

MUSICALIA DANUBIANA

MTA  Zenetudományi
Intézet

ZACHARIAS ZAREWUTIUS

(1605?-1667)

Magnificats
and Motets

MUSICALIA DANUBIANA

REDIGUNT

FERENCZI ILONA

SAS ÁGNES

SZENDREI JANKA

HOC VOLUMEN CURAVIT

FERENCZI ILONA

CURIS

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET

DOBSZAY LÁSZLÓ

FALVY ZOLTÁN

SZ. FARKAS MÁRTA

MUSICALIA DANUBIANA

8.

ZACHARIAS ZAREWUTIUS (1605?—1667)

Magnificats and Motets

EDITED BY

RÓBERT ÁRPÁD MURÁNYI

INTRODUCED BY

ILONA FERENCZI AND RÓBERT ÁRPÁD MURÁNYI

BUDAPEST · 1987

Felelős kiadó: FALVY ZOLTÁN
Lektorálta: KROÓ GYÖRGY
RICHARD RYBARIČ
Fordította: PAUL MERRICK
DIETER SCHUBERT
Címlapterv: P. HORVÁTH ÉVA

**KÉSZÜLT AZ MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZETÉBEN
AZ MTA AKA TÁMOGATÁSÁVAL**

ISBN 963 01 8291 2
HU ISSN 0230-8223

© Murányi Róbert Árpád, Ferenczi Ilona, 1987

Index

Előszó	
Felvidéki zenei központok a 17. században (Ferenczi)	7
Bártfa és a Bártfai Gyűjtemény (Murányi)	11
Zacharias Zarewutius Organista Bartphae (Ferenczi, Murányi)	15
Zarewutius, a zeneszerző (Ferenczi)	19
Irodalom	23
Preface	
Centres of music in Upper Hungary in the 17th century (Ferenczi)	29
Bártfa and the Bártfa Collection (Murányi)	33
Zacharias Zarewutius Organista Bartphae (Ferenczi, Murányi)	37
Zarewutius the composer (Ferenczi)	41
Bibliography	46
Vorwort	
Oberungarische Musikzentren im 17. Jahrhundert (Ferenczi)	53
Bartfeld und die Bartfelder Sammlung (Murányi)	57
Zacharias Zarewutius Organista Bartphae (Ferenczi, Murányi)	62
Der Komponist Zarewutius (Ferenczi)	66
Literatur	71
Helységnévmutató	75
List of place names	75
Ortsnamenverzeichnis	75
Facsimiles	77
Scores	
Magnificat primi Toni	91
Magnificat secundi Toni	107
Meine Seele erhebt den Herren	125
Ach, Christe Jesu Kindelein	143
Da Jesus geboren war	155
Das alte Jahr vergangen ist	165
Der Tag, der ist so freudenreich	177
O Jesu mi dulcissime	189
Wir loben all das Kindelein	199
Jegyzetek	213
Notes	219
Kritischer Bericht	225
Incipitek	231
Incipits	231

Előszó

Felvidéki zenei központok a 17. században

A 17. század első felében a három részre szakadt Magyarország zenei kultúrája igen egyenetlen képet mutat. A török hódoltság alatt lévő területeken szinte teljesen megbénult a zenei élet, s bár az erdélyi városok szerepe e téren nem csökkent, az 1630-as, 1640-es években kevesebb érdeklődést mutatott a zene iránt az önállóvá lett fejedelemség székhelye is. Így elsősorban a Nyugat-Dunántúl és az északi Felvidék, tehát az ún. királyi Magyarország nemesi udvartartásai és városai voltak a korszerű és magasabb színvonalú műzene mecénásai. A városok valóban sokat tettek a zene (főként az egyházi zene) ápolásáért: fizették az orgonistát, a kántort, az énekeseket, a hangszereseket, fedezték a kották és a hangszerek beszerzésének költségeit.¹ A felvidéki városok külföldi kapcsolatait a német polgár-réteg jelenléte segítette elő. A kapcsolatteremtésnek új lendületet adott a lutheri reformáció elterjedése, s a német egyetemen tanult felvidéki diákság szerepvállalása a hazai egyházi és művelődési életben.

A reformáció az egyházi élet minden területén, így a zenében is változásokat hozott. A felvidéki városok protestáns templomaiban átalakult az istentisztelet: a latin nyelvű gregoriánt lassanként felváltotta az anyanyelvű (német, magyar, szlovák) gregorián ének, később a magyar reformátorok énekköltészete, az új német egyházi ének, a genfi zsoltár, s – különösen a németek lakta területeken – a többszólamú motetta.²

A 17. században a protestáns egyházi zene különösen három felvidéki területen virágzott fel: Pozsonyban³ és környékén, a Bars–Hont–Zólyom megyei bányavárosokban, valamint Szepes és Sáros megyékben, tehát a mai Nyugat-, Közép- és Kelet-Szlovákiában. Ezeknek a területeknek a zenéjéről, zenei életéről elsődleges források – kéziratok, nyomtatványok –, továbbá inventáriumok és levéltári adatok alapján tájékozódhatunk. A foglalkoztatott zenészek jelentőségét tekintve Pozsonyt illeti az első hely. Az 1638-ban felszentelt evangélikus templomban⁴ olyan kántorok és szerzők működtek, mint a nürnbergi Jacob Sebald Ludwig (1638–1651), vagy a sziléziai Samuel Capricornus (1651 és 1657 között), kinek Pozsonyban komponált több mint száz kompozíciójából Nürnbergben adtak ki egy sorozatot.⁵ Az őt követő Johann Kusser (1672-ig) műveiből a Pozsonyban nyomtatott, a helyi méltóságnak ajánlott *Con-*

¹ A 16–17. századi Magyarország társadalmi háttéréről és zenéjéről ld. Szabolcsi, 26–41; Ribarič 1966, 1984; Dobszay, 132–145.

² Az 1569-es körmöcbányai zsinat határozata, De officio: „Nachmals das Officium ab introitu ... welchs mit der Orgel geschlagen wirdt, darnach das Kyrie, samst dem Et in terra lateinisch. Dominus vobiscum deutsch, Collecta deutsch, Epistel deutsch, am Sonntag Alleluia lateinisch, Prosa lateinisch oder deutsch, Evangelium dominicale deutsch oder windisch in lingua populari, darauf das Patrem, oder Wir glauben deutsch; nach diesem folget die Predig mit vorgehenden und nachfolgenden deutschen oder windischen gesengen ...”, idézi Breznyik I, 215.

Az 1580-as selmezbányai egyházi rendtartásból (Kirchenordnung): „... Nach dem Gebet ... Prosa, oder ein schöne Moteten nach Gelegenheit der Zeit ... Nach der Predigt singet man wieder ein christlich Lied aus Lutheri Cantional, oder ein Moteten, oder schlegt der Organist ... Darauf helt man das Opfer fein, ordentlich und zierlich, und singet der Chor unterdes neben der Orgel schöne Stück.” Breznyik I, 251.

³ A felvidéki városok korabeli magyar és német, valamint a mai hivatalos szlovák elnevezését ld. a helységnév-mutatóban, 75. o.

⁴ A pozsonyi evangélikus polgárok már 1581-től részt vehettek evangélikus (kezdetben magán-) istentiszteleteken, 1631-ig azonban nem gondolhattak komolyan saját templom építésére. 1606-tól – hivatalosan is elismerten – a mai jezsuita templom helyén álló magánházban tartottak istentiszteletet. (A Szt. Márton templom 1619-től 1621-ig átmenetileg az evangélikusok tulajdonában volt.) Schrödl, 87–104.

⁵ Opus Musicum, ab 1.2.3.4.5.6.7.8. vocibus concertantibus variis instrumentalis, adjuncto choro pleniori, sive, ut vocant, in ripieno concinnatum (1655), RISM A/I/2 C 928. Modern közreadását ld. Capricornus 1975, 1979.

centuum sacrorum gyűjtemény ad válogatást.⁶ Az evangélikus egyházi zenéről ennél is többet mondanak a fennmaradt inventáriumok (1651, 1652, 1657), melyek a templom tulajdonában lévő, kilencven német, itáliai, osztrák szerzőt képviselő kb. kétezeröttszáz kompozícióról tájékoztatnak.⁷

Főként írásos adatokból tudunk a bányavárosokban működő zenészekről, zeneszerzőkről: Martin Stirbitz orgonaépítőnek Körmöcbányán, Besztercebányán, Kassán működő három organista-zeneszerző fiáról, a hodrusbányai Augustin Deutschmannról, a zsolnai Plintovicz Ádámról.⁸

A gazdag, mozgalmas zenei élet fennmaradt emlékeit tekintve az előbbieknél fontosabbnak bizonyulnak a szepesi-sárosi városok. A Leonhard Stöckel által szerkesztett Pentapolitana Confessio („öt-városi hitvallás”) 1549-ben egyházzogilag is összekötötte Bártfa, Eperjes, Kassa, Kisszeben és Lőcse városát.⁹ Tovább élt a szepesi városok plébánosainak középkori testülete, a „szepesi huszonnégy királyi város” elnevezésű konfraternitás is. E testületbe tömörült városok az 1614-es szepesváraljai zsinaton választottak első ízben szuperintendenst a katolikus püspök

⁶Concentuum sacrorum quaternis et quinis vocibus ... opus primum, continens duodecim psalmos et septem Magnificat (1669), RISM A/I/5 K 3074.

⁷A pozsonyi evangélikus liceumban fennmaradt inventáriumokról (jelzetük: AEC, 581, Nr. 1–3; AEC 685, Nr. 15) ld. Rybarič 1976, 148–150. Az inventáriumokban túlnyomórészt német evangélikus (M. Praetorius, Schütz, Schein, Hammerschmidt, Rosenmüller), itáliai (Viadana, Monteverdi, Grandi) és osztrák komponisták (t.k. a bécsi Valentini és Christoph Strauss, valamint az innsbrucki Stadlmayr) műveit említik. A 17. század közepéig Sopronban működő Andreas Rauch *Currus triumphalis* című ünnepi zenéje is a beszerzett művek közé tartozik. (RISM A/I/7 R 342 egy csehszlovákiai lelőhelyet sem említ.) Az inventáriumban közölt további Rauch mű(vek): *Opella scripta Andr. Rauch*.

A legkésőbbi, 1657-ben készített inventáriumban Capricornus saját műveit is felsorolja: Index operum musicorum Samuelis Capricorni, közli Rybarič 1976, 150.; Capricornus 1979, bevezető. Az ugyancsak leltározott instrumentárium élénk hangszeres kultúrára enged következtetni. (Rybarič 1984, 59.)

A Pozsony környéki szabad királyi városokból (pl. Szentgyörgy, Bazin, Modor) a toronyzenész-intézmény ismert (istentiszteleti zene, toronyzene, szórakoztató zene). Az 1610-es modori jegyzőkönyv részletes tanrendje szerint csütörtökön, pénteken a tanulók a vasárnapi többszólamú motettát gyakorolják. A német evangélikus egyházban énekkar és zenekar is tevékenykedett. Bárdos 1987.

⁸A Stirbitz család működéséről ld. Isoz, 22., Zavarský 1977, 104–108. 1637-ben Johann Stirbitz *Matutinae* c. művét komponálta és ajánlotta Körmöcbányának, majd 1649. újesztendéjére alkalmi darabot készített. (Isoz, u.o.) A helyi iskolában is tanító Stirbitz igen lelkiismeretesen gondoskodott a diákok zenei neveléséről (Johann Kusser is hozzákerült 1649-ben félévi próbaidőre, majd ottmaradt 1653-ig; Isoz, 23.; Rybarič 1984, 85.) és új zeneművek vásárlásáról. (Andreas Hammerschmidt 1645-ben megjelent *Dialog*-jainak prédikációkhoz kapcsolódó motettáit tanácsi határozatra már 1646-ban énekelte a frissen beszerzett példányokból; Isoz, u.o.; Hudec, 37.) Peter Stirbitz 1645-ben a besztercebányai templom számára írt tíz- és húszszólamú kompozíciókat. (Isoz, 22. Körmöcbányai jegyzőkönyvek alapján közli Zavarský 1977, 106.: „Herr Petrus Stirbitz Organist zu Newsohl hat hiesiger Stadt ein opus musicum seine eigene composition von 10 bücher geschriebener dediciret. ...” „Herr Peter Stirbitz Organist zu Newsohl ein geschriebenes Musicalischen Werkin in 20 partibus zur hiesiger Stadt und Kirchen dediciret und verehret.”)

Augustin Deutschmann Körmöcbányának dedikálta 1658-ban és 1666-ban szerzett műveit. (Isoz, 26.; Rybarič 1984, 74.) Plintovicz Ádám tizennégy szólamú miséjéről és *Miserere ex C* című kompozíciójáról van tudomásunk. (Hudec, 37.; DSH, 99.; Rybarič 1984, 83.) Az 1965-ös Zenei Lexikon alapján Brockhaus-Riemann III, 129. Lőcsén őrzött Plintovicz művet említ, de ennek nem sikerült nyomára bukkanni, Hulková 1985-ös munkáiban sem szerepel.

⁹PETL, 467. A húsz cikkből álló hitvallás először 1613-ban jelent meg Kassán magyar, latin, német nyelven.

helyébe – felszentelését természetesen ének és zene kísérte.¹⁰ Nem hiányzott az istentiszteleti és asztali muzsika a konfraternitás tagjainak évente kétszer tartott üléseiről sem.¹¹

E város-szövetség tagja volt Leibicz is,¹² honnan két 17. századi énekeskönyv is fennmaradt, a közel kétszáz többszólamú – német, latin, elvéve cseh nyelvű – kompozíciót tartalmazó „Leibiczi énekeskönyv”¹³ és az ún. Kruczay gyűjtemény.¹⁴ Bár mindkettő a 17. század második feléből való, mégis közel száz éves zenei gyakorlatot rögzítenek, s úgy látszik, nem is egyetlen városét. Az 1635-ös Eperjesi graduál¹⁵ ugyanis, mely a magyar nyelvű gregorián törzsanyagban és az egyszólamú kanciókön kívül több mint ötven többszólamú tételt is tartalmaz (Goudimel-zsoltárok, M. Praetorius, Vulpius, Gumpelzhaimer, Calvisius művek, többszólamú passió-turbák),¹⁶ magyar nyelven közöl egy sor olyan 4-6 szólamú kompozíciót, melyek később a Leibiczi énekeskönyvben és egy szepesi töredékes anyagban német, latin, cseh nyelven található, a helyi adottságoknak megfelelően alkalmanként további szólammal vagy szólamokkal kiegészítve.¹⁷ A kizárólag szepesi és sárosi kéziratokban fennmaradt – a három-négy egyenmű szólamból ítélve iskolai használatra szánt –, ismeretlen szerzőjű művek esetében helyi komponistákra gyanakodhatunk. Eperjes többszólamú énekgyakorlatára a graduálon kívül a németek által használt Szent Miklós templom 1661-es inventáriumából¹⁸ is következtethetünk (Gallus-Handl, Grandi, Hammerschmidt, Hassler, Rosenmüller, Rovetta, Scheidt, Schein, Schütz, Vulpius, Walliser művek mellett Capricornus, J. Kusser, Rauch, valamint a templom orgonistája, Georg Plotz művei).¹⁹

A Pentapolitana Confessio városai közül Lőcse és Bártfa rendelkezett a legnagyobb zenei gyűjteménnyel. A 16. századi többszólamú anyagot tekintve a bártfai gazdagabb, az inkább 17. századi lőcsei viszont teljesebb képet ad az egyházi zene mindennapjairól, hiszen a kórusművek mellett gyülekezeti énekeskönyveket, lelkeszi használatra szánt agendákat is magába

¹⁰ „Cantatur Inauguratione absoluta, Canticum Ambrosii, Musica choralis, figurata, Instrumentalis”. Közli Rennerné, 100. Egy évvel korábban, 1613-ban, amikor Thurzó Kristóf visszatért az evangélikus egyházba, a hálaadó istentiszteleten a Te Deumot szintén orgonával, hegedűsökkel, kürtösökkel és dobosokkal adták elő. U.ő, 99.

¹¹ A gyűlés színhelyére ilyenkor a környező városokból is érkeztek kántorok, toronyzenészek és diákok. U.ő, 94.

¹² A közeli Késmárk ugyan nem tartozott a huszonnégy szabad királyi város konfraternitáshoz, de annak vonzáskörében élt. A 17. század első feléből az ottani David Praetorius szerzeményeiről tudunk (1624; Rybarič 1984, 80.). Mint orgonista 1639-től 1648-ig Késmárkon (később Eperjesen) működött a zenész Plotz család egyik tagja, Georg Plotz; Matúš 1974, 79. Ezúton köszönjük meg František Matúšnak, hogy kiadatlan munkáit tanulmányozhattuk.

¹³ Az énekeskönyvre 1968-ban találtak rá a leibiczi evangélikus templom kórusán. Jelenleg a pozsonyi Szlovák Tudományos Akadémia Művészettörténeti részlegében őrzik. Ismerteti: Rybarič 1978; Ferenczi–Hulková. A kézirat monografikus feldolgozása incipitkatalógussal sajtó alatt (Hulková).

¹⁴ A kézirat lelőhelye: Leibicz, római katolikus plébánia.

¹⁵ Lelőhely: Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol. Hung. 2153.

¹⁶ Az Eperjesi graduál többszólamú teteleit ismerteti Csomasz Tóth Kálmán: Kórusok és népénekek, in: Bárdos–Csomasz Tóth.

¹⁷ A közös többszólamú tetelekről ld. Ferenczi–Hulková.

¹⁸ Az inventárium lelőhelye: Eperjes, Štatny okresny archív, Fond Magistrát Prešov, Listiny a listy, krabica B 12, jelzet nélkül. Ismerteti: Matúš 1974, 80–81; Rybarič 1984, 73. Az inventáriumot Georg Plotz halála után készítették. (Ezért írta alá azt Daniel Banzski, a magyar templom kántora; itt magyar formában, mint Bányai Dániel.)

¹⁹ G. Plotz 1650 körül került Eperjesre. (Matúš 1974, 79.) Hagyatékából származtak t.k. a Kusser zsoltárok, valamint saját művei ill. másolatai: Collectanea et Manu-Scripta Georgii Plotschii, 16. kötet. (A szlovák irodalomban helyenként, pl. Rybarič 1984, 73., 83. Georg ill. Juraj Ploeschi névalakkal.)

foglal.²⁰ Az evangélikus templomban őrzött Lőcsei Gyűjtemény huszonkilenc kéziratos kötetből (mintegy 200 szerző 2400 művével) és harminc nyomtatványból áll.²¹ A szólamfüzetekben és intavolált partitúrákban felvidéki szerzők művei is helyet kaptak (Schimbracky, Capricornus, Marckfelner, J. Kusser).²² A hat, egyenként közel kétszáz kompozíciót tartalmazó tabulatúráskönyv Caspar és Johann Plotz, Johann Schimbracky (2 kötet) és Samuel Marckfelner (2 kötet) szepesi orgonisták nevéhez kapcsolódik.²³ A Plotz-gyűjteményekbe a 16. század végi mesterek szerzeményeit másolták le.²⁴ A kassai születésű lőcsei orgonista, Marckfelner²⁵ valószínűleg erdélyi tanulmányútja során tett szert a 16–17. század fordulóján működött szerzők műveit felsorakoztató gyűjtemény(ek)re, melynek üresen hagyott oldalaira, soraiba saját vokális és instrumentális kompozícióit jegyezte be.²⁶

A Schimbracky nevével jelzett (nem bizonyítottan az ő kézírását tartalmazó) tabulatúráskönyvekből²⁷ a szepesi orgonista negyvenegy művét, későbbi forrásokból még tíz kompozícióját ismerhetjük meg; ezeknek fele több mint nyolcszólamú együttesre készült.²⁸ A mindennapi zenei élet szempontjából említésre méltó, hogy három terjedelmes nyomtatvány (Schütz: *Psalmen Davids*, 1619; Scheidt: *Cantiones sacrae*, 1620; Tobias Michael: *Musikalischer Seelenlust* I., 1635) darabjait tabulatúra-partitúrába írták át Lőcsén, az orgonista-karmester használatára.

Bár Schimbracky motettái, miséi, magnificatjai liturgikus célból készültek, egyik művéről tudjuk, hogy egyházi színjátékban is előadásra került. Bártfán 1652-ben jelent meg Peter Eisenberg eperjesi tanárnak az előző év karácsonyán előadott színdarabja (*Ein zweifacher Poetischer Act und Geistliches Spiel: Von den dreyen Gaben Der Weysen auss Morgenlande*),²⁹ melyben a szerző az egyes jelenetek közt előadandó egyházi koncertek között Schimbracky *Gott stehet in der Gemeine* c. művét is megemlíti.³⁰

²⁰Lőcsén 1635-ben magyar nyelvű énekeskönyv jelent meg, 1636-ban pedig Transcius adta ki a Csehországból menekült protestánsok és a helyi szlovákok számára a Cithara Sanctorumot.

²¹A teljes anyagból jelenleg 77 egység feldolgozása áll rendelkezésre. (A rendezett anyag új számozást kapott.) Monografikus feldolgozása: Hulková 1985a; Hulková 1985b. A kéziratos kötetek közé nem számítottuk be a jelenleg a Szlovák Tudományos Akadémián őrzött vegyes tartalmú virginál-tabulatúráskönyvet (kiadta Fišer a BFH-ban), valamint a táncokat és énekfeldolgozásokat tartalmazó lanttabulatúrák könyvet (ld. Šišková).

²²Rybarič 1984, 80., 83. a felvidéki szerzők közé sorolja az 1650-től 1653-ig bártfai kántor Georgius Rothot is (hol Georg, hol Martin keresztnévvel); a lőcsei gyűjteményben csak Martin Roth kompozíciója található (13996, ill. 55A).

²³A tabulatúrák könyveket ismerteti Hořejš a BFH-ban, továbbá Hulková 1985a; Hulková 1985b.

²⁴A két tabulatúrák könyv legtöbb kompozíciója G. Gabrieli, Gallus-Handl, Gesius, Lassus, H. Praetorius és Vulpius alkotása.

²⁵Marckfelner a lőcsei tanáccsal összeütközésbe került Johann Plotz orgonista állását vette át 1648-ban. Marckfelner, 13.

²⁶Marckfelner modern kiadásban megjelent műveinek egy része vokális kompozíció, bár erre csak a szövegincipit vagy a művek stílusa utal.

²⁷Bár a Schimbracky nevével jelzett tabulatúrák könyvek lejegyzéseit öt helységnév (Selmecbánya, Szomolnok, Németpróna, Leibicz, Szepesváralja) kíséri, s közülük Szepesváralján a város „sedecem viri” testületének is tagja volt Schimbracky, mégsem bizonyított, hogy a két tabulatúrák könyvet ő írta le. (Hulková 1985a, 283–284.) Schimbracky életútjáról és működéséről ld. Rybarič 1969a, 1969b, 1973. (Rybarič 1969a, 63. a negyven Schimbracky kompozíciót tartalmazó kéziratot autográfának tartja.)

²⁸A műjegyzéket ld. Rybarič 1973; 1984-ben a Schimbracky művek kiadása is megindult, ld. Schimbracky.

²⁹RMK II, 765., idézi Rybarič 1984, 132.

³⁰A kétrészes koncert egy-egy részét az első felvonás utolsó jelenete előtt és után adták elő. Ez a Schimbracky kompozíció kétféle lejegyzésben: szólamkönyvben és tabulatúra-partitúrában is ránkmaradt. Rybarič 1969a, 65.

A szepesváraljai Schimbracky néhány műve nagyszzebeni és bártfai másolatokban is fennmaradt.³¹ A bártfai kéziratok kötetünk számára különös jelentőséggel bírnak, minthogy ezek tartalmazzák Zacharias Zarewutius bártfai orgonista műveit.

Bártfa és a Bártfai Gyűjtemény

Bártfa Magyarország közepes nagyságú városai közé tartozott, ám fontossá vált azáltal, hogy Magyarország északkeleti részén a Fekete- és a Keleti tenger közötti nemzetközi kereskedelmi útvonalon feküdt, közel a lengyel határhoz. Főképpen német telepések lakták, akik élénk ipari (textil-, fa- és fémipari) tevékenységet folytattak, s számuk – az áldozatokat követelő járványoktól függően – évszázadokon át három- és ötezer között mozgott. A város vám-szedési joggal rendelkezett, sőt 1376-ban Nagy Lajos király – több felvidéki városhoz hasonlóan – Bártfát is a szabad királyi városok rangjára emelte.³²

A város kultúráját a 16–17. században két tényező határozta meg: a reformáció elfogadása s a jóhírű iskola működése, mindkettő Leonhard Stöckel (1510–1560) tevékenységének eredményeképpen. Méltán ünnepelte a város 1639-ben nagy dísszel Stöckel bártfai működésének 100. évfordulóját, melyhez éppen Zarewutiustól rendelt kórusművet.³³ Stöckel bártfai, kassai, boroszlói (Breslau, ma Wrocław) tanulmányai után 1530-ban a wittenbergi egyetemre került, ahol Lutherral és Melanchthonnal is megismerkedett, s velük később is kapcsolatban maradt.³⁴ Több évi németországi oktatói munka után (1536-ban Eislebenben rektor, 1538-ban Wittenbergben magántanár) 1539 májusában visszatért Bártfára, s elfoglalta a neki már korábban felajánlott rektori állást.³⁵ Az iskolát kiemelkedő intézménnyé tette,³⁶ meghonosította az iskolai színjátékot,³⁷ tovább fejlesztette a helyi nyomdát.³⁸ Több teológiai művet írt, melyek egy része nyomtatásban is megjelent.³⁹ Nevéhez fűződik a már említett Pentapolitana

³¹ Rybarič 1973, 49., 51., 67., 72.

³² A város történetére vonatkozóan ld. Korabinsky: *Bartfeld, Bártfa, Bardegow* címszó, valamint Dej. Bardejova.

³³ „Anno 1639 Dominica 21. Trinit. Annus Jubilaeus Bartphanus Evangelico-Lutheranus...” Bártfa, Evangélikus egyházi archívum, jelzet nélkül, idézi Matúš 1976, 146.

³⁴ Amikor az 1536-tól Wittenbergben tanuló Peter Stöckel 1544-ben Bártfára hazatért, bátyjának, Leonhardnak Melanchthon levelét adta át. Steude, 21.

³⁵ Luther 1539. ápr. 17-én levelet intézett a bártfai tanácshoz, melyben a tanács türelmét és megértését kéri amiatt, hogy az akkoriban wittenbergi praeceptor állást betöltő L. Stöckel nem tudta az 1538-ban felkínált bártfai rektori állást elfoglalni. Bár Stöckel 1539. máj. 23-án hazautazhatott, Melanchthon még ez év szept. 15-én kéri a bártfai tanácstól, hogy Stöckelt Breslauba engedjék rektornak, s helyette fivére, Peter legyen a bártfai rektor. Leonhard Stöckel végülis Bártfán maradt. Luther levelei alapján idézi Steude, 21.

³⁶ Mészáros 1981a, 218., továbbá Wallaszky, 176.: „Magnatum filios, quam plurimos, in his Reuaios educavit. Immo ipse Episcopus Agriensis, Antonius Verantius, Euangelicis ceteroquin non semper aequus, affinem suum Hieronymum Domitium, ad quem hic commorantem epistolam illius datam vide in Schmitthii *Episcopis Agriensibus Tom. III. pag. 86. ad Stöckelium, erudiendum misit.*”

³⁷ Ehhez saját Susanna-szindarabjával is hozzájárult (*Historia von Susanna in Tragedien weise gestellet, zu vbung der Jugent, zu Bartfeld in Vngern, Wittenberg 1559*). RMK III/I, 471., Mészáros 1981a, 220.

³⁸ A bártfai nyomdában 1670-ig mintegy 120 teológiai tárgyú könyv, katekizmus és énekeskönyv jelent meg.

³⁹ *Catechesis ... pro iuventute Bartphensis composita*, 1556. *Apologia ecclesiae Bartphensis*, 1558. *Annotationes locorum communium doctrinae christiane Ph. Melanchthonis*, Basel 1561. *Formulae tractandarum sacrarum concionum per evangelia communium feriarum totius anni*, Bártfa 1578. *Postilla, sive: Enarrationes erotematicae epistolarum et evangeliorum anniversariorum*, Bártfa 1596.

Confessio megszerkesztése. Pedagógiai és reformátori munkásságát külföldön is elismeréssel emlegették, s még századok múltán is *Praeceptor Hungariae* névvel tisztelték.⁴⁰

A színvonalas oktatást külföldi egyetemek látogatása egészítette ki: a város tehetősebb polgárai szívesen küldték külföldi iskolákra gyermekeiket ismereteik gyarapítására. Olykor maga a város segítette a rászoruló szegényebb diákok külföldi tanulmányait ösztöndíjakkal. Csak a wittenbergi egyetemen 1531 és 1602 között huszonnégy, 1602 és 1660 között pedig kilenc bártfai diák tanult.⁴¹

A templom és az iskola – éppúgy, mint más szabad királyi városokban –, Bártfán sem az egyház, hanem a város tulajdonát képezte. A városi tanács felügyelete alá tartozott a pap, az orgonista, a kántor és a tanító. A tanács határozta meg fizetésüket,⁴² a város mondott fel nekik, ha nem volt velük megelégedve. 1624-ben Zacharias Zarewutius sem az egyház vezetőségével, hanem a városi tanáccsal tárgyalt az orgonista állás elnyerése ügyében.⁴³ Fizetését a várostól kapta, tehát okkal írta nevéhez: *Organista Bartphae*, azaz Bártfa orgonistája.⁴⁴

A város alkalmazta a toronyzenészeket is, akiknek elsődleges feladata a toronyban való örökös volt, de ők jelezték az időt, a tűzvészt, az áradást, az idegenek közeledését, s az ő zenéjük köszöntötte a városba érkező magas állami méltóságokat.⁴⁵ Ünnepek alkalmával kötelesek voltak a templom tornyában toronyzenét szolgáltatni, az istentiszteleteken az énekkart segíteni. A toronyzenészek a kor szokása szerint többféle fúvós- és vonóshangszerhez is értettek s részt vettek azok oktatásában.⁴⁶ A város polgárai gyakran hívták meg őket házi ünnepekre külön megállapított összegért.⁴⁷ Zarewutius német Magnificatjához írt két harsona szólamát vagy több fúvósjátékost igénylő alkalmi műveit is a bártfai és környékbeli toronyzenészek szólaltathatták meg, hiszen Bártfán időnként hat-nyolc tornyos is összegyülekezett.⁴⁸ A Magnificat előadásához valószínűleg kiegészítőre sem volt szükség, mivel egy, a toronyőrök nevét tartalmazó lista szerint Bártfán segéd-toronyzenész is működött.⁴⁹ Végül a toronyzenészek köte-

⁴⁰J. S. Klein (1770): „Leonhardus Stöckelius communis Ungariae praeceptor”, idézi PETL, 557. Wallaszky így ír Stöckelről: „Gymnasium [Bartphense] hoc, cum toto seculo, sub Valentino Eckio, Thoma Fabri ... tum praecipue sub Leonhardo Stöckelio, fuit frequentissimum, celeberrimum. Tota fere Hungaria concurrebant iuuenes ad eum: vt praeceptor Hungariae dici mereatur.” (Wallaszky, 176.)

⁴¹Az *Album Academiae Vitebergensis* adatait közli Steude, 21–22. 10 tanulót (köztük ötöt Stöckel-családnévvel) név szerint is említ. A torúni gimnáziumban 16 bártfai diák tanult a 16–17. század folyamán; Pamiątkova.

⁴²A különböző felvidéki városokban, sőt az ország határain túl is megközelítően azonos fizetésben részesültek a papok, orgonisták és tanítók.

⁴³Erről bővebben ld. az életrajzi fejezetben.

⁴⁴Zarewutius saját műveit is így szignálta. Ld. a 66. jegyzetet.

⁴⁵A toronyzenészek feladatáról ld. Bárdos 1982 és Bárdos 1983.

⁴⁶A bártfai toronyőr kötelessége volt: „Den Kirchendienst, so alß eß der H. Cantor wirdt anbeföhlen, mit Zincken, Trom[p]jeten, Posaunen, Geigen undt andern Instrumenten fleisig undt ohne Verdruß abwarten, auch die Lehr-jungen, unndt Gesellen, in der Musyc fleisig unterrichten, daß also der Kirchen Turm möchte mit der Instrumental Musyc, wohl bestelt gefunden werd[en].” Faksimilében közli Matúš 1976, 184.

⁴⁷Bárdos 1983, 105. 1640. októberében Zacharias Zarewutius orgonista pénzt kér a bártfai tanácstól, mert egy lakomán a városi trombitás helyett ő szolgáltatta a zenét. Számadáskönyvek alapján közli Bárdos 1986, 44–45.

⁴⁸Matúš, 1976, 127–128.

⁴⁹U.o.

lessége volt a templomtoronyban elhelyezett, a város tulajdonát képező „trombiták, harsonák, cinkék és egyéb hangszerek” gondját viselni és javítani azokat.⁵⁰

A bártfai városi tanács fedezte az orgona építésének, valamint új és alkalmi zeneművek beszerzésének, megrendelésének költségeit is. Így pl. 1584-ben a kassai Christoph Röcknitz miséjéért fizettek két forintot,⁵¹ 1586-ban Thomas Fabertól kilenc forintért egy vegyes összeállítású (responzóriumokat, himnuszokat, magnificatokat, officiumokat, motettákat tartalmazó) négyrészes gyűjteményt vettek meg.⁵² 1595-ben a lőcsei Valentin Miskaval építtettek új, nagy orgonát a Szent Egyed templom számára,⁵³ 1665-ben a szlovák templom is orgonát és orgonistát kapott.⁵⁴

Egy fennmaradt névjegyzék alapján – melyben Zacharias Zarewutius fiának neve is szerepel –, az 1650-es években tizenkét állandó énekes lehetett a templomnak.⁵⁵ A kórus vásáronként az evangélium és a prédikáció tartalmához kapcsolódó motettákat énekelt, s így a Fabertól vásárolt – fent említett – gyűjteményhez hasonló kottákra volt szüksége, de újabbakra és frissebbekre is, ha a zenei stílus változásával lépést akart tartani. Ezt az igényt elégítették ki a különböző módon megszerzett nyomtatványok és kéziratok, valamint a helyileg készített másolatok. A több mint száz éven keresztül gyarapított zenei anyag jelentős kottatárrá fejlődött.

Az ú.n. Bártfai Gyűjtemény – a Szent Egyed templom egykori kottatára – 1915-ben vásárlás útján került a Magyar Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárba,⁵⁶ majd az 1920-as évek derekán annak akkor megalakult Zenei Osztályára, a mai Zeneműtárba.⁵⁷ Az évszázadok során megcsönkült gyűjteménnyel – melynek nagy része töredékesen maradt fenn – Gombosi Ottó foglalkozott először: anyagát megvizsgálta, rendezte és értékelte.⁵⁸

A Bártfai Gyűjtemény húsz nyomtatott és harminchárom kéziratos egységet (szólamkönyv-együttest és tabulatúrát) tartalmaz. (Jelzetek: Mus.pr.Bártfa 1–20, ill. Ms.mus.Bártfa 1–13, 15–34.⁵⁹) Némely egység több kisebb nyomtatványból álló kolligátum (így a gyűjtem-

⁵⁰ „Alle Musycalische Instrumenten, Trompeten, Posaunen, Zincken unndt dergleichen, der Kirchen Turm unndt der Gemeinde Stadt Zuegehörige fleisig verwaren, die selbe ohn allen schaden unndt Verletzung, (wen[n] die Obrigkeit wirdt begehren) abzugeben, wo aber etwas mangelhaft möchte darinnen werden, mit meinen eigenen unkösten zu verbeßern, unndt zu recht bringen.” Matúš 1976, 184. (faksimile)

⁵¹ Ábel, 108.; Rybarič 1984, 74–75. (1582-ben Röcknitz Körmöcbányának küldött egy hétszólamú misét, egy János passiót, valamint egy nyolcszólamú motettát.)

⁵² Ábel, u. o.: Magnificat in viridibus. In tertiis officia. In quartis mutetae optimae et variae. Ez a kolligátum a Mus.pr.Bártfa 8 nyomtatványokkal azonosítható.

⁵³ Egy 16. századi szepesi jegyzőkönyv (Matricula Moleriana 1520–1606) két lőcsei kántort említ név szerint: a bártfai orgona építőjét „musicus insignis” jelzővel illeti. Rennerné, 95. Az orgonát 1623-ban és 1640-ben restaurálták; Ábel, 123.

⁵⁴ Matúš 1976, 91. (Bártfán a szlovák nyelvű evangélikusok 1643-ban kaptak külön templomot. PETL, 52.)

⁵⁵ Az Ms.mus.Bártfa 31 listája Joan. Zarewutius (Zacharias Zarewutius második házasságából született Johannes fia) nevét tünteti fel.

⁵⁶ A Bártfai Gyűjtemény elnevezés tágabb értelemben nemcsak a zenei gyűjteményt foglalja magában, hanem Szt. Egyed templom mindama berendezéseit, valamint könyvesszekerényét a benne levő könyvekkel és kottákkal, melyeket 1914. júl. 2-án 30 000 arany koronáért vásároltak meg, a költözésre azonban csak 1915. jan. 16-án került sor.

⁵⁷ A zenei anyag restaurálását 1957–59-ben kezdték el, majd 1970-ben folytatták. A restaurálás során szólamkönyv-részletek kerültek elő. 1971-ben a 21-es kézirat alt-szólamkönyvét vásárolták meg egy hagyatékból. Murányi, 363–366.

⁵⁸ Gombosi 1929, Gombosi 1932; majd Albrecht, Murányi, Rybarič 1974a, Matúš 1976, Matúš 1978.

⁵⁹ Gombosi az anyag rendezésekor egy jelzet-számot kihagyott. Az Ms.mus.Bártfa 29–33 csak néhány töredékes lapból áll, a 34 pedig egy eredeti bőrkötés kottás töredékekkel.

mény összesen ötvenhét nyomtatványt foglal magába), s alkalmanként kéziratos függelékkel egészül ki. A legkorábbi kiadványok az 1540-es évekből, Wittenbergből származnak: hazatérő diákok hozhatták magukkal őket. Egy 1544-es nyomtatványhoz kötötték hozzá azt a vele egykorú kéziratot, melyet Peter Stöckel örökösaitől vettek meg.⁶⁰ A nagyőri Horváth-Stansith Gergely 1593-ban Lausitzban tett szert egy kéziratos kötetre.⁶¹ Egy nyomtatványba Nürnbergben jegyzett le Johannes Frisch egy Márton-napi motettát 1610 november 9-én,⁶² egy kolligátum Szepesváraljáról, Johannes Renertől került Bártfára,⁶³ három nyomtatványt pedig a schneebergi Wolfgang Seidenschwantz ajándékozott a bártfai iskolának 1612-ben.⁶⁴ A Bártfai Gyűjtemény gyarapodásának módja tehát igen különféle volt.

A gyűjteménybe került ötvenhét nyomtatvány elsősorban német területről származik (Wittenberg: Rhau officiumok; Nürnberg: Thesaurus musicus sorozat; Drezda, Hamburg, Magdeburg, Jéna, Lipcse, Boroszló, Stettin), de van közöttük egy-egy Löwenből, Antwerpenből, Prágából és Bécsből (Rauch: Currus triumphalis) származó, többnyire ünnepkörök vagy liturgikus műfaj (responzóriumok, himnuszok, magnificatok, misék) szerint összeállított sorozat is. Az 1557 és 1580 között Jénában és Nürnbergben nyomtatott, hét kiadványt tartalmazó Mus. pr. Bártfa 18 kolligátumot már bekötve hozták 1580-ban Bártfára. Egyes művek (pl. H. Praetorius motettái) nyomtatásban és kéziratos másolatban, vagy pedig szőlámkönyvben és tabulatúrában (pl. Demantius művek) is fennmaradtak. A nyomtatványok között egyetlen unicum Rodestoggius *Bicinia Sacra* kiadványa (Nürnberg 1551; Mus. pr. Bártfa 12).

A nyomtatványoknál is jelentősebbek a kéziratos kötetek és a nyomtatványok kéziratos kiegészítései, függelékei, melyekben másutt nem található művek is olvashatók, sokszor csak töredékesen. A legrégebb kéziratok egy részét Wittenbergben, ill. környékén jegyezték le. Az Ms. mus. Bártfa 22 és 23 (csak bassus és quinta vox ill. tenor szőlámkönyv) közel négyszáz darabját 1550 körül írták le, ezek elő- és korareformációs tartalmukkal a drezdai és zwickau-i forrásokhoz kapcsolhatók.⁶⁵ A kéziratokban viszonylag kevés a németalföldi kompozíció, annál több az itáliai (pl. Croce, A. és G. Gabrieli, Marenzio) és német (Gallus-Handl, Hassler, Hausmann, Lassus, H. és M. Praetorius, Scandellus, Vulpius) szerzők műve. A szokványosabb motetták, misék, magnificatok, passiók közül kiemelkednek a karácsonyi, többszólamú kanciókkal tropizált magnificatok (Mus. pr. Bártfa 6, kéziratos függelék és Ms. mus. Bártfa 8) és a szőlámkönyvekben fennmaradt *Missa Bathalia* (Ms. mus. Bártfa 11).

A kéziratos kötetekbe (illetve a nyomtatványok kéziratos függelékébe) regionális és magyar vonatkozású művek is bekerültek, így Capricornus és Schimbracky kompozíciók (Ms. mus. Bártfa 4, 19 ill. 17), valamint az Eperjesi graduálban és a Leibiczi énekeskönyvben olvasható többszólamú tételek változatai (Mus. pr. Bártfa 6, Ms. mus. Bártfa 6, 9, 16). Bártfán készülhettek azok a szőlámkönyvek, melyekbe Andreas Neoman – 1606 és 1608 között helyi orgonista – Bodenschatz *Florilegium* sorozatából, valamint Gallus-Handl nyomtatványokból olasz és német kismesterek műveit másolta le, sőt ő írta az egyik A.N.O. monogrammal ellátott misét, továbbá a teljes névalakkal jelölt motettákat is (Ms. mus. Bártfa 18, Mus. pr. Bártfa 11, kéz-

⁶⁰Mus. pr. Bártfa 6: „Has partes emi 1 floreno ab haeredibus petri Stöckel ...”

⁶¹Ms. mus. Bártfa 15: „Emptae partes istae in usum Ecc[lesi]ae Neeren[sis] per generosum d[omi]n[u]m G[regorium] H[orváth] S[tansith] à Martino Ekman Lusatio fl. 1. d 50. die 6. Aprilis secundum Vetus: Anno 1593.”

⁶²Mus. pr. Bártfa 1

⁶³Mus. pr. Bártfa 3: „In servio Musis Ludovici Frölich Waraliensis haereditate paterna anno salutis reparata 1615” „Johannes Renner 1624”

⁶⁴A Mus. pr. Bártfa 10, 17 és 18 nyomtatványok 1610-ben jelentek meg, tehát a beszerzés és az ajándékozás igen gyorsan történt. Seidenschwantz-nak a bártfai iskola rektora, Martin Weigman latin nyelvű versekben mondott köszönetet, melyek az ajándékozott kötetekbe is bekerültek.

⁶⁵Albrecht 1948; Albrecht 1949–1951, 1343. h.; Steude, 19–23.

iratos függelék). Zarewutius kézírását több bártfai kötetből ismerjük (legfontosabb közülük az Ms.mus.Bártfa 25 és 26), ezekben találjuk – más, általa másolt művek mellett – saját kompozícióit is.

Zacharias Zarewutius Organista Bártphae⁶⁶

Zacharias Zarewutius életéről igen kevés adat maradt fenn.⁶⁷ A Bártfához közel fekvő Berzevicén született valószínűleg 1605-ben a rózsahegy Mathias Zarewutius berzevicei lelkész hat gyermeke (két fiú, négy leány) között másodikként.⁶⁸ Apja több évig töltötte be a sárosi evangélikus egyházmegye évenként választásra kerülő esperesi tisztségét (1614–18, 1620–22).⁶⁹ Anyja (csak keresztnéve szerint ismeretes Krisztina) és Zacharias három leánytestvére 1622-ben pestis áldozata lett.⁷⁰ Mathias nevű testvére berzevicei, lőcsei, bártfai, privigyei és pozsonyi tanulmányok után 1632-ben a berzevicei iskola rektoraként, majd 1634-től organistaként és lelkészként működött.⁷¹

Zacharias Zarewutius a jónevű berzevicei iskolában tanult, hol a strassburgi Johann Sturm által kidolgozott tanterv szerint oktattak.⁷² Zarewutius tanulmányi éve alatt Fabritius, Regius és Udvarheli vezette az iskolát,⁷³ kiváló tanárai közé tartozott Accipitrinus és Melchior Matthaei (1609–1620-ig tanító és kántor Berzevicén).⁷⁴ Valószínűleg tőle és Udvarheli rektortól – aki 1615-ben került Bártfára az 1595-ben épített kitűnő hangszer organistájának –, esetleg Georg Novak eperjesi organistától tanulhatott orgonálni.⁷⁵ Nevét Bártfán már kinevezése előtt ismerhették, hiszen a bártfai tanács Udvarheli halála után (1623) közvetlenül Zarewutius személye iránt érdeklődött.

⁶⁶Zarewutius műveinek szerzői jelölése többféle (részben ragozott) változatban szerepel a kéziratokban:
Ms.mus.Bártfa 5: Zach. Zarew. (kétszer)

21: Z. Z.; Zachariae Zarewucij

25: Z. Zarew.; Z. Z. O. B. (kétszer)

26: Zachariae Zarewutij; Zach. Zarew.; Z. Z.; Zachariae Zarew.

28: Zacharias Zarewutius Org. Bart.; Zacharia Zarewutio

Mus.pr.Bártfa 7. kézirat rész: Zachariae Zarewutij

Matúš 1974, 64. után faksimilében közli Zarewutius levelét, aláírás: Zacharias Zarewutius.

A fenti névhasználat-listából hiányzik a szakirodalomban gyakori szimpla v-s forma.

⁶⁷Zarewutius életrajzát, valamint műveinek jegyzékét ld. Rybarič 1974a, monografikus feldolgozása: Matúš 1976.

⁶⁸Matúš 1976, 73. közli a bártfai evangélikus egyházközség archívumában található (jelzet nélküli) Protocolum pastoralium vetustior-beli adatot. A „Series Organistarum” listán (16–17. századi organisták összeírása) Zarewutius az ötödik, s neve mellett ez áll: „Berzev.”

Zarewutius feltételezett születési évét Matúš az organista-zeneszerző életrajzi adataiból és Mathias nevű testvérének ismert születési évéből (1607) következteti ki. Matúš 1976, 67–68.

⁶⁹PETL, 522.

⁷⁰Matúš 1976, 67–68.; Hörk, 45., 232.

⁷¹Rezik–Matthaeides, 99–100., 329., 334.; Rybarič 1974a, 263.; Matúš 1976, 70. – A papok és tanárok életéről magától értetődően sokkal több adat maradt fenn, mint a zenészekéről.

⁷²Ruzička, 50.

⁷³U.ő, 49.

⁷⁴Rezik–Matthaeides, 96., 115. Rezik nagyra értékelte Accipitrinust.

⁷⁵Matúš 1976, 79. Bár Lőcse ebben az időben az organisták nevelési központja volt, nem valószínű, hogy Zarewutius ott is megfordult volna tanulmányi célból. (A lőcsei iskola rektora, Johann Minoris 100 arany összegű alapítványát az organisták képzésére is használták: Rezik–Matthaeides, 319.; Marckfelner, 12. Az alapítványból 1610 és 1630 között Johannes Miska részesült, aki 1600-tól 1606-ig Bártfán volt organista és succentor. Marckfelner, u.o.)

Szűkebb hazáját Zarewutius valószínűleg sohasem hagyta el. Először az iglói evangélikus templom orgonistájaként működött (1623–24), majd 1624-ben a megüresedett és jövedelmezőbb bártfai helyre pályázott. A bártfai tanácshoz Iglóról címzett négy latin nyelvű levele (1624. ápr. 15., 17., máj. 7., 15.)⁷⁶ Zarewutiust a nyelvben járatos, művelt, jó stílusú literátusnak mutatja.⁷⁷ Mint a harmadik levélből megtudjuk, nem volt megelégedve a neki felajánlott fizetéssel; azt is tudjuk, hogy a tanács végülis jóváhagyta az általa kért összeget (78 aranyat). Így 1624. július 5-én elfoglalhatta új szolgálati helyét.⁷⁸

1625. januárjában feleségül vette az iglói Judith Peskoviust, s az esküvőt – a szokásoktól eltérően – nem Iglón, hanem Bártfán tartották. Első gyermekük (Johann) még csecsemő korában meghalt (1626. okt.). Az elsővel azonos nevű második gyermek (szül. 1626. nov. 2.) születése után nem sokkal meghalt Zarewutius felesége (1626. dec.).⁷⁹ Zarewutius – aki 1627 körül bártfai polgárságot szerzett s házat vett a Stammgasse-ban,⁸⁰ – 1629-ben ismét házasságot kötött, ismeretlen családi nevű Annával. Tőle négy gyermeke született (Zacharias 1631, Sámuel 1634, Anna 1639, Johannes 1645).⁸¹ Az orgonista-komponista Zarewutius negyvenhárom évi bártfai szolgálat után, 1667. február 20-án halt meg. Második felesége hat évvel élte túl; gyermekei közül kettőről tudjuk, hogy zenével foglalkozott: a második házasságából származó Johannes (ki hivatali utóda lett Bártfán, s az Ms.mus.Bártfa 31 kéziratában olvasható orgona-preludium szerzője),⁸² továbbá az ifjabb Zacharias Zarewutius, 1682-től 1693-ig lőcsei orgonista.⁸³

A több mint négy évtizedes szolgálat alatt Zacharias Zarewutius, a bártfai templomi orgonista igen sokrétű feladatot látott el. Az 1651-es lőcsei zsinat nemcsak javasolt, de bevált gyakorlatot rögzítő végzéseit olvasva nagyjából Zarewutius működésének időszakára vonatkozathatjuk az orgonisták ott meghatározott feladatkörét. A helyi hagyományok fontosságát kiemelő rendelkezés egyúttal sok lehetőséget kínál az orgonista számára.⁸⁴ A kötelezettségek között említi az istentiszteleteken a zsolnárok és a korálok kísérését, az énekelt vagy mondott liturgikus részek előtt, között és után pre-, inter- és postludiumok, valamint fantáziák játszását, s fontosnak tartja, hogy a jó orgonista előkészület nélkül is tudjon előjátékot rögtönözni a motetta hangnemében.⁸⁵

Az 1656-os bártfai határozat (Resolutio) szerint Zarewutius szerda, csütörtök, szombat reggel és este aktívan közreműködött az istentiszteleteken, csütörtökön az iskolai tanulókkal is foglalkozott. Szombaton a motetta helyett Magnificatot játszhatott, vasárnap reggel a figurális éneket, a német vagy latin motettát kísérte, este pedig az Athanasius-féle hitvallást, német

⁷⁶A bártfai járási levéltár levélműanyagából idézi Matúš 1976, 75.

