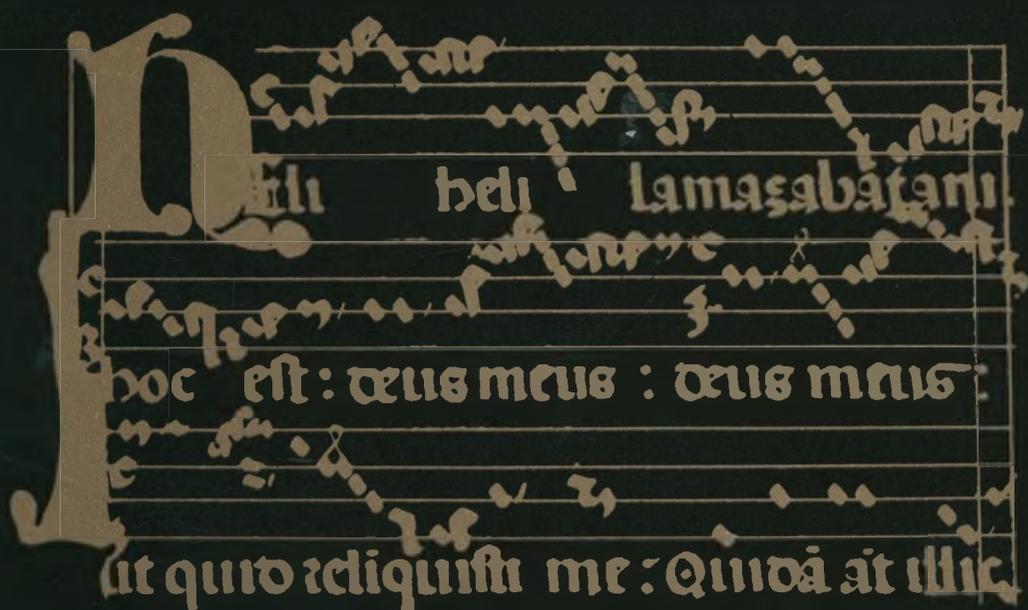


KORNÉL BÁRDOS

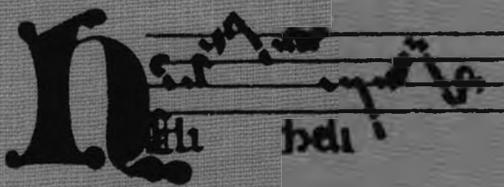
VOLKSMUSIKARTIGE
VARIIERUNGSTECHNIK
IN DEN UNGARISCHEN
PASSIONEN

15. BIS 18. JAHRHUNDERT



MUSICOLOGIA
HUNGARICA 5

ISBN 963 05 0195 3



KORNÉL BÁRDOS

VOLKSMUSIKARTIGE
VARIIERUNGSTECHNIK
IN DEN UNGARISCHEN
PASSIONEN

(15. BIS 18. JAHRHUNDERT)

MUSICOLOGIA HUNGARICA

(NEUE FOLGE)

VERÖFFENTLICHUNGEN DES BARTÓK-ARCHIVS
IN BUDAPEST

5

KORNÉL BÁRDOS

VOLKSMUSIKARTIGE
VARIIERUNGSTECHNIK
IN DEN UNGARISCHEN
PASSIONEN

(15. BIS 18. JAHRHUNDERT)



AKADÉMIAI KIADÓ • BUDAPEST 1975

VOLKSMUSIKARTIGE VARIIERUNGSTECHNIK IN DEN UNGARISCHEN PASSIONEN

(15. BIS 18. JAHRHUNDERT)

VON

KORNÉL BÁRDOS



AKADÉMIAI KIADÓ • BUDAPEST 1975

AUS DEM UNGARISCHEN ÜBERTRAGEN

VON

TILDA UND PAUL ALPÁRI



ISBN 963 05 0195 3

GEMEINSCHAFTSAUSGABE:

AKADÉMIAI KIADÓ • BUDAPEST

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL • BASEL • TOURS • LONDON

© AKADÉMIAI KIADÓ • BUDAPEST 1975 • KORNÉL BÁRDOS

PRINTED IN HUNGARY

GESAMTHERSTELLUNG: AKADÉMIAI NYOMDA

BUDAPEST V., GERLÓCZY U. 2.



1272/5.
MTA ZENETUDOMÁNYI

INTEREST

95

F-9586175. SZ.



INHALT

EINFÜHRUNG	7
I. DIE QUELLEN DER MELODIEN UND DIE GREGORIANISCHEN GESÄNGE IN UNGARISCHER SPRACHE	11
II. DIE SCHREIBWEISE DER MELODIEN UND DIE UNGARISCHE SCHRIFTLICHE KULTUR	21
III. QUELLEN	31
a) Fundorte des Moll-Typus	31
b) Zum Vergleich benutzte Quellen	39
IV. DER WEG ZUR AUFSTELLUNG DES VARIIERUNGSSYSTEMS	63
V. MELODIENMATERIAL	75
Katalog Nr. 1: Varianten in ihrer Reihenfolge	122
Katalog Nr. 2: Nach Quellen	142
VI. ANALYSEN	161
a) Überblick über das Variierungssystem	161
b) Variierungsprinzipien in den einzelnen Quellen	165
c) Beziehungen zur Volksmusik	176
d) Chronologische Einteilung der Typen	183
e) Beständige Varianten	195
f) Unitarische Tradition	205
g) Pentatonik	206
h) Die Eli-Melodien	209
VII. DAS NACHLEBEN DER PASSIONEN IM 18.-20. JAHRHUNDERT	217
VIII. SCHLUSSFOLGERUNGEN	223
LITERATUR	229

EINFÜHRUNG

Den ungarischen Gradualien aus dem 16. bis 17. Jahrhundert wurde bis vor kurzem nur ein literarisch-historisches Interesse beigemessen. Auf ihre musikalische Bedeutung hat Zoltán Kodály bereits 1937 hingewiesen, als er über die aus der Gregorianik in die Volksmusik gelangten Melodien sagte: »Ob sie unmittelbar aus den liturgischen Gesängen mit lateinischem Text in die ungarischen Volkslieder übernommen worden sind oder auf dem Weg über ungarische Gradualien, wird man durch weitere eingehende Forschungen feststellen müssen.«¹ Auch Szabolcsi äußerte sich in diesem Sinne: »Wie die Praxis der Gregorianik in Ungarn entstanden ist und sich weiterentwickelt hat, das zeigt am klarsten die ansehnliche Anzahl der Gradualien . . . , deren reiches (zweifelloso über eine Fülle von selbständigen Zweigen verfügendes) musikalisches Material vorläufig noch auf eingehende Bearbeitung wartet . . . In den Melodien des Batthyány-Graduales und seiner Nachfolger sind ziemlich klar lokale Neigungen, der Hang zur Selbstständigkeit zu verfolgen.«² Rajeczky betont angesichts des Wertes der Melodien die Notwendigkeit eines Vergleichs: ». . . Die Verbindungen zwischen den ungarischen Gradualien und den protestantischen Gesangbüchern aber sind gerade in der ungarischen Kirchenmusik des Mittelalters nicht geklärt . . . «³

Nach der Befreiung im Jahre 1945 hat in Ungarn eine systematische und großzügige Erforschung der Musikgeschichte und der Volksmusik eingesetzt. Auch das umfangreiche Melodienmaterial unserer Vergangenheit sollte musikalisch untersucht werden. Im Jahre 1953 hat die Kommission für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Kálmán Cs. Tóth und den Verfasser dieses Buches offiziell beauftragt, die Gradualien des 16.—17. Jahrhunderts zu sammeln, zu untersuchen und mit dem entsprechenden ungarischen und ausländischen musikalischen Material zu vergleichen.

Die eingehenden Untersuchungen in den vergangenen Jahren haben ergeben, daß wir hier einen bedeutenden Zweig unserer Musik vor uns haben, dem in der schwersten Zeit der ungarischen Geschichte eine wichtige Aufgabe bei der Erhaltung des Ungartums zufiel. Unser Auftrag lautete, diese Musikkultur zu rekonstruieren.

In der Zeit, als die Gradualien gesammelt wurden, haben wir in einer Studie das Eperjeser Graduale veröffentlicht. Dabei wurden die Hauptzüge und die Rolle der Gradualien sowie die Verbindung zwischen ihren Hymnen und den mittelalter-

¹ KodályNép, S. 48.

² SzabolcsiMagy, S. 12.

³ RajeczkyPraef, S. 233.

lichen gregorianischen Gesängen, ferner die ersten mehrstimmigen Melodien in ungarischer Sprache dargestellt und untersucht.⁴ Nach Erscheinen des ersten Bandes der Régi Magyar Dallamok Tára I (Sammlung alter ungarischer Melodien I) besteht kein Zweifel, daß unsere Gradualien neben den gregorianischen Gesängen in ungarischer Sprache bedeutende Quellen für die ungarischen Volksgesänge sind.⁵

Als die Sammlung der Gradualeweisen abgeschlossen war, wurde das Studium des umfangreichsten Materials, der Passionen, in Angriff genommen. Diese verdienen deshalb Beachtung, weil sie, nachdem die Gradualien im 17. Jahrhundert außer Gebrauch gekommen waren, noch im 18. Jahrhundert bei den Protestanten als selbständige Werke weitergelebt haben. Die 29 uns zur Verfügung stehenden protestantischen Passionen in ungarischer Sprache aus dem 16. bis 18. Jahrhundert lenkten unser Augenmerk jedoch auf zwei wichtige Züge: auf die Tonart und die Fülle der Varianten.

Mit Ausnahme des Eperjeser Graduale findet sich in unseren Quellen eine Tonart, die in Europa nach dem 15. Jahrhundert nur noch selten auftritt. Die Tatsache, daß gerade in einem ungarischen Graduale aus dem 15. Jahrhundert diese Tonart erscheint, führte zu der Annahme, daß die protestantischen Passionen ihre Tonart diesem mittelalterlichen Typus entnommen haben und daß hier eine im Mittelalter beginnende und über das 18. Jahrhundert hinaus fortdauernde ungarische Tradition vorliegt. Um das zu beweisen, habe ich die Passionen der europäischen Länder und vor allem der Nachbarvölker untersucht. In 112 Bibliotheken und Archiven in Jugoslawien, Italien, der Schweiz, Österreich, der Tschechoslowakei, in Polen, in der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik, in Frankreich, Belgien, Holland und Rumänien wurde geforscht, und auch die im Privatbesitz befindlichen Melodien wurden gesammelt. Zahlreiches Mikrofilmmaterial erhielt ich von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, der Nationalbibliothek Széchényi und der Rumänischen Akademie der Wissenschaften, von Kurt von Fischer, Benjamin Rajeczky, Zoltán Falvy und Kilián Szigeti. Ihnen allen spreche ich an dieser Stelle meinen Dank aus. Das Material wurde durch die in ausländischen Publikationen und Studien zu findenden ungekürzten Passionen sowie aus anderen Quellen ergänzt. So konnte ich das erforschte Material mit insgesamt 268 ausländischen und ungarischen Quellen sowie mit Angaben in weiteren 131 Quellen vergleichen.⁶

⁴ Vgl. BárdosEp und CsTóthEp.

⁵ Vgl. CsTóthDall.

⁶ Die Melodien der Passionen in den ungarischen Gradualien habe ich zusammen mit Kálmán Cs. Tóth gesammelt. Die untersuchten und zum Vergleich benutzten Passionen führen wir im IV. Kapitel an (S. 63). Ergänzende Angaben aus Veröffentlichungen zur Bestimmung der Tonarten der Passionen:

BöckelerPass führt 26 Passionen vom Dur-Typus an; ihre Varianten veröffentlicht BöckelerVar.

WagnerMel bringt in Bd. III, S. 247–249 eine Auswahl aus Passionen vom Dur-Typus.

HaasAuf, S. 66, veröffentlicht die Eli-Melodie von zwei Dur-Typen des Missale Pataviense.

KadePass veröffentlicht Ausschnitte der Turbae von 19 Passionen in der B-Gruppe der Passionen; außer auf die ungewisse Tonart der Guerrero- (S. 153) und der Anonympassion (S. 218) verweisen allesamt auf den Dur-Typus.

LatilSpig bringt einen Teil aus einer Passion vom Dur-Typus.

PozniakPasja veröffentlicht bei der Aufzählung der polnischen Passionen nur Ausschnitte vom Dur-Typus.

BraunChor bringt aus der langen Reihe der süddeutschen Passionen Teile, die auf den Dur-Typus verweisen.

BrandschPass, S. 326 ff., verweist auf Dur-Typus.

BroddeEv, S. 535–539, bringt Dur-Typen.

BlankenburgPass und StäbleinPass verweisen in MGG, Bd. 10 im allgemeinen ebenfalls auf den Dur-Typus.

Beim letzteren finden wir in den Tabellen (S. 891–894) 3 Moll-Typen und einige Typen vom III–IV- und VII–VIII-Tonus.

Auch die als Grundlage der Variierung dienenden lateinischen Quellen aus dem Mittelalter wurden in die Forschungen einbezogen. Fußend auf 30 Passionen sind das Variierungssystem von etwa 1700 Melodienvarianten sowie auch die Variierungsmethode untersucht worden. Dabei zeigte sich, daß gerade die durch ihre Tonart beachtenswerten Quellen sehr viele Varianten enthalten. Die ungarischen und ausländischen Passionen, die in Europa in der allgemein bekannten Tonart stehen, wurden in viel geringerem Maße variiert. Sie bevorzugen schematisch sich wiederholende Melodiewendungen. Zum Beweis habe ich mit einer ähnlichen Methode die Melodien von 30 derartigen Passionen untersucht und hier insgesamt nur etwa 200 Varianten gefunden.

Wie erklärt sich dieser große Unterschied? Der Grund kann nicht in äußeren Faktoren liegen, denn die Variierung ist ein innerer musikalischer Prozeß. Es galt daher festzustellen, welche intensive und qualitative musikalische Praxis hinter diesem Prozeß steht und zur Schaffung eines Variierungssystems von einem im Ausland unbekanntem Ausmaß geführt hat. Mit wievielen Zügen haben die Variierungen diese musikalische Epoche bereichert, die wir zum größten Teil aus den einstimmigen gregorianischen Melodien und aufgrund von Annahmen beurteilen! Szabolcsi hat bei der Analyse der Tinódi-Melodien (16. Jahrhundert), der Magnatenmusik (17. Jahrhundert) und der Studentenlieder (18. Jahrhundert) die charakteristische musikalische Praxis eines jeden Zeitalters untersucht. Auf seine klassischen Studien über dieses Thema kann sich jeder Forscher berufen und stützen.⁷ Doch die liturgische musikalische Praxis von drei Jahrhunderten konnten wir bisher nicht untersuchen, da die entsprechenden Voraussetzungen fehlten. Einschlägige Angaben haben wir eigentlich erst seit der Arbeit von Cs. Tóth über das Versmaterial.⁸ Doch kein Forscher hat das nicht gereimte, lange Zeit hindurch traditionsgebundene Material berücksichtigt. Hier betreten wir Neuland. Wir mußten alles Überlieferte vornehmen und dessen musikalische Praxis untersuchen. Im Blick auf die ungarische Musikgeschichte schien es lohnend zu sein, die Melodien ausführlicher zu erforschen und von diesem scheinbar kleinen Bereich aus wesentliche Fragen zu beleuchten und zu klären.

Über die musikgeschichtliche Bedeutung der an Variationen reichen Passionen und über die Teilergebnisse meiner Forschungen habe ich inzwischen berichtet.⁹ Seitdem habe ich das gesamte Variierungssystem ausgearbeitet und die notwendigen Vergleiche angestellt. Das Ziel dieser Studie soll einmal sein, im Licht der Vergleichsergebnisse System und Methode der Variierung am Material der auch nach ihrer Tonart beachtenswerten 30 Quellen darzustellen. Dabei wird ferner versucht, die Melodien im kulturgeschichtlichen Rahmen der Epoche zu zeigen und ihren Stellenwert in der ungarischen Musikgeschichte zu bestimmen. Verzichtet wird darauf, die in Europa gebräuchlichen, an Varianten ärmeren Passionsmelodien darzustellen, obwohl auch diese ausführlich untersucht worden sind. Ihre Melodien sind dem üblichen europäischen Passionsstil nahe verwandt, und sie haben kaum eigene Färbung. Das ist um so wichtiger, als nach den Erkenntnissen der ungarischen Volksmusikforschung die Variierungsbereitschaft unseres Volkes

⁷ Vgl. SzabolcsiTin, SzabolcsiHist, SzabolcsiFő und SzabolcsiKol.

⁸ Vgl. CsTóthDall.

⁹ Vgl. BárdosVar.

heute ebenso groß ist wie in der Vergangenheit. Seit 50 Jahren wurden die heute noch lebenden und durch Überlieferung bewahrten Melodien gesammelt. Aus dem von uns behandelten Zeitraum ist nur wenig Volksmusik überliefert. Doch angesichts des ungarischen Traditionsbewußtseins können wir aus der heute lebenden Volksmusik auf diejenige der Vergangenheit schließen. Gerade hier gibt uns unser schriftliches Material über einen auch in der Volksmusik vermuteten Stil Auskunft, die im Widerspruch steht zu Kodály's Hinweis bei Dobai's Lied: »Die in der späteren Volkstradition lebende Variante der skizzenhaft aufgezeichneten alten Melodie.«¹⁰ Unser Material jedoch belegt, daß es eine Epoche gegeben hat, in der, in scheinbar primitiver Schreibweise, nicht nur die Melodie, sondern auch ihre variierte Form festgehalten wurden. Diese Gregorianik ist Kunstmusik, über deren freie Vortragsweise uns die Quellen Aufschluß geben. Der freie Vortrag ist vermutlich schon vor dem 16. Jahrhundert üblich gewesen.

Bekanntlich sind verhältnismäßig wenige Werke aus diesen Jahrhunderten erhalten. Unter diesen bewahren gerade die ungarischen Gradualien und die sich ihnen anschließenden Passionen unsere frei blühenden Variierungsmethoden, die wir mit Ausnahme der aus ihnen lebenden Volksgesänge früher für langsam versinkende Denkmäler der mittelalterlichen Melodienwelt hielten, auch wenn wir ihre Bedeutung vom Standpunkt der Gregorianik in ungarischer Sprache betonten.

Obwohl infolge der gewaltsamen Einbürgerung ausländischer Musik die Melodien der Gradualien allmählich verschwunden sind, bieten sie uns dennoch wertvolle Dokumente. Der noch nicht erforschte Teil enthält vermutlich noch weitere Belege. Es lohnt sich unbedingt, daß sich die Musikforscher gründlich damit beschäftigen.

¹⁰ Ebendort, S. 52.

DIE QUELLEN DER MELODIEN UND DIE GREGORIANISCHEN GESÄNGE IN UNGARISCHER SPRACHE

Das von uns untersuchte musikalische Material stammt aus der Zeit von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ab bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Diese Spanne von ungefähr drei Jahrhunderten nennt unsere neue Literaturgeschichte die Epoche der ungarischen Renaissance und des Barock.¹¹ Es ist in erster Linie Klaniczays Forschungen zu verdanken, daß diese beiden Kategorien heute in unserer Literaturgeschichte den Vorrang haben.¹² Humanismus, Reformation und Gegenreformation fügen sich als sekundäre Kategorien organisch in die Periode der Renaissance und des Barock ein. Damit ist die Frage nach dem Verhältnis dieser historischen Erscheinungen zueinander sowie zur Renaissance und zum Barock beantwortet, die seit Riedl bis in unsere Zeit für uns ein ungelöstes Problem gewesen ist. Tolnais Studie hat unser Bild von der Barockliteratur geändert. Von hier aus ist gleichzeitig unsere Bewertung der ungarischen Barockmusik zu überprüfen.¹³

Die Renaissance des 16. Jahrhunderts »wurde die Epoche der allgemeinen Verbreitung und des Triumphs des Schrifttums in ungarischer Sprache, die auch in der Literatur die Muttersprache zur herrschenden machte«.¹⁴

Die im Rahmen dieser Studie ausführlich untersuchten, ausnahmslos in ungarischer Sprache abgefaßten Passionen – mit Ausnahme unserer als Grundlage dienenden lateinischen Quelle aus dem 15. Jahrhundert – und die vollständig erhalten gebliebenen liturgischen Melodien der ungarischen Reformation sowie die Gradualien und Volksliederbücher sind Belege für die Verwirklichung dieses Renaissance-Reformationsprinzips. Da die musikalischen Quellen nur seit dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, also seit der in die Glanzzeit der Renaissance fallenden Reformation, lückenlos erhalten sind, können wir an Hand der musikalischen Denkmäler nicht beweisen, daß die radikale Umstellung auf die Nationalsprache schon in der ersten Phase der Reformation charakteristisch für die ungarische protestantische Liturgie gewesen ist. Außer dem Fragment des von István Gálszécsi 1536 in Krakau gedruckten Gesangbuches besitzen wir nur spärliche Angaben über das Vorhandensein kirchlicher Gesangbücher mit Noten aus der ersten Periode, etwa die Ausgabe von István Székely (1538) oder von Márton Sánta von Kálmáncsehi (um 1550) oder das Gesangbuch von István

¹¹ Vgl. Irodört.

¹² Vgl. KlaniczayMRen und KlaniczayRen.

¹³ Vgl. TolnaiBar.

¹⁴ Irodört, Bd. I, S. 203.

Beythe (Datum unbekannt).¹⁵ Auch wenn wir unsere Passionshandschriften, »Das Gesangbuch der Karwoche«, vor das Gesangbuch aus dem Jahre 1574 von Gál Huszár datieren, vermehrt sich das liturgische Material aus dem 16. Jahrhundert nur um eine Quelle.¹⁶ Viele Jahrzehnte bleiben noch immer im Dunkel. Darauf müssen wir wegen der Analogie zu Deutschland verweisen. Auch Luther ging bei den Volks- und liturgischen Gesängen im allgemeinen zur Nationalsprache über, gleichzeitig jedoch behielt er für die Chöre der städtischen Kirchen und Schulen die lateinische Sprache bei. Das Spangenberg-Cantionale (1545) und das Keuchenthal-Cantionale (1573) gliedern sich dementsprechend in einen lateinischen und einen deutschen Teil. In Nürnberg sang man noch 1755 die Vesper lateinisch.¹⁷

Die geschichtliche Situation nach der Niederlage bei Mohács (1526), die Teilung Ungarns und die Nähe der Türken haben sich auch auf die Chöre der städtischen Kirchen und Schulen beeinträchtigend ausgewirkt. So haben diese bei der Aufrechterhaltung der lateinischen Tradition – Zeugnisse dafür fehlen – vermutlich keine Rolle gespielt. Wenn wir daran denken, daß die ungarische humanistische Literatur nach 1530 zur ungarischen Sprache übergegangen ist und daß die Literatur der Reformation von Anfang an in ungarischer Sprache verfaßt ist – man denke an die Bibelübersetzung und andere Schriften –, dürfen wir trotz der fehlenden musikalischen Überlieferung annehmen, daß zwischen 1530 und 1570 die gregorianischen und die Volksgesänge in der Nationalsprache gesungen worden sind. Eine der wichtigen Erscheinungen der Reformation war auch der gänzliche Übergang zur Nationalsprache in der Liturgie im 16. Jahrhundert. In letzter Konsequenz eines bereits im Mittelalter beginnenden und zur Zeit der Renaissance sich immer stärker ausbreitenden Prozesses gewinnt die ungarische Sprache immer mehr an Raum in den religiösen und sogar den wörtlich übersetzten liturgischen Gesängen.

Die Bewertung dieses Prozesses ändert nichts an der bedauerlichen Tatsache, daß sich diese Entwicklung eher vermuten als durch konkrete musikalische Zeugnisse belegen läßt. Bei unseren Folgerungen stützen wir uns auf die Forschungsergebnisse unserer Literarhistoriker bezüglich jener Epochen, in denen Text und Melodie, Literatur und Musik eng miteinander verknüpft entstanden sind.

Diese Forschungen werfen auch ein Licht auf eine Laienbewegung, die im 13. Jahrhundert aus Flandern nach Ungarn gelangten Beginen, und auf ihre Bedeutung für die Verbreitung der Muttersprache.¹⁸ Die Beginen lebten im 13. Jahrhundert in großer Zahl in selbständigen Gemeinschaften. Später unterstanden sie der Aufsicht von Mönchsorden, und die Gemeinschaften wurden in Beginen-Nonnen-

¹⁵ HorváthRef, S. 48, 266/67, 335; CsTóthDall, S. 29, 80–83; über Gálszécsi neuerdings: MészánGál, S. 255 und BredárGál, S. 256–266.

¹⁶ ErdélyiÉnek, S. 258, datiert diese Quelle zu Beginn des 17. Jahrhunderts, ist jedoch der Meinung, daß dies bereits die Kopie einer Handschrift aus dem 16. Jahrhundert ist. Er begründet das aus dem Schreibstil, der für das 16. Jahrhundert typisch sei. Ich datiere sie auf Grund des Melodiematerials und der Varianten in das 16. Jahrhundert. Musikalisch gehört sie nicht zu der von Batthyány (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts) ausgehenden Familie der Passionen, steht jedoch unserem wichtigen Esztergomer Manuskript (*MS 178*) aus dem 15. Jahrhundert nahe. Nach meiner Meinung ist sie bei den Evangelischen gebraucht worden, weil wir die Matthäus- und Johannespassion unter den ungarischen Protestanten nur bei den Evangelischen im 16.–18. Jahrhundert finden, z. B. im Eperjeser Graduale (1635), während die Reformierten von Batthyány an und später auch Unitarier die Johannespassion nicht gesungen haben.

¹⁷ SchremsGreg, S. 12–20, 26/27, 105–115.

