

MUSICALIA DANUBIANA

MTA  Zenetudományi
Intézet

BENEDEK
ISTVÁNFFY
(1733–1778)

Church Music Works

MUSICALIA DANUBIANA

REDIGUNT

FERENCZI ILONA

SAS ÁGNES

SZENDREI JANKA

HOC VOLUMEN CURAVIT

SZENDREI JANKA

CURIS

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET

DOBSZAY LÁSZLÓ

FALVY ZOLTÁN

SZ. FARKAS MÁRTA

MUSICALIA DANUBIANA

3.

BENEDEK ISTVÁNFFY (1733-1778) CHURCH MUSIC WORKS

EDITED BY

VERONIKA VAVRINECZ

INTRODUCED BY

VERONIKA VAVRINECZ and LÁSZLÓ DOBSZAY

BUDAPEST · 1984

Felelős kiadó: FALVY ZOLTÁN

Lektorálta: BARTHA DÉNES

Fordította: MÉSZÁROS ERZSÉBET

Címlapterv: P. HORVÁTH ÉVA

**KÉSZÜLT A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
ÉS A MŰVELŐDÉSÜGYI MINISZTERIUM TÁMOGATÁSÁVAL**

ISBN 963 7251 17 0

HU ISSN 0230—8223

© Vavrinecz V., Dobszay L. 1984

A XVIII. század – mintha mit sem sejtene a következő évtizedekben meginduló történelmi és művészi szétlazulásról – egy ragyogó, egységes koncepciójú, nagy európai zenei stílusban ünnepli önmagát és eszményeit. Az európaiságnak – racionálnak és rugalmasságnak, rendnek és eleven változatosságnak – a zenetörténetben talán legplasztikusabb megjelenése ez, s tökéletessége nem csak természetes nyelvet adott minden zenélő beszélőnek szájába, de – szinte már veszélyes – tökéletessége másodrendűvé is tette a tájak különbségeit. A zenetudomány számára egyre világosabb, hogy e kor megismeréséhez – bármennyire Bécs mestereinek csillagzata alatt nézzük a mindennapok zenei nyelvének, a kismesterek művészetének megismerése nélkülözhetetlen. Istvánffy egy a kor-klasszicizmus kismesterei közül, egyéni ízzel beszélve a közös nyelvet, s bírva mindazzal a technikával, mely munkájának ellátásához szükséges.

Számunkra, a magyar zenetörténet számára ezen túl is becses lesz életműve. Olyan kor zenei műveltségéről tanúskodik, melyet sokáig a zenei műveletlenség századának, történelmünk legsivárabb mélypontjának tartottunk. Talán azért, mert nem azt találhattuk benne, amit elvártunk volna, s biztosan azért, mert nem is törekedtünk igazi megismerésére. Istvánffy nem egyedül képviseli ezt a zenekultúrát, de mindenesetre első azok közül, akiket e kiadás révén most már be kell fogadnia zenei hagyománytudatunknak.

Szendrei Janka

Unaware of the ensuing historical and artistic disintegration the eighteenth century was celebrating its ideals and its own existence with a splendid and grand European musical style of homogeneous concept. It was the era in which the European quality, i.e. reason and nimbleness, order and lively variety appeared in musical history in perhaps the most tangible manner. Its perfection did not only offer a natural language to all those using music as a means of self-expression but its almost dangerous perfection also pushed regional differences into the background. Musicology has increasingly become aware of the fact that familiarity with the everyday musical language and the art of the lesser masters is indispensable for getting an overall view of this era even if it was marked by the predominance of Viennese masters. Istvánffy was one of the lesser masters of early Classicism who added individual flavour to the common musical language and who was in command of all the technical skills necessary for his profession.

Istvánffy's oeuvre will maintain its significance for Hungarian musical history in the future, too. It is witness to the musical culture of an age which has long been considered to be void of musical refinement, to represent the most desolate period of our history. This is perhaps due to the circumstance that this age could not offer what we have expected and because we have not been really intent on getting to know it. Istvánffy is not the only representative of this musical culture but certainly the first to be integrated into our musical tradition consciousness by means of the present edition.

Janka Szendrei

INDEX

VAVRINECZ V.:	Istvánffy Benedek élete és működése	7
DOBSZAY L.:	Istvánffy Benedek kisebb egyházi művei	11
V. VAVRINECZ:	Benedek Istvánffy's Life and Work	23
L. DOBSZAY:	Benedek Istvánffy's Minor Church Music Works	27

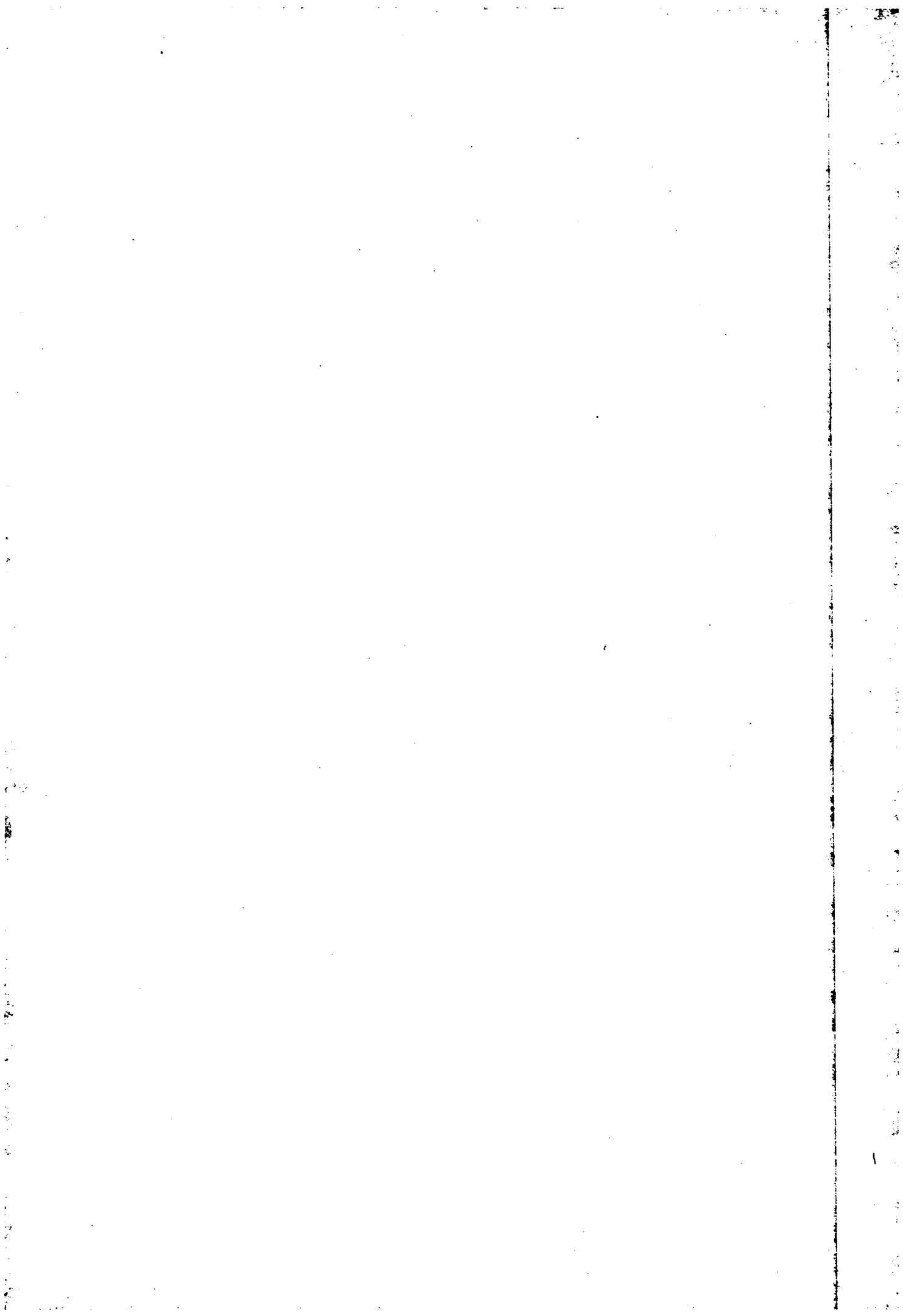
Facsimiles 41

SCORES

Te Joseph celebrent (Hymnus)	59
Decora lux (Hymnus)	67
Rorate coeli (Introitus)	75
Alma Redemptoris (Antiphona)	91
Jam virga Jesse – O Jesu, amor mi (Offertorium)	105
Adeste, triumphate – Christus surrexit (Offertorium)	145
Veni Sancte Spiritus – Alleluja (Offertorium)	197

Jegyzetek 229

Notes 253



Istvánffy Benedek élete és működése

Az elmúlt századokban Magyarországon egyházi szolgálatban működött zenészekről csak igen kevés adat maradt fenn. Nevük vagy beosztásuk szerepel a fizetési listákon; születésükről, halálukról, házasságkötésükről az anyakönyvek tartalmazzak adatokat; életük és működésük körülményeibe némi bepillantást nyújtanak szerződéses és beadványok; megismerésükhöz olykor segítséget adnak fennmaradt kottákon olvasható megjegyzések. De családi, baráti vagy szakmai levelezésre egyiküknél sem tudunk akadni, s a zenélési alkalmakról – így például a barokk ünnepekről, szertartásokról – szóló beszámolók legföljebb mellékesen említik a zenét, még inkább a zenészeket. Így hát életükről, képzettségükről, működésükről – noha tudjuk, hogy az előírt napi szolgálatban többségük hűséges és szorgalmas munkásként tevékenykedett – többnyire csak következtetésekkel, analógiák segítségével nyerhetünk képet. Mindezek a nehézségek jelentkeznek akkor is, amikor most a Győrött 1766 és 1778 között működő regens chorinak, Istvánffy Benedeknek életét és működését kívánjuk felvázolni.

Apja, Istvánffy József (1703–1771) nemesi családból származott, és Szentmártonban (a mai Pannónhalmán), a bencés apátságban volt orgonista és a figurális zene oktatója.¹ Az anyakönyvek József hét gyermekéről tudnak: a legidősebb Mária (születési éve ismeretlen), őt követi Benedek, ki 1733-ban született, majd József (1736), Elek (1741), Ignác (1745), Mária Salomea (1749). Legifjabb gyermeke, Ilona már Veszprémben született (1753-ban), ahol Istvánffy József 1752 és 1755 között működött mint székesegyházi muzsikus. Onnan tovább került Bakonybélbe, ahol ismét bencéseknel dolgozott orgonistaként. A bencés naplók² még annyit mondanak róla, hogy öreg napjait Győrött, a Magyar Ispitában élte le, s ott halt meg 1771-ben, 68 éves korában. Elek fia – aki pap lett, s egy ideig Győrött működött – temette el a székesegyházi temetőben.

Benedek iskoláztatásáról csak annyit tudunk biztosan, hogy nem a győri jezsuita gimnáziumban tanult, mert neve a névsorban nem szerepel. A Széchényi családdal való kapcsolatából arra lehet következtetni, hogy talán Sopronban járt iskolába. Első zenei ismereteit bizonyára édesapjától szerezte, további zenei képzésének helye, tanárainak neve ismeretlen. Nem tudjuk, mikor ismerte meg őt a Széchényi család, taníttatásában mindenesetre szerepet játszott a Sopronhorpácson élt Széchényi László gróf (1713–1760), akiről Istvánffy – egy az 1760-as években írt kérvényben – azt írja: neki köszönheti, „hogy oly számos költsége által tanulásim végeznén kenyeremet kereshetem”. Lehet, hogy e pártfogó közvetítésével nyerte el gróf Széchényi Antal (1714–1767) kastélyában az orgonista állást is. Antal gróf 1738 és 1741 között Fertőszéplakon,³ 1741-től kezdve a későbbi Nagycenken élt. Az osztrák örökösödési háborúban való részvétele miatt azonban csak 1758-ban telepedett meg Cenken. A kastély felújításán, bővítésén fáradozván először a kápolnát készítette el (maga a kastély csak 1761-ben lett kész), s így Istvánffy alkalmas működési helyhez jutott.

Talán erre az időre esik házassága is Kőműves Katalinnal.⁴ Egyetlen gyermekéről maradt fenn híradás, az 1756-ban született Franciskáról, aki apja halála után annak utódjához, Krajtsovics Andrásához ment feleségül 1779-ben, és 1816-ban, 60 éves korában halt meg.

1764-ben Istvánffy, gazdája ajánlásával bemutatkozott Győrött a püspök és a káptalan előtt. Erről Zichy püspöknek Széchényi Antalhoz intézett válaszlevele tudósít: „. . . Elérkezett hozzám szerentséssen Istvánffy Benedek Úr és jeles tudományárul való probáját házomnál sok ahoz értőknek jelenlétével, ugy az Templomban is ditséretessen és mindnyájok approbatiojaval meg tette. Innénd valamint én, ugy Káptalanom is a kívánt assecuratiot írásban eo kegyelmének ki adta, tudományja mellet azt feőképpen tekintvén, hogy Excellentiad eo kegyelmit recomendalni meltoztatott. Egyebekben is, ha Excellentiad kívánságait tellyesithetem, örvendeni fogok, minden alkalmatosságokban bizonyéttani kívánván, hogy Ex[celenti]ad atyafiságos gratijaba ajánlott állando igaz tisztelettel mar[adok] Excellentiadnak, Győr. 18^a Maji 1764.”⁵

E levélből arra következtethetünk, hogy az akkori regens chorinak, a 75. életéve körül járó Mechler Andrásnak helyébe kerestek Győrben megfelelő utódot. Minthogy Győrben már 1721 óta gyakorlat volt, hogy a succentor és orgonista feladatát összevonva egy személyre bízták,⁶ a pályázónak többirányú képességről kellett tanúbizonyságot tennie. Istvánffy bemutatkozása – mely bizonyára improvizációból, valamint a

liturgikus szolgálathoz szükséges énekek ismeretéből állt – kedvező benyomást kelthetett. Bár csak 1766 őszén került sor arra, hogy tisztét a székesegyházban átvegye, erre nézve már 1764-ben írásos biztosítékot kapott. Győri működéséről az első írásos nyom egy 1766. december 31-i keltezésű nyugta, melyben tanúsítja a diszkantista és altista eltartásáért az utolsó negyedévre szóló összeg felvételét.

Istvánffy Benedek tizenkét éves működése a székesegyház megújításában, ezzel együtt a zene és zenészek helyzetének rendezésében buzgólkodó Zichy Ferenc püspök idejére esik. Milyen feladatok vártak az új regens chorira, hagyományos néven: succentorra? A még 1718-ban rögzített működési rend szerint kötelessége volt „a fogadalmi miséken a kanonokok élén előénekelni, a kórus többszólamú és gregorián énekét vezetni, a zsolozsmát a hetes kanonokokkal és a prebendistákkal végezni. A kántorkanonoktól kap évi 100 ft-ot, minden fogadalmi miséért 15 dénárt.”⁷ 1767-ben a püspöki vizitáció ismét rögzítette a zenészek kötelességeit, részletesen felsorolva azokat az ünnepeket, amikor ünnepélyes (azaz zenés) misét kellett szolgáltatniok, s így folytatta: „. . . A káptalan és a kántorkanonok felügyelete alatt állnak. Feladatuk: amikor vesperáson, misén és körmeneten a káptalan jelenlétében több szólamban muzsikálnak, akkor mindegyik részt vesz. A hétköznap 6-kor szokásos Szűz Mária misén a basszista, vagyis a tanító énekel két koralistával (heti váltás szerint). Vasárnap és ünnepnap a 8 órai misén mindegyik többszólamú zenével köteles szolgálni az úrfelmutatásig, utána magyarul énekel bármelyikük orgonakísérettel. Ezért nyolc forintot kapnak a várostól, ebből a succentornak két forint jár az orgonálásért.”⁸

A zsolozsmával foglalkozva új rendet írt elő Zichy püspök a zenészeknek: „A zsolozsmán a primától a nónáig az öt koralista és a succentor köteles részt venni, a matutinumon és a laudesen az öt koralista és a tanító. Nagyobb ünnepen pedig valamennyien legyenek jelen a teljes zsolozsmán.”⁹ Ezen kívül a succentor kötelessége minden vasárnap tanítani a kispapokat a szemináriumban a gregorián ének alapjaira, és gyakorolni velük az éneklést.¹⁰

Istvánffy működése alatt a székesegyházi zenészek száma 10 fő volt, szükség szerint kiegészítő zenészekkel bővítve. A nagyobb együttest kívánó művek előadásakor bizonyára számíthattak a városban működő többi zenészre, elsősorban a jezsuiták zenészeire, de talán a katonazenekarok (fúvós) hangszerjátékosaira is.

A székesegyházi szolgálat mellett a zenészek olykor a város más templomaiban is muzsikáltak, noha ez a nagyobb ünnepeken időegyeztetési problémát jelentett számukra. A kármelitáknál legalább havonta egyszer ünnepi zenével tartották a misét, litániát, vesperást, s körmenet, zárásul pedig Te Deum emelte az ünnep fényét. Ezen kívül a kármeliták szentjeinek vagy pártfogóinak ünnepén (sokszor nyolc napon át tartó szertartássorozat keretében), a szerzetesek fogadalomtételkor, azok 50 éves jubileuma alkalmával, fiatal papok újmiséjén, a templomban való temetéskor zenés szertartást igényeltek, tehát többszólamú zenét, a székesegyházi zenészek részvételével. A ferences rendnek sem volt Győrött saját zenei együttese, hanem minden évben néhány alkalommal – ritkábban, mint a kármelitáknál – a székesegyházi zenészek közreműködésére számítottak. Ők vendégzerepeltek a város újonnan felépült templomaiban is azok felszentelésekor, később pedig rendkívüli, ünnepélyes alkalmakkor.

Mindezeknél jelentősebb szerepet játszott a zene a jezsuiták gimnáziumában és templomában. A diákok az ún. akadémiákon sokszor adtak elő zenés darabokat, a templomban pedig saját együttest tartottak fenn. Nagyobb ünnepeken, vagy nagyobb együttest kívánó művek előadásakor rendszeresen igénybe vették a székesegyházi zenészek kiegészítését. 1773-tól kezdve, amikor a jezsuita rend feloszlata kapcsán azoknak a Szent Ignác templomból is távoznuk kellett, Istvánffy Benedek vette át e templom zenei vezetését. Feladatait részletesen leírta a helytartótanácsához intézett hivatalos kérvényében:

„A jezsuitáknak 1773-ban történt eltörlése után a királyi komisszáriusok, akik a királyi parancsra a pápai bulla rendeletét végrehajtották, Győrött a volt jezsuita templomban a kórus vezetését rám bízták, mégpedig azzal a feladattal, hogy nem csupán arról kell gondoskodnom, hogy az összes istentiszteletet olyan ünnepélyesen végezzék, miként azelőtt volt szokás, de az egyházzenei oktatást minden hozzátartozó részletével a számot adás kötelezettségével továbbra is meg kell őriznem. A nekem kijelölt helyen két évet töltöttem el, a rám bízott feladatot olyan hűséggel, szorgalommal és pontossággal igyekeztem végezni, hogy általános megelégedésre nem csupán az összes ünnepet ugyanazon fénytel tartottam meg, mint a jezsuitáknál szokás volt, hanem a hívekben, akik a jezsuiták eltörlésével az istentiszteletek elhagyásától is félték, a helyes vélemény kialakítására törekedtem. Szívükben az Isten iránti jámborságot megtartani, sőt növelni kívántam az istentisztelet díszét szolgáló régi, főleg a kollégium tulajdonát képező kottákkal. Ám újakat is részben saját pénzemen és sok fáradsággal szereztem be, részben növeltem számukat gyenge erőmhöz mérten saját kompozícióimmal, a kórus (ti. a zenei együttes) részére pedig, amelyet a jezsuiták feloszlata után a zenészek nagy része elhagyott, sok utánjárással új zenészeket szereztem, és megfelelően oktattam, s kötelességük pontos végzésére szorítottam őket. Magam is kitarotán tettem eleget a zenész kötelezettségeinek. Így teljes erőmből az istentisztelet előmozdítására törekedtem, miként a mellékelt tanúsítványok is igazolják ezt . . . Istvánffy Benedek, a székesegyház succentora és a jezsuiták volt győri templomának ideiglenesen kinevezett regens chorija.”¹¹

A helytartótanács vizsgálatára Zichy püspöktől is kértek információt, aki támogatta a zenészek fizetési kérelmét. A harmincados hivatal szerint azonban nem jogos Istvánffy a püspök által javasolt évi 100 forint, mert „a jezsuiták idejében a regens chori a rend tagja volt. Istvánffy, aki a székesegyházi karnagy is, püspöke megbízásából vezeti ezt az együttest is. Igaz, mindeddig ezért semmit sem kapott. Pedig a fizetés kiutalása szükséges, hogy a zenészeket vezesse, s a kottákról is gondoskodják. Mivel nem a főállása, elégségesnek tartom a püspök 100 forintos javaslata helyett csak az évi 60 forint összeget.”¹² A végső döntés pedig a zenekar feloszlását írta elő, a pénzbeli követelések kielégítését pedig Zichy püspökre hárították.

Istvánffy és zenészei a fenti, rendszeres kötelezettségeik mellett jelentős szerepet játszottak a rendkívüli események, ünnepélyek alkalmával. Így például 1771-ben a Szent Jobb fogadását tették zenével díszesebbé. A század talán legnagyobb, barokk fényű győri ünnepe Zichy püspök 1774. augusztus 15-i aranymiséje volt. Zichy, aki hosszú életének jelentős részét élte Győrött, és sokat tett a város és a székesegyház fejlesztéséért, méltán részesült nagy ünneplésben. A közreműködő zenészek Istvánffy az alkalomra írt nagymiséjét adták elő. A „Messa de anno 1774 in pieno choro – Sanctificabis annum quinquagesimum” címet viselő kompozíció és a kiváló előadás egy hallgató beszámolója szerint általános tetszést keltett.¹³

A succentornak a zenei vezetésen kívül a zenész utánpótlás neveléséről is gondoskodnia kellett. Kötelessége volt egy diszkantistát és egy altistát eltartani, oktatni. Ezért megillette őt a káptalani iskolában két szoba, konyha, éléskamra és padlástér. Ezt a roskadozó épületet 1771-ben kijavították, és kétemeletesre bővítették. Így a zenészek nagyobb és kényelmesebb lakáshoz jutottak. Istvánffy azonban csak rövid ideig élvezhette új otthonát. Miután 1778. júniusában elhunyt feleségét eltemette, ő is meghalt ugyanazon év október 25-én, 45 éves korában.¹⁴

Istvánffy a székesegyházban is, és mint láttuk, a jezsuitáknál is¹⁵ gondoskodnia kellett a repertoár bővítéséről, előadható új művek beszerzéséről, másoltatásáról. A kottagyűjtemények átvizsgálása képet ad arról a szorgalmas munkáról, mellyel az állományt gyarapította, nemcsak megbízást adva a másolásokra, hanem saját másolatokkal is. E művek jegyzéke Istvánffy zenei ismeretanyagát, érdeklődését is jelzi, s így nemcsak az iskolázására vonatkozó adatok hiányát pótolja némileg, hanem saját műveinek megértéséhez is háttérrel nyújt. A győri székesegyház kottatárában ma 144 mű található Istvánffy kézírásában. Egyes esetekben a teljes szölamanyag az ő kezétől származik, máskor csak egyes szölamok, vagy éppen csak a kottaborító megírása. A többi mű, illetve szölam bizonyára a körülötte működő – ma azonosíthatatlan – zenész másolók munkájának köszönhető. Az egyik kotta címlapján a másoló monogramját is megtaláljuk (A:I:), mely Istvánffy Eleknek, a regens chori Győrött működő pap-öccsének nevét rejt. Érdekes, hogy az ő kezétől származik néhány olyan mű szölamanyagának egy része, melynek többi szölamát viszont Istvánffy Benedek másolta.

Az említett 144 műből 38 mű anonim, ez idő szerint meghatározatlan szerző műve. A 106, névvel is ellátott kompozíció az alábbi, nagyrészt Istvánffyval egyidős vagy nála 20–30 évvel korábban született szerző alkotása: F. Aumann (1728–1797, 3 mű), Bonnarck (? , 1 mű), J. Boog (XVIII. század közepe, 1), F. X. Brixi (1732–1771, 1), N. Conforto (1718–1788, 6), G. B. Constanzi (1704–1778, 3), K. D. v. Dittersdorf (1739–1799, 2), G. J. Donberger (1709–1768, 1), B. Galuppi (1706–1785, 1), B. Geisler (? 3), G. Giacomelli (1692 kör.–1740, 1), C. H. Graun (1703 körül–1759, 1), T. Gsur (XVIII. sz. közepe, 1), J. Habegger (? , 1), J. A. Hasse (1699–1783, 2), J. Haydn (1732–1809, 3), Himmelbauer (? , 1), L. Hoffmann (1730–1793, 4), B. Klyma (? , 2), J. Krottendorffer (? –1798, 1), Patzelt (? , 3), G. Reutter jun. (1708–1772, 10!), J. A. Scheibl (? , 1), A. Schenker (? , 1), F. Schmidt (1694–1756, 3), Schramek (? , 1), Senfft (? , 1), Ch. Sonnleitner (1734–1786, 2), Strasser (? , 1), F. Tuma (? , 2), G. Ch. Wagenseil (1715–1777, 4), G. J. Werner (1695?–1766, 3!), J. G. Zechner (1716–1778, 4), J. P. Ziegler (1722–1767, 1).¹⁶

A szerzők túlnyomórészt Bécsben vagy Ausztria más helyein működő zenészek. Néhány délnémet (Geisler) és olasz (Conforto, Constanzi, Galuppi, Giacomelli) is előfordul, de azok is kapcsolatban álltak a bécsi zenei élettel. Nem véletlen a Werner másolatok nagy száma: e szerző a Győrhöz – sőt már Nagycenkhez – közeli Kismartonban működött, s könnyen lehet, hogy Istvánffy megfordult itt, az Esterházy rezidencián, hallhatott, sőt másolhatott is műveket. Mivel Joseph Haydn működésének első évtizedében csak kevés egyházzenei kompozíciót írt, nem csodálkozhatunk, hogy Istvánffy tőle mindössze három művet másolt. Lehetséges, hogy a fent említett „Patzelt” név az 1760-as években Sopronban tanult és működött Johannes Patzelttel azonos. A Győrhöz közeleső Kismarton és Sopron mellett Pozsony és Pannonhalma is számításhoz jöhetnek, mint a Bécsben játszott műveket Istvánffy felé közvetítő központok. S természetesen nem felejtendő el, hogy az 1700-as évek elejétől újjáéledő magyar műzene – annak mind egyházi, mind főúri ágazata – kezdettől fogva kapcsolatot tart Béccsel, személyileg és a zenei orientáció szempontjából is.

Istvánffy, az orgonista és a zenészek vezetője a kor szokása szerint egyben zeneszerző is volt. „... Növeltem számukat gyenge erőmhöz mérten saját kompozícióimmal” – olvastuk. Eredeti műveiből ma nyolc található meg a győri székesegyházban: egy Alma Redemptoris, egy karácsonyi offertorium (Jam virga

Jesse florescit), egy Szent József és egy Péter-Pál apostolok ünnepére írt himnusz, két mise (a Zichy püspök aranymiséjére írton kívül egy Szent Benedek pártiárka tiszteletére ajánlott), egy Rorate coeli, s egy Gloria-tétel, kiegészítésként G. J. Werner miséjéhez.¹⁷ A karácsonyi mű két példányban is megvan, egyszer mint graduale és egyszer mint offertorium. Az egyik leírásban szerepel két oboa szólam is, mely a másiktól hiányzik. Valamennyi mű szólamok formájában maradt fenn, a kötetünkben közöltek közül a Szent József himnusz egészben, a Rorate coeli és az Alma redemptoris nagyobb részében a szerző kézírásával.¹⁸ A székesegyházi kottagyűjtemény még egy – elveszett – Istvánffy-műről ad hírt. A D. 37. jelzet alatti Donberger Te Deum borítójának hátoldalán egy másik címlap van, ezzel a felírással: OFFERTORIUM De / Battissima (!) V. Maria / a/ 2 Soprani / Tenore / Basso. / 2 Violini / 2 Trombe / 2 Tympani / Alto Viola Violone / Con Organo. / Del Sigre. Benedetto Istvánffy.

Eddigi ismereteink szerint Győrön kívül még két dunántúli város templomában található Istvánffy-mű kottája, mindkettő kapcsolatba hozható Istvánffy életével, működési helyeivel. A veszprémi székesegyházban – hol egy ideig apja volt orgonista – a Rorate coeli egy másolatát őrzik. A soproni Szentlélek-plébánia kottanyagában pedig egy húsvéti offertorium (Adeste, triumphate) és egy pünkösdi offertorium (Veni Sancte Spiritus) található, ez utóbbi a szerző kézírásában. Feltételezhető, hogy ezeket a Széchényi-családnál töltött évei során ő maga ajándékozta a plébánia kórusának. További művekre eddig sem más dunántúli, sem nyugat-szlovákiai gyűjteményben nem sikerült rábukkanni. Így ezek alapján kell Istvánffy zenei stílusát, orientációját, tehetségét jellemeznünk.¹⁹

Istvánffy Benedek kisebb egyházi művei

Istvánffy Benedek műveinek zenetörténeti értékelését három tényező is megnehezíti. Az egyik: fennmaradt kompozícióinak csekély száma (s ebből is csak szólamokban olvasható a két nagymise). A másik az, hogy e művek datálatlanok, s így nem állapítható meg, vajon a köztük mutatkozó különbségek a szerző stílusfejlődésével magyarázandók-e, vagy – mint valószínűbb – funkcionális-műfaji okokra, tehát Istvánffy tudatos elhatározására vezethetők-e vissza. Az időrend megállapításához nem segítenek közvetett adatok sem: míg a győri kottatár katalógusa és az Istvánffy-kottamásolatok²⁰ alapján nagyjából rekonstruálható, milyen zenéket ismert és játszott Istvánffy ezekben az években, addig homályban marad, mivel találkoztott korábban, orgonista apja révén, tanuló évei alatt, vagy nagycenki működése idején. Végül harmadsorban: egyelőre nehéz pontos képet kapnunk tágabb zenei környezetéről, mert a korabeli egyházzene – elsősorban a bécsi kompozíciós termés lenne érdekes – nagyrészt kiadatlan, a győri kottatárban lévő anyagból meg éppenséggel semmi sincs még partitúrába átirva.²¹

A fennmaradt műveket átnézve elsőként kétségkívül jelentős stílári különbségek tűnnek fel. Ez nemcsak az összeállításra és a textúrára vonatkozik, hanem a ritmus, motivika legkisebb részleteiig érezhető. E heterogén jelleg többféle okra vezethető vissza. Istvánffy működése az európai zene átmeneti korára esik, s e látszólagos stílus-zavar a zenei központok termésére is jellemző.²² Szerzőnk nem a letűnt barokk kései, periferikus művelője, hanem a stílus átmeneti jellegében is nagyjából a kortárs (vagy közelmúlt) tendenciák ismerőjének mutatkozik.

A század közepének intenzív zenei élete szerte Európában még hasznát is húzott e stílári divergenciából. Nagyjából tudatosan vállalta, számontartotta, a zene szándékolt funkciója szerint mérlegelve használta, mellőzte, vegyítette a különféle stílári megoldásokat.²³ Úgy látjuk, hogy Istvánffy is a „műfaj szerinti stílus” (Gattungsstil) eszméje szerint él a különféle írásmódokkal.

Végül: kétségtelen, hogy az elsőrangú nagy szerzőknél a stílári sokszínűség a személyiség egységesítő erejével minősített kompozíciónak belső differenciálását, belső feszítő erejét jelenti, s legalábbis nem szembevetendő. Istvánffy azonban csupán tehetséges kismester – mint a maga korában annyi neves külföldi társa –, aki elegendő felkészültséggel írja célkompozícióit, anélkül, hogy egy átütő szerzői egyéniség eltüntetné a különféle hatások és feladatok egymásmellettségéből eredő különbségeket.

A mondottak miatt a műveket egyenként kell jellemeznünk, s csak azután kísérelhetünk meg egy rövid általános összegezést.

A két legrövidebb és egyben legrégebb darab: a Szent József ünnepére és a Péter-Pál napra szóló himnusz (*Te Joseph celebrent*, ill. *Decora lux*). Mindkettő szövege megegyezik a római breviáriummal – illetve már a VIII. Orbán-féle, hazánkban csak lassan elterjedt, átírt szövegekkel.²⁴ Istvánffy csak a himnuszok első és utolsó versszakát komponálja meg. Nyilván a zsolozsmára kötelezett papság csendben imádkozta az egész himnuszt, s körülbelül ennyi idő alatt énekelhették el a zenészek e két verset. Ez a megoldás eltér az előző századok többszólamú himnusz-feldolgozásaitól: azok ugyanis versszakonként váltogatták a gregorián dallamot és a többszólamú tételeket. Az újabb, rövidítő eljárás azonban eléggé elterjedt lehetett; így komponálja meg például Albrechtsberger is a himnusz-szövegeket az 1760–61. években Melkben írt, csakhamar ismertté vált gyűjteményében.²⁵

Mindkét himnusz négyszólamú vegyeskarra készült, a kor szerényebb igényű egyházzenejében általános „Kirchentrio” kísérettel (két hegedű + continuo).²⁶ A vonós szólamok az énekszólamokat kettőzik, a violone a basszussal (illetve ahol az szünetel, a tenorral) halad. Az orgona azokon a pontokon, ahol a tenorban és a basszusban szünet van, maga is a felső szólampárt kettőzi.

A zenei anyag a „stile antico”, a régies egyházi kontrapunktika eszménye szerint alakul.²⁷ A reneszánsz polifóniát mint egyházi stílt konzerváló, egyben minden zenész közös alapműveltségét biztosító olasz, délnémet, osztrák iskolák a XVII–XVIII. században az archaizáló textúra és az azt kitöltő modernebb harmóniai-dallami képletek kettősségét mutatják.²⁸ A folyamatosan, jól alakított kontrapunktikus szövet Istvánffy műveiben is nélkülözi a polifónia igazi feszültségi elemeit. Átkötései ritkán járnak együtt továbbblendítő diszsonanciákkal, a szólamok és ellenszólamok együttjárása kiemeli az ütem súlyokat, a harmóniai menet irányító szerepe kétségtelen. Ugyanakkor a szólamvezetés kifogástalan (a *Decora lux*-ban található rejtett kvintpárhuzamok – pl. 5–6. ütem – a kor stílusgyakorlata szerint elfogadottak), anyaga bár nem homogén, de folyékony. A *Decora lux* intenzív kis-motivikus munkájával (kétnyolcad + negyed figurák), a *Te Joseph* pedig barokkos moll „pathotyp”²⁹ dallamosságával jeleskedik.

Egyik himnusz sem használ gregorián dallamot, legfőképpen a *Decora lux* gyakori é-kadenciáit lehetne a frig himnusz dallam emlékének magyarázni. Szorosabb tonális összehangolásra azonban a gregorián dallammal nem törekszik, s ez is arra mutat, hogy a feldolgozás nem „alternatim” praxisra készült. Formailag a himnusz sorszerkezetét követi mindkét mű, de nem a motetták soronként indított imitációláncaival. Az 1–2. sort mindkét himnusz négyszólamú imitációs szakaszba vonja össze, s a téma mozgásirányait, hangközlépéseit nézve sűrűbb szövésű, lezáratlan és viszonylag szűk belépéssel követett témát használ. A szöveg 3. sora a textúrát föllazító szólampáros imitáció; a 4. sor terjedelmesebbre nyúlik, s egymásra torlódó kétszólamú terc (szext-) párhuzamaival, a torlasztást megkönnyítő, skála-elemekből álló tematikájával inkább a stile antico koncertáló ágára emlékeztet.

A darabok harmóniai és modulációs rendjét tekintve e himnuszok gazdagabbnak tűnnek a később tárgyalandó, stílárisan fiatalabb daraboknál. A melléfkokok, a septicimakkordok (de a legritkábban az V. fokú septicimakkord!), az átmenő hangok gazdag szövevénye, az akkordhangok merészebb összekapcsolása (pl. szűkített kvartlépésre), továbbá a közeli rokon öt-hat hangnem állandó egymásba játszása (pl. a *Te Joseph*-ben: d-, á-, g-moll, B-, F-, C-dúr) ilyen szempontból érdekesebbé teszi e darabokat a más elvek alapján kidolgozott offertoriumoknál. A barokk vokális stílus – sőt azon keresztül a stile antico XVI. századi elődjének – hatására mutat a gyakori VII⁶–I fokú lezárás (V–I zárlatok csak a darabok végén), továbbá az említett hangnemeknek modulációkat, igazi hangnemváltásokat mellőző egybekapcsolása.

A mondottak alapján hajlamosak lennénk Istvánffy a Fux-iskola kései követőjének nevezni³⁰, sőt talán még a Fux-kompozícióknál is tartózkodóbb – a kontrapunktikus eljárásokat nézve ugyan kevésbé szigorú, de az instrumentális barokk stílus elemeit még a mesternél is jobban elkerülő – műveknek nyilvánítani a himnuszokat. A stílusválasztásra a forráshelyzet adja a valószínű magyarázatot. Mindkét himnusz Johann Werner himnuszgyűjteményének függelékeként maradt fenn, s olyan himnusz-szövegeket zenésít meg, melyek Werner ciklusából hiányoznak.³¹ A hangszeres összeállítás is Wernerével egyezik. Úgy gondoljuk, Istvánffy itt ahhoz a stíláris kerethez alkalmazkodik, melyet a konzervatívnak tekintett Werner képvisel.³² A korlátozás árán viszont funkcionálisan is megfelelő művet alkotott. A győri vizitáció tanúsága szerint ugyanis a zsolozsma vesperás-hóráin a zenészek is résztvesznek; „a vesperást és a completóriumot templomunkban a kanonokok, káplánok és a zenészek eddig is mindennap ünnepélyesen énekelték . . . az ünnepi vesperásokat viszont . . . többszólamú zenével vagy legalább orgonával váltakozva énekelték.”³³ A vesperásokat tehát általában – az ünnepek kivételével – gregorián dallamokon végezték, ám a zenészek jelenléte lehetővé tette a figurális éneket. Erre elsősorban a vesperást befejező és megkoronázó tételpár, a himnusz és a Magnificat készítette a kicsit is többet vállaló muzikusokat. A mindig azonos Magnificat tételsorozatból nyilván több ciklus is állt a kar rendelkezésére,³⁴ az ünnepről ünnepre változó himnuszhoz azonban az egész évre végigkomponált szériára volt szükség. A gregorián vesperáson belül már a trióval kísért négyszólamú ének is elegendő ünnepélyes fokozást jelent, anélkül, hogy ez akár a zenészeket nagyon megterhelné, akár a zsolozsma kereteit túlfeszítené. Vavrinecz Veronika kimutatása szerint maga Istvánffy másolta a kottatár számára Werner 33 művét³⁵, s nagyon is lehetséges, hogy Werner vesperás-himnuszait is ő vezette be a győri gyakorlatba,³⁶ egyben pótolva saját kompozícióival a két hiányzó tételt. Istvánffy akár már kezdő zenészként is találkozhatott az Esterházy-rezidencia zenekarát éppen ezidőben vezető idős Wernerrel, vagy legalábbis műveivel. A Werner művek másolatait és kiegészítéseit látva³⁷ nem megalapozatlan föltennünk, hogy Istvánffy zeneszerzői egyéniségének kialakulásában, technikájának megszerzésében közvetlenül vagy közvetve nagy szerepet játszhatott Fuxnak e jeles követője.

Hasonló összeállítású, és némileg hasonló rendeltetésű a *Rorate coeli* tétel is. A vonóstrió lényegében itt is az énekszólamok kettőzésére való. De míg a himnuszokban a reneszánsz római mesterek kései, közvetett hatásként érvényesülő vokális stílust követi a szerző, ebben sokkal inkább a barokk – sőt a koraklasszikába

is átmentett – instrumentális fugató-technikát alkalmazza.³⁸ A moll hangnem választása ismét a „pathotyp” dallamosság felé vonzza, még hozzá annak jellegzetes hangjait is kiemelve: a mély 6. és magas 7. fok itt ugyan nem a szűkített szeptim-ugrásban találkozunk,³⁹ hanem skála lépésben, ám a domináns és a szubdomináns moll hangnemekkel való sűrű érintkezés ezeket az érzékeny hangokat (esz, fisz; b, cisz; ász, h) a hozzájuk kapcsolódó pontozott ritmussal is nyomatékozva súlyponti helyre emeli és egymással is kapcsolatba hozza (pl. esz-cisz szűkített terc!). A himnuszok vokális alakpéteitől tételünket ez a fajta hangkészlet is, de a mozgásforma is elválasztja. Áruklódó már az alapérték megválasztása: amazok félértékű alaplépései a régi stílus kottaképét idézik, emennek a féltől tizenhatodikig terjedő ritmus-skálája és negyedértékű alaplépésének a XVIII. század korszerű hangszeres zenéjét.⁴⁰ A kontrapunktika fajtája, a sztereotip ritmusképletek (néha szinte ostinato alkalmazásban), a gyors, ékítő jellegű figurák, a fürge artikulációs váltások (pl. súlyos érkező nyolcadok után induló új szakasz), a staccato-skálamenetek egyaránt a későbarokknak a rokokóba átszivárgott – majd a klasszicizmusban új egységbe foglalt – hangszeres kontrapunktikáját jellemzik.⁴¹ Az újabb ízlés pedig világszerte elárulja magát a szakaszokat záró hangszeres kodettákban (pl. 19–22. ütem), vagyis az egyetlen olyan motívum-típusban, ahol a hangszer függetlenedik az énekszólamtól. Ez a stílus nagyjából Monn, Wagenseil, Albrechtsberger és társaiknak az osztrák zenében különösen nagyra becsült írásmódjára emlékeztet.⁴² Igaz viszont, hogy harmóniailag – nem nézve a motivikus mozgásoktól előidézett surlódásokat és átmenő akkordokat – meglehetősen egysíkú a darab: végeredményben az V–VI–(IV⁶)–IV^{3#}–V fokszoros variációira és transzpozícióira épül a főszakasz nagy része, bár a VI. fok mindig a domináns-hangnem nápolyi akkordjává színeződik. A második szakasz szinte végig az I–V–I⁶–II^{3#}–V–I akkordsoron halad.

Tanulságos a tétel egészének felépítése. A g-moll első szakasz a párhuzamos dúrba modulál, majd a második, B-dúr szakasz kétszer hangzik el, úgy azonban, hogy megismétlésekor nem zárul le (emiatt új szerepet kap a hangszeres kodetta is), hanem visszavezet az alaphangnembe. Az első szakasz rekapitulációja (egy ügyes húzással rövidülve) az alaphangnemből marad, s nyomatékokat kap kodettájára. Eszerint a fugató-technikával a korai, kétszakaszos (ún. Scarlatti-féle) szonáta elvére emlékeztető forma párosult. (Vö. a 14–21. ütemet a 71–77. ütemmel, a 32–34. ütemet a 47–50., ill. 52–57. ütemmel!) Az egyes szakaszokat a soronkövetkező zoltárvers első felének gregorián intonációja választja el egymástól, mely így egyrészt a cantus planushoz való hagyományos illesztést és az eredeti gregorián Rorate-tételnek – egyébként figyelembe nem vett – dallamára való hangnemi utalást képviseli, másrészt tagoló, értelmező formai elemként illeszkedik a műbe.

A XVIII. század közepi egyházzenében a többszólamú introitusok ritkább műfaji csoportot jelentenek.⁴³ A *Rorate coeli* tételben Istvánffy az egyik ádventi mise introitusát komponálja meg, változtatás nélkül átvéve annak szövegét és a szöveg belső tagolódását. A tételt az ádventi hajnalokon szokásos Mária-misékre szánta: erre mutat, hogy zoltárja nem az ádvent IV. vasárnapjának Rorate-introitusában előírt „Coeli enarrant”, hanem a kizárólag hajnali misékben alkalmazott „Benedixisti”.⁴⁴ A győri vizitáció szerint csak vasár- és ünnepnapokon tartanak „zenés” (vagyis többszólamú, hangszerkíséretes) misét. Hétköznap reggel gregorián ének van,⁴⁵ s az 1790-es vizitáció szerint (de ez nyilván így érvényes a korábbi évtizedekre is) szintén gregorián énekelnek „beosztásuk sorrendjében” – tehát a zenészeknek csak egy kisebb csoportja – az egész éven át a hajnali fogadalmi Mária-misékben.⁴⁶ Ha Istvánffy mégis szükségesnek látta, hogy az ádventi Mária-misékhez introitus írjon, úgy nyilván ezeket az egyszerű gregorián miséket akarta ádventben ünnepélyesebbé tenni azzal, hogy a misének nevet adó Rorate-tételt többszólamban énekelte. Ehhez a viszonylagos ünnepélyességhez mért a tétel hangszeres apparátusa, s kontrapunktikusan kidolgozott, mégis egyszerű – s némileg konzervatívabb – zenei anyaga.

A szorosabb értelemben vett liturgikus szövegre készült darabok közül az utolsó, az *Alma Redemptoris* stílusosan átmenetet képvisel az eddig elemzett tételek és az offertoriumok között. Mint az átmeneti kor szerzőire eléggé jellemző, Istvánffy ránkmaradt művei is szinte minden esetben egy egyedi, a többitől eltérő formaadást vagy legalábbis formavariációt mutatnak fel. Mégis talán az *Alma Redemptoris* mondható köztük a legegységibbnek. Szeszélyesnek látszó formája a XVIII. század eleji, kis szakaszokból egyszeri módon összeépített olasz-osztrák barokk egyházi kompozíciókban talán párhuzamra, de dallam- és harmóniavilága amazoktól lényegesen eltér. Barokkos jellegű a formarészek kapcsolata, a viszonylag zárt formai szakaszok hiánya, s a hangszerelés is, de ebben a keretben igazi „rokokó” melódika kap helyet.

A kórus és szóló szerepmegosztása is ritka. Nem a korban szokásos kontrasztáló, élénkítő, vagy echo-szerűen ismétlődő szakaszok váltakozásában szerepelnek a szólóhangok, hanem a tétel négy, egymáshoz szorosan kapcsolódó szakaszát vezetik be. Rövid zenei anyaguk jelzi a következő szakasz irányát, majd folyamatosan beletorkollik a tutti-részbe, mely így mindig célhoz viszi, meggazdagítja a hangzást is. Az első

szakasz látszólagos imitációja nem hoz valódi kontrapunktikát, csak az I–V–I–V harmóniaváltakozást vezet be, mint ez világosan kitűnik a hegedűk akkordfigurációjából is.⁴⁷ E szűk kereten belül jól hangzó szólamvezetések (pl. 10. ütem) és motivikus értékű ritmuselemek keltenek élénkséget. A 13–14. ütem felgyorsult – de az ismétlés miatt statikus jellegű – I–V harmóniaingázása a további szakaszokban mint egy elért helyet rögzítő, szerkezeti értékű sztereotip fordulat fog visszatérni (vö. 25–26., 61–62., 65–66. ütem). A második és harmadik szakasz szólisztikus modulációs szekvenciái mindig az előzően elért tonikára támaszkodnak, tehát éles törés nélkül, de erőteljes hangnemi változásokat jelölnek, új és új hangszeres figurációkkal társulva. A harmadik szakasz új anyaggal visz vissza az alaphangnembe, ahol a szólók beiktatott hosszabb domináns orgonapontja készíti elő az első anyag visszatérését. A formatervezésnek a koraklasszikára jellemző, kezdetleges szintjét látjuk abban, hogy a domináns orgonapont várakozást nem használja ki a visszatérés tonális nyomtatékosítására, hanem a szólókat C dúr zárlatra viszi, s ott eliziósan lépteti be az első témát (54. ütem).

A mű *dolce* melodikájához képest erős kontrasztot alkot a tétel *moll* lezárása, melyben a 3/4 ütem is új értelmet nyer a *passacagliákra* emlékeztető ritmusképlet által. A dúr-rész figurációi után drámai jelentést kap az unisono menetek hangsúlyozása, s az eddigi, meglehetősen szűkkörű harmónia-készlet – főként a nápolyi akkord bekapcsolásával – gazdagabbá válik. E nyilvánvalóan szövegfestő szándékkal hozzákapcsolt rész az első szakaszt ismétlő (bár nem igazán *repriz-szerű*) 45–68. ütemek után már *coda* jellegű.

A vonóstrió szerepe a tételben alapvetően különbözik a himnuszok megoldásától: egy figuratív, sokszor *ostinato*-jellegű hangszeres és egy akkordikus jellegű vokális anyag összefűzésére ugyan Fuxnál, Wernernél is látni példát,⁴⁸ de még jellemzőbb ez olyan szerzőkre, mint pl. Hasse,⁴⁹ Michael Haydn, akiknek művei közül néhány megvan a győri kottatárban, sőt két Hasse-kompozíció éppen Istvánffy másolatában.⁵⁰ A két clarinó hozzákapcsolása a vonóskarhoz a századközép legtipikusabb egyházzenei összeállítását jelenti, többnyire *timpanival* együtt.⁵¹ A clarinók feladata is tipikus: a *tutti*-részek harmóniai vázát húzzák alá, s fényes hangzású nyomatékot adnak a szólókkal képzett – talán a velencei *concertáló* stílus utolsó nyomatéként értelmezhető⁵² – ellentétnek.

Az esti *zsolozsmát* lezáró – de alkalmanként a szigorú liturgikus kereteken kívül is szívesen felhasználta – ún. Mária *antifonák* többszólamú feldolgozása a kornak egyik legnépszerűbb egyházi műfaját jelenti.⁵³ A győri kottatár is bőven el van látva *Alma Redemptoris*, *Ave Regina*, *Regina coeli* és *Salve Regina* feldolgozásokkal,⁵⁴ így Istvánffy ez esetben nem gyakorlati szükség vezette komponálásra. Mindenesetre a napi liturgiát lezáró tétel megkomponálása vonzó feladat volt, szinte illett is elvégezni a korabeli zeneszerzőnek, a szöveg gyakori előfordulása miatt pedig az előadók is, a hallgatók is szívesen vették a repertoár bővítését.