⁷⁷A levelek szerint többféle hangszer is volt Zarewutius tulajdonában, így feltételezhető, hogy orgonán kívül más hangszereken is játszott. U.ő, 84.

⁷⁸U.ő, 91.

⁷⁹Zarewutius első házasságára az vetett árnyékot, hogy elsőszülött fia miatt hűtlenséggel vádolta feleségét, ki-nek korai haláláért az após még évekig pereskedett vele. U.ő, 99–100.

⁸⁰U.o.

⁸¹Matúš 1976, 91.

⁸²Johann Zarewutius 1668. febr. 21-i kinevezési okmányát az orgonista kötelezettségeivel együtt fakszimilében közli Matúš 1976, 186.

⁸³Marckfelner, 13.

⁸⁴A rendelkezés ugyanakkor minden szabad királyi városra egyformán vonatkozott. Marckfelner, 13–14.

⁸⁵A vokális zene betanítása, irányítása nem Zarewutius, hanem a kántor feladata volt. Zarewutius idejéből három kántort ismerünk: Georgius Roth, Buchard Buchholzer, Scherffelius; Matúš 1976, 92. (Papok: Martin Wagner, Buchard Buchholzer, Martin Blümeli.)

zsoltárt vagy himnuszt.⁸⁶ Zarewutius hosszú szolgálati idejéből arra következtethetünk, hogy az orgonistákkal szemben támasztott követelményeknek minden tekintetben megfelelt.

A kötelezettségek között említett „preludium-rögtönzés a motetta hangnemében” arra utal, hogy az istentiszteleteken jelentős, szinte állandó helye lehetett a zsoltárok vagy az evangéliumok szövegén alapuló kórusműveknek. A Szent Egyed templom kórusának létszámát a feljegyzett névsor, a beszerzett, másolt és újonnan komponált művek alapján legalább 15–20 főre becsülhetjük.

Láttuk, hogy Zarewutius hivatalba lépésekor a templom már jelentős 16. századi és a 17. század elejéről származó kottatárrel rendelkezett, melynek fejlesztésében a későbbiek során az orgonista is résztvett: gondoskodott új művek beszerzéséről, másolatokkal és saját kompozíciókkal is gyarapította az állományt.

A másolt műveket nemcsak az énekharapertóárára való tekintettel érdemes szemügyre vennünk, hanem azért is, hogy lássuk, mely szerzők művei juthattak el Zarewutiushoz, s lehetnek hatással saját stílusának kialakításában.⁸⁷ Az orgonista e műveket vagy szólamkönyvekbe másolta, vagy tabulatúra-partitúrává írta össze. Az előbbiekkal a kórustagokat szolgálta, az utóbbiakat saját maga használhatta. 1650-től kezdődően ötvennégy Gallus-Handl, Hassler, Lassus, Löwenstern, Molinarius, Monte, H. Praetorius, Scheidt, Vulpius, Walliser stb. darabot írt át tabulatúrába (Ms.mus.Bártfa 26), majd 1664-ben Demantius, Varrotto és Vulpius Magnificatókkal gyarapította az állományt (Ms.mus.Bártfa 25). Ez utóbbi tabulatúra-kötetbe jegyezte le saját német nyelvű Magnificatját, de belevette két latin Magnificatját is. Két szólamkönyv anyagot teljes egészében Zarewutius másolt le, az egyikhez *Index Primus* és *Index Secundus* jegyzéket is adott, tehát ő alakította ki a kolligátum tartalmát, s könnyebb tájékozódás végett tartalomjegyzékkel látta el (Ms.mus.Bártfa 2). Az első kötet Galliculus, Josquin, Senfl, Stoltzer introitusokat, verzusos allelujákat és a mise egyéb változó részeinek többszólamú feldolgozásait tartalmazza, míg a kolligátum második részében többek között Löwenstern boroszlói eredetű motettái és Schütz Dávid zsoltárai (1619) kaptak helyet. Széles tehát az az idősáv, melyben Zarewutius az előadásokra szánt művek kiválasztásakor tájékozódott. Utolsó másolási munkáját 1665-ben kezdte el (Ms.mus.Bártfa 1): ez alkalommal a velencei iskola mestereinek németországi gyűjteményes kiadásából, Schadeus *Promptuarium*ából (1611–13) és Bodenschatz *Florilegium*ából (1603–21) választott darabokat.⁸⁸ 1663-ben komponált négyszólamú miséje is olyan kötetben maradt fenn, melyben Croce, A. és G. Gabrieli, Gallus-Handl, Hassler, Marenzio, H. Praetorius és Vulpius művei szerepelnek a fenti sorozatok alapján.

Zarewutius saját műveinek kronológiáját nem tudjuk megállapítani. Bár egy részüket évszám jelöli, a tabulatúra-partitúrává való összeírás dátuma – éppúgy, mint a szepesi komponista, Schimbracky esetében – nem mindig tekinthető keletkezési dátumnak. Az itt kiadott művek többsége az általunk ismert formában akkor került leírásra, mikor a szerző hatvanadik életéve felé közeledett. Valószínűleg több kompozíció származik az 1630-as és 1640-es évekből, de csak későbbi szólamkönyv-másolatokban vagy tabulatúra-partitúrákban maradtak fenn vagy elvesztek.

A Bártfai Gyűjtemény kéziratái, valamint a másodlagos írásos adatok alapján Zarewutius művei két csoportra oszthatók: az istentiszteleti célra készült művekre és a feltehetően megrendelésre készült alkalmi kompozíciókra. A főistentisztelet zenei anyagához tartozik a tö-

⁸⁶Matúš 1976, 120–121. A bártfai orgonisták kötelességeiről ld. u.ő, 175., az idevonatkozó 1656-os Resolútiót fakszimilében közli u.ő, 178.

⁸⁷Zarewutius másolási tevékenységéről ld. Rybarič 1974a, 264–268.

⁸⁸Bár az 1656. júl. 2-án kezdődő eperjesi zsinaton rendelkezést hoztak a latin nyelvű énekek és szertartások beszüntetésére, a végzést nem vették túl komolyan: Zarewutius 1665-ben 233 latin és 13 német nyelvű művet másolt le az Ms.mus.Bártfa 1-ben. Mint már említettük, a Florilegium-ból Andreas Neoman is másolt az Ms.mus.Bártfa 18-ba és a Mus.pr.Bártfa 11 jelzetű kötetbe.

redékesen fennmaradt két nyolcszólamú paródia-mise, egy négyszólamú mise, valamint a karácsonyra, újévre, pünkösdre, szentháromság vasárnapjára szóló motetták. A vespera-mellékistentisztelet anyagához sorolható – de esetenként a főistentiszteleti motettákkal is kiegészíthető – a két latin és egy német nyelvű Magnificat. Zarewutius alkalmi művei között tartjuk számon a tabulatúrában lejegyzett töredékes Énekek éneke kompozíciót (Nr.18) és a címlapról ismert, nevesebb bártfai személyek (a helybeli szlovák prédikátor és a nyomdász-bíró lánya) számára készült esküvői koncertet (szintén az Énekek éneke szövegére).⁸⁹ Az alkalmi művek közül kiemelkedő jelentőségű lenne az 1639-ben jubileumi Stöckel-ünnepekre készült, de azóta elveszett kompozíció.

Zarewutius zenéjét tizennyolc műve alapján ismerjük. Ezek közül kilenc tabulatúra-partitúrában maradt fenn, kiadásra alkalmas állapotban. Egy kompozíciójának tabulatúrája s a szólamkönyvekben olvasható többi műve szintén töredékes. Végül ide sorolhatjuk még a Galus-Handl miséhez írt két kiegészítő szólamot.

Teljes művek:

1. Ach, Christe Jesu Kindelein a 8 v., Ms.mus.Bártfa 26
2. Da Jesus geboren war zu Betlehem a 8 v. 1660, Ms.mus.Bártfa 26
3. Das alte Jahr vergangen ist a 8 v., Ms.mus.Bártfa 26
4. Der Tag, der ist so freudenreich a 8 v., Ms.mus.Bártfa 26 (kétszeri lejegyzés, két hangnemben)
5. Magnificat I. Toni a 8 v., 12. Okt. 1662., Ms.mus.Bártfa 25
6. Magnificat II. Toni a 8 v., Ms.mus.Bártfa 25
7. Meine Seele erhebt den Herren (német Magnificat) a 6 v. (+ 2 Trombone, Continuo), 24. Jul. 1664., Ms.mus.Bártfa 25
8. O Jesu mi dulcissime a 8 v., 5. Jan. 1654., Ms.mus.Bártfa 26
9. Wir loben all das Kindelein a 8 v., 24. Okt. 1664., Ms.mus.Bártfa 26

*Töredékesen fennmaradt művek:*⁹⁰

10. Exultet Hymnus in Festo S. Jacobi a ? v., basszus szólam, Mus.pr.Bártfa 7
11. Gloria tibi Trinitas a ? v., Ms.mus.Bártfa 21 a–d
12. Missa a 4 v., 17. Okt. 1663., Ms.mus.Bártfa 21 b–d
13. Nun bitten wir den heiligen Geist a 8 v., Ms.mus.Bártfa 21 a–d
14. Officium super Das neugeborene Kindelein a 8 v., Ms.mus.Bártfa 5
15. Officium super Veni Domine a 8 v., Ms.mus.Bártfa 5
16. Psallite terrigenae a 8 v., Ms.mus.Bártfa 18
17. Surge Petre et induete a 8 v., Ms.mus.Bártfa 21 a–d
18. [?Stehe auf meine Freundin] ... und kom und kom a 4 v., Composuit Zacharias Zarewutius Org. Bart: Anno 1649. 5. 6. et 7. Julij Ex proverbiorum [helyesen: Ex Canticis] Salom: C. 2., Ms.mus.Bártfa 28

Címről és levéltári adatból ismert művek:

19. [Du bist allerdinge schön, meine Freundin / Tota pulchra es, amica mea] Vom... Hochzeitlichen Ehrentag des Vorachtbaren ... Herrn Paulj Krays Praeroviwolverordneten windischen Predigers in [Bar]tfeld Bräutigams etc. sampt seiner Ehr- und viell-Tugendreichen, liebsten ... ELISABETAE Klöszin: ... Braut / Ibidem aufgericht undt mit schön zwölff Stimmen componiret, auch drey ... ordiniret aus dem Hohem Liede Salomonis, ein

⁸⁹Zarewutius műveinek felsorolásában a Nr. 19-es esküvői koncertet a szlovák szakirodalom – tévesen – „Unser Heil ist kommen” címmel adja meg. (Matuš 1976, 118.; Rybarič 1974a, 282.; Rybarič 1984, 83.) Ennek az ismeretlen szerzőtől származó műnek a címlapján nincs feltüntetve Zarewutius neve és egyértelműen más kéz írása (szintén az Ms.mus.Bártfa 28-ban).

⁹⁰A szólamkönyvekben fennmaradt töredékes művek incipitjeit ld. a 233. o.-n.

- feyerlich undt einhelliges Concert, è Cap. 4, versiculis 7. 9. 10: vom Herren Zacharia Zarewutio, wolverdienenen Organiste[n] der deütschen Kirchen zu Bartfeld, Ms.mus.Bártfa 28⁹¹
20. Kyriamina 6. 8. et 10. vocum Z. Zarew., Ms.mus.Bártfa 26
21. Ünnepi kompozíció Stöckel hazatérésének és a reformáció bártfai elfogadásának 100. évfordulójára 1639-ben

Átdolgozás:

22. Gallus-Handl: Missa Elisabeth Zachariae, addidit duas voces Z.Z.; Ms.mus.Bártfa 21 a–d

A szlovák szakirodalom és a lexikoncikkek még egy Magnificat-kompozíciót tulajdonítanak Zarewutiusnak.⁹² Az Ms.mus.Bártfa 25 25. verzóján kezdődő 1. tónusú Magnificatot a fólió recto oldalán a másik Magnificattal közös címlap előzi meg: „Magt. 1. et 2. Toni ab 8. Z. Z. O. B.”, mely azokra az 1662-ben írt első és második tónusú Magnificatokra vonatkozik, amelyeket egymás után jegyzett le a szerző. A néhány fólióval később következő, szerzői megjelölés nélküli darabot (f 31v) azonban azért sem sorolhatjuk a Zarewutius művek közé, mert az említett címlap első és második tónusú Magnificatot ígér, emez viszont nyolcadik tónusú kompozíció.

Zarewutius, a zeneszerző

Preludium, fantázia, egyszerű korálfeldolgozás, motetta, kis egyházi koncert, mise (missa brevis) és magnificat – ezek azok a műfajok, melyekre az orgonista Zarewutiusnak szüksége volt a bártfai Szent Egyed templomban végzett szolgálati évei alatt. S az, hogy nem minden használati műfajból ismerünk tőle kompozíciókat, két okra vezethető vissza. Megírt műveinek csak egy része vészelte át az évszázadokat, s joggal gondolhatunk arra is, hogy Zarewutius nem mindegyik művét jegyezte le, hanem csak a komplikáltabbakat, a vokális együttesre szólókat, azokat, melyeknek betanításában és előadásában nem volt jelentős része, míg az egy-két perces preludiumok, korálfeldolgozások (évente legalább hatvan darab) rögtönzött zenéje soha nem került leírásra.

Zarewutius zeneszerzői tevékenységéről – fennmaradt műveinek csekély száma miatt – nem alkothatunk teljes és pontos képet.⁹³ A szólamkönyvekből ismert töredékes kompozíciók nem segítenek a szerző stílusának elemzésében, ezért vizsgálatainkba csak a most kiadásra kerülő darabokat vontuk be.

A kilenc kompozíció a késő reneszánsz és a korai barokk műfajok közül a legelterjedtebbeket, az egyházi koncertet és elsősorban a motettát képviseli.⁹⁴ Ez utóbbihoz soroljuk a három magnificatot is, melyek a szövegbeosztást követve rövid szakaszokból, kisméretű motettákból állnak. Terjedelmét és kidolgozási lehetőségét tekintve elsősorban az öt „de tempore” motetta és a *Wir loben all das Kindelein* koncert alkalmas a „seconda prattica”-hoz csatlakozott zeneszerző stílusának elemzésére. Zenéjének elsődleges jellemzője a homofónia, az akkordtömbökből építkező letét, melyen alig üt át a prima prattica – különösen Lassus és Palestrina által képviselt – vokálpolyfóniája. A kórus kezelése néhol kissé merev és száraz. En-

⁹¹ A címlap hátoldalán a 128. zsoltár (*Wohl dem, der den Herren fürchtet* – esküvőre szintén alkalmas szövegű) kompozíció kezdődik hatszólamú partitúrában.

⁹² Rybarič 1974a, 278.; Rybarič 1984, 83.; Clapham 1980b.

⁹³ Zarewutius életművének első értékelő összefoglalását ld. Gombosi 1941.

⁹⁴ A *Wir loben all das Kindelein* bizonyos részei erősen kapcsolódnak a motetta műfajhoz. Erre is érvényes Kunze-nak az a megállapítása, hogy az egyházi koncert részben a motetta továbbfejlesztése. („Im Typus des Concerto, des 'geistlichen Konzerts', wird in erneuerter Form die Tradition des motettischen Satzes weitergeführt – allerdings weniger die der 'klassischen' Vokalpolyphonie, als vielmehr die Tradition, die in der geistlichen und weltlichen Musik Venedigs kulminierte.” Kunze, 9.)

nek ellensúlyozására, hogy elevebbé tegye a többkórusos homofón motettastilust, sokféle eszközt: hangszínbeli, dinamikai és metrikai kontrasztot alkalmaz.

Zarewutius Schimbrackyhoz hasonlóan szívesen ír heterogén összetételű kórusokra: öt motetta és két Magnificat SSAT + AATB (magas és mély hangzású) együttesre készült. A két-kórusos művek közül kizárólag a *Der Tag, der ist so freudenreich* SATB + SATB összeállítású.⁹⁵ A különböző felépítésű két kórus egymással szembeállítva érdekes hangzásokat eredményez. Az *Ach, Christe Jesu* feliratú motettában például a szerző a mély kórusra a hosszú hangokból álló könyörgő téma bemutatását bízta, s a magas kórus megjelenése új szint, mozgékonyabb karaktert vezet be. A *Das alte Jahr vergangen ist* kezdetű műben a két különböző felrakású kórus közti ellentétet az is fokozza, hogy az első kórus szabálytalan imitációs szakaszát a mély kórus homofón – ténymegállapítás jellegű – összegző szakasza követi, melyet azután az első kórus megismétel, majd a teljes együttes foglal össze. A következő nagy formai szakaszt (*Wir danken dir*) ugyanez a tudatos formai felépítés jellemzi, de ezúttal a másik kórus kezd. (D=Das alte Jahr; W=Wir danken dir; h=homofón; p=polifón:)

1. kórus: D^p -- d^h d / -- w^h -- w /

2. kórus: -- d^h -- d / W^p -- w^h w /

Egy közös akkord kivételével egy kórusal is elénekelhető az *O Jesu mi dulcissime* első harmada. A hosszan tartó, mély regiszterű, majd a magas kóruson megszólaló rész után színbeli kontrasztot jelent a két kórus régen várt közös belépése.⁹⁶

A szóló és a kórus szembeállítása szintén a kontrasztlehetőségek számát növeli. A közreadott művek közül a *Wir loben all das Kindelein* ujjongó hangú motetta középrésze tartalmaz melizmatikus szólószakaszokat, szembeállítva a mély kórus kontrasztanyagával.⁹⁷

A hangszeres és vokális szólamok ellentétes felhasználási módja a német Magnificatban figyelhető meg. A két harsona általában az énekszólamot erősíti, de alkalmanként önálló szerephez jut, kórus rangú feladatot kap.

De Zarewutius a többkórusos motetta-szerkesztés további lehetőségeit is kiaknázza. Bár kéziratából a dinamikai jelek hiányoznak, a szóló-együttes (különösen mély kórus) – tutti váltás mindenképpen fokozást jelent hangerőben is, s ezt a lehetőséget, szerényebb mértékben, a már említett *O Jesu mi dulcissime* kezdetű motetta is reprezentálja. A legnagyobb dinamikai ellentéttel a *Da Jesus geboren war* motettában él a szerző; az egyenként fellépő magas és mély kórus után szinte berobban a hangterjedelmet három oktávnyira szétfeszítő első kórus kérdése. (*Wo ist der neugeborne König?*) A *Der Tag, der ist so freudenreich* „false” jelölése ugyan nem a dinamikára, hanem az előadásmódra vonatkozik, de a kor más zeneszerzői által is sokszor kiemelt „érzékeny” szavak esetében (itt: *so wunderlich*, amelyet Zarewutius bővített hármashangzattal harmonizál), e kettő nem választható el egymástól.

A metrumváltás is szolgálhatja a kontraszt-teremtést. Van, ahol az együttes összeállításának változásával jár együtt (*Wir loben all das Kindelein* középrész és doxológia); van, ahol a páratlanról páros metrumba váltás kizárólag a lassítás szerepét tölti be (*Ach, Christe Jesu* vége, *Wir loben all das Kindelein* vége, német Magnificat 1. tétel vége). Az első tónusú Magnificat utolsó tételének ellenkező (tehát párosról páratlanra történő) metrumváltása az *et in saecula saeculorum amen* coda vagy stretta jellegét emeli ki. Az olyan, szövegi indítékú metrumváltás,

⁹⁵ A kanciósöveget Schimbracky kétszer is megzenésítette (két kétkórusos mű basso continuoval, az egyik felirata: ab 8 Cum Una Cap. à 4) és hasonló akkordsorral Vulpius is négyszólamban.

⁹⁶ Hasonló felépítésű G. Gabrieli Sacrae Symphoniae-beli azonos szövegű műve, melyet a Zarewutius motetta szövegének kiegészítéséhez is felhasználtunk. CMM 12, 167–174.

⁹⁷ Különösen ennél a műnél és a következőkben említésre kerülő *Da Jesus geboren war* c. motettánál feltételezhető, hogy – bár a kéziratban nincs jelezve – a homofón tömböket rézfúvós hangszerek is duplázhatták, ha ezek a hangszerek rendelkezésre álltak. Ilyen értelemben csak részben vonatkozik Zarewutius zenéjére Kunze megállapítása: „In der neuen musikalischen Gattung und gleichermaßen im Concerto wirken Instrumentales und Vokales in ihrer Funktion getrennt zusammen.” Kunze, 9.

amilyent pl. Schütz is szívesen használt,⁹⁸ csak az *Ach, Christe Jesu* motettában található (*Gib uns ein fröhliches neues Jahr*).

A Magnificatokban rövidebb terjedelmük miatt kevesebb lehetőség adódik a fenti zenei megoldásokra. Zarewutius a Mária-éneknek csak páros sorszámú verseit zenésítette meg,⁹⁹ többnyire 25–30 ütem terjedelemben. Változatosságot itt azzal teremt, hogy a tételek indítását megosztja a két kórus között, de a hat tételben váltakozik az imitációs stílus és a tömbökben való szerkesztésmód is. A tömbökben építkező két kórus egymásnak felelget vagy egymás szavába vág (*Fecit potentiam – dispersit* az 1. tónusú darabban). A felelgetés során a szólamok száma változhat, sőt a különböző felrakás következtében a dallam is más-más szólamba kerülhet (*Sicut erat* tétel az 1. tónusú Magnificatban). Igen változatos a német Magnificatban a hat vokális és a két egyenrangú hangszeres szólam csoportonkénti összeállítása.

A polifón és homofón elemek különböző *formai* szerepet töltenek be. Az imitáció inkább a darabok elejét, a szólamok bemutatkozását jellemzi. A nagyszámú szólam beléptetése által okozott nehézségen az segít, hogy a negyedik-ötödik szólam megjelenésekor az addigi szólamok egy része kimaradt, s a további szólambelépések pedig már kevésbé szabályosak. A homofón tömbök inkább formai ismétlésre alkalmasak. A *Der Tag* ... 23. ütemétől kezdődő domináns-tonika ingája az 53. ütemben tér vissza. A *Wir loben* ... témájából kialakított anyag (14. ütem) páros metrumban *uns ist geboren* szöveggel, majd a doxológia után páratlan metrumban *Christ ist geborn* szöveggel refrénként jelenik meg.

A motetták egyes szakaszai rövid, mozaikszerű motívumokból épülnek fel. Az egyik jellegzetes elem a $\downarrow \uparrow \downarrow$ ritmusképlet lefelé hajló dallama a német Magnificat *Die Hungrigen* tételének *füllet er* szövegéhez kapcsolódik.¹⁰⁰ A *Das alte Jahr* ... műben a szerző ennek ellentétes irányú változatából alakít szekvenciális menetet. Dúr hármashangzat felbontáson alapuló motívum a *Wir loben* darabban és a *második tónusú Magnificat Quia fecit*, valamint *Esurientes* tételében fordul elő. A német Magnificatban szinte kötelezően megjelenik ez a motívum, hiszen a Mária-ének hangnemének, az 5. zoltártónusnak iniciumát idézi (*Die Hungrigen*).¹⁰¹ A zoltártónus jellegzetességeit még inkább magán viseli a *második tónusú latin Magnificat*, melynek első, második, ötödik és hatodik többszólamú tételében a kvártambitusú zoltárdallam többször is feltűnik: a tételek elején, a közép- és végzárlatnál. Az *első tónusú latin Magnificat* vezérfonala ($a^1-d^2-cis^2-d^2-e^2$) nem a zoltárból származik.¹⁰²

Zarewutius egyetlen korálmotettát írt (*Der Tag, der ist so freudenreich*). Bár a *Dies est laetitiae* latin kanción alapuló *Der Tag* ... cantus firmust igen szabadon kezeli, a több szólamba elosztott szeletekből mégis végigkövethető az alapdallam. A szerző a kanció legjellegzetesebb dallameleméből (vö. a világos, áttetsző felrakású háromszólamú nőikari résszel: *von einer Jungfrau ist geborn, Maria, du bist auserkorn*) emeli ki a motetta alap gondolatát: a *g–c* kvintet másmásképpen kitöltő, többféle ritmikai és melodikai formában megjelenő vezérmotívumot.¹⁰³

A kilenc műből három dúr, hat pedig dór-moll kevert hangnemű. A *második tónusú Magnificat* erősebben hajlik a moll tonalitás felé, ezért is választottunk az átírásban a mollnak

⁹⁸Pi. a Geistliche Chormusik *Die mit Tränen süen* kezdetű motettájában – „werden mit Freuden ernten” (páratlan metrumban).

⁹⁹Schimbracky a 6. tónusú *Magnificat* páratlan tételeit, az 5. tónusú *Magn. Deutsch* páros tételeit zenésítette meg. (Műjegyzék Rybarič 1973, 66–67.)

¹⁰⁰Hasonló motívumok találhatók Schimbracky 6. tónusú *Magnificat* jában, valamint *Omnes gentes* és *Gaudet in coelis* kezdetű egyházi koncertjeiben. Ld. Schimbracky.

¹⁰¹A szintén hármashangzaton, de nem zoltártónuson alapuló első tétel (Und mein Geist freuet sich) hasonló akkordsorral indul Schimbracky német Magnificatjában. Rybarič 1973, 67.

¹⁰²Zarewutius – mint arról már szó esett – más szerzők Magnificatjait, Magnificat-sorozatait is lemásolta tabulatúrás könyvébe. Ezeknek a 4–6 szólamú kompozícióknak a hatása azonban csak elvétve mutatható ki.

¹⁰³Effajta ritmikai-melodikai játék Schimbracky azonos szövegű művében is megfigyelhető.

megfelelő előjegyzést. A moll vagy dór hangnemű művek a kor gyakorlatának megfelelően nagy terccel záródnak. A harmóniafűzés is csak néhány helyen tér el a megszokottól. A kipróbált harmónialáncok több műben megismétlődnek: így például autentikus lépések sorát adja a *Da Jesus ...* motetta (63. ütemtől), és hasonlóan építkezik a *Das alte Jahr ...* tétel (94. ütemtől). Négy szólamnak kvintből decimára szétnyílását ugyancsak két mű szemlélteti (*Da Jesus*, 6–8. ütem; *2. tónusú Magnificat: Et exultavit*, 2–4. ütem). Szeptimakkordot ritkán használ a szerző (főként átmenő vagy hangsúlytalan helyen; ld. *1. tónusú Magnificat: Sicut locutus est* 9. és 22. ütem), ám hangsúlyos helyen fellépő kvintszextakkorddal több helyen is találkozunk (*2. tónusú Magnificat: Quia fecit* 14. ütem, *Fecit potentiam* 9. ütem; *1. tónusú Magnificat: Sicut locutus est* 6–7. ütem – a korálok I – I⁶ – II⁶ – V – I zárlatképzését előre vetítve). Keresztálás általában két kórus találkozásánál vagy szakaszhatároknál fordul elő (*1. tónusú Magnificat: Sicut erat* 27–28. ütem), de kivételképpen egy kóruson belül is (*Das alte Jahr* 97–98., 118–119. ütem). A Szólamok mozgását néhány ügyetlen kvint- és oktávpárhuzam kíséri (*Der Tag...* 46., 48. ütem; *Ach, Christe Jesu* 131., 136. ütem), a párhuzam azonban alig vehető észre, ha a legmélyebb és legmagasabb szólam egymással ellentétes irányban halad.

A motetták és magnificatok előadása nem jelent olyan problémát, mint más felvidéki (pl. Schimbracky) zeneművek együttesének kiválasztása, bár néhány kérdés a Zarewutius-művek interpretálásában is felmerül. A tabulatúra-partitúra ugyanis nem a definitív alak, ezért nem eléggé konkrét, s nem jelöli meg az előadói apparátust; arra is számít ugyanis, hogy az előadás a rendelkezésre álló – és nem állandó – együttesel történik.¹⁰⁴ Zarewutius viszonylag egyszerű és áttekinthető kétkórusos művei nem okoznak nehézséget az együttes összeállításában. Fel kell tenni azonban a kérdést, hogy nem szükséges-e continuo használni ott is, ahol ez nincs jelölve? A német Magnificatban a continuo önálló szólamná lép elő, a *Wir loben...* motettában csak néhány szólisztikus résznél van ilyen szerepe. Ezzel szemben a másik két Magnificat néhány ügyetlen megoldása, indokolatlanul üres akkordja (pl. *2. tónusú Magnificat: Sicut locutus est* 13., 16. ütem) azt sugallja, hogy ezekhez a darabokhoz is használhatunk continuo, s az énekszólamokat a korabeli gyakorlat szerint hangszerrel is erősíthetjük.

Zacharias Zarewutius hasonló zeneszerzői utat járt be, mint szepesi kortársa, Johannes Schimbracky. Műveiben nemcsak a homofón szövés mód, de az imitációs stílus is érvényesül, bár sokszor csak látszat-polifónia szintjén. A flamand, de főképpen a német polifóniát Hassler, Vulpius, Demantius, M. Praetorius és Gumpelzhaimer jelentette számára – de elsősorban Schütz, Schein és Scheidt, akiknek közvetítésével és átértelmezésében a Felvidékre is eljutott és termékeny talajra talált az itáliai Giovanni Gabrieli többkórusos technikája.¹⁰⁵

¹⁰⁴Vagyis a tabulatúra-partitúra csak a kompozíció lényegét rögzíti, a konkrét megvalósítás olykor előadásról előadásra változik. Az előadói apparátus szempontjából a vokális műveknél a forrás viszonylag megbízható, bár itt is felmerül a hangszeres duplázás, pl. a már említett *Wir glauben ...* és *Da Jesus geboren war* műveknél. A capella-szólamokat a komponista/lejegyző nem írta be minden alkalommal, így pl. Schimbracky egyik *Der Tag, der ist so freudenreich* művének feliratával (ab 8 Cum Una Cap. à 4) ellentétben a kéziratban csak 8+1 szólam szerepel. Vö. Rybarič 1967.

¹⁰⁵Amennyire a töredékes életműből megállapítható, Zarewutius nemcsak az ünnepélyes, személytelenebb motetta-stílust, hanem a Schütz által meghonosított és kiérlelt személyesebb hangvételt is magáévá tette, melynek helyét Söhngen így jelöli ki: „... die Beispiele der Kasseler Hofmusik ... bewegen sich durchweg in der gleichförmigen, imitatorisch-linearen überpersönlichen Feierlichkeit des alten Motettenstils ... Das aber ist das Überraschende, von Schütz sicherlich als Durchbruch und Befreiung Empfundene: daß er durch die Spätwerke des Katholiken Giovanni Gabrieli den Anschluß an das Ethos der Musik der lutherischen Reformation findet.” Söhngen, 21.

Irodalom

- Adrio Adam Adriano: Tradition und Modernität im musikalischen Schaffen der Schütz-Zeit, in: *Sagittarius* 1, Kassel 1966, 43–51.
- Albrecht 1948 Hans Albrecht: Zwei Quellen zur deutschen Musikgeschichte der Reformationszeit, *Musikforschung* 1 (1948), 242–285.
- Albrecht 1949–1951 ———: Bartfeld, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 1, Kassel–Basel 1949–1951, 1342–1345.
- Apel Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962.
- Ábel Ábel Jenő: *A bártfai Szent Egyed templom könyvtárának története*, Budapest 1885.
- Bárdos 1982 Bárdos Kornél: Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez, *Zenatudományi Dolgozatok* 1982, 75–84.
- Bárdos 1983 ———: Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez, *Zenatudományi Dolgozatok* 1983, 103–109.
- Bárdos 1986 ———: *Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16–17. században* (1541–1686), Doktori disszertáció, 1986.
- Bárdos 1987 ———: A szabad királyi városok zenei struktúrája a kisvárosokban: Modor a 17. században, *Zenatudományi Dolgozatok* 1987, 75–86.
- Bárdos–Csomasz Tóth Bárdos Kornél–Csomasz Tóth Kálmán: Az Eperjesi graduál, *Zenatudományi tanulmányok* VI, Budapest 1957, 165–264.
- Berner Alfred Berner: Die Musikinstrumente zur Zeit Heinrich Schützens, in: *Sagittarius* 1, Kassel 1966, 30–42.
- BFH Burlas–Fišer–Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Zene a 17. században Szlovákia területén], Bratislava 1954.
- Blume Friedrich Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965.
- Braun Werner Braun: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus, Band 4, Wiesbaden [1981].
- Breig Werner Breig: Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption, in: Schütz Jahrbuch 3, 1981, 24–38.
- Breznyik Breznyik János: *A selmebányai ágost. hitv. evang. egyház és lyceum története* (I–II), Selmebánya 1883, 1889.
- Brockhaus–Riemann Brockhaus–Riemann: *Zenei lexikon*. Szerkesztette Carl Dahlhaus és Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal. 3. kötet, Budapest 1985.
- Brodde Otto Brodde: Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 7–11.
- Capricornus 1975, 1979 Capricornus: *Opus Musicum* I, II. Stará hudba na Slovensku. Alte Musik in der Slowakei 1, 2. Hrsg. von Richard Rybarič, Bratislava 1975, 1979.
- Clapham 1980a John Clapham: *Schimbraczky* [Schimrag, Schimrack, Schimrak], Johannes, in: *New Grove* 16, 1980, 650–651.
- Clapham 1980b ———: Zarevutius [Zarewutius], Zacharias, in: *New Grove* 20, 1980, 645.
- CMM 12 *Giovanni Gabrieli OPERA OMNIA I*. Corpus Mensurabilis Musicae 12, Roma 1956.
- Dej. Bardejova *Dejiny Bardejova* [Bártfa története], Košice 1975.
- Dobszay Dobszay László: *Magyar zenetörténet*, Budapest 1984.
- DSH *Dejiny slovenskej hudby* [A szlovák zene története], Bratislava 1957.
- Ferenczi–Hulková Ferenczi Ilona–Marta Hulková: Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus L’ubica (17. Jh.), *Studia Musicologica* 22 (1980), 345–396.
- Fox Bertha Mary Fox: *A Liturgical–Repertorial Study of Renaissance Polyphony in Bártfa Mus. Pr. 6.*, Phil. Diss. University of Illinois 1977.
- Gombosi 1929 Gombosi Ottó: Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa, in: *Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin 1929, 38–47.
- Gombosi 1932 ———: Quellen aus dem 16–17. Jahrhundert zur Geschichte der Musikpflege in Bartfeld und Oberungarn, *Ungarische Jahrbücher* 12 (1932), 331–340.
- Gombosi 1941 ———: Zarewutius Zakariás bártfai orgonista, *Magyar Dal* 46 (1941), 7. szám 8–10., 10. szám 7–8.

- Haan Haan Lajos: *A magyarországi ág. hitv. evangélikusok egyetemes gyűlései és az egyetemes világi felügyelői hivatal*, Budapest 1882.
- Hořejš Antonín Hořejš: *Levočské tabulatúrne sborníky* [Lőcsei tabulatúrás gyűjtemények], ld. in: *BFH*, 96–154.
- Hörk Hörk József: *A sáros–zempléni ev. esperesség története* 1, Kassa 1885.
- Hudec Konstantín Hudec: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* [A zenekultúra fejlődése Szlovákiában], Bratislava 1949.
- Hulková 1985a Marta Hulková: *Levočská zbierka hudobnín* [Lőcsei zenei gyűjtemény], Kandidátusi értekezés, Bratislava (FFUK) 1985.
- Hulková 1985b ———: Die Musikaliensammlung von Levoča – ein bedeutendes Dokument des Musiklebens in Spiš zu Ende des 16. und im 17. Jahrhundert, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* 7, Bydgoszcz 1985, 135–143.
- Isoz Isoz Kálmán: *Körmöcbánya zenészei a tizenhetedik században*, Budapest 1907.
- Iványi Iványi Béla: *Bártfa szabad királyi város levéltára*, Budapest 1910.
- Kenton Egon Kenton: *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, Roma 1967.
- Korabinsky Johann Matthias Korabinsky: *Geographisch–Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn*, Preßburg 1786.
- Kunze Stefan Kunze: Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrhörigkeit Giovanni Gabrielis, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 12–23.
- Marckfelner *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera. Tabulaturbuch des Samuel Marckfelner*. Stará hudba na Slovensku. Alte Musik in der Slowakei 4, Hrsrg. von František Matúš, Bratislava 1981.
- Matúš 1974 František Matúš: *Účast' a podiel Spiša a Šariša na hudobnej minulosti Slovenska* [A Szepesség és Sáros megye részvétele Szlovákia zenei múltjában], Fakultná úloha F 4/D 1974. Manuscript v archíve Pedagogickej fakulty Prešov.
- Matúš 1976 ———: *Zacharias Zarewutzky*, Biographia. Disszertáció, Bratislava (FFUK) 1976.
- Matúš 1978 ———: *Účast' a podiel Spiša a Šariša na hudobnej minulosti Slovenska* [ld. Matúš 1974], Závěrečná správa, Prešov 1978.
- Mészáros 1981a Mészáros István: *Az iskolaügy története Magyarországon 996–1777 között*, Budapest 1981.
- Mészáros 1981b ———: *XVI. századi városi iskoláink és a „Studia humanitatis”*, Budapest 1981.
- Murányi Murányi Róbert: Neuere Angaben über die Bartfelder Sammlung, *Studia Musicologica* 13 (1971), 363–370.
- Osthoff Wolfgang Osthoff: Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: *Schütz Jahrbuch* 2, 1980, 78–102.
- Pamiętkowa Księga Pamiętkowa: *400–lecia toruńskiego gimnazjum akademickiego* [A toruńi gimnázium 400 éve], tom 1 (XVI–XVIII. w.), Toruń 1972, 194–205.
- PETL Zoványi Jenő: *Magyarországi Protestáns Egyháztörténeti Lexikon*. 3. javított és bővített kiadás. Szerkesztette Ladányi Sándor. Budapest 1977.
- Rennerné Rennerné Várhidi Klára: Adatok a szepesi huszonnégy királyi város XVI–XVII. századi zenei életéhez, *Zenetudományi Dolgozatok* 1983, 91–101.
- Rezik–Matthaeides Ján Rezik–Matthaeides: *Gymnaziológia*, Bratislava 1971.
- Rhódy L. Rhódy Alajos: *Érdekes adatok Bártfa szab. kir. város múltjából*, Bártfa é. n.
- RMK Szabó Károly: *Régi Magyar Könyvtár* I, II, III/1, III/2, Budapest 1879, 1885, 1896, 1898.
- Ruzička Vladislav Ruzička: *Školstvo na Slovensku v období neskorého feudalizmu (po 70-te roky 18. storočia)* [Az iskolaügy Szlovákiában a feudalizmus korai szakaszában (a 18. század 70-es éveikig)], Bratislava 1975.
- Rybarič 1966 Richard Rybarič: Die Hauptquellen und Probleme der slowakischen Musikgeschichte bis zum Ende des XVIII. Jhs., in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* 1, Bydgoszcz 1966, 97–114.
- Rybarič 1967 ———: Zur Frage der Tabulatur–Partitur im 17. Jahrhundert, in: *Musica Antiqua Colloquium* II, Brno 1967, 106–112.
- Rybarič 1969a ———: Johannes Šimbracky und die Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts, in: *Sagittarius* 2, Kassel 1969, 63–66.

- Rybarič 1969b ———: Ján Šimbracky v rokoch 1635–1645: príspevok k poznaniu jeho diela [Johannes Schimbracky 1635-től 1645-ig: adalék életművének megismeréséhez], *Musicologica slovacica* 1 (1969), 91–107.
- Rybarič 1972 ———: Samuel Capricornus in Bratislava (Pressburg), in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* III, Bydgoszcz 1972, 107–126.
- Rybarič 1973 ———: Ján Šimbracky – spišsky polyfonik 17. storočia [Johannes Schimbracky – a 17. századi szepesti polifónia], *Musicologica slovacica* 4 (1973), 7–83.
- Rybarič 1974a ———: Zacharias Zarewutius organista Bartphae (1625–1664), *Nové obzory* 16 (1974), 261–283.
- Rybarič 1974b ———: Opus Musicum Samuela Capricorna (1655), *Musicologica slovacica* 5 (1974), 7–49.
- Rybarič 1976 ———: Z dejín viachlasnej hudby v Bratislave v 17. storočí [A 17. századi pozsonyi többszólamú zene történetéből], in: *Bratislava* 8–9, Bratislava 1976, 137–163.
- Rybarič 1978 ———: Zur Frage des sogenannten slowakischen Bestandteils in dem mehrstimmigen Gesangbuch aus L'ubica (17. Jh.), *Musicologica slovacica* 7 (1978), 213–223.
- Rybarič 1984 ———: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku* [A zenekultúra története Szlovákiában] I. Stredovek, renesancia, barok. Bratislava 1984.
- Schimbracky *Šimbracky Opera Omnia I. Fontes Musicae in Slovacia* 7. Hrsg. von Richard Rybarič, Bratislava 1982.
- Schrödl Josef Schrödl: *Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Pozsony–Preßburg* 1–2, Pozsony 1906.
- Sedivá Viera Sedivá: Polyfónna hudba [Polifón zene], ld. in: *DSH* 81–117.
- Šišková Ingeborg Šišková: Hlavné zásady prepisovania Levočskej lutnovej tabulatúry [A löcsei lanttabulatúraskönyv átírásának alapelvei], *Hudobný archív* 3 (1981), 387–404.
- Söhngen Oskar Söhngen: Heinrich Schütz und die zeitgenössische Musik, in: *Sagittarius* 1, Kassel 1966, 15–29.
- Steinbeck Wolfram Steinbeck: Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 51–63.
- Steinitz Paul Steinitz: German church music, in: *Opera and church music 1630–1750, New Oxford History of Music*, Oxford University Press 1957, 557–776.
- Steuere Wolfram Steuere: *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1978.
- Szabolcsi Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Harmadik, revideált-átdolgozott kiadás. Budapest 1979.
- Vlastivedný *Vlastivedný Slovník obcí na Slovensku* [Szlovákiai helységnevek honismereti szótára] I–III, Bratislava 1977–1978.
- Wallaszky Wallaszky Pál: *Conspectus reipublicae litterariae in Hungaria ab initiis regni ad nostra usque tempora*, Buda 1808.
- Winter Paul Winter: *Der mehrchörige Stil*. Historische Hinweise für die heutige Praxis, Frankfurt–London–New York 1964.
- Zavarský 1593–1975 Ernest Zavarský: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz (Slowakei), in: *Musik des Ostens* 2, 3, 4, 7, Kassel 1963, 1965, 1967, 1975, 112–125., 72–89., 117–135., 7–173.
- Zavarský 1977 ———: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 [Adalék Körmöcbánya zenetörténetéhez a kezdetektől 1650-ig] I, *Hudobný archív* 2 (1977), 9–121.

Preface

Centres of music in Upper Hungary in the 17th century*

The musical culture of Hungary divided into three parts presents a quite uneven picture during the first half of the 17th century. In areas occupied by the Turks musical life was almost completely crippled. In the Transylvanian towns, although this continued undiminished, the seat of the independent principality showed little interest in music during the 1630s and 1640s. Thus it was the cities and noble courts of royal Hungary, namely Western Transdanubia and Upper Hungary, that primarily became the patrons of contemporary high quality art music. These cities did indeed do much to further music (chiefly church music): they paid organists, cantors, singers and instrumentalists, and covered the cost of purchasing music and instruments.¹ The foreign connections of Upper Hungarian cities were furthered by the presence of a German social layer. These received a stimulus from the spread of the Lutheran reformation, as well as the participation in domestic religious and cultural life of Upper Hungarian students who had studied in German universities.

The Reformation brought changes to all areas of religious life, as well as music. The forms of service were changed in the Protestant churches of Upper Hungary: the Latin plain-song was gradually superseded by plainsong in the vernacular (German, Hungarian, Slovakian), and later by the composition of Hungarian reformers, new German hymns, Genevan psalms, and – particularly in areas inhabited by German speaking people – polyphonic motets.²

Lutheran church music flourished mainly in three areas of Upper Hungary in the 17th century: Pozsony³ and the surrounding district, the mining towns of Bars, Hont and Zólyom counties, and the counties of Szepes and Sáros – namely today's Western, Central and Eastern Slovakia. Our information concerning the music of these areas and their musical life in general comes from both primary sources – manuscripts and printed sources – and secondary ones – inventories and archive material. Of the musicians employed, the place of first importance belongs to those of Pozsony. The Lutheran church consecrated in 1638⁴ included among its cantors and composers those of the rank of Jacob Sebald Ludwig from Nuremberg (1638–1651), as well as Samuel Capricornus (between 1651 and 1657) of Silesia, of whose more than one hundred works composed at Pozsony a selection was published in Nuremberg.⁵ A collec-

*Upper Hungary i. e. *Felvidék*, a historical territory of Hungary, has been part of Czechoslovakia since 1920.

¹For the sixteenth and seventeenth century Hungarian social background and music see Szabolcsi, 31–44.; Rybář 1966, 1984; Dobszay, 132–145.

²The ruling of the Körmöcbánya synod of 1569, *De officio*, said: „Nachmals das Officium ab introitu ... welchs mit der Orgel geschlagen wird, darnach das Kyrie, samst dem Et in terra lateinisch. Dominus vobiscum deutsch, Collecta deutsch, Epistel deutsch, am Sontag Alleluia lateinisch, Prosa lateinisch oder deutsch, Evangelium dominicale deutsch oder windisch in lingua populari, darauf das Patrem, oder Wir glauben deutsch; nach diesem folget die Predig mit vorgehenden und nachfolgenden deutschen oder windischen gesengen ...”, quoted in Breznyik I, 215.

Part of the Selmechánya order of liturgy (*Kirchenordnung*) of 1580: „... Nach dem Gebet ... Prosa, oder ein schöne Moteten nach Gelegenheit der Zeit ... Nach der Predigt singet man wieder ein christlich Lied aus Lutheri Cantional, oder ein Moteten, oder schlegt der Organist ... Darauf helt man das Opfer fein, ordentlich und zierlich, und singet der Chor unterdes neben der Orgel schöne Stück.” Breznyik I, 251.

³For the contemporary Hungarian and German names of the towns, together with the present Slovakian ones, see list of place names, p. 75.

⁴From 1581 Lutherans in Pozsony could take part in Lutheran services (initially privately), though before 1631 they could not entertain seriously the idea of building their own church. Services were held from 1606 onwards – officially acknowledged – in the private house standing on the site of the present day Jesuit church. (Between 1619 and 1621 the church of St. Marton was temporarily the property of the Lutherans.) Schrödl, 87–104.

⁵*Opus Musicum*, ab 1.2.3.4.5.6.7.8. vocibus concertantibus variis instrumentalis, adjuncto choro pleniori, sive, ut vocant, in ripieno concinnatum (1655), RISM A/I/2 C 928. For a modern edition see Capricornus 1975, 1979.

tion of the works of his successor, Johann Kusser (until 1672) may be found in *Concentuum sacrorum* printed at Pozsony and dedicated to a local dignitary.⁶ The surviving inventories (1651, 1652, 1657) say even more for the music of the Lutheran church, containing as they do information concerning 2500 compositions in the church's possession stemming from 90 German, Italian and Austrian composers.⁷

We know about the musicians working in the mining towns chiefly from written documents: the three organist composer sons of the organ builder Martin Stirbitz active in Körmöcbánya, Besztercebánya, and Kassa, Augustin Deutschmann of Hodrusbánya, and Adam Plintovicz of Zsolna.⁸

As evidence of a rich and active musical life, the surviving material of the Szepes and Sáros towns proves to be more important than the above. The Pentapolitana Confessio („the five towns confession”) prepared by Leonhard Stöckel brought together ecclesiastically in 1549 the towns of Bártfa, Eperjes, Kassa, Kiszeben, and Lőcse.⁹ The medieval community of the parish priests of the Szepes towns continued to flourish in the confraternity of the „twenty four Szepes royal towns”. The towns joined together voted first in the synod of 1614 for a

⁶Concentuum sacrorum quaternis et quinis vocibus ... opus primum, continens duodecim psalmos et septem Magnificat (1669), RISM A/I/5 K 3074.

⁷For the inventories preserved in the Pozsony Lutheran school (lyceum, shelf-marks: AEC, 581, Nrs 1–3; AEC 685, Nr. 15) see Rybarič 1976, 148–150. Works mentioned in the inventories are for the most part by German Lutheran composers (M. Praetorius, Schütz, Schein, Hammerschmidt, Rosenmüller), Italian composers (Viadana, Monteverdi, Grandi) and Austrian composers (namely the Viennese composers Valentini and Christoph Strauss, and Stadlmayr of Innsbruck). One of the works included among those acquired is the festal *Currus triumphalis* of Andreas Rauch, who was active in Sopron until the middle of the 17th century. (The work is not mentioned as having any existing copies in Czechoslovakia in RISM A/I/7 R 342.) Other works included in the inventory by Rauch are marked: *Opella scripta Andr. Rauch*.

The latest inventory prepared in 1657 also lists works by Capricornus: Index operum musicorum Samuelis Capricorni, published in Rybarič 1976, 150.; Capricornus 1979, introduction. The equally well documented inventory of instruments allows us to conclude that here was a lively instrumental culture. (Rybarič 1984, 59.)

The practice of tower music (music for worship, tower music, music for entertainment) is known from the royal free towns of the Pozsony region (e. g. Szentgyörgy, Bazin, Modor). The detailed time-table given in the records of 1610 for Modor shows that the students practised the polyphonic motet for Sunday on Thursday and Friday. Both choir and orchestra took part in the German Lutheran church. Bárdos 1987.

⁸For the activities of the Stirbitz family see Isoz, 22., Zavarský 1977, 104–108. Johann Stirbitz composed his *Matutinae* in 1637 and dedicated it to Körmöcbánya, later writing an occasional work for the new year 1649. (Isoz, loc. cit.) Stirbitz taught in the local school and was a conscientious cultivator of the musical education of the pupils (Johann Kusser also went there for a probationary period of six months in 1649, later staying until 1653; Isoz, 23.; Rybarič 1984, 85.), as well as bying new works. (He had the motets of Andreas Hammerschmidt's *Dialog*, published in 1645 and composed to sermons, already sung in 1646 from freshly acquired copies at the decision of the council; Isoz, loc. cit.; Hudec, 37.) In 1645 Peter Stirbitz wrote pieces in ten and twenty parts for the church at Besztercebánya. (Isoz, 22. Zavarský 1977, 106., gives the following based on the records of Körmöcbánya: „Herr Petrus Stirbitz Organist zu Newsohl hat hiesiger Stadt ein opus musicum seine eigene composition von 10 bücher geschriebener dediciret. ...” „Herr Peter Stirbitz Organist zu Newsohl ein geschriebenes Musicalisches Werkin in 20 partibus zur hiesiger Stadt und Kirchen dediciret und verehret.”)

Works were dedicated to Körmöcbánya in 1658 and 1666 by Augustin Deutschmann. (Isoz, 26.; Rybarič 1984, 74.) We also know of a mass in fourteen parts and a *Miserere ex C* by Ádám Plintovicz. (Hudec, 37.; DSH, 99.; Rybarič 1984, 83.) A work by Plintovicz preserved at Lőcse is mentioned in Brockhaus–Riemann III, 129, based on the 1965 *Zenei Lexikon* (Dictionary of Music); but, no trace of this has been found, and does not figure in the works by Hulková in 1985.