¹⁸ HorváthKezd, S. 105; MezeyKezd, S. 7 ff.; Irodört, Bd. I, S. 105.

klöster umgestaltet. Zu ihnen gehörte auch das berühmte Kloster auf der Haseninsel (heute Margareteninsel) in Budapest, das Heim der frommen Königstochter Margit. Es gibt ein wichtiges Zeugnis dafür, daß die Beginen in ungarischer Sprache gesungen haben: Das nach der Melodie identifizierte Klage lied »Ómagyar Maria« (altes ungarisches Klage lied Mariä), das erste erhalten gebliebene Gedicht in ungarischer Sprache.¹⁹ Dieses Lied — ein Juwel unserer Literatur — sang die Beginen-Gemeinschaft im 13. Jahrhundert in der Karwoche.²⁰

Rajeczky und Mezey verweisen auf den Gesang der Flagellanten und predigenden Franziskaner in der Volkssprache.²¹

Unter den Ketzerbewegungen im Mittelalter war im 15. Jahrhundert die der Hussiten auch hinsichtlich des Gebrauchs der Muttersprache von größter Bedeutung.²² Es unterliegt heute keinem Zweifel, daß die erste überlieferte ungarische Bibelübersetzung von den Priestern Tamás und Bálint, deren Teile die Wiener, Münchener und Apocryphen bewahren, ein Zeugnis ungarischen Hussitentums ist.²³ Von der Übersetzung von Bibeltexten jedoch haben wir schon aus dem 13. Jahrhundert Kenntnis.²⁴ Im Gegensatz zu den böhmischen ist von den Gesängen des ungarischen Hussitentums nichts erhalten geblieben. Trotzdem sind wir, gestützt auf die literarhistorischen Forschungen, davon überzeugt, daß die Hussiten in ungarischer Sprache gesungen haben. Wie die Quellen ausweisen, vertraten die Taboriten den revolutionärereren Flügel, die Waisen (Orfaniten) und hauptsächlich die Kalixtiner den gemäßigeren. Doch bereits um 1450 suchten die Reste der Taboriten wie auch der Waisen bei den Kalixtinern Unterschlupf, denn zu jener Zeit konnten nur diese legal existieren.²⁵

Im Vergleich zu der alten Liturgie waren die Orfaniten und die Kalixtiner auf dem Gebiet des Gesangs traditionsbewußter als die Taboriten.²⁶ Jakob Marchiaisi, der italienische Franziskaner-Inquisitor, hat über den Gesang der Hussiten geäußert: »Et uterque sexus cantat in missa cantilenas.« In Verbindung mit diesem musikalischen Zeugnis zitiert Kardos den Traktat des geschworenen Feindes der Hussiten, Andreas de Broda, in ungarischer Übersetzung: »Die göttlichen Psalmen sowie die Introiten, die Gradualien sowie sonstige zur Messe gehörenden Dinge verachtend, sangen Männer und Weiber und sogar Kinder während der Messe kecke, verführerische, zu Revolte und Mord aufrufende Lieder in der Volkssprache.«²⁷ Beide Zitate, hauptsächlich das letztere — wenn wir bei dem Verfasser angesichts seiner offensichtlichen Befangenheit überhaupt irgendwelche Objektivität annehmen wollen — können höchstens etwas über den Stil des Singens der Taboriten in der Volkssprache aussagen. Die Kalixtiner und die Orfaniten haben nicht mit den liturgischen Traditionen gebrochen. »Man muß in Betracht ziehen, daß diese Kalixtiner sich für wahre Katholiken hielten. Sie wahrten die Dogmen

¹⁹ SzabolcsiOm, S. 46 ff.

²⁰ MezeyKezd, a. a. O., S. 36. — Den lateinischen Text der Cantio — Planctus ante nescia — enthält am Schluß der ungarischen Lamentation am Gründonnerstag auch KajoniCant (Ausgabe 1719, S. 160). Auch Jahrhunderte später sang man sie dort, wo sie Mezey im 13. Jahrhundert nachgewiesen hat.

²¹ RajeczkyAd, S. 280; über Flagellanten siehe MezeyKezd, a. a. O., S. 21.

²² RévészEgyh, S. 37; SzékelyHusz, S. 135 ff.; Irodört, Bd. I, S. 105.

²³ Irodört, Bd. I, S. 121; vgl. KardosBibl.

²⁴ MezeyKezd, a. a. O., S. 91.

²⁵ KardosBibl, S. 6/7.

²⁶ KardosBibl, ebendort; KardosLaik, S. 13—16; in SzékelyHusz Beitrag von Kardos, S. 166.

²⁷ KardosCant, S. 82.

der Kirche, mit Ausnahme der Kommunion in beiderlei Gestalt. Die kirchlichen Zeremonien, die Liturgie der Messe haben sie beibehalten, nur das Singen in der Volkssprache, die Verlesung der Epistel und des Evangeliums haben sie eingeführt . . .²⁸ Kardos nennt die Offaniten auch die »die Liturgie beibehaltende Partei«, die »eine Liturgie in der Volkssprache hatte und die Verehrung der Heiligen beibehielt«.²⁹

Für die Wahrung der liturgischen Traditionen zeugt das in vielen Exemplaren vorhandene Gesangbuch der böhmischen Hussiten in tschechischer Sprache mit gregorianischen und Volksgesängen, ebenso ein gregorianisches Passionsbuch, das ich selber in Prag gesehen habe. Dort fand ich jedoch auch Liturgien in lateinischer Sprache. Bei der Erforschung mittelalterlicher Gradualien habe ich in der Prager Universitätsbibliothek Liturgien entdeckt, die sich von den anderen nur dadurch unterschieden, daß sie unter den Julifesten auch gregorianische Weisen zum Jan-Hus-Fest enthielten. Jedoch waren unter den Manuskripten auch solche, in denen dieses Fest fehlte und die betreffenden Seiten offensichtlich herausgeschnitten waren. Daraus läßt sich folgern, daß das Graduale später wieder von den Katholiken benutzt worden ist. Auf diesen Umstand wurde ich von den Bibliothekaren aufmerksam gemacht.

Zu der Frage, ob man entsprechend den böhmischen Hussiten bei den ungarischen Kalixtinern oder Orfaniten das Singen in lateinischer Sprache annehmen könne, veranlaßte mich eine Bemerkung von Kardos: » . . . Der Ritus bei den Kalixtinern war ein vollkommener Ritus, der zum Teil oder ganz in nationaler Sprache abgehalten wurde.«³⁰ Da wir keine literarischen und musikalischen Zeugnisse besitzen, ist diese sowie eine Anzahl anderer Fragen in Verbindung mit den Hussiten heute noch unbeantwortet. Doch läßt sich vermuten, daß nach dem Beispiel der böhmischen Hussiten – deren Einfluß auf unsere Musik auch sonst nachweisbar ist – die ungarischen Hussiten die gregorianischen Gesänge ihrer Liturgie in ungarischer Sprache gesungen haben, desgleichen auch die Passionen.

Als Ergänzung möchte ich hier ein Zeugnis aus späterer Zeit für die zähe Tradition der Liturgie in ungarischer Sprache bei den Hussiten anführen. Kardos bringt den Bericht des Bischofs Bandini über seine Moldauer Visite 1646/47, nach welchem von den moldauischen deutschen Hussiten ein Meßbuch in deutscher Sprache erhalten geblieben ist. Die hussitischen Stadtbewohner hielten nach einer Gewohnheit aus der Hussitenzeit die Messe und die Vesper in ungarischer Sprache ab. In Dörfern, wo nur ein Schreibkundiger (Deák) war, gaben sie sich mit der Auslegung des Evangeliums und mit ungarischem Gesang zufrieden.³¹

²⁸ KardosLaik, a. a. O., S. 12/13.

²⁹ KardosBibl, a. a. O., S. 7.

³⁰ Ebendort, S. 6.

³¹ Ebendort, S. 5. – In Anm. 11 verweist er auch auf Pál Péter Domonkos, der die ungarische Übersetzung des Codex Bandinus herausgegeben hat: *Moldvai Magyarság (Moldau-Ungarntum)*, Anhang. Domonkos, a. a. O., S. 431: »Es war das Ferment dieser Epoche, daß die Hussiten bis zum heutigen Tag die heilige Messe und die Vesper in ungarischer Sprache abhielten. Dies haben wir mit Einverständnis des Volkes dahin geändert, daß alles, was zur heiligen Messe gehört, lateinisch erfolge, vor und nach der Messe jedoch das Volk einige fromme Lieder zur Hebung der Andacht singen könne.« Über das Schicksal der Hussiten vermerkt auch TóthMagy im Jahre 1808 (S. 121): »Da sie auf Sigismunds Befehl fortmußten, haben viele lieber von ihrem Vaterland als von ihrer Religion Abschied genommen. Sie sind an die Moldau abgewandert. Ihre Nachfolger haben 1674 unter den siebenbürgischen Reformierten einen Prediger gesucht.«

Wenn wir diese Angaben mit Rajeczky's früherer Mitteilung über die Präfation in ungarischer Sprache³² sowie mit den Belegen über die Verkündigung der Prager Kompakta auch in ungarischer Sprache vergleichen, können wir mit Gewißheit auf den gestaltenden Einfluß der Liturgie in der Muttersprache bei den gemäßigten Hussiten schließen.³³

Unabhängig von den Hussiten und anderen Ketzerbewegungen setzte sich im Mittelalter und zu Beginn der Renaissance auch innerhalb der Kirche der Gesang in der Volkssprache immer mehr durch. Von ausländischen Beispielen führe ich hier nur die heute noch lebendige katholische Liturgie in kroatischer Sprache in den dalmatinischen Küstenstädten und Dörfern an. Davon habe ich mich auf meiner jugoslawischen Reise im Jahre 1965 überzeugt. Mit Roms offizieller Erlaubnis singt man nur den Kanon der Messe in glagolitischer Sprache. Die liturgischen Gesänge werden kroatisch gesungen. Diese Sitte geht bis ins Mittelalter zurück. Das erste schriftliche Zeugnis blieb in Verbindung mit dem Besuch des Papstes Alexander III. in Zara im Jahre 1177 erhalten: »... processionaliter deduxerunt eum per mediam civitatem... cum immensis laudibus et canticis altissime resonantibus in eorum slavica lingua.«³⁴

Ebenso wie die sonstigen ausländischen Zeugnisse³⁵ ist auch die Überlieferung der dalmatinischen Liturgie ein Zeichen dafür, daß bereits im Mittelalter der Gesang in der Volkssprache bald weniger, bald mehr Raum in der Liturgie einnahm und daß die mittelalterliche Kirche das Singen in der Volkssprache nicht nur – wie Cyrill Horváth meint³⁶ – als »Abusus« geduldet, sondern auch offiziell neben dem Latein erlaubt hat. Es gibt sogar ein Beispiel dafür, daß mit Rücksicht auf gewisse geschichtliche Traditionen die Volkssprache nicht nur neben das Lateinische, sondern an seine Stelle trat.

Daß von den ungarischen Hussiten, die sicherlich auch ungarisch gesungen haben, keine musikalischen Zeugnisse überliefert sind, mahnt uns zur Vorsicht. Trotz der geringen Zahl von Melodien, die wir besitzen, sollten wir kein negatives Urteil über das Singen in ungarischer Sprache im Mittelalter und vornehmlich im 15. Jahrhundert fällen. Im Gegenteil, wir müssen den Hinweis des Konzils von Nagyszombat (1560) auf die Tradition des Singens in ungarischer Sprache hundert Jahre zuvor – wie auch Rajeczky betont³⁷ – sehr ernst bewerten: »Cum gravi poena committimus, ne vulgares ullae, aut latinae etiam cantilenae, praeter eas, quas ante centum annos maiores nostros approbasse constet, aut praeter eas, quae posthac a nobis fuerint approbatae, in templis maxime admittantur.«³⁸ Die im 16. Jahrhundert in den Hintergrund gedrängte und zur Verteidigung gezwungene katholische Kirche wollte sich mit dieser Verfügung offensichtlich von dem in die Liturgie übergegangenen blühenden protestantischen Gesang abgrenzen. Wie die Gesangbücher der Barockzeit beweisen, ist es ihr aber nicht gelungen. Die Verfügung hätte keinerlei Grundlage, wenn es sich nur um einige wenige

³² RajeczkyPraef, a. a. O., S. 234.

³³ TóthHusz, S. 149; WinterTaus, S. 151.

³⁴ StragaciAleks, S. 165. – Zur Liturgie in kroatischer Sprache auch JelicGlag.

³⁵ PetróEml, S. 1–5; PappKezd, S. 6.

³⁶ HorváthBatth, S. 5.

³⁷ RajeczkyAd, a. a. O., S. 280.

³⁸ Wird unter anderem von HorváthBatthy, a. a. O., S. 6, angeführt.

Melodien und nicht um ernstzunehmende alte Traditionen gehandelt hätte. Waren diese Traditionen aus verschollenen Sammlungen bekannt? Wir wissen es nicht. Doch die mündliche Überlieferung war, ähnlich wie beim Volkslied, zu jener Zeit auch auf dem Gebiet des religiösen Volksgesangs von großer Bedeutung. Damals hat noch »die Mehrzahl der Ungarn Text und Melodie der Gesänge (die beiden sind voneinander nicht zu trennen), ähnlich wie die Volkslieder nach dem Gehör gelernt und der jüngeren Generation vererbt. Es war nicht nötig, sie aufzuzeichnen. So ist es kein Wunder, daß uns weder die alten Volkslieder noch die Volksgesänge überliefert wurden.«³⁹

Ich muß mich wieder auf die dalmatinische Liturgie berufen. Hier werden die Passionen heute wie einst nur aus Textbüchern gesungen. Die verschiedenen Melodien, oft auch ihre Melismen, werden von Generation zu Generation weitergegeben und gehütet. Auch das in Šibenik in der Bibliothek des Franziskanerklosters gefundene Ritualbuch zur Karwoche aus dem 17. Jahrhundert enthält nur die Texte. Nach Meinung des Bibliothekars gebrauchte man weder früher noch heute bei ihnen Noten. So wurde übrigens die Passion im Mittelalter in ganz Europa gesungen. Passionsmanuskripte mit Noten tauchten erst im 15. Jahrhundert auf. Bis dahin sang man im allgemeinen aus den Missalen und Lektionarien. Diese sind reine Textbücher, höchstens wurde der Melodietypus der Evangelisten, Christi und der Turbae vor deren Texten mit Buchstaben bezeichnet. Dafür finden sich noch aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts Beispiele: »Dieweil die Passion drei Stimmen hat: Tenor, Baß und Alt, soll, wo der Buchstabe T steht, in der Mittellage, wo der Buchstabe B ist, in tieferer, und wo der Buchstabe A ist, in höherer Lage gesungen werden.«⁴⁰ In vielen Missalen und Lektionarien wurden später über die Texte mehr oder weniger Neumen eingetragen, besonders über die Eli-Texte. Auch bei uns finden sich solche Lösungen, doch vor allem im Zagreber Material ist die melismatische Eli-Melodie erst in den als Fortsetzung geschriebenen Teilen oder mit einer späteren Handschrift am Rande des Blattes eingetragen. In den älteren Drucken aber sind bei den Eli-Texten nur die Linien gedruckt, auf denen die örtliche Variante der Eli-Melodie mit der Hand geschrieben wurde. In dem in Venedig 1499 gedruckten und über einen Buchhändler von Buda nach Pécs gelangten (und auch heute noch in der Schatzkammer des Pécs-er Doms bewahrten) Missale z. B. ist die spätere Eintragung weggeblieben. Wegen der langen biblischen Texte waren die Sänger auf Textbücher angewiesen, doch bei den Volksgesängen mit kurzem Text oder bei Volksliedern war nicht einmal dessen Aufzeichnung notwendig.

Angesichts des eben ausführlich dargestellten mittelalterlichen Brauches, die Passionen ohne geschriebene Melodie nur nach Text zu singen, erhebt sich die Frage, ob man nicht auch bei uns im Mittelalter die Passionen auf diese Weise in ungarischer Sprache gesungen hat.

»Unsere Passionsliteratur ist nach der uralten Sitte der heiligen Mutterkirche, in der Karwoche dem Volk in der Muttersprache vorzulesen, zweifellos gleichaltrig mit der Einführung des Christentums in Ungarn; unsere authentischen historischen

³⁹ PappKezd, a. a. O., S. 6.

⁴⁰ SzelepcsényiCant (Ausgabe 1703), S. 132. Auch in KajoniCant (Ausgabe 1676), S. 189 und (Ausgabe 1719), S. 145.

Zeugnisse jedoch gehen nur bis zum 13. Jahrhundert, bis auf die heilige Margarete zurück, über die geschrieben steht, daß sie es liebte, sich die Passion in ungarischer Sprache vorlesen zu lassen.⁴¹ Toldys Folgerungen bezüglich der liturgischen Passionen sehen wir nicht als begründet an. Unsere zahlreich erhalten gebliebenen Missalen und Lektionarien sowie einige spätere mit Noten versehene Passionsmanuskripte aus dem 15. Jahrhundert sind in lateinischer Sprache verfaßt. Dagegen haben wir keine Anhaltspunkte, daß im Rahmen der Liturgie, sei es in den Pfarr- oder Klosterkirchen, die Passionen auch in ungarischer Sprache gesungen worden sind. Hingegen beruft sich Toldy mit Recht auf den nichtliturgischen Vortrag der Passion im Refektorium, dessen ungarischen Text wir aus unserer Kodexliteratur kennen. Mezeys Bemerkung verweist ebenfalls auf Margarete: »Die Passion selber konnte sie in der Kirche nur lateinisch hören, im Refektorium jedoch auch in ungarischer Sprache.«⁴² Die Möglichkeit des Singens nehmen wir nur bei biblischen Passionen an, nicht jedoch bei meditierenden Texten. Solche sind z. B. die im Döbrenther Kodex aufgezeichneten oder die verschollene Bibelübersetzung »Historia passionis«, die Margarete auf der Haseninsel gehört hat.⁴³ Nach dem Ausdruck im Geständnis von Erzsébet Bodomérei hat Margarete »sich die Passion vorlesen lassen.«⁴⁴ Auch Toldy erwähnt das »Lesen« der Passion. Es ist aber nicht sicher, daß dieses Wort ein Vorlesen im heutigen Sinn bedeutet. Auch János Horváth macht auf die richtige Deutung dieses Ausdrucks in den Kodizes aufmerksam: »Wir müssen also achtgeben; denn dort, wo man das Lesen erwähnt, handelt es sich nicht immer um das Lesen im heutigen Sinne.«⁴⁵ Hier kann Rezitieren oder psalmodierendes Singen wie bei den gregorianischen Passionen gemeint sein. Im Mittelalter und auch später war es Sitte, in den Klöstern beim Lesen am Tisch den Bibeltext in einem gehobenen singend-rezitierenden Ton vorzutragen, zum Teil aus Ehrfurcht vor dem Text, zum Teil zur besseren Verständlichkeit bei dem mit dem Essen verbundenen Geräusch. Im Mittelalter hat man auch die Urkunden in diesem feierlichen rezitierend-singenden Ton vorgelesen.⁴⁶ Es ist möglich, daß der in der Kirche lateinisch gehörte und gewohnte Passionston den Vorlesern noch im Ohr lag und sie ihn unwillkürlich auch auf den ungarischen Text übertrugen. Somit ist die Annahme nicht unbegründet, daß diese ohne Noten kopierten Passionstexte aus den Kodizes die Hüter der Tradition des Singens aus dieser Zeit sind.

⁴¹ ToldyPass, Einleitung, S. IV.

⁴² MezeyKezd, a. a. O., S. 91.

⁴³ Ebendort.

⁴⁴ Ebendort.

⁴⁵ HorváthKezd, S. 155.

⁴⁶ Im Mittelalter war es verboten, die Interpunktion anzuwenden, denn beim Kopieren konnten Änderungen vorgenommen werden, die den juristischen Sinn änderten. Das Fehlen der Interpunktion jedoch erforderte die Einführung der Kadenz. Deshalb wurde der Text laut oder halblaut vorgelesen. Die ständige Wiederholung dieser Kadenzen führte dazu, daß sich ein singender Stil, *Lectio-Ton*, bei der Vorlesung herausgebildet hat. (Über die Frage des lauten Lesens ausführlicher in BaloghVoc, S. 25.) Auch Mészáros weist in Verbindung mit dem Esztergomer Schulbuch darauf hin, daß die mittelalterliche Prosodie sowohl gesprochen wie gesungen wurde (Mészáros-Isk, S. 380). Wir wissen, daß im Mittelalter die Mönche auch die Privatmessen im singenden Ton zelebriert haben. Da gleichzeitig mehrere ihre Privatmessen abhielten, wies die Vorschrift sie an, nicht zu laut zu singen, um die anderen nicht zu stören: »Qui autam cantant privatas missas, moderentur ita voces suas, tam ipsi quam adiutores eorum ne alii impedimentum patiantur« (SejalonNom, S. 137). Es kann nicht die Rede sein von einer gestifteten Singmesse im heutigen Sinne, denn das konnten die Mönche nicht akzeptieren. Sie haben einfach ihre Privatmessen laut in rezitierendem Ton gesungen. Das war natürlich nicht nur bei den Zisterziensern, sondern auch bei anderen Orden Sitte.

Die Literatur der ungarischen Mysterienspiele aus dem Mittelalter, darunter der Passionsspiele, kennen wir genau.⁴⁷ Während wir z. B. den Tractus stellae, das Officium sepulchri II (aus dem Grazer Antiphonar), das ungarische Klagelied »Ómagyar Maria« und die Melodie der Sequentia Paschalis besitzen, blieben von den Passionsspielen weder lateinische noch ungarische Melodien erhalten. Wir dürfen jedoch annehmen, daß man auch bei den Mysterien- und Passionsspielen ungarische Weisen gesungen hat, worauf auch Rajeczky hinweist.⁴⁸

Für die Musikwissenschaft ist es ein großer Verlust, daß aus dem 15. und beginnenden 16. Jahrhundert nur wenige Melodien erhalten sind. Doch diese Melodien, die wir aus den erwähnten Arbeiten von Petro, Papp und Rajeczky und aus der Zusammenfassung von Schram⁴⁹ kennen, dienen als Beweis für das Vorhandensein dieser Tradition. Der ungarische gregorianische Gesang im Nádor-Kodex und das ungarische Te Deum mit der vollständigen Melodie im Peer-Kodex, auf den mich Pál Péter Domokos aufmerksam machte, zeigen, daß in der Tradition der Liturgie auch die ungarische Gregorianik ihren Platz hatte.

Die Darstellung dieses Prozesses soll zeigen, wie die ungarische Sprachtradition eines der vorbereitenden Elemente dafür war, daß die protestantische Liturgie des 16. Jahrhunderts in ungarischer Sprache gehalten wurde, was Renaissance und Reformation beschleunigt haben. All das schuf jedenfalls die Voraussetzung dafür, daß seit Ende des 16. Jahrhunderts auch die katholische Kirche unter der Einwirkung der Reformation auf dem Gebiet des Volksgesangs endgültig zur Nationalsprache übergang. Die gregorianischen Gesänge der Liturgie und zumal die Passionen werden auch heute noch sowohl auf ungarisch wie auf lateinisch gesungen. Doch wissen wir noch nicht, wann die Katholiken begonnen haben, auch die Passionen auf ungarisch zu singen. Die Passion des Turocer Jesuitenklosters aus dem 17. Jahrhundert (gegenwärtig unser ältestes Notendenkmal) klärt diese Frage nicht,⁵⁰ denn vom Beginn des 16. Jahrhunderts ist weder eine lateinische noch eine ungarische katholische Passion erhalten. Zweifellos hat man auch zu jener Zeit Passionen gesungen, mochte auch die katholische Liturgie auf ein noch so kleines Gebiet verdrängt sein, sei es bei den Jesuiten in Nagyszombat (Tyrnau), sei es in Siebenbürgen, Váralja oder Selle. Békefi berichtet über die Vernichtung der Archive im 16. Jahrhundert.⁵¹ Viele Werke von István Szántó sind bei der Zerstörung des Klosters in Zniováralja verloren gegangen.⁵² Die lateinischen und vielleicht auch die ungarischen Passionen können dieser Vernichtung anheimgefallen sein. Doch ihr Verschwinden läßt sich auch einfach damit erklären, daß sie beim Gebrauch abgenutzt wurden und allmählich verloren gingen. Es ist erstaunlich, daß man bei uns und auch im Ausland nur so wenige Passionen in den Bibliotheken und Archiven findet, obgleich sie doch von jeher in der Liturgie gesungen worden sind. Als ich auf meinen Reisen danach forschte, warum Passionen nur in so geringer Zahl vorhanden seien, erhielt ich überall die Antwort, sie

⁴⁷ RaffayPass, S. 244; Irodört, Bd. I, S. 163/64; vgl. RMDE, Bd. I; DömötörNapt.

⁴⁸ »Und wer heute an der ‚Hochzeit-von-Kana-Zeremonie‘ teilnimmt und die mehrere Stunden währenden Gesänge anhört, hält es für ganz natürlich, daß in den Zeiten der Mysterienspiele der Gesang in ungarischer Sprache keine Ausnahme war« (RajeczkyAd, a. a. O., S. 280).

⁴⁹ Vgl. SchramBev.

⁵⁰ SzabóKéz, Teil I, S. 179.

⁵¹ BékefiKápt, S. 364.

⁵² KlaniczayRen, a. a. O., S. 368.

seien durch häufigen Gebrauch entzweigegangen, oder bei Einführung neuer Ausgaben seien die alten aussortiert worden, da sie weder einen praktischen Zweck noch – im Vergleich zu den wertvollen Kodizes – einen Kunstwert besaßen. Ein Parallellfall ist, daß ich die unmittelbar vor der neuen Vatikan-Ausgabe und im vergangenen Jahrhundert benutzten Passionbücher auch nur noch an sehr wenigen Orten gefunden habe.

Wir können also in Ermangelung von Belegen nicht entscheiden, wann bei uns die Katholiken in den Passionen zur ungarischen Sprache übergegangen sind, doch ist diese vom Barock bis zur Gegenwart beibehalten worden.