A miséket nem számítva, Istvánffynak mind terjedelem, mind formaalkotás szempontjából legégyesőbb műve a karácsonyi, húsvéti, és pünködsdi *offertorium*. Míg a korabeli egyházzenei gyakorlatban a többi műfaj szigorúbb kötöttséget jelentett a zeneszerző számára mind szövegválasztás, mind komponálásmód tekintetében, a századforduló óta két olyan pontja volt a misének, ahol nagyobb szabadsággal élhetett, s szinte koncertszerűvé tágíthatta a zenei betétet a karnagy. Egyik ilyen hely a *graduale*, másik az *offertorium*. Az *epistolát* követő *graduale* kialakításánál egyre kevésbé veszik számításba a kijelölt liturgikus textust.⁵⁵ Mivel itt már az eredeti gregorián darab is melizmatikusabb, terjedelmesebb, énektechnikailag is nehezebb a többi misététnél, szívesen élt a korabeli zenész azzal a lehetőséggel, hogy ha már úgyis többet kényseríti a liturgikus funkció, a tétel időtartamát és nehezebb faktúráját korszerű műzenei anyaggal, vonzóan töltsse ki. Ebben a korabeli német, osztrák gyakorlat egészen addig ment, hogy a *graduale* helyén kamarazenét („*Epistel-Sonata*”)⁵⁶ vagy éppen *versenyművet* szólaltasson meg! Csak a század közepén (nagyjából az „*Annus qui*” pápai *bulla* megjelenése után) lesz a gyakorlat újra tartózkodóbb, már ahol a *bulla* hatása érvényesül.⁵⁷ Az ünnepi nagymisén még bővebb idő állt rendelkezésre a hosszadalmas liturgikus cselekmény jóvoltából az *offertoriumkor*.⁵⁸ Valójában azonban ezek a tételek többnyire nem a misé tényleges *offertoriumát* zenésítik meg, hanem népszerű (középkori kanció eredetű vagy barokk egyházi költészetből vett) szabad szöveget választanak.⁵⁹ Mivel e tételek az ünnepi nagymisében kapnak helyet – Győr esetében a vasárnapok, e három tételnél meg éppen a legnagyobb ünnepek konventmiséin –, ilyenkor volt jelen legteljesebb számban a rendelkezésre álló énekes és hangszeres együttes,⁶⁰ s ez mind a tételek hangszerelésében, mind gazdagabb formaalkotásában megnyilvánul.

A karácsonyi *offertorium* (*Jam virga Jesse*) szabad verses szövege barokk alkotásnak látszik, másutt eddig nem talákoztunk vele. Hasonlóképpen barokk költeménynek tarthatjuk a húsvéti *offertorium* első tételét (*Adeste, triumphate*), kórustétele viszont egy liturgikus *verzikulusnak* némileg módosított szövegére készült. A pünködsdi *offertorium* (*Veni Sancte Spiritus*) liturgikus szöveget használ, önkényes választás alapján: egy középkori *sequentia*ból emel ki két verset, s azt más műfajra alkalmazza.

Mindhárom offertorium egy szólisztikus és egy kórustételt foglal magában.⁶¹ A karácsonyiban a szólótétel a kétszer elhangzó, da capo visszatérő kórustételhez illesztett trió-szerű középrész. A húsvéti és pünkösd-darabban a szólótétel beletorkollik a fokozást jelentő kórusba. A szóló- és kórustétel formában, hangszerelésben, sőt némileg stílusban is elválik egymástól, ezért e típusokat külön-külön tárgyaljuk.

A liturgiától függetlenné váló szöveg lehetővé teszi, hogy ugyanazt a tételt akár offertorium, akár graduale funkciójában alkalmazzák. Istvánffy karácsonyi offertoriumának fennmaradt második leírása elhagyja a mű duett-tételét, s a címfelírás szerint ezt az egytételű változatot gradualénak tekinti. Elképzelhető, hogy hasonlóképpen a húsvéti és pünkösd-i offertorium kórustételét is használhatták önállóan gradualéként. Erre mutat az, hogy a pünkösd-i kórusba második szöveggé bejegyezték a „Veni Sancte Spiritus, reple tuorum . . .” kezdetű antifona-szöveget. A kéttételű változat előadásakor ugyanis a duett tartalmazza az ünnepre vonatkozó szöveget, a kórus pedig ezt csak allelujával egészíti ki. A kórustétel önálló előadása esetén tehát pótlólagos szöveggel kellett kifejezni a konkrét ünnepi tartalmat. (E pótlólagos szöveg egyébként liturgikus eredetű, de antilurgikus használatú, hiszen a zsolozsmából visz át szöveget a misébe.)

Mindhárom műben a szólótételek jelentik a stílárisan legérettebb, a klasszicizmus hangját leginkább megközelítő zenei réteget. A korabeli zenetörténetnek a klasszikum felé haladó stílusváltozásában a nápolyi iskola hatása az egyik legerősebb műzenei jellegű tényező,⁶² elsősorban a vezető dallam motívumaiban és felépítésében mutatkozó ízlésátalakulás révén. A folyamatosságra törekvő barokk dallamosság széttöredezik 2–3 ütemnyi motívumokra. Mivel ezek harmóniai gerince elég laza (ütemenként egy-két akkord), tehát az egy akkord által összefogott hangcsoportra hosszabb idő jut, másrészt pedig magá a harmónia-készlet is leszűkülöbven van (a „melléfkokok” szerényebb használata,⁶³ a modulációs kör szűkülése, ill. a sűrű kis-modulációk elmáradása), a dallamvilág egyszerűbbnek, szinte üresebbnek mutatkozik.⁶⁴ Ezt a negatívumot azonban a cantiléna kifejezőereje, jellegzetes, cizellált díszítőmotívumok, hármashangzat-figurációk ellensúlyozzák.⁶⁵ A zenei szöveget lazítása, a lényeges történések lassabb tempója ráirányítja a figyelmet a nagyobb formarészek egymáshoz való viszonyára, kiegyensúlyozott, tömörszerű szembeállításukra. A forma egésze és a részlet-elemek között bensőségesebb viszony jön létre. A hangnemi foltok szélesebb kiépülése a kétrészes szonáta elvének győzelmét, többé-kevésbé szigorú megvalósításának számos variánsát érlelik meg.⁶⁶ A nápolyi dallameszmény a XVIII. század folyamán erős hatást gyakorol az osztrák-délnémet zeneszerzői körre (Salzburg, München, Drezda, Bécs), méghozzá nem csak a világi de a konzervatívabb egyházi műfajokban is, igaz, itt más stílusrétegekkel inkább keverve.⁶⁷

A bécsi egyházzenei körökből meríthette (közvetlenül vagy közvetve) az inspirációt Istvánffy is olyan tételhez, mint a *Jam virga Jesse* duettje. A vonósok nagyambitusú hármashangzat-figurációjának főhangjait kiemelő énekszólamok rendre két- vagy négyütemes kismotívumokba sorakoznak; szinte minden kis formarész dominánsan zárul, a továbbfolytatás érdekében. Már a bécsi klasszika formuláit idézik előre a késleltetéses ritmusképletek. A kétrészes forma súlypontja, a „melléktéma” nem tematikus anyagával emelkedik ki, hanem az újból és újból nyomatókozott indulással a domináns hangnem tonikájáról, a hangnemet a fűzér-szerűen alakított motívum-csoporttal erősítve. Szinte minden ilyen nyomatókező indítás értelmezhető témaként, holott egyik sem az valóban (15., 20. ütem). Az expozíciót a bevezető periódus ismétlése zárja, s ennek lesz zenei ríme a repriz hangszeres utójátéka.

A szimmetrikus második tömb – mely a kétrészes (ún. Scarlatti) szonáták szokása szerint a domináns hangnembe helyezett „főtémával” indul, egyszerre teljesítheti a kidolgozási szakasz és a főtéma-visszatérés funkcióját. A nyomatókező ennek megfelelően a „melléktéma” visszatérésére kerül. A „melléktéma” szakasz indulásának látszólagos imitációja (amely a négyütemes egységet egy ütemmel kinyújtja) az egyházi művekben szokásos – szinte csak szimbolikus jelentőségű – utalás a tradícióra.⁶⁸ Egy- s másban megmutatkozik ez a hagyományos, de a tétel lényegét nem érintő „kelléktár”: például az expozíciót és reprizt záró hangszeres szakaszok elíziós beléptetése (vö. a barokk kantáta-áriák), az 1–6. ütem nem-periódikus felépítése, a 7. ütem 6. nyolcadának külön kiharmonizálása (vö. 48., 61. ütemmel), egy-egy késleltetés. Viszont az új ízlés a részletek többségében is igazolódik: a harmonizálás szinte teljesen mentes a barokk hagyatóktól (erőteljes kvart- vagy kvintlépések, a kvartszextakkordok használatmódja), jellegzetes dallami zárlatformulák (pl. 24. ütem), a dinamika, a trillák, egyes vonásfajták és staccatók elhelyezése, a kis-figuráció díszítményszerű (nem-szerves) használata (pl. 3–4. ütem) mind a koraklasszika ismeretét tanúsítja. A tételt a „Kirchentrio” kíséri, a két hegedű gyakran – éppen a simavonalú, elegáns figurációkban – unisono halad, a valódi háromszólamú helyeken pedig többnyire az énekszólamot kopulázza. Kivételes az olyan effektus, mint például a 40. ütemé, ahol az énekdíszítmények főhangjait emeli ki a hangszerkíséret.

Stilárisan az itt elemzett tételhez hasonló a *Veni Sancte Spiritus* duettje is. A különbség inkább a motívumformálásban mutatkozik. Háromütemes témafejét olyan kétütemes szeletekből álló füzér folytatja, melynek minden új tagja elizós hatást keltve kapcsolódik az előzőhöz, s erősen feltördelt dallamossággal jut el a dominánsig. Így a domináns hangnem domináns orgonapontjára épülő „melléktéma” 4+4 ütemes elrendezésével, szélesebb dallamvezetésével szerény ellentétképpen hat. A hosszabb domináns foltra felelő rövid motívumok is rendre dominánsra futnak ki (talán kissé már egyhangúan), s ezzel prolongálódnak a zárlat. Végre az utolsó tag szubdomináns kitérése és bővült alakja ad mégis értelmet a sorozatos nyitvahagyásnak. A tétel minden eleme megfelel a *Jam virga* duettjének, de benne minden terjedelmesebb. Így fér bele a második tömb indításánál szokásos domináns-hangnemű „főtémán” és ennek alap-hangnemű ismétlésén kívül még a szubdomináns ill. annak párhuzamos moll hangneme is e szinte kidolgozási résszé növekvő szakaszba. Ám ez sem főtéma-reprízhez vezet vissza, hanem a domináns orgonaponttal jellemzett résznek a főhangnembe transzponált visszatéréséhez (168. ütem). A repríz befejezése némileg rövidíti a kadencia-füzért, hogy a szintén rövidített zenekari utójáték unisono menete egyéni megoldást tegyen lehetővé: a „kidolgozási” szakasz motívumanyaga jelenik meg torlasztva, a minore hangnemet érintve nyit újból dominánsra, hogy a „melléktéma” egyes szakaszainak variált megismétlése szinte második reprízzé növekedve alkosson kódát. A vonóhangszerek használata, a zenekari közjátékok szerepe és kapcsolás-módja nagyjából megfelel a karácsonyi offertoriumban látottaknak.

A barokk ária-tradícióhoz közelebb áll a húsvéti offertorium basszus-áriája. E benyomást mindenekelőtt a témafejt „győzelmi intonációja” kelti (nyilván így került be a hangszeres kíséretbe az előzőektől eltérően a trombita-üstdob trió). Valójában azonban itt is két stílus határán vagyunk, s a „rokokó” (vagy kora-klaszszikus) elem a barokkal egyenlő erejűnek bizonyul. Az 1–2. ütem szekvenciájában nem válik el élesen egymástól a két stílusréteg, a 3–4. ütem kantilénája már félreérthetetlenül klasszikus ízlésű. Az 5. ütem fok-szekvenciája – bár jól illik környezetébe – inkább barokk hagyaték, míg a zárlat minuciózusan kidolgozott díszítményei a XVIII. század második felének hangját idézik. Ezek az elemek azonban nem keltik stílusvegyítés benyomását: jól összeillesztve szerkezeti szerepet kapnak a darabban. Az 5. ütem gyors szekvenciájának szellemes variánsai például mindenütt egy elért hangnemi eredmény biztosítására fognak szolgálni (lásd a 15., 19., 36., 40. ütemet!), míg a fanfár-szerű témafejt változatai új hangnemek éles, akár hirtelen váltásait lesznek hivatva jelezni. Egyebekben a tétel a *Jam virga* duettjének felépítését követi. Az említett intonációs sajátosságokon kívül legegységibb benne a hangszereknek eddig még nem látott szereposztása. Mozgásukat többféle figurációs eljárás gyorsítja föl: kéthangos akkordbontások (9. ütem eleje), triolás váltóhangok, teljes hármashangzat-bontások átmenő hanggal (20. ütem) vagy váltóhanggal (pl. 19. ütem, általában komplementer szünetkitöltő elemként). A hármashangzat-bontás teljes átmenőhang állományával gyors skálát eredményez (5. ütem). Ehhez a mozgékony hegedűszólamhoz képest a brácsa (lényegében csak a basszust kopulázó szerepével) és a trombita-üstdob csoport használata (a súlyos formarészek kiemelésére és programszerű fanfár-ritmusok megszólaltatására) szokványosabbnak látszik. A hegedűk szinte végig unisono haladnak, mint az megszokott a kor hangszerelési gyakorlatában.⁶⁹

A hegedűknek a főszólamokról való leválása és a főszólamokkal egyidejű gyors-figurációkkal való ki-tüntetése a század közepén eléggé általános divat.⁷⁰ Virtuóz használatuk azonban Bécsben önálló iskolát teremtett, mely elsősorban az évtizedekig egyeduralkodó udvari és székesegyházi zeneszerző-karnagynak, ifj. Georg Reutternek nevéhez fűződik.⁷¹ A „rauschende Violinen à la Reutter” az 1750-es években közmondásos a zenészek között. (Minthogy e tételben a magában is mozgékonyabb szólóénekekkel kell együttjárnia, Istvánffy realista módon még mérsékelten bánik ezzel az eszközzel.) Igazán azonban ott aknázható ki imponáló hangzás-szenzációja, ahol vele szemben masszívan hangzó kórusanyag áll, mely lassabb mozgásával megbírja, sőt megkívánja a mozgékony vonósszólamot.⁷² A zenei anyag ilyenkor természetesen nem „belülről”, nem tartalmi telítődéssel válik gazdagabbá, hanem a bármily szellemesen alakított, mégis csak felületes hangszeres virtuozitás dúsítja a magában sovány zenei anyagot. Ám a fúvósok iskolás használatával és a kórus szerény kontrapunktikájával együtt tagadhatatlanul vonzó, ünnepélyes, pompás kifejezési eszközt jelentett.⁷³ Ha hozzá vesszük a kórus és énekszóló-betétek váltogatásának lehetőségét, egy tömör hangzása mellett is változatos, vibráló felület alakulhat ki a zeneszerző kezében.

Nem csoda, hogy a bécsi „Hofstil” a városon túl is éreztette hatását.⁷⁴ Reutternek (és más bécsi szerzőknek) műveivel legkésőbb Győrben meg kellett ismerkednie Istvánffynak.⁷⁵ A székesegyházi kottatárban 32 Reutter-művet találunk, s ezek egy részét valószínűleg maga Istvánffy másolta, más részét másoltatta.⁷⁶ De volt Reutter-mű a néhány évig Istvánffy által vezetett jezsuita gimnázium kottatárában is. Ez az éppen Istvánffy idejében a székesegyházba átkerült kotta másolási dátumával (1762) Reutter műveinek meglehetősen korai ismertségéről beszél.⁷⁷ A szerző népszerűségét igazolja az is, hogy még a győri nádorvárosi plébánia 1807-es kottaletára is megemlíti egy miséjét.⁷⁸

Jó példája ennek a stílusnak rögtön a húsvéti offertorium kórustétele. Jól kidolgozott, gondosan vezetett négy szólama a barokk kantáták kórushangzását idézi fel. Négyütemes mottójának megismétlése a szoprán-alt és a basszus közt fellépő szerény kontrapunktikájú, moduláló szekvenciába torkollik, mely a hangnemet megerősítő – dallam- és formaízlésében a barokkon túlmutató – kis szóló-szakasznak ad helyet. További megerősítő szakaszok és egy kisigényű visszavezető rész után az egész eddigi rész az alaphangnemben maradva tér vissza. Mint már eddig is többször, a szerző valami meglepetést tartogat az egyébként sablonos forma végére (vö. az *Alma Redemptoris* tétellel és a *Veni Sancte* duettjével): echo-szerű zárlattöredék fejezi be a tételt.

A vonósok figuráció-tára a már felsoroltakon túl a következőkkel gyarapodik: gyors hangismétlés (1. ütem második fele), esetleg hangzat-felbontással kombinálva, vagy skálamenetben (4. ütem); gyors kvart-skálák, mint hangzat-bontó terc és váltóhang kombinációja (pl. 8–9. ütem); barokkos, nagyhangközű akkordbontás késleltetési disszonanciával és gyors repetícióval kombinálva (18–19. ütem). Inkább rokokó jellegű díszítmények a tercambitusú oda-vissza akkordskálák (93., 94. ütem), triolás akkordbontások (98–99., 116. ütem). Hozzátehetjük, hogy e tételben a figurációk nem ötletszerűen, hanem bizonyos konzekvenciákkal fordulnak elő, s habár a zenei anyag egészében nem játszanak építő szerepet, magában a szólamban nem tagadható egy motívikus szervezés.

Hasonló felépítésű, de kissé terjedelmesebb kórustétel a pünkösdi offertorium második darabja. Témafeje a húsvétihoz hasonlóan kontrapunktikus szekvenciával bővül, mely domináns hangnembe modulál. Éppen e szekvencia eltérő vezetése tartja meg majd a tonikai hangnemen belül a reprízt. A „kidolgozási” rész a tétel nagyobb terjedelmének arányában modulációsan is gazdagabb. Kiemelésre érdemes a kontrapunktikus menetben belüli gyors C-dúr – d-moll – é-moll szekvencia az 51–56. ütemben. Némileg eltér a hegedűk figurációja a húsvéti tételtől: Lényegében egyetlen típust használnak végig, a triolás váltóhangot, de az sokrétűen, változatosan, egyúttal szervezesebben épül be a kórus által hordozott alapanyagba. Egyik helyen csak a főhangok menetét követi (pl. 28–29. ütem), de amikor a szoprán főhangjairól áttér a tenoréra (30. ütem), vagy amikor a szoprán szünetelt hangjait pótolja (pl. 18–26. ütem), szerény eszközzel, mégis ellenszólám benyomását kelti. Szívesen alkalmazza a szerző a triolás figurációt elszigetelt motívumként az énekszólammal komplementer helyen, vagy egy-egy akkordfordulatot kiemelve (pl. 4–7., ezek ritmusváltozata: 32. ütem, stb.). A vonósok unisono figurációi mindig önálló hangszeres, hangnemmegerősítő szerepűek (8–9., 36–43. ütem). A triolás mozgást folytatva, de hangközzeit megváltoztatva jelennek meg a hármashangzatbontások, rendszerint zárlati helyen (pl. 35. ütem).

A három offertorium-kórus, de talán valamennyi Istvánffy-mű közül a *Jam virga Jesse* tételt tartjuk a legérdekesebb, legsikerültebb darabnak. A kis részek jellegzetes, de nem bántóan különböző egyéni ízzel jelennek meg, s ezeknek a nagyobb formatervben elfoglalt helye – akár a motívikus anyagot, akár a hangszerezést és harmonizálást nézzük – a rész és egész meggyőző viszonyában érvényesül. E többrétűség ugyanakkor hangulatilag is ünnepi, mégis minden merevségtől mentes szöveget eredményez. A kórus témafeje barokk kantáták kartételeiből jól ismert homofón anyag, de négy – egymáshoz jól szervülő – hegedű gyorsfiguráció („à la Reutter”) társul hozzá. A negyedik figurációhoz folyamatosan csatlakozik a hangszerek kadenciális anyaga, majd ahhoz elíziósan a kórustéma megismétlődése. Ez azért fontos, mert a tétel egyik meghatározó formai módszerét vezeti be ily módon: ez a téma-fej és variánsai a legfontosabb határpontokat fogják jelezni, általában elíziósan beléptetve (vö. a 17., 23., 25., 41., 44. ütemekkel!). A megismétlésben a 2. ütem hegedű figurációinak „gyorsított”, szextolás variánsát halljuk, s ez mint ötödik figurációs elem végighalad a tételen. Az 5. ütem közepén induló barokk harmonikus szekvencia összefoglaló értelmű; egyik változata a repríz nyomtatékozott formai elemének lesz anyaga (vö. a 37. ütemmel). A szekvencia ötödik-hatodik tagja a várt IV–VII kapcsolatot helyettesítő váltódomináns fordulattal előre jelzi a később bekövetkező modulációt.

A következő, szekundokkal haladó szekvencia (a 7. ütem közepétől) ügyes kerülővel (*c-d-é-f-g*, majd a közvetlen *a* helyett tercenként süllyedve: *c-á!-fisz-d*) a domináns hangnembe vezet, egyelőre gyenge zárlattal. A zenei anyag váltása itt kap formai funkciót: a megjelenő szólók inkább rokokó, mint barokk anyaga nem hat stílusterésnek, inkább a textúra lazítását, az új hangnem izlelgetését hozza, s egyben lehetővé teszi, hogy a tutti – a témafejre emlékeztető negyed-mozgásával – kellő súlyt adjon a domináns hangnemnek (17. ütem). Közben a hegedűkben ismét újabb figurációs változat jelenik meg, mely a továbbiakban is ugyanehhez a formai funkcióhoz fog kapcsolódni.

A 23. ütemben kezdődő második tömb első szakasza látszólag túl egyszerűen kerüli meg a „feldolgozás” és visszatérés problémáját: a témafejet G-, majd C-dúrban idézi. A közbeiktatott szekvencia (27. ütemtől) és a hangnem-erősítő közjáték után azonban nem a minta – vagyis az első tömb – szerinti anyag tér vissza, hanem az 5. ütemben exponált menetek (37. ütem), s így a formában egy fázissal mintegy hátrább kapcsolódunk. Ezáltal válik lehetővé a szóló-anyag újra felidézése (40. ütem), melyhez új, sűrítő elemként másfél ütem után elíziósan kapcsolódik a kórus-tutti (vö. a 3. ütemmel!), majd az ismételt, kibővített kadenciával – mely-

ben az eddigi szextolás hegedű-figuráció átkerül az énekszólomokba – az alaphangnem megerősítése teljessé válik. A forma egészét tehát ismét egy szabadon kezelt kétrészes szonáta elv vezérli, de annak hangnemi útját nem merev forma-sémával, hanem a fölvetett zenei anyagok változatos elosztásával járjuk be.

Tegyük hozzá a mondottakhoz a tétel harmóniai kvalitásait (elsősorban a határozott autentikus lépéseknek, a szekundál lelépő basszusok gyenge harmóniaváltásainak és a háromféle szekvenciás modulnak organikus váltogatását), a nem túltömött, de eleven kis-kontrapunktikát, a kellemes szólamvezetést, a hangszeres effektusok jól elhatárolt szerepét: a tétel arányaihoz képest változatos, gördülékeny, elegáns kompozícióként könyvelhetjük el e darabot.

Végül jogosan tehető fel a kérdés: mi az értéke és jelentősége Istvánffy-nak a magyar zenetörténetben?

Először is tekintetbe kell venni, hogy működése nem a bécsi klasszika nagymestereivel esik egy időbe, hiszen a rövid életű Istvánffy halálának idején készülnek az első igazán jelentős Haydn és Mozart kompozíciók. Istvánffy műveit tehát ahhoz a korszakhoz kell mérnünk, amit Kismartonban Werner működése jelent, Bécsben pedig Gassmann, Aumann, Donberger, Hofmann, Zechner, Reutter, Albrechtsberger.⁷⁹ Így nézve Istvánffy az uralkodó stílusoknak, törekvéseknek korszerű közvetítője a magyarországi, vagy legalábbis nyugatdunántúli zenei élet számára. Úgy látszik, neveltetése, zenei ízlése és hallásmódja szerint ebben a bécsi egyházzenei stílusban érezte magát otthonosan, míg himnuszai inkább célfeladatoknak látszanak.

A bécsi orientációt semmiképpen sem szabad csupán a közeli város szolgai utánzásának, valamiféle szellemi gyarmatosítás következményének tartani. Bécs e században az olasz zene legjobb törekvéseit⁸⁰, a német-osztrák zene hagyományait s a francia „gálans” zene egyes elemeit magasrendű szintézisbe olvasztva a zenekedvelő „komponista-császárok” korában olyan zeneéleletet teremt, mely nem csak előlegezi és magyarázza a klasszicizmus nagyjainak megjelenését, hanem máris iránymutató jóformán az egész zenélő Európa számára. Ebben a zenében nagy tekintélynek örvendett a virágzó, beérett egyházzenei stílus. Ezt ugyan a zenetörténetírás – látva későbbi lehanyaglását és az új, mozgékony, a stílárís úttörésben végülis eredményesebb világi műfajokat – mellékjelenséggként kezeli, ám a maga korában a zeneszerzői érdeklődés középpontjában álló, standard értékű, a komponisták technikai felkészítésében pedig kiemelkedő jelentőségű zenének tudták. A világi – főként instrumentális – műfajok „könnyűsége” éppen e hagyományos értékek, szerkesztési technikák és az új komponálási metódusok szintézisbe hozásával adott helyet az igényesen kidolgozott, finomabb szerkesztésű, áttört textúrájú, nagyvonalúan formált szimfonikus és kamarazenei, a századvég vezető, reprezentatív muzsikájának. A bécsi egyházzene bizonyos eklekticizmusa és konzervativizmusa kifejezetten serkentően hatott tehát a zenetörténeti fejlődésre, s ha ennek a bécsi zenének hatása Európa-szerte kimutatható, ha ennek a városnak zeneélete egy új, nagy stílus kohója lehetett, miért éppen a korszerű zene felé tájékozódó győri zeneszerző-karmester vont a magát hatása alól.⁸¹

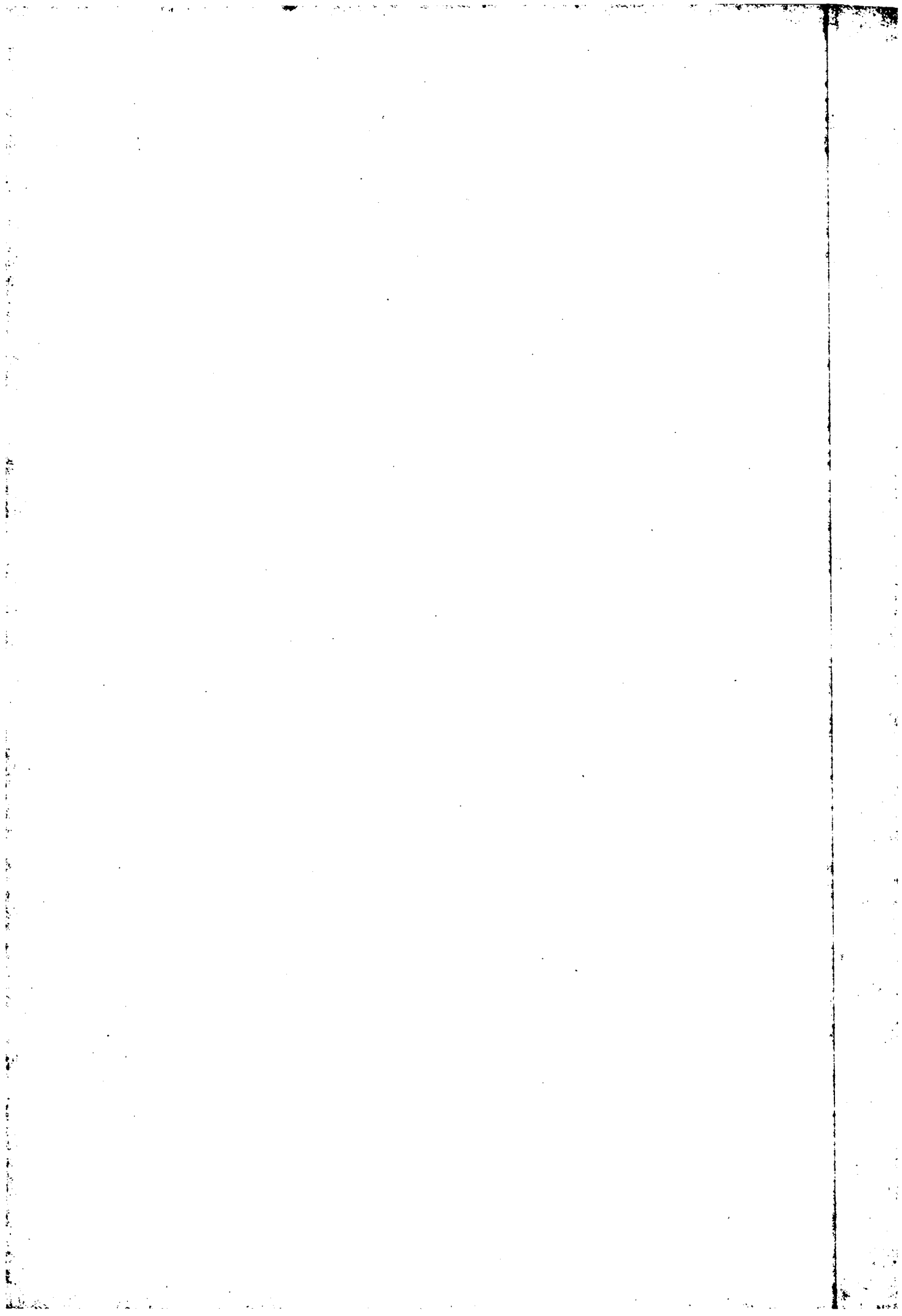
A XVIII. század magyar zenetörténetének alapkérdését korábbi zenetörténetírásunk egyoldalúan tette föl: haladását a nemzeti zenei sajtáságok jelenlétén akarta lemérni. Holott e század magyar zenéjének fő problémája az volt, hogy a törökdülés után kifosztottan álló, erőit éppen most összeszedő magyarság tud-e az anyagi újjáépítéssel együtt a kulturális, ezen belül a zenei újjáépítés területén is jó alapokat rakni. A zenei műveltség újraalapozása és elterjesztése, a zeneélelet folytonosságának és intézményes támaszainak biztosítása, a zeneszerzői és előadóművészi technika elsajátítása, elegendő szakzenész megszerzése, a korszerű zenei mércék szerint való tájékozódás volt most soron. S ez volt a feltétele annak, hogy majd a maga idejében a sajátos „magyar” elemek is megfelelő színvonalon jelenhessenek meg. Így tehát nem az *irány*, hanem a *kvalitás* volt e korszak fő szükséglete.

Ebben az összefüggésben kell értékelnünk Istvánffy-nak – és társainak – tevékenységét. Ami a művek negatívumának látszik, az legtöbbször a kor kismestereinek közös sajtásága. A fennmaradt művek tanúsága szerint ugyan mennyiségileg szerény e zeneszerzői termés, de Istvánffy korai halálán kívül számításba kell azt is vennünk, hogy oly gyakorló zenészről van szó, aki előadói, szervezési, pedagógiai, sőt gondnoki feladatoktól terhelten, anyagi gondokkal is küzdve sok egyéb mellett mutatja meg képességeit a zeneszerzésben is. Ha nem a zeneszerzés mélységeit feltáró, fáradhatatlan kutató szenvedéllyel dolgozó nagymesterekhez hasonlítjuk, hanem számos hasonló tehetségű és helyzetű társához, akkor bátran kiemelhetjük értékeit: darabjai szakmailag szinte kifogástalannak mondhatók, tájékozódásban korszerűek (vagy csaknem korszerűek), formailag – mint láttuk – mindig tartalmaznak valami egyéni ötletet, zenei használhatóságuk és jó hangzásuk vitán felül áll, a magyar zenetörténet számára jó szolgálatukat megtették. Talán ezt érezhette a kortárs is, amikor így írt Istvánffy miséjének bemutatásáról.⁸² „A fenséges énekkari és zenekari muzsikát az itteni káptalan succentora és karmestere a zeneművészet összes szabályainak megfelelően szerezte, és számos kiváló művész közreműködésével mindenki teljes tetszése mellett vezette.”

- 1 Bárdos Kornél: Győr zenéje a 17–18. században. Bp. 1980, 63. o.
- 2 Bárdos K.: i.m. 63.
- 3 Bártfai Szabó László: A Sárvár-felsővidéki gróf Széchényi család története. 2. kötet: 1733–1820. Bp. 1913: 118–124.
- 4 Bárdos K.: i.m. 63.
- 5 Uo. 64–65.
- 6 Uo. 46.
- 7 Uo. 43.
- 8 Uo. 68.
- 9 Uo. 72.
- 10 Uo. 44.
- 11 Uo. 197–198. Itt az eredeti latin szöveg is közölve.
- 12 Uo. 201–203.
- 13 Uo. 272.
- 14 Uo. 77.
- 15 Uo. 197–198.
- 16 A művek címét lásd a győri vonatkozású kottatári anyag tematikus jegyzékében, összeállította Vavrincez Veronika, kiadva: Bárdos K. i. m. 302–604. old.
- 17 Vö. Vavrincez katalógus 744–750. és 1512/b. szám.
- 18 A részletes forrásleírásokat lásd a kritikai jegyzetben.
- 19 Az egyelőre átíratlan misék és a Werner-miséhez pótlásul írt Gloria-tétel a Musicalia Danubiana egy későbbi kötetében kerül kiadásra és elemzésre.
- 20 Lásd Vavrincez V.: i. m. és az előző tanulmány 9. oldalát.
- 21 Összehasonlító anyagként a győri kottatárban szereplő XVIII. századi szerzők jegyzékéből indultunk ki. A nagyobb lexikonok (MGG, Grove) alapján tájékozódunk életük és műveik felől, majd a DTÖ, DDT sorozatban, Fr. Commer: Musica Sacra gyűjteményeiben, a Fux összkiadásban, a magyar és csehszlovák gyakorlati célú kottakiadásban megjelent Werner, Caldara, Albrechtsberger, Bixi kompozíciókat néztük át.
- 22 Vö. A. Orel: Die katholische Kirchenmusik von 1600–1750. In: Handbuch der Musikgeschichte (Hrsgb. v. G. Adler. Frankfurt am Main, 1924.), 438–482: 467 et sequ. K. H. Wörner: Geschichte der Musik. Göttingen, 1965: 175–179, 230–232, 349–352. W. Kirkendale: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik. Tutzing, 1966: 184. Lásd még az MGG 7. kötet „Klassik” címszavát. A jelen tanulmányban az „átmeneti” idő megjelölésére elfogadjuk a „rokoko” terminust (másutt: „galant” stílus, „koraklasszika”, „manierizmus”, stb.), nem foglalkozva ezek problematikájával.
- 23 Vö. W. Kirkendale: i.m. 60–61. és 121.
- 24 Kájoni János Cantionaléjának első kiadásában (Csíksomlyó, 1676) még az eredeti szövegváltozat szerepel, a második kiadásban (uo. 1719) már mindkét himnusz átírt szövege. Ehhez képest az Istvánffy által feldolgozott szöveg egyetlen variáns tartalmaz: a *Decora lux* első versszakának negyedik sorában a római szöveg „reisque in astra” amúgyis összevontan ejtett -que szótagát kihagyja.
- 25 A. Weissenbäch: J. G. Albrechtsberger als Kirchenkomponist. Studien zur Musikwissenschaft XIV (1927), 143–159: 149.
- 26 Ilyenek például a győri kottatárnak korabeli szerzőktől származó tételei közül a Vavrincez-katalógus szerinti 131–133, 135, 140, 153, 238, 484, 485, 596, (J. Haydn!), 762, 765, 999, 1033, 1093, 1098, 1099, 1100, 1102, 1122, 1123, 1127, 1130, stb. számúak. Szokásos hangszerösszeállításként jelzi a Grove-lexikon (1980/10: 176; /15: 598) a kor népszerű szerzőinél (M. Königsperger, J. V. Rathgeber, stb.) Vö. A. M. Klafsky: Michael Haydn als Kirchenkomponist. Studien zur Musikwissenschaft III (1915), 5–23: 13, 19.
- 27 Vö. K. G. Fellerer: Der stile antico. In: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. II. (Hrsgb. v. K. G. Fellerer. Kassel etc., 1976.), 88–91.
- 28 Vö. K. G. Fellerer: Die vokale Kirchenmusik des 17/18. Jahrhunderts und die altklassische Polyphonie. Zeitschrift für Musikwissenschaft XI (1928–1929), 354–364.
- 29 A „felvilágosodás”-hoz kapcsolódó dúr és a „patetikus”, konzervatív írásmódban kedvelt moll hangnemek viszonya a XVIII. században: W. Kirkendale: i. m. 135, 162.
- 30 A stile antico fokozatos eltűnéséről, „elavultságáról” H. Beck: Die Musik des liturgischen Gottesdienstes im 18. Jahrhundert (Messe, Offizium). In: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. II. (Hrsgb. v. K. G. Fellerer. Kassel etc., 1976.), 180–189: 185.
- 31 Vavrincez-katalógus 1515. és 1516. sz. tétel.
- 32 W. Kirkendale: i. m. 61. Lásd még MGG 14: col. 489–494.
- 33 Bárdos K.: i. m. 72.
- 34 Vavrincez-katalógus 846, 909, 1035, 1119, 1841, 1842, 1852, 1853. sz. tétel.
- 35 Lásd az előző tanulmány 9. oldalán.
- 36 A pécsi székesegyház kottatárában lévő művek tematikus jegyzéke szerint ott csak egy Werner kompozíciót ismeretek, holott a többi, Győrben népszerű szerző művei nagyjából hasonló arányban található meg Pécsen is. Bárdos K.: Pécs zenéje a 18. században. Bp. 1976: 113–157.
- 37 A Werner-miséhez Istvánffy által írt kiegészítő tételt lásd a Vavrincez-katalógus 1512. számánál.
- 38 Az ötvöződés Holzbauer, Gassmann, Sonnleitner, stb. műveiben: W. Kirkendale: i. m. 62–66.
- 39 Uo. 135.
- 40 Elválasztása az északnémet kontrapunktikától: G. K. Fellerer: Die vokale Kirchenmusik . . . : 36. W. Kirkendale: i. m. 123–124.

- 41 A kontrapunktika szerepéről a barokk utáni bécsi zenében (Holzbauer, Gassmann, Schmidt, stb.): W. Kirkendale: i. m. 62, 59, 84. MGG 11: col. 1846–1847. A „gearbeitet” és „galant” írásmódról Quantz, lásd W. Kirkendale: i. m. 121. Zechner műveivel kapcsolatban Grove-lexikon (1980/20: 657.).
- 42 Lásd az említett szerzőkről szóló cikkeket az MGG és Grove lexikonokban, továbbá E. Olleson: Church Music and Oratorio. In: New Oxford History of Music, Vol. VII. The age of enlightenment, 1745–1790. (Ed. by E. Wellesz, F. W. Sternfeld. London, 1973.), 288–335: 295. E. Wellesz–F. W. Sternfeld: The early Symphony. Uo. 366–433: 396–398. E. Wellesz–F. W. Sternfeld: The Concerto. Uo. 434–502: 465–470. W. Kirkendale: i. m. 66, 120–122.
- 43 A győri kottatárban – a Requiemeket nem számítva – csak a következő Introitus-tételeket találjuk: Vavrincez-katalógus 1536, 1654, 1743, 1744. sz. (Csekély számuk főként a katalógus nagyszámú graduale és offertorium tételéhez viszonyítva feltűnő.) A többszólamú Introitusokról lásd H. Beck: i. m. 183.
- 44 Vö. Graduale Romanum. Romae, 1908: 19. és 83. old.
- 45 Bárdos K.: Győr . . . , 70.
- 46 Uo. 86.
- 47 W. Kirkendale: i. m. 157.
- 48 Vö. A. Orel: i. m. 475. Így pl. a Fux összkiadás III/1. kötetében; Werner Te Deum-ában, stb.
- 49 E. Olleson: i. m. 293. A. Orel: i. m. 475. Vö. A. Weissenbäch: i. m. 156.
- 50 E. Olleson: i. m. 297–298. Istvánffy Hasse-másolatairól lásd az előző tanulmány 9. oldalát.
- 51 A győri kottatárban ilyen összeállítású korabeli művek pl. Vavrincez-katalógus 14–16, 18, 45–48, 51, 52, 130, 134, 139, 141–143, 482, 486, 579, 580, 592, 604 (a két utóbbi J. Haydn-tól), 626–628, 632–634, 644–646, 653, 655, 659, 662, 685 (a 622-től kezdve M. Haydn, vö. A. M. Klafsky: i. m. 5, 19.), 695, 760, 802, 803, 845, 846, 911, 1070–1072, 1074, 1094, 1103, 1113, 1114, 1117, 1119, 1124, 1128, stb. számúak. Közülük többen unisono hegedűkkel; másokban a 2 trombita + üstdob ad libitum. Vö. H. Unverricht: Die orchester-begleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert. In: Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. II. (Hrsgb. v. K. G. Fellerer. Kassel, stb. 1976.), 157–172: 165. Szokásos összeállítás a kor legnépszerűbb szerzőinél, pl. Albrechtsberger egyházi műveiben, néha viola-szólammal kiegészítve (vö. A. Weissenbäch: i. m. 157.), Königspergernél (Grove 1980/10: 176.), Reutternél (DTÖ Bd. 88. Wien, 1952.), stb. Az „Annus qui” pápai bullát követő redukálásnak (vö. H. Unverricht: i. m. 158. R. G. Pauly: The reforms of Church Music under Joseph II. MusQu XLIII, 1957, 372–382.) Istvánffynál nincs nyoma.
- 52 H. Beck: i. m. 185.
- 53 Uo.
- 54 Vavrincez-katalógus 44, 252, 543, 760, 1253, 1504, 1505, 1507, 1690–1694; továbbá 126, 819, 1142, 1254, 1695–1700, 1508–1511; 133, 683, 764, 1268–1270, 1283, 1528–1532, 1608–1610, 1614, 1701–1708; 134, 135, 148, 541, 580, 765, 767, 1139, 1140, 1271, 1273, 1274, 1503, 1537–1539, 1709–1726, stb. Albrechtsbergernek első – valószínűleg még Győrben komponált – művei közé tartozik egy 4 énekszólamra, 2 hegedűre, 2 clarinóra, timpanira és orgonára írt Salve Regina Mária-antifónája (A. Weissenbäch: i. m. 145.).
- 55 H. Beck: i. m. 185. W. Kirkendale: i. m. 84.
- 56 W. Kirkendale: i. m. 84.
- 57 Vö. A. M. Klafsky: i. m. 7–8. E. Olleson: i. m. 298. DTÖ Bd. 62. Wien, 1960.
- 58 „A zenés mise ragyogással teli csúcspontja” – jellemzi H. Beck: i. m. 183.
- 59 Így ugyanazt a tételt adhatják graduale vagy offertorium gyanánt, amint Istvánffy *Jam virga* tételének két győri forrása mutatja. Vö. A. Weissenbäch: i. m. 154.
- 60 Bárdos K.: Győr . . . , 68–69. és 72.
- 61 Bár a győri kottatár anyagának részletes zenei feltárása még várat magára, Vavrincez V. incipit-katalógusa sok műnél ilyen tételrendet sejtet. Ilyen offertorium M. Haydnnál: DTÖ Bd. 62. Wien, 1960; Königspergernél: Grove 1980/10: 177. Vö. A. Orel: i. m. 463.
- 62 A. Orel: i. m. 470–482. K. H. Wörner: i. m. 177–178. E. Olleson: i. m. 289–291.
- 63 W. Kirkendale: i. m. 102, 143.
- 64 MGG 7: col. 1036–1045 (Fr. Blume). W. Kirkendale: i. m. 151.
- 65 Uo. 102, 121, 151.
- 66 Vö. K. H. Wörner: i. m. 350.
- 67 E. Olleson: i. m. 294. W. Kirkendale: i. m. 62–64, 184. A keveredésre példák A. Ivanschiz, L. Hofmann, stb. (Grove 1980/9: 414; /8: 635.).
- 68 Hasonlóképpen az *Alma Redemptoris* tétel ál-imitációi. E hagyomány egészen Mozart Requiemjének Recordare tételéig érezhető. Vö. K. G. Fellerer: Die vokale . . . , 357.
- 69 Vö. a 48. jegyzettel.
- 70 Még J. Haydn korai miséiben is, lásd E. Olleson: i. m. 297–298. Az egyházi zenéhez tartozó hegedűstílusról („Kraft und Nachdruck”) szemben a „galant” stílus lágy dinamikáival lásd W. Kirkendale: i. m. 121, 62.
- 71 MGG 11: col. 337–341. Grove 1980/15: 773. DTÖ Bd. 88. Wien, 1952. (N. Hofer előszavával!) E. Olleson: i. m. 294. L. Stollbrock: Leben und Wirken . . . Johann Georg Reutter jun. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft VII (1982), 161–203, 289–306.
- 72 Már Fuxnál, Wernernél, vö. 49. jegyzettel.
- 73 A fényes hangzásideált kiemeli Reutter műveiben az MGG és a Grove lexikon idézett Reutter-cikke. Ugyanakkor e hangzás könnyed és áttetsző, ha összehasonlítjuk az előző korszaknak nagyobb apparátusra írt műveivel.
- 74 Mint a szóbanforgó szerzők műveiről készült és Közép-Európa kottatáraiban található számos kópia tanúsítja.
- 75 Mindazonáltal Reutter – akinek stílusa kevéssé változik, s az 1750-es évek körül van tekintélye csúcspontján – Istvánffynál barokkosabb ízlésű, legalábbis a DTÖ Bd. 88. tanúsága szerint. Vö. ugyanott N. Hofer bevezetésével!
- 76 Vavrincez-katalógus 1109–1141. tétel. Lásd az előző tanulmány 9. oldalát.

- 77 Bárdos K.: Győr . . . , 191.
- 78 Uo. 133–134. Reutter műveinek a pécsi kottatárban való előfordulása (Vö. Bárdos K.: Pécs zenéje a 18. században. Bp. 1976: 18, 47, 51, 141–142. o.) arra utal, hogy hatása széleskörű lehetett az ország egyházzenejében.
- 79 Lásd az MGG és a Grove lexikon Donberger, Tuma, Zeichner, L. Hoffmann, Holzbauer, Ivanschiz, Königsperger, Aumann, Rathgeber, Reutter címszavait. Vö. Fr. Kosch: Florian Leopold Gassmann als Kirchenkomponist. Studien zur Musikwissenschaft XIV (1927), 213–240. Valamennyien képviselve a győri kottatárban.
- 80 Vö. MGG 2: col. 645–646. A közvetlen olasz hatásnak a győri kottatárban kevés jele (Conforto, Constanzi, Giacomelli művek).
- 81 A. Orel: i. m. 459. E. Olleson: i. m. 294.
- 82 Bárdos K.: Győr . . . , 63.



Benedek Istvánffy's Life and Work

Written evidence on church musicians active in Hungary in the past centuries is extremely scarce. Their names or assignment may figure on pay-rolls; the registers of births, marriages and deaths provide information on some relevant data of their lives; contracts and petitions offer insights into their living conditions and spheres of activity while occasional entries on surviving music copies are of some help in getting them better known. But we have not succeeded in discovering family correspondence, letters to friends or in matters of profession in case of any of them. In reports on music events (such as Baroque celebrations and ceremonies) music and musicians are mentioned only marginally. Thus in attempting to form a notion of their lives, qualifications and deeds we are mostly reduced to conjectures and analogies though the majority of these musicians performed their daily duties faithfully and diligently. On pursuing the life and work of Benedek Istvánffy, *regens chori* at Győr between 1766 and 1778 one meets the same difficulties.

His father József Istvánffy (1703–1771), a man of noble birth was organist and teacher of figural music at the Benedictine monastery of Szentmárton (now Pannonhalma).¹ In registers of birth seven children of József Istvánffy are mentioned: the first child was a daughter named Mária (her year of birth is unknown), the next was Benedek born in 1733, then followed three sons, József (1736), Elek (1741) and Ignác (1745) and again a daughter, Mária Salomea (1749). His youngest child, Ilona was already born in Veszprém in 1753 where József Istvánffy was cathedral musician between 1752 and 1755. From there he moved to Bakonybél where he entered the service of the Benedictine monks again as organist. Benedictine journals² report one single fact of his life yet, namely that in old age he was living in the so-called Magyar Ispita [Hungarian Hospital] in Győr and also died there at the age of 68 in 1771. His son Elek who took the holy orders and was priest in Győr for a while celebrated the burial-service in the cathedral cemetery.

Of Benedek's schooling we only know for sure that he did not attend the grammar school maintained by the Jesuits in Győr since his name is missing in the registers. His connection with the Széchényi family leads us to believe that he seems to have attended school in Sopron (Ödenburg). He presumably received the first instruction in music from his father; it is, however, unknown where he continued his studies and who his teachers were. As to the date when his association with the Széchényis started no information is available. It is, nevertheless, undeniable that Count László Széchényi (1713–1760) resident in Sopronhorpács played a role in his education. Istvánffy wrote namely in a petition made in the 1760s that he was obliged to the Count for "his generous support permitting me to conclude my studies and being able to earn a living now". It is also possible that in obtaining the post of an organist in the castle of Count Antal Széchényi (1714–1767) this protector of his acted as an intermediary. Count Antal Széchényi had been living in Fertőszéplak³ between 1738 and 1741, then from 1741 onwards in what became Nagycenk later. Due to his participation in the War of Austrian Succession he did not settle there until 1758. In his attempts to have the castle renovated and enlarged he first had the chapel rebuilt providing thereby Istvánffy with a worthy place for his activities while the works on the castle itself continued up to 1761.

Istvánffy got married to Katalin Kőműves at about this time.⁴ The only child reported to have issued from this marriage was a daughter, Franziska (born in 1756) who married, after her father's death, his successor, András Krajtsovics in 1779 and died at the age of sixty in 1816.

On his master's recommendation Istvánffy presented himself to the bishop and chapter of Győr in 1764. This is reported in a reply of the bishop Zichy to Antal Széchényi: ". . . Mr Benedek Istvánffy has arrived safely here and has given proof of his excellent knowledge in the presence of many connoisseurs both in my house and in the Church praiseworthy and with the approbation of them all. We have issued him here, both myself and my Chapter, the required *assecuratio* in writing considering, apart from his knowledge, most of all that it was Your Excellency who deigned to recommend him. In all other matters I shall be pleased to comply with your wishes intent on proving in all affairs that I shall remain, recommended in Your Excellency's brotherly *gratia*, yours faithfully, Győr, 18 May 1764."⁵

We may infer from this letter that Istvánffy visited Győr in the matter of the succession of the *regens chori* András Mechler, then aged about 75. Since from 1721 onwards it had been a common practice in Győr to charge one person with the double duties of *succentor* and *organist*⁶ the applicant had to give evidence of various capabilities. Istvánffy, who was probably asked to improvise and to present his knowledge of chant necessary for the liturgical service, must have left a good impression. He received a written reassurance to that effect already in 1764 though it was not until the autumn of 1766 that he could take over the post at the cathedral. The first written document of his activity in Győr is a voucher made out on 31 December by which he acknowledged the receipt of a sum due to him for the maintenance of the descant and alto singers in the last quarter of the year.