⁹PETL, 467. The confession in twenty articles first appeared in 1613 in Kassa in Hungarian, Latin and German.

superintendent to replace the Catholic bishop; naturally the consecration ceremony was with music and singing.¹⁰ Neither were liturgical and table music absent from the twice yearly meetings of the members of the confraternity.¹¹

To this federation of towns belonged Leibicz¹², from where two songbooks from the 17th century have survived, the „Leibicz songbook”¹³ containing about two hundred polyphonic pieces – in German, Latin, and occasionally Czech – and the so-called Kruczay collection.¹⁴ Though both originate from the second half of the 17th century, they represent the musical practice of about a century, and not, so it would appear, from just one town. The Eperjes Gradual from 1635¹⁵, which, as well as the Hungarian language plainsong which forms the bulk of its content, and the single voice chorales, contains more than fifty polyphonic pieces (Goudimel psalms, works by M. Praetorius, Vulpius, Gumpelzhaimer, Calvisius, and polyphonic Passion *turba* pieces),¹⁶ and includes a set of four and six part compositions in Hungarian which occur later in the Leibicz songbook, and an incomplete Szepes source, in German, Latin and Czech, provided with a further part or parts complying with the requirements of the area.¹⁷ In the cases of works by anonymous composers found exclusively in the Szepes and Sáros manuscripts – intended for school use to judge by the single sex of the three and four parts – we may assume the composer to be local. From the 1661 inventory of the church¹⁸ of Saint Nicholas used by Germans we can postulate the practice of polyphonic singing outside the use of the Gradual (works by Gallus-Handl, Grandi, Hammerschmidt, Hassler, Rosenmüller, Rovetta, Scheidt, Schein, Schütz, Vulpius and Walliser, as well as Capricornus, J. Kusser, Rauch, and the church organist Georg Plotz).¹⁹

Among the towns of the Pentapolitana Confessio, Lőcse and Bártfa commanded the largest collection of music. The Bártfa collection is the richest in 16th century material, while

¹⁰ „Cantatur Inauguratione absoluta, Canticum Ambrosii, Musica choralis, figurali, Instrumentali.” Published in Rennerné, 100. One year before, in 1613, during the service on the occasion of the return to the Lutheran church of Kristóf Thurzó, the *Te Deum* was performed with organ, violins, horns and drums. *Ibid.*, 99.

¹¹ At such times cantors, tower musicians and students arrived at the scene of the convocation from the surrounding towns. *Ibid.*, 94.

¹² Though nearby Késmárk did not belong to the confraternity of the twenty-four royal free towns, it gravitated towards them. Compositions by the composer David Praetorius who lived there are known from the first half of the 17th century (1624; Rybář 1984, 80.). One of the Plotz family, Georg Plotz, was active there as organist from 1639 to 1648, later moving to Eperjes; Matúš 1974, 79. We are grateful to František Matúš whose unpublished studies were of great help to us.

¹³ The book of church music was found in 1968 in the choir of the Leibicz Lutheran church. It is at present preserved in the History of Art section of the Slovakian Academy of Sciences. For information see Rybář 1978; Ferenczi–Hulková. A monograph on the manuscript, with catalogue of incipits, is at present being published (Hulková).

¹⁴ Present site of manuscript: Roman Catholic presbytery, Leibicz.

¹⁵ Present site: National Széchényi Library, Budapest, Fol. Hung. 2153.

¹⁶ Information about the polyphonic movements of the Eperjes Gradual is to be found in Csomasz Tóth, Kálmán: *Kórusok és népénekek*, see in: Bárdos–Csomasz Tóth.

¹⁷ For the polyphonic pieces in common see Ferenczi–Hulková.

¹⁸ Present site of the inventory: Eperjes, Štatny okresny archív, Fond Magistrát Prešov, Listiny a listy, krabica B 12, no shelf-mark. For information Matúš 1974, 80–81.; Rybář 1984, 73. The inventory was made after the death of Georg Plotz. (Hence it was signed by Daniel Banzski, the cantor at the Hungarian church; here it is given in its Hungarian form, as Dániel Bányai.)

¹⁹ G. Plotz went to Eperjes c. 1650. (Matúš 1974, 79.) The Kusser psalms and his own works in fact originate from his estate, sometimes in copies: *Collectanea et Manu-Scripta Georgii Plotschii*, 16 volumes. (In Slovak writings his name occasionally appears sometimes as Georg or Juraj Ploeschii, e. g. Rybář 1984, 73., 83.)

the chiefly 17th century material of the Lőcse collection gives on the other hand a fuller picture of the daily musical life of the church, as it includes congregational hymn books and agendas for the pastor as well as choral works.²⁰ The Lőcse Collection kept in the Lutheran church contains 29 manuscript volumes (with about 2,400 works by 200 composers) and thirty printed ones.²¹ Works by Upper Hungarian composers figure among those of the part-books and tablature scores (Schimbracky Capricornus, Marckfelner, J. Kusser).²² The six tablature books, each containing about two hundred compositions, are linked with the names of Szepes organists, Caspar and Johann Plotz, Johannes Schimbracky (two volumes), and Samuel Marckfelner (two volumes).²³ In the Plotz collections are copies of works by composers from the end of the 16th century.²⁴ The organist of Lőcse, Marckfelner²⁵, born in Kassa, probably came across the collection (or collections) of works by composers alive at the turn of the 16–17th centuries during his studies in Transylvania, and notated his own vocal and instrumental works in the spaces and pages left empty.²⁶

We know 41 works by Schimbracky, organist at Szepes, from the tablature books bearing his name (though not necessarily containing copies by him)²⁷ and ten more compositions from later sources; half of these are written for more than eight parts.²⁸ Regarding everyday musical life it is worth mentioning that at Lőcse, three of the large scale printed works (Schütz: *Psalmen Davids*, 1619; Scheidt: *Cantiones sacrae*, 1620; Tobias Michael: *Musikalischer Seelenlust I.*, 1635) were transcribed into tablature for the use of the organist and conductor.

Though the motets, masses and magnificats of Schimbracky were written for liturgical use, we know that one of these was used for dramatic performance in church. A play by Peter Eisenberg, a teacher in Eperjes, was published in Bártfa in 1652, after its performance the Christmas of the preceding year (*Ein zweifacher Poetischer Act und Geistliches Spiel: Von den dreyen Gaben Der Weysen auss Morgenlande*)²⁹, in which the author mentions *Gott stehet in*

²⁰ A Hungarian Hymnbook was published in Lőcse in 1635, while in 1636 the *Cithara Sanctorum* was published by Tranoscius for the Slovakian and immigrant protestant inhabitants from Bohemia.

²¹ At present 77 items from the whole collection are available. (The prepared pieces have been given new numbering.) Monograph discussion: Hulková 1985a; Hulková 1985b. The virginal tablature book (published by Fišer in BFH), and the lute tablature book containing dances and song elaborations (see Šišková) at present in the Slovakian Academy of Sciences have not been included among the manuscript volumes.

²² Rybarič 1984, 80., 83. lists among the Upper Hungarian composers Georgius Roth, cantor at Bártfa from 1650–1653 (his christian name is sometimes Georg, sometimes Martin); in the Lőcse collection only composition by Martin Roth is to be found (numbered 13996, and 55A).

²³ Information concerning the tablature books is given by Hořejš in the BFH, as well as Hulková 1985a; Hulková 1985b.

²⁴ Most of the pieces in the two tablature books are by G. Gabrieli, Gallus-Handl, Gesius, Lassus, H. Praetorius and Vulpus.

²⁵ After Johann Plotz came into conflict with the Lőcse town council, his organist's position was taken over by Marckfelner in 1648. Marckfelner, 13.

²⁶ Some of the published works of Marckfelner are vocal compositions, referred to by just the text incipit or the style of the works.

²⁷ Although the tablature books bearing the name of Schimbracky are accompanied by five place-names (Selmečbánya, Szomolnok, Németspróna, Leibicz, Szepesváralja), and Schimbracky was a member of the association „sedecem viri” in one of them, Szepesváralja, this does not necessarily mean that the two tablature books were notated by him. (Hulková 1985a, 283–284.) For the life and work of Schimbracky see Rybarič 1969a, 1969b, 1973. (Rybarič 1969a, 63. considers the manuscript containing forty compositions by Schimbracky to be an autograph.)

²⁸ For a catalogue of works see Rybarič 1973; the publication of Schimbracky's works was begun in 1984, see Schimbracky.

²⁹ RMK II, 765., quoted in Rybarič 1984, 132.

der Gemeinde by Schimbracky among the church concertos to be performed between certain scenes.³⁰

Some of the works of Schimbracky, who came from Szepesváralja have been preserved in copies in Nagyszeben and Bártfa.³¹ The Bártfa manuscripts are of particular significance regarding the present volume since they contain the works of Zacharias Zarewutius, organist at Bártfa.

Bártfa and the Bártfa Collection

Bártfa was one of the average sized towns of Hungary, and became important due to the fact that it lay on the international trade route between the Black Sea and the Baltic, in the north eastern part of Hungary near to the Polish border. Most of the inhabitants were German settlers, who developed an active industrial life (textiles, wood, and metal); for centuries they remained in number – depending on the victims claimed by various epidemics – about three to five thousand. The town acquired the right to levy taxes, and in 1376, along with many other Upper Hungarian towns, Bártfa was raised by King Lewis the Great (Nagy Lajos) to the rank of royal free town.³²

Cultural life in the town was determined in the 16th and 17th centuries by two facts: adoption of the Reformation, and the activities of its prestigious school, both being the result of the efforts of Leonhard Stöckel (1510–1560). The centenary of Stöckel's work in Bártfa was given a worthy celebration in 1639 with much ceremony, for which Zarewutius was commissioned to write a choral work.³³ After his studies in Bártfa, Kassa, Boroszló (Breslau, today Wrocław), Stöckel went to Wittenberg University in 1530, where he met Luther and Melancthon, with whom he maintained contact later.³⁴ After teaching for many years in Germany (Rector at Eisleben in 1536, private teacher at Wittenberg in 1638) he returned to Bártfa in May 1539 to take up the post of Rector proposed for him some time earlier.³⁵ He turned the school into an outstanding institution,³⁶ established the school plays,³⁷ and improved the local

³⁰The two parts of the concerto were performed one before and one after the last scene of the first act. This composition by Schimbracky has survived in two notated versions: in partbooks and tablature score. Rybarič 1969a, 65.

³¹Rybarič 1973, 49., 51., 67., 72.

³²For historical information about the town, see Korabinsky: *Bartfeld, Bartfa, Bardegow* entry, as well as Dej. Bardejova.

³³„Anno 1639 Dominica 21. Trinit. Annus Jubilaemus Bartphanus Evangelico-Lutheranus ...” Bártfa, Lutheran church archive, no shelf-mark, quoted in Matúš 1976, 146.

³⁴Melancthon's letter was given to his brother Leonhard by Peter Stöckel on his return to Bártfa in 1544 from Wittenberg where he had been studying since 1536. Steude, 21.

³⁵Luther sent a letter to the Bártfa council on 17th April 1539 requesting the council's patience and forbearance that L. Stöckel, at the time praceptor at Wittenberg, could not take up the post offered to him in 1538 of rector at Bártfa. Although Stöckel returned home on 23rd May 1539, the same year on September 15th Melancthon asked the Bártfa council to grant permission for Stöckel to go to Breslau as rector there, and for his younger brother Peter to be the rector at Bártfa. In the end Leonhard Stöckel remained in Bártfa. Quoted, based on Luther's letters, in Steude, 21.

³⁶Mészáros 1981a, 218., further Wallaszky, 176.: „Magnatum filios, quam plurimos, in his Reuaios educavit. Immo ipse Episcopus Agriensis, Antonius Verantius, Euangelicis ceteroquin non semper aequus, affinem suum Hieronymum Domitium, ad quem hic commorantem epistolam illius datam vide in Schmitthii *Episcopis Agriensibus Tom. III. pag. 86. ad Stöckelium, erudiendum misit.*”

³⁷To this he contributed his own play *Susanna* (*Historia von Susanna in Tragedien wise gestellet, zu vbung der Jugent, zu Bartfeld in Vngern, Wittenberg 1559*). RMK III/1, 471., Mészáros 1981a, 220.

printing press.³⁸ He wrote many theological works, some of which appeared in print.³⁹ His name is associated with the preparation of the above mentioned Pentapolitana Confessio. His work as pedagogue and reformer won recognition abroad, and centuries later he was still honoured with the title *Praeceptor Hungariae*.⁴⁰

The high standards were often complemented by attendance at universities abroad; the wealthier citizens liked to send their children to study abroad and develop their knowledge. Sometimes students in need were lent assistance by the town itself in the form of scholarships for their studies abroad. In Wittenberg University alone twenty students from Bártfa studied there between 1531 and 1602, and nine between 1602 and 1660.⁴¹

In Bártfa, as in other royal free towns, the church and the school were not ecclesiastical property, but belonged to the town. The priest, organist, cantor and teacher were under the supervision of the town council. Their salaries were determined by the council,⁴² and the town dismissed them from their services if they were not satisfied. In 1624 Zacharias Zarewutius discussed the question of being appointed organist with the town council, not the leaders of the church.⁴³ His salary was paid by the town, and it was with good reason that he wrote after his name *Organista Bartphae* i.e. organist of Bártfa.⁴⁴

The tower musicians (Turmmusiker) were also employed by the town, and their first duty was to keep watch from the tower; nevertheless they announced the time, fire warnings, floods, and the arrival of strangers, while the arrival in the town of high-ranking dignitaries was greeted with their music.⁴⁵ On festive occasions it was their duty to provide tower music from the church tower, and to assist the choir during services. Following the custom of the time, the tower musicians were able to play a variety of wind and string instruments and undertook the teaching of them.⁴⁶ They were frequently invited to private occasions put on by the citizens, and paid accordingly.⁴⁷ The two trombone parts written for the German Magnificat by Zarewutius, and the occasional works demanding several wind players, may have been performed by the tower musicians of Bártfa and the surrounding district, there being 6 to 8 tower mu-

³⁸ Around 120 theological books, catechisms and hymnbooks were published by the Bártfa press by 1670.

³⁹ Catechesis ... pro juventute Bartphensis composite, 1556. Apologia ecclesiae Bartphensis, 1558. Annotationes locorum communium doctrinae christiane Ph. Melanchthonis, Basel 1561. Formulae tractandarum sacrarum concionum per evangelia communium feriarum totius anni, Bártfa 1578. Postilla, sive: Enarrationes erotematicae epistolarum et evangeliorum anniversariorum, Bártfa 1596.

⁴⁰ J. S. Klein (1770): „Leonhardus Stöckelius communis Ungariae praeceptor”, quoted in PETL, 557. Wallaszky says of Stöckel: „Gymnasium [Bartphense] hoc, cum toto seculo, sub Valentino Eckio, Thoma Fabri ... tum praecipue sub Leonhardo Stöckelio, fuit frequentissimum, celeberrimum. Tota fere Hungaria concurrant iuvenes ad eum: vt praeceptor Hungariae dici mereatur.” (Wallaszky, 176.)

⁴¹ Data concerning the Album Academiae Vitebergensis are given by Steude, 21–22. He mentions 10 students by name (including 5 named Stöckel). 16 Bártfa students attended the Torún grammar school during the 16th and 17th centuries; Pamiątkowa.

⁴² Priests, organists and teachers in the Upper Hungarian towns, as well as in those beyond the country's borders, received approximately the same pay.

⁴³ For more detailed information see the biographical chapter.

⁴⁴ Zarewutius also signed his own works in this way. See footnote 66.

⁴⁵ For the duties of the tower musicians, see Bárdos 1982 and Bárdos 1983.

⁴⁶ The duties of the Bártfa tower guard were: „Den Kirchendienst, so alß eß der H. Cantor wirdt anbeföhlen, mit Zincken, Trom[p]jeten, Posaunen, Geigen und andern Instrumenten fleisig undt ohne Verdruß abwarten, auch die Lehr-jungen, unndt Gesellen, in der Musyc fleisig unterrichten, daß also der Kirchen Turm möchte mit der Instrumental Musyc, wohl bestellt gefunden werd[en].” Facsimile given in Matúš 1976, 184.

⁴⁷ Bárdos 1983, 105. In October 1640 organist Zacharias Zarewutius requested payment from the Bártfa council because he provided the music for a banquet in place of the town trumpeter. Given in Bárdos 1986, 44–45, taken from account books.

sicians together.⁴⁸ Extra help was probably not needed for the performance of the Magnificat, since according to a list of the tower watchmen, Bártfa had assistant musicians for the tower.⁴⁹ Finally the care and maintenance of the town's „trumpets, trombones, cornetts and other instruments” kept in the church tower was the duty of the tower musicians.⁵⁰

The Bártfa town council also covered the costs of building the organ, together with the acquisition and ordering of new works for certain occasions. Thus for example in 1584 they paid two forints for the mass by Christoph Röcknitz of Kassa,⁵¹ and in 1586 bought for nine forints from Thomas Faber a four volume collection of various music (responses, hymns, magnificats, offices, and motets).⁵² In 1595 they had a new large organ built in the Saint Giles church by Valentin Miska from Lőcse,⁵³ and the Slovakian church also was given an organ and organist in 1665.⁵⁴

During the 1650s the church may have had twelve permanent singers – according to a surviving list of names which includes the son of Zacharias Zarewutius.⁵⁵ Every Sunday the choir sang motets connected with the subject matter of the gospel and the sermon, which is why there was a need for music like the above mentioned collection bought from Faber – together with other more recent music if they wished to keep pace with changes of musical style. This demand was satisfied by manuscripts and printed copies obtained in various ways, along with copies made locally. The music collected over a period of over a century developed into an important library of scores.

The Bártfa Collection – the former library of the Saint Giles church – was bought in 1915 and placed in the Széchényi Library of the Hungarian National Museum,⁵⁶ later being moved to the Music Department set up in the middle of the 1920s.⁵⁷ The first to deal with the collection – over the centuries suffering deterioration, and for the most part surviving incomplete – was Ottó Gombosi, who examined the music, put it in order, and assessed its value.⁵⁸

⁴⁸Matúš 1976, 127–128.

⁴⁹Ibid.

⁵⁰„Alle Musycalische Instrumenten, Trompeten, Posaunen, Zincken unndt dergleichen, der Kirchen Turm unndt der Gemeinde Stadt Zuegehörige fleisig verwaren, die selbe ohn allen schaden unndt Verletzung, (wen[n] die Obrigkeit wirdt begehren) abzugeben, wo aber etwas mangelhaftt möchte darinnen werden, mit meinen eigenen unkösten zu verbeßern, unndt zu recht bringen.” Matúš 1976, 184. (facsimile)

⁵¹Ábel, 108.; Rybarič 1984, 74–75. (Röcknitz sent a mass in seven parts, a John Passion, and a motet in eight parts to Körmöcbánya in 1582.)

⁵²Ábel, loc. cit.: Magnificat in viridibus. In tertiis officia. In quartis mutetae optima et varia. This composite volume is to be identified as being the same as the printed items in Mus.pr.Bártfa 8.

⁵³Two cantors at Lőcse are mentioned by name in a 16th century Szepes record (Matricula Moleriana 1520–1606). The builder of the Bártfa organ is referred to as „musicus insignis”. Rennerné, 95. The organ was restored in 1623 and 1640; Ábel, 123.

⁵⁴Matúš 1976, 91. (The Slovakian-speaking Lutherans in Bártfa were given their own church in 1643. PETL, 52.)

⁵⁵The list given in Ms.mus.Bártfa 31 includes the name Joan. Zarewutius (Johannes, the son of Zacharias Zarewutius by his second marriage).

⁵⁶In its broader meaning, the Bártfa Collection includes not only the collection of music, but all the fittings in the St. Giles church, together with the book cupboard and its books and scores, purchased on 2nd July 1914 for 30,000 gold Koronas. It was removed later on 16th January 1915.

⁵⁷The restoring of the musical material began in 1957–59, and was continued in 1970. During this process fragments of partbooks turned up. The manuscript alto partbook No. 21 was purchased in 1971 from a legacy. Murányi, 363–366.

⁵⁸Gombosi 1929; Gombosi 1932; later Albrecht, Murányi, Rybarič .1974a, Matúš 1976, Matúš 1978.

The Bártfa Collection contains 20 printed and 33 manuscript items (part-books and tablatures). (Shelf-marks: Mus.pr.Bártfa 1–20, and Ms.mus.Bártfa 1–13, 15–34.⁵⁹) Some of the items are composite volumes containing a number of short printed scores (the collection thus containing altogether 57 printed pieces), and on occasion are amplified by manuscript additions. The earliest publications originate from Wittenberg in the 1540s, having been brought home by returning students. A printed volume of 1544 has bound to it a manuscript of the period, bought from the heirs of Peter Stöckel.⁶⁰ A manuscript was obtained by Gergely Horváth-Stansith of Nagyőr in Lausitz in 1593.⁶¹ In another printed volume is a motet for St. Martin's day copied by Johannes Frisch on November 9th 1610 in Nuremberg,⁶² a composite volume from Szepesváralja came to Bártfa from Johannes Renner,⁶³ and three printed items were presented to the school at Bártfa by Wolfgang Seidenschwanz of Schneeberg in 1612⁶⁴. Thus the growth of the collection and the way the volumes came to be in Bártfa was extremely varied.

The 57 printed items of the collection came first of all from German territory (Wittenberg: Rhau offices; Nuremberg: a set of Thesaurus musicus; Dresden, Hamburg, Magdeburg, Jena, Leipzig, Breslau, Stettin) and otherwise one each from Löwen, Antwerp, Prague, and Vienna (Rauch: Currus triumphalis), mostly sets arranged according to feasts of the year or pieces grouped according to liturgical form (responses, hymns, magnificats, masses). The composite volume containing seven printed items published in Jena and Nuremberg between 1557 and 1580 (Mus.pr.Bártfa 18) was brought ready bound to Bártfa in 1580. A number of works appear in both printed and manuscript copies (e. g. the motets by H. Praetorius), as well as in part-books and tablature (e. g. works by Demantius). Among the printed volumes is the only existing copy of the *Bicinia Sacra* by Rodestoggius (Nuremberg 1551; Mus.pr.Bártfa 12).

More important than the printed items are the manuscript volumes, and the manuscript supplements and additions to the printed items, where there are often pieces to be found which are not known from other sources, for the most part incomplete. A number of the oldest manuscripts were probably written in Wittenberg or in the neighbourhood. Nearly 400 pieces were notated in about 1550 in the Ms.mus.Bártfa 22 and 23 (the latter with only a tenor, the former with bass and quinta vox partbooks) which from their pre- and early reformation material may be linked with sources in Dresden and Zwickau.⁶⁵ The number of Netherland compositions in the manuscripts is few, the larger number being works by Italian and German composers (e. g. Croce, A. and G. Gabrieli, Marenzio – Gallus-Handl, Hassler, Hausmann, Lassus, H. and M. Praetorius, Scandellus, Vulpius). Conspicuous among the customary number of motets, masses, magnificats and passions are the Christmas magnificats with their interpolated polyphonic cantos (Mus.pr.Bártfa 6, manuscript appendix and Ms.mus.Bártfa 8) and the *Missa Bathalia* (Ms.mus.Bártfa 11) which survives in partbooks.

Regional works and works relating to Hungary found their way into the manuscript

⁵⁹Gombosi omitted one of the numberings in his organisation of the material. Ms.mus.Bártfa 29–33 consists of just a few fragmentary sheets, while No. 34 is an original leather binding with musical fragments.

⁶⁰Mus.pr..Bártfa 6: „Has partes emi 1 floreno ab haeredibus petri Stöckel ...”

⁶¹Ms.mus.Bártfa 15: „Emptae partes istae in usum Ecc[lesi]ae Neeren[sis] per generosum d[omi]n[u]m G[regorium] H[orváth] S[tansith] à Martino Ekman Lusatio fl. 1. d 50. die 6. Aprilis secundum Vetus: Anno 1593.”

⁶²Mus.pr.Bártfa 1

⁶³Mus.pr.Bártfa 3: „In servio Musis Ludovici Frölich Waraliensis haereditate paterna anno salutis reparata 1615” „Johannes Renner 1624”

⁶⁴The printed items in Mus.pr.Bártfa 10, 17 and 18 appeared in 1610, thus they were acquired and presented very quickly afterwards. The rector of the Bártfa school, Martin Weigman wrote a note of thanks in Latin verses to Seidenschwanz, which found its way also into the volumes given as presents.

⁶⁵Albrecht 1948; Albrecht 1949–1951, 1343.; Steude, 19–23.

volumes (and the manuscript additions to the printed items), for example compositions by Capricornus and Schimbracky (the former in the Ms.mus.Bártfa 4, 19, the latter in Ms.mus. Bártfa 17), and various versions of polyphonic pieces found in the Eperjes Gradual and in the Leibicz songbook (Mus.pr.Bártfa 6, Ms.mus.Bártfa 6, 9, 16). It is possible that the partbooks in which Andreas Neoman – organist in Bártfa between 1606 and 1608 – wrote out works by minor Italian and German composers from the series by Bodenschatz entitled *Florilegium*, and printed items by Gallus-Handl, were prepared in Bártfa, one of the masses bearing the initials A. N. O., and some motets his complete name, being moreover by him (Ms.mus.Bártfa 18, Mus.pr.Bártfa 11). In many of the Bártfa volumes we find the handwriting of Zarewutius (the most important among them being Ms.mus.Bártfa 25, and 26), where, together with other works copied by him, there are some of his own compositions.

Zacharias Zarewutius Organista Bartphae⁶⁶

Very little information remains concerning the life of Zacharias Zarewutius.⁶⁷ He was born in Berzevice not far from Bártfa probably in 1605, the second of six children (two boys and four girls) born to Mathias Zarewutius of Rózsahegy, the pastor at Berzevice.⁶⁸ The father was for many years dean of the Lutheran diocese of Sáros (1614–18, 1620–22), a post which was elected annually.⁶⁹ His mother (only whose Christian name, Christine, is known) and three of the sisters of Zacharias were victims of the plague in 1622.⁷⁰ His brother Mathias, after studying in Berzevice, Lőcse, Bártfa, Privigye, and Pozsony, became the school rector in Berzevice in 1632, from 1634 functioning as organist and pastor.⁷¹

Zacharias Zarewutius was a pupil at the renowned Berzevice school, where the teaching was based upon the scheme worked out by Johann Sturm of Strassbourg.⁷² The directors of the school during Zarewutius' schooldays were Fabritius, Regius and Udvarheli,⁷³ and Accipitrinus and Melchior Matthaei (between 1609 and 1620 teacher and cantor at Berzevice) were

⁶⁶The ascription to Zarewutius as composer (sometimes with declined endings) appears in various forms in the manuscripts:

- Ms.mus.Bártfa 5: Zach. Zarewutius (twice)
- 21: Z. Z.; Zachariae Zarewucij
- 25: Z. Zarew.; Z. Z. O. B. (twice)
- 26: Zachariae Zarewutij; Zach. Zarew.; Z. Z.; Zachariae Zarew.
- 28: Zacharias Zarewutius Org. Bart.; Zacharia Zarewutio

Mus.pr.Bártfa 7. manuscript part: Zachariae Zarewutij

Matúš 1974, after p.64 gives a facsimile of Zarewutius's letter, with the signature: Zacharias Zarewutzius.

The above list does not include the frequent simplified form with the letter „v” found in the literature on the composer.

⁶⁷For the biography of Zarewutius and a list of works see Rybarič 1974a. Monograph treatment: Matúš 1976.

⁶⁸Matúš 1976, 73. gives data from the Bártfa Lutheran archive (no shelf-mark), the *Protocollum pastoralum vetustior*. Zarewutius appears fifth on the list „Series Organistarum” (a compilation of 16th and 17th century organists), and next to his name is written: „Berzev.”

Matúš deduces Zarewutius's possible date of birth from the biographical data of his career as organist and composer, and the known date of birth (1607) of his brother Mathias. Matúš 1976, 67–68.

⁶⁹PETL, 552.

⁷⁰Matúš 1976, 67–68.; Hörk, 45., 232.

⁷¹Rezik–Matthaeides, 99–100., 329., 334.; Rybarič 1974a, 263.; Matúš 1976, 70. – Naturally much more data survives regarding the lives of priests and teachers than regarding musicians.

⁷²Ruzička, 50.

⁷³Ibid., 49.

among his excellent teachers.⁷⁴ It was probably from the latter and from the Rector Udvarheli – who came to Bártfa in 1615, as organist of the excellent organ built in 1595 – and perhaps from the organist Georg Novak in Eperjes⁷⁵ – that he learned to play the organ. He seems to have been a well-known name before his appointment, at least the Bártfa council enquired after Zarewutius personally immediately after the death of Udvarheli (1623).

Zarewutius probably never left his local area. He first worked as organist at the Lutheran church in Igló (1623–1624) applying in 1624 for the vacant Bártfa post, which was better paid. The four letters he wrote in Latin from Igló to the Bártfa council (April 15 and 17, May 7 and 15, 1624⁷⁶) show Zarewutius to have been familiar with the language, and able to write in a cultured and good style.⁷⁷ From the third letter we learn that he was dissatisfied with the amount of his pay, and the council eventually granted the amount he requested (78 Gulden). He took up his new post on July 5th 1624.⁷⁸

In January 1625 he married Judith Peskovius of Igló, and the wedding ceremony – unusually – was held not in Igló, but in Bártfa. Their first child (Johann) died while still an infant (October 1626). After the birth of the second child, also called Johann (born Nov. 2, 1626) the wife of Zarewutius died a little later (Dec. 1626).⁷⁹ After having become a citizen of Bártfa around 1627, and bought a house in the Stammgasse⁸⁰, Zarewutius married again in 1629, his second wife's surname not being known, though her Christian name was Anna. She bore him four children (Zacharias in 1631, Samuel in 1634, Anna in 1639, and Johannes in 1645).⁸¹ After forty-three years of service as organist and composer at Bártfa, Zarewutius died on February 20, 1667. His second wife survived him by six years; of his children it is known that two were musicians, the Johannes born from the second Marriage (who succeeded his father at Bártfa, and was the composer of the organ-preludium to be found in Ms.mus.Bártfa 31)⁸², and the younger Zacharias Zarewutius, from 1682 to 1693 organist at Lőcse.⁸³

During his more than four decades as organist at the Bártfa church Zacharias Zarewutius fulfilled many varied tasks. The conclusions of the synod held at Lőcse in 1651 – which were not only recommendations, but the recording of what was declared to be the practice – show us the duties laid down for the organist for the most part during the period of Zarewutius' activity. The provisions for laying emphasis on local traditions offered many opportunities for the organist.⁸⁴ Among the duties mentioned are to accompany the psalms, and the

⁷⁴Rezik–Matthaeides, 96., 115. Rezik regards Accipitrinus highly.

⁷⁵Matúš 1976, 79. Although Lőcse was at that time the centre of organ teaching, it is not likely that Zarewutius would have gone there with a view to studying. (The fund of 100 Gulden left by Johann Minoris, rector of the Lőcse school, was used also for organ teaching: Rezik–Matthaeides, 319.; Marckfelner, 12. Between 1610 and 1630 Johannes Miska benefited from the fund; he was organist and succentor at Bártfa from 1600 to 1606. Marckfelner, loc. cit.)

⁷⁶Material from the Bártfa district archive is quoted in Matúš 1976, 75.

⁷⁷According to the letters, Zarewutius was the owner of several different instruments, and it is to be presumed that he played other instruments apart from the organ. Ibid., 84.

⁷⁸Ibid., 91.

⁷⁹A shadow fell over Zarewutius's first marriage when he accused his wife of infidelity regarding the birth of her first son, and because of her early death the father-in-law for years brought litigation against him. Ibid., 99–100.

⁸⁰Ibid.

⁸¹Matúš 1976, 91.

⁸²A facsimile of Johann Zarewutius's appointment as organist on 21st February 1668, together with his duties, is given in Matúš 1976, 186.

⁸³Marckfelner, 13.

⁸⁴The statute applied equally to all the royal free towns. Marckfelner, 13–14.

chorales, to play prae-inter- and postludiums before, during and after the sung or spoken parts of the liturgy, together with fantasias, and importance is attached to the good organist being able to improvise on the spot preludes in the key of the motet.⁸⁵

A resolution passed in Bártfa in 1656 (Resolutio) tells us that Zarewutius took an active part in services on Wednesday, Thursday, and Saturday, morning and evening, on Thursday teaching the pupils in the school. On Saturday the Magnificat was playable instead of the motet, on Sunday morning he accompanied the figured chorale and a German or Latin motet, while in the evening the Athanasian creed and a German psalm or hymn.⁸⁶ The long period of service completed by Zarewutius leads us to conclude that he compiled in every respect with the requirements demanded of organists.

The „praeludium improvisation in the key of the motet” mentioned among the duties refers to the important and almost continuous place occupied in the services by choral works based upon the Gospels, and by psalms. On the basis of the recorded names, together with the works obtained, copied, and newly composed, the number of singers in the choir of St. Giles may be estimated at 15–20.

As we have seen, at the time of Zarewutius’ assumption of office, the church was already in possession of one of the important collections of music of the sixteenth and beginning of the seventeenth centuries, in whose further development the organist also played a part. He undertook the acquisition of new works, and increased the stock by his own compositions and copies of others.

The works copied out are not just interesting from the choir’s repertoire point of view, but also to see which composers’ works were known to Zarewutius, and may thus have influenced the development of his style.⁸⁷ As organist, he copied the works either into part-books, or into tablature score, the former for the use of the members of the choir, the latter for his own use. Fifty-four pieces by Gallus-Handl, Hassler, Lassus, Löwenstern, Molinarius, Monte, H. Praetorius, Scheidt, Vulpus, and Walliser were transcribed into tablature by Zarewutius from 1650 onward (Ms.mus.Bártfa 26), while in 1664 copied Magnificats by Demantius, Varrotto and Vulpus (Ms.mus.Bártfa 25). In the latter tablature volume he wrote out his own German Magnificat, as well as his two Latin Magnificats. Zarewutius copied out two complete partbooks, providing one of them with an Index Primus and Index Secundus, in other words the contents of the compilation were put together by him, and information added to assist the user seeking the contents (Ms.mus.Bártfa 2). In the first volume he wrote out polyphonic elaborations by Galliculus, Josquin, Senfl and Stoltzer of introits, alleluias with verses, and parts of the mass, and in the second part of the compilation among others the motets of Löwenstern from Breslau (Wroclaw) and Schütz’s *Psalmen Davids* (1619). Zarewutius thus ranged over a wide period of time in his choice of works for performance.

His final copying work was begun in 1665 (Ms.mus.Bártfa 1), when he selected pieces from German publications devoted to the works of the Venetian school, the *Promptuarium* of Schadeus (1611–1613) and the *Florilegium* of Bodenschatz (1603–1621).⁸⁸ His own four part mass composed in 1663 has survived also in a volume containing works by Croce, A. and

⁸⁵The teaching and directing of vocal music was not the duty of Zarewutius, but of the cantor. Three cantors are known from Zarewutius’s time: Georgius Roth, Buchard Buchholzer, and Scherffelius; Matúš 1976, 92. (priests were Martin Wagner, Buchard Buchholzer, and Martin Blümeli.)

⁸⁶Matúš 1976, 120–121. For the duties of Bártfa organists see *Ibid.*, 175., and the facsimile of the 1656 Resolutio given on p. 178.

⁸⁷For the copies made by Zarewutius see Rybarič 1974a, 264–268.

⁸⁸Although the synod begun at Eperjes on 2nd July 1656 passed a resolution to end Latin hymns and services, this could not have been taken too seriously: Zarewutius copied 233 Latin and 13 German works into Ms.mus.Bártfa 1 in 1665. As mentioned above, Andreas Neoman copied out music from the *Florilegium* into Ms.mus.Bártfa 18 and Mus.pr.Bártfa 11.

G. Gabrieli, Gallus-Handl, Hassler, Marenzio, H. Praetorius and Vulpus from the above mentioned sets.

The chronology of the works of Zarewutius cannot be determined. Though there are some which bear a year of origin, this date of the transcription into tablature cannot – as in the case of Schimbracky, the Szepes composer – always be regarded as the date of composition of the work. The Magnificats and motets of Zarewutius here published acquired for the most part the form in which we know them when the composer wrote them out approaching his sixtieth year, and none of them can be regarded as the first version. Probably more compositions than are known stemmed from the 1630s and 1640s, which were either preserved in later partbook copies or tablature scores, or were lost.

On the basis of the manuscripts in the Bártfa Collection, together with secondary written data, the works of Zarewutius may be divided into two groups: works written for liturgical use, and occasional compositions probably written to commission. Among the music for the main service are two 8-part parody masses surviving incomplete, one 4 part mass, and motets for Christmas, New Year, Pentecost and Trinity Sunday. The two Latin and German Magnificats were intended for the vesper subsidiary service to which, on occasion some of the motets written for the main services may have been added. Among the occasional works of Zarewutius may be included the incomplete Song of Songs notated in tablature (Nr. 18), and the wedding concerto (also composed to words from the Song of Songs) written for prominent Bártfa figures (the local Slovakian pastor and the printer's and magistrate's daughter), whose title page only is known.⁸⁹ A particularly important occasional work would have been the one for the 1639 Stöckel jubilee celebration, which unfortunately is lost.

Of the music of Zarewutius eighteen works are known. Nine of them survive in tablature score of a quality suitable for publication. One work in tablature is incomplete, the parts of other works are available, but also incomplete. Finally may be included the additional two voices written to a mass by Gallus-Handl.

Works which are complete:

1. Ach Christe Jesu Kindelein a 8 v., Ms.mus.Bártfa 26
2. Da Jesus geboren war zu Betlehem a 8 v. 1660, Ms.mus.Bártfa 26
3. Das alte Jahr vergangen ist a 8 v., Ms.mus.Bártfa 26
4. Der Tag der ist so freudenreich a 8 v., Ms.mus.Bártfa 26 (written out twice, in different keys)
5. Magnificat I. Toni a 8 v., 12. Okt. 1662., Ms.mus.Bártfa 25
6. Magnificat II. Toni a 8 v., Ms.mus.Bártfa 25
7. Meine Seele erhebt den Herren (German Magnificat) a 6 v. (+ 2 Trombones and Continuo), 24. Jul. 1664., Ms.mus.Bártfa 25
8. O Jesu mi dulcissime a 8 v., 5. Jan. 1654., Ms.mus.Bártfa 26
9. Wir loben all das Kindelein a 8 v., 24. Okt. 1664., Ms.mus.Bártfa 26

*Works surviving incomplete:*⁹⁰

10. Exultet Hymnus in Festo S. Jacobi a ? v., bass part, Mus.pr.Bártfa 7
11. Gloria tibi Trinitas a ? v., Ms.mus.Bártfa 21 a–d
12. Missa a 4 v., 17. okt. 1663., Ms.mus.Bártfa 21 b–d

⁸⁹In the catalogues of Zarewutius's works in the Slovakian literature the wedding concerto (No. 19) is given – erroneously – with the title „Unser Heil ist kommen”. (Matúš 1976, 118.; Rybářič 1974a, 282.; Rybářič 1984, 83.) On the title-page of this work Zarewutius's name does not appear, at the same time being written by another hand (also in Ms.mus.Bártfa 28).

⁹⁰For the incipits of the fragments of works that survive in partbooks, see p. 233.

13. Nun bitten wir den heiligen Geist a 8 v., Ms.mus.Bártfa 21 a–d
14. Officium super Das neugeborene Kindelein a 8 v., Ms.mus.Bártfa 5
15. Officium super Veni Domine a 8 v., Ms.mus.Bártfa 5
16. Psallite terrigenae a 8 v., Ms.mus.Bártfa 18
17. Surge Petre et induete a 8 v., Ms.mus.Bártfa 21 a–d
18. [?Stehe auf meine Freundin] ... und kom und kom a 4 v., Composuit Zacharias Zarewutius Org. Bart: Anno 1649. 5. 6. et 7. Julij Ex proverbiorum [correctly: Ex Canticis] Salom: C. 2., Ms.mus.Bártfa 28

Works known only by title and from archive data:

19. [Du bist allerdinge schön, meine Freundin / *Tota pulchra es, amica mea*] Vom ... Hochzeitlichen Ehrentag des Vorachtbaren ... Herrn Paulj Krays Praerovi ... wolverordneten windischen Predigers in [Bar]tfeld Bräutigams etc: sampt seiner Ehr- und viell-Tugendreichen, liebsten ... ELISABETAE Klöszin: ... Braut / Ibidem aufgericht undt mit schön zwölf Stimmen componiret, auch dreÿ ... ordiniret aus dem Hohem Liede Salomonis, ein feÿerlich undt einhelliges Concert, è Cap. 4, versiculis 7. 9. 10: vom Herren Zacharia Zarewutio, wolverdienenen Organiste[n] der deütschen Kirchen zu Bartfeld, Ms.mus.Bártfa 28⁹¹
20. Kyriamina 6. 8. et 10. vocum Z. Zarew., Ms.mus.Bártfa 26
21. Celebratory work of 1639 for the return of Stöckel, and the centenary of the spread of the Reformation to Bártfa

Arrangement:

22. Gallus-Handl: Missa Elisabeth Zachariae, addidit duas voces Z. Z.; Ms.mus.Bártfa 21 a–d

A further Magnificat composition is attributed to Zarewutius in Slovakian musical literature and dictionaries.⁹² The Magnificat in the first tone that commences on the 25th verso of Ms.mus.Bártfa 25 is preceded on the recto of folio 25 by the shared title-page: „Magt. 1. et 2. Toni ab 8. Z. Z. O. B.“, which refers to the Magnificats in the first and second tone written in 1662, and which the composer noted down in succesion. The reason the piece that follows a few folios on (f 31v), and without the ascription to any composer, cannot be accounted among Zarewutius's works is that the above quoted title refers to magnificats in the first and second tones, whereas this is a work in the eight tone.

Zarewutius the composer

Praeludium, fantasia, simple chorale arrangements, motet, small church concerto, mass (missa brevis) and magnificat – these were the musical forms which Zarewutius needed during his years of service as organist at the St. Giles church at Bártfa. If there are not compositions by him in all the forms current, then this may be ascribed to two reasons: only a number of his works have survived the passage of centuries, and furthermore Zarewutius, we may rightly assume, only notated a portion of his pieces, the more elaborate ones intended for choral ensembles, while those which did not play an important part in his teaching and performing, like the music he improvised for short preludes, lasting a few minutes, and chorale arrangements (at least sixty a year), were never put down on paper.

The modest number of the surviving works means that we cannot form a complete and accurate picture of Zarewutius as a composer.⁹³ The works surviving incomplete in

⁹¹On the back of the title-page is the beginning of a setting of Psalm 128 (*Wohl dem, der den Herren fürchtet*), also suitable for weddings, written in six-part tablature.

⁹²Rybarič 1974a, 278.; Rybarič 1984, 83.; Clapham 1980b.

⁹³For the earliest assessment of the works of Zarewutius, see Gombosi 1941.

the partbooks provide no assistance towards analyzing the composer's style, and our examination must therefore be confined to the works here presented.

The nine compositions are examples of two common forms of the late renaissance and early baroque, namely the ecclesiastical concerto and more importantly the motet.⁹⁴ Not only the motets have this form, but also the three magnificats, which following the dividing up of the text into short sections, consist of a succession of short motets. In point of scope and opportunities for elaboration, the five „de tempore” motets and the ecclesiastical concerto *Wir loben all das Kindelein* present themselves for an examination of the style of the composer of „seconda prattica”. The primary characteristic of the music is movements built out of blocks of homophony and chords, showing hardly any trace of the prima prattica vocal polyphony, particularly as represented by Lassus and Palestrina. The treatment of the choir is occasionally stiff and dry, counterbalanced by a use of multiple devices which serve to enliven the double choir homophonic motet style. First among these is the use of colour, dynamic, and rhythmic contrast.

Like Schimbracky Zarewutius is fond of using combined choirs of different voices: five motets and two magnificats are written for SSAT + ATTB choirs. Among the works for two choirs, only *Der Tag, der ist so freudenreich* is for SATB + SATB.⁹⁵ The contrast of these differently constituted choirs results in some interesting sounds. In the motet *Ach, Christe Jesu* the composer allots the opening prayerful theme to the second choir in long notes, so that the arrival of the higher pitched choir brings a new colour and more lively character to the piece. The contrast between the differently voiced choirs in the piece beginning *Das alte Jahr vergangen ist* is further heightened by the free imitation of the first choir being followed by the homophonic music – of a pronouncement like character – in the lower voices, itself repeated afterwards by the first choir, then followed by the whole ensemble together. The same deliberate structural process takes place in the succeeding formal section (*Wir danken dir*), beginning in the second choir. (D=das alte Jahr; W=Wir danken dir; h=homophonic; p=polyphonic:)

Choir 1: D^p — d^h d / — w^h — w /

Choir 2: — d^h — d / W^p — w^h w /

The first third of *O Jesu mi dulcissime* may be sung, with the exception of a single shared chord, by one choir. The long awaited entry of the two choirs provides a colourful contrast after the long passage for low voices repeated by the higher voices.⁹⁶

Opportunities for contrast are increased by the use of solo and choir. One of the works included here, the jubilant motet *Wir loben all das Kindelein* has a middle section containing melismatic solo parts, against which the low voices of the choir sing contrasting music.⁹⁷

⁹⁴Certain parts of *Wir loben all das Kindelein* are strongly reminiscent of the motet form. In this connection see Kunze's conclusion that the church concerto is partly a development of the motet. („Im Typus des Concerto, des 'geistlichen Konzerts', wird in erneuerter Form die Tradition des motettischen Satzes weitergeführt — allerdings weniger die der 'klassischen' Vokalpolyphonie, als vielmehr die Tradition, die in der geistlichen und weltlichen Musik Venedigs kulminierte.” Kunze, 9.)

⁹⁵The same text was twice set to music by Schimbracky (each a work for double choir and basso continuo, one of which bears the inscription: ab 8 Cum Una Cap. à 4) and by Vulpius in four parts with similar harmony.

⁹⁶Similar in construction is the work with the same text in the *Sacrae Symphoniae* of G. Gabrieli, used here to complete the text of the Zarewutius motet. CMM 12, 167–174.

⁹⁷It is particularly likely that in this work and the *Da Jesus geboren war* to be dealt with shortly the homophonic block were doubled by brass instruments — though this is not indicated in the manuscript — when they were available. In this sense Kunze's statement: „In der neuen musikalischen Gattung und gleichermaßen im Concerto wirken Instrumentales und Vokales in ihrer Funktion getrennt zusammen.” only partially applies to Zarewutius's music. Kunze, 9.

A differing use of instruments and voices is found in the German Magnificat. Generally the two trombones strengthen the voices, but they are occasionally given an independent role, matching that of the choir.

Zarewutius exploits further, however, the possibilities inherent in polychoral motet composition. Though there are no dynamic markings in the manuscript, the changes from single ensemble (especially low-voiced choir) to tutti also affect the volume of sound, represented at a modest level in the above mentioned *O Jesu mi dulcissime*. The greatest contrast of dynamics is found in the motet *Da Jesus geboren war*, where after the separate appearances of the low and high voice choirs the first choir practically burst in at the words *Wo ist der neugeborne König?* – across a range of three octaves. The marking „false” in *Der Tag, der ist so freudenreich* refers not to dynamics, but to the manner of performance, though in the case of the augmented triad at the „expressive” words (in this piece *so wunderlich*), as found in other composers also, the two cannot be separated.

Changes of metre for the most part also express serve to contrast. In places this is accompanied by a change of composition in the ensemble (*Wir loben all das Kindelein*, middle and doxology); in other places the change from triple to duple time fulfils the role merely of a ritardando (*Ach, Christe Jesu* at the end, and also the end of *Wir loben all das Kindelein*, and of the first movement of the *German Magnificat*). The opposite change of metre (i. e. from duple to triple) in the last movement of the *Magnificat in the first tone* heightens the coda or stretta character of the *et in saecula saeculorum amen*. Changes of metre prompted by the words, such as we often find in Schütz,⁹⁸ is found only in the motet *Ach, Christe Jesu (Gib uns ein fröhliches, neues Jahr)*.

There are fewer opportunities for these forms of contrast in the Magnificats due to their smaller proportions. Only alternate verses of the song of Mary were set to music by Zarewutius,⁹⁹ lasting about 25–30 bars. Here variety consists of dividing the beginnings of movements between the choirs, though later imitation and block construction at different times employed in all six sections as well. The block choruses answer each other, or interrupt each other (*Fecit potentiam – dispersit* in the piece in the first tone). Different numbers of voices answer each other, while as a consequence of the different voicing of the choirs, the melody may pass to different voices (the *Sicut erat* movement in the same *Magnificat*). There is much varied treatment of contrast between the six part choir and two equal instruments in the *German Magnificat*.

Polyphony and homophony fulfil various formal functions. Imitation features more often at the beginning of a piece, to introduce the voices. The problem of having so many voices is eased at the arrival of the fourth and fifth by leaving out some of the preceding ones, while the remaining appearances are less strict than the earlier ones. The homophonic blocks serve rather in the direction of formal repetition. The dominant-tonic pendulum beginning at bar 23 of *Der Tag*... returns at bar 53. The material derived from the *Wir loben*... theme (bar 14) appears like a refrain with the words *uns ist geboren* in duple time, and after the doxology with the words *Christ ist geboren* in triple time, again as a refrain.

Some of the motet sections are built out of short mosaic-like motives. The words *füllet er* from the *Die Hungrigen* movement of the *German Magnificat* are associated with a characteristic phrase, a descending melody based on the rhythmic snippet ♩ ♪ ♩. The sequential progression of *Das alte Jahr*... is represented by a version moving in the opposite direction.¹⁰⁰

⁹⁸e.g. in the motet from the Geistliche Chormusik beginning *Die mit Tränen säen* – „werden mit Freuden ernten” (in triple time).

⁹⁹Schimbracky set to music the odd verses of the *Magnificat* in the 6th tone, and the even ones of the *Magn. Deutsch* in the 5th tone. (Catalogue in Rybarič 1973, 66–67.)

¹⁰⁰Similar motives are found in Schimbracky’s *Magnificat* in the 6th tone, and the church concertos that begin *Omnes gentes* and *Gaudent in coelis*. See Schimbracky.