II

DIE SCHREIBWEISE DER MELODIEN UND DIE UNGARISCHE SCHRIFTLICHE KULTUR

Es ist allgemein bekannt, daß die Reformation dem Gesang in der Volkssprache eine der Predigt in der Muttersprache gleichrangige Rolle im Gottesdienst sowie in ihrem Schrifttum und überhaupt bei der Verbreitung ihrer neuen Glaubenslehren zugebracht und zugewiesen hat. Die Gemeindegesänge, zum Teil aus dem Mittelalter übernommen, zum größten Teil aber neu geschaffen, haben sich, wie die historische Entwicklung gezeigt hat, als das Wirksamere erwiesen und wurden im Laufe ihrer späteren Geschichte fester Bestandteil der Liturgie. Im 17. Jahrhundert übte der von England ausgehende Puritanismus auch in Ungarn seinen Einfluß aus, in seinem Gefolge wurde die mittelalterliche Tradition fast ganz beseitigt und die Liturgie vereinfacht. Sie verzichtete auf Instrumentalmusik und beschränkte sich im wesentlichen auf den Gemeindegesang, also Volks- und Psalmengesang.

Auch in den gregorianischen Melodien des Mittelalters erblickte die Reformation ein geeignetes Mittel zum Erreichen ihrer Ziele. Die Texte wurden in die Volkssprache übertragen und den Glaubensinhalten angepaßt. Außer bei den Schweizer Calvinisten geschah das in allen Kirchen der Reformation, der evangelischen, der reformierten und der unitarischen, so auch in Ungarn.

Aus Luthers Schriften geht hervor, daß die Glaubenserneuerung auf musikalischem Gebiet in der ersten Zeit keine Revolution gegen das Alte, sondern in erster Linie eine Reform war.⁵³ In Ungarn blieb das so bis zum letzten Drittel des 17. Jahrhunderts, in Deutschland noch länger. Durch die Veröffentlichung des Alten Graduales in 200 Exemplaren hat István Geleji-Katona noch den Gebrauch der traditionellen gregorianischen Gesänge gesichert, doch ließ sich deren allmähliches Aussterben nicht mehr verhindern. Ein Brief des evangelischen Geistlichen György Lövei Vajda aus Sopron-Lövö aus dem Jahre 1650 berichtet von der Praxis der gregorianischen Gesänge und den Sympathien für sie. Es heißt darin: »... wobei wir durch die Sendung des Neuen Graduale sofort einen Gefallen tun würden...«⁵⁴ Ein Jahrhundert später (1758) zeugt ein Brief von Péter Bod vom Einfluß des Puritanismus. Die Denkweise ist verändert, die Tradition wird abgelehnt. Über ein heute verschollenes Graduale urteilt Bod, der Auffassung seiner Zeit entsprechend: »Aus diesem Gesangbuch können wir ersehen, daß die Reformation auch im Singen nur sehr langsam voranschritt, denn noch vor 100 Jahren gab es beim Gottesdienst Antiphonen, Responsorien und sonstige rituale Gebräuche, die heute aus Gottes Gnaden verstummt sind.«⁵⁵

⁵³ Formula Missae, Von Ordnung gottesdienst in der gemeinde (1523); Deutsche Messe, 1526, ausführlich darüber siehe SchremsGreg, a. a. O., S. 4 ff. und JánossyLit, S. 75 ff.

⁵⁴ HarsányiCsep, S. 111/12; PayrDun, S. 788.

⁵⁵ ErdélyiGrad, S. 323—325.

Die ersten 150 Jahre der Reformation zeugen trotzdem von einer Blüte der Gregorianik. Ihre kulturgeschichtliche Bedeutung beweist die große Zahl der heute bekannten und gesammelten Melodien, sie übertrifft bei weitem die Zahl der anderen musikalischen Zeugnisse der Zeit, der Historiengesänge, der Instrumentalmusik, der Volkslieder und Volksgesänge. Auch die heute verlorenen, doch früher bekannten Gradualienbücher müssen hinzugerechnet werden. Außerdem können bisher nicht registrierte unbekannte Quellen unerwartet auftauchen, z. B. wurden einige Passionshandschriften aus jener Zeit in den letzten Jahren in Privatbesitz entdeckt.

Wir sind noch weit entfernt von der vollständigen Durcharbeitung der gesammelten Melodien, doch nach dem eingehenden Studium der Hymnen und Passionen beginnt sich ihre kulturgeschichtliche Bedeutung vor uns zu entfalten. Da wir das Variierungssystem der Passionen kennen, wollen wir diese durch Aufzeichnen einiger Züge beleuchten.

Wie ist die Reformation mit den mittelalterlichen gregorianischen Gesängen verfahren, außer daß sie sie in die Nationalsprache übertragen hat? Sie hat sie aus den Zusammenhängen des Mittelalters und der Frührenaissance herausgelöst, indem sie die Gregorianik der Messe und der Psalmen in die entstehende neue Liturgie eingeordnet hat. Sie hat eine Wahl unter ihnen getroffen, einige Formen weggelassen und anderen eine größere Rolle zuerkannt. Die liturgische Einteilung des Jahres, die Feiertage wurden mehr oder minder beibehalten oder entsprechend der protestantischen Glaubensauffassung geändert. Die ungarische evangelische und die reformierte Kirche im 17. Jahrhundert bewahrten nach Zeugnis des handschriftlichen Graduales von Eperjes (1635) und des gedruckten Alten Graduales (1636) noch im großen und ganzen die mittelalterlichen gregorianischen Traditionen und die Ordnung der Liturgie. Von diesen weicht die ungarische unitarische Kirche ziemlich stark ab, doch hat auch sie im Barock noch viele gregorianische Gesänge gebraucht. Auch die Passionen des 18. Jahrhunderts stammen meistens von ihr. Auffallend ist, daß in Ungarn heute nur die Unitarier gregorianische Passionen singen. Wir besitzen Passionen, die die alten Traditionen wahren, doch ihre Tonart stimmt nicht mit den hier veröffentlichten unitarischen Passionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert überein.⁵⁶

Die Lockerung des liturgischen Rahmens, die freie Auswahl der gregorianischen Weisen wechselt je nach dem Glaubensbekenntnis, doch auch innerhalb einer Religion. Von der zentralen Lenkung, Kontrolle und Gestaltung einer einheitlichen Liturgie wie in der mittelalterlichen Kirche oder in der römischen Kirche zur Zeit des Tridentischen Konzils kann man hier nicht sprechen. Derartige Bestrebungen – zumindest auf musikalischem Gebiet – hatten nicht das erwartete Ergebnis, weil hinter ihnen nicht die nötige zentrale Autorität stand. Das Alte Graduale ist – wie es in seinem Vorwort heißt – aus einem solchen Streben nach Vereinheitlichung entstanden. Zur Zusammenstellung wurden dafür etwa 40 Gradualien erbeten. Doch wie die Melodien und zahlreiche Varianten beweisen, haben die Verfasser statt einer Vereinheitlichung einen Sammelband mit neuer Auswahl, Neuordnung und neuen Melodienvarianten geschaffen. Angesichts der

⁵⁶ Vgl. unser vergleichendes Material, Nr. 32, 33 und 190.

damaligen Verhältnisse im Druckereiwesen hat das Alte Graduale eine hohe Auflage erreicht und war ziemlich weit verbreitet. Doch konnte es sich nicht als maßgebliches Gesangbuch durchsetzen, weil die Verfasser nicht genügend Autorität besaßen, die vorhandenen Gradualienbücher aus dem Gebrauch zu ziehen oder die Schaffung und Benutzung neuer zu verhindern. Die uns bekannten jüngeren Gradualien und Passionen sind hierfür zweifellos ein Beweis.

Durch die regionalen Konzile sind auch kleinere musikalische Zentren entstanden, doch ihr Einfluß war rein lokal und reichte nicht weit. Die geschichtliche Lage begünstigte diese Entwicklung, denn während der Türkenherrschaft geriet die Urbanisierung ins Stocken. Die sich selbst überlassenen Kirchen schufen nach eigenem Geschmack und Gutdünken, nach örtlichen Bedürfnissen und Möglichkeiten ihre liturgischen und gregorianischen Gesänge. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist der oben angeführte Brief von György Lövei Vajda, in dem er nach eigenem Geschmack ein Graduale bei dem Gradualienverfasser Mihály Csepregi bestellt: »Was die Quantitas des Graduales betrifft, soll es nur vierzig Folio sein. Stellt es zusammen, wie es Euch am besten dünkt. Die Schrift sei schön groß. Die Lamentationen auf Noten stellet vor die Passion, das übrige nach der Passion, und vor jede schreibet hoc, et hoc. tempore dicenda. Überdies schreibet nur ausgewählte Hymnen, Antiphonen für die Hauptfeiertage, doch jene Lieder, die in dem gedruckten Csepreger Graduale stehen, schreibet nicht hinein. Ebenso die zur Advent- und zur Fastenzeit aus dem Slowakischen übersetzten Lieder und auch die für jeden Morgen, doch nur solche, die sich nicht im Csepreger Graduale befinden, sollet Ihr zuerst schreiben . . . Ich bitte Euch, ein Passionsbuch zur guten Gelegenheit zu den Festtagen zu schicken . . .«⁵⁷ Das im Brief erwähnte Csepreger Graduale ist verschollen. Die aus dem Slowakischen übersetzten Lieder waren vermutlich Volksgesänge, die üblicherweise einen Teil der Gradualien bildeten.

In der nächsten Phase des Auflockerungsprozesses haben die Verfasser die gregorianischen Formen nicht nur frei zusammengestellt und die Melodien frei gewählt, sondern sie auch umgebildet und bald stärker, bald weniger variiert, denn niemand hinderte sie daran. Nach unseren bisherigen Forschungen ist das der wichtigste Zug der ungarischen protestantischen Gregorianik. Das Entscheidende ist nicht die Tatsache der Variierung, sondern ihre Häufigkeit und Vielfalt. Variierungen treffen wir in den mittelalterlichen und später in ausländischen gregorianischen Gesängen auch bei den Protestanten. Was Ungarn betrifft, können wir uns auf die Forschungsergebnisse von Falvy berufen.⁵⁸ Die Notennlinien des bereits erwähnten Pécsér Missale wurden auch deshalb leer gelassen, damit man die ungarischen örtlichen Varianten hineinschreiben konnte.⁵⁹ Die

⁵⁷ HarsányiCsep, a. a. O.; PayrNemes, S. 43, verweist darauf; FriedrichMagy, S. 86; KissDun, S. 3. — Nach PayrNemes war der aus Lövé stammende György Vajda ein »Geistlicher mit guter Ausbildung, der auch in der Kirchenmusik bewandert war« (S. 42). Er berichtet weiter, daß man ihn 1650 nach Löve als Pfarrer berufen hat — vorher war er Rektor in Köszeg —, doch nur im Burgschloß als Hofpfarrer, denn 1646 war die öffentliche Tätigkeit der evangelischen Kirche in Löve eingestellt worden. Die Schloßherrin war die evangelische Gräfin Frau Bálint Erdödy, geb. Zsófia Baronin Révay, die Tante des abtrünnigen Nádasdy. — Laut Aufzeichnungen über den Kirchenbesuch von 1631 besaß die Kirche von Löve auch ein »gedrucktes slowakisches Graduale« (ebendort, S. 32).

⁵⁸ FalvyDiff, S. 160 ff.; FalvyAnt, S. 9 ff.

⁵⁹ RadóNyomt, S. 58.

eingehend untersuchten Hymnen bieten im wesentlichen auch nicht mehr Varianten als in unserem Gradualematerial die bereits im Mittelalter gefundenen.⁶⁰ Was eigentlich die zahlreichen gesammelten Antiphonen bergen, wird sich bei ausführlicher Untersuchung herausstellen. Doch der Variierungsgrad der Passionen steht – wie wir es später ausführlich darlegen werden – weit über dem der mittelalterlichen und ausländischen Passionen.

Vorläufig untersuchen wir in ihnen nicht das Niveau und die Methode der Variierung, sondern die Hintergründe ihrer Entstehung.

Bis zu einem gewissen Grad hat zur Variierung der Passionen auch der Umstand beigetragen, daß diese, mit einer Ausnahme, handgeschrieben sind. Im ersten Augenblick besagt das noch nichts besonderes, denn die mittelalterlichen gregorianischen Gesänge sind ebenfalls handschriftlich überliefert. Das gedruckte Buch kann – wie in Verbindung mit dem Alten Graduale erwähnt – Varianten fixieren, doch schließt es in den gedruckten Exemplaren jede Variierung aus. Jede neue handgeschriebene Passion jedoch gibt – zumal ohne zentrale Kontrolle – die Möglichkeit neuer Varianten. Bei unseren handgeschriebenen Quellen dürften die Kopisten von dieser Möglichkeit reichlich Gebrauch gemacht haben. Gäbe es statt der vielen handgeschriebenen Passionen aus dieser Epoche gedruckte Exemplare, würden sie viel weniger Variationen enthalten, zumal die Exemplare der gleichen Auflage ja gleich wären. Aber die Handschriftlichkeit ist nicht die Ursache, sondern bietet nur die Möglichkeit des Variierens. Auch die Hymnen sind handgeschrieben, sie enthalten aber weniger Variationen.

Zum größten Teil haben sich also die Passionen und ebenso die anderen gregorianischen Gesänge handschriftlich verbreitet, obwohl auch Angaben über verschollene Gradualien vorhanden sind. So hatten die Böhmisches Brüder häufig handgeschriebene Bücher mit gregorianischen Gesängen, doch das deutsche protestantische Material war zum größten Teil gedruckt. Aus welchen Gründen spielt bei uns die handschriftliche Form noch eine so große Rolle? Die Bedeutung der protestantischen Druckereien auf literarischem und musikalischem Gebiet in dieser Epoche ist bekannt. Nach dem Vorbild der nur kurze Zeit bestehenden Nádasy-Druckerei in Ujsziget nahmen viele namhafte Druckereien in Ungarn an der Verbreitung der Bildung teil, auch wenn sie zeitweilig große Schwierigkeiten überwinden mußten. Die Druckerei von Gál Huszár in Debrecen wurde nach vielen Mißgeschicken von der Stadt übernommen. Die Hoffgreff-Heltai-Druckerei in Kolozsvár (Klausenburg, heute Cluj) befriedigte nach einer Blüte im 16. Jahrhundert auch noch im 17. Jahrhundert die Ansprüche der Unitarier. Die Vizsolyer Druckerei hat 1590 mit der Bibelübersetzung von Károli ihren Ruf begründet. Gábor Bethlens Druckerei in Gyulafehérvár, die eine solide materielle Grundlage besaß, hat um 1630 gerade mit der Herausgabe des Alten Graduales den Reformierten einen wichtigen Dienst erwiesen. Außer ihr haben im Westgebiet des Landes die Druckerei in Csepreg, die Klösz-Druckerei in Bártfa und die Brewer-Druckerei in Lócse beachtliche Ergebnisse erzielt. Auch die Historiengesänge und die Gemeindegesänge wurden zum größten Teil in diesen Druckereien hergestellt und

⁶⁰ BárdosEp, a. a. O., S. 199, Notenbeilage.

kamen so unter das Volk. Warum geriet gerade der Druck von gregorianischen Gesängen in den Hintergrund? Die Ursache schreiben wir zum Teil den technischen Schwierigkeiten beim Druck von Gradualien zu. Ihre Herstellung — wie das auch der Fall des Alten Graduales zeigt — war schon wegen des Umfangs und den Anforderungen an die Drucktechnik viel kostspieliger als die der Gemeindeliederbücher, die bei geringerem Umfang auch bescheidenere Ansprüche an den Druck der Noten stellten. In der damaligen wechselvollen, oft von Armut bedrängten Zeit fand sich selten ein Herausgeber, der diese Kosten übernahm. Auch bestand kein Bedarf an so hohen Auflagen wie bei den Gesangbüchern, aus denen die ganze Gemeinde sang. Die Gradualien wurden nur vom Pfarrer, Kantor und von einigen Sängern benutzt, so daß ein Exemplar für eine Gemeinde genügte. Viele arme Kirchengemeinden besaßen überhaupt kein Graduale. Die wohlhabenderen Gemeinden haben ihnen wenigstens durch den Druck der unentbehrlichen Gesänge ausgeholfen. Darauf bezieht sich die Bemerkung von Harsányi: »Im Jahre 1635 haben die Reformierten für solche simplens Ecclesiae, die keine Gradualien besaßen außer des Debrecener Psalters Gotteshymnen in einem Sonderheft in Lőcse herausgegeben.«⁶¹

Aus diesem Grunde wurde vielfach weiter mit der Hand geschrieben. Natürlich mußte die äußere Gestaltung in dieser Zeit im allgemeinen weit hinter dem Stil der blühenden Werkstatt am humanistischen Hof von Matthias zurückbleiben, wo Meister von europäischem Ruf für entsprechenden Lohn gearbeitet haben. Das Niveau war auch bei den einzelnen Handschriften unterschiedlich. Dies fällt auf, wenn wir z. B. nur das Batthyány-Graduale mit dem von Nagydobsza, das Eperjeser mit dem von Bélye oder bei den Passionsbüchern des 18. Jahrhunderts das von Moses Vas mit dem von Miskolczi vergleichen. Man kann nicht behaupten, daß im Vergleich zum Mittelalter das Gestaltungsniveau allenthalben gesunken ist. Das Batthyány- und das zu ihm in enger Beziehung stehende Ovar-Graduale erreichen, das Eperjeser übertrifft sogar die Schreibkundigkeit und den Gestaltungsstil der Kloster- und profanen Handschriften des 15. Jahrhunderts; doch viele Gradualien und Passionsbücher bleiben weit dahinter zurück.

Wer redigierte die Gradualien und Passionen, wer schrieb die Melodien ab? Wir haben darüber nur wenige Nachrichten, denn obwohl die Schreiber oft Namen, Ortschaft und Datum unter das Werk gesetzt haben, fehlt meist die Angabe ihres Standes. György Lövei Vajda adressierte seinen oben zitierten Brief an »Herrn Deák Mihál Csepregi«. Harsányi nimmt aufgrund des von ihm entdeckten Briefes allgemein an, daß die Verfasser der Gradualien arme Studenten gewesen sind, die dafür Honorar erhielten.⁶² Doch Harsányi irrt sich in der Annahme, daß es arme Studenten waren; denn »Deák« bedeutete zu jener Zeit sowohl Student als auch Literat, es war das Wort für den Intellektuellen schlechthin. Auf dem verzierten Titelblatt des Eperjeser Graduales ist der Redakteur als Kantor bezeichnet.

⁶¹ HarsányiRád, S. 232; CzeglédDebr, S. 265. — Unsere Meinung, daß es handgeschrieben war, bestätigt auch CzeglédDebr: »Einer der Gründe war sicherlich, daß für den Buchdrucker wegen der verhältnismäßig geringen Nachfrage das Drucken von Gradualien ein wenig einträgliches Unternehmen war, denn die Gemeinde brauchte davon nur ein Exemplar. Und der andere Grund war, daß der Text und die Noten der Gradualien stehend und gleichzeitig von mehreren, eventuell von allen Mitgliedern des Schülerchors gelesen wurden, und dies in typographisch nur schwer ausführbarer, ungewöhnlich großer Schrift hergestellt werden mußte« (ebendort).

⁶² HarsányiCsep, a. a. O.

Die Lacháza-Passion hat nach einer Eintragung ein »Notarius« redigiert.⁶³ Das Alte Graduale ist ein Werk der Bischöfe János Keserü-Dajka und István Geleji Katona, also gab es auch im Kreise der Geistlichen Redakteure. In welchen Schichten müssen wir sie schließlich suchen? Unter Studenten, Kantoren, Geistlichen, Notaren, Schulmeistern usw., die literarische und vornehmlich musikalische Bildung besaßen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es für einige ein Brot-erwerb, sie taten ihre Arbeit in besonderen Werkstätten für Lohn, wie es auch in den mittelalterlichen Schreibstuben Sitte war, z. B. in der zentralen Kopierwerkstatt der Pauliner Mönche in Budaszentlőrincz.⁶⁴ Andere befaßten sich – so vermuten wir – nur gelegentlich, bei Bedarf, mit solcher Redaktionsarbeit und erhielten dafür vielleicht nicht einmal eine Entlohnung. Für unsere Untersuchung ist aber die Frage wichtiger, welche musikalische Bildung sie zum Übernehmen dieser Arbeit befähigte. Mit unseren Schlüssen müssen wir vorsichtig sein. Die Autoren dieser Quellen und ihre Kopisten haben die Melodien nicht nur nach ihrem eigenen und dem Geschmack und Bedarf des Bestellers ausgewählt, sondern sie auch stark variiert. Das Problem ist nicht, ob der Redakteur die Noten deutlich geschrieben bzw. genau kopiert hat und ob er schön und äußerlich geschmackvoll die Zeichen gesetzt hat. Wir müssen gegenüber dem Urteil vorsichtig sein, das aus nachlässiger, oberflächlich scheinender Schreibweise auf geringe musikalische Bildung schließt. Unsere Schreiber benutzten die sog. schwalbenschwänzigen kursiven Metzger Formen. Diese traditionelle Schreibweise war in Ungarn im 15. Jahrhundert üblich. Auch Szalkai in Sárospatak benutzte sie.⁶⁵ Die kursive Schrift ist paläographisch gesehen Zeichen einer intensiveren Übung.⁶⁶ Die Redakteure der Passionen behielten diese Schrift bei, bald in einer schönen, bald in einer oberflächlichen, flüchtig scheinenden Form.

Am Beginn unserer Arbeit haben wir bei Durchsicht der schwer verständlichen Noten einfach auf einen nachlässigen Stil und eine niedrige Bildungsstufe des Schreibers geschlossen. Damals glaubten wir noch, die verschiedenen Notenzeichen seien nur oberflächliche Notierungen ein und desselben Motivs. Als wir jedoch die in vielen Varianten vorliegenden, unsicher scheinenden Melodienwendungen analysierten, sahen wir, daß mit den gleichen unklaren Zeichen sich logisch wiederholende Motive festgehalten waren. Gerade die Wiederholung dieser abwechslungsreichen Zeichen zwang uns, die hier und dort erscheinenden, einer

⁶³ Eine derartige musikalische Bildung der Notare zu dieser Zeit überrascht nicht, denn wir besitzen auch vom Ende des 15. Jahrhunderts einige derartige Angaben. AbelBárt (S. 46) bringt den in Eperjes 1494 lateinisch geschriebenen Brief des Skriptors Boldizsár an den Rat von Bártfa. Darin beruft er sich auf den Notar András Anfra und den Bürger Paulus Cipszer als in der Musik bewanderte Personen, die feststellen können, daß die Antiphonarien von Bártfa fehlerhaft seien. Wörtlich: »... Die zu kopierenden Exemplare Eurer Kirche, die Antiphonarien, enthalten nämlich Fehler und sind nicht tadellos, wie ich es gesehen habe und auch weiß. Doch auch der Herr Notar András Anfra und auch Herr Paulus Cipszer wissen, daß diese Bücher nicht verbessert sind...« (MezeyKéz, S. 99).

⁶⁴ MezeyKéz, a. a. O., S. 55.

⁶⁵ Über diese Frage ausführlich siehe SzigetDenk, S. 148.

⁶⁶ Nach den Statuten von Várad (BunyitayVár, S. 96) mußten die Zöglinge der Stiftsschule von Várad im 14. Jahrhundert regelmäßig die Gesänge der anstehenden Offizien abschreiben, und zwar nach Mezeys und Falvys Meinung nicht nur die Texte, sondern auch die Melodien, um Übung zu bekommen (MezeyPal, S. 101; FalvyCod. Einleitung, S. 8): »Wenn soviel und verhältnismäßig schnell Text und Noten geschrieben werden mußten, so ist es verständlich, daß die Notenschrift auch die Textschrift in Richtung einer Kursivierung drängte.« Diese Schüler »haben die Zahl der einheimischen profanen Intelligenz, der Deáks, vergrößert. Auch ihre musikalische Bildung stimmte mit den Eigenheiten der mittelalterlichen ars musicae überein, doch vertrat sie sowohl theoretisch als auch praktisch eine gut fundierte Schreibtradition« (MezeyPal, a. a. O.).

Analyse bedürftigen Fälle nicht für nachlässige Abschrift eines Grundmotivs, sondern für wirkliche Variationen zu halten. Diese Annahme wurde dadurch bestärkt, daß sich viele von ihnen vereinzelt auch in anderen Quellen oder häufiger in der gleichen Abschrift fanden. Diese Erfahrungen nötigten uns, unser früheres Urteil über die Abschreiber grundlegend zu revidieren. Wir erkannten, daß bei diesen Quellen eine besondere Schreibweise vorlag, nicht aber Unbildung und musikalische Unkenntnis. Aus einer schwer lesbaren Schrift darf man nicht ohne weiteres auf eine niedrige Bildungsstufe schließen. Das stenographiemäßig vereinfachte Notenschreiben kann zwar als Mangel an Formschönheit bewertet werden, doch ein Gegengewicht zu der oberflächlichen Schreibweise bilden die Folgerichtigkeit und innere Logik in den musikalischen Wendungen.

Die Redakteure der Passionen haben, das zeigte sich, nur den Text aus einem oder mehreren Musterexemplaren abgeschrieben. Die Melodien und variierten Wendungen hingegen übernahmen sie nicht vollständig. Ohne Bedenken schrieben sie die Variationen nach eigenem Geschmack über die Texte, wobei sie sich auch der Wendungen bedienten, die in ihrem Heimatort, ihrer Schule oder bei ihrem Lehrmeister üblich waren. Sie hörten, was sie abschrieben, und waren fähig, auch in einer lockeren Schreibweise vielfältige, vereinzelt vorkommende oder sich wiederholende, übernommene und neue Variationen festzuhalten.