Benedek Istvánffy spent twelve years at the cathedral. During this time Ferenc Zichy was the bishop who has zealously working on the renewal of the cathedral and together with it on securing a proper status for music and musicians. What kind of tasks were facing the new *regens chori* or *succentor* as the post was traditionally called?

According to the statutes of 1718 his duties included "leading the canons' singing in Votive Masses, conducting the polyphonic or Gregorian music of the choir and singing the Office with the canons on duty for the week and with the prebends. He receives hundred forint annually from the precentor canon and for each Votive Mass fifteen deniers." The 1767 pontifical visitation articles specified the duties of the musicians again listing separately all feasts on which they were to celebrate a festive Mass (that is one with music) and went on like this: ". . . They are under the supervision of the Chapter and the Precentor. Their duty is to take collectively part whenever polyphonic music is performed in the presence of the Chapter in Vespers, the Mass or in a procession. In the Mass for the Holy Virgine (usually celebrated at 6 o'clock on weekdays) the bass singer, that is the schoolmaster sings with two choristers (in weekly turns). In the eight o'clock Mass on Sundays and feasts each musician is obliged to serve with polyphonic music up to the elevation after which any of them may sing with organ accompaniment. For this they receive a salary of eight forints from the city out of which two forints are due to the succentor for playing the organ."⁸

Dealing with the Office bishop Zichy imposed a new regulation on the musicians: "From the Prime to the None five choristers and the succentor are obliged to take part in the Office whilst in the Matins and the Lauds five choristers and the schoolmaster. On high feasts all should be present in the Office."⁹ Besides, it was the succentor's duty to instruct the seminarists in the fundamentals of Gregorian chant and to practise singing with them in the seminary each Sunday.¹⁰

During Istvánffy's time the body of cathedral musicians embraced ten members, supplemented by further musicians whenever necessary. When rendering works requiring a larger ensemble they could certainly rely on the help of other musicians active in the city, such as, above all, the musicians employed by the Jesuits but perhaps also on the assistance of the wind players of the military bands.

Apart from performing their duties at the cathedral the musicians were sometimes involved in the musical events of various other churches of the city as well, though this must have raised timing problems on high feasts. In the church of the Carmelites the Mass, the Litany and the Vespers were celebrated with festive music at least once a month and to heighten the splendour of the feast a procession was held concluded with the *Te Deum*. In addition, the Carmelites laid claim to celebrating the feasts of their Saints or patrons (often with ceremonies lasting for eight days), the profession of monks and their golden jubilee, the first Mass of young priests and the funeral rites in the church with polyphonic music performed with the participation of cathedral musicians. The Franciscan friars had no musical ensemble of their own in Győr. In consequence, they turned to the cathedral musicians for their services on some occasions each year even if less frequently than the Carmelites. Cathedral musicians gave guest performances at the consecration of newly built churches in the city and even thereafter whenever special celebrations were held in them.

Music played a much more important role in the grammar school and the church of the Jesuits than in the above cited cases. In the so-called "academies" the pupils staged plays with music and had their own ensemble in church. On high feasts (or when performing works for a larger ensemble) they regularly asked the cathedral musicians to help them out. Following the suppression of the Society of Jesus in 1773 the Jesuits were compelled to leave the St. Ignatius' church as well and Benedek Istvánffy was entrusted with the direction of music in it. In the official petition filed with the council of governor-general he described his duties in detail:

"After the suppression of the Society of Jesus in 1773 the royal commissioners, who put into effect the Pope's order at the King's behest, entrusted me with leading the choir in the former church of the Jesuits in Győr, in particular with the task to secure that not only all divine services be celebrated with the same solemnity as it had been customary before but also to continue preserving church music instruction

with all particulars pertaining hereto, under the obligation to render account of it. I have held the post assigned to me for two years now and have striven to perform the duties I was entrusted with truly, diligently and precisely so that I have observed, to general satisfaction, all the feasts with the same splendour as it was custom with the Jesuits and, in addition I have endeavoured to form a right notion in the believers who were afraid that the suppression of the Society of Jesus would entail the abolition of the divine services as well. My desire has been to keep and even enhance the piety in their hearts by means of the old music copies, mostly in the possession of the college, that added to the pomp of the service. But I have also enlarged the holdings partly by acquiring new items at my own expenses and with great efforts and partly from my own compositions as far as my modest capabilities allowed. As to the choir (i.e. the musical ensemble) which was abandoned by the majority of the musicians after the suppression of the Jesuits I had to go all lengths to find new musicians whom I decently instructed and urged them to perform their duties satisfactorily. On my part, I have also met the obligations of a musician assiduously. Thus I have made all in my power to promote the divine service as the attached certificates bear evidence of it . . . Benedek Istvánffy, succentor of the cathedral and regens chori ad interim of the one-time Jesuits church in Győr.”¹¹

The council of governor-general instituted an inquiry to which bishop Zichy's references were also taken up who supported the musicians' request for a pay-rise. In the opinion of the state financial office Istvánffy was, however, not entitled to receive an annual amount of hundred forints that the bishop advocated because "at the time of the Jesuits the *regens chori* was a man in holy orders. Istvánffy who is director of the cathedral's choir has been charged by his bishop with conducting this ensemble, too. It is no denying that he has not been remunerated for it so far. Yet it is necessary to effect payment so that he can guide the musicians and provide for music as well. Since it is not his first employment I do deem that an annual amount of sixty forints will suffice as opposed to the bishop's recommendation of hundred forints.”¹² The final decision was to have the orchestra disbanded and bishop Zichy was compelled to meet the outstanding financial claims.

Apart from the above described regular duties Istvánffy and his musicians had a major share in making extraordinary events, festivities more remarkable with their music such as for example the reception of King Stephen's Holy Right Hand, a Hungarian relic in 1774. The greatest feast of the century in Győr was perhaps the jubilee Mass of bishop Zichy celebrated with Baroque sumptuousness on 15 August 1774. As Zichy had spent most of his long life in Győr and did much for the development of the city and the renewal of the cathedral he certainly deserved to be widely celebrated. The musicians performed Istvánffy's High Mass written specifically for this occasion that bears the title "Messa de anno 1774 in pieno choro 'Sanctificabis annum quinquagesimum". According to the report of a listener both the composition and the rendering met with general approval.¹³

In addition to leading the musical activities the succentor also had to provide for the education of the musicians-to-be. He was bound to sustain and instruct a descant and an alto singer each. As a recompense for it he was entitled to use two rooms, a kitchen, a larder and the loft in the chapter school. This ramshackle building was renovated in 1771 and enlarged to a two-storeyed house. Thus the musicians got into the possession of a definitely larger and more comfortable accommodation. Istvánffy was, however, not to enjoy his new home for long as he died, after having buried his wife in June 1778, at the age of forty-five on 25 October of the same year.¹⁴

It was among Istvánffy's obligations both at the cathedral and in the church of the Jesuits¹⁵ to enlarge the repertoire as well as to obtain and have performable works copied. A thorough examination of the music collections reveals how assiduously he was working on enriching the music holdings not only by commissioning others to make copies but by preparing copies himself, too. The list of these works is at the same time indicative of Istvánffy's scope of musical knowledge and interest, supplementing there by the missing links in the available data of his schooling and providing a background for the understanding of his own compositions. The music collection at the Győr cathedral presently holds 144 works in Istvánffy's hand. In some cases the complete set of parts is in his hand. On the other hand, there are items in which only certain parts or the inscription on the cover originate with him. The rest of the works and parts respectively must have been copied by musicians in his environment whose person cannot be identified any more. On the title-page of one of the musics the initials of the copyist (A:I:) can also be found. These letters hide the name of Elek (Alexius) Istvánffy, the brother of the *regens chori* who was a priest in Győr. It is interesting to note that he was the copyist of a certain part of the set of scores for works the remaining parts of which were copied by Benedek Istvánffy.

Of the above mentioned 144 compositions 38 are anonymous, that is works by composers unidentified to date. The rest, altogether 106 items bearing the name of their composer are works by

musicians mostly of the same age with Istvánffy or twenty to thirty years his seniors. Their name is given below together with the number of works in parenthesis they are represented with in the collection. F. Aumann (1728–1797, 3); Bonnarck (? , 1); J. Boog (mid-18th century, 1); F. X. Brixi (1732–1771, 1); N. Conforto (1718–1788, 6); G. B. Constanzi (1704–1778, 3); K. D. v. Dittersdorf (1739–1799, 2); G. J. Donberger (1709–1768, 1); B. Galuppi (1706–1785, 1); B. Geisler (? , 3); G. Giacomelli (c. 1692–1740, 1); C. H. Graun (c. 1703–1759, 1); T. Gsur (mid-18th century, 1); J. Habegger (? , 1); J. A. Hesse (1699–1783, 2); J. Haydn (1732–1809, 3); Himmelbauer (? , 1); L. Hoffmann (1730–1793, 3); B. Klyma (? , 2); J. Krottendorffer (? –1798, 1); Petzelt (? , 3); G. Reutter jun. (1708–1772, 10!); J. A. Scheibl (? , 1); A. Schenker (? , 1); F. Schmidt (1694–1756, 3); Schramek (? , 1); Senfft (? , 1); Ch. Sonnleitner (1734–1786, 2); Strasser (? , 1); F. Tuma (? , 2); G. Ch. Wagenseil (1715–1777, 4); G. J. Werner (1695?–1766, 33!); J. G. Zechner (1716–1778, 4); J. P. Ziegler (1722–1767, 1).¹⁶

The majority of these composers were active in Vienna or elsewhere in Austria. The few South German (Geisler) and Italian masters (Conforto, Constanzi, Galuppi and Giacomelli) were also in close touch with the Viennese musical life. It is by no chance that copies of Werner's works are so abundantly present: this composer was employed in Eisenstadt which lies quite near Győr and even more so Nagycenk. It may well have been that Istvánffy visited the Esterházy residence and heard, moreover, copied his works there. Similarly, it is no wonder that Istvánffy copied merely three compositions by Joseph Haydn who wrote only a few church music works in the first decade of his career. The name of the above cited "Patzelt" may be identical with Johannes Patzelt, a composer who studied and worked in Sopron (Ódenburg) in the 1760s. Apart from Eisenstadt and Sopron (the two towns situated near Győr) one should also take into consideration Pozsony (Preßburg, now Bratislava) and Pannonhalma as possible centres for transmitting works performed in Vienna to Istvánffy. It must not be forgotten either that both the church and the aristocratic genres of Hungarian art music (undergoing a certain revival from the early 1700s onwards) had been closely associated with Vienna right from the beginning, as much personally as with regard to musical orientation.

Istvánffy, the organist and leader of the musicians was, in agreement with the customs of those days, a composer as well. "I have also enlarged the holdings . . . with my own compositions as far as my modest capabilities allowed" – he stated. Of his original works eight can be presently found in the cathedral at Győr: an *Alma Redemptoris*, a Christmas offertory (*Jam virga Jesse florescit*), hymns written for the feast of St. Joseph and the apostles Peter and Paul each, two Masses (a Mass in honour of the patriarch St. Benedict, – in addition to the one composed for bishop Zichy's jubilee Mass), a *Rorate caeli* and a *Gloria* to supplement G. J. Werner's Mass.¹⁷ The Christmas work is available in two copies, one termed a gradual, the other an offertory. The two oboe parts figuring in one of the notations are missing in the other. All works survive in the form of parts. The hymn to *St. Joseph* is completely, whereas *Rorate coeli* and *Alma redemptoris* are for the most part in the composer's hand.¹⁸ In the music collection of the cathedral one more work by Istvánffy – now lost – is mentioned. On the back of the cover of Donberger's *Te Deum* (kept under the self-mark D. 37) there is another title-page with the following inscription: OFFERTORIUM De / Battissima (!) V. Maria / a/ 2 Soprani / Tenore / Basso. / 2 Violini / 2 Trombe / 2 Tympani / Alto Viola Violone / Con Organo. / Del Sigre. Benedetto Istvánffy.

To our present knowledge the churches of two additional towns in Transdanubia hold music copies of Istvánffy's works yet. Both of them can be connected with his life and sphere of activity. In the cathedral of Veszprém (where his father was organist for a while) a copy of the *Rorate coeli* can be found. The Holy Spirit parish-church of Sopron possesses the music of an Easter offertory (*Adeste, triumphate*) and of a Pentecost offertory (*Veni Sancte Spiritus*), the latter in the composer's hand. It is possible that Istvánffy himself presented the parish choir with it during his years with the Széchenyis. As no other works have come to light in collections of Transdanubia or Western Slovakia, Istvánffy's music style, orientation and talent have to be analysed on the basis of the few available items.¹⁹

Benedek Istvánffy's Minor Church Music Works

When trying to assign a proper place to Benedek Istvánffy's works in music history one meets three difficulties. The first is that only a few of his compositions have survived (of which the two High Masses are available only in the form of parts). The second is that these works are undated so that it cannot be established whether the differences between them result from the composer's stylistic development or (what is more probable), can they be attributed to functional-formal considerations, that is to Istvánffy's conscious decision. Circumstantial evidence in support of setting a chronology is missing, too. While on the basis of the catalogue of the music collection in Győr and of Istvánffy's manuscript music copies²⁰ it may be roughly reconstructed what kind of music he was familiar with and performed through all these years, the musical influences reaching him through his father (who was an organist) then during his years of study or at the time of his employment in Nagycenk, are still nebulous. And the third and last factor is the present difficulty to form a precise notion of his musical environment because the greatest part of contemporary church music – of which the compositional output of Vienna would be most interesting – is unpublished and as far as the material of the music collection in Győr is concerned, no single piece has been set in score yet.²¹

The first impression one undoubtedly gets on examining the surviving works is that they show significant stylistic differences, – manifest not only in the setting and texture but felt in the tiniest detail of rhythm and motives as well. This heterogeneity may be traced back to several reasons. Istvánffy was working in a transitional period of European music history and this apparent confusion of styles was characteristic of the output of the musical centres as well.²² Istvánffy is not a late, peripheral representative of the vanished Baroque art; even the transitional nature of his style reflects by and large his familiarity with contemporary (or recent) tendencies.

The intensive musical life of the mid-18th century profited from these stylistic divergences all over Europe. On the whole, the various stylistic approaches were consciously accepted, reckoned with and used, omitted or mixed according to the intended function of the music.²³ Istvánffy seems to have made use of the various compositional styles in compliance with the notion of "style related to genre" ("Gattungsstil").

It must be stated that in case of first-rank, eminent masters the stylistic diversity means an internal differentiation and tension of the composition qualified by the integrating power of the personality and as such, is at least not conspicuous. Istvánffy was, however, no more than a talented lesser composer like so many of his renowned contemporaries abroad. He had a good enough grounding for writing occasional compositions but lacked the radiating force of personality which could integrate the differences inherent in the juxtaposition of the most varied influences and tasks.

It is due to this circumstance that in the following the works will be analysed separately before attempting to give a short, general summary.

The two shortest and at the same time most archaic pieces are the hymns to the feasts of St. Joseph and of St. Peter and Paul (*Te Joseph celebrent* and *Decora lux*, respectively). Their text agrees with that of the Roman breviary or rather with the form as reworded during Pope Urban VIII the use of which was only slowly spreading in Hungary.²⁴ Istvánffy set to music the first and last verses of the hymns only. The entire hymn must have been silently prayed by the priests obliged to say their Offices while the musicians could have sung these two verses during much the same time. This solution deviates from the polyphonic hymn arrangements of the preceding centuries in which Gregorian chant and polyphonic items alternated verse by verse. This new, shortening approach must have been widely accepted; a sign for it is that Albrechtsberger also arranged the hymn texts so in his 1760–61 collection (written in Melk) that soon became generally known.²⁵

Both hymns were set for a four-part mixed choir with "Kirchentrio" accompaniment (two violins + continuo) commonly employed in the church music of modest pretensions of the time.²⁶ The string parts double the voice parts and the violone proceeds with the bass (or the tenor whenever the bass has a rest). The organ itself doubles the upper pair of parts at the points where there is a rest in the tenor and the bass.

The music fabric is in agreement with "stile antico", the ideal of archaic church counterpoint. In the 17th and 18th centuries the Italian, South-German and Austrian schools that had preserved Renaissance polyphony as a church music style and a common schooling for all musicians show the duality of archaizing texture and more modern formulae of harmony and melody to fill in that texture.²⁸ The fluent, well-wrought contrapuntal fabric lacks the elements of real tension of polyphony in Istvánffy's work as well. Tying is seldom accompanied with dissonances lending an impetus. The parallel movement of parts and counterparts emphasizes the accented beats and the predominant role of the harmonic progression is undeniable. On the other hand, part-writing leaves no room for criticism (the hidden consecutive fifths of *Decora lux*, e.g. in bars 5–6 were generally accepted in the practice of the time) and though its fabric is not homogeneous it is certainly smoothly-flowing. The most outstanding feature of *Decora lux* is the intensive use of small motives (two quavers + crotchet) while *Te Joseph* excels in "pathotyp"²⁹ minor scale melodiousness reminiscent of the Baroque era.

None of the hymns employs Gregorian melody; only the frequently occurring cadences *E* of *Decora lux* could be interpreted as reminiscences of the old Phrygian hymn melody at its most. There is, however, no sign of a closer tonal co-ordination with the Gregorian melody which also suggests that the arrangement was not made for "alternatim" practice. As regards form both works follow line by line the structure of the hymns but not in the sense of the imitation chains of the motets which start in each line anew. Lines 1–2 are contracted in both hymns to a four-part imitation passage and contain, as far as the directions of motion and intervals are concerned, a more tightly woven, incomplete theme with a relatively close entry. Line 3 of the text is an imitation in pairs loosening the texture whereas line 4 is more expanded and reminds us, through its overlapping two-part consecutive thirds (sixths) and through its thematic construction made up of the elements of the scale in a way to ease close imitation, rather of the "concertante" branch of the stile antico.

The harmonious and modulatory components of these hymns seem to be richer than those of the stylistically younger items to be discussed later. Features such as the rich network of secondary steps, of seventh chords (but the seventh chord of the Vth degree only most rarely!) and of passing notes, a bolder combination of the notes of the chord (e.g. to a diminished fourth) and the continuous transitions among the five to six closely related keys (such as D major, A major, G minor, B flat major, F major and C major) render these pieces in this respect more interesting than the offertories elaborated on the basis of different principles. The influence of the Baroque vocal style and through it of the 16th century forerunner of the stile antico can be detected in the frequent use of the VII⁶–I cadence (V–I cadences occur only at the end of the pieces) as well as in linking the above mentioned keys without modulations and real changes of key.

In the light of the foregoing one would be tempted to call Istvánffy a late epigone of Fux's style³⁰ and to declare the hymns to be even more archaic works than Fux's compositions, less strict concerning contrapuntal technique but certainly more evading the elements of the instrumental Baroque style than those of the master. The extant sources provide a possible explanation for the choice of style. Both hymns have survived in the appendix to Johann Werner's hymn collection and are the setting of hymn texts missing in Werner's cycle.³¹ The instrumental setting also agrees with that of Werner. It is supposed that Istvánffy was accommodating himself to Werner's stylistic limits who is thought to have been conservative.³² By complying with these limitations he created a work functionally appropriate as well. According to the evidence of the visitation in Győr the musicians were participating in the Hours of the Vespers, too: "in our church the Vespers and the Compline have been festively sung by the canons, curates and musicians every day even so far . . . while the Vespers on feast days . . . have been sung in alternation with polyphonic music or organ at least."³³ This implies that with the exception of feasts Gregorian chant was usually sung in the Vespers but the presence of the musicians made also figural singing possible. The inspiration to do so came for the somewhat more ambitious musicians from the pair of movements concluding and consummating the Vespers, that is the hymn and the Magnificat. In case of the always identical Magnificat items there must have been several cycles at the choir's disposal³⁴ in contrast with the hymn that changed from feast to feast and out of which a complete series for the whole year was needed. In the Gregorian Vespers a four-part chant with trio accompaniment meant a sufficiently solemn intensification without overburdening the musicians or bursting the frame of the Office. Veronika Vavrincz pointed out that Istvánffy himself copied thirtythree works by Werner³⁵ for the music collection in Győr and it is highly probable that he introduced Werner's hymns for Vespers to the musical practice in Győr³⁶ substituting for the two missing items with his own

compositions. Istvánffy could have met Werner personally, the ageing master conducting the orchestra at Esterháza in his youth yet or at least he must have known his works. On examining the copies of an additions to Werner's works³⁷ it does not seem unfounded to suppose that this eminent follower of Fux could have played, directly or indirectly, a decisive role in the development of Istvánffy's compositional idiom and in attaining the necessary technique.

Rorate coeli is of similar setting and meets a somewhat similar purpose. The string trio has essentially the same function again, that is to double the vocal parts. But while in the hymns the composer followed the vocal style emerging as the late, indirect influence of the Roman Renaissance masters, in this instance he employed the instrumental fugato technique of the Baroque, detectable even in early Classicism.³⁸ The choice of the minor key shifts this composition to "Pathotyp" melodiousness once again, emphasizing thereby its typical tones, though the low 6th and the high 7th degrees do not meet here in the leap of a diminished seventh³⁹ but in the scale step. Nevertheless, the frequent meeting with the dominant and subdominant minor keys lends these sensible tones (E flat, F sharp; B flat C sharp; A flat B) together with the relevant dotted rhythm a predominant position and puts them into mutual relationship (e.g. E flat – C sharp diminished third!). Both this kind of motives and rhythm set it apart from the basic vocal formulae of the hymns. The choice of beat speaks already for itself: the main beats of a minim in the hymns recall the note picture of the old style while the set of rhythm formulae ranging from minim to semiquaver and the main beat of a crotchet of the former remind us of the modern instrumental music of the 18th century.⁴⁰ The type of the counterpoint, the stereotypical rhythm formulae (applied sometimes almost ostinato), the fast, ornament-like figures, the rapid changes of articulation (e.g. the beginning of a new passage after accented phrase-ending quavers) and the staccato scale passages are all characteristic of the instrumental counterpoint of the late Baroque that had permeated through Rococo and were combined to a new unity in Classicism.⁴¹ The new taste is clearly manifest in the instrumental episodes closing the various passages (as e.g. in bars 19–22), that is in the only type of motive where the instrument becomes independent of the vocal part. This style is reminiscent by and large of the manners of Monn, Wagenseil and Albrechtsberger so much appreciated in Austrian music.⁴² It is, however, undeniable that apart from the clashes called forth by motivic motions and from the passing chords the piece is harmoniously rather unsophisticated. The greatest part of the main section is built upon the variations and the transpositions of the series V–VI–(IV⁶)–IV⁷_#–V though degree VI gets always transformed to the Neapolitan chord of the dominant key. The second section progresses on the I–V–I⁶–II³_#–V–I chord series all through.

It is illuminating to observe the structure of the whole item. The first section in G minor modulates to the parallel major, then the second B flat major section is heard twice without being closed down at the repetition (for which reason the instrumental episode assumes a new role, too) but leading back to the main key. Shortened by a clever cut the recapitulation codetta receives emphasis. This implies that the fugato technique is coupled with a form reminiscent of the principle of the early, binary-form (so-called Scarlattian) sonata. (Cf. bars 14–22 to bars 71–77, bars 32–34 to bars 47–50 and 52–57 respectively!) The various sections are separated from each other by the Gregorian intonation of the first half of the subsequent psalm verse which represents thus the traditional link with cantus planus and the key reference to the otherwise neglected melody of the original Gregorian Rorate item on the one hand, and fits in with the work as a dividing, explanatory formal element, on the other.

Polyphonic introits are a fairly rare genre in the church music of the mid-18th century.⁴³ In the *Rorate coeli* item Istvánffy set the introit of an Advent Mass, leaving the text and its internal division unaltered. He intended this item for use in Masses in honour of the Virgin Mary commonly held at dawn in Advent. This is born out by the fact that the psalm he set is not "Coeli enarrant" prescribed as Rorate-introit for the fourth Sunday of Advent but "Benedixisti"⁴⁴ included exclusively in the Masses for the aurora. According to the visitation in Győr "Masses with music" (that is polyphonic Masses with instrumental accompaniment) were only celebrated on Sundays and feasts. In the morning of week-days Gregorian chant was sung⁴⁵ and, as evidenced by the 1790 visitation (but presumably valid for the earlier decades as well) a smaller group of musicians also sung Gregorian chant "in the order of their assignment" in the Votive Masses in honour of the Virgin Mary celebrated in the small hours during the whole year.⁴⁶ By writing an introit to the Advent Masses for the Virgin Mary Istvánffy must have met an inner urge to make these simple Gregorian Masses more solemn inasmuch as he had the Rorate, an item the whole Mass became denoted by,

sung in several parts. In keeping with this relative solemnity is the instrumental setting and the contrapuntal elaboration of the music texture of the item which is, nevertheless simple and somewhat more conservative than the offertories.

Alma Redemptoris, the last of the pieces written to a liturgical text in the stricter sense of the word represents a stylistic transition between the items analysed so far and the offertories. Istvánffy's surviving works are characterized by individual form design deviating from each other or bringing at least a form variant, a procedure which was fairly typical of the composers of this transitional age. *Alma Redemptoris* can, however, be considered as the most original of them. Parallels for its seemingly capricious form could perhaps be found in the Italian and Austrian Baroque church music works of the early 18th century which are constructed of small units in a unique way. Its melodies and harmonies differ greatly from them. The relationship between the formal units, the lack of relatively closed down formal sections as well as the instrumentation are all indicative of the Baroque but this frame is filled in with genuine "Rococo" melodiousness.

The role assigned to and distributed among the choir and the soli is unusual, too. Against the practice of the time the solo voices do not figure in the alternation of contrasting, episodic or echo-like recurring sections but introduce the four, closely related sections of the item. Their short music fabric denotes the direction of the next section, which is reached in the tutti section enriching the sound picture thereby. The seeming imitation of the first section does not contain genuine counterpoint; it serves merely for introducing the alternation of harmonies I–V–I–V as it clearly emerges from the chord figuration of the violins as well.⁴⁷ It brings about a lively effect by means of well-sounding part-writings (e.g. in bar 10) and of rhythm elements of motivic value within these limited possibilities. The accelerated, yet due to the repetition static alternation of harmonies between I and V in bars 13–14 will recur in the subsequent sections as a stereotypical turn of phrase of structural value fixing an already attained place (cf. bars 25–26, 61–62 and 65–66). The soloistic modulation sequences of the second and third sections start from the previously reached tonic denoting thereby the changes in key without a sharp break but associated with ever newer instrumental figurations. The third section leads back with a new material to the main key where a longer dominant pedal point of the inserted soli prepares the return of the first music material. It seems us to suggest a rudimentary level of form design characteristic of early Classicism that the suspension of the dominant pedal point is not used for the tonal emphasis of the return: The C major tonic is taken back by the soli and first theme enters with elision (bar 54).

The closing of the work in minor, in which the three-four time gains a new meaning through the formula reminiscent of passacaglias, is in strong contrast with the dolce melodiousness of the work. The emphasis on the unison passages after the figurations of the major section assumes dramatic quality and the set of harmonies that has been rather restricted so far will become richer mainly through the inclusion of the Neapolitan chord. This section attached apparently with the aim in mind to underline the text plays the role of a coda after bars 45–68, i. e. the repetition of the first section.

The role of the string trio differs basically from the solution found in the hymns. Examples for joining a figurative, frequently ostinato-like instrumental and a chordal vocal texture can be found in Fux and Werner, too,⁴⁸ and Michael Haydn whose works are also available in the music collection of Győr; moreover, two of Hasse's compositions in copies made by Istvánffy.⁵⁰ To add two clarinos to the string orchestra – mostly with timpani – was most typical of church music scoring in the middle of this century.⁵¹ The task of the clarinos was also typical, that is to support the harmonic frame of the tutti sections and to give a brightly sounding emphasis to the contrast of the soli which may perhaps be interpreted as the last instance of the Venetian concertante style.⁵²

The polyphonic arrangement of the so-called Marian antiphons concluding the evening Office but sung now and then outside the strictly liturgical function as well was one of the most popular church genres of the time.⁵³ *Alma Redemptoris*, *Ave Regina*, *Regina caeli* and *Salve Regina* arrangements⁵⁴ are abundantly available in the music collection of Győr, too, thus Istvánffy was not motivated by a practical need to embark on composing. To make an own, a new setting of the item standing at the end of the daily liturgy was, at any rate, an appealing task for most contemporary musicians and one they were supposed to perform. Because of the frequent recurrence of the text both performers and listeners were happy if a new setting was added to the repertoire.

Apart from the Masses Istvánffy's most significant works are, both with regard to size and form, the offertories for Christmas, Easter and Pentecost. While in contemporary church music practice all other genres imposed much more restrictions on the composer as to the choice of the text and the compositional style, there had been two points in the Mass since the beginning of the century where the choirmaster had a greater freedom and could extend the musical insertion to wellnigh concert dimensions. One such place was the gradual, the other the offertory. In the course of time the prescribed liturgical text of the gradual coming next after the Epistle was more and more neglected. As the original Gregorian genre was also more melismatic, longer and demanding higher vocal technique than the rest of the Mass chants, contemporary musicians readily used the opportunity to fill in the duration and more difficult nature of the item attractively, with up-to-date art-music material if the liturgical function compelled them anyway to produce something extra. The German and Austrian music practice of the time went so far as to perform chamber music ("Epistel-Sonata")⁵⁶ or even concertos instead of the gradual! It was only in the middle of the century (roughly after the papal bull "Annus qui" appeared) that a more moderate practice gained ground again wherever the bull got through.⁵⁷ Thanks to the lengthy liturgical act in the solemn High Mass there was even more time at the offertory.⁵⁸ In reality, most of these items were not the settings of the actual offertory of the Mass but that of popular texts originating in the *cantio* of the Middle Ages or chosen from Baroque religious literature.⁵⁹ As these items were sung in the solemn High Masses – in case of Győr in the convent Masses on Sundays and on the greatest feasts, particularly the three items in question – when the body of musicians and the instrumental ensemble could be gathered in the greatest number⁶⁰, this circumstance left its mark on the instrumentation and the more elaborated forms as well.

The liturgically non-determined text of the Christmas offertory (*Jam virga Jesse*) seems to be a Baroque verse though we have not come across it anywhere else so far. The first movement of the Easter offertory (*Adeste, triumphate*) can similarly be considered a Baroque poem whereas its choral movement was composed to the slightly altered text of a liturgical versicle. The Pentecost offertory (*Veni Sancte Spiritus*) makes use of an arbitrarily chosen liturgical text, namely of two verses of a medieval sequence which are applied here to a different genre.

All three offertories include a soloistic and a choral movement.⁶¹ In the Christmas offertory the solo movement is a trio-like middle section attached to the twice recurring, da capo repeated choral movement. In the Pentecost and Easter pieces the solo movement leads up to the choir that brings intensification. As the solo and choral movements differ in form, instrumentation and to some extent even in style, these types are going to be discussed separately. The text getting more and more detached from the liturgy permits to apply the same item both in the function of an offertory and of a gradual. In the surviving second copy of Istvánffy's Christmas offertory the duet movement is omitted and, according to the title inscription, this one-movement variant is considered to be a gradual. Similarly, the choral movement of the Easter and Pentecost offertories could also have been used as an independent gradual which is supported by the inclusion of the antiphon text "Veni Sancte Spiritus, reple tuorum . . ." as a second text into the Pentecost choir. When performing this two-movement work the duet contains namely the words connected with the feast while the choir adds only the Hallelujah to it. In cases when the choral movement was rendered separately the message relating to the feast had to be expressed by means of an additional text. (This additional text is, in fact, of liturgical origin but of non-liturgical use since it takes over words from the Office to the Mass.)

In all three works the solo movements represent the stylistically most mature musical layer standing closest to the sounding ideal of Classicism. In the change of style of contemporary musical trends heading for Classicism the influence of the Neapolitan school meant one of the strongest art-music factors⁶² apparent chiefly in the motives and structure of the leading melody. Baroque melodiousness striving for continuity gets broken up into motives of two to three bars. Their harmonic outline is rather loose (one or two chord per bar), that is there is a longer time left for a group of notes united in a chord. The set of harmonies is gradually diminishing ("secondary degrees" are less frequently used,⁶³ the modulation circle is more and more reduced and the frequent small modulations are missing altogether). So the world of melody seems simpler, well-nigh emptier.⁶⁴ Features counterbalancing this drawback include the expressiveness of the cantilena, the typical, finely chiselled motives of the embellishment and the triadic figurations.⁶⁵ The looser musical texture and the slower tempo of the essential events draw the attention to the mutual relationship and the balanced, block-like juxtaposition of the larger formal units. There emerges a more intimate relation-

ship between the form at large and the elements of details. The extension of tonal areas brought about a breakthrough of the principle of the two-part sonata and numerous variants of its more or less strict realization.⁶⁶ In the course of the 18th century the Neapolitan melody ideal exerted a strong influence not only on the secular music genres of the Austrian and German composers active in Salzburg, Munich, Dresden and Vienna but also on the more conservative church music genres though intermingled with other layers of style in the latter.⁶⁷

The inspiration to write a movement like the duet of *Jam virga Jesse* must have come to Istvánffy, directly or indirectly, from Viennese church music circles. The vocal parts stressing the principal notes of the large compassed triad figurations of the strings are mostly arranged in small motives of two or four bars and in the interest of continuation almost all small formal units close on the dominant. The rhythm formulae of suspensions anticipate Viennese Classicism. It is not the thematic material that makes the "subsidiary theme", the stress of the two-part form salient but the repeatedly emphasized starting on the tonic of the dominant key, supporting the key with a garland-like group of motives. Almost each of the thus accented starting can be interpreted as a theme though in reality none of them is (bars 15, 20). The exposition closes with the repetition of the opening period with which the instrumental postlude of the reprise will rhyme musically.

In conformity with the built-up of the two-part (so-called Scarlatti) sonatas the symmetrical second block starts with the "main theme" in the dominant key and assumes the function of the development section as well as that of the main theme in return. Accordingly, the emphasis is on the return of the "subsidiary theme". The seeming imitation of the entry of the "subsidiary theme" section which enlarges the four-bar unit by an additional bar is a reference to tradition customary in church music works but having no more than a symbolic significance.⁶⁸ Traditional devices leaving the essence of the movement unaffected are for example the entry with elision of the instrumental sections closing the exposition and the reprise (cf. the Baroque cantata arias), the lack of periodic construction in bars 1–6, the separate harmonization of the sixth quaver of bar 7 (cf. bars 48 and 61) as well as some suspensions. On the other hand, the new taste gains ground in the majority of details, too. Harmonization is almost completely void of the Baroque tradition (bold fourth or fifth steps, the use of six-four chords); the characteristic melodic cadential idioms (e.g. in bar 24), the place of dynamics, trills, certain bowings and staccato marks just as the non-organic, ornament-like use of small figurations (e.g. in bars 3–4) all bear witness to the knowledge of early Classicism. The movement is accompanied by "Kirchentrio"; the two violins often play in unison, especially in the elegant figurations while in the genuinely three-part sections they mostly couple the vocal part. It is exceptional to find an effect like the one in bar 40 where the instrumental accompaniment brings out the principal notes of the vocal ornaments.

The duet of *Veni Sancte Spiritus* is stylistically similar to the above analysed movement. The difference between the two items lies in the shaping of motives. The three-bar initial entry of the theme continues here with a succession of two-bar segments, each new member of which joins the foregoing one by producing an effect of elision and reaches the dominant with a completely broken up melodiousness. Through its 4+4 bar arrangement and broader melodic structure the "subsidiary theme" built upon the dominant pedal point of the dominant key appears to be in modest contrast with the preceding. The short motives answering the longer dominant section end mostly in the dominant (perhaps a little too monotonously) delaying thereby the cadence. In the end the appearance of the subdominant and the extended form of the last member give a sense to the set of half cadences. Each element of the movement agrees with the duet of *Jam virga* with the only exception that in it everything is more extensive. It is due to this circumstance that the first part of the second block, increased almost to a development section, can embrace not only the "main theme" in the dominant key and its repetition in the main key but also the subdominant and its parallel minor key respectively. Nevertheless, it is not the reprise of the main theme which this process is leading to, but the return of the section characterized by dominant pedal point and transposed to the main key (bar 168). The ending of the reprise somewhat shortens the sequence of half cadences so as to make a unique solution possible for the unison passage of the equally shortened instrumental postlude: the motivic material of the "development" section appears superimposed, then through the minor key the dominant is reached again so that a varied repetition of the various sections of the "subsidiary theme" should constitute, enlarged to an almost second reprise, a coda. Both the use of the strings and the role as well as the connection of the instrumental interludes agree by and large with the ones discussed at the Christmas offertory.

The bass aria of the Easter offertory is much more in line with the Baroque aria tradition. This impression results above all from the "triumphal character" of the initial entry of the theme (this is obviously the reason why the trumpet-timpani trio was included in the instrumental accompaniment as opposed to the foregoing). In effect, we are at the boundary of two styles here and the "Rococo" (or early Classical) element proves to be as powerful as the Baroque one. The two layers of style do not get sharply detached in the

sequence of bars 1–2 yet, whereas the cantilena of bars 3–4 is already unmistakably in the Classical style. Though the step progression of bar 5 fits in well with its environment it is still a Baroque remnant while the painstakingly elaborated ornaments of the cadence reflect the sounding of the second half of the 18th century. Nonetheless, these elements do not leave us with the impression of a mixture of styles. Fitted perfectly together they have structural function in the piece. The multifarious ingenious variants of the fast sequence in bar 5 will everywhere serve the purpose to secure the tonal achievements (see bars 15, 19, 36 and 40!) while the variants of the fanfare-like initial entry of the theme will always denote sharp or abrupt manifestation of the new keys. For the rest the movement agrees with the structure of the duet of *Jam virga*.

Apart from the enumerated intonation peculiarities its most unique feature is the unprecedented role the various instruments are entrusted with. Their motion is accelerated by several kinds of figuration processes: two-note broken chords (at the beginning of bar 9), auxiliary notes with triplet, entire broken triads with passing note (bar 20) or auxiliary note (e.g. bar 19, in general as a complementary element filling in the rest). Together with its complete set of passing notes the broken triad produces a rapid scale (bar 5). In comparison with this mobile violin part the use of the viola intended to couple the bass only and that of the trumpet-timpani group meant to stress the accented formal units and perform programm-like fanfare rhythms seems to be more in line with tradition. In agreement with the instrumentation practice of the time the violins play mostly in unison all through.⁶⁹

It was a common fashion in the middle of the century to separate the violins from the principal parts and to entrust to them fast figurations simultaneous with the principal parts.⁷⁰ The virtuosic employment of the violin created a school in Vienna associated mainly with the name of Georg Reutter jun., court and cathedral composer and conductor who was the absolute ruler of the musical scene for decades.⁷¹ "Rauschende Violinen à la Reutter" was proverbial among musicians in the 1750s. (Since in this movement the violin must move together with a solo voice which is more lively by nature, Istvánffy was realistic enough not to apply this means but moderately.) Its impressive and sensational sounding qualities may best be exploited when the violin is confronted with a massively sounding choir the slower motion of which can put up with, even requires a more lively string part.⁷² The music is naturally not enriched "from within", with the addition of new content elements; in fact, it is a superficial instrumental virtuosity that improves the meagre musical material, no matter how ingeniously it is done. Nevertheless, it is undeniable that together with the conventional use of the wind instruments and the unassuming counterpoint of the choir it can be an attractive, festive and brilliant means of expression.⁷³ With the added possibility of alternating the choir and the voice solo sections the composer could create a multifarious, vibrating surface within the condensed sounding.

It is small wonder that the Viennese "Hofstil" made its effect felt outside Vienna as well.⁷⁴ Istvánffy must have got acquainted with the works of Reutter (and of other Viennese composers) in Győr at its latest.⁷⁵ The music collection of the Győr cathedral contains thirty-two works by Reutter, a certain part of which was presumably copied by Istvánffy personally, the rest by his copyists.⁷⁶ In the music collection of the Jesuits' grammar school (directed by Istvánffy for some years) there were also works by Reutter. The date of copying (1762) on a music transferred to the cathedral during Istvánffy's employment there suggests that Reutter's works must have been known rather early.⁷⁷ A further proof of this composer's popularity is that even the 1807 music inventory of the Nádorváros parish-church in Győr makes mention of a Mass by Reutter.⁷⁸

A good example of this style is the choral movement of the Easter offertory. Its well-wrought, carefully written four parts are reminiscent of the choral sounding of the Baroque cantatas. The repetition of its four-bar motto ends in a modulating sequence of unassuming counterpoint entering between the soprano-alto and the bass. It gives place to a small solo section intended to support the key, the melody and form of which point already beyond the Baroque. After some additional supporting sections and an unassuming retransition passage the whole preceding part returns in the main key. As experienced several times before the composer has a surprise in store for the end of the otherwise commonplace form (cf. the *Alma Redemptoris* item and the duet of *Veni Sancte*): here an echo-like cadential fragment concludes the movement.

In addition to the set of string figurations listed above the following enter yet: fast repetition of notes (in the second part of bar 1) combined incidentally with broken chords or scale figures (bar 4); rapid scales of fourths as a combination of broken third and of the auxiliary note (e.g. bars 8–9); Baroque broken chords with large intervals, suspended dissonance and rapid repetition (bars 18–19). Ornaments more Rococo

in nature are the scales ascending and descending in the gamut of a third (bars 93 and 94) as well as the broken chords with triplets (bars 98–99 and 116). It must be added that in this movement the figurations do not occur randomly but with a certain consistency and though they have no constructive force in the *entire* music material, one cannot deny a certain organic feature.

The second item of the Pentecost offertory is a choral movement of similar structure but somewhat larger. The initial entry of its theme is followed (like in the case of the Easter offertory) by a contrapuntal sequence that modulates to the dominant key. It is exactly the different movement of this sequence that retains the reprise in the tonic. In proportion to the greater size of the movement the "development" section is richer in modulation, too. The fast C major – D minor – E minor sequence within the contrapuntal passage deserves special mentioning. The figurations of the violins differ from the Easter movement to some extent. They practically employ one single type all through, namely the auxiliary note in triplets but it is most variedly and at the same time more organically woven into the principal music material of the choir. Once it follows the progression of the principal tones only (e.g. in bars 28–29) but when it changes from the principal notes of the soprano to those of the tenor (bar 30) or when it fills the rests of the soprano (e.g. bars 18–26) it gives a slight impression of a counter voice. The composer is fond of applying the triplet figuration as an isolated motive in places complementary to the voice part or with the aim to emphasize certain chordal idioms (such as e.g. in bars 4–7 and their rhythm variant in bar 32, etc.). The unison figurations of the strings always have an independent instrumental, key supporting function (bars 8–9, 36–43). The broken triads appear as a continuation of the triolet motion with a change of its intervals, mostly in cadential position (e.g. in bar 35).

The most interesting and most remarkable piece of the three offertories and perhaps of all of Istvánffy's works is, in my opinion, the *Jam virga Jesse* movement. The small details have a typical, yet not disagreeably different individual flavour and their place in the large-scale formal design shows the convincing relationship (of the part and the whole) both with regard to motivic material and instrumentation plus harmonization. This multiple-layer propensity results in a texture solemn in mood but lacking any kind of rigidity. The initial entry of the choral theme is a homophonic material common in the choral movements of the Baroque cantatas combined with four fast, organically fitting violin figurations "à la Reutter". The cadential material of the instruments joins the fourth figuration continuously while the repetition of the choral theme is attached to the former with elision. This is all the more important because it introduces one of the most decisive formal devices of the movement in this way; this initial entry of the theme and its variants will mark the most essential turning points that usually enter with elision (cf. bars 17, 23, 25, and 44!). In the repetition the "accelerated" sextuplet variant of the violin figurations of bar 2 can be heard that are retained as the fifth element of figuration throughout the whole movement. The Baroque harmonic sequence starting in the middle of bar 5 acts as a summary; one of its variants will give material to an emphasized formal point of the "reprise" (cf. bar 37). The fifth and sixth elements of the sequence anticipate the ensuing modulation with a dominant of the dominant turn, thus replacing the expected IV–VII relationship.

The next sequence moving in seconds from the middle of bar 7 onwards leads with a clever detour (C-D-E-F-G; then descending instead of the directly following A by thirds to C-A!-F sharp-D) to the dominant key with a weak cadence for the time being. The change of the musical material assumes a formal function here: the material of the now entering soli (much more Rococo than Baroque in nature) does by no way seem to be a stylistic incongruity but a means of loosening the texture and of the presentiment of the new key and renders it possible that the tutti (moving in crotchets reminiscent of the initial entry of theme) should properly stress the dominant key (bar 17). The new figuration variant appearing in the violins again will be associated with this formal function in the following, too.

The first section of the second block beginning in bar 23 evades the problem of the "development" and returns (too simply at first sight) in that it evokes the initial entry of the theme first in G major, then in C major. After the interpolated sequence (from bar 27 onwards) and the interlude reinforcing the key it is not the material of the pattern, that is of the first block that returns but the passages stated in bar 5 (bar 37). Thus it is as if a phrase further back in the form were reached. This makes the reappearance of the solo material (bar 40) possible which is joined as a new, condensing element with elision by the tutti of the choir (cf. bar 3!) after one bar and a half. Thus the reinforcement of the principal key is accomplished by means of the repeated, enlarged cadence in which the sextuplet figuration occurring in the violin so far is transferred to the vocal parts. Consequently, the form at large is governed by the principle of the freely-handled two-part sonata form but its key relationships are not achieved through a rigid formal scheme but through the varied distribution of the propounded music materials.

If we add to the above the harmonic qualities of the movement (particularly the organic alternation of the definitely authentic steps, the weak changes in harmony of the basses descending with a second and of the three kinds of sequential modules), the not too dense, nevertheless lively small counterpoint, the pleasant voice-leading and the well defined role of the instrumental effects we may declare this piece to be a smooth and elegant composition sufficiently varied for the proportions of the movement.

It seems justified to raise the question what value and importance Istvánffy's work have had in the history of Hungarian music.

To start with, it must be taken into consideration that his career did *not* coincide with the creative period of the great masters of Viennese Classicism – being the case that the first really important compositions by Haydn and Mozart were written some time at about the death of Istvánffy. Istvánffy's works must therefore be seen in the light of the period characterized by the activities of Werner in Eisenstadt and of Gassmann, Aumann, Donberger, Hofmann, Zechner, Reutter and Albrechtsberger in Vienna.⁷⁹ In this perspective Istvánffy was a progressive transmitting link between the prevailing styles and artistic endeavours of the time and the Hungarian (or at least the Western Transdanubian) musical life. His education, musical taste and hearing habits seem to have predestined him to be at ease in this Viennese church music style whereas his hymns appear to be products for a definite occasion.

His predilection for Viennese music should by no means be interpreted as a mere servile imitation of the near-by city or as the consequence of some kind of intellectual colonization. Blending into a perfect synthesis the most valuable trends of Italian music,⁸⁰ the traditions of the German and Austrian styles, plus certain elements of the French "galant" music, Vienna created a musical life in this century, that is the era of the music-lover "composer-emperors" that not only foreshadowed and explained the emergence of the great figures of Viennese Classicism but opened up new vistas for almost the entire music-making Europe. In this music the flourishing, mature church music style was highly appreciated. In view of its later decline and the emerging, lively secular genres that proved more efficient in the stylistic pioneering work in the long run, musicology tends to treat it as a mere by-effect. In its own time it was, however, thought to be a music of standard value, standing in the centre of the composers' interest and of particular importance for acquiring the technical proficiency. It was just through the synthesis of these traditional values, construction techniques on the one hand and the new compositional methods on the other that the "ease" of the secular, mostly instrumental genres could develop into a more demandingly constructed, open-work fabric of the symphonic and chamber music, that is for the leading, representative music at the close of the century. A certain eclecticism and conservatism of the Viennese church music exerted thus a definitely stimulating force for the development of music history. Considering that the influence of Viennese music can be traced all over Europe and that the musical life of this city could forge a new, great style, it would be vain to expect that this composer and conductor of Győr ought to have shaken off its influence.⁸¹

Earlier musicological writings have raised the basic issue of the 18th century Hungarian music one-sidedly in that they attempted to appraise its progress on the presence of the characteristic national traits. In fact, the chief concern of the Hungarian music of that century was not that but rather the question whether the Hungarian nation (that was just gathering up strength after the devastations of the Turkish occupation) was capable of laying solid foundations for the cultural and within this for the musical revival concurrently with the reconstruction of the country. The tasks to be mastered were to lay the foundations of and spread musical culture, to establish the continuity and the institutional frames of the musical life, to acquire the techniques of composition and performing as well as to gain orientation in up-to-date musical standards. They provided the prerequisites for the emergence of characteristically "Hungarian" elements on appropriate level not until some time later. As a result, a good *quality* and not the special *direction* was the most urgent need of the age. The work of Istvánffy and his contemporaries must be viewed in this context. Most of the seeming deficiencies in their work are traits common to all lesser masters of this era.

According to the evidence of the surviving works Istvánffy's compositorial output is rather scanty. Apart from his early death we must consider that he was a musician burdened with performing, organizing, teaching, moreover, with custodian duties who often found it hard to make ends meet and *besides* he intended to display his talent in composition. He may certainly stand comparison with several of his similarly gifted and situated contemporaries though evidently not with the great masters who worked with an unflagging zeal and explored the hidden depths of composition. His works are almost faultless from a professional point of view, their orientation is up-to-date (or almost so), formally they always bring some individual ideas. As

we have seen, their musical usefulness and good sounding are indisputable. On the whole they served well in the context of Hungarian music history. His contemporaries must have had the same impression when one of them wrote the following lines of the first performance of Istvánffy's Mass:⁸² "This magnificent choral and instrumental music was composed by the succentor and choir-master of the local chapter *in agreement with all the rules of the art of music* and he conducted it with the participation of several outstanding artists to the greatest approval of all."