Motives built upon a broken major triad occur in the piece *Wir loben ...* and the *Quia fecit* and *Esurientes* movements of the *Magnificat in the second tone*. The motive appears almost inevitably in the *German Magnificat*, the song of Mary quoting the incipit of the 5th psalm tone as its tonality (*Die Hungrigen*).¹⁰¹ The *Latin Magnificat in the second tone* bears more obviously the characteristics of the psalm tones, the psalm tune ranging over a fourth appearing in the first, second, fifth and sixth polyphonic movements: at the beginning, in the middle, and at the final cadence. The leading theme of the *Latin Magnificat in the first tone* (a^1-d^2-c sharp²- d^2-e^2) is not derived from the psalm.¹⁰²

Zarewutius wrote one chorale motet (*Der Tag, der ist so freudenreich*). Although the cantus firmus *Der Tag...*, deriving from the Latin cantio *Dies est laetitiae*, is treated very freely, the basic melody, however is always traceable in the segments shared between the various voices. The composer takes the most characteristic element of the cantio melody to highlight the basic idea of the motet (cf. the bright, clearly arranged three part section for women's voices: *von einer Jungfrau ist geboren, Maria, du bist auserkorn*): the leading motive outlining in different ways the fifth g-c, in different rhythmic and melodic forms.¹⁰³

Three of the nine pieces are in major tonality, six in a mixture of Dorian and minor. The *Magnificat in the second tone* leans strongly towards the minor, which is why we selected the appropriate minor key signature in the transcription. The pieces in the Dorian or the minor, following the practice of the period, end with a major third. Only in a few places does the harmony differ from what was customary. The more common chord progressions can be found in many pieces, for example the authentic chains in the motet *Da Jesus ...* (from bar 63), and the *Das alte Jahr ...* movement is similarly constructed (from bar 94). Two works provide examples of a fifth opening out to a tenth in four voices (*Da Jesus ...*, bars 6-8; *Magnificat in the second tone: Et exultavit* bars 2-4). Seventh chords are rarely used by the composer (mainly in passing or unstressed positions; see *Magnificat I toni: Sicut locutus est* bars 9 and 22), though chords of the added sixth are often found in accented positions (*Magnificat II toni: Quia fecit* bar 14, *Fecit potentiam* bar 9; *Magnificat I toni: Sicut locutus est* bars 6-7 - as later in the chorales the cadence progression I-I⁶-II⁶₅-V-I). False relations are generally confined to the convergence of two choirs, or the ends of sections (*Magnificat I toni: Sicut erat* bars 27-28), the exception being the appearances in *Das alte Jahr* bars 97-98 and 118-119. The movement of the parts contains one or two clumsy parallel fifths and octaves (*Der Tag ...* bars 46 and 48; *Ach, Christe Jesu* bars 131 and 136), though they are hardly noticeable if the highest and lowest parts move in contrary motion.

The performance of the magnificats and motets does not present the problems found in other Upper Hungarian composers (e. g. Schimbracky), though questions of interpretation arise in Zarewutius. Thus the tablature score is not definitive, and therefore not sufficiently detailed, omitting the forces required for performance: added to which the music was performed not by an established ensemble, but by whatever was available.¹⁰⁴ The relatively simple and

¹⁰¹The first movement (Und mein Geist freuet sich) of Schimbracky's *German Magnificat*, also built upon a triad, though not on a Psalm-tone, begins with a similar chord progression. Rybarič 1973, 67.

¹⁰²As mentioned earlier, Zarewutius copied Magnificats and sets of Magnificats by other composers into his tablature book. However the influence of these 4-6 part compositions shows only sporadically.

¹⁰³A similar melodic and rhythmic treatment is to be observed in Schimbracky's work with the same text.

¹⁰⁴That is, the tablature score preserves only the essence of the composition, in which case the actual realization varied from performance to performance. In the vocal works the sources are relatively trustworthy regarding the force required, though even here there arises the possibility of instrumental doubling, e. g. in the above-mentioned *Wir glauben ...* and *Da Jesus geboren war*. The capella parts were not written in by the composer/copiest on every occasion, thus e. g. in contrast to the inscription on one of Schimbracky's settings of *Der Tag, der ist so freudenreich* (ab 8 Cum Una Cap. à 4), only 8+1 parts figure in the manuscript., cf. Rybarič 1967.

lucid works by Zarewutius for double choir do not create difficulties of this sort. The question though arises as to whether a continuo should be used, even where not indicated? In the *German Magnificat* the continuo is an independent part, while in the motet *Wir loben ...* it only has a similar role in a few solo places. By contrast a number of clumsy places and unnecessarily empty chords in the other the Magnificats (e. g. *Magnificat II toni: Sicut locutus est* bars 13 and 16) suggest that the continuo is to be used in these two works, the voices being strengthened by the instruments customary at the time.

Zarewutius entered upon the same compositional path as his Szepes contemporary Johannes Schimbracky. In his works the polyphonic style still prevails, and not just the homophonic manner, even if only often on the level of pseudo-polyphony. Flemish polyphony, and above all German polyphony, was represented for him by Hassler, Vulpius, Demantius, M. Praetorius and Gumpelzhaimer – but most importantly by Schütz, Schein and Scheidt; through their music the polychoral technique of the Italian Giovanni Gabrieli came to Upper Hungary, where it found fertile soil on which to grow.¹⁰⁵

¹⁰⁵ So far as can be ascertained from the incomplete condition of his oeuvre, Zarewutius embraced not only the solemn impersonal motet style, but the more personal mood introduced and perfected by Schütz, whose position is described thus by Söhngen: „... die Beispiele der Kasseler Hofmusik ... bewegen sich durchweg in der gleichförmigen, imitatorisch–linearen überpersönlichen Feierlichkeit des alten Motettenstils ... Das aber ist das Überraschende, von Schütz sicherlich als Durchbruch und Befreiung Empfundene: daß er durch die Spätwerke des Katholiken Giovanni Gabrieli den Anschluß an das Ethos der Musik der lutherischen Reformation findet.” Söhngen, 21.

Bibliography

- Ábel Ábel, Jenő: *A bártfai Szent Egyed templom könyvtárának története* [The history of the St. Giles church at Bártfa], Budapest 1885.
- Adrio Adam Adrio: Tradition und Modernität im musikalischen Schaffen der Schütz-Zeit, in: *Sagittarius* 1, Kassel 1966, 43–51.
- Albrecht 1948 Hans Albrecht: Zwei Quellen zur deutschen Musikgeschichte der Reformationszeit, *Musikforschung* 1 (1948), 242–285.
- Albrecht 1949–1951 ---: Bartfeld, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 1, Kassel–Basel 1949–1951, 1342–1345.
- Apel Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962.
- Bárdos 1982 Bárdos, Kornél: Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez [Data concerning the history of the „city trumpeters” of Kassa], *Zenatudományi Dolgozatok* 1982, 75–84.
- Bárdos 1983 ---: Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez [New aspects on questions surrounding the history of the Hungarian tower-musicians], *Zenatudományi Dolgozatok* 1983, 103–109.
- Bárdos 1986 ---: *Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16–17. században* (1541–1686) [Musical structures and musical life in the royal free towns and country-towns in the 16th and 17th century (1541–1686)], Doctoral thesis, Budapest 1986.
- Bárdos 1987 ---: A szabad királyi városok zenei struktúrája a kisvárosokban: Modor a 17. században [Musical structure of the royal free towns in the small towns: Modor in the 17th century], *Zenatudományi Dolgozatok* 1987, 75–86.
- Bárdos–Csomasz Tóth Bárdos, Kornél–Csomasz Tóth, Kálmán: Az Eperjesi graduál [The Eperjes Gradual], *Zenatudományi tanulmányok* VI, Budapest 1957, 165–264.
- Berner Alfred Berner: Die Musikinstrumente zur Zeit Heinrich Schützens, in: *Sagittarius* 1, Kassel 1966, 30–42.
- BFH Burlas–Fišer–Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [17th century music in Slovakia], Bratislava 1954.
- Blume Friedrich Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965.
- Braun Werner Braun: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus, Band 4, Wiesbaden [1981].
- Breig Werner Breig: Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 24–38.
- Breznyik Breznyik, János: *A selmecebányai ágost. hitv. evang. egyház és lyceum története* (I–II) [The history of the Selmecebánya Augsburg Confession Lutheran Church and school (I–II)], Selmecebánya 1883, 1889.
- Brockhaus–Riemann Brockhaus–Riemann: *Zenei lexikon* [Dictionary of Music]. Edited by Carl Dahlhaus and Heinrich Eggebrecht. Hungarian edition edited by Antal Boronkay. Vol. 3, Budapest 1985.
- Brodde Otto Brodde: Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 7–11.
- Capricornus 1975, 1979 Capricornus: *Opus Musicum* I, II. Stará hudba na Slovensku. Alte Musik in der Slowakei 1, 2. Hrsg. von Richard Rybarič, Bratislava 1975, 1979.
- Clapham 1980a John Clapham: *Schimbraczký* [Schimrag, Schimrack, Schimrak], Johannes, in: *New Grove* 16, 1980, 650–651.
- Clapham 1980b ---: Zarevutius [Zarewutius], Zacharias, in: *New Grove* 20, 1980, 645.
- CMM 12 Giovanni Gabrieli *OPERA OMNIA I*. Corpus Mensurabilis Musicae 12, Roma 1956.
- Dej. Bardejova Dejiny Bardejova [The history of Bártfa], Košice 1975.
- Dobszay Dobszay, László: *Magyar zenetörténet* [Hungarian music history], Budapest 1984.
- DSH Dejiny slovenskej hudby [The history of Slovakian Music], Bratislava 1957.
- Ferenczi–Hulková Ferenczi, Ilona–Marta Hulková: Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus L’ubica (17. Jh.), *Studia Musicologica* 22 (1980), 345–396.
- Fox Bertha Mary Fox: *A Liturgical–Repertorial Study of Renaissance Polyphony in Bártfa Mus. Pr. 6.*, Phil. Diss. University of Illinois 1977.

- Gombosi 1929 Gombosi, Ottó: Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa, in: *Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin 1929, 38–47.
- Gombosi 1932 ———: Quellen aus dem 16–17. Jahrhundert zur Geschichte der Musikpflege in Bartfeld und Oberungarn, *Ungarische Jahrbücher* 12 (1932), 331–340.
- Gombosi 1941 ———: Zarewutius Zakariás Bártfai orgonista [Zacharias Zarewutius, organist of Bártfa], *Magyar Dal* 46 (1941), Nr. 7, 8–10., Nr. 10, 7–8.
- Haan Haan, Lajos: *A magyarországi ág. hitv. evangélikusok egyetemes gyűlései és az egyetemes világi felügyelői hivatal* [The general convocations of the Lutherans of the Augsburg Confession in Hungary and the general secular supervisory office], Budapest 1882.
- Hořejš Antonín Hořejš: Levočské tabulatúrne sborníky [Tablature collections in Lőcse], see in: *BFH*, 96–154.
- Hörk Hörk, József: *A sáros–zempléni ev. esperesség története* [The history of the Lutheran Diaconate in the counties of Sáros–Zemplén] 1, Kassa 1885.
- Hudec Konstantín Hudec: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* [The development of musical culture in Slovakia], Bratislava 1949.
- Hulková 1985a Marta Hulková: *Levočská zbierka hudobnín* [The musical collection in Lőcse], Dissertation, Bratislava (FFUK) 1985.
- Hulková 1985b ———: Die Musikaliensammlung von Levoča – ein bedeutendes Dokument des Musiklebens in Spiš zu Ende des 16. und im 17. Jahrhundert, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* 7, Bydgoszcz 1985, 135–143.
- Isoz Isoz, Kálmán: *Körmöcbánya zenészei a tizenhetedik században* [The musicians of Körmöcbánya in the 18th century], Budapest 1907.
- Iványi Iványi, Béla: *Bártfa szabad királyi város levéltára* [The archive of the royal free town of Bártfa], Budapest 1910.
- Kenton Egon Kenton: *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, Roma 1967.
- Korabinsky Johann Matthias Korabinsky: *Geographisch–Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn*, Preßburg 1786.
- Kunze Stefan Kunze: Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 12–23.
- Marckfelner *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera. Tabulaturbuch des Samuel Marckfelner. Stará hudba na Slovensku. Alte Musik in der Slowakei* 4, Hrsg. von František Matúš, Bratislava 1981.
- Matúš 1974 František Matúš: *Účasť a podiel Spiša a Šariša na hudobnej minulosti Slovenska* [The musical contribution of Szepes and Sáros counties in Slovakia's past], Fakultná úloha F 4/D 1974. Manuscript v archíve Pedagogickej fakulty Prešov.
- Matúš 1976 ———: *Zacharias Zarewutzky*, Biographia. Dissertation, Bratislava (FFUK) 1976.
- Matúš 1978 ———: *Účasť a podiel Spiša a Šariša na hudobnej minulosti Slovenska* [see Matúš 1974], Záverečná správa, Prešov 1978.
- Mészáros 1981a Mészáros, István: *Az iskolaügy története Magyarországon 996–1777 között* [The history of educational affairs in Hungary between 996 and 1777], Budapest 1981.
- Mészáros 1981b ———: *XVI. századi városi iskoláink és a „Studia humanitatis”* [The town schools in the 16th century and the „Studia humanitatis”], Budapest 1981.
- Murányi Murányi, Róbert: Neuere Angaben über die Bartfelder Sammlung, *Studia Musicologica* 13 (1971), 363–370.
- Osthoff Wolfgang Osthoff: Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: *Schütz Jahrbuch* 2, 1980, 78–102.
- Pamiętkowa Księga Pamiętkowa: *400–lecia toruńskiego gimnazjum akademickiego* [400 years of the Toruń school], tom 1 (XVI–XVIII. w.), Toruń 1972, 194–205.
- PETL Zoványi, Jenő: *Magyarországi Protestáns Egyháztörténeti Lexikon* [Historical Dictionary of Hungarian Protestant Church]. Third corrected and enlarged edition. Edited by Sándor Ladányi, Budapest 1977.
- Rennerné Rennerné Várhidi, Klára: Adatok a szepesi huszonnégy királyi város XVI–XVII. századi zenei életéhez [Data concerning the musical life of the twenty-four Szepes royal towns in the 16th and 17th centuries], *Zenetudományi Dolgozatok* 1983, 91–101.

- Rezik–Matthaeides
Rhódy Ján Rezik–Matthaeides: *Gymnaziológia*, Bratislava 1971.
L. Rhódy, Alajos: *Érdekes adatok Bártfa szab. kir. város múltjából* [Curious facts from the royal free town of Bártfa's past], Bártfa (n. y.)
- RMK Szabó, Károly: *Régi Magyar Könyvtár* [Old Hungarian Library] I, II, III/1, III/2, Budapest 1879, 1885, 1896, 1898.
- Ruzička Vladislav Ruzička: *Školstvo na Slovensku v období neskorého feudalizmu (po 70-te roky 18. storočia)* [Educational affairs in Slovakia in the early feudal period (until the 1770s)], Bratislava 1975.
- Rybarič Richard Rybarič: Die Hauptquellen und Probleme der slowakischen Musikgeschichte bis zum Ende des XVIII. Jhs., in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* I, Bydgoszcz 1966, 97–114.
- Rybarič 1967 ----: Zur Frage der Tabulatur–Partitur im 17. Jahrhundert, in: *Musica Antiqua Colloquium* II, Brno 1967, 106–112.
- Rybarič 1969a ----: Johannes Šimbracky und die Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts, in: *Sagittarius* 2, Kassel 1969, 63–66.
- Rybarič 1969b ----: Ján Šimbracky v rokoch 1635–1645: príspevok k poznaniu jeho diela [Johannes Schimbracky in the years 1635 to 1645: A contribution to the study of his work], *Musicologica slovacica* 1 (1969), 91–107.
- Rybarič 1972 ----: Samuel Capricornus in Bratislava (Pressburg), in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* III, Bydgoszcz 1972, 107–126.
- Rybarič 1973 ----: Ján Šimbracky – spišsky polyfonik 17. storočia [Johannes Schimbracky – 17th century polyphony in Szepes], *Musicologica slovacica* 4 (1973), 7–83.
- Rybarič 1974a ----: Zacharias Zarewutius organista Bartphae (1625–1664), *Nové obzory* 16 (1974), 261–283.
- Rybarič 1974b ----: Opus Musicum Samuela Capricorna (1655), *Musicologica slovacica* 5 (1974), 7–49.
- Rybarič 1976 ----: Z dejín viachlasnej hudby v Bratislave v 17. storočí [From the history of polyphonic music in Pozsony in the 17th century], in: *Bratislava* 8–9, Bratislava 1976, 137–163.
- Rybarič 1978 ----: Zur Frage des sogenannten slowakischen Bestandteils in dem mehrstimmigen Gesangbuch aus L'ubica (17. Jh.), *Musicologica slovacica* 7 (1978), 213–223.
- Rybarič 1984 ----: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku* [The history of musical culture in Slovakia] I. Stredovek, renesancia, barok. Bratislava 1984.
- Schimbracky Šimbracky *Opera Omnia* I. Fontes Musicae in Slovacia 7. Hrsg. von Richard Rybarič, Bratislava 1982.
- Schrödl Josef Schrödl: *Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Pozsony–Preßburg* 1–2, Pozsony 1906.
- Sedivá Viera Sedivá: Polyfónna hudba [Polyphonic music], see in: *DSH*, 81–117.
- Šišková Ingeborg Šišková: Hlavné zásady prepisovania Levočskej lutnovej tabulatúry [The main principles of transcription of the Lőcse lute tablature], *Hudobný archív* 3 (1982), 387–404.
- Söhngen Oskar Söhngen: Heinrich Schütz und die zeitgenössische Musik, in: *Sagittarius* 1, Kassel 1966, 15–29.
- Steinbeck Wolfram Steinbeck: Sprachvertonung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 51–63.
- Steinitz Paul Steinitz: German church music, in: *Opera and church music 1630–1750*, *New Oxford History of Music*, Oxford University Press 1957, 557–776.
- Steude Wolfram Steude: *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 17. Jahrhundert*, Leipzig 1978.
- Szabolcsi Szabolcsi, Bence: *The concise history of Hungarian music*, Budapest 1964.
- Vlastivedný *Vlastivedný Slovník obcí na Slovensku* [Geographical dictionary of Slovakian place names] I–III, Bratislava 1977–1978.
- Wallaszky Wallaszky, Pál: *Conspectus reipublicae litterariae in Hungaria ab initiis regni ad nostra usque tempora*, Buda 1808.
- Winter Paul Winter: *Der mehrchörige Stil*. Historische Hinweise für die heutige Praxis, Frankfurt–London–New York 1964.

- Zavarský 1963–1975 Ernest Zavarský: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz (Slowakei), in: *Musik des Ostens* 2, 3, 4, 7, Kassel 1963, 1965, 1967, 1975, 112–125., 72–89., 117–135., 7–173.
- Zavarský 1977 ———: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 [Data concerning the history of music in Körmöcbánya from the beginnings until 1650] I, *Hudobný archív* 2, 9–121.

Vorwort

Oberungarische Musikzentren im 17. Jahrhundert

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt die Musikkultur des in drei Teile zerbrochenen Ungarns ein sehr uneinheitliches Bild. In den Gebieten unter türkischer Herrschaft war das Musikleben fast völlig erlahmt, und zwar verminderte sich die Rolle der siebenbürgischen Städte nicht, der selbständig gewordene Sitz des Fürstentums Siebenbürgen zeigte in den Jahren um 1630 und 1640 weniger Interesse an Musik. So konnten in erster Linie die adeligen Hofhaltungen und Städte West-Transdanubiens und des nördlichen Oberungarns, also des sogenannten königlichen Ungarns, zu Mäzenen der zeitgemässen und niveauvolleren Kunstmusik werden. Diese Städte taten wahrlich viel zur Pflege der Musik, besonders der Kirchenmusik: sie bezahlten die Organisten, Kantoren, Sänger, Instrumentalisten, sie deckten die Anschaffungskosten für Noten und Instrumente.¹ Die Auslandsbeziehungen der oberungarischen Städte wurden durch die Anwesenheit einer deutschen Bürgerschicht begünstigt. Einen neuen Anstoss gab diesen Beziehungen die Verbreitung der lutherischen Reformation und in deren Folge die Rollenübernahme der an deutschen Universitäten ausgebildeten oberungarischen Studentenschaft im heimischen kirchlichen und Kulturleben.

Die Reformation brachte Veränderungen auf allen Gebieten des kirchlichen Lebens. In den evangelischen Kirchen der oberungarischen Städte wandelte sich der Gottesdienst: das lateinische Gregorianum wurde langsam vom muttersprachigen (deutschen, ungarischen, slowakischen) gregorianischen Choral abgelöst, später waren es die Kompositionen der ungarischen Reformatoren, die neuen deutschen Kirchengesänge, die Genfer Psalmen und, besonders in den von Deutschen bewohnten Gebieten, die mehrstimmige Motette.²

Im 17. Jahrhundert blühte die evangelische Kirchenmusik besonders in drei oberungarischen Gebieten auf: in Pressburg³ und Umgebung, in den Bergbaustädten der Komitate Barsch, Honth und Sohl, sowie in den Komitaten Zips und Scharosch, also in der heutigen West-, Mittel- und Ostslowakei. Über die Musik, das musikalische Leben dieser Gebiete können wir uns anhand primärer Quellen – Handschriften, Drucke – sowie sekundärer Quellen – Inventarien, Archivmaterialien – informieren.

Wenn wir die angestellten Musiker auf ihre Bedeutung hin betrachten, gebührt den Pressburgern der Vorrang, wirkten doch an der 1638 eingeweihten evangelischen Kirche⁴ Kantoren und Komponisten wie Jacob Sebald Ludwig aus Nürnberg (1638–1651) und der Schlesier Samuel Capricornus (zwischen 1651 und 1657), von dessen in Pressburg komponierten

¹Über den gesellschaftlichen Hintergrund und die Musik Ungarns im 16.–17. Jahrhundert s. Szabolcsi 31–45; Rybarič 1966, 1984; Dobszay, 132–145.

²Beschluß der Synode von Kremnitz 1569, De officio: „Nachmals das Officium ab introitu ... welchs mit der Orgel geschlagen wirdt, darnach das Kyrie, samst dem Et in terra lateinisch. Dominus vobiscum deutsch, Collecta deutsch, Epistel deutsch, am Sonntag Alleluia lateinisch, Prosa Lateinisch oder deutsch, Evangelium dominicale deutsch oder windisch in lingua populari, darauf das Patrem, oder Wir glauben deutsch; nach diesem folget die Predig mit vorgehenden und nachfolgenden deutschen oder windischen gesengen ...“, zitiert Breznyik I, 215.

Aus der Schemnitzer Kirchenordnung von 1580: „... Nach dem Gebet ... Prosa, oder ein schöne Moteten nach Gelegenheit der Zeit ... Nach der Predigt singet man wieder ein christlich Lied aus Lutheri Cantional, oder ein Moteten, oder schlegt der Organist ... Darauf helt man das Opfer fein, ordentlich und zierlich, und singet der Chor unterdes neben der Orgel schöne Stück.“ Breznyik I, 251.

³Die zeitgenössischen ungarischen und deutschen, sowie die heutigen offiziellen slowakischen Namen der Städte s. Ortsnamenverzeichnis, S. 75.

⁴Die evangelischen Bürger von Preßburg konnten schon ab 1581 an evangelischen (anfangs Privat-) Gottesdiensten teilnehmen, bis 1631 konnten sie aber nicht ernsthaft an den Bau einer eigenen Kirche denken. Ab 1606 hielten sie – auch offiziell zugestanden – in einem an der Stelle der Jesuitenkirche stehenden Privathaus Gottesdienst. (Die St. Martin-Kirche war von 1619–21 vorübergehend Eigentum der evangelischen Gläubigen.) Schrödl, 87–104.

mehr als hundert Werken eine Reihe in Nürnberg herausgegeben wurde.⁵ Eine Auswahl der Werke des ihm folgenden Johann Kusser (bis 1672) gibt die in Pressburg gedruckte, einem örtlichen Würdenträger gewidmete Sammlung *Concentuum sacrorum*.⁶ Noch mehr über die evangelische Kirchenmusik sagen die erhaltenen Inventarien (1651, 1652, 1657), die Auskunft geben über ca. 2500, neunzig deutsche, italienische und österreichische Komponisten repräsentierende Kompositionen im Eigentum der Kirche.⁷

Hauptsächlich nach schriftlichen Angaben kennen wir Musiker und Komponisten, die in den Bergbaustädten wirkten: die drei Söhne des Orgelbauers Martin Stirbitz, die Organisten und Komponisten in Kremnitz, Neusohl und Kaschau waren, Augustin Deutschmann in Hodritsch und *Ádám Plintovicz* in Sillein.⁸

Wichtiger noch als die vorgenannten zeigen sich hinsichtlich der erhaltenen Erinnerungen an das reiche, bewegte Musikleben die Zipser und Scharoscher Städte. Die von Leonhard Stöckel verfasste *Pentapolitana Confessio* (Fünf-Städte-Konfession) verband 1549 auch kir-

⁵Opus Musicum, ab 1.2.3.4.5.6.7.8. vocibus concertantibus variis instrumentalis, adjuncto choro pleniori, sive, ut vocant, in ripieno concinnatum (1655), RISM A/I/2 C 928. Seine moderne Ausgabe s. Capricornus 1975, 1979.

⁶Concentuum sacrorum quaternis et quinis vocibus ... opus primum, continens duodecim psalmos et septem Magnificat (1669), RISM A/I/5 K 3074.

⁷Über die im Preßburger Lyzeum erhalten gebliebenen Inventarien (ihre Signatur: AEC 581, Nr. 1–3; AEC 685, Nr. 15) s. Rybarič 1976, 148–150. In den Inventarien werden zum überwiegenden Teil Werke deutscher evangelischer (M. Praetorius, Schütz, Schein, Hammerschmidt, Rosenmüller), italienischer (Viadana, Monteverdi, Grandi) und österreichischer Komponisten (u. a. die Wiener Valentini und Christoph Strauss, sowie der Innsbrucker Stadlmayr) angeführt. Auch die Festmusik *Currus triumphalis* des bis zur Mitte des 17. Jhd. in Sopron (Ödenburg) arbeitenden Andreas Rauch gehört zu den angeschafften Werken. (RISM A/I/7 R 342 führt keinen tschechoslowakischen Fundort an.) Im Inventar wird ein weiteres bzw. werden weitere Werke A. Rauchs erwähnt: *Opella scripta Andr. Rauch*.

In dem spätesten, 1657 angelegten Inventar zählt Capricornus auch seine eigenen Werke auf: Index operum musicorum Samuelis Capricorni, teilt Rybarič 1976, 150. mit; Capricornus 1979, Einleitung. Aus dem ebenfalls archivierte Instrumentarium kann man auf eine lebhaft instrumentale Kultur schließen. (Rybarič 1984, 59.)

Aus den königlichen Freistädten der Gegend von Preßburg (z. B. Sankt Georgen, Bösing, Modern) ist eine Turm-Musiker-Institution bekannt (Musik im Gottesdienst, Turmmusik, Unterhaltungsmusik). Nach einem detaillierten Unterrichtsplan eines Protokolls von 1610 aus Modern üben die Schüler donnerstags und freitags die mehrstimmige Motette für den Sonntag. An der deutschen evangelischen Kirche wirkten ebenfalls ein Chor und ein Orchester. Bárdos 1987.

⁸Zum Wirken der Familie Stirbitz s. Isoz, 22., Zavorský 1977, 104–108. Johann Stirbitz komponierte 1637 ein Werk mit dem Titel *Matutinae* und widmete es Kremnitz, 1649 verfertigte er ein Gelegenheitswerk zu Neujahr (Isoz, ebd.). Der auch an der Schule des Ortes lehrende Stirbitz kümmerte sich sehr gewissenhaft um die Musikerziehung der Schüler (Johann Kusser kam zu einer halbjährigen Probezeit zu ihm und blieb bis 1653 dort; Isoz, 23., Rybarič 1984, 85.) und den Kauf neuer Musikwerke. (Schon 1646 ließ er auf Ratsbeschluss aus frisch angeschafften Exemplaren zur Predigt bezugnehmende Motetten aus dem 1645 erschienenen *Dialog* von Andreas Hammerschmidt singen; Isoz, ebd., Hudec, 37.) Peter Stirbitz schrieb 1645 für die Neusohler Kirche 10- und 20-stimmige Kompositionen (Isoz, 22.; Zavorský 1977, 106. teilt and Hand eines Kremnitzer Protokolls mit: „Herr Petrus Stirbitz Organist zu Newsohl hat hiesiger Stadt ein opus musicum seine eigene composition von 10 bücher geschriebener dediciret. ...“ „Herr Peter Stirbitz Organist zu Newsohl ein geschriebenes Musicalisches Werkin in 20 partibus zur hiesiger Stadt und Kirchen dediciret und verehret.“)

Augustin Deutschmann dedizierte Kremnitz seine 1658 und 1666 geschaffenen Werke (Isoz, 26., Rybarič 1984, 74.). Wir haben Kenntnis von einer vierzehnstimmigen Messe und einer *Miserere ex C* genannten Komposition. (Hudec, 37., DSH, 99., Ribarič 1984, 83.) Auf der Grundlage des ungarischen Musiklexikons (*Zenei Lexikon*) von 1965 erwähnt Brockhaus–Riemann III, 129. ein in Leutschau bewahrtes Werk von Plintovicz, dessen Spur nicht gefunden werden konnte, auch Hulková 1985 a+b erwähnt es nicht.

chenrechtlich die Städte Bartfeld, Eperies, Kaschau, Leutschau und Zeben.⁹ Die mittelalterliche Brüdergemeinschaft der Priester der Zipser Städte, die Konfraternität der „24 königlichen Städte der Zips“, lebte auch weiter. Die in dieser Körperschaft zusammengeschlossenen Städte wählten auf der Synode von 1614 in Kirchdrauf erstmals einen Superintendenten an die Stelle des katholischen Bischofs. Seine Ordination begleiteten natürlich Gesang und Musik.¹⁰ Auch bei den zweimal jährlich stattfindenden Sitzungen der Mitglieder der Konfraternität fehlte die gottesdienstliche und Tafelmusik nicht.¹¹

Mitglied dieses Städtebundes war auch Leibitz,¹² von wo zwei Gesangbücher aus dem 17. Jahrhundert erhalten sind, das ca. 200 mehrstimmige Kompositionen in deutscher, lateinischer, seltener in tschechischer Sprache enthaltende „Leibitzer Gesangbuch“¹³, und die sogenannte Kruczay-Sammlung¹⁴. Zwar stammen beide aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, aber sie legen etwa hundert Jahre musikalische Praxis fest, und wie es scheint nicht nur die einer einzigen Stadt. Das Eperieser Gradual¹⁵ aus dem Jahre 1635 nämlich, das ausser dem gregorianischen Stammaterial in ungarischer Sprache und den einstimmigen Cantionen mehr als fünfzig mehrstimmige Sätze enthält (Goudimel-Psalmen, Werke von M. Praetorius, Vulpius, Gumpelzhaimer, Calvisius, mehrstimmige Passionsturbæ)¹⁶, bringt eine Reihe von 4–6-stimmigen Kompositionen in ungarischer Sprache, die wir später im Leibitzer Gesangbuch und in einem Zipser fragmentarischen Material in Deutsch, Lateinisch und Tschechisch finden können, und die je nach den örtlichen Gegebenheiten gelegentlich mit einer weiteren Stimme oder Stimmen ergänzt wurden.¹⁷ Bei den ausschliesslich in Zipser und Scharoscher Handschriften erhaltenen Werken unbekannter Autoren, nach den drei bis vier gleichartigen Stimmen zu urteilen waren sie für den schulischen Gebrauch bestimmt, können wir an ortsansässige Komponisten denken. Auf die mehrstimmige Gesangspraxis in Eperies können wir ausser aus dem Gradual auch aus dem Inventar¹⁸ von 1661 der von den Deutschen benutzten St. Nikolai-Kirche

⁹PETL, 467. Das aus zwanzig Artikeln bestehende Glaubensbekenntnis erschien erstmals 1613 in Kaschau in ungarischer, lateinischer und deutscher Sprache.

¹⁰„Cantatur Inauguratione absoluta, Canticum Ambrosii, Musica choralis, figurata, Instrumentalis“. Rennerné, 100. Ein Jahr zuvor, 1613, wurde, als Kristóf Thurzó in die evangelische Kirche zurückkehrte, im Dankgottesdienst ein Te Deum auch mit Orgel, Geigen, Hörnern und Pauken gespielt. Dies., 99.

¹¹Zum Versammlungsort kamen bei dieser Gelegenheit auch Kantoren, Turmmusiker und Schüler aus den umliegenden Städten. Dies., 94.

¹²Das nahe Kásmark allerdings gehörte nicht zur Konfraternität der 24 königlichen Freistädte, aber es lebte in ihrem Anziehungskreis. Wir wissen von Tonwerken des dort ansässigen David Praetorius aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (1624; Rybarič 1984, 30.). In Kásmark wirkte von 1639–48 (später in Eperies) als Organist ein Mitglied der Musikerfamilie Plotz, Georg Plotz; Matúš 1974, 79. An dieser Stelle bedanken wir uns beim Herrn František Matúš für die Möglichkeit des Studierens seiner unveröffentlichten Werke.

¹³Auf das Gesangbuch stieß man 1968 im Chor der evangelischen Kirche zu Leibitz. Es wird gegenwärtig in der Kunstgeschichtlichen Abteilung der Slowakischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt. Machte bekannt: Rybarič 1978; Ferenczi–Hulková. Die monographische Bearbeitung mit Incipit-Katalog befindet sich in Druck (Hulková).

¹⁴Fundort der Handschrift: Leibitz, römisch-katholisches Pfarramt.

¹⁵Fundort: Budapest, Nationalbibliothek Széchényi, Fol. Hung 2153.

¹⁶Die mehrstimmigen Sätze des Eperieser Graduals machte Kálmán Csomasz Tóth bekannt: Kórusok és népdalok (Chöre und Volksgesänge), in: Bárdos–Csomasz Tóth.

¹⁷Über die gemeinsamen mehrstimmigen Sätze s. Ferenczi–Hulková.

¹⁸Fundort des Inventariums: Eperies, Štatny okresny archiv, Fond Magistrát Prešov, Listiny a listy, krabica B 12, ohne Sign. Machte bekannt: Matúš 1974, 80–81; Rybarič 1984, 73. Das Inventar wurde nach dem Tode Georg Plotz' angefertigt. (Deswegen unterschrieb dies Daniel Banzski, der Kantor der ungarischen Kirche; hier in der ungarischen Form Dániel Bányai.)

schliessen (neben Werken von Schütz, Schein, Scheidt, Hassler, Gallus-Handl, Grandi, Rovetta, Hammerschmidt, Vulpius, Rosenmüller, Walliser enthält es solche von Capricornus, J. Kusser, Rauch, sowie des Organisten der Kirche, Georg Plotz).¹⁹

Unter den Städten der Pentapolitana Confessio verfügten Leutschau und Bartfeld über die grössten Musiksammlungen. Hinsichtlich des mehrstimmigen Materials aus dem 16. Jahrhundert ist die Bartfelder reicher, die eher aus dem 17. Jahrhundert stammende Leutschauer Sammlung gibt ein vollständigeres Bild über den Alltag der Kirchenmusik, enthält sie doch neben Chorwerken auch Gemeindegesangbücher und Agenden für die Geistlichen.²⁰ Die in der evangelischen Kirche aufbewahrte Leutschauer Sammlung besteht aus 29 handgeschriebenen Bänden (mit 2400 Werken von 200 Komponisten) und dreissig Drucken.²¹ In den Stimmheften und intavolierten Partituren sind auch die Werke oberungarischer Komponisten vertreten (Schimbracky, Capricornus, Marckfelner, J. Kusser).²² Die sechs Tabulaturbücher, jedes annähernd 200 Kompositionen enthaltend, sind mit den Namen der Zipser Organisten Caspar und Johann Plotz, Johann Schimbracky (2 Bände) und Samuel Marckfelner (2 Bände) verbunden.²³ Die Sammlungen von Plotz enthalten Abschriften der Tonwerke von Meistern des ausgehenden 16. Jahrhunderts.²⁴ Der in Kaschau geborene Leutschauer Organist Marckfelner²⁵ verschaffte sich wahrscheinlich während einer Studienreise nach Siebenbürgen eine Sammlung (oder Sammlungen), die Werke von Komponisten der Zeit um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert enthielt, und auf deren leergebliebenen Seiten und Zeilen er eigene Vokal- und Instrumentalwerke einzeichnete.²⁶

Aus den mit dem Namen Schimbracky signierten Tabulaturbüchern (es ist nicht sicher, dass sie *seine* Abschriften enthalten)²⁷ kennen wir 41 Werke des Zipser Organisten, und aus

¹⁹G. Plotz kam um 1650 nach Eperies (Matuš 1974, 19.). Aus seinem Nachlaß stammten u.a. die Kusser-Psalmen, sowie 16 Bände eigener Werke bzw. Abschriften: Collectanea et Manu-Scripta Georgii Plotschii. (In der slowakischen Literatur erscheint stellenweise, z. B. bei Rybarič 1984, 73., 83. der Name in der Form Georg oder Juraj Ploeschi.)

²⁰In Leutschau wurde 1635 ein Gesangbuch in ungarischer Sprache herausgegeben, während Tranoscus 1636 die Cithara Sanctorum für die aus Böhmen geflohenen Protestanten und die ortsansässigen Slowaken herausgab.

²¹Gegenwärtig steht die Bearbeitung von 77 Einheiten des Gesamtmaterials zur Verfügung. (Der geordnete Stoff bekam eine neue Numerierung.) Monographische Bearbeitung: Hulková 1985a, Hulková 1985b. Das Virginal-Tabulaturbuch mit gemischtem Inhalt (von Fišer in BFH herausgegeben), das gegenwärtig in der Slowakischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt wird, sowie das Tänze und Liedbearbeitungen enthaltende Lautentabulaturbuch (s. Šišková) haben wir nicht zu den Handschriftenbänden gezählt.

²²Rybarič 1984, 80., 83. reiht unter die oberungarischen Komponisten auch Georgius Roth ein (einmal mit dem Vornamen Georg, an anderer Stelle Martin), Kantor in Bartfeld von 1650 bis 1653; in der Leutschauer Sammlung ist nur die Komposition eines Martin Roth zu finden (13996, bzw. 55A).

²³Die Tabulaturbücher machte Hořejš in BFH bekannt, desweiteren Hulková 1985a, 1985b.

²⁴Die meisten Kompositionen der zwei Tabulaturbücher sind Werke von G. Gabrieli, Gallus-Handl, Gesius, Lassus, H. Praetorius, Vulpius.

²⁵Marckfelner übernahm 1648 die Organistenstelle von Johann Plotz, der mit dem Leutschauer Rat in Konflikt geraten war. Marckfelner, 13.

²⁶Ein Teil der in moderner Ausgabe erschienenen Werke Marckfelnern sind Vokalkompositionen, wenn auch nur der Textincipit oder Werkstil darauf hinweisen.

²⁷Obwohl die Aufzeichnungen der mit dem Namen Schimbracky gezeichneten Tabulaturbücher fünf Ortsnamen (Schemnitz, Schmöllnitz, Deutschproben, Leibitz, Kirchdrauf) begleiten, und Schimbracky auch Mitglied des Kollegiums der „sedecem viri“ der Stadt Kirchdrauf war, ist doch nicht gesichert, daß er die zwei Tabulaturbücher niedergeschrieben hat (Hulková 1985a, 283–284.). Über Lebensweg und Wirken Schimbracky's s. Rybarič 1969a, 1969b, 1973. (Rybarič 1969a, 63. hält die 41 Kompositionen von Schimbracky enthaltende Handschrift für einen Autograph.)

späteren Quellen noch zehn Kompositionen; die Hälfte davon geschrieben für mehr als achtstimmige Ensembles.²⁸ Vom Gesichtspunkt des alltäglichen Musiklebens ist es erwähnenswert, dass Stücke dreier umfangreicher Drucke (Schütz: *Psalmen Davids*, 1619; Scheidt: *Cantiones sacrae*, 1620; Tobias Michael: *Musikalischer Seelenlust* I., 1635) in Leutschau in Tabulaturpartitur zum Gebrauch für den Organisten und Dirigenten übertragen wurden.

Obwohl Schimbrackys Motetten, Messen und Magnifikat zum liturgischen Gebrauch geschaffen worden waren, wissen wir von einem seiner Werke, dass es in einem kirchlichen Schauspiel aufgeführt wurde. In Bartfeld erschien 1652 ein Schauspiel des Eperieser Lehrers Peter Eisenberg, das zum vorjährigen Weihnachtsfest aufgeführt worden war (*Ein zweifacher Poetischer Act und Geistliches Spiel: Von den dreyen Gaben Der Weysen auss Morgenlande*)²⁹, in welchem der Verfasser unter den zwischen den einzelnen Szenen aufzuführenden kirchlichen Konzerten auch Schimbrackys Werk *Gott stehet in der Gemeine* erwähnt.³⁰

Einige Werke von Schimbracky aus Kirchdrauf sind in Hermannstädter (heute Sibiu, Rumänien) und Bartfelder Kopien erhalten.³¹ Die Bartfelder Handschriften haben für unseren Band besondere Bedeutung, weil sie Werke des Bartfelder Organisten Zacharias Zarewutius enthalten.

Bartfeld und die Bartfelder Sammlung

Bartfeld zählte zu den mittelgrossen Städten Ungarns, Bedeutung erlangte es indessen dadurch, dass es an der internationalen Handelsstrasse zwischen Schwarzem Meer und Ostsee im nordöstlichen Teil Ungarns, nahe der polnischen Grenze lag. Hauptsächlich deutsche Siedler lebten hier, die eine lebhaft gewerbliche Tätigkeit (Textil-, Holz-, Eisenindustrie) ausübten, ihre Zahl schwankte, abhängig von den ihre Opfer fordernden Epidemien, jahrhundertlang zwischen drei- und fünftausend. Die Stadt erlangte das Zollrecht, 1376 erhob König Ludwig d. Gr. auch Bartfeld, ähnlich mehreren oberungarischen Städten, in den Rang einer königlichen Freistadt.³²

Zwei Faktoren bestimmten die Kultur der Stadt im 16.–17. Jahrhundert: die Annahme der Reformation und der gute Ruf ihrer Schule, beides Resultate der Tätigkeit Leonhard Stöckels (1510–1560). Berechtigterweise beging die Stadt 1639 mit grosser Pracht die Einhundertjahrfeier des Bartfelder Wirkens Stöckels, wozu sie eben von Zarewutius ein Chorwerk bestellte.³³ Stöckel kam nach seinen Studien in Bartfeld, Kaschau und Breslau 1530 an die Wittenberger Universität, wo er mit Luther und Melanchthon bekannt wurde, mit denen er auch später in Verbindung blieb.³⁴ Nach mehrjähriger Lehrtätigkeit in Deutschland (1535 Rektor in Eisleben, 1538 Privatlehrer in Wittenberg) kehrte er im Mai 1539 zurück nach Bart-

²⁸Die Werkverzeichnisse s. Rybarič 1973; 1984 begann auch die Ausgabe der Werke von Schimbracky, s. Schimbracky.

²⁹RMK II, 765, zitiert Rybarič 1984, 132.

³⁰Je ein Teil des zweiteiligen Konzertes wurde vor und nach der letzten Szene des ersten Aufzugs vorgetragen. Diese Komposition von Schimbracky ist in zwei Aufzeichnungsarten uns erhalten geblieben: in Stimmbüchern und in Tabulaturpartitur. Rybarič 1969a, 65.

³¹Rybarič 1973, 49., 51., 67., 72.

³²Bezüglich der Stadtgeschichte s. Korabinsky, Stichwort *Bartfeld*, *Bartfa*, *Bardegow*, sowie Dej. Bardejova.

³³„Anno 1639 Dominica 21. Trinit. Annus Jubilaemus Bartphanus Evangelico-Lutheranus ...“ Bartfeld Archiv d. Ev. Kirche, ohne Signatur, zitiert Matúš 1976, 146.

³⁴Als der seit 1536 in Wittenberg studierende Peter Stöckel 1544 nach Bartfeld heimkehrte, übergab er seinem älteren Bruder Leonhard einen Brief von Melanchthon. Steude, 21.

feld, um die ihm schon früher angebotene Stellung als Rektor anzunehmen.³⁵ Er machte die Schule zu einer herausragenden Institution³⁶, führte das Schulschauspiel ein³⁷ und entwickelte die örtliche Druckerei weiter.³⁸ Er schrieb mehrere theologische Werke, von denen ein Teil auch im Druck erschien.³⁹ Mit seinem Namen ist die Abfassung der schon erwähnten *Pentapolitana Confessio* verbunden. Seiner pädagogischen und reformatorischen Tätigkeit erinnerte man sich auch im Ausland mit Anerkennung, und noch nach Jahrhunderten ehrte man ihn mit dem Namen *Praeceptor Hungariae*.⁴⁰

Den niveaувollen Unterricht ergänzte häufig der Besuch ausländischer Universitäten: die wohlhabenderen Bürger der Stadt schickten ihre Kinder zur Erweiterung ihres Wissens gern auf ausländische Schulen. Bisweilen half die Stadt selbst bedürftigen ärmeren Studenten mit Stipendien bei den Auslandsstudien. Allein an der Wittenberger Universität studierten zwischen 1531 und 1602 vierundzwanzig, zwischen 1602 und 1660 neun Studenten aus Bartfeld.⁴¹

Kirche und Schule waren in Bartfeld, ebenso wie in anderen königlichen Freistädten, nicht Eigentum der Kirche, sondern der Stadt. Pfarrer, Organist, Kantor und Lehrer standen unter Aufsicht des Stadtrates. Der Rat bestimmte ihre Entlohnung⁴² und kündigte ihnen, wenn man mit ihnen nicht zufrieden war. 1624 verhandelte Zacharias Zarewutius nicht mit der Kirchenleitung, sondern mit dem Rat der Stadt über die Übernahme der Organistenstelle.⁴³ Seinen Lohn bekam er von der Stadt, also schrieb er begründetermassen zu seinem Namen *Organista Bartphae* d. h. Organist Bartfelds.⁴⁴

³⁵ Luther richtete am 17. 4. 1539 einen Brief an den Bartfelder Rat, in dem er den Rat um Geduld und Verständnis bittet, daß der derzeitige Wittenberger Präceptor Leonhard Stöckel die 1538 angebotene Stellung als Rektor in Bartfeld nicht antreten konnte. Obwohl Stöckel am 23. 5. 1539 heimreisen konnte, bittet Melanchthon noch am 15. September des Jahres den Bartfelder Rat, Stöckel in Breslau Rektor werden zu lassen, statt seiner solle sein Bruder Peter Rektor in Bartfeld werden. Letztendlich blieb Leonhard Stöckel in Bartfeld. Nach Luthers Briefen zitiert Steude, 21.

³⁶ Mészáros 1981a, 218., desweiteren Wallaszky, 176.: „Magnatum filios, quam plurimos, in his Reuaios educavit. Immo ipse Episcopus Agriensis, Antonius Verantius, Euangelicis ceteroquin non semper aequus, affinem suum Hieronymum Domitium, ad quem hic commorantem epistolam illius datam vide in Schmitthii *Episcopis Agriensibus Tom. III. pag. 86. ad Stöckelium, erudiendum misit.*”

³⁷ Er trug dazu mit einem eigenen Schauspiel *Susanna* bei (*Historia von Susanna in Tragedien* weise gestellt, zu vbung der Jugent, zu Bartfeld in Vngern, Wittenberg 1559). RMK III/1, 471., Mészáros 1981a, 220.

³⁸ In der Bartfelder Druckerei erschienen bis 1670 insgesamt 120 Bücher theologischen Inhalts, Katechismen und Gesangbücher.

³⁹ *Catechesis ... pro iuventute Bartphensis composita*, 1556. *Apologia ecclesiae Bartphensis*, 1558. *Annotationes locorum communium doctrinae christiane* Ph. Melanchthonis, Basel 1561. *Formulae tractandarum sacrarum concionum per evangelia communium feriarum totius anni*, Bártfa 1578. *Postilla, sive: Enarrationes erotematicae epistolarum et evangeliorum anniversariorum*, Bártfa 1596.

⁴⁰ J. S. Klein (1770) '„Leonhardus Stöckelius communis Ungariae praeceptor”', zitiert PETL, 557. Wallaszky, 176. über Stöckel: „Gymnasium [Bartphense] hoc, cum toto seculo, sub Valentino Eckio, Thoma Fabri ... tum praecipue sub Leonhardo Stöckelio, fuit frequentissimum, celeberrimum. Tota fere Hungaria concurrerant iuuenes ad eum: vt praeceptor Hungariae dici mereatur.”

⁴¹ Steude, 21–22., teilt Angaben des *Album Academiae Vitebergensis* mit, dabei erwähnt er 10 Studenten namentlich, darunter fünf mit dem Familiennamen Stöckel. Am Gymnasium zu Thorn studierten im Verlauf des 16.–17. Jahrhunderts 16 Bartfelder Studenten; Pamiątkowa.

⁴² In den verschiedenen oberungarischen Städten, sogar jenseits der Landesgrenzen, bekamen die Pfarrer, Organisten und Lehrer annähernd die gleiche Bezahlung.

⁴³ Mehr darüber s. das Kapitel über den Lebenslauf.

⁴⁴ Zarewutius signierte auch seine eigenen Werke so. Siehe Anmerkung 66.

Die Stadt hatte auch Turmmusiker angestellt, deren Aufgabe in erster Linie die Turmwache war, aber sie zeigten auch die Uhrzeit an, Feuergefahr, Überschwemmungen, die Annäherung von Fremden, und ihre Musik begrüßte hohe Staatswürdenträger.⁴⁵ Sie waren verpflichtet, bei Festen Turmmusik vom Kirchturm zu bieten und bei den Gottesdiensten den Chor zu unterstützen. Die Turmmusiker beherrschten nach Zeitgebrauch mehrere Blas- und Streichinstrumente, an deren Unterricht sie auch beteiligt waren.⁴⁶ Sie wurden häufig, gegen gesonderte Bezahlung, von den Bürgern der Stadt zu häuslichen Feiern geladen.⁴⁷ Die Turmmusiker Bartfelds und der Umgebung konnten die zwei Posaunenstimmen des deutschen Magnifikat von Zarewutius oder seine, mehrere Bläser erfordernden, Gelegenheitswerke erklingen lassen, versammelten sich doch zeitweise 6-8 Turmmusiker in Bartfeld.⁴⁸ Zur Aufführung des Magnifikat brauchte man wahrscheinlich keine Aushilfe, weil in Bartfeld wie aus einer Namenliste der Turmwächter hervorgeht, auch ein Hilfsturmmusiker arbeitete.⁴⁹ Schliesslich war es die Pflicht der Turmmusiker, die im Kirchturm gelagerten, der Stadt gehörenden Trompeten, Posaunen, Zinken und andere Instrumente zu pflegen und instand zu setzen.⁵⁰

Der Rat der Stadt Bartfeld deckte auch die Unkosten für den Bau der Orgel sowie die Anschaffung und Bestellung neuer und Gelegenheitsmusikwerke. So zahlte man z. B. 1584 dem Kaschauer Christoph Röcknitz für eine Messe zwei Forint,⁵¹ 1586 kaufte man von Thomas Faber für neun Forint eine vierteilige Sammlung gemischten Inhalts (Responsorien, Hymnen, Magnifikate, Offizien, Motetten).⁵² 1595 liess man Valentin Miska aus Leutschau eine neue grosse Orgel für die St. Ägidius-Kirche bauen,⁵³ 1665 bekam auch die slowakische Kirche eine Orgel und einen Organisten.⁵⁴

Nach einem erhaltenen Namensverzeichnis, in dem auch der Name des Sohnes von Zacharias Zarewutius vorkommt, konnte die Kirche in den Jahren um und nach 1650 zwölf ständige Sänger haben.⁵⁵ Der Chor sang sonntags die Motetten, die inhaltlich in Beziehung zum

⁴⁵Über die Aufgaben der Turmmusiker s. Bárdos 1982 und 1983.