Natürlich gibt es auch Fälle – wie z. B. bei dem Batthyány- und Óvar-Graduale –, in denen der Schreiber eher kopierte, mehr auf das schöne Äußere bedacht war und sich weniger um neue Variationen bemühte. Bei diesen zwei Quellen können wir angesichts der Übereinstimmung der Texte und oft auch der Melodien sowie der Buchstabenformen und der Noten auf den gleichen Schreiber schließen.⁶⁷ Dennoch kann das Óvar-Graduale nicht als simple Kopie des Batthyány-Graduales betrachtet werden. Die ausführlichen Angaben der Variantenordnung im Katalog (S. 143–144) widerlegen diese Annahme. Hier finden sich vom Batthyány-Graduale abweichende Variationen in gar nicht geringer Zahl, was natürlich nur durch eingehende musikalische Analyse und einen Vergleich festgestellt werden konnte. Viel stärker als in den meisten handschriftlichen Passionen lebte die Variierungsbereitschaft im Volke. Doch im Gegensatz zum Volk waren die Schreiber fähig – wenn auch oft oberflächlich –, ihre Variationen schriftlich festzuhalten, während sich die schreibunkundigen Menschen nur auf ihr Gedächtnis stützten.

All dies beweist, daß die Schreiber unserer Passionen im 17. Jahrhundert keine geringe musikalische Bildung besessen haben. Da im 16. und 17. Jahrhundert, wie auch schon im 15., viele Ungarn an ausländischen Universitäten studiert haben, darf angenommen werden – wie auch bei István Geleji Katona –, daß manche von ihnen ihre musiktheoretischen Kenntnisse dort erworben haben. Im 16. und 17. Jahrhundert vermittelten vor allem Krakau und Wittenberg, später Heidelberg und die niederländischen Universitäten den ungarischen Hochschullehrern und Geistlichen ihr geistiges Niveau. Sie ersetzten ihnen die fehlende einheimische Universität – den Traum von János Apáczai Csere. Das Notizbuch von László Szalkai vom Ende des 15. Jahrhunderts sowie das Werk von

⁶⁷ Czeglédy-Batth. S. 247 ff.

Gergely Gyöngyösy, das mit praktischen Beispielen und Anweisungen zu den gregorianischen Gesängen versehen ist, beweisen den hohen Stand musikalischer Kenntnisse in Ungarn.⁶⁸ Die musikalische Bildungsstufe der meisten Deáks, Notare, Kantoren, Schulmeister und Geistlichen zeigt, daß die ungarischen protestantischen Hochschulen in Gyulafehérvár, Sárospatak oder Klausenburg und die ziemlich zahlreichen ungarischen Mittelschulen dieses musiktheoretische Unterrichtsniveau übernommen und beibehalten, wenn auch nicht weiterentwickelt haben. Obgleich wir vom musiktheoretischen Unterricht in dieser Epoche nur aus einem einzigen kurzen Kapitel von János Apáczai Csere Kenntnis haben,⁶⁹ können wir doch voraussetzen, daß zur allgemeinen Ausbildung der Studenten auch der musikalische Unterricht gehört hat, und daß diese, ähnlich wie im Mittelalter, die gregorianischen Gesänge erlernten, sonst hätte man nicht einem Csepreger Deák oder einem Notar eine so wichtige musikalische Aufgabe anvertrauen können.

Außer dem Hinweis auf diese Tradition haben wir konkrete Belege bezüglich der ungarischen Passionen und ihrer Verfasser.

Selbstverständlich war die ungarische Reformation im 16. und 17. Jahrhundert auch im theologischen, liturgischen und Bildungsbereich durch viele Fäden mit den Ausgangspunkten der Reformation und ihren Zentren, anfangs hauptsächlich in Deutschland, verknüpft. Die engen Beziehungen zu den erwähnten ausländischen Universitäten förderten diese Kontakte. Die Lieder von Luther und anderen wurden schnell bekannt und fanden Eingang in die ungarischen Volksgesänge. Es ist durchaus natürlich, daß auf allen Gebieten der Musik und auch bei den gregorianischen Gesängen diese Verbindung bestanden hat.

Eine einzige zeitgenössische Angabe verweist jedoch auf die ungarische mittelalterliche Tradition: Im Vorwort des Gesangbuches von Imre Szilvás-Ujfalvi Anderkó (1602) werden die wichtigen Quellen der ungarischen protestantischen Gesänge angeführt, an erster Stelle ein Esztergomer lateinischer Psalter. Anderkó muß diese Antiphonen, Hymnen und Psalmen enthaltende Veröffentlichung aus dem 16. Jahrhundert gut gekannt haben, denn er teilt auch den Titel genau mit: »Psalterium Strigoniense, seu Psalterium secundum ritum almae Ecclesiae Strigoniensis cum Antiphonario, et Hymnario, incerti auctoris et temporis, nisi quod Jacobi Schaller librarii Budensis ab initio fiat mentio.«⁷⁰

Die Tonart und die Variationsfülle unserer erhalten gebliebenen 29 ungarischen Passionen verneinen – wenigstens für die Passionen – mit musikalischen Zeugnissen die Verbindung zum Ausland und beweisen, daß sich hier die ungarische mittelalterliche Tradition organisch fortsetzt. Die Tonart der Passionen ist – wie bereits in der Einführung erwähnt – in den anderen europäischen Ländern ungewohnt. In den von uns untersuchten zahlreichen Passionen in den deutschen Kantionalen und anderen Quellen, in erster Linie unserer Nachbarländer, tritt überwiegend die übliche Tonart der europäischen Passionen auf. Auch wenn sich einige Quellen im europäischen Material finden, deren Tonart mit der unsrigen übereinstimmt, so unterscheiden sich ihre Melodien doch völlig von denen unserer

⁶⁸ Vgl. BarthaSzalk; GyöngyösyDecl, S. 104/05, 154/55, 160.

⁶⁹ ApáczaiEnc, Teil 7, Kapitel 10, S. 173–175.

⁷⁰ Ausführlicher bei CsTóthDall, a. a. O., S. 72/73.

Passionen, man kann also selbst in diesen Fällen nicht von einer Verbindung sprechen. Sämtliche ausländischen Passionen weichen – wie erwähnt – bei der Variierung vom ungarischen musikalischen Material ab. Dieses kann also nicht von außen stammen. Daß die protestantischen ungarischen Passionen (abgesehen von den Variationsunterschieden) mit der Esztergomer lateinischen Passion aus dem 15. Jahrhundert in Tonart und Melodien übereinstimmen, läßt sich den Quellen der Esztergomer Passion, d. h. der ungarischen mittelalterlichen Tradition, zuschreiben. Die Esztergomer Passion und vermutlich viele ihr ähnliche verschollene Passionen wurden im ganzen Land zu Beginn des 16. Jahrhunderts gesungen. Wir behaupten nicht, daß man ausschließlich nur diese gesungen hat, denn es sind zwei Passionen aus dem 15. Jahrhundert überliefert, deren Tonart von der Esztergomer abweicht, doch der spätere Einfluß läßt annehmen, daß sie weit verbreitet gewesen sind.

An der Schwelle der Reformation lernte man diesen Typus und diese Melodien kennen, und die Geistlichen, Kantoren und Sänger, die bald zum Protestantismus übertraten, waren an sie gewöhnt. Sie übernahmen nicht die Passionen der deutschen Evangelischen, sondern sangen auch in ihrer neuen Religion die gewohnten Melodien und bauten sie mit ungarischem Text in die ungarische Liturgie ein. Auch die nächste Generation hat diese Weisen von den ersten Protestanten übernommen, nach den Evangelischen die Reformierten und später die Unitarier, man sang sie mit Variationen ausgeschmückt häufig noch im 18. Jahrhundert.

Vielleicht läßt sich auch die Frage befriedigend beantworten, warum gerade nur die ungarische Passion des evangelischen Graduales von Eperjes nicht zu dieser gemeinsamen ungarischen Tradition gehört hat und warum bei Deutschen, Slowaken, siebenbürgischen und sächsischen Unitariern und anderen die Passion in der gebräuchlichen Tonart mit wenigen Varianten gesungen worden ist. Cs. Tóth verweist bei der Beschreibung der besonderen kulturellen Lage von Eperjes auf die Hintergründe: »Auch bei der Magyarisierung von Eperjes blieb es eine Insel im Vergleich zu den anderen Schul- und Kulturzentren des großen ungarischen Blockes. Das hier entstandene Graduale ist unabhängiger von den dortigen, gleichzeitig ist es in der einen und anderen Hinsicht mit der deutschen und slowakischen Nachbarschaft verwandt und vielleicht von dieser abhängiger.«⁷¹

Bei den Katholiken jedoch sind nach dem Tridentinischen Konzil die alten Traditionen dieses Typus abgerissen. Beim Übergang zu der gebräuchlicheren einfacheren Form hatte man sich auch noch Ende des 17. Jahrhunderts mit dem Singen nach dem bloßen Text begnügt. Die die alten ungarischen Traditionen bewahrenden Protestanten dagegen verlangten bewußt die Noten, ihnen genügte der Text nicht, weil sie ihre Passionen nach ihren eigenen Varianten sangen.

Durch unermüdliche Pflege der alten Traditionen – unabhängig von ausländischen Einflüssen – sind unsere Passionen Zeugen dafür, daß die ungarische Reformation die ungarische mittelalterliche Überlieferung nicht verworfen hat. Im Gegenteil, sie blieb ihr treu und hat viel zu einem anderweitig nicht anzutreffenden Reichtum an schriftlich festgelegten Variationen beigetragen.

⁷¹ CsTóthEp, a. a. O., S. 205.

III

QUELLEN

a) Fundorte des Moll-Typus

(Vor jede Quelle setzen wir das Sigel ihres Namens, das wir im weiteren in unserer Studie benutzen.)

1. **MS 178**: Passionen nach Matthäus, Markus und Johannes, 15. Jahrhundert, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár (Dombibliothek) («Bibliotheca») MS I, Nr. 178, lateinisch, handschriftlich, am Schluß enthält sie auch mehrstimmige Turbaesätze. RadóInd. Nr. 138, auch RadóEsz. 86 ff.
2. **NH** (Nagyheti [Karwoche]): Passionen nach Matthäus und Johannes, 16. Jahrhundert, Gesangbuch der Karwoche, Országos Széchényi Könyvtár (im weiteren OSZK — Landesbibliothek Széchényi) Musikarchiv, M.S. Mus. Nr. 190, ungarisch, wahrscheinlich evangelisch, handgeschrieben, SzabóKéz. Nr. 120.
3. **Ba** (Batthyány): Matthäuspassion, 16. Jahrhundert, Batthyány-Graduale. Original in der Batthyány-Bibliothek zu Gyulaféhevár (heute Alba Julia). Die Fotokopie erhielt ich von Péter Pál Domonkos. Kopie im Handschriftenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (UAW), ungarisch, reformiert, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 12, StollKéz. Nr. 6.
4. **Óv** (Óvár): Matthäuspassion, 16. Jahrhundert, Óvár-Graduale, Bibliothek des reformierten Kollegiums in Debrecen. Nr. R 504, Mikrofilm im Musikarchiv OSZK, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 124, StollKéz. Nr. 10.
5. **Csá** (Csát): Matthäuspassion, 1602, Csát-Graduale, Original 1944 verschollen, Kopie im Handschriftenarchiv der UAW. Magy.Kód. 2 r Nr. 70, reformiert, ungarisch, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 27, StollKéz. Nr. 15.
6. **Sá** (Sárospatak): Matthäuspassion, Anfang des 17. Jahrhunderts, Sárospataker Patay-Graduale, 1944 verschollen, Kopie im Handschriftenarchiv der UAW. Magy.Kód. 2 r Nr. 71, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 157, StollKéz. Nr. 12.
7. **ND** (Nagydobsza): Matthäuspassion, Anfang des 17. Jahrhunderts, Nagydobsza-Graduale im Besitz der reformierten Kirche von Nagydobsza (Komitat Somogy), Mikrofilm in der Mikrofilmsammlung der UAW, ungarisch, reformiert, handgeschrieben, SzabóKéz. Nr. 117, StollKéz. Nr. 9.
8. **Spá** (Spáczy): Matthäuspassion, Anfang des 17. Jahrhunderts, Spáczy-Graduale, in der Bibliothek des reformierten Kollegiums in Debrecen, Nr. R 505, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der OSZK, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 158, StollKéz. Nr. 38.
9. **Ká** (Kálmánca): Matthäuspassion, 1620, Kálmánca-Graduale, Bibliothek

- des ehemaligen reformierten Gymnasiums in Csurgó. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 76, StollKéz, Nr. 41.
10. **Ap** (Apostag): Matthäuspassion, Anfang des 17. Jahrhunderts, Apostag-Graduale, OSZK-Manuskriptarchiv, Fol Hung. Nr. 1216, ungarisch, reformiert, handgeschrieben, SzabóKéz. Nr. 5, StollKéz. Nr. 8.
 11. **Ög** (Öreg [Alt]): Matthäuspassion und kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1636, Altes Graduale, OSZK, RMK I, Nr. 658, ungarisch, reformiert, gedruckt.
 12. **Ke** (Kecskemét): Matthäuspassion, 1637, Kecskeméter Graduale, Handschriftenarchiv der UAW, Magy.Kód. 2 r Nr. 76, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 78, StollKéz. Nr. 58.
 13. **Csu** (Csurgó): Matthäuspassion, 1639, Csurgóer Graduale, Bibliothek des ehemaligen reformierten Gymnasiums in Csurgó. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 34, StollKéz. Nr. 62.
 14. **Bé** (Bélye): Matthäuspassion, 1642—1653, Bélyer Graduale, Bibliothek des reformierten Kollegiums in Debrecen, Nr. R 507, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 15, StollKéz. Nr. 64.
 15. **Vany** (Vanyola): Matthäuspassion, 1692, Einband ohne Titel, OSZK, Quart. Hung. Nr. 1971, ungarisch, evangelisch, handgeschrieben. Die Passion wurde von Gábor Trajtlér gefunden, der die Aufmerksamkeit von Kálmán Cs. Tóth auf sie lenkte. Auf den Folien 3—78 stehen Gesänge mit Prosatext unter dem Titel: »Conciones de Passione Christi«. Nach dem letzten Gesang Eintragungen aus den Jahren 1706 und 1826. Danach auf Folien 80—108 die zusammengebundene Passion. Man sieht, daß zwei ursprünglich voneinander unabhängige Bücher zusammengebunden wurden. Die Umschlagseiten sind abgenutzt, der Kleister ist brüchig. Die Blätter, die zur Füllung des Umschlags gedient haben, sind auch lesbar. Auf den vorderen Blättern der gereimte Text einer Cantio, auf Sonntage verteilt, auf dem Rückumschlag philosophische handgeschriebene Texte. Die Ränder sind eingerissen: Auf der Folie 80 mit verzierten großen Buchstaben der Titel der Passion: »PASSIO DOMINI NRI JESV CHRISTI MATTH 26«. Auf Folie 108 sind die auf die Entstehung bezüglichen Angaben eingetragen: »Soli Deo Gloria in Sempiterna secula Ego Gregorius Göndör perfecti in pago Vanyola Anno 1692 Die i. . Marcii«. Auf Folie 109 der Prosatitel »Cantio de Passione Chri«. Auf der Innenseite des Rückumschlags die Eintragung: »Conciones De Passione Dn Nri J Christi Scripsit in hoc libello Gregorius Göndör Minister Eccle Tetiensis«. — Über den Noten des Jünger-Melodientypus der Passion sind alle Nebenfiguren vermerkt. Die Kadenzen sind stark verziert und verschnörkelt.⁷²

⁷² MadocsaiGöndör (S. 11 ff.) befaßt sich kurz mit dem Manuskript, doch nicht vom musikalischen Standpunkt aus. — Nach HrabowszkyPresb (S. 167/68) war Gergely Göndör in Vanyola Rektor. Danach beriefen ihn die Csóter als Prediger und ordinierten ihn am 8. Mai 1706 zum Pfarrer in Selmetz. Etwa 1711 wurde er in Téth Prediger und Notarius von S. Synod und schließlich Pfarrer in Bödög. — Auf das Hrabowszky-Manuskript hat mich der Archivleiter, Dr. Jenő Solyom, freundlicherweise aufmerksam gemacht.

16. **Pó (Pókai)**: Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1696, Pókai-Passionale, in der Bibliothek des Klausenburger (heute Cluj) Unitarier-Kollegiums, Manuskript Nr. 1297, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 141.
17. **Rá (Ráday)**: Matthäuspassion, vermutlich Ende des 17. Jahrhunderts, Gradualefragment, Passionsfragment nach Matthäuspassion, Budapester Ráday-Archiv der reformierten Kirche, Nr. 292, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. Stimmt mit dem Ráday-Graduale (SzabóKéz. Nr. 143 und StollKéz. Nr. 11), das keine Passion enthält, nicht überein. Auf das fragmentarische Manuskript machte mich Kálmán Cs. Tóth aufmerksam. Textbeginn auf Blatt 2: »... mit ihm ein großes starkes Heer mit Waffen«, auf Blatt 29 die Schlußworte: »... eure Nachkommen, weil nun weg«. Keine Angaben über die Entstehung.
18. **Tor (Torockó)**: Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, vermutlich Ende des 17. Jahrhunderts, »Historia Jesu Christi«, Torockó (Rimetea), im Handschriftenarchiv des Museums, ohne Vermerk, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Die Passion ist vollständig, doch von der Lamentation ist nur eine Folie erhalten geblieben. Károly Falvay hat sie gefunden und mich auf sie aufmerksam gemacht.
19. **Erd I (Erdély [Siebenbürgen], Nr. I)**: Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, vermutlich Ende des 17. Jahrhunderts. Unitarisches Passionale, Manuskriptarchiv der UAW M Cod 4 r 77 (alte Nr. Ms 10496), ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Kam unlängst aus dem Familiennachlaß des Budapester unitarischen Geistlichen Dr. Imre Filep an den gegenwärtigen Ort. Nach Filep stammt sie aus dem siebenbürgischen Komitat Torda Aranyos, vermutlich aus Aranyosszék. Im Auftrag des Manuskriptarchivs der UAW habe ich das auseinandergefallene, mit dem folgenden Manuskript vermischte, aus einzelnen Blättern bestehende Material geordnet. Die nach der Restaurierung gebundene Passion steht nach der neuen Paginierung auf Folien 27—52, ihr folgen von 52v—57 die Lamentationen.
20. **Erd II (Erdély [Siebenbürgen], Nr. II)**: Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, vermutlich Ende des 17. Jahrhunderts. Ebendort mit dem Manuskript *Erd I* zusammengebunden, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Auch diese kam aus dem Filep-Nachlaß in den Besitz der UAW und wurde vor der Restauration von mir geordnet. Stammt ebenfalls aus dem Komitat Torda Aranyos. Sie enthält keine Lamentation. Mehrere Folien fehlen. Im neuen Einband von Folie 1—26v. Wir fanden auch eine einzelne Folie ohne Noten, von der sich nicht feststellen ließ, zu welchem Manuskript sie gehört, gegenwärtig ist sie vorn im Band eingebunden. Eintragungen: »Anno Millesimo Septuagesimo . . . nono die 2 April ex syncera affectione . . . obtulit Ecclesiae Csegesiensi Samuel . . .« (Aufbewahrungsort Csegez im Komitat Torda Aranyos). Eine andere Eintragung: »Georgesu Jakó« und auf dem oberen Rand der Folie »1745«. Das Datum bezeichnet eher den Zeitpunkt der Schenkung als der Entstehung der Handschrift.
21. **Szathm (Szathmári)**: Matthäuspassion, 1703, Szathmari-Passionale, in der Bibliothek des reformierten Kollegiums in Debrecen, Nr. R 538, Film im

- Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. Genauer Titel: »Passio Christi cum Melodia, scripsit Mich Szathmari«. Darunter: »Scripsit Michael Szathmari in Rectoratu Rakosiensi Anno 1703. Valet Tall (?)«. Enthält außerdem die Litanei »Kyrie Puerorum«, Lamentationen und Gesänge ohne Noten.
22. **Nagy** (Nagyajtai): Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1708, Gesangbuch der Familie Gergely von Nagyajta im Siebenbürgischen Museum in Cluj, Nr. 2888, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 116, KlanicayBe, 3S. 350.
 23. **Kol** (Kolozsvár), Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1709, »Passió és lamentáció«, Handschriftenarchiv der Bibliothek des Klausenburger unitarischen Kollegiums, Nr. 1152, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 127.
 24. **Lach** (Lacháza): Matthäuspasion, 1716, Lacházaer Passionale, in der Bibliothek des reformierten Kirchendistrikts von Sárospatak, Nr. 13, Z 154, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 101.
 25. **Vas**: Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1725, Vas-Mózes-Passionale, Handschriftenarchiv der Bibliothek des Klausenburger unitarischen Kollegiums, Nr. 1293, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 188.
 26. **Sp 14** (Sárospatak Nr. 14): Matthäuspasion, 1732, Passionale Nr. 14 von Sárospatak, Bibliothek des reformierten Kirchendistrikts von Sárospatak, Nr. M IX 805, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. Eintragung auf S. 34: »DeScripta per me Johannem Osvári A° 1732 Finita Die 1 Aprilis In Sch R. Rimaszom.« Enthält auch eine »Irgalmazz« (Erbarme Dich) betitelte Litania Maior, doch die Melodie auf den Linien fehlt. Ebenso fehlt die Melodie auf den Linien vom zweiten Teil der Passion ab, nur die Kadenzen sind mit Wellenlinien angegeben. Die Handschrift wird vom Jeremias-Gebet abgeschlossen.
 27. **Misk** (Miskolc): Matthäuspasion, 1738, »Miskolcer Máté passió«, aus dem Material des ehemaligen reformierten Gymnasiums im Miskolcer staatlichen Archiv, ungarisch, reformiert, handgeschrieben. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW. István Kilián und Róbert Murányi wiesen mich auf die Passion hin. MurányiMisk, S. 5/79 ff.
 28. **Kol M** (Kolozsvári Mihály): Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1750, Passionale des Mihály Kolozsvári, Handschriftenarchiv der Bibliothek des Klausenburger unitarischen Kollegiums, Nr. 1294; Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben, SzabóKéz. Nr. 86.
 29. **Köv** (Kövendi): Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1750, Passionale des Tamás Kövendi, Handschriftenarchiv der Bibliothek des Klausenburger unitarischen Kollegiums, Nr. 1296; Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben, SzabóKéz. Nr. 100.
 30. **Kisk** (Kiskadácsi): Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, vermutlich Ende des 18. Jahrhunderts, Passionale des Simén Kiskadácsi, Handschriften-

archiv der Bibliothek des Klausenburger unitarischen Kollegiums, Nr. 1333; Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Die Eintragung 1875 bezieht sich — nach unserer Meinung — nur auf den späteren Besitzer bzw. Benutzer. SzabóKéz. Nr. 81.

Neuerlich gefundene Quellen vom Moll-Typ, in unserem Variierungssystem nicht berücksichtigt

- 31. Czika:** Matthäuspasion, 1712, Régi egyházi énekek (Alte Kirchengesänge). OSZK Oct Hung. Nr. 1794, ungarisch, reformiert, handgeschrieben, wurde von Dr. Barnabás Nagy (Budapest, Vajdahunyad u. 28) 1967 an OSZK verkauft. Er hat sie aus dem Nachlaß seiner Großmutter geerbt, die diese und andere Manuskripte von Mór Jókai erworben hatte. Wahrscheinlich stammt sie aus dem siebenbürgischen Nachlaß von Róza Laborfalvy. Die Passion umfaßt Folien 1—31v. Am Ende der Passion die Eintragung: »Per J T Ao 1712 Mense Marty 20.« Stellenweise sind in der Passion mit roter Tinte spätere Notenkorrekturen eingetragen. Auf Folie 32: Mit »Irgalmazz nekünk Ur Isten« (Erbarme dich unser, Herr) beginnendes Lied mit Noten. Folie 33—37: Liedertexte. Auf Folie 34v: »Anno 1747«, dann folgen leere Blätter, auf Folie 43 Eintragung von fremder Hand: »Galai Évéal meg egyezet Czika Ferentsné nénemaszszony Anno 1792 dik esztendőben 20 forintokban és egy pár tiszában (utóbbi áthúzza) és egy pár tsipellőben s egy pár harisnyában s egy hoszu ing benn konyhakéint s egy keszkenyőt« (Meine Tante, Frau Ferents Czika, hat sich mit Eva Galai Anno 1792 auf 20 Forint und ein Paar Stiefel [letzte Wörter durchgestrichen], ein Paar Schuhe und ein Paar Strümpfe, ein langes Hemd, eine Küchenschürze und ein Tuch geeinigt).
- 32. Székelykereszturi:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1767—1779, Passionale von Székelykeresztur, Marosvásárhely, Bibl. Documentaria Bolyai—Teleki Fond Mixt Ms 1420; Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der OSZK FM/4/1745, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben, KlaniczayBe I. Nr. 99, StollKéz. Nr. 286.
- 33. Abásfalvai:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1785, Passionale von Abásfalva, die ich im Besitz des Professors Alajos Gál (Alba Julia, Str. Bibliotheca 3) gefunden habe. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, Nr. A 1747/1, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Zwischen schwer lesbarem Text auf der Einbanddecke: »Udvarhely vármegye, udvarhelyi circulus . . . Uraságotól függő és az Abásfalvi unitaria . . .-ilakhoz tartozó Abásfalu Kézirat 30 dik Decembris 1785 . . . végeztett . . . (Komitat Udvarhely, Udvarhelyer Circulus . . . Von der Herrschaft abhängig und zum Abásfalver Unitarier . . . gehörende Abásfalu Handschrift am 30. Dezember 1785 beendet . . .) Am Ende der Passion: »N Balázs János Abás falvan«, eine andere Eintragung: »Balázs Janos sé ez Az Passio ha el talál veszni hakimeg talalya kapni oda jóvaltságát kapja« (Diese Passion gehört János Balázs, wenn er sie verliert; wer sie jedoch findet, gebe sie zurück, er bekommt gutes Lösegeld).

- 34. Szathmári Péter:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1824. Passionale des Péter Szathmári, Archiv der unitarischen Kirchengemeinde in Cluj, Nr. K i 11 (provisorisch), Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, Nr. A 1747/4, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Gyula Péterffi (Cluj, Str. Delavrancea 4) hat die Handschrift aus dem Familiennachlaß dem Archiv überlassen. Er hat mich auf sie aufmerksam gemacht. Enthält auch Lamentationen. Am Schluß der Passion die Eintragung: »Finita est per Petrum Szathmári in Ao 1824 23° Martii«, am Schluß der Lamentationen: »Finita per Petrum Szathmári« und auf dem letzten Blatt: »Szathmári Ferencz ez a Passio, hagyta s irta Szathmári Péter« (Diese Passion gehört Ferencz Szathmári, von Péter Szathmári vermacht und geschrieben). Auf dem Deckblatt und vor Beginn des zweiten Teils der Passion hat Ferencz Szathmári die Daten seiner Kinder in schwer lesbarer Handschrift eingetragen. Die Passion wurde in der Gegend von Székelyudvarhely benutzt.
- 35. Wári:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1844, Passionale des Ferenc Wári. Am gleichen Ort in einem Umschlag mit der Passion von Péter Szathmári. Auch diese wurde von Gyula Péterffi dem Archiv übergeben; Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, Nr. A 1747/2, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Auf der letzten Folie vom Kopisten eingetragen: »Descripta per Franciscum Wari Anno 1844 die 28^a Februarii hora 8^o p,m, de Kiskede 1844«. Laut Eintragung auf den Deckelseiten kam sie, wie Péterffi mitteilte, vom Seelsorger Ferenc Wári zu Miklós Péterffi, Pfarrer in Kede, später in Csekefalva, der sie den Eintragungen gemäß zwischen 1855 und 1862 in jedem Jahr gesungen hat, »Csekefalván Aprilis 3^a 1863«. (Miklós Péterffi ist 1866 gestorben.) Von ihm kam das Manuskript zu Sándor Ürmösi, von diesem »Kiss András — tulajdona — vette 4 kupa török buzáért 1868 március 18-án — Szentabrahámon s.k. Kiss András (kaufte es András Kiss — als Eigentum — für 4 Maß türkischen Weizen am 18. März 1868 in Szentabrahám, eigenhändige Unterschrift András Kiss). Letzte wichtige Eintragung: »Bedő Albert áll isk tanító, unitárius kántor Kiss András apósomtól örököltém 1911 év március hónap 20-án Homoródkeményfalva 1911 III 28-án« (Ich Albert Bedő, staatlicher Schullehrer, habe das Manuskript von meinem Schwiegervater, dem unitarischen Kantor András Kiss, am 20. März 1911 geerbt, Homoródkeményfalva 1911, 28. III.). — Das vorn eingerissene Manuskript enthält die vollständige Passion.
- 36. Kovács:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1844, Passionale des Mozes Kovács. Ich erhielt es von dem Böhöner Priester Lőrinc Albert; es wird im Archiv der unitarischen Kirchengemeinde von Nagyajta aufbewahrt; Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, Nr. A 1747/5, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Auf der letzten Folie die Eintragung: »Finis Passionis 1844. Est Mosis Kovács de N. Ajta ab Anno 1844 die 26^{ta} Februarii.« Auf dem hinteren Einbanddeckel sein Name: »Kovács Mosesé Ao 1844«. Doch auf dem vorderen Innendeckblatt: »A Kovács Istváné Ao 1844 évtől fogva.« (Gehört seit 1844 dem István Kovács). Weitere chronologische Angaben auf der Rückseite: »özv Lőrinczi Elekné Barabás Judit asszonytól vette Albert Lőrincz 1863 máj 8-án Árkosi akkori iskola tanító — Lőrinczi Ur elöttem

volt Árkoson« (Am 8. Mai 1863 erwarb es Albert Lőrincz, der damalige Schullehrer von Árkos, von der Witwe Frau Elek Lőrinczi geb. Judit Barabás — Herr Lőrinczi war vor mir in Árkos). Wieder auf dem vorderen Deckblatt: »Kovács Istvántól 1849-be kellett, a Lőrinczi ur kezére jutni mivel Lőrinczi urat Árkosra, mint tanítót az forradalom alatt hozták Szentgerlicéről, de tán nem mint fungenst — Ez Árkoson 1863-ba szív . . . betegségben pusztul el. Ekkor engem, mint 4 éves theologust nevez ki Mitgs (Méltóságos) Főtisztelendő Püspök Kriza János ur s k Albert Lőrinc« (Mußte 1849 von István Kovács zu Händen des Herrn Lőrinczi übergeben werden, dieweil man Herrn Lőrinczi während der Revolution als Lehrer aus Szentgerlicze nach Árkos versetzt hat, aber vielleicht nicht als Fungierenden — Dieser ist in Árkos 1863 an Herz . . . krankheit gestorben. Da wurde ich als Theologe mit 4jähriger Praxis vom Mitgs [Exzellenz] Hochwürden Herrn Bischof János Kriza ernannt. Eigenhändige Unterschrift Lőrinc Albert). Auf der letzten Folie: »Jegyzés! Azt hagytam hátra! bár ki fogja utánnam használni, írja a lapra rá becses nevét hogy így az utókor láthassa kiknek forgott birtokában ez a passió« (Vermerk! Dies habe ich zurückgelassen! Wer es nach mir benutzen wird, möge auf das Blatt seinen ehrenwerten Namen schreiben, damit die Nachwelt ersehen kann, in wessen Besitz die Passion war). (Diese Eintragung scheint die Handschrift von Lőrinc Albert zu sein.) Ebenda auch chronologisch die letzte Eintragung: »1926 december 26-tól László Ferenc bölöni unitárius énekvezér ig. (igazgató) kapta ajándékba id. özv. Albert Lőrincznétől. Használatomban volt 1965-ig, illetve feleségem Gyöngyösi Margit is használta énekvezérsége idején — 1968. okt. 3-án ifj. Albert Lőrincz bölöni lelkész kérésére, mint muzeális értéket áadtuk lelkész afiának (atyáncfiának) s. k. László Ferenc ny. unit. énekvezér ig. t. (tanító), Lászlóné s. k. Gyöngyösi Margit« (Am 26. Dezember 1926 erhielt sie der unitarische Chorleiter Dir. in Bölön, Ferenc László, von der verwitweten Frau Lőrincz Albert sen. als Geschenk. Ich habe sie bis 1965 benutzt bzw. auch meine Gattin, Margit Gyöngyösi, hat sie als Chorleiterin benutzt. — Auf Bitten von Lőrinc Albert jun., Priester in Bölön, haben wir sie am 3. Oktober 1968 als musealen Wert dem Gevatter übergeben. Eigenhändige Unterschrift Ferenc László, unitarischer Chorleiter i.R., Dir. und Lehrer. Eigenhändige Unterschrift Frau László Margit Gyöngyösi).

37. László: Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1890 k., Passionale der Familie László, im Besitz von Dr. Gyula László (Budapest V, Alkotmány u. 20). Der Dirigent János Incze in Dés hat meine Aufmerksamkeit auf die Passion gelenkt. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Auf der Innenseite des Deckblattes die Eintragung: »Erről a másolatról gyermekkoromban édesapám, id. László Gyula elmondta, az abásfalvi László család tulajdonában levő régi passióról másolta le mint képzős diák, mert az eredetét Udvarhelyre adta ajándékba. Nem emlékszem, hogy a képzőnek adta-e? Kb. 1890-es évek közepén. Azt is mondta, hogy gyermek-korában a pap az egész passiót egyedül énekelte végig — szószékről —, felét ebéd előtt, másikat ebéd után. 1969. május 14-én László Gyula« (Von dieser Kopie hat in meiner Kindheit mein Vater, Gyula László

sen., erzählt, daß er als Lehrerseminarist die im Besitz der Familie László in Abásfalva befindliche alte Passion kopiert hat, denn das Original wurde nach Udvarhely verschenkt. Ich kann mich nicht entsinnen, ob er sie dem Lehrerseminar übergeben hat. Etwa um die Mitte der Jahre 1890. Er erzählte auch, daß in seiner Kindheit der Priester die ganze Passion allein bis zum Ende von der Kanzel gesungen hat. Die erste Hälfte vor dem Mittag, die andere Hälfte nach dem Mittag. 14. Mai 1969. Gyula László). Das Manuskript ist wirklich eine Kopie der alten originalen Passion, die wir in Abásfalva gefunden haben (siehe Nr. 33). Den lateinischen Titel der Passion ersetzte er durch den ungarischen Titel, und er ahmte auch die alten schwalbenschwänzigen »Pferdenoten«-Formen nach. Leider hat er die originalen Melismen ungenau, wenn auch schön kopiert.

38. **Útő:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, 1933, Passionale von Gyula Útő im Besitz von Gyula Péterfi in Cluj. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, Nr. A 1747/3, ungarisch, unitarisch, handgeschrieben. Die Passion wurde von Gyula Útő »im April 1933« in Torockó kopiert und gesungen. Er schrieb sie auf fünfzeiligem Notenpapier. Er versuchte, statt der alten schwalbenschwänzigen Noten moderne Formen anzuwenden. Die Verzierungen sind großzügig und oberflächlich, bei ihm ist die alte Moll-Tonart ungewiß. Der Text ist komplett, doch schrieb er nur diejenigen Melodien auf, die er wirklich gesungen hat.

Magyar cantionale (Zur Aufarbeitung ungeeignete Quellen)

39. (**Ungarisches Kantonale**): Matthäuspassion, 17. Jahrhundert, Budapest Universitätsbibliothek, Nr. A 112, ungarisch, katholisch, handgeschrieben. Die Passion beginnt auf Folie 184. Anfang und Schluß des Textes fehlen. Darüber fehlt bis zum Ende die Melodie auf den Notenlinien. Darum ist auch ihre Tonart ungewiß. SzabóKéz. Nr. 107, StollKéz. Nr. 226.
40. **Nagydoroger Passion:** Matthäuspassion, 1724, im Besitz von János Borbély (Nagydorog, Görgey u. 48). István Pastyik, Gymnasiallehrer in Dunapataj, machte mich auf sie aufmerksam. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, Nr. A 225/7, ungarisch, wahrscheinlich reformiert, handgeschrieben. Außer der Passion enthält sie auch die Litanei und Lamentationen. Noten auf den Linien sind nur bei einem großen Teil der Lamentationen aufgezeichnet. In der Passion sind nur die die drei Stimmlagen bezeichnenden Worte beim Text der entsprechenden drei Rollen aufgeschrieben: Med, Demisse, Alte. Eli ohne Bezeichnung. Diese Vermerke jedoch sind stellenweise auch bei der mit der Melodie zusammen gesungenen Lamentation angebracht. So ist die Tonart ungewiß. Am Schluß der Lamentationen die Eintragung: »Anno 1724 Die 20 Augusti In nomine Dei Operam jam dicti huius laboris in quo Passio Dni Jesu Xti Jeremia et Lamentationem Jeremiae secundum tres dies distributae ordine procedunt Andreas Szlaborskai in illustri Schola R For . . . R Szbatina«(?). In einer anderen Handschrift: »Ex possessione Dn Andrae Szlaborskai . . . Nagy«. Am Schluß der Passion: »Soli Deo Laus Honor et Gloria perpetua . . .«.

41. **Passionale von István Lebó:** Matthäuspassion, 1725, OSZK Quart Hung. Nr. 544, ungarisch, wahrscheinlich reformiert, handgeschrieben. Auch hier hat der Redakteur nur die Noten der Lamentation aufgeschrieben. Doch er benutzte bei der Passion häufig Kadenz-Formen und Melismen, die mit den gebräuchlichen Formen des Molltypus übereinstimmen. Der Rezitations-ton »a« — ebenfalls charakteristisch für den Moll-Typus — erscheint oft im Tenor beim Part des Evangelisten. Es ist ersichtlich, daß er das Manuskript benutzt und die Kadenz improvisiert hat. SzabóKéz. Nr. 103, StollKéz. (unter dem in der Bibliographie fehlenden Teil), S. 19.
42. **Passionale von János Kovács:** Matthäuspassion, 1769, OSZK Quart Hung. 3873 (im Katalog unter dem Titel Matthäusevangelium); ungarisch, wahrscheinlich reformiert, handgeschrieben. Die restaurierte Handschrift enthält die Litanei, die Passion, das Jeremias-Gebet, auf den Folien 24 und 25 Gesangstexte, die volkstümlich bunten Initialen sind häufig. Am Schluß des Jeremias-Gebets eine Eintragung: »Finis, vége Ammen Anno Domini 1769 Die 7 Aprilis. A Mester nek nagy Eöröme Enneket Mondása Kovács Jánosé a mint is hogy maga is irta« (Finis, Ende . . . Zur großen Freude des Meisters, János Kovács, da er sie auch selber geschrieben hat). Auch in dieser Handschrift fehlen auf den Linien die Melodien, doch die Kadenz bezeichnende Formeln verweisen auf den Molltyp.

b) *Zum Vergleich benutzte Quellen*

(Die bekannten, im Gebrauch befindlichen Ausgaben sind nicht aufgeführt. Vor den Quellen ist die Tonart angegeben.)

Ungarn

1. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 14. Jahrhundert. Missale Ord. Pred. OSZK, Handschriftenarchiv, Cod. lat m ae, Nr. 318; lateinisch, handgeschrieben. Eli-Melodien für Matthäus über den Linien, sonst nur Texte.
2. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 15. Jahrhundert. Handschriftenarchiv im OSZK C I m, ae, Nr. 243; lateinisch, handgeschrieben. RadóInd. Nr. 69.
3. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 15. Jahrhundert. Handschriftenarchiv im OSZK C I m, ae, Nr. 398; lateinisch, handgeschrieben. RadóInd. Nr. 70.
4. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 15. Jahrhundert. Handschriftenarchiv im OSZK C I m, ae, Nr. 102; lateinisch, handgeschrieben. RadóInd. Nr. 74.
5. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale sm. morem alme eccl. Quinqueelesien. Venedig 1499 (»Pécsér missale«). Ebendort RMK III 52 (Inc 990) lateinisch, gedruckt. Noten der Eli-Melodie aus Matthäus von Hand auf den vorgedruckten Linien geschrieben, sonst nur Texte. HubayMiss. Nr. 10.

6. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Liber Missalis sm. ritum ecclesie Augusten. Basel, J Pforzheim 1510. Ebendort Ant Nr. 145; lateinisch, gedruckt. Vorn bei Matthäus und Lukas ist die Melodie »In illo tempore« auf den Linien von Hand eingetragen. Sonst nur Texte mit stellenweise geschriebenen Neumenzeichen.
7. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Fratrum heremitarum Ordinis Divi Pauli . . . Venetiis 1514. Ebendort RMK III 196; lateinisch, gedruckt. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Lukas gedruckt, sonst nur Texte. HubayMiss (Pálos-Teil) Nr. 2.
8. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale scdm Chorum Alme eccl Strigoniensis . . . Venetia 1518. Ebendort RMK III 226; lateinisch, gedruckt. Die Eli-Melodie aus Matthäus von Hand auf den Linien geschrieben, sonst nur Text.
9. **Dur:** Melodienteile der Passion, Schemata, Regulae et canones totius cantus, 16. Jahrhundert. Ebendort Duod Lat 151 (aus dem Material der Zircer Abtei); lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
10. **Dur:** Passion nach Matthäus und Johannes, 1635, Eperjeser Graduale. Ebendort Fol Hung. Nr. 2153 ungarisch, evangelisch, handgeschrieben, mit mehrstimmigen Turbae. StollKéz. Nr. 57.
11. **Dur:** Passion nach Matthäus und Johannes, 1644, Processionale conventus Ujhelyiensis. Ebendort Oct Lat 794 (aus dem Material der Ujhelyer Pauliner), slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
12. **Dur:** Melodienteile der Passion, Schemata, 18. Jahrhundert, Ritual ohne Titel. Ebendort Oct Lat 741 (aus dem Notenmaterial der Budapester Innenstädtischen Franziskaner); lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
13. **Dur:** Passion nach Matthäus und Johannes, 1725, Tihanyer Passionsbuch. Ebendort Fol Hung. Nr. 2309; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
14. **Dur:** Matthäuspasion (Teil), OSZK, Musikarchiv: Verschiedener Nachlaß, Nr. 11; ungarisch, katholisch, handgeschrieben, von Zoltán Falvy mir freundlich zur Verfügung gestellt. Im Musikarchiv der OSZK wurde die Passion aus den Deckblättern des Bandes RMK I 1009 und 1054 abgelöst. Zwei Blätter enthalten vollständiges Material von 4 Seiten; auf 6 Blattfragmenten sind auch Melodien zu finden.
15. **Dur:** Mehrstimmige Turbae der Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus eccl. Hebdomadae Sanctae IV voc. cum organo . . . Monachi 1820, Musikarchiv in OSZK, Nr. 47975; lateinisch, katholisch, gedruckt.
16. **Dur:** Passion nach Matthäus und Johannes. Fr. Zsasskovszky: Manuale Musico Liturgicum (Handbuch für Chorgesänge) . . . Agriae 1853, OSZK 112107 Lit. Nr. 558; lateinisch und ungarisch, katholisch, gedruckt. In ungarischer Sprache auch mehrstimmige Turbae.
17. **Dur:** Passion nach Matthäus und Johannes. György Kapossy: Egyetemes Szerkönyv (Allgemeines Liturgiebuch) I. Eger 1870. Ebendort Lit. Nr. 336; ungarisch, katholisch, gedruckt. Enthält auch mehrstimmige Turbae.
18. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale sm Chorum alme eccl. Strigoniensis . . . Venetiis 1498, Manuskriptarchiv der

- UAW ohne Zeichen (Kaufverhandlungen); lateinisch, älterer Druck. Die Eli-Melodie aus Matthäus mit roter Tinte am unteren Rand eingetragen, sonst Text.
19. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Fratrum Heremitarum Ord. divi Pauli . . . Venetiis 1514. Ebendort RMK III Nr. 75; lateinisch, gedruckt. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Lukas gedruckt, sonst nur Text. HubayMiss (Pálos-Teil) Nr. 2.
20. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale fratrum Heremitarum Ord. Divi Pauli . . . Venetiis 1514. Budapestener Universitätsbibliothek, RMK III Nr. 65; lateinisch, gedruckt. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Lukas gedruckt, sonst nur Text. HubayMiss (Pálos-Teil) Nr. 2.
21. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 17. Jahrhundert. Cationale Passionale Hung Soc. J. Res. Turocensis. Ebendort Nr. A 113; lateinisch, katholisch, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 179, StollKéz. Nr. 157.
22. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Rituale . . . ad uniformem Ecclesiarum Regni Poloniae usum . . . Cracoviae 1634. Ebendort A e 4r, Nr. 69 (S. 317—476); lateinisch, katholisch, gedruckt.
23. **Dur:** Melodieteile der Matthäuspassion, Schemata, Guzman Emericus: Manuale Choralistarum, 1723. Ebendort Nr. A 120; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
24. **Dur:** Melodieteile der Matthäuspassion, Schemata, Processionale et Antiphonarium Romano-Franciscanum . . . Jaurini 1742. Ebendort Ad 73 4r; lateinisch, katholisch, gedruckt.
25. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus eccl. s. historiae passionis J. Chr. . . . Viennae 1764. Ebendort Ae 2r Nr. 216; lateinisch, katholisch, gedruckt.
26. **Dur:** Melodieteile der Matthäuspassion, Schemata, 18. Jahrhundert, Liber intonationum, litaniae variae, antiphonale, manuale pro noviciatu S. Catharinae . . . XVIII s. Ebendort Nr. A 121; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
27. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale sec. chorum alme eccl. Strigoniensis . . . Venetiis 1503. Hauptstädtische Bibliothek, B 0141/104; lateinisch, gedruckt. In der Matthäuspassion (2. Teil LXIIIv, mit Bleistift 88v fol) ist eine Melodie auf der Linie eingetragen, sonst Text. HubayMiss. Nr. 13.
28. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale sec. chorum alme eccl. Strigoniensis . . . Venetiis 1512 (Garamszentbenedeker Missale). Ebendort Bq 1941/209; lateinisch, gedruckt. In der Matthäuspassion (67v fol) zwei Melodieneintragen auf der Linie, sonst nur Text. HubayMiss. Nr. 19, RadóNyomt., S. 61.
29. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale fratrum heremitarum Ord. Divi Pauli . . . Venetiis 1514. Ebendort B 0941/158; lateinisch, gedruckt. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Lukas gedruckt, sonst nur Text. HubayMiss. (Pálos-Teil) Nr. 2.

30. **Dur:** Passion nach Matthäus und Johannes. *Tranoscius: Cithara Sanctorum*, aufgrund der V. Ausgabe, in *Rozsnyó* hergestelltes Gesangbuch, 1727, im Besitz von László Linder (Budapest, Árpádföld, Muzsika u. 43), enthält viele gregorianische Gesänge, so auch Lamentationen; slowakisch, evangelisch, handgeschrieben.
31. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. *Cantus Passionis . . . Westmalle 1899*, Eigentum des Verfassers, lateinisch, katholisch, gedruckt.
32. **Dur:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, Ende des 19. Jahrhunderts kopierte Passion, Eigentum der Budapester unitarischen Kirchengemeinde, Nagy-Ignác-Str.; ungarisch, unitarisch, handgeschrieben.
33. **Dur:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten. Von Sándor Nagy praktisch umgeschriebene, gekürzte Kopie der obigen Passion. Ebendort, wird auch heute noch in der Kirche in der Nagy-Ignác-Str. und in den Provinzkirchen von den Unitariern benutzt; ungarisch, handgeschrieben.

Esztergom:

34. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. *Missale Strigoniense*, 16. Jahrhundert, Bibliothek *Eccl. Metrop. Inc XVI I*, Nr. 110; lateinisch, katholisch, gedruckt. *RMK II /*
35. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. *Missale Pataviense . . . Nürnberg 1514*. Ebendort *Inc I*, Nr. 116; lateinisch, katholisch, gedruckt.
36. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. *Missale fratrum heremitarum Ord. Divi Pauli . . . Venetiis 1514*. Ebendort *Inc XVI II*, Nr. *RMK II /* 119; lateinisch, gedruckt. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Lukas gedruckt, sonst nur Text. *HubayMiss (Pálos-Teil) Nr. 2*.
37. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion. *Cantus Eccl. Hist. Passionis . . . Viennae 1743*. Ebendort *BV Nr. 10568*; lateinisch, katholisch, gedruckt.
38. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. *Cantus Eccl. S. Hist. Passionis . . . Campidonensi Typ . . . 1794*. Ebendort Nr. 32451; lateinisch, katholisch, gedruckt. Pál Péter Domokos hat sie entdeckt und mir freundlichst überlassen.
39. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion. *Fr. Zsaskovszky: Manuale Musico Liturgicum . . . Agriae 1853*. Ebendort Nr. 6766; lateinisch und ungarisch, katholisch, gedruckt. Enthält auch mehrstimmige Turbae in ungarischer Sprache.

Pannonhalma:

40. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. *Missale Salisburgense*, 1492. Bibliothek der Hauptabtei ohne Zeichen; lateinisch, älterer Druck. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Lukas mit der Hand eingetragen, sonst nur Text.

41. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale sm morem alme eccl. Quinqueeclisien . . . Venezia 1499 (»Pécser Missale«). Ebendort im Schaukasten; lateinisch, älterer Druck. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus und Lukas mit der Hand auf gedruckte Linien geschrieben, sonst nur Text. HubayMiss. Nr. 10.
42. **Dur:** Melodieteile der Passion, Schemata, Processionarum sacri ordinis Praedicatorum . . . Romae 1736. Ebendort Nr. 61 K 6; lateinisch, katholisch, gedruckt.
43. **Dur:** Melodieteile der Passion, Schemata, Directorium chori . . . a Joanne Guidetto, Romae 1737. Ebendort Nr. 61 C 25; lateinisch, katholisch, gedruckt.
44. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, 1739, Liber Choralis. Ebendort B K Nr. 123; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.

Győr:

45. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 1620, Passionale, Seminar-Bibliothek A 5 (Ant 270), lateinisch, katholisch, handgeschrieben. RadóInd. Nr. 120.

Pécs:

46. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Cantus Eccl. S. Historiae Passionis . . . Viennae 1743, Universitätsbibliothek U II, Nr. 17; lateinisch, katholisch, gedruckt.
47. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. F. J. Vilsecker: Officium Hebdomadae Sanctae . . . Landshuti 1856. Ebendort Nr. II. 37; lateinisch, katholisch, gedruckt.

Eger:

48. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S. Historiae Passionis . . . Viennae 1743, Bibliothek des erzbischöflichen Priesterseminars P VII, Nr. 2; lateinisch, katholisch, gedruckt.
49. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Cantus Eccl. S. Historiae Passionis . . . Viennae 1764. Ebendort P VII, Nr. 1; lateinisch, katholisch, gedruckt.

Nyíregyháza:

50. **Dur:** Matthäuspassion, 1834, »Tirpák-Passion«, Eigentum der katholischen Pfarre, slowakisch, katholisch, handgeschrieben, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, Nr. A 1265/2.

Frankreich

Paris:

51. **Moll:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Evangeliare de Célestins d'Amiens, 15. Jahrhundert, Bibliothèque d'Arsenal Ms Nr. 625; lateinisch, handgeschrieben.