- 1 Kornél Bárdos, *Győr zenéje a 17–18. században* [The Music of Győr in the 17th–18th Centuries] (Budapest: 1980), p. 63.
- 2 Ibid., 63.
- 3 László Bártfai Szabó, *A Sárvár-felsővidéki gróf Széchenyi család története* [The Genealogy of Count Széchenyi of the Upper Sárvár Region], 2 vols.: 1733–1820 (Budapest: 1913), 118–124.
- 4 K. Bárdos op. cit., 63.
- 5 Ibid., 64–65.
- 6 Ibid., 46.
- 7 Ibid., 43.
- 8 Ibid., 68.
- 9 Ibid., 72.
- 10 Ibid., 44.
- 11 Ibid., 197–198. The original Latin text is also printed there.
- 12 Ibid., 201–203.
- 13 Ibid., 272.
- 14 Ibid., 77.
- 15 Ibid., 197–198.
- 16 For the title of the works see the thematic catalogue of the Győr music collection compiled by Veronika Vavrincez, publ. in K. Bárdos op. cit., pp. 302–604.
- 17 Cf. V. Vavrincez op. cit., Nos. 744–750 and 1512/b.
- 18 For the detailed source descriptions see the critical Notes.
- 19 Masses presently available as parts only and the Gloria written to supplement Werner's Mass will be analysed and published in a later volume of *Musicalia Danubiana*.
- 20 V. Vavrincez op. cit. See also p. 26. of the preceding study.
- 21 The catalogue of eighteenth-century composers in the music collection of Győr has served us as a basic material for comparison; besides, major music lexicons MGG, Grove have been consulted to gain information on their lives and works and compositions by Werner, Caldara, Albrechtsberger, Bixi, etc. published in the DTÖ and DDT series as well as in Fr. Commer's collections *Musica Sacra*, in Fux's complete edition and Czechoslovakian and Hungarian practical editions have been examined.
- 22 Cf. A. Orel, „Die katolische Kirchenmusik von 1600–1750” in *Handbuch der Musikgeschichte*, ed. G. Adler. (Frankfurt am Main: 1924), 438–483: 467 and ff. K. H. Wörner, *Geschichte der Musik* (Göttingen: 1965), 175–179, 230–232, 349–352. W. Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik* (Tutzing: 1966), 184. See also the entry ”Klassik” in vol. 7 of MGG. For denominating this ”transitional” period the term ”Rococo” is employed here (called elsewhere ”gallant” style, ”early Classicism”, ”Mannerism”, etc.), leaving problems connected with it undiscussed.
- 23 Cf. W. Kirkendale, op. cit., 60–61 and 121.
- 24 In the first edition of János Kájoni's Cantionale (Csíksofolyó, 1676) the original text variant was printed while the second edition (Csíksofolyó, 1719) contained already the rewritten text of both hymns. In comparison with it Istvánffy's setting shows only one single deviation of text, namely the omission of the syllable -que in the fourth line of verse 1 of *Decora lux* where it was contracted in the pronunciation of the Roman text ”reisque in astra” anyway.
- 25 A. Weissenbäch, ”J. G. Albrechtsberger als Kirchenkomponist”, *Studien zur Musikwissenschaft* XIV (1927), 143–159: 149.
- 26 Of the items by contemporary composers in the music collection of Győr such are for example Nos. 131–133, 135, 140, 153, 238, 484, 596 (J. Haydn), 762, 765, 999, 1033, 1093, 1098, 1099, 1100, 1102, 1122, 1123, 1127, 1130, etc. (V. Vavrincez, op. cit.). In the Grove 1980/10: 176; /15: 598 it figures as a commonly employed setting by the most popular composers of the time (M. Königspurger, J. V. Rathgeber, etc.). Cf. A. M. Klafsky, ”Michael Haydn als Kirchenkomponist”, *Studien zur Musikwissenschaft* III (1915), 5–23: 13, 19.
- 27 Cf. K. G. Fellerer, ”Der stile antico” in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II., ed. K. G. Fellerer Kassel, etc.: 1976, 88–91.
- 28 Cf. K. G. Fellerer, ”Die vokale Kirchenmusik des 17/18. Jahrhunderts und die altklassische Polyphonie”, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XI (1928–1929), 354–364.
- 29 For the relationship of the major key associated with ”enlightenment” and of the minor key favoured in the ”pathetic” conservative style in the eighteenth century see W. Kirkendale, op. cit., 135, 162.
- 30 On the gradual disappearance, ”obsoleteness” of *stile antico* see H. Beck, ”Die Musik des liturgischen Gottesdienstes im 18. Jahrhundert (Messe, Offizium)” in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II., ed. K. G. Fellerer Kassel, etc.: 1976, 180–189: 185.
- 31 V. Vavrincez, op. cit., Nos. 1515 and 1516.
- 32 Cf. W. Kirkendale, op. cit., 61. See also MGG 14, col. 489–494.
- 33 K. Bárdos, op. cit., 72.
- 34 V. Vavrincez, op. cit., Nos. 846, 909, 1035, 1119, 1841, 1842, 1852, 1853.
- 35 See on p. 26. of the preceding study.
- 36 According to the thematic catalogue of the music collection of the cathedral at Pécs only one of Werner's compositions was known there though works by other composers who were popular in Győr are represented in an approximately identical proportion in Pécs too. Cf. K. Bárdos, *Pécs zenéje a 18. században* [The Music of Pécs in the 18th century] (Budapest: 1976), 113–157.
- 37 For the item written by Istvánffy to supplement Werner's Mass see V. Vavrincez, op. cit., No. 1512.

- 38 See the interlinking in works by Holzbauer, Gassmann, Sonnleitner, etc. in W. Kirkendale, op. cit., 62–66.
- 39 Ibid., 135.
- 40 For its separation from the North German counterpoint cf. G. K. Fellerer, "Die vokale Kirchenmusik. . .", 360. W. Kirkendale, op. cit., 123–124.
- 41 On the role of counterpoint in the Viennese music after the Baroque (Holzbauer, Gassmann, Schmidt, etc.) see W. Kirkendale, op. cit., 62, 59, 84. *MGG* 11, col. 1846–1847. For the "gearbeitet" and "gallant" style in Quantz see W. Kirkendale, op. cit., 121. In connection with Zechner's works see *Grove*, 1980/20: 657.
- 42 See the entry on the composers mentioned in *MGG* and *Grove* as well as E. Olleson, "Church Music and Oratorio" in *New Oxford History of Music*, vol. VII, *The Age of Enlightenment, 1745–1790*, ed. E. Wellesz, F. W. Sternfeld (London: 1973), 288–335: 295. E. Wellesz and F. W. Sternfeld, "The Early Symphony", in *New Oxford History of Music*, vol. VII. 366–433: 396–398. E. Wellesz and F. W. Sternfeld, "The Concerto", *ibid.*, 434–502: 465–470. W. Kirkendale, op. cit., 66, 120–122.
- 43 The music collection of Győr holds, apart from the Requiem items, only the following introits: Nos. 1536, 1654, 1743 and 1744 in V. Vavrinecz, op. cit. (The scarcity of their occurrence is especially striking in comparison with the large number of gradual and offertory items of the catalogue.) On the introits in several parts see H. Beck, op. cit., 183.
- 44 Cf. *Graduale Romanum* (Rome: 1908), pp. 19 and [83].
- 45 K. Bárdos, Győr . . . , 70.
- 46 Ibid., 86.
- 47 W. Kirkendale, op. cit., 157.
- 48 Cf. A. Orel, op. cit., 475. Thus e.g. in vol. II/1 of the complete edition of Fux's works, in W. Werner's *Te Deum*, etc.
- 49 E. Olleson, op. cit., 293. A. Orel, op. cit., 475. Cf. A. Weissenbäch, op. cit., 156.
- 50 E. Olleson, op. cit., 297–298. For Istvánffy's copies of Hasse's works see p. 26. of the preceding study.
- 51 Contemporary works with this scoring in the music collection of Győr are e.g. V. Vavrinecz, op. cit., Nos. 14–16, 18, 45–48, 51, 52, 130, 134, 139, 141–143, 482, 486, 579, 580, 592, 604 (the two latter by J. Haydn), 626–628, 632–634, 644–646, 653, 655, 659, 662, 685 (from 626 onwards M. Haydn, cf. A. M. Klafsky, op. cit., 5, 19), 695, 760, 802, 803, 845, 846, 911, 1070–1072, 1074, 1094, 1103, 1113, 1114, 1117, 1119, 1124, 1128, etc. In several of them violin unisono; in others two trumpets + timpano ad libitum. Cf. H. Unverricht, "Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert", in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Bd. II., ed. K. G. Fellerer Kassel, etc.: 1976, 157–172: 165. It is a scoring commonly used by the most popular composers of the time e.g. by Albrechtsberger in his church music works, sometimes with an added viola part (cf. A. Weissenbäch, op. cit., 157.), by M. Königspurger (*Grove*, 1980/10: 176.), by Reutter (*DTÖ*, Bd. 88, Wien: 1952), etc. In Istvánffy's case there is no sign of reduction following the Papal bull "Annus qui" (cf. H. Unverricht, op. cit., 158. R. G. Pauly, *The Reforms of Church Music under Joseph II, MusQu XLIII* (1957), 372–382.).
- 52 H. Beck, op. cit., 185.
- 53 Ibid.
- 54 V. Vavrinecz, op. cit., Nos. 44, 252, 543, 760, 1253, 1504, 1505, 1507, 1690–1694 as well as items 126, 819, 1142, 1254, 1695–1700, 1508–1511; 133, 683, 764, 1268–1270, 1283, 1528–1532, 1608–1610, 1614, 1701–1708; 134, 135, 148, 541, 580, 765, 767, 1139, 1140, 1271, 1273, 1274, 1503, 1573–1539, 1709–1726. The *Salve Regina* antiphon for four voices, two violins, two clarinos, timpani and organ belongs to Albrechtsberger's early compositions written presumably in Győr yet (A. Weissenbäch, op. cit., 145.).
- 55 H. Beck, op. cit., 185. W. Kirkendale, op. cit., 84.
- 56 Ibid.
- 57 Cf. A. M. Klafsky, op. cit., 7–8. E. Olleson, op. cit., 298. *DTÖ*, Bd. 62 (Wien: 1960).
- 58 "The brilliant climax of the Mass with music" as H. Beck characterizes it in op. cit., 183.
- 59 Thus the same item can serve as gradual or offertory as the two Győr sources of Istvánffy's *Jam virga* item show. Cf. A. Weissenbäch, op. cit., 154.
- 60 Cf. K. Bárdos, Győr . . . , 68–69 and 72.
- 61 Though the in-depth musical treatment of the material of the Győr music collection is still pending the incipit catalogue (V. Vavrinecz, op. cit.) suggests a similar arrangement of movements in case of several works. Such an offertory occurs with M. Haydn (*DTÖ*, Bd. 62, Wien: 1960), with Königspurger (*Grove*, 1980/10: 177). Cf. A. Orel, op. cit., 463.
- 62 A. Orel, op. cit., 470–482. K. H. Wörner, op. cit., 177–178. E. Olleson, op. cit., 289–291.
- 63 W. Kirkendale, op. cit., 102, 143.
- 64 *MGG* 7, col. 1036–1045. W. Kirkendale, op. cit., 151.
- 65 Ibid., 102, 121, 151.
- 66 Cf. K. H. Wörner, op. cit., 350.
- 67 E. Olleson, op. cit., 294. W. Kirkendale, op. cit., 62–64, 184. Examples of intermingling: A. Ivanschiz, L. Hofmann, etc. (*Grove*, 1980/9: 414; /8: 635.).
- 68 The pseudo imitations of *Alma Redemptoris* are also of this kind. This tradition can be followed up to and detected even in the *Recordare* movement of Mozart's Requiem. Cf. K. G. Fellerer: *Die vokale . . .*, 357.
- 69 Cf. note 48.
- 70 Even in the early Masses by J. Haydn, see E. Olleson, op. cit., 297–298. For the violin playing style ("Kraft und Nachdruck") connected with church music as opposed to the soft dynamics of the "gallant" style see W. Kirkendale, op. cit., 121, 62.

- 71 *MGG* 11, col. 337–341. *Grove*, 1980/15: 773. *DTÖ*, Bd. 88, Wien: 1952 (with a preface by N. Hofer). E. Olleson, op. cit., 294. L. Stollbrock, "Leben und Wirken . . . Johann Georg Reutter jun.," *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* VII (1892), 161–203, 289–306.
- 72 To be found already with Fux and Werner, Cf. note 49.
- 73 The articles on Reutter in the *MGG* and *Grove* lexicons emphasize the brilliant sounding qualities of Reutter's works. Compared with works of the foregoing era written for a large performing apparatus this sounding is, however, graceful and lucid.
- 74 This is born out by the numerous copies made of works of the composers in question which are available in music collections throughout Middle Europa.
- 75 It must be stated, however, that Reutter, whose style underwent slight changes only and who was at the height of his career in the 1750s, had more to do with Baroque than Istvánffy or at least on the evidence of *DTÖ*, Bd. 88. Cf. the introduction by N. Hofer *ibid*.
- 76 V. Vavrinecz, op. cit., Nos. 1109–1141. See p. 26. of the preceding study.
- 77 K. Bárdos, Győr . . . , 191.
- 78 *Ibid.*, 133–134. The presence of Reutter's works in the music collection of Pécs – cf. K. Bárdos, *Pécs zenéje a 18. században* [The Music of Pécs in the 18th Century] (Budapest: 1976), pp. 18, 47, 51, 141–142 – indicates that he must have had an extensive influence on the Hungarian church music.
- 79 See also the entries Donberger, Tuma, Zechner, L. Hoffmann, Holzbauer, Ivanschiz, Königsperger, Aumann, Rathgeber and Reutter in *MGG* and *Grove*. Cf. Fr. Kosch, "Florian Leopold Gassmann als Kirchenkomponist", *Studien zur Musikwissenschaft* XIV (1927), 213–240. They are all represented in the music collection of Győr.
- 80 Cf. *MGG* 2, vol. 645–646. A direct Italian influence has only little evidence in Győr (works by Conforto, Constanzi and Giacomelli).
- 81 A. Orel, op. cit., 459. E. Olleson, op. cit., 294.
- 82 K. Bárdos, Győr . . . , 63.

Facsimiles

Hymnus De S. Joseph Del Signore Benedetto Astrucchi
Andte

Je = Jo = seph ce = le brent agmina
No = bis = Sum ma = Tri = as pancepre

Ca = li = tum te Cun di reso nent
Can = ti = bus Da So seph meri tis

Chri sti a = dum = Chori X = sti
Si de ra = scan dere Si de

a dum Chori qui cla rus meri tis jun
ra scan dere ut tandem lice at nos

20 26

clus es in = cly ta casto
ti bi per = petim gratum

fa de re = casto fa de re = fa = de
prome re = gratum promere pro = me

30 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

re Virgi ni
re Canti cum gratum promere gratum

promere pro = mere Canticum A

10 11

Facsimile 1. Te Joseph celebrent (Hymnus) – Tenore

Hymnus 3. de B. virgine.
molto Andante.

Hymnus 2.º S. Josepho. Del digno Benedetto 9.º Cantor.
Andante Violone

Te Joseph

mezzo for
for.
mezzo for
for

Organum pro Hymno S. Josephi in Violone est descriptum
Aman.

17

Facsimile 2. Te Joseph celebrent (Hymnus) – Violone

Alto Mod. *Violino Primo* 10

Rorate coeli

fortis *ritard*

Benedixisti *Tace*

Et auxilium

for. *ritard*

Protra Latro Tace.

Facsimile 3. Rorate coeli (Introitus) –Violino I

Alto m. d. Organo. Del Sig. Benedetto Marini

Rorate

senza *con*
pia. *for*

Bene dixisti Domine terram tuam.
Et averisti

senza *con*
pia. *for*

Detailed description: This is a handwritten musical score for organ, titled 'Rorate coeli (Introitus) - Organo' by Benedetto Marini. The score is written on ten staves. The first staff is the title line, followed by a double bar line. The second staff begins with the word 'Rorate' and contains musical notation with numerous fingerings and ornaments. The third and fourth staves continue the musical notation. The fifth staff has the instruction 'senza pia.' and 'con for' written below it. The sixth staff contains the Latin lyrics 'Bene dixisti Domine terram tuam.' and 'Et averisti'. The seventh and eighth staves continue the musical notation. The ninth staff has the instruction 'senza pia.' and 'con for' written below it. The tenth staff concludes the piece.

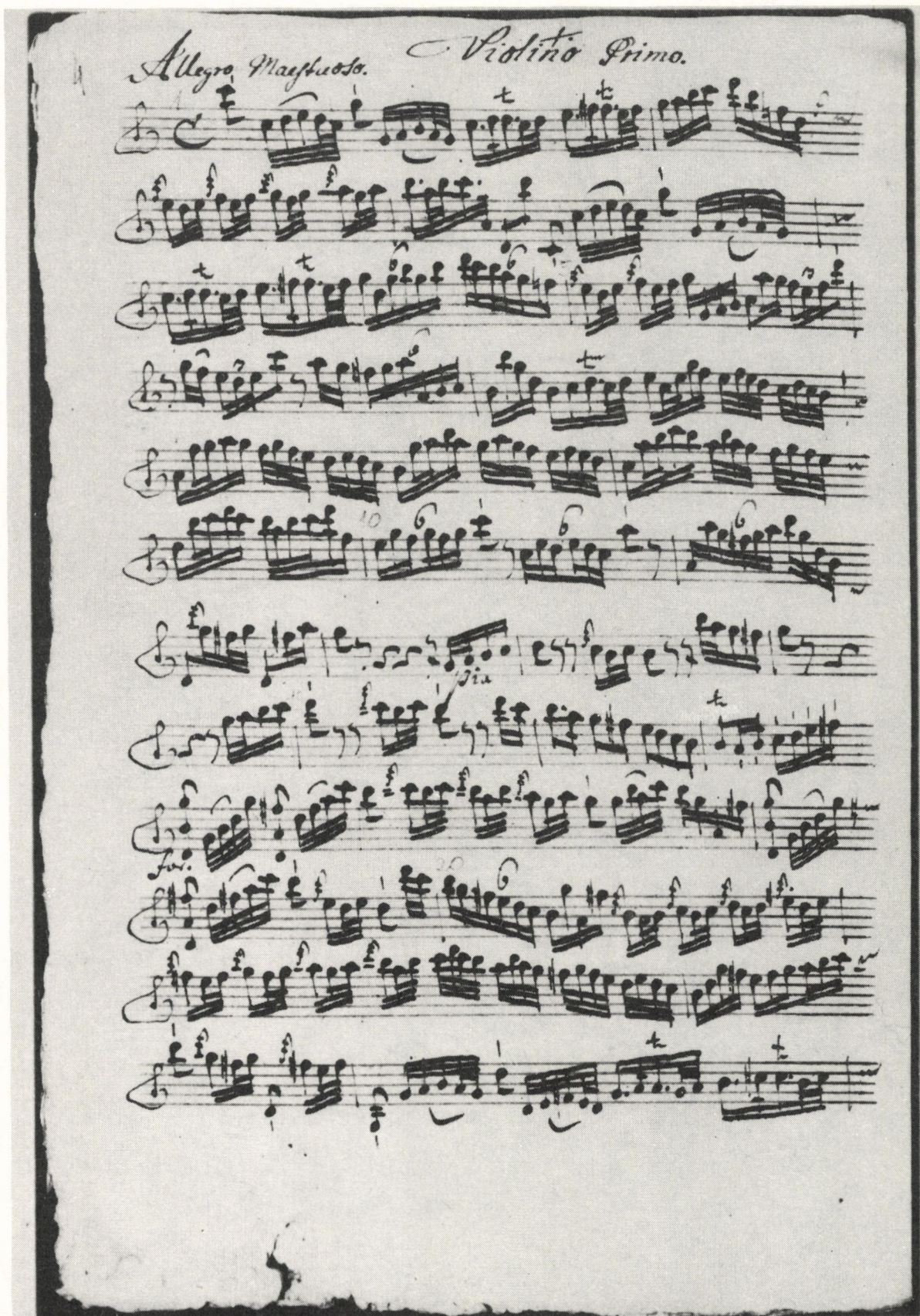
Facsimile 4. Rorate coeli (Introitus) – Organo

Allegro Maestoso. Alto.

17

Jam virga Jesse floreat Jam virga Jes-
se floreat Si vis = que fructus cla-
rebit cum oher prolem cele brebit terra car-
nan partonem per so nel utrique Mez na
= tus ^{no. ma} alle lu ja alle lu ja alle
lu ja alle lu = ja al = le =
lu ja alle lu ja alle - lu = ja alle lu ja
= al le lu ja ²⁵ *de a ras no et is*
te ne bras pro. blis lu ca cor ruseat
in his. Al verus e mer git gri cor
dis qe lu dis solvit d lum terra exul
la = le *V. Cito*

Facsimile 5. Jam virga Jesse (Offertorium, Choro) – Alto



Facsimile 6. Jam virga Jesse (Offertorium, Choro) – Violino I

allegro spiritoso

Basso

Aria. A. Adeste triumphate terra Cae-
 lum applaudite cum Diva Patris Soboles pro strata
 gentis una spes jam exanquis resur- git et mortis
 Sceptra frangit fo- da lavat scelera victor premit tar- ta-
 ra cum Diva Patris Soboles jam exanquis resurgit
 fo- da lavat scele- ra victor premit tar- ta-
 ra cum Diva Patris Soboles jam
 ex- an- quis re- sur- git adeste triumphate ter-
 ra Cae- lum applaudite cum Diva Patris Soboles
 les prostra- ta gentis una spes jam ex anquis re-

10 *All^o Spiritoso.* Violino I^{mo}

Aria

The image shows a page of handwritten musical notation for Violino I. It consists of ten staves of music. The first staff begins with the number '10' and the tempo marking 'All^o Spiritoso.' followed by the instrument name 'Violino I^{mo}'. The word 'Aria' is written in a large, decorative script at the start of the first staff. The music is written in a single system with ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'forz.' (forzando) and 'ria:' (ritardando). The handwriting is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

Facsimile 8. Adeste, triumphate (Offertorium, Aria) – Violino I

24
Suetto gut Jan. Chorus

OFFERTORIO.

Per la Domenica Di Pentecoste

2 Soprani.
Alto Tenore Basso.

2 Violini
Alto Viola

2 Trombe

Tympani

Violone con Organo

Del Sigre Benedetto Giovanetti

Allo Moderato
Duetto

Soprano Secondo.

6

50.

Ve = ni Sancte Spiritus ve ni

veni et e mitte = Ca = = litus, tu

= . a = radium lu = cis lu = cis lu =

= cis tu a radium, ve = ni ve = ni

et e = mit = te lucis tu a radi um,

lucis tu a radi um lu cis tu a radi

um = ra = = dium, ve = = ni

Pa = ter Pa = = ter Pauperum ve =

= ni da tor munerum, ve = = ni Pa =

ter Pa ter pauperum, ve = = ni da

= tor da tor mune rum ve = ni da = tor,

Sieg. Sub.

Facsimile 10. Veni Sancte (Offertorium, Duetto) – Soprano II

Duetto Allo Moderato Violone 28

The musical score consists of 12 staves of handwritten notation. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is written in a single system. Dynamics include *pia:*, *for:*, *mezzo for:*, and *cres: for:*. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Facsimile 12. Veni Sancte (Offertorium, Duetto) – Violone

Duetto Allegro
Moderato

Organo

35

The image shows a page of handwritten musical notation for an organ duet. The title is "Duetto Allegro Moderato" and "Organo". The page number "35" is in the top right corner. The music is written on 12 staves. The notation includes notes, rests, and various fingerings (e.g., 4, 5, 6, 7, 8). There are several annotations in italics: "Lira" on the second staff, "pina" on the fourth staff, "fox." on the third and fifth staves, "senga org." on the seventh staff, and "con org." on the eighth staff. The music appears to be a single melodic line with some rhythmic complexity.

Facsimile 13. Veni Sancte (Offertorium, Duetto) – Organo

Tenore

12

Aria Tenore

Choro Alto Spirito solo $\frac{3}{8}$

All. le lu
veni

ja = al le = lu ja al le lu = ja, *All.*
Sancte spiritus Reple Spiritus veni

le lu ja = al le = lu ja al le lu ja al
veni Reple Spiritus reple turram cinerum cinerum et

le = lu = ja = al = le = lu = ja = al =
turris a maris in eis ignem accende ignem ac

cende qui perdisit perditam linguam cinerum
le lu ja al le lu ja. *All.* le lu
turris cinerum gentes in unum

ja = al le lu ja al le lu ja al le = lu
laetitia fidei congregasti illos

ja = al le lu ja al le lu ja al le lu ja,
in unum

al = le = lu = ja = al = le = lu =

ja = al = le = lu = ja = al = le lu ja.

V.S.

Facsimile 14. Veni Sancte (Offertorium, Choro) – Tenore

Score

Te Joseph celebrent (Hymnus)



Andante

Violini
I
II

Canto

Alto

Tenore

Basso

1. Te - - - - - Jo - - - - - seph - - - - -
2. No - - - - - bis - - - - - , sum - - - - -

1. Te - - - - - Jo - - - - - seph - - - - - ce - le - brent - - - - - ag - mi - na - - - - -
2. No - - - - - bis - - - - - , sum - - - - - ma Tri - as - - - - - , par - ce pre -

Violone e Organo

5

1. Te - - - - - Jo - - - - - seph - - - - - ce - le - brent
2. No - - - - - bis - - - - - , sum - - - - - ma Tri - as ,

ce - le - brent - - - - - ag - mi - na cae - - - - - li - tum, te cun -
- ma Tri - as - - - - - , par - ce pre - can - - - - - ti - bus, da Jo -

cae - - - - - li - tum, te cun - cti re - so - nent
can - - - - - ti - bus, da Jo - seph me - ri - tis

5 6 6b 5 2 6 7 6 4 6# 4 3 5 6 6 5

9

Jo - - seph ce - le - brent ag - mi - na cae - li -
bis, sum - ma Tri - as, par - ce pre - - can - ti -
ag - mi - na cae - - li - tum, te cun - cti re - -
par - ce pre - can - - ti - bus, da Jo - seph me - -
8 - cti re - so - nent chri - - sti - a - -
- seph me - ri - tis si - - de - ra

[senza vlne] [con vlne]

13

tum, te cun - cti re - so - nent chri - sti - a - dum cho -
bus, da Jo - seph me - ri - tis si - de - ra scan - - de - -
- so - nent chri - sti - a - dum cho - ri, chri - - sti - a - dum cho -
- ri - tis si - de - ra scan - - de - re, si - - de - ra scan - de -
8 dum cho - ri, chri - - sti - a - dum cho -
scan - de - re, si - - de - ra scan - de -
chri - - sti - a - dum cho - ri, qui
si - de - ra scan - de - re, ut

17

ri,
re,
ri,
re,
ri, qui cla - rus me - ri - tis jun - ctus es in - cly -
re, ut tan - dem li - ce - at nos ti - bi per - pe -

cla - rus me - ri - tis jun - ctus es in -
tan - dem li - ce - at nos ti - bi per -

21

qui cla - rus me - ri - tis jun - ctus, jun - ctus,
ut tan - dem li - ce - at, tan - dem nos ti -

qui cla - - rus me - ri - tis jun - ctus, jun -
ut tan - - dem li - ce - at tan - dem nos

8
tae
tim
- cly - tae
- pe - tim

6 6
[senza vlne]

25

es in - cly - tae ca - sto foe-de - re, ca - sto
 - bi per - pe - tim gra - tum prome - re, gra - tum

ctus es in - cly - tae ca - sto foe - de - re, ca -
 ti - bi per - pe - tim gra - tum pro - me - re, gra -

ca - sto foe-de - re, ca - sto foe - de - re,
 gra - tum prome - re, gra - tum pro - me - re,

ca - sto foe-de - re Vir - gi - ni, ca - sto, ca - sto foe-de -
 gra - tum prome - re can - ti - cum, gra - tum, gra - tum prome -

5 4 # - 6 6# 4 # 6 5 9b 8 3b 6 6#

[con vlne]

29

foe - de - re Vir - gi - ni.
 pro - me - re can - ti - ni.

- sto foe - de - re Vir - gi - ni.
 - tum pro - me - re can - ti -

foe - de - re Vir - gi - ni.
 pro - me - re can - ti -

re, foe - de - re Vir - gi - ni.
 re, pro - me - re can - ti -

cum,
 cum,
 cum, gra - tum pro - me -

re, foe - de - re Vir - gi - ni.
 re, pro - me - re can - ti - cum, can - ti -

4 3 4 # 7 6 7 6 5 #
 4 4 4 #

senza organo

32

p

gra - tum pro - me - re, gra - tum pro - me - re

p

gra - tum pro - - me - re, gra - - tum pro - - me -

re, gra - tum pro - - me - re, pro - - me -

cum, gra - tum, gra - tum pro - me - re, pro - me -

35

Andante

can - - ti - cum. A - - cum - men.

- re can - ti - cum. A - - men.

re can - ti - cum. A - - men.

re can - ti - cum. A - - men.

senza organo

p

Decora lux (Hymnus)

Allegro moderato

Violini I
Violini II

Canto

Alto

Tenore

Basso

Violone e Organo

1. De-co - ra lux ae - ter - ni - ta - tis au - re -
2. O Ro - ma fe - lix, quae du - o - rum Prin - ci -

1. De - co - ra lux
2. O Ro - ma fe - -

[senza vlne] [con vlne]

4

am di - em be - a - tis ir - ri - ga - vit i - gni -
pum es con - se - cra - ta glo - ri - o - so san - gui -

- - am di - em be - a - tis ir - ri - ga - vit i - gni -
- - pum es con - se - cra - ta glo - ri - o - so san - gui -

ae - ter - ni - ta - tis au - re - am di - em be - a - tis
lix, quae du - o - rum Prin - ci - pum es con - se - cra - ta

1. De - co - ra lux ae - ter - ni - ta -
2. O Ro - ma fe - lix, quae du - o -

5 6 4# 6 7 5# 5 4 3 6 5 6 5 6 5 6 6 7 6

7

bus, ir - ri - ga - vit, ir - ri - ga -
 ne, con - se - cra - ta glo - ri - o -

bus, ir - ri - ga - vit, ir - ri - ga -
 ne, con - se - cra - ta, con - se - cra - ta

8
 ir - ri - ga - vit i - gni - bus, ir - ri -
 glo - ri - o - so san - gui - ne, glo - ri -

tis au - re - am di - em be - a - tis ir - ri - ga -
 rum Prin - ci - pum es con - se - cra - ta glo - ri - o -

4 3 10 10 7 6 5 # 6 6#
 5 5 b 6

10

- - - - vit i - gni - bus, A - po - sto - lo - rum
 - - - - so san - gui - ne, ho - rum cru - o - re

ir - ri - ga - vit i - gni - bus, A - po - sto -
 glo - ri - o - so san - gui - ne, ho - rum cru -

ga - vit i - gni - bus,
 o - so san - gui - ne,

- - - vit i - gni - bus,
 - - - so san - gui - ne,

5 5 6 5 7b 6 5
 3 4 4 3

[senza vlne]

quae co - ro - nat, co - ro - nat Prin - ci - pes,
 pur - pu - ra - ta, cru - o - re ce - te - ras

lo - rum quae co - ro - nat Prin - ci - pes, A - po - sto -
 o - re pur - pu - ra - ta ce - te - ras, ho - rum cru -

A - po - sto -
 ho - rum cru -

A - po -
 ho - rum

5 6

[con vlne]

lo - rum Prin - ci - pes,
 o - re ce - te - ras

lo - rum quae co - ro - nat, co - ro - nat Prin - ci -
 o - re pur - pu - ra - ta, cru - o - re ce - te -

- sto - lo - rum quae co - ro - nat Prin - ci -
 cru - o - re pur - pu - ra - ta ce - te -

6 6 6b

19

re - is in a - stra li - be - ram
 ex - cel - lis or - bis u - na pul -

re - is in a - stra, re - is in
 ex - cel - lis or - bis, ex - cel - lis

pes, co - ro - nat Prin - ci - pes,
 ras, cru - o - re ce - te - ras

pes, co - ro - nat Prin - ci - pes,
 ras, cru - o - re ce - te - ras

5 6

[senza vlne]

22

pan - dit vi - am, re - is in a - stra, re - is in
 chri - tu - di - nes, ex - cel - lis or - bis, ex - cel - lis

a - - - - - a - - - - - a - - - - - a - - - - -
 or - - - - - bis - - - - - u - na pul - chri - tu - di - nes, ex - cel - lis

re - is in a - stra, a - - - - - a - - - - - a - - - - -
 ex - cel - lis or - bis, or - - - - - or - - - - - bis,

re - is in a - stra, re - is in a - stra,
 ex - cel - lis or - bis, ex - cel - lis or - bis,

10 3 3 3 3 5 5 6 4# 6 5 6#

[con vlne] [senza vlne]

26

re - is - in - a - - - stra, re - is in a - - - stra li - be - ram
ex - cel - lis - or - - - bis, or - - - bis u - na pul -

[con vlne]

30

pan - dit - - - vi - am. A - men.
chri - tu - - - di - nes. A - men.
pan - dit - - - vi - am. A - men.
chri - - - tu - - - di - nes. A - men.
pan - dit - - - vi - am. A - men.
chri - tu - - - di - nes. A - men.

D. C. una volta

Rorate coeli (Introitus)

Allegro moderato

Violini
I
II

Canto
Ro - ra - te coe - li de - su - per, et nu-bes plu - ant

Alto
Ro - ra - te

Tenore

Basso

Violone e Organo
[senza vlne]

4

—, plu - ant — ju - - stum, et — nu - bes, nu - bes plu-ant ju -

coe - li de - su - - per, et nu-bes plu - ant —, plu-ant — ju - -

Ro - ra - te coe - li de - su - -

5 8 2b 3# 3 4 5 6 3# 6 5 5 2# - 3b 4#
4 3# 4 5# 2 6 7b 4

[con vlne]

7

- stum; a - pe - ri -
 stum, et nu - bes, nu - bes plu-ant ju - - stum, plu-ant ju - -
 per, et nu-bes plu - ant, plu - ant ju - - stum, et nu - bes
 Ro - ra - te coe - li de - su - per, et nu-bes plu - ant

5 3 3 4 3 4h 5 6 3h 6h 5 5h 2# - 3h 4# 6 3# 3 3 6b 4 3

10

a - tur ter - - ra, ter - ra, et ger - - mi - net
 stum; a - pe - ri - a-tur ter - ra, et
 plu - ant, plu-ant ju - stum; a - pe - ri - a-tur ter -
 , plu - ant ju - - stum; a - -

4h 2# 5 7b 6 6 5 4 3h 3 2 3 3 4 6b 5 5 4 # 3h 4# 5 4 2 h

[senza] [con]
 [vlne] [vlne]

13

Sal - va - to - - rem, et ger - mi - net, ger - - -
 ger - mi - net Sal - - - va - to - - - - rem, et
 ra, et ger - - - mi - net Sal - va - to - -
 pe - ri - a tur ter - ra, et ger - mi - net Sal - va - to - rem

3 4 5 6 5 6 6 9 6 5 4 # 6 8 4 3 6 4 3 4 6 5 6 8 2 4

16

- mi - net, et ger - - - mi - net Sal - va - to - - -
 ger - mi - net Sal - - va - to - - - - -
 rem, et - - - ger - mi - net Sal - va - to - - - -
 - - - , et ger - mi - net Sal - va - to - - - - -

3 5 6 5 6 5 3 4 6 5 6 6 5 4 3 3 5 5 4 4 3

19

pp ff

pp ff

rem, Sal - va - to - - rem.

rem, Sal - va - to - - rem.

rem, Sal - va - to - - rem.

rem, Sal - va - to - - rem.

senza [org.] con [org.]

pp ff

6 5

23

Be - ne - di - xis - ti Do - mi - ne ter - ram tu - am;

24

Et a - ver - ti - sti cap-ti - vi - ta - - - tem, cap-ti - vi - ta - tem

27

Et a - ver - ti - sti cap-ti - vi - ta - tem, cap-ti - vi -
 ver - ti - sti cap-ti - vi - ta - - - tem, cap-ti - vi - ta - tem Ja - -
 - tem Ja - cob,
 Ja - - cob,

[senza vlne]

ta - - tem Ja - - - cob,
 - cob, cap - ti - vi - ta - tem Ja - - - cob,
 et a - ver - ti - sti, et a - ver - ti - -
 et a - ver - ti - -

5 4 3 3 6 6 6 6 6

[con vlne]

et a - ver - ti - sti cap-ti - vi - ta - tem. Ja - cob,
 et a - ver - ti - sti cap-ti - vi - ta - tem Ja - - - cob,
 sti cap-ti - vi - ta - - tem, cap-ti - vi - ta - tem Ja - - - cob,
 sti cap-ti - vi - ta - - tem, cap-ti - vi - ta - tem Ja - - - cob,

6 [3 3 3] [i] 7 5] 7 5 5 6 6 6 5

35

f

cap - ti - vi - ta - tem Ja - cob.

cap - ti - vi - ta - tem Ja - cob.

cap - ti - vi - ta - tem Ja - cob.

cap - ti - vi - ta - tem Ja - cob.

senza *p* con *f*
5 6 6 6 5

38 Basso

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto;

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, et nunc et sem - per, et nunc et sem -

Sic - ut e - rat in prin-ci - pi - o, et nunc et sem - - -
 e - rat in prin-ci - pi - o, et nunc, et in prin-ci - pi - o, et nunc et sem - -
 per, et sem - per,
 - - per,

[senza vlne]

45

per, sem - per, et in sae - cu -
 per, sem - per, et in sae - cu -
 et in sae - cu - la, et in sae - cu - la sae - cu - lo -
 et in sae - cu - la sae - cu - lo -

5 4 3 3 6 6 6 [6] 6 3 3 3 7 5

[con vlne]

48

la sae - cu - lo - rum, a - men, a -
 la sae - cu - lo - rum, a - men, a -
 rum, a - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum,
 rum, a - men,

7 5b 9 8 6 4 8 3 5 4 3 6 8 3 5 6 8 7 6 7 6

51

- men, a - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo -
 - - - men, a - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo -
 a - - men, a - - men, sae - cu - lo - rum
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - - - rum, a - -

7 6# 6# 5/4 4# 6 8 6 3# 2b 8 6 3 3 6b 6 5 9 8 7
 4 3# 3 3 3 3# 4 5

54

- - rum, a - - men,
 - rum, a - men, a - men,
 a - - - men,
 - - - - men,

pp tr tr
 pp
 senza
 pp

6 5 4 5 4 #

Musical score for measures 57-59, piano part. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are marked *f* (forte).

Vocal staves for measures 57-59. The lyrics are: "a - men, a - men. Ro - ra - te coe - li de - su - a - men, a - men. a - men, a - men. a - men, a - men." The notes are aligned with the syllables.

Piano accompaniment for measures 57-59. The score includes performance instructions: "[con]" above the first measure, "5 6 6 5 #", and "[senza vlne]" below the second measure. The dynamics are marked *f*.

Musical score for measures 60-62, piano part. The score continues the melodic and bass lines from the previous page.

Vocal staves for measures 60-62. The lyrics are: "per, et nu-bes plu - ant, plu - ant ju - - stum, et nu - bes Ro - - ra - te coe - li de - su - per, et nu-bes plu - ant. Ro - - ra - te".

Piano accompaniment for measures 60-62. The score includes performance instructions: "5 8 2b 3# 4 3# 4 5 3. 4 5 6" above the final measure. The dynamics are marked *f*.

[con vlne]

plu - ant, plu - ant ju - - stum;
 - , plu - ant - - ju - - stum, et nu - bes, nu - bes plu - ant ju - -
 coe - li de - su - per, et nu - bes plu - ant - - , plu - ant - - ju - -
 Ro - ra - te coe - li de - su -

3^h/_{7^b} 6 5 5/4 2[#] - 3^h/_{4[#]} 5/4 3 3 4 3 4^h/₅ 2 6 3^h/₇ 6^h/₅ 5/4 2[#] - 3^h/_{4[#]}

a - pe - ri - a - tur ter - - ra, ter - ra, et
 - stum, plu - ant ju - - stum; a - pe - ri -
 stum, et nu - bes, nu - bes plu - ant ju - - stum; a -
 per, et nu - bes plu - ant, - - plu - ant - - ju - - - stum;

6/3 3 3 3 3 6^b 4 3 4^h/_{2[#]} 5/2 7^b 6 6 5/4 3^h 3 2 3 3 4 6^b 5

[senza vlne] [con vlne]

69

ger - mi - net Sal - va - to - rem, et ger - mi - net, et
 a - tur ter - ra, et ger - mi - net Sal - va - to - rem, ger -
 pe - ri - a - tur ter - ra, et ger - mi - net Sal - va - to - rem, et
 a - - - pe - ri - a - tur ter - ra, et ger - mi - net

5 4 # 3b 4# 5 4 2 3b 3 4 5 2 6 5 2 6 9 6 4 # 6

72

ger - mi - net Sal - va - to - rem,
 - mi - net Sal - va - to - rem,
 ger - mi - net Sal - va - to - rem,
 Sal - va - to - rem,

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

75

ff *tr*

Sal - va - to - - -

Sal - va - to - - -

Sal - va - to - - -

Sal - va - to - - -

senza *pp* [con] 6 6 5 # *ff*

77

[1] *pp*

pp

p

rem, Sal - va - to - rem.

p

rem, Sal - va - to - rem.

p

rem, Sal - va - to - rem.

p

rem, Sal - va - to - rem.

senza org. *pp*

Alma Redemptoris (Antiphona)

Allegro moderato

Clarino I
II

Violini I
II

Canto
Alto
Tenore
Basso

Violone e Organo

p

solo

Al - ma Redempto - ris Ma - ter, al - ma Redempto - ris

solo

Al - ma Redempto - ris

solo

p

5 6 5 6

6

f

[3]

[3]

[3]

Ma - ter,

Ma - ter,

[tutti]

[tutti]

Al - - ma,

Al - - ma, al - ma Red - em -

[3]

8 3 3 3

9

[tutti] Al - ma, al - ma Red-em - pto - ris Ma - ter, quae per - vi - a cae - li por - ta ma - nes, et stel - la, et

6# 6/8 6#

12

ter, quae per - vi - a cae - li por - ta ma - nes, et stel - la, et

6#

15

stel - la ma - ris, suc - cur - re, suc -
 stel - la ma - ris, suc - cur - re,
 stel - la ma - ris,
 stel - la ma - ris,

solo

p

p1

5 6 5 3 3 4 # 6 5 4 # # 6b 5

p

19

cur - re, suc - cur - re, suc - cur - re ca - den -
 suc - cur - re, suc - cur - re ca - den -

solo

p

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

- - ti, ca-den-ti, suc-cur - re, suc - cur - re ca -
 - - ti, ca-den-ti, suc-cur - re, suc - cur - re ca -
 suc-cur - re, suc - cur - re ca -
 suc-cur - re, suc - cur - re ca -

tr
f
f
 [tutti]
 [tutti]
f
 6 5 8 6
 3 3 4
 tutti

den - ti, ca - den - ti, ca - den - ti, ca -
 den - ti, ca - den - ti, ca - den - ti, ca -
 den - ti, ca - den - ti, ca - den - ti, ca -
 den - ti, ca - den - ti, ca - den - ti, ca -

6 3^b 4[#]
 6 5 6 3^b 4[#]
 6

30

den - - - ti, ca - den - - ti sur - ge - re, solo
 den - - - ti, ca - den - - ti sur - ge -
 den - - - ti, ca - den - - ti
 den - - - ti, ca - den - - ti

6# 8 3 3 # 3b 6 6 6 4 # solo 6 b p

34

sur - ge - re, sur - ge - re qui cu - rat, qui cu - rat, cu - rat
 re, sur - ge - re qui cu - rat, qui cu - rat, cu - rat

6 3 4# 6 7 # 5 f p

39

tr

tr

f

[tutti] *f*

po - pu - lo; tu quae ge - nu - i - sti, na - tu -

[tutti]

po - pu - lo; tu quae ge - nu - i - sti, na - tu -

tu quae ge - nu - i - sti, na - tu -

tu quae ge - nu - i - sti, na - tu -

6 4 # tutti 6 5 6 5 6 3# 5

f

42

ra mi - ran - te, na - tu - ra mi - ran - te,

ra mi - ran - te, na - tu - ra mi - ran - te,

ra mi - ran - te, na - tu - ra mi - ran - te,

ra mi - ran - te, na - tu - ra mi - ran - te,

6# 5 6 5 5 4 3

45

p

p
solo

san - - - ctum tu - um, san - - ctum ge - ni -
solo
 san - - - ctum tu - um, san - - ctum ge - ni -

[*solo*]

p

6
4

48

f *p*

f *p*

to - - - rem, tu - um san - ctum ge - ni - to -
 to - - - rem, tu - um san - ctum ge - ni - to -

7
5

4
3

6
5

5

6

6
4

5
3

f *p*

52

rem, san - ctum tu - um ge - ni - to - tr - rem;
 rem, san - ctum tu - um ge - ni - to - - rem;

vir - - go,
 tutti

55

[tutti] vir - - go,
 [tutti] vir - - go, vir - go pri - us
 vir - - go, vir - go pri - us ac po - ste - ri -

vir - go pri - us, vir - go ac po - ste - ri -

58

vir - go pri - us ac po - ste - ri - us, Gab - ri - e - lis
 ac po - ste - ri - us, po - ste - ri - us, Gab - ri - e - lis
 us, Gab - ri - e - lis o - - re, Gab - ri - e - lis
 us, Gab - ri - e - lis o - - re, Gab - ri - e - lis

6# 6 5 4 # 6# 6

61

o - re, Gab - ri - e - lis o - re su - mens il - lud a - -
 o - re su - mens il - lud a - -
 o - re, Gab - ri - e - lis o - re su - mens il - lud a - -
 o - re su - mens il - lud a - -

5 6 5

64

ve, su - mens il - lud a - ve, su - mens
 ve, su - mens il - lud a - ve, su - mens
 ve, su - mens a - ve,
 ve, su - mens a - ve,

senza organo

p

67 **Andante**

il - lud a - ve, pec - ca - to - rum, pec - ca -
 il - lud a - ve, pec - ca - to - rum, pec - ca -
 il - lud a - ve, pec - ca - to - rum, pec - ca -
 il - lud a - ve, pec - ca - to - rum, pec - ca -

org. 6^b 3^b 6 6 6
 vlne *ff*

to - rum mi - se - re - re, mi - se -
 to - rum mi - se - re - re, mi - se -
 8 to - rum mi - se - re - re, mi - se -
 to - rum mi - se - re - re, mi - se -

6 6b 6b 6b
 3b 3b 3b

senza organo

p

re - re, mi - se - [re] - re, mi - se - re -
 re - re, [mi] - se - re - re, mi - se - re -
 8 re - re, mi - se - re - re, mi - se - re -
 re - re, mi - se - re - re, mi - se - re -

tr *ff* *ff* *f*

vln

6 6#
 5 5#

con organo

re, pec - ca - to - - rum mi - se - re - -

re, pec - ca - to - - rum mi - se - re - -

re, pec - ca - to - - rum mi - se - re - -

re, pec - ca - to - - rum mi - se - re - -

5_b 3_h 5 6 5 6 5 [b] 5

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

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

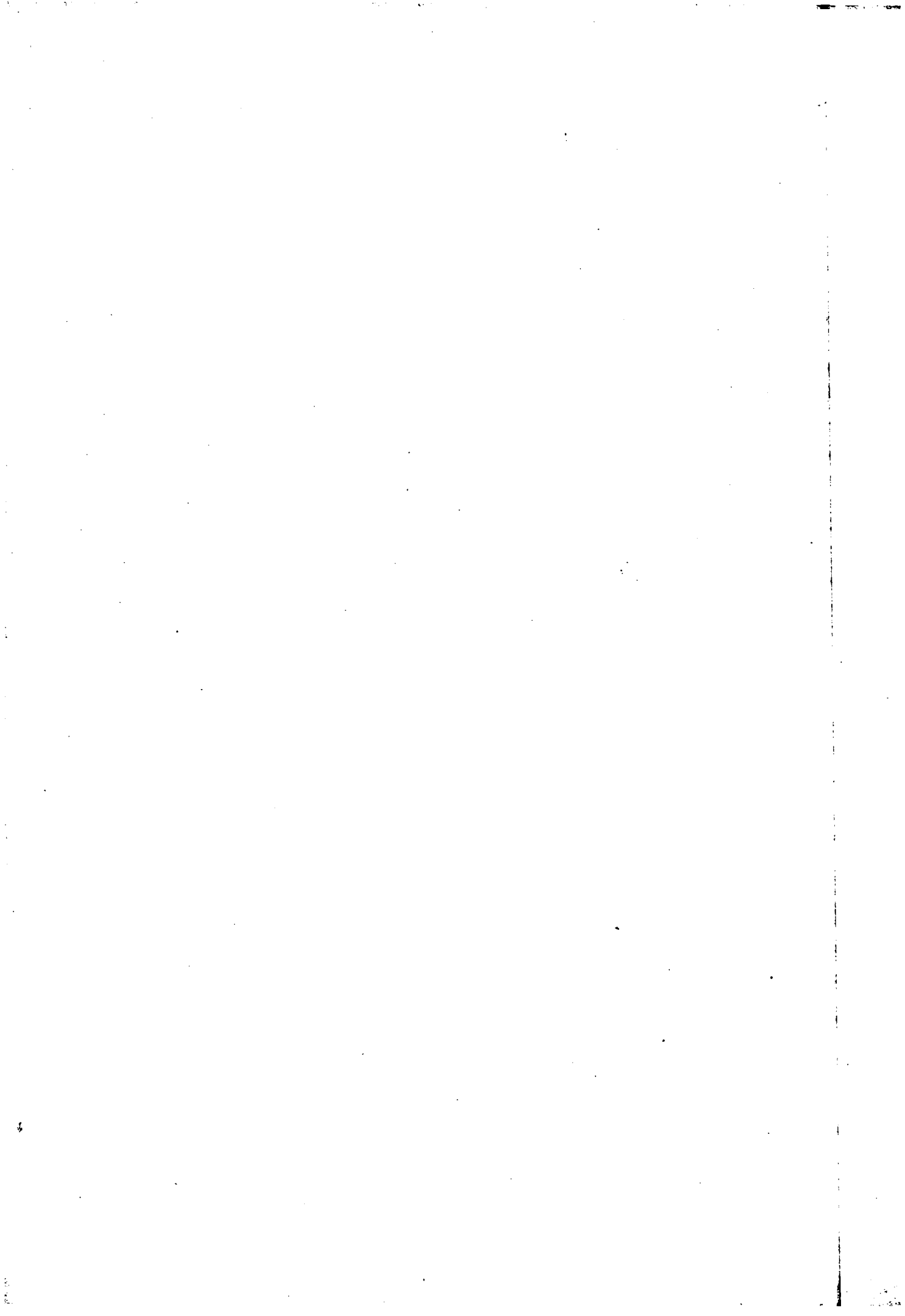
re, mi - se - re - - re, mi - se - re - re.

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

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

senza organo

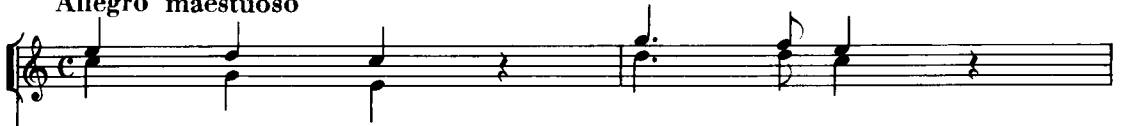
Jam virga Jesse — O Jesu, amor mi (Offertorium)



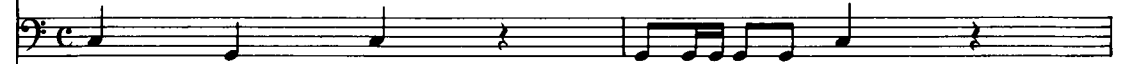
[I. Choro]

Allegro maestuoso

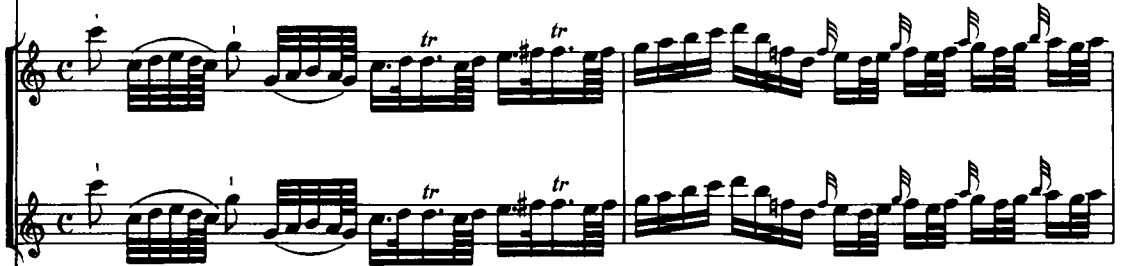
*Clarini
in C*



Timpani



I



Violini

II



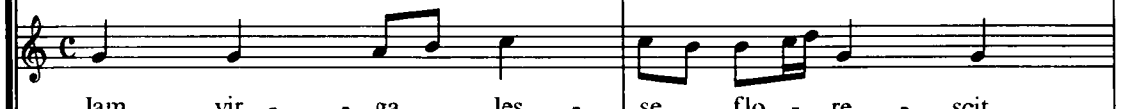
Canto

Jam vir - - ga Jes - se flo - re - scit,



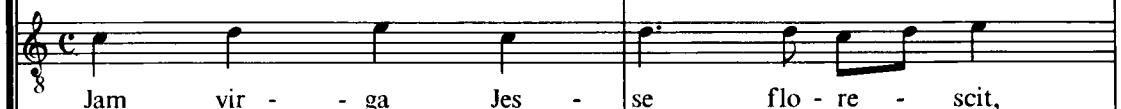
Alto

Jam vir - - ga Jes - se flo - re - scit,



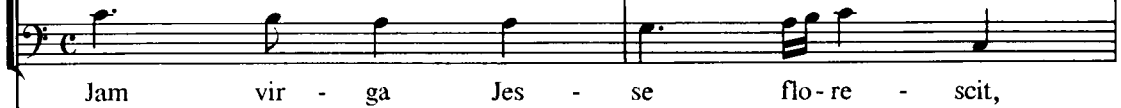
Tenore

Jam vir - - ga Jes - se flo - re - scit,



Basso

Jam vir - ga Jes - se flo - re - scit,



*Violone
e
Organo*

5 2 6 5 - 6# 4 3



3

[tr.]

tr.

6 6

tr.

6 6

jam vir - - ga Jes - se flo -

jam vir - - ga Jes - se flo -

8 jam vir - - ga Jes - se flo -

jam vir - ga Jes - se flo -

4 3 5 2 6 5 - 6# 4 3

5

re - scit, Di - vus - - que fru - ctus cla -

re - - scit, Di - vus - - que fru - ctus cla -

re - - scit, Di - vus - - que fru - ctus cla -

re - - scit, Di - vus - - que fru - ctus cla - -

7

re - scit, cum ae - ther pro - lem ce - le - bret, et ter - ra car -

re - scit, cum ae - ther pro - lem ce - le - bret, et ter - ra car -

re - scit, cum ae - ther pro - lem ce - le - bret, et ter - ra car -

re - scit, cum ae - ther pro - lem ce - le - bret, et ter - ra car -

3 - 6 5 6 5 6

9

men per - so - net, per - - so - - net, u - tri - que

men per - so - net, per - - so - - net, u - tri - que

men per - so - net, per - so - - net, u - tri - que

men per - so - net, per - so - - net, u - tri - que

5
9 6 5
9 6 5

11

rex na - - tus est, al - le - lu - ja,
 rex na - - tus est, al - le - lu - ja,
 rex na - - tus est,
 rex na - - tus est,

solo poco p
solo poco p
solo
pedale
 [senza org.]

B

The musical score is arranged in a system with five staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The next two staves are for vocal parts, with the upper voice in treble clef and the lower voice in bass clef. The bottom staff is for piano accompaniment, with the left hand in bass clef. The lyrics 'al - le - lu - ja,' are written under the vocal staves. The score is divided into two measures. The first measure contains the vocal entries and piano accompaniment. The second measure continues the vocal parts and piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords marked with square brackets. The vocal parts consist of melodic lines with lyrics. The bottom staff shows a bass line with eighth and sixteenth notes.

The musical score for page 15 consists of several staves. At the top, there are two empty staves (treble and bass clefs). Below them are two staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like $[f]$. The vocal parts are in the middle, with two lines of lyrics: "al - le - lu - ja, al - le - lu - ja," and "al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,". The bottom part of the score includes a bass line and a grand staff (treble and bass clefs) with musical notation.

The first two staves of the page contain instrumental music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various note values and rests.

The next two staves continue the instrumental music. Both staves feature a piano (*f*) dynamic marking and trill (*tr*) markings over certain notes. The notation includes complex rhythmic patterns and accidentals.

This section contains four vocal staves with lyrics. The lyrics are: "lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - - - lu - lu - ja, al - le - - - lu - al - le - - lu - ja, al - le - - lu - al - le - - lu - ja, al - le - - lu -". Above the first two staves, the marking "[tutti]" is present. The music is in treble clef.

The bottom staff of the page is a bass clef staff. It begins with the marking "tutti" and contains figured bass notation. The figures shown are 6/4, 6/8, 6/4, and a sharp sign (#).

19

ja, al - le - lu - ja ———, al - le - lu - ja.

ja, al - le - lu - ja ———, al - le - lu - ja.

ja, al - le - lu - ja, al - le - - - lu - ja.

ja, al - le - lu - ja ———, al - le - lu - ja.

6 5 6 6 # solo 10 10 10 10

21

Musical score for guitar, measures 21-24. The score is written for a single guitar with six staves. The first staff is the treble clef, and the fifth staff is the bass clef. The second, third, and fourth staves are empty. The first staff contains a melodic line with a whole note rest in measure 21, followed by quarter notes in measure 22, and eighth notes in measures 23 and 24. The fifth staff contains a bass line with a whole note rest in measure 21, followed by quarter notes in measure 22, and eighth notes in measures 23 and 24. The eighth notes in measures 23 and 24 are marked with a '6' and a '1' respectively. The sixth staff contains a bass line with a whole note rest in measure 21, followed by quarter notes in measure 22, and eighth notes in measures 23 and 24. The eighth notes in measures 23 and 24 are marked with a '6' and a '1' respectively. The seventh staff contains a bass line with a whole note rest in measure 21, followed by quarter notes in measure 22, and eighth notes in measures 23 and 24. The eighth notes in measures 23 and 24 are marked with a '6' and a '1' respectively.

The musical score for page 23 consists of several staves. At the top, there are two empty staves (treble and bass clef). Below them are two staves of piano accompaniment, each starting with a first finger (1) and featuring intricate sixteenth-note patterns with trills (tr) and slurs. The vocal parts follow, with four staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) all singing the Latin phrase "Be - a - tas no - ctis te - ne - bras". The piano accompaniment at the bottom is marked "tutti" and includes fingering numbers: 5, 2, 6, 5, 6#, 4, #, 6, 6, 6.

25



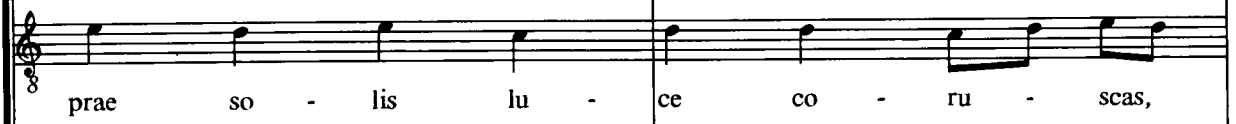
prae so - lis lu - ce co - ru - scas,



prae so - lis lu - ce co - ru - scas,



prae so - lis lu - ce co - ru - scas,



prae so - - lis lu - ce co - ru - scas,



The musical score for page 27 consists of several staves. At the top, there are two staves (treble and bass clef) with sparse notes. Below these are two staves of piano accompaniment, each featuring a continuous sixteenth-note pattern with a '6' below the notes. The vocal section follows, with four staves (treble and bass clef) containing lyrics. The lyrics are: 'in his sol ve - rus e - mer - git, qui cor -' on the first two staves, and 'in his sol ve - rus e - mer - - git, qui cor - dis' on the last two staves. At the bottom, there is a bass clef staff with notes and fingerings (6, 5, 6, 8, 6, 8).

31

ta - - - te, al - le - lu - ja,
 ta - - - te, al - le - lu - ja,
 ta - - - te.
 ta - - - te.

solo
poco p
 solo
poco p

6 8 6 3
 4 6 4

solo
 senza organo

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

The musical score for page 35 consists of several staves. At the top, there are two empty staves for piano accompaniment. Below them are two staves with piano accompaniment, showing rhythmic patterns and chordal textures. The vocal lines are positioned in the middle, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "al - le - lu - ja, al - le - - - - lu -" on the first line and "al - le - lu - ja, al - - - - le - - - lu -" on the second line. Below the vocal lines are two more empty staves for piano accompaniment. At the bottom of the page, there is a single bass staff with a melodic line.

37

[tutti] *f*

ja. Be - a - tas no - ctis te - ne - bras prae so -

[tutti] *f*

ja. Be - a - tas no - ctis te - ne - bras prae so -

Be - a - tas no - ctis te - ne - bras prae so -

Be - a - tas no - ctis te - ne - bras prae so -

tutti *f*

Piano introduction in treble and bass clefs. The treble clef part starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest. The bass clef part starts with a quarter note G2, followed by a quarter rest.

Piano accompaniment for the first system. The treble clef part features a sixteenth-note arpeggiated pattern in the left hand, marked with a '6' and a 'p' dynamic. The bass clef part features a similar pattern in the right hand, also marked with a '6' and a 'p' dynamic. Both parts end with a quarter rest.

Vocal and piano accompaniment for the second system. The vocal line (treble clef) has lyrics: "lis lu - ce co - ru - scas, cae - lum, ter - ra". The piano accompaniment (treble and bass clefs) continues the arpeggiated pattern. Dynamics include "solo p" and "solo [p]".

Piano accompaniment for the third system. The bass clef part features a sixteenth-note arpeggiated pattern with fingerings 6, 5, 4, 6, 7, 6. It ends with a quarter rest. Dynamics include "solo" and "senza organo".

[tutti] *f*

ex - sul - ta - te, al - le - lu - ja, al - le - lu -

[tutti] *f*

ex - sul - ta - te, al - le - lu - ja, al - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le - lu -

al - le - lu - ja, al - le - lu -

tutti

6/4 6/8 6/4 3

Piano introduction in treble and bass clefs. The treble clef part starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef part starts with a quarter note G3, followed by a quarter rest, then a quarter note A3, and a quarter note B3. The music continues with eighth and sixteenth notes in both staves.

Piano accompaniment in treble and bass clefs. The treble clef part features a melodic line with dynamics *p*, *poco f*, and *sf*. The bass clef part provides harmonic support with chords and moving lines.

Vocal staves with lyrics and performance markings. The first staff is marked *solo p* and the second *[p]*. The lyrics are: "ja, cae - lum, ter - ra ex - sul - ta - te, al - le - ja, cae - lum, ter - ra ex - sul - ta - te, al - le - ja, al - le - ja, al - le -". The first two staves are marked *[tutti] f* for the second half of the page.

Bass line with the marking "senza organo". It features a melodic line in the bass clef, starting with a quarter note G3 and moving through the piece.

45

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

6/4 6/8 6/4 3

47

le - lu - ja, al - le - lu - ja.

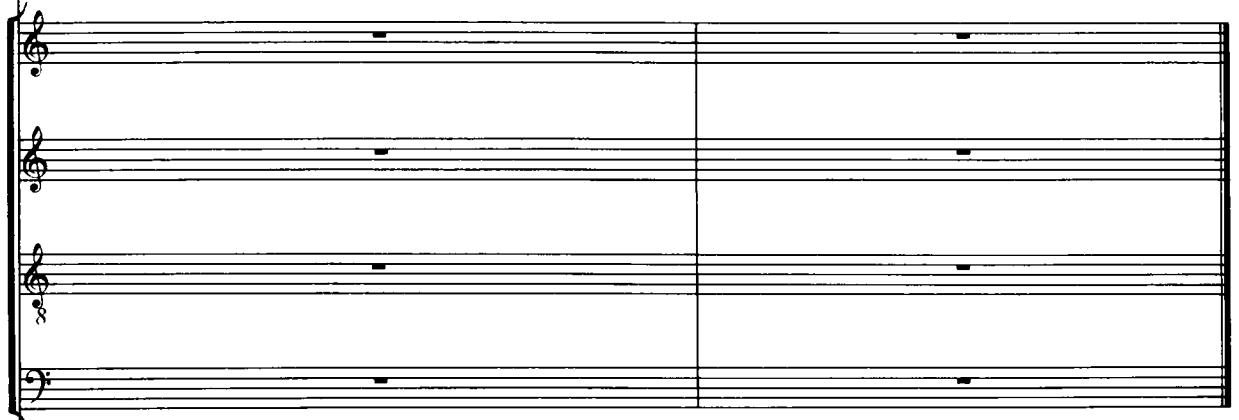
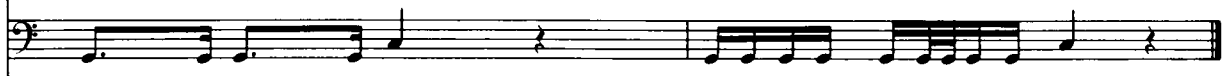
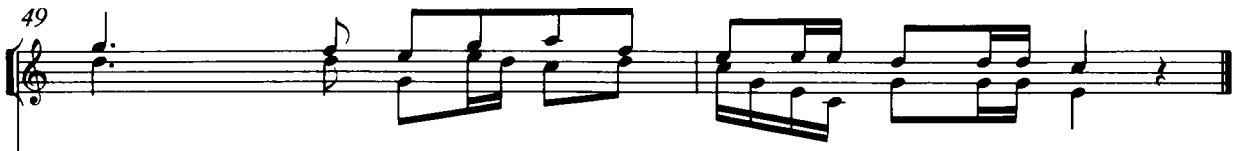
le - lu - ja, al - le - lu - ja.

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

le - lu - ja, al - le - lu - ja.

6 4 6 8 6 4 3 5 6 6 4 3 10 10 6 6

49



[II. Duetto]

Adagio

Violini I

Violini II

Canto

Alto

Violone e Organo

3

1

sf p sf p sf p sf p f

1

sf p sf p sf p sf p f

4

2

6

5

tr *p* *f* *tr* *f* *tr* *p* *f* *tr* *f*

O Je - su,
O Je - su,

4 3 *p* 7

8

p *sf* *p* *tr* *tr* *p* *tr* *tr* *p* *tr* *tr* *p*

a - mor mi, pro - me na - sce - ris,
a - mor mi, pro - me na - sce - ris,

3 3 6 4 [6/4 5/3] *f* *p*

11

tu, pu - er for - mo - se, Sal - va - - -

tu, pu - er for - mo - se, Sal - va - - -

6 5 7 5

14

poco f *p*

poco f *p*

- tor es, tu, pu - er for -

- tor es, tu, pu - er, pu - er for -

f *p* 5 4

17

cresc. *f* *tr*

cresc. *f* *tr*

mo - se, Sal - va - - - - tor es.

mo - se, Sal - va - - - - tor es.

6 5[8] 9 8 4

f

20

[p] *tr*

p [i]

O fe - li - ces cu - nas, o ma - nus be -

O fe - li - ces cu - nas, o ma - nus be -

p 6

23

poco f *p* *cresc.*

[poco] f *p* *cresc.*

a - tas qui - bus tan - ge - ris,

a - tas qui - bus tan - ge - ris,

f *p*

6 5
4 3

26

f *p* *[tr.]*

f *p*

o fe - li - ces cu - nas,

o fe - li - ces cu - nas,

f *p* 7

28

cresc. *p*

cresc. *p*

o be - a - - tas ma - - nus

o be - a - - tas ma - - nus

30

f *tr* *ff*

f *tr* *ff*

qui - bus tan - ge - ris, tan - ge - ris.

qui - bus tan - ge - ris, tan - ge - ris.

4 *f* 4 7

33

Musical score for measures 33-34. The score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 33 features a melodic line in the upper staves with a trill (tr) and a forte (sf) dynamic. Measure 34 continues the melodic line with a trill and sf dynamics. The lower staves are mostly empty, with some notes in the bass clef at the end of measure 34, including a 6th fingered note and a 1st fingered note, both marked sf.

35

Musical score for measures 35-36. The score consists of four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). Measure 35 features a melodic line in the upper staves with a trill (tr) and a forte (sf) dynamic. Measure 36 continues the melodic line with a trill and sf dynamics. The lower staves are mostly empty, with some notes in the bass clef at the end of measure 36, including a 5th fingered note, a 6th fingered note, a 6th fingered note in brackets, a 4th fingered note, and a 4th fingered note, all marked sf.

38

tr *p* *f* *p* *f*

tr *p* *f* *p* *f*

O Je - su, a - mor mi,

O Je - su, a - mor mi,

p *f*

40

p *tr*

[*p*] [*p*]

pro me na - sce - ris, pro me

pro me na - sce - ris, tu na - sce - ris, tu

$\frac{6}{4}$ *p* $\frac{3}{\#}$

43

na - sce - ris, tu na - sce - ris, Sal - va - - - -

na - sce - ris, tu na - sce - ris, Sal - va - - - -

7 7^b

46

tor, Sal - - - - va - tor es,

tor, Sal - - - - - [va] - tor es,

6 3 7
4 f

49

tu, pu - er, pu - er for - mo - se, Sal -
 tu, pu - er for - mo - se, Sal -

p *p* *tr* [*tr*]

4 3 9/4 8/3

p

52

va - - - - tor es. O fe - li - ces
 va - - - - tor es. O fe - li - ces

f *p* *f* *p*

f *p*

55

cu - nas, o be - a - tas ma - nus

cu - nas, o be - a - tas ma - nus

f *p* *f* *p*

f *p*

58

qui - bus tan - ge - - ris,

qui - bus tan - ge - - ris,

f *f*

f

60

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

o fe - li - ces cu - nas, o be - a - tas

o fe - li - ces cu - nas, o be - a - tas

p 7

63

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

ma - nus qui - bus tan - ge - ris, tan - ge -

ma - nus qui - bus tan - ge - ris, tan - ge -

f *p* *sf* *sf* *sf*

4 3 4 3

66

tr *ff* *p* *ff* *p*

ris.

ris.

7 6

ff *p*

69

ff p *ff p* *f*

ris.

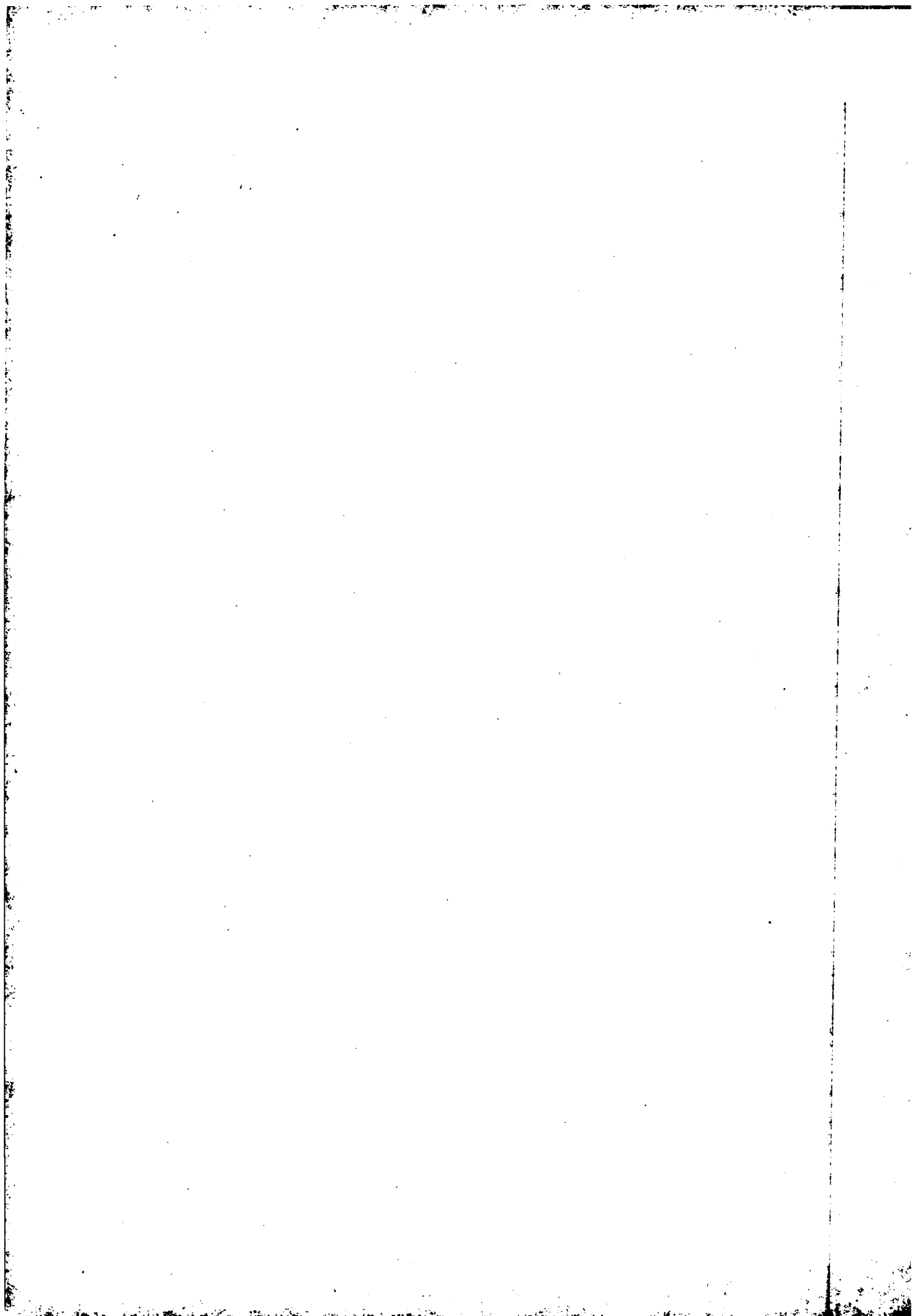
ris.

4 2 6 4 3

ff *p*

Allegro Da Capo

Adeste, triumphate — Christus surrexit (Offertorium)



[I. Aria]

Allegro spiritoso

The musical score is arranged in six staves. The top staff is for Clarini (treble clef), followed by Timpani (bass clef). The Violini section consists of two staves, I and II (treble clef). The Viola is in the next staff (bass clef). The Basso solo staff is empty. The bottom staff is for Violone e Organo (bass clef). The tempo is marked 'Allegro spiritoso' and the time signature is common time (C). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with various fingering and articulation markings.

Clarini

Timpani

I
Violini

II

Viola

Basso solo

Violone e Organo

3

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

5

5 6 5 6 5 6 6 6 5 6

7

Ad -

[6 6] 6 4 5 3 5 [6] 5 6 [6 6] 6 4 3

9

e - ste, tri - um - pha - te, ter - ra, cae - lum, ap - plau - di - te, cum

p f p f p f

11

di - va Pa - tris so - bo - les, pro - stra - tae gen - tis u - na spes jam

[6] [#] 6 5 6 5 6 4 3

13

ex - san - guis re - sur - git, et mor - tis scep - tra fran - git, foe -

[#] 5 [#] 5

da la - vat sce - le - ra, vic - tor pre - mit tar - - ta -

5 6 5 6 5 6 6 [6] 5 6 [6] 6 4 #

ra, cum di - va Pa - tris so - bo-les jam ex - san - guis re -

6 6 4 # [6] [6] 6 4 #

19

f *p* *f* *f*

sur - git, foe - - da la - vat sce - le - ra, vic - tor pre - mit

[6] 5 6 5 6 5 6 5 6 [6] 5 6

f *p* *f*

21

f [*f*]

tar - - ta - ra.

[6] 6 4 # 3 6 5 # [6] 6 5

23

Musical notation for measures 23-24, top two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 23-24, middle two staves. Both staves feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes, including triplets and sixteenth-note runs.

Musical notation for measures 23-24, bottom two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation includes fingerings (1, 3, 6) and a triplet in the lower staff.

25

Musical notation for measures 25-26, top two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves show a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Musical notation for measures 25-26, middle two staves. Both staves feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes, including triplets and sixteenth-note runs. Trills (tr) are indicated above certain notes.

Musical notation for measures 25-26, bottom two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation includes fingerings (6, 5#, 6, 6, 4, #, [6], 5, 6) and a triplet in the lower staff.

27

Cum di - va Pa - tris so - bo - les jam

29

ex - san - guis re - sur - git, ad - e - ste, tri - um - pha - te, ter -

31

ra, cae - lum, ap - plau - di - te, cum di - va Pa - tris so - bo - les, pro -

33

stra - tae gen - tis u - na spes jam ex - san - guis re - sur - git, et

mor-tis scepra fran-git, foe - - da la - vat sce - le - ra, vic - tor pre-mit tar - - - ta -

5 6 4 3 [6] 5 6 5 6 5 6 5 6 [6] 5 6 [6] 4 3

ra, cum di - va Pa - tris so - bo-les jam ex - san guis re -

[f] p [f] p [f] p [f] p [6] 5 6 4 3 [6] 5 4 3

sur - git, foe - - da la - vat sce - le - ra, vic - tor pre - mit,

pre - mit vic - tor tar - - ta - ra, pre - mit tar - - ta -

44

f

f

ra.

46

48

Musical score for measures 48-49. The score consists of six staves. The top two staves (treble and bass clef) contain sparse melodic lines. The middle two staves (treble and bass clef) feature dense, rapid sixteenth-note passages with slurs. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a bass line with fingerings 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, [6], 5, 6.

50

Musical score for measures 50-51. The score consists of six staves. The top two staves (treble and bass clef) contain melodic lines with slurs. The middle two staves (treble and bass clef) feature dense, rapid sixteenth-note passages with slurs, marked with *sf* (sforzando) and a triplet of 3. The bottom two staves (treble and bass clef) contain a bass line with fingerings [6] 6] 6/4 5 [6] 5 6 [6] 6] 6/4 3. The text "Choro segue (subito)" is written at the end of the bottom staff.

[II. Choro]

Allegro moderato

The musical score is arranged in ten staves. The top staff is for Oboe I and II. The second staff is for Clarini I and II. The third staff is for Timpani. The fourth and fifth staves are for Violini I and II. The sixth staff is for Viola. The seventh, eighth, ninth, and tenth staves are for Canto, Alto, Tenore, and Basso, respectively, with lyrics underneath. The eleventh staff is for Violone. The twelfth staff is for Organo, with fingerings indicated below the notes.

Oboe I
II

Clarini I
II

Timpani

Violini I
II

Viola

Canto
Chri - stus sur - re - - xit de se - pul -

Alto
Chri - stus sur - re - - xit de se - pul -

Tenore
Chri - stus sur - re - xit de se - pul -

Basso
Chri - stus sur - re - xit de se - pul -

Violone

Organo
4 3 5 6 [6 5]
4 3

4

chro, qui pro no - bis pe -

chro, qui pro no - bis pe -

chro, qui pro no - bis pe -

chro, qui pro no - bis pe -

3 3 3 3 3 4 3 5

7

pen - dit in li - gno, sur - re - -

pen - dit in li - gno, sur - re - -

8 pen - dit in li - gno, sur - re - -

pen - dit in li - gno, sur - re - -

6 ^[6 5]_{4 3} 5 6

10

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains three measures of music, each featuring a half note with a long, sweeping slur above it. The middle and bottom staves are empty.

The second system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef and contain three measures of music, each featuring a dense, sixteenth-note arpeggiated pattern. The bottom staff is in bass clef and contains three measures of music, each featuring a simple eighth-note pattern.

The third system of music consists of four staves. The top two staves are in treble clef and contain three measures of music, each featuring a simple eighth-note pattern. The third staff is empty. The bottom staff is in bass clef and contains three measures of music, each featuring a simple eighth-note pattern.

The fourth system of music consists of two staves. The top staff is in bass clef and contains three measures of music, each featuring a simple eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef and contains three measures of music, each featuring a simple eighth-note pattern with fingerings 5 and 6 indicated above the notes. The word "xit" is written below the second measure of the top staff.

13

xit de se - pul - chro, qui pe -

xit de se - pul - chro, qui pe -

xit de se - pul - chro, qui pe -

de se - pul - chro, qui pe -

5 6 [#]

16

pen - dit in li -

pen - dit in li -

19

gno, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

gno, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja

gno, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

gno, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

5 6 6 5 # 5 6 6 5 # 5

The first system consists of three staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The music begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The vocal lines feature melodic phrases with slurs and accents. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

The second system continues the piano accompaniment. It features a dense texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'p' with a bracketed '1' ([1]).

The third system contains vocal staves with lyrics. The lyrics are: "ja, al - le - lu - ja. Chri - stus sur - re - xit de se - -", "_____, al - le - lu - ja. Chri - stus sur - re - xit de se - -", and "ja, al - le - lu - ja, ja,". The music includes dynamic markings such as 'solo p' and '[p]'. The piano accompaniment continues with a steady bass line.

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The music includes dynamic markings such as 'p' and 'solo p'. There are also performance instructions like '[6]' and '4' above the staff.

The musical score for page 26 consists of several systems of staves. The top system contains four empty staves. The second system contains three staves of piano accompaniment. The third system contains two vocal staves with lyrics: "pul - chro, al - le - lu - ja _____, al - le - lu -" and "pul - chro, al - le - lu - ja _____, al - le - lu -". The fourth system contains two empty staves. The fifth system contains two staves of piano accompaniment. The sixth system contains two staves of piano accompaniment. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

ja, qui pro no - bis pe - pen-dit in ;
ja, qui pro no-bis pe - pen-dit in

li - gno, al - le - lu - ja, al - le - lu -
li - gno, al - le - lu - ja, al - le - lu -

The musical score consists of several staves. At the top, there are two empty staves. Below them are three staves of piano accompaniment. The first staff of the piano part features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The second and third staves provide harmonic support. The vocal lines are positioned in the middle of the page, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "li - gno, al - le - lu - ja, al - le - lu -" on the first line and "li - gno, al - le - lu - ja, al - le - lu -" on the second line. Below the vocal lines are two more staves of piano accompaniment, continuing the instrumental texture.

38

f

f

f

tutti *f*

ja, al - - le - - lu - ja,

tutti [*f*]

ja, al - - le - - lu - -

al - - le - lu - ja,

al - - le - - lu - ja

tutti [*f*]

5 6 6#

41

al - le - lu - ja, al - le - lu -
ja, al - le - lu - ja
al - le - lu - ja, al - le - lu -
, al - le - lu - ja, al - le - lu -

5 6 5 4 5 3 5

Musical notation for the first system, measures 44-46. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves have a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the third staff has a bass line with quarter notes.

Musical notation for the second system, measures 47-49. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves feature a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes, while the third staff has a simpler bass line.

Musical notation for the third system, measures 50-52. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves contain vocal lines with lyrics, and the last two staves contain instrumental accompaniment.

ja, al - le - lu - ja.

—, al - le - lu - ja.

ja, al - le - lu - ja.

ja, al - le - lu - ja.

Musical notation for the fourth system, measures 53-55. It consists of two staves: one treble clef and one bass clef. The first staff has a melodic line with some rests, and the second staff has a bass line with fingerings indicated by numbers 4, 5, and 6.

[6]

4

#

5

6

47

The musical score consists of six systems of staves. The first system (measures 47-49) features a vocal line in the top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is spread across three staves: the top two are treble clef and the bottom is bass clef. The piano part includes a complex texture of sixteenth-note chords in the upper register and a more rhythmic bass line. The second system (measures 50-52) continues the piano accompaniment with similar textures. The third system (measures 53-55) shows the piano part becoming more sparse, with mostly whole and half notes. The fourth system (measures 56-58) is mostly empty staves. The fifth system (measures 59-61) features a bass line with fingerings: #, 6, 3, 3, 6, 5, #, 6, 6#. The sixth system (measures 62-64) continues the bass line with fingerings: #, 6, 6#.

50

The musical score for page 50 consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment lines (treble and bass clefs). The second system features a grand staff with three staves (two treble clefs and one bass clef) containing dense, rapid sixteenth-note passages. The third system consists of five empty staves. The fourth system includes a bass clef staff with a melodic line and a lower bass clef staff with a line of notes and specific fingerings: '6 4' above a note, a sharp sign '#', and '5 6 5' above a triplet of notes. The score concludes with a sharp sign '#' at the end of the final line.

The musical score for page 53 consists of several staves. The top two staves are vocal parts in treble clef. The middle section contains piano accompaniment with two treble staves and one bass staff, featuring complex rhythmic patterns and arpeggiated figures. The bottom section includes a vocal line in treble clef with the lyrics "Al - le -" and a bass line in bass clef with fingering numbers 5 and 6, and a sharp sign. Dynamic markings include *p* (piano) and *[p]* (pianissimo). A "solo" marking is placed above the vocal line.

The musical score for page 56 consists of several systems of staves. The top system includes a grand staff (treble and bass clefs) with four measures of whole rests. The second system features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -" on the first line, and "al - le - lu - ja, al - le -" on the second line. The piano accompaniment includes a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with chords and notes. The lyrics "solo" and "[p]" are written above the second vocal line. The bottom system shows piano accompaniment with chords and notes in both treble and bass clefs. The chords are labeled with numbers: 9/7, 3/8, 7/2, and 8/3.

Four staves of piano introduction. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. All staves contain whole rests for the first four measures.

Three staves of piano accompaniment. The top two staves are treble clef, and the bottom is bass clef. The music features sixteenth-note runs with a '6' fingering and quarter notes with a '1' fingering. Measure 63 ends with a fermata.

Vocal entry for two voices. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. Both parts begin with a trill ('tr') on the first note. The lyrics are: 'lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -'. The music includes trills and sixteenth-note accompaniment.

Two staves of piano accompaniment. The top staff is bass clef and the bottom staff is bass clef. The music features sixteenth-note runs and quarter notes with a '1' fingering.

First system of musical notation, featuring vocal staves and piano accompaniment.

Second system of musical notation, including piano accompaniment with dynamic markings such as *f*.

Third system of musical notation, including vocal staves with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "lu - ja, Chri - stus sur -".

Fourth system of musical notation, including piano accompaniment with dynamic markings such as *[f]* and *[tutti]*, and fingerings like 5, 6, 4, 3.

67

re - - xit de se - pul - chro,
 re - - xit de se - pul - chro,
 re - xit de se - pul - chro,
 re - xit de se - pul - chro,

5 6 [6 4] 5] 3

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes.

The second system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef and contains a similar complex melodic line. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with eighth notes.

The third system of music consists of five staves. The top three staves are vocal lines in treble clef, each with the lyrics "qui pro no - bis pe - pen - dit in". The bottom two staves are in bass clef and contain a bass line with eighth notes.

The fourth system of music consists of one staff in bass clef. It contains a bass line with eighth notes and includes fingerings: 5/4, 3, 5, 6, [6/4], and 5/3.

The musical score for page 73 consists of several systems. The top system includes a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a bass clef. The vocal line features a melodic phrase with a fermata over the final note. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with sustained chords. The middle system contains a complex piano accompaniment with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line, all featuring intricate sixteenth-note patterns. The bottom system features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) with lyrics: "li - gno, sur - re -". The piano accompaniment continues with a bass line that includes fingering numbers 5 and 6.

The musical score for page 76 consists of several systems. The first system shows a vocal line with three measures of sustained notes, each with a fermata, and a piano accompaniment with rests. The second system features a complex piano accompaniment with six staves: two treble clefs and two bass clefs, all playing rapid sixteenth-note patterns. The third system contains vocal lines with lyrics: the first staff has dashes followed by "xit de", the second staff has dashes followed by "xit de", the third staff has dashes followed by "xit de", and the fourth staff has dashes followed by "xit de". The piano accompaniment continues with rhythmic patterns. The final system shows the piano accompaniment with fingerings: 5 and 6 in the first measure, 6 and 6 in the second, and 5 and 6 in the third.

79

se - pul - chro, qui pro no - -

se - pul - chro, qui pro no - -

se - pul - chro, qui pro no - -

se - pul - chro, qui pro no - -

5 6

The first system of music consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The music features a mix of quarter and eighth notes with some rests.

The second system of music consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. This system is characterized by a very dense piano accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.

The third system of music consists of four staves. The top three staves are vocal lines in treble clef, and the bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The lyrics for the first three parts are: "bis pe - - pen - dit in li - - gno," "bis pe - pen - dit in li - - -", and "bis pe - pen - dit in li - - -".

The fourth system of music consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "bis pe - pen - dit in li - - gno,". The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef.

The fifth system of music consists of one staff in bass clef, which is a figured bass line. The figures are: 6/5, 4, 5/4, 3, [6], 6, 6, 3/7, 4/6, 4/5, 3.

85

The musical score consists of several systems. The first system shows a piano introduction with two treble clefs and one bass clef. The second system continues the piano introduction with more complex textures. The third system introduces the vocal lines with the lyrics: "al - le - lu - ja, al - le - lu - ja". The vocal parts are written in treble clefs, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are: "al - le - lu - ja, al - le - lu - ja", "gno al - le - lu - ja, al - le - lu - ja", "gno, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja", and "al - le - lu - ja, al - le - lu - ja". The piano accompaniment includes a bass line with fingerings 5, 6/5, 5, 6/5, and 5.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass). The treble staff contains a melodic line with a long note and a rest. The bass staff contains a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, consisting of two staves. It features piano (*p*) dynamics and includes fingerings such as [1] and [i].

Vocal staves with lyrics: "_____, al - le - lu - ja. Chri - stus sur - re - xit". The notation includes a *p* dynamic and a *solo* marking.

Third system of musical notation, consisting of two staves. It includes piano (*p*) dynamics and fingerings such as [6], [5], [4], [3], [i], and [1].

Two systems of empty musical staves. The first system consists of two treble clef staves, and the second system consists of two bass clef staves.

Piano accompaniment for the first system, consisting of three staves: a treble clef staff with a 7/8 time signature, a middle treble clef staff, and a bass clef staff.

Vocal and piano accompaniment for the second system. It includes two vocal staves with lyrics and two piano staves. The lyrics are: "de se - - pul - chro, al - le - - lu - ja" and "de se - - pul - chro, al - le - - lu - ja".

Piano accompaniment for the third system, consisting of two bass clef staves.

The musical score for page 95 consists of several staves. At the top, there are three empty staves (two treble clefs and one bass clef). Below them are two systems of piano accompaniment. The first system includes a treble clef staff with a 4/4 time signature, a bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, with dynamic markings of *f* and *p*. The second system is similar but includes vocal lines. The vocal staves have lyrics: "al - le - lu - ja, qui pro" on the first line and "al - le - lu - ja, qui pro" on the second line. The piano accompaniment continues with dynamic markings of *f* and *p*. The bottom system shows further piano accompaniment with dynamic markings of *f* and *p*.

The musical score for page 98 consists of several systems of staves. The top system includes a grand staff with two treble clefs and one bass clef, all containing whole rests. The second system features a vocal line in the upper treble clef with lyrics and piano accompaniment in the lower staves. The lyrics are: "no - bis pe - pen - dit in li - gno, al - le -". The piano accompaniment includes a right-hand part with eighth and sixteenth notes, and a left-hand part with eighth notes. The third system continues the vocal line with lyrics: "no - bis pe - pen - dit in li - gno, al - le -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The bottom system shows the continuation of the piano accompaniment in the lower staves.

The first system consists of three staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom staff is the piano accompaniment. The piano part begins with a series of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system continues the piano accompaniment. It features prominent triplet patterns in both the right and left hands. A forte (*f*) dynamic marking is present in the right hand.

The third system includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "lu - ja _____, al - le - lu - - ja, al - - -". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. A *f* dynamic and a *tutti* marking are present.

The fourth system continues the vocal and piano parts. The lyrics are: "lu - ja _____, al - le - lu - - ja _____, al - - -". The piano accompaniment features a quintuplet (*5*) in the right hand. A *f* dynamic and a *tutti* marking are present.

le - - - lu - - - ja, al - le -
al - le - - lu - - - ja, al -
le - - - lu - - - ja, al -
- le - - - lu - - - ja, al -

6 6 5 6

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

The second system continues the piano accompaniment. The piano part is highly textured with rapid sixteenth-note passages in both the treble and bass staves, creating a dense harmonic texture.

The third system introduces vocal lines with lyrics. It consists of four staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, a vocal line in bass clef, and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics are:

- lu - - ja, al - le lu - ja, al - le - lu -

le - - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

le - - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

The fourth system continues the piano accompaniment and includes figured bass notation. The bass line features a sequence of figures: 5/6, 4, 4/5, 3, 5, 6/5, 5, 6/5. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and melodic patterns as in the previous systems.

III

ja —————, al - le - lu - ja, al - le - lu -

ja —————, al - le - lu - ja, al - le - lu -

ja —————, al - le - lu - ja, al - le - lu -

ja —————, al - le - lu - ja, al - le - lu -

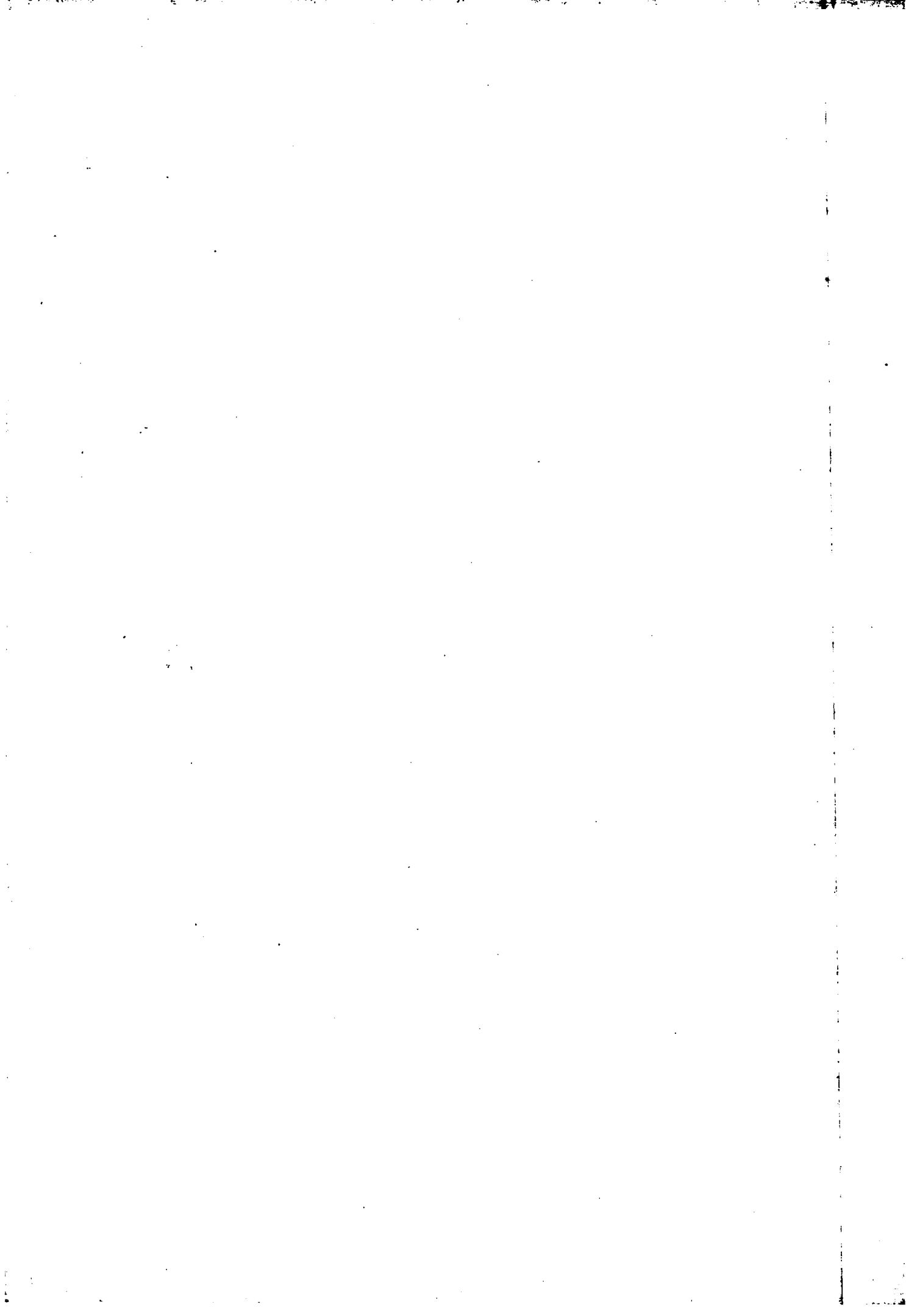
5 6 6 5 5 6 5 6 5

The first system of the score consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music begins with a quarter rest in all staves, followed by a quarter note G4 in the top staff, a quarter note F4 in the middle staff, and a quarter note G3 in the bottom staff. This pattern repeats for the first four measures.

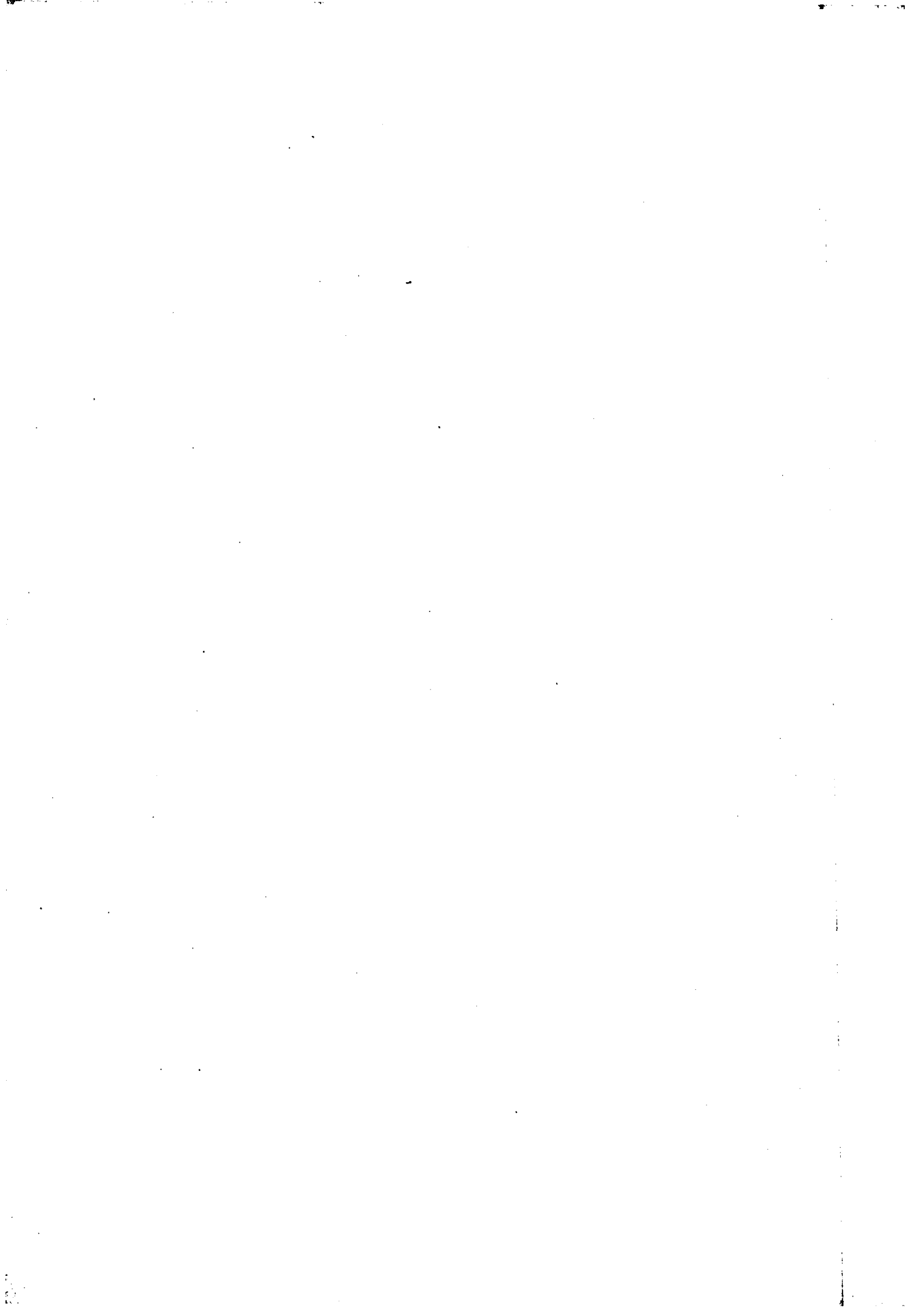
The second system of the score consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a quarter note G4 in the top staff, a quarter note F4 in the middle staff, and a quarter note G3 in the bottom staff. The top two staves feature a *pp* dynamic marking. The music includes triplets of eighth notes in the top two staves and a *p* dynamic marking in the bottom staff.

The vocal entry for the first system consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are: "ja, al - le - lu - ja _____, al - le - lu - ja." The top staff has a *p* dynamic marking, and the middle staff has a *[p]* dynamic marking. The bottom staff has a *ja.* lyric.

The vocal entry for the second system consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are: "ja, al - le - lu - ja _____, al - le - lu - ja." The top staff has a *[p]* dynamic marking, and the middle staff has a *[f]* dynamic marking. The bottom staff has a *ja.* lyric. The system concludes with a *solo* marking and a *pedal [p]* instruction in the bottom staff.



Veni Sancte Spiritus — Alleluja (Offertorium)



[I. Duetto]

Allegro moderato

Violini I

Violini II

Viola

Canto I

Canto II

Violone e Organo

6

12

18

Musical score for measures 18-23. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has one flat. Measure 18 starts with a first finger (1) on the first treble staff. Trills (tr) are marked in measures 18, 19, and 20. Triplet markings [3] appear in measures 20 and 21. A forte (f) dynamic is indicated in measures 21, 22, and 23. The bass line includes fingering numbers 6, 4, 5, 3, 6, 4, 7, 5, 6, 4, 7, 5, and a forte (f) dynamic in measure 23.

24

Musical score for measures 24-28. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. Trills (tr) are marked in measures 24 and 25. The bass line includes fingering numbers 6, 4, 5, 3, and 6, 4.

29

Musical score for measures 29-33. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The bass line includes fingering numbers 5, 3, [6], and [6].

34

tr
p

6/4 5/3

39

p
p
p

Ve - ni San - cte Spi - ri-tus, ve - ni, ve - ni, et e -

6 [6] 4 6 5

45

f
f
f

mit - te cae - - li - tus

[6] 6 7 7 6

50

Ve - - ni San - - cte Spi - ri-tus, ve - ni,

55

ve - ni, et e - mit - te cae - - li -

60

tu - - cis tu - ae, tu - - ae ra - di-um,

65

lu - cis, lu - cis, lu -

lu - cis, lu - cis, lu -

vine
org.

70

- cis tu - ae ra - di-um, ve -

- cis tu - ae ra - di-um, ve -

9 8 5 7

75

- ni, ve - ni, et e -

- ni, ve - ni, et e -

6 4 7 5 6 4 7 5 6 4 3 5 6 4 7 5

80

tr 3 3 *mf* *mf*

mit - te lu - cis tu - ae ra - di -

mit - te lu - cis tu - ae ra - di -

6/4 7/5 6 6/4

85

p *p* *p*

um, lu - cis tu - ae ra - di - um,

um, lu - cis tu - ae ra - di - um,

senza organo

90

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

lu - cis tu - ae ra - di - um, ra -

lu - cis tu - ae ra - di - um, ra -

6 5 6 4

con organo

95

- di - um.

- di - um.

100

4 6 5 6 6 6 5 6

105

6 5 4 6 8 3 5 6 6

110

116

Ve - - - ni .. Pa - - ter, Pa - - - ter

122

pau - pe - rum, ve - - - ni da - tor mu - nerum,

128

Ve - - ni Pa - - ter, Pa - - ter

134

pau - pe - rum, ve - - ni da - tor mu - nerum,

140

ve - - ni Pa - - ter, Pa - - ter pau - pe -
ve - - ni Pa - - ter, Pa - - ter pau - pe -

146

rum, ve - - ni da - - tor,
rum, ve - - ni da - - tor,

152

da - - tor mu - ne - rum, da - -
da - - tor mu - ne - rum, ve - - ni da - - tor,

157

- tor mu - nerum, dul - - ce, dul -
dul - - ce, dul -
vine
org.

162

ce, dul - ce re - fri - ge - ri - um,
ce, dul - ce re - fri - ge - ri - um,

167

ve - ni Pa - ter,
ve - ni Pa - ter,

172

ve - ni da - tor, dul - ce
ve - ni da - tor, dul - ce

177

re - fri - ge - ri - um, dul - ce re - fri -

re - fri - ge - ri - um, dul - ce re - fri -

6 6 3 5

senza organo *p*

182

ge - ri - um, dul - ce re - fri - ge - ri -

ge - ri - um dul - ce re - fri - ge - ri -

6 6 5 3 8

con organo *cresc.*

187

um, re - fri - ge - ri - um.

um, re - fri - ge - ri - um.

6 4 3

f

*Cf. Notes

192

197

Ve - ni Pa - ter, ve - ni Pa - ter,
Ve - ni Pa - ter,

202

ve - ni Pa - ter pau - pe - rum, ve - ni
ve - ni Pa - ter pau - pe - rum,

207

da - tor, ve - ni da - tor, ve - ni da - tor
ve - ni da - tor, ve - ni da - tor

212

mu - ne - rum, ve - ni Pa -
mu - ne - rum, ve - ni Pa -

217

ter pau-pe-rum, dul - ce re - fri -
ter pau-pe-rum, dul - ce re - fri -

222

ge - ri - um, dul - ce re - fri - ge - ri - um,
ge - ri - um, dul - ce re - fri - ge - ri - um,

senza organo *p*

228

dul - ce re - fri - ge - ri - um, re - fri -
dul - ce re - fri - ge - ri - um, re - fri -

con organo *cresc.* *f*

233

ge - ri - um.
ge - ri - um.

239

Musical score for measures 239-244. The score is written for a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music is in a key with one flat. The upper staves contain melodic lines with trills (tr) and slurs. The lower staff contains a bass line with fingerings 5, 6, 6, 5, 6, 5.

245

Musical score for measures 245-249. The score is written for a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music is in a key with one flat. The upper staves contain melodic lines with slurs. The lower staff contains a bass line with fingerings 6, 6, 5, 6, and a triplet of notes.

250

Musical score for measures 250-254. The score is written for a grand staff with two treble clefs and one bass clef. The music is in a key with one flat. The upper staves contain melodic lines with trills (tr) and slurs. The lower staff contains a bass line with fingerings 6, 4, 3, and first finger markings (1).

[II. Choro]

Allegro spiritoso

Clarini I
Clarini II
Timpani
Violini I
Violini II
Viola
Canto
Alto
Tenore
Basso
Violone e Organo

5

[3]

9

Al - le - lu - ja, al -
 Al - le - lu - ja, al -
 Al - le - lu - ja, al -
 Al - le - lu - ja, al -

14

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -
 le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

26

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -
 le - lu - ja, al - le -
 le - lu - ja, al - le -
 le - lu - ja, al - le -

5 \sharp 6 3 5 \sharp 6 3 5 6 5 6 \sharp

30

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

6 7 5 6 4 \sharp 5 6 4 6 \sharp

34

ja, al - le - lu - ja.
ja, al - le - lu - ja.
ja, al - le - lu - ja.
ja, al - le - lu - ja.

38

42

Al - le - lu

Al - le - lu

Al - le - lu

Al - le - lu

46

ja, al - le - lu ja, al - le - lu

ja, al - le - lu ja, al - le - lu

ja, al - le - lu ja, al - le - lu

ja, al - le - lu ja, al - le - lu

ja, al - le - lu - ja
 ja, al - le - lu - ja,
 ja, al - le - lu - ja,
 ja, al - le - lu - ja,

org.
 vlne

, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 al - le - lu - ja, al - le - lu -
 al - le - lu - ja, al - le - lu -
 al - le - lu - ja al - le - lu -

ja, al - le - lu - ja,
ja, al - le - lu - ja,
ja, al - le - lu - ja,
ja, al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,

senza organo

al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,

al - le - lu - ja. Al - le -
 al - le - lu - ja. Al - le -
 al - le - lu - ja. Al - le -
 al - le - lu - ja Al - le -

con organo *f*

lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 lu - ja, al - le - lu - ja, al -

6# 6 3 6 6 5

82

le - lu - ja. Al -
 le - lu - ja. Al -
 le - lu - ja. Al -
 le - lu - ja. Al -

6 4 3 [6] 6 5 4 3

86

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -
 le - lu - ja, al - le - lu - ja, al -

6# 6 3 6 6 5

91

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

*

95

lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

*

* Cf. Notes

lu - ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -
 ja, al - le - lu - ja, al - le - lu -

6 5 6 6 4 3

senza organo

III

ja, al - le - lu - ja.
 ja, al - le - lu - ja.
 ja, al - le - lu - ja.
 ja, al - le - lu - ja.

6 5 4 3

con organo

Jegyzetek

ÁLTALÁNOS MEGJEGYZÉSEK

I. A forráshelyzet jellemzése

1. Az itt kiadott Istvánffy-művek mindegyike kizárólag szólamok formájában maradt fenn, többségük a szerző kézírásában, vagy a szerzőhöz közelálló zenészek leírásában. Az írásszokások lényegi egysége is arra mutat, hogy a másolatok egy zenész-körből származnak, illetve a szerzői leírásról készült hűséges kópiák.

2. A művek többsége egyetlen forrásból maradt ránk. Másodlagos forrásnak tekinthető a *Rorate coeli* Introitus veszprémi másolata, a *Jam virga* második – egytétéles, Graduale műfajhoz alkalmazott – másolata, továbbá az *Alma Redemptoris* korabeli szólamanyagát kiegészítő mintegy fél évszázaddal későbbi néhány szólammásolata. Mivel e másodlagos források lényegi különbségeket a főforrásokhoz képest nem tartalmaznak, kiadásunk csak néhány kétes hely eldöntésénél vette őket számításba. A *Jam virga* másodforrásának oboa-szólamait jegyzetben adjuk.

3. A szólamok lényegében sértetlen, jól olvasható állapotban maradtak ránk. Szakadt, penészes lapszéleken hiányzó egy-két hang vagy ütem egyértelműen pótolható, mint ezt a maga helyén jelezzük.

4. A másolatok általában világos, hibátlan olvasatot adnak. Hanghibák előfordulása igen ritka. A kötőjelek, ékítések írásában tapasztalható következtelenségek a szólamanyag gyakorlatias rendeltetésével függenek össze: az Istvánffy vezetése alatt játszó győri zenészek a szükséges kiegészítéseket a játékszokások ismerete illetve szóbeli utasítások alapján pótolhatták. Mivel nem kiadásra szánt kottákról van szó, az efféle következtelenségeknek nem kell szándékosságot tulajdonítanunk, s a szükséges közreadói kiegészítéseket bátrabban elvégezhetjük. Ez azonban csak bántó diszharmóniák eltüntetésére vonatkozik (unisono vagy párhuzamban haladó szólamok eltérései, azonos motívumokban szeszélyesen kitett artikulációs jelek). Ezen túlmenő igazításokkal ugyan a mű kottaképét világosabbá tehetnénk, de a zenélési szokásokba betekintést adó forrásjelleg homályosulna el.

II. A szólamok kiállítása, felszerelése.

1. A szólamokon csak rövid utalást látunk a mű címére vonatkozóan, viszont a hangszeres szólamok első ütemeiben a szöveg kezdőszavait olvashatjuk. (A többrészes *Rorate* minden szakaszának kezdetén.) Az ünnep, liturgikus műfaj és előadó együttes megnevezését tartalmazó teljes cím a szólamokat védő borítón olvasható (kivéve a szólamkönyvbe utólag beírt két himnusz esetében).

2. A szólamok a praktikus kívánalmakat szolgáló, jól áttekinthető, nagyalakú hangjegyekkel jegyzett leírások. A lapozás általában szünethez került, a folytatásra a „Verte Subito” beírás, vagy rövidítése: V.S. utal. Ennek jelzését kiadásunk éppúgy elhagyja, mint az offertoriumok duett (illetve ária) tételeiben a szünetelő szólamokban olvasható „tacet” jelzést.

3. A szólamok elnevezése olaszos szóalakkal történik (violino, violone, organo, tympano, alto, tenore, basso). A trombitákat a kor szokása szerint clarino-nak, a brácsát alto violának írják, a legfelső énekszólam elnevezése nem egységes: vagy soprano, vagy canto, olykor egyazon műben is másként a szólamban, mint a borítón. (Kiadásunk egységesen viola, ill. canto megjelölést alkalmaz.)

4. Az énekszólamokat a szólamnak megfelelő kulcsban találjuk (de ezeket kiadásunk a mai kóruspartitúrák kulcsrakásával helyettesíti), a hangszer-szólamokat a mai gyakorlattal egyezően. Az orgona-szólam basszus-kulcsban, de ha az orgona – szünetelő basszus mellett – a felső szólamokat kopulázza, szoprán vagy tenor kulcsra vált. Transzponáló hangszerek nem fordulnak elő, minthogy valamennyi, clarinót alkalmazó tétel C-dúrban áll.

5. Az előjegyzések, ütem- és tempójelzések lényegében a mai gyakorlat szerint, de az utóbbiak általában rövidítve (Adte, Allo). Rendkívüli szóalak csupán a „maestoso” (*Jam virga*) és a „spiritoso” (*Veni Sancte*).

III. A hangjegyzés

1. A hangjegyek alakja és jelentése a ma szokásossal megegyezik, csupán a szárok illesztése a kottafejhez kevésbé szabályszerű. A kor szokásainak megfelel, hogy ellenkező irányban húzott szárok is közös – közepén elhelyezett – gerendához illeszkednek (lásd a 6. facsimilén), s az is, hogy ütemvonalon túli ponttal is jelölhető értéknyújtás (vö. 1. facs.). Kiadásunk mindkét tekintetben a mai írásszokást követi.

2. A több ütemre terjedő szüneteket a korban szokásos 1, 2, 4 ütemes szünetek jelével, illetve azok többszörözésével adja meg, de olykor föléje írja a szünetelt ütemek számát is. (Lásd a 10. facsimilén.)

3. A repetált hangok rövidítését feloldottuk. (Az ezzel kapcsolatos frazeálási kérdést lásd alább VII/1.)

4. A triolák, szextolák számjelzésének kitétele nem következetes: általában a darab első felében több, később egyre kevesebb jelet találunk. A triola 3-as jele gyakran csökevényesedik: kis koronára vagy kötőívre emlékeztető félkör alakját veszi föl.

IV. Az énekszólamok

1. A szövegillesztés a szótagok elhelyezése és az elég gondos gerenda-húzás alapján általában pontosan megállapítható. A szövegismétlések ./ jelét feloldottuk. Az énekszólamokban a gerendának nincs frazeáló jelentése, ritkán mutatózó hangsúlyoktól eltekintve (melyekről a jegyzetben beszámolunk) kizárólag a szöveg kötéseihez igazodnak. Ha az egy szótagra éneklendő csoport nem helyezhető el gerendán, a kötésre a szövegbe beírt nyújtójel utal. Kötőjelet az énekszólamokban csak kivételesen találunk (lásd a *Decora lux* és a *Rorate* jegyzeteit).

2. Sajátos szövegkezelési szokás, hogy az egymásután többször szereplő *alleluja* szó kezdő illetve végző a-hangját összevonja egy figurán, sőt akár egyetlen hangon is.

3. Az Istvánffy művek forrásainak általános szokása, hogy az azonos magasságú hangok jelzéséül szótagváltás esetében is kis kötőjelet alkalmaz. Ilyenkor nincs kötés, a jelnek csupán figyelmeztető (custos) értéke van. (Vö. 5. facs. 3. sor) E jeleket kiadásunk csak a jegyzetekben regisztrálja.

4. A szövegek helyesírása általában megfelel a humanista iskolákból elterjedt, ma is általánosan érvényes formáknak. A központozás, a nagybetűk használata nem következetes. A szövegeket kiadásunk normalizálva, a mai liturgikus könyvekből ellenőrizve adja.

V. A hangszeres szólamok

1. A hegedűszólamok az anyag legkidolgozottabb, legdifferenciáltabb része, dinamikai és artikulációs jelekkel bőségesen ellátva. Hozzájuk képest a violone (és a két műben használt, de többnyire a violonével együtt haladó viola) szólam valamivel kevésbé részletes.

2. Az organo szólamból a kötések, staccatók, triola-jelek, stb. úgyszólván teljesen hiányoznak, hogy az akkordszámolás olvasását ne zavarják. Elnagyoltabb itt a dinamikai jelek alkalmazása is. Viszont olyan utalásokat találunk benne, melyek az egész mű áttekintését könnyítik (solo-tutti beírások, a basszus szüneteit kitöltő magas-szólamok kopulázása). Így e szólam az együttessé az organa mellől irányító zenész számára partitúrát pótol. A violone és organo szólam viszonyáról lásd alább.

3. A fúvós és tympáni szólamok, minthogy csak a tutti szakaszokhoz kapcsolódó erősítések, semmiféle előadási utasítást nem tartalmaznak.

VI. Módosítójel-használat

1. A tételek elején az előjegyzést a mai szokások szerint teszik ki a szólamok. A darab közben szükséges módosítójelek kitétele is általában pontos, kiegészítésre (szögletes zárójelben) ritkán volt szükség.

2. A mai szokásoktól eltérően nincs módosítójel az ütem első hangja előtt, ha a szükséges módosítójel az előző ütem végén már szerepelt, főként, ha az új ütem előkével kezdődik (vö. 10. facs. 4. sor). Hasonlóképpen elmarad a módosítójel, ha a módosított hang az ütem elején az előző ütemből átkötve szerepel. Kiadásunk azonban mindkét esetben megjegyzés nélkül pótolja a jelet.

3. A mai szokásoknál gyakrabban használnak viszont a kéziratok figyelmeztető módosítójelet. Ezek egy része feleslegesnek látszik, hiszen pl. az előjegyzésben úgyszólván szereplő módosított hangot jeleznek újból, vagy az előjegyzésben nem is szereplőt oldanak fel. Úgy látszik azonban, hogy ezek nem kizárólag gyakorlati funkciójú figyelmeztető jelek, hanem sok esetben elemző, hangnemtjelző szerepük van. (Így pl. az *Alma Redemptoris* kezdetű C-dúr darab c-moll szakaszában feloldójellel írja a szólam a *h* hangot, s ezzel mintegy dokumentálja, hogy itt c-mollban gondolkodik. Hasonlóképpen felesleges módosítójeleket tesz ki pl. a *Rorate* tételben, hogy a szűkített tercekre felhívja a figyelmet.) Mivel ez a módosítójel-használat ha nem is a mű, de a zenei gondolkodásmód megismeréséhez kiegészítő jellemzést ad, általában megtartottuk.

VII. Artikulációs jelek

1. A hangszeres szólamokban a gerendák illetve zászlós hangok alkalmazásának elvileg artikulációs értéke van. Így ezeket megtartottuk, kivéve, ha együtt mozgó szólamokban megokolatlan különbség mutatkozik. A repetáló hangok rövidítésének feloldásakor a gerendát a kiírt szólampárhoz igazítottuk. Ha folyamatos menetek (szekvenciák, ismétlések) vagy párhuzamos helyek leírásánál következetlenség mutatkozott, a megokoltabb (gyakoribb, a kontextus által igazolt) változatot végigvittük (indoklással a jegyzetben).

2. A staccatót a vonósszólamok függőleges vonalkával jelzik. Ezek megrövidülésével itt-ott staccato-pontok is feltűnnek, anélkül, hogy jelentésszerű különbséget hordoznának. Kiadásunk egységesen staccato-vonalakat alkalmaz.

3. Ügyelni kell arra, hogy az organo szólamban ugyanezek a staccato vonalak *tasto solo* jelentésűek (lásd alább).

4. A staccato jelek alkalmazása a szólamokban eléggé következetes, de hosszabb menetekben, vagy többször ismétlődő motívumokban olykor elmaradnak (gyakran úgy, hogy a párhuzamos szólamok közül az egyikben itt, a másikban ott hiányzik a jel). A hiányzó staccato-jeleket mérsékelten pótoltuk (szögletes zárójelben), főként ott, ahol a) az együttmozgó szólamok egyöntetűsége kívánja, vagy b) ha egy azonos motívum néhány egymástól távoli ponton, szórványosan jelenik meg, tehát az előadó emlékezetére kevésbé lehet hagyatkozni. A motívumok első megjelenésekor – ha a későbbiekből igazolható – mindenképpen pótoltuk a hiányzó jeleket. Egyébként azonban a gyakorlati előadás során a „simile”-elv alapján az előadó folytathatja a staccatók sorát.

5. Elég rendszeres a vonós szólamokban a kötőjel használata, de jelzés-szerű írásmódjuk miatt értelmezésük többször kétes. Sok esetben nincsenek pontosan a hangfejhez illesztve, s mint az analóg helyekből nyilvánvaló, csak a kötés tényére utalnak, de nem föltétlenül arra, hogy a kötött csoport hány hangot foglal magában. A kontextus alapján ezeket pontosítottuk (lásd a jegyzeteket), az együttmozgó szólamokat és azonos motívumokat összehangoltuk, ha egyértelműen megállapítható volt a kötés. (A pótlások szögletes zárójelben.)

6. Pusztán a kötés tényére utal a kötőjel akkor is, amikor kétszer két hang (két hangpár) egyetlen kötőív alatt áll. Amennyiben a második és harmadik hang azonos magassága, vagy analógia alapján igazolni lehet, a kötőjelet felbontottuk.

7. Az énekszólamokban található figyelmeztető kötőjelekről lásd a IV/3. pontban.

8. A *Veni Sancte* duettben előforduló hullámvonalat – minthogy értelmezése vitatott – eredeti formájában hagytuk (vö. 11. facs.).

VIII. A dinamikai jelek

1. A piano dinamikára *pia*, ritkábban *p*, a forte-re *for*, ritkábban *f* jelzés utal. Pianissimo és fortissimo csak a hangszeres szólamokban fordul elő (pianis, pianiss, fortis, fortiss jelzésekkel), s ritkábban a *mf* (mezzo for) és *sf* (forz, sforz) kiírással is találkozunk. Ez utóbbiak használatáról lásd az egyes darabok jegyzetét. A dinamikai jelzéseket a mai gyakorlat szerint írtuk át.

2. A szórványosan jelentkező következetlenségeket szögletes zárójelbe tett betűkkel megszüntettük. A continuo szólamban általában a violone dinamikáját vettük tekintetbe, mivel az orgonában a dinamikai jelek alkalmazása nem következetes (lásd az egyes darabok jegyzetét).

3. Az *Alma Redemptoris* szólókkal induló tételének kivételével a kezdődinamika mindig forte, ezt nem tartottuk szükségesnek pótolni.

IX. Az előkék

1. A források legkevésbé megbízhatóak az előkék tekintetében. Általában ritmusértékkel minősített előkéket tartalmaznak (negyed, nyolcad, tizenhatod, harmincketted értékben). Egy műben (*Jam virga*) az előkék alakja: áthúzatlan, egyszer ill. kétszer áthúzott nyolcad-előke.

2. Azonos motívumok, parallel helyek, párhuzamos vagy unisono szólamok – melyek a forrásban gyakran ellentmondásos előke-értékekkel ellátva olvashatók – egységesítve kerültek kiadásunkba, ha a kontextus alapján nagy valószínűséggel megállapítható volt a helyes érték (jegyzetben utalva az eredeti értékre).

3. Meghagytuk a forrás előke-értékeit ott, ahol egységesen, vagy legalábbis az érintett helyek többségében a korabeli szokásoktól eltérő képet mutatnak (pl. rövid előke felező előkék helyett).

4. A kéziratok a trillákat általában tr jellel ábrázolják. A ω jel is feltűnik, de nem mint önálló jelentéssel bíró változat, hanem mint a tr csökevényes formája. Így ezt is a tr jellel írtuk át (pl. 11. facs. 4. sor).

X. Az organo szólam

1. Az organo szólam többnyire frazeálási mellékjelek nélkül (sőt sokszor dinamikai jelzés nélkül) közli a basszust akkordszámozással és az együttes irányítását segítő néhány utasítással ellátva. Ilyenek:

2. A Tutti és Solo (T. és S.) felírás, összhangban az énekszólamokkal (egyben regisztrálási utasítás). A „senza organo” és „con organo” felírások értelmezése nem biztos. Jelenthet tényleges szünetet az orgonában (pl. a *Rorate* tétel végén), s ilyenkor a basszus lejegyzése csupán az együttes vezetését segíti. De lehetséges, hogy a bejegyzés csupán a „tasto solo”-val egyértelmű, vagyis a jobbkez akkordjainak szüneteltetését jelenti. Ugyanezre rendszerint a vonószólamok staccato-vonalkáival egyező alakú jelek adnak utasítást (egy alkalommal pedig a „Pedale” bejegyzés). Ugyanezek a vonalkák tehát mást és mást jelentenek az organo és violone szólamban!

3. Az akkordszámozás általában elég megbízható. Csupán a szextakkord bejegyzését mulasztja el olyan helyzetekben, melyekben a zenei összefüggés alapján az úgyszólván kétségtelen. (A mai előadó kedvéért azonban a hiányzó számokat mértékkel pótoltuk.)

4. Az akkordszámozásban a mai szokásoktól eltérően nem szabványszerű a magasabb számérték fölülre írása. A számok sorrendje tényleges elhelyezést, szólamvezetést közöl a kéziratban. Ezért az eredeti alakot megtartottuk.

5. A módosítójelek a kéziratban a számok előtt állnak, kivéve a kvart és szext emelését, melyet \sharp , \natural alak jelez. (Egy helyen a 6 számjegy kétszeri áthúzása bővített szextre utal.) Ezekről az írás-szokásoktól megjegyzés nélkül eltérve a mai gyakorlat szerint a szám után írtuk a módosítójelet.

6. Az akkordszámozás ritmikai rendje grafikailag nem mindig világos, de a szöveggörnyezet és a felső szólamok hozzávetésével mindig egyértelműen meghatározható. A pünkösdi offertoriumban a szám után alkalmazott nyújtópont segíti a ritmikai értelmezést (13. facs. 10. sor).

XI. A violone és organo szólam viszonya

1. Egy tétel kivételével a violone és organo szólam lényegében megegyezik. Helykimélés érdekében kiadásunk a két szólamot egyesítve közli. Ezt így kell értelmeznünk:

2. A leírt hangok a két szólamban megegyeznek. A violone szólam egy-két hangnyi, jelentéktelen eltérést (oktáv-áthelyezés) jegyzetben közöljük. Néhány ütemes, jelentősebb eltérést fordított szárirányokkal egy szisztémában írtunk. Kivételesen a jegyzetben adtuk két esetben a violone néhány ütemét, csillaggal megjelölve e helyeket. A violone szüneteire az általunk hozzáfűzött (szögletes zárójelben álló) „senza violone” felírás utal.

3. A X. pontban jelzett utasításokat az organo szólamból, a frazeálási jeleket a violone szólamból vettük, a jegyzetben feltüntetve az eltérést. Hasonlóképpen a jegyzetből megállapítható a staccato-vonalka kétféle jelentése (vö. VII/3., X/2.).

XII. A jegyzetelési módról

1. Az egyes darabokhoz tartozó kritikai jegyzetek A) szakaszában forrásleírást adunk Vavrinecz Vera adatai alapján.

2. A B) szakasz a darabban ismételt előforduló jelenségeket, illetve ezek átírási kulcsát adja meg.

3. A C) szakasz az egyes hangokra, ütemekre vonatkozó közreadói megjegyzéseket tartalmazza. Először az ütemszám, majd törtjel után az ütemen belüli *ritmus-egység* megjelölése (mindig az ütemmutatóval összhangban). Ezután a szólam rövidítése, majd kettőspont után a megjegyzés. (Az ms. rövidítés a kiadásban álló, módosított kottaképpel szemben a kéziratbeli alakra utal.)

Te Joseph celebrent

A

Bejegyzés a győri Székesegyházi Kottatár (Archivum Musicale Cathedralis) W.75. jelzetű nyolc szólamkönyvének végén.

A kötetek márványozott papírba kötve, sarkaikon és gerincükön bőrkötéssel. Méretük: 21 x 17,5 cm. Régi jelzetük nincs, mai jelzetüket 1963-ban kapták.

A kötetek G.J. Werner himnuszait tartalmazzák. Az előzők-lapok beírása szerint: Hymni de B. Virgine, de Apostolis, et aliis festis lmae [= primae] classis, a 4 voci, 2 vl. ad lib. organo e vlne. Authre. Gregorio Werner. – A kották kézzel húzott, 6–8 soros lapokon, Istvánffy Benedek kézírásával.

A kötetek végén, utolsó kompozícióként található a „Hymnus de S. Josepho, del Sigre. Benedetto Istvanffy” feliratú mű. A Vlne és Org szólamok véletlenül egymással felcserélve kerültek a szólamkönyvbe, mint erre az Org szólam beírása figyelmeztet: „NB. Organum pro Hymno S. Josephi in Violone est rescriptum”.

B

Tempójelzés valamennyi szólamban rövidítve: Andte.

A hangszeres szólamok első ütemeiben a szöveg kezdő szavai. Hasonlóképpen az utolsó szakaszban beírva: Amen.

Az orgona végig egy sorba írva, kulcsváltásokkal. Az általunk violinkulcsban jegyzett részek (ahol a tenor és basszus énekszólám szünetel) az orgona-szólam kéziratában szoprán kulccsal (vlne szünetel). A 9/2–10/1, 11/3–13/1, 15/2–16/2 ütemekben (tehát ahol a tenor énekszólammal haladnak együtt), mindkét szólam tenorkulcsban. E szakaszok kezdetét a vlne szólamban *mezzo for* jelzés emeli ki (8/2, 15/2). A basszussal együtt haladó szakaszok mindkét szólamban basszus kulcsban, ezek kezdeténél a vlne szólamban *for* jelzés (13/2, 16/3).

C

1–2 Vlne + Org: függőleges vonalkák csak az Org-ban (= tasto solo).

15/3 Org: ms. $\frac{4}{2}$ akkordszám (hibás).

25/1 Org: a szünet fölötti akkordszám a következő basszushanghoz viszonyítandó!

28/3 T: a negyed hangpárt a kézirat csak itt köti össze, valószínűleg a szokatlan hangközlépés miatt.

31/1 Vlne + Org: az első hang az Org-ban félkotta staccato-vonallal (a dinamikai váltással összefüggésben), a vlne-ban negyedérték + negyedszünet.

32 Vlne: az Org-tól eltérően:



36 Org: ms. $\frac{4}{2}$

37 Vlne + Org: A „senza organo” újból kitéve. Az Org függőleges vonalkái közül (= tasto solo) az utolsó hiányzik, de megvan a vlne-ban (=staccato, mint hegedűk). A 37. két hangja Vlne-ban egy oktávval mélyebben. Az Andante jelzés az Org-ban hiányzik.

38 VI II: ms. egy gerendán.

Decora lux

A

Bejegyzés a győri Székesegyházi Kottatár (Archivum Musicale Cathedralis) W.74. jelzetű nyolc szólamkönyvének végén.

A VI I–II, T, B korabeli vöröses márványozott papírkötésben, méretük: 21,5 x 17. Rajtuk nyomtatott címke: Ex Archivo musicali / Cathedralis Ecclesiae Jauriensis. / Nro. (de a szám nincs kitöltve). S,A, Org. a XIX. század második feléből származó színes papírkötésben, méretük: 21,5 x 17,5. Valamennyi szólamkönyv gerince és sarkai bőrkötésben, az előlapon felül fehér ragasztott címke a hangszer, ill. hangfaj nevével. E címkére került 1963-ban a ma érvényes jelzet.

A szólamok előzéklapján Istvánffy Benedek kézírásával a következő cím: Hymni / Del Sigre Werner. (A S-szólamon: Hymni del Werner.) A kötetek 4–7 soros, margó nélkül előre megvonaltott kottapapíron tartalmazzák a himnuszokat.

A Werner-műveket követő üres lapokon található utólag beírva Istvánffy műve e címmel: Hymnus in (Szoprán: de) Festo SS. Apostolorum Petri et Pauli / Del Sigre Benedetto Istvanffy.

B

Tempójelzés az orgona szólamban „Allegro moderato”, a többiben csak „Moderato”.

A legfelső énekszólám nevét kiadásunk egységére való tekintettel Canto-ra változtattuk.

A hangszeres szólamok első ütemeiben beírva a szöveg kezdő szavai. A VI II és Org szólamban a végén: Amen. A Vlné szólamot kivéve minden szólamban a mű végén (az „Amen” szakasz után) található (hibásan) a második versszakra való utalás: Da Capo una volta.

Az orgona végig egy sorban írva, kulcsváltásokkal. Az általunk violinkulcsban jegyzett részek (ahol a T és B énekszólám szünetel) az Org-ban szopránkulccsal, itt Vlné szünetel. Ahol a continuo a tenor énekszólammal halad együtt, mindkét szólám tenorkulcsban (2. ütem utolsó hangjától a 4. ütem végéig, a 15. ütem 2–3. negyedén). A többi helyen basszuskulcs. A 7–8. ütemben kiírt felső szólám csak Org-ban.

C


3–6 A: a szövegelhelyezés zavaros. A kéziratban:



A 2/-nél a kötőjel Ált. IV/3. alapján törölhető. Az 1/ és 3/ helynél a szövegelhelyezés szerint a szótagváltásnak az átkötött hangra kell esnie, ez esetben a kötőjel törlendő. Másrészt viszont e helyeken a VI II az ütemvonalon átnyúló pontozást játszik, s a szótagváltást a szekvencia is a negyedre javasolja (vö. 3. ütem utolsó hanggal). Eszerint adtuk tehát javaslatunkat (a 4. ütemben a „diem” szót következésképpen egy hanggal jobbra helyezve), de mindhárom hely kötőjel nélküli megoldása is védhető.

3/2 A, VI II: Az A szólám a VI II-től eltérően írja a ritmust, a többi vokális szólammal összhangban.

5/2 Org: a harmadik szám a kéziratban hibásan: 5.

7 Org: a kézirat hibás, a felső szólám így indul:  elcsúszik a T-től és félkottával végződik.

7/2 T: a c-á nyolcadpár a kéziratban kötőívvvel.

8/3 C: mivel e tételben a negyedpárok kötőíve általában ki van téve (de nem a hosszabb negyed-meneteké), itt a hiányzó ívet pótoltuk.

11/3 Vlné: az Org-tól eltérően félkotta.

22 Org: akkordszámok így, de vö. a 26. ütemmel.

22, 23, 26 Vlné + Org: staccato jelek csak Vlné-ban.

29/2 T: ms. libera (!).

Rorate coeli

A

A-forrás: Győri Székesegyházi Kottatár (Archivum Musicale Cathedralis) I.11. Jelzet a borító bal felső sarkában körbélyegző mellett, 1963-ból. Régi jelzet a borító jobb felső sarkán „Ex Archivo musicali Cathedralis Ecclesiae Jauriensis. Nro.” feliratú, a XIX. század második feléből származó nyomtatott cédulán tintairással: 3.

A borítón olvasható cím: Rorate Coeli / a 4^{tro} Voci / due Violini / Organo e Violone / Del Sign^{te} Benedetto Istvánffy. Benne nyolc korabeli szólamkotta 33 x 20,5 cm. méretű, 10 soros, nagyobb ívenként megvonalt papíron. A szisztémák a teljes lapszélességet kitöltik. Az írás vöröses színű, végig azonos tintával. A C, A és Org szólám széle töredezett, kisebb részek hiányoznak (lásd a jegyzeteket), a tinta néhol átrágt a kottafejnél a papírt, így a kottafejek itt-ott üresek. Ma e három szólám frissen restaurált állapotban.

A Vlné szólám valószínűleg Istvánffy Elek másolata, a többi szólám és a borító a szerző kézírásával.

Kiegészíti az anyagot három vastag, szürkés színű, vízjel nélküli papírra írt szólám: a VI I–II Richter Antalnak, 1832 és 1854 között győri regens chorinak másolata, továbbá egy ismeretlen másolótól származó orgona szólám.

B-forrás: Veszprémi Székesegyházi Kottatár, jelzet nélkül. Cím a borítón: Rorate Coeli / a 4^{tuor} Vocib. / 2^{ae} Violini / Con Organo / Sig: Istvanfi / Simon Lintzenpoltz. Lintzenpoltz székesegyházi zenész volt, másolója vagy possessora lehetett a kottának. E szólamanyag csak a négy énekhangozt és az orgonát tartalmazza. A leírás a dinamika, kötőjelek, staccatók szempontjából kevésbé kidolgozott, így csak néhány kétséges hely eldöntésénél vettük figyelembe.

B

Tempójelzés: Allegro Moderato (Allo Mod., a Vlné szólamban: Allo Mod^{to}).

A hangszeres szólamokban az egyes szakaszok alá kiírva a szöveg kezdőszava (Rorate – Et avertisti – Sicut). A gregorián helyén „tacet” jelzés.

A műben gyakori moduláció és a szokatlanabb hangközök (szűkített tercek) miatt a szokásosnál több (következetenül kitett) figyelmeztető módosítójelet látunk. Ezeket, mint a forrásra jellemző és a zenei gondolkodásmódot is tükröző külsőségeket meghagytuk, mégha a mai zenész néha furcsának is találja kitételüket (vö. Ált. VI/3.).

Az énekszólamokban a következő „figyelmeztető” kötőíveket (vö. Ált. IV/3.) látjuk: A 4–5. között, de 61–62. között ugyanez ív nélkül; A 11–12; T: 6–7, 63–64, 69 közepén; B 13 közepén, de 70 közepe ív nélkül. E jeleket kiadásunkban elhagytuk.

Az orgona végig egy sorban, kulcsváltásokkal. Ahol a T és B énekszólám szünetel, ott az Org szopránkulcsban, a Vlné-ban pedig szünet (1–4, 27/4–29/4, 42/4–44/4, 58/2–61/4). A 11/3 és 68/3 negyedértéke az Org-ban altkulccsal, a Vlné-ban szünet. Ahol a continuo a tenor szólámot kopolázza, ott mindkét szólám tenorkulcsban (5–6, 11/4–12/2, 30, 45, 48/4–50/4, 62–63, 68/4–69/2). A 25–26. és 40–41. ütem kétszólamú részében a Vlné az Org alsó szólamával halad együtt. Az Org akkord nélkül megy együtt Vlné-val a „senza” felírású részeknél (pl. 20.), majd a „con” felírástól újból akkordokkal.

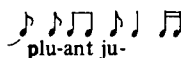
A kötőívek kitétele az egész darabban elég hanyag, és csak itt-ott jelzett. Mivel egyértelműen nem egységesíthető, csak a legszükségesebb mértékig igazítottuk.

C

5/1 Vlné: mezzo for. A tenorral együtt haladó többi helyen már nem teszi ki.

7/1 Vlné: for. A basszussal együtt haladó többi helyen már nem teszi ki.

8 T: a veszprémi forrás így osztja el a szöveget:



15/1–2 T: ms. a négy nyolcad egy gerendán.

16 A: a veszprémi forrás így osztja el a szöveget:



18 Vlné: a két félhang összekötve, Org-ban külön.

19–20, 35–36, 55–57, 75–77 Org: senza org. és con org. lásd Ált. X/2.

20/1 Vlné + Org: ms. p, de vö. VI I–II.

20 Vlné + Org: staccato csak a Vlné-ban.

20/1–2 VI II: kötőív a VI I és a 75. ütem szerint pótolva.

21/1 Vlné + Org: ms. for, de vö. VI I–II.

23 C–A–T szólamban és a hangszerekben: „tacet”. A gregorián intonáció az általunk közölt alak szerint az Org szólamba beírva, míg B szólám csupa egész-kottával írja. Ugyanígy a 38. ütemben.

24 Vlné + Org: staccato csak Vlné-ban.

26 VI I–II: az itt kezdődő, továbbá a 41. ütemnél induló részek a frazeálási jelek szempontjából nincsenek összehangolva.

Mínt hogy itt a forrás nyilvánvalóan a zenészre bízva ennek kidolgozását, csak igen mértéktartó kiegészítéssel éltünk.

28 Org: a kézirat sérült, a 43. ütemből pótolva.

28/1–2 A: a -ta szótagra eső hangok a kéziratban kötőívvél.

31/1–2 A: ms. a két negyed kötőívvél, de 34/1–2 helyen már ív nélkül.

32/3–4 Org: a számok kiszakadtak, 47. alapján pótolva.

34/1–2 B: ms. a két negyed kötőívvél.

36 VI I–II, Vlné + Org: a kézirat szerinti dinamikát meghagytuk, de vö. 21. és 76. ütemmel.

38 B: lásd a 23. ütem jegyzetét. A B szólamban a „Filio” szó után ütemvonal, az Org-ba jegyzett szólónál ez hiányzik.

43/2 A: ms. a két nyolcad egy gerendán.

49 Org: ms. nyújtóvonal a két szám között (mindkettőre vonatkozik).

53/4 VI I: az utolsó hangon (hibásan) staccato a kéziratban.

54 T: ms. a két félkotta kötőívvél.

72/1 Org: e két hang az Org szólamból sérülés miatt hiányzik.

75/1–2 VI II: ms. hanyagul helyezett kötőív a négy hang fölött, de vö. VI I.

76/3–4 A, T: ms. a két negyed kötőívvél.

Alma Redemptoris

A

Győri Székesegyházi Kottatár (Archivum Musicale Cathedralis) I.6. (új jelzet 1963-ból, a „Sigill. Capituli Jauriensis” körbélyegző mellett). Régi jelzet a borító jobb felső sarkában a XIX. századból: N^o 14. Alul ugyane korból való felírás: Der Kirche gehörig.

Cím a borítón: Alma Redemptoris / a / 4^{tro} Voci / 2 Violini / 2 Clarini / Violone Con Organo. / Del Sig^{te} Benedetto Istvanffy.

A borítóban található szólamanyag 31 x 21,5 cm méretű, oldalanként 10 (egy-egy cm. széles margóval meghúzott) sorral ellátott sárgás színű papíron. A borító címzése, a hangszeres szólamok a szerző kézírásával, az énekszólamok valószínűleg Istvánffy Elek írásával. Kiegészíti ezt a két VI szólamnak Richter Antal (1832 és 1854 között győri regens chorinak) másolata (31,5 x 22,5 cm. méretű papíron). Ezek pontosan megfelelnek a korábbi kéziratnak (valószínűleg közvetlenül arról készült másolatok), csupán a staccato vonalakat helyettesítik pontok.

A kottaanyag a II. világháború végén a székesegyházat ért sérülések következtében esőnek, ködnek kitéve penészedni kezdett, sarkai szétfoszlottak, majd leszakadoztak. Emiatt néhány ütem hiányzik (Org 55, Cl II kezdő ütemei, VI I 41, Vlné 47–48; a Richter-másolatból VI I 42 vége), de ezek egyértelműen pótolhatók (lásd alább). A szólamok ma restaurálva, félbőr tékába helyezve.

B

Tempójelzés az énekszólamokban *Allo Modto*, a hangszeres szólamokban *Allo Moderato*, a Cl szólamokban sérülés miatt hiányzik.

A nagyszámú figyelmeztető módosítójelet Ált. VI/3. pont alapján megtartottuk.

A Vlné és Org szólam a tétel nagy részében megegyezik. A 68–85. ütem különbségeiről (a tömörítés érdekében) a kotta és jegyzet együttes felhasználásával adtunk képet. Az Org partitúrapótló szerepéről és a „senza org” ill. „con org” felírásokról lásd Ált. V/2., X/2., XI/2–3.

C

1–6 Cl II: a szünetek a kézirat sérülése miatt hiányoznak.

1, 7, stb. Vlné + Org: a „solo”, „tutti” beírások csak Org-ban.

13/2, 14/2, 25/2, 26/2, 61/2, 62/2 Vlné: ms. nyolcad hang + nyolcad szünet.

16/1 VI I: ms. $\text{♯} \text{ } \gamma$

16/3 Org: ms. 3 akkordszám az utolsó nyolcadon.

17/2 Org: ms. a ♯ a nyolcad szünet fölött, de vö. 18., stb. ütemmel.

17/3, 19/3 VI I és 20/3 VI II: ms. egy kötőívet jelöl, de vö. 18/3 VI II és Ált. VII/6. pont.

30/2 Vlné + Org: a Vlné-ből a feloldójel hiányzik.

32/1 Cl II: ms. negyedértékű hang.

36/2 VI II: staccato jel a kotta sérülése miatt hiányzik.

36/1–2 Vlné + Org: staccato csak Vlné-ban.

39/1 és 76/1 VI II: ms. trilla nélkül.

40/3 Org: a *fisz* módosítójele hiányzik.

41/3 VI I: az utolsó triola sérülése miatt hiányzik, de a Richter-másolatból és a VI II-ből pótolható.

48 Vlné: a kézirat sérült, nem olvasható.

53 VI I: a nyolcadok gerendázása a kéziratban: 2 + 4; a többi vonós szólam szerint igazítottuk.

55/3 Org: sérült, a 8. ütem alapján javítva.

64, 67 Org: vö. Ált. X/2. pont.

70–81: a kötőívek hanyag elhelyezése és a négytizenhatodos frázisok többféle lehető artikulálása miatt csak valószínű kötőjel-elhelyezést adhatunk. A 79–81. ütem a Vlné alapján, Org. kötőjel nélkül.

75 A és 76 C: szótaghiány sérülés miatt.

76/3 VI I: ms. a négy tizenhatod egy gerendán, egy kötőível. Vö. Ált. VII/6.

78 Org: ms. akkordszám ♯ a bővített szext miatt.

85/1 Vlné: ms. oktávval feljebb; a negyedérték staccato-vonallal.

Jam virga Jesse – O Jesu, amor mi

A

A-forrás: Győri Székesegyház Kottatár (Archivum Musicale Cathedralis) I.10. (jelzet 1963-ból, a „Sigill. Capituli Jauriensis” körbélyegzővel együtt). Régi jelzet (az orgona szólam címlapján ceruzával, megállapíthatatlan korból): N^o 28. A XIX. század folyamán került a borítóra alul (tintával): Der Kirche gehörig. A borító alsó része penészes, szakadozott, de ez a kottákat nem érinti.

Az orgonaszólam címlapja: OFFERTORIUM / PRO / SOLENNITATE (!) NATIVITATIS D. N. J. XTI. / A / CANTO. ALTO. TENORE. BASSO. / VIOLINIS 2^{bus.} / CLARINIS 2^{bus.} / TYMPANIS / VIOLONE, ORGANO. / DEL SIGRE BENEDETTO ISTVANFFY.

A szólamanyag 33 x 22,5 cm. méretű, sárgás színű papíron, 1–1,5 cm. széles margóval meghúzott 12 kottasorra írva.

B-forrás: Győri Székesegyházi Kottatár (Archivum Musicale Cathedralis) I.7. (jelzet 1963-ból, a borító bal felső sarkában). Régi jelzet (a borítón ceruzával): N¹⁰ 12. A borító alján XIX. századi felírás: Der Kirche gehörig.

A szólamanyag 31 x 22,5 cm. méretű sárgásfehér papíron, 1,5–2 cm. széles margóval meghúzott 10–12 soros kottavonalakkal.

A szólamok és a borító valószínűleg Istvánffy Elek másolatai. A VI I szólamból még egy másolatot készített Richter Antal (1832–1854 győri regens chori). A szólamok alsó része penészes, szakadozott, de ez a kottairást nem érinti.

A B-forrás csak az Allegro tételt tartalmazza, nem is utal a duettre. A kiadás a teljesebb A-forrásra támaszkodik, a B-forrás jelentősebb eltéréseit a jegyzet végén adjuk.

A kórustétel (Jam virga) jegyzetei

B

Tempójelzés a VI II-ben Allegro Maestoso, a többiben Allegro Maestoso.

A legfelső énekszólam a címben Canto, a szólamon Soprano. A címben Tympani(s), a szólamon Tympano. A VI II és VI-ne szólam a VI I-hez képest kevésbé kidolgozott leírás.

A VI-ne és Org lényegében azonos szólamaikat összevonva közöljük. A solo, tutti, senza organo felírások (17, 23, 32, 37, 40, 41, 44. ütem) csak Org-ban. A függőleges vonalak (az Org-ban tasto solo értelemben) a jegyzetekben megadott kivételektől eltekintve mindkét szólamban. Vö. Ált. X–XI.

A szövegelhelyezés a hanyag írás miatt itt-ott problematikus. Az énekszólam „figyelmeztető” kötőíveit (vö. Ált. IV/3. pont) nem vettük tekintetbe, ezek: A 1–2. ütem között, 7–8., 9. és 11. közepén. Az „alleluja” szóismétlésnél a záró és kezdő a-hangzó összevonással mint egy szótag szerepel több helyen is (lásd az alábbi példát!). A szövegelhelyezés a kéziratban nem világos sőt néhol ellentmondásos az analóg 18., 42., 45. ütemben. Csak mértéktartóan igazítottunk rajta, megadva itt az eredeti elosztást és gerendázást:

18

C.  |
lu - ja, al - le-lu -

A.  |
lu - ja, al - le - lu -

T.  |
lu - ja, al - le - lu -

B.  |
lu - ja, al - le-le-lu (!)

42, 45


C.  |
lu - ja, al - le - lu -

A.  |
lu - ja, al - le-lu -

T.  |
lu - ja, al - le-lu -

B.  |
lu - ja al - le - lu (!)

45

B.  |
lu - ja, al - le - lu -

46/3

C.  |
lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -












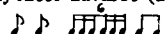
A.  |
lu - ja, al - le - lu - ja, al -

T.  |
lu - ja, al - le - lu - ja, al -

B.  |
ja, al - le - lu - ja, al -

A kötőívek elhelyezése és kitétele következtelen, hanghoz illesztésük nem pontos (vö. Ált. VII/5–6.) Itt is előfordul kőtéspárokknak egyetlen ívvel jelölése (pl. 43. ütem). A gerendázás általában pontosabb, de a szextolák hol egy gerendán állnak, hol 3+3 csoportokra bontva. Egymás alá írt szólamokban vagy párhuzamos helyeken sem egységes a kézirat (pl. 4. ütemben a VI I kettébontva, VI II egy gerendán írja az unisono menet azonos figuráját). A tétel egészét nézve az osztott szextolák vannak többségben, s ezek szerint egységesítettük az írásmódot.

C

- 1/3 VI I: ms. a csoport végén két harmincketted.
- 3/3 Org: a második nyolcad fölött (valószínűleg átkötésre utaló) kis ív látható (vö. a B szólammal). Ugyanígy 23/1, 25/1.
- 6/3 VI II: ms. az *d* hang fölött staccato.
- 6/3 C: ms. két nyolcad egy gerendán.
- 6, 7, 9 Vlné + Org: átkötések csak az Org szólamban.
- 11/3 Cl II: ms. 
- 12 C: ms. mindkét előke *f*, de cf. 14. ütemmel.
- 12–15 VI I–II: a staccato jelek kitétele rendszertelen, de mindegyik motívumra van helyes példa, ezek alapján rendeztük. Ugyanígy a 32–35. ütemben.
- 13/4 C: ms. *f*, de a helyes 15/4 szerint javítva.
- 14/1–2 C: ms. , de 12, 33, 35. ütemek alapján javítva.
al- le
- 15/3 C: ms. nyolcad előke.
- 16/1–2 C: így értelmezendő: 
- 18/3–4 B: ms. , szöveg hibásan: allelelu-.
- 18/4 C: , de a többi szólammal és 20/2-vel egyeztetve.
- 18/1 VI II: ms. előke *f*, de vö. VI I: 42/1, 46/3 és VI II: 19/3, 20/4.
- 23–24 A: ms. ellentmondásos szövegelhelyezéssel. Az ütemvonal után a szokásos pont helyett átkötött nyolcadot ír, külön zászlóval, s ez alá illeszti a „-ctis” szótagot. Ált. IV/3. pontot és a B-forrást figyelembe véve döntöttünk.
- 23/4 VI I: ms. utolsó hangon staccato.
- 26/2 Org: ms. a szám az előző nyolcadon, de vö. 1, 3, 24. üt.
- 26/4 VI I–II: ritmus mindkét szólamban így, de vö. 25/4 üt.
- 30/3 C: ms. nyolcadelőke.
- 30/4 Vlné: ms. hibásan *g f*.
- 31/3 VI I–II: a 2–4. tizenhatod mindkét szólamban staccato nélkül. Pontos analógia nincs, 17/1 a staccato mellett szól. A B-forrásban VI I staccatóval, VI II nélküle.
- 32/1 C: ms.: poco for (!).
- 32/4 A: ms.  előke, ugyanígy 34/4.
- 33/1–2 A: ms.  (B-forrás is), de 12–15. és 35. üt. alapján javítva.
al- le-
- 34/4 VI I–II: az utolsó figura mindkét szólamban hanyagul odavetett ívvel (eddig ez ív nélkül: 12–15. és 32–33. ütem). Valószínűleg így értelmezendő: 
- 35/4 VI I: a VI II alapján valószínű megoldás: , de ms. kötőív nélkül.
- 36/4 C: ms. ; az A, VI I–II alapján javítva. C-A előke nélkül!
- 36/4 VI I–II: mindkét szólamban harmincketted-értékű (rövid) előkét ír.
- 37/1 C: a rövid előkét a forte belépés miatt kézirat szerint hagytuk, esetleg B-forrás szerint nyolcadra javítható.
- 37/1 Vlné: *f* jelzés hiányzik.
- 39/3–4 Vlné: kötőjel nélkül.
- 41/3 VI II: ms. for, de vö. VI I és 44. ütem VI I–II.
- 42/3 VI II: a negyedre eső valamennyi hang egy gerendán.
- 42/3–4 B: ms. egy gerendán, de vö. 45. üt.
- 43/1–2 C: ms. (és a B-forrás is) , de a párhuzamos helyek alapján javítva.
ja, cae- lum
- 43/4 VI I–II: ms. egyetlen, hanyagul odavetett ívvel.
- 43/3 C: ms. tizenhatod előke.
- 43/2–4 Vlné + Org: staccato jelek csak Vlné-ban.
- 46/3 VI II: a két harmincketted harmadik gerendája hiányzik.
- 47 C: ms. szövegelhelyezése zavaros (a 2. negyeden a „-luja” szótagok a 2. nyolcadra írva), Alt alapján javítottuk. A B-forrásban így: 
lu-jal- le- lu-
- 50/1–2 VI I–II: staccato jelek a VI II és a 22. ütem alapján.

A B-forrás jelentősebb módosításai:

A liturgikus funkció váltása miatt (Offertorium helyett Graduale) rövidebb, egytételes változat. Leglényegesebb eltérése az 1/1–2 és ennek megfelelő későbbi ütemek hegedűfigurációja, továbbá két oboa szólam hozzáadása.

1/1-2 és 25/1-2 VI I-II:



3/3-4 VI I-II:

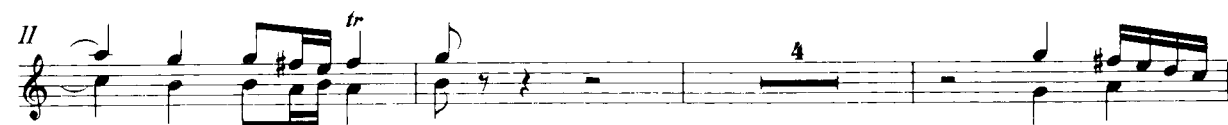


23/1-2 VI I-II:



Az oboa szólámok:

Allegro maestoso



24

27




30

37

41




45

48

26/2 Ob I: ms. , de vö. A szólammal.
 30/3–4 Ob II: ms. , a világosabb kottakép kedvéért feloldottuk.
 43/1 Ob II: ms. .

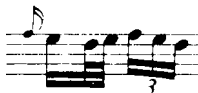
További megjegyzések:

Az „alleluja, alleluja” szóismétlésnél a záró és kezdő szótag összevonását a B-forrás ki is írja: „allelu-jal-leluja”. Így C 18, 42/2, 45/2, 46/4; A 18/2, 42/4, 45/2, 46/1, 47/3; T 18/2, 19/4, 47/3; B 18/2, 42/2, 45/2.

1/1–2, 3/3–4, 25/1–2 Org+Vln: a két c átkötte.
 11/3 Cl II: az A-forrástól eltérően e szólamban is két nyolcad.
 12/2 Org: a kottasor fölött „Solo”, alatta P.S. (= piano, senza organo) felírás.
 12/3–4 és 14/3–4 C: ms. 
 17/3 Cl I: g.
 18/4 C és A: „lu-” szótag egy gerendán két nyolcaddal.
 28/1 Org: d fölött akkordszám: 5.
 32/4 és 34/4 VI II: a hangcsoport fölött hanyagul kitett kötőív.
 35/3 VI I–II: ms. 
 37/1 Org: con org.
 37/2–3 Cl I–II: az azonos magasságú két hang egymáshoz kötve, de 38. ütemben már nem.
 37/3 VI I–II: a trilla kiírva.
 36/4 C: 
 lu –
 40/1–2 Org: a „senza organo” kiírás csak a 2. negyedre.
 44/1 VI I–II:



44/3 Org: „con org.”
 45/4 VI I–II:



47/2 C: lásd az A-forrás jegyzetét.
 49/1–2 Org: akkordszám 6, nyújtóvonallal a következő számig.

A Duetto („O Jesu, amor mi”) jegyzetei

B

A tétel felírata a két énekszólamban Adagio Duetto, a hangszeres szólamokban Adagio. (T-B szólamban: Duetto tacet.) Lehetséges, hogy solo tétel, de ezt a forrás nem jelzi. A hangszeres szólamokban a 65. ütem után „Da Capo al Segno” jelzés, mely a 6. ütem negyedszünetén elhelyezett fermátára és „finis” felírásra vonatkozik. Ennek a'apján írtuk ki 66–71. ütemként az 1–6. ütem megismétlését. – A Duett végén az orgonaszólamban: Allegro da Capo.





A tételben szereplő nagyszámú *előke* írásmódja nem teljesen következetes. A kiadásban csak mértékkel igazítottunk, nyilvánvaló tévedések esetén. A forrás áthúzott nyolcaddal jelölt kiskottáit tizenhatod előkeként írtuk át, de VI I–II 14., stb. ütem alapján nem lehet kizárni a harmincketted megszólaltatást. A forrás áthúzatlan nyolcad előkéjét megtartjuk, de VI I–II 25. ütem alapján a félkotta előtt negyed értékben írtuk át (megfelelő jegyzettel). A forrás néhol áthúzott előkét ír olyan esetekben, ahol a kor gyakorlata felező előkét tételezne fel. Mivel a kontextus (kísérő szólamok, párhuzamos helyek) itt rövid ékítést ajánl, meghagytuk negyed főhang előtt is tizenhatod előkeként. Másutt az énekszólamok és a hegedűk párhuzamos menetben is egymástól eltérően adnak vagy hagynak el előkét. Egy-két nyilvánvaló tévedéstől eltekintve ezeket nem korrigáltuk. (Mindehhez lásd a jegyzeteket!)

Az önálló hangszeres szakaszok alapdinamikája forte, s ezen belül a kiemelt dallamszakaszt sf (sforz, sforz) jelöli. Ennek érvénye (anélkül, hogy valami feloldaná) a következő negyedérték első tizenhatodáig (bezárólag) terjed, mint ez az 1. és 7. ütem összehasonlításából kiderül. A hangszeres kísérő szakaszaiban a piano alapdinamikából ugyanezeket a frázisokat forte megjelölés emeli ki. A 21. ütem dinamikájához lásd a jegyzetet.

A kötések, staccatók átírásához lásd az Ált. VII. pontokat. A nyolcaddok gerendázásának, mint frazealási eszköznek következetességét megzavarja a kéziratban a hangismétlések rövidítéses jegyzése. E helyeket a rövidítés feloldása után a szólampárhoz igazítottuk, így VI I: 11, 16, 50., VI II: 40. ütemekben.

C

1/3 VI II: ms. for.
 3/1 Vln+Org: a staccato csak a Vln szólamban.
 7/3 Vln+Org: a hegedűkben jelzett forte dinamika egyik szólamban sem jelenik meg (az analóg helyeken sem!).
 8 Vln+Org: a Vln-ban egy gerendán, kötőjel csak Org-ban.

- 10/1 VI I–II: mindkét szólamban két nyolcadhang; a 19. ütemben ugyanez tizenhatod előkével és trillával ellátott negyedhang, az anticipált hang nélkül. A többi analóg helyen (14, 41, 48. üt.) negyedhang trillával, előke és anticipált hang nélkül. A 10. ütem és a vokális szólamok alapján egységesítettük.
- 13/2 és 18/3 VI I–II: a vokális szólamoktól eltérően előke nélkül!
- 14/2–3 VI I–II: a kötőív elhelyezése pontatlan, esetleg értelmezhető így: 
- 17/3 Org: 5 \sharp esetleg az utolsó tizenhatodra játszandó.
- 18/2–3 C: ms. egy gerendán.
- 19/3 VI I: ms. egyetlen kötőív alatt, cf. Ált. VII/6.
- 20/2 C-A: az előke értéke kétséges. Esetleg értelmezhető felezőnek (vö. A 60, 62. üt.), de 21/2, 22/2, 23/2, 26/2, 27/2 egyaránt rövid előkét ad. VI I-ben ugyanitt harmincketted előke, VI II pedig előke nélkül; hasonlóképpen előke nélkül az analóg helyeken (26. 54, 56, 60. üt.), s ez a vokális szólamoktól való eltérés ellenére elfogadható.
- 23/1 VI I: vö. 29. üt. A kéziratban az előke mindkét helyen kötőív nélkül.
- 23/2–3 VI II: ms. , vö. 62–63. üt., de a nem teljesen egyező kontextusra való tekintettel nem egységesítettük.
- 25/1 C-A: a C-ban nyolcad előke, de vö. VI I–II és A. Ugyanígy 59. üt. Az A itt is, az 59. üt.-ben is kötőjel nélkül, de vö. C.
- 26/2, 27/2 A: ms. nyolcad előke, de vö. C.
- 27/2 C: ms. előke kötőív nélkül.
- 28/2–3 C-A: ms. nyolcad előké. A nyolcadpárok második hangja a hegedűktől eltérően előke nélkül!
- 28/2 VI II: így, előke nélkül.
- 29/2 C és VI I: ms. tizenhatod előke (ugyanígy 57/2), de vö. 23. és 63. ütemmel.
- 39 Vln+Org: Org egy gerendán.
- 40 VI II: ms. , VI I-hez igazítva.
- 43 A: szövegelhelyezés hibás, a „tu” szó kimaradt, C-hez igazítva.
- 48 VI I–II: hanyag kötőívek a 14. üt. szerint pontosítva.
- 48/3 Vln: utolsó hang a kéziratban oktávval lejjebb.
- 49 Vln+Org: a piano dinamika csak Vln-ben.
- 52 VI I–II: ms. 
- 53–56: analóg hely: 19–22. ütem, de a hangszeres szólamok eltéréseit (dinamika, kötőívek, előke) a zenei anyag változásai miatt nem egységesítettük.
- 53 Org: a kéziratban sorváltás, emiatt a nyolcadok 4 + 2 gerendán.
- 53/3 VI I: egyetlen hanyag kötőív, vö. 19. üt.
- 54 VI I–II: előké cf. 20. üt. jegyzetével.
- 54/2 A: ms. nyolcad előke, de cf. C.
- 57/2 VI I: ms. tizenhatod előke.
- 60/2, 62/2 A: ms. nyolcad előke, de cf. 20–27. üt.
- 65/1 Vln+Org: staccato csak Org-ban.

Adeste, triumphate – Christus surrexit

A

A Soproni Szentlélek Várospalánia kottatára, jelzet nélkül. (A teljes kottaanyag a zeneszerzők nevének, azon belül a művek címének betűrendjében.) A belső borítón régi jelzetek: 47 (piros krétával, később áthúzva, majd fölötte:) 59. (Ez utóbbi szám az Orgona szólamon is megtalálható.)

A külső borító kék, rajta piros krétával: Arie / Bass Solo / von / Istvanffy Benedetto. E borító föltehetően a XIX. század közepe táján került a régi anyagra, rajta régebbi jelzetszámok: 26 (címlapján, fekvő rombusz alakú fehér címkén fekete tintával; áthúzva), 85 (a bal felső sarokban téglalap alakú fehér címkén fekete tintával). A hátsó-belső oldalon a két jelzettel azonos színű tintával az 1840. évszám és sorszámok. A belső borító a kottaanyaggal azonos minőségű, nyers-sárgás színű papír. Rajta a cím:

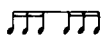
Offertorium. / Pro / Dominica Resurrectionis D: N: I: C: / a Canto. Alto. / Tenore. Basso. / Violinis 2bus. / Obois 2bus. / Clarinis 2bus. / Alto Viola Oblig. / Violone Oblig. / Con Organo. / Del Sig^{to} Benedetto Istvanffy.




A szólamok 24 x 23 cm. nagyságú, 10–12 soros, kottahúzó fejjel megvonalt papíron, 0,5 cm nagyságú margókkal. A szisztémák két végét a papír teljes hosszában végignyúló, fekete ceruzával meghúzott függőleges vonal zárja le.

Az anyagban a Soprano (tehát itt nem „Canto”) felíratú szólamon kívül egy Soprano 2^{do} szólamot is találunk, mely a tutti részekben az első Soprano (Canto) szólammal, a solo részekben viszont az Alto szólammal egyezik. Nyilvánvalóan arra a célra szolgált, hogy amennyiben a második solo-szerepet nem az alt, hanem a szoprán szólam egyik tagjára osztják ki, az egy kottából énekelhesse végig a teljes darabot. E szólamot tehát kiadásunkban elhagytuk.

Az Ária (Adeste, triumphate) jegyzetei

B

Az áriában előforduló szextolákat többnyire  alakban látjuk. Ritkábban mind a hat hang egy végighúzott kettős gerendán. A 6 számok kitétele a kéziratban rendszertelen. Vö. Ált. III/4.

Az 1. ütem 3. negyedén megjelenő, majd ismétlődő ritmus-képlet írásmódja nem egységes. A hegedűkben , a Vla+Vlne+Org basszus-csoportban , ha a nyolcadhang a clarinóval is nyomatékösített motívumkezdetnél áll (1, 2, 24, 44, 45. üt.). Egyébként viszont a hegedűkkel megegyezően, de a nyolcadon staccato jel nélkül (9, 10, 30, 31. üt.). E rendszer szerint igazítottuk a következő pontokat: Org 9–10. és 30–31. üt. ms. .

Az orgona szólamból itt-ott hiányzó akkordszámokról lásd Ált. X/3.

A staccato jelek és dinamikai jelzések az Org-ból hiányoznak, ezeket kiadásunk alsó sora a Vlne szerint közli. A Vlne két helyen eltér az Org-tól, ezt a jegyzetben közöljük.

C

1/3 Vla, Vlne+Org: lásd fönt.

2/2 Vla: ms. *a*, de cf. 44/2.

2/3 Cl II: első hang így, de cf. 45/3.

3/1 Vl I–II: a c-g tizenhatodok egyik előfordulásnál sincsenek kötve. A 3/3 kötése a 46/3 alapján.

5/4 Org: e szekvencia utolsó akkordszámának következetlenségét meghagytuk. 6-akkord az 5/4, 15/4, 24/2 helyeken, 5–6 váltás a 20/2, 36/4, 41/2, 48/4 pontokon.

6/2 Vl I–II: kötőív a 49/2 alapján.

11/3 Vl I: a 3/3 és 46/3 helyekkel szemben sem itt, sem 32/3-nál nincs kötőív (de vö. 32/4 Vl II!).

11/1–4 Vla, Vlne+Org: gerendázás a Vla-hoz igazítva, kéziratban Vlne kettésével, Org 4+2+2.

12/1–2 és 33/1–2 Vl II: a kéziratban a két tizenhatod-csoport fölött hanyagul kitett kötőív. Vl I szerint értelmeztük, vö. Ált. VII/6.

13/1–4 Vla: a dinamika a kéziratban hibásan: első hang p, szünet után f.

13/2–3 Vl I–II: ms. külön zászlós nyolcadok, de csak sorhatár miatt.

16/1–2 Vlne+Org: Vlne kettésével egy gerendán, Org-hoz igazítva.


17–18 és 38–39 Vl I, Vl II, Vla: a dinamika a Vlne-től eltérően valamennyi helyen és szólamban így, a staccato jelekkel összehangolva.

18/2 Vl II: a staccato pontokkal jelölve.

18/1–2 Org: négy nyolcad egy gerendán.

19/1 Vlne: a második hang helyén kézirat hibásan:



21, 37, 42, 43 B: ms. 



21/3 Vl I: az újra kiírt f jelet (az elíziós motívum-indulás miatt?) megtartottuk.


23/3–4 és 24/1–2 Vla és Vlne: ms. négy nyolcad egy gerendán.

23/2–3 Vl II: ms. a két nyolcad külön zászlóval.

24/3 Org:



26/1 Vl I–II: ellentmondásos hely. Vl I-ben , Vl II-ben: . Pontos analóg hely nincs, így a jobbnak látásó Vl II alapján értelmeztük, az előkék értékét igazítva.

28/1–2 és 29/1–2 Vlne+Org: ms. , a gerendát a többi vonószólamhoz igazítottuk.

31/1 Vlne: a piano jel a kéziratban a második nyolcad felé csúszott.

33/4 Vl I: Lásd Ált. VII/6.

35/1 Vla: az első hang talán hanghiba (a kvintpárhuzam f-re javítva elkerülhető lenne).


36/1–4, 40/3 – 41/2, 48/1–2 Vlne+Org: négy-négy hang egy gerendán, de 5, 15, 19–20, 23–24 Org szerint javítottuk.

38–40 Vl I: a staccato pontokkal jelölve.

40/1–2 Vla: ms. átkötés így.

41 Vlne: ms.




38/1 Org: ms. 

39/1–2 Org: négy nyolcad egy gerendán.

43/1–2 Vl I–II: a kéziratban négy-négy hang egy gerendán kötés nélkül (ugyanígy 50/3–4, de kötőívvel). A 7/3–4 szerint igazítottuk. A dinamikához vö. a karácsonyi offertorium duettjének 31. ütemével.

50/4 Cl II.: utolsó hang a kéziratban é.

51/1 Vl II: ms. hibás: 

A Choro-tétel (Christus surrexit) jegyzetei

B

A tétel felírása és tempójelzés valamennyi szólamban: Choro – *Allo Moderato*. A VI I–II szólamban az ária után felírás: Choro segue Subito. (Vla: Segue Choro. Vln: Sequ. [itur] Choro Subito.) A két oboa-szólamban beírva a „Christus surrexit” szövegkezdet.

A tétel átírásában legnagyobb problémát az előkék következtlen írása jelenti. A 26, 34, 56, 58, 92, 100 C-A analóg helyeken az esetek többségében tizenhatod előke áll (26 C-A, 34 A, 56 C, 58 C, 92 C-A), nem ír előkét 56 A és 100 A, nyolcad előkét látunk 34 C, 100 C helyeken. A leghelyesebbnek látszó felező előkére igazítottuk. A 23–37. és 89–103. szakaszok előkéinek további következtlenégeit érintetlenül hagytuk.

A C II szólámról lásd az A/ szakaszt.

C


1/1 A: ms. kötőívvel, de az analóg helyeken másutt nincs.

5 A: ms. az ütem közepén kis kötőív (cf. Ált. IV/3.), de 71. ütemben már nincs.

6 Org: ez az ütem a szólamból kifelejtve, 2. üt. szerint pótolva.

12/1 Vla: ms. negyedik tizenhatod *h*, Vln, Org és B szerint javítva.

12/1 Ob I: ms. *d*, de vö. 77. üt.

13/1 A:  ms. egy gerendán.

16/2 Org: ms. \sharp 3.

23 VI II: hanyagul elhelyezett kötőív.

24/2 Vla: utolsó hang hibásan *fisz*.

26/1 VI II: a kéziratban rövidült, pontszerű staccato jelek.


27/1 és 35/1 A: A C II szólammásolat ezen az egy ponton eltér A-tól:



30–37 Vla, Org: ezt a szakaszt a másoló mindkét szólamból kifelejtette. Az Org szólamban a mű végén utalójellel ellátva pótolja. A Vla-ban a 30. ütemet a Vln és a Vla 96. üt./alapján, a 31–37. ütemet a 23–29 Vla és a Vln alapján rekonstruáltuk.

35 VI I: ms.




37/1 és 103/1 VI I: ms. 

37/1 C: a nyolcad és a triola közös gerendán.

45/2 Org: a hangok főle beírva *solo*, de ez a felette álló sorhoz tartozik és a 30–37. ütem pótlására utal.

50 Org: ms. hibásan *g á h g*.

54 Cl II: a szólamból kifelejtett ütem.

60 VI I–II: hanyagul elhelyezett kötőív, esetleg így értelmezhető: 

66/1 VI II: hanyagul elhelyezett kötőív.

70 Cl II: az 5. és 66. ütemtől eltérően a kéziratban így!

80/1 T: a tizenhatod zászlója hiányzik a kéziratban.

81–82 C: az ütemek között kis kötőjel (cf. Ált. IV/3.). Ugyanígy 83–84. között T-ban.

82/2 Org: az utolsó szám *g* basszushoz értendő.

89/2 VI II: ms. utolsó hang *c*.

92/1 VI I: ponttal jelzett staccatók.

96/1 C: ms. tizenhatod előke, A előke nélkül.

98 VI I: kérdéses hely, vö. 32–33 (kötve!), de 99. üt. staccato.

99/1 A: előke nélkül áll!

104 A: a T-B szólamokra való tekintettel tutti az ütem kezdetétől. (A kórus belépése nyilván a 105. ütem „al-” szótagjával.)

112/2 A: ms. egy gerendán.

114 C-A: a pianotól esetleg solo értendő (cf. Org.), de egyik szólam sem ad ilyen utasítást.

116 C-A: a *for* jelzés C szerint a második nyolcadra helyezve. A C II másolatból és A-ból hiányzik a dinamika, így a forrás nem ad jogot a forténak az ütem elejéhez való áthelyezésére.

Veni Sancte Spiritus – Alleluja

A

A Soproni Szentlélek Városlébania kottatára, jelzet nélkül. (A teljes kottaanyag a zeneszerzők nevének, azon belül a művek címének betűrendjében.) A borítón régi jelzetek: bal szélén 19, középen 24, valamint a címezés: OFFERTORIO / Per la Domenica Di Pentecoste / a / 2 Soprani / Alto Tenore Basso. / 2 Violini / Alto Viola / 2 Trombe / Tympani / Violone Con Organo / Del Sigre Benedetto Istvanffy.

A szólamok 35 x 22 cm. nagyságú, 10–14 soros, kottahúzó fejjel megvonalt papíron, margó nélkül. Az organo szólam Istvánffy Benedek kézírása, az ének- és vonósszólamok egy második, a clarino szólamok (a címlapon „trombe” felírással!) és a timpani egy harmadik kéztől. (Az utóbbi három szólam csak a papír egyik oldalán vonalazva.) A 3. kéz dinamikai jeleket és kötőíveket írt a 2. kéz által készült szólamok néhány helyére, viszont a 2. kéz illesztette utólag a „Spiritoso” szót a 3. kéz által leírt szólamokba.

A Duetto (Veni Sancte) jegyzetei

B

Felírás és tempójelzés valamennyi szólamban: Duetto – Allo Moderato. (Illetve a nem szereplőkben: Aria [!] tacet, az énekszólamokban: tace.)

Lehetséges, hogy solo tétel, de erre csak az I. szoprán szólam Choro tételének „tutti” felírata utal.

A legfelső énekszólamot mind a borító, mind maga a szólam Soprano-nak nevezi. Az Istvánffy-művek többségére és kiadásunk egységére való tekintettel mégis Canto-ra változtattuk.

A triola-jelek többnyire csak csökevényes alakban (cf. Ált. III/4.)

A trilla-jel hanyagabb írásmódja miatt a tr és tr jelek egymástól nem választhatók el.

Hanyagon elhelyezett kis kötőíveket pontosítottunk e helyeken: VI I: 146. VI II: 22, 43, 127, 139 (vö. 125, 137), 143. Vla: 168–169 (vö. 172–173, 78–79). Az Ált. VII/6. pontnak megfelelően kettébontottuk: VI I 71, 86, 165, 180–181. VI II 165, 225.

A 12–14., 72–74., 166–168. ütem motívumának írásmódja a kéziratban következetlen. A forte-ra eső tizenhatod hang csak 166 VI I–II helyen indul külön zászlóval, de ezt, mint leghelyesebb írásmódot kiterjesztettük a többi helyre (aholis a kézirat a pontozott nyolcadossal egy gerendára teszi). A 83. ütemben valamennyi szólam kettesével helyezi gerendára a négy hangot. Ezt kiterjesztettük a 13. és 167. ütemre (ahol a kézirat négy hangot ír közös gerendán). A 12. ütem VI I staccatóját nem vittük tovább, de értelemszerűen kiterjesztendő.

C

5 VI I–II: staccato-jel csak itt, az analóg helyeken értelemszerűen pótlendő.

12–13 Org + Vln: a függőleges vonalkák csak Org-ban (= tasto solo). Ugyanígy 166–167. üt.

14 Org + Vln: a függőleges vonalka csak a Vln-ban (= staccato). Ugyanígy 51, 66, 68, 74, 86, 160, 162, 168, 183, 188, 198, 200, 202, 206, 208, 210, 224. ütemekben.

40 C I: ms. negyed előke.

41 C I: ms. nyolcad előke kötés nélkül. Ugyanígy 45 (de cf. 52 C II), 72 (de cf. ugyanott C II), 84 (de cf. 182 és VI I–II), továbbá 85 C II (de cf. ugyanott C I).

66–69, 160–163 VI I–II: Ált. VII/6. pont értelmében értelmezhető kéttizenhatodos kötésekre szétbontva is (68 VI I így!).

70 C II: ms. tizenhatod előke, de C I és 163–164. alapján igazítva.

72 Org: feloldójel (mint akkordszám) az ütem elején, de VI I–II alapján helyette $\frac{4}{6} \frac{3}{5}$ ajánlható.

79 C II: ms. e (mitte) hibásan az első hang alatt.

82 Org: forte, Vln: mezzoforte.

87 Org: a „senza organo” az Org-ban, de a hangok kiírva, vö. Ált X/2. Ugyanígy 181, 225. üt.

91 Org + Vln: a kötés csak Vln-ban. Org hibásan tizenhatodokkal és b5 akkordszámmal.

93 C II: ms. nyolcadok kettesével egy gerendán, de cf. C I.

87, majd 93, 94, 95, 116, 176, 181, 183, 186, 188, 208, 210, 220, 225, 229. ütemekben a dinamika csak Vln-ban.

94–95, 188–189, 232–233 C I–II: problematikus helyek. A 94 C I nyolcadelőkével, kötőjel nélkül, de 188. üt. ugyanaz kötőjellel.

89 C I-ben negyedértékű előke, 95. és 223. üt. C I–II ugyanezt kiírt ritmusértékkel. A hegedűszólamokra való tekintettel azonban a 232. ill. a 189 C II helyeket terjesztettük ki mindhárom helyre.

96 VI II: ms. nyolcad előke kötés nélkül.

102 VI I: előke kötőíve hiányzik.

107 Vln: első hang oktávval lejjebb.

108 Org: „pontozott szám”, cf. Ált. X/6. Ugyanígy 149, 246. üt.

114–115 Vla + Vln: cf. 37–38, 254–255.

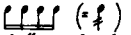
122 C II: előke kötőjele 134 C I alapján pótolva.

123–124 C II: figyelmeztető kötőjel, cf. Ált. IV/3.

140 Vln: első hang oktávval feljebb.

141 Org: ms. nyolcadok kettesével egy gerendán.

143, 146, 157., stb. C I–II tizenhatod előkéjét nem alakítottuk át felezővé (vö. a hegedűkkel!).

- 151 C II: nyolcad előke a kéziratban, de cf. 143, 146. üt.
 152 Vla: ms. hibásan *e e b b*.
 166 C I–II: ms. nyolcad előke kötés nélkül.
 168 Org: ms. négy hang egy gerendán.
 182 C I: ms. előke kötőívvvel.
 183 C I: ms. trilla, de 89, 183, 227. alapján elhagytuk.
 186: a crescendo kezdete az egyes szólamokban, továbbá az analóg 93. és 229. ütemekben következetlen, de nem változtattunk a kéziratban.
 187 C II: ms. nyolcadok kettésével egy gerendán.
 190–196 Org + Vln: az Org szólamot adtuk, míg a Vln-ban ugyanezek a hangok tizenhatod repetícióval: .
 A 190–195. függőleges vonalkái csak az Org-ban (= tasto solo), de a 196. ütemben már csak az első nyolcadon!
 197 Vla: ms. staccato jel a hang fölött, de elhagytuk, mert más szólam és más hely nem támogatja.
 204 C I: ms. előke kötőív nélkül.
 205 Org + Vln: függőleges vonalkák csak Org-ban (= tasto solo).
 206 Org + Vln: függőleges vonalka csak Vln-ban (= staccato).
 221 C I: ms. tizenhatod előke, de cf. 83. üt.
 224 VI II: ut. hang ms. *d*.
 226 C I: ms. nyolcad előke.
 230 C I–II: ms. kötőívek a nyolcadpárok fölött.
 231 Vln: a *f* jel eredetileg a következő ütem elején.
 235 VI I–II: ms. negyed előke kötőívvvel.
 236 VI I–II: ms. nyolcad előke kötőív nélkül.
 240 VI II: előke kötőíve hiányzik.

A Choro (Alleluja) tétel jegyzetei

B

A C és vonószólamokban az előző tétel végén Sieg Choro, Organo szólamban: Siegue Choro, majd valamennyi szólamban Choro és Allo Spiritoso felírás.

A triola-jelek a szólamokban csak szórványosan kitéve. A vonós-szólamokban nagyjából a feléig jelzik, a Vla-ban itt is csak szórványosan, az Org-ban egészen hiányzik (hogy az akkordszámokat ne zavarja). Kiadásunkban a VI I–II, Vla szólamokban külön megjegyzés nélkül kiegészítettük, az Org + Vln szólamban azonban csak az első előfordulásnál és a tasto solo helyeknél tettük ki.

C

- 4, 12, 79, 88 Vln: ms. nem teszi ki a feloldójelet.
 7 Org: a számozás kiegészítése 16. üt. szerint.
 8 B: ms. $\downarrow \gamma$, ugyanígy 36 Cl I–II, Timp, T, B, továbbá 60 C, T, B.
 18, 20, 22, 24, 26, 50, 52, 54 Org + Vln: a frazeáló gerendázás és kötőjel csak a Vln-ban pontos, Org-ban a három nyolcad egy gerendán.
 32–34, 109–111 VI I–II: tizenhatod előkék, kivéve 109 és 111 VI II helyeket, melyek szerint egységesítettük.
 33–50 Cl I–II és Timp: a szólamok hibás kiírása miatt a két szakasz a kéziratban fölcserélődött. A jelenlegi 33–36. üt. a jelenlegi 50. üt. után van másolva. A zenei anyag egészébe illesztve javítottuk.
 45 Org: ms. a kereszt hiányzik.
 47 Org: a harmadik nyolcad eredetileg külön zászlóval.
 50 B: ms. három hang egy gerendán.
 55 Vln: a kereszt (*disz* előtt) hiányzik.
 60 Org: vö. 9, 83. üt.
 61 Vln: ms. a második nyolcadon staccato vonal.
 62, 64, 66, 68 C: az ütemvonalon átnyúló figyelmeztető kötőív, cf. Ált. IV/3. Ugyanígy 64 A, 66 T, 102 T.
 68–69 Org + Vln: kötések csak Vln-ban.
 70 A: eredetileg egy gerendán, a hasonló helyek alapján (az artikulációra való tekintettel) igazítva.
 73 T: eredetileg egy gerendán, előző ütem szerint javítva.
 81, 90 Vla: ms. a két nyolcad kötve, de cf. 6, 15. üt.
 94/1 Org: a Vln-től eltérően az első nyolcad-értéken csak *f* nyolcad. Ugyanígy elmarad a triola a 96. és 98. ütem első nyolcad-értékén.

A kórus-szólamokba valószínűleg a szólamokat másoló kéz írásával másodlagos szöveget írtak be, feltehetően azért, hogy a tétel a duettól függetlenül is előadható legyen. A szövegnek a dallamhoz való illesztésére a kézirat háromféleképpen ad útbaigazítást. Vagy 1) a szótagokat igyekszik pontosan a hozzátartozó hang alá illeszteni, függetlenül a főszövegnek megfelelő gerendázástól. Vagy 2) = jelet tesz oda, ahol a főszövegben új szótag állna, a másodlagos szöveg azonban az előző szó-

tagot köti tovább. Vagy 3) néhol apró kottákkal írja be a hangoknak új elosztását. A könnyebb olvashatóság kedvéért alább közöljük a kóruszólamokat a második szöveggel. A tétel második fele már itt is az „Alleluja” szöveggel éneklendő.

Ve - ni, ve - ni San - cte Spi - ri - tus, ve - ni San - cte
 Ve - - ni San - cte Spi - ri - tus, ve - ni San - cte
 Ve - ni, ve - - ni San - cte, Spi - ri - tus San - cte
 Ve - ni, ve - ni San - cte Spi - ri - tus, ve - ni San - cte

Spi - ri - tus, Ve - ni, ve - ni San - cte
 Spi - ri - tus, Ve - - ni San - cte
 Spi - ri - tus, Ve - ni, ve - ni San - cte
 Spi - ri - tus, Ve - ni, ve - ni San - cte

Spi - ri - tus, re - ple tu - o - rum cor - da fi - de - li - um, et
 Spi - ri - tus, re - ple tu - o - rum cor - da fi - de - li - um, et
 Spi - ri - tus, re - ple tu - o - rum cor - da fi - de - li - um, et
 Spi - ri - tus, re - ple tu - o - rum cor - da fi - de - li - um, et

tu - i a - mo - ris in e - is

tu - i a - - mo - ris in e - is

tu - i a - - mo - ris in e - is

tu - i a - - mo - ris in e - -

i - gnem ac - cen - de, i - gnem ac - cen - de, qui

i - gnem ac - cen - de, i - gnem, i - gnem ac - cen - -

i - gnem ac - cen - de, i - gnem ac - cen - de, qui

is i - - gnem ac - cen - - de, i - gnem ac -

per di - ver - si - ta - tem lin - gua - rum cun -

- - de, qui per di - ver - si - ta - tem

per di - ver - si - ta - tem lin - gua - rum cun -

cen - de, qui per di - ver - si - ta - tem lin - gua - rum cun -

cta - rum, cun - cta - rum
 lin - gua - rum, lin - gua - rum
 cta - rum, cun - cta - rum
 cta - rum, cun - cta - rum

Gen - tes in u - ni - ta - te fi - de - i
 Gen - tes in u - ni - ta - te fi - de - i
 Gen - tes in u - ni - ta - te fi - de - i
 Gen - tes in u - ni - ta - te fi - de - i

con - gre - ga - sti, al - le - lu -
 con - gre - ga - sti, al - le - lu -
 con - gre - ga - sti, al - le - lu -
 con - gre - ga - sti, al - le - lu -

8 B. ms. negyed.

11 és 12 T: csak f', a főszöveg szerint.

13 A: ms. második nyolcad hiányzik.

16/2-3 T: ms. egy negyed.

18 stb. B: az A-T szövegekkel szemben így!

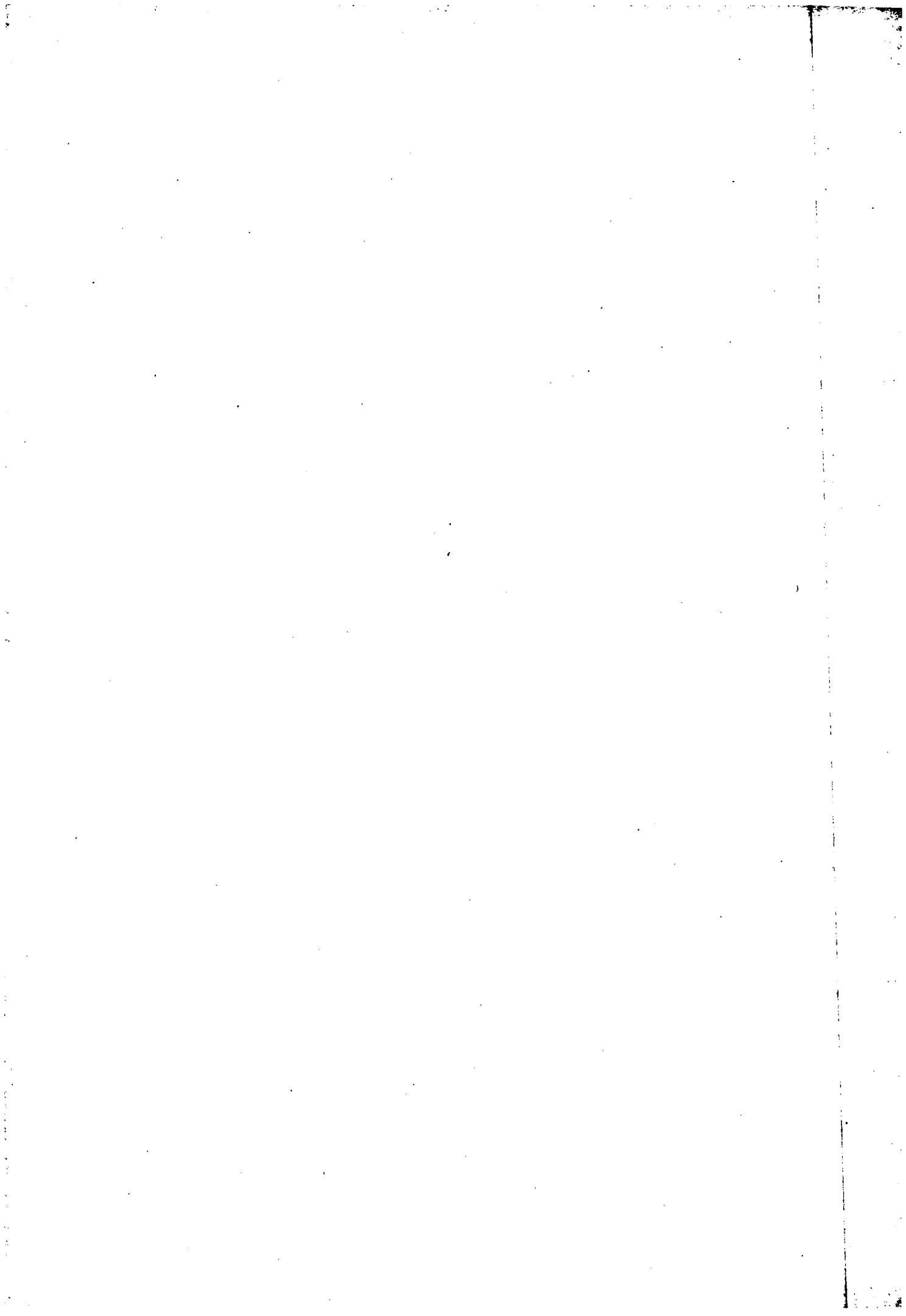
24 B: szövegelosztás kétséges, az előzőek alapján adjuk.

31 T: ms. három nyolcad.

36 C, A, B: negyed érték, de vö. 8. ütemmel.

44 A, 44-45 T: ms. f'

Notes



GENERAL REMARKS

I. The Description of Sources

1. All works by Istvánffy published here have survived in the form of parts only, most of them in the composer's hand or in copies made by musicians in the composer's immediate environment. The essential uniformity of writing habits suggests that the copies originate with one and the same circle of musicians and are true copies prepared on the basis of the composer's notation.

2. The majority of these works are preserved in one single source. A copy of the introit *Rorate coeli* in Veszprém, a second, one-movement copy of *Jam virga* made to accommodate with the genre of the gradual and some copies of parts prepared of *Alma Redemptoris* about half a century later to supplement the contemporary set of parts can be regarded as secondary sources. Since these secondary sources do not show substantial deviations from the main sources they have only been consulted to decide on the reading of some ambiguous places. The oboe parts of the secondary source of *Jam virga* are included in the notes.

3. The parts are preserved in a fundamentally good, easily legible condition. One or two notes or bars missing on the torn, mould-spotted margins could be unambiguously added and are indicated in the places concerned.

4. In general the copies make a clear, faultless reading possible. The occurrence of note errors is very rare. Minor inconsistencies in the use of ties and appoggiaturas may be explained with the practical purpose which these sets of parts served: the musicians of Győr conducted by Istvánffy could enter the necessary additions in the knowledge of the performing habits or on the basis of verbal instructions. As the notes were not meant for print, these inconsistencies should be looked upon as unintentional so that we can be at a greater ease in carrying out the indispensable editorial additions. That goes only for eliminating striking discordances (such as the deviations between parts moving parallel or in unison, phrasing marks put at random in identical motives). Though amendments beyond that could make the music layout of the work more lucid they would distort its source character that offers us an insight into the music making habits of the time.

II. The Layout and Treatment of Parts

1. The parts bear only a short reference to the title of the work whereas the first bars of the orchestral parts contain the first words of the text (in case of *Rorate* at the beginning of each of the verses). The complete title with the denomination of the feast, the liturgical genre and the performing ensemble can be read on the protecting cover of the parts (except for the two hymns entered subsequently into the part-book).

2. In agreement with the practical requirements the parts are well arranged copies written with large size notes. Page turn commonly occurs at rests; the continuation is indicated with "Verte Subito" or its abbreviation: V.S. This indication has been omitted in the present edition together with the word "tacet" which can be read in the pausing parts of the duet and aria movements of the offertories respectively.

3. For denominating the parts the Italian form of the words is used (violino, violone, organo, tympano, alto, tenore, basso). According to contemporary practice the trumpets are called clarino, the viola is given as alto viola whereas the term for the topmost vocal part alternates between soprano and canto and appears sometimes in a different form in the part and on the cover within one and the same work. (In the present edition viola and canto are uniformly applied all through.)

4. The vocal parts are notated in a clef suitable for the part (which have been replaced in the present edition by the clefs customary in present-day vocal scores), whereas the orchestral parts are in agreement with present-day practice. The organ part is in the bass clef except for the places when the organ couples the upper parts while the bass pauses in which case it changes to the soprano or tenor clef. Transposing instruments do not occur at all since all items making use of a clarino are written in C major.

5. The key signatures, bar and tempo markings are given on the whole according to present-day practice but the latter generally in an abbreviated form (Adte, Allo). The only unusual word forms are "maestoso" (in *Jam virga*) and "spiritoso" (in *Veni Sancte*).

III. The Notation

1. The shape and meaning of the notes coincide with what we are now used to, save that the stems are less regularly fitted to the note head. It is in agreement with the customs of that time that stems drawn in the opposite direction are connected to a common beam placed in the middle (cf. Facsimile 6) and that value lengthening may also be marked with a dot beyond the bar-line (cf. Facs. 1). In both cases the notation habits of our time have been followed in this edition.

2. Rests extending over several bars are indicated with the sign of 1-, 2-, 4-bar rests in general use in those days and with its multiplication respectively; sometimes the number of the pausing bars is also written above them (see the facsimile 10).

3. The abbreviation of the repeated notes has been written out in full. (On phrasing connected with it see VII/1. below.)

4. Triplets and sextuplets are not always provided with figures. In the first part of the works they are generally more abundantly placed, later on they occur in an ever diminishing number. The sign 3 of the triplets gets frequently distorted to a semicircle reminiscent of a small fermata or tie.

IV. The Vocal Parts

1. On the basis of the placement of syllables and the rather carefully drawn beams the text underlay could be precisely established in most cases. The sign *.* of text repetitions has been resolved. In the vocal parts the beams have no phrasing significance; they are adjusted exclusively to the tying of the text, apart from some rare sloppinesses which are listed in the notes. If a group to be sung to one syllable cannot be placed on one beam, a sign of lengthening written into the text refers to tying. Ties occur in the vocal part only exceptionally (see the notes to *Decora lux* and *Rorate*).

2. It is a peculiar trait of text treatment that the initial and final *a* vowels of the word *alleluja* recurring several times after each other are contracted on a figure, moreover, on a single note.

3. It is a common device of the sources of Istvánffy's works to apply a small tie for notes of equal pitch even when a change of syllable takes place. This does not imply tying in this case; the sign is merely meant as a warning (*custos*, cf. Facs. 5, line 3). In the present edition these signs are only mentioned in the notes.

4. In general the orthography of the texts agrees with the forms taught in and spread by the humanistic schools and which are valid to this very day. The interpunctuation and the use of capital letters are, however, full of inconsistencies. In this edition the texts are given with standardized orthography found in present-day liturgical books.

V. The Instrumental Parts

1. The violin parts represent the most elaborated and differentiated component of the material since they have been amply supplied with dynamic and phrasing marks. Compared with them the violone and the viola parts (the latter figuring in two items only and moving mostly parallel with the viola) are somewhat less detailed.

2. In the organo part the slurs, staccato, triplet signs etc. are almost completely missing to avoid that they disturb reading the chord figuring. Dynamic markings are also more superficially applied here. It contains, however, references that facilitate surveying the entire work (indications of solo and tutti, coupling the upper voices filling in the rests of the bass). For a musician conducting the ensemble from the side of the organ this part replaces the score. On the relationship between the violone and organo parts see below.

3. The wind and tympani parts do not contain any directions for performance as they have only a supporting function in the tutti sections.

VI. The Use of Accidentals

1. In the parts the key signature is written out at the beginning of the items in conformity with present usage. Accidentals necessary in the course of work are generally introduced in the proper places so that it has seldom been needed to supplement them. (The additions are in square brackets.)

2. Contrary to modern notation habits the accidental is missing in front of the first note of the bar if the required accidental figured at the end of the preceding bar and particularly if the new bar begins with an *appoggiatura* (cf. Facs. 10, line 4). Similarly, the accidental is omitted if the note governed by it is tied at the beginning of the bar to the notes of the preceding bar. The sign has been added in the present edition in both cases without any comment.

3. Warning accidentals are more frequently applied in the manuscript than what is accepted now. Some of them turn out to be superfluous since they mark again the note governed by the key signature anyway or cancel one which is not included in the key signature at all. Notwithstanding, they seem to be warning signs of not exclusively practical significance but fulfilling the function of analysis, denoting key in many cases. (Such as e.g. in the C minor section of the C major item entitled *Alma Redemptoris* where the note *b* is preceded by a natural to document the prevailing mode of C minor here. Similarly, accidentals are superfluously set in the *Rorate* item to call attention to the diminished thirds.) On the whole, this use of accidentals has been retained for it reveals additional characteristic features instrumental in getting to know the musical thinking of those days, even if not the works proper.

VII. Phrasing Marks

1. In the orchestral parts beams and notes with a hook assume in principle phrasing value. Thus they have been retained except when there is an unjustifiable difference between the parts moving together. When writing out the abbreviation of the repeated notes in full the beam has been adjusted to the written out pair of parts. Whenever inconsistencies have been detected in the description of continuous passages (sequences and repetitions) or parallel places, the more justified variant (i.e. the one occurring more frequently and better founded in the context) has been carried through (for the reasons see the notes).

2. Staccato is denoted in the string parts with a vertical stroke. Their shortening resulted in the sporadic appearance of staccato dots without any difference in meaning. In the present edition staccato strokes are uniformly used all through.

3. Note that in the organo part the same staccato strokes denote *tasto solo* (see below).

4. Staccato signs are applied fairly consistently in the parts; in case of longer passages or motives repeated several times they may, however, miss altogether (the sign being often omitted at a different place each in the parallel parts). Missing staccato signs have been added in square brackets in a restrained manner mainly in places where a) the homogeneity of parts moving together requires it or, b) when one and the same motive crops up sporadically, at points lying far apart so that one cannot fully rely on the performer's memory. The missing signs have been added at the first occurrence of the motives in

each case when it could be justified from the subsequent entries. The performer may, however, continue the series of staccatos in the course of performance on the basis of the "simile" principle.

5. Slurs are fairly regularly applied in the string parts. Due to their perfunctory way of writing it is, however, problematic how to interpret them. In many cases they do not start precisely from the note head and refer, as it emerges from analogous places evidently, to the fact of slurring only but not necessarily to the number of notes the slurred over group includes. In conformity with the given context they have been made more precise (see the notes), the parts moving together and the identical motives have been made to harmonize if the fact of slurring could be unambiguously established. (The additions are in square brackets.)

6. The slur refers merely to the fact of tying in the case, too, when twice two notes (or two pairs of notes) are under one single tie. The slur has been devided in these instances if it could be justified by the identical pitch of the second and third notes or by analogy.

7. For the warning ties in the vocal parts see point IV/3.

8. The wavy line in the duet of *Veni Sancte* has been retained in its original form since its interpretation is controversial (cf. Facs. 11).

VIII. Dynamic Markings

1. Piano is marked with *pia*, less frequently with *p*, while forte is indicated with *for* and less frequently with *f*. Pianissimo and fortissimo directions (given as *pianis*, *pianiss* and *fortis*, *fortiss* respectively) occur exclusively in the orchestral parts where *mf* (*mezzo for*) and *sf* (*forz*, *sforz*) are also present, but much more rarely. For the use of the latter see the notes to the individual items. Dynamic markings have been changed to modern usage.

2. Inconsistencies to be found now and then have been eliminated through letters in brackets. In the continuo part the dynamics of the violone has generally been followed as dynamic markings are inconsistently used in the organ part (see the notes to the individual items).

3. Except for the *Alma Redemptoris* item which starts with *sol* the initial dynamics is always forte. Thus it has not been thought necessary to add it.

IX. Appoggiaturas

1. The sources prove the least reliable in the matter of appoggiaturas. They commonly contain appoggiaturas qualified with rhythm value (crotchet, quaver, semiquaver, demisemiquaver). The form of appoggiaturas in one item (*Jam virga*) is a short appoggiatura of quaver value, in one or two instances a long appoggiatura of the same value.

2. In the present edition identical motives, parallel places, parts in parallel or unisono that are often given with contradictory appoggiatura values in the sources have been unified if the proper value could be established on the basis of the context to all probability (the original value is indicated in the notes).

3. The values given to the appoggiaturas in the source have been left unaltered whenever they deviate uniformly or at least in the majority of the cases concerned from the habits of the time (such as e.g. short appoggiatura instead of long appoggiaturas).

4. The trills are generally marked with the *tr* sign in the manuscripts. The sign w also crops up though not as a self-sufficient variant but as a rudimentary form of *tr*. Thus it has been changed to *tr* sign.

X. The Organo Part

1. The organo part contains the bass mostly without auxiliary phrasing marks (moreover, often without dynamic markings) provided with chord figuring and some directions to facilitate conducting the ensemble, such as:

2. The inscription Tutti and Solo (T. and S.) is in agreement with the vocal parts probably a direction for registration at the same time. The meaning of "Senza organo" and "con organo" cannot be explained safely. They can stand for a real pause in the organ (e.g. at the end of the *Rorate* item); in such a case the notation of the bass facilitates conducting the ensemble only. It may also be that the note is equivalent to "tasto solo" only, i.e. it means that the chords in the right hand pause. A direction to this effect is generally expressed with signs identical in shape with the staccato strokes of the string parts (and in one case with the instruction "pedale"). The same strokes have thus a different meaning in the organo and violone parts!

3. Chord figuring is reliably done in general. Only the indication of the chord of the sixth is missing in positions where the musical context leaves no doubt to its necessity. (For the sake of present-day performers missing figures have been added within bounds.)

4. Contrary to present-day practice it was not a norm in chord figuring to write the higher numerical value on top. The sequence of the figures denotes actual placing and part-writing in the manuscript. Consequently, the original form has been retained.

5. Accidentals precede the figures in the manuscript, except for the raising of the fourth and sixth which is expressed by the forms $4\sharp$, $6\flat$. (In one place the six figures were struck through twice which refers to an augmented sixth.) Accidentals have been written in the present edition, without commenting on the deviation from these notation habits, after the figure.

6. The rhythmical order of the chord figuring is not always clear graphically; by comparing the context and the upper voices it can, nevertheless, be unambiguously defined in each case. The lengthening dot after the figure in the Pentecost offertory contributes to a better rhythmical interpretation.

XI. The Relationship between the Violone and Organo Parts

1. Except for one item the violone and organo parts are essentially identical. For the sake of saving space the two parts are united into one in the present edition, which must be understood in the following way:

2. The written notes agree in both parts. Some minor, one or two-note differences of the violone part (such as octave transposition) are given in the notes. Substantial differences of several bars have been notated on the same staff with note stems in the opposite direction. Some bars of the violone are exceptionally given in notes in two cases, marking the places with an asterisk. The editorial addition "senza violone" in brackets calls the attention to the rests of the violone.

3. The instructions listed under X. have been taken over from the organ part, the phrasing marks from the violone part and the differences are recorded in the notes. Similarly, the note contains a clue to the two meanings of the staccato stroke (cf. VII/3., X/2.).

XII. On the Notational Characteristics

1. In the critical notes to the various items section A) is devoted to source description based on Vera Vavrinecz's data.

2. Under the heading B) the recurring phenomena of the piece and the key to their transcription are listed.

3. Section C) includes the editorial comments on individual notes and bars. The first figure is the bar number which is followed, after an oblique stroke, by the indication of the *rhythm unit* within the bar (always in harmony with the time signature), then by the abbreviation of the part. A colon separates these data from the comments. (The abbreviation MS refers to the manuscript form as opposed to the modified music layout published in this edition.)

Te Joseph celebrant

A

Insertion at the end of the part-book kept in the Music Collection of the Cathedral of Győr (Archivum Musicale Cathedralis) with the shelf-mark W. 75.

The volumes are bound in marbled paper with leather binding at the corners and the spine. The measurements are: 21 x 17.5 cm. Earlier they had no shelf-mark; the present shelf-mark was entered in 1963.

The volumes contain hymns by G. J. Werner as evidenced by the inscription on the inner endpaper: Hymni de B. Virgine, de Apostolis, et aliis festis lmae [= primae] classis, a 4 voci, 2 vl. ad lib. organo e vlne. Authre. Gregorio Werner. – The music is written on paper with six to eight staves ruled to the page in the hand of Benedek Istvánffy.

The item entitled "Hymnus de S. Josepho, del Sigre. Benedetto Istvánffy" is the last composition at the end of the volumes. The Vlne and Org parts are interchanged by mistake in the part-book which is born out by a warning in the Org part: "NB. Organum pro Hymno S. Josephi in Violone est rescriptum".

B

The tempo indication is abbreviated in all parts as: Andte.

In the first bars of the instrumental parts the initial words of the text can be found. Similarly, there is an insertion in the last section: Amen.

The organ is written on one staff all through with changes of clef. The parts notated by us in violin clef (in places where the tenor and bass parts pause) are given in the manuscript of the organ part with soprano clef (Vlne pauses). In bars 9/2–10/1, 11/3–13/1 and 15/2–16/2, i.e. where they move parallel with the tenor vocal part, both parts are in tenor vocal part, both parts are in tenor clef. The beginning of these sections is emphasized in the Vlne part with the instruction *mezzo for* (8/12, 15/2). Sections moving parallel with the bass are in both parts in bass clef; at their beginning there is *for* in the Vlne part (13/2, 16/3).

C

1–2 Vlne + Org: vertical strokes only in the organ (= *tasto solo*).

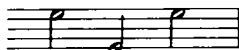
15/3 Org: in the MS there is a $\frac{4}{2}$ chord figuring (erroneously).


25/1 Org: so; the chord figure above the rest is to be related with the following bass note.

28/3 T: the pair of crotchets tied only here in the MS, probably because of the unusual interval.

31/1 Vlne + Org: the first note in the organ is a minim with a staccato stroke (in connection with the change in dynamics), in the Vlne it is a crotchet note and a crotchet rest.

32 Vlne: as opposed to the Org it has:



36 Org: MS 

37 Vlne + Org: "senza organo" is written out again. The last of the vertical strokes of the Org (= *tasto solo*) is missing but it is present in Vlne (= staccato just like the violins). The two notes of bar 37 are in Vlne one octave lower. The *Andante* is missing in the Org.

38 VI II: grouped together in the MS.

Decora lux

A

Insertion at the end of the part-book kept in the Music Collection of the Cathedral of Győr (Archivum Musicale Cathedralis) with the shelf-mark W. 74.

VI I–II, T and B are bound in contemporary reddish marbled paper binding; the measurements are: 21.5 x 17 cm. They bear a printed label reading: Ex Archivo musicali /Cathedralis Ecclesiae Jauriensis./ Nro. (the number is, however, not filled out). S, A and Org are in coloured paper boards from the second half of the 19th century measuring 21.5 x 17.5 cm. The spine and corners of all part-books are bound in leather; pasted on top of the inner endpaper there is a label with the designation of the instrument and the species of voice. The shelf-mark valid today was written on this label in 1963.

On the inner endpaper of the parts the following title can be read in Benedek Istvánffy's hand: Hymni / Del Sigre Werner. (On the S part: Hymni del Werner.) The volumes contain the hymns on music paper ruled in advance without margin, with four to eight staves to the page.

Istvánffy's work written insubsequently covers the blank pages after Werner's works and bears the title: Hymnus in (Soprán: de) Festo SS. Apostolorum Petri et Pauli / Del Sigre Benedetto Istvánffy.

B

Tempo indication in the organ part "Allegro moderato", in the rest only "Moderato".

Considering the homogeneity of the present edition the name of the topmost vocal part has been changed to Canto.

The first words of the text are written into the first bars of the instrumental parts. At the end of the VI II and Org parts there is: Amen. With the exception of VIne there is an (erroneous) reference to the second verse at the end of the work (after the "Amen" section) in all parts: Da Capo una volta.

The organ is written on one staff all through with changes of clef. The parts notated by us in violin clef (in places where the tenor and bass parts pause) are given with soprano clef in the Org (VIne pauses). Where the continuo moves together with the tenor voice part both parts are in tenor clef (from the last note of bar 2 up to the end of bar 4, on the second-third crotchets of bar 15). In all other places there is a bass clef. The upper voice written out in bars 7–8 is only available in the Org.

C

3–6 A: The text underlay is confused. In the MS:

The tie at 2/ can be erased in agreement with GenR IV/3. At places marked 1/ and 3/ the text underlay suggests that the change of syllable fall on the tied over note in which case the tie is to be erased. On the other hand, VI II plays in these places a dotted rhythm extending over the bar-line and the sequence also suggests that the change of syllable take place on the crotchet (cf. the last note of bar 3). Our suggestion has been constructed accordingly (shifting the word "diem" in bar 4 by a note to the right) but the solution without tie in all three places is also tenable.

3/2 A, VI II: the rhythm in the A part is different from VI II but agrees with the other vocal parts.

5/2 Org: in the MS the third figure is erroneously: 5.

7 Org: the manuscript has a mistake here; the upper part starts as: \downarrow leaves T behind and ends in a minim.

7/2 T: the pair of quavers *c-a* have a slur in the manuscript.

8/3 C: since in this item the pairs of crotchets are generally slurred (whereas the longer crotchet passages not) the missing slurs have been added here.

11/3 VIne: in contrast to Org there is a minim here.

22 Org: chord figures thus but cf. bar 26.

22, 23, 26 VIne + Org: staccato signs only in VIne.

29/2 T: MS libera (!).

Rorate coeli

A

Source A is kept in the Music Collection of the Cathedral of Győr (Archivum Musicale Cathedralis), shelf-mark I. 11. The shelf-mark written beside the round rubber stamp in the upper left-hand corner of the cover dates from 1963. The old shelf-mark in the upper right-hand corner of the cover reads: "Ex Archivo Musicali Cathedralis Ecclesiae Jauriensis. Nro"; written on the printed label in ink is the second half of the 19th century there is: 3.

The title on the cover reads: Rorate Coeli / a 4^{uo} Voci / due Violini / Organo e Violone / Del Sign^{re} Benedetto Istvánffy. Within the cover there are eight contemporary parts measuring 33 x 20.5 cm notated on music paper with ten staves to the page, ruled as larger sheets yet. The staves fill in the entire width of page. The script is in the same reddish ink all through. The margin of C, A and Org is broken off, certain smaller sections are missing (see the notes), in some places the ink has destroyed the paper at the note-heads so that note-heads are here and there blank. These three parts have recently been restored.

The VIne part is probably a copy by Elek Istvánffy, the rest of the parts and the cover are in the composer's hand.

In addition, there are three parts written on thick, greyish paper without watermark: VI I–II are copies by Antal Richter, *regens chori* in Győr between 1832 and 1854 while the organ part is in an unknown copyist's hand.

Source B is in the Music Collection of the Cathedral of Veszprém, without shelf-mark. The title on the cover reads: Rorate Coeli / a 4^{uo} Vocib. / 2^{ae} Violini / Con Organo / Sig: Istvanfi / Simon Lintzenpoltz. Lintzenpoltz was a cathedral musician who could have been a copyist or owner of the music. This set of parts includes only the four vocal parts and the organ. Concerning dynamics, ties and staccato signs this description is less detailed and has thus been consulted only for deciding some ambiguous places.

B

Tempo indication: Allegro Moderato (Allo Mod., in the Vln part: Allo Mod^{lo}).

The first word of the text (Rorate – Et avertisti – Sicut) is underlaid the various sections of the instrumental parts. In place of the Gregorian melody there is "tacet".

Because of the frequent modulations and the unusual intervals (diminished thirds) in the MS there are more (inconsistently put) warning accidentals than usual. They have been retained here as outward feature characteristic of the source and reflecting the way of musical thinking.

In the vocal parts the following "warning" ties can be found (cf. GenR IV/3.): between bars 4–5 in C, whereas between bars 61–62 the tie is missing; A: bars 11–12; T: bars 6–7, 63–64, in the middle of bar 69; B: in the middle of bar 13 whereas the tie in the middle of bar 70 is missing. These signs have been omitted in the present edition.

The organ is written on one staff all through with changes of clef. Where T and B pause, the organ is in soprano clef and the Vln has a rest (1–4, 27/4–29/4, 42/4–44/4, 58/2–61/4). The crotchet of bars 11/3 and 68/3 is given in the Org in alto clef, in Vln there is a rest. Whenever the continuo couples the tenor part, both parts are in tenor clef (5–6, 11/4–12/2, 30, 45, 48/4–50/4, 62–63, 68/4–69/2). In the two-part section of bars 25–26 and 40–41 Vln moves together with the lower Org part. The organ proceeds with Vln in the sections marked "senza" without chords (e.g. bar 20), then, in sections marked "con" with chords again.

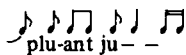
Ties are perfunctorily set in the whole piece and are indicated in some places only. As they cannot be unambiguously unified they have only been changed to the most necessary extent possible.

C

5/1 Vln: mezzo for. It is not written out in the other places progressing with the tenor any more.

7/1 Vln: for. It is not written out in the other places progressing with the tenor any more.

8 T: in the source of Veszprém the text is distributed as:



15/1–2 T: in the MS the four quavers are connected with one beam.

16 A: in the source of Veszprém the text is distributed as:



18 Vln: the two minims are tied over, in Org not.

19–20, 35–36, 55–57, 75–77 Org: senza org. and con org. see GenR X/2.

20/1 Vln+Org: in the MS p, but cf. VI I–II.

20 Vln+Org: staccato in Vln only.

20/1–2 VI II: the slur has been added by analogy with VI I and bar 75.

21/1 Vln+Org: in the MS for but cf. VI I–II.

23 in the C-A-T parts and the instruments: "tacet". The Gregorian intonation is written into the Org part as published by us while in B it is entirely with semibreves. The same in bar 38.

24 Vln+Org: staccato in Vln only.

26 VI I–II: As regards phrasing marks the sections starting here and at 41 are not harmonizing. Since the source leaves it evidently to the musician to work them out they have only been added here with restraint.

28 Org: the manuscript is defective; it has been supplemented from bar 43.

28/1–2 A: the notes falling on the syllable -ta are slurred in the MS.

31/1–2 A: the two crotchets are slurred in the MS here but not in 34/1–2.

32/3–4 Org: the torn out figures have been added by analogy with bar 47.

34/1–2 B: the two crotchets are slurred in the MS has been retained but cf. bars 21 and 76.

38 B: see the note to bar 23. In the B part there is a bar-line after the word "Filio", at the solo notated in Org it is missing.

43/2 A: in the MS the two quavers are on the same beam.

49 Org: In the MS there is a lengthening line *between* the two figures (which affects both).

53/4 VI I: on the last note there is staccato (erroneously) in the MS.

54 T: in the MS the two minims are slurred.

72/1 Org: these two notes are missing in the Org part due to damage.

75/1–2 VI II: in the MS there is a carelessly drawn slur above the four notes; but cf. VI I.

76/3–4 A, T: in the MS the two crotchets are slurred.

Alma Redemptoris

A

Kept in the Music Collection of the Cathedral of Győr (Archivum Musicale Cathedralis) with the shelf-mark I.6. (the new shelf-mark at the side of the round rubber stamp "Sigill. Capituli Jauriensis" was given in 1963). The old shelf-mark N^o 14 in the top right-hand corner of the cover dates from the 19th century.

At the bottom there is an inscription from the same period: Der Kirche gehörig.

The title on the cover reads: Alma Redemptoris / a / 4^{tro} Voci / 2 Violini / 2 Clarini / Violone Con Organo. / Del Sig^{to} Benedetto Istvanffy.

The measurements of the part material in the cover are 31 x 21.5 cm. The yellowish music paper has ten staves to the page ruled so as to leave a margin of one cm at both sides. The title inscription on the cover as well as the instrumental parts are in the composer's hand; the vocal parts are presumably Elek Istvánffy's handwriting. In addition, there are copies of the two VI parts made by Antal Richter, *regens chori* in Győr between 1832 and 1854 (on paper measuring 31.5 x 22.5 cm). They fully agree with the earlier manuscript of which they may have been directly copied; only the staccato strokes are substituted by dots.

At the end of the Second World War the Cathedral got damaged and together with it the music stock became exposed to rain and fog. As a result, it started to mould, its corners got torn, then broke off, so that some bars are missing altogether (Org: bar 55, Cl II: initial bars, VI I: bar 41, Vln bars 47–48; in Richter's copy the end of bar 42, VI I) but they could be unambiguously added (see below). The parts are now restored and kept in half-leather letter files.

B

Tempo indication in the vocal parts: *Allo Modto*, in the instrumental parts: *Allo Moderato*, in the Cl parts it is missing due to damage.

The numerous warning accidentals have been retained in agreement with GenR VI/3.

The Vln and Org parts correspond in the greatest part of the item. For saving space the differences in bars 68–85 will be shown by means of the music and the notes. For the score-substituting function of Org as well as the directions "senza org" and "con org" respectively see GenR V/2, X/2, XI/3.

C

1–6 Cl II: the rests are missing because of the damage of the MS.

1,7 etc. Org + Vln: the insertion "solo" and "tutti" occur only in the Org.

13/2, 14/2, 25/2, 26/2, 61/2, 62/2 Vln: in the MS there is a quaver note + a quaver rest.

16/1 VI I: MS \flat γ

16/3 Org: in the MS there is the chord figure \mathcal{J} above the last quaver.

17/2 Org: in the MS there is a \sharp above the quaver rest; cf. also bars 18, etc.

17/3, 19/3 VI I and 20/3 VI II: the MS has a slur here but cf. bar 18/3 VI II and GenR VII/6.

30/2 Vln + Org: the natural is missing in Vln.

32/1 Cl II: a crotchet in the MS.

36/2 VI II: the staccato sign is missing because of damages to the music.

36/1–2 Vln + Org: staccato sign only in Vln.

39/1 and 76/1 VI II: no trill in the MS.

40/3 Org: the accidental in front of *f sharp* is missing.

41/3 VI I: the last triplet is missing because of damages to the music but can be added from Richter's copy and VI II.

48 Vln: the MS is damaged, not legible.

53 VI I: in the MS the quavers are grouped together as: 2 + 4; it has been corrected to agree with the other string parts.

55/3 Org: damaged; it has been corrected by analogy with bar 8.

64, 67 Org: GenR X/2.

70–81: due to sloppiness in the disposition of slurs and the various possibilities of articulation in case of phrases consisting of four semiquavers only the probable place of slurs can be given. Bars 79–81 are in agreement with Vln, Org without tie.

75 A and 76 C: due to damage a syllable is missing.

76/3 VI I: in the MS the four semiquavers are grouped together with one slur. Cf. GenR VII/6.

78 Org: the chord figure in the MS is \mathcal{E} because of the augmented sixth.

85/1 Vln: in the MS an octave higher; the crotchet has a staccato stroke.

Jam virga Jesse – O Jesu, amor mi

A

Source A is kept in the music Collection of the Cathedral of Győr (Archivum Musicale Cathedralis), shelf-mark: I.10. (Both the shelf-mark and the round rubber stamp "Sigill. Capituli Jauriensi" date from 1963.) The old shelf-mark written in pencil on the title-page of the organ part and dating from an indefinite time is: N^o 28. The inscription in ink at the bottom of the cover: *Der Kirche gehörig* was entered in the course of the 19th century. The lower part of the cover is mouldy and torn which does not affect the music.

The title-page of the organ part reads: OFFERTORIUM / PRO / SOLENNITATE (!) NATIVITATIS D. N. J. XTI. / A / CANTO. ALTO. TENORE. BASSO. / VIOLINIS 2^{bus}. / CLARINIS 2^{bus}. / TYMPANIS / VIOLONE, ORGANO. / DEL SIGRE BENEDETTO ISRVANFFY.

The parts are written on yellowish paper measuring 33 x 22.5 cm. There are twelve staves to the page ruled so as to leave margins of 1–1.5 cm.

Source B is in the Music Collection of the Cathedral of Győr (Archivum Musicale Cathedralis), with the shelf-mark I.7. in the top left-hand corner of the cover, dating from 1963. The old shelf-mark on the cover in pencil is: N^o 12. At the bottom of the cover there is an inscription from the 19th century: Der Kirche gehörig.

The parts are written on yellowish paper measuring 31 x 22.5 cm. There are ten to twelve staves to the page which is ruled so as to leave margins of 1.5–2 cm.

The parts and the cover were probably copied by Elek Istvánffy. Antal Richter, the *regens chori* of Győr between 1832 and 1854 prepared one additional copy of the VI I part. The bottom of the parts is mouldy and torn which does not affect the music.

Source B contains the Allegro movement only and does not even make hint at the duet. The present edition is based on the more complete source A; the most substantial deviations of source B are enumerated at the end of the notes.

Choro movement (Jam virga Jesse)

A

Tempo indication in VI II Allegro Maestoso, in the rest Allegro Maestoso.


The topmost voice part is indicated in the title as Canto, on the part as Soprano. In the title Tympani(s), on the part Tympano is written. Compared with VI I the VI II and VI ne parts are less elaborated notations.

The VI ne and Org parts, which are essentially identical, are given contracted here. Solo, tutti, senza organo directions (in bars 17, 23, 32, 37, 40, 41 and 44) in Org only. The vertical strokes occur (in the Org in the sense *tasto solo*) in both parts, except for the cases listed in the notes. Cf. GenR X–XI.

Because of sloppiness in writing the text underlay is problematic in certain instances. The "warning" ties of the voice part (cf. GenR IV/3) placed between bars 1–2 and in the middle of bars 7–8, 9 and 11 in A have been neglected.


At the repetition of the word "alleluja" the closing and initial vowels *a* are contracted and appear as one syllable in several instances. (See the following example!) The text underlay is all but clear in the MS, moreover, it is sometimes contradictory in the analogous bars 18, 42 and 45. It has been modified with restraint and the original division of the text and the setting of beams is also included here:

bar 18


C.  |
lu - ja, al - le-lu -


A.  |
lu - ja, al - le - lu -

T.  |
lu - ja, al - le - lu -

B.  |
lu - ja, al - le-le-lu (!)

46/3 -

C.  |
lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

A.  |
lu - ja, al - le - lu - ja, al -

T.  |
lu - ja, al - le - lu - ja, al -

B.  |
ja, al - le - lu - ja, al -

42, 45

C.  |
lu - ja, al - le - lu -

T.  |
lu - ja, al - le-lu -












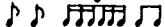
B.  |
lu - ja al - le - lu (!)

45

B.  |
lu - ja, al - le - lu -

The setting and disposition of the slurs are inconsistent, and they are not precisely fitted to the notes either (cf. GenR VII/5-6.). It also occurs that pairs of ligatures are marked with one single tie (e.g. bar 43). Beams are generally more precisely given though the sextuplets are alternately grouped together or grouped 3 + 3. The manuscript is heterogenous with regard to parts written under each other or parallel places, too (e.g. bar 4 where VI I is divided into two whereas in VI II the identical figure of the unisono passage is grouped together). In the entire item the divided sextuplets are in the majority, thus the notation has been unified accordingly.

C

- 1/3 VI I: in the MS there are two demisemiquavers at the end of the group.
- 3/3 Org: above the second quaver a small tie can be seen (referring presumably to tying over) (cf. B part). The same in 23/1 and 25/1.
- 6/3 VI II: in the MS staccato sign above the note *a*.
- 6/3 C: in the MS two quavers are grouped together.
- 6, 7, 9 Vln+Org: tying over in the Org part only.
- 11/3 Cl II: MS 
- 12 C: in the MS both appoggiaturas are *f*, but cf. bar 14.
- 12-15 VI I-II: staccato signs are erratically used but there are proper examples of both motives on the basis of which they could be arranged. Detto in bars 32-35.
- 13/4 C: the MS has *f*, which has been corrected according to the right bar 15/4.
- 14/1-2 C: the MS has  which has been corrected by analogy with bars 12, 33 and 35.
al-le
- 15/3 C: in the MS there is an appoggiatura of quaver value.
- 16/1-2 C: to be read as: 
- 18/3-4 B: the MS has , the text is mistakenly: allelelu- .
- 18/4 C: , but made to agree with the other parts and 20/2.
- 18/1 VI II: the appoggiatura in the MS is *f*, cf. however VI I: 42/1 and 46/3 as well as VI II: 19/3 and 20/4.
- 23-24 A: in the MS text underlay is contradictory. After the bar-line there is a tied over quaver with separate hook instead of the customary dot and the syllable "-ctis" is laid underneath. For arriving at a decision GenR IV/3 and source B have been taken into consideration.
- 23/4 VI I: staccato on the last note in the MS.
- 26/2 Org: in the MS the figure is on the preceding quaver; but cf. bars 1, 3 and 24.
- 26/4 VI I-II: the rhythm is in both parts so but cf. bar 25/4.
- 30/3 C: in the MS there is an appoggiatura of quaver value.
- 30/4 Vln: the MS has erroneously *g f*.
- 31/3 VI I-II: the second-fourth semiquavers in both parts without staccato. No exact analogy can be found; 17/1 supports the idea of staccato. In source B VI I occurs with, VI II without staccato.
- 32/1 C: in the MS there is: poco for (!).
- 32/4 A:  appoggiatura in the MS, in bar 34/4 likewise.
- 33/1-2 A: in the MS (and also in source B)  which has been corrected in agreement with bars 12-15 and 35.
al- le-
- 34/4 VI I-II: the last figure in both parts with a carelessly drawn slur (the same without slur so far in bars 12-15 and 32-33). It should probably be interpreted as: 
- 35/4 VI I: based on VI II the possible solution is:  whereas the MS has no slur.
- 36/4 C: the MS has ; A has been corrected in agreement with VI I-II. In C and A the appoggiatura is missing!
- 36/4 VI I-II: a short appoggiatura of demisemiquaver value in both parts.
- 37/1 C: because of the forte entry the short appoggiatura of the MS has been retained but can incidentally be corrected to a quaver in agreement with source B.
- 37/1 Vln: *f* is missing.
- 39/3-4 Vln: no slur.
- 41/3 VI II: in the MS there is *for* but cf. VI I and bar 44 of VI I-II.
- 42/3 VI II: all notes falling in the third time unit are connected with one beam.
- 42/3-4 B: in the MS one beam but cf. bar 45.
- 43/1-2 C: in the MS (and also in source B) there is:  which has been corrected on the basis of parallel places.
ja, cae- lum
- 43/4 VI I-II: in the MS with one single, carelessly drawn slur.
- 43/3 C: in the MS an appoggiatura of semiquaver value.
- 43/2-4 Vln+Org: staccato signs only in Vln.
- 46/3 VI II: the third beam of the two demisemiquavers is missing.
- 47 C: the text underlay of the MS is confused (on the second time unit the syllables "-luja" are underlaid the second quaver). It has been corrected to agree with A. In source B it appears like:

lu-jal- le- lu-
- 50/1-2 VI I-II: staccato signs have been added in agreement with VI II and bar 22.

The most essential deviations of source B

Shorter, one-movement variant resulting from the change in liturgical function (gradual instead of offertory). Its most striking difference is the violin figuration in 1/1–2 and in the corresponding subsequent bars as well as the addition of the two oboe parts.

1/1–2 and 25/1–2 VI I–II:



3/3–4 VI I–II:





23/1–2 VI I–II:



The oboe parts: see p. 241–242.

26/2 Ob I: in the MS , but cf. part A.

30/3–4 Ob II: in the MS there is  which has been resolved for the sake of a more lucid music layout.

43/1 Ob II: in the MS there is 


Further comments:

At the repetition of the words "alleluja, alleluja" the contraction of the closing and the initial syllables to "allelu-jal-leluja" is actually written out in source B. Thus in C: 18, 42/2, 45/2 and 46/4; in A: 18/2, 42/4, 45/2, 46/1 and 47/3; in T: 18/2, 19/4, 47/3; in B: 18/2, 42/2 and 45/2.

1/1–2, 3/3–4, 25/1–2 Org+Vlne: the two notes *c* are tied.

11/3 Cl II: in contrast to source A there are two quavers in this part as well.

12/2 Org: above the staff "Solo", underneath P.S. (= piano, senza organo).


12/3–4 and 14/3–4 C: in the MS there is 

17/3 Cl I: *g*.

18/4 C and A: the syllable "lu-" is on one beam with two quavers.

28/1 Org: the chord figure above *d* is: 5.


32/4 and 34/4 VI II: above the group of notes there is a carelessly drawn slur.

35/3 VI I–II: in the MS there is 

37/1 Org: con org.

37/2–3 Cl I–II: the two notes of identical pitch are tied here but not in bar 38.

37/3 VI I–II: the trill is written out in full.

36/4 C: 
lu –

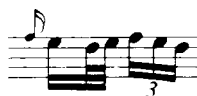
40/1–2 Org: the indication "senza organo" applies to the second time unit only.

44/1 VI I–II:



44/3 Org: "con org."

45/4 VI I–II:



47/2 C: see the note to source A.

49/1–2 Org: chord figure 6 with a lengthening line to the next figure.

Duetto ("O Jesu, Amor mi")

B

The inscription of the item in the two vocal parts is Adagio Duetto, in the instrumental parts Adagio. (In the T and B parts: Duetto tacet.) It may be a solo movement but is not indicated in the source. After bar 65 there is a "Da Capo al Segno" instruction in the instrumental parts which refers to the fermata above the crochet rest in bar 6 and the inscription "finis". The repetition of bars 1–6 has been written out as bars 66–71 in agreement with it. – At the end of the Duet there is Allegro da Capo in the organ part.

The notation of the great number of appoggiaturas in the item is not completely consistent. Nevertheless, it has only been corrected in the present edition if the error was evident. The short appoggiaturas of quaver value of the source written in small size notes have been transcribed as appoggiaturas of semiquaver value but bar 14 of VI I–II etc. does not exclude the possibility of playing demisemiquavers, either. The long appoggiaturas of quaver value of the source have been retained but transformed to a crotchet before a minim in agreement with bar 25 of VI I–II (explained in the notes). The source sometimes has short appoggiaturas in cases where the practice of the time would require long appoggiaturas. As the context (accompanying parts and parallel places) suggests short ornaments here they have been retained as appoggiaturas of semiquaver value in front of a crotchet principal note as well. Elsewhere the vocal parts and the violins contain or lack appoggiaturas even in parallel passages in a different way each. Apart from some evident mistakes they have not been corrected.

The basic *dynamics* of the independent instrumental sections is forte within which the emphasized melody segment is marked with *sf* (*sfor*, *sforz*). This holds good (without being cancelled) up to the first semiquaver of the next crotchet (inclusive) as it emerges from the comparison of bars 1 and 7. In the accompanying instrumental sections the same phrases are relieved of basic piano dynamics with the indication forte. On the dynamics of bar 21 see the note.

For the transcription of slurs and staccato marks see GenR VII. The abbreviated notation of tone repetitions disturbs the consistency of connecting quavers with beams as a means of phrasing in the manuscript. After having written out the abbreviations in full, these places have been made to agree with the pair of parts as in bars 11, 16 and 50 of VI I, and in bar 40 of VI II.

C

1/3 VI II: in the MS there is *for*.


3/1 Vln+Org: staccato in the Vln part only.

7/3 Vln+Org: forte dynamics indicated in the violins does not appear in any of the parts (not even in analogous places!).

8 Vln+Org: in Vln grouped together, slur only in Org.

10/1 VI I–II: two quavers in both parts; the same in bar 19, a crotchet with an appoggiatura of semiquaver value and with trill, yet without the anticipated note. In all analogous places (bars 14, 41 and 48) there is a crotchet with trill, without appoggiatura and anticipated note. It has been unified in agreement with bar 10 and the vocal parts.

13/2 and 18/3 VI I–II: in contrast with the vocal parts without appoggiatura!

14/2–3 VI I–II: the slur is not precisely disposed; it may incidentally be read as: 


17/3 Org: 5♯ should possibly be played on the last semiquaver.

18/2–3 C: grouped together in the MS.

19/3 VI I: in the MS under one single slur, cf. GenR VII/6.

20/2 C-A: the value of the appoggiatura is uncertain. It may possibly be read as a long appoggiatura (cf. A: bars 60 and 62) whereas in 21/2, 22/2, 23/2, 26/2 and 27/2 there are short appoggiaturas alike. In VI I there is an appoggiatura of demisemiquaver value in the same place; in VI II the appoggiatura is missing; similarly without appoggiatura in the analogous places (bars 26, 54, 56 and 60) which is acceptable despite deviation from the vocal parts.

23/1 VI I: cf. bar 29. In the MS the appoggiatura appears without a slur in both places.

23/2–3 VI II: in the MS there is  cf. bars 62–63; since the context is not completely identical, it has not been unified.

25/1 C-A: in C there is an appoggiatura of quaver value, but cf. VI I–II and A. Duetto in bar 59. A has a tie neither here nor in bar 59, but cf. C.

26/2, 27/2 A: the MS has an appoggiatura of quaver value here, but cf. C.


27/2 C: in the MS the appoggiatura is not slurred.

28/2–3 C-A: in the MS there are appoggiaturas of quaver value. In contrast with the violins the second note of the set of quavers is without appoggiatura!

28/2 VI II: so, without appoggiatura.

29/2 an VI I: in the MS an appoggiatura of semiquaver value (in 57/2 alike), but cf. bars 23 and 63.

39 Vln+Org: Org on one beam.


40 VI II: in the MS , amended according to VI I.

43 A: the text is mistakenly underlaid, the word "tu" is missing, it has been amended according to C.

48 VI I–II: the carelessly drawn slurs have been set right in agreement with bar 14.

48/3 Vln: the last note is an octave lower in the MS.

49 Vln+Org: piano dynamics in Vln only.

52 VI I–II: in the MS there is 

53–56: analogous place: bars 19–22; yet the differences in the instrumental parts (such as dynamics, slurs and appoggiaturas) have not been unified because of changes in the music material.

53 Org: in the MS there is a change of line here; because of this the quavers are grouped as 4+2.

53/3 VI I: one single carelessly drawn slur, cf. bar 19.

- 54 VI I–II: appoggiaturas : cf. with the note to bar 20.
 54/2 A: in the MS there is an appoggiatura of quaver value, but cf. C.
 57/2 VI I: in the MS there is an appoggiatura of semiquaver value.
 60/2, 62/2 A: in the MS an appoggiatura of quaver value but cf. bars 20–27.
 65/1 Vln+Org: staccato only in Org.

Adeste, triumphate – Christus surrexit

A

Music kept in the Music Collection of the Holy Spirit Parish-church of Sopron without shelf-mark. (The entire music material is listed in the alphabetical order of the composer's name and within this in the order of titles.) The earlier shelf-marks on the inner cover are: 47 (written in red crayon, then crossed out) and 59 (entered above it). (The latter figure can also be seen on the Org part.)


The exterior cover is blue and the inscription on it in red crayon reads: Arie / Basso Solo / von / Istvanffy Benedetto. This cover was presumably attached to the old material in about the middle of the 19th century and bears the earlier shelf-marks: 26 (in black ink on a white, horizontal, diamond-shaped label stuck to the titlepage; then crossed out) and 85 (written on an oblong white label in black ink in the upper left-hand corner). On the inner page in the back there are the date 1840 and the serial numbers entered in an ink of identical colour with the shelf-marks. The inner cover is of a neutral coloured yellow paper of the same quality as the music. It bears the title: Offertorium. / Pro / Dominica Resurrectionis D: N: I: C: / a Canto. Alto. / Tenore. Basso. / Violinis 2bus. / Obois 2bus. / Clarinis 2bus. / Alto Viola Oblig. / Violone Oblig. / Con Organo. / Del Sig^{to} Benedetto Istvanffy.

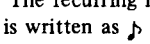
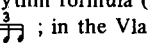

The parts are written on music manuscript paper measuring 24 x 23 cm ruled with a note-drawing head. There are ten to twelve staves to the page, the margins being 0.5 cm. The end of the staves is closed down with a vertical line drawn in black pencil through the entire length of paper.

Apart from the part headed Soprano (and not "Canto" as elsewhere) there is also a Soprano 2^{do} part identical with the first Soprano (Canto) part in the tutti sections and with the Alto in the solo sections. Its aim was evidently to make a soprano singer capable of singing the whole piece out of the same music when the second solo role was given to one member of the soprano part and not to an alto. Consequently, this part has been omitted in the present edition.

Aria (Adeste, triumphate)

B

The sextuplets of the aria occur mostly in the form  but in rare instances the six notes may also be connected with one double beam drawn from one end to the other. The figures 6 are inconsistently written out in the manuscript. See GenR III/4.

The recurring rhythm formula (first appearing on the third crotchet of bar 1), is not notated identically. In the violins it is written as ; in the Vla + Vln+Org bass-group as  if the quaver is at the beginning of the motive stressed by the clarino as well (in bars 1, 2, 24, 44 and 45). Otherwise it coincides with the violins save that the quaver has no staccato sign (bars 9, 10, 30 and 31). The following places have been modified according to this system: Org bars 9–10 and 30–31, MS .

On the chord figures missing here and there in the organ part see GenR X/3.

Staccato signs and dynamic marks are missing in the Org. They are given in the present edition on the lower staff according to Vln. The two points at which Vln deviates from Org are listed in the notes.


C


- 1/3 Vla, Vln+Org: see above.
 2/2 Vla: in the MS there is *a* but cf. 44/2.
 2/3 Cl II: the first note thus but cf. 45/3.
 3/1 VI I–II: the semiquavers *a-g* are not slurred at any of their occurrences. The tie in 3/3 is by analogy with 46/3.
 5/4 Org: the inconsistency in the last chord figure of this sequence has been left unaltered. A 6-chord occurs in 5/4, 15/4 and 24/2 while a change of 5 to 6 at points 20/2, 36/4, 41/2 and 48/4.
 6/2 VI I–II: slur by analogy with 49/2.
 11/1–4 Vla, Vln+Org: the beam is set according to Vla; in the MS Vln is grouped together in twos, Org has 4 + 2 + 2.
 11/3 VI I: As opposed to 3/3 and 46/4 the slur is missing here and also in 32/4 (but cf. 32/4 VI II!).
 12/1–2 and 33/1–2 VI II: in the MS there is a carelessly drawn slur above the two semiquaver groups. It has been interpreted according to VI I, see GenR VII/6.
 13/1–4 Vla: in the MS the dynamics is given incorrectly: the first note is *p*, after the rest there is *f*.
 13/2–3 VI I–II: in the MS quavers with separate hook but only because of the line-end.
 16/1–2 Vln+Org: Vln is grouped together in twos; modified to agree with Org.

17–18 and 38–39 VI I, VI II, Vla: contrary to Vln the dynamics is everywhere and in all parts so, in harmony with the staccato signs.

18/2 VI II: the staccato is marked with dots.

18/1–2 Org: four quavers grouped together.

19/1 Vln: in the place of the second note there is erroneously  in the MS.

21, 37, 42, 43 B: in the MS there is 



21/3 VI I: the iterated *f* sign (due perhaps to starting the motive with elision?) has been retained.


23/3–4 and 24/1–2 Vla and Vln: in the MS four quavers are grouped together.

23/2–3 VI II: in the MS the two quavers are provided with separate hooks.

24/3 Org:



26/1 VI I–II: a controversial place, appearing in VI I as , in VI II as . In lack of a strictly analogous place it has been interpreted on the basis of VI II which seemed more appropriate, only the value of the appoggiaturas has been modified.

28/1–2 and 29/1–2 Vln+Org: in the MS there is ; the beam has been modified according to the other string parts.

31/1 Vln: the piano sign shifted to the second quaver in the MS.

33/4 VI I: see GenR VII/6.

35/1 Vla: the first note is perhaps an error (by correcting it to *f* the parallel fifths could be avoided).


36/1–4, 40/3–41/2, 48/1–2 Vln+Org: four notes each grouped together but corrected according to 5, 15, 19–20 and 23–24 of the Org.

38–40, VI I: the staccato is marked with dots.

40/1–2 Vla: in the manuscript the slurring is so.

41 Vln: in the MS there is




38/1 Org: the MS has 

39/1–2 Org: four quavers are grouped together.

43/1–2 VI I–II: in the MS four notes each are grouped together without being slurred (in 50/3–4 likewise but with tie). It has been modified according to 7/3–4. For the dynamics cf. bar 31 of the duet of the Christmas offertory.

50/4 Cl II: in the MS the last note is *e*.

51/1 VI II: the MS contains erroneously: 

Choro movement (Christus surrexit)

B

The inscription of the movement and the tempo indication are in all parts: Choro – *Allo Moderato*. In parts VI I–II there is an entry after the aria: Choro segue Subito. (Vla: Segue Choro. Vln: Sequ.[itur] Choro Subito.) Written into the two oboe parts is the beginning of the text: "Christus surrexit".

When transcribing this movement the inconsistent way of notation of the appoggiaturas caused the greatest problem. In analogous places of bars 26, 34, 56, 58, 92 and 100 C-A there is an appoggiatura of semiquaver value in the majority of cases (in 26 C-A, 34 A, 56 C, 58 C, 92 C-A) while in 56 A and 100 A no appoggiaturas are given; in 34 C and 100 C there are again appoggiaturas, but of quaver value. They have been corrected to long appoggiatura which seemed the most appropriate. All other inconsistencies of the appoggiaturas in the sections 23–37 and 89–103 have been left unaltered.

On the C II part see the section A.

C


1/1 A: a tie in the MS here but nowhere in the analogous places.

5 A: a small tie in the middle of the bar in the MS (cf. GenR IV/3) but in bar 71 no more.

6 Org: this bar was omitted in the part; it has been added according to bar 2.

12/1 Vla: in the MS the fourth semiquaver is *b*; it has been corrected in agreement with Vln, Org and B.

12/1 Ob I: *d* in the MS but cf. bar 77.

13/1 A:  grouped together in the MS.

16/2 Org: in the MS $\sharp 3$.

23 VI II: a carelessly placed slur.

24/2 Vla: the last note is erroneously *f sharp*.

26/1 VI II: shortened, dot-like staccato signs in the MS.

27/1 and 35/1 A: the copy of part C II differs from A at this single point:



30–37 Vla, Org: the copyist forgot to notate this section in both parts. In the Org part he added it to the end of the work with a reference mark. In the Vla bar 30 has been reconstructed in agreement with Vln and bar 96 of Vla while bars 31–37 have been added in agreement with bars 23–29 of Vla and Vln.

35 VI I: in the MS there is:



37/1 and 103/1 VI I: in the MS there is ♩ ♪ ♪ ♪

37/1 C: the quaver and the triplet are grouped together.

45/2 Org: inserted above the notes there is *solo* which belongs to the staff above and refers to the addition of bars 30–37.

50 Org: the MS has erroneously *g a b g*.

54 Cl II: the bar missing in the part.

60 VI I–II: carelessly placed tie, to be interpreted incidentally as

66/1 VI II: carelessly placed tie.

70 Cl II: in contrast to bars 5 and 66 in the MS so!

80/1 T: the hook of the semiquaver is missing in the MS.

81–82 C: there is a small tie between the bars (cf. GenR IV/3.). Likewise in T between bars 83–84.

82/2 Org: the last figure is meant to be at *g* in the bass.

89/2 VI II: the last note in the MS is *c*.

92/1 VI I: staccatos marked with dot.

96/1 C: in the MS there is an appoggiatura of semiquaver value, A has no appoggiatura.

98 VI I: a dubious place, cf. bars 32–33 (slurred!), whereas bar 99 has staccato.

99/1 A: without appoggiatura!

104 A: in consideration of the T-B parts tutti from the beginning of the bar. (The chorus enters obviously with the syllable "al." in bar 105.)

112/2 A: grouped together in the MS.

114 C-A: to be understood perhaps as solo from piano onwards (cf. Org) but none of the parts contain directions referring hereto.

116 C-A: *for* put on the second quaver to comply with C. The copy of C II and A do not indicate dynamics thus the source does not justify shifting forte to the beginning of the bar.

Veni Sancte Spiritus – Alleluja

A

Music kept in the Music Collection of the Holy Spirit Parish-church of Sopron without shelf-mark. (The entire music material is listed in the alphabetical order of the composer's name and within this in the order of titles.) Earlier shelf-marks on the inner cover include: 19 (on the left-hand side), and 24 (in the middle). The title of the work is here: OFFERTORIO / Per la Domenica Di Pentecoste / a / 2 Soprani / Alto Tenore Basso. / 2 Violini / Alto Viola / 2 Trombe / Tympani / Violone Con Organo / Del Sigre Benedetto Istvánffy.

The parts are written on music manuscript paper measuring 35 x 22 cm ruled with a note-drawing head, without margins. The organo part is the autograph of Benedek Istvánffy, while the vocal and string parts are written in a second hand, the clarino and tympani parts by a third person. (The clarini are mentioned on the cover as "Trombe".) The sheets of the clarino and tympani parts are ruled with staves on the front side only. The third hand wrote here and there dynamics and slurs into the parts written in the second hand, while the second hand added the word "Spiritoso" to the tempo indication of the parts written in the third hand.

Duetto (Veni Sancte Spiritus)

B

Inscription and tempo indication in all parts: Duetto – *Allo Moderato*. (And in the parts not participating: Aria [!] tacet, in the vocal parts: tace.)

It may be a solo movement which is indicated by the "tutti" inscription of the Choro movement of the first Soprano part only.

The triplet signs are mostly present in a rudimentary form only (cf. GenR III/4).

The topmost vocal part is called Soprano both on the cover and in the part. Considering the majority of Istvánffy's works and the homogeneity of the present edition it has, however, been changed to Canto.

Because of the negligent way of writing the trill signs the *tr* and *tr* signs cannot be differentiated.

The carelessly drawn small slurs have been set right in the following places: VI I: 146. VI II: 22, 43, 127, 139 (cf. 125, 137), 143. Vla: 168–169 (cf. 172–173, 78–79). In agreement with GenR VII/6 they have been divided into two in VI I: 71, 86, 165, 180–181. VI II: 165, 225.

Choro (Alleluja)

B

In the C and string parts the inscription at the end of the preceding movement reads *Sieg Choro*, in the organ part *Siege Choro* and in all parts *Choro* as well as *Allo Spiritoso*.

Triplet signs are merely sporadically used in the parts. In the string parts they are indicated by and large up to the middle, in the Vlna even there sparsely while in the Org they are missing altogether (so as not to disturb the chord figures). The triplet signs have been added in the VI I–II and the Vlna parts of the present edition without comment, in the Org + Vlna part they have been written out at the first occurrence and the *tasto solo* sections only.

C

4, 12, 79, 88 Vlna: the accidental is missing in the MS.

7 Org: the figuring has been added according to bar 16.

8 B: in the MS there is $\downarrow \gamma$. The same in 36 Cl I–II, in Timp, T, B as well as in 60 C, T, B.

18, 20, 22, 24, 26, 50, 52, 54 Org + Vlna: the phrasing beam and the tie are precise in Vlna only; in the Org the three quavers are grouped together.

32–34, 109–111 VI I–II: *appoggiaturas* of semiquaver value except for bars 109 and 111 of VI II according to which they have been unified.

33–50 Cl I–II and Timp: because of the faulty inscription on the parts the two sections got interchanged in the MS. Bars 33–36 in the present edition are copied after the present bar 50. It has been corrected on the basis of the entire music material.

45 Org: in the MS the sharp is missing.

47 Org: the third quaver was originally written with a separate hook.

50 B: in the MS three notes are grouped together.

55 Vlna: the sharp is missing (in front of *D sharp*).

60 Org: cf. bars 9 and 83.

61 Vlna: in the MS there is a staccato stroke above the second quaver.

62, 64, 66, 68 C: a warning tie extending over the bar-line, cf. GenR IV/3. Likewise in 64 A, 66 T and 102 T.

68–69 Org + Vlna: slurs in Vlna only.

70 A: grouped originally together; corrected (with regard to phrasing) by analogy with similar places.

73 T: grouped originally together; corrected according to the preceding bar.

81, 90 Vlna: in the MS the two quavers are slurred but cf. bars 6 and 15.

94/1 Org: contrary to Vlna there is only an *f* note quaver on the first time-unit. Similarly, the triplet is missing on the first time-unit of bars 96 and 98.

In the parts of the Chorus a secondary text is also inserted in the hand of the copyist probably with the aim to make the movement suitable for being performed independently of the duet as well. Guidelines on how the text should be adjusted to the melody can be found in the manuscript in three different forms. It is 1. either attempted to place the syllables exactly under the note they belong to, irrespective of the beams (this being in agreement with the main text) or 2. the place is marked with a line where there would be a new syllable in the main text while in the secondary text the foregoing syllable is tied over, or 3. in some places the new division of the notes is written in small notes. For the sake of easier legibility the Chorus parts are given here underneath with the second text. The second part of the movement is to be sung with the text "Alleluja" here as well.

Example see on p. 249.

Notes to the example:

8 B: in the MS there is a crotchet.

11 and 12 T: like in the main text \uparrow only.

13 A: in MS the second quaver is missing.

16/2–3 T: in the MS there is a crotchet.

18 etc. B: sic! (as opposed to the A and T parts!).

24 B: the distribution of the syllables is ambiguous, it is given here in conformity with the precedings.

31 B: in the MS three quavers.

36 C, A, B: in the MS crotchets; cf. bar 8.

44 A, 44–45 T: in the MS \uparrow

A **MUSICALIA DANUBIANA** a Magyar Tudományos Akadémia Zene-tudományi Intézetének gondozásában megjelenő forráskiadvány-sorozat. Mint a sorozatcím is jelzi, nem szorítkozik a mai Magyarországon őrzött vagy készült forrásokra, hanem annak a szélesebb körzetnek örökségéből merít, melyet az elmúlt századokban szoros kulturális kapcsolatok fűztek össze. A sorozat a középkortól a 19. század elejéig jelentet meg írásos forrásokat. Célja a kutatások ösztönzése, s nem összefoglalása. Így bevezető tanulmányai részletes elemzésre nem vállalkoznak, megadják azonban a forrás értékeléséhez szükséges legfontosabb adatokat, az eddigi irodalom információit, s elsősorban arra a kérdésre akarnak válaszolni, hogy mit (milyen hagyományt, alkotó- és befogadó közösséget, zenei életet és stílusirányt) képvisel az adott forrás.

MUSICALIA DANUBIANA is a series of source-material publications issued under the auspices of the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences. As the title indicates, the series is not confined to sources preserved or originating in today's Hungary. It draws on the inheritance of a wider region which shared close cultural ties down the centuries. The sources published range from the Middle Ages to the early 19th century and the series aims to stimulate rather than summarize research. The introductory studies are not intended to provide detailed analyses, only to present the main information required to evaluate the source, making use of what has been written and recorded before.

MUSICALIA DANUBIANA

- 1 Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio (Facsimile edition)
- 2 Andreas Rauch: Musicalisches Stammbüchlein (1627)
- 3 Benedek Istvánffy: Church Music Works

Other volumes in preparation:

- Zakarias Zarewutius: Motets and Magnificats (17th cent.)
Tabulatura „Victoris” (17th cent.)
Joseph Bengraf: Six Quartets (18th cent.)
Georg Druschetzky: Partitas for Woodwind Ensemble (18th cent.)
Pál Esterházy: Harmonia Caelestis (1711)
Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis (1635)
Antiphonale Paulinorum (15th cent.)