⁴⁶Pflicht des Bartfelder Turmwächter war: „Den Kirchendienst, so alß eß der H. Cantor wirdt anbeföhlen, mit Zincken, Trom[p]eten, Posaunen, Geigen undt andern Instrumenten fleisig undt ohne Verdruß abwarten, auch die Lehr-jungen, unndt Gesellen, in der Musyc fleisig unterrichten, daß also der Kirchen Turm möchte mit der Instrumental Musyc, wohl bestellt gefunden werd[en].“ Als Faksimile veröffentlicht von Matúš 1976, 184.

⁴⁷Bárdos 1983, 105. Im Oktober 1640 bittet der Organist Zacharias Zarewutius den Bartfelder Rat um Geld, weil er an Stelle des Stadttrompeters bei einem offiziellen Essen für die Musik zu sorgen hatte. Teilt Bárdos 1986, 44–45. anhand von Rechnungsbüchern mit.

⁴⁸Matúš 1976, 127–128.

⁴⁹Ebd.

⁵⁰„Alle Musycalische Instrumenten, Trompeten, Posaunen, Zincken unndt dergleichen, der Kirchen Turm unndt der Gemeinde Stadt Zuegehörige fleisig verwaren, die selbe ohn allen schaden unndt Verletzung, (wen[n] die Obrigkeit wirdt begehren) abzugeben, wo aber etwas mangelhaft möchte darinnen werden, mit meinen eigenen unkösten zu verbeßern, unnd zu recht bringen.“ Matúš 1976, 184. (Faksimile)

⁵¹Ábel, 108.; Rybář 1984, 74–75. (1582 schickte Röcknitz an Kremnitz eine siebenstimmige Messe, eine Johannes-Passion, sowie eine achtstimmige Motette.)

⁵²Ábel, ebd.: Magnificat in viridibus. In tertius officia. In quartis mutetae optima et varia. Dieses Kolligat kann mit den Drucken Mus.pr.Bártfa 8 identifiziert werden.

⁵³Ein Zipser Protokoll aus dem 16. Jahrhundert (Matricula Moleriana 1520–1606) erwähnt zwei Leutschauer Kantoren namentlich; dem Erbauer der Bartfelder Orgel gebührt der Name „musicus insignis“. Rennerné, 95. Die Orgel wurde 1623 und 1640 restauriert; Ábel, 123.

⁵⁴Matúš 1976, 91. (In Bartfeld bekamen die slowakisch sprechenden evangelischen Gläubigen 1643 eine eigene Kirche. PETL, 52.)

⁵⁵Auf der Liste von Ms.mus.Bártfa 31 erscheint der Name Joan. Zarewutius (Sohn Johannes aus zweiter Ehe von Zacharias Zarewutius).

Evangelium und zur Predigt standen, und so brauchte man Noten, ähnlich der oben erwähnten, von Faber erworbenen Sammlung, aber auch neuere und frischere, wenn man mit der Änderung des Musikstils Schritt halten wollte. Diesen Bedarf befriedigten die auf unterschiedliche Weise beschafften Drucke und Handschriften, sowie die lokal angefertigten Kopien. Das in mehr als einem Jahrhundert gewachsene musikalische Material entwickelte sich zu einer bedeutenden Notensammlung.

Die sogen. Bartfelder Sammlung, die ehemalige Notensammlung der St. Ägidien-Kirche gelangte 1915 auf dem Wege des Kaufs in die Nationalbibliothek Széchényi des Ungarischen Nationalmuseums,⁵⁶ Mitte der zwanziger Jahre in die dann gebildete Musikabteilung (heute ist sie auch in der Musikabteilung der Nationalbibliothek Széchényi zu finden).⁵⁷ Mit der im Laufe der Jahrhunderte verstümmelten Sammlung, von der ein grosser Teil bruchstückhaft erhalten blieb, befasste sich erstmals Ottó Gombosi: er untersuchte das Material, ordnete und bewertete es.⁵⁸

Die Bartfelder Sammlung enthält 20 gedruckte und 33 handschriftliche Einheiten (Stimmbücher oder Tabulaturen). Signaturen: Mus.pr.Bártfa 1–20, bzw. Ms.mus.Bártfa 1–13, 15–34.⁵⁹ Manche Einheit ist ein aus mehreren kleineren Drucken bestehendes Kolligat (so enthält die Sammlung insgesamt 57 Drucke), das gelegentlich durch einen handschriftlichen Anhang ergänzt wird. Die frühesten Ausgaben aus den Jahren nach 1540 stammen aus Wittenberg: heimkehrende Studenten können sie mitgebracht haben. In einen Druck aus dem Jahre 1544 hat man die damit gleichaltrige Handschrift mit eingebunden, die man von den Erben Peter Stöckels gekauft hatte.⁶⁰ Gergely Horváth-Stansith von Nehre kam in Lausitz zu einem handschriftlichen Band.⁶¹ In einen anderen Druck schrieb Johannes Frisch in Nürnberg eine Motette zum Martinstag am 9. November 1610,⁶² ein Kolligat aus Kirchdrauf kam von Johannes Rener nach Bartfeld,⁶³ der Schneeberger Wolfgang Seidenschwanz schenkte der Bartfelder Schule 1612 drei Drucke.⁶⁴ Es war also sehr unterschiedlich, auf welche Weise die Sammlung wuchs.

Die in die Sammlung gelangten 57 Drucke stammten in erster Linie aus dem deutschen Gebiet (Wittenberg: Rhau-Offizien; Nürnberg: die Reihe Thesaurus musicus; Dresden, Ham-

⁵⁶Der Name Bartfelder Sammlung im weiteren Sinne faßt in sich nicht nur die Musiksammlung, sondern all die Einrichtungsgegenstände der St. Ägidien-Kirche, sowie ihren Bücherschrank mit den darin befindlichen Büchern und Noten, die man am 2. Juli 1914 für 30 000 Goldkronen gekauft hatte, deren Umzug aber erst am 16. Januar 1915 stattfand.

⁵⁷Die Restaurierung des Musikmaterials begann 1957–59, 1970 wurde sie fortgesetzt. Bei der Restaurierung fanden sich Stimmbuchteile. 1971 kaufte man aus einem Nachlaß das Alt-Stimmbuch der Handschrift Nr. 21. Murányi, 363–366.

⁵⁸Gombosi 1929, Gombosi 1932; später Albrecht, Murányi, Rybarič 1974a, Matúš 1976, Matúš 1978.

⁵⁹Gombosi hat bei der Ordnung des Materials eine Signatur-Nummer ausgelassen. Ms.mus.Bártfa 29–33 bestehen nur aus einigen fragmentarischen Seiten, 34 dagegen ist ein originaler Ledereinband mit Notenfragmenten.

⁶⁰Mus.pr.Bártfa 6: „Has partes emi 1 floreno ab haeredibus petri Stöckel ...”

⁶¹Ms.mus.Bártfa 15: „Emptae partes istae in usum Ecc[lesi]ae Neeren[is] per generosum d[omi]n[u]m G[regorium] H[orváth] S[tansith] à Martino Ekman Lusatio fl. 1. d 50. die 6. Aprilis secundum Vetus: Anno 1593.”

⁶²Mus.pr.Bártfa 1

⁶³Mus.pr.Bártfa 3: „In servio Musis Ludovici Frölich Waraliensis haereditate paterna anno salutis reparata 1615” „Johannes Rener 1624”

⁶⁴Die Drucke Mus.pr.Bártfa 10, 17 und 18 erschienen 1610, also gingen Beschaffung und Schenkung sehr schnell vor sich. Der Rektor der Bartfelder Schule, Martin Weigman, dankte Seidenschwanz in lateinischen Versen, die auch in die geschenkten Bände eingeschrieben wurden.

burg, Magdeburg, Jena, Leipzig, Breslau, Stettin) ferner je einer aus Löwen, Antwerpen, Prag, Wien (Rauch: *Currus triumphalis*) mit nach Festtagen zusammengestellten Offizien oder aber einer nach liturgischer Gattung gruppierten Folge (Responsorien, Hymnen, Magnifikate, Messen). Das zwischen 1557 und 1580 in Jena und Nürnberg gedruckte, sieben Ausgaben enthaltende Kolligat Mus.pr.Bártfa 18 brachte man schon gebunden 1580 nach Bartfeld. Einige Werke sind sowohl im Druck als auch in Handschrift (z. B. die Motetten von H. Praetorius), oder in Stimmbüchern und Tabulaturen (z. B. die Werke von Demantius) auf uns gekommen. Unter den Drucken ist das einzige Unikum die Ausgabe *Bicinia Sacra* von Rodestoggius (Nürnberg 1551; Mus.pr.Bártfa 12).

Bedeutender als die Drucke sind die handgeschriebenen Bände und die handschriftlichen Einschübe und Anhänge der Drucke, in denen oft andernorts nicht zu findende Werke zu lesen sind, leider oft nur fragmentarisch. Ein Teil der ältesten Handschriften wurde wahrscheinlich in Wittenberg oder Umgebung niedergeschrieben. Die annähernd 400 Stücke von Ms.mus.Bártfa 22 und 23 (nur Bass- und Quinta vox-Stimmbücher bzw. ein Tenor-Stimmbuch) wurden um 1550 aufgezeichnet, mit ihren vor- und frühreformatorischen Inhalten können sie zu Dresdener und Zwickauer Quellen in Verbindung gebracht werden.⁶⁵ Die Handschriften enthalten verhältnismässig wenige niederdeutsche Kompositionen, dagegen mehr von italienischen und deutschen Komponisten (z. B. Croce, A. und G. Gabrieli, Marenzio bzw. Gallus-Handl, Hassler, Hausmann, Lassus, H. und M. Praetorius, Scandellus, Vulpus). Unter den üblichen Motetten, Messen, Magnifikaten und Passionen ragen die weihnachtlichen, mit mehrstimmigen Cantionen tropisierten Magnifikate heraus (Mus.pr.Bártfa 6, handschriftlicher Anhang und Ms.mus.Bártfa 8) und die lediglich in Stimmbüchern erhaltene *Missa Bathalia* (Ms.mus.Bártfa 11).

In die Handschriftenbände (bzw. in die handgeschriebenen Anhänge der Drucke) gelangten auch regionale beziehungsweise sich auf Ungarn beziehende Werke, wie Kompositionen von Capricornus und Schimbracky (Ms.mus.Bártfa 4, 19 bzw. 17), und Variationen mehrstimmiger Sätze, die im Eperieser Gradual und im Leibitzer Gesangbuch zu lesen sind (Mus.pr.Bártfa 6, Ms.mus.Bártfa 6, 9, 16). In Bartfeld könnten die Stimmbücher angefertigt worden sein, in die Andreas Neoman, von 1606 bis 1608 dort Organist, aus der Serie *Florilegium* von Bodenschatz sowie aus den Drucken von Gallus-Handl Werke italienischer und weniger bedeutender deutscher Meister abgeschrieben hatte, er schrieb sogar auch eine mit dem Monogramm A.N.O. versehene Messe (ferner mit vollem Namen signierte Motetten (Ms.mus.Bártfa 18, Mus.pr.Bártfa 11, handschriftlicher Anhang). Zarewutius Handschrift kennen wir aus mehreren Bartfelder Bänden (die wichtigsten davon sind die Nummern Ms.mus.Bártfa 25 und 26), in denen wir neben anderen, von ihm abgeschriebenen Werken, auch seine eigene Kompositionen finden.

⁶⁵ Albrecht 1948; Albrecht 1949–1951, 1343.; Steude 19–23.

Zacharias Zarewutius Organista Bartphae⁶⁶

Vom Leben Zacharias Zarewutius sind nur sehr wenige Angaben erhalten.⁶⁷ Wahrscheinlich 1605 im Nahe Bartfeld gelegenen Berzevice geboren, war er das zweite von sechs Kindern (zwei Jungen, vier Mädchen), des dortigen Pfarrers Mathias Zarewutius aus Rosenberg.⁶⁸ Sein Vater versah mehrere Jahre das jährlich neu zur Wahl stehende Amt des Probstes in der Scharoscher evangelischen Superintendentur (1614–18, 1620–22).⁶⁹ Seine Mutter (nur ihr Vornahme Christine ist bekannt) und drei Schwestern von Zacharias wurden 1622 Opfer der Pest.⁷⁰ Sein Bruder Mathias wurde nach Studien in Berzevice, Leutschau, Bartfeld, Pritzitz und Pressburg 1632 Rektor der Berzevicer Schule, ab 1634 wirkte er als Organist und Pfarrer.⁷¹

Zacharias Zarewutius lernte an der einen guten Ruf geniessenden Schule von Berzevice, wo nach einem von dem Strassburger Johann Sturm ausgearbeiteten Lehrplan gelehrt wurde.⁷² Während der Lehrjahre von Zarewutius leiteten Fabritius, Regius und Udvarheli die Schule,⁷³ zu den ausgezeichneten Lehrern zählten Accipitrinus und Melchior Matthaei (1609–1620 Lehrer und Kantor in Berzevice).⁷⁴ Wahrscheinlich kann er von dem letzteren und von Rektor Udvarheli, der 1615 nach Bartfeld gekommen war und auf der 1595 gebauten ausgezeichneten Orgel spielte, vielleicht auch von dem Eperieser Organisten Georg Novak das Orgelspiel erlernt haben.⁷⁵ Sein Name kann in Bartfeld schon vor seiner Ernennung bekannt gewesen sein,

⁶⁶Die zum Teil deklinierte Autorensignatur der Werke von Zarewutius erscheint in den Handschriften in unterschiedlichen Variationen:

Ms.mus.Bártfa 5: Zach. Zarewutius (zweimal)

21: Z. Z.; Zachariae Zarewucij

25: Z. Zarew.; Z. Z. O. B. (zweimal)

26: Zachariae Zarewutij; Zach. Zarew.; Z. Z.; Zachariae Zarew.

Mus.pr.Bártfa 7, handschriftlicher Teil: Zachariae Zarewutij. Matúš 1974 veröffentlicht nach Seite 64 das Faksimile eines Briefes von Zarewutius mit der Unterschrift: Zacharias Zarewutius.

In der Liste der verschiedenen Namensformen fehlt die heute häufig übliche Form der Fachliteratur mit einfachem *v*.

⁶⁷Den Lebenslauf von Zarewutius sowie das Verzeichnis seiner Werke s. Rybarič 1974a, die monographische Bearbeitung Matúš 1976.

⁶⁸Matúš 1976, 73. veröffentlicht Angaben aus dem (unsignierten) Protokoll, das im Archiv der ev. Kirchengemeinde von Bartfeld zu finden ist. Auf einer Liste „Series Organistarum“ (einer Zusammenstellung der Organisten des 16.-17. Jahrhunderts) ist Zarewutius der fünfte, und neben seinem Namen steht „Berzev.“

Matúš schloß auf das angenommene Geburtsjahr von Zarewutius aus Angaben des Lebenslaufes des Organisten und Komponisten, und aus dem bekannten Geburtsjahr (1607) seines Bruders Mathias. Matúš 1976, 67–68.

⁶⁹PETL, 522.

⁷⁰Matúš 1976, 67–68.; Hörk, 45., 232.

⁷¹Rezik–Matthaeides, 99–100., 329., 334.; Rybarič 1974a, 263.; Matúš 1976, 70. – Über das Leben der Pfarrer und Lehrer sind selbstverständlich viel mehr Angaben erhalten, als über das der Komponisten.

⁷²Ruzička, 50.

⁷³Ders., 49.

⁷⁴Rezik–Matthaeides, 96., 115. Rezik schätzte Accipitrinus hoch.

⁷⁵Matúš 1976, 79. Leutschau war schon zu dieser Zeit Zentrum für die Erziehung von Organisten, es ist unwahrscheinlich, daß Zarewutius gerade hier sich von seinem Studienziel abgewendet haben soll. (Die Stiftung von 100 Dukaten des Rektors der Leutschauer Schule, Johann Minoris, verwendete man auch zur Ausbildung von Organisten; Rezik–Matthaeides, 319.; Marckfelner, 12. Dieser Stiftung wurde zwischen 1610 und 1630 Johannes Miska teilhaftig, der 1600 bis 1606 Organist und Succentor in Bartfeld war. Marckfelner, ebd.)

hat sich doch der Rat der Stadt unmittelbar nach dem Tode Udvarhelis (1623) für die Person Zarewutius' interessiert.

Zarewutius hat seine engere Heimat wahrscheinlich niemals verlassen. Zuerst arbeitete er als Organist an der evangelischen Kirche in Neudorf (1623–24), 1624 strebte er die vakant gewordene und einträglichere Stelle in Bartfeld an. Vier lateinisch geschriebene Briefe (vom 15. und 17. 4. sowie vom 7. und 15. 5. 1624)⁷⁶ aus Neudorf an den Bartfelder Rat zeigen Zarewutius als einen sprachgewandten, gebildeten, in gutem Stil schreibenden Literaten.⁷⁷ Wie wir aus dem dritten Brief wissen, war er mit der ihm angebotenen Bezahlung nicht zufrieden, und schliesslich bewilligte der Rat die erbetene Bezahlung (78 Dukaten). So konnte er am 5. Juli 1624 seine neue Dienststelle antreten.⁷⁸

Im Januar 1625 nahm er Judith Peskovius zur Frau, wobei die Hochzeit ungewöhnlicherweise nicht in Neudorf, sondern in Bartfeld stattfand. Ihr erstes Kind (Johann) starb noch im Säuglingsalter (Oktober 1626). Nicht lange nach der Geburt ihres zweiten Kindes (2. 11. 1626), das den gleichen Namen wie das erste erhielt, starb Zarewutius Frau im Dezember 1626.⁷⁹ Zarewutius, der um 1627 zum Bartfelder Bürger aufgestiegen war und ein Haus in der Stammgasse gekauft hatte,⁸⁰ heiratete 1629 wieder, und zwar eine Frau Anna, ihr Familienname ist uns unbekannt. Sie gebar ihm vier Kinder (Zacharias 1631, Samuel 1634, Anna 1639, Johannes 1645).⁸¹ Der Organist und Komponist Zarewutius starb nach 43 Jahren Dienst in Bartfeld am 20. Februar 1667. Seine zweite Frau überlebte ihn um sechs Jahre; von seinen Kindern wissen wir, dass sich zwei mit Musik beschäftigten: der aus zweiter Ehe stammende Johannes (der sein Amtsnachfolger in Bartfeld wurde, Komponist eines Orgelpräludiums, das in Ms.mus.Bártfa 31 zu finden ist)⁸², sowie Zacharias Zarewutius der Jüngere, von 1682 bis 1693 Organist in Leutschau.⁸³

Während der mehr als vier Jahrzehnte als Organist der Bartfelder Kirche versah Zacharias Zarewutius mannigfaltige Aufgaben. Wenn wir die Beschlüsse der Synode von Leutschau 1651 lesen, die nicht nur vorgeschlagen wurden, sondern die bewahrte Praxis fixierten, können wir den dort festgelegten Aufgabenkreis des Organisten im wesentlichen auf die Wirkungszeit Zarewutius beziehen. Die die Wichtigkeit der örtlichen Traditionen hervorhebende Anordnung bietet dem Organisten grosse Möglichkeiten.⁸⁴ Unter den Pflichten erwähnt sie die Begleitung der Psalmen und Choräle in den Gottesdiensten, die vor, während und nach den gesungenen oder gesprochenen liturgischen Teilen zu spielenden Prä-, Inter- und Postludien, sowie das Phantasiespiel, und sie hält es für wichtig, dass ein guter Organist ohne Vorbereitung in der Motettentonart improvisieren können muss.⁸⁵

⁷⁶Aus dem Briefmaterial des Bartfelder Kreisarchivs zitiert Matúš 1976, 75.

⁷⁷Aus Briefen geht hervor, daß Zarewutius verschiedene Musikinstrumente gehörten, woraus man folgern kann, daß er außer Orgel auch andere Instrumente spielte. Ders., 84.

⁷⁸Ders., 91.

⁷⁹Auf die erste Ehe von Zarewutius warf Schatten, daß er wegen des erstgeborenen Sohnes seine Frau der Treulosigkeit beschuldigte, ihres frühen Todes wegen prozessierte sein Schwiegervater noch Jahre gegen ihn. Ders., 99–100.

⁸⁰Ebd.

⁸¹Matúš 1976, 91.

⁸²Die Ernennung von Johann Zarewutius am 21. Februar 1668 veröffentlicht gemeinsam mit den Pflichten des Organisten im Faksimile Matúš 1976, 186.

⁸³Marckfelner, 13.

⁸⁴Die Anordnung betraf gleichzeitig alle königlichen Freistädte einheitlich. Marckfelner, 13–14.

⁸⁵Einstudierung und Leitung der Vokalmusik war nicht Aufgabe von Zarewutius, sondern die des Kantors. Aus Zarewutius Zeit kennen wir drei Kantoren: Georgius Roth, Buchard Buchholzer, Scherffelius; Matúš 1976, 92. (Pfarrer: Martin Wagner, Buchard Buchholzer, Martin Blümeli.)

Laut Bartfelder Beschluss (Resolutio) wirkte Zarewutius am Mittwoch, Donnerstag und Samstag früh und abends aktiv in den Gottesdiensten mit, donnerstags beschäftigte er sich mit den Schulkindern. Samstags konnte er anstatt der Motette ein Magnifikat spielen, Sonntagmorgen den figuralen Gesang, abends das Glaubensbekenntnis nach Athanasius, einen deutschen Psalm oder einen Hymnus begleiten.⁸⁶ Aus Zarewutius längerer Dienstzeit können wir schliessen, dass er den an den Organisten gestellten Anforderungen in jeder Hinsicht Genüge tat.

Die unter den Verpflichtungen erwähnte „Präludienimprovisation in der Motettentart“ weist darauf hin, dass die sich auf den Text der Psalmen oder des Evangeliums gründenden Chorwerke einen wichtigen, beinahe ständigen Platz in den Gottesdiensten hatten. Die Stärke des Chores der St. Ägidien-Kirche können wir anhand der aufgezeichneten Namensliste, der angeschafften, kopierten und neu komponierten Werke, auf wenigstens 15–20 Personen schätzen.

Wir sahen, dass die Kirche zur Zeit des Amtantritts von Zarewutius schon über einen bedeutenden Notenbestand aus dem 16. und beginnenden 17. Jahrhundert verfügte, an dessen Erweiterung später auch der Organist Anteil hatte: er sorgte für die Anschaffung neuer Werke und mehrte mit Abschriften und eigenen Kompositionen den Bestand.

Die kopierten Werke in Augenschein zu nehmen, ist nicht nur in Hinblick auf das Repertoire des Chores interessant, sondern auch um zu sehen, welche Werke von welchen Komponisten zu Zarewutius gelangt sein können, und ob sie möglicherweise Wirkung auf die Ausbildung seines eigenen Stils gehabt haben.⁸⁷ Der Organist kopierte diese Werke entweder in Stimmbücher oder schrieb sie zu Tabulatur-Partituren zusammen. Die ersteren dienten den Chormitgliedern, die letzteren dem eigenen Gebrauch. Von 1650 an schrieb Zarewutius 54 Werke von Gallus-Handl, Hassler, Lassus, Löwenstern, Molinarius, Monte, H. Praetorius, Scheidt, Vulpius, Walliser in die Tabulatur um (Ms.mus.Bártfa 26), im Jahre 1664 auch Magnifikate von Demantius, Varrotto und Vulpius (Ms.mus.Bártfa 25). In den Tabulaturband notierte er sein eigenes deutsches Magnifikat, er nahm aber auch seine zwei lateinischen Magnifikate mit hinein. Er kopierte das Material für zwei Stimmbücher vollständig ab, fügte dem einen auch ein Verzeichnis Index Primus und Index Secundus bei, er gestaltete also den Inhalt des Kolligats aus, und zur besseren Orientierung versah er es mit einem Inhaltsverzeichnis (Ms. mus.Bártfa 2). Der erste Band enthielt Introiten, Hallelujas mit Versen und mehrstimmige Bearbeitungen anderer veränderlicher Teile der Messe von Galliculus, Josquin, Senfl und Stoltzer, in den zweiten Teil des Kolligats schrieb er unter anderem Motetten des Breslauer Löwenstern und die Psalmen Davids von Schütz (1619). Zarewutius wählte also die zum Vortrag bestimmten Werke innerhalb weit gesetzter Zeitgrenzen aus. Seine letzte Kopierarbeit begann er 1665 (Ms.mus.Bártfa 1): diesmal wählte er Stücke aus deutschen Ausgaben von Sammlungen der Meister der venezianischen Schule, aus dem *Promptuarium* von Schadeus (1611–13) und dem *Florilegium* von Bodenschatz (1603–21).⁸⁸ Seine vierstimmige Messe ist ebenfalls in einem solchen Band erhalten, in dem Werke von Croce, A. und G. Gabrieli, Gallus-Handl, Hassler, Marenzio, H. Praetorius und Vulpius in obiger Reihenfolge vorkommen.

Die Chronologie der eigenen Werke von Zarewutius können wir nicht bestimmen. Obwohl ein Teil von ihnen Jahreszahlen trägt, können wir, ebenso wie im Falle des Zipser Komponisten Schimbracky, das Datum des Zusammenschreibens der Tabulatur-Partitur nicht im-

⁸⁶Matúš 1976, 120–121. Über die Pflichten der Bartfelder Organisten s. ders., 175., die diesbezügliche Resolutio aus dem Jahre 1656 veröffentlicht im Faksimile ders., 178.

⁸⁷Über die Abschreibetätigkeit von Zarewutius s. Rybarič 1974a, 264–268.

⁸⁸Schon auf der am 2. Juli 1656 beginnenden Synode von Eperies ordnete man die Abschaffung der lateinischen Gesänge und Liturgie an, aber man nahm diesen Beschluß nicht zu ernst: Zarewutius schrieb 1665 233 lateinische und 13 deutschsprachige Werke ab, die in Ms.mus.Bártfa 1 zu finden sind. Wie schon erwähnt, kopierte auch Andreas Neoman aus dem *Florilegium* (Ms.mus.Bártfa 18 und Mus.pr.Bártfa 11).

mer als Entstehungsdatum betrachten. Die Mehrzahl der hier herausgegebenen Werke wurde in der uns bekannten Form niedergeschrieben, als der Komponist sich dem 60. Lebensjahr näherte. Wahrscheinlich stammen mehr Kompositionen, als uns bekannt sind, aus den Jahren um 1630 und 1640, sie sind in späteren Stimmbuchkopien oder Tabulatur-Partituren erhalten geblieben oder verloren gegangen.

Auf Grund der Handschriften der Bartfelder Sammlung, sowie sekundärer schriftlicher Angaben können wir Zarewutius' Werke in zwei Gruppen einteilen: In die Werke, die für den Gottesdienst bestimmt waren und in die wahrscheinlich auf Bestellung komponierten Gelegenheitswerke. Zum musikalischen Material für den Hauptgottesdienst zählen zwei fragmentarisch erhalten gebliebene achtstimmige Parodiemessen, eine vierstimmige Messe und Motetten zu Weihnachten, Neujahr, Pfingsten und dem Dreifaltigkeitssonntag. Die zwei lateinischen und das deutsche Magnifikat können zum Material für den Nebengottesdienst Vesper gerechnet werden, das aber auch mit Hauptgottesdienst-Motetten fallweise ergänzt werden konnte. Zu den Gelegenheitswerken sind das in Tabulatur aufgezeichnete, fragmentarische Werk vom Hohelied (Nr. 18) sowie das vom Titelblatt bekannte Hochzeitswerk für namhaftere Bartfelder Personen (den dortigen slowakischen Prediger und die Tochter des Druckers und Richters), gleichfalls nach dem Text des Hohenliedes verfasst, zu rechnen.⁸⁹ Von den Gelegenheitskompositionen wäre das Musikwerk anlässlich der Stöckel-Jubiläums-Feierlichkeiten von 1639 von herausragender Bedeutung, leider ist verschollen.

Wir kennen achtzehn Werke von Zarewutius. Neun von ihnen sind als Tabulatur-Partitur in einem Zustand erhalten, der sie für eine Herausgabe geeignet macht. Die Tabulatur eines Werkes ist ebenso wie die anderen, in Stimmbüchern zu findenden Werke, fragmentarisch. Schliesslich kann hier noch eine zweistimmige Ergänzung zu einer Messe von Gallus-Handl eingereiht werden.

Vollständige Werke:

1. **Ach Christe Jesu Kindelein** a 8 v., Ms.mus.Bártfa 26
2. **Da Jesus geboren war zu Betlehem** a 8 v. 1660, Ms.mus.Bártfa 26
3. **Das alte Jahr vergangen ist** a 8 v., Ms.mus.Bártfa 26
4. **Der Tag der ist so freudenreich** a 8 v., Ms.mus.Bártfa 26 (zweifache Abschrift, in zwei Tonarten)
5. **Magnificat I. Toni** a 8 v., 12. Okt. 1662., Ms.mus.Bártfa 25
6. **Magnificat II. Toni** a 8 v., Ms.mus.Bártfa 25
7. **Meine Seele erhebt den Herren** (deutsches Magnificat) a 6 v. (+ 2 Trombone, Continuo), 24. Jul. 1664., Ms.mus.Bártfa 25
8. **O Jesu mi dulcissime** a 8 v., 5. Jan. 1654., Ms.mus.Bártfa 26
9. **Wir loben all das Kindelein** a 8 v., 24. Okt. 1664., Ms.mus.Bártfa 26

*Fragmentarisch erhaltene Werke:*⁹⁰

10. **Exultet Hymnus in Festo S. Jacobi** a ? v., Bass-Stimme, Mus.pr.Bártfa 7
11. **Gloria tibi Trinitas** a ? v., Ms.mus.Bártfa 21 a–d
12. **Missa** a 4 v., 17. Okt. 1663., Ms.mus.Bártfa 21 b–d
13. **Nun bitten wir den heiligen Geist** a 8 v., Ms.mus.Bártfa 21 a–d
14. **Officium super Das neugeborene Kindelein** a 8 v., Ms.mus.Bártfa 5
15. **Officium super Veni Domine** a 8 v., Ms.mus.Bártfa 5

⁸⁹Die Nummer 19 in der Auflistung der Werke Zarewutius, ein fragmentarisches Hochzeitskonzert, gibt die slowakische Fachliteratur irrtümlich mit dem Titel „Unser Heil ist kommen“ an. (Matúš 1976, 118.; Rybárič 1974a, 282.; Rybárič 1984, 83.) Dieses Werk eines unbekanntenen Komponisten, auf dessen Titelblatt Zarewutius Name nicht erscheint, zeigt eindeutig eine andere Handschrift. (Gleichfalls in Ms.mus.Bártfa 28)

⁹⁰Die Incipits der in Stimmbüchern erhaltenen fragmentarischen Werke s. Seite 233.

16. *Psallite terrigenae* a 8 v., Ms.mus.Bártfa 18
17. *Surge Petre et induete* a 8 v., Ms.mus.Bártfa 21 a–d
18. [*?Stehe auf meine Freundin*] ... und kom und kom a 4 v., Composuit Zacharias Zarewutius Org. Bart: Anno 1649. 5. 6. et 7. Julij Ex proverbiorum [richtig: Ex Canticis] Salom: C. 2., Ms.mus.Bártfa 28

Nach Titel oder aus Archivdaten bekannte Werke:

19. [*Du bist allerdings schön, Meine Freundin / Tota pulchra es, amica mea*] Vom ... Hochzeitlicher Ehrentag des Vorachtbaren ... Herrn Paulj Krays Praerovi ... wolverordneten windischen Predigers in [Bar]tfeld Bräutigams etc. sampt seiner Ehr- und viell-Tugendreichen, liebsten ... ELISABETAE Klöszin ... Braut / Ibidem aufgericht undt mit schön zwölf Stimmen componiret, auch dreÿ ... ordiniret aus dem Hohem Liede Salomonis, ein feÿerlich undt einhelliges Concert, è Cap. 4, versiculis 7. 9. 10: vom Herren Zacharia Zarewutio, wolverdienten Organiste[n] der deutschen Kirchen zu Bartfeld, Ms.mus.Bártfa 28⁹¹
20. *Kyriamina* 6. 8. et 10. vocum Z. Zarew., Ms.mus.Bártfa 26
21. Festkomposition im Jahre 1639 zum 100. Jahrestag der Heimkehr Stöckels und der Verbreitung der Reformation in Bartfeld

Bearbeitung:

22. **Gallus-Handl: Missa Elisabeth Zachariae**, addidit duas voces Z.Z.; Ms.mus.Bártfa 21 a–d

Die slowakische Fachliteratur und die Lexikonartikel schreiben Zarewutius noch eine Magnifikatkomposition zu.⁹² Vor dem auf dem f 25v beginnenden Magnifikat im ersten Ton des Bandes Ms.mus.Bártfa 25 steht ein mit dem anderen Magnifikat gemeinsames Titelblatt (f 25 r): „Magt. 1. et 2. Toni ab 8. Z. Z. O.B.“, was sich auf jene 1662 geschriebene Magnifikate im ersten und zweiten Ton bezieht, die der Komponist nacheinander aufgezeichnet hat. Das einige Folien später folgende Stück ohne Autorenkennzeichnung (f 31v) können wir jedoch deswegen nicht den Werken Zarewutius zurechnen, weil das erwähnte Titelblatt ein Magnifikat im ersten und zweiten Ton verspricht, dieses aber eine Komposition im achten Ton ist.

Der Komponist Zarewutius

Präludium, Phantasie, einfache Choralbearbeitung, Motette, kleines Kirchenkonzert, Messe (*missa brevis*) und Magnifikat – diese Gattungen brauchte der Organist Zarewutius während seiner Dienstjahre in der Bartfelder St. Ägidien-Kirche. Und dass wir nicht von jeder gebräuchlichen Gattung Kompositionen von ihm kennen, kann auf zwei Gründe zurückgeführt werden: nur ein Teil der geschriebenen Werke hat die Jahrhunderte überstanden, und mit Recht können wir daran denken, dass Zarewutius nur einen Teil seiner Werke, die komplizierteren, die für Vokalensemble, niedergeschrieben hat, jene, an deren Einstudierung und Vortrag er keinen besonderen Anteil hatte, während die improvisierte Musik der ein- bis zweiminütigen Präludien und Choralbearbeitungen (jährlich wenigstens sechzig Stücke) niemals notiert wurde.

Von der kompositorischen Tätigkeit Zarewutius' können wir uns wegen der geringen Zahl seiner erhalten gebliebenen Werke kein vollständiges und genaues Bild machen.⁹³ Die fragmentarischen Werke aus den Stimmbüchern helfen nicht bei der Analyse des Stils des Komponisten, und so haben wir nur die jetzt herausgegebenen Werke in unsere Untersuchungen einbezogen.

⁹¹Die Komposition des 128. Psalms (*Wohl dem, der den Herren fürchtet*, ein gleichfalls für eine Hochzeit geeigneter Text) in einer sechsstimmigen Tabulatur beginnt auf der Rückseite des Titelblatts.

⁹²Rybarič 1974a, 278.; Rybarič 1984, 83.; Clapham 1980b.

⁹³Eine erste bewertende Zusammenfassung des Lebenswerkes von Zarewutius s. Gombosi 1941.

Die neun Kompositionen vertreten die verbreitetsten unter den Gattungen der späten Renaissance und des frühen Barocks, das kirchliche Konzert und vor allem die Motette.⁹⁴ Zu letzteren zählen nicht nur die formell hierhergehörenden Werke, sondern auch die drei Magnifikate, die sich der Textenteilung folgend, aus kurzen Abschnitten, kleinen Motetten, zusammensetzen. Wenn man ihren Umfang und ihre Bearbeitungsmöglichkeit betrachtet, sind in erster Linie die fünf „de tempore“-Motetten und das Konzert *Wir loben all das Kindelein* geeignet zur Stilanalyse des Komponisten der *seconda prattica*. Charakteristisch für seine Musik ist primär der homophone, aus akkordischen Blöcken aufgebaute Satz, in dem kaum die Vokalpolyphonie der *prima prattica* durchschlägt, die besonders von Lassus und Palestrina vertreten wurde. Die Behandlung des Chores ist hier und da etwas steif und trocken, zum Ausgleich benutzt er viele Mittel, die den mehrhörigen Motettenstil lebendiger machen. Ein solches Mittel ist vor allem die Benutzung von Gegensätzen in Klangfarbe, Dynamik und Metrik.

Ähnlich wie Schimbracky benutzt Zarewutius gern heterogen zusammengesetzte Chöre: fünf Motetten und zwei Magnifikate schrieb er für SSAT + ATTB – Ensemble.⁹⁵ Unter den zweichörigen Werken hat ausschliesslich *Der Tag, der ist so freudenreich* die Zusammenstellung SATB + SATB. Die beiden verschieden aufgebauten Chöre, einander gegenüber aufgestellt, ergeben interessante Klänge. In der Einleitung der Motette *Ach, Christe Jesu* singt der zweite Chor das aus langen Tönen bestehende flehende Thema, der Einsatz des Hochchores bringt aber eine neue Farbe, einen beweglicheren Charakter hinein. Der Gegensatz zwischen den beiden unterschiedlich aufgebauten Chören wird in dem Werk, das mit den Worten beginnt *Das alte Jahr vergangen ist*, dadurch gesteigert, dass dem unregelmässigen Imitationsabschnitt des ersten Chores ein homophoner, die Festlegung bedeutender, zusammenfassender Teil des Tiefchores folgt, den der erste Chor anschliessend wiederholt, bevor das gesamte Ensemble zusammenfasst. In dem folgenden grossformatigen Abschnitt (*Wir danken dir*) geschieht der gleiche, bewusst formelle Aufbau, nur aus dem anderen Chor beginnend. (D=Das alte Jahr; W=Wir danken dir; h=homophon; p=polyphon)

1. Chor: D^p — d^h d / — w^h — w /
 2. Chor: — d^h — d / W^p — w^h w /

Mit Ausnahme eines gemeinsamen Akkords kann das erste Drittel von *O Jesu mi dulcissime* auch von einem Chor gesungen werden. Nach dem langen tief registrierten, und dem anschliessenden Teil für Hochchor bedeutet der lang erwartete Einsatz der beiden Chöre einen farbigen Kontrast.⁹⁶

Die räumliche Gegenüberstellung von Solist und Chor erhöht ebenfalls die Kontrastmöglichkeiten. Unter den herausgegebenen Werken enthält der Mittelteil des jubelnden Kon-

⁹⁴ Gewisse Teile von *Wir loben all das Kindelein* haben starke Bindung zur Gattung Motette. Dafür gilt auch die Feststellung Kunzes, daß das Kirchenkonzert teilweise die Weiterentwicklung der Motette darstellt. („Im Typus des Concerto, des ‚geistlichen Konzerts‘, wird in erneuerter Form die Tradition des motetischen Satzes weitergeführt — allerdings weniger die der ‚klassischen‘ Vokalpolyphonie, als vielmehr die Tradition, die in der geistlichen und weltlichen Musik Venedigs kulminierte.“ Kunze, 9.)

⁹⁵ Den Text der Cantio hat Schimbracky zweimal vertont — zwei zweichörige Werke mit Basso continuo, eins trägt die Überschrift: ab 8 Cum Una Cap. à 4 — und, mit ähnlichen Akkordfolgen, auch Vulpius in einem vierstimmigen Werk.

⁹⁶ Ähnlich aufgebaut ist das Werk mit dem gleichen Text aus den *Sacrae Symphoniae* von G. Gabrieli, welches wir zur Ergänzung des Textes der Zarewutius-Motette herangezogen haben. CMM 12, 167–174.

zerts *Wir loben all das Kindelein* melismatische Solopartien, denen gegenüber ein tiefer Chor kontrastierend erklingt.⁹⁷

Das Verfahren, instrumentale und vokale Stimmen gegenüberzustellen, können wir im *deutschen Magnifikat* beobachten. Die zwei Posaunen verstärken im allgemeinen die Gesangstimmen, gelegentlich bekommen sie aber eine selbständige Rolle, erhalten sie eine chorische Aufgabe.

Aber Zarewutius nutzte auch weitere Möglichkeiten des mehrhörigen Motettenbaus. Obwohl in seiner Handschrift die dynamischen Zeichen fehlen, bedeutet der Wechsel von Solo-Gruppe (besonders tiefer Chor) zu Tutti immer auch eine Steigerung der Lautstärke, was in gewissem Masse auch die schon erwähnte Motette *O Jesu mi dulcissime* repräsentiert. Der grösste dynamische Gegensatz tritt in der Motette *Da Jesus geboren war* auf, in der nach dem einzeln auftretenden Hochchor und Tiefchor auf den Fragetext *Wo ist der neugeborne König?* der erste Chor mit auf drei Oktaven gespreiztem Umfang gleichsam hereinbricht. Die Bezeichnung „false“ bei *Der Tag, der ist so freudenreich* bezieht sich ebenso nicht auf die Dynamik, sondern auf die Vortragsweise, aber auch bei anderen Komponisten können im Falle des über herausgehobenen „empfindsamen“ Worten häufigen übermässigen Dreiklangs (hier über *so wunderbarlich*) die beiden nicht voneinander getrennt werden.

Der Metrumwechsel kann auch verschiedene Gegensätze ausdrücken. Es kommt vor, dass er mit einem Wechsel in der Zusammenstellung des Ensembles einhergeht (Mittelteil und Doxologie von *Wir loben all das Kindelein*); anderenorts geschieht der Wechsel vom ungeraden ins gerade Metrum ausschliesslich durch Verlangsamung (am Ende von *Ach, Christe Jesu*, Ende von *Wir loben all das Kindelein*, *deutsches Magnifikat*, Ende des 1. Satzes). Der entgegengesetzte (also sich vom geraden zum ungeraden vollziehende) Metrumwechsel im letzten Satz des *Magnifikat im ersten Ton* hebt den Coda- oder Strettacharakter des *et in saecula saeculorum amen* hervor. Ein durch den Text motivierter Metrumwechsel, wie ihn z. B. auch Schütz gerne benutzte,⁹⁸ ist nur in der Motette *Ach, Christe Jesu* zu finden (*Gib uns ein fröhliches neues Jahr*).

Für die aufgezählten Lösungen war wegen des geringeren Umfangs weniger Platz in den Magnifikaten. Zarewutius hat nur die geradzahligen Verse des Lobgesangs Mariä vertont,⁹⁹ meist im Umfang von 25–30 Takten. Abwechslung bedeutet hier, dass der Anfang der Sätze sich zwischen den beiden Chören verteilt, aber es wechseln auch Imitationsstil und blockartige Kompositionsweise. Die in Blöcken gebauten zwei Chöre antworten einander oder fallen sich ins Wort (*Fecit potentiam – dispersit* im Stück im ersten Ton. Beim Antworten kann die Zahl der Stimmen variieren, ja infolge der unterschiedlichen Zusammensetzung kann die Melodie jeweils in eine andere Stimme gelangen. (*Sicut erat* gleichfalls im *Magnifikat im ersten Ton*.) Sehr veränderlich ist im *deutschen Magnifikat* die gruppenartige Zusammenstellung der sechs Vokal- und der zwei gleichrangigen Instrumentalstimmen.

Den unterschiedlichen Formen der polyphonen und homophonen Elemente kommt eine Rolle zu. Die Imitationslösungen begleiten mehr den Anfang der Stücke, die Vorstellung der Stimmen. Bei der durch den Eintritt zahlreicher Stimmen verursachten Schwere hilft, dass beim Einsatz der vierten und fünften Stimme ein Teil der bis dahin erklingenden Stimmen aus-

⁹⁷Besonders bei diesem Werk und bei der im folgenden zur Erwähnung kommenden Motette *Da Jesus geboren war* fühlen wir, daß – wenn es auch in der Handschrift nicht bezeichnet ist – die Blechblasinstrumente die homophonen Blöcke verdoppeln konnten, wenn diese Instrumente zur Verfügung standen. In diesem Sinne bezieht sich die Feststellung Kunzes nur zum Teil auf die Musik Zarewutius: „In der neuen musikalischen Gattung und gleichermaßen im Concerto wirken Instrumentales und Vokales in ihrer Funktion getrennt zusammen.“ Kunze, 9.

⁹⁸Z. B. in der mit den Worten *Die mit Tränen säen* beginnenden Motette aus der Geistlichen Chormusik – „werden mit Freuden ernten“ (im ungeraden Metrum).

⁹⁹Schimbracky vertonte die ungeraden Sätze des *Magnifikat* im 6. Ton und die geraden Sätze des *Magn. Deutsch* im 5. Ton. (Werkverzeichnis Rybář 1973, 66–67.)

setzt, die weiteren Stimmensätze sind aber schon weniger regelrecht wie die vorherigen. Die homophonen Blöcke sind eher zur Formwiederholung geeignet. Das Pendel der im 23. Takt von *Der Tag...* beginnenden Dominant – Tonika kehrt im 53. Takt wieder. Das von dem Thema aus *Wir loben...* gebildete Material (Takt 14) im geraden Metrum mit dem Text *uns ist geboren* erscheint nach der Doxologie als Refrain im ungeraden Metrum mit dem Text *Christ ist geboren*.

Die einzelnen Abschnitte der Motetten werden von kurzen, mosaikartigen Motiven aufgebaut. Das eine charakteristische Element der Rhythmusformel $\text{♩} \text{♪} \text{♩}$ mit abwärtsführender Melodie ist mit dem Text *füllet er* im Satz *Die Hungrigen* des *deutschen Magnifikats* verbunden.¹⁰⁰ *Das alte Jahr...* bildet aus der diesem entgegengesetzt gerichteten Variation den Sequenzgang. Das aus der Auflösung des Dur-Dreiklanges gebaute Motiv kommt in dem Stück *Wir loben...* und in den Sätzen *Quia fecit* und *Esurientes* des *Magnifikat im zweiten Ton* vor. Im *deutschen Magnifikat* erscheint gleichsam obligatorisch dieses Motiv, zitiert es doch die Tonart des Lobgesangs Mariä, das Inicium des fünften Psalmton (*Die Hungrigen*).¹⁰¹ Die Besonderheit des Psalmtons hat noch mehr das *lateinische Magnifikat im zweiten Ton* an sich, in dessen ersten, zweiten, fünften und sechsten mehrstimmigen Satz der Psalmton in Quartumfang mehrmals erscheint: am Anfang des Satzes, sowie in der Mittel- und Schlusskadenz. Der Leitfaden des *Lateinischen Magnifikat im ersten Ton* ($a^1-d^2-cis^2-d^2-e^2$) stammt nicht von Psalm.¹⁰²

Zarewutius schrieb eine einzige Chormotette (*Der Tag, der ist so freudenreich*): obwohl er darin den Cantus firmus *Der Tag...*, der aus der lateinischen Cantio *Dies est laetitiae* entlehnt wurde, sehr frei behandelt, ist doch die Grundmelodie an den auf mehrere Stimmen aufgeteilten Abschnitten bis zum Ende verfolgbar. Der Komponist hebt aus den charakteristischsten Melodieelementen der Cantio (vgl. den hellen, transparenten aufgebauten Teil für dreistimmigen Frauenchor: *von einer Jungfrau ist geboren, Maria, du bist auserkorn*) den Grundgedanken der Motette hervor: das die Quinte $g-c$ auf immer neue Weise ausfüllende, in verschiedener rhythmischer und melodischer Form erscheinende Leitmotiv.¹⁰³

Von den neun Werken stehen drei in einer Dur-Tonart, sechs dagegen in einer Mischung aus dorisch und Moll. Das *Magnifikat im zweiten Ton* neigt stärker zur Molltonalität, deswegen wählten wir auch in der Übertragung die dem Moll entsprechende Vorzeichnung. Die Werke in Moll- oder dorischer Tonart schliessen nach zeitgenössischer Praxis mit einer grossen Terz. Die Harmoniebindung weicht auch nur an einigen Stellen von der gewohnten ab. Die bewahrten Harmonieketten wiederholen sich in mehreren Werken, so z. B. die Motette *Da Jesus...* gibt eine Reihe authentischer Schritte, und ähnlich ist der Satz *Das alte Jahr...* (ab Takt 94) aufgebaut. Ebenso veranschaulichen zwei Werke die Öffnung von der Quinte zur Dezime in vier Stimmen (*Da Jesus...*, Takt 6–8; *Magnifikat im zweiten Ton: Et exultavit* Takt 2–4). Der Komponist gebraucht den Septimakkord selten (hauptsächlich an Durchgangs- oder unbetonten Stellen; siehe *Magnifikat im ersten Ton: Sicut locutus est*, Takt 9 und 22), den an betonter Stelle auftretenden Quintsextakkord finden wir öfters (*Magnifikat im zweiten Ton: Quia fecit* Takt 14, *Fecit potentiam* Takt 9; *Magnifikat im ersten Ton: Sicut locutus est* Takte 6–7 – die Kadenzbildung $I-I^6-II_5^6-V-I$ der Choräle vorausprojizierend). Querstand kommt im allge-

¹⁰⁰Ähnliche Motive in Schimbrackys *Magnifikat* im 6. Ton, sowie in seinen Kirchenkonzerten, die mit *Omnes gentes* und *Gaudent in coelis* beginnen. S. Schimbracky.

¹⁰¹Den gleichfalls auf dem Dreiklang, und nicht auf dem Psalmton beruhenden ersten Satz (Und mein Geist freuet sich) seines deutschen Magnifikat beginnt Schimbracky mit einer ähnlichen Akkordreihe. Rybarič 1973, 67.

¹⁰²Zarewutius schrieb, wie schon gesagt, Magnifikate und Magnifikat-Folgen anderer Komponisten in sein Tabulaturbuch ab. Ein Einfluß dieser 4–6-stimmigen Kompositionen ist dagegen nur selten nachweisbar.

¹⁰³Derartiges rhythmisch-melodisches Spiel kann auch in Schimbrackys Werk mit gleichem Text beobachtet werden.

meinen beim Treffen zweier Chöre oder an einer Abschnittsgrenze vor (*Magnifikat im ersten Ton: Sicut erat* Takt 27–28), aber auch ausnahmsweise innerhalb eines Chores (*Das alte Jahr...*, Takte 97–98 und 118–119). Einige ungeschickte Quint- und Oktavparallelen begleiten die Bewegung der Stimmen (*Der Tag...*, Takt 46, 48; *Ach, Christe Jesu*, Takt 131, 136), die Parallele ist aber kaum wahrnehmbar, wenn die tiefste und die höchste Stimme in einander entgegengesetzter Richtung vorwärtsschreiten.