52. **Moll:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 15. Jahrhundert, »Passiones notatae ad usum Romanum XV s«, »Iste liber est proprium ecclesiae Parisiensis«. Ebendort Ms 165 (209 T. L.); lateinisch, handgeschrieben.
53. **Moll:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 15. Jahrhundert. Office de la semaine sainte XV s. De la Bibl. de Célestins de Paris. Ebendort Ms 210 (212 T. L.); lateinisch, handgeschrieben.
54. **Moll:** Matthäuspassion, 14.—15. Jahrhundert. Ebendort Ms 250; lateinisch, handgeschrieben. Benjamin Rajeczky hat Teile vom Mikrofilm in Solemnes abgeschrieben und mir freundlichst zur Verfügung gestellt.
55. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 15. Jahrhundert, Rituel XV s. De la Bibl. de Saint-Martin de Champs. Ebendort Ms 213 (341 T. L.); lateinisch, handgeschrieben.
56. **Moll:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 16. Jahrhundert. Evangile Manuscript sur Velin XVI s. (laut Katalog: Evangeliare XVI s). Ebendort Ms 626; lateinisch, handgeschrieben. Der Anfang der Matthäuspassion ist vermutlich verschollen (Fol. 63) und wurde später durch jemanden ersetzt, der den Beginn des sonst in Moll gehaltenen Materials in Dur schrieb.
57. **Dur:** Vollständiges Melodienmaterial der Matthäus- und Johannespassion. Missale insignis ecclesie Senonensis, 1514. Ebendort 8°T 2343; lateinisch, gedruckt.
58. **Dur:** Vollständiges Melodienmaterial der Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Missale Rothomagense (Rouen) 1538; die Passionen sind Anhang des Bandes. Ebendort lateinisch, katholisch, gedruckt.
59. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Liber Passiorum . . . Olissipone 1595, Musikarchiv der Bibl. Nat. Res F. 693; lateinisch, katholisch, gedruckt.
60. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Passiorum sec. quattuor ev . . . Lutetiae Parisiorum 1648. Ebendort Vm¹ Nr. 43; lateinisch, katholisch, gedruckt.
61. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S. Historiae Passionis . . . Campidoni 1666. Ebendort Vm¹ Nr. 884; lateinisch, katholisch, gedruckt.
62. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Passiones quattuor . . . Parisiis 1667. Ebendort Res 904; lateinisch, katholisch, gedruckt.
63. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Passiones quattuor . . . Parisiis 1691. Ebendort Res 2300; lateinisch, katholisch, gedruckt.
64. **Moll:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Romanus Passionis . . . Avenione 1853. Ebendort Vm¹ 44; lateinisch, katholisch, gedruckt.
65. **Dur:** Lukaspassion. Cantus Passionis . . . Parisiis 1878. Ebendort; lateinisch, katholisch, gedruckt.
66. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Passiones quattuor . . . Parisiis 1626, Bibl. S. Geneviève B B 4° -inv 282; lateinisch, katholisch, gedruckt.

(In der Mazarine-Bibliothek nichts vorhanden.)

Belgien

Brüssel:

67. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale XV s. Ex Bibl. Mathiae Corvini, Bibl Royale De Belgique Bruxelles Sign. 9009 (Bibl. Albertina); lateinisch, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der OSZK FM 1/1848. Die Eli-Melodie aus Matthäus mit der Hand auf die Linien geschrieben, sonst nur Text.
68. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus eccl. Passionis . . . Romae 1586. Ebendort Nr. 1269 Fetis; lateinisch, katholisch, gedruckt.

Westmalle:

69. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Passiones ad usum s ord Cist iuxta exemplar 1647 editum . . . Westmalle 1877, Abtei-Bibliothek, Nr. 4, 39; lateinisch, katholisch, gedruckt.
70. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus quattuor evangeliorum . . . Desclée Romae-Tornaci-Parisiis 1901. Ebendort Nr. 4 43; lateinisch, katholisch, gedruckt.

Holland

Amsterdam: (In der Universitätsbibliothek und in der Musik-Bibliothek nichts vorhanden.)

Deutschland

71. **Dur:** Matthäuspassion, 15. Jahrhundert, Manuskript in der Klosterbibliothek; Aachen; lateinisch. Das vollständige Material der Motive bei BöckelerPass. 27 ff.
72. **Dur:** Johann Walter: Matthäuspassion, 1530, deutsch, evangelisch, gedruckt. Mit mehrstimmigen Turbae bei KadePass. 274 ff.
73. **Dur:** Antonius Scandellus: Johannespassion, vor 1561, deutsch, evangelisch. Nur das Melodiematerial der Evangelisten gregorianisch, das andere mehrstimmig. Erschienen bei KadePass. 307 ff.
74. **Dur:** Matthäuspassion. Johannes Keuchenthal: Kirchen Gesenge, Lateinisch und Deutsch, Wittenberg 1573, Bibl. Göttingen; deutsch, evangelisch, gedruckt, mit mehrstimmigen Turbae. Mikrofilm im Musikarchiv der OSZK.
75. **Dur:** Zwei Matthäuspassionen, lateinisch, ohne mehrstimmige Turbae und eine Matthäuspassion, deutsch mit mehrstimmigen Turbae. Mattheus Ludecus: Missale, hoc est Cantica, preces et lectiones sacrae . . . 1573, Stadtbibl. Leipzig; evangelisch, gedruckt. Die anderen Passionen nur Text. Mikrofilm im Musikarchiv der OSZK.
76. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus eccl. s. hist. passionis . . . Campidoni 1726, Bonn, Universitätsbibliothek 4° E 750/10; lateinisch, katholisch, gedruckt.
77. **Dur:** Matthäuspassion, Passion oder die Leidensgeschichte . . . bearb. von Cantor Würth Mainz 1853, Marienstadt, Abtei-Bibliothek ohne Nummer, mit mehrstimmigen Turbae; deutsch, katholisch, gedruckt.

78. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Officium Maioris Hebdomadae . . . Ratisbonae Pustet, Ausgaben von 1889 und 1892; lateinisch, katholisch, gedruckt. Die Ausgabe von 1889 hat keine Nummer, von 1892 Ga 69.
79. **Dur:** Passion von Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Officium Maioris Hebdomadae . . . Taurini 1895. Ebendort Nr. Ga 70; lateinisch, katholisch, gedruckt.
80. **Dur:** Matthäuspassion, Deutsche Passion . . . komponiert für Choralstimmen und Chor von Max Welcher, Verlag Anton Böhm, Wien, ohne Datum, wahrscheinlich Anfang 1900. Ebendort ohne Nummer, mit mehrstimmigen Turbae, deutsch, katholisch, gedruckt.
81. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. »Passiones quatuor cum notis musicis Anno Dni 1497 scriptus est liber iste in Tegernsee.« München, Staatsbibliothek, Manuskriptarchiv Cod lat 12219 (Teg 1219); lateinisch, handgeschrieben.
82. **Dur:** Matthäuspassion, Johannes Gallicus: Selectae Harmoniae 4 voc. de Passione Domini Viteberge 1538. Ebendort im Musikarchiv 4° Mus. pr. 106/9; lateinisch, gedruckt. Die gregorianische Melodie des Evangelisten paßt er genau dem Tenor an.
83. **Dur:** Melodieteile der Passion, Vencel Samostolinus: Lamentationes . . . exclamationes Passionum Cracoviae 1553. Ebendort 4° Mus pr. 145; lateinisch, katholisch, gedruckt. Mehrstimmige Turbae in Dur.
84. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Jac Handl (Gallus) 2^{us} Tomus musici operis 4—8 et pl. vocibus Pragae 1587. Ebendort 4° Mus pr. 428; lateinisch, katholisch, gedruckt. Passion Nr. 1 bringt die gregorianischen Melodien auch mit mensuralen Noten, die übrigen sind mehrstimmige Turbae in Dur.
85. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Nicolaus Selnecker: Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesenge . . . 1587. Ebendort 4° Mus pr. 1474, Mikrofilm im Musikarchiv der OSZK; deutsch, evangelisch, gedruckt, mit mehrstimmigen Turbae.
86. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, mehrstimmige Turbae. Cantus eccl. Hebdomadae Sanctae 4 voc. cum organo Monachi 1820. Ebendort MbS 2° Mus pr. 162; lateinisch, katholisch, gedruckt.

Schweiz

87. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist Passionis . . . Ex duc. Campidonensi Typogr. per A Stadler 1763. St. Gallen, Abtei-Bibliothek Nr. 3109; lateinisch, katholisch, gedruckt.

Österreich

Bregenz-Mehrerau:

88. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, 16. Jahrhundert, Abtei-Bibliothek C 207; lateinisch, katholisch, handgeschrieben, in Salem geschrieben.

- 89. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus eccl. s. hist. Passionis . . . Campidonae R. Dreher 1666. Ebendort LLL 74 pa; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 90. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus passionis . . . Campidoni Koesel 1847. Ebendort LLL 74 pi; lateinisch, gedruckt

Innsbruck:

- 91. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus eccl. S Hist. Passionis . . . Campidoni 1727. Bibliothek des Jesuiten-Kollegiums Num 36340; lateinisch, katholisch, gedruckt.

(In den Bibliotheken der Universität, der Kapuziner und der Abtei Wilten nichts vorhanden.)

Salzburg:

- 92. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus passionis . . . Paderbornae 1875, Universitäts-Bibliothek, Nr. 89004 II; lateinisch, katholisch, gedruckt.

(Im Mozarteum und den Bibliotheken des Nonnberg-Klosters und der Abtei St. Peter nichts vorhanden.)

Linz: (In der Bundesstaatlichen Studien-Bibliothek und der Bibliothek der Abtei Wilhering nichts vorhanden.)

St. Florian:

- 93. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale St. Florian, 14. Jahrhundert. Abtei-Bibliothek Nr. XI 392; lateinisch, handgeschrieben. Die Passionen enthalten auch Neumen. Am Anfang des Kodex fanden wir die Eli-Melodien auf den Linien. Diese Eintragung bestimmt auch die Tonart der folgenden 5 handgeschriebenen Passionen.
- 94. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes mit Neumen. Missale St. Florian, 14. Jahrhundert. Ebendort Nr. XI 394; lateinisch, handgeschrieben.
- 95. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale St. Florian, 14. Jahrhundert. Ebendort Nr. XI 391; lateinisch, handgeschrieben.
- 96. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale St. Florian, 14. Jahrhundert; lateinisch, handgeschrieben. Ebendort Nr. XI 396.
- 97. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale St. Florian, 13. Jahrhundert. Ebendort Nr. XI 390; lateinisch, handgeschrieben.
- 98. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 12. Jahrhundert. Ebendort Nr. XI 408; lateinisch, handgeschrieben.
- 99. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Patavense . . . Winterburger 1512. Ebendort Nr. VII 5136; lateinisch, gedruckt. Die Passionen bis zum Schluß mit Noten.

- 100. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Campidoni 1726. Ebendort Nr. VII 4846; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 101. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Campidonensi Typ 1763. Ebendort Nr. VII 4846 K; lateinisch, katholisch, gedruckt.

Schlierbach:

- 102. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Pataviense . . . Winterburger 1512, Abtei-Bibliothek, Nr. XII 22; lateinisch, gedruckt. Die Passionen bis zum Schluß mit Noten.

Kremsmünster:

- 103. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale secundum eccl. Cremifanensis, 14. Jahrhundert, Abtei-Bibliothek Cod 378; lateinisch, handgeschrieben. Die Eli-artigen Melodien sind auf den Linien geschrieben, sonst nur Text.
- 104. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale diocesis Pataviensis, 14. Jahrhundert. Ebendort Cod 373; lateinisch, handgeschrieben.
- 105. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Pfarrkirchner Missale, 14. Jahrhundert. Ebendort Cod 132; lateinisch, handgeschrieben.
- 106. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Plenarium, 9. Jahrhundert. Ebendort Cod mill minor Cod 2; lateinisch, handgeschrieben.
- 107. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Pataviense . . . Augsburg 1494. Ebendort Ink 2 109a; lateinisch, Frühdruck.
- 108. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Romanum . . . Venetia 1497. Ebendort Ink 2 110; lateinisch, Frühdruck.
- 109. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Pataviense . . . 1514. Ebendort 2 Bi 4; lateinisch, gedruckt. Ebenso wie die Ausgabe von 1512 mit vollständigem Melodiematerial.
- 110. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Pataviense . . . Winterburger 1512. Ebendort 2 Bi 71; lateinisch, gedruckt, mit vollständigem Melodiematerial.

Admont: (In der Abtei-Bibliothek nichts vorhanden.)

Göttweig:

- 111. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Ord. Hurg Eremitarum, 14. Jahrhundert (Meßbuch der ungarischen Pauliner), Abtei-Bibliothek Ms 79 (rot); lateinisch, handgeschrieben. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Lukas auf Linien geschrieben.

- 112. Dur:** Passion mit Neumen nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Hungaricum Eremitarum S Pauli, 15. Jahrhundert (Meßbuch der ungarischen Pauliner). Ebendort Ms 234 (rot); lateinisch, handgeschrieben. Die Eli-artigen Melodien bei Matthäus, Markus und Lukas auf Linien geschrieben.
- 113. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Patavense . . . Wien 1512. Ebendort Nr. LVII I b 4; lateinisch, gedruckt. Mit vollständigem Melodiematerial.
- 114. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Patavense cum additionibus Vienna 1512. Ebendort Nr. LVII I b 8; lateinisch, gedruckt. Mit vollständigem Melodiematerial.
- 115. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Fratrum heremitarum Ord. divi Pauli . . . Ventiis 1514 (Besitz ungarischer Pauliner aus der Matthias-Bibliothek). Ebendort Nr. LVII K b 46; lateinisch, gedruckt. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Lukas auf Linien gedruckt, sonst nur Text.

Melk:

- 116. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Patavense . . . 1514, Abtei-Bibliothek, Nr. P 139; lateinisch, gedruckt. Mit vollständigem Melodiematerial.
- 117. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 16. Jahrhundert. Ebendort Ms 229; lateinisch, handgeschrieben.

Wien:

- 118. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Patavense . . . Vienna 1512. National-Bibl. Musiksammlung MS 4281; lateinisch, gedruckt. Mit vollständigem Melodiematerial.
- 119. Moll:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Passionarum Dromense nowiter excussum . . . Burgo Dromensi 1562. Ebendort S A 83 B 4; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 120. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Ingolstadt 1620. Ebendort MS 39511; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 121. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Campidoni 1666. Ebendort MS 35176; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 122. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Lamentationes Jeremiae proph. et Passiones . . . Moguntiae 1671 Sec. cantum Gregoriano-Moguntinum. Ebendort MS 30 223; lateinisch, katholisch, gedruckt. Mit ungewöhnlichen Melodien in Dur.
- 123. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Campidoni 1738. Ebendort MS 50181; lateinisch, katholisch, gedruckt.

- 124. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Vienna 1761. Ebendort S A 79 A 25; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 125. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Campidoni 1794. Ebendort MS 3507; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 126. Dur:** Matthäus- und Johannespassion. Deutsche Passion . . . M. Welcher, Augsburg—Wien, vermutlich Anfang 1900. Ebendort MS 14235; deutsch, katholisch, gedruckt. Enthält auch mehrstimmige Turbae.
- 127. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Viennae 1660. Bibliothek der Schotten-Abtei, ohne Nummer, lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 128. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Viennae 1764. Ebendort, ohne Nummer; lateinisch, katholisch, gedruckt.

(In der Universitätsbibliothek nichts vorhanden.)

Heiligenkreuz in Baden: (In der Abtei-Bibliothek nichts vorhanden.)

Lilienfeld:

- 129. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Viennae 1660, Musikarchiv der Abtei-Bibliothek, Nr. 34; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 130. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Campidoni 1726. Ebendort Nr. 36; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 131. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Viennae 1743. Ebendort Nr. 35; lateinisch, katholisch, gedruckt.

Rein:

- 132. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Passionis . . . 15. Jahrhundert, Abtei-Bibliothek MS 102; lateinisch, handgeschrieben. Enthält auch mehrstimmige Turbae.
- 133. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Passionis . . . 17. Jahrhundert. Ebendort MS 103; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.

Graz: (In der Bibliothek der Universität und Musikakademie nichts vorhanden.)

Klosterneuburg:

- 134. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Pataviense . . . Viennae 1512, Abtei-Bibliothek, Nr. 471 (643a); lateinisch, gedruckt. Enthält vollständiges Melodiematerial.
- 135. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Missale Pataviense . . . Nurem (Nürnberg) 1514. Ebendort Nr. 472 (660); lateinisch, gedruckt. Mit vollständigem Melodiematerial.

136. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Viennae 1660. Ebendort Nr. B i III 22; lateinisch, katholisch, gedruckt.
137. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Viennae 1743. Ebendort Nr. B i III 23 und 23a (zwei Exemplare); lateinisch, katholisch, gedruckt.

Italien

Neapel:

138. **Dur:** Matthäuspassion, Passio Dni nri yhu Xri sec Matheum, Veneti 1495, Bibl. Nazionale Napoli MS XII F 46, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, B 1190/3; lateinisch, handgeschrieben.

Rom:

139. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, 15.—16. Jahrhundert, Bibl. Ap. Vat: Palat Lat 1878; lateinisch, handgeschrieben. Mikrofilm freundlich von Zoltán Falvy dem Musikarchiv der OSZK zur Verfügung gestellt.
140. **Dur:** Johannespassion, 1663. Ebendort Cod Cap Sixt 384, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, B 1142/3; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
141. **Dur:** Matthäuspassion, 1663. Ebendort Cod Cap Sixt 385, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, B 1142/4; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
142. **Dur:** Victoria: Matthäus- und Johannespassion, 1737. Ebendort Cap Sixt 322; lateinisch, katholisch, handgeschrieben, enthält Turbaeparte.
143. **Dur:** Markuspassion, 1815. Ebendort Cap Sixt 187; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
144. **Dur:** Lukaspassion, 1829. Ebendort Cap Sixt 337; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
145. Markuspassion, 1815, Lukaspassion 1830. Ebendort Cap Sixt 454; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
146. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, wahrscheinlich 18. Jahrhundert. Ebendort Cod Cap Sixt 356; lateinisch, katholisch, handgeschrieben, enthält auch Turbaeparte.
147. **Dur:** Matthäuspassion, Liber Manuscriptus continens Turbam Passionis Dom. Palmarum, vermutlich 16.—17. Jahrhundert, Bibl. Casanatense, Cod 2961; lateinisch, katholisch, handgeschrieben, enthält 4 Turbastimmen.

(Bibl. Nazionale Centrale Romae, Bibl. Vallicelliana Roma, Bibl. S. Agostino-Bibl. Acad. S. Ceciliae besitzen keine Passionen.)

Assisi: (Bibl. Nazionale, Domarchiv, besitzt keine Passionen.)

Perugia: (Bibl. Augusta del Communale, Domarchiv, besitzt keine Passionen.)

Florenz:

- 148. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. Passionis . . . Romae 1631. Inst. Musicale »Cherubini«-Bibliothek, ohne Nummer; lateinisch, katholisch, gedruckt.
(Bibl. Nazionale, Bibl. Laurenziana, Bibl. Riccardiana, Bibl. Marucelliana, Bibl. San Marco besitzen keine Passionen.)

Bologna:

- 149. Dur:** Teile der Matthäuspassion in dem Büchlein De cantu Ecclesiastica, vermutlich 16. Jahrhundert. Universitätsbibliothek, Ms 2931; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
- 150. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, vermutlich 17. Jahrhundert. Bibl. Liceo Musicale B/134; lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 151. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Passio Dni Nostri J Chr . . . Romae Typis J Bapt Marini et socii 1838. Ebendort Lit 89; lateinisch, katholisch, gedruckt.
(Bibl. Communale hat keine Passionen.)

Padua:

- 152. Dur:** Soriano: Matthäus- und Johannespassion, Abschrift 19. Jahrhundert. Bibl. Antoniana Archivum Musicae, ohne Nummer; lateinisch, katholisch, handgeschrieben, enthält Turbae.
- 153. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Pustet-Ausgabe (1877), Bibl. Antoniana, ohne Nummer; lateinisch, katholisch, gedruckt.
(Die Bibliothek der Universität, des Seminars und das Archiv des Domkapitels haben keine Passionen.)

Venedig: (Bibl. Marciana, Bibl. Inst. Musicale St. Giorgio haben keine Passionen.)

Verona: (Im Archiv des Domkapitels nichts vorhanden.)

Mailand:

- 154. Dur:** Johannespassion, 15. Jahrhundert, Bibliothek des Domkapitels, Nr. D. 1.4; lateinisch, handgeschrieben. Ambrosianische Weisen, der Text Christi und der Jünger wird nach der Melodie der Evangelisten gesungen.
- 155. Dur:** Markuspassion, 15. Jahrhundert. Ebendort Nr. D.1.5; lateinisch, handgeschrieben. Ambrosianische Weise, nur zu Beginn ist eine Melodie enthalten.
- 156. Dur:** Lukaspassion, 15. Jahrhundert. Ebendort Nr. D.1.6; lateinisch, handgeschrieben. Ambrosianische Weise, nur zu Beginn ist eine Melodie enthalten.
- 157. Dur:** Johannespassion, 15. Jahrhundert. Ebendort Nr. D.1.7; lateinisch, handgeschrieben. Ambrosianische Weise, nur zu Beginn ist eine Melodie enthalten.

158. **Dur:** Matthäuspassion, Antiphonae Missarum juxta ritum S. Eccl. Mediolanensis Romae 1935, derzeit in der Kirche S. Gregorio gebräuchliche Ambrosianische Passion; lateinisch, katholisch, gedruckt. Hat nur zu Beginn eine Melodie.

(Bibl. Ambrosiana, Bibl. Chiaravalle haben keine Passionen.)

Jugoslawien

Zagreb:

159. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Passionale des Zagreber Doms, 1490—1499. Bibliothek der Akademie der Wissenschaften, Ms III-d-181; lateinisch, handgeschrieben.
160. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Missale notatum, 13. Jahrhundert. Universitätsbibliothek, Nr. MR 70; lateinisch, handgeschrieben, Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, A 1225/2. Eli-Melodie aus Matthäus auf den Linien geschrieben, sonst nur Text.
161. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Lectionarium conventuali Sancti Nicolai, 14. Jahrhundert. Ebendort Nr. MR 33; lateinisch, handgeschrieben. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus und Markus auf den Linien geschrieben, sonst nur Text.
162. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Lectionarium Zagrabiense, 14. Jahrhundert. Ebendort Nr. MR 118; lateinisch, handgeschrieben. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Johannes auf den Linien geschrieben, sonst nur Text.
163. **Dur:** Passionsteile, Schemata, Modus legendi passionum: Lectionarium conventuali S Nicolai, 14. Jahrhundert. Ebendort, ohne Nummer (weder MR 33 noch MR 118!), Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, A 1482/7; lateinisch, handgeschrieben.
164. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Missale Georgii de Topusco, 1495. Ebendort Nr. MR 170; lateinisch, handgeschrieben. Die Eli-artigen Melodien aus Matthäus, Markus und Johannes auf den Linien geschrieben, sonst nur Text.
165. **Dur:** Passion nach Matthäus (kroatisch), Markus, Lukas und Johannes (lateinisch), Passionale Latino-croaticum ecclesiae Cathedralis Zagrebiensis, 17. Jahrhundert. Ebendort Nr. R 4098; katholisch, handgeschrieben.
166. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passionale croaticum Almae Eccl. Zagrebie, 1683. Ebendort Nr. R 3006; kroatisch, katholisch, handgeschrieben.
167. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passionale croaticum, 1724. Ebendort Nr. MR 189; kroatisch, katholisch, handgeschrieben.
168. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passionale croaticum Cathedr. Zagr. 1725. Ebendort Nr. MR 188; kroatisch, katholisch, handgeschrieben.
169. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passionale croaticum Cathedr. Zagr. 1736. Ebendort Nr. MR 3; kroatisch, katholisch, handgeschrieben.
170. **Dur:** Markus- und Lukaspassion, Passionale latinum Cathedr. Zagr. 1740. Ebendort Nr. MR 162; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.

171. Dur: Matthäus- und Johannespassion, Zagreb 1764. Ebendort R II D-4-7; kroatisch, katholisch, gedruckt.

(In der Bibliothek der Musikakademie, des Seminars und in der Schatzkammer der Kathedrale habe ich keine Passionen gefunden.)

Trogir:

172. Frig: Matthäuspassion, Zeit unbekannt, ist noch heute im Dom gebräuchlich; kroatisch, katholisch, handgeschrieben.

(Im Archiv des Doms keine Passionen vorhanden.)

Dubrovnik:

173. Dur: Matthäuspassion, 15. Jahrhundert; lateinisch, handgeschrieben: Eigentum von A. Zazinovic, der sie im Dominikanerkloster in Stanigrad (Insel Hvar) gefunden hat. Enthält in kroatischer Sprache eine gregorianische Melodie des Dies irae.

(Im Archiv der Franziskaner, Dominikaner, des Doms und in der Stadtbibliothek nichts vorhanden.)

Split: (Im Archiv des Doms, in den Bibliotheken der Dominikaner, Poljuder Franziskaner und konventualen Franziskaner nichts vorhanden.)

Šibenik: (Weder im Archiv des Doms noch in der Bibliothek der konventualen Franziskaner etwas vorhanden.)

Zadar: (Weder in den wissenschaftlichen, kirchlichen, staatlichen Archiven noch in der Bibliothek der konventualen Franziskaner etwas vorhanden.)

Rijeka:

174. Dur: Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Cantus Eccl. S Hist. Passionis . . . Campidoni 1837. Bibliothek der Trsater Franziskaner, Nr. Cl XV 6i; lateinisch, katholisch, gedruckt. Inschrift: »Ad simplicem usum Ps Nemesiani Smokovic Franciskani 1844.«

175. Dur: Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Officium Hebdomadae Sanctae . . . Salisburgi 1869. Ebendort Nr. Cl XV 11g; lateinisch, katholisch, gedruckt. Die gleiche Inschrift wie 174, doch mit der Jahreszahl 1871.

Stična: (In der Abtei-Bibliothek nichts vorhanden.)

Ljubljana:

176. Dur: Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Passio Domini nostri . . . Cathedr. Eccl. Labacensis, 1620. Universitätsbibliothek Ms 248; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.

(Im Archiv der Kathedrale nichts vorhanden.)

Meine Tonbandaufnahmen aus Jugoslawien (Dalmatien):

177. **Dur:** Teile aus der Matthäusp passion, Sali (Dugi-Otok-Insel), am 10. August 1969 von Tomislav Piosovoe, Zlog Misic (?), Frane Görbin, Marcello Forka, Augustin Zanik, Ivan Finka, Augustin Petesich nach dem Text mit mehrstimmigen Turbae in kroatischer Sprache gesungen; katholisch (Band 1, I).
178. **Moll:** Teile aus der Matthäusp passion. Sutomiscica (Ugljan-Insel), am 11. August 1969 von Miro Paikin (65 Jahre alt) nach dem Text in kroatischer Sprache gesungen; katholisch (Band 1aIII). Enthält nur eine Melodie im ambrosianischen Stil, doch früher wurde sie von drei Personen gesungen. Bis 1963 wurde nur das gesungen, doch heute singt man das kroatische Kantonale auch nach Dur-Melodien.
179. **Dur:** Teile aus der Matthäusp passion, Betina (in der Nähe von Šibenik), am 12. August 1969 von Ante Jusic und Strane Sandrie nur nach Text gesungen; kroatisch, katholisch (Band 1bI).
180. **Dur:** Teile aus der Matthäusp passion, Hvar (Insel Hvar), Dompfarre, am 13. August 1969 von Küster Zorko Kovačević-Kraljević nach alter Überlieferung nur nach dem Text gesungen. Heute wird sie nach dem kroatischen Kantonale gesungen; kroatisch, katholisch (Band 1bII).
181. **Dur:** Teile aus der Matthäusp passion, Postire (Insel Brač), am 14. August 1969 vom Pfarrer Ante Marušić, Ivanjević, Tom Vatus, Joško Sah (?) nur nach Text mit mehrstimmigen Turbae gesungen; kroatisch, katholisch (Band 1bIII und 2aI).
182. **Dur:** Teile aus der Matthäusp passion, Grabje (Insel Hvar), am 15. August 1969 von Nikola Tomičić, Z. Kakokora, Vicko Tomičić, Ivan Zaninović, Nicola Petrić, Tomko Bulrović nur nach Text mit mehrstimmigen Turbae gesungen; kroatisch, katholisch (Band 3aI).
183. **Dur:** Teile aus der Matthäusp passion, Vela Luka (Insel Korčula), am 15. August 1969 von Pfarrer und Kantor Don Ivo Ores nur nach Text gesungen; kroatisch, katholisch (Band 3aII).
184. **Dur:** Teile aus der Matthäus- und Johannespassion, Korčula (Insel Korčula), Dominikaner-Pfarre, am 16. August 1969 von Sissa A. Stjepan (75 Jahre alt) nur nach Text nach alter Überlieferung gesungen; kroatisch, katholisch (Band 3aIII).
185. **Dur:** Teile aus der Matthäusp passion, Omišalj (Insel Krk), am 18. August 1969 von Tome Lesica nach alter Überlieferung nur nach Text gesungen; kroatisch, katholisch (Band 3bI).

Rumänien

186. **Dur:** Matthäusp passion, Gesangbuch der sächsischen Unitarier, 1622. Handschriftenarchiv der Bibliothek des Kolozsvärer unitarischen Kollegiums, Nr. 1042; deutsch, unitarisch, handgeschrieben, mit mehrstimmigen Turbae. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW.
187. **Dur:** Matthäusp passion, Gebet- und Passionsbuch mit Noten, vermutlich 18. Jahrhundert. Kolozsvärer Siebenbürgisches Museum (Universitätsbibliothek Nr. kt. 2302; ungarisch, protestantisch, handgeschrieben. SzabóKéz. Nr. 93.

- 188. Dur:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten, Passionale . . . vermutlich 18. Jahrhundert. Székelyudvarhely (Odorhei), Raioni-Museum; ungarisch, protestantisch, handgeschrieben. Die Auszüge hat mir Kilián Szigeti freundlichst überlassen.
- 189. Dur:** Matthäuspasion. »Paksio: Máté passio leírta Bálint Ferencz 1898 dik év Május 1-sején végeztem el Bánffy-Hunyadon 1898« (Paksio: Die Matthäuspasion hat Ferencz Bálint im Jahre des Herrn 1898 abgeschrieben, am 1. Mai 1898 habe ich sie in Bánffy-Hunyad [Huedin] beendet); Besitz der reformierten Kirche, wird auch heute benutzt; ungarisch, reformiert, handgeschrieben.
- 190. Dur:** Kompilierte Passion nach den vier Evangelisten; ungarisch, unitarisch. In der Bearbeitung von Gyula Péterffy wurde sie von der unitarischen Theologischen Fakultät Cluj 1957 vervielfältigt und herausgegeben. Enthält auch mehrstimmige Turbae (außerdem ein maschinengeschriebenes, etwas variiertes Exemplar der Passion ohne Tubae). Diese wird derzeit dort gesungen.

Tschechoslowakei

Prag:

- 191. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, vermutlich 17. Jahrhundert. Abtei-Bibliothek in Strahov, Nr. FL III 14; lateinisch, katholisch, gedruckt. Titelblatt fehlt, darum Erscheinungsjahr unbekannt.
- 192. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Passiones D N J Chr . . . ex Typ Ballard. Ebendort Nr. ACH V 31, FP III 15 (zwei Exemplare); lateinisch, katholisch, gedruckt.
- 193. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, nach den Psalmen Passion nach Markus, Johannes, Matthäus und Lukas, 16. Jahrhundert. Universitätsbibliothek, Nr. VIII G 16; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
- 194. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passige . . . 1571. Ebendort, Nr. 54 a 41; tschechisch, mit einem Vorwort des Böhmisches Bruders Jan Blahoslav.
- 195. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, vermutlich 17.—18. Jahrhundert, Musikarchiv der Staatlichen und Universitätsbibliothek, Nr. 59 E 5814; tschechisch, gedruckt.
- 196. Dur:** Matthäus- und Johannespassion. Neuausgabe ohne Datum des Werkes von B. Kaspar: Pasije česke na Kvetnou nedeli a Velky patek . . . 1690. Musikarchiv des Nationalmuseums, Nr. XXIX C 58; tschechisch, gedruckt.
- 197. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passige . . . Wytisstenaw welk'e Karlowé Kollegiv Cirvjho Labama 1692. Ebendort Nr. XXIX D 126; tschechisch, gedruckt. Enthält auch mehrstimmige Turbae.
- 198. Dur:** Matthäus- und Johannespassion. Passige . . . 1721. Ebendort, Nr. III B 136; tschechisch, gedruckt.
- 199. Dur:** Johannespassion, Passio D N J Chr in Parasceve Anno 1764. Ebendort Nr. XXIX D 168; tschechisch, katholisch, handgeschrieben.
- 200. Dur:** Matthäuspasion, Passyge . . . 1772. Ebendort Nr. XIV B 272; tschechisch, handgeschrieben.
- 201. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passige . . . 1778. Ebendort Nr. XI C 222; tschechisch, handgeschrieben.

202. **Dur:** Johannespassion, Passige . . . 1788. Ebendort Nr. XII B 92 (zwei Exemplare); tschechisch, handgeschrieben. Enthält auch mehrstimmige Turbae.
203. **Dur:** Matthäuspassion, Pasije P Jezise Krista . . . 1791. Ebendort Nr. VII A 7; tschechisch, handgeschrieben.
204. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passige . . . 1792. Ebendort Nr. XI C 224; tschechisch, handgeschrieben.
205. **Dur:** Matthäuspassion, Pasije . . . 1796. Ebendort Nr. X D 374; tschechisch, handgeschrieben.
206. **Dur:** Johannes- und Matthäuspassion, Passige . . . 18. Jahrhundert. Ebendort Nr. III D 160; tschechisch, handgeschrieben.
207. **Dur:** Johannespassion, Passige . . . 18. Jahrhundert. Ebendort Nr. XX D 81; tschechisch, handgeschrieben.
208. **Dur:** Matthäuspassion, Passige . . . 18. Jahrhundert. Ebendort Nr. XX D 82; tschechisch, handgeschrieben.
209. **Dur:** Matthäuspassion, Passige . . . 18. Jahrhundert. Ebendort Nr. XIV B 271; tschechisch, handgeschrieben.
210. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passyge . . . 18. Jahrhundert. Ebendort XXII F 237; tschechisch, handgeschrieben.
211. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passiones . . . Palmárum et Parasceve 18. Jahrhundert. Ebendort Nr. XXII F 255; tschechisch, handgeschrieben.
212. **Dur:** Matthäuspassion mit mehrstimmigen Turbae, danach Matthäus- und Johannespassion, Passige . . . Anfang 1800. Ebendort XXIX D 157; tschechisch, handgeschrieben (zwei verschiedene Handschriften).
213. **Dur:** Matthäuspassion, Passige . . . 1801. Ebendort Nr. XX B 226; tschechisch, handgeschrieben.
214. **Dur:** Matthäuspassion, Passige . . . 1802. Ebendort Nr. VIII C 45; tschechisch, handgeschrieben. Im Manuskript zwei Fassungen in zwei verschiedenen Handschriften, der ersten Fassung sind mehrstimmige Turbae beigelegt.
215. **Dur:** Matthäuspassion, Passige . . . 1817. Ebendort Nr. XIV B 270; tschechisch, handgeschrieben, in zwei Exemplaren abgeschrieben.
216. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passige . . . 1828. Ebendort Nr. XIV B 256; tschechisch, handgeschrieben, mit mehrstimmigen Turbae.
217. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passige . . . 1835. Ebendort Nr. XIII F 289; tschechisch, handgeschrieben.
218. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passige . . . 1838. Ebendort XIII B 126; tschechisch, handgeschrieben, mit mehrstimmigen Turbae. Bei Johannes ist die Melodie nicht bis zum Schluß ausgeschrieben.
219. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passige . . . pro Stefana Schuberta 1842. Ebendort Nr. III E 183; tschechisch, handgeschrieben. Die Noten sind nur im ersten Teil der Matthäuspassion geschrieben.
220. **Dur:** Johannespassion, Passige . . . 1850. Ebendort Nr. XVII D 22; tschechisch, handgeschrieben.
221. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Pasije . . . 1860. Ebendort Nr. III C 55; tschechisch, gedruckt.
222. **Dur:** Johannespassion, Pasije velky patek . . . Mitte 19. Jahrhundert. Eben-

- dort Nr. XIV E 224; tschechisch, handgeschrieben. Enthält auch mehrstimmige Turbae.
- 223. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, *Pasie na Kvetnu Nedel'u a vel'ky Piatik*. Spolok SV Vojtecha 1950. Ebendort Nr. XX-c-205; tschechisch, gedruckt. Enthält auch mehrstimmige Turbae.
- 224. Dur:** Matthäuspassion, *Kancional Jistebnický*, 15. Jahrhundert; tschechisch, böhmisch-hussitisch. Kritische Ausgabe: Zdenen Nejedlý, *Dejiny husitskeho zpěhu* (Praha 1956, Bd. VI, S. 105—125). Mikrofilm des Originals im Mikrofilmarchiv der UAW.

Martin: (Turócszentmárton):

- 225. Dur:** Matthäuspassion, ohne Titel, 18. Jahrhundert. Archiv der Matica Slovenska, ohne Nummer, mit mehrstimmigen Turbae; deutsch, vermutlich evangelisch, handgeschrieben.
- 226. Dur:** Johannespassion, *Passio Dni Nr J Chr. . . in Parasceve* 1766. Ebendort Nr. D III-85; slowakisch, katholisch, handgeschrieben (aus dem Bestand der Kaschauer Jesuiten).
- 227. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Kopie der Ausgabe: Guidetti Giovanni, *Verba Turbarum. Cantus Eccl. Passionis. . . iuxta ritum Capellae S D N Papae ac sacrosanctae Basilicae Vaticanae. . . etwa um 1770*. Ebendort Nr. D-III-42; enthält mehrstimmige Turbae und Melodien aus Christi; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
- 228. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, *Passio Dni Nri Jesu Christi . . . Anno 1772 Andreas Maureris organista . . . in oppido Oszlány*. Ebendort, ohne Nummer, slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
- 229. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, *Passio Domini Nostri Jesu Christi. . . etwa um 1790*. Ebendort Nr. D-III/IV 226 (aus dem Material der Abteibibliothek von Jászó); slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
- 230. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, *Passio pro Dom. Palmarum et Feria sexta in Parasceve conscriptum sub Administratione Parochiae Okolicsnensis M V P Caroli Nyányás simul V Conv. Gvardiani per M V Dominicum Valicsek, concionatorem et Organistam Conventus Anno 1833*. Ebendort Nr. MS-Ba J 16; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
- 231. Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. *Cantus Eccl. Passionis. . . Ratisbonae Pustet 1877*. Ebendort Nr. D-III/IV-195; »Seminario Rosnaviensi dono dedit Steph. Podhraczky 1879«; lateinisch, katholisch, gedruckt (aus dem Bestand der Jászóer Bibliothek).
- 232. Dur:** Johannespassion, *Passio D N J Christi sec Johannem. . .* Ebendort Nr. D-III/IV-225; lateinisch, katholisch, handgeschrieben (aus dem Bestand der Jászóer Bibliothek).
- 233. Dur:** Matthäus- und Johannespassion, 17. Jahrhundert. Matica-Bibliothek, Nr. H7; slowakisch, katholisch, handgeschrieben. Eine Eintragung: »1674. Johannes Gubasovsky Vicarius Strigoniensis«, auf dem Einband: »Hoc passionale possidet Martinus Simonides Anno 1729 in Schwanpoch« (Schwanenbach).

234. **Dur:** Teile aus der Matthäuspasion, Schemata, Fundamenta Musicae. . . in conventu Nitriensi Anno 1727. Ebendort Nr. H 12; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
235. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passyinal Cyrkewnj Trencansky: Liber Passionum Lamentationumque Augustanae Confessionis Ecclesiae sub inspectoratu D. Johan Drobny et M. Wagner, transcripsit Jonas Agazonis Anno D. 1763 Trenchiny. Ebendort Nr. B VI/95; slowakisch, evangelisch, handgeschrieben.
236. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Ex libris Josephi Huliny Organistae Felső-Vesztensis (Vésztő) conscriptus Anno 1780. . . Ebendort Nr. H 8; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
237. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, 18. Jahrhundert. Lateinisches und slowakisches Ritual der Karwoche. Ebendort Nr. XXX 41; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
238. **Dur:** Teile aus der Matthäuspasion, Schemata, 18. Jahrhundert, ohne Titel, un. Fundamenta Musicae, gefertigt für die Franziskaner-Novizen, eine Eintragung aus dem Jahre 1782. Ebendort Nr. MS-Ba J 34; lateinisch, katholisch, handgeschrieben.
239. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passionale Michaelis Viber Anno 1801; Ebendort Nr. H 10; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
240. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, ohne Titel. Am Schluß der Matthäuspasion eine Eintragung: »descripta per Antonium Janyikovits die 24 Mens August 1807«, Passion der Franziskaner. Ebendort Nr. H 9; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
241. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passionalis Andreae Nigriny p. tunc Musici in Oppido Illava existentis A D 1743- Nunc autem possidet Michael Ladis. Krajcsovich Ecclesiae Dubnicz. Org. . ., Slovenske Narodné Museum, Nr. M 148; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
242. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, »Passio Jesu Christi. . . Skalinoko 1767 Andrej Stephanides« (war Direktor der evangelischen Schule). Ebendort Nr. M 7; slowakisch, evangelisch, handgeschrieben.
243. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passio D N J Chr. . . vermutlich 18. Jahrhundert. Ebendort M 20; slowakisch, katholisch, handgeschrieben. Von Tomas Narozny (Levoce) 1906 geschenkt.
244. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, 18. Jahrhundert, Passio Slavonica pro Dominica Palmarum, Joannis Gabriel. Ebendort Nr. M 149; slowakisch, die Matthäuspasion auch deutsch. Die Passion in slowakischer Sprache: »descripsit Josephus Zapletall«; katholisch, handgeschrieben.
245. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, ohne Titel. Am Schluß eine Eintragung: »Finis coronat. . . Ladislaus Emericus Johannes Pitthardt«, vermutlich 18. Jahrhundert, weil bei den übrigen gregorianischen Weisen und Texten in lateinischer Sprache Eintragungen aus dem 18. Jahrhundert zu finden sind. Ebendort Nr. M 26; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
246. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, ohne Titel, vermutlich 18. Jahrhundert. Ebendort Nr. M 150; slowakisch, vermutlich evangelisch auf Grund der slowakisch geschriebenen gregorianischen Melodien, handgeschrieben.

Der Spender ist eingetragen: »Dar Petra Kavanickeho v. Trstenej 1932.«

247. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, ohne Titel, Eintragung: »Pro me Alpsii Végh die 5^o Aprilis Anno Domini 1822«. Ebendort Nr. M 19; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
248. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, ohne Titel, Eintragung: Finis Anno 1828 Die 17 Marcusa J. M. Ludidirector Batfa. . . Possidet Ignacius Machacsek Anno 1828 Die 28 Maj«. Ebendort Nr. M 23; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
249. **Dur:** Johannespassion, ohne Titel, der Organist Gaspar Frangosch hat sie 1844 abgeschrieben. Ebendort Nr. M 9; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
250. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, ohne Titel, in der Handschrift des »Adalbert Bartalovich Tyrnaviae 10 August 1841«. Manuskript der folgenden in Buda gedruckten Passion. Kam aus dem Museum in Nyitra an den jetzigen Platz. Ebendort Nr. M 15; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
251. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, »Pasia to jest. . . W Budine 1845«. Ebendort Nr. M 31; lateinisch und slowakisch, katholisch, gedruckt.
252. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, ohne Titel und Daten. Ebendort Nr. M 2; slowakisch, handgeschrieben. Auf den Linien fehlt die Melodie.

Preßburg (Pozsony, Bratislava):

253. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passion am Palmsonntag und Karfreitag. . . »Descripti. . . frater Antonius Luidl Ano 1755«. Manuskriptarchiv der Universitätsbibliothek, Nr. MS 1114 (Rkp 993); deutsch, katholisch, handgeschrieben.
254. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Pani D N J Chr sec Matth et Johannem, 18. Jahrhundert. Ebendort Nr. MS 1140 (Rkp 1018); slowakisch, katholisch, handgeschrieben. Material aus der Bibliothek des Nyitraer Franziskaner-Klosters, die Johannespassion unvollständig.
255. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Passie pro Nedeli. . . vermutlich 19. Jahrhundert. Ebendort Nr. MS 1290 (XIX B 554); slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
256. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Cantus eccl. s hist passionis D N J Chr. . . Viennae Krausiana, Bibliothek des Domkapitels (Statny Archiv), Rubric 33; lateinisch, katholisch, gedruckt.
257. **Dur:** Matthäus- und Johannespassion, Pasie Na Kvetnu nedel'u Hardiove (szlov) XIX stor. 19. Jahrhundert, Archiv Mesta 978, Bohosluzobne knihy (C) Ladula 2/16; slowakisch, katholisch, handgeschrieben.
258. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Cantus Passionis Hist. . . Campiduni Stadler 1738, Bibliothek der Matica Slovenske, Nr. Ms Ba A 80567; lateinisch, katholisch, gedruckt. Aus der Bibliothek der Jesuiten in Nagyszombat.)
259. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Cantus Eccl. S Hist Passionis . . . Viennae Krausiana 1761. Ebendort Nr. Ms Ba Fr Bak

24180; lateinisch, katholisch, gedruckt. (Aus dem Bestand des Franziskaner-Klosters in Preßburg.)

260. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Cantus Eccl. S Hist . . . Viennae Krausiana 1764. Ebendort Nr. Ms Ba A 82035; lateinisch, katholisch, gedruckt.

Polen

Krakau:

261. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Quattuor Passiones. . . 15. Jahrhundert, Archiv der Domkirche im Wawel, Nr. 89; lateinisch, handgeschrieben.
262. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Passionale, 15. Jahrhundert. Ebendort Nr. 90; lateinisch, handgeschrieben.
263. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Passionale, 15.—16. Jahrhundert, Ebendort Nr. 91; lateinisch, handgeschrieben.
264. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Missale, 15. Jahrhundert. Ebendort Nr. 7; lateinisch, handgeschrieben. Die Eli-Melodien in Matthäus und Markus sind auf den Linien geschrieben, sonst nur Text.
265. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Passionale (Jan Goslawski), Kraków 1489, Archiv Kap Nr. 58; lateinisch, handgeschrieben. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, Nr. B1139/5, B 1190/1.
266. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Passionale, Lamentationes, 16. Jahrhundert. Ebendort Nr. 59; lateinisch, katholisch, handgeschrieben. Mikrofilm im Mikrofilmarchiv der UAW, Nr. B 1190/2 und B 1087/XX.
267. **Dur:** Matthäus- und Markuspassion, Rituale Sacramentorum. . . Brun-bergae (Braniewo) 1733, Eigentum des Professors Karol Mrowiec, der sie mir freundlichst zur Verfügung gestellt hat; lateinisch, katholisch, gedruckt.
268. **Dur:** Passion nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, Pustet-Ausgabe, 1875, Bibliothek der Konventualen, ohne Nummer; lateinisch, katholisch, gedruckt.

(In der Bibliothek der Jagellonen-Universität, der Dominikaner, Franziskaner, Franziskanerinnen, Klarissinnen, der Mogila-Abtei und im Archiv der Marienkirche nichts vorhanden.)

IV

DER WEG ZUR AUFSTELLUNG DES VARIIERUNGSSYSTEMS

Alle unsere Quellen sind aus dem Mittelalter überlieferte traditionelle, einstimmige gregorianische Choralpassionen. Nach der Aufteilung von Kade gehören sie in die Gruppe der Choralpassionen.⁷³ Außerhalb unserer Betrachtungen bleiben die Passionsspiele, die mehrstimmigen Motetten sowie die Passionsoratorien, denn in diesen kommen keine gregorianischen Passionsmelodien vor.

Die Alternative, die Turbae entweder durch einfache homöphone gregorianische Weisen oder durch künstlerische mehrstimmige Sätze der klassischen Meister des 16. Jahrhunderts zu ersetzen, bestand allem Anschein nach bei den von uns untersuchten ungarischen Passionen nicht. Die deutschen Kantionale und das in der Tonart mit ihnen übereinstimmende Eperjeser Graduale bringen diese Turbae auch. Ein kurzer mehrstimmiger Turbaeteil am Schluß der Esztergomer lateinischen Handschrift beweist, daß sie im 15. Jahrhundert auch in Ungarn gesungen worden sind. In Anbetracht dessen, daß die Gradualien die ganze Liturgie enthalten, können wir mit Gewißheit annehmen, daß man keine mehrstimmigen Turbae gesungen hat, denn dann würden sie bestimmt im Alten Graduale zu finden sein. Doch wir können auch daraus schließen, daß in der älteren reformierten und unitarischen Liturgie die Polyphonie in Ungarn nicht üblich war. Es ist kein Zufall, daß das von der allgemeinen ungarischen Praxis unabhängig scheinende Eperjeser Graduale die derzeit ersten bekannten ungarischsprachigen mehrstimmigen Denkmäler enthält.

Vor der ausführlichen Untersuchung fassen wir kurz die Entstehung der choralen Passion in Europa zusammen:

Das Singen der Passionen stammt aus der weströmischen Kirche.⁷⁴ Bei der Herausbildung der Vortragsweise unterscheiden wir drei wesentliche Entwicklungsstufen:

1. Zu Beginn sang eine Person, der Diakon, das Ganze⁷⁵ im Lektionston.⁷⁶ Zur Zeit von Augustinus (etwa um 400) wurde feierlich, »solemniter«, rezitiert.⁷⁷ Augustinus berichtet, daß man zu jener Zeit nur am Palmsonntag die Matthäuspassion gesungen habe.⁷⁸ Nach Coosemans wurden im 7. Jahrhundert alle vier Passionen (Matthäus, Markus, Lukas und Johannes) gesungen.⁷⁹

⁷³ Vgl. KadePass, S. 2.

⁷⁴ CoosemansPass S. 49.

⁷⁵ GombosiPass (Ausgabe 1935), Bd. II, S. 320.

⁷⁶ JohnerWort, S. 261.

⁷⁷ Ebendort und vgl. auch WagnerMel, Bd. I, S. 32 und Bd. III, S. 243; FerrettiPass, S. 69.

⁷⁸ CoosemansPass, S. 51.

⁷⁹ Ebendort S. 52.

2. In dem Manuskripten aus dem 9. und 10. Jahrhundert sind die Texte des Evangelisten, Christi und der Jünger (Nebenrollen) bereits mit verschiedenen Zeichen versehen,⁸⁰ mit deren Geschichte sich Bannister ausführlich befaßt.⁸¹ Im allgemeinen bezeichnet c = celeriter den lebhafteren, flüssigeren Vortragsstil bei den Evangelisten, t = tenere eine getragene Art bei den Texten Christi und s = sursum eine lebhaftere Vortragsweise in höherer Stimmlage bei den Jüngern. Auch bei dem Ausruf Christi »Eli, Eli« bzw. »Deus, Deus« sind melismatische Melodien mit Neumen eingetragen. Nach Johner wurde zu dieser Zeit die ganze Passion von einem Sänger vorgetragen, doch entsprechend den drei Rollen in drei Stimmlagen und in verschiedenem Zeitmaß.⁸²

3. Entsprechend dem lebhaften Dialogcharakter des Passionstextes bestand schon damals eine gewisse Tendenz zur Dramatisierung beim Vortrag. Unter diesem Einfluß wurde bald das Singen auf drei Vortragende verteilt, und die Rolle der Massen übernahm der Chor. Über die Frage, wann man zu dieser bis heute üblichen Vortragsweise übergegangen ist, gehen die Meinungen der Wissenschaftler auseinander. Mit Berufung auf P. Thurston meint Coosemans, daß etwa um 1000 drei Diakone gesungen haben, obwohl Rom damals noch an der alten Tradition festhielt.⁸³ Andere, z. B. Wagner, Johner und Stäblein, meinen, diese Vortragsweise sei im 13. – 14. Jahrhundert aufgekommen.⁸⁴ In den Handschriften aus dieser Zeit ist vornehmlich die Eli-Melodie häufig schon auf Linien geschrieben. Über den Texten finden wir – obgleich stellenweise auch schon Neumen auftauchen – nur die auf die Rollen bezogenen üblichen Buchstabenzeichen. Passionen mit vollständigen Melodien wurden erst im 15. Jahrhundert üblich, doch wir kennen solche auch schon aus dem 12. – 14. Jahrhundert.

An die sehr alte Vortragsweise (in der ganzen Passion nur ein Melodietypus) – wenn auch nicht auf dem Lektionston – hielt sich nach Zeugnis der Mailänder Manuskripte die Ambrosianische Liturgie. Bis heute singt man in Mailand die Passion auf diese Weise, und selbst in Dalmatien fanden wir Ortschaften, in denen man sie – wahrscheinlich durch ambrosianischen Einfluß – auch in jüngster Zeit noch so vorgetragen hat.

Die dramatisierende Vortragsweise der Choralpassion beeinflusste die zu den mittelalterlichen liturgischen Aufführungen gehörenden Passionsspiele. Nach Coussemaker spielte dabei die Gregorianik eine wichtige Rolle.⁸⁵ Maróthy jedoch hat in seinen Forschungen nachgewiesen, daß auch volkstümliche Elemente auf die liturgischen Dramen starken Einfluß ausgeübt haben.⁸⁶

Da bei der katholischen Passion in ganz Europa mindestens drei Vortragende üblich sind, ist es besonders interessant und überraschend, daß bei den ungarischen Reformierten und Unitariern eine Person die ganze Passion singt, doch nach drei Melodietypen in drei Stimmlagen. Dabei hat diese vielleicht aus der Not entstan-

⁸⁰ JohnerWort, S. 261.

⁸¹ BannisterMon S. 191.

⁸² JohnerWort, S. 261.

⁸³ CoosemansPass, S. 55.

⁸⁴ WagnerMel, Bd. III, S. 245; JohnerWort, S. 261; StäbleinPass, S. 887 ff.

⁸⁵ CoussemakerDram, Einleitung, S. XIV ff.

⁸⁶ MaróthyKöz, S. 468 ff.

dene, doch zur Tradition gewordene Gewohnheit eine uralte Vortragsweise erneuert, die wir mit Berufung auf Johner bereits erwähnt haben.

Als erstes Charakteristikum der ungarischen Passionen aus dem 16.–17. Jahrhundert haben wir die Tonart bezeichnet und sie *Moll-Typus* genannt, weil in ihrer Melodiestructur der I. Ton bewahrt ist. Die Melodiestructur ist im allgemeinen der auf den Schlußton aufbauende *Moll-Dreiklang*. Diese Tonart herrscht in den Melodiegruppen aller drei Mitwirkenden, des Evangelisten, Christi und des Jüngers (einstimmige Turba), vor. Die stark melismatische »Eli-Eli«-Melodie in der Christusgruppe bildet darin einen Sondertypus.

Für die Termination (Kadenz) bringen wir aus dem Gesangbuch für die Karwoche ein Beispiel:

S. 27

1. Ev.  ... kér - dé a - zért eő - ket

S. 31

2. Chr. a)  ... mit mon - dot - - tam én

S. 22

Chr. b)  ... Lama za - - bacht - a - ni

S. 1

3. Jüng.  ... az sze - ge - niek - - nek

Der Moll-Typus weicht von der in ganz Europa bekannten Tonart ab, die wir *Dur-Typus* genannt haben, weil in ihren Melodien der V. Ton dominiert. Die Melodiestructur ist hier der auf den Schlußton aufbauende *Dur-Dreiklang*.

Ein Beispiel für die Termination aus dem Turócer Kantonale:

S. 1

1. Ev.  ... e - van - ge - lis - ta

S. 3

2. Chr. a)  ... em - lé - ke - ze - ti - re

S. 27

Chr. b)  ... lamma sa - bac - ta - ni

S. 2

3. Jüng.  ... lé - gyen a nép kö - zött

Die einzige ungarische Quelle für den Moll-Typus im Mittelalter ist die Esztergommer Passion MS 178. Beispiele für ihre Terminationen:

Fol. 1

1. Ev. ... tri - gin - ta ar - gen - te - os

Fol. 1

2. Chr. a) ... ad se - pe - li - en - - - dum me fe - cit

Fol. 16

Chr. b) ... Lama Sa - ba - ta - - - ni

Fol. 1

3. Jüng. ... da - ri pau - pe - - - ri - bus

Im ältesten ausländischen Material haben wir diese Tonart durch Vermittlung von Kurt von Fischer kennengelernt, der uns freundlicherweise einige Teile aus einigen französischen Manuskripten aus dem 12.–14. Jahrhundert geschickt hat:

Paris: BN lat. 11958 (Evangeliar, 11.–12. Jahrhundert) aus Corbie. Die Passion steht in dem neueren Teil (12. Jahrhundert).

Reims: Bibl. Municip. Ms 258 und 259 (Zwei Evangeliiarien aus dem 12. Jahrhundert in der Benediktiner-Abtei in St. Thierry bei Reims):

Ev. Introivit ... praeto - ri - um Pi - lá - tus ... di - xit e i

Chr. Re - gnum me - um non est de hoc mun - do

Jüng. Tu es rex Ju - de - o - rum

Arras: Ms 883 (990) und 637 (938), Zwei Manuskripte aus dem 14. Jahrhundert:

Ev. Passio Domini nostri Je - su Christi ... Ma - the - um

Chr. Scitis quia post... cru - ci - fi - ga - tur

Jüng. Non in di - e fes - to

Den *Pariser* Kodex aus dem 14.–15. Jahrhundert hat uns freundlicherweise Benjamin Rajeczky geschickt (vgl. in unserem Quellenmaterial Nr. 54):

Ev. In il-lo tempore... disci-pulis suis ... e-misit spi - ri - tum

Chr. a) ...et quid haec fu - it in me - mo - ri - am e - ius

Chr. b) ...E - - - - li lamma sa-bach - ta - ni

Jüng. ...et da - ri pau - pe - ri - bus

Diese Tonart fand sich in *Paris* auch in drei Passionen aus dem 15. und 16. Jahrhundert (vgl. Nr. 51, 52, 53 und 56):

Ev. Dixit Jesus... ...vo-ce ma - gna di - cens

Chr. b) Pa - ter in manus tu - as comendo spi - ritum meum

Jüng. Po-tu-it istud venunda - ri et dari pau - pe - ri - bus

Auch *Stäblein* bringt in MGG, Bd. 10, einige Terminationen (Nr. 52 und 53), zitiert aber auch aus zwei anderen Manuskripten:⁸⁷

14. Hss. Gerona: Erzbischöfliches Seminar, Nr. 148, 15. Jahrhundert:

Ev. Videntes...

Chr. ...memo-riam e - ius

Jüng. Po - tu - it...

15. Barcelona Bibl. Central Ms, Nr. 556, 15. Jahrhundert:

Chr. ...me - mo - ri - am e - ius

Jüng. Po-tu-it...

⁸⁷ *Stäblein* Pass, S. 891–894, bringt sie zwischen der Termination der 16. Passion; über die genaue Bezeichnung und Tonart der Quelle siehe S. 895.

Auch die in *Wien* gefundene Passion aus dem 16. Jahrhundert hat diese Tonart, obwohl ihre Melodien von den ungarischen abweichen. Im Manuskript stehen die Melodien eine Quart höher (vgl. Nr. 119):

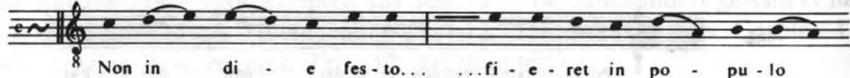
Ev. 

In *Frankreich* hat man noch im 19. Jahrhundert diesen Typus benutzt, wie die in Paris gefundene, aus Avignon stammende Passionsausgabe beweist (vgl. Nr. 64):

Ev. 

Chr. a) 

Chr. b) 

Jüng. 

In der *dalmatinischen* Volkstradition fanden wir auch den Moll-Typus, doch im ambrosianischen Stil (vgl. Nr. 178):



Diese Tonart haben wir bisher in keiner anderen Quelle gefunden.⁸⁸ Da die Melodien der beschriebenen Quellen von den ungarischen ziemlich abweichen, bleibt es unklar, woher der Moll-Typus stammt und wie er nach Ungarn gelangt ist. Wir sind jedoch davon überzeugt, daß er in den europäischen Passionen einen wichtigen Platz eingenommen hat.⁸⁹ Daß der Typus in Ungarn durch Anwendung eines falschen Schlüssels in den Manuskripten entstanden ist, scheint nicht glaubhaft. Im Esztergomer Manuskript sowie im Karwochen- und Lacházaer Gesangbuch ist der Schlüssel bis zum Schluß deutlich gesetzt. In den anderen hand-

⁸⁸ Über die Tonart der erwähnten Passionen bei BárdosVár, S. 302, haben wir noch keine ausführlichen Angaben.

⁸⁹ BlankenburgHist, S. 472, spricht in Verbindung mit der Osterhistorie über die Anwendung des I. Tonus und des Moll-Typus.

BraunChor, S. 222, bringt einen Teil von Scandellus: Aus der »Auferstehungs Historiae (17. Jahrhundert), in der wir ebenfalls die gleiche Tonart vermuten. Ausführlichere Angaben haben wir weder über diese noch über jene.

⁹⁰ Kurt von Fischer hält sie für einen der ältesten Typen: »Die Moll-Variante ist also offenbar eine der ältesten, wenn nicht überhaupt älter als die Dur (lydische)« (Brief vom 23. November 1969 aus Erlenbach/Schweiz).

schriftlichen Gradualien und Passionen ist kein Schlüssel angegeben. Ihre Melodien haben die gleiche Stimmlage wie die vorigen und sowohl in den Hymnen der Gradualien als auch im anderen Material ist die Tonart sicher zu bestimmen. Leider steht gerade im gedruckten Alten Graduale ein falscher Schlüssel. Am Beginn der Passion ist er in mehreren Zeilen richtig gesetzt, doch dann unverständlich ohne jedes System bis zum Schluß falsch. Die Melodien sind ebenso vom Moll-Typus und stehen in der gleichen Höhe wie die am Anfang. Schon bei den Hymnen und anderen Gesängen zeigt sich bei der Schlüsselsetzung Ungenauigkeit, und auch bei den Eli-Melodien steht der Schlüssel falsch.

Da der Passionstext Prosa ist, sind die Sätze bald länger, bald kürzer. Am ehesten ist die alte psalmodische Form zu erkennen, deshalb haben wir unser Material nach ihr geordnet.⁹⁰ Da die melismatische Melodie Christi (b: Eli) diese Form nicht hat, befassen wir uns mit ihr gesondert.⁹¹

Für die psalmodische Form der drei Melodiegruppen im Moll- und Dur-Typus stehe hier je ein Beispiel:

Moll-Typus (Batthyány: S. 297)

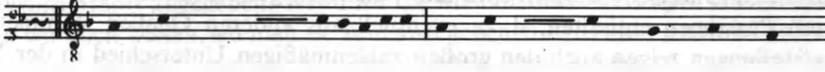
Initium Tenor Mediatio Tenor Terminatio

Ev. 

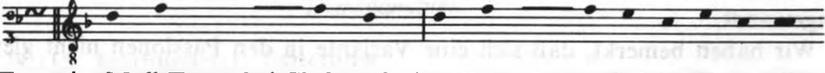
Chr. 

Jüng. 

Dur-Typus (Turóci: S. 1)

Ev. 

Chr. 

Jüng. 

Der Tenor im Moll-Typus bei Christus ist im allgemeinen *e*, bei den Evangelisten *a* und beim Jünger *d'*. (Eine gewisse Schwankung ergibt sich bei Christus zwischen *e-g* und beim Jünger zwischen *c'-e'*.) Beim Dur-Typus ist der Tenor dementsprechend *f*, *c'*, *f'*.⁹² Vom Standpunkt der Variierung ist der rezitierende Tenor

⁹⁰ GerberPass, S. 131 ff. betont auch den Psalmcharakter der Choralpassion. — BöckelerPass, S. 97 ff., nimmt die Herkunft der Passionsform aus dem Tonus der Lectio und des Evangeliums an. Auf Grund dieser Prinzipien bringt BöckelerVár, S. 27 ff., die Motive der 26 Passionen. Die Grundlagen seiner Argumentation ziehen wir nicht in Zweifel, trotzdem halten wir bei der Untersuchung der Varianten die Anwendung der Psalmform für geeigneter. Im Tonus der Lectio und des Evangeliums verändern Punkt, Doppelpunkt und Komma das Melodiemotiv. Dieser feine Unterschied an diesen Stellen findet sich in den ungarischen Passionen überhaupt nicht. Die Psalmform macht unserer Meinung nach die Form der Passion übersichtlicher. Mit ihrer Anwendung ergibt sich nur bei der Frageformel ein Problem, denn sie erscheint auch an der Stelle der Mediation und Termination. Bei unseren Untersuchungen haben wir diese Formel einheitlich an die Stelle der Mediation gesetzt.

⁹¹ Im weiteren haben wir bei der Melodiegruppe Christi die Bezeichnung *sa* und *sb* gebraucht, weil wir über die Eli-Melodie ohnehin gesondert sprechen werden.

⁹² Unsere Quellen wenden den Tenor-c-Schlüssel an. Demnach handelt es sich um Männerstimmen. Deshalb setzen wir bei unseren Beispielen den Violinschlüssel voran.

belanglos. Um so wesentlicher sind der Anfang, das Initium, das Mittelstück, die Mediation mit ruhender Halbkadenz und die Melodiekadenz, die Termination. Unmittelbar nach der Mediation erscheint wieder die Anfangsformel des Initiums. Wir haben auch diese in die Initiumgruppe eingereiht, doch zur genauen Unterscheidung ihr Vorkommen in unserem Katalog mit der Abkürzung *Medf.* (Mediation folgend) bezeichnet.

Das Variierungssystem wurde nach folgender Methode aufgestellt:

Anfänglich wurde die ganze Melodielinie nach den Quellen gesondert und nach dem oben angegebenen Schema in Tabellen in einer Zeile aufgeschrieben, die neueren Varianten unter die entsprechende Stelle (Initium usw.) in der folgenden Notenlinie. Diese Methode hat sich jedoch nicht bewährt, Initium, Mediation und Termination ließen sich nicht in einer Melodielinie gleichzeitig untersuchen, weil der Grad der Variierung der drei Hauptteile nicht proportional ist und das Verhältnis sich auch nach den Rollen und sogar nach den Quellen ändert. Deshalb haben wir uns im folgenden Arbeitsabschnitt mit den Motiven des Initiums, der Mediation und Termination gesondert befaßt.

Bei dieser Gruppierung wurden alle Varianten der uns zur Verfügung stehenden Quellen einheitlich mit einem Zeichen (z. B. a1) versehen und nach ihrer Melodieverwandtschaft geordnet. Auf diese Weise entstand die Variantensammlung des Moll- wie des Dur-Typus in 30 ungarischen und ausländischen Quellen. Auch zwei Kataloge wurden zusammengestellt; der erste bringt die Varianten in je einer Quelle, der zweite zeigt, in welchen Quellen die einzelnen Varianten zu finden sind. Letzterer hat bei der Feststellung geholfen, welche Varianten Einzelschöpfungen sind und welche die gemeinsamen Motive von mehreren Passionen enthalten, d. h. eventuell aus anderen Quellen stammen. Die Aufstellungen zeigen auch den großen zahlenmäßigen Unterschied in der Variierung des Moll- und Dur-Typus. Wegen ihrer auffallend wenigen Varianten haben wir uns mit den Passionen vom Dur-Typus nicht eingehender befaßt, hingegen wurde bei der ausführlichen Untersuchung des Moll-Typus eine neue Methode angewandt.

Wir haben bemerkt, daß sich eine Variante in den Passionen nicht gleich oft wiederholt. Ein wichtiger Anhaltspunkt bei unserer Variante ist die Kenntnis, ob eine Variante einmal oder häufiger in der gleichen Quelle vorkommt, und ob dasselbe Motiv in einer Passion selten, in der anderen häufig erscheint. Deshalb wurde das Melodiengut unserer 30 Quellen nach Initium, Mediation und Termination der einzelnen Rollen von neuem überprüft, und die Varianten wurden gezählt. Diese wichtige Arbeit hat sich einerseits wegen des Umfangs der Melodien in die Länge gezogen, ist doch die Passion infolge ihres Textes in der Gregorianik die längste Form. Andererseits beanspruchte diese Arbeit auch deshalb viel Zeit, weil die ersten Zuordnungen nachgeprüft werden mußten. Auf ihre Bedeutung wurde schon bei der Besprechung des Schreibstils der Redakteure hingewiesen. Auch bei der Analyse der unklaren Stellen mußten nahezu sprachwissenschaftliche Methoden angewandt werden. Jede Note der abgegriffenen Manuskripte oder schwer lesbaren Mikrofilme wurde abgeschrieben. Tatsächliche oder schein-

bare Verschreibungen wurden in der Höhe der Notenzeichen angemerkt. Die fehlerhaften Stellen wurden aber weder korrigiert noch »analysiert«, denn es wurde festgestellt, daß diese häufigen vermeintlichen Schreibfehler bewußt angebrachte Varianten waren. Die völlig unsicheren Quellen wurden nur nach bestem Wissen analysiert und bei der Zählung der Motive besonders vermerkt. Die eindeutige Identifikation als Variante ist mit einem +, die hypothetische Zuordnung mit einem x bezeichnet.

Es tauchte die Frage auf, ob bei den Varianten eine Variierungsmethode der Redakteure festgestellt werden kann. Unsere Sammlung ermöglicht darauf noch keine Antwort. Entsprechend der wirklichen und vermeintlichen Verwandtschaft der Motive könnten dann nämlich äußerlich zwar ähnliche, doch in ihrer Struktur unterschiedliche Motive, mit mehr oder weniger großem Ambitus, nach verschiedenen Schlußtönen und Melodierichtungen voneinander auch stufenweise abweichend, nebeneinander stehen. Wir mußten einsehen, daß diese Gruppierung oberflächlich ist und die wirkliche Verbindung der Varianten nicht genau wiedergibt, ja sogar die Analyse ihrer Variierungsmethode durchkreuzt. Also wurde das gesamte Material umgeordnet. Nach den Schlußtönen bzw. bei den Anfangsmotiven haben wir den Anfangston, den Melodieambitus und die Richtung der Melodiebögen der Motive aufgrund ihrer inneren Struktur im Rahmen von Initium, Mediation und Termination nebeneinander gesetzt. Diese neue Aufstellung war in Wirklichkeit schon ein System der Variierung. Aufgrund der Verwandtschaft ihres musikalischen Aufbaus stehen die Melodien nebeneinander, doch in jeder Gruppe ist auch die Methode der Variierung erkennbar.

Bevor wir unser Melodiengut vorstellen, müssen wir noch zwei Fragen berühren, die für die späteren Darlegungen wichtig sind.

Bei der Aufzählung der Quellen ist das Datum ihrer Abschrift und ihr derzeitiger Aufbewahrungsort angegeben. Wenn wir die Melodieüberlieferungen untersuchen, müssen wir auch wissen, wo man sie zum angegebenen Zeitpunkt geschrieben bzw. benutzt hat. Deshalb wurden hier die Quellen gemäß unserer gegenwärtigen Kenntnis nach Gegenden zusammengestellt.⁹³

Transdanubien:

MS 178 (15. Jahrhundert): Esztergom

Óv (16. Jahrhundert, reformiert): Magyaróvár

Nd (17. Jahrhundert, reformiert): Nagydobsza, bei Szigetvár

Ká (17. Jahrhundert, reformiert): Kálmánca, südlich von Kaposvár

Csu (17. Jahrhundert, reformiert): Csurgó

Bé (17. Jahrhundert, reformiert): Bélye, in Süd-Baranya

Vany (Ende d. 17. Jahrhunderts, evangelisch): Vanyola, unweit von Pápa

Szathm (18. Jahrhundert, reformiert): Wir wissen nur, daß es »in Rectoratu

Rakosiensi« entstanden ist. Möglich, daß Rákos in der Nähe von Pápa gemeint

ist. Im Komitat Baranya gibt es ein weiteres Dorf dieses Namens, auch Rákos

bei Budapest ist nicht ausgeschlossen.

⁹³ Außer den Angaben von SzabóKéz und StollKéz halfen mir hier die freundlichen Mitteilungen von Kálmán Cs. Tóth. — Unsere Quellen werden wir von nun an mit den auf S. 31 ff. gebrachten Kürzungen bezeichnen.

Zwischenstromland Donau – Theiß

- Nh* (16. Jahrhundert, evangelisch): Dunapataj, unweit von Kalocsa
Ap (17. Jahrhundert, reformiert): Apostag, südlich von Kunszentmiklós
Ke (17. Jahrhundert, reformiert): Kecskemét
Lach (18. Jahrhundert, reformiert): Kiskunlacháza

Nordungarn

- Csá* (17. Jahrhundert, reformiert): Mezőcsát, unweit von Miskolc
Sá (17. Jahrhundert, reformiert): keine Angaben, vielleicht stammt sie aus der Gegend von Sárospatak
Rá (17. Jahrhundert, reformiert): keine Angaben, gegenwärtig befindet sie sich in Budapest
Sp (18. Jahrhundert, reformiert): Rimaszombat
Misk (18. Jahrhundert, reformiert): Miskolc bzw. Umgebung

Gebiet jenseits der Theiß

- Spá* (17. Jahrhundert, reformiert): Vermutlich Gegend um Debrecen

Siebenbürgen

- Ba* (16. Jahrhundert, reformiert) und *Ög* (17. Jahrhundert, reformiert): Gyulafehérvár
Tor (17. Jahrhundert, unitarisch): Torockó, Komitat Torda-Aranyos
Erd I und *Erd II* (17. Jahrhundert, unitarisch): vermutlich Aranyosszék, Komitat Torda-Aranyos
Köv (18. Jahrhundert, unitarisch): Torda
Kol M (18. Jahrhundert, unitarisch): Szent Gerlice, vermutlich aus der Gegend um Cluj
Pó, Nagy, Kol, Vas, Kisk (18. Jahrhundert, unitarisch): Umgebung von Cluj.

Aufgrund unserer Quellen nehmen wir an, daß alle seit Ende des 17. Jahrhunderts erhalten gebliebenen unitarischen Passionen sich in Siebenbürgen konzentriert haben, während die reformierten im Laufe des 16.–18. Jahrhunderts im ganzen Land verbreitet waren.

Es muß auch begründet werden, warum in unserer Aufstellung die Texte fehlen. Anfangs waren mehrere Versuche unternommen worden, auch die Texte mitzuteilen, doch die spätere Ordnung zwang dazu, sie wegzulassen, denn sie hätten die Systematisierung auf musikalischer Grundlage gehindert. Bei einer einzigen Variante in einer Quelle kann auch der Text gebracht werden, doch bei Varianten in mehreren Quellen entsteht Unklarheit. Schon bei einer Variante ist es problematisch, daß dasselbe Motiv in einer Passion mehrfach über jeweils anderem Text zu finden ist. Welcher Text sollte in einem solchen Fall gewählt werden? Das ist natürlich nur die praktische Seite der Frage. Wichtiger ist die grundsätzliche, warum wir die Texte für unsere Aufstellung als nicht wesentlich erachten.

Die Texte der Passionen bestehen aus rezitierender Prosa und nicht aus Reimen. An sich kommt bei der gleichmäßigen Rezitation zwar die Betonung des ungarischen Textes zur Geltung, doch findet sie im rezitativischen Notenbild keinen Ausdruck, sondern ergibt sich von selbst. Bei den Melodiewendungen hat die Betonung des Textes keine Bedeutung. Nach mittelalterlicher Tradition wurden einfach die Silben gezählt, der Text also mechanisch behandelt. Die musikalische Betonung hängt mit der Betonung des ungarischen Textes nicht zusammen, es wurden unter dasselbe Motiv mechanisch Worte mit verschiedener Betonung gesetzt.

Wir bringen dafür einige Beispiele aus *Ba*:



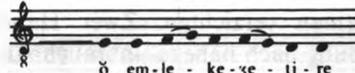
ki ra - - ll'a
 ő - - tet
 megfe - zi - tes - - sek
 fi - a - in t - kon
 ár - tat - lan - vert
 ha - lal - - ra



in - ne - pe nap - ia
 papi fe - ie - del - mek
 fejedelem - nek há - zá - ba
 meg - szi - mo - rod - uan
 olaj - fa - nak he - g'e - re



E - uan - ge - lis - ta
 Je - sus - nak fe - ie - re
 rai - ta egi mond - uan
 kez - ben ad - hat - na - ia
 Je - sus egi mond - uan
 a - ru - la egi mond - uan
 ne - ki - e Je - sus



ő em - le - ke - ze - ti - re
 en - ge - met - - el - a - rul
 wa - g'on ő fe - lö - le
 bo - csi - nat - t'a - ra
 Att'am - nak or - szi - ga - ban
 bünö - sük - nek - ke - ssek - ben
 e - gek - nek föl - hõ - i - ben

In der mittelalterlichen Gregorianik war die Betonung der Melismen mit der humanistischen Wortbetonung in Widerspruch geraten. Aber in der Gregorianik der ungarischen Passionen beeinflussen weder die Betonung noch die kurzen oder langen Silben die Melodie. (Es handelt sich hier nicht um die Hymne und die metrische Melodie.) Die musikalische Form findet als musikalische Formel Anwendung, der Text begnügt sich mit der Zählung der Silben. Die musikalischen Formen über dem Text sind von diesem genauso unabhängