un]tur *Cantiones de Resurrectione Domini*
- [VIII.] Sequ[un]tur *Cantiones De Ascensione Domini*
- [IX.] Sequ[un]tur *Cantiones De Spiritu Sancto*
- [X.] Sequ[un]tur *Cantiones De Beata Virgine*
- [XI.] Sequ[un]tur *Cantiones Com[m]unes*
- [XII.] *Pro Clarinis*

Ursprünglich wurden in der Handschrift nur die Clarinostücke zusammenhängend numeriert, die Numerierung im Choreateil bezieht sich nicht auf die Reihenfolge der Stücke.<sup>80</sup> Da es in der Handschrift keine durchlaufende Numerierung gibt, wurden die Stücke in unserer Quellenausgabe, der leichteren Orientierung wegen, mit laufenden Nummern versehen.<sup>81</sup>

## *Notae Hungariae Variiae*

Am Anfang der Handschrift und damit auch des die weltlichen Stücke beinhaltenden Teiles stehen Lieder in ungarischer Sprache. Dieses seinem Umfang nach kürzeste Kapitel, besteht aus 21 Stücken: 17 stammen von dem Abschreiber des Grundmaterials, 4 wurden nachträglich aufgezeichnet.<sup>82</sup>

Von den 17 Liedern haben 9 ungarische Textincipits, die, wie es bereits bei der Besprechung der Schreibarten erwähnt wurde, nicht die Eintragungen des Kopisten des Musikmaterials sind. Der Kopist des Grundmaterials versah nur zwei Lieder mit Text: das erste ist die Nr. 15, wo der slowakische Text angegeben wurde, und das zweite die Nr. 14, wo ein ungarisches Wort in slowakischer Orthographie (*Ssýposs*) steht. Die übrigen 6 Stücke beinhalten kein Textincipit, man kann jedoch annehmen, dass auch zu diesen Liedern ungarische Textincipits zugeordnet waren.

Das erste der vier, nach den siebzehn Stücken nachträglich aufgezeichneten Lieder (Nr. 18) enthält eine ähnliche ungarische Textüberschrift wie Nr. 6. Bei den übrigen fehlen die Texteintragungen, auf Grund des Kájoni-Kodex gehört jedoch ein ungarisches Textincipit auch zur Nr. 19 (*Tegnap gróf halála*).<sup>83</sup>

Den Textincipits nach kann man zu sechs Melodien unseres Tabulaturbuches Gedichte verschiedener Sammlungen aus dem 17. Jh., vor allem aus dem Vászárhelyi Liederbuch und dem Mátray-Codex, unterlegen. Inhaltlich gehören diese Lieder zur Liebeslyrik.<sup>85</sup>

- |                            |                                |
|----------------------------|--------------------------------|
| Terý megh bujdossasidbul   | Nr. 186                        |
| Bum el felejtéssére        | Nr. 2                          |
| O kedves fülemiléczke      | Nr. 3                          |
| Sokan szolnak most én reám | Nr. 4 <sup>87</sup>            |
| Egő lángban forogh szivem  | Nr. 6 (= Nr. 18) <sup>88</sup> |
| Hová készülsz szivem tülem | Nr. 12                         |

Der Text des Gedichtes *Mint sir az Feir Hattyu* wurde erst im 18. Jh. aufgezeichnet.<sup>89</sup> Der Text der Lieder *Két feir hatturul veszek énis most példát*

(Nr. 5) sowie Széll az sok vitéz (Nr. 8) ist nicht bekannt.

Die den erwähnten Quellen entnommenen Texte lassen sich im allgemeinen durch Zusammenziehen einiger Töne von Fall zu Fall auf die Melodien des Tabulaturbuches Vietoris anwenden. Demgegenüber geht schon aus dem Textincipit des Liedes Bum el felejtésére (Nr. 2) klar hervor, dass die Zeilenenden der Musik und des Textes nicht übereinstimmen. In solchen Fällen wurde der Text offenbar nicht für die gegebene Melodie geschrieben. Ähnlich dürfte der Fall bei dem einzigen mit slowakischer Textüberschrift versehenen Stück des Kapitels *Ya sem osamela od Mýleho vzdalena* (Nr. 15) gewesen sein, dessen Melodie Verwandtschaft mit dem gregorianischen Kyrie Orbis factor aufweist.<sup>90</sup> Ausserdem kann das Stück innerhalb der Handschrift mit dem *Oláh Tancz* (Nr. 114) aus dem Teil *Chorea* sowie mit dem Melodietypus der sog. „Rákóczi nóta“, einer verbreiteten Volksmelodie, in Zusammenhang gebracht werden.<sup>91</sup> Dies kann erklären, dass das Stück Nr. 15 in das Kapitel „*Notae Hungariae Variae*“ eingereiht wurde. Auch seine Melodie bekräftigt diese Annahme, denn in diesem Kapitel befinden sich acht weitere Lieder mit phrygischem Schluss.<sup>92</sup> Auf eine Verbindung mit der Tanzmusik deutet das Lied *Hová készülsz szivem tülem* (Nr. 12) hin, dem sich eine ungewöhnlich gebildete Proportion anschliesst.

Charakteristisch für das Kapitel ist, dass Stücke mit unregelmässig wechselndem Metrum nur hier vorkommen. Am auffallendsten zeigt sich dies bei den Stücken Nr. 5 und Nr. 12, ausserdem sind Metrumwechsel an einigen Stellen auch in Nr. 2, 6, 8 zu finden. Szabolcsi erklärt dieses Phänomen folgendermassen: „Die besondere Eigenart der Melodien [des Tabulaturbuches Vietoris] besteht in einer Art *Rubato*-Notierung, d. h. in Rhythmuswerten ausgedrückten und festgesetzten Temposchwankungen.“<sup>93</sup> Da innerhalb der kurzen Stücke, wenn auch mit festgesetzten Rhythmuswerten, die Taktarten häufig wechseln, kann dieser Umstand im weiteren Sinn tatsächlich eine *Rubato*vortragsweise ergeben.<sup>94</sup> Wenn wir bedenken, wie verbreitet das Singen metrischer Melodien voll von Metrumwechseln um die Wende des 16.—17. Jh. war, können wir annehmen, dass dies auch das Zustandekommen der ungarischen Lieder unserer Handschrift beeinflusste.

Als wertvolles Dokument für die wenig bekannte gesungene ungarische Liebeslyrik des 17. Jh. kann man die Lieder mit ungarischen Textincipits dieses Kapitels betrachten, die in der Form von *Virginalstücken* auch einen Bestandteil der Adelskultur jener Zeit bilden konnten.

## Couranten und andere ähnliche Stücke

Der zweite Teil enthält 43 Tanzstücke, davon 13 Couranten (mit unterschiedlicher Rechtschreibung wie *Curant*, *Corand*, *Courant*, *Coranda*), 5 Sarabanden, 2 *Gagliarden* (*Galiarda*), je eine *Mascarada* und eine *Bergamasca* (*Pargamasca*), eine *Runda*, 3 *Arien* und ein *Praeludium*. Ohne Tanzbezeichnung, aber mit Überschriften in slowakischer, italienischer,

lateinischer und ungarischer Sprache sind weitere 19 Tanzstücke. Bei den restlichen 7 Stücken findet man keine Gattungsbezeichnungen oder Titel.

Annähernd die Hälfte der 43 Tanzsätze ist also *Courante* und *Sarabande*, die zwei Tänze der im 16. Jh. entstehenden Suite repräsentieren. Zur Zeit der Entstehung der Handschrift wurde keiner der erwähnten Tänze in seiner Funktion verwendet, deshalb können wir voraussetzen, dass sie als stilisierte Tänze mit den übrigen Tanzsätzen des Kapitels nur zum Anhören bestimmt waren. In unserer Handschrift erscheinen zweierlei Couranten.<sup>95</sup> Die italienische *Courante* mit beweglicherem Rhythmus ist durch Nr. 28 und 60 mit Sequenzablauf in der zweiten achttaktigen Periode vertreten. Die französische *Courante* ist durch eine punktierte Rhythmusformel gekennzeichnet und beginnt stellenweise mit einem Auftakt, wie Nr. 32 und 53. An dieses Rhythmusmodell knüpft Nr. 26 *Duna*<sup>96</sup>, sowie Nr. 47 *Polidora* an. Das letztere Stück kommt in seiner dreistimmigen Variante in dem Starkschen *Virginalbuch* vor und ihre einstimmige Kirchenliedvariante (*Aaron veszeje virágzik*) ist in der Ausgabe des *Cantus Catholici* von Košice (1674) enthalten.<sup>97</sup> Die häufigste zweitaktige Rhythmusformel der Couranten ist  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  oder  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ; aus diesen werden die vier- oder achttaktigen Perioden aufgebaut. Ein Stück besteht im allgemeinen aus zwei solchen Perioden. Die erste Hälfte der *Courante* Nr. 27 ist auf neun Takte erweitert, der zweite Teil bleibt eine achttaktige Periode. Die auf sieben Takte verminderte Variante dieses Tanzes ist auch unter den slowakischen Kirchenliedern des *Tabulaturbuches Vietoris* zu finden (*Kwýtku roskossny wuný a ctnosty*, Nr. 228). Auch die Melodie dieses Stückes bestätigt die Tatsache, dass in der dreistimmigen *Courante* Nr. 27 die zweite Stimme im Terzabstand über der ersten Stimme (= Grundstimme) gespielt wurde.<sup>98</sup>

Verglichen mit den zwei oben erwähnten Rhythmusformeln weisen mehrere Stücke mit Titeln, aber ohne die Bezeichnung der Tanzgattung, *Courante*-Charakter auf. Dies beweist auch das Stück Nr. 40 *Sstesty gest nestale nema*, dessen Varianten in der Sammlung *Terpsichore* von M. Praetorius (1612) und in der Wiener Handschrift *Regina Clara* im Hoff (17. Jh.) ebenfalls als *Courante* bezeichnet sind.<sup>99</sup> Als weiteres charakteristisches Beispiel kann man das Stück Nr. 52 *Lilia mia cor mio* anführen, das zuerst in der obenerwähnten Wiener Handschrift aufgetaucht war und dessen verschiedene Varianten sich im Verlauf der folgenden Jahrzehnte auch bei uns einbürgerten.<sup>100</sup> In mehreren Quellen, unter anderem in den Handschriften von Wien, *Levoča* und *Uhrovec*, ist eine *passamezzoartige* Form in geradem Metrum, demgegenüber schliesst sich das Stück *Lilia mia cor mio* in dem *Tabulaturbuch Vietoris* an die *couranteartigen* Tänze in ungeradem Metrum an.<sup>101</sup>

Im Vergleich zu den Couranten weisen die *Sarabanden* des Kapitels thematisch, rhythmisch und formell keine bedeutenden Unterschiede auf (siehe Nr. 31 *Corant* und Nr. 33 *Sarabanda*).<sup>102</sup>

Ausser den Couranten und *Sarabanden*, die die festen Bestandteile der Suiten bilden, kommen in





diesem Kapitel auch Tanzsätze vor, die im 17. Jh. gelegentlich den Suite-Zyklus erweiterten. Von diesen sind die Mascarada und Intrada<sup>103</sup> Tänze in ungeradem Metrum, wogegen die Bergamasca, Aria und Praeludium Tänze in geradem Metrum.<sup>104</sup> Die volkstümliche Bergamasca (Pargamasca, Nr. 22) tritt in einer Sammlung von Bardejov unter dem Namen Scheidt auf, und nach dem Tabulaturbuch Vietoris ist das Stück auch in dem Starkschen Virginalbuch, in der Linusschen Tanzsammlung, sowie in der Sammlung von Uhrovec zu finden.<sup>105</sup> Von den zwei Gagliarden ist die erste, Nr. 24, in dem für den Tanz atypischen geraden Metrum geschrieben, wodurch das Metrum der ursprünglichen deutschen Chormelodie beibehalten wird, wie es in der Bearbeitung unter den Kirchenliedern steht (Ach co Smutný mam czýnitj, Nr. 266).<sup>106</sup>

Die ausschliesslich mit NB (= nota bene) bezeichneten Werke des Kapitels sind teils kurze, fragmentarische oder skizzenhafte Stücke und stehen gelegentlich mit irgendwelchen Tanzmelodien in Zusammenhang. So ist Nr. 29 NB die Variante der zweiten Hälfte der Curant Nr. 28. Die Arie NB in D-dur Nr. 56 ist eine dem Praeludium Nr. 63 in C-dur nahestehende Variante, mit denen auch das Stück Nr. 55 in d-Moll, mittels der viertaktigen Bass-Stimmen der Arie NB, verwandt ist. Ausser den erwähnten Ähnlichkeiten kann festgestellt werden, dass dieser Tanzteil des Tabulaturbuches motivisch und rhythmisch verhältnismässig einheitlich ist, was sich daraus ergibt, dass das Kapitel, trotz der auf verschiedene Tanzarten hinweisenden ursprünglichen Aufschriften, häufig identische oder sehr ähnliche Rhythmusmodelle und Motive aufweist.

## Choreen

Das dritte Kapitel des Tabulaturbuches Vietoris enthält 63 Tänze, die an keine besonderen Gattungen gebunden sind. Ausser der allgemeinen Benennung Chorea und den sich auf sie beziehenden Bezeichnungen Alia sind Hinweise auf Nationalitäten und Textincipits zu finden: sechs „polonica“, zwei „hungarica“, eine „germanica“ und ein „Oláh“-Tanz, acht Tänze mit slowakischem und ein Tanz mit polnischem Textanfang. Die Überschriften der weiteren vier Choreen weisen auf die Mittel der Tänze hin: Chorea Sponsae, Pregmaný (Wechseltanz), Lopatkowaný Tanecz (Schaufeltanz), Klobucký Tanecz (Huttanz).

Im Gegensatz zu den Tänzen des vorausgehenden Teiles hat dieses Kapitel die auffallende Eigenart, dass nach 22 Tänzen Proportionen folgen, d. h. — mit Ausnahme des Hagnal — auf den Grundtanz in geradem Metrum eine rhythmische Variante in ungeradem Metrum antwortet. Die Choreen sind melodisch und rhythmisch lebhafter als die Suiten-Tänze, häufig kommen Ton- und Motivenwiederholungen, sequenzartige Abschnitte vor. Der punktierte Rhythmus dieser Tänze erinnert uns an einige Tänze des vorangehenden Kapitels: Vos ventorum, Gagliarda Ach co Smutný mam czýnitj. Obwohl in den Titeln der Tänze verschiedene Nationalitätenbezeichnungen zu finden sind, können nationale

Eigentümlichkeiten jedoch nur in der Proportionsbildung aufgezeigt werden. Bereits zu Beginn des 17. Jh. sind zwei Arten der Proportionen in ungeradem Metrum bekannt: die polnische und die gebräuchlichere deutsche Art.<sup>107</sup> Bei den auf „polnische Art“ gebildeten Proportionen erfolgt die durch rhythmisches Zusammenziehen bewirkte Änderung auf dem betonten Taktteil, (  oder  ), was auch für die Mehrheit der Proportionen im Tabulaturbuch Vietoris charakteristisch ist.<sup>108</sup> In den weiteren Proportionen verlängert sich der unbetonte Taktteil ( , bzw.  ). Diese drei verschiedenen Rhythmusformeln findet man auch bei den selbständigen Tänzen in ungeradem Metrum des Chorea-Kapitels.

Im Gegensatz zu den stilisierten Suitentänzen des zweiten Kapitels des Tabulaturbuches Vietoris, kann man die Choreen mit verschiedenen Volksmelodien in Zusammenhang bringen. So sind z. B. Varianten von Nr. 129 aus verschiedenen mitteleuropäischen Volksliedsammlungen (ungarischen, polnischen, tschechischen) bekannt,<sup>109</sup> sie bekräftigen dadurch den internationalen Charakter der Tänze.<sup>110</sup> In zeitgenössischen Tanzsammlungen kann man auch mehrere Analogien zu den Choreen nachweisen.<sup>111</sup>

Einige Tänze mussten in ihrer ursprünglichen Funktion gebraucht werden, was den choreographischen Anweisungen der vier Choreen zu entnehmen ist. Diese Tänze dürften damals sehr populär gewesen sein, da sie in mehrere heimische Tanzsammlungen des 17.—18. Jh. aufgenommen wurden. Die Chorea Sponsae (Nr. 87) ist, wie schon ihr Titel andeutet, ein Brauttanz, der in der Sammlung von Uhrovec mit drei Varianten vertreten ist. Die erste (Praecambulum Gyertya, f 19v), im Vergleich zu den übrigen eine unvollständige Variante, steht in geradem Metrum. Ihr folgt die Variante Parta moga, Ukladany (f 20r) unmittelbar, um eine Oktave tiefer. Es ist ein Tanzpaar in geradem und ungeradem Metrum, in dem die sechszeilige AABBC Form der Chorea des Tabulaturbuches Vietoris auf eine vierzeilige AABC Form reduziert und auch der Rhythmus verändert wird. Unserem Tabulaturbuch steht die dritte Variante in ungeradem Metrum am nächsten (Ukladany, f 36r), die ausser dem ersten Quintsprung beinahe von Ton zu Ton mit der Proportion der Chorea Sponsae identisch ist.<sup>112</sup>

Eine fast gleiche Variante des Tanzes Pregmaný (Nr. 88) kommt auch im Stobeusschen Tabulaturbuch, betitelt Dorotka, vor,<sup>113</sup> als Wechsl Tanz ist sie im Tabulaturbuch von Levoča (Pestrý zborník, f 14v) und mit slowakischer Benennung (Pregmaný) in der Sammlung von Uhrovec (f 39r) zu finden.<sup>114</sup> In der letztgenannten Handschrift befindet sich auch eine rhythmisch lebhaftere Variante mit dem Titel Gyertya Dionisi (f 38v). Der Lopatkowaný Tanecz (Nr. 89) kommt im Kájoni-Kodex,<sup>115</sup> in der Linusschen Handschrift<sup>116</sup> und in der Sammlung von Uhrovec<sup>117</sup> in verschiedenen Varianten vor.<sup>118</sup> Allgemein verbreitet ist auch der Klobucký Tanecz (Nr. 90),<sup>119</sup> dessen zwei Varianten sogar in der Sammlung von Uhrovec zu finden sind. Die erste Variante (f 38v) ist in Übereinstimmung mit der des Tabulaturbuches Vietoris ein Tanzpaar, das aber anstatt der Dominante auf der „Tonika“

schliesst. Bei der zweiten fehlt der Grundtanz, so dass nur die Proportion aufgezeichnet wurde (f 37v).<sup>120</sup>

In den zeitgenössischen Tanzsammlungen wurde häufig ausschliesslich der Grundtanz des Tanzpaares in geradem Metrum aufgezeichnet und auf den Tanz in ungeradem Metrum — den die erfahrenen Musiker ohne Schwierigkeiten improvisieren konnten — wurde nur kurz hingewiesen (so z. B. in der Sammlung von Uhrovec, f. 30r „Triplam scis“, f 29r „Jam  $\frac{3}{4}$  scies“). Bei den zwei vorangehenden Tänzen kann das Gegenteil dieser Praxis beobachtet werden, da ausser dem Tanzpaar auch die selbständige Proportion des Tanzes aufgezeichnet worden ist. Die selbständig überlieferten Tänze in ungeradem Metrum, besonders am Ende des Chorea-Teils des Tabulaturbuches Vietoris, lassen darauf schliessen, dass auch sie ihre Grundtänze in geradem Metrum gehabt haben mussten, von denen nur der zweite Tanz, die Proportion des Tanzpaares, in die Handschrift aufgenommen wurde.<sup>121</sup> Diese Form verbreitete sich besonders im 18. Jahrhundert, als sich aus den Tänzen in ungeradem Metrum selbständige charakteristische Tänze entwickelten. Diesen Vorgang kann man ausser der Sammlung von Uhrovec auch in der Sammlung von Anna Szirmay-Keczer und in der Linusschen-Handschrift verfolgen.<sup>122</sup>

Im Falle des bereits erwähnten Tanzes Hagnal haben wir es nicht mit einem typischen Tanzpaar zu tun. Schon der Grundtanz steht in ungeradem Metrum und in seiner Proportion erscheint eine „fremde“ Melodie ebenfalls in ungeradem Metrum.<sup>123</sup> Die Zusammengehörigkeit der zwei Melodien des Tanzpaares ist jedoch nicht zufällig, da das Stück Hagnal mit seiner Proportion auch unter den Kompositionen für Clarino erscheint (Nr. 298, Proportion in Dur) und im Tabulaturbuch von Levoča (Pestrý zborník) kommt es mit der Überschrift Tagweis-Curranta drauff in einer figurierten Variante vor (f 4v).<sup>124</sup>

## Slowakische Kirchenlieder in der TABULATURA VIETORIS und in der TABULATURA VIETORIS II

In den Kapiteln IV—XI des Tabulaturbuches Vietoris sind 146 Kirchenlieder enthalten.<sup>125</sup> Die Reihenfolge der einzelnen Kapitel stimmt mit den Festen des Kirchenjahres vom Advent bis Pfingsten überein, dann folgen Marienlieder und zum Schluss ein allgemeiner Teil. In der TABULATURA VIETORIS II kommen auch solche Gesänge für Sonntag (Kyrie, Alyud Dominicale, Nr. LXXX, usw.) vor, die in der endgültigen Fassung fehlen. Bei der Mehrzahl der Gesänge kann man schwer eine konfessionelle Zugehörigkeit feststellen, da sie in der Liturgie sowohl der katholischen wie auch der lutheranischen Kirche Verwendung finden können.<sup>126</sup> Die Marienlieder im X. Teil und die für die Elevation gedachten Lieder in den einzelnen Kapiteln (Pro/In Elevatione und Ad Elevationem) bezeugen eindeutig, dass die Handschrift für katholischen Gebrauch bestimmt war. Der Zusammenstellung der Gesänge für die ver-

schiedenen Feste des Kirchenjahres liegt die Liturgie der Messe zugrunde. Das Kyrie am Anfang von sieben Kapiteln (IV—IX, XI) mit ausschliesslich slowakischen Textincipits kommt der Einteilung der ursprünglichen gregorianischen Melodie entsprechend in zwei-, drei- oder vierteiliger Form vor. Von den übrigen Sätzen des Ordinariums sind Glorias in fünf, Credos in vier Kapiteln und Sanctus in einem Kapitel zu finden. Ihre Grundmelodien stammen aus den Gesangbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts. Auf das gleiche Material stützen sich auch die slowakischen und lateinischen Kirchenlieder ohne liturgische Funktion. Ausser den erwähnten acht Kapiteln wurden zwei Litaneiformeln noch auf das letzte mit Noten beschriebene Folio nach den Kompositionen für Clarino aufgezeichnet, die auch zu den Kirchenliedern gehören.

Zwei Drittel der Grundmelodien vom Tabulaturbuch Vietoris sind in Gesangbüchern verschiedener Konfessionen erschienen, die im 17. Jahrhundert mehrmals nachgedruckt wurden. Für unsere Handschrift sind die Cithara Sanctorum von 1636 und der Cantus Catholici von 1655 am wichtigsten, in denen sowohl Stücke gregorianischen Ursprungs wie auch Cantionen vorkommen.<sup>127</sup> Bei der Untersuchung des Ursprungs einiger Gesänge kann auch der im Jahre 1651 gedruckte ungarische Cantus Catholici berücksichtigt werden, aus dem mehrere Lieder in die slowakische Ausgabe von 1655 übernommen wurden, die auf die Identität der Person des Herausgebers zurückzuführen sind. Auf melodische und textliche Analogien kann es auch in den nach der Entstehung des Tabulaturbuches erschienenen Gesangbüchern hingewiesen werden.<sup>128</sup> Deshalb ist es anzunehmen, dass sich die Kompilatoren unserer Handschrift ausser der Cithara Sanctorum und dem Cantus Catholici auch auf zeitgenössische handschriftliche Quellen stützten. Als Beispiel kann man eine spätere handschriftliche Variante unbekanntes Ursprungs des gedruckten Cantus Catholici (1655) erwähnen, in der einige aus gedruckten Quellen nicht vorhandenen Gesänge sind, die mit den Stücken unserer Handschrift übereinstimmen.<sup>129</sup>

Als Ergebnis des Vergleiches des Tabulaturbuches mit dem Cantus Catholici von 1655 kommen interessante Parallelen und variante Lösungen zustande. Die Kyries gregorianischer Herkunft des Cantus Catholici erscheinen bei der zweistimmigen Bearbeitung in rhythmischer Gestalt (z. B. Hospodyne Otče z aduci, Cantus Catholici S. 83, Tabulaturbuch Vietoris Nr. 170; Pane mocný Boze wecný, Cantus Catholici S. 119, Tabulaturbuch Vietoris Nr. 189). Einige metrische Melodien des einstimmigen Gesangbuches waren in dem fragmentarisch gebliebenen Material zuerst unverändert aufgezeichnet, in der endgültigen Fassung wurden sie durch den Ausgleich der Rhythmuswerte vereinfacht (z. B. Gestit psano, Cantus Catholici S. 91, Vietoris Nr. XIX, XXXIII, 173).

In der Melodieführung der meisten Gesänge sind keine, oder nur minimale Abweichungen (z. B. Krýstus prýklad pokorý, Cantus Catholici S. 86, Vietoris Nr. 177, XXXI; Gežýss Krýstus Spasýtel nass, Cantus Catholici S. 144, Vietoris Nr. 203).

Den Grund für die melodischen Änderungen muss man in der mehrstimmigen Denkart suchen. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist die Variante des Gesanges *Swatý, Swatý Pan Bůh* (Cantus Catholici S. 207) in der TABULATURA VIETORIS II (Nr. LXXXIII), die in der Oberstimme nicht die metrische Tenormelodie der vierstimmigen Ode *Vitam que faciunt*, sondern deren Sopranstimme bringt.<sup>130</sup> Eine ähnliche Änderung kann auch im Gesang *Otče nass mýlý pane* (Nr. 229) beobachtet werden, wo einige Motive im Vergleich zu der Form im Cantus Catholici (S. 161) um eine Terz höher notiert sind.<sup>131</sup>

Die Kirchenlieder der acht Kapitel des Tabulaturbuches sind zwar zweistimmig notiert, wurden aber wahrscheinlich durch mehrere Stimmen ergänzt aufgeführt. Darauf weisen der bei zwei Liedern ausgeschriebene bezifferte Bass (Nr. 196, 208) sowie die Analogien zu den nur in Bass-Stimme aufgezeichneten Gesängen hin. Die Melodie des Gesanges *Dýte mýle* (Nr. 169, IV) ist aus dem Cantus Catholici (S. 45)<sup>132</sup> bekannt, in vierstimmiger Version ist sie im Gradual von Eperjes (1635, *Te Ur Isten*, f 350v–351r) aufgezeichnet.<sup>133</sup> Im Gegensatz zu den gedruckten Gesangbüchern der Zeit ist die Variante des barocken Cantus *Salve cordis gaudium* im Tabulaturbuch Vietoris durch eine Terzführung unterhalb und oberhalb der Melodie gekennzeichnet, die auf eine früher vorhandene mehrstimmige Form zurückzuführen ist.<sup>134</sup> Selbst in dem Tabulaturbuch sind zwei Lieder mit gleichem Text *Wýtag Mýlý Gezu Krýste* (Nr. 237, 275) zu finden, die ebenfalls auf das Vorhandensein einer mehrstimmigen Version des Gesanges schliessen lassen. Die Oberstimme von Nr. 275 beginnt auf der Terz, wogegen die von Nr. 237 auf dem Grundton (und mit verschiedener Takteinteilung), wobei dieses Terzverhältnis bis zum Ende des Stückes besteht.<sup>135</sup>

Die zweistimmigen Bearbeitungen der Kirchenlieder sind im allgemeinen sehr einfach. Die Führung zweier Stimmen beruht auf der Gegenbewegung, aber auch parallele Stimmführungen, darunter auch Oktavparallelen sind häufig. Die nur mit der Bass-Stimme aufgezeichneten Gesänge sind rhythmisch und melodisch viel lebhafter als die zweistimmigen Stücke. Diese Bass-Stimmen wurden wahrscheinlich aus fertigen Kompositionen in das Tabulaturbuch übernommen,<sup>136</sup> im Gegensatz zu den meisten zweistimmigen Stücken, deren untere Stimme nur eine der möglichen, bescheidenen, gelegentlichen Lösungen ist.

In der TABULATURA VIETORIS II sind 89 Kirchenlieder meist fragmentarisch erhalten geblieben, von denen 18 nur als Fragment bekannt sind und in der endgültigen Zusammenstellung fehlen.<sup>137</sup> Die Melodien von zwei Gesängen (Nr. XXXII und LXXXVII) kommen auch im Cantus Catholici vor (S. 87, 210), und zu zwei Bass-Stimmen (Nr. LXXX und LXXXI) kann auf Grund der Gesänge im Cantus Catholici (S. 199, 200) die Oberstimme rekonstruiert werden.<sup>138</sup>

Die zweistimmigen Bearbeitungen der 71 Stücke mit gleichem Text, die in der TABULATURA VIETORIS und der TABULATURA VIETORIS II

gemeinsam sind, weisen teils Unterschiede auf. In einigen Fällen weicht die Melodie oder die Bass-Stimme, in anderen Fällen der Rhythmus oder das Metrum ab. Die Reihenfolge der Gesänge innerhalb der einzelnen Feste des Kirchenjahres ändert sich, und die TABULATURA VIETORIS II enthält, wie schon erwähnt, auch Gesänge für den Sonntag. Die Textincipits des Fragments sind im allgemeinen länger und überschreiten die Länge der ersten Melodiezeile.<sup>139</sup>

Wegen ihrer Funktion müssen die unter den Stücken für Clarino befindlichen drei Praeambeln (Nr. 287–289) und die nachträglich eingeschriebenen Kadenzen auf f 143 (Nr. 365–368) hier unter den kirchlichen Stücken erwähnt werden. Die Praeambeln wurden am Anfang des Gottesdienstes als Introduction gespielt.<sup>140</sup> Im Vergleich zu den meist zweistimmigen Kompositionen der Handschrift wurden die Praeambeln wegen ihrer komplizierteren imitierenden Faktor drei- und vierstimmig ausgearbeitet. Die in den am häufigsten verwendeten Tonarten (Ex A, D, G, C) aufgezeichneten Kadenzen dienen der Verstärkung der Tonalität.

## Die Kompositionen für Clarino

Wie bereits bei der Einteilung der Handschrift erwähnt wurde, begann der Abschreiber die Aufzeichnung der Kompositionen für zwei hohe Trompeten, das ist für Clarinen, dreimal. In der ersten Serie („Cantiones“) finden wir die Bearbeitungen der vier Kirchenlieder, die bereits auch unter den Virginalstücken vorkommen, und zwar zwei mit Dur-Variante der ursprünglichen Moll-Tonart. Ihnen folgt *Quam gloriosa*, eine wahrscheinlich für grössere Besetzung gedachte Choralbearbeitung, von der nur diese rhythmisch sehr reich ausgestattete Clarino-stimme erhalten geblieben ist.

Von den 9 Stücken der zweiten Serie wurde nur *Hagnal* mit seiner „Proportion“ nicht in den Hauptteil übernommen.<sup>141</sup> Der von f 122v – 140r reichende Hauptteil enthält 63 Kompositionen, von denen vier mit Überschriften versehen sind. Die mit Überschriften versehenen Stücke des ganzen Clarinokapitels sind wie folgt: 5 lateinische und 3 slowakische Kirchenliedbearbeitungen, eine Choralbearbeitung, ein Tanz, ein Präludium und das bereits erwähnte Stück *Hagnal*. Die zweistimmige Bearbeitung des Kirchenliedes *Spiwegmez wssichni wesele* (Nr. 165) kann auch zu den Stücken für Clarino gerechnet werden, in dem dem „Voce“ bezeichneten Abschnitt ein für „trombo“ geschriebener Teil folgt.

Die Stücke für Clarino bestehen meist aus kurzen mit Wiederholungszeichen versehenen Abschnitten, in denen Skala- und Dreiklangsmotive häufig zu treffen sind, die sich auf der gleichen oder auf einer anderen Stufe mit charakteristischer Blasrhythmik und Tonrepetition wiederholen. Diese Merkmale sind für die italienischen Sinfonien des Frühbarock charakteristisch, kommen jedoch bereits in den Trompetenfanfaren zweier deutscher Trompeter, *Li Beck* und *Thomsen*, um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts vor.<sup>142</sup> Diese Art Fanfarenstücke des Tabulaturbuches Vietoris gewähren uns Einblick in das Repertoire der Turmmusik, die nach dem



Zeugnis der literarischen Quellen auf dem gesamten Gebiet Ungarns gepflegt wurde.

Mehrere Kompositionen für Clarino enthalten Tanzelemente, aber nur im Fall von Nr. 296 weist auch die Bezeichnung Lustik darauf hin. Clarinostücke dieser Art sind in Handschriften aus dieser Zeit und vom Anfang des 18. Jahrhunderts überliefert, in denen die tanzartigen Elemente betont vorkommen.<sup>143</sup>

Die beiden Clarinostimmen sind meist durch Parallelbewegung gekennzeichnet, am häufigsten im Terz-, oder Sextabstand, gelegentlich im Quartintervall oder Unisono. Die Stücke schliessen im allgemeinen auf der Terz oder Sext. Die kurze Struktur einiger Stücke wird durch Metrumwechsel belebt. Das am meisten ausgearbeitete Fanfarenstück Nr. 322 ist auf einem selten verwendeten technischen Element, auf dem Echoeffekt, aufgebaut.

Die Stücke für Clarino sind zweistimmig aufgezeichnet, die zweite Stimme wurde aber an einigen Stellen weggelassen. In den ersten zwei Teilen wurden die zwei Stimmen, wie sonst in dem Tabulaturbuch üblich war, untereinander geschrieben. In dem Hauptteil der Clarinostücke wurden dagegen die Stimmen, wahrscheinlich aus praktischen Gründen, auf die linke (Clarino primo) und die rechte Seite (Clarino secondo) verteilt aufgezeichnet.

Im Fall der Virginalstücke kann man mit Recht annehmen, dass die zwei geschriebenen Stimmen durch weitere ergänzt wurden. Demgegenüber erfordern die zwei Clarinostimmen keine Ergänzung, das heisst, sie können als selbständige Stücke aufgeführt werden.<sup>144</sup>

## Der Zweck und die Bestimmung der Handschrift

Nach der Beschreibung der Handschrift, der Untersuchung ihres Ursprungs und dem Überblick ihres vielfältigen, reichen Musikmaterials ist es erforderlich zu erklären, für wen und zu welchem Zweck das Tabulaturbuch Vietoris entstanden ist. Es ist eine umstrittene Frage, ob die Handschrift ausschliesslich die Adelskultur des 17. Jh. repräsentiert. Von der Vermutung ausgehend, dass das Manuskript das Eigentum des Fürsten Esterházy oder der Familie Vietoris gebildet haben konnte, sieht die ungarische Fachliteratur die Handschrift als ein Denkmal der Musik des Hochadels an.

Abelmann, die das gesamte Musikmaterial des Tabulaturbuches mit in ihre Forschung einbezog, rückt das Problem in ein anderes Licht. Sie misst sowohl den Kapiteln der slowakischen Kirchengesänge, die nach Festen gegliedert, sorgfältig aufgebaut und zum Kennenlernen der alltäglichen Kirchenpraxis gut geeignet sind, wie auch den für den Gottesdienst bestimmten Praeambeln und Clarinostücken grosse Bedeutung zu. Ihrer Ansicht nach dürfte der Inhalt der Handschrift das Repertoire eines Organisten gebildet haben,<sup>145</sup> das verschiedene, für kirchliche und weltliche Angelegenheiten geschriebene Stücke in sich vereinigen konnte.<sup>146</sup> Diese musikalische und funktionelle Mehrschichtigkeit kann schon in den europäischen Quellen des 16. Jh. verfolgt werden;<sup>147</sup> bei uns ist sie vor

allem für die handschriftlichen Sammlungen des 17. Jh. (Kájoni-Kodex, das Starksche Virginalbuch, das Tabulaturbuch von Levoča — Pestrý zborník) charakteristisch. In der zeitgenössischen Musikpraxis war es eine Gewohnheit, dass die Kirchenorganisten ihre finanzielle Lage durch die Verrichtung weltlicher Dienste zu verbessern suchten. Deshalb wurden die Sammlungen der geistlichen Lieder und der adelig-bürgerliche Musikkultur repräsentierenden Stücke so zusammengestellt, dass die Ansprüche der verschiedenen gesellschaftlichen Schichten voll berücksichtigt wurden.

Wie und auf welchem Instrument wurden die im Tabulaturbuch Vietoris aufgezeichneten Stücke vorgetragen? Aus einigen bezifferten Bass-Bezeichnungen des Manuskripts und der selten vorkommenden Dreistimmigkeit kann man darauf schliessen, dass es sich im Fall der zweistimmig notierten Virginalstücke nicht um zweistimmige Werke, um Bicinien handelt, sondern dass der grosse Abstand zwischen den Sopran- und Bass-Stimmen durch weitere Stimmen ausgefüllt wurde. Wie auch Abelmann feststellt, erhielten die Stücke nur im Laufe des Spielens ihre vollständige Gestalt.<sup>148</sup> Die Füllstimmen wurden improvisiert, aber auch die Melodie konnte variiert und verziert werden. Wir können also von einer gleichzeitigen vertikalen und horizontalen Improvisation sprechen. Über die Improvisationspraxis dieses Gebiets können wir uns auch auf Grund der obenerwähnten Konkordanzen und Varianten ein Bild machen.

In dem Tabulaturbuch Vietoris wurden nur die komplizierteren, imitierend bearbeiteten Kompositionen (in erster Linie die drei Praeambeln) drei- oder vierstimmig niedergelegt. Die übrigen Stücke wurden nur skizzenhaft aufgezeichnet und nicht in der Form eines primitiven Klavierauszugs, wie dies Kodály und Bartha<sup>149</sup> behaupteten. Szabolcsi spricht im Zusammenhang mit dem Tabulaturbuch Vietoris von Virginaltranskriptionen, wenn er nach dem Musikmaterial der in den zeitgenössischen literarischen Quellen erwähnten Instrumentalensembles forscht. Die Untersuchung dieser Aufzeichnungen verhalf ihm dazu, einen Widerspruch zwischen den Informationen bezüglich des Vortragsapparats und dem Musikmaterial der hiesigen Handschriften wahrzunehmen. Solange die sekundären Quellen über die Mitwirkung grösserer Ensembles berichten, sieht Szabolcsi in den „Virginaltranskriptionen“ nur einen „schwachen Widerschein“ dieser Ensembles.<sup>150</sup>

Im Falle unserer Handschrift kann man nicht von Transkriptionen der Orchesterwerke (oder von Klavierauszügen) sprechen, sondern von Virginal-(Orgel-) Stücken, die in vereinfachter Form mit zwei Hauptstimmen, d. h. mit den zwei Aussenstimmen aufgezeichnet wurden. Diese sogenannte Particella-Aufzeichnungsart<sup>151</sup> verbreitete sich bei uns hauptsächlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ausser dem Tabulaturbuch Vietoris sind unter den einheimischen Handschriften noch der Kájoni-Kodex, das Organo Missale und das Starksche Virginalbuch durch diese zweistimmige Schreibweise gekennzeichnet. (Im Tabulaturbuch von Levoča — Pestrý zborník sind meist „fertige“ Virginalkompositionen zu finden.) Dem Spieler der



Tasteninstrumente diente die Particella als Grundlage dazu, die Stücke seinen eigenen Fähigkeiten und den Anforderungen der Zeit entsprechend zu ergänzen, variieren und verzieren, wobei sich seiner Aufführung auch andere Instrumente gesellen konnten. Dies war auch beim Tabulaturbuch Vietoris der Fall. Dem Organisten des Tabulaturbuches stand wahrscheinlich auch ein kleineres Instrumentalensemble zur Verfügung, dessen Stärke nicht belegt ist, das aber durch einige Hinweise auf die Instrumente oder die Vortragsweise angedeutet ist (so z. B. durch die Bemerkung „trombo“ in dem Stück Nr. 165 Spiwegmez wssichni wesele). Die Wichtigkeit der Verwendung der Blasinstrumente zeigen die in dem letzten grossen Teil des Tabulaturbuches aufgezeichneten Clarinostücke, deren Aufführung keiner solchen Ergänzung bedarf, wie die der Virginalstücke.

Bei der Vergewärtigung der Klanggestalt und der Ausführung der Virginalstücke müssen wir von der zeitgenössischen Aufführungspraxis ausgehen. Was die verschiedenen Gelegenheiten des Musizierens auf dem Gebiet, den Gebrauch der Musikinstrumente oder der Instrumentalensembles anbelangt, stehen uns nur sekundäre Quellen zur Verfügung. Das wichtigste einschlägige literarische Denkmal ist das 1683 erschienene Werk Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus des Schlesiens Daniel Speer, das uns ein Bild über das Musikleben der von der türkischen Herrschaft verschonten oberungarischen und siebenbürgischen Städte vermittelt. Die unruhige politische Lage und der ständige Kriegszustand boten innerhalb und ausserhalb des in drei Teile zerstückelten Landes Möglichkeit zum wechselseitigen Austausch der hiesigen und der ausländischen Musik, sowie zur Verbreitung verschiedener Gewohnheiten und Formen (worauf schon beim Vergleich der heimischen und mitteleuropäischen Quellen hingewiesen wurde). Die literarischen Quellen enthalten aber keine Angaben über die konkrete Musikaufführung, wie z. B. die Art des Continuospiels oder über die Particella-Schreibweise, die uns von entscheidender Bedeutung ist. Die allgemein verbreitete Praxis des bezifferten Basses kann auch für unsere Handschrift gelten. Von einigen Ausnahmen abgesehen sind die Stücke unbeziffert. Trotzdem sollte man sie mit Harmonien versehen, so dass der Eindruck entsteht, als ob man mit einem bezifferten Bass zu tun hätte. Die so ausgearbeiteten Stücke können gemäss der Musikpraxis der Zeit, durch Ensembles verschiedener Besetzung aufgeführt werden.

Das Tabulaturbuch Vietoris ist eine vor allem hinsichtlich der Instrumentalmusik bedeutende Quelle, die die verschiedenen Möglichkeiten des Musiklebens dokumentiert und die adelige und städtische Kunstmusik, die Volksmusik und Kirchenmusik in sich vereinigt. Die Textincipits der einzelnen Stücke gewähren uns Einblick in die Vokalmusik jener Zeit. Die im Druck erschienenen einstimmigen slowakischen Kirchenlieder sind hier in mehrstimmiger Form als Virginal-Kompositionen vertreten. Auch die ungarischen weltlichen Melodien des 17. Jahrhunderts kennen wir nur aus dieser Quelle. Einen internationalen Charakter verleihen aber der

Handschrift die zwei Tanzkapitel. Aus den Überschriften der Tänze könnte man auf ihren konkreten nationalen Ursprung schliessen, wie das einige Musikologen in den vergangenen Jahrzehnten auch taten. Die Analyse des Musikmaterials erweist jedoch eindeutig, dass man die Überschriften nicht unmittelbar mit dem nationalen Charakter in Zusammenhang bringen kann. Das Tabulaturbuch Vietoris sollte eher im Lichte eines einheitlicheren ostmitteleuropäischen Musikstils betrachtet werden, in dem die nationalen Eigentümlichkeiten jeweils verschieden und von Gebiet zu Gebiet auch zeitlich unterschiedlich zur Geltung kommen.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> CSIKY 1

<sup>2</sup> CSIKY 2

Die Benennung Vietorisz énekeskönyv (Gesangbuch Vietoris) verwendet auch Seprődi in seiner Antwort auf Fabós Studie von 1908, siehe SEPRŐDI 1.

<sup>3</sup> FABÓ 1; FABÓ 2

<sup>4</sup> FABÓ 3

<sup>5</sup> SZABOLCSI 1

In den Lexika kommt das Tabulaturbuch mit verschiedenen Benennungen vor. Siehe Vietoris-Codex, ZAVARSKÝ; Vietorisz tabulatúrás könyv, SZABOLCSI 10; Vietoris manuscript, RYBARIC 2, LEGÁNY; Vietorisz kódex, SZABOLCSI 3, GOMBOSI 1

<sup>6</sup> Seit Fabó ist diese Bezeichnung nur im MGG-Artikel von Szabolcsi zu finden. Siehe SZABOLCSI 10.

<sup>7</sup> SZABOLCSI 5; BURLAS—FISER—HOREJS, BÓNIS 1; TANŒE POLSKIE 1

<sup>8</sup> „Nemcsak zenei, hanem irodalomtörténeli szempontból is megbecsülhetetlen az a kéziratok könyv, melyhez nemrég egy véletlen fölfedezés folytán jutottunk. A kötet a XVII. század közepéről való, magyar, tót és latin című énekek és táncok betűkkel följegyzett dallamait tartalmazza.“ CSIKY 1, S. 9

<sup>9</sup> Die ehemaligen Komitate Trenčín und Nitra, heute Koválovec, bzw. Horovce, Westslowakei.

<sup>10</sup> „... egy felsőmagyarországi nemesi család értékes könyvtárából került a Magyar Tudományos Akadémia birtokába. E könyvtár köteteiben a következő könyvjelzőt találjuk: Ex Bibliotheca Ladislai Vietoris de Kiss-Kovalocz et in Horocz ... Ez a könyvjelző azonban a mi kötetünkben hiányzik.“ CSIKY 1, S. 9

<sup>11</sup> CSAPODI, S. 88

<sup>12</sup> Csiky erwähnt Fabó 1903 nicht dem Namen nach. Der im Zusammenhang mit der Problematik Esterházy verwendete Ausdruck „Musikforscher“ dürfte sich allerdings auf Fabó beziehen. CSIKY 1, S. 9, 10

<sup>13</sup> „Pár héttel ezelőtt Isten és a jószerencse megengedte, hogy felfedezzem és megfejtsem Esterházy Pál nádor egyik énekeskönyvét, mely valószínűleg 1670 tájáról való.“ FABÓ 1, S. 2

<sup>14</sup> „A kézirat a Vietorisz könyvtárból egy budapesti

- antikváriushoz került, onnam hozzám ...“ FABÓ 2, S. 93
- 15 Den Inhalt des Missilis-Zettels siehe auf S. 39.
- 16 „A valószínűség az, hogy evvel a cédulával neki [= Esterházy Pál hercegnek] a könyvet visszaküldték, vagy küldték (inkább az utóbbi) mint olyat, amelyben új, divatos, előtte ismeretlen nóták is vannak.“ FABÓ 2, S. 94
- 17 FABÓ 2, S. 97, 99–108, 197–199
- 18 SEPRÓDI 1, S. 108–121 und siehe auch SEPRÓDI 2
- 19 FABÓ 3, S. 289
- 20 FABÓ 3, S. 292
- 21 „Esterházy Pál hercegnek is volt egy 1690 (!)-ből való hangjegyes füzeté, mely Wietoris Jonathan soproni lyuceumi tanár könyvtárából került elő, s melyet csak legutóbb fedezett fel és ismertetett Dr. Fabó Bertalan.“ PAYR, S. 11
- 22 SZABOLCSI 1
- 23 SZABOLCSI 4
- 24 SZABOLCSI 5
- 25 ABELMANN
- 26 BURLAS—FISER—HOŘEJŠ, S. 23–54; Beispielsammlung S. 157–208
- 27 PÓSTÉNYI, S. 222. Am Ende des Artikels über das Melodiarum von Anna Szirmay-Keczer erwähnt er die Handschrift in einigen Zeilen als Besitz des Paul Esterházy.
- 28 HUDEC 1, S. 144–145  
HUDEC 2, S. 25 Bei der Erörterung der Aufzeichnung der Handschrift erwähnt er irrtümlich eine vom Generalbass begleitete Discantstimme.
- 29 KRESÁNEK 1, S. 54–56
- 30 BURLAS—FISER—HOŘEJŠ, S. 32. Als Endergebnis werden 211 Stücke angeführt. Die Übertragungen sind stellenweise ungenau.
- 31 BÓNIS 1
- 32 BALLOVÁ
- 33 TAŃCE POLSKIE 1
- 34 CSAPODI, S. 88
- 35 Der Zusammenhang zwischen dem Tabulaturbuch Vietoris und dem Material des Einbandes wird bei der Beschreibung der Handschrift und in dem Kapitel über die slowakischen Kirchenlieder erörtert.
- 36 Csiky datiert die Handschrift nach 1660, Fabó um etwa 1660–70, Szabolcsi um 1680. Fišer übernimmt die Datierung von Csiky und Fabó. Laut Abelmann besteht kein Zusammenhang zwischen der Jahreszahl 1679 auf dem Einband und der Entstehungszeit des Tabulaturbuches. Siehe ABELMANN, I/S. 27
- 37 Weiter siehe im Kapitel über die Schreibarten.
- 38 Einige Stücke wurden im Vásárhelyi daloskönyv (Liederbuch Vásárhelyi, um 1672) aufgezeichnet. STOLL, Nr. 96. Siehe den Text, RMKT III.
- 39 Auf Grund des Monogrammes im Wasserzeichen ist zu vermuten, dass das Papier aus einer der tschechischen Papiermühlen stammt. Bei dieser Gelegenheit danken wir Herrn Decker für seine Hilfe.
- 40 SZABOLCSI 1; SZABOLCSI 11; BÓNIS 1; TAŃCE POLSKIE 1
- 41 Der Missilis-Zettel könnte auch als Trick des Antiquars in die Handschrift gelangt sein. Man kann sich leicht vorstellen, dass der Antiquar Ranschburg den Zettel in die Handschrift legte, um sie „wertvoller“ zu machen.
- 42 FABÓ 2, S. 96 nach MERÉNYI-BUBICS, S. 196
- 43 SZABOLCSI 1, S. 344–345; SZABOLCSI 2, S. 207–208
- 44 Auf Grund der auf S. 3 und 215 von MERÉNYI-BUBICS publizierten Briefe.
- 45 Szabolcsi denkt an Johann Vietoris, den Gründer der Adelsfamilie Vietoris (NAGY, S. 185, 186), Csiky möglicherweise an dessen Urenkel, Ladislaus Vietoris, der in der Mitte des 19. Jh. auf seinem Besitz in Horócz (Horovce) lebte. NAGY, S. 188–189
- 46 Komitat Trenčín, heute Vieska, Westslowakei.
- 47 „Mit einem Teil der Vietorisschen Familienbibliothek zu Felsőhorócz nach Wien verkauft, wurde der Band im Sommer 1903 vom Antiquar G. Ranschburg zu Budapest erworben; hier gelangte er in den Besitz des Musikforschers Berthold Fabó ...“ SZABOLCSI 1, S. 344
- 48 ABELMANN, I/S. 7
- 49 ABELMANN, I/S. 12–13
- 50 „Demnach müsste die Verquickung des Schicksals unserer Handschrift mit Paul Esterházy und der Familie Vietoris von Vaszka und Kiskovaloc so lange als Legende betrachtet werden, als keine stichhaltigeren Unterlagen, als sie Fabó und Szabolcsi anführten, sie zur Tatsache werden lassen.“ ABELMANN, I/S. 13. Die Person des Paul Esterházy betreffend kommt auch Csapodi zum gleichen Ergebnis: „Az 59. folióként beragasztott egykorú írás (Esterházy Pál címzése) és az írások összehasonlítása alapján egyesek föltételezték, hogy a kötet Esterházy Pál tulajdona volt, de ez valószínűtlen.“ („Aus dem Vergleich der als Folio 59 eingeklebten zeitgenössischen Schrift [der Titel von Paul Esterházy] mit der anderen Schrift gelangten einige zu der Annahme, dass der Band das Eigentum von Paul Esterházy war, was jedoch unwahrscheinlich ist.“) CSAPODI, S. 88
- 51 Unter ihnen ist A. Hammerschmidts sechsstimmige Vertonung des Osterspiels mit slowakischem Text zu finden: Kdo Odwalj kamen, f 12.
- 52 Den Text der hinteren Decke siehe im Kapitel über die Schreibarten.
- 53 CSIKY 2, S. 131. Nach Csiky beinhaltete die Handschrift vor der Restaurierung 140 unnummerierte Blätter (Folien).
- 54 „Kemény táblájára XVIII. [!] századi hangjegyekkel kívül belül teleírt papír van ragasztva, efölé pedig az alsó táblára régi misekönyvből kitépott, szüette pergamenlapot tettek.“ CSIKY 1, S. 9
- 55 „Régi kótába van bekötve, a mint ez énekeskönyveknél igen gyakori.“ FABÓ 2, S. 93
- 56 Die genaue Zeit der Restaurierung ist unbekannt.

- 1957 schrieb Bónis: „A kódexet a legutóbbi időben új kötésel látták el ...“ („Der Codex wurde unlängst mit einem neuen Einband ausgestattet ...“). BÓNIS 1, S. 266
- 57 In den slowakischen Kirchenschriften des 17. Jh. kann man eindeutig den Übergang von der tschechischen Schriftsprache zur sog. westslowakischen Kultursprache feststellen. Ausführlicher siehe PAULINY, S. 122–129, 140
- 58 „Ezek az időmértékjelzések csak általánosságban válnak be és inkább a képletek összefoglalására jók.“ („Diese Rhythmuszeichen bewähren sich nur im grossen und ganzen und sind eher für die Zusammenfassung der Formeln geeignet.“) FABÓ 2, S. 98
- 59 „Die zweite, flüchtige Schrift des Ms. zeigt Ähnlichkeit mit der flüchtigen Schrift des Fürsten.“ SZABOLCSI 1, S. 344
- 60 MOLNÁR—KERN, S. X—XI
- 61 SZABOLCSI 2, S. 207–208
- 62 Bis zum Jahre 1970, siehe SZABOLCSI 11
- 63 ABELMANN, I/S. 10
- 64 ABELMANN, I/S. 30
- 65 Am Anfang der 40er Jahre stand ihm die Quelle nur in Form von Mikrofilm zur Verfügung.
- 66 Bónis teilt den einschlägigen Teil der Rezension von Szabolcsi über Daloskert (Liedgarten) von Molnár—Kern in vollem Umfang. Siehe BÓNIS 1, S. 269–270
- 67 „A kódex zenei bejegyzései legalább három kézre vallanak.“ BÓNIS 1, S. 270
- 68 Die bei den slowakischen Gesängen mit Bleistift eingeschriebenen Buchstaben „T“ wurden nicht berücksichtigt.
- 69 Die Tabulaturnotation veröffentlichte Ammerbach 1571 in seinem Werk *Orgel oder Instrument Tabulatur*. Siehe WOLF, S. 29–30; APEL 1, S. 36–37
- 70 Die Deutung dieses Buchstabens bereitete schon Fabó Probleme, der das „Y“ einmal als „cis“, ein anderes Mal aber als „c“ umschrieb. FABÓ 2, S. 99–100
- 71 Csiky betrachtet diese Bass-Stimmen als nachträgliche Eintragungen: „A könyv második felében latin és tót egyházi énekeket találunk. Ezek között már XVIII. [!] századból való hangjegyzések is vannak.“ („In der zweiten Hälfte des Buches befinden sich lateinische und slowakische Kirchenlieder. Unter ihnen kommen auch Aufzeichnungen aus dem 18. [!] Jahrhundert vor.“) CSIKY 1, S. 9
- 72 In ihren Übertragungen verwendeten Szabolcsi und Bónis keine Vorzeichnungen. Szabolcsi meinte, dass das Vorzeichen „már a dur-moll tonalitást szuggerálja olyan darabokban, melyek e modern tonalitástól távol állanak.“ „in Stücken, die dieser modernen Tonalität fernliegen, bereits die Dur-Moll-Tonalität suggeriert.“ SZABOLCSI 5, S. 285. Eine ähnliche Meinung vertritt auch Bónis: „Ha mi alkalmazzuk az előjegyzéseket, meghamisítanók a kótaképet és felesleges hangnemi képzet-társításra adnánk lehetőséget.“ („Wenn wir Vorzeichnungen verwandten, würden wir das Notenbild verfälschen und zu überflüssigen Tonartassoziationen Gelegenheit bieten.“) BÓNIS 1, S. 273
- 73 Der Cantus Catholici, die Ausgabe der einstimmigen slowakischen Kirchenlieder wurde ebenfalls mit Vorzeichnung gedruckt.
- 74 Abgesehen von einigen Grenzfällen kann man die Stücke leicht in irgendeine Tonart einreihen: z. B. Nr. 76 dorisch, Nr. 83, 84 und 92 Dur, Nr. 248 Moll, Nr. 78 mixolydisch-Dur, Nr. 74 dorisch-Moll. Dem Tonbestand der Stücke entsprechend wurden in unserer Übertragung nur die notwendigen Vorzeichnungen gesetzt, z. B. Nr. 88 Dur-hexachord, Nr. 89 Dur-pentachord.
- 75 SZABOLCSI 1, S. 346–347
- 76 BALLOVÁ, S. 143
- 77 FABÓ 2, S. 93
- 78 TAŃCE POLSKIE 1, S. III
- 79 Fišer lässt den Teil „Sequntur Cantiones De Beata Virgine“ aus und registriert deshalb nur elf Kapitel. Siehe BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ, S. 32
- 80 Die ursprünglichen Nummern, die in das Notenmaterial nicht eingetragen wurden, siehe in den kritischen Anmerkungen.
- 81 Jedes einzelne Stück, selbst die ähnlichen und identischen Stücke der Handschrift erhielten eine eigene laufende Nummer. Bei den einzelnen Stücken weisen wir mit Anmerkungen auf die Übereinstimmungen hin.
- 82 PAPP zählt zehn mit Text versehenen Melodien auf: Nr. 34, 87, 118, 135, 139, 173, 183, 247, 251, 269.
- 83 SEPRŮDI 3, S. 212; KODÁLY 1, S. 79; SZABOLCSI 5, S. 304–305
- 84 STOLL, Nr. 96, 104
- 85 Den vollständigen Text der Lieder siehe RMKT, Nr. 219, 171, 206, 116, 98 und 102. Weiter siehe die Beispielsammlung von Szabolcsi, SZABOLCSI 5, S. 292–306
- 86 Die Varianten siehe in UHROVSKÁ ZBIERKA, f 31v–32r, 20v–21r (Asztali nótá) und in der Linusschen Sammlung. Publiziert von BÓNIS 2a, S. 575–576; BÓNIS 2b, S. 17
- 87 Mit Volksvarianten siehe in SZENDREI—DOBSZAY—RAJECZKY I, S. 118
- 88 Die Varianten siehe KODÁLY 1, S. 68; SZENDREI—DOBSZAY—RAJECZKY I, S. 156
- 89 SZABOLCSI 5, S. 300–301
- 90 Siehe HUDEC 2, S. 32; BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ, S. 47
- 91 KODÁLY 1, S. 48–49 und 79
- 92 Nr. 3, Nr. 4 (KODÁLY 1, S. 55–56 mit Volksmusikangaben), Nr. 6 (KODÁLY 1, S. 68), Nr. 7, 12, 13, 14, 16, 21
- 93 „... dallamainak különös nevezetessége a kótálásban feltüntetett rubato, azaz a ritmusértékekben megjelölt, megrögzített tempóigadozás.“ SZABOLCSI 5, S. 286. Bereits SZABOLCSI 1 weist auf S. 346 darauf hin.

- <sup>94</sup> Bartók erwähnt dieses Problem im Zusammenhang mit den Volksliedern: „Némely dallamnál viszont egy része ezeknek az értékváltozásoknak (= improvisálásszerű előadásmód – hosszabbulások, rövidülések nem állandó jellegűek) állandó, a dallam lényegéhez tartozó és talán rögzített rubato-nak fogható fel.“ („Bei einigen Melodien ist aber ein Teil dieser Wertänderungen (= improvisationsartige Vortragsweise, wo die Verlängerungen und Verkürzungen nicht beständig sind) doch ständig, zum Wesen der Melodie gehörend und kann vielleicht als festgelegtes Rubato aufgefasst werden.“) BARTÓK, S. XV
- <sup>95</sup> NETTL 3, S. 104–105, siehe die Beschreibung des Courant-Rhythmus.
- <sup>96</sup> ABELMANN, I/S. 66, 70, 74. Sie hält die Bezeichnung des Tanzes Nr. 26 Duna für eine verstümmelte Form des rumänischen Tanzes „Doina“.
- <sup>97</sup> BÓNIS 1, S. 286
- <sup>98</sup> Die Varianten siehe in UHROVSKÁ ZBIERKA, f 26v – 27r; f 27v – 28r.
- <sup>99</sup> BÓNIS 1, S. 310–313; MUZYCZNE SILVA RERUM, Nr. 134 Curant
- <sup>100</sup> Nr. 43 Ballett in der Wiener Handschrift Regina Clara im Hoff, veröffentlicht von Bónis. BÓNIS 1, S. 237
- <sup>101</sup> RYBARIČ 1, S. 66 erwähnt in diesem Zusammenhang sieben einheimische handschriftliche Quellen.
- <sup>102</sup> Über den Tanz Sarabande siehe NETTL 3, S. 175–176. Nach Praetorius (1612) handelt es sich um einen schnellen Tanz, der im Laufe des Jahrhunderts feierlich, majestätisch und langsam wurde.
- <sup>103</sup> Im Tabulaturbuch Vietoris kommt kein einziger Tanz mit der Bezeichnung Intrada vor, trotzdem erscheint der Tanz Nr. 54 mit dem Titel Fortuno ctnostna im Tabulaturbuch von Levoča (Pestry zbornik) als Intrada. Siehe BÓNIS 1, S. 328–329. Diese Melodie ist auch im Cantus Catholici von 1651 mit dem Text Veni creator spiritus vorhanden. Siehe SZENDREI – DOBSZAY – RAJECZKY I, S. 70 zusammen mit Volksvarianten.
- <sup>104</sup> Nach Bónis passen die Arien und das Praeludium nicht ganz in dieses Kapitel: „A cím tehát szvit-muzsikát, szvittételszerű táncdarabokat ígér. A tartalom ennek nagyrészt meg is felel. A táncok közt azonban három Aria, egy Praeludium és egy latin feliratú darab is szerepel.“ („Der Titel deutet also Suitenmusik, suitenmäßige Tanzstücke an. Der Inhalt stimmt zum grössten Teil damit überein. Unter den Tänzen sind aber auch drei Arien, ein Praeludium und ein Stück mit lateinischer Überschrift vorhanden.“) BÓNIS 1, S. 266
- <sup>105</sup> BÓNIS 1, S. 290–292; RYBARIČ 1, S. 67; in UHROVSKÁ ZBIERKA zwei Varianten: f 22v–23r Aria ad mensam und f 39v–40r Pargamáška; weiters Nr. 59 in MUZYCZNE SILVA RERUM, ebenfalls die Tabelle Nr. VIII. in der Studie dieser Ausgabe.
- <sup>106</sup> Siehe auch f 1r im Tabulaturbuch von Levoča (Pestry zbornik).
- <sup>107</sup> V. Hausmann schreibt im Vorwort von Venusgarten (Nürnberg 1602): „Der Teutsche Sprung oder Nach Tantz ... ist mit willen aussgelaßen ... Erfahrene und inn der Music wol fundierte Instrumentalisten werden entweder dem polnischen brauch im Nach Tantze folgen oder auff die Teutsche gemeine art den Nach Tantz mit der Proportio ... wissen zu finden.“ Veröffentlicht von HŁAWICZKA, S. 40
- <sup>108</sup> Ein konkretes Beispiel zur Bildung der polnischen Proportion gibt H. Albert in seiner Arien-Sammlung von 1628, wo der Arie An Doris eine Proportio nach der Art der Pohlen folgt. Veröffentlicht von HŁAWICZKA, S. 42–43
- <sup>109</sup> TAŃCE POLSKIE 1, Melodientabelle VIII.; ferner SZENDREI–DOBSZAY–RAJECZKY I, S. 158
- <sup>110</sup> Siehe die polnische Variante des Tanzes aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts in TAŃCE POLSKIE 2/1, Nr. 40 mit der Polonicum-Proportion.
- <sup>111</sup> Vietoris Nr. 96, siehe in MUZYCZNE SILVA RERUM Nr. 9; Vietoris Nr. 77 und 117, siehe in MUZYCZNE SILVA RERUM Nr. 51; Vietoris Nr. 76 und 79, siehe in MUZYCZNE SILVA RERUM Tabelle XIV, weitere Beispiele im Tabulaturbuch von Levoča (Pestry zbornik) und in der Sammlung von Anna Szirmay Keczer; Vietoris Nr. 81 und 86 siehe MUZYCZNE SILVA RERUM Nr. 95, 97 sowie MUSIKALISCH-TÜRKISCHER Nr. 6
- <sup>112</sup> Die Volksvarianten des Brauttanzes in geradem und ungeradem Metrum siehe in MNT III/a Nr. 646–694; siehe noch BÓNIS 2a, S. 579; BÓNIS 2b, S. 22
- <sup>113</sup> TAŃCE POLSKIE 2/1, Nr. 56, siehe auch in der Studie zur Publikation, Tabelle VII
- <sup>114</sup> MÓZI 2, S. 35  
MOKRÝ, S. 147 meint, dass der Wechsl Tanz österreichisch-süddeutschen Ursprungs ist.
- <sup>115</sup> SEPRÓDI 2, S. 224
- <sup>116</sup> FALVY 1, S. 428
- <sup>117</sup> MÓZI 2, S. 35
- <sup>118</sup> Eine Beschreibung des Tanzes gibt APOR in seinem Werk von 1736, die zum Ausgangspunkt der einschlägigen Forschung dient.
- <sup>119</sup> RYBARIČ 1, S. 63–64. Aus der Zeit zwischen 1670 und 1840 zählt er zehn Varianten auf.
- <sup>120</sup> Die letzten zwei Takte des Tanzes sind fehlerhaft aufgezeichnet, ihre richtige Tonhöhe wäre wahrscheinlich um eine Terz höher.
- <sup>121</sup> Siehe SZABOLCSI 5, S. 330–331 das Stück Nr. 29 mit der Proportion aus dem Starkschen Virginalbuch „Ungarischer Tantz des Fürsten auss Siebenbürgen“. Das gleiche in Vietoris, Nr. 111 nur als Proportion. Der Grundtanz kann auch vom Tabulaturbuch Vietoris wegbleiben: Nr. 85 ist der Grundtanz mit Proportion, Nr. 89 ist die variierte Form der Proportion ohne Grundtanz. Zu dem in ungeradem Metrum ge-

- schriebenen Schaufeltanz stellt Fišer eine Volksmusikvariante in geradem Metrum, als mögliche Grundmelodie des Tanzpaares. Siehe BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ, S. 44
- 122 Als Beispiel kann man eine Chorea polonica des Tabulaturbuches von Levoča (Pestrý zborník, f 7v) und des Tabulaturbuches Vietoris (Nr. 76, 79) erwähnen, die in der Handschrift von Anna Szirmay Keczer als selbständiger Tanz mit punktiertem Rhythmus und ungeradem Metrum vorkommt. Siehe HLAWICZKA S. 54 und 55. Auch das Chorea-Tanzpaar Netakes my Mluvel (Nr. 92) ist als selbständiges Stück in ungeradem Metrum mit dem Textanfang Kdy bych ga byl wedel sowohl in der Sammlung von Anna Szirmay Keczer (f 68) wie auch in der Sammlung von Eleonóra Lányi (Nr. 43) zu finden. Weitere Parallelen siehe SALTUS POLONICI Nr. 7.
- 123 In dieser fremden Melodie ist die Variante des Volksliedes Ne aludj el két szemnek világa zu erkennen. Siehe MNT III/a, Nr. 4—7
- 124 Die Varianten der Melodie Hagnal sind als selbständige Lieder im Tabulaturbuch Vietoris unter den slowakischen Kirchenlieder sowohl in geradem als auch in ungeradem Metrum, natürlich ohne Proportion, zu finden (Nr. 240, 152). Für die Volksvarianten der Melodien, die wahrscheinlich gregorianischen Ursprungs sind (Aurora lucidissima), siehe SZENDREI—DOBSZAY—RAJECZKY I, S. 55.
- 125 Ein beträchtlicher Teil der slowakischen Kirchenlieder ist in der ungarischen Übersetzung von József Vietoris zu finden. Siehe TRANOVSKÝ.
- 126 Choralbearbeitungen für das ganze Kirchenjahr, die in Orgeltabulatur notiert wurden, entstanden sowohl für den Gebrauch der Protestanten, wie auch der Katholiken, z. B. Orgel oder Instrument Tabulaturbuch von Ammerbach (1571, 1583), Nörmigers Tabulaturbuch auf dem Instrumente (1598), Tabulaturbuch LUBLIN (16. Jh.).
- 127 Die Aufzählung der Stücke siehe in BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ, S. 43. In der Cithara Sanctorum sind zweiundzwanzig (in der Ausgabe von 1674 weitere dreizehn) und im Cantus Catholici einundneunzig Übereinstimmungen mit dem Tabulaturbuch Vietoris aufzuweisen. (Im Repertoire der Gesangbücher decken sich mehrere Stücke, so dass man diese Zahlen nicht zusammenrechnen darf.)
- 128 Abelmann registriert bis zur Ausgabe der Cithara Sanctorum im Jahre 1768 von den 129 slowakischen Texten des Tabulaturbuches 87 Textübereinstimmungen. Siehe ABELMANN, II/S. 25.
- 129 Chtýcz aby spal Nr. 163; Každý krestan ma se slussna Nr. 151; Wssychný genž shladagi w panu Nr. 272; W tomto nassem suzeny Nr. 273 weisen mit den Liedern der handschriftlichen Version des Cantus Catholici Nr. 28, 44, 138 und 141 Übereinstimmungen auf. Siehe GAJDOŠ, S. 303—311
- 130 CSOMASZ TÓTH 2, S. 249, Nr. XII (Tranciscus 1629); aber die mehrstimmigen metrischen Bearbeitungen der Melodie waren schon in dem 16. Jh. bekannt.
- 131 Siehe noch das Lied mit dem Text Weleby Hospodina, auf S. 188 im Cantus Catholici, das der Variante im Tabulaturbuch Vietoris näher steht.
- 132 BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ, S. 177—178
- 133 Siehe CSOMASZ TÓTH 1, S. 236—237
- 134 BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ, S. 196
- 135 BURLAS—FIŠER—HOŘEJŠ, S. 203—204
- 136 Wie wir z. B. die Bass-Stimme Dýte mýle aus dem vierstimmigen Werk im Gradual von Eperjes kennen.
- 137 Siehe die 18 Stücke im Anhang.
- 138 Siehe Anhang, Nr. LXXX, LXXXI
- 139 Über die TABULATURA VIETORIS II siehe näher FERENCZI 2 und HULKOVÁ 1.
- 140 Die Praeambeln erscheinen in einem bekannten polnischen Tabulaturbuch des 16. Jh. in die Gottesdienstordnung eingegliedert. Siehe LUBLIN
- 141 Siehe das Virginalstück Hagnal (Nr. 69) mit einer Moll-Proportion. Die Proportion des Clarinostückes ist in Dur-Pentachord. Siehe Anmerkungen 123 und 124
- 142 Die Ausgabe ihrer Clarinostücke siehe SCHÜNE-MANN 2
- 143 Siehe die Clarinostücke des Tabulaturbuches von Levoča (Pestrý zborník, f 5v), und der Handschrift von Eleonóra Susanna Lányi (Nr. 32, 36, 40, 46, 58).
- 144 ABELMANN, II/S. 78, nach ihrer abweichenden Behauptung schrieb der Organist die Clarinostücke selbst und nahm sie wahrscheinlich als Stimm-Material in sein Kompendium auf. Über die Clarinostücke siehe ferner FERENCZI 1
- 145 ABELMANN, I/S. 22
- 146 Das im Einband gefundene ausschliesslich kirchliche Gesangmaterial unterstützt die Annahme, dass es sich um das Repertoire eines Organisten handelt.
- 147 Z. B. in der Orgeltabulatur von LUBLIN kommen ausser Kirchenlieder, die nach den Festen des Kirchenjahres eingeteilt wurden, auch Tanzsätze und Choreen vor.
- 148 ABELMANN, I/S. 15
- 149 KODÁLY—BARTHA, S. 56
- 150 SZABOLCSI 4, S. 254
- 151 Die Definition der Particella, als zwei- bis dreistimmiger Kompositionsentwurf, der „als Vorstufe der endgültigen Ausarbeitung vor allem zur Kontrolle des harmonischen Verlaufs dienen kann“, ist Riemann entnommen. RIEMANN, S. 706—707.



## LITERATUR





- ABELMANN Abelmänn, Charlotte: Der Codex Victoris. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des ungarisch-tschechoslowakischen Grenzgebietes. (Handschriftliche Dissertation) Wien 1946.
- APEL 1 Apel, Willi: Die Notation der polyphonen Musik, Leipzig 1962.
- APEL 2 Apel, Willi: Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700, Bärenreiter Verlag 1967.
- APEL 3 Apel, Willi: Der deutsche Orgelchoral um 1600, in: Musa-Mens-Musici, Im Gedenken an Walther Vetter, Leipzig, o. J., 67–73.
- APOR Apor, Péter: Metamorphosis Transylvaniae [1736], Budapest 1972.
- BÄUMKER Bäumker, Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen I–IV, Freiburg im Breisgau 1886–1911.
- BALLOVÁ Ballová, Luba: K problematike tanečnej hudby na prelome 17. a 18. storočia, zachovanej na území Slovenska [Zur Problematik der Tanzmusik um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Slowakei], Hudobno-vedné štúdie V (1961), 142–196.
- BARNA Barna, István: Ungarischer Simplicissimus. Adalékok a XVII. század magyar zenei művelődéstörténetéhez. [Angaben zur ungarischen musikalischen Kulturgeschichte des 17. Jahrhunderts] in: Zenetudományi Tanulmányok I, Budapest 1953, 495–514.
- BARTHA Bartha, Dénes von: Die neue musikwissenschaftliche Forschung in Ungarn. Ein Literaturbericht über das Jahrzehnt 1926–1936, in: Archiv für Musikforschung II (1937), 113–122.
- BARTÓK Bartók, Béla: A magyar népdal [Das ungarische Volkslied], Budapest 1924.
- BLUME 1 Blume, Friedrich: Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert. Leipzig 1925.
- BLUME 2 Blume, Friedrich: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Zweite, neubearbeitete Auflage, Bärenreiter Verlag 1965.
- BÓNIS 1 Bónis, Ferenc: A Vietórisz kódex szvitáncái [Suitenmäßige Tänze des Kodex Victoris], in: Zenetudományi Tanulmányok VI, Budapest 1957, 265–336.
- BÓNIS 2a Bónis, Ferenc: Az Apponyi kézirat magyar táncái [auf deutsch siehe Bónis 2b], Magyar Zene V (1964), 6, 569–580.
- BÓNIS 2b Bónis, Ferenc: Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Oponice), Studia Musicologica VI (1964), 9–23.
- BÓNIS 3 Bónis, Ferenc: Vietórisz-kódex, in: Zenei lexikon 3, Budapest 1965, 603–604.
- BÜHME Böhme, Franz: Geschichte des Tanzes in Deutschland I, II, Leipzig 1886.
- BRAUN Braun, Werner: Die Musik des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1981.
- BUBICS—MERÉNYI Bubits, Zsigmond — Merényi, Lajos: Herczeg Esterházy Pál nádor 1635–1713, Budapest 1895.
- BUKOFZER Bukofzer, Manfred F.: Music in the Baroque Era, New York [1947].
- BURLAS—FISER—HOŘEJŠ Burlas—Fišer—Hořejš: Hudba na Slovensku v XVII. storočí [Musik in der Slowakei aus dem 17. Jahrhundert], Bratislava 1954.
- ČAPLOVIČ Čaplovič, Ján: Bibliografia tlačí vydaných na Slovensku do roku 1700, diel 1. [Bibliographie der Drucke, herausgegeben in der Slowakei bis zum Jahre 1700, Teil 1.] Martin 1972.
- CSAPODI Csapodi, Csaba: A „magyar codexek“ elnevezésű gyűjtemény (K 31–K 114) [Die sogenannte „ungarische Codices“-Sammlung (K 31–K 114)]. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárának katalógusai. Catalogi collectionis manuscriptorum bibliothecae academiae scientiarum Hungaricae 5. Budapest 1973.
- CSIKY 1 Csiky, János: Egy magyar lantkönyvről [Über ein ungarisches Lautenbuch], Pesti Hírlap 1903. dec. 15. 9–10.
- CSIKY 2 Csiky, János: Régi magyar művészi zene [Alte ungarische Kunstmusik], Magyar Könyvszemle 1905. 131–132.
- CSOMASZ TÓTH 1 Csomasz Tóth, Kálmán: Az Eperjesi Gradual [Das Gradual von Eperjes] II. Kórusok és népénekdallamok [Chöre und Melodien der Volksgesänge], in: Zenetudományi Tanulmányok VI, Budapest 1957, 199–264.
- CSOMASZ TÓTH 2 Csomasz Tóth, Kálmán: A humanista metrikus dallamok Magyarországon [Die metrischen humanistischen Lieder in Ungarn], Budapest 1967.
- DEJINY Dejiny slovenskej hudby [Geschichte der slowakischen Musik], Bratislava 1957.
- DOMOKOS 1 Domokos, Pál Péter: Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században [Instrumentale ungarische Tanzmusik des 18. Jahrhunderts], Budapest 1978.
- DOMOKOS 2 Domokos, Pál Péter: „... édes Hazámnak akartam szolgálni ...“ [„... meinem lieben Vaterland wollte ich dienen ...“], Budapest 1979.
- DONINGTON Donington, Robert: A Performer's Guide to Baroque Music, Faber and Faber 1973.
- ELSCHEK 1 Elschek, Oskár: Problem of Variation in 18th. Century Slovak Folk Music Manuscripts, Studia Musicologica VII (1965), 47–59.
- ELSCHEK 2 Elschek, Oskár: Oponická zbierka, jej štylová charakteristika a vzťah k slovenskej ľudovej hudobnej tradícii [Sammlung von Oponice, ihre stilistische Charakteristik und Beziehung zur slowakischen volksmusikalischen Tradition], Hudobno-vedné štúdie VII (1966), 87–96.
- FABÓ 1 Fabó, Bertalan: Régi magyar táncok [Alte ungarische Tänze], Budapesti Hírlap 1904. aug. 6, 1–3.
- FABÓ 2 Fabó, Bertalan: A magyar népdal zenei fejlődése [Musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes], Budapest 1908.
- FABÓ 3 Fabó, Bertalan: Az Esterházy tabulaturás könyv kora [Alter des Tabulaturbuches Esterházy], Magyar Könyvszemle 1911, 289–292.
- FALVY 1 Falvy, Zoltán: A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény [Das Linussche Tanzbüchlein aus dem 18. Jahrhundert], in: Zenetudományi Tanulmányok VI, Budapest 1957, 407–443.
- FALVY 2 Falvy, Zoltán: Daniel Speer magyar táncái [Daniels Speers ungarische Tänze], in: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára, Budapest 1969, 74–89.

- FALVY 3 Falvy, Zoltán: Speer: Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel, *Studia Musicologica* XII (1970), 131–151.
- FELLERER Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bärenreiter Verlag 1972, herausgegeben von Karl Gustav Fellerer.
- FERENCZI 1 Ferenczi, Ilona: Clarinodarabok a Vietoris tabulaturás könyvben [Clarinostücke in dem Tabulaturbuch Vietoris], in: *Zenetudományi Dolgozatok* 1983, 111–121.
- FERENCZI 2a Ferenczi, Ilona: A Vietoris tabulaturás könyv kötéstáblája [auf deutsch siehe Ferenczi 2b], *Magyar Zene* XXV. (1984), 45–51.
- FERENCZI 2b Ferenczi, Ilona: Einband des Tabulaturbuches Vietoris, *Studia Musicologica* XXVI (1984).
- FISCHER Fischer, Wilhelm: Instrumentalmusik von 1450–1600; Instrumentalmusik von 1600–1750, in: *Adlers Handbuch der Musikgeschichte. Unveränderter Nachdruck der zweiten Auflage*, Tutzing 1961, I. 382–397; 540–572.
- GAJDOŠ Gajdoš, Věslav J.: Dva hudobné zborníky zo 17. storočia [Zwei Musiksammlungen aus dem 17. Jahrhundert], in: *Musicologica slovacica* 1/2 (1969), 297–312.
- GOMBOSI 1 Gombosi, Otto: Ungaresca, in: *Zenei Lexikon* II, Budapest 1931, 635–637.
- GOMBOSI 2 Gombosi, Otto: Quellen aus dem 16–17. Jahrhundert zur Geschichte der Musikpflege in Bartfeld (Bártfa) und Oberungarn, *Ungarische Jahrbücher* XII (1932), 331–340.
- HŁAWICZKA Hławiczka, Karol: Polska Proportio, in: *Muzyka* 1963, Nr. 1–2, 39–59.
- HUDEC 1 Hudec, Konštantín: Hudba v Banskej Bystrici do 19. storočia [Musik in Banská Bystrica bis zum 19. Jahrhundert], *Liptovský sv. Mikuláš* 1941.
- HUDEC 2 Hudec, Konštantín: Vývin hudobnej kultúry na Slovensku [Entwicklung der Musikkultur in der Slowakei], Bratislava 1949.
- HULKOVÁ 1 Hulková, Marta: Duchovné piesne Vietorisovej tabulatúry I, II [Geistliche Gesänge in dem Tabulaturbuch Vietoris I, II], *Hudobný život* XXVII. 1985, Nr. 18.
- HULKOVÁ 2 Hulková, Marta: Vietorisova tabulatúra vo svetle nových výskumov [Die Tabulatúra Vietoris in dem Licht der neuen Forschungen]; Konferenzbericht SSH Praha 28. II. 1984.
- JANDEK Jandek, Gusztáv: Wohlmuth János 1689. évi un. Stark-féle virginálkönyve [Das Virginalbuch von János Wohlmuth von 1689], *Soproni Szemle* 1955, 86–98.
- KINKELDEY Kinkeldey, Otto: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik, Leipzig 1910.
- KODÁLY 1 Kodály, Zoltán: A magyar népzene [Die ungarische Volksmusik], Budapest [1937].
- KODÁLY 2 Kodály, Zoltán: Magyar táncok 1729-ből [Ungarische Tänze von 1729], *Új Zenei Szemle* III (1952), 6, 1–5; ferner in: *Visszatekintés*, Budapest 1964, II, 274–281.
- KODÁLY–BARTHA Kodály, Zoltán – Bartha, Dénes: Die ungarische Musik, Budapest [1943].
- KRESÁNEK 1 Kresánek, Jozef: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného [Slowakische Volkslieder von musikalischem Standpunkt aus], Bratislava 1951.
- KRESÁNEK 2 Kresánek, Jozef: Historické korene hajdúskeho tanca [Geschichtliche Wurzeln des Heiduckentanzes], *Hudobnovedné štúdie* III (1959), 136–162.
- KRESÁNEK 3 Kresánek, Jozef: Die Sammlung von Szirmay-Keczer, *Studia Musicologica* VI (1964), 39–66.
- KRESÁNEK 4 Kresánek, Jozef: Tance a piesne zo zbierky Anny Szirmayovej-Keczerovej [Tänze und Lieder aus der Sammlung von Anna Szirmay-Keczer], *Hudobnovedné štúdie* VII (1966), 5–48.
- LACH Lach, Robert: Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert, Wien–Prag–Leipzig 1920.
- LEGÁNY Legány, Dezső: Hungary 1/2. 16th and 17th Centuries, in: *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians* 8 [1980], 795–796.
- LUBLIN *Tabulatura Organowa Jana z Lublina* (Tabulatura Johannis de Lublin). Faksimile-Ausgabe, herausgegeben von Krystyna Wilkowska-Chominska. [Warszawa] 1964.
- MAJTÁN Majtán, Milan: Názvy obcí na Slovensku za ostatných dvesto rokov [Ortsnamen der Slowakei in den letzten zwei Jahrhunderten], Bratislava 1972.
- MERIAN Merian, Wilhelm: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern, Leipzig 1927.
- MEYER Meyer, Ernst Hermann: Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa, Kassel 1934.
- MNT III/a A magyar népzene tára. Corpus musicae popularis hungaricae III/a. Lakodalom [Hochzeit]. (Redigiert von Béla Bartók und Zoltán Kodály, herausgegeben von Lajos Kiss). Budapest 1955.
- MOKRÝ Mokrý, Ladislav: Pestrý sborník. Levočská tabulatúra kniha z konca 17. storočia [Bunte Sammlung. Ein Leutschauer Tabulaturbuch aus dem Ende des 17. Jahrhunderts]. *Hudobnovedné štúdie* II (1957), 106–166.
- MOLNÁR–KERN Molnár, Imre – Kern, Aurél: Daloskert [Liedgarten]. Budapest 1927.
- MÓZI 1 Mózi, Alexander: Daniel Speers Werke, Ungarischer Simplicissimus und Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel. *Studia Musicologica* XVII (1975), 167–213.
- MÓZI 2 Mózi, Alexander: Szlovák-magyar zenei kapcsolatok. Slovensko-maďarské hudobné vzťahy [Slovakisch-ungarische musikalische Beziehungen], Bratislava 1977.
- MÓZI 3a Mózi, Alexander: Hajdúske tance z Uhrovskej zbierky piesní a tancov z roku 1730 [auf englisch siehe MÓZI 3b]. *Hudobný archív* II (1977), 123–197.
- MÓZI 3b Mózi, Alexander: Heyduck Dances from the Ugróc Manuscript Collection. *Studia Musicologica* XX (1978), 75–123.
- MUSICALISCH-TÜRCKISCHER Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel 1688 Von den bekandten Daciauischen Simplicissimo (Daniel Georg Speer).

- Vokalkompositionen und Tänze, in: *Fontes Musicae in Slovacia II*, Bratislava 1980.
- MUZYCZNE SILVA RERUM** *Muzyczne Silva Rerum z XVII wieku* [Musikalische silva rerum aus dem 17. Jahrhundert, Warszawa 1970]. Herausgegeben von Jerzy Golos und Jan Steżewski, Studie über die Tänze von Zofia Steżewska.
- NAGY Nagy, Iván:** Magyarország családai czimekkel és nemzedékrendi táblákkal [Die ungarischen Familien mit Wappen und Geschlechts-tafeln], XI. Pest 1865.
- NEF 1 Nef, Karl:** Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Leipzig 1902.
- NEF 2 Nef, Karl:** Geschichte der Sinfonie und Suite, Leipzig 1921.
- NETTL 1 Nettel, Paul:** Böhmische Tänze in Handschriften des XVII. Jahrhunderts, Brünn 1921.
- NETTL 2 Nettel, Paul:** Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik in Böhmen im XVII. Jahrhundert, in: Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte, Brünn 1921, 18–26.
- NETTL 3 Nettel, Paul:** The Story of Dance Music, New York [1947].
- NORLIND Norlind, Tobias:** Zur Geschichte der polnischen Tänze, Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 1910–1911, 501–525.
- PAPP Papp, Géza:** A XVII. század énekelt dallamai [Gesungene Weisen des 17. Jahrhunderts], Budapest 1970.
- PAULINY Pauliny, Eugen:** Dejiny spisovnej slovenčiny od začiatkov po súčasnosť [Geschichte der slowakischen Sprache von Anfang bis zur Gegenwart], Bratislava 1983.
- PAYR Payr, Sándor:** Soproni zenetörténeti emlékek [Musikgeschichtliche Denkmäler Soprons], Sopron 1911.
- PETNEKI Petneki, Anna:** Lengyel-magyar zenei kapcsolatok a XVI–XVIII. századból (kandidátusi értekezés), kézirat. [Polnisch-ungarische musikalische Beziehungen aus dem 16.–18. Jahrhundert (Dissertation), Handschrift], Budapest 1977. [MTA Könyvtára Kézirattár D/7687].
- PÖSTÉNYI Pöstényi, Ján:** Sbíerka nápevov slovenských ľudových piesní z roku 1625...? [Melodiesammlung der slowakischen Volkslieder aus dem Jahre 1625...?], in: *Kultúra VI* (1934), 219–222.
- PRAETORIUS Praetorius, Michael:** Syntagma Musicum I (1614–15), II (1619). Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Bärenreiter Verlag 1959.
- PRAHÁCS Prahács, Margit:** Magyar témák a külföldi zenében [Ungarische Themen in der ausländischen Musik], Budapest 1943.
- PRAMENE Pramene slovenskej hudby** [auch in deutscher und englischer Übersetzung, siehe **QUELLEN** ...], Bratislava 1977.
- QUELLEN Quellen der slowakischen Musik**, Bratislava 1977.
- RÉTHEI PRIKKEK Réthei Prikkel, Marián:** A magyarság táncai [Tänze des Ungartums], Budapest 1924.
- RIEDEL Riedel, Friedrich Wilhelm:** Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Kassel 1960.
- RIEMANN Riemann Musiklexikon**, Sachteil, Zwölfte Auflage, Mainz 1967.
- RMKT Régi magyar költők tára**, XVII. század 3. Szerelmi és lakodalmi versek. Sajtó alá rendezte: Stoll Béla. [Sammlung alter ungarischer Dichter des 17. Jahrhunderts, 3, Liebes- und Hochzeitsgedichte. Redigiert von Béla Stoll.] Budapest 1961.
- RYBARIČ 1 Rybarič, Richard:** Z problematiky „Oponickej“ zbierky piesní a tancov (1730) [Zur Problematik der „Oponicer“ Lieder- und Tanzsammlung (1730)], *Hudobnovedné štúdie VII* (1966), 49–86.
- RYBARIČ 2 Rybarič, Richard:** Czechoslovakia I/2. Slovakia, in: *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians 5* [1980], 125–127.
- RYBARIČ 3 Rybarič, Richard:** Vývoj európskeho notopisu [Entwicklung der europäischen Notenschrift], Bratislava 1982.
- SACHS 1 Sachs, Curt:** Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913.
- SACHS 2 Sachs, Curt:** Handbuch der Musikinstrumente, Leipzig 1920.
- SACHS 3 Sachs, Curt:** World History of the Dance, New York 1937.
- SALTUS POLONICI Saltus polonici**, Polonoises. Lengjel Tántzok z I połowy XVIII wieku [Warszawa 1970], herausgegeben von Zofia Steżewska.
- SAMMLUNG Die Sammlung von Tänzen und Liedern der Anna Szirmay-Keczer.** Zbierka tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej. Praha — Bratislava 1967, herausgegeben von Jozef Kresánek. (Siehe auch die Neuausgabe, Bratislava 1984.)
- SBORNIK Sborník k 300. výročiu kancionálu Cithara Sanctorum**, vydala spoločnosť Safárikova v Bratislave. [Sammelschrift zum 300. Jubiläum des Gesangbuches Cithara Sanctorum, herausgegeben von der Gelehrten Gesellschaft Safárik in Bratislava.] Praha 1936.
- SCHIERNING Schierning, Lydia:** Die Überlieferung der deutschen Orgel und Klaviermusik aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts, Kassel 1961.
- SCHÜNEMANN 1 Schünemann, Georg:** Sonaten und Feldstücke der Hoftrompeter, Zeitschrift für Musikwissenschaft XVII (1935), 147–170.
- SCHÜNEMANN 2 Schünemann, Georg:** Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke, Reichsdenkmale VII, Kassel 1936.
- SEPRÓDI 1 Seprődi, János:** A magyar népdal zenei fejlődése [Musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes] (1908), in: *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*, Bukarest 1974, 82–142.
- SEPRÓDI 2 Seprődi, János:** A Kájoni-kódex és Vietorisz-énekeskönyv. A hangjegyzírás kérdései [Der Kodex Kájoni und das Gesangbuch Vietoris. Fragen der Notenschrift] (1908), in: *Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*, Bukarest 1974, 108–121.
- SEPRÓDI 3 Seprődi, János:** A Kájoni-kódex iroda-

- lom- s zenetörténeti adalékai [Literatur- und Musikwissenschaftliche Angaben des Kodex Kájoni] (1909), in: Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése, Bukarest 1974, 187–252.
- SPEER [Speer, Daniel:] Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus, 1683. Faksimile—Ausgabe, Konstanz 1923.
- STESZEWSKA 1 Stęszewska, Zofia: Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej. Z dziejów polskiej kultury muzycznej [Über die Fragen der alten polnischen Tanzmusik. Über die Geschichte der polnischen Musikkultur], 1. Kultura staropolska, o. O. 1958, 230–262.
- STESZEWSKA 2 Stęszewska, Zofia: Konkordancje „polskich” melodii tanecznych w źródłach od XVI do XVIII wieku [Konkordanzen „polnischer” Tanzmelodien vom 16. bis zum 18. Jahrhundert], Muzyka 1966, Nr. 2 (41), 94–105.
- STOLL A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840). Összeállította Stoll Béla. [Bibliographie der ungarischen handschriftlichen Gesangbücher und Gedichtsammlungen (1565–1840). Zusammengestellt von Béla Stoll.] Budapest 1963.
- SZABOLCSI 1 Szabolcsi, Benedikt: Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte, Zeitschrift für Musikwissenschaft VII (1924–25), 647–654; VIII (1925–26), 140–145, 342–360, (Die Virginalmusik des 17. Jh.) 485–498.
- SZABOLCSI 2 Szabolcsi, Bence: Daloskert (Molnár—Kern daloskönyvének bírálata.) [Liedgarten (Kritik des Liederbuches von Molnár — Kern.)] Zenei Szemle XI (1927), VI–VIII, 204–208.
- SZABOLCSI 3 Szabolcsi, Bence: Virginalzene [Virginalmusik], in: Zenei Lexikon II, Budapest 1934, 668–669.
- SZABOLCSI 4 Szabolcsi, Bence: A XVII. század magyar főúri zenéje [Musik der ungarischen Magnaten im 17. Jahrhundert], Budapesti Szemle 1928, Nr. 602, 603, 604, ferner in: A magyar zene évszázadai I, Budapest 1959, 209–280.
- SZABOLCSI 5 Szabolcsi, Bence: A XVII. század magyar világi dallamai [Ungarische weltliche Melodien des 17. Jahrhunderts], Budapest 1950, ferner in: A magyar zene évszázadai I, Budapest 1959, 281–372.
- SZABOLCSI 6 Szabolcsi, Bence: Adatok a XVI—XVII. század magyar irodalom- és zenetörténetéhez [Angaben zur ungarischen Literatur- und Musikgeschichte des 16.—17. Jahrhunderts]. Új Zenei Szemle III (1952), 3, 11–13.
- SZABOLCSI 7 Szabolcsi, Bence: Népzene és történelem [Volksmusik und Geschichte], Budapest 1954.
- SZABOLCSI 8 Szabolcsi, Bence: A lőcsei tabulatúrás könyvről [Über das Tabulaturbuch von Leutschau], Új Zenei Szemle V (1954), 2, 17–19.
- SZABOLCSI 9a Szabolcsi, Bence: Az Apponyi kézirat [auf deutsch siehe SZABOLCSI 9b], Magyar Zene V (1964), 6, 565–568.
- SZABOLCSI 9b Szabolcsi, Bence: Die Handschrift von Appony (Oponice), Studia Musicologica VI (1964), 3–7.
- SZABOLCSI 10 Szabolcsi, Bence: Ungarn III. Das 17. Jahrhundert, in: MGG 13, 1966, Sp. 1071–1073.
- SZABOLCSI 11 Szabolcsi, Bence: Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert. Musicologica Hungarica 4, Budapest 1970.
- SZABOLCSI 12 Szabolcsi, Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Harmadik revideált-átdolgozott kiadás [Handbuch der ungarischen Musikgeschichte. Dritte revidierte, umgearbeitete Ausgabe], Budapest 1979.
- SZENDREI—DOBSZAY—RAJECZKY Szendrei, Janka — Dobszay, László — Rajeczky, Benjamin: XVI.—XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben [Unsere Melodien aus dem 16.—17. Jahrhundert im Gedächtnis des Volkes], Budapest 1979.
- SZTANKÓ Sztankó, Béla: A lőcsei tabulatúrás könyv choreái [Choreen des Leutschauer Tabulaturbuches], Zenei Szemle XI (1927), VI–VIII, 166–172.
- TAKÁTS Takáts, Sándor: A régi Magyarország jókedve [Heiterkeit des alten Ungarns], Budapest 1921.
- TÁNCÉ POLSKIE 1 Tańce polskie z Vietoris-Kodex [Polnische Tänze aus dem Kodex Vietoris], Krakow 1960, herausgegeben von Zofia und Jan Stęszewsky.
- TÁNCÉ POLSKIE 2 Tańce polskie z tabulatur lutniowych [Polnische Tänze aus Lautentabulaturen] I, II [Warszawa 1962, 1966], herausgegeben von Zofia Stęszewska.
- TÁNCÉ POLSKIE 3 Tańce polskie ze zbióru Anny Szirmay-Keczer [Polnische Tänze aus der Sammlung Anna Szirmay-Keczer, Warszawa 1963], herausgegeben von Karol Hławiczka.
- TERRAYOVÁ Terrayová, Mária Jana: K proveniencii zborníka Eleonóry Susanny Lányi z roku 1729 [Zur Provenienz der Sammlung von Eleonora Susanna Lányi aus dem Jahre 1729], Musicologica Slovaca I (1969), 123–130.
- TRANOVSZKY Tranovszky, György: Cithara Sanctorum. Régi és új egyházi énekek amelyeket a keresztyén egyház az év ünnepnapjain és emlék-ünnepein... használ s amelyeket egykor összegyűjtött és kiadott. [Cithara Sanctorum. Alte und neue geistliche Gesänge, welche die christliche Kirche bei den Jahresfesten und Gedenktagen... gebraucht und einst zusammengestellt und herausgegeben.] Fordította [Übersetzung von] Vietórisz József. Budapest 1935.
- UHROVSKÁ ZBIERKA Uhrovská zbirka piesni a tancov z roku 1730 [Sammlung von Uhrovec, Lieder und Tänze aus dem Jahre 1730], Martin 1974. Faksimile-Ausgabe mit der Studie von Emanuel Muntág.
- URSPRUNG Ursprung, Otto: Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931.
- WOLF Wolf, Johannes: Handbuch der Notationskunde II. Leipzig 1919.
- ZAHN Zahn, Johannes: Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I—VI. Gütersloh 1889–1893.
- ZAVARSKÝ Zavorský, Ernest: Tschechoslowakei C. Die Musik in der Slowakei, in: MGG 13, 1966, Sp. 909–915.

FACSIMILE





1. le signum unus factus comprehendit litteram unam  
 2. le signum unum factus unus et comprehendit litteras 2  
 3. Valer medium factum et unum litterarum unam comprehendit  
 4. le signum Valer medium factum et comprehendit litteras 2  
 5. le signum comprehendit litteras 4 et Valer factum medium  
 6. le signum comprehendit litteras 6 et Valer factum medium  
 7. le signum comprehendit litteras 3 et Valer factum medium  
 8. le signum 3 litteras accipiunt





|   |   |
|---|---|
| <p>344 +</p> <p>Tery mek<br/>duj daka kudu</p> <p>maaa g' sse maa g' pep</p> <p>gaa ssgy c' ssa ssgy c' ssa</p> | <p>gaba g' ssc gabb ssc babeb' abaa g' gse</p> <p>qB sBy qB sBy qC sqa g' qsa</p> <p>gaba g' ssc gaba g' ssc gaba g' ssc gaba g' ssc</p> <p>qB sBy qB sBy qC sqa g' qsa</p> |
| <p>Bumetaleg<br/>reffire</p> <p>aaa a' gae gae scc t' ege</p> <p>2AAA A' qaa qaa scc H' cgc</p>                 | <p>paq paa c' pss epq ssc sse tba</p> <p>cgc ssa c' pss c' ssc s' cca</p>   |
| <p>gabt scbb a' a'</p> <p>EAqc see A' A'</p>  |   |
| <p>O kedur kudu<br/>midekhe</p> <p>e' e' s' s' s' s' s' s'</p> <p>A' A' s' s' A' A' A' s'</p>                   | <p>paq paa c' pss epq ssc sse tba</p> <p>cgc ssa c' pss c' ssc s' cca</p>   |
| <p>Sokan kolak<br/>moff en ream</p> <p>pp s' s' s' s' s' s' s'</p> <p>AA s' s' c' c' c' c' c'</p>               | <p>aba tba c' c' c' c' c'</p> <p>cga cga c' c' c' c'</p>  |

f 3v - 4r

|  |  |
|--|--|
| <p>66</p> <p>Hari kahin<br/>pauca k' l' a'</p> <p>s' s' s' s' s' s' s' s'</p> <p>ss s' f' s' s' s' s' s' s'</p>                    | <p>s' s' s' s' s' s' s' s'</p> <p>s' s' s' s' s' s' s' s'</p>                                |
| <p>Diop:</p> <p>epq gae e' s' c' abc abc tbc</p> <p>Aqc c' s' Aqc q' c' Aqc Aqc c' c'</p>  | <p>ba a' ass ssc se ccc sc c' ggc ggc</p> <p>qa A' s' s' s' c' c' c' c' c'</p>               |
| <p>ese ba a'</p> <p>cgc qa A'</p>  |  |
| <p>s' ccc t' s' s' a' g' t' a' s' c'</p> <p>cc c' c' c' c' c' c' c'</p>  | <p>t' s' s' a' g' t' a' agr e' a' g' g' e'</p> <p>c' c' c' c' c' c' c' c' c' c' c' c' c'</p> |
| <p>paq e' aga g' ga e'</p> <p>ss A' ss c' c' A'</p>  |  |
| <p>Olipon:</p> <p>s' s' a' g' a' b' e' s' a' g' n' g' a' g' n' e' s'</p> <p>s' s' a' g' a' b' e' s' a' g' n' g' a' g' n' e' s'</p> | <p>g' s' e' s'</p> <p>g' s' e' s'</p>  |

f 6v - 7r



26

*gileaha*

*del ggg abay ccbay || cdeb abay*  
*d. G. Ag. c. GAg. cdeb abo*

*ccs ccs ccbay || dcb gga jett*  
*cG cG cdG A. dG A. dAD*

*defg ane jett app*

*defg ane bba ggg app ggg*  
*d. Ac GA gd Ad Ad*

*baba bebagg || daggg daggg djet*  
*gdgd geggd dG gAg dAD*

*antebb jett ggg abad jgled*  
*A dAD d. G. f d dg dAD*

*ccba gga jled*  
*c A G A d d*

*gg jod gg jod app cped*  
*dG. dAD dG dAD Ad AdAD*

*gledc cped gledc || abay jgled*  
*G de cA d de AgAg d Ad.*

f 8v - 9r

26

*ilia mia z cas sg abcs cs exgar*  
*ormio x || cs ge rg ch cs*

*exgar ge agabg ag abcs cfs exgar*  
*cs qc se ac yg ch cs*

*Corant a jep es qsoz Sabo go*  
*M. d. || s gab agr gg gaa*

*qge ses qasc Sabo jg j j*  
*rga bf a p gre sa j j*

*Fortuna aaa aa ba g gab es es*  
*chnpna: ggg qg qa c ch Ad ge*

*NB dagg jgar epe cbagr eagg*  
*jree sses ebz agnes oves*  
*ge rg afa yg A*

*ggab cfs eg ap cfe scse c cga es*  
*gr es ch Ag ye yg c || ch ch*

*ggab cfs eg ap cfe scse c*  
*gr es ch Ag ye yg c*

*j j a daqr qj ep jdag ag*  
*j j || j j cgs. qgan. bb. ac*

*a c ch ba aga j gag rg re j*  
*A y yg qa AH c CA Bq qa d*

*psq jep gres c j*  
*gr b g A d*

f 26v - 27r



|   |  |
|---|--|
| 204   |  |
|   | Seguntz Gorea.   |
| Magnal 3 $\overline{gg}$ $\overline{abc}$ $\overline{de}$ $\overline{ef}$ $\overline{ga}$ $\overline{hb}$<br>MS. 2 $\overline{cd}$ $\overline{de}$ $\overline{ef}$ $\overline{ga}$ $\overline{hb}$ $\overline{ic}$  | $\overline{ag}$ $\overline{hg}$ $\overline{abc}$ $\overline{gg}$ $\overline{ab}$ $\overline{a}$<br>$\overline{yc}$ $\overline{yg}$ $\overline{xc}$ $\overline{cg}$ $\overline{ag}$ $\overline{x}$  |
| Prop: 3 $\overline{gb}$ $\overline{ag}$ $\overline{bc}$ $\overline{gg}$ $\overline{cba}$ $\overline{bag}$ $\overline{ga}$ $\overline{ga}$<br>2 $\overline{cg}$ $\overline{ag}$ $\overline{by}$ $\overline{bb}$ $\overline{ygy}$ $\overline{gc}$ $\overline{yy}$ $\overline{yy}$ | $\overline{cc}$ $\overline{cba}$ $\overline{gab}$ $\overline{es}$ $\overline{gb}$ $\overline{cba}$ $\overline{g}$ $\overline{g}$<br>$\overline{cc}$ $\overline{cy}$ $\overline{g}$ $\overline{ca}$ $\overline{bc}$ $\overline{ca}$ $\overline{g}$ $\overline{g}$ |

f 40v - 41r

|   |   |
|---|---|
| 46  |   |
| Gorea $\overline{ccc}$ $\overline{sa}$ $\overline{gabceses}$ $\overline{c}$ $\overline{eee}$ $\overline{sepa}$<br>Sponsal. $\overline{ccc}$ $\overline{gy}$ $\overline{ggy}$ $\overline{c}$ $\overline{ccc}$ $\overline{scy}$ | $\overline{gnesgseq}$ $\overline{g}$ $\overline{gabce}$ $\overline{sepe}$ $\overline{esces}$ $\overline{c}$<br>$\overline{gBA}$ $\overline{x}$ $\overline{gyc}$ $\overline{gxc}$ $\overline{cy}$ $\overline{c}$ |
| Prop: 3 $\overline{ccc}$ $\overline{sa}$ $\overline{gab}$ $\overline{c}$ $\overline{eee}$ $\overline{sepa}$<br>2 $\overline{ccc}$ $\overline{gy}$ $\overline{ggy}$ $\overline{c}$ $\overline{ccc}$ $\overline{sgy}$           | $\overline{gae}$ $\overline{g}$ $\overline{gabce}$ $\overline{sepe}$ $\overline{es}$ $\overline{c}$<br>$\overline{ga}$ $\overline{x}$ $\overline{gyc}$ $\overline{gxc}$ $\overline{cy}$ $\overline{c}$          |
| Pregmanij 3 $\overline{aas}$ $\overline{ggk}$ $\overline{es}$ $\overline{eek}$ $\overline{ggk}$ $\overline{es}$<br>MS. 2 $\overline{ggg}$ $\overline{ggg}$ $\overline{aa}$ $\overline{aa}$ $\overline{ggg}$ $\overline{aa}$   |   |
| Lopathomany 3 $\overline{se}$ $\overline{aag}$ $\overline{ke}$ $\overline{g}$ $\overline{agk}$<br>Saneol. 2 $\overline{gaa}$ $\overline{ggg}$ $\overline{ga}$ $\overline{x}$ $\overline{ggg}$                                 | $\overline{ekg}$ $\overline{agk}$ $\overline{ekga}$ $\overline{ke}$ $\overline{g}$ $\overline{g}$<br>$\overline{ag}$ $\overline{gg}$ $\overline{aga}$ $\overline{ga}$ $\overline{x}$                            |
| Item Flobucky $\overline{gaag}$ $\overline{kek}$ $\overline{sekgk}$ $\overline{ee}$<br>Janeis. 2 $\overline{ggg}$ $\overline{gg}$ $\overline{gg}$ $\overline{aa}$   | $\overline{ggg}$ $\overline{ggga}$ $\overline{sekgk}$ $\overline{ee}$<br>$\overline{gg}$ $\overline{aa}$ $\overline{gg}$ $\overline{aa}$  |
| Proportio. 3 $\overline{gaag}$ $\overline{kek}$ $\overline{sekgk}$ $\overline{ee}$<br>2 $\overline{ggg}$ $\overline{gg}$ $\overline{gg}$ $\overline{aa}$  | $\overline{ggg}$ $\overline{ggga}$ $\overline{sekgk}$ $\overline{ee}$<br>$\overline{gg}$ $\overline{aa}$ $\overline{gg}$ $\overline{aa}$  |

f 46v - 47r



|     |  |   |
|-----|--|---|
| 48v | <p>2lia. Naprey<br/>x gannu'zet lach:</p> <p>3 <math>\overline{\text{sse}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{as}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{aas}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{ssa}}</math> <math>\overline{\text{sse}}</math> <math>\overline{\text{ae}}</math> <math>\overline{\text{A}}</math> <math>\overline{\text{ssa}}</math></p>   | <p><math>\overline{\text{gga}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{eaa}}</math> <math>\overline{\text{gke}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math><br/> <math>\overline{\text{cca}}</math> <math>\overline{\text{gg}}</math> <math>\overline{\text{AAg}}</math> <math>\overline{\text{GA}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math></p>  |
|     | <p>2lia. Polo:</p> <p>3 <math>\overline{\text{pa}}</math> <math>\overline{\text{pe}}</math> <math>\overline{\text{e}}</math> <math>\overline{\text{ce}}</math> <math>\overline{\text{ce}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ggg}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{pa}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ae}}</math> <math>\overline{\text{ae}}</math> <math>\overline{\text{A}}</math> <math>\overline{\text{aaa}}</math></p> | <p>3 <math>\overline{\text{pa}}</math> <math>\overline{\text{pe}}</math> <math>\overline{\text{e}}</math> <math>\overline{\text{ce}}</math> <math>\overline{\text{ce}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ggg}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{pa}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ae}}</math> <math>\overline{\text{ae}}</math> <math>\overline{\text{A}}</math> <math>\overline{\text{aaa}}</math></p> |
|     | <p>Prop:</p> <p>3 <math>\overline{\text{pa}}</math> <math>\overline{\text{pe}}</math> <math>\overline{\text{e}}</math> <math>\overline{\text{ce}}</math> <math>\overline{\text{ce}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ggg}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{pa}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ae}}</math> <math>\overline{\text{ae}}</math> <math>\overline{\text{A}}</math> <math>\overline{\text{aaa}}</math></p>       | <p>3 <math>\overline{\text{pa}}</math> <math>\overline{\text{pe}}</math> <math>\overline{\text{e}}</math> <math>\overline{\text{ce}}</math> <math>\overline{\text{ce}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ggg}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{pa}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ae}}</math> <math>\overline{\text{ae}}</math> <math>\overline{\text{A}}</math> <math>\overline{\text{aaa}}</math></p> |
|     | <p>2lia. 2y'vsta<br/>x 2y'vsta. 2y'vsta:</p> <p>3 <math>\overline{\text{gse}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{ggk}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{ssa}}</math> <math>\overline{\text{ss}}</math> <math>\overline{\text{ggg}}</math></p>   | <p>3 <math>\overline{\text{gse}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{ggk}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{ssa}}</math> <math>\overline{\text{ss}}</math> <math>\overline{\text{ggg}}</math></p>   |
|     | <p>2lia. Nerada<br/>x vobyla Ren. P.</p> <p>3 <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{ge}}</math> <math>\overline{\text{e}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{ggg}}</math> <math>\overline{\text{GA}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ggg}}</math></p>   | <p>3 <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{ge}}</math> <math>\overline{\text{e}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{ggg}}</math> <math>\overline{\text{GA}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{ggg}}</math></p>   |

f 48v — 49r

|     |   |   |
|-----|---|---|
| 49v | <p>2lia. x Namognu<br/>x gannu'zet lach:</p> <p>3 <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{gs}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{AAg}}</math> <math>\overline{\text{A}}</math> <math>\overline{\text{Ase}}</math></p>   | <p>3 <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{gs}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{AAg}}</math> <math>\overline{\text{A}}</math> <math>\overline{\text{Ase}}</math></p>  |
|     | <p>2lia.</p> <p>3 <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{ga}}</math> <math>\overline{\text{ees}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{ssa}}</math> <math>\overline{\text{SA}}</math> <math>\overline{\text{AAg}}</math> <math>\overline{\text{AG}}</math></p>   | <p>3 <math>\overline{\text{Kq}}</math> <math>\overline{\text{ga}}</math> <math>\overline{\text{ees}}</math> <math>\overline{\text{Kq}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{ssa}}</math> <math>\overline{\text{SA}}</math> <math>\overline{\text{AAg}}</math> <math>\overline{\text{AG}}</math></p>  |
|     | <p>2lia. Hunca:</p> <p>3 <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{ea}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{AAg}}</math> <math>\overline{\text{AA}}</math></p>   | <p>3 <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{ea}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{AAg}}</math> <math>\overline{\text{AA}}</math></p>   |
|     | <p>Prop:</p> <p>3 <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{ea}}</math> <math>\overline{\text{aaa}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{AAg}}</math> <math>\overline{\text{AA}}</math> <math>\overline{\text{yyy}}</math></p>  | <p>3 <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{ea}}</math> <math>\overline{\text{aaa}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{gpa}}</math> <math>\overline{\text{AAg}}</math> <math>\overline{\text{AA}}</math> <math>\overline{\text{yyy}}</math></p>   |
|     | <p>2lia. Ganu'x<br/>x moga.</p> <p>3 <math>\overline{\text{aa}}</math> <math>\overline{\text{gke}}</math> <math>\overline{\text{e}}</math> <math>\overline{\text{gg}}</math> <math>\overline{\text{kes}}</math> <math>\overline{\text{c}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{gg}}</math> <math>\overline{\text{GA}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{cc}}</math> <math>\overline{\text{yc}}</math> <math>\overline{\text{c}}</math></p> | <p>3 <math>\overline{\text{aa}}</math> <math>\overline{\text{gke}}</math> <math>\overline{\text{e}}</math> <math>\overline{\text{gg}}</math> <math>\overline{\text{kes}}</math> <math>\overline{\text{c}}</math><br/> 2 <math>\overline{\text{gg}}</math> <math>\overline{\text{GA}}</math> <math>\overline{\text{a}}</math> <math>\overline{\text{cc}}</math> <math>\overline{\text{yc}}</math> <math>\overline{\text{c}}</math></p> |

f 49v — 50r



53/2

|                       |             |             |             |             |             |             |          |
|-----------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|----------|
| zha. 3<br>x. 2<br>+ 2 | agk<br>999  | eee<br>AAA  | as<br>se    | a<br>A      | resg<br>999 |             |          |
| Olach<br>Jancl        | el<br>A9    | e<br>A      | resg<br>AAG | ea<br>AA    | cccc<br>ccc | che<br>ccq  |          |
|                       | eb<br>A9    | a<br>A      |             |             |             |             |          |
| Prop. 3<br>2          | er<br>A9    | e<br>A      | resg<br>AAG | ea<br>AA    | cccc<br>ccc | che<br>ccq  |          |
| Germanica<br>Corea. 4 | 3<br>2      | resg<br>999 | gres<br>999 | gok<br>AAG  | es<br>A9    | Saba<br>999 |          |
| zha. 3<br>x. 2        | resg<br>999 | ra<br>99    | gs<br>99    | rgaa<br>999 | ar<br>99    | er<br>A     | ee<br>AA |

f 53v - 54r

66

Segunt Cantiones de Sed.  
Ventu. Sm.

f 65v - 66r







82v

*Surrexit* 3 *Eriz, bodia*

*radugme* *je w/syc*

*Trecho* 3 *one*

*Wtal gek* *tego* *Erw*

*W/hry/se* *nemu* *Erw*

83

*Eriz, bodia*

*je w/syc*

*one*

*tego* *Erw*

*nemu* *Erw*

f 82v — 83r

95/6

*Szarpodyne m/wchmoluq. r.*

*Erzjte Zube polany. r.*

*Dio modo* *Solpody*

*Erzjte Zube*

*Et in terra* *Anatemij bu* *zji s'iem*

96

f 95v — 96r



|     |  |   |
|-----|--|---|
| 98r | <p>Omaly's pa<br/>na gys niny<br/>dufice: r</p> <p>Geryl's<br/>wecny Noje.</p> <p>Madu'se je<br/>nejzuprecg:</p> <p>pane juch<br/>Ejnylytue:</p> <p>Ac get me<br/>Esdce smutne.<br/>E E</p> <p>Wub Obnem<br/>Ewateg jwelo:</p> | <p>99r</p>  |
|     | <p>Handwritten musical notation with Latin lyrics in Gothic script.</p>  | <p>Handwritten musical notation with Latin lyrics in Gothic script.</p> |

f 98v — 99r

|      |   |   |
|------|---|---|
| 110r | <p>Cantiones Carino 2</p> <p>1 Ogloriosa. 3</p> <p>2 Nitida Stella. 3</p> <p>3 Jacob wolame</p> <p>4 Sanctissima.</p> | <p>Carino 2to</p> <p>1</p> <p>2</p> <p>3</p> <p>4</p>                   |
|      | <p>Handwritten musical notation with Latin lyrics in Gothic script.</p>   | <p>Handwritten musical notation with Latin lyrics in Gothic script.</p> |

f 110v — 111r













fr f 3v — 4r



fr f 4v — 5r





fr f [7v - 8r] = 8v - 7r



## NOTEN



f 2r

NOTAE HUNGARIAE  
VARIAE





Terÿ megh [már] bujdossasidbul

f 3v - 4r

[1]

Musical score for 'Terÿ megh [már] bujdossasidbul'. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a measure rest of 10 measures. The third system has a measure rest of 15 measures. The fourth system has measure rests of 20 and 25 measures. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Bum el felejtésére

f 3v - 4r

[2]

Musical score for 'Bum el felejtésére'. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a 3/4 time signature. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a measure rest of 10 measures. The third system has a measure rest of 15 measures. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

O kedves fülemiléczke

f 3v – 4r

[3]

Sokan szólnak most én reám

f 3v – 4r

[4]

Két feir hattyurul veszek énis most példát

f 4v – 5r

[5]

Egö lángban forogh szívem

f 4v – 5r

[6]

Musical score for the first system, measures 1-10. The music is written in treble and bass clefs. Measure 10 is marked with the number 10.

Musical score for the second system, measures 11-20. Measures 15 and 20 are marked with the numbers 15 and 20 respectively.

Mint sir az Feir Hattyu

f 4v - 5r

[7]

Musical score for the third system, measures 1-10. Measure 5 is marked with the number 5. Measure 10 is marked with the number 10.

Musical score for the fourth system, measures 11-20. Measure 15 is marked with the number 15.

Musical score for the fifth system, measures 21-30. Measures 20 and 25 are marked with the numbers 20 and 25 respectively.

Széllel az sok vitéz

f 5v - 6r

[8]

Musical score for the sixth system, measures 1-10. Measure 5 is marked with the number 5.

Musical score for the seventh system, measures 11-20. Measures 10 and 15 are marked with the numbers 10 and 15 respectively.

f 5v – 6r

[9]

Musical notation for system [9], consisting of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff begins with a dotted quarter note followed by eighth notes. A fingering '5' is placed above the fifth measure. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

Continuation of system [9]. The treble staff has a fingering '10' above the tenth measure and a fingering '15' above the fifteenth measure. The bass staff continues with eighth notes.

f 5v – 6r

[10]

Musical notation for system [10], consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a fingering '5' above the fifth measure. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

f 5v – 6r

[11]

Musical notation for system [11], consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a fingering '5' above the fifth measure. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Continuation of system [11]. The treble staff has a fingering '10' above the tenth measure. The bass staff continues with eighth notes.

Hová készülsz szivem tülem

f 6v – 7r

[12]

Musical notation for system [12], consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a fingering '5' above the fifth measure. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

Musical score system 1, measures 10-15. Treble and bass staves. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Prop[ortio]

Musical score system 2, measures 1-5. Treble and bass staves. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score system 3, measures 1-10. Treble and bass staves. Measure number 10 is indicated above the staff.

Musical score system 4, measures 15-20. Treble and bass staves. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

f 6v - 7r

[13]

Musical score system 5, measures 5-10. Treble and bass staves. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Musical score system 6, measures 15-20. Treble and bass staves. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

[Ssyposs] NB

f 7v - 8r

[14]

Musical score system 7, measures 1-5. Treble and bass staves. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for the first system, measures 10-15. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a 2/2 time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Ya sem osamela od Myleho vzdalena

f 7v - 8r

[15]

Musical score for the second system, measures 15-20. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a 2/2 time signature. The key signature has two flats. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff. A measure rest is present at the beginning of the system.

Musical score for the third system, measures 20-25. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a 2/2 time signature. The key signature has two flats. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the staff.

NB

f 7v - 8r

[16]

Musical score for the fourth system, measures 25-30. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a 2/2 time signature. The key signature has two flats. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the staff. A measure rest is present at the beginning of the system.

Musical score for the fifth system, measures 30-35. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a 2/2 time signature. The key signature has two flats. Measure numbers 30 and 35 are indicated above the staff.

Musical score for the sixth system, measures 35-40. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a 2/2 time signature. The key signature has two flats. Measure numbers 35 and 40 are indicated above the staff.

NB

f 7v – 8r

[17]

Musical score for system [17], consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a common time signature. The treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4. A fermata is placed over the final note of the treble staff, with the number '5' written above it.

Continuation of the musical score for system [17]. The treble staff has a fermata over the final note with the number '15' written above it. The bass staff continues with quarter notes G3, A3, B3, and C4.

Ēgö lánghban [Siehe Nr. 6]

f 8v – 9r

[18]

Musical score for system [18], consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a common time signature. The treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4. A double bar line is present in the middle of the system.

Continuation of the musical score for system [18]. The treble staff has a fermata over the final note. The bass staff continues with quarter notes G3, A3, B3, and C4.

Propor[tio]

Continuation of the musical score for system [18]. The treble staff has a fermata over the final note. The bass staff continues with quarter notes G3, A3, B3, and C4.

\*

f 8v – 9r

[19]

Musical score for system [19], consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a common time signature. The treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, B3, and C4.

\* Siehe Kritischen Bericht!

f 8v - 9r

[20]

[21]



f 19r

SEQUNTUR CURRENTES ET ID  
GENUS ALIA



Pargamasca

f 19v — 20r

[22]

Musical score for Pargamasca, measures 1-8. The piece is in G major and 3/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. A fingering '5' is indicated above the fifth measure of the upper staff.

Corant

f 19v — 20r

[23]

Musical score for Corant, measures 1-20. The piece is in B-flat major and 3/4 time. The upper staff (treble clef) has a melodic line with dotted rhythms and eighth notes. The lower staff (bass clef) has a steady accompaniment. A double bar line is present at measure 10. Fingering numbers '5', '10', '15', and '20' are placed above the corresponding measures in the upper staff.

Galiarda

f 19v — 20r

[24]

Musical score for Galiarda, measures 1-8. The piece is in G major and 3/4 time. The upper staff (treble clef) features a lively melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff (bass clef) provides a rhythmic accompaniment. A fingering '5' is indicated above the fifth measure of the upper staff.

Musical score for the first system, measures 1-10. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A measure rest of 10 is indicated above the staff.

NB

f 19v – 20r

[25]

Musical score for the second system, measures 11-15. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A measure rest of 5 is indicated above the staff.

NB Duna

f 20v – 21r

[26]

Musical score for the third system, measures 16-20. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A measure rest of 5 is indicated above the staff.

Musical score for the fourth system, measures 21-25. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A measure rest of 10 is indicated above the staff.

Musical score for the fifth system, measures 26-30. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A measure rest of 15 is indicated above the staff.

Curant

f 20v – 21r

[27]

Musical score for the sixth system, measures 31-35. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A measure rest of 5 is indicated above the staff.

Musical score for a piece, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure 10 is marked with a fermata. Measure 15 is marked with a fermata and a repeat sign. The piece concludes with a final cadence.

Curant

f 20v – 21r

[28]

Musical score for Curant, measures 5-10. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure 5 is marked with a fermata. The piece concludes with a final cadence.

Musical score for a piece, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure 10 is marked with a fermata. Measure 15 is marked with a fermata and a repeat sign. The piece concludes with a final cadence.

NB

f 20v – 21r

[29]

Musical score for NB, measures 5-10. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. Measure 5 is marked with a fermata. The piece concludes with a final cadence.

Corant

f 21v – 22r

[30]

Musical score for Corant, measures 5-10. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. Measure 5 is marked with a fermata. The piece concludes with a final cadence.

Musical score for a piece, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/8. Measure 10 is marked with a fermata. Measure 15 is marked with a fermata and a repeat sign. The piece concludes with a final cadence.

Corant

f 21v - 22r

[31]

NB Corant

f 21v - 22r

[32]

Sara [banda]

f 21v - 22r

[33]

NB Mascarada

f 21v – 22r

[34]

Musical notation for the first system of 'NB Mascarada', measures 1-5. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with a fermata over the final note of measure 5. The bass line provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical notation for the second system of 'NB Mascarada', measures 6-15. Measures 6-10 feature a rapid sixteenth-note run in the treble clef. A double bar line occurs after measure 10. Measures 11-15 continue the melody with quarter and eighth notes, ending with a fermata.

Musical notation for the third system of 'NB Mascarada', measures 16-20. Measures 16-19 feature a rapid sixteenth-note run in the treble clef. A double bar line occurs after measure 19. Measure 20 concludes the piece with a final note and a fermata.

Darauff

f 22v – 23r

[35]

Musical notation for the first system of 'Darauff', measures 1-5. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (Bb) and a 3/2 time signature. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, with a fermata over the final note of measure 5. The bass line provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical notation for the second system of 'Darauff', measures 6-10. Measures 6-10 feature a melody of quarter notes in the treble clef. A double bar line occurs after measure 10.

Musical notation for the third system of 'Darauff', measures 11-20. Measures 11-14 feature a melody of quarter notes in the treble clef. Measures 15-19 feature a rapid sixteenth-note run in the treble clef. A double bar line occurs after measure 19. Measure 20 concludes the piece with a final note and a fermata.

Saraban[da]

f 22v – 23r

[36]

5

10

Detailed description: This block contains the first ten measures of the Saraban[da] piece. It is written in 3/4 time with a key signature of one flat. The score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 5, with a measure rest in the first measure. The second system covers measures 6 through 10, also with a measure rest in the first measure. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble clef.

Corant

f 22v – 23r

[37]

5

10

15

20

Detailed description: This block contains the first twenty measures of the Corant piece. It is written in 3/4 time with a key signature of one flat. The score is presented in three systems. The first system covers measures 1 through 5, with a measure rest in the first measure. The second system covers measures 6 through 10, with a measure rest in the first measure. The third system covers measures 11 through 20, with measure rests in the first and fifth measures. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated above the treble clef.

Sylwýga

f 22v – 23r

[38]

5

Detailed description: This block contains the first five measures of the Sylwýga piece. It is written in 3/4 time with a key signature of one flat. The score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 5, with a measure rest in the first measure. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. A measure number 5 is indicated above the treble clef.



Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various notes and rests.

Ach smutna Sýra

f 23v – 24r

[39]

Musical score for the second system, starting with measure 39. It includes a treble and bass clef, a measure rest, and musical notation with a '5' above the staff and first/second endings.

Musical score for the third system, starting with measure 40. It includes a treble and bass clef, measure rests, and musical notation with '10', '15', and first/second endings.

Sstesty gest nestale nema

f 23v – 24r

[40]

Musical score for the fourth system, starting with measure 41. It includes a treble and bass clef, a measure rest, and musical notation with a '5' above the staff.

Musical score for the fifth system, starting with measure 42. It includes a treble and bass clef, measure rests, and musical notation with '10', '15', and a fermata.

Sara [banda]

f 23v – 24r

[41]

Musical score for the sixth system, starting with measure 43. It includes a treble and bass clef, a measure rest, and musical notation with a '5' above the staff.

10 15

Sara [banda]

f 23v - 24r

[42]

5

10 15

NB

f 23v - 24r

[43]

5

10

15 20

Curant

f 24v – 25r

[44]

Musical notation for Curant, measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation consists of a treble and bass staff. Measure 5 contains a fingering '5' above the treble staff.

Musical notation for Curant, measures 6-15. The notation continues on two staves. Measure 10 has a fingering '10' above the treble staff, and measure 15 has a fingering '15' above the treble staff.

NB

f 24v – 25r

[45]

Musical notation for NB, measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notation consists of a treble and bass staff. Measure 5 contains a fingering '5' above the treble staff.

Musical notation for NB, measures 6-15. The notation continues on two staves. Measure 10 has a fingering '10' above the treble staff, and measure 15 has a fingering '15' above the treble staff.

Musical notation for NB, measures 16-25. The notation continues on two staves. Measure 20 has a fingering '20' above the treble staff, and measure 25 has a fingering '25' above the treble staff.

Galiar[da]

f 24v – 25r

[46]

Musical notation for Galiar[da], measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notation consists of a treble and bass staff. Measure 5 contains a fingering '5' above the treble staff.

Musical score for Polidora NB, measures 1-10. The score is in 2/4 time and features a treble and bass staff. The melody in the treble staff consists of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes. A fermata is placed over the final note of the piece.

Polidora NB

f 24v - 25r

[47]

Musical score for Polidora NB, measures 11-20. The treble staff contains a series of eighth notes, with a fermata over the final note. The bass staff continues with a steady accompaniment of quarter notes.

Musical score for Polidora NB, measures 21-30. The treble staff features a sequence of eighth notes, with a fermata at the end. The bass staff maintains the quarter-note accompaniment.

Musical score for Polidora NB, measures 31-40. The treble staff shows eighth notes with a fermata at the end. The bass staff continues with quarter notes.

NB Runda

f 25v - 26r

[48]

Musical score for NB Runda, measures 1-10. The treble staff features a melody of eighth notes with a fermata at the end. The bass staff has a quarter-note accompaniment.

Coranda

f 25v - 26r

[49]

Musical score for Coranda, measures 1-10. The treble staff contains a melody of eighth notes with a fermata at the end. The bass staff provides a quarter-note accompaniment.

10 15

Musical score for the first system, measures 10-15. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a supporting line. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Aria f 25v - 26r

[50]

Musical score for the second system, measures 25-26. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a supporting line. The system is labeled 'Aria' and 'f 25v - 26r'. A bracketed measure number [50] is on the left.

5

Musical score for the third system, measures 25-26. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a supporting line. A measure number 5 is indicated above the staff.

Alia f 25v - 26r

[51]

Musical score for the fourth system, measures 25-26. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a supporting line. The system is labeled 'Alia' and 'f 25v - 26r'. A bracketed measure number [51] is on the left.

10

Musical score for the fifth system, measures 25-26. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a supporting line. A measure number 10 is indicated above the staff.

Lilia mia cor mio f 26v - 27r

[52]

Musical score for the sixth system, measures 26-27. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a supporting line. The system is labeled 'Lilia mia cor mio' and 'f 26v - 27r'. A bracketed measure number [52] is on the left.

First system of musical notation, measures 1-10. Treble clef, bass clef. Measure numbers 6 and 10 are indicated above the staff.

Second system of musical notation, measures 11-20. Treble clef, bass clef. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Third system of musical notation, measures 21-30. Treble clef, bass clef. Measure number 25 is indicated above the staff.

Corant M. D.

f 26v - 27r

Fourth system of musical notation, measures 31-40. Treble clef, bass clef. Measure number 5 is indicated above the staff. The system is marked with [53] on the left.

Fifth system of musical notation, measures 41-50. Treble clef, bass clef. Measure number 10 is indicated above the staff.

Sixth system of musical notation, measures 51-60. Treble clef, bass clef. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Fortuno ctnostna

f 26v – 27r

[54]

5 1.

2. 10 15

NB

f 26v – 27r

[55]

5 10

Aria NB

f 27v – 28r

[56]

5

10



Musical score system 1, measures 15-18. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 15 has a fermata. Measure 17 has an asterisk (\*). Measure 18 has a fermata.

Musical score system 2, measures 19-22. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 20 has a fermata. Measure 22 has a fermata.

Vos ventorum

f 27v – 28r

[57]

Musical score system 3, measures 23-26. Treble clef, common time signature. Measure 26 has a fermata. Measure 24 has an 8-measure rest. Measure 25 has an 8-measure rest. Measure 26 has a 5-measure rest.

Musical score system 4, measures 27-30. Treble clef, common time signature. Measure 28 has an 8-measure rest. Measure 30 has a fermata.

f 27v – 28r

[58]

Musical score system 5, measures 31-34. Treble clef, 3/2 time signature. Measure 33 has a 5-measure rest.

NB Variatio quarta

f 27v – 28r

[59]

Musical score system 6, measures 35-38. Treble clef, 3/2 time signature. Measure 38 has a 5-measure rest.

\* Siehe Kritischen Bericht!

Musical score for the first system, featuring a treble and bass staff in D major. The piece consists of 10 measures. The notation includes various note values and rests.

Coranda

f 28v – 29r

[60]

Musical score for Coranda, measures 60-69. The piece is in D major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. A 5-measure mark is present above the treble staff.

Musical score for Coranda, measures 70-79. The piece is in D major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. 10 and 15-measure marks are present above the treble staff.

Corant

f 28v

[61]

Musical score for Corant, measures 60-69. The piece is in D major and 3/4 time. It features a treble and bass staff.

A[lia]

f 29r

[62]

Musical score for A[lia], measures 60-69. The piece is in D major and 3/4 time. It features a treble and bass staff.

Praeludium

f 28v

[63]

Musical score for Praeludium, measures 60-69. The piece is in D major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. A 5-measure mark is present above the treble staff.

Sarabanda

f 28v - 29r

[64]

Musical notation for system [64], consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. A sharp sign is placed above the staff after the first measure. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The bass line starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. There are two fermatas above the treble staff, one after the second measure and another after the fourth measure. The system ends with a double bar line.

f 29v - 30r

[65]

Musical notation for system [65], consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The bass line starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. The system ends with a double bar line.

Musical notation for system [65] continuation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melody from the previous system. The bass staff continues the bass line. The system ends with a double bar line.

f 29v - 30r

[66]

Musical notation for system [66], consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The bass line starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. The system ends with a double bar line.

Musical notation for system [66] continuation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melody from the previous system. The bass staff continues the bass line. The system ends with a double bar line.

NB Dobra noc Ma mila\*

f 39v -- 40r

[67]

Musical score for 'NB Dobra noc Ma mila\*'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The bass clef accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. A double bar line is present after the first measure. The second measure of the treble clef has a '5' above it, indicating a fifth finger fingering. The piece ends with a fermata over the final note.

Eadem\*

f 39v -- 40r

[68]

Musical score for 'Eadem\*'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The bass clef accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. A double bar line is present after the first measure. The second measure of the treble clef has a '5' above it, indicating a fifth finger fingering. The piece ends with a fermata over the final note.

Musical score for 'NB Dobra noc Ma mila\*' (continued). It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The bass clef accompaniment starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. A double bar line is present after the first measure. The second measure of the treble clef has a '10' above it, indicating a tenth finger fingering. The piece ends with a fermata over the final note.

\* Siehe Kritischen Bericht!



f 41r

SEQUNTUR CHOREAE



Hagnal\*

f 40v – 41r

[69]

Musical notation for Hagnal, measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fingering '5' is indicated above the final note of the first system.

Musical notation for Hagnal, measures 6-10. A fingering '10' is indicated above the final note of the second system.

Prop[ortio]

Musical notation for Prop[ortio], measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fingering '5' is indicated above the final note of the first system.

Musical notation for Prop[ortio], measures 6-15. A fingering '10' is indicated above the final note of the second system, and a fingering '15' is indicated above the final note of the third system.

Chorea Polo[nica]

f 41v – 42r

[70]

Musical notation for Chorea Polo[nica], measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A double bar line is present at the end of the first system.

Musical notation for Chorea Polo[nica], measures 6-10. A fingering '5' is indicated above the final note of the first system, and a fingering '10' is indicated above the final note of the second system.

\* Siehe Kritischen Bericht!



Prop[ortio]

Musical score for Prop[ortio]. The score consists of two staves, Treble and Bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are two measures marked with a '5' and one measure marked with a '10'. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Alia

f 41v - 42r

[71]

Musical score for Alia, first system. The score consists of two staves, Treble and Bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There is one measure marked with a '5'. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Musical score for Alia, second system. The score consists of two staves, Treble and Bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are two measures marked with a '10' and one measure marked with a '15'. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Prop[ortio]

Musical score for Prop[ortio]. The score consists of two staves, Treble and Bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are two measures marked with a '5' and one measure marked with a '10'. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Poloni[ca]

f 41v - 42r

[72]

Musical score for Poloni[ca], first system. The score consists of two staves, Treble and Bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There is one measure marked with a '5'. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Musical score for Poloni[ca], second system. The score consists of two staves, Treble and Bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are two measures marked with a '10' and one measure marked with a '15'. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

Prop[ortio]

Musical notation for Prop[ortio], measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of measure 5.

Musical notation for Prop[ortio], measures 6-15. The notation continues from the previous system. A fermata is placed over the final note of measure 15.

Alia Polo[nica]

f 42v - 43r

Musical notation for Alia Polo[nica], measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of measure 5.

[73]

Musical notation for Alia Polo[nica], measures 6-10. The notation continues from the previous system. A fermata is placed over the final note of measure 10.

Alia

f 42v - 43r

Musical notation for Alia, measures 1-10. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of measure 10.

[74]

NB Alia Polo[nica]

f 42v - 43r

Musical notation for NB Alia Polo[nica], measures 1-5. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of measure 5.

[75]

Musical score system 1, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with one flat and a common time signature. It includes a repeat sign and a measure rest of 10 measures.

Prop[ortio]

Musical score system 2, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with one flat and a common time signature. It includes a measure rest of 5 measures.

Musical score system 3, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with one flat and a common time signature. It includes a repeat sign and a measure rest of 10 measures.

Alia

f 42v - 43r

[76]

Musical score system 4, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with one flat and a common time signature. It includes a measure rest of 5 measures.

Musical score system 5, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with one flat and a common time signature. It includes a measure rest of 10 measures.

Musical score system 6, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with one flat and a common time signature. It includes a measure rest of 15 measures.

Prop[ortio]

Musical score system 7, featuring a treble and bass staff. The music is in a key with one flat and a common time signature. It includes a measure rest of 5 measures.

Musical score for the first system, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Alia

f 43v - 44r

[77]

Musical score for the second system, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Musical score for the third system, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Prop[ortio]

Musical score for the fourth system, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Musical score for the fifth system, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Alia

f 43v - 44r

[78]

Musical score for the sixth system, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Musical score for the seventh system, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Prop[ortio]

First system of musical notation for Prop[ortio]. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the final note. A measure rest of 5 is indicated above the staff. The bass staff contains a supporting bass line.

Second system of musical notation for Prop[ortio]. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the final note. Measure rests of 10 and 15 are indicated above the staff. The bass staff contains a supporting bass line.

Alia

f 43v - 44r

[79]

First system of musical notation for Alia, starting at measure 79. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the final note. A measure rest of 5 is indicated above the staff. The bass staff contains a supporting bass line.

Second system of musical notation for Alia. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the final note. Measure rests of 10 and 15 are indicated above the staff. The bass staff contains a supporting bass line.

Alia

f 43v - 44r

[80]

First system of musical notation for Alia, starting at measure 80. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the final note. A measure rest of 5 is indicated above the staff. The bass staff contains a supporting bass line.

Second system of musical notation for Alia. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the final note. A measure rest of 10 is indicated above the staff. The bass staff contains a supporting bass line.

Alia

f 44v - 45r

[81]

5

10

5

Prop[ortio]

5

10

5

Chorea

f 44v - 45r

[82]

5

10

Alia

f 44v - 45r

[83]

5

Alia Prez hag

f 44v - 45r

[84]

Musical score for 'Alia Prez hag' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melody in the treble staff with several slurs and a fingering '5' above a note in the fifth measure. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Alia Ga puogdem pod:

f 45v - 46r

[85]

Musical score for 'Alia Ga puogdem pod:' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melody in the treble staff with several slurs and a fingering '5' above a note in the fifth measure. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Prop[ortio]

Musical score for 'Prop[ortio]' in G major, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a melody in the treble staff with several slurs and a fingering '5' above a note in the fifth measure. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Alia

f 45v - 46r

[86]

Musical score for 'Alia' in G minor, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Fb). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Fb). The music features a melody in the treble staff with several slurs and a fingering '5' above a note in the fifth measure. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Musical score for 'Alia' (continued) in G minor, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Fb). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Fb). The music features a melody in the treble staff with several slurs and a fingering '10' above a note in the fifth measure. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Prop[ortio]

Musical score for 'Prop[ortio]' in G minor, 2/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Fb). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Fb). The music features a melody in the treble staff with several slurs and a fingering '5' above a note in the fifth measure. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

Chorea Sponsae

f 46v – 47r

[87]

Prop[ortio]

Pregmaný NB

f 46v – 47r

[88]



Lopatkowany Tanecz

f 46v – 47r

[89]

Musical score for Lopatkowany Tanecz, measures 89-90. Treble and bass staves with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. Measure 89 ends with a double bar line. Measure 90 contains a five-measure phrase starting with a '5' fingering, ending with a fermata and the number '10'.

Item Klobucky Tanecz

f 46v – 47r

[90]

Musical score for Item Klobucky Tanecz, measures 90-91. Treble and bass staves with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. Measure 90 contains a five-measure phrase starting with a '5' fingering, ending with a fermata and the number '10'.

Proportio

Musical score for Proportio, measures 91-92. Treble and bass staves with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. Measure 91 contains a five-measure phrase starting with a '5' fingering, ending with a fermata and the number '10'.

Alia

f 47v – 48r

[91]

Musical score for Alia, measures 91-92. Treble and bass staves with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Measure 91 contains a five-measure phrase starting with a '5' fingering, ending with a fermata and the number '10'.

Prop[ortio]

Musical score for Prop[ortio], measures 92-93. Treble and bass staves with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. Measure 92 contains a five-measure phrase starting with a '5' fingering, ending with a fermata and the number '10'.

Alia. Netakes my Mluwel

f 47v – 48r

[92]

Musical score for Alia. Netakes my Mluwel, measures 92-93. Treble and bass staves with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. Measure 92 contains a five-measure phrase starting with a '5' fingering, ending with a fermata and the number '10'.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff in G major and 3/4 time. The treble staff contains a melodic line with a fingering '10' above the final measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

Prop[ortio]

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a fingering '5' above the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a fingering '10' above the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

Alia

f 47v – 48r

[93]

Fourth system of musical notation, marked with the number [93] on the left. The treble staff has a fingering '5' above the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a fingering '10' above the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

Alia

f 47v – 48r

[94]

Sixth system of musical notation, marked with the number [94] on the left. The treble staff has a fingering '5' above the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

Prop[ortio]

Seventh system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a fingering '5' above the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

Alia. Na pecy Garnussek hluchý

f 48v – 49r

[95]

Musical score for 'Alia. Na pecy Garnussek hluchý'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily quarter and eighth notes. A double bar line is present after the first measure. Fingerings '5' and '10' are indicated above the notes in the second measure.

Alia. Polo[nica]

f 48v – 49r

[96]

Musical score for 'Alia. Polo[nica]'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily quarter and eighth notes. A double bar line is present after the first measure. Fingerings '5' and '10' are indicated above the notes in the second measure.

Prop[ortio]

Musical score for 'Prop[ortio]'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily quarter and eighth notes. A double bar line is present after the first measure. Fingerings '5' and '10' are indicated above the notes in the second measure.

Alia. Gyssla dýwečka do geze:

f 48v – 49r

[97]

Musical score for 'Alia. Gyssla dýwečka do geze:'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily quarter and eighth notes. A double bar line is present after the first measure. A fingering '5' is indicated above the note in the second measure.

Alia. Nerada robýla pen:

f 48v – 49r

[98]

Musical score for 'Alia. Nerada robýla pen:'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily quarter and eighth notes. A double bar line is present after the first measure. Fingerings '5' and '10' are indicated above the notes in the second measure.

Alia. Na wognu puogdem

f 49v – 50r

[99]

Musical score for 'Alia. Na wognu puogdem'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is primarily quarter and eighth notes. A double bar line is present after the first measure. A fingering '5' is indicated above the note in the second measure.

Alia

f 49v – 50r

[100]

Musical score for 'Alia' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. A fermata is placed over the final note of the piece. A fingering '5' is indicated above the fifth measure. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter and eighth notes.

Alia Hunga [rica]

f 49v – 50r

[101]

Musical score for 'Alia Hunga [rica]' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a more complex melody with many eighth notes and a fermata at the end. A fingering '5' is shown above the fifth measure, and a '10' is shown above the final measure. The bass staff has a steady accompaniment of quarter notes.

Prop[ortio]

Musical score for 'Prop[ortio]' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melody with eighth notes and a fermata at the end. A fingering '5' is above the fifth measure, and a '10' is above the final measure. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

Ganuss moga

f 49v – 50r

[102]

Musical score for 'Ganuss moga' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melody with eighth notes and a fermata at the end. A fingering '5' is above the fifth measure, and a '10' is above the final measure. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

Tantz

f 50v – 51r

[103]

Musical score for 'Tantz' in G major, 3/4 time. The piece consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melody with eighth notes and a fermata at the end. A fingering '5' is above the fifth measure. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

Continuation of the musical score for 'Tantz'. It shows the final measures of the piece, including a fermata and a fingering '10' above the final measure in the treble staff. The bass staff continues with its accompaniment.

Musical score system 1, measures 15-20. Treble clef, bass clef. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Prop[ortio]

Musical score system 2, measures 1-5. Treble clef, bass clef. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score system 3, measures 10-15. Treble clef, bass clef. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Alia

f 50v - 51r

[104]

Musical score system 4, measures 5-10. Treble clef, bass clef. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Alia

f 50v - 51r

[105]

Musical score system 5, measures 5-10. Treble clef, bass clef. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score system 6, measures 10-15. Treble clef, bass clef. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.



Alia Polo[nica]

f 51v – 52r

[106]

5

Alia

f 51v – 52r

[107]

5

10 15

20

25 30

Alia

f 51v – 52r

[108]

5 10

Alia

f 51v — 52r

[109]

Musical score for [109] in 3/4 time, key of D major. The piece is marked 'Alia' and 'f 51v — 52r'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. A double bar line with repeat dots is present. A fingering '5' is indicated above the treble staff.

Alia Hungarica sequitur

f 52v — 53r

[110]

Musical score for [110] in 3/4 time, key of D major. The piece is marked 'Alia Hungarica sequitur' and 'f 52v — 53r'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. A double bar line with repeat dots is present. Fingerings '5' and '10' are indicated above the treble staff.

Prop[ortio]

Musical score for Prop[ortio] in 3/4 time, key of D major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. A double bar line with repeat dots is present. Fingerings '5' and '10' are indicated above the treble staff.

Alia

f 52v — 53r

[111]

Musical score for [111] in 3/4 time, key of D major. The piece is marked 'Alia' and 'f 52v — 53r'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. A double bar line with repeat dots is present. A fingering '5' is indicated above the treble staff.

Alia

f 52v — 53r

[112]

Musical score for [112] in 3/4 time, key of D major. The piece is marked 'Alia' and 'f 52v — 53r'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. A double bar line with repeat dots is present. A fingering '5' is indicated above the treble staff.

Musical score for [112] continuation in 3/4 time, key of D major. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a series of eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. A double bar line with repeat dots is present. A fingering '10' is indicated above the treble staff.

Prop[ortio]

Musical score for Prop[ortio]. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff has a measure number '5' above it, and the second staff has a measure number '10' above it. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a double bar line in the middle of the piece.

Alia NB

f 53v – 54r

[113]

Musical score for Alia NB. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff has a measure number '5' above it, and the second staff has a measure number '10' above it. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a double bar line in the middle of the piece.

Olach Tancz

f 53v – 54r

[114]

Musical score for Olach Tancz. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff has a measure number '5' above it, and the second staff has a measure number '10' above it. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a double bar line in the middle of the piece.

Musical score for Olach Tancz continuation. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff has a measure number '10' above it, and the second staff has a measure number '15' above it. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a double bar line in the middle of the piece.

Prop[ortio]

Musical score for Prop[ortio] continuation. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff has a measure number '5' above it, and the second staff has a measure number '10' above it. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a double bar line in the middle of the piece.

Musical score for Prop[ortio] continuation. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It consists of two staves. The first staff has a measure number '10' above it, and the second staff has a measure number '15' above it. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a double bar line in the middle of the piece.

Germanica Chorea

f 53v - 54r

[115]

Alia

f 53v - 54r

[116]

Alia

f 54v - 55r

[117]

Alia. moja pani matko

f 54v - 55r

[118]

Alia

f 54v - 55r

[119]

Musical score for system [119], featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata and a fingering '5' above the final note. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Alia

f 54v - 55r

[120]

Musical score for system [120], featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata and a fingering '10' above the final note. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Alia NB

f 54v - 55r

[121]

Musical score for system [121], featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata and a fingering '5' above the final note. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Continuation of the musical score for system [121], featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata and a fingering '15' above the final note. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Alia

f 55v - 56r

[122]

Musical score for system [122], featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata and a fingering '5' above the final note. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Alia NB

f 55v - 56r

[123]

Musical score for system [123], featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata and a fingering '5' above the final note. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.



Musical score for system 123, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. A measure number '10' is indicated above the treble staff.

f 55v – 56r

[124]

Musical score for system 124, consisting of two staves. The key signature has two sharps. A measure number '5' is indicated above the treble staff. The system concludes with a double bar line.

Musical score for system 125, consisting of two staves. The key signature has two sharps. Measure numbers '10' and '15' are indicated above the treble staff.

Alia

f 55v – 56r

[125]

Musical score for system 125, consisting of two staves. The key signature has two sharps. A measure number '5' is indicated above the treble staff. The system concludes with a double bar line.

Alia

f 55v – 56r

[126]

Musical score for system 126, consisting of two staves. The key signature has two sharps. Measure numbers '5' and '10' are indicated above the treble staff. The system concludes with a double bar line.

Alia

f 56v – 57r

[127]

Musical score for system 127, consisting of two staves. The key signature has two sharps. A measure number '5' is indicated above the treble staff. The system concludes with a double bar line.

Musical score for measures 10-11. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 10 has a '10' above it. The music consists of eighth and quarter notes.

f 56v – 57r

[128]

Musical score for measures 128-130. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 129 has a '5' above it. The music consists of eighth and quarter notes.

f 56v – 57r

[129]

Musical score for measures 129-131. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 129 has a '5' above it. The music consists of eighth and quarter notes.

Musical score for measures 130-132. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 130 has a '10' above it. The music consists of eighth and quarter notes.

Alia

f 56v – 57r

[130]

Musical score for measures 130-132. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 130 has a '5' above it. The music consists of eighth and quarter notes.

Alia

f 56v – 57r

[131]

Musical score for measures 131-133. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. Measure 131 has a '5' above it. The music consists of eighth and quarter notes.



f 66r

SEQUNTUR CANTIONES  
DE ADVENTU DOMINI



Hospodyne Otce zadu[ci]

f 66v – 67r

[132]

5 10

15 20

Kryste pane nass

f 66v – 67r

[133]

5 10

Swatý Dusse Bože zadu[ci]

f 66v – 67r

[134]

5

10 15 20

Budýž Chwala

f 66v – 67r

[135]

5 10



Musical score for the first system, featuring a treble and bass staff. Measures 15 and 20 are marked above the treble staff.

Et in ter[ra]. A na zemý Budiž

f 66v – 67r

[136]

Musical score for the second system, starting with measure 5 and ending with measure 10. The system is marked with [136].

Musical score for the third system, featuring a treble and bass staff. Measures 15 and 20 are marked above the treble staff.

Credo. Weryme [w Boha gedneho]

f 66v – 67r

[137]

Musical score for the fourth system, starting with measure 5. The system is marked with [137].

Musical score for the fifth system, featuring a treble and bass staff. Measures 10 and 15 are marked above the treble staff.

Musical score for the sixth system, featuring a treble and bass staff. Measures 20 and 25 are marked above the treble staff.

Po zlem padu cloweka hriss[neho]

f 66v – 67r

[138]

5

Musical score for measures 1-5. Treble clef, common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. A finger number '5' is written above the fifth measure.

10 15

Musical score for measures 6-15. Treble clef, common time signature. The melody continues with quarter and eighth notes. Finger numbers '10' and '15' are written above the tenth and fifteenth measures respectively.

Wesele spýwegme Bo[ha]

f 67v – 68r

[139]

5

Musical score for measures 1-5. Treble clef, common time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. A finger number '5' is written above the fifth measure.

10

Musical score for measures 6-15. Treble clef, common time signature. The key signature has one sharp (F#). The melody continues with quarter and eighth notes. A finger number '10' is written above the tenth measure.

Mocz Boży dýwna

f 67v – 68r

[140]

5

Musical score for measures 1-5. Treble clef, common time signature. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody consists of quarter and eighth notes. A finger number '5' is written above the fifth measure.

10 15

Musical score for measures 6-15. Treble clef, common time signature. The key signature has two flats (Bb, Eb). The melody continues with quarter and eighth notes. Finger numbers '10' and '15' are written above the tenth and fifteenth measures respectively.

Zdrawa gen sý poz [drawena]

f 67v – 68r

[141]

Musical score for Zdrawa gen sý poz [drawena], measures 1-10. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a treble and a bass staff. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble staff.

Musical score for Zdrawa gen sý poz [drawena], measures 11-20. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a treble and a bass staff. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the treble staff.

Poslan gest Archangel

f 67v – 68r

[142]

Musical score for Poslan gest Archangel, measures 1-5. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a treble and a bass staff. Measure number 5 is indicated above the treble staff.

Musical score for Poslan gest Archangel, measures 6-15. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a treble and a bass staff. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the treble staff.

Musical score for Poslan gest Archangel, measures 16-30. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a treble and a bass staff. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the treble staff.

Bůh mnohe Slýbý

f 67v – 68r

[143]

Musical score for Bůh mnohe Slýbý, measures 1-5. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a bass staff. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for Bůh mnohe Slýbý, measures 6-10. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a bass staff. Measure number 10 is indicated above the staff.

Sudneho dne Oznamený

f 67v – 68r

[144]

Musical score for Sudneho dne Oznamený, measures 1-5. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a bass staff. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for Sudneho dne Oznamený, measures 6-10. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of a bass staff. Measure number 10 is indicated above the staff.

f 69r

SEQUNTUR CANTIONES  
DE NATIVITATE DOMINI



Hospodýne studný [ce dobroty]

f 69v – 70r

[145]

Musical score for the first system of 'Hospodýne studný'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The music is in a common time signature (C). The first system contains measures 1 through 10. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble staff. The melody in the treble staff features a mix of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical score for the second system of 'Hospodýne studný', containing measures 11 through 20. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the treble staff. The musical notation continues with similar rhythmic patterns as the first system.

Krýste gedýný

f 69v – 70r

[146]

Musical score for the first system of 'Krýste gedýný'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The first system contains measures 1 through 5. Measure number 5 is indicated above the treble staff. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes.

Musical score for the second system of 'Krýste gedýný', containing measures 6 through 15. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the treble staff. The musical notation continues with similar rhythmic patterns as the first system.

Musical score for the third system of 'Krýste gedýný', containing measures 16 through 30. Measure numbers 20, 25, and 30 are indicated above the treble staff. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Hospodýne ohný

f 69v – 70r

[147]

Musical score for the first system of 'Hospodýne ohný'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The first system contains measures 1 through 5. Measure number 5 is indicated above the treble staff. The melody in the treble staff features a mix of quarter and eighth notes.



Musical score for the first system, measures 10-15. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a common time signature. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, with some rests. The bass clef provides a harmonic accompaniment with similar rhythmic values. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Musical score for the second system, measures 20-25. The score continues from the first system. The treble clef melody features a mix of quarter and eighth notes, ending with a fermata. The bass clef accompaniment remains consistent. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the staff.

Et in terra. Slawa bud B[ohu na nebi]

f 69v – 70r

[148]

Musical score for the third system, measures 5-10. The score is written for two staves in a common time signature. The treble clef melody starts with a rest followed by quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment is similar. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for the fourth system, measures 10-20. The score continues from the third system. The treble clef melody includes a sharp sign in measure 18. The bass clef accompaniment is consistent. Measure numbers 10, 15, and 20 are indicated above the staff.

Zwestugem wam radost sic et Credo weryme srdec[ne]

f 69v – 70r

[149]

Musical score for the fifth system, measures 5-10. The score is written for two staves in a common time signature. The treble clef melody starts with a rest followed by quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment is similar. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for the sixth system, measures 10-15. The score continues from the fifth system. The treble clef melody features quarter and eighth notes. The bass clef accompaniment is consistent. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Musical score for the first system, measures 20-25. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 20 is marked with a '20' above the staff. Measure 25 is marked with a '25' above the staff and a fermata symbol.

Nobis est natus hodie

f 69v – 70r

[150]

Musical score for the second system, measures 5-10. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has two flats. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. Measure 10 is marked with a '10' above the staff and a fermata symbol.

Musical score for the third system, measures 15-20. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has two flats. Measure 15 is marked with a '15' above the staff. Measure 20 is marked with a '20' above the staff and a fermata symbol.

Kazdý krestan ma se slussne:

f 69v – 70r

[151]

Musical score for the fourth system, measures 5-10. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has two flats. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. Measure 10 is marked with a '10' above the staff and a fermata symbol.

Sýn Božý se nam na[rodil]

f 70v – 71r

[152]

Musical score for the fifth system, measures 5-10. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has two flats. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. Measure 10 is marked with a '10' above the staff and a fermata symbol.

Musical score for the sixth system, measures 10-15. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. The key signature has two flats. Measure 10 is marked with a '10' above the staff. Measure 15 is marked with a '15' above the staff and a fermata symbol.

Pro Elevatione. K tobet wolame

f 70v – 71r

[153]

Musical score for system [153], consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and C5. The bass line starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, A3, Bb3, and C4. A measure rest is present in the second measure of both staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff, which is a quarter note C5. A measure number '5' is written above the final measure.

Continuation of the musical score for system [153]. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass staff continues with quarter notes D4, E4, F4, and G4. A measure rest is present in the second measure of both staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff, which is a quarter note G5. A measure number '10' is written above the final measure.

Krýstus Sýn Bozý na[rodil se nyní]

f 70v – 71r

[154]

Musical score for system [154], consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. A measure rest is present in the second measure of both staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff, which is a quarter note C5. A measure number '5' is written above the final measure.

Continuation of the musical score for system [154]. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass staff continues with quarter notes D4, E4, F4, and G4. A measure rest is present in the second measure of both staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff, which is a quarter note G5. Measure numbers '10' and '15' are written above the staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff, which is a quarter note G5.

Gýz slunce z hvezdý wýss[lo]

f 70v – 71r

[155]

Musical score for system [155], consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4. A measure rest is present in the second measure of both staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff, which is a quarter note C5. A measure number '5' is written above the final measure.

Continuation of the musical score for system [155]. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass staff continues with quarter notes D4, E4, F4, and G4. A measure rest is present in the second measure of both staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff, which is a quarter note G5. Measure numbers '10', '15', and '20' are written above the staves. A fermata is placed over the final note of the treble staff, which is a quarter note G5.

Eý panenka z mýlene[ho synka]

f 70v — 71r

[156]

Musical score for the first system, measures 1-10. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 10. A finger number '5' is written above the final note of the melody.

Musical score for the second system, measures 11-20. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 20. A finger number '10' is written above the final note of the melody.

Slawa bud Bohu na ne[bi]

f 70v — 71r

[157]

Musical score for the first system, measures 1-10. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 10. A finger number '5' is written above the final note of the melody.

Musical score for the second system, measures 11-20. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 20. Finger numbers '15' and '20' are written above the melody line in measures 15 and 20 respectively.

Nastal nam čas

f 71v — 72r

[158]

Musical score for the first system, measures 1-10. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 10. A finger number '5' is written above the final note of the melody.

Musical score for the second system, measures 11-20. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the melody in measure 20. Finger numbers '10' and '15' are written above the melody line in measures 10 and 15 respectively.

W meste Bethlem

f 71v – 72r

[159]

Wesel se Lȳdske st[worenȳ]

f 71v – 72r

[160]

Bůh se nam nȳnj

f 71v – 72r

[161]

Musical score for the first system, measures 10-15. The score is written for a treble and bass clef. Measure 10 has a fermata over the final note. Measure 15 has a fermata over the final note.

Posluchagte krestane

f 71v – 72r

[162]

Musical score for the second system, measures 1-5. The score is written for a treble and bass clef. Measure 5 has a fermata over the final note.

Musical score for the third system, measures 10-15. The score is written for a treble and bass clef. Measure 10 has a fermata over the final note. Measure 15 has a fermata over the final note.

Chtýcz aby spal

f 71v – 72r

[163]

Musical score for the fourth system, measures 1-5. The score is written for a treble and bass clef. Measure 5 has a fermata over the final note.

Musical score for the fifth system, measures 10-15. The score is written for a treble and bass clef. Measure 10 has a fermata over the final note. Measure 15 has a fermata over the final note.

Wesel se Nebeska

f 72v – 73r

[164]

Musical score for the sixth system, measures 1-5. The score is written for a treble and bass clef. Measure 5 has a fermata over the final note.



Musical score for the first system, featuring a treble and bass staff. Measures 10 and 15 are marked above the staff.

Spiwegmez wssichný wesele

f 72v – 73r

[165]

Voce

Musical score for the second system, labeled "Voce". Measure 5 is marked above the staff.

Trombo

Musical score for the third system, labeled "Trombo". Measure 10 is marked above the staff.

Musical score for the fourth system. Measure 15 is marked above the staff.

Narodýl se nam spasýtel

f 73v – 74r

[166]

Musical score for the fifth system, labeled "[166]". Measure 5 is marked above the staff.

Musical score for the sixth system. Measure 10 is marked above the staff.

Musical score for the seventh system. Measure 15 is marked above the staff.

Wesel se nebeska (s. Nr. 164)

f 73v – 74r

[167]

5

10

15

Eý nuž nýný Zradostý

f 73v – 74r

[168]

5

10

15

20

Dýte mýle  
Z čelož Rag[ský]

f 73v – 74r

[169]

5

10

15

20

25



f 76r

SEQUNTUR CANTIONES  
QUADRAGESIMALES



Hospodyne Otče [žaduci]

f 76v – 77r

[170]

Musical score for 'Hospodyne Otče [žaduci]' in G major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff with a vocal line and a bass staff with a lute accompaniment. The piece is 17 measures long. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble staff. The final measure (17) features a fermata over the G4 note in the treble staff and a whole note G2 in the bass staff.

Kryste genž pro [nas trpel]

f 76v – 77r

[171]

Musical score for 'Kryste genž pro [nas trpel]' in G major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff with a vocal line and a bass staff with a lute accompaniment. The piece is 17 measures long. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble staff. The final measure (17) features a fermata over the G4 note in the treble staff and a whole note G2 in the bass staff.

Dusse dobry

f 76v – 77r

[172]

Musical score for 'Dusse dobry' in G major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff with a vocal line and a bass staff with a lute accompaniment. The piece is 17 measures long. Measure number 5 is indicated above the treble staff. The final measure (17) features a fermata over the G4 note in the treble staff and a whole note G2 in the bass staff.

Continuation of the musical score for 'Dusse dobry'. It consists of two staves: a treble staff with a vocal line and a bass staff with a lute accompaniment. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the treble staff. The final measure (17) features a fermata over the G4 note in the treble staff and a whole note G2 in the bass staff.

Et in terra. Sicut, Gestit psano

f 76v – 77r

[173]

Musical score for 'Et in terra. Sicut, Gestit psano' in G major, 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff with a vocal line and a bass staff with a lute accompaniment. The piece is 17 measures long. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble staff. The final measure (17) features a fermata over the G4 note in the treble staff and a whole note G2 in the bass staff.

Continuation of the musical score for 'Et in terra. Sicut, Gestit psano'. It consists of two staves: a treble staff with a vocal line and a bass staff with a lute accompaniment. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the treble staff. The final measure (17) features a fermata over the G4 note in the treble staff and a whole note G2 in the bass staff.



Credo. Wermež B[oha]

f 76v – 77r

[174]

Musical score for Credo, Wermež B[oha], measures 1-10. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by a series of quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the first system. The bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical score for Credo, Wermež B[oha], measures 11-20. The score continues from the previous system. The treble staff has a whole rest at the beginning, followed by quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the second system. The bass staff continues with quarter notes.

Ad Elevatio[nem]. Zdraw bud

f 76v – 77r

[175]

Musical score for Ad Elevatio[nem]. Zdraw bud, measures 1-10. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the first system. The bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

Musical score for Ad Elevatio[nem]. Zdraw bud, measures 11-20. The score continues from the previous system. The treble staff has a whole rest at the beginning, followed by quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the second system. The bass staff continues with quarter notes.

Musical score for Ad Elevatio[nem]. Zdraw bud, measures 21-30. The score continues from the previous system. The treble staff has a whole rest at the beginning, followed by quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the third system. The bass staff continues with quarter notes.

Stabat Mater dolorosa

f 77v – 78r

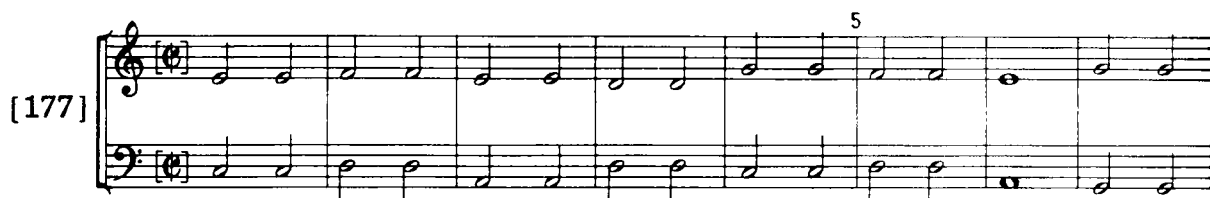
[176]

Musical score for Stabat Mater dolorosa, measures 1-10. The score is in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest, followed by quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the first system. The bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes.

Krystus pryklad pokory

f 77v — 78r

[177]



Gensy Trpel za nas spasy [teli nass]

f 77v — 78r

[178]



Podekugmez panu

f 77v — 78r

[179]



Nebeský pan at[by dokazal]

f 77v – 78r

[180]

Rozmýsľegmež mý

f 77v – 78r

[181]

Umučený nasseho pa[na]

f 77v – 78r

[182]

Musical score for the first system, measures 1-20. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the treble staff.

Musical score for the second system, measures 21-30. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the treble staff.

O Gezu Kryste spa [siteli]

f 78v — 79r

[183]

Musical score for the third system, measures 1-5. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. A measure rest of 5 measures is indicated above the treble staff.

Musical score for the fourth system, measures 6-15. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the treble staff.

Ach Otče mug zhlednýz na mne

f 78v — 79r

[184]

Musical score for the fifth system, measures 1-10. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. A measure rest of 5 measures is indicated above the treble staff. Measure number 10 is indicated above the treble staff.

Musical score for the sixth system, measures 11-20. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the treble staff.

Musical score for the seventh system, measures 21-30. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the treble staff.

O Beranku Božý Smrtý

f 78v – 79r

[185]

O Gezýssý negsladssý

f 78v – 79r

[186]

Pro Eleva[tione]. Mý k tobe wolame z hlubokosti

f 78v – 79r

[187]

Ach mug Boze w krzyż zarmu:[teny]

f 79v – 80r

[188]

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in common time. The melody in the treble clef begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5. The bass line starts with a whole rest, followed by quarter notes G3, F3, E3, D3, and C3. A measure number '5' is placed above the fifth measure of the treble staff.

The second system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in common time. The melody in the treble clef continues with quarter notes E5, D5, C5, B4, and A4. The bass line continues with quarter notes B2, A2, G2, F2, and E2. A double bar line with repeat dots is present after the eighth measure. Measure numbers '10' and '15' are placed above the tenth and fifteenth measures of the treble staff, respectively.

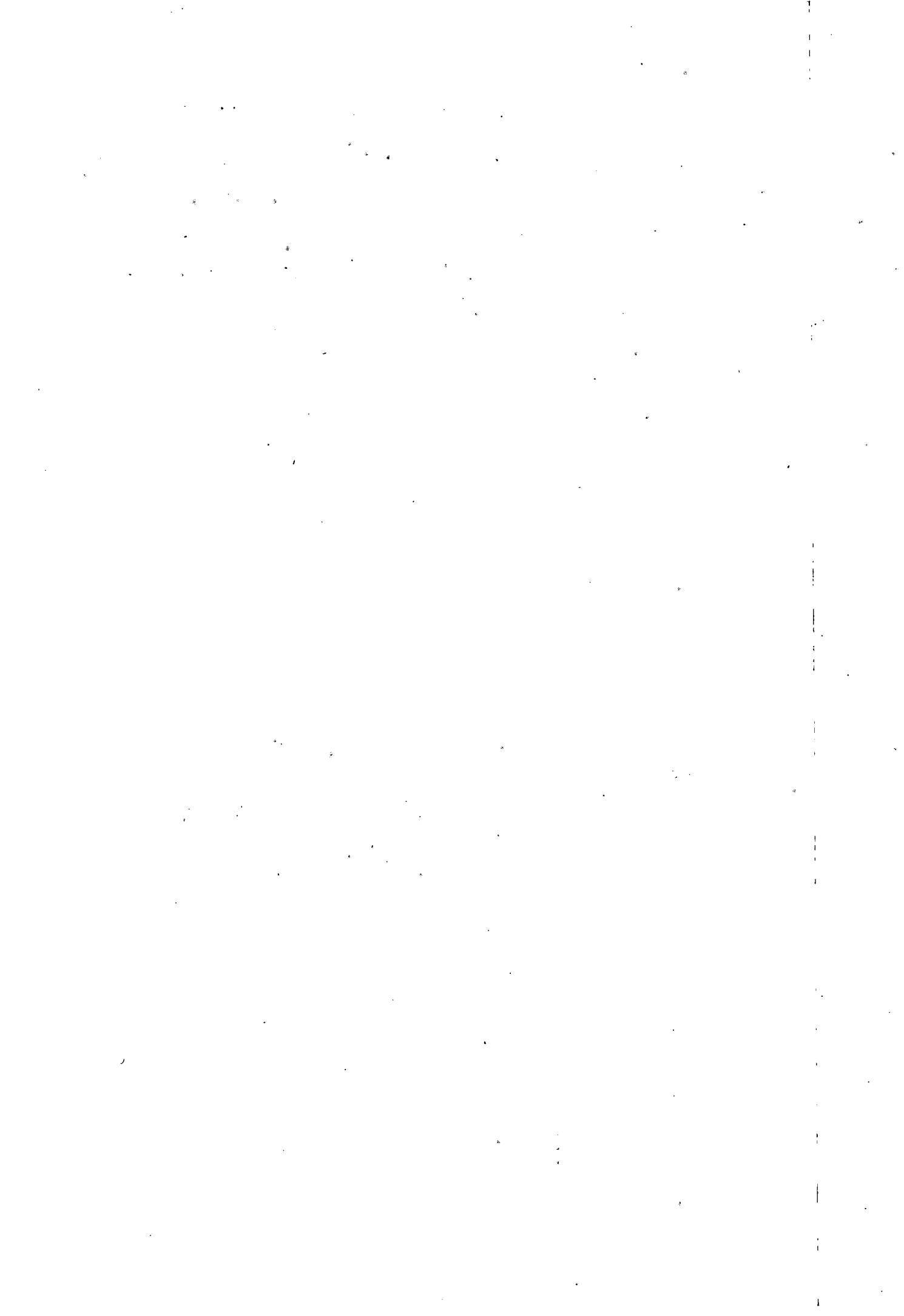
The third system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef, in common time. The melody in the treble clef continues with quarter notes G4, F4, E4, D4, and C4. The bass line continues with quarter notes D2, C2, B1, A1, and G1. Measure numbers '20' and '25' are placed above the twentieth and twenty-fifth measures of the treble staff, respectively.





f 81r

SEQUNTUR CANTIONES  
DE RESURRECTIONE DOMINI



Pane Mocny Boze wecny

f 81v - 82r

[189]

Musical score for [189] in G major, 4/4 time. The piece consists of two staves, treble and bass. The melody is in the treble clef, starting on G4 and moving stepwise up to G5. The bass line is in the bass clef, starting on G2 and moving stepwise up to G3. There are fermatas over the final notes of both staves. Fingerings 5 and 10 are indicated above the treble staff.

Boze w Bytu geden ty gsy

f 81v - 82r

[190]

Musical score for [190] in G major, 4/4 time. The piece consists of two staves, treble and bass. The melody is in the treble clef, starting on G4 and moving stepwise up to G5. The bass line is in the bass clef, starting on G2 and moving stepwise up to G3. There are fermatas over the final notes of both staves. Fingerings 5 and 10 are indicated above the treble staff.

Ey w tento den Chwalę pan [hoden]

f 81v - 82r

[191]

Musical score for [191] in G major, 4/4 time. The piece consists of two staves, treble and bass. The melody is in the treble clef, starting on G4 and moving stepwise up to G5. The bass line is in the bass clef, starting on G2 and moving stepwise up to G3. There are fermatas over the final notes of both staves. Fingerings 5 and 10 are indicated above the treble staff.

Gyz gest slawne wskrysseny

f 81v - 82r

[192]

Musical score for [192] in G major, 4/4 time. The piece consists of two staves, treble and bass. The melody is in the treble clef, starting on G4 and moving stepwise up to G5. The bass line is in the bass clef, starting on G2 and moving stepwise up to G3. There are fermatas over the final notes of both staves. Fingerings 5 and 10 are indicated above the treble staff.

Et in terra. A na zemy

f 81v - 82r

[193]

Musical score for [193] in G major, 4/4 time. The piece consists of two staves, treble and bass. The melody is in the treble clef, starting on G4 and moving stepwise up to G5. The bass line is in the bass clef, starting on G2 and moving stepwise up to G3. There are fermatas over the final notes of both staves. Fingering 5 is indicated above the treble staff.

Musical score for the first system, measures 15-20. The score is written in treble and bass clefs. Measure 15 has a fermata over the final note. Measure 20 has a fermata over the final note.

Aliud. Slawa na wýsostech Bohu

f 81v - 82r

[194]

Musical score for the second system, measures 1-5. The score is written in treble and bass clefs. Measure 5 has a fermata over the final note.

Musical score for the third system, measures 10-15. The score is written in treble and bass clefs. Measure 10 has a fermata over the final note. Measure 15 has a fermata over the final note.

Musical score for the fourth system, measures 20-25. The score is written in treble and bass clefs. Measure 20 has a fermata over the final note. Measure 25 has a fermata over the final note.

Credo. Otce najmilostýweg[ssyho]

f 81v - 82r

[195]

Musical score for the fifth system, measures 1-10. The score is written in treble and bass clefs. Measure 5 has a fermata over the final note. Measure 10 has a fermata over the final note.

Musical score for the sixth system, measures 15-20. The score is written in treble and bass clefs. Measure 15 has a fermata over the final note. Measure 20 has a fermata over the final note.

Surrexit Christus hodiae

f 82v — 83r

[196]

System 1 of the musical score for 'Surrexit Christus hodiae'. It consists of a treble and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass staff begins with a whole rest followed by a series of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. Fingerings are indicated: 8 for the first bass note, 2 and 1 for the second and third bass notes, and 5 for the first treble note. The system ends with a double bar line.

System 2 of the musical score. The treble staff continues with quarter notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass staff continues with quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. A first ending bracket covers measures 10-11, and a second ending bracket covers measures 12-13. The system ends with a double bar line.

System 3 of the musical score. The treble staff continues with quarter notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass staff continues with quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The system ends with a double bar line.

Radugme se wssyc[hni]

f 82v — 83r

[197]

System 1 of the musical score for 'Radugme se wssyc[hni]'. It consists of a treble and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass staff begins with a whole rest followed by a series of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The system ends with a double bar line.

System 2 of the musical score. The treble staff continues with quarter notes: A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass staff continues with quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The system ends with a double bar line.

Tretiho dne

f 82v — 83r

[198]

System 1 of the musical score for 'Tretiho dne'. It consists of a treble and a bass staff. The treble staff begins with a whole rest followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The bass staff begins with a whole rest followed by a series of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The system ends with a double bar line.

Wstal gest tego chwý[le]

f 82v – 83r

[199]

The first system of the musical score for 'Wstal gest tego chwý[le]' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a series of eighth notes in the upper staff, followed by a quarter note with a fermata. The lower staff provides a steady accompaniment of eighth notes. A measure number '5' is placed above the fifth measure of the upper staff.

The second system of the musical score continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The music continues with eighth notes and quarter notes. Measure numbers '10' and '15' are placed above the staves. The system concludes with a final note in the upper staff marked with a fermata.

Wskryssenemu Kry[stu]

f 82v – 83r

[200]

The first system of the musical score for 'Wskryssenemu Kry[stu]' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The music begins with a series of quarter notes in the upper staff, followed by a quarter note with a fermata. The lower staff provides a steady accompaniment of eighth notes. A measure number '5' is placed above the fifth measure of the upper staff.

The second system of the musical score continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The music continues with quarter notes and eighth notes. Measure numbers '10' and '15' are placed above the staves. The system concludes with a final note in the upper staff marked with a fermata.

The third system of the musical score continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The music continues with quarter notes and eighth notes. Measure numbers '20' and '25' are placed above the staves. The system concludes with a final note in the upper staff marked with a fermata.

The fourth system of the musical score continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The music continues with quarter notes and eighth notes. Measure numbers '30' and '35' are placed above the staves. The system concludes with a final note in the upper staff marked with a fermata.

Wskryssený spasyćele

f 83v – 84r

[201]

Musical score for Wskryssený spasyćele, measures 1-5. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measure 5 has a fermata over the final note. A small box containing the letter 'h' is located at the end of the bass staff.

Musical score for Wskryssený spasyćele, measures 6-20. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measures 10, 15, and 20 have fermatas over the final notes.

Musical score for Wskryssený spasyćele, measures 21-35. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measures 25 and 30 have fermatas over the final notes.

Protoz mu wzdegu chwalu

f 83v – 84r

[202]

Musical score for Protoz mu wzdegu chwalu, measures 1-10. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measure 10 has a fermata over the final note.

Musical score for Protoz mu wzdegu chwalu, measures 11-20. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measures 15 and 20 have fermatas over the final notes.

Gezýss Krýstus

f 83v – 84r

[203]

Musical score for Gezýss Krýstus, measures 1-5. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. Measure 5 has a fermata over the final note.



Musical score for the first system, featuring a treble and bass staff. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the treble staff. The music consists of eighth and quarter notes in a minor key.

Resurgente Domino Jubilemus

f 83v – 84r

[204]

Musical score for the second system, starting with measure 5 marked above the treble staff. The system is labeled [204] on the left. The music features a treble and bass staff with a key signature of two flats.

Musical score for the third system, with measures 10 and 15 marked above the treble staff. The music continues with eighth and quarter notes.

Pro Elevatione. Gyz w dussych Zima mýnula

f 83v – 84r

[205]

Musical score for the fourth system, starting with measure 5 marked above the treble staff. The system is labeled [205] on the left. The music features a treble and bass staff with a key signature of two flats.

Musical score for the fifth system, with measure 10 marked above the treble staff. The music continues with eighth and quarter notes.

Musical score for the sixth system, with measures 15 and 20 marked above the treble staff. The music concludes with a final cadence.

Pleseg male stadečko  
Wýznaweg ho giz smele

f 84v – 85r

[206]

5  
10  
15  
20  
25 30

Weselte se sprawed[liwi]  
Magyc w srdcý ute[sseni]

f 84v – 85r

[207]

5  
10  
15

Wstalt gest z mrtvých Krýstus dnes

f 84v – 85r

[208]

5  
10  
20



f 86r

SEQUNTUR CANTIONES  
DE ASCENSIONE DOMINI



Hospodyne wečný Otce nebe [zeme]

f 86v – 87r

[209]

Krýste Týs po wýtezstwy

f 86v – 87r

[210]

Dusse Swatý sstedrý darce

f 86v – 87r

[211]

Stupyl gest Krystus Na nebe

f 87v – 88r

[212]

Wstupyl gest Krystus

f 87v – 88r

[213]



f 89r

SEQUNTUR CANTIONES  
DE SPIRITU SANCTO



Stworitelý Bože Dusse Swatý

f 89v – 90r

[214]

Musical score for system [214], measures 1-15. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note. A fingering '5' is written above the final note. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

Musical score for system [214] continuation, measures 10-15. The treble staff continues the melody from the previous system. A fermata is placed over the final note. A fingering '10' is written above the first measure and '15' above the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

Týs panny ctnu poswetyl Bý se

f 89v – 90r

[215]

Musical score for system [215], measures 1-15. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note. A fingering '5' is written above the final note. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

Musical score for system [215] continuation, measures 10-15. The treble staff continues the melody from the previous system. A fermata is placed over the final note. A fingering '10' is written above the first measure and '15' above the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

O darce daruw predrahých spase[ny]

f 89v – 90r

[216]

Musical score for system [216], measures 1-15. The score is in G major and 4/4 time. It consists of a treble and bass staff. The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. A fermata is placed over the final note. A fingering '5' is written above the final note. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

Musical score for system [216] continuation, measures 10-15. The treble staff continues the melody from the previous system. A fermata is placed over the final note. A fingering '10' is written above the first measure and '15' above the final measure. The bass staff continues the accompaniment.

Duch pane swu Swatu mj[losti]

f 89v – 90r

[217]

Measures 1-5 of the musical score for 'Duch pane swu Swatu mj[losti]'. The score is in G major and 3/4 time. It 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 quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, A2, and B2. A fermata is placed over the final note of the first system, and the number '5' is written above the treble staff.

Measures 6-10 of the musical score for 'Duch pane swu Swatu mj[losti]'. The melody continues in the treble staff with quarter notes D5, E5, and F5. The bass staff continues with quarter notes C3, D3, and E3. A fermata is placed over the final note of the second system, and the number '10' is written above the treble staff.

Measures 11-20 of the musical score for 'Duch pane swu Swatu mj[losti]'. The melody in the treble staff includes quarter notes G4, A4, B4, and C5. The bass staff continues with quarter notes G2, A2, and B2. A fermata is placed over the final note of the third system, and the number '20' is written above the treble staff.

Poprosmež Ducha Swateho

f 89v – 90r

[218]

Measures 1-5 of the musical score for 'Poprosmež Ducha Swateho'. The score is in G minor and 3/4 time. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, A2, and B2. A fermata is placed over the final note of the first system, and the number '5' is written above the treble staff.

Measures 6-15 of the musical score for 'Poprosmež Ducha Swateho'. The melody continues in the treble staff with quarter notes D5, E5, and F5. The bass staff continues with quarter notes C3, D3, and E3. A fermata is placed over the final note of the second system, and the number '15' is written above the treble staff.

Tessýtely Dusse swatý

f 89v – 90r

[219]

Measures 1-5 of the musical score for 'Tessýtely Dusse swatý'. The score is in G minor and 3/4 time. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, A2, and B2. A fermata is placed over the final note of the first system, and the number '5' is written above the treble staff.

10

Musical score for the first system, measures 1-10. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note G3. A fermata is placed over the final G5 in the treble staff.

Prýgdýž Dusse Swatý napl nas

f 90v – 91r

[220]

5

Musical score for the second system, measures 1-5. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note G3. A fermata is placed over the final G5 in the treble staff.

10 15

Musical score for the third system, measures 6-15. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note G3. A fermata is placed over the final G5 in the treble staff.

20

Musical score for the fourth system, measures 16-20. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note G3. A fermata is placed over the final G5 in the treble staff.

25 30

Musical score for the fifth system, measures 21-30. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note G3. A fermata is placed over the final G5 in the treble staff.

35 40

Musical score for the sixth system, measures 31-40. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a half note G5. The bass line consists of quarter notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, and a half note G3. A fermata is placed over the final G5 in the treble staff.

Otce nass mylý pane deg nam

f 90v – 91r

[221]

Regina Coeli [laetare]

f 90v – 91r

[222]

f 92r

SEQUNTUR CANTIONES  
DE BEATA VIRGINE





O Maria Tuum de[us]

f 92v – 93r

[223]

Musical score for the first system of 'O Maria Tuum de[us]'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the first system, which is a half note G4. A measure rest '5' is positioned above the staff.

Musical score for the second system of 'O Maria Tuum de[us]'. It consists of two staves, treble and bass clef. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the second system, which is a half note G4. Measure rests '10' and '15' are positioned above the staff.

Nitida Stella Alma Puella

f 92v – 93r

[224]

Musical score for the first system of 'Nitida Stella Alma Puella'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the first system, which is a half note G4. A measure rest '5' is positioned above the staff.

Musical score for the second system of 'Nitida Stella Alma Puella'. It consists of two staves, treble and bass clef. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the second system, which is a half note G4. Measure rests '10' and '15' are positioned above the staff.

Sanctissima Mater Dei

f 92v – 93r

[225]

Musical score for the first system of 'Sanctissima Mater Dei'. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the first system, which is a half note G4. A measure rest '5' is positioned above the staff.

Musical score for the second system of 'Sanctissima Mater Dei'. It consists of two staves, treble and bass clef. The melody continues in the treble clef, and the bass line continues in the bass clef. A fermata is placed over the final note of the second system, which is a half note G4. Measure rests '10' and '15' are positioned above the staff.

O gloriosa Domina

f 92v – 93r

[226]

5

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for 'O gloriosa Domina'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the second staff contains a bass line with quarter and eighth notes. A measure rest is indicated by a '5' above the staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

10 15

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for 'O gloriosa Domina'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues from the previous system. A measure rest is indicated by a '10' above the staff, and another by a '15' above the staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Mundi delitiae Salvete

f 92v – 93r

[227]

5

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for 'Mundi delitiae Salvete'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the second staff contains a bass line with quarter and eighth notes. A measure rest is indicated by a '5' above the staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

10

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for 'Mundi delitiae Salvete'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues from the previous system. A measure rest is indicated by a '10' above the staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Kwytku roskosny wuný a cnostý, Tis nasse utocýste Sama Sý

f 93v – 94r

[228]

5

Detailed description: This block contains the first system of a musical score for 'Kwytku roskosny wuný a cnostý, Tis nasse utocýste Sama Sý'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a 3/4 time signature. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, and the second staff contains a bass line with quarter and eighth notes. A measure rest is indicated by a '5' above the staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

10

Detailed description: This block contains the second system of the musical score for 'Kwytku roskosny wuný a cnostý, Tis nasse utocýste Sama Sý'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has one sharp (F#). The music continues from the previous system. A measure rest is indicated by a '10' above the staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

f 95r

SEQUNTUR CANTIONES  
COMUNES



Hospodýne wssechmohucý

f 95v — 96r

[229]

Musical notation for [229] in bass clef, 4/4 time. The first staff contains measures 1-5, with a fermata over the final note of measure 5. The second staff contains measures 6-10, with a fermata over the final note of measure 10.

Krýste z nebe poslaný

f 95v — 96r

[230]

Musical notation for [230] in bass clef, 4/4 time. The staff contains measures 1-5, with a fermata over the final note of measure 5.

Alio modo Hospodý[ne wssechmohucý]

f 95v — 96r

[231]

Musical notation for [231] in treble and bass clefs, 4/4 time. The first staff (treble) contains measures 1-5, with a fermata over the final note of measure 5. The second staff (bass) contains measures 1-5, with a fermata over the final note of measure 5.

Musical notation for [231] continuation in treble and bass clefs, 4/4 time. The first staff (treble) contains measures 6-15, with fermatas over the final notes of measures 10 and 15. The second staff (bass) contains measures 6-15, with fermatas over the final notes of measures 10 and 15.

Krýste z nebe

f 95v — 96r

[232]

Musical notation for [232] in treble and bass clefs, 4/4 time. The first staff (treble) contains measures 1-5, with a fermata over the final note of measure 5. The second staff (bass) contains measures 1-5, with a fermata over the final note of measure 5.

Musical notation for [232] continuation in treble and bass clefs, 4/4 time. The first staff (treble) contains measures 6-15, with fermatas over the final notes of measures 10 and 15. The second staff (bass) contains measures 6-15, with fermatas over the final notes of measures 10 and 15.

Et in terra. A na zemý budyž lýdem

f 95v – 96r

[233]

Musical score for [233] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, homophonic style. There are fermatas over the final notes of the first and last measures. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble staff.

Continuation of the musical score for [233]. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues in the same style. There are fermatas over the final notes of the first and last measures. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the treble staff.

Credo

f 96v – 97r

[234]

Musical score for [234] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, homophonic style. There are fermatas over the final notes of the first and last measures. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble staff.

Aliud. Wermez w Boha

f 96v – 97r

[235]

Musical score for [235] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, homophonic style. There are fermatas over the final notes of the first and last measures. Measure number 5 is indicated above the treble staff.

Continuation of the musical score for [235]. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues in the same style. There are fermatas over the final notes of the first and last measures. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the treble staff.

Ad Elevati[onem]. O Gežýssý mýly

f 96v – 97r

[236]

Musical score for [236] in G major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, homophonic style. There are fermatas over the final notes of the first and last measures. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the treble staff.

Aliud. Wýtag Mýlý Gezu Krýs[te]

f 96v – 97r

[237]

Swatý [Swatý Pan Bůh nass na Wysosti]

f 96v – 97r

[238]

O Gezýssý milý. Alia Melodia

f 96v – 97r

[239]

O wssechmohucý Bože nass

f 97v – 98r

[240]



Otče Bože wssechmohucý

f 97v – 98r

[241]

Mýnula Nočný hodýna pok[lekni]

f 97v – 98r

[242]

Hospodyne uslýss hlas mug

f 97v – 98r

[243]

Hospodyne uslyss hlas [ mug ]

f 97v – 98r

[244]

Chwalýž pana gýz nýný dusse [ ma ]

f 98v – 99r

[245]

Gezyssy wecny Boze

f 98v - 99r

[246]

Musical score for the first system of 'Gezyssy wecny Boze'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7. The bass staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0. A measure rest of 5 is indicated above the treble staff at the beginning.

Musical score for the second system of 'Gezyssy wecny Boze'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble staff continues from the previous system. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the treble staff. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Ma dusse se nespusteg

f 98v - 99r

[247]

Musical score for the first system of 'Ma dusse se nespusteg'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7. The bass staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0. A measure rest of 5 is indicated above the treble staff at the beginning.

Musical score for the second system of 'Ma dusse se nespusteg'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble staff continues from the previous system. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the treble staff. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Pane prchlywosty twe

f 98v - 99r

[248]

Musical score for the first system of 'Pane prchlywosty twe'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7. The bass staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0. A measure rest of 5 is indicated above the treble staff at the beginning.

Musical score for the second system of 'Pane prchlywosty twe'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody in the treble staff continues from the previous system. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the treble staff. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Ác gest me Srdce smutne

f 98v – 99r

[249]

Musical score for the first system of 'Ác gest me Srdce smutne'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Musical score for the second system of 'Ác gest me Srdce smutne'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Büh ohnem Swateg swetlo[sti]

f 98v – 99r

[250]

Musical score for the first system of 'Büh ohnem Swateg swetlo[sti]'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Musical score for the second system of 'Büh ohnem Swateg swetlo[sti]'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two sharps. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Wssehmohucý wečný Boze

f 99v – 100r

[251]

Musical score for the first system of 'Wssehmohucý wečný Boze'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for the second system of 'Wssehmohucý wečný Boze'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one flat. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Taklyž ga pred[ce v uskosti]

f 99v – 100r

[252]

Patien[tia]

f 99v – 100r

[253]

[254]

Musical score for the first piece, measures 1-15. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Mýly pane deg hodne

f 99v – 100r

[255]

Musical score for 'Mýly pane deg hodne', measures 1-5. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of quarter and eighth notes. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for 'Mýly pane deg hodne', measures 6-10. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of quarter and eighth notes. Measure number 10 is indicated above the staff.

Musical score for 'Mýly pane deg hodne', measures 11-20. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of quarter and eighth notes. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Jesu dulcis Memoria

f 100v – 101r

[256]

Musical score for 'Jesu dulcis Memoria', measures 1-5. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of quarter and eighth notes. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for 'Jesu dulcis Memoria', measures 6-10. The score is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of quarter and eighth notes. Measure number 10 is indicated above the staff.

Cur Mundus Militat sub [vana gloria]

f 100v – 101r

[257]

Musical score for the first system, measures 1 to 10. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Musical score for the second system, measures 11 to 20. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Musical score for the third system, measures 21 to 30. Measure numbers 25 and 30 are indicated above the staff.

Wzdegmez čest Bohu swemu NB

f 100v – 101r

[258]

Musical score for the first system, measures 1 to 10. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Musical score for the second system, measures 11 to 20. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Dobrotý laský plný

f 100v – 101r

[259]

Musical score for the first system, measures 1 to 5. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for the first system, measures 10-15. The score is written in treble and bass clefs. Measure 10 is marked with a '10' above the staff. Measure 15 is marked with a '15' above the staff and contains a fermata over the final notes.

Ach mug Boże pewna weże

f 101v – 102r

[260]

Musical score for the second system, measures 1-5. The score is written in treble and bass clefs. Measure 5 is marked with a '5' above the staff.

Musical score for the third system, measures 10-15. The score is written in treble and bass clefs. Measure 10 is marked with a '10' above the staff. Measure 15 is marked with a '15' above the staff and contains a fermata over the final notes.

Büh pro nasse zlostý

f 101v – 102r

[261]

Musical score for the fourth system, measures 1-5. The score is written in treble and bass clefs. Measure 5 is marked with a '5' above the staff.

Musical score for the fifth system, measures 10-15. The score is written in treble and bass clefs. Measure 10 is marked with a '10' above the staff. Measure 15 is marked with a '15' above the staff.

Musical score for the sixth system, measures 20-25. The score is written in treble and bass clefs. Measure 20 is marked with a '20' above the staff. Measure 25 is marked with a '25' above the staff.

Musical score for the seventh system, measures 30-35. The score is written in treble and bass clefs. Measure 30 is marked with a '30' above the staff. Measure 35 is marked with a '35' above the staff and contains a fermata over the final notes.



O blahoslawený člowek

f 101v – 102r

[262]

Musical score for the first system of 'O blahoslawený člowek'. It consists of two staves, treble and bass clef, in G major and 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Musical score for the second system of 'O blahoslawený člowek'. It consists of two staves, treble and bass clef. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staff.

Ač mne pan Bůh račy [trestati]

f 101v – 102r

[263]

Musical score for the first system of 'Ač mne pan Bůh račy'. It consists of two staves, treble and bass clef, in G major and 4/4 time. Measure number 5 is indicated above the staff.

Musical score for the second system of 'Ač mne pan Bůh račy'. It consists of two staves, treble and bass clef. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staff.

Musical score for the third system of 'Ač mne pan Bůh račy'. It consists of two staves, treble and bass clef. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the staff.

Uslýss prozbý nasse Boze

f 101v – 102r

[264]

Musical score for the first system of 'Uslýss prozbý nasse Boze'. It consists of two staves, treble and bass clef, in G major and 4/4 time. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staff.

Musical score for 'Geżyssy ma Radost'. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is marked with measure numbers 15 and 20. The final measure of the system contains a fermata over a whole note.

Geżyssy ma Radost

f 102v – 103r

[265]

Continuation of the musical score for 'Geżyssy ma Radost'. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is marked with measure number 5. The final measure of the system contains a fermata over a whole note.

Continuation of the musical score for 'Geżyssy ma Radost'. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is marked with measure number 10. The final measure of the system contains a fermata over a whole note.

Continuation of the musical score for 'Geżyssy ma Radost'. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is marked with measure number 15. The final measure of the system contains a fermata over a whole note.

Ach co Smutny mam czynitj

f 102v – 103r

[266]

Musical score for 'Ach co Smutny mam czynitj'. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is marked with measure number 5. The final measure of the system contains a fermata over a whole note.

Continuation of the musical score for 'Ach co Smutny mam czynitj'. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece is marked with measure number 10. The final measure of the system contains a fermata over a whole note.

Kdež mam hledat Gežysse

f 102v – 103r

[267]

Musical score for 'Kdež mam hledat Gežysse' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The piece is marked with a '5' above the treble staff, indicating a measure rest. The score ends with a double bar line and repeat dots.

In Elevatione

f 102v – 103r

[268]

Musical score for 'In Elevatione' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The piece is marked with a '5' above the treble staff, indicating a measure rest. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Continuation of the musical score for 'In Elevatione'. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The piece is marked with a '10' above the treble staff, indicating a measure rest. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Salve Cordis gaudium

f 102v – 103r

[269]

Musical score for 'Salve Cordis gaudium' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The piece is marked with a '5' above the treble staff, indicating a measure rest. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Continuation of the musical score for 'Salve Cordis gaudium'. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The piece is marked with a '10' above the treble staff, indicating a measure rest. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Büh gest Sam nasse utočyste

f 103v – 104r

[270]

Musical score for 'Büh gest Sam nasse utočyste' in G major, 4/4 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The melody is in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Sprawedlýwý plesegte

f 103v – 104r

[271]

Wssýchný genž shladagi w panu

f 103v – 104r

[272]

W tomtó nassem sužený

f 103v – 104r

[273]

Musical score for the first system, measures 1-10. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes. The bass line provides a steady accompaniment with quarter notes.

Musical score for the second system, measures 11-15. The notation continues from the first system, maintaining the same melodic and harmonic structure.

Otče Bože wseh [mohucy]

f 104v – 105r

[274]

Musical score for the third system, measures 1-5. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef is more active, featuring eighth notes and quarter notes. The bass line is simpler, with quarter notes.

Musical score for the fourth system, measures 6-10. The notation continues from the third system, showing a continuation of the melodic line in the treble clef.

Musical score for the fifth system, measures 11-15. The notation continues from the fourth system, ending with a double bar line and repeat signs.

Witeg Mily Gezu Kriste

f 104v – 105r

[275]

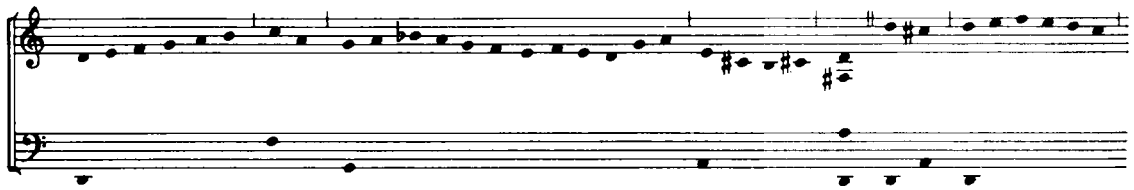
Musical score for the sixth system, measures 1-5. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef is active, with eighth notes and quarter notes. The bass line is simpler, with quarter notes.

Musical score for the seventh system, measures 6-10. The notation continues from the sixth system, ending with a double bar line and repeat signs.

Otce Boze

f 104v — 105r

[276]



O salutaris hostia

f 105v — 106r

[277]





CANTIONES

O gloriosa [Virginum]

f 110v – 111r

Clarino primo  
[278]  
Clarino secondo

Musical notation for the first system of 'O gloriosa [Virginum]'. It consists of two staves: Clarino primo (top) and Clarino secondo (bottom). The music is in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and quarter notes. A fingering '5' is indicated above the first staff at the end of the system.

Musical notation for the second system of 'O gloriosa [Virginum]'. It consists of two staves: Clarino primo (top) and Clarino secondo (bottom). The music continues from the first system. Fingering '10' is indicated above the first staff at the start of the system, and '15' is indicated above the first staff at the end of the system.

NB Ave Mari[s] Stella

f 110v – 111r

[279]

Musical notation for the first system of 'NB Ave Mari[s] Stella'. It consists of one staff: Clarino primo. The music is in 3/4 time. The staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes. A fingering '5' is indicated above the staff at the end of the system.

Musical notation for the second system of 'NB Ave Mari[s] Stella'. It consists of one staff: Clarino primo. The music continues from the first system. Fingering '10' is indicated above the staff at the start of the system, and '15' is indicated above the staff at the end of the system.

Nitida Stella

f 110v – 111r

Clarino primo  
[280]  
Clarino secondo

Musical notation for the first system of 'Nitida Stella'. It consists of two staves: Clarino primo (top) and Clarino secondo (bottom). The music is in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and quarter notes. A fingering '5' is indicated above the first staff at the end of the system.

Musical notation for the second system of 'Nitida Stella'. It consists of two staves: Clarino primo (top) and Clarino secondo (bottom). The music continues from the first system. Fingering '10' is indicated above the first staff at the start of the system.

K tobet wolame

f 110v – 111r

Clarino primo  
[281]  
Clarino secondo

Musical notation for the first system of 'K tobet wolame'. It consists of two staves: Clarino primo (top) and Clarino secondo (bottom). The music is in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of quarter and eighth notes. A fingering '5' is indicated above the first staff at the end of the system.



Sanctissima

f 110v - 111r

Clarino primo  
[282]  
Clarino secondo

Quam gloriosa

f 111v - 112r

[283]

Four staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff continues the melody. The third staff features a '6' above the first measure, indicating a sixteenth-note rest. The fourth staff concludes the piece with a final cadence.

[284] = Trombo-Stimme von Nr. 165

f 112r

f 112v

[285]

First system of musical notation for [285], consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation for [285], continuing the treble and bass staves from the first system.

alia

f 112v

[286]

First system of musical notation for [286], consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation for [286], continuing the treble and bass staves from the first system.

Praeambulum Ex C

f 117v – 118r

[287]

Musical notation for Praeambulum Ex C, measures 1-5. The piece is in C major and common time. The treble clef part begins with a half rest, while the bass clef part starts with a half note C. The melody in the treble clef consists of quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C.

Musical notation for Praeambulum Ex C, measures 6-10. The treble clef part continues with quarter notes: B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line continues with quarter notes: C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Aliud Ex G

f 117v – 118r

[288]

Musical notation for Aliud Ex G, measures 1-5. The piece is in G major and common time. The treble clef part begins with a half rest, while the bass clef part starts with a half note G. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of quarter notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C.

Musical notation for Aliud Ex G, measures 6-10. The treble clef part continues with quarter notes: B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line continues with quarter notes: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Aliud Ex D

f 117v – 118r

[289]

Musical notation for Aliud Ex D, measures 1-5. The piece is in D major and common time. The treble clef part begins with a half rest, while the bass clef part starts with a half note D. The melody in the treble clef consists of quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line consists of quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C.

Musical notation for Aliud Ex D, measures 6-10. The treble clef part continues with quarter notes: B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line continues with quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Musical notation for Aliud Ex D, measures 11-15. The treble clef part continues with quarter notes: B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The bass line continues with quarter notes: D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E, D, C. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

f 119r

PRO CLARINIS



Clarino primo  
[290]  
Clarino secondo

Clarino primo  
[291]  
Clarino secondo

[292] = Primo Clarino-Stimme von Nr. 290 f 119v – 120r

[293] = Primo Clarino-Stimme von Nr. 301 f 120v

[294] = Primo Clarino-Stimme von Nr. 302 f 120v

[295] = Primo Clarino-Stimme von Nr. 304 f 120v

[296] Lustik  
= Primo Clarino-Stimme von Nr. 305 f 120v

[297] = Secundo Clarino-Stimme von Nr. 303 f 121r

Hagnal f 121v

Clarino primo  
[298]

Prop[ortio]

Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains a melodic line with a fermata over the final note, marked with a '5'. The second staff contains a rhythmic accompaniment with a fermata over the final note, marked with a '10'.

[299] = Nr. 290

f 122v – 123r

[300] = Nr. 291

f 122v – 123r

f 122v – 123r

Clarino primo

[301]

Clarino secondo

Two staves of musical notation for Clarino primo and Clarino secondo. The first staff has a melodic line with a fermata at the end, marked with a '5'. The second staff has a rhythmic accompaniment.

Two staves of musical notation for Clarino primo and Clarino secondo. The first staff has a melodic line with a fermata at the end, marked with a '10'. The second staff has a rhythmic accompaniment.

f 122v – 123r

Clarino primo

[302]

Clarino secondo

Two staves of musical notation for Clarino primo and Clarino secondo. The first staff has a melodic line with a fermata at the end. The second staff has a rhythmic accompaniment.

f 123v – 124r

Clarino primo

[303]

Clarino secondo

Two staves of musical notation for Clarino primo and Clarino secondo. The first staff has a melodic line with a fermata at the end. The second staff has a rhythmic accompaniment.

Two staves of musical notation for Clarino primo and Clarino secondo. The first staff has a melodic line with a fermata at the end, marked with a '5'. The second staff has a rhythmic accompaniment.

Clarino primo  
[304]  
Clarino secondo

Clarino primo  
[305]  
Clarino secondo

Clarino primo  
[306]  
Clarino secondo

Clarino primo  
[307]  
Clarino secondo



Musical score for two staves, measures 15-20. The music is in 2/4 time and features a melody in the upper staff and a supporting line in the lower staff. Measure numbers 15 and 20 are indicated above the staves.

Swete s tebu

f 124v - 125r

Clarino primo  
[308]  
Clarino secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 5-10. The music is in 2/4 time. The Clarino primo part is marked with a dynamic of *f* and includes a fingering of 5 in measure 5. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staves.

Musical score for two staves, measures 10-15. The music is in 2/4 time. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staves.

Musical score for two staves, measures 20-25. The music is in 2/4 time. Measure numbers 20 and 25 are indicated above the staves.

f 125v - 126r

Clarino primo  
[309]  
Clarino secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 5-10. The music is in 2/4 time. The Clarino primo part is marked with a dynamic of *f* and includes a fingering of 5 in measure 5. Measure numbers 5 and 10 are indicated above the staves.

Musical score for two staves, measures 10-15. The music is in 2/4 time. Measure numbers 10 and 15 are indicated above the staves.

Clarino primo  
[310]  
Clarino secondo



Clarino primo  
[311]  
Clarino secondo



Clarino primo  
[312]  
Clarino secondo



Musical score for two staves. The top staff begins with a measure number '15' and the bottom staff with '20'. The music consists of eighth and sixteenth notes in a 3/2 time signature.

f 127v – 128r

Clarino primo  
[313]  
Clarino secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo. The top staff is labeled '[313]' and the bottom staff is labeled 'Clarino secondo'. The music is in 3/2 time and includes a double bar line with repeat dots. A measure number '5' is placed above the top staff.

Musical score for two staves. The top staff begins with a measure number '10' and the bottom staff with '15'. The music consists of eighth and sixteenth notes in a 3/2 time signature.

f 127v – 128r

Clarino primo  
[314]  
Clarino secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo. The top staff is labeled '[314]' and the bottom staff is labeled 'Clarino secondo'. The music is in 3/2 time and includes a double bar line with repeat dots.

Musical score for two staves. The top staff begins with a measure number '5'. The music consists of eighth and sixteenth notes in a 3/2 time signature.

f 127v – 128r

Clarino primo  
[315]  
Clarino secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo. The top staff is labeled '[315]' and the bottom staff is labeled 'Clarino secondo'. The music is in 3/2 time and includes a double bar line with repeat dots.

Musical score for two staves. The top staff begins with a measure number '5'. The music consists of eighth and sixteenth notes in a 3/2 time signature.

f 128v – 129r

Clarino  
primo  
[316]  
Clarino  
secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 1-5. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the first part and a supporting line in the second part. A fingering '5' is indicated above the first measure of the first part.

f 128v – 129r

Clarino  
primo  
[317]  
Clarino  
secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 6-10. The music continues with a melodic line in the first part and a supporting line in the second part. A double bar line is present at the end of measure 10.

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 11-15. The music continues with a melodic line in the first part and a supporting line in the second part. A fingering '5' is indicated above the first measure of the first part. A double bar line is present at the end of measure 15.

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 16-20. The music continues with a melodic line in the first part and a supporting line in the second part. A fingering '10' is indicated above the first measure of the first part. A double bar line is present at the end of measure 20.

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 21-25. The music continues with a melodic line in the first part and a supporting line in the second part. A fingering '15' is indicated above the first measure of the first part. A double bar line is present at the end of measure 25.

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 26-30. The music continues with a melodic line in the first part and a supporting line in the second part. A fingering '20' is indicated above the first measure of the first part. A double bar line is present at the end of measure 30.

f 129v – 130r

Clarino  
primo  
[318]  
Clarino  
secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 31-35. The music continues with a melodic line in the first part and a supporting line in the second part. A double bar line is present at the end of measure 35.

Z cleho srdcze sweho

f 129v — 130r

Clarino primo  
[319]  
Clarino secondo

Rano stawagice welicy y malý

f 129v — 130r

Clarino primo  
[320]  
Clarino secondo

Clarino primo  
[321]  
Clarino secondo

Musical notation for measures 1-5. The Clarino primo part starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The Clarino secondo part starts with a bass clef and a 3/4 time signature. Both parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A double bar line is present at measure 4. A finger number '5' is written above the first staff at measure 5.

Musical notation for measures 6-10. The Clarino primo part continues with eighth and sixteenth notes. The Clarino secondo part continues with eighth and sixteenth notes. A finger number '10' is written above the first staff at measure 7. The system ends with a double bar line.

Clarino primo  
[322]  
Clarino secondo

Musical notation for measures 1-5. The Clarino primo part starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The Clarino secondo part starts with a bass clef and a 3/4 time signature. Both parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking 'p' is present in the Clarino primo part at measure 4. A finger number '5' is written above the first staff at measure 5.

Musical notation for measures 6-10. The Clarino primo part continues with eighth and sixteenth notes. The Clarino secondo part continues with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings 'f' and 'p' are present in the Clarino primo part at measures 7 and 9 respectively. A finger number '10' is written above the first staff at measure 7. The system ends with a double bar line.

Musical notation for measures 11-20. The Clarino primo part continues with eighth and sixteenth notes. The Clarino secondo part continues with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings 'f' and 'f' are present in the Clarino primo part at measures 12 and 14 respectively. Finger numbers '15' and '20' are written above the first staff at measures 11 and 20 respectively. A double bar line is present at measure 14.

Musical notation for measures 21-25. The Clarino primo part continues with eighth and sixteenth notes. The Clarino secondo part continues with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings 'p' and 'f' are present in the Clarino primo part at measures 22 and 24 respectively. A finger number '25' is written above the first staff at measure 24. The system ends with a double bar line.

Musical notation for measures 26-30. The Clarino primo part continues with eighth and sixteenth notes. The Clarino secondo part continues with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings 'p' and 'f' are present in the Clarino primo part at measures 27 and 29 respectively. A finger number '30' is written above the first staff at measure 27. The system ends with a double bar line.

Clarino  
primo  
[323]  
Clarino  
secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 323-324. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The first system shows the beginning of measure 323, with a repeat sign and first/second endings. The second system shows the continuation of measure 323 and the start of measure 324. A fingering of 5 is indicated above the first note of measure 324 in both parts.

Clarino  
primo  
[324]  
Clarino  
secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 324-325. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The first system shows the continuation of measure 324 and the start of measure 325. A fingering of 5 is indicated above the first note of measure 325 in both parts. The second system shows the continuation of measure 325.

Clarino  
primo  
[325]  
Clarino  
secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 325-326. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The first system shows the continuation of measure 325 and the start of measure 326. The second system shows the continuation of measure 326.

Clarino  
primo  
[326]  
Clarino  
secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 326-327. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The first system shows the continuation of measure 326 and the start of measure 327. The second system shows the continuation of measure 327.

Clarino  
primo  
[327]  
Clarino  
secondo

Musical score for Clarino primo and Clarino secondo, measures 327-328. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The first system shows the continuation of measure 327 and the start of measure 328. The second system shows the continuation of measure 328.

f 132v – 133r

Clarino  
primo  
[328]  
Clarino  
secondo

f 132v – 133r

Clarino  
primo  
[329]  
Clarino  
secondo

Clarino  
primo  
[330]  
Clarino  
secondo



Clarino

primo

[331]

f 133v

f 133v

Clarino

primo

[332]

f 133v

Clarino

primo

[333]

10

15

f 134v – 135r

Clarino

primo

[334]

Clarino  
secondo

f 134v – 135r

Clarino

primo

[335]

Clarino  
secondo

Clarino primo

f 134v

[336]

Clarino primo

f 134v

[337]

Clarino primo

f 135v

[338]

Clarino primo

f 135v

[339]

Clarino primo

f 135v

[340]

Clarino primo

NB

f 136v

[341]

NB

f 137r

[342] = Nr. 338

f 136v – 137r

Clarino primo  
[343]  
Clarino secondo

Musical notation for Clarino primo and Clarino secondo, measures 1-5. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the first staff and a supporting line in the second staff.

Musical notation for Clarino primo and Clarino secondo, measures 6-10. The music continues with similar melodic and supporting lines.

Musical notation for Clarino primo and Clarino secondo, measures 11-15. The music continues with similar melodic and supporting lines.

Clarino primo  
[344]

Musical notation for Clarino primo, measures 16-20. The music features a more active melodic line with sixteenth notes.

f 136v

Musical notation for Clarino primo, measures 21-25. The music continues with active melodic lines.

Clarino primo  
[345]

Musical notation for Clarino primo, measures 26-30. The music continues with active melodic lines.

f 137v

Musical notation for Clarino primo, measures 31-35. The music continues with active melodic lines.

Clarino primo  
[346]

Musical notation for Clarino primo, measures 36-40. The music continues with active melodic lines.

f 137v

Musical notation for Clarino primo, measures 41-45. The music continues with active melodic lines.

Clarino primo  
[347]

Musical notation for Clarino primo, measures 46-50. The music continues with active melodic lines.

f 137v

Musical notation for Clarino primo, measures 51-55. The music continues with active melodic lines.

Clarino  
primo  
[348]

Musical staff for Clarino primo, measures 348-349. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A dynamic marking 'f' is at the end, and a fingering '5' is above the final note.

f 137v

Clarino  
primo  
[349]

Musical staff for Clarino primo, measures 349-350. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A dynamic marking 'f' is at the end, and a fingering '5' is above the final note.

f 137v

Clarino  
primo  
[350]  
Clarino  
secondo

Musical staff for Clarino primo and Clarino secondo, measures 350-351. The staff contains two melodic lines. A dynamic marking 'f' is at the end, and a fingering '5' is above the final note of the primo part.

f 138v - 139r

Musical staff for Clarino primo and Clarino secondo, measures 351-352. The staff contains two melodic lines. A dynamic marking 'f' is at the end, and a fingering '10' is above the final note of the primo part.

f 138v - 139r

Clarino  
primo  
[351]  
Clarino  
secondo

Musical staff for Clarino primo and Clarino secondo, measures 351-352. The staff contains two melodic lines.

f 138v

Clarino  
primo  
[352]

Musical staff for Clarino primo, measures 352-353. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A dynamic marking 'f' is at the end, and a fingering '5' is above the final note.

NB

f 138v

Musical staff for Clarino primo, measures 353-354. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A dynamic marking 'f' is at the end, and a fingering '10' is above the final note.

f 138v

Clarino  
primo  
[353]

Musical staff for Clarino primo, measures 353-354. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

Musical staff for Clarino primo, measures 354-355. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

f 139v

Clarino  
primo  
[354]

Musical staff for Clarino primo, measures 354-355. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. A dynamic marking 'f' is at the end, and a fingering '5' is above the final note.

f 139v

Clarino  
primo  
[355]

Musical staff for Clarino primo, measures 355-356. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. Dynamic markings 'p' and 'f' are present. A fingering '5' is above the final note.

Musical staff for Clarino primo, measures 356-357. The staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. Dynamic markings 'p' and 'f' are present. A fingering '10' is above the final note.

Clarino  
primo  
[356]



f 139v



Clarino  
primo  
[357]



f 139v



Clarino  
primo  
[358]



f 139v



Clarino  
primo  
[359]



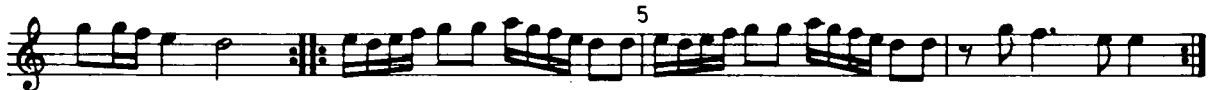
Preludium

f 140v

Clarino  
primo  
[360]



f 140v



Clarino  
primo  
[361]



f 140v



Clarino  
primo  
[362]



f 140v



Litania De Nomine Jesu

f 143v

[363]

Musical score for measures 363-364. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. A fermata is placed over the final G4 in the treble and G2 in the bass, with a '5' above it.

Alia [Litania] De Beata Vir[gine]

f 143v

[364]

Musical score for measures 364-365. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. A fermata is placed over the final G4 in the treble and G2 in the bass, with a '5' above it.

Cadencia Ex A

f 143v

[365]

Musical score for measures 365-366. The piece is in G major (two sharps) and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

[Cadencia] Ex D

f 143v

[366]

Musical score for measures 366-367. The piece is in G major (two sharps) and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

[Cadencia] Ex G

f 143v

[367]

Musical score for measures 367-368. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

[Cadencia] Ex C

f 143v

[368]

Musical score for measures 368-369. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The bass line consists of quarter notes: G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.



# KRITISCHER BERICHT





In dem kritischen Bericht verwenden wir die folgenden Abkürzungen:

a) die erste Zahl ist eine Suchnummer, die in der Übertragung in eckigen Klammern angegeben ist;


b) die römische Ziffer zeigt, in welcher Stimme sich die Veränderung befindet;

c) die folgende Nummer bezieht sich auf den Takt, bzw. die Takte;

d) die letzte Zahl zeigt, welche Note in dem Takt verändert wurde.

Zum Beispiel:

30 II/13/1 F — 30. Stück, zweite Stimme, die erste Note des 13. Taktes ist im Original F.

90 Prop. I/3, 7/1—4  in dem 90. Stück, in der ersten Stimme des Proportio-Teiles sind die 1.—4. Noten des 3. und des 7. Taktes im Original Achtelnoten.

In der Originalhandschrift sind „c“ und „C“ graphisch nicht unterschieden und sind durchaus als grosses C bezeichnet. Falls dieses „C“ in der zweiten Stimme vor oder nach einem Septim-Sprung steht, wird das grosse C ohne besondere Bemerkungen verwendet.

Der Kopist hat die Noten in einigen Fällen verbessert. Die Verbesserungen sind aber eindeutig lesbar, deshalb werden sie in den einzelnen Bemerkungen nicht angeführt.

Die unvollständigen Textanfänge der Handschrift wurden aufgrund der Gesangbücher Cithara Sanctorum (1636) und Cantus Catholici (1655), sowie nach der Tabulatura Vietoris II ergänzt. Die Ergänzungen wurden in unserer Übertragung in eckige Klammern gesetzt. Die ursprünglichen diakritischen Zeichen der Handschrift wurden im allgemeinen beibehalten. Über die Buchstaben c, z, y wurde ein Punkt, über o, und y wurden manchmal auch zwei Punkte gesetzt. In einigen Fällen sind auch Beistriche über diesen Buchstaben zu finden, die aber in der Übertragung einheitlich als Punkte erscheinen. Die Interpunktionszeichen nach dem Titel wurden weggelassen. Die Doppelpunkte wurden nur dort beibehalten, wo der Titel nicht ergänzt werden konnte. Ein Punkt innerhalb des Titels ist nur dann geblieben, wenn ein slowakischer Text dem lateinischen Wort folgt. Wenn in diesem Fall kein Punkt in der Handschrift vorhanden ist, wurde er ergänzt. Die Abkürzung „etc.“ bei den Titelblättern und Titeln lassen wir weg. In der Originalhandschrift sind ausser dem Textanfang und den Gattungsbe-


zeichnungen auch Zahlen zu finden. Da die Nummern nicht überall vorhanden sind, werden sie bei den einzelnen Stücken nur in dem kritischen Bericht erwähnt. Besondere Abkürzungen, die in die Handschrift meistens nachträglich eingetragen wurden, die aber in unserer Übertragung störend wirken, lassen wir weg. Sie werden hier im folgenden aufgezählt:

PB: 71, 74, 79, 81, Prop., 83, 84, 85 Prop., 88, 89, 96 Prop., 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111 PBP, 113, 116 B 4, 119, 126, 127.

T: 300, 303, 309, 312, 317, 328, 329, 330, 332, 333, 336, 348, 353.

TT: 299, 301, 302, 304, 306, 307, 310, 311, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 342, 343, 344, 346, 349, 352, 355, 356, 360, 361.

1 II/25/2 nach der Quelle ist das „C“ auf zweierlei Weise zu interpretieren; um parallele Bewegungen zu vermeiden, brauchen wir das grosse C.

2 I, II/2, 6, 10, 18, 19/1 ○  
II/8/3, 4 

6 I/21/1 ohne Notenwert

8 I, II/7, 12, 15, 16, 17/1 ○

9 I, II/13/1 ○

11 I/7/3 a<sup>2</sup> ○

12 Prop. I, II/5, 16, 21/1 ○

14 Die Bezeichnung „Ssýposs“ befindet sich auf der Seite 6v—7r, wo auch die erste Melodiezeile des Stückes notiert ist. Da man das Stück auf diesen Seiten nicht beenden konnte, hat man es auf den folgenden Seiten wieder vom Anfang an aufgezeichnet. Das erste fragmentarische Vorkommen wird weggelassen.

II/2/3 c

II/9/4, 5 c

II/10/1 c

15 I, II/3, 13/1 ○



16 I, II/20/1 ○

18—21 Die Stücke wurden später eingetragen und sind skizzenhaft geschrieben. Das Ende der Notengruppen ist durch einen Strich oben in dem Liniensystem angegeben.

18 Titel: Egö Lakba.

19 In Codex Kájoni. f 10b—11a mit dem Titel Tegnaþ groff halala. Hier geben wir die Übertragung von Szabolcsi an (s. SZABOLCSI 5 305).






- 23 I/11/1 fis<sup>2</sup>  
 24 II/9/3, 4   
 25 I/1, 3/1–4   
 I, II/4, 5/1 ◯  
 27 Die Melodie ist in der zweiten Stimme. Im Original sind die zwei oberen Stimmen verkehrt geschrieben. Die Pausen in den Takten 10, 12 und 14 wurden ergänzt.  
 I, II, III/9, 17/1 ◯  
 28 I/14/2 h<sup>2</sup>  
 I, II/16, 17/1 ◯  
 29 Variation des zweiten Teils von Nr. 28  
 I, II/8/1 ◯  
 30 II/13/1 F  
 II/16/1 ◯  
 31 II/13/1 F  
 I, II/16/1 ◯  
 32 Ergänzter Prima-volta Takt.  
 I, II/15/1 ◯  
 34 I, II/24/1 ◯  
 35 I, II/19, 20/1 ◯  
 37 I/22/1 ◯  
 38 II/13/1 ◯  
 39 Takt 9, 18 ergänzte Secunda-volta-Takte.  
 40 I, II/19/1 ◯  
 42 II/2/1 ◯  
 44 I, II/8, 15/1 ◯  
 45 I, II/3, 14, 28/1 ◯  
 46 I/1/3 h<sup>1</sup>  
 I/3/1 h<sup>1</sup>  
 I, II/8, 12/1 ◯  
 47 II/21/1 ◯  
 48 II/8 = Pause  
 49 II/16/1 ◯  
 50 Im Original sind die zwei oberen Stimmen verkehrt geschrieben.  
 I/2/1–3 c<sup>2</sup>  
 I/4/1–3 h<sup>2</sup>  
 III/1, 2/1 ◯  
 51 Eine erweiterte Variation von Nr. 50.  
 52 I/28/1 fehlt ◡  
 53 Bei II/Auftakt fehlt die Pause.  
 54 I, II/9 ergänzter Secunda-volta-Takt.  
 I, II/17/1 ◯  
 55 I/6/2, 3 h<sup>1</sup>, cis<sup>2</sup>  
 56 II/16/1 D  
 Takte 17–20 im Original:



- I/23/1, 2 mit halben Notenwerten  
 I/23/7, 8 mit doppelten Notenwerten  
 59 II/12/1 ◯  
 60 I, II/5, 10, 16/1 ◯  
 63 II/3 die Pause fehlt  
 III/4/1 g<sup>1</sup>  
 II/5/1 c, ohne Rhythmuszeichen  
 65–66 Die Stücke wurden später eingetragen und sind skizzenhaft geschrieben. Das Ende der Notengruppen ist durch einen Strich oben in dem Liniensystem gezeichnet. Zwischen den

zwei Stücken befinden sich zwölf Noten der ersten Stimme, bzw. fünf Noten der zweiten Stimme eines Stückes (ohne Notenwerte), siehe sie als Nr. 285.

- 65 II/13, 23 nicht eindeutig  
 66 Siehe die ebenfalls skizzenhafte Nr. 286.  
 67–68 Diese Stücke wurden unmittelbar vor dem Chorea-Teil (nach vielen leergelassenen Seiten) eingetragen. Inhaltlich gehören sie zum Chorea-Teil.  
 67 Titel: ... Mamila  
 I, II/8/1 ◯  
 69 Das Stück wurde auf f 40v und auf das Titelblatt des Chorea-Teiles, f 41r nachträglich eingetragen.  
 I, II/13/1 ◯  
 Prop. I, II/15/1 ◯  
 70 Im Original vor dem Stück: Nr. 23.  
 Prop. I, II/2, 12/1 ◯  
 71 Im Original vor dem Proportio-Teil: Nr. 5  
 Prop. II/12/1 ◯  
 I, II/13/1 ◯  
 72 Prop. I/9/1, 2 c<sup>2</sup>, g<sup>1</sup>  
 II/15/1 ◯  
 73 II/8, 9/1 H  
 74 Im Original vor dem Stück: Nr. 24.  
 77 I/15/1 fehlt ◡  
 79 Im Original vor dem Stück: Nr. 10.  
 80 Das Stück wurde später durchgestrichen, deshalb sind I/2/2, 3 nicht lesbar.  
 I/13/2, 3 mehrmals verbessert.  
 81 II/13/1 fehlt ◡  
 Prop. I, II/13/1 ◯  
 Im Original vor dem Proportio-Teil: Nr. 25.  
 83 Im Original vor dem Stück: Nr. 26.  
 84 Im Original vor dem Stück: Nr. 27.  
 85 Im Original vor dem Proportio-Teil: Nr. 28.  
 86 Prop. II/13/1 ◯  
 Nach dem Stück befindet sich der Anfang der oberen Stimme eines anderen Stückes (g<sup>2</sup>, h<sup>2</sup>, a<sup>2</sup>, g<sup>2</sup>) mit dem Titel Alia.  
 87 Prop. I, II/4/1 ◯  
 88 Im Original vor dem Stück: Nr. 16.  
 89 Im Original vor dem Stück: Nr. 17.  
 II/10/1 ◯  
 90 Prop. I/3, 7/1–4   
 91 Prop. II/10/1; am Ende fehlt das Wiederholungszeichen.  
 92 Prop. I, II/7, 14/1 ◯  
 94 Prop. II/8/1 ◯  
 95 Im Original vor dem Stück: Nr. 29.  
 I, II/10/1 ◯  
 96 Im Original vor dem Proportio-Teil Nr. 4.  
 97 Im Original vor dem Stück Nr. 18.  
 Titel: ... dogeze:  
 II/6/1 ◯  
 98 Im Original vor dem Stück: Nr. 3.  
 I, II/10/1 ◯  
 99 Im Original vor dem Stück: Nr. 9.  
 Titel: Nawognu ...  
 100 I, II/8/1 ◯  
 101 Im Original vor dem Proportio-Teil: Nr. 20.  
 102 Im Original vor dem Stück: Nr. 6.  
 103 Im Original vor dem Stück: Nr. 1.  
 Prop. I, II/10, 18/1 ◯

- 104 Im Original vor dem Stück: Nr. 21.  
105 Im Original vor dem Stück: Nr. 7.  
I, II/15/1 ◊  
106 Im Original vor dem Stück: Nr. 8.  
I/9/1 ◊  
II/9/2 fehlt ◊  
107 Im Original vor dem Stück: Nr. 9.  
I/16/1 fehlt ◊  
I, II/32/1 ◊  
108 II/4/2 D  
110 I/2/1, 2 cis<sup>2</sup>  
Prop. I/2/1, 2 cis<sup>2</sup>  
113 Im Original vor dem Stück: Nr. 10.  
I/10/1 ◊  
116 Im Original vor dem Stück: Nr. 22.  
117 Im Original vor dem Stück: Nr. 15.  
118 Im Original vor dem Stück: Nr. 11.  
119 Im Original vor dem Stück: Nr. 12.  
120 Im Original vor dem Stück: Nr. 12.  
II/10/1 ◊  
121 Im Original vor dem Stück: Nr. 13.  
122 Im Original vor dem Stück: Nr. 14.  
123 Das Stück wurde durchgestrichen und in Nr.  
124 etwas anders gestaltet.  
124 Über dem Teil bis zum Wiederholungszeichen:  
secunda [pars], über den 7–8 Takten: prjma  
pars.  
I/7, 8/1–4   
126 Im Original vor dem Stück: Nr. 29.  
127 Im Original vor dem Stück: Nr. 2.  
128 Titel „Nem swk“ später eingeschrieben.  
II/6/1 nach der Quelle ist das „C“ auf zweierlei  
Art zu interpretieren; um parallele Bewe-  
gungen zu vermeiden, wird das grosse C ge-  
braucht.  
129 I/11/1–4 h<sup>2</sup>, h<sup>2</sup>, a<sup>2</sup>, a<sup>2</sup>  
130 I/1/1–3 g<sup>2</sup>, g<sup>2</sup>, a<sup>2</sup>  
135 II/7/1 fehlt ◊  
136 Titel: ... Anazemy ...  
137 II/11/1 fehlt ◊  
138 Titel: Pozlem ...  
II/18/1 D  
139 I/8/1–4 e<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>, cis<sup>2</sup>, h<sup>2</sup>  
144 Den originalen Taktstrichen entsprechend sind  
die ersten 8 Takte nur 4 Takte.  
149 I/15, 26/1 b<sup>4</sup>  
152 II/3/1 d (nach der TABULATURA VIETORIS  
II, f 1v–2r verbessert)  
155 Titel: ... zhwezdy  
I, II/21/1 ◊  
156 Titel: ... zmylene:  
157 Titel: ... nane:  
161 I, II/17/1 ◊  
162 I, II/16/1 ◊  
163 I, II/19/1 ◊  
164 I, II/5 die Pause fehlt.  
165 Die Eintragung zwischen den zwei Teilen (Voce  
und Trombo) des Stückes ist: 10 et gen pause  
per Trom:  
166 Metrumzeichen im Takt 8:  $\frac{3}{4}$   
167 Takt 5, die Pause fehlt. <sup>II</sup>  
168 Im Original sind die geraden Takte ab Takt  
10 doppelt so gross.  
169 Takt 8, die Pause fehlt.  
I/24/1 d (nach dem Stück „Te Ur Isten“, im  
Gradual von Eperjes f 350v–351r verbessert).  
Im Original enthalten die Takte entweder 4  
oder 8 Viertel.  
172 I/2/1, 2 a<sup>2</sup>, g<sup>2</sup>  
173 II/11/1 fehlt ◊  
II/16/1 d (nach TABULATURA VIETORIS II,  
f 3r, 4v–5r verbessert)  
175 II/10, 20/1 fehlt ◊  
In Tabulatura Vietoris II f 3r so wie im Cantus  
Catholici, S. 105 alle Melodiezeilen gleich rhyth-  
misiert.  
176 I, II/10/1 ◊  
177 II/14, 21/1 fehlt ◊  
178 Titel: ... zanas ...  
II/7, 15, 19/1 fehlt ◊  
181 Titel: Rozmýssleg mež mý  
II/5/1 e  
II/9/3 e  
II/10/1, 2 d, e (nach der TABULATURA VIE-  
TORIS II, f 3v – 4r verbessert)  
183 Titel: O gezu ...  
184 Titel: ... namne  
188 Im Original sind die Takte doppelt oder vier-  
mal so gross.  
191 Titel: ... wtento ...  
II/6/1 fehlt ◊  
192 II/4, 9/1 fehlt ◊  
194 Titel: ... nawysostech ...  
I, II/24/1 ◊  
196 Takt 13 ergänzter Secunda-volta-Takt.  
I, II/24/1 ◊  
197 In den Takten 13, 14 und 15 sind die „C“-  
Noten auf zweierlei Weisen zu interpretieren;  
um parallele Bewegungen zu vermeiden, wird  
das grosse C gebraucht.  
198 I, II/13/1 ◊  
202 Titel: Protozmu ...  
204 Titel: Resurgentí ...  
I, II/12/1 ◊  
205 Titel: ... wdussych ...  
II/8/1 fehlt ◊  
I, II/20/1 ◊  
206 Titel: Wyznawegho ...  
In verschiedenen Taktarten (4/4, 8/4, 12/4) auf-  
gezeichnet.  
207 Titel: Weseltese ...  
Im Original sind Takte 2 und 3 als ein Takt  
geschrieben. Takt 5 ergänzter Prima-volta-Takt.  
208 Titel: ... zmrtwych ...  
In verschiedenen Taktarten (6/2, 4/4, 8/4, 12/4)  
geschrieben.  
209 II/5, 10/1 fehlt ◊  
212 Titel: ... Nenebe.  
213 II/7/1 fehlt ◊  
II/23/1 ◊  
215 Titel: ... Byse.  
216 II/12/2 G  
218 I, II/15/1 ◊  
220 I/14/1–3 cis<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>, h<sup>4</sup>  
II/45/1   
221 1/5, 22/1 d<sup>4</sup>  
222 I, II/16/1 ◊  
223 II/12/1 ◊  
I, II/16/1 ◊  
224 I, II/14/1 ◊

- 226 Titel: ... Domina Ma:  
I, II/17/1 ○
- 227 I, II/13/1 ○
- 228 Titel: ... actnosty ...
- 229 In verschiedenen Taktarten (4/4, 8/4, 20/4) geschrieben.
- 230 Titel: ... Znebe ...
- 231 II/10/1 fehlt ☹
- 232 Titel: ... Znebe:  
II/4, 12/1 fehlt ☹
- 233 Titel: ... Anazemy ...  
I/15/1 h<sup>1</sup>
- 234 I, II/13/1 ○
- 236 II/4, 23/1 fehlt ☹
- 237 II/9/1 fehlt ☹  
I, II/13/1 ○
- 239 I/17/1 ○
- 242 II/14/1 fehlt ☹
- 243 Das Stück wurde durchgestrichen und nochmals (als Nr. 244) um eine Quart tiefer notiert, wo nur die obere Stimme ganz ähnlich ist.
- 247 Titel: ... Madusse ...
- 249 Nach dem Titel: Ex E
- 251 I/24/2 ☹
- 252 Nach dem Titel: Tripla debet esse. Dies bezieht sich wahrscheinlich auf das Metrumzeichen 3 der Melodie, die zum ersten Mal in der Ausgabe des Gesangbuches Cithara Sanctorum 1684 (S. 709–10) erscheint.
- 253 I, II/21/1 ○
- 261 II/21/2 c korrigiert nach der auch im Original verbesserten oberen Stimme.
- 263 II/20/1 fehlt ☹  
I, II/26/1 ○
- 266 I/1/1–4 g<sup>2</sup>, g<sup>2</sup>, b<sup>2</sup>, b<sup>2</sup>
- 268 I/7/3, 4 e<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>  
I/8/1 c<sup>2</sup>
- 270 I/4/4 cis<sup>2</sup>
- 271 II/11/2 d
- 273 Titel: Wtomto ...
- 275 I/3/1–11 mit halben Notenwerten  
II/3/1 ○  
I/7/2–8 mit halben Notenwerten  
I, II/8/1 ○  
I/10/1–11 mit halben Notenwerten  
II/10/1 ○
- 276–277 Diese Stücke wurden später eingetragen und sind skizzenhaft, ohne Rhythmus- und ausser der kleinen und grossen Oktave ohne Oktaven — Bezeichnung geschrieben. Die Notengruppen werden durch einen Strich oben in dem Liniensystem aufgezeichnet.
- 276 II/10. Notengruppe/1 fis
- 278 Im Original vor dem Stück: Nr. 1  
II/16/1 ○  
Die obere Stimme des Stückes wurde zuerst so aufgezeichnet wie in Nr. 226, später wurde sie aber verbessert.
- 280 Im Original vor dem Stück: Nr. 2  
I, II/14/1 ○
- 281 Im Original vor dem Stück: Nr. 3  
Titel: Ktobet ...  
I, II/13/1 ○
- 282 Im Original vor dem Stück: Nr. 4
- 283 125/1 ○
- 285–286 Diese Stücke wurden später eingetragen und sind skizzenhaft geschrieben. Das Ende jeder Notengruppe ist durch einen Strich oben in dem Liniensystem angegeben.
- 286 I/5–7. Notengruppen um eine Oktave tiefer; weiter ohne Oktav-Bezeichnung.  
II. Stimme ohne Oktav-Bezeichnung. In der 3. Notengruppe bezieht sich ein Punkt wahrscheinlich auf die vorangehende Note (= e), die hier aber nicht zu dem Akkord gehören könnte.  
II/6. Notengruppe/6: auch ein Punkt  
III/3. Notengruppe/1: h  
III/8. Notengruppe: E  
Siehe auch die skizzenhafte Nr. 66
- 287 I/9; II/1; III/1–3 Pausenzeichen fehlen
- 288 I/1; III/1–5 Pausenzeichen fehlen
- 289 IV/1–5 Pausenzeichen fehlen
- 290 Im Original steht unter dem Stück: Nr. 1  
I/7/2 nicht zu lesen  
I/13/1 e<sup>2</sup> ♯, f<sup>2</sup> ♯, g<sup>2</sup> ○
- 291 Im Original steht unter dem Stück: Nr. 2  
II/3/1–3 g<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>  
I, II/8/1 ○
- 292 7/2 c<sup>2</sup>
- 293 Im Original steht unter dem Stück: Nr. 3
- 294 Im Original steht unter dem Stück: Nr. 4
- 295 Im Original steht unter dem Stück: Nr. 6  
12/1 ○
- 296 Im Original steht unter dem Stück: Nr. 7
- 297 Im Original steht unter dem Stück: Nr. 5
- 298 Prop. 14/1 ○
- 299 Im Original vor dem Stück: Nr. 1  
I/7/2 f<sup>2</sup>  
I/9/3 ♯  
II/13/1, 2 d<sup>2</sup> ♯, e<sup>2</sup> ○
- 300 Im Original vor dem Stück: Nr. 2  
II/3/1–3 g<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>
- 301 Im Original vor dem Stück: Nr. 3  
II/4, 5 mit halben Notenwerten  
I/10/1 fehlt ☹
- 302 Im Original vor dem Stück: Nr. 4
- 303 Im Original vor dem Stück: Nr. 5
- 304 Im Original vor dem Stück: Nr. 6  
I/6/1 ○
- 305 Im Original vor dem Stück: Nr. 7
- 306 Im Original vor dem Stück: Nr. 8  
I/8/2 fehlt ☹  
II/13/1 ○
- 307 Im Original vor dem Stück: Nr. 9
- 308 Im Original vor dem Stück: Nr. 10  
Titel: ... stebu  
II/23, 24, 25/1 c<sup>2</sup> ○, g<sup>1</sup> ○, E ○.  
I/24/1 ○
- 309 Im Original vor dem Stück: Nr. 11
- 310 Im Original vor dem Stück: Nr. 12  
I/1–6 mit halben Notenwerten  
II/6/3 fehlt ☹
- 311 Im Original vor dem Stück: Nr. 13
- 312 Im Original vor dem Stück: Nr. 14  
II/2/1 ♯
- 313 Im Original vor dem Stück: Nr. 15  
II/5/1–3 g<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>  
II/6/1 e<sup>1</sup>  
I/15/1 fehlt ☹  
II/15/1 ○

- 314 Im Original vor dem Stück: Nr. 16  
 315 Im Original vor dem Stück: Nr. 17  
 316 Im Original vor dem Stück: Nr. 18  
 I/5/1—4 mit doppelten Notenwerten  
 317 Im Original vor dem Stück: Nr. 19  
 I/8/1—6 mit halben Notenwerten  
 318 Im Original vor dem Stück: Nr. 20  
 II/3/3 ♪  
 I/10/1 fehlt ◡  
 II/10/1 g<sup>1</sup>  
 319 Im Original vor dem Stück: Nr. 21  
 Takt 7 ergänzter Prima-volta-Takt  
 I/21/1 ◡  
 320 Im Original vor dem Stück: Nr. 23  
 321 Im Original vor dem Stück: Nr. 23, dann  
 auch 24  
 II/5 ◡  
 I/13/1 fehlt ◡  
 II/13/1 ◡  
 322 Im Original vor dem Stück: Nr. 24, dann  
 auch 25. Die Dynamik-Zeichen sind in den  
 zwei Stimmen unterschiedlich. Wir gehen von  
 der zweiten Stimme aus, wo das Zeichen nur  
 am Anfang fehlt, was man als Forte annehmen  
 kann. In der ersten Stimme sind Dynamik-  
 -Zeichen an den folgenden Stellen zu finden:  
 2/1 F; 5/3 P; 6/2 F; 9/2 F; 13/2 P; 17/1 F;  
 18/3 F; 22/3 P; 26/2 F; diese Dynamik-Zeichen  
 beziehen sich jeweils auf den ganzen Takt.  
 II/34 fehlt :||  
 323 Im Original vor dem Stück: Nr. 25  
 324 Im Original vor dem Stück: Nr. 26, dann  
 auch 27  
 325 Im Original vor dem Stück: Nr. 27, dann  
 auch 28  
 326 Im Original vor dem Stück: Nr. 28, dann  
 auch 29  
 327 Im Original vor dem Stück: Nr. 29, dann  
 auch 30  
 II/5/2, 3 d<sup>2</sup>, c<sup>2</sup>  
 328 Im Original vor dem Stück: Nr. 30, dann  
 auch 31  
 329 Im Original vor dem Stück: Nr. 31, dann  
 auch 32  
 II/1 ◡  
 330 Im Original vor dem Stück: Nr. 32, dann  
 auch 33  
 331 Im Original vor dem Stück: Nr. 33, dann  
 auch 34  
 Takt 10, ergänzter Secunda-volta-Takt  
 332 Im Original vor dem Stück: Nr. 34, dann  
 auch 35  
 Takt 6, ergänzter Secunda-volta-Takt  
 333 Im Original vor dem Stück: Nr. 35, dann  
 auch 36  
 Metrumzeichen: §  
 334 Im Original vor dem Stück: Nr. 36  
 335 Im Original vor dem Stück: Nr. 37  
 Metrumzeichen: §  
 336 Im Original vor dem Stück: Nr. 38  
 Metrumzeichen: §  
 337 Im Original vor dem Stück: Nr. 39  
 338 Im Original vor dem Stück: Nr. 40  
 5/5, 6 a, d (verbessert gemäss dem Stück Nr.  
 351) am Ende fehlt: :||
- 339 Im Original vor dem Stück: Nr. 41  
 340 Im Original vor dem Stück: Nr. 42  
 341 Im Original vor dem Stück: Nr. 43  
 Das Stück wurde durchgestrichen und der  
 vierte Takt fehlerhaft korrigiert.  
 343 Im Original vor dem Stück: Nr. 44  
 344 Im Original vor dem Stück: Nr. 45, dann  
 auch 43  
 345 Im Original vor dem Stück: Nr. 46, dann  
 auch 44  
 346 Im Original vor dem Stück: Nr. 47, dann  
 auch 45  
 347 Im Original vor dem Stück: Nr. 48, dann  
 auch 46  
 7/8—11 mit halben Notenwerten  
 348 Im Original vor dem Stück: Nr. 49, dann  
 auch 47  
 Metrumzeichen: §  
 349 Im Original vor dem Stück: Nr. 50  
 Metrumzeichen: §  
 350 Im Original vor dem Stück: Nr. 51  
 I/6/1 ◡  
 351 Im Original vor dem Stück: Nr. 52  
 I/1, 2/1 ♪  
 I/4/4 e<sup>2</sup>  
 352 Im Original vor dem Stück: Nr. 53  
 353 Im Original vor dem Stück: Nr. 54  
 7/1 ♪  
 354 Im Original vor dem Stück: Nr. 55  
 355 Im Original vor dem Stück: Nr. 56  
 356 Im Original vor dem Stück: Nr. 57  
 4/1 ♪.  
 357 Im Original vor dem Stück: Nr. 58  
 5, 9/1 ♪.  
 358 Im Original vor dem Stück: Nr. 59  
 Takte 2, 3, 4, 6, 7, 8 in halb so grossen No-  
 tenwerten  
 359 Im Original vor dem Stück: Nr. 60  
 360 Im Original vor dem Stück: Nr. 61  
 361 Im Original vor dem Stück: Nr. 62  
 362 Im Original vor dem Stück: Nr. 63  
 Am Anfang Pause ♯ 7  
 365—368 Diese Stücke wurden später eingetragen  
 und sind ohne Rhythmus- und ausser der  
 kleinen, bzw. der grossen Oktave ohne Oktav-  
 -Bezeichnung geschrieben.  
 365, 367 In der dritten Stimme ist die gleiche Note  
 durch einen Punkt ersetzt.



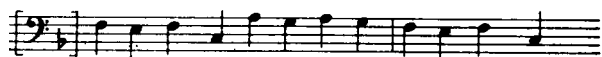
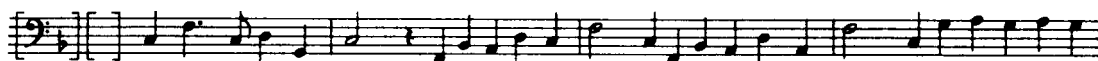
# ANHANG





fr f 1r

- [I] [Narodýl se nam spasýtel] = Nr. 166
- [II] [Wesel se nebeska] = Nr. 167
- [III] [Eý nuž nýný zradostý] = Nr. 168
- [IV] [Dýte mýle] = Nr. 169
- [V]



[VI]



fr f 1v-2r

- [VII] Sýn Bozý se nam narodýl = Nr. 152
- [VIII] Nobis est natus hodiae = Nr. 150

fr f 2v

- [IX] Zwestugem wam radost pre [milu] = Nr. 149
- [X] Giz slunce z hvezdý wýsslo = Nr. 155
- [XI] Krýstus Sýn Bozý = Nr. 154
- [XII] Bůh se nam nýný narodýl vmesto = Nr. 161
- [XIII] Nastal nam čas welmý weselý = Nr. 158
- [XIV] Eý panenka zmýleneho sinka nam = Nr. 156
- [XV] W meste Bethlem nere. = Nr. 159

fr f 3r

- [XVI] [Hospodyne Otcze] = Nr. 170
- [XVII] [Kryste genž] = Nr. 171
- [XVIII] Dusse dobrý Swatý s hoz. = Nr. 172
- [XIX] Et in terra pax ho. = Nr. 173
- [XX] Credo = Nr. 174
- [XXI]



- [XXII] [Ad Elev. Zdraw bud] = Nr. 175
- [XXIII] [Ach Otce mug] = Nr. 184

fr f 3v - 4r

[XXIV]

Ach mug B[ože] w krýžý zarmu[teny] = Nr. 188

[XXV]

O pane genž sý Trpel



[XXVI]

Zdraw bud predrahý Gezýssý spa[syteli] = Nr. 175

[XXVII]

O pane O pane mug prosým ýa



[XXVIII]

Nebeský pan at bý dokazal knam, dobro: = Nr. 180

[XXIX]

O Beranku Božý Smrtý = Nr. 185

[XXX]

Rozmyslegmež mý ný wernj knas = Nr. 181

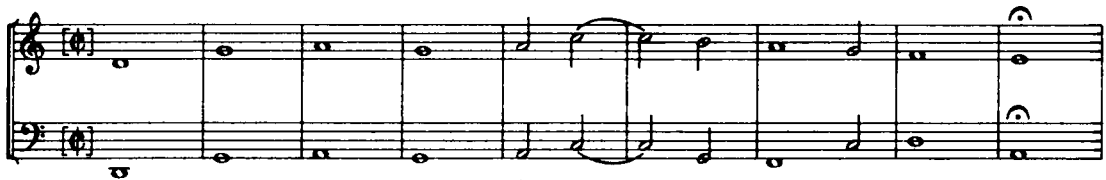
fr f 4v – 5r

[XXXI]

Krýstus prýklad pokorý Bůh nass = Nr. 177

[XXXII]

O welyka mýlost Sýna Božý[ho]



[XXXIII]

Gestýt psano dawnym Rokem = Nr. 173

[XXXIV]

Umučený nasseho pana mý[lostneho] = Nr. 182

[XXXV]

Genz gsý trpel za nas = Nr. 178

[XXXVI]

Podekugmez panu Bohu = Nr. 179

[XXXVII]

Nebeský pan at bý dokazal = Nr. 180

[XXXVIII]

O Gezu Krýste Spasýtely = Nr. 183

[XXXIX]

Credo sequitur

Wermež w B[oha] gedneho = Nr. 174

fr f 5v

[XL]

Kyrie. De resurrectione Pane Mocný Boze wečný = Nr. 189

[XLI]

[Boze w Býtu gedn ty gsy] = Nr. 190

[XLII]

Ey wtento den chwalý pan = Nr. 191

[XLIII]

[Gýž gest slawne wskrýsseny] = Nr. 192

[XLIV]

Et in terra. Slaw[a na] wysost[ech] = Nr. 194

[XLV]

Cred[o Otče naýmilostýwegssi] = Nr. 195

[XLVI]

Et in tera [A na zemy] = Nr. 193

[XLVII]

Surrexit Christ[us] hodiae = Nr. 196

[XLVIII]

Wstal gest tegto chwýle = Nr. 199

[XLIX]

Radugme se wssýchný nýný = Nr. 197

fr f 6r

[L]

[Tretiho dne] = Nr. 198

[LI]



- [LII] [Wskryssenemu Krýstu] = Nr. 200  
 [LIII] [Wskrysený spasýtele] = Nr. 201  
 [LIV] [Protoz mu wzdegme chwalu] = Nr. 202  
 [LV]



[LVI]



[LVII]



[Ende des Stückes Nr. 270?]

fr f 6v

- [LVIII] Kyrie de Ascensione Domini  
 Hospodine wečny Otce Nebe zeme = Nr. 209  
 [LIX] [Kryste Týs po wýtezstwý] = Nr. 210  
 [LX] Dusse Swatý sstedrý darce = Nr. 211  
 [LXI] Stupýl gest Krýstus Na nebe = Nr. 212  
 [LXII] Wstupýl gest Krýstus Nanebe = Nr. 213  
 [LXIII] Kýrie de Spiritu  
 Stworýtely Boze dusse Swatý = Nr. 214  
 [LXIV] [Týs panný ctu poswetýl Bý se] = Nr. 215  
 [LXV] O Darce daruw predrahých spasený = Nr. 216  
 Gloria. Credo Sanctus Summatur  
 [LXVI] Hospodyne nass mýlý pane otce gest ...



fr f [7r] = 8r

- [LXVII] [Duch pane swu Swatu] = Nr. 217  
[LXVIII] [Poprosmez Duchu swateho] = Nr. 218  
[LXIX] [Tessýtely Dusse swatý] = Nr. 219  
[LXX] [Otče nass mýlý pane] = Nr. 221

[LXXI] Ps[a]lmi et Cantiones



[LXXII]



[Ähnlich wie Ende des Stückes Nr. 183]

[LXXIII]

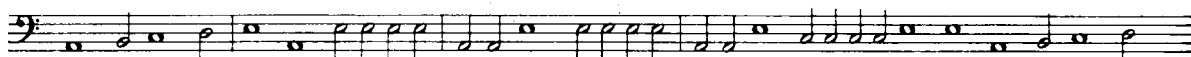
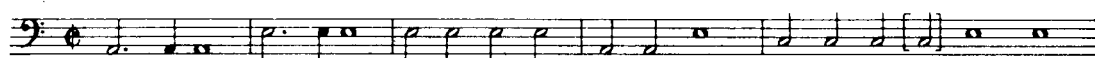


fr f [7v - 8r] = 8v - 7r

- [LXXIV] Kyrie Comune.  
Hospodýne wssechmohucý = Nr. 229  
[LXXV] Kryste. Z nebe poslaný. = Nr. 230  
[LXXVI] Et in terra. A na zemy budýz Lýdem = Nr. 233  
[LXXVII] Alio modo. Hospodýne wssechmohucý = Nr. 231  
[LXXVIII] Kryste z nebe = Nr. 232  
[LXXIX] Credo = Nr. 234  
[LXXX] Kýrie Alýud Dominicale.  
Kýrie Boze nass.

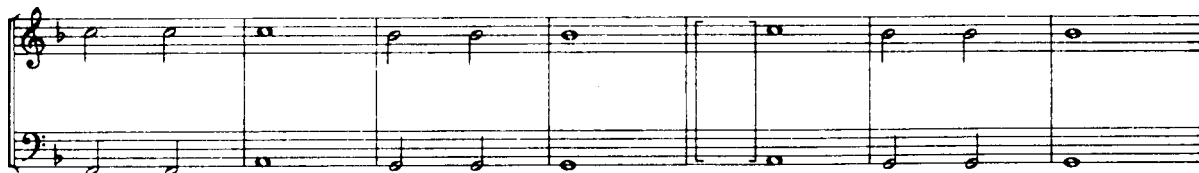


[LXXXI] Otče nass Boze nass



fr f [8v] = 7v

[LXXXII] [O Ge]zýssý milý [. . .]hu usslechtý



[LXXXIII] [Sw]atý Swatý [Pan] Bůh nass na [Wyso]stý = Nr. 238

[LXXXIV] [. . .]stiva [. . .]Can: [Otc]e Boze wssech[mohucý] = Nr. 241

[LXXXV] [Mýnula] Nočný hodý[na] pokle[kni] = Nr. 242

[LXXXVI] [Aliu]d Wermez w Boha Otce w sseho = Nr. 235

[LXXXVII] [Mý]ly pane deg [hodn]e slýssetý



[LXXXVIII] [Dobro]tý laský [plný] mocný = Nr. 259

[LXXXIX] [Sa]nctus = Nr. 238

## REGISTER





## REGISTER\*

|                              |                 |                            |                     |
|------------------------------|-----------------|----------------------------|---------------------|
| Ač gest me srdce smutne      | 249             | Gestit psano               | 173, XIX, XXXIII    |
| Ač mne pan Bůh račý          | 263             | Slawa bud Bohu na nebi     | 148                 |
| Ach co smutný mam czýnitj    | 266             | Slawa na wýsostech Bohu    | 194, XLIV           |
| Ach mug Bože pewna weže      | 260             | Fortuno ctnostna           | 54                  |
| Ach mug Bože w krýzý         |                 | Galiarda                   | 24                  |
| zarmuteny                    | 188, XXIV       |                            | 46                  |
| Ach Otče mug zhlednýz na mne | 184, XXIII      | Germanica chorea           | 115                 |
| Ach smutna sýra              | 39              | Gloria — Et in terra       |                     |
| Et in terra                  |                 | A na zemý budýž lýdem      | 136                 |
| A na zemý budiž lýdem        | 136             |                            | 193, XLVI           |
|                              | 193, XLVI       | Gestit psano               | 173, XIX, XXXIII    |
|                              | 233, LXXVI      | Slawa bud Bohu na nebi     | 148                 |
| Aria                         | 50              | Slawa na wysostech Bohu    | 194, XLIV           |
|                              | 56              | Hagnal                     | 69, 298             |
| Ave Maris stella             | 279             | Hospodyne nass mýlý pane   | LXVI                |
| Kyrie                        |                 | Hospodyne ohný             | 147                 |
| Bože nass                    | LXXX            | Hospodyne Otče zaduci      | 132                 |
| Bože w býtu geden tý gsý     | 190, XLI        |                            | 170, XVI            |
| Budýž chwala                 | 135             | Hospodyne studnýce dobroty | 145                 |
| Bůh gest sam nasse utočýste  | 270             | Hospodyne uslýss hlas mug  | 243, 244            |
| Bůh mnohe slýbý              | 143             | Hospodyne wečný Otce nebe  |                     |
| Bůh ohnem swateg swetlosti   | 250             | zeme                       | 209, LVIII          |
| Bůh pro nasse zlostý         | 261             | Hospodyne wssechmohucý     | 229, LXXIV          |
| Bůh se nam nýný narodýl      | 161, XII        |                            | 231, LXXVII         |
| Bum el felejtéssere          | 2               | Hová készülsz szivem tülem | 12                  |
| Cadenciae Ex A               | 365             | Hungarica                  | 101                 |
| Ex D                         | 366             |                            | 110                 |
| Ex G                         | 367             | Chorea                     | 71; 74; 76; 77;     |
| Ex C                         | 368             |                            | 78; 79; 80; 81;     |
| Corant, Curant, Coranda      | 23; 27; 28; 30; |                            | 82; 83; 86; 91;     |
|                              | 31; 32; 37; 44; |                            | 93; 94; 100; 103;   |
|                              | 49; 53; 60; 61; |                            | 104; 105; 107; 108; |
| Credo                        | 234, LXXIX      |                            | 109; 111; 112; 113; |
| Otče najmilostýwegssýho      | 195, XLV        |                            | 116; 117; 119; 120; |
| Wermez w Boha gedneho        | 174, XX, XXXIX  |                            | 121; 122; 123; 124; |
|                              | 235             |                            | 125; 126; 127; 128; |
| Werýme                       | 137             |                            | 129; 130; 131;      |
| Zwestujem wam radost sic     |                 | Chorea                     |                     |
| Werýme srdecne               | 149, IX         | Germanica                  | 115                 |
| Cur mundus militat sub       | 257             | Hagnal                     | 69                  |
| Darauff                      | 35              | Hungarica                  | 101; 110            |
| Dýte mýle                    | 169, IV         | Ganuss moga                | 102                 |
| Dobra noc ma mila            | 67              | Ga puogdem pod             | 85                  |
| Dobrotý laský plný           | 259, LXXXVIII   | Gyssla dýwečka do geze:    | 97                  |
| Duch pane swu swatu mýlosti  | 217, LXXVII     | Klobucký tanecz            | 90                  |
| Duna                         | 26              | Lopatkowaný tanecz         | 89                  |
| Dusse dobrý swatý            | 172, XVIII      | Moja pani matko            | 118                 |
| Dusse swatý sstedrý darce    | 211, LX         | Na pecy Garnussek hluchý   | 95                  |
| Egö lángghan forogh szivem   | 6, 18           | Na wognu puogdem           | 99                  |
| Eý nuž nýný zradostý         | 168, III        | Nerada robýla pen:         | 98                  |
| Eý panenka z mýleného synka  | 156, XIV        | Netakes mý mluwel          | 92                  |
| Eý w tento den chwalý pan    | 191, XLII       | Olach tancz                | 114                 |
| Et in terra — Gloria         |                 | Polonica                   | 70; 72; 73; 75;     |
| A na zemý budýž lýdem        | 136             |                            | 96; 106             |
|                              | 193, XLVI       | Pregmaný                   | 88                  |
|                              | 233, LXXVI      | Prež hag                   | 84                  |
|                              |                 | Sponsae                    | 87                  |

\* In dem Register werden zweierlei Zahlen gebraucht und zwar arabische Zahlen für die Stücke der TABULATURA VIETORIS und römische Zahlen für die der sogenannten TABULATURA VIETORIS II. Da in dem Text auch solche Buchstaben vorhanden sind, die in der heutigen Orthographie anders verwendet werden, sind jene Buchstaben ins Alphabet nach der heutigen Orthographie eingereiht, d. h. „g“ ist „j“ und „y“ ist entweder „y“ oder „i“.

|  |   |                                     |                            |
|--|---|-------------------------------------|----------------------------|
| Chtýcz abý spal                                      | 163   | Nastal nam čas                      | 158, XIII                  |
| Chwalyž pana gyž nýný dusse                          | 245   | Na wognu puogdem                    | 99                         |
| J (G, Y)   |   | Nebeský pan atbý dokazal            | 180, XXVIII,<br>XXXVII     |
| Ganuss moga  | 102   | Nerada robyla pen:                  | 98                         |
| Ga puogdem pod                                       | 85  | Netakes mý mluwel                   | 92                         |
| Ya sem osamela od mýleho<br>wzdalena                 | 15  | Nitida stella alma puella           | 224<br>280                 |
| Gensý trpel za nas spasýteli<br>Et in terra — Gloria | 178, XXXV   | Nobis est natus hodiae              | 150, VIII                  |
| Gestit psano dawnym rokem                            | 173, XIX, XXXIII  | O Beranku Božy smrtý                | 185, XXIX                  |
| Jesu dulcis memoria                                  | 256   | O blahoslawený čzlowek              | 262                        |
| Gežýssý ma radost                                    | 265   | O darce daruw predrahých<br>spaseny | 216, LXV                   |
| Gežýssý wečný Bože                                   | 246   | O Gežýssý mýlý                      | 236<br>239<br>LXXXII       |
| Gežýss Krýstus                                       | 203   | O Gežýssy negsladssý                | 186                        |
| Gyssla dýwečka do geze:                              | 97  | O gezu Kryste spasitelý             | 183, XXXVIII               |
| Gýž gest slawne wskrýssený                           | 192, XLIII  | O gloriosa virginum                 | 226<br>278                 |
| Gýž slunce z hwezdy wýsslo                           | 155, X  | O kedves fülemiléczke               | 3                          |
| Gýž w dussých zima mýnula                            | 205   | Olach tancz                         | 114                        |
| Každý krestan ma se slussne                          | 151   | O Maria tuum decus                  | 223                        |
| Kdež mam hledat Gežýsse                              | 267   | O pane genž sy trpel                | XXV                        |
| Két feir hatturul veszek énis<br>most pældát         | 5   | O pane mug prosým ýa                | XXVII                      |
| Klobucký tanecz                                      | 90  | O salutaris hostia                  | 277                        |
| Krýste gedýný  | 146   | Otče Boze                           | 276                        |
| Krýste genž pro nas trpel                            | 171, XVII   | Otče Boze wssechmohucý              | 241, LXXXIV<br>274         |
| Krýste pane nass                                     | 133   | Credo                               |                            |
| Krýste Týs po wýtezstwý                              | 210, LIX  | Otče naýmilostýwegssyho             | 195, XLV                   |
| Krýste z nebe poslaný                                | 230, LXXV<br>232, LXXXVIII                                  | Otče nass Boze nass                 | LXXXI                      |
| Krystus pryklad pokory                               | 177, XXXI   | Otce nass mýlý pane deg nam         | 221, LXX                   |
| Krystus Sýn Božý narodil se                          | 154, XI   | O welyka mýlost syna Božýho         | XXXII                      |
| K tobet wolame                                       | 153<br>281  | O wssechmohucý Bože nass            | 240                        |
| Kwýtku roskossný wuný<br>a ctnostý                   | 228   | Pane mocný Bože wečný               | 189, XI                    |
| Kyrie  |   | Pane prchlývostý twe                | 248                        |
| Boze nass  | LXXX  | Pargamasca                          | 22                         |
| Hospodyne Otce zaduci                                | 132—135; 170—172  | Patientia                           | 253                        |
| Hospodyne studnyce dobrotý                           | 145—147   | Pleseg male stadečko                | 206                        |
| Hospodyne wečný Otče<br>nebe zeme                    | 209—211, LVIII  | Podekugmež panu Bohu                | 179, XXXVI                 |
| Hospodyne wssechmohucý                               | 229-230, LXXIV<br>(-LXXV)<br>231-232, LXXVII<br>(-LXXXVIII) | Polidora                            | 47                         |
| Pane mocný Bože wečný                                | 189, 192, XL  | Polonica                            | 70; 72; 73; 75;<br>96; 106 |
| Stworitelý Bože dusse swatý                          | 214, 216, LXIII   | Poprosmež ducha swateho             | 218, LXVIII                |
| Lilia mia cor mio                                    | 52  | Poslan gest Archangel               | 142                        |
| Litania  | 363<br>364  | Posluchagte krestane                | 162                        |
| Lopatkowaný tanecz                                   | 89  | Po zlem padu čloweka hrissneho      | 138                        |
| Lustik   | 296   | Praeambulum Ex C                    | 287                        |
| Ma dusse se nespussteg                               | 247   | Ex G                                | 288                        |
| Mascarada  | 34  | Ex D                                | 289                        |
| My k tobe wolame z hlubokosti                        | 187   | Praeludium                          | 63<br>359                  |
| Mýlý pane deg hodne                                  | 255<br>LXXXVII  | Pregmaný                            | 88                         |
| Mint sir az feir hattyu                              | 7   | Prez hag                            | 84                         |
| Mýnula nočný hodýna<br>poklekni                      | 242, LXXXV  | Prýgdyž dusse swatý napl nas        | 220                        |
| Mocz Božý dýwna                                      | 140   | Protoz mu wzdegme chwalu            | 202, LIV                   |
| Moja pani matko                                      | 118   | Quam gloriosa                       | 283                        |
| Mundi delitiae salvete                               | 227   | Radugme se wssýchni                 | 197, XLIX                  |
| Na pecy Garnussek hluchý                             | 95  | Rano stawagice welicy ý malý        | 320                        |
| Narodýl se nam spasýtel                              | 166, I  | Regina coeli laetare                | 222                        |
|  |   | Resurgente Domino jubilemus         | 204                        |
|  |   | Rozmýsslegmež mý                    | 181, XXX                   |
|  |   | Runda                               | 48                         |
|  |   | Salve Cordis gaudium                | 269                        |

|                               |                           |                                      |   |
|-------------------------------|---------------------------|--------------------------------------|---|
| Sanctissima Mater Dei         | 225                       | Wstupyl gest Krystus na nebe         | 213, LXII   |
|                               | 282                       | W tomto nassem suzeny                | 273   |
| Sanctus                       |                           | Wzdegmez cest Bohu swemu             | 258   |
| Swaty swaty Pan Buh nass      | 238, LXXXIII,<br>LXXXIX   | Z cleho srdcze sweho                 | 319   |
| Sarabanda                     | 33; 36; 41; 42; 64        | Zdrawa gen sy pozdrawena             | 141   |
| Et in terra                   |                           | Zdraw bud predobry (predrahý)        | 175, XXII, XXVI   |
| Slawa bud Bohu na nebi        | 148                       | Zwestugem wam radost                 |   |
|                               | 157                       | Weryme srdecne                       |   |
| Et in terra                   |                           | Credo                                | 149, IX   |
| Slawa na wysostech Bohu       | 194, XLIV                 | Ohne Text sind die folgenden Stücke: |   |
| Sokan szolnak most en ream    | 4                         | Notae Hungariae Variae: Nr.          | 9, 10, 11, 13,<br>16, 17, 19, 20,<br>21   |
| Spiwegmez wssichny wesele     | 165                       | Currentes et id genus Alia: Nr.      | 25, 29, 43, 45,<br>51, 55, 58, 62,<br>65, 66, 68  |
| Chorea                        |                           | Cantiones Communes: Nr.              | 254, 268, 284, 285,<br>286  |
| Sponsae                       | 87                        | Pro Clarinis: Nr.                    | 290, 291, 292, 293,<br>294, 295, 297, 299,<br>300, 301, 392, 303,<br>304, 305, 306, 307,<br>309, 310, 311, 312,<br>313, 314, 315, 316,<br>317, 318, 321, 322,<br>323, 324, 325, 326,<br>327, 328, 329, 330,<br>331, 332, 333, 334,<br>335, 336, 337, 338,<br>339, 340, 341, 342,<br>343, 344, 345, 346,<br>347, 348, 349, 350,<br>351, 352, 353, 354,<br>355, 356, 357, 358,<br>360, 361, 362 |
| Sprawedlywy plesegte          | 271                       |                                      |   |
| Ssyposs                       | 14                        |                                      |   |
| Sstesty gest nestale nema     | 40                        |                                      |   |
| Stabat Mater dolorosa         | 176                       |                                      |   |
| Stupyl gest Krystus na nebe   | 212, LXI                  |                                      |   |
| Kyrie                         |                           |                                      |   |
| Stworitelý Boze dusse swaty   | 214, LXIII                |                                      |   |
| Sudneho dne oznamený          | 144                       |                                      |   |
| Surrexit Christus hodiae      | 196, XLVII                |                                      |   |
| Swaty dusse Boze zaduci       | 134                       |                                      |   |
| Sanctus                       |                           |                                      |   |
| Swaty swaty Pan Buh nass      | 238, LXXXIII,<br>LXXXIX   |                                      |   |
| Swete s tebu                  | 308                       |                                      |   |
| Sylwýga                       | 38                        |                                      |   |
| Syn Bozy se nam narodil       | 152, VII                  |                                      |   |
| Szélel az sok vítéz           | 8                         |                                      |   |
| Taklyz ga predce v uskosti    | 252                       |                                      |   |
| Tantz                         | 103                       |                                      |   |
| Terý megh bujdossasidbul      | 1                         |                                      |   |
| Tessýtely dusse swaty         | 219, LXIX                 |                                      |   |
| Tretiho dne                   | 198, L                    |                                      |   |
| Týs panny ctnu poswetyl bý se | 215, LXIV                 |                                      |   |
| Umučený nasseho pana          |                           |                                      |   |
| mylostneho                    | 182, XXXIV                |                                      |   |
| Uslýss prozbý nasse Boze      | 264                       |                                      |   |
| Variatio                      | 59                        |                                      |   |
| Vos ventorum                  | 57                        |                                      |   |
| Zwestugem wam radost          |                           |                                      |   |
| Weryme srdecne                |                           |                                      |   |
| Credo                         | 149, IX                   |                                      |   |
| Credo                         |                           |                                      |   |
| Weryme                        | 137                       |                                      |   |
| Credo                         |                           |                                      |   |
| Wermez Boha                   | 174, XXXIX<br>235, LXXXVI |                                      |   |
| Wesele spywegme Boha          | 139                       |                                      |   |
| Wesel se lýdske stworeny      | 160                       |                                      |   |
| Wesel se nebeska              | 164<br>167, II            |                                      |   |
| Weselte se sprawedlivi        | 207                       |                                      |   |
| Wýtag mýly Gezu Kriste        | 237<br>275                |                                      |   |
| W meste Bethlem               | 159, XV                   |                                      |   |
| Wskryssenemu Krystu           | 200, LII                  |                                      |   |
| Wskrysený spasýtele           | 201, LIII                 |                                      |   |
| Wssechmohucý wecný Boze       | 251                       |                                      |   |
| Wssychny genz skladagi w panu | 272                       |                                      |   |
| Wstal gest tegto chwyłe       | 199, XLVIII               |                                      |   |
| Wstalt gest z mrtwých         | 208                       |                                      |   |

TABULATURA VIETORIS II.:

Nr. V, VI, XXI, LI, LV,  
LVI, LVII, LXXI,  
LXXII, LXXIII



## TABULATURA VIETORIS saeculi XVII

Editori: Ferenczi Ilona, Marta Hulková

Vydal OPUS, československé hudobné vydavateľstvo, n. p., Bratislava v roku 1986 ako 617. publikáciu redakcie hudobnín a kníh o hudbe a 5. zväzok edície Musicalia Danubiana. Zodpovedná redaktorka Marta Földešová. Edičnú obálku navrhla Eva P. Horváthová. Grafická úprava Otto Nittnaus. Noty kreslil Juraj Bartovič. Technický redaktor Lubomír Hušek. Tlač Západoslovenské tlačiarne, n. p., závod Partizánske. VH nôt 27,4, VH textu 15,7 — 702/21. Náklad 1500 kusov. 1. vydanie.