Bei der Aufführung der Motetten und Magnifikate treten nicht solche Probleme auf, wie bei den vokalen und instrumentalen Kirchenkonzerten anderer oberungarischer Komponisten (z. B. Schimbracky), obwohl sich einige Fragen auch bei der Interpretation der Werke von Zarewutius erheben. Die Tabulatur-Partitur ist nicht die definitive Form, deshalb nicht genügend konkret, und sie bezeichnet nicht den Vortragsapparat; sie rechnet damit, dass die Aufführung durch ein eben verfügbares, und nicht durch ein ständiges Ensemble erfolgt.¹⁰⁴ Die verhältnismässig einfachen und übersichtlichen zweichörigen Werke von Zarewutius machen keine Schwierigkeiten bei der Zusammenstellung. Dagegen muss die Frage gestellt werden, ob man nicht auch dort das Continuo einsetzen muss, wo es nicht bezeichnet ist? Im *deutschen Magnifikat* tritt das Continuo als selbständige Stimme hervor, in der Motette *Wir loben...* hat es die Rolle nur in einigen solistischen Teilen. Dagegen lassen einige ungeschickte Lösungen und unbegründet leere Akkorde in den beiden anderen Magnifikaten (z. B. *Magnifikat im zweiten Ton: Sicut locutus est* Takt 13 und 16) vermuten, dass wir auch zu diesen Stücken das Continuo verwenden können, die Gesangstimmen können wir dagegen nach der zeitgenössischen Praxis mit Instrumenten verstärken.

Zacharias Zarewutius hat sich in einer ähnlichen Richtung entwickelt wie sein Zipser Zeitgenosse Johannes Schimbracky. In seinen Werken kommt nicht nur Homophonie, sondern auch der Imitationsstil zur Geltung, wenngleich oft nur auf dem Niveau einer Schein-Polyphonie. Die flämische, hauptsächlich aber die deutsche Polyphonie verkörperten für ihn Hassler, Vulpius, Demantius, M. Praetorius und Gumpelzhaimer, in erster Linie aber Schütz, Schein und Scheidt, durch deren Übermittlung und Umdeutung die mehrchörige Technik des Italieners Giovanni Gabrieli auch nach Oberungarn gelangte und fruchtbaren Boden fand.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Das heißt, die Tabulatur-Partitur fixiert nur das Wesentliche der Komposition, die konkrete Ausführung verändert sich mitunter von Vortrag zu Vortrag. Aus der Sicht des Vortragsapparates ist die Quelle bei Vokalwerken verhältnismässig verlässlich, obwohl auch hier Instrumentenverdoppelung vorkommt, wie z. B. bei den schon erwähnten Werken *Wir glauben...* und *Da Jesus geboren war*. Die Capella-Stimmen schrieb der Komponist bzw. Kopist nicht bei jeder Gelegenheit ein, so sind bei dem einen Werk von Schimbracky *Der Tag, der ist so freudenreich* im Gegensatz zu Überschrift (ab 8 Cum Una Cap. à 4) in der Handschrift nur 8+1 Stimme aufgezeichnet. Vgl. Rybarič 1967.

¹⁰⁵ Soviel von seinem fragmentarischen Lebenswerk feststellbar ist, machte sich Zarewutius nicht nur den feierlichen, unpersönlichen Motettenstil, sondern auch die durch Schütz eingeführte und ausgereifte persönlichere Intonation zu eigen, der Söhngen folgenden Platz zuweist: „... Die Beispiele der Kasseler Hofmusik ... bewegen sich durchweg in der gleichförmigen, imitatorisch-linearen überpersönlichen Feierlichkeit des alten Motettenstils ... Das aber ist das Überraschende, von Schütz sicherlich als Durchbruch und Befreiung Empfundene: daß er durch die Spätwerke des Katholiken Giovanni Gabrieli den Anschluß an das Ethos der Musik der lutherischen Reformation findet.“ Söhngen, 21.

Literatur

- Ábel Abel, Jenő: *A bártfai Szent Egyed templom könyvtárának története* [Geschichte der Sankt Ägidien-Kirche in Bartfeld], Budapest 1885.
- Adrio Adam Adrio: Tradition und Modernität im musikalischen Schaffen der Schütz-Zeit, in: *Sagittarius* 1, Kassel 1966, 43–51.
- Albrecht 1948 Hans Albrecht: Zwei Quellen zur deutschen Musikgeschichte der Reformationszeit, *Musikforschung* 1 (1948), 242–285.
- Albrecht 1949–1951 ———: Bartfeld, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 1, Kassel–Basel 1949–1951, 1342–1345.
- Apel Willi Apel: *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962.
- Bárdos 1982 Bárdos, Kornél: Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez [Beiträge zur Geschichte der Kaschauer „Stadttrompeter”], *Zenatudományi Dolgozatok* 1982, 75–84.
- Bárdos 1983 ———: Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez [Neuere Gesichtspunkte zur Frage der Geschichte der ungarischen Turmmusiker], *Zenatudományi Dolgozatok* 1983, 103–109.
- Bárdos 1986 ———: *Szabad királyi városaink és mezővárosaink zenei struktúrája és zeneélete a 16–17. században* (1541–1686) [Struktur der Musik und Musikleben unserer königlichen Freistädte und Marktflecken im 16.–17. Jahrhundert (1541–1686)], Doktor-Dissertation, Budapest 1986.
- Bárdos 1987 ———: A szabad királyi városok zenei struktúrája a kisvárosokban: Mador a 17. században [Musikstruktur der königlichen Freistädte in den Kleinstädten: Mador im 17. Jh.] *Zenatudományi Dolgozatok* 1987, 75–86.
- Bárdos–Csomasz Tóth Bárdos, Kornél–Csomasz Tóth, Kálmán: Az Eperjesi graduál [Das Eperieser Gradual], *Zenatudományi tanulmányok* VI, Budapest 1957, 165–264.
- Berner Alfred Berner: Die Musikinstrumente zur Zeit Heinrich Schützens, in: *Sagittarius* 1, Kassel 1966, 30–42.
- BFH Burlas–Fišer–Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Musik in der Slowakei im 17. Jahrhundert], Bratislava 1954.
- Blume Friedrich Blume: *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965.
- Braun Werner Braun: *Die Musik des 17. Jahrhunderts*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Herausgegeben von Carl Dahlhaus, Band 4, Wiesbaden [1981].
- Breig Werner Breig: Mehrchörigkeit und individuelle Werkkonzeption, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 24–38.
- Breznyik Breznyik, János: *A selmecebányai ágost. hitv. evang. egyház és lyceum története* [Geschichte der evangelischen Kirche Augsburgischer Bekenntnisses und des Lyzeums in Schemnitz] (I–II), Selmecebánya 1883, 1889.
- Brockhaus–Riemann Brockhaus–Riemann: *Zenei Lexikon* [Musiklexikon]. Zusammengestellt von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Herausgeber der ungarischen Ausgabe Antal Boronkay. 3. Band, Budapest 1985.
- Brodde Otto Brodde: Theologische Konzeptionen in mehrchöriger Musik, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 7–11.
- Capricornus 1975, 1979 Capricornus: *Opus Musicum* I, II. Stará hudba na Slovensku. Alte Musik in der Slowakei 1, 2. Hrsg. von Richard Rybář, Bratislava 1975, 1979.
- Clapham 1980a John Clapham: Schimbraczký [Schimrag, Schimrack, Schimrak], Johannes, in: *New Grove* 16, 1980, 650–651.
- Clapham 1980b ———: Zarevutius [Zarewutius], Zacharias, in: *New Grove* 20, 1980, 645.
- CMM 12 *Giovanni Gabrieli OPERA OMNIA I*. Corpus Mensurabilis Musicae 12, Roma 1956.
- Dej. Bardejova *Dejiny Bardejova* [Geschichte Bartfelds], Košice 1975.
- Dobszay Dobszay, László: *Magyar zenetörténet* [Ungarische Musikgeschichte], Budapest 1984.
- DSH *Dejiny slovenskej hudby* [Geschichte der slowakischen Musik], Bratislava 1957.
- Ferenczi–Hulková Ferenczi, Ilona–Marta Hulková: Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus L’ubica (17. Jh.), *Studia Musicologica* 22 (1980), 345–396.

- Fox Bertha Mary Fox: *A Liturgical–Repertorial Study of Renaissance Polyphony in Bártfa Mus. Pr. 6*. Phil. Diss. University of Illinois 1977.
- Gombosi 1929 Gombosi, Ottó: Die Musikalien der Pfarrkirche zu St. Aegidi in Bártfa, in: *Festschrift für Johannes Wolf*, Berlin 1929, 38–47.
- Gombosi 1932 ———: Quellen aus dem 16-17. Jahrhundert zur Geschichte der Musikpflege in Bartfeld und Oberungarn, *Ungarische Jahrbücher* 12 (1932), 331–340.
- Gombosi 1941 ———: Zarewutius Zakariás bártfai orgonista [Zacharias Zarewutius Organist Bartfelds], *Magyar Dal* 46 (1941), Nr. 7, 8–10., Nr. 10, 7–8.
- Haan Haan, Lajos: *A magyarországi ág. hitv. evangélikusok egyetemes gyűlései és az egyetemes világi felügyelői hivatal* [Die Generalversammlungen der evangelischen Gläubigen Augsburger Bekenntnisses und das allgemeine weltliche Aufsichtsamt], Budapest 1882.
- Hořejš Antonín Hořejš: *Levočské tabulatúrne sborníky* [Die Leutschauer Tabulatur-Sammlungen], s. in: *BFH*, 96–154.
- Hörk Hörk, József: *A sáros–zempléni ev. esperesség története* [Die Geschichte der ev. Propstei Scharosch–Zemplin] 1, Kassa 1885.
- Hudec Konstantín Hudec: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* [Die Entwicklung der Musikkultur in der Slowakei], Bratislava 1949.
- Hulková 1985a Marta Hulková: *Levočská zbierka hudobnín* [Die Leutschauer Musikaliensammlung], Kandidaten-Diss., Bratislava (FFUK) 1985.
- Hulková 1985b ———: Die Musikaliensammlung von Levoča – ein bedeutendes Dokument des Musiklebens in Spiš zu Ende des 16. und im 17. Jahrhundert, in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* 7, Bydgoszcz 1985, 135–143.
- Isoz Isoz, Kálmán: *Körmöcbánya zenészei a tizenhetedik században* [Kremnitzer Musiker im 17. Jahrhundert], Budapest 1907.
- Iványi Iványi, Béla: *Bártfa szabad királyi város levéltára* [Das Archiv der königlichen Freistadt Bartfeld], Budapest 1910.
- Kenton Egon Kenton: *Life and Works of Giovanni Gabrieli*, Roma 1967.
- Korabinsky Johann Matthias Korabinsky: *Geographisch–Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn*, Preßburg 1786.
- Kunze Stefan Kunze: Rhythmus, Sprache, musikalische Raumvorstellung – Zur Mehrchörigkeit Giovanni Gabrielis, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 12–23.
- Marckfelner *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera. Tabulaturbuch des Samuel Marckfelner. Stará hudba na Slovensku. Alte Musik in der Slowakei* 4, Hrsg. von František Matúš, Bratislava 1981.
- Matúš 1974 František Matúš: *Účast' a podiel Spiša a Šariša na hudobnej minulosti Slovenska* [Die Beteiligung der Komitate Zips und Scharosch an der musikalischen Vergangenheit der Slowakei], Fakultná úloha F 4/D 1974. Manuscript v archíve Pedagogickej fakulty Prešov.
- Matúš 1976 ———: *Zacharius Zarewutzky*, Biographia. Dissertation, Bratislava (FFUK) 1976.
- Matúš 1978 ———: *Účast' a podiel Spiša a Šariša na hudobnej minulosti Slovenksa* [s. Matúš 1974], Závěrečná správa, Prešov 1978.
- Mészáros 1981a Mészáros, István: *Az iskolaügy története Magyarországon 996–1777 között* [Geschichte des Schulwesens in Ungarn zwischen 996 und 1777], Budapest 1981.
- Mészáros 1981b ———: *XVI. századi városi iskoláink és a „Studia humanitatis”* [Unsere städtischen Schulen im 16. Jahrhundert und die „Studia humanitatis”], Budapest 1981.
- Murányi Murányi, Róbert: Neuere Angaben über die Bartfelder Sammlung, *Studia Musicologica* 13 (1971), 363–370.
- Osthoff Wolfgang Osthoff: Heinrich Schütz – die historische Begegnung der deutschen Sprache mit der musikalischen Poetik Italiens, in: *Schütz Jahrbuch* 2, 1980, 78–102.
- Pamiętkowa Księga Pamiętkowa: *400-lecia toruńskiego gimnazjum akademickiego* [400 Jahre Gymnasium zu Thorn] tom 1 (XVI–XVIII. w.), Toruń 1972, 194–205.
- PETL Zoványi, Jenő: *Magyarországi Protestáns Egyháztörténeti Lexikon* [Lexikon der ungarischen protestantischen Kirchengeschichte], 3. verbesserte und erweiterte Ausgabe. Redigiert Sándor Ladányi, Budapest 1977.

- Rennerné Rennerné Várhidi, Klára: Adatok a szepesi huszonnégy királyi város XVI–XVII. századi zenei életéhez [Beiträge zum Musikleben der vierundzwanzig königlichen Städte der Zips im 16.–17. Jahrhundert], *Zenetudományi Dolgozatok* 1983, 91–101.
- Rezik–Matthaeides Ján Rezik–Matthaeides: *Gymnaziológia*, Bratislava 1971.
- Rhódy L. Rhódy, Alajos: *Érdekes adatok Bártfa szab. kir. város múltjából* [Interessante Beiträge aus der Vergangenheit der königlichen Freistadt Bartfeld], Bártfa o. J.
- RMK Szabó, Károly: *Régi Magyar Könyvtár* [Alte ungarische Bibliothek] I, II, III/1, III/2, Budapest 1879, 1885, 1896, 1898.
- Ruzička Vladislav Ruzička: *Školstvo na Slovensku v období neskorého feudalizmu (po 70-te roky 18. storočia)* [Das Schulwesen in der Slowakei in der Frühphase des Feudalismus (bis zu den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts)], Bratislava 1975.
- Rybarič 1966 Richard Rybarič: Die Hauptquellen und Probleme der slowakischen Musikgeschichte bis zum Ende des XVIII. Jhs., in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* I, Bydgoszcz 1966, 97–114.
- Rybarič 1967 ----: Zur Frage der Tabulatur–Partitur im 17. Jahrhundert, in: *Musica Antiqua Colloquium* II, Brno 1967, 106–112.
- Rybarič 1969a ----: Johannes Šimbracky und die Zipser Musikkultur des 17. Jahrhunderts, in: *Sagittarius* 2, Kassel 1969, 63–66.
- Rybarič 1969b ----: Ján Šimbracky v rokoch 1635–1645: príspevok k poznaniu jeho diela [Johannes Schimbracky in den Jahren 1635–1645: ein Beitrag zur Erkenntnis seines Lebenswerk], *Musicologica slovacica* 1 (1969), 91–107.
- Rybarič 1972 ----: Samuel Capricornus in Bratislava (Pressburg), in: *Musica Antiqua Europae Orientalis* III, Bydgoszcz 1972, 107–126.
- Rybarič 1973 ----: Ján Šimbracky – spišsky polyfonik 17. storočia [Johannes Schimbracky – die Zipser Polyphonie im 17. Jahrhundert], *Musicologica slovacica* 4 (1974), 7–83.
- Rybarič 1974a ----: Zacharias Zarewutius organista Bartphae (1625–1664), *Nové obzory* 16 (1974), 261–283.
- Rybarič 1974b ----: Opus Musicum Samuela Capricorna (1655), *Musicologica slovacica* 5 (1974), 7–49.
- Rybarič 1976 ----: Z dejín viachlasnej hudby v Bratislave v 17. storočí [Über die Geschichte der mehrstimmigen Musik in Preßburg im 17. Jahrhundert], in: *Bratislava* 8–9, Bratislava 1976, 137–163.
- Rybarič 1978 ----: Zur Frage des sogenannten slowakischen Bestandteils in dem mehrstimmigen Gesangbuch aus L'ubica (17. Jh.), *Musicologica slovacica* 7 (1978), 213–223.
- Rybarič 1984 ----: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku* [Geschichte der Musikkultur in der Slowakei] I. Stredovek, renesancia, barok. Bratislava 1984.
- Šimbracky *Šimbracky Opera Omnia I. Fontes Musicae in Slovacia* 7. Hrsg. von Richard Rybarič, Bratislava 1982.
- Schrödl Josef Schrödl: *Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde A. B. zu Pozsony–Preßburg* 1–2, Pozsony 1906.
- Sedivá Viera Sedivá: Polyfonna hudba [Polyphone Musik], s. in: *DSH*, 81–117.
- Šišková Ingeborg Šišková: Hlavné zásady prepisovania Levočskej lutnovej tabulatúry [Hauptgrundsätze der Übertragung der Lautentabulatur von Leutschau], *Hudobný archív* 3 (1981), 387–404.
- Söhngen Oskar Söhngen: Heinrich Schütz und die zeitgenössische Musik, in: *Sagittarius* 1, Kassel 1966, 15–29.
- Steinbeck Wolfram Steinbeck: Sprachvertongung bei Heinrich Schütz als analytisches Problem, in: *Schütz Jahrbuch* 3, 1981, 51–63.
- Steinitz Paul Steinitz: German church music, in: *Opera and church music 1630–1750, New Oxford History of Music*, Oxford University Press 1957, 557–776.
- Steude Wolfram Steude: *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978.
- Szabolcsi Szabolcsi, Bence: *Geschichte der ungarischen Musik*, Budapest 1964.
- Vlastivedný *Vlastivedný Slovník obcí na Slovensku* [Geographisches Wörterbuch der slowakischen Ortsnamen] I–III, Bratislava 1977–1978.

- Wallaszky Wallaszky, Pál: *Conspectus reipublicae litterariae in Hungaria ab initiis regni ad nostra usque tempora*, Buda 1808.
- Winter Paul Winter: *Der mehrhörige Stil*. Historische Hinweise für die heutige Praxis, Frankfurt–London–New York 1964.
- Zavarský 1963–1975 Ernest Zavarský: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz (Slowakei), in: *Musik des Ostens* 2, 3, 4, 7 Kassel 1963, 1965, 1967, 1975, 112–125., 72–89., 117–135., 7–173.
- Zavarský 1977 ———: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici od najstarších čias do roku 1650 [Beiträge zur Musikgeschichte von Kremnitz von den Anfängen bis 1650] I, *Hudobný archív* 2 (1977), 9–121.

Helységnévmutató

List of place names

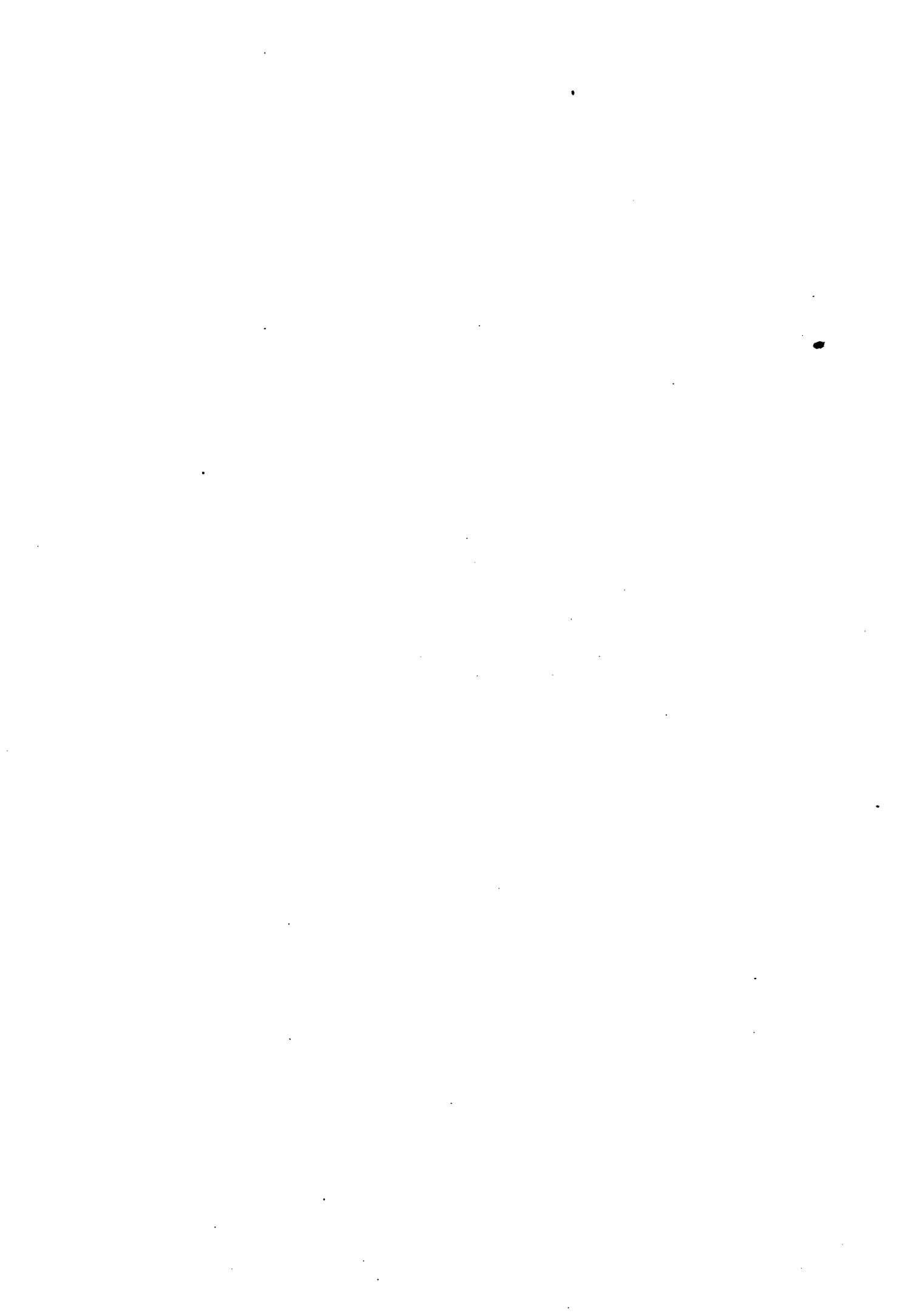
Ortsnamenverzeichnis

magyar elnevezés + vármegye* the Hungarian name + the old county** ungarische Benennung + das alte Komitat***	mai szlovák elnevezés the Slovakian name today heutige slowakische Benennung	német elnevezés the German name deutsche Benennung
Bártfa – <i>Sáros</i>	Bardejov	Bartfeld
Bazin – <i>Pozsony</i>	Pezinok	Bösing
Berzevice – <i>Sáros</i>	Brezovica nad Torysou	
Besztercebánya – <i>Zólyom</i>	Banská Bystrica	Neusohl
Breznóbánya – <i>Zólyom</i>	Brezno	Bries
Eperjes – <i>Sáros</i>	Prešov	Eperies
Hodrusbánya – <i>Hont</i>	Banská Hodruša	Hodritsch
Igló – <i>Szepes</i>	Spišská Nová Ves	Neudorf
Kassa – <i>Abauj–Torna</i>	Košice	Kaschau
Késmárk – <i>Szepes</i>	Kežmarok	Käsmark
Kisszeben – <i>Sáros</i>	Sabinov	Zeben
Körmöcbánya – <i>Bars</i>	Kremnica	Kremnitz
Leibicz – <i>Szepes</i>	L'ubica	Leibitz
Liptószentmiklós – <i>Liptó</i>	Liptovský Svätý Mikuláš	Sankt Nikolaus
Lőcse – <i>Szepes</i>	Levoča	Leutschau
Modor – <i>Pozsony</i>	Modra	Modern
Nagyőr – <i>Szepes</i>	Strážky	Nehre
Németpróna – <i>Nyitra</i>	Nitrianské Pravno	Deutschproben
Pozsony – <i>Pozsony</i>	Bratislava	Pressburg
Privigye – <i>Nyitra</i>	Prievidza	Priwitz
Rózsahegy – <i>Liptó</i>	Ružomberok	Rosenberg
Selmecebánya – <i>Hont</i>	Banská Štiavnica	Schemnitz
Szentgyörgy – <i>Pozsony</i>	Júr pri Bratislave	Sankt Georgen
Szepesváralja – <i>Szepes</i>	Spišské Pohradie	Kirchdrauf/Kirchdorf
Szomolnok – <i>Szepes</i>	Smolník	Schmölnitz
Zsolna – <i>Trencsén</i>	Žilina	Sillein

*A helynevek forrása: Vlastivedný.

**Source of place names: Vlastivedný.

***Quelle der Ortsnamen: Vlastivedný.



Facsimiles

Dertag 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 20000 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 10000 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 5000 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 2500 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 1250 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 625 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 312 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 156 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 78 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 39 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 19 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 10 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 5 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 2 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}
 1 333 atia gctm ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch} ^{toch}

3. Ms.mus.Bártfa 26, 38v

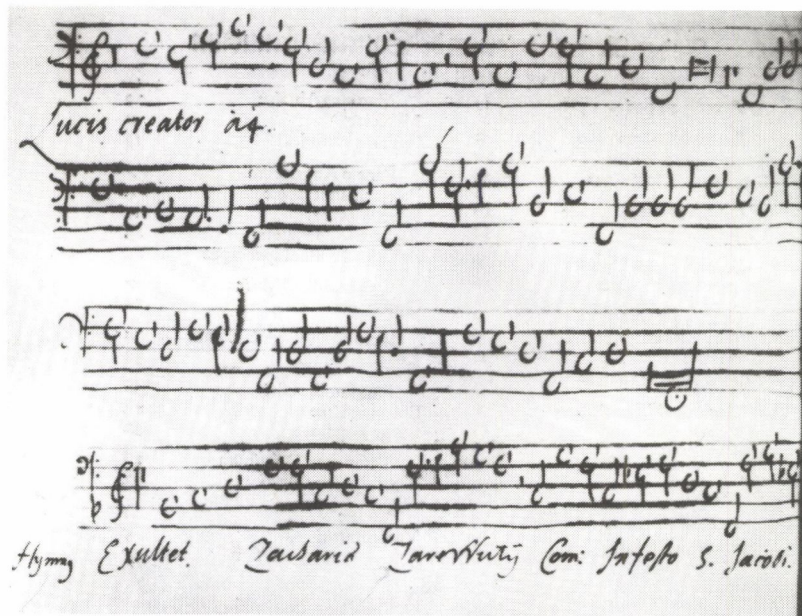
Handwritten manuscript in Rika script, likely a collection of folk songs or verses. The text is written in several sections, each separated by a horizontal line. The script is dense and characteristic of the Rika dialect. The lines of text are written in black ink on aged paper.

Handwritten musical manuscript on a single page, featuring multiple staves of music. The notation is dense and includes various symbols, including what appears to be a treble clef on the right side of the page. The text is written in a cursive, historical script, likely Latin or a related language. The manuscript is divided into several sections by horizontal lines, with some text written above and below the staves. The overall appearance is that of an aged, historical document.

5. Ms.mus.Bártfa 26, 49v

Handwritten manuscript page with multiple columns of text in a historical script, likely a form of Latin or a related language. The text is organized into several distinct sections, possibly representing different parts of a liturgical or administrative document. The script is dense and fills most of the page area.

6. Ms.mus.Bártfa 25, 14v



9. Ms.mus.Bártfa 7b Col1 2, 42v

35

deme geboresen & scilicet alle deme geboresen & scilicet alle

deme geboresen dordien alle deme scilicet scilicet alle deme ge

Repete loquens. Kyrie eleison & Kyrie eleison

Tercen Kyrie eleison & Kyrie eleison & Kyrie eleison

Gloria in excelsis deo & laudamus te adonay boga

miramur te & deo qui caelestis deo fili unigenito Jesu deo filium pa

10. Ms.mus.Bártfa 21d, 35v

Vom Kaiserlichen Könige
altes Altäre zu
Sollertlichen Pfandtag der Vorlesung
Seiner Paul Krays Karovic. in
erbetendsten Wundtliche Freudigkeit in

Bräutigams etc.
Dampf seine Hr. und Viel-Legenderigen, Lieder
ELISABETHA Klöserin

des Wohl-Erfahren, Erfahren und Nahrungstücken, sonst Weis
und in der Freigebigkeit anstehenden

JACOBI Klöserin, Wohlgeleiteten und letzte weislich Anordnungen
Richters der kaiserlichen Stadt Bartsfeld, Philipp Fischer,
Braut!

Wirdens aufgeführt und mit demselben Instrumenten componirt, auf dem Orgel
ordiniret aus dem Hofenkinden Valerianus,
im Wundtlich und einseitigen Concert,
e Cap. 4, 7. 9. 10:

Vom Herrn
Zacharia Zachewitio, Wohlgeleiteten Organisten
der kaiserlichen Kirchen zu Bartsfeld etc.

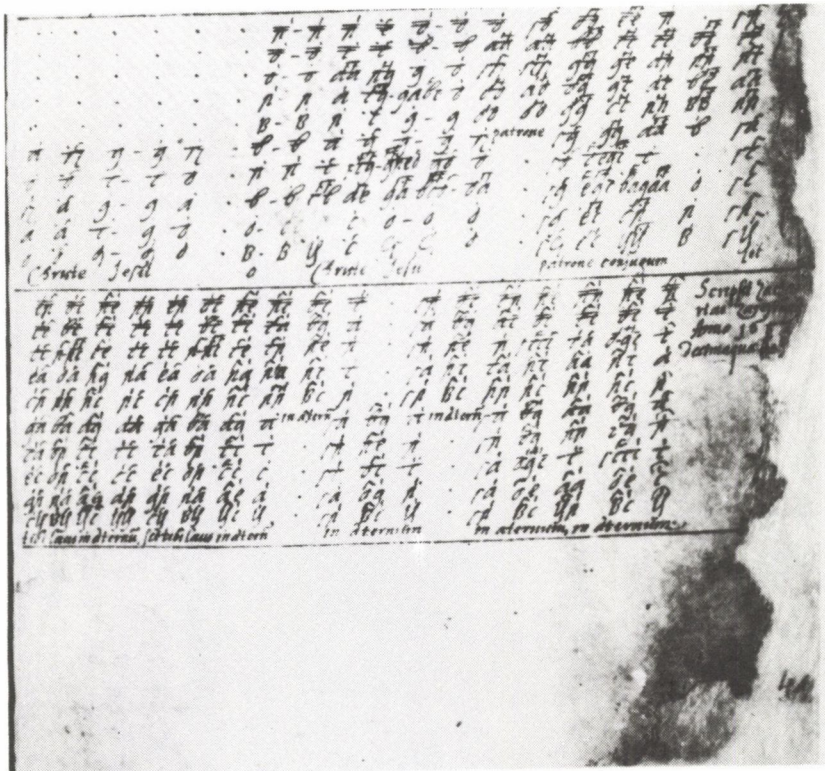
12

Coniugii maximis die
S. omnes quod
mortalis ha
cana calce
da decede
re digna
solu
a la.

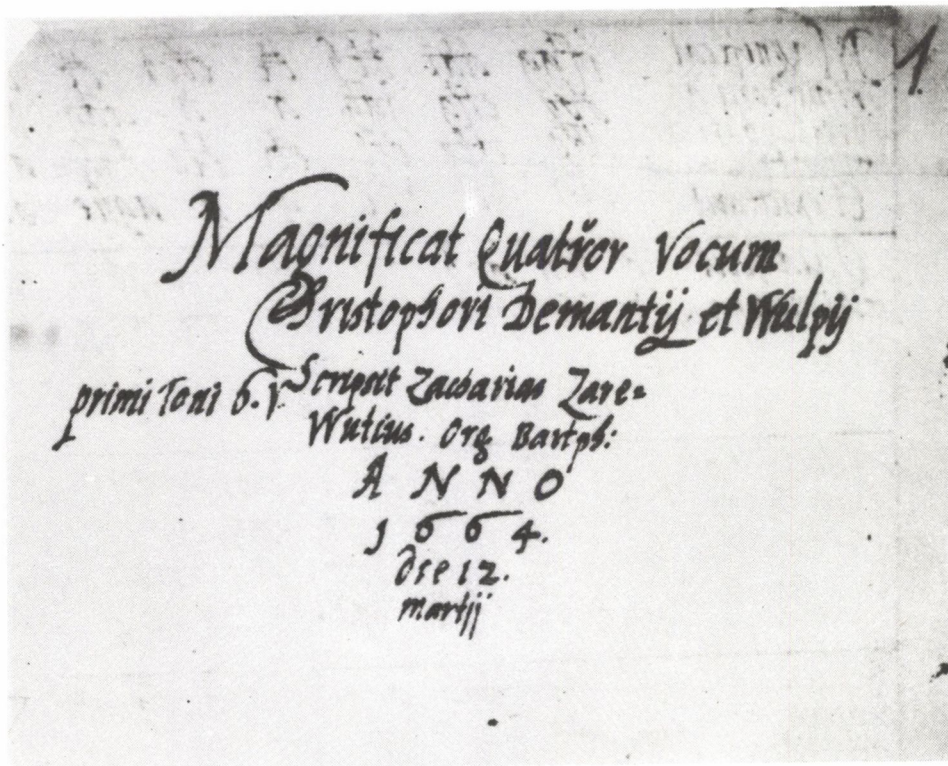
(The rest of the page contains dense handwritten musical notation with Latin text interspersed.)

accedere digna
dulcis
secur
vinum inter
etiam non saltem
conivit
vrum optimum vram vest
mirabile
maquo
aqua
cibus
quid
libento
adomno
adulatione

13. Ms.mus.Bártfa 26, 40v



14. Ms.mus.Bártfa 26, 41r



15. Ms.mus.Bártfa 25, 1r



Magnificat primi Toni

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

SOPRANO I

SOPRANO II

ALTO

TENORE

ALTO

TENORE I

TENORE II

BASSO

CORO I

CORO II

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

Et ex - sul - ta - vit spi - ri - tus me - us

7

in De - o sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me -
 in De - o sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me - o,
 in De - o sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me -
 in De - o sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me -
 us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu -
 us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu -
 us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu -
 us in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu -

14

o, in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.
 in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.
 o, in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.
 o, in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.
 ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.
 ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.
 ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.
 ta - ri me - o, in De - o sa - lu - ta - ri me - o.

Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae

ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes.

Qui - a fe - cit mi - hi
 Qui - a fe - cit mi - hi
 Qui - a fe - cit mi - hi
 Qui - a fe - cit mi - hi

Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna,
 Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna,
 Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna,
 Qui - a fe - cit mi - hi ma - gna,

7

ma - gna
 ma - gna
 ma - gna
 ma - gna

qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens
 qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens
 qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens
 qui - a fe - cit mi - hi ma - gna qui po - tens

13

qui po - tens est, qui po - tens est; et san - ctum no - men e -
 qui po - tens est, qui po - tens est; et san - ctum no - men e -
 qui po - tens est, qui po - tens est; et san - ctum no - men e -
 qui po - tens est, qui po - tens est; et san - ctum no - men e -

est,
 est,
 est,
 est,

qui po - tens est;
 qui po - tens est;
 qui po - tens est;
 qui po - tens est;

jus, et san - ctum no - - men e - jus.
 jus, et san - ctum no - - men e - jus.
 jus, et san - ctum no - - men e - jus.
 jus, et san - ctum no - - men e - jus.
 et san - ctum no - - men e - jus, et san - ctum no - - men e - jus.
 et san - ctum no - - men e - jus, et san - ctum no - - men e - jus.
 et san - ctum no - - men e - jus, et san - ctum no - - men e - jus.
 et san - ctum no - - men e - jus, et san - ctum no - - men e - jus.

Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

ti - men - ti - bus e - um.

Fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am,
 Fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am,
 Fe - cit po - ten - ti - am, fe - cit po - ten - ti - am,
 Fe - cit po - ten - ti - am,

Fe - cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am,
 Fe - cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am,
 Fe - cit po - ten - ti - am,
 Fe - cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am,

7

ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in bra - chi - o su - o,
 po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in bra - chi - o su - o,
 am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in bra - chi - o su - o,
 ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in bra - chi - o su - o

fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in bra - chi - o su - o,
 fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in bra - chi - o su - o,
 fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in bra - chi - o su - o,
 fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, in bra - chi - o su - o

o, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit su-per-bos

o, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit su-per-bos

o, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit su-per-bos

o, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit su-per-bos

o, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit su-per-bos

o, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit su-per-bos

o, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit su-per-bos

o, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit, di-sper-sit su-per-bos

men-te cor-dis su-i, men-te cor-dis su-i.

men-te cor-dis su-i, men-te cor-dis su-i.

men-te cor-dis su-i, men-te cor-dis su-i.

men-te cor-dis su-i, men-te cor-dis su-i.

men-te cor-dis su-i, men-te cor-dis su-i.

men-te cor-dis su-i, men-te cor-dis su-i.

men-te cor-dis su-i, men-te cor-dis su-i.

men-te cor-dis su-i, men-te cor-dis su-i.

men-te cor-dis su-i, men-te cor-dis su-i.

De - po - su - it po - ten - tes de se - de et ex - al - ta - vit hu - mi - les.

E - su - ri - en - - tes im - ple - - vit bo -

E - su - ri - en - - tes im - ple - - vit bo -

E - su - ri - en - - tes im - ple - - vit bo -

E - su - ri - en - - tes im - ple - - vit bo -

E - su - ri - en - - tes im - ple - - vit bo -

E - su - ri - en - - tes im - ple - - vit bo -

E - su - ri - en - - tes im - ple - - vit bo -

E - su - ri - en - - tes im - ple - - vit bo -

7

nis, im-ple - - vit bo - nis, et di - vi - tes di -
 nis, im-ple - - vit bo - nis, et di - vi - tes di -
 nis, im-ple - vit bo - nis, et di - vi - tes
 nis, im-ple - vit bo - nis, et di - vi - tes
 nis, im-ple - - - vit bo - nis, et di - vi - tes
 nis, im-ple - - - vit bo - nis, et di - vi - tes
 nis, im - ple - vit bo - nis, et di - vi - tes
 nis, im - ple - vit bo - nis, et di - vi - tes

13

- mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes
 - mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes
 di - mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes
 di - mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes
 di - mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes
 di - mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes
 di - mi - sit in - a - nes, et di - vi - tes

di - mi - sit in - a - nes, in - a - nes.

di - mi - sit in - a - nes, in - a - nes.

di - mi - sit in - a - nes, in - a - nes.

di - mi - sit in - a - nes, in - a - nes.

nes, in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes, in - a - nes.

nes, in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.

nes, in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.

nes, in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.

Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um

re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

Sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est

Sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est

Sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est

Sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est

Sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut lo - cu - tus est

7

ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros

ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros

ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros

ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros

ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros

ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros

ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros

ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros

44

pa-tres no - stros, A - - bra-ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la,
 pa-tres no - stros, A - - bra-ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la,
 pa-tres no - stros, A - - bra-ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la,
 pa-tres no - stros, A - - bra-ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la,

no - stros, A - bra-
 no - - stros, A - bra-
 - tres no - stros, A - bra-
 no - - stros, A - bra-

20

in sae - - cu - la.
 in sae - - cu - la.
 in sae - - cu - la.
 in sae - - cu - la.

ham, in se - mi - ni e - jus in sae - cu - la, sae - cu - la, in sae - - cu - la.
 ham, et se - mi - ni e - jus in sae - - cu - la, in sae - cu - la.
 ham, A - bra-ham et se - mi - ni e - jus in sae - cu - la, in sae - - cu - la.
 ham, et se - mi - ni e - jus in sae - - cu - la, in sae - - cu - la.

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,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,
 Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,

Sic - - ut e - rat in prin -
 Sic - - ut e - rat in prin -
 Sic - - ut e - rat in prin -
 Sic - - ut e - rat in prin -

7

et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,
et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,
et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,
et nunc et sem - per, et nunc et sem - per,
ci - pi - o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et sem - per,
ci - pi - o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et sem - per,
ci - pi - o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et sem - per,
ci - pi - o et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et sem - per,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 7 through 12. It features four staves of vocal parts and one bass line. The lyrics are repeated across the staves, with some variations in phrasing. The music is in a 3/2 time signature and includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and half notes, as well as rests.

13

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,
et in sae - cu - la
et in sae - cu - la
et in sae - cu - la
et in sae - cu - la

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 13 through 18. It features four staves of vocal parts and one bass line. The lyrics are repeated across the staves, with some variations in phrasing. The music is in a 3/2 time signature and includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and half notes, as well as rests.

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -
 sae - cu - lo - rum. A - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -
 sae - cu - lo - rum. A - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -
 sae - cu - lo - rum. A - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -
 sae - cu - lo - rum. A - men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A -

men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 men, et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

Magnificat secundi Toni

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

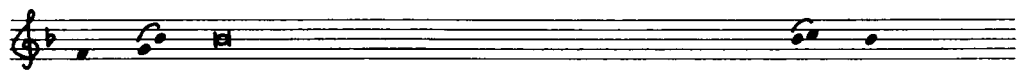
SOPRANO I	CORO I	
SOPRANO II		
ALTO		
TENORE		
ALTO		
TENORE I	CORO II	
TENORE II		
BASSO		

6

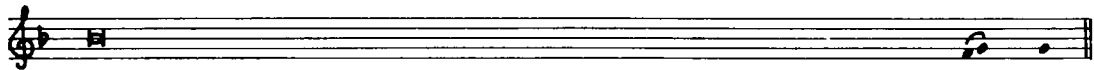
in De-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 ri-tus me-us in De-o, in
 ri-tus me-us in De-o, in
 ri-tus me-us in De-o, in De-o,
 ri-tus me-us in De-o, in

12

in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 De-o sa-lu-ta-ri me-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 De-o sa-lu-ta-ri me-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 in De-o sa-lu-ta-ri me-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o,
 De-o sa-lu-ta-ri me-o, in De-o sa-lu-ta-ri me-o.



Qui - a re - spe - xit hu - mi - li - ta - tem an - cil - lae su - ae:



ec - ce e - nim ex hoc be - a - tam me di - cent om - nes ge - ne - ra - ti - o - nes.

Qui - a

Qui - a fe - cit

Qui - a fe - cit

Qui - a fe - - cit mi - hi ma - gna

Qui - a fe - - cit mi - - hi ma - gna

Qui - a fe - - cit mi - hi ma - gna

Qui - a fe - - cit mi - hi ma - gna

7

fe - - cit mi - hi ma - - gna qui

Qui - a fe - cit, fe - cit mi - - - hi ma - gna

mi - - hi ma - gna, mi - hi ma - gna

mi - hi, qui - a fe - cit mi - hi ma - - gna qui po -

12

po - - tens est, qui po - tens est

qui po - tens est, qui po - tens est

qui po - tens est, qui po - tens est

- po - tens est, qui po - tens est

qui po - tens est, qui po - tens est et san - ctum no - men

qui po - tens est, qui po - tens est et san - ctum no - men

qui po - tens est, qui po - tens est et san - ctum no - men

qui po - tens est, qui po - tens est et san - ctum no - men

17

et san - ctum no - men e - - jus.
 et san - ctum no - men e - jus, et san - ctum no - men e - - jus.
 et San - ctum no - men e - jus, et san - ctum no - men e - - jus.
 et san - ctum no - men e - jus, et san - ctum no - men e - - jus.
 e - jus, et san - ctum no - men e - - jus.
 e - jus, et san - ctum no - men e - - jus.
 e - jus, et san - ctum no - men e - - jus.
 e - jus, et san - ctum no - men e - - jus.

Et mi - se - ri - cor - di - a e - jus a pro - ge - ni - e in pro - ge - ni - es

ti - men - ti - bus e - um.

Fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am,
 Fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am,
 Fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am,
 Fe - cit, fe - cit po - ten - ti - am,
 Fe - cit po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, fe -

po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o,
 po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o,
 po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o,
 po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o,
 cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, di -
 cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, di -
 cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, di -
 cit po - ten - ti - am, po - ten - ti - am in bra - chi - o su - o, di -

43

di - sper - sit su - per - bos, di - sper - sit su - per - bos,
 di - sper - sit su - per - bos, di - sper - sit su - per - bos,
 di - sper - sit su - per - bos, di - sper - sit su - per - bos,
 di - sper - sit su - per - bos, su - per - bos,
 sper - sit su - per - bos, di - sper - sit su - per - bos men - te cor - dis su -
 sper - sit su - per - bos, di - sper - sit su - per - bos men - te cor - dis su -
 - sper - sit su - per - bos, di - sper - sit su - per - bos men - te cor - dis su -
 sper - sit su - per - bos, di - sper - sit su - per - bos men - te cor - dis su -

49

men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - - - i.
 men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - - i.
 men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis su - - i.
 men - te cor - dis su - i, men - te cor - dis, cor - dis su - - i.
 i, men - te cor - dis su - - i.
 i, men - te cor - dis su - - i.
 i, men - te cor - dis su - - i.
 i, men - te cor - dis su - - i.

De - po - su - it po - ten - tes de se - de et ex - al - ta - vit hu - mi - les.

E - su - ri - en - - - tes, e -

E - su - ri - en - - - tes, e -

E - su - ri - en - - - tes,

E - su - ri - en - - - tes, e -

E - su - ri - en - - - tes, e -

E - su - ri - en - - - tes, e -

E - su - ri - en - - - tes, e -

E - su - ri - en - - - tes, e -

8

su - ri - en - - - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis,
 su - ri - en - - - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis,
 e - su - ri - en - - - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis,
 su - ri - en - - - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit bo - nis, im -
 su - ri - en - - - tes im - ple - vit, im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit
 su - ri - err - - - tes im - ple - vit bo - nis, im -
 su - ri - en - - - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit
 su - ri - en - - - tes im - ple - vit bo - nis, im - ple - vit

14

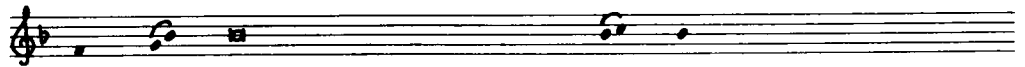
im - ple - vit bo - - - nis et di - vi - tes, et di - vi - tes
 im - ple - vit bo - - - nis et di - vi - tes, et di - vi - tes
 im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes, et di - vi - tes
 ple - vit bo - - - - nis et di - vi - tes, et di - vi - tes
 bo - - - - nis et di - vi - tes, et di - vi -
 ple - vit bo - nis, bo - nis et di - vi - tes, et di - vi -
 bo - nis, im - ple - vit bo - nis et di - vi - tes, et di - vi -
 bo - - - - - nis et di - vi - tes, et di - vi -

di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes,
 di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes,
 di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes,
 di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes,

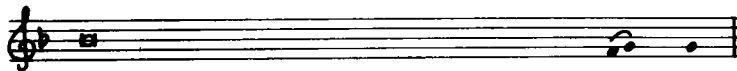
tes di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di -
 tes di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di -
 tes di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di -
 tes di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di -

di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.
 di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.
 di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.
 di - mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.

mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.
 mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.
 mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.
 mi - sit, di - mi - sit in - a - nes, di - mi - sit in - a - nes.



Su - sce - pit I - sra - el pu - e - rum su - um



re - cor - da - tus mi - se - ri - cor - di - ae su - ae.

Sic - ut lo - cu - tus est, sic -

Sic - ut lo - cu - tus est, sic -

Sic - - ut lo - cu - - tus est, sic -

Sic - ut lo - cu - tus est, sic -

Sic - ut lo - cu - tus est, sic -

Sic - ut lo - cu - tus est, sic - ut

Sic - ut lo - cu - - - tus est, sic -

Sic - ut lo - cu - tus est, sic -

8

ut lo - cu - tus est ad pa - tres

ut lo - cu - tus est ad pa - tres

ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad

ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad

sic - ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad pa - tres

lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad

ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad pa - tres

ut lo - cu - tus est ad pa - tres no - stros, ad pa - tres

14

no - stros, ad pa - tres no - stros, A - bra - ham, A - bra - ham,

no - stros, ad pa - tres no - stros, A - bra - ham, A - bra - ham,

pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, A - bra - ham, A - bra - ham,

pa - tres no - stros, ad pa - tres no - stros, A - bra - ham, A - bra - ham,

no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e -

pa - tres no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e -

no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e -

no - stros, A - bra - ham et se - mi - ni e -

24

A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - - cu - la.
 A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - - cu - la.
 A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - - cu - la.
 A - bra - ham et se - mi - ni e - jus in sae - - cu - la.
 jus in sae - cu - la, A - bra - ham in sae - - cu - la.
 jus in sae - cu - la, A - bra - ham in sae - - cu - la.
 jus in sae - cu - la, A - bra - ham in sae - - cu - la.
 jus in sae - cu - la, A - bra - ham in sae - - cu - la.

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, sic -

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, sic -

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, sic -

Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, sic -

Sic - - ut e - rat in prin - ci - pi - o, sic -

Sic - - ut e - rat in prin - ci - pi - o, sic -

Sic - - ut e - rat in prin - ci - pi - o, sic -

Sic - - ut e - rat in prin - ci - pi - o, sic -

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

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

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

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

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

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

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

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

sem - per, et nunc et sem - per, et nunc et sem - -

sem - per, et nunc et sem - per, et nunc et sem - -

sem - per, et nunc et sem - per, et nunc et sem - -

sem - per, et nunc et sem - per, et nunc et sem - -

et nunc et sem - - per, et nunc et sem - - per et sem - -

et nunc et sem - - per, et nunc et sem - - per, et sem - -

et nunc et sem per, et nunc et sem - per, et sem - -

et nunc et sem - per, et nunc et sem - per, et sem - -

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

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

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

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

per, et in sae - cu - la

per, et in sae - cu - la

per, et in sae - cu - la

per, et in sae - cu - la

lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

sae - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A - - - - - men.

Meine Seele erhebt den Herren



Mei - ne See - le er - hebt den Her - ren.

TROMBONE I

TROMBONE II

SOPRANO I

SOPRANO II

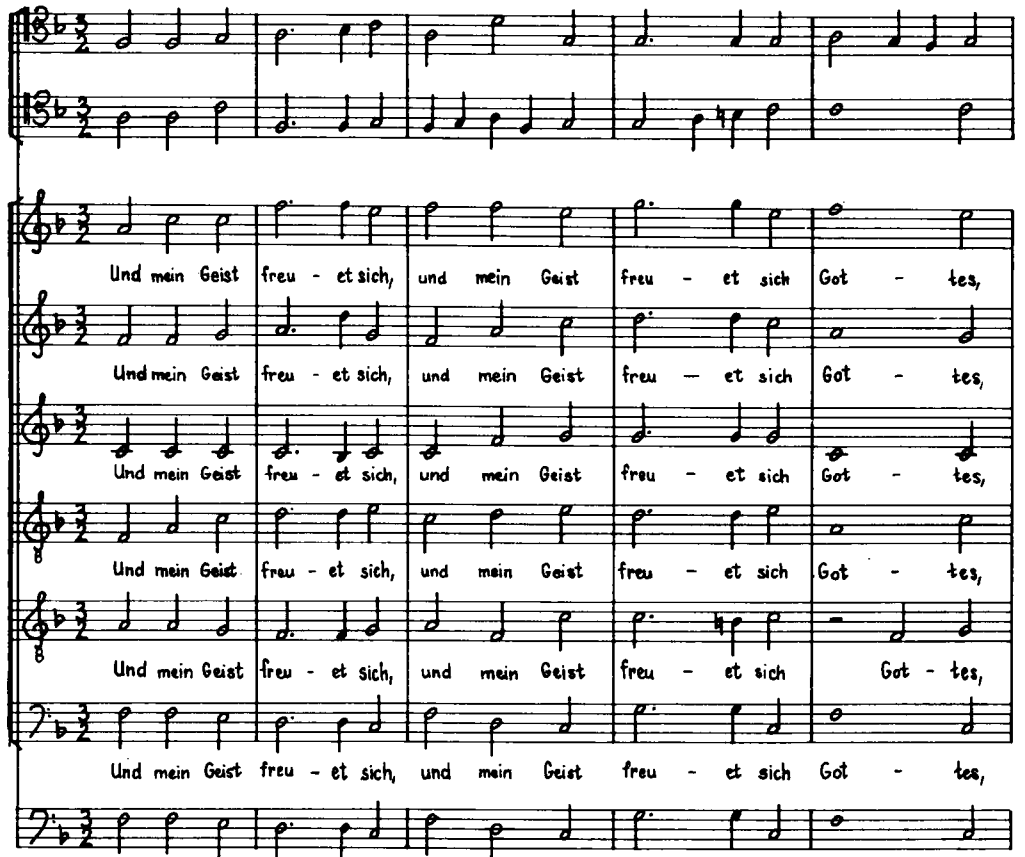
ALTO

TENORE I

TENORE II

BASSO

BASSO CONTINUO

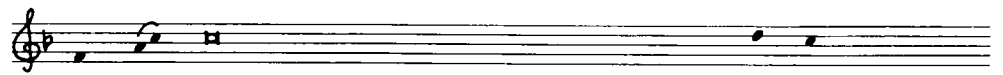


Und mein Geist freu - et sich, und mein Geist freu - et sich Got - tes,
 Und mein Geist freu - et sich, und mein Geist freu - et sich Got - tes,
 Und mein Geist freu - et sich, und mein Geist freu - et sich Got - tes,
 Und mein Geist freu - et sich, und mein Geist freu - et sich Got - tes,
 Und mein Geist freu - et sich, und mein Geist freu - et sich Got - tes,

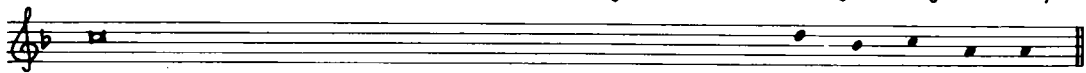
6

mei - nes Hei - Lands, Got - tes,
 mei - nes Hei - Lands, Got - tes,
 mei - nes Hei - Lands, und mein Geist freu - et sich, freu - et sich Got - tes,
 mei - nes Hei - Lands, und mein Geist freu - et sich, freu - et sich Got - tes,
 mei - nes Hei - Lands, und mein Geist freu - et sich, freu - et sich Got - tes,
 mei - nes Hei - Lands, und mein Geist freu - et sich, freu - et sich Got - tes,

mei - nes Hei - Lands, Got - tes, mei - nes Hei - - Lands.
 mei - nes Hei - Lands, Got - tes, mei - nes Hei - - - Lands.
 mei - nes Hei - Lands, Got - tes, mei - nes Hei - - Lands.
 mei - nes Hei - Lands, Got - tes, mei - nes Hei - - Lands.
 mei - nes Hei - Lands, Got - tes, mei - nes Hei - - Lands.
 mei - nes Hei - Lands, Got - tes, mei - nes Hei - - Lands.



Denn er hat die Nied-rig-keit sei-ner Magd an-ge-se-hen;



sie-he, von nun an wer-den mich se-lig prei-sen al-le Kin-des-kind.

Denn er hat gros - se Ding an mir
Denn er hat gros - se Ding an mir
Denn er hat gros - se Ding an mir
Denn er hat gros - se Ding an mir ge - tan,
Denn er hat gros - se Ding an mir ge - tan,
Denn er hat gros - se Ding an mir ge - tan,

7

ge - tan, der da mäch - tig ist, der da mäch - tig ist und des Na - me hei - - lig ist, und des
 ge - tan, der da mäch - tig ist, der da mäch - tig ist und des Na - me hei - lig ist, und des
 ge - tan, der da mäch - tig ist, der da mäch - tig ist
 der da mäch - tig ist, der da mäch - tig ist
 der da mäch - tig ist, der da mäch - tig ist
 der da mäch - tig ist, der da mäch - tig ist

44

Na - - - - me hei - lig ist, und des Na - - me,
 Na - - - - me hei - lig ist, und des Na - - me,
 und des Na - me hei - lig ist,
 und des Na - me hei - lig ist,
 und des Na - me hei - lig ist,
 und des Na - me hei - lig ist,
 und des Na - me hei - lig ist,

20

und des Na - me, und des Na - - me hei - lig ist.
 und des Na - - me hei - lig ist.
 hei - lig ist, hei - lig ist, hei - lig ist.
 hei - lig ist, hei - lig ist, hei - lig ist.
 hei - lig ist, hei - lig ist, hei - lig ist.
 hei - lig ist, hei - lig ist, hei - lig ist.

Und sei - ne Barm - her - zig - keit wä - ret im - mer für und für
 bei de - nen, die ihn fürch - ten.

Er ü - - - - bet Ge - walt, er ü - - - - bet Ge - walt mit sei - - - - nem

Er ü - - - - bet Ge - walt, er ü - bet Ge - walt mit sei - - - - nem

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The bottom system continues the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Er ü - - - - bet Ge - walt, er ü - - - - bet Ge - walt mit sei - - - - nem".

Arm und zer-streu-et, die hof-fär-tig sind in ih - res Her-zens Sinn, in ih - res Her-zens,

Arm und zer-streu-et, die hof-fär-tig sind in ih - res Her-zens Sinn, in ih - res Her-zens,

und zer-streu-et, die hof-fär-tig sind in ih - res Her-zens Sinn, in ih - res Her-zens Sinn,

und zer-streu-et, die hof-fär-tig sind in ih - res Her-zens Sinn, in ih - res Her-zens Sinn,

und zer-streu-et, die hof-fär-tig sind in ih - res Her-zens Sinn, in ih - res Her-zens Sinn,

und zer-streu-et, die hof-fär-tig sind in ih - res Her-zens Sinn, in ih - res Her-zens Sinn,

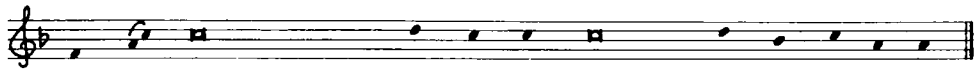
The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. It features six vocal lines with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Arm und zer-streu-et, die hof-fär-tig sind in ih - res Her-zens Sinn, in ih - res Her-zens,". The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

15

Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens, Her-zens Sinn,
 Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens, Her-zens Sinn,
 und zer-streu-et, die hof-fär-tig sind in ih-res Her-zens Sinn, in ih-res

19

in ih-res Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens Sinn.
 in ih-res Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens Sinn.
 Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens Sinn.
 Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens Sinn.
 Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens Sinn.
 Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens Sinn, in ih-res Her-zens Sinn.



Er stö - ßet die Ge-wal-ti-gen vom Stuhl und er-hö - het die Nied-ri-gen.

Die Hung - ri - gen, die Hung - ri - gen fül - let er,

Die Hung - ri - gen, die Hung - ri - gen, die Hung - ri - gen fül - let er, fül - let er,

Die Hung - ri - gen, die Hung - ri - gen, die Hung - ri - gen fül - let er, fül - let er,

Die Hung - ri - gen fül - let er, fül - let er,

7

Die Hung-ri-gen fül-let er mit Gü-tern, die Hung-ri-gen fül-let er mit Gü-tern, die Hung-ri-gen fül-let er mit Gü-tern, die Hung-ri-gen fül-let er mit Gü-tern

8

tern und lās-set die Rei-chen Leer, tern und lās-set die Rei-chen Leer, tern und lās-set die Rei-chen Leer, tern und lās-set die Rei-chen Leer

läs - set die Rei - chen Leer, und

läs - set die Rei - chen Leer, und

und läs - set die Rei - chen Leer,

und läs - set, und läs - set die Rei - chen leer, und läs - set

und läs - set und läs - set die Rei - chen leer, und läs - set

und läs - set, und läs - set die Rei - chen Leer, und läs - set

läs - set die Rei - chen leer, und läs - set die Rei - chen Leer.

läs - set die Rei - chen leer, und läs - set die Rei - chen leer.

die Rei - chen leer, die Rei - chen leer, und läs - set die Rei - chen leer.

die Rei - chen leer, die Rei - chen leer, und läs - set die Rei - chen Leer.

die Rei - chen leer, die Rei - chen leer, und läs - set die Rei - chen Leer.

die Rei - chen leer, die Rei - chen leer, und läs - set die Rei - chen leer.



Er den - ket der Barm-her-zig-keit und hilft sei-nem Die-ner Is - ra - el auf.

Wie er ge-redt hat, ge-redt hat un-sern Vä-tern, un-sern Vä-tern,
Wie er ge-redt hat, ge-redt hat un-sern Vä-tern,
Wie er ge-redt hat un-sern Vä-tern,
Wie er ge-redt hat
Wie er ge-redt hat
Wie er ge-redt hat
Wie er ge-redt hat, wie er ge-redt hat

6

wie er ge-redt hat un- sern Vä- tern, Ab- ra-
 wie er ge-redt hat un- sern Vä- tern, Ab- ra-
 wie er ge-redt hat un- sern Vä- tern, Ab- ra-
 un- sern Vä- tern, wie er ge-redt hat un- sern Vä- tern, Ab- ra-
 un- sern Vä- tern, wie er ge-redt hat un- sern Vä- tern, Ab- ra-
 un- sern Vä- tern, wie er ge-redt hat un- sern Vä- tern, Ab- ra-

12

ham und sei- nem Sa- men, und sei- nem Sa- men,
 ham und sei- nem Sa- men, und sei- nem Sa- men,
 ham und sei- nem Sa- men, und sei- nem Sa- men,
 ham und sei- nem Sa- men, und sei- nem Sa- men,
 ham und sei- nem Sa- men, und sei- nem Sa- men,
 ham und sei- nem Sa- men, und sei- nem Sa- men,

17

und sei-nem Sa-men e-wig-lich.

und sei-nem Sa-men e-wig-lich.

und sei-nem Sa-men e-wig-lich.

Sa-men, und sei-nem Sa-men, und sei-nem Sa-men e-wig-lich.

Sa-men, und sei-nem Sa-men, sei-nem Sa-men e-wig-lich.

Sa-men, und sei-nem Sa-men e-wig-lich.

Eh-re sei dem Va-ter und dem Sohn und auch dem Hei-li-gen Geis-te.

*

jetzt und
jetzt und
Wie es war im An-fang, wie es war im An-fang, jetzt und
Wie es war im An-fang, wie es war im An-fang, jetzt und
Wie es war im An-fang, wie es war im An-fang, jetzt und
Wie es war im An-fang, wie es war im An-fang, jetzt und

im-mer, im-mer-dar und von E-wig-keit zu
im-mer, im-mer-dar und von E-wig-keit zu
im-mer, im-mer-dar und von E-wig-keit zu
im-mer, im-mer-dar, jetzt und im-mer, im-mer-dar und von E-wig-keit
im-mer, im-mer-dar, jetzt und im-mer, im-mer-dar und von E-wig-keit
im-mer, im-mer-dar, jetzt und im-mer, im-mer-dar und von E-wig-keit

* Ld. 216. o. / See p. 222 / Siehe S. 228

E - wig - keit, A - - - men,
 E - wig - keit, A - - - men,
 E - wig - keit, A - - - men, zu E - wig - keit, A - -
 zu E - - wig - keit, A - -
 zu E - wig - keit, A - -
 zu E - wig - keit, A - -

zu E - wig - keit und von E - wig keit,
 zu E - wig - keit und von E - - wig - keit,
 men, zu E - wig - keit, E - - wig - keit,
 men, zu E - wig - keit, A - - -
 men, zu E - wig - keit, A - - -
 men, zu E - wig - keit, A - - -

The image shows a musical score for a hymn, page 23. It features two systems of music. The first system consists of two staves: a vocal line in G-clef and a piano accompaniment line in C-clef. The second system consists of seven staves: four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and two piano accompaniment parts. The lyrics are in German and are printed below the vocal staves. The music is in a key with one flat (F major or D minor) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "und von E - wig-keit zu E - wig-keit, A - - - men." repeated across the parts.

Ach, Christe Jesu Kindelein

SOPRANO I

SOPRANO II

ALTO

TENORE

CORO I

ALTO

TENORE I

TENORE II

BASSO

CORO II

Ach, Chri - ste Je - su, ach, Chri - ste Je - - su Kin - de - lein,

Ach, Chri - ste Je - su Kin - - de - lein,

Ach, Chri - ste Je - - su Kin - de - lein,

9

Komm, komm in un - - ser

Komm, komm in

Komm, komm in un -

Komm, komm in un - ser

- - - su, ach, Chri - ste Je - su Kin - de - lein,

Ach, Chri - ste Je - su, ach Chri - ste Je - su Kin - de - lein,

Je - - su, ach, Chri - ste Je - - su Kin - de - lein,

Ach, Chri - ste Je - - - su Kin - de lein,

Häu - se - lein,
 un-ser Häu - se - lein,
 - ser Häu - se - lein, Komm,
 Häu - se - - lein, Komm,
 ach, Chri-ste Je - su, ach Chri-ste Je - - su Kin - de - lein,
 ach, Chri-ste Je - su, ach, Chri-ste Je - su Kin - de - lein,
 ach, Chri-ste Je - su, ach, Chri-ste Je - su Kin - de - lein,
 ach, Chri-ste Je - su, Kin - de - lein,

komm, komm in un - - - ser Häu - se - lein.
 komm, komm in un - - - ser Häu - se - lein.
 komm in un - ser Häu - se - lein.
 komm in un - ser, in un - ser Häu - se - lein.
 komm, komm, komm, komm, komm, komm, komm, komm,

Ach, Chri-ste Je-su Kin-de-lein, komm, komm in un-ser Häu-se-

Ach, Chri-ste Je-su Kin-de-lein, komm, komm in un-ser Häu-se-

Ach, Chri-ste Je-su Kin-de-lein, komm, komm in un-ser Häu-se-

Ach, Chri-ste Je-su Kin-de-lein, komm, komm in un-ser Häu-se-

komm _____ in un-ser Häu-se-lein! Ach, Chri-ste Je-su Kin-de-lein, komm, komm in un-ser Häu-se-

in un-ser Häu-se-lein! Ach, Chri-ste Je-su Kin-de-lein, komm, komm in un-ser Häu-se-

_____, komm komm _____ in un-ser Häu-se-lein! Ach, Chri-ste Je-su Kin-de-lein, komm, komm in un-ser Häu-se-

komm _____ in un-ser Häu-se-lein! Ach, Chri-ste Je-su Kin-de-lein, komm, komm in un-ser Häu-se-

lein, in un-ser Häu-se-lein, bring und be-scher uns, bring und be-scher uns, bring

lein, in un-ser Häu-se-lein, bring und be-scher uns, bring und be-scher uns, bring

lein, in un-ser Häu-se-lein, bring und be-scher uns, bring und be-scher uns, bring

lein, in un-ser Häu-se-lein, bring und be-scher uns, bring und be-scher uns, bring

lein, in un-ser Häu-se-lein, bring und be-scher uns, bring und be-scher uns, bring

lein, in un-ser Häu-se-lein, bring und be-scher uns, bring und be-scher uns, bring

lein, in un-ser Häu-se-lein, bring und be-scher uns, bring und be-scher uns, bring

lein, in un-ser Häu-se-lein, bring und be-scher uns, bring und be-scher uns, bring

und be - scher uns den Frie - den dein, be - scher uns den
 und be - scher uns den Frie - den dein, be - scher uns den
 und be - scher uns den Frie - den dein, be - scher uns den
 und be - scher uns den Frie - den dein, be - scher uns den
 den Frie - den dein, be - scher uns den Frie - den dein,
 den Frie - den dein, be - scher uns den Frie - den dein,
 den Frie - den dein, be - scher uns den Frie - den dein,
 den Frie - den dein, be - scher uns den Frie - den dein,

Frie - den dein, den Frie - den dein, bring und be - scher uns, bring
 Frie - den dein, den Frie - den dein, bring und be - scher uns, bring
 Frie - den dein, den Frie - den dein, bring und be - scher uns, bring
 Frie - den dein, den Frie - den dein, bring und be - scher uns, bring
 den Frie - den dein, bring und be - scher uns, bring und be - scher
 den Frie - den dein, bring und be - scher uns, bring und be - scher
 den Frie - den dein, bring und be - scher uns, bring und be - scher
 den Frie - den dein, bring und be - scher uns, bring und be - scher

und be-scher uns den Frie - den dein, den Frie - den dein, mein
 und be-scher uns den Frie - den dein, den Frie - den dein, mein
 und be-scher uns den Frie - den dein, den Frie - den dein, mein
 und be-scher uns den Frie - den dein, den Frie - den dein, mein
 uns den Frie - den dein, den Frie - den dein, komm, Je - su - lein,
 uns den Frie - den dein, den Frie - den dein, komm, Je - su - lein,
 uns den Frie - den dein, den Frie - den dein, komm, Je - su - lein,
 uns den Frie - den dein, den Frie - den dein, komm, Je - su - lein,

Bru - der-lein, mein Bru - der-lein, komm, Je - su - lein, mein Bru - der-lein, komm, Je - su -
 Bru - der-lein, mein Bru - der-lein, komm, Je - su - lein, mein Bru - der-lein, komm, Je - su -
 Bru - der-lein, mein Bru - der-lein, komm, Je - su - lein, mein Bru - der-lein, komm, Je - su -
 Bru - der-lein, mein Bru - der-lein, komm, Je - su - lein, mein Bru - der-lein, komm, Je - su -
 komm, Je - su - lein, komm, Je - su - lein, mein Bru - der-lein, komm
 komm, Je - su - lein, komm, Je - su - lein, mein Bru - der-lein, komm Je - su
 komm, Je - su - lein, komm, Je - su - lein, mein Bru - der-lein, komm Je - su -
 komm, Je - su - lein, komm, Je - su - lein, mein Bru - der-lein, komm, Je - su -

lein, mein Bru - der- lein, wend ab von uns, wend ab von uns, wend ab von uns, wend ab von

Je - su-lein, wend ab von uns, wend ab von uns, wend ab von uns, wend ab von uns, wend ab von uns, wend ab von uns, wend ab von uns, wend

uns, von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, komm, Je - su- lein, mein Bru - der- lein, wend ab

ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, komm, Je - su- lein, mein Bru - der- lein, wend ab

all Krie - ges Not und Ge - fahr! Je - su, lie - bes Kin - de - lein,
 all Krie - ges Not und Ge - fahr! Je - su, lie - bes Kin - de - lein,
 all Krie - ges Not und Ge - fahr! Je - su, lie - bes Kin - de - lein,
 all Krie - ges Not und Ge - fahr! Je - su, lie - bes Kin - de - lein,
 all Krie - ges Not und Ge - fahr! Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su, lie - bes
 all Krie - ges Not und Ge - fahr! Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su, lie - bes
 Krie - ges Not und Ge - fahr! Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su, lie - bes
 all Krie - ges Not und Ge - fahr! Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su, lie - bes

Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su, lie - bes Kin - de - lein,
 Je - su lie - bes Kin - de - lein, Je - su, lie - bes Kin - de - lein,
 Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su, lie - bes Kin - de - lein,
 Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su, lie - bes Kin - de - lein,
 Kin - de - lein, Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su,
 Kin - de - lein, Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su,
 Kin - de - lein, Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su,
 Kin - de - lein, Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su,
 Kin - de - lein, Je - su, lie - bes Kin - de - lein, Je - su,

Je - su, lie - bes Kin - de - lein, wend ab von uns, wend ab, wend ab von uns, wend

Je - su, lie - bes Kin - de - lein, wend ab von uns, wend ab, wend ab von uns, wend

Je - su, lie - bes Kin - de - lein, wend ab von uns, wend ab, wend ab von uns, wend

Je - su, lie - bes Kin - de - lein, wend ab von uns, wend ab, wend ab von uns, wend

lie - bes Kin - de - lein all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

lie - bes Kin - de - lein all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

lie - bes Kin - de - lein all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

lie - bes Kin - de - lein all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

ab, wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, wend ab, wend ab,

ab, wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, wend ab, wend ab,

ab, wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, wend ab, wend ab,

ab, wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, wend ab, wend ab,

fahr, all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge - fahr, wend ab, wend ab,

fahr, all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge - fahr, wend ab, wend ab,

fahr, all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge - fahr, wend ab, wend ab,

fahr, all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge - fahr, wend ab, wend ab,

wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

wend ab von uns all Krie - ges Not und Ge - fahr, all Krie - ges Not und Ge -

fahr! Gib uns ein fröh - li - ches, gib uns ein fröh - li - ches, fröh - li - ches,

fahr! Gib uns ein fröh - li - ches, gib uns ein fröh - li - ches, fröh - li - ches,

fahr! Gib uns ein fröh - li - ches, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches,

fahr! Gib uns ein fröh - li - ches, gib uns ein fröh - li - ches, fröh - li - ches,

fahr!

fahr!

fahr!

fahr!

fahr!

neu - - es Jahr!

neu - - es Jahr!

neu - - es - - Jahr!

neu - - es Jahr!

Gib uns ein fröh - li-ches, gib uns ein fröh - li-ches,

Gib uns ein fröh - li-ches, gib uns ein fröh - li-ches,

Gib uns ein fröh - li-ches, gib uns ein fröh - li-ches,

Gib uns ein fröh - li-ches, gib uns ein fröh - li-ches,

Gib uns ein fröh - li-ches, fröh - li-ches,

Gib uns ein fröh - li-ches, fröh - li-ches,

Gib uns ein fröh - li-ches, fröh - li-ches,

Gib uns ein fröh - li-ches, fröh - li-ches,

fröh - li-ches, neu - es Jahr! Gib uns ein fröh - li-ches, fröh - li-ches,

fröh - li-ches, neu - es Jahr! Gib uns ein fröh - li-ches, fröh - li-ches,

fröh - li-ches, neu - es Jahr! Gib uns ein fröh - li-ches, fröh - li-ches,

fröh - li-ches, neu - es Jahr! Gib uns ein fröh - li-ches, fröh - li-ches,

neu - es Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - es
 neu - es Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - es
 neu - es Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - es
 neu - es Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - es
 neu - es Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - es
 neu - es Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - es

Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - - es Jahr!
 Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - - es Jahr!
 Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - es Jahr!
 Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, ein fröh - li - ches, neu - - - es Jahr!
 Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, neu - - - es Jahr!
 Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, neu - - - es Jahr!
 Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, neu - - - es Jahr!
 Jahr, gib uns ein fröh - li - ches, neu - - - es Jahr!

Da Jesus geboren war

SOPRANO I
SOPRANO II
ALTO
TENORE

CORO I

ALTO
TENORE I
TENORE II
BASSO

CORO II

Da Je - sus ge - bo - ren war zu Beth - le -

Da Je - sus ge - bo - ren war zu Beth - le -

Da Je - sus ge - bo - ren war zu Beth - le -

Da Je - sus ge - bo - ren war zu Beth - le -

6

hem im jü - di - schen Lan - de zur Zeit des Kö - ni - ges He - ro - des,

hem im jü - di - schen Lan - de zur Zeit des Kö - ni - ges He - ro - des,

hem im jü - di - schen Lan - de zur Zeit des Kö - ni - ges He - ro - des,

hem im jü - di - schen Lan - de zur Zeit des Kö - ni - ges He - ro - des,

Sie - he,

Sie - he,

12

sie - he, da ka - men die Wei - sen, ka - men die Wei - sen vom Mor - - gen - land

Sie - he, sie - he, da ka - men die Wei - sen, ka - men die Wei - sen

Sie - he, sie - he, da ka - men die Wei - sen, ka - men die Wei - sen vom Mor - - gen - land gen -

sie - he, da ka - men die Wei - sen, ka - men die Wei - sen vom Mor - - gen - land gen -

18

gen Je - ru - sa - lem und spra - chen, und spra - chen: Wo ist der

und spra - chen, und spra - chen: Wo ist der

- Je - ru - sa - lem und spra - chen, und spra - chen: Wo ist der

- Je - ru - sa - lem und spra - chen: Wo ist der

24

Wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der Ju -
 neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der
 neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der
 neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der
 neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der
 neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der

30

- den, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig, wo ist der neu-ge-bor-ne
 - den, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig, wo ist der neu-ge-bor-ne
 - den, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig, wo ist der neu-ge-bor-ne
 - den, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig, wo ist der neu-ge-bor-ne
 Ju - den, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der
 Ju - den, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der
 Ju - den, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der
 Ju - den, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig, wo ist der neu-ge-bor-ne Kö-nig der

Kö - nig der Ju - den, wo ist, wo ist der neu - ge - bor - ne, der neu - ge -
 Kö - nig der Ju - den, wo ist, wo ist der neu - ge - bor - ne, der neu - ge -
 Kö - nig der Ju - den, wo ist, wo ist der neu - ge - bor - ne, der neu - ge -
 Kö - nig der Ju - den, wo ist, wo ist der neu - ge - bor - ne, der neu - ge -

Ju - den, wo ist, wo ist der neu - ge - bor - ne, der neu - ge - bor - ne
 Ju - den, wo ist, wo ist der neu - ge - bor - ne, der neu - ge - bor - ne
 Ju - den, wo ist, wo ist der neu - ge - bor - ne, der neu - ge - bor - ne
 Ju - den, wo ist, wo ist der neu - ge - bor - ne, der neu - ge - bor - ne

bor - ne Kö - nig der Ju - den,
 bor - ne Kö - nig der Ju - den,
 bor - ne Kö - nig der Ju - den,
 bor - ne Kö - nig der Ju - den, wo ist der neu - ge -

Kö - nig der Ju - den, wo ist der neu - ge - bor - ne,
 Kö - nig der Ju - den, wo ist der neu - ge - bor - ne, wo
 Kö - nig der Ju - den, wo ist der neu - ge - bor - ne,
 Kö - nig der Ju - den, wo ist der neu - ge - bor - ne, wo ist der

wo ist, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist, wo ist der neu-ge-
 wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, den neu-ge-
 bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-
 wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne
 wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne
 wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne
 wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne
 wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne, wo ist der neu-ge-bor-ne

bor-ne Kö-nig der Ju-den, wir
 bor-ne Kö-nig der Ju-den, wir
 bor-ne Kö-nig der Ju-den, wir
 bor-ne Kö-nig der Ju-den, wir
 Kö-nig der Ju-den, wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen,
 Kö-nig der Ju-den, wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen,
 Kö-nig der Ju-den, wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen,
 Kö-nig der Ju-den, wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen,

wir, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se -

wir, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se -

wir, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se -

wir, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se -

wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen

wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen

wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se -

wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen, wir ha - ben sei - nen Stern ge - se - hen

hen im Mor - gen - lan - - de und sind kom - men,

hen im Mor - - - gen - lan - - de und sind kom - men,

hen im Mor - - - gen - lan - - de und sind kom - men,

hen im Mor - - - gen - lan - - de und sind kom - men,

im Mor - gen lan - - de und sind kom - men,

im Mor - - - gen - lan - - de und sind kom - men,

hen im Mor - gen - lan - - de und sind kom - men,

im Mor - - - gen - lan - - de und sind kom - men,

84

und sind kom-men ihn an-zu-be-ten,
 und sind kom-men ihn an-zu-be-ten,
 und sind kom-men ihn an-zu-be-ten,
 und sind kom-men ihn an-zu-be-ten,
 und sind kom-men ihn an-zu-be-ten,

91

be-ten, und sind kom-men ihn an-zu-be-ten.
 - - ten, und sind kom-men ihn an-zu-be-ten.
 be-ten, und sind kom-men ihn an-zu-be-ten.
 - - ten, und sind kom-men ihn an-zu-be-ten.
 und sind kom-men ihn an-zu-be-ten.
 und sind kom-men ihn an-zu-be-ten.
 und sind kom-men ihn an-zu-be-ten.
 und sind kom-men ihn an-zu-be-ten.

Das alte Jahr vergangen ist

SOPRANO I
Das al - te Jahr ver - gan - - gen ist, ver - gan - gen, ver -

SOPRANO II
CORO I
Das al - te Jahr ver - gan - - gen ist, ver -

ALTO

TENORE
CORO I
Das al - - te Jahr ver - gan - gen

ALTO

TENORE I
CORO II

TENORE II

BASSO

7
gan - - gen ist, das al - te Jahr ver - gan - - gen ist, ver - gan - - gen

gan - - gen ist, das al - te Jahr ver - gan - gen ist, das al - - te Jahr ver - gan - gen

das al - te Jahr, das al - - - te Jahr ver - gan - gen

ist, das al - te Jahr, das al - - - te Jahr ver - gan - gen

ist, das al - te Jahr ver -

ist, das al - te Jahr ver -

ist, das al - te Jahr ver -

ist, ver -

Das al - te Jahr ver - gan - gen ist,

Das al - te Jahr ver - gan - gen ist,

Das al - te Jahr ver - gan - gen ist,

Ver - gan - gen ist,

gan - gen ist, das al - te Jahr ver - gan - gen, ver - gan - gen

gan - gen ist, das al - te Jahr ver - gan - gen, ver - gan - gen

gan - gen ist, das al - te Jahr ver - gan - gen, ver - gan - gen

gan - gen ist, das al - te Jahr ver - gan - gen, ver - gan - gen

das al - te Jahr ver - gan - gen

das al - te Jahr ver - gan - gen

das al - te Jahr, das al - te Jahr ver - gan - gen ist, ver - gan - gen

das al - te Jahr, das al - te Jahr ver - gan - gen

ist,
ist,
ist,
ist,
ist,
ist, wir dan - ken dir, wir dan - ken dir, wir dan - ken dir,
ist, wir dan - ken dir, wir dan - ken dir, wir dan - ken dir, wir
ist, wir dan - ken dir, wir dan - ken dir, wir dan - ken
ist, wir dan - ken dir, wir dan - ken dir, wir dan - ken dir

wir dan - ken dir, wir dan - ken dir,
wir dan - ken dir, wir dan - ken dir, wir
wir dan - ken dir, wir dan - ken dir, wir
wir dan - ken dir, wir dan - ken dir, wir
Herr Je - su, Herr Je - su Christ, wir dan - ken dir, wir
dan - ken dir, Herr Je - su Christ, wir dan - ken dir, wir
dir, Herr Je - su Christ, wir dan - ken dir, wir
Herr Je - su Christ, wir dan - ken dir, wir

38

Herr Je - - - su Christ,
 dan - ken dir, Herr Je - - - su Christ,
 dan - ken dir, Herr Je - - - su Christ,
 dan - ken dir, Herr Je - - - su Christ,
 dan - ken dir, Herr Je - - - su Christ,
 dan - ken dir, Herr Je - - - su Christ, daß du uns in so gros - ser

45

be - wah - ret hast,
 be - wah - ret hast,
 be - wah - ret hast,
 be - wah - ret hast,
 be - wah - ret hast,
 G'fahr be - wah - ret hast so lan - - - ge
 G'fahr be - wah - ret hast so lan - - - ge
 G'fahr be - wah - ret hast so lan - - - ge
 G'fahr be - wah - ret hast so lan - - - ge

52

be - wah - ret hast so lan - - ge Zeit, be - wah - ret
 be - wah - ret hast so lan - - - ge Zeit, be - wah - ret
 be - wah - ret hast so lan - - - ge Zeit, be - wah - ret
 be - wah - ret hast so lan - - - ge Zeit, be - wah - ret
 Zeit, be - wah - ret
 Zeit, be - wah - ret
 Zeit, be - wah - ret
 Zeit, be - wah - ret

53

hast so lan - - - ge Zeit, und bit - ten dich, e - wi - gen
 hast so lan - ge, so lan - ge Zeit, und bit - ten dich, e - wi - gen
 hast so lan - - - ge Zeit, und bit - ten dich, e - wi - gen
 hast so lan - - - ge Zeit, und bit - ten dich, e - wi - gen
 hast so lan - - - ge Zeit, und bit - ten dich, e -
 hast so lan - ge, so lan - ge Zeit, und bit - ten dich, e -
 hast so lan - - - ge Zeit, und bit - ten dich, e -
 hast so lan - - - ge Zeit, und bit - ten dich, e -

Sohn, e - - wi - gen Sohn, und
 Sohn, e - - wi - gen Sohn, und
 Sohn, e - - wi - gen Sohn, und
 Sohn, e - - wi - gen Sohn, und
 wi - gen Sohn, e - - wi - gen Sohn, und
 wi - gen Sohn, e - - wi - gen Sohn, und
 wi - gen Sohn, e - - wi - gen Sohn, und
 wi - gen Sohn, e - - wi - gen Sohn, und

bit - ten dich, und bit - ten dich, e - - wi - gen Sohn des Va - ters
 bit - ten dich, und bit - ten dich, e - - wi - gen Sohn des Va - ters
 bit - ten dich, und bit - ten dich, e - wi - gen Sohn des Va - ters
 bit - ten dich, und bit - ten dich, e - - wi - gen Sohn des Va - ters
 bit - ten dich, und bit - ten dich, e - - wi - gen Sohn
 bit - ten dich, und bit - ten dich, e - - wi - gen Sohn
 bit - ten dich, und bit - ten dich, e - - wi - gen Sohn
 bit - ten dich, und bit - ten dich, e - - wi - gen Sohn

78

in dem höch - sten Thron,
 in dem höch - sten Thron,
 in dem höch - sten Thron,
 in dem höch - sten Thron,
 des Va - ters in dem höch - sten Thron, des
 des Va - ters in dem höch - sten Thron, des
 des Va - ters in dem höch - sten Thron, des
 des Va - ters in dem höch - - sten Thron, des

85

des Va - - - - ters in dem höch - -
 des Va - - - - ters in dem höch - -
 des Va - - - - ters in dem höch - -
 des Va - - - - ters in dem höch - -
 Va - ters in dem höch - sten Thron, höch - - - - sten
 Va - ters in dem höch - sten Thron, in dem
 Va - ters in dem höch - - - - sten Thron, in dem
 Va - ters in dem höch - - - - sten Thron, höch - -

91

- - sten Thron, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten -

- - sten Thron, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten -

- - sten Thron, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten -

- - sten Thron, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten -

Thron, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten -

höch - - sten Thron, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten -

höch - - sten Thron, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten -

- - sten Thron, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten -

97

heit be - wah - ren fer - ner al - - le - zeit,

heit be - wah - ren fer - ner al - le - zeit,

heit be - wah - ren fer - ner al - le - zeit,

heit be - wah - ren fer - ner al - - le - zeit,

heit be - wah - ren fer - ner

heit be - wah - ren fer - ner

heit be - wah - ren fer - ner

heit be - wah - ren fer - ner

104

be - wah - - ren fer - - - ner al - - le -
 be - wah - - ren fer - - - ner al - - le -
 be - wah - - ren fer - - - ner al - le -
 be - wah - - ren fer - - - ner al - - - le -
 al - - le - zeit, be - wah - ren fer - - - ner al - - le -
 — al - le - zeit, be - wah - ren fer - - - ner al - le
 al - le - zeit, be - wah - - ren fer - - - ner al - - - le -
 al - - le - zeit, be - wah - - ren fer - - - ner al - - - le -

110

zeit, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 zeit, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 zeit, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 zeit, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 zeit, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 zeit, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 zeit, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 zeit, du wollst, du wollst dein ar - me Chri - sten - heit

be - wah - ren fer - ner al - - le -
 be - wah - ren fer - ner al - le -
 be - wah - ren fer - ner al - le -
 be - wah - ren fer - ner al - - le -

wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 wollst dein ar - me Chri - sten - heit
 wollst dein ar - me Chri - sten - heit

zeit, be - wah - -
 zeit, be - wah - -
 zeit, be - wah - -
 zeit, be - wah - -

be - wah - ren fer - ner al - - le - zeit, be - wah - ren
 be - wah - ren fer - ner al - le - zeit, be - wah - -
 be - wah - ren fer - ner al - le - zeit, be - wah -
 be - wah - ren fer - ner al - - le - zeit, be - wah - -

ren fer - - - ner al - le - zeit, be - wah - - - ren fer -
 ren fer - - - ner al - le - zeit, be - wah - - - ren fer -
 ren fer - - - ner al - le - zeit, be - wah - - - ren fer -
 ren fer - - - ner al - - - - le - zeit, be - wah - - - ren fer -
 fer - - - ner al - - - le - zeit, be - wah - ren fer -
 ren fer - - - ner al - - - le - zeit, be - wah - ren fer -
 ren fer - - - ner al - - - le - zeit, be - wah - - - ren fer -
 ren fer - - - ner al - le - zeit, be - wah - - - ren fer -

- - - ner al - le - zeit, al - - le - zeit
 - - - ner al - le - zeit, al - - le - zeit
 - - - ner al - le - zeit, al - - le - zeit
 - - - ner al - - - - le - zeit, al - le - zeit
 - - - ner al - - - le - zeit, al - - le - zeit
 - - - ner al - - - le - zeit, al - - - le - zeit
 - - - ner al - - - le - zeit, al - - - le - zeit

Der Tag, der ist so freudenreich

SOPRANO

Der Tag, der ist so freu-den-reich, so freu - - - - - den - reich,

ALTO

Der Tag, der ist so freu-den-reich, der Tag, der ist so freu - den - reich, ist so

TENORE

Der Tag, der ist so freu-den-reich, ist so freu-den-

BASSO

Der

CORO I

SOPRANO

ALTO

TENORE

BASSO

CORO II

6

ist so freu-den-reich, so freu - den - reich, so freu - - - - - den-reich,

freu - - - - - den - reich, der ist so freu - den - reich,

reich, der ist so freu - - - - - den-reich,

Tag, der ist so freu-den-reich, so freu - den - reich,

ist so freu-den-reich, so freu - - - - - den-reich, freu - den - reich, freu-den-reich, freu-den-

Der Tag, der ist so freu-den -

Der Tag, der ist so freu-den -

Musical notation for measures 11-15, consisting of four staves (treble and bass clefs) with rests.

reich, freu-den-reich, Der Tag, der ist so freu-den-reich, ist so freu-den-reich, so
 Der Tag, der ist so freu-den-reich, so freu - - - - den-reich, so freu -
 reich, der ist so freu-den-reich, ist so freu-den-reich, so freu-den-reich, so freu-den-, so
 reich, der Tag der ist, so freu-den-reich, so freu-den-reich, ist so freu-den-reich, so

der Tag, der ist so, so freu - - den reich, so freu - den-reich
 der Tag, der ist so, so freu - den-reich, so freu - den-reich
 der Tag, der ist so, so freu - - den-reich, so freu - den-reich
 der Tag, der ist so, so freu - den-reich, so freu - den-reich

freu-den-reich, der Tag, der ist so, so freu - - den-reich, so
 - den-reich, der Tag, der ist so, so freu - den-reich, so
 freu-den-reich, der Tag, der ist so, so freu - - den-reich, so
 freu-den-reich, der Tag, der ist so, so freu - den-reich, so

al - len Kre - a - tu - ren, al - len Kre - a - tu -
 al - len Kre - a - tu - ren, al - len Kre - a - tu -
 al - len Kre - a - tu - ren, al - len Kre - a - tu -
 al - len Kre - a - tu - ren, al - len Kre - a tu -

freu - - den - reich, al - - len Kre - a - tu - - ren, al - len Kre - a - tu - ren, al - len
 freu - den - reich, al - - len Kre - a tu - - ren, al - len Kre - a - tu - ren, al - len
 freu - - den - reich, al - - len Kre - a - tu - - ren, al - len Kre - a - tu - ren, al - len
 freu - den - reich, al - - len Kre - a - tu - - ren, al - len Kre - a - tu - ren, al - len

ren, al - len Kre - a - tu - - ren, al - len Kre - a - tu - ren,
 ren, al - len Kre - a - tu - - ren, al - len Kre - a - tu - - ren,
 ren, al - len Kre - a - tu - - ren, al - len Kre - a - tu - ren,
 ren, al - len Kre - a - tu - - ren, al - len Kre - a - tu - ren,

Kre - a - tu - ren, al - len Kre - a - tu - - ren, denn Got - tes
 Kre - a - tu - ren, al - len Kre - a - tu - - ren, denn Got - tes
 Kre - a - tu - - ren, al - len Kre - a - tu - ren, Kre - a - tu - ren,
 Kre - a - tu - ren, al - len Kre - a - tu - - ren,

Musical notation for measures 34-39, consisting of four staves with rests.

Sohn vom Him-mel-reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, denn Got - tes, denn Got - tes Sohn vom Him - mel-reich, vom
 Sohn vom Him-mel-reich, vom Him - mel-, vom Him-mel-reich, denn Got - tes Sohn vom Him - mel-
 denn Got - tes Sohn vom Him-mel-reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, vom
 Denn Got - tes Sohn vom Him-mel-reich

denn Got - tes Sohn, denn Got - tes Sohn, vom
 denn Got - tes Sohn, denn Got - tes Sohn, vom
 denn Got - tes Sohn, denn Got - tes Sohn, vom
 denn Got - tes Sohn, denn Got - tes Sohn, Got - - tes Sohn

Him - - - mel-reich, denn Got - tes Sohn, denn Got - tes Sohn
 reich, vom Him - mel-reich, denn Got - tes Sohn, denn Got - tes Sohn
 Him - - - mel-reich, denn Got - tes Sohn, denn Got - tes Sohn
 vom Him - - - mel-reich, denn Got - tes Sohn, denn Got - tes Sohn

46

Him - mel - reich, vom Him - mel - reich, vom Him -
 Him - mel - , vom Him - mel - reich, vom Him - mel - reich, vom
 - - Him - mel - reich, vom Him - mel - reich, vom
 vom Him - mel - reich, vom Him - mel - reich, vom

vom Him - mel - reich, vom Him - mel - reich,
 vom Him - mel - reich, vom Him - mel - reich,
 vom Him - mel - reich, vom Him - mel - reich,
 vom Him - mel - reich, vom Him - mel - reich

52

mel - reich ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu - re, ü - ber
 Him - mel - reich ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu - re, ü - ber
 Him - mel - reich ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu - re, ü - ber
 Him - mel - reich ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu - re, ü - ber

ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu -
 ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu -
 ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu -
 ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu -

die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu - re, Na - tu -

die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu - re, Na - tu - re,
re, ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu -
re, ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu -
re, ü - ber die Na - tu - re, ü - ber die Na - tu -

re, von ei - ner Jung - frau ist ge - born;

re, von ei - ner Jung - frau ist ge - born;
re, von ei - ner Jung - frau ist ge - born;
re, von ei - ner Jung - frau ist ge - born;
re, Ma - ri - a, du bist Ma - ri - a, du bist aus -

du bist aus - er - korn, du bist aus - er -
 du bist aus - er - korn, du bist aus - er -
 du bist aus - er - korn, du bist aus - er -

du bist aus - er -

aus - er - korn, du bist aus - er - korn,
 - er - korn, du bist aus - er - korn,
 aus - er - korn, du bist aus - er - korn,

korn, du bist aus - er - korn, Ma - ri - a, Ma -
 korn, du bist aus - er - korn, Ma - ri - a, Ma -
 korn, du bist aus - er - korn, Ma - ri - a, Ma -
 korn, du bist aus - er - korn, Ma - ri - a, Ma -

du bist aus - er - korn, du bist aus - er - korn, Ma - ri - a, Ma -
 du bist aus - er - korn, du bist aus - er - korn, Ma - ri - a, Ma -
 du bist aus - er - korn, du bist aus - er - korn, Ma - ri - a, Ma -
 du bist aus - er - korn, du bist aus - er - korn, Ma - ri - a, Ma -

ri - a, du bist aus - er - korn,

ri - a, du bist, du bist aus - er - korn,
 ri - a, du bist aus - er - korn, du bist aus - er - korn, du bist
 ri - a, du bist aus - er - korn, du bist aus - er - korn, du bist
 ri - a, du bist aus - er - korn, du bist aus - er - korn, du bist

dass du Mut - ter wä - rest.

aus - er - korn, dass du Mut - ter wä - rest.
 aus - er - korn, dass du Mut - ter wä - rest.
 aus - er - korn, dass du Mut - ter wä - rest.
 aus - er - korn, dass du Mut - ter wä - rest.

Was ge-schah, was ge-schah so wun-der-lich,
 Was ge-schah, was ge-schah so wun-der-lich,
 Was ge-schah, was ge-schah so wun-der-lich,
 Was ge-schah, was ge-schah so wun-der-lich,
 Was ge-schah, was ge-schah so wun-der-lich,
 Was ge-schah, was ge-schah so wun-der-lich,
 Was ge-schah, was ge-schah so wun-der-lich,
 Was ge-schah, was ge-schah so wun-der-lich

so wun-der-lich? Got-tes Sohn, Got-tes Sohn vom Him-mel-lich,
 so wun-der-lich? Got-tes Sohn, Got-tes Sohn vom Him-mel-lich,
 so wun-der-lich? Got-tes Sohn, Got-tes Sohn vom Him-mel-lich,
 so wun-der-lich? Got-tes Sohn, Got-tes Sohn vom Him-mel-lich

108

reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, Got - tes Sohn, Got - tes Sohn, Got -

Him - - mel - reich, vom Him - mel - reich, Got - tes Sohn, Got - tes Sohn, Got -

reich, vom Him - - mel - reich, vom Him - mel-reich, Got - tes Sohn, Got - tes Sohn, Got -

— vom Him - mel - reich, vom Him - mel-reich, Got - tes Sohn, Got - tes Sohn, Got -

Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, Got - tes Sohn, Got - tes

Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, Got - tes Sohn, Got - tes

Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, Got - tes Sohn, Got - tes

Him - - mel - reich, vom Him - mel-reich, Got - tes Sohn, Got - tes

114

- tes Sohn vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich,

- tes Sohn vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich,

- tes Sohn vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich,

- tes Sohn vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich,

Sohn vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, der ist Mensch ge - bo -

Sohn vom Him - - mel - reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, der ist Mensch ge - bo -

Sohn vom Him - - mel - reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, der ist Mensch ge - bo -

Sohn vom Him - - mel - reich, vom Him - mel-reich, vom Him - mel-reich, der ist Mensch ge - bo -

der ist Mensch ge - bo - - - - -

der ist Mensch ge - bo - ren, ge - - - bo -

der ist Mensch ge - bo - - - - -

der ist Mensch ge - bo - - - - -

ren, der ist Mensch ge - bo - - ren, ge - bo - ren.

ren, der ist Mensch ge - bo - - ren, ge - bo - - ren.

ren, der ist Mensch ge - bo - ren, ge - bo - - ren.

ren, der ist Mensch ge - bo - - - - - ren.

O Jesu mi dulcissime

SOPRANO I

SOPRANO II

CORO I

ALTO

TENORE

ALTO

TENORE I

CORO II

TENORE II

BASSO

O Je - su mi - dul - cis -

O Je - - - su

O Je - - - su

O Je -

- si - me, ad -

su mi - dul - cis - - - si - me, ad - o - ro te, ad -

mi - dul - cis - - - si - me, ad - o - ro te,

su mi - dul - cis - - - si - me, ad -

15

Four staves of music, all containing rests for measures 15 through 21.

Musical score for measures 22-28. It features four staves: vocal line (Soprano), vocal line (Alto/Tenor), vocal line (Bass), and piano accompaniment. The lyrics are: o - ro te in sta - bu - lo com - - - - - mo - - - - - ran - in sta - bu - lo com - - - - - mo - o - ro te in sta - bu - lo com - - - - - mo - -

22

Musical score for measures 29-35. It features four staves: vocal line (Soprano), vocal line (Alto/Tenor), vocal line (Bass), and piano accompaniment. The lyrics are: O pu - er di - - le - ctis - si - me, O pu - er di - - le - ctis - si - me, ad - O pu - er di - - le - ctis - si - me O pu - er di - - le - ctis - si - me

Musical score for measures 36-42. It features four staves: vocal line (Soprano), vocal line (Alto/Tenor), vocal line (Bass), and piano accompaniment. The lyrics are: ran - tem. - - - - - tem. - - - - - ran - tem. - - - - - ran - tem. - - - - -

30

ad - o - ro te in prae - se - pi - o, in prae - se -
 o - ro te in prae - se - pi - o, in prae -
 , ad - o - ro te in prae - se -
 , ad - o - ro te in prae - se -

37

- pi - o ja - cen - - tem. O Je - - su,
 se - pi - o ja - cen - - tem. O Je - - su,
 pi - o ja - cen - - tem. O Je - - su,
 - - pi - o ja - cen - - tem. O Je - - su,
 O Je - - su,
 O Je - - su,
 O Je - - su,
 O Je - - su,
 O Je - - su,
 O Je - - su,

44

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - - o - ra -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

o Je - - su, rex pi - is - - si - me, ad - -

51

ad - o - ra - - mus te in foe - no cu - ban -

o - ra - - mus te in foe - no cu - ban - tem,

o - - ra - - mus te in foe - -

o - ra - - mus te in foe -

mus te in foe - -

o - ra - - mus te

o - ra - - mus te in foe - no cu -

o - ra - - mus te in foe - -

tem, in coe - - lo ful - gen - tem.

cu - ban - tem, in coe - lo ful - gen - tem.

no cu - ban - tem, in coe - lo ful - gen - tem.

no cu - ban - tem, in coe - lo ful - gen - tem.

no cu - ban - tem, in coe - lo ful - gen - tem. O mi -

in foe - no cu - ban - tem, in coe - lo ful - gen - tem. O mi -

ban - tem, cu - ban - tem, in coe - lo ful - gen - tem. O mi -

no cu - ban - tem, in coe - lo ful - gen - tem. O mi -

ra De - - i pi - e - tas, o sin - gu - la - ris ca - ri -

ra De - - i pi - e - tas, o sin - gu - la - ris ca - ri -

ra De - - i pi - e - tas, o sin - gu - la - ris ca - ri -

ra De - - i pi - e - tas, o sin - gu - la - ris ca - ri -

72

Chri - - stus da - tus est, da - tus

Chri - - stus da - tus est, da - tus

Chri - - stus da - tus est, da - tus

Chri - - stus da - tus est, da - tus

tas! Je - sus na - tus est, da - tus

tas! Je - - sus na - tus est, da - tus

tas! Je - - sus na - tus est, da - tus

tas! Je - - sus na - tus est, da - tus

79

est a pa - tre, na - tus est de vir - gi - ne ma - tre. O di -

est a pa - tre, na - tus est de vir - gi - ne ma - tre. O di -

est a pa - tre, na - tus est de vir - gi - ne ma - tre. O di -

est a pa - tre, na - tus est de vir - gi - ne ma - tre. O di -

est a pa - tre, na - tus est de vir - gi - ne ma - tre. O di -

est a pa - tre, na - tus est de vir - gi - ne ma - tre. O di -

est a pa - tre, na - tus est de vir - gi - ne ma - tre. O di -

est a pa - tre, na - tus est de vir - gi - ne ma - tre. O di -

87

vi - na er - - go pro - - les, 0 di -

vi - na er - - go pro - - les, 0 di -

vi - na er - - go pro - - les, 0 di -

vi - na er - - go pro - - les, 0 di -

vi - na er - - go pro - - les, 0 di -

vi - na er - - go pro - - les, 0 di -

vi - na er - - go pro - - les, 0 di -

vi - na er - - go pro - - les, 0 di -

95

vi - na er - - go pro - - les, te co - li -

vi - na er - - go pro - - les, te co - li -

vi - na er - - go pro - - les, te co - li -

vi - na er - - go pro - - les, te co - li -

vi - na er - - go pro - - les, te co - li -

vi - na er - - go pro - - les, te co - li - mus, te co - li -

vi - na er - - go pro - - les, te co - li - mus, te co - li -

vi - na er - - go pro - - les, te co - li - mus, te co - li -

vi - na er - - go pro - - les, te co - li - mus, te co - li -

mus hic ho - mi - nes, ut ve - ne - re - mur, ut ve - ne -
 mus hic ho - mi - nes, ut ve - ne - re - mur, ut ve - ne -
 mus hic ho - mi - nes, ut ve - ne - re - mur, ut ve - ne -
 mus hic ho - mi - nes, ut ve - ne - re - mur, ut ve - ne -

mus hic ho - mi - nes, ut ve - ne - re - mur, ut ve - ne - re - mur,
 mus hic ho - mi - nes, ut ve - ne - re - mur, ut ve - ne - re - mur,
 mus hic ho - mi - nes, ut ve - ne - re - mur, ut ve - ne - re - mur,
 mus hic ho - mi - nes, ut ve - ne - re - mur, ut ve - ne - re - mur,

re - mur, ut ve - ne - re - mur coe - - li - tes, coe - - li - tes.
 re - mur, ut ve - ne - re - mur coe - - li - tes, coe - - li - tes.
 re - mur, ut ve - ne - re - mur coe - li - tes, coe - - li - tes.
 re - mur, ut ve - ne - re - mur coe - - li - tes, coe - - li - tes.

ut ve - ne - re - mur coe - - li - tes, coe - - li - tes.
 ut ve - ne - re - mur coe - - li - tes, coe - - li - tes.
 ut ve - ne - re - mur coe - - li - tes, coe - - li - tes.
 ut ve - ne - re - mur coe - - li - tes, coe - - li - tes.

Wir loben all das Kindelein

SOPRANO I
SOPRANO II
ALTO
TENORE
ALTO
TENORE I
TENORE II
BASSO
BASSO CONTINUO

CORO I
CORO II

Wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, wir
Wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, wir
Wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, wir
Wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, wir
Wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, wir
Wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, wir
Wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, wir
Wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, wir
Wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, Je - sus ist der Na - me
lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, Je - sus ist der Na - me
lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, Je - sus ist der Na - me
lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, Je - sus ist der Na - me
lo - - - - - ben all das Kin - de - lein,
wir lo - ben all das Kin - de - lein,
lo - - - - - ben all das Kin - de - lein,
lo - - - - - ben all das Kin - de - lein,

sein; wir lo - ben all, wir lo - ben all, wir lo - ben all das Kin - de - lein,
 sein; wir lo - ben all, wir lo - ben all, wir lo - ben all das Kin - de - lein,
 sein; wir lo - ben all, wir lo - ben all, wir lo - ben all das Kin - de - lein,
 sein; wir lo - ben all, wir lo - ben all, wir lo - ben all das Kin - de - lein,
 wir lo - ben all, wir lo - ben all das Kin - de - lein,
 wir lo - ben all, wir lo - ben all das Kin - de - lein,
 wir lo - ben all, wir lo - ben all das Kin - de - lein,
 wir lo - ben all, wir lo - ben all das Kin - de - lein,
 wir lo - ben all, wir lo - ben all das Kin - de - lein,

Je - sus ist der Na - - me sein,
 Je - sus ist der Na - - me sein,
 Je - sus ist der Na - - me sein,
 Je - sus ist der Na - - me sein,
 Je - sus ist der Na - - me sein,
 Je - sus ist der Na - - me sein,

das uns heut ist wor-den Schein, er ist ge-born, er ist ge-born von

das uns heut ist wor-den Schein, er ist ge-born, er ist ge-born von

das uns heut ist wor-den Schein, er ist ge-born, er ist ge-born von

das uns heut ist wor-den Schein, er ist ge-born, er ist ge-born von

das uns heut ist wor-den Schein, er ist ge-born von

das uns heut ist wor-den Schein, er ist ge-born von

das uns heut ist wor-den Schein, er ist ge-born von

das uns heut ist wor-den Schein, er ist ge-born von

Ma-ri-a der Rei-nen, er ist ge-born, er ist ge-born von

Ma-ri-a der Rei-nen, er ist ge-born, er ist ge-born von

Ma-ri-a der Rei-nen, er ist ge-born, er ist ge-born von

Ma-ri-a der Rei-nen, er ist ge-born, er ist ge-born von

Ma-ri-a der Rei-nen, er ist ge-born von

Ma-ri-a der Rei-nen, er ist ge-born von

Ma-ri-a der Rei-nen, er ist ge-born von

Ma-ri-a der Rei-nen, er ist ge-born von

44

Ma - ri - a der Rei - nen. Kin - der, nun seid freu - - - den - reich,

Ma - ri - a der Rei - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen.

47

Kin - der, nun seid freu - - - den - reich,

Kin - der, nun seid freu - - -

den - reich, lo - bet Christ vom Him - mel - reich,
 Kin - der, nun seid freu - - - den - reich, lo - bet Christ vom Him - mel - reich,

der uns heut ist wor - den gleich, lo - bet Christ vom Him - mel - reich,
 der uns heut ist wor - den gleich, lo - bet Christ vom Him - mel - reich,
 Kin - der, nun seid freu - - den-, freu - - den-,
 Kin - der, Kin - der, nun seid freu - - den-, freu - - den-,
 Kin - der, Kin - der, nun seid freu - - den-, freu - - den-,

64

Lo-bet Christ vom Him-mel-reich,
 Lo-bet Christ vom Him-mel-reich,

freu - - den-, freu - den-reich, Kin - der, nun seid freu-den-, freu-den-, freu-den-, freu-den-,
 freu - - den - reich, Kin-der, Kin - der, nun seid freu-den-, freu-den-, freu-den-, freu-den-,
 freu - - den - reich,
 freu - - den - reich, Kin-der, Kin - der, nun seid freu-den-, freu-den-, freu-den-, freu-den-,

70

Lo - bet Christ vom Him-mel -reich, Lo - bet Christ vom Him-mel-reich,
 Lo - bet Christ vom Him-mel -reich, Lo - bet Christ vom Him-mel-reich,
 Lo - bet Christ vom Him-mel -reich, Lo - bet Christ vom Him-mel-reich,
 Lo - bet Christ vom Him-mel-reich, Lo - bet Christ vom Him-mel-reich,

freu - den-, freu - den-, freu - den-reich, lo - bet Christ vom Him-mel -reich, lo - bet Christ vom Him-mel-reich, der uns heut ist
 freu - den-, freu - den-, freu - den-reich, lo - bet Christ vom Him-mel -reich, lo - bet Christ vom Him-mel-reich, der uns heut ist
 freu - den-reich, lo - bet Christ vom Him-mel-reich, lo - bet Christ vom Him-mel-reich, der uns heut ist
 freu - den-, freu - den-, freu - den-reich, lo - bet Christ vom Him-mel-reich, lo - bet Christ vom Him-mel-reich, der uns heut ist

77

der uns heut ist wor-den gleich, er ist ge-born von Ma-ri-a der
 der uns heut ist wor-den gleich, er ist ge-born von Ma-ri-a der
 der uns heut ist wor-dengleich, er ist ge born von Ma-ri-a der
 der uns heut ist wor-den gleich, er ist ge-born von Ma-ri-a der

wor-den gleich, er ist ge-born von Ma-ri-a der
 wor-den gleich, er ist ge-born von Ma-ri-a der
 wor-den gleich, er ist ge-born von Ma-ri-a der
 wor-den gleich, er ist ge-born von Ma-ri-a der

84

Rei-nen, er ist ge-born von Ma-ri-a der Rei-nen,
 Rei-nen, er ist ge-born von Ma-ri-a der Rei-nen,
 Rei-nen, er ist ge-born von Ma-ri-a der Rei-nen,
 Rei-nen, er ist ge-born von Ma-ri-a der Rei-nen,

Rei-nen, er ist ge-born von Ma-ri-a der Rei-nen, uns ist ge-born
 Rei-nen, er ist ge-born von Ma-ri-a der Rei-nen, uns ist ge-born
 Rei-nen, er ist ge-born von Ma-ri-a der Rei-nen, uns ist ge-born
 Re-nen, er ist ge-born von Ma-ri-a der Rei-nen, uns ist ge-born

94

uns ist ge - born Im - ma - nu - el, uns ist ge - born Im - ma - nu - el, den uns ver -
 uns ist ge - born Im - ma - nu - el, uns ist ge - born Im - ma - nu - el, den uns ver -
 uns ist ge - born Im - ma - nu - el, uns ist ge - born Im - ma - nu - el, den uns ver -
 uns ist ge - born Im - ma - nu - el, uns ist ge - born Im - ma - nu - el, den uns ver -
 Im - ma - nu - el, uns ist ge - born Im - ma - nu - el, den uns ver -
 Im - ma - nu - el, uns ist ge - born Im - ma - nu - el, den uns ver -
 Im - ma - nu - el, uns ist ge - born Im - ma - nu - el, den uns ver -
 Im - ma - nu - el, uns ist ge - born Im - ma - nu - el, den uns ver -

97

kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get
 kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get
 kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get
 kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get
 kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get auch He - se - - ki - el,
 kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get auch He - se - - ki - el,
 kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get auch He - se - - ki - el,
 kün - digt Gab - ri - el, das zeu - get auch He - se - - ki - el,

auch He - se - - ki - el, er ist ge - born von Ma - ri - a,
 auch He - se - - ki - el, er ist ge - born, er ist ge - born von
 auch He - se - - ki - el, von Ma - ri - a
 auch He - se - - ki - el, er ist ge - born von Ma - ri - a
 er ist ge - born, er ist ge - born von Ma - ri - a
 er ist ge - born von Ma - ri - a
 er ist ge - born von Ma - ri - a
 er ist ge - born von Ma - ri - a

a, von Ma - ri - a der Rei - - nen. Gott Va - ter sei Lob
 Ma - ri - a, von Ma - ri - a der Rei - - nen.
 a, von Ma - ri - a der Rei - - nen.
 a, von Ma - ri - a der Rei - - nen.
 a, von Ma - ri - a der Rei - - nen. Gott Va - ter
 a, von Ma - ri - a der Rei - - nen.
 a, von Ma - ri - a der Rei - - nen. Gott Va - ter
 a, von Ma - ri - a der Rei - - nen. Gott Va - ter sei Lob

Ehr und Preis, Gott Va - ter sei Lob, Ehr und Preis, Lob, Ehr und Preis,
 Chri -
 Chri -
 Chri -
 sei Lob, Ehr und Preis, Gott Va - ter sei Lob, Ehr und Preis, Chri -
 Gott Va - ter sei Lob, Ehr und Preis, Gott Va - ter sei Lob, Ehr und Preis, Chri -
 sei Lob, Ehr und Preis, Gott Va - ter sei Lob, Ehr und Preis,
 Ehr und Preis, Gott Va - ter sei Lob Ehr und Preis, Lob, Ehr und Preis, Chri -

Chri - sto, sei - nem Soh - ne weis, auch dar - zu dem hei -
 - sto, Sei - nem Soh - ne weis, auch dar - zu dem heil' - gen Geist,
 - sto, Sei - nem Soh - ne weis, auch dar - zu dem heil' - gen
 - sto, sei - nem Soh - ne weis, auch dar - zu dem hei -
 - sto, sei - nem, sei - nem Soh - ne weis, auch dar - zu dem hei -
 Chri - sto, Sei - nem Soh - ne weis, auch dar - zu dem hei -
 - sto sei - nem Soh - ne weis, auch dar - zu dem hei -

418

li - gen Geist. Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 dem heil' - gen Geist. Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 Geist, dem heil' - gen Geist. Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 - - li - gen Geist. Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 Geist, dem heil' - gen Geist. Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 li - gen Geist. Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 li - gen Geist. Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 li - gen Geist. Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 li - gen Geist. Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von

434

Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von
 Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von

441

Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von

Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von

Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von

Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born, Christ ist ge - born von

Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born von

Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born von

Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born von

Ma - ri - a der Rei - nen, Christ ist ge - born von

448

Ma - ri - a der Rei - nen, von Ma - - ri - a der Rei - - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen, von Ma - - ri - a der Rei - - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen, von Ma - - ri - a der Rei - - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen, von Ma - - ri - a der Rei - - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen, von Ma - - ri - a der Rei - - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen, von Ma - - ri - a der Rei - - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen, von Ma - - ri - a der Rei - - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen, von Ma - - ri - a der Rei - - nen.

Ma - ri - a der Rei - nen, von Ma - - ri - a der Rei - - nen.

Jegyzetek

Általános megjegyzések

A közreadott művek az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött Bártfai Gyűjtemény két kéziratos kötetéből származnak; Magnificatok: Ms.mus.Bártfa 25, motetták: Ms.mus.Bártfa 26.

Ms.Mus.Bártfa 25 mérete: 21x27 cm, álló formátumú, terjedelme 36 fólió.

Ms.mus.Bártfa 26 mérete: 34x21 cm, álló formátumú, terjedelme 52 fólió.

A művek az Ammerbach-féle új német orgonatabulatúrás írásmóddal vannak lejegyezve, partitúraszzerűen.¹ Zarewutius az általánostól eltérően használja a kis oktávról nagy oktávra való átmenetet: az oktáv váltás a *h* után történik.² Ez azonban az értelmezésnél nem okoz nehézséget (pl. Magnificat I. Toni, Quia fecit 8. szólam 11. és 15. ütem). – A beírt kötőívek eredetiek.

Szólammegnevezések az eredeti partitúrában nem szerepelnek.

A zenei anyagban csak néhány helyen kellett változtatnunk. (Egyes hanghibából arra következtettünk, hogy a lejegyzést szólamkönyvből írta át a szerző.) A tabulatúra betűinek hangjegyekbe történő átírása során nemcsak módosító jeleket, de előjegyzést is használtunk, és esetenként döntöttünk a dór vagy moll értelmezés között. A páros metrumú műveket vagy részeket 4/4-be írtuk át, a páratlan metrumúakat 3/2-be.

Mint hogy a tabulatúra nem az énekesek, hanem az orgonista számára készült, így a szövegálírás sok helyen (többnyire szövegismétléskor) hiányzik. A szakaszok elején általában egy-egy betű vagy szó utal a hosszabb szövegrészre. Közreadásunkban ezeket a rövidítéseket feloldottuk. Az egységes ortográfia érdekében a korabeli és a következtelen írásmódot a mai helyesírás szerint változtattuk meg. Az eredeti német szövegben a főnevek általában kis kezdőbetűvel szerepelnek (gewalt, geist), az *eu* diftongus *eü*-alakban (heüt, freüdenreich, zerstreüt), valamint *ä* helyett *e* (werest, Heüselein), továbbá néhány helyen a mai írásmódtól eltérően a kettőzött mássalhangzó helyett egy áll (kom) és fordítva (anzubetten). Ezeket az eseteket az egyes jegyzeteknél nem soroljuk fel. A latin szövegben ahol ez szükséges volt, az *e* magánhangzót *ae*-re változtattuk (praesaepe, saeculum – különböző ragozott alakjaiban).

Négy motetta kézirata néhány helyen megsérült, ezért a hiányzó ütemeket rekonstruálnunk kellett. Az ötödik töredékes motettát (*Der Tag ...*) a transzpozíciós változatból egészítettük ki.

Jegyzetek

Magnificat primi Toni

Ms.mus.Bártfa 25, f 25v:

Magnificat primi Toni ab 8 Voc. Z.Z. com. 1662 die 12 Octobris.

Az előző recto oldalon Zarewutius mindkét latin Magnificatjára vonatkozó címlapja:

Magt 1. et 2. Toni ab 8 Z.Z.O.B.

A két Magnificat páratlan verseit az első és a második zsoltártónus szerint adjuk meg.³

Quia fecit

9⁴ 5. szólam a¹ (oktávparhuzam elkerülése miatt javítva)
23² 2. szólam c²

Sicut locutus est

2¹ 8. szólam A
23¹ 6. szólam félkotta

Sicut erat

28² 8. szólam A (a 23. ütem szerint javítva)

¹Apel, 34–42.

²Efféle oktáv váltás a régi német tabulatúrás írásmódnál is előfordul. „Wo die eine Oktave endet und die andere beginnt, muß in den älteren Quellen von Fall zu Fall bestimmt werden, da die Praxis in dieser Hinsicht variiert.” Apel, 28.

³Az 1., 2. és 5. tónusú Magnificat zsoltártónusát a közép-európai gyakorlatot tükröző Szalkai-jegyzet alapján közöljük. (Ld. Bartha Dénes: *Szalkai éresek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490)*, *Musica Hungarica* I., Budapest 1934., 120., 122., 124.)

Magnificat secundi Toni

Ms.mus.Bártfa 25, f 26v:

Magnificat secundi Toni ab Octo Voc.

Quia fecit

4,5 5. szólam g, b, a, b

17 3. szólam f¹ (a szekszaktakkord-párhuzam miatt az eredeti f-hang helyesebb lenne, de a g-moll akkorddal nem szólhat együtt)

Sicut locutus est

6² 6. szólam es² (3. szólam 3² alapján javítva)

Sicut erat

3¹ 3. szólam d¹

3² 6. szólam g

Meine Seele erhebt den Herren

(Német Magnificat)

Ms.mus.Bártfa 25, f 14v, két harsona szólam f 15 után beillesztve:

Meine Seele erhebet den Herren und mein geist freüet sich gottes meines Heilands. 1664. 24. July. Z.Z.O.B. a 8. – Meine Seel 2 Trom. 1664. 24. July. Habes in notis apud d. Cantorem.

A páratlan verseket az ötödik zsolnártónus és a 17. században használt német Magnificat-szöveg szerint adjuk meg.

A basso continuo eredetileg csak ott van kiírva, ahol a basszus (hatodik) énekszólam szünetel.

Und mein Geist

13³ 6. szólam c

Er übet Gewalt

8¹ 5. szólam c

10^{3,4}, 11¹⁻³ 7. szólam egy oktávval feljebb

15⁴ 6. szólam a

Wie es war im Anfang

2. (harsona) szólam 9. üteme 5/4-es ütem, a 4. negyed (f) elhagytuk. A tétel 1–5. ütemének két harsona szólamát Zarewutius a következő változatban is lejegyezte:



Szövegváltoztatások:

Hertz – Herz

ler – leer

gered – geredt

seinem Samen – seinen Samen

Ach, Christe Jesu Kindelein

Ms.mus.Bártfa 26, f 18v:

Ach Christe Jesu kindelein kom in unser heüselein bring und bescher uns den frieden dein ab 8 vocibus Zachariae Zarewutii.

Az 58. és 62. ütemekben a metrumjelzést utólag pótoltuk.

- 37³ 6. szólam félhang (az ütem utolsó negyedére a 2. szólamban belép a fis)
 68³⁻⁴ 3. szólam negyedhangok
 137 3. szólam utána fölösleges egy ütem szünet
 141 4. szólam két ütemet kitöltő 8/4 hangérték; a második ütem hangjait (két b félkotta) elhagytuk

Szövegváltoztatások:

Noth – Not
 gieb – gib

Da Jesus geboren war

Ms.mus.Bártfa 26, f 22r:

Da Jesus geboren war zu Bethlehem im Judischen lande a 8 Zachariae Zarewutii Ao.
 1660

- 30 4. szólam két félértékű d
 37² 2. szólam d²
 37² 6. szólam d¹
 38¹ 8. szólam félértékű hang
 50¹⁻³ 6. szólam d, c, d
 62⁴ 2. szólam b

Szövegváltoztatások:

im Judischen lande – im jüdischen Lande
 von Morgenlande – vom Morgenlande
 in morgen Lande – im Morgenlande

Das alte Jahr vergangen ist

Ms.mus.Bártfa 26, f 41v:

Das alte Jahr vergangen ist wir dancken dir H.Jesu Christ. a 8. Z.Z.

- 10^{5,6} 1. szólam két félértékű hang
 35 5. szólam Zarewutius már ebben az ütemben elkezd írni a 36. ütemet, de nem törli.
 40¹ 1. szólam előző ütemről átkötött d² negyed + f² félhang
 61¹ 3. szólam előző ütemről átkötött b¹ negyed + a¹ félhang
 7. szólam előző ütemről átkötött d negyed + a félhang
 8. szólam előző ütemről átkötött G negyed + A félhang

Szövegváltoztatás:

in dem hochsten thron – in dem höchsten Thron

Der Tag, der ist so freudenreich

Ms.mus.Bártfa 26, f 38v (+39v):

Der tag der ist so freudenreich allen Creaturen. a 8. Zach: Zarew.

A 39v-n ugyanez a motetta cím és szöveg nélkül egy kvárttal mélyebben (d¹-kezdőhanggal) van lejegyezve. Bár mindkettő töredékes, jól kiegészítik egymást. A javításoknál az első lejegyzést vettük figyelembe.

- 2⁴ 2. szólam g¹
 47^{1,2} 1. szólam két nyolcad hang
 49^{3,4} 5. szólam nyolcad + negyed hang
 119 1. szólam fél + két negyed hang

Szövegváltoztatások:

Creaturen – Kreaturen
 von Einer Jungfrau – von einer Jungfrau
 gebohren – geboren

O Jesu mi dulcissime

Ms.mus.Bártfa 26, f 42v:

O Jesu mi dulcissime adoro te in stabulo commorantem a 8 Zachariae Zarew. 1645
5 Januarii

A hiányzó szöveget G. Gabrieli hasonló szövegű motettája alapján egészítettük ki.⁴

43	5 szólam	h (46. ütem alapján javítva)
70 ¹	6. szólam	b
70 ²	7. szólam	c ¹
75	6. szólam	b
76 ²	5. szólam	a ¹
103 ²	1. szólam	d ¹

Szövegváltoztatás:

charitas – caritas

Wir loben all das Kindelein

Ms.mus.Bártfa 26, f 49v:

Wir loben all das kindelein Jesus ist der Name sein ab 8 Voc: Zachariae Zarewutii. 1664
24 X[decem]bris.

A német Magnificathoz hasonlóan a basso continuo csak ott van kiírva, ahol a basszus (nyolcadik) énekszólám szünetel.

3 ⁴	2. szólam	c ¹ (7. ütem mintájára javítva)
7 ²	2. szólam	c ¹ (3. ütem szerint javítva)
91 ³	8. szólam	fis (93. ütem 4. szólama alapján javítva)
137	5. szólam	tévesen ide is beírva a 4. szólam
153 ⁵	4. szólam	d
154	4. szólam	c

Szövegváltoztatások:

Emanuel – Immanuel

Ezechiel – Hesekiel

von Himmelreich – vom Himmelreich

⁴CMM 12, 167–174.

Notes

General Remarks

The works here published are taken from the two manuscript volumes of the Bártfa Collection preserved in the National Széchényi Library; the Magnificats from Ms.mus.Bártfa 25, the motets from Ms.mus. Bártfa 26.

Ms.mus.Bártfa 25 dimension: 21x17 cm, upright format, 36 folios.

Ms.mus.Bártfa 26 dimension: 34x21 cm, upright format, 52 folios.

The works were notated in the new German Ammerbach organ tablature, in score.¹ Zarewutius differs from the usual practice by using the change from the short octave to the long, which takes places above B.² This however causes no difficulties of interpretation (e. g. Magnificat I. Toni, Quia fecit, 8th voice, bars 11 and 15). – The slurs are originally written.

Parts are not named in original.

Changes were necessary in only a few places. (From one or two erroneous notes it seems clear that the composer wrote out the score from partbooks.) In the course of transcribing the letters of the tablature into notation not only accidentals but also key signatures have been used. Works or sections in even tempo have been given the time signature 4/4, those in uneven tempo 3/2.

Since the tablature was prepared not for the singers, but for use by the organist, the words are in many places missing (usually at repeats of text). Generally a single letter or word is found at the beginning of sections referring to longer portions of text. These abbreviations have been written out in full in this edition. Modern orthography has been used in the interests of unity to replace the contemporary one, and any inconsistencies. In the original German, nouns generally begin with a small letter (gewalt, geist), the diphthong *eu* is written *eü* (heüt, freüdenreich, zerstreüt), as well as *ä* being written as *e* (werest, Heüselein), while in places single consonants replace the modern double ones (kom) and the other way round (anzubetten). Such instances are not listed in the notes. Where necessary the vowel-sound *e* has been changed to *ae* in Latin texts (praesaepe, saeculum – in various declensions).

The manuscript of four motets were damaged in places, thus the missing bars have been reconstructed. The fifth incomplete motet (*Der Tag ...*) has been restored from the transposed version.

Notes

Magnificat primi Toni

Ms.mus.Bártfa 25, f 25v:

Magnificat primi Toni ab 8 Voc. Z.Z. com. 1662 die 12 Octobris.

The title on the recto of the previous page refers to both Latin Magnificats by Zarewutius:

Magt 1. et 2. Toni ab Z.Z.O.B.

The odd-numbered verses of the two Magnificats are given according to the first and second psalm-tones.³

Quia fecit

9⁴ 5th voice a¹ (altered to avoid consecutive octaves)
23² 2nd voice c²

Sicut locutus est

2¹ 8th voice A
23¹ 6th voice minim

¹Apel, 34–42.

²This kind of octave-change is found also in old German tablature. „Wo die eine Oktave endet und die andere beginnt, muß in den älteren Quellen von Fall zu Fall bestimmt werden, da die Praxis in dieser Hinsicht variiert.“ Apel, 28.

³The psalm-tones of Magnificats in the first, second and fifth tone follow those found in the school book of Szalkai (15th century) which reflects the Central European practice. (See Bartha, Dénes: *Szalkai érsék zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából – Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490)*, Musicologia Hungarica I., Budapest 1934., 120., 122., 124.)

Sicut erat

28² 8th voice A (corrected by analogy with bar 23)

Magnificat secundi Toni

Ms.mus.Bártfa 25, f 26v:

Magnificat secundi Toni ab Octo Voc.

Quia fecit

4,5 5th voice g, b, a, b

17 3th voice f¹ (the original F would be better with the consecutive sixths, but does not harmonize with the G minor chord)

Sicut locutus est

6² 6th voice e flat² (corrected to follow the 3rd voice 3²)

Sicut erat

3¹ 3rd voice d¹

3² 6th voice g

Meine Seele erhebt den Herren

(German Magnificat)

Ms.mus.Bártfa 25, f 14v, two trombone part put in after f 15:

Meine Seele erhebet den Herren und mein geist freüet sich gottes meines Heilands.
1664. 24. July. Z.Z.O.B. a 8. — Meine Seel 2 Trom. 1664. 24. July. Habes in notis
apud d. Cantorem.

The odd-numbered verses have been given in accordance with the 5th psalm-tone and the German text of the Magnificat in use in the 17th century.

In the original the basso continuo is only written out where a rest occurs in the bass part (the sixth voice).

Und mein Geist

13³ 6th voice c

Er übet Gewalt

8¹ 5th voice c

10^{3,4} 11¹⁻³ 7th voice an octave higher

15⁴ 6th voice a

Wie es war im Anfang

2nd (trombone) voice bar 9 is in 5/4; the 4th crotchet (f) has been omitted. The two trombone parts in bars 1–5 were also notated thus by Zarewutius.



Alterations to text:

Hertz – Herz

ler – leer

gered – geredt

seinem samen – seinen Samen

Ach, Christe Jesu Kindelein

Ms.mus.Bártfa 26, f 18v:

Ach Christe Jesu kindelein kom in unser heüselein bring und bescher uns den frieden dein ab 8 vocibus Zachariae Zarewutii.

Time signatures in bars 58 and 62 added.

- 37³ 6th voice minim (the f sharp appears in the 2nd voice in the last crotchet of the bar)
68³⁻⁴ 3rd voice crotchets
137 3rd voice followed by superfluous bar's rest
141 4th voice two bars' note values (8/4); the second bar (two b flat minims) omitted

Alterations to next:

Noth – Not

gieb – gib

Da Jesus geboren war

Ms.mus.Bártfa 26, f 22r:

Da Jesus geboren war zu Bethlehem im Judischen lande a 8 Zachariae Zarewutii Ao. 1660

- 30 4th voice two d minims
37² 2nd voice d²
37² 6th voice d¹
38¹ 8th voice minim
50¹⁻³ 6th voice d, c, d
62⁴ 2nd voice b flat

Alterations to text:

im Judischen lande – im jüdischen Lande

von Morgenlande – vom Morgenlande

in Morgen Lande – im Morgenlande

Das alte Jahr vergangen ist

Ms.mus.Bártfa 26, f 41v:

Das alte Jahr vergangen ist wir dancken dir H.Jesu Christ. a 8. Z.Z.

- 10^{5,6} 1st voice two minims
35 5th voice bar 36 begun early in this bar, but not erased
40¹ 1st voice crotchet d² tied from previous bar + minim f²
61¹ 3rd voice crotchet b flat¹ tied from previous bar + minim a¹
7th voice crotchet d tied from previous bar + minim a
8th voice crotchet G tied from previous bar + minim A

Alteration to text:

in dem hochsten thron – in dem höchsten Thron

Der Tag, der ist so freudenreich

Ms.mus. Bártfa 26, 38v (+39v):

Der tag der ist so freudenreich allen Creaturen. a 8. Zach: Zarew.

This same motet, without title or text, is notated in 39v a fourth lower (beginning on d¹). Although both are incomplete, they serve to complement each other. Corrections follow the earlier notation.

- 2⁴ 2nd voice g¹
47^{1,2} 1st voice two quavers
49^{3,4} 5th voice quaver + crotchet
129 1st voice minim + two crotchets

Alterations to text:

Creaturen – Kreaturen
von Einer Jungfrau – von einer Jungfrau
gebohren – geboren

O Jesu mi dulcissime

Ms.mus.Bártfa 26, f 42v:

O Jesu mi dulcissime adoro te in stabulo commorantem a 8 Zachariae Zarew. 1645
5 Januarii

The missing text has been supplied from the motet by G. Gabrieli with the same text.⁴

43 5th voice b (corrected to follow bar 46)
70¹ 6th voice b flat
70² 7th voice c¹
75 6th voice b
76² 5th voice a¹
103² 1th voice d¹

Alteration to text:

charitas – caritas

Wir loben all das Kindelein

Ms.mus.Bártfa 26, f 49v:

Wir loben all das kindelein Jesus ist der Name sein ab 8 Voc: Zachariae Zarewutii.
1664 24 X[decem]bris.

As in the German Magnificat, the basso continuo is written out only in those places where is a rest in the bass (the 8th voice).

3⁴ 2nd voice c¹ (corrected following the example of bar 7)
7² 2nd voice c¹ (corrected according to bar 3)
91³ 8th voice f sharp (corrected on the basis of the 4th voice in bar 93)
137 5th voice the 4th voice is also written in by mistake
153⁵ 4th voice d
154 4th voice c

Alterations to text:

Emanuel – Immanuel
Ezechiel – Hesekiel
von Himmelreich – vom Himmelreich

⁴CMM 12, 167–174.

Kritischer Bericht

Allgemeine Bemerkungen

Die veröffentlichten Werke stammen aus zwei Handschriftenbänden der Bartfelder Sammlung, die in der Nationalbibliothek Széchényi aufbewahrt wird; Magnifikate: Ms.mus.Bártfa 25, Motetten: Ms.mus.Bártfa 26.

Ms.mus.Bártfa 25: 21x17 cm, Hochformat, 36 Folios.

Ms.mus.Bártfa 26: 34x21 cm, Hochformat, 52 Folios.

Die Werke sind in der neuen deutschen Orgeltabulatur-Schreibweise nach Ammerbach partiturmäßig aufgezeichnet.¹ Zarewutius gebraucht, abweichend von der allgemeinen Praxis, einen Durchgang von der kleinen zur großen Oktave: der Oktavwechsel geschieht nach dem h.² Dies verursacht aber keine Schwierigkeiten bei der Interpretation (z. B. *Magnifikat I. Toni, Quia fecit*, 8. Stimme, Takt 11 und 15). – Die Bindebogen sind original eingeschrieben. Stimmbezeichnungen sind im Original nicht vorhanden.

Wir mußten im Musikmaterial nur an einigen Stellen Änderungen vornehmen. (Aus einigen Tonfehlern konnten wir schließen, daß der Autor die Abschrift aus einem Stimmbuch übertragen hat.) Bei der Übertragung der Buchstaben der Tabulatur in Noten benutzten wir nicht nur Versetzungszeichen, sondern auch Tonartvorzeichnung, fallweise entschieden wir zwischen dorischer oder Moll-Tonart. Werke oder Teile davon im geraden Metrum übertrugen wir in 4/4, die im ungeraden Metrum in 3/2.

Da die Tabulatur nicht für die Sänger, sondern für den Organisten geschrieben wurde, fehlt oft die Textunterschrift, meistens bei Textwiederholungen. Am Beginn der Abschnitte weisen gewöhnlich je ein Buchstabe oder Wort auf einen längeren Textteil hin. In unserer Veröffentlichung haben wir diese Abkürzungen ausgeschreiben. Im Interesse einer einheitlichen Orthographie haben wir die zeitgenössische und inkonsequente Schreibweise nach heutiger Orthographie verändert. Im originalen deutschen Text werden die Hauptworte im allgemeinen klein geschrieben (gewalt, geist), der Diphtong *eu* in der Form *eü* (heüt, freüdenreich, zerstreüt), sowie *e* anstatt *ä* (werest, Heüselein), desweiteren steht einige Male, abweichend von der heutigen Schreibweise, anstatt eines verdoppelten Konsonanten nur einer (kom) und umgekehrt (anzubetten). Diese Fälle zählen wir bei den einzelnen Anmerkungen nicht auf. Im lateinischen Text veränderten wir dort, wo es notwendig war, den Selbstlaut *e* in *ae* (*saeculum*, *praesaepe* – in ihren verschiedenen Abwandlungsformen).

Vier Motettenhandschriften sind an einigen Stellen beschädigt, deshalb rekonstruierten wir die fehlenden Takte. Die fünfte, fragmentarische Motette (*Der Tag...*) ergänzten wir nach der Transpositionsfassung.

Einzelbemerkungen

Magnificat primi Toni

Ms.mus.Bártfa 25, f 25v:

Magnificat primi Toni ab 8 Voc. Z.Z. com. 1662 die 12 Octobris.

Auf der vorangehenden recto-Seite das sich auf beide lateinische Magnifikat beziehende Titelblatt:

Magt 1. et 2. Toni ab 8 Z.Z.O.B.

Die ungeraden Verse der zwei Magnifikat geben wir gemäß dem ersten und zweiten Psalmton an.³

Quia fecit

9⁴ 5. Stimme a¹ (verbessert zur Vermeidung einer Oktavparallele)

23² 2. Stimme c²

¹Apel, 34–42.

²Ein derartiger Oktavwechsel kommt auch bei der alten deutschen Tabulatur-Schreibweise vor: „Wo die eine Oktave endet und die andere beginnt, muß in den älteren Quellen von Fall zu Fall bestimmt werden, da die Praxis in dieser Hinsicht variiert.“ Apel, 28.

³Die Psalmöne der Magnificat im 1., 2. und 5. Ton werden gemäß dem Musiklehrbuch Szalkai aus dem 15. Jh. angegeben, welches die mitteleuropäische Praxis spiegelt. (Siehe Bartha, Dénes: *Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából – Das Musiklehrbuch einer ungarischen Klosterschule in der Handschrift von Fürstprimas Szalkai (1490)*, Musicologia Hungarica I., Budapest 1934., 120., 122., 124.)

Sicut locutus est

2¹ 8. Stimme A
23¹ 6. Stimme halbe Note

Sicut erat

28² 8. Stimme A (gemäß Takt 23 verbessert)

Magnificat secundi Toni

Ms.mus.Bártfa 25, f 25v:

Magnificat secundi Toni ab Octo Voc.

Quia fecit

4,5 5. Stimme g, b, a, b
17 3. Stimme f¹ (wegen der Sextakkord-Parallele wäre das originale f richtiger, dies kann aber nicht mit einem g-moll-Akkord zusammenklingen)

Sicut locutus est

6² 6. Stimme es² (auf Grund der 3. Stimme 3² verbessert)

Sicut erat

3¹ 3. Stimme d¹
3² 6. Stimme g

Meine Seele erhebt den Herren (Deutsches Magnifikat)

Ms.mus.Bártfa 25, f 14v, zwei Trombone Stimmen nach f 15 zugefügt:

Meine Seele erhebet den Herren und mein geist freuet sich gottes meines Heilands.
1664. 24. July. Z.Z.O.B. a 8. – Meine Seel 2 Trom. 1664. 24. July. Habes in notis
apud d. Cantorem.

Wir geben die ungeraden Verse gemäß dem fünften Psalmton und dem in 17. Jahrhundert verwendeten deutschen Magnifikattext an.

Das Basso continuo ist original nur dort ausgeschrieben, wo die (sechste) Singstimme Baß pausiert.

Und mein Geist

13³ 6. Stimme c

Er übet Gewalt

8¹ 5. Stimme c
10^{3,4}, 11¹⁻³ 7. Stimme eine Oktave höher
15⁴ 6. Stimme a

Wie es war im Anfang

2. (Posaune) Stimme, Takt 9 steht im 5/4-Takt, das vierte Viertel ließen wir weg. Die zwei Posaunenstimmen von Takt 1–5 des Satzes hat Zarewutius auch in der folgenden Fassung notiert:



Textveränderungen:

Hertz – Herz
ler – leer
gered – geredt
seinem Samen – seinen Samen

Ach, Christe Jesu Kindelein

Ms.mus.Bártfa 26, f 18v:

Ach Christe Jesu kindelein kom in unser heüselein bring und bescher uns den frieden dein ab 8 vocibus Zachariae Zarewutii.

Die Metrumbezeichnung in den Takten 58 und 62 haben wir nachträglich ersetzt.

- 37³ 6. Stimme halbe Note (auf das letzte Viertel kommt in der 2. Stimme das fis)
68³⁻⁴ 3. Stimme Viertelnoten
137 3. Stimme danach ist ein Takt Pause überflüssig
141 4. Stimme zwei Takte ausfüllende 8/4 Notenwerte; die Töne des zweiten Taktes (zwei Halbnoten b) ließen wir weg

Textveränderungen:

Noth – Not
gieb – gib

Da Jesus geboren war

Ms.mus.Bártfa 26, f 22r:

Da Jesus geboren war zu Bethlehem im Judischen lande a 8 Zachariae Zarewutii Ao. 1660

- 30 4. Stimme zwei halbe Noten d
37² 2. Stimme d²
37² 6. Stimme d¹
38¹ 8. Stimme Halbnote
50¹⁻³ 6. Stimme d, c, d
62⁴ 2. Stimme b

Textveränderungen:

im Judischen lande – im jüdischen Lande
von Morgenlande – vom Morgenlande
in morgen Lande -- im Morgenlande

Das alte Jahr vergangen ist

Ms.mus.Bártfa 26, f 41v:

Das alte Jahr vergangen ist wir dancken dir H.Jesu Christ. a 8. Z.Z.

- 10^{5,6} 1. Stimme zwei Halbnoten
35 5. Stimme Schon in diesem Takt beginnt Zarewutius Takt 36 zu schreiben, streicht dies aber nicht.
40¹ 1. Stimme vom vorherigen Takt übergebundenes d² Viertel + f² Halbnote
61¹ 3. Stimme vom vorherigen Takt übergebundenes b¹ Viertel + a¹ Halbnote
7. Stimme vom vorherigen Takt übergebundenes d Viertel + a Halbnote
8. Stimme vom vorherigen Takt übergebundenes G Viertel + A Halbnote

Textveränderung:

in dem hochsten thron – in dem höchsten Thron

Der Tag, der ist so freudenreich

Ms.mus.Bártfa 26, f 38v (+39v):

Der tag der ist so freudenreich allen Creaturen. a 8. Zach: Zarew.

In 39v ist die gleiche Motette ohne Titel und Text eine Quarte tiefer (Anfangston d¹) aufgezeichnet. Obwohl beide bruchstückhaft sind, ergänzen sie sich gut. Bei den Verbesserungen berücksichtigten wir die erste Abschrift.

- 2⁴ 2. Stimme g¹
 47^{1,2} 1. Stimme zwei Achtelnoten
 49^{3,4} 5. Stimme Achtel- + Viertelnote
 129 1. Stimme Halbenote + zwei Viertel

Textveränderungen:

Creaturen – Kreaturen
 von Einer Jungfrau – von einer Jungfrau
 gebohren – geboren

O Jesu mi dulcissime

Ms.mus.Bärtfa 26, f 42v:

O Jesu mi dulcissime adoro te in stabulo commorantem a 8 Zachariae Zarew. 1654
 5 Januarii

Den fehlenden Text ergänzten wir an Hand einer Motette von G. Gabrieli mit ähnlichem Text.

- 43 5. Stimme h (an Hand von Takt 46 verbessert)
 70¹ 6. Stimme b
 70² 7. Stimme c¹
 75 6. Stimme b
 76² 5. Stimme a¹
 103² 1. Stimme d¹

Textveränderung:

charitas – caritas

Wir loben all das Kindelein

Ms.mus.Bärtfa 26, f 49v:

Wir loben all das kindelein Jesus ist der Name sein ab 8 Voc: Zachariae Zarewutii. 1664
 24 X[decem]bris.

Ähnlich wie beim deutschen Magnifikat ist das Basso Continuo nur dort ausgeschrieben, wo die Baß-
 singstimme (die achte Stimme) pausiert.

- 3⁴ 2. Stimme c¹ (nach dem Muster von Takt 7 verbessert)
 7² 2. Stimme c¹ (nach Takt 3 verbessert)
 91³ 8. Stimme fis (an Hand der 4. Stimme des Taktes 93 verbessert)
 137 5. Stimme irrtümlich ist hier auch die 4. Stimme eingeschrieben
 153⁵ 4. Stimme d
 154 4. Stimme c

Textveränderungen:

Emanuel – Immanuel
 Ezechiel – Hesekiel
 von Himmelreich – vom Himmelreich

⁴CMM 12, 167–174.

INCIPITEK

**A szólamkönyvekben töredékesen fennmaradt Zarewutius művek
incipitjei**

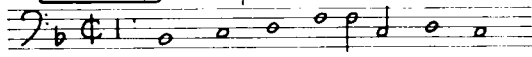
INCIPITS

of works by Zarewutius surviving incomplete in partbooks

INCIPITS

**der in Stimmbüchern erhaltenen fragmentarischen
Werke von Zarewutius**

Exultet Mus. pr. Bártfa 7b Koll. 2-3



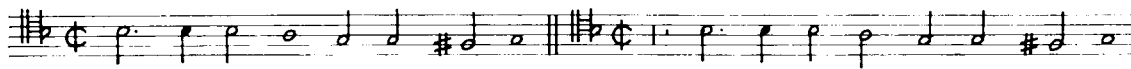
42v - 1r

Gloria tibi trinitas Ms. mus. Bártfa 21 a-d



f 29v

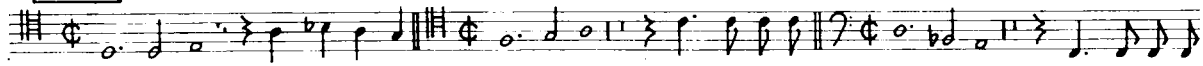
f 35v



f 43v

f 34r

Missa à 4 /1663 okt. 17./ Ms. mus. Bártfa 21 b-d



f 37v

f 46r

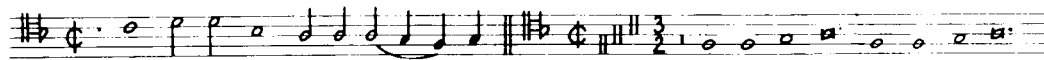
f 36r

Nun bitten wir den heiligen Geist Ms. mus. Bártfa 21 a-d



f 29r

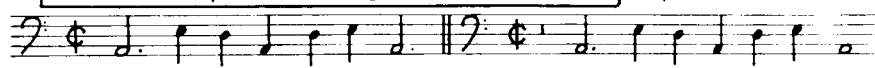
f 34v



f 43r

f 34r

Officium super Das neugeborene Kindelein à 8, Ms. mus. Bártfa 5



f 3v

f 7r

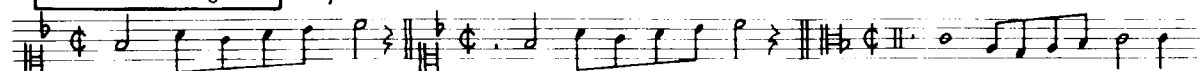
Officium super Veni Domine à 8, Ms. mus. Bártfa 5



f 2v /Kyrie/

f 6v /Kyrie/

Psallite terrigenae à 8, Ms. mus. Bártfa 18



f 29r

f 56v

f 86v



f 106r

f 140r

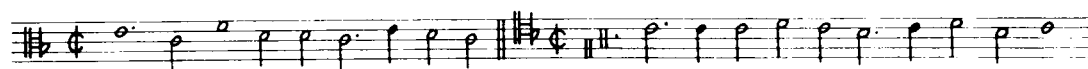
f 167r

Surge Petre et induete à 8, Ms. mus. Bártfa 21 a-d



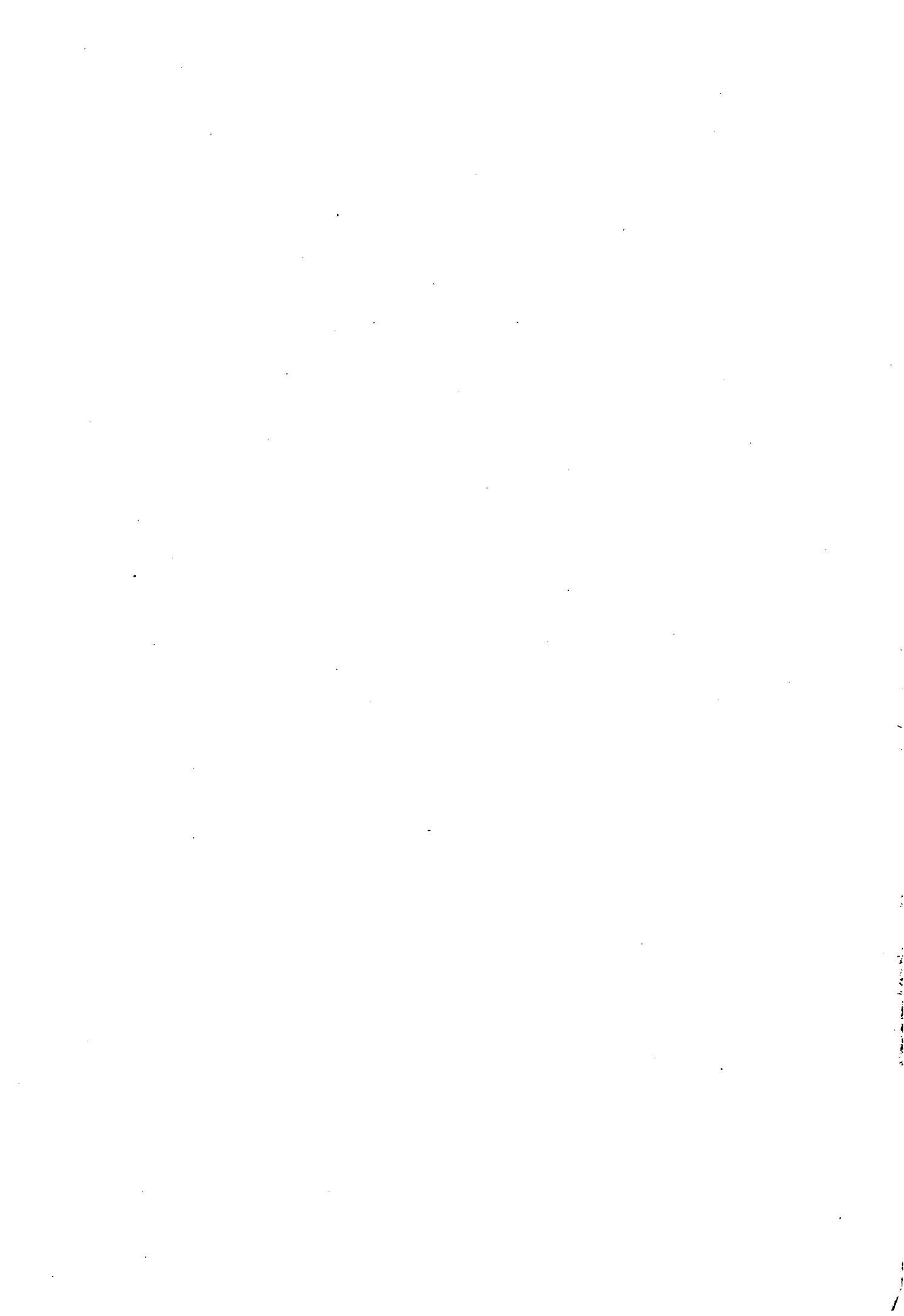
f 31r

f 37r



f 45v

f 35v



A **MUSICALIA DANUBIANA** a Magyar Tudományos Akadémia Zene-tudományi Intézetének gondozásában megjelenő forráskiadvány-sorozat. Mint a sorozatcím is jelzi, nem szorítkozik a mai Magyarországon őrzött vagy készült forrásokra, hanem annak a szélesebb körzetnek örökségéből merít, melyet az elmúlt századokban szoros kulturális kapcsolatok fűztek össze. A sorozat a középkortól a 19. század elejéig jelentet meg írásos forrásokat. Célja a kutatások ösztönzése, s nem összefoglalása. Így bevezető tanulmányai részletes elemzésre nem vállalkoznak, megadják azonban a forrás értékeléséhez szükséges legfontosabb adatokat, az eddigi irodalom információit, s elsősorban arra a kérdésre akarnak válaszolni, hogy mit (milyen hagyományt, alkotó- és befogadó közösséget, zenei életet és stílusirányt) képvisel az adott forrás.

MUSICALIA DANUBIANA is a series of source-material publications issued under the auspices of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. As the title indicates, the series is not confined to sources preserved or originating in today's Hungary. It draws on the inheritance of a wider region which shared close cultural ties down the centuries. The sources published range from the Middle Ages to the early 19th century and the series aims to stimulate rather than summarize research. The introductory studies are not intended to provide detailed analyses, only to present the main information required to evaluate the source, making use of what has been written and recorded before.

MUSICALIA DANUBIANA

- 1 *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*
- 2 *Andreas Rauch: Musicalisches Stammbüchlein (1627)*
- 3 *Benedek Istvánffy (1733—1778): Church Music Works I.*
- 4 *Georg Druschetzky (1745—1819): Partitas for Winds*
- 5 *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*
- 6 *Joseph Bengraf (1745—1791): Six Quartets*
- 7 *Hungarian Dances 1784—1810*
- 8 *Zacharias Zarewutius (1605?—1667): Magnificats and Motets*

Other volumes in preparation:

- Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis (1635)*
- Valentin Depisch (1746?—1782): Selected Works*
- Pál Esterházy: Harmonia caelestis (1711)*
- Graduale Strigoniense (15th-16th centuries)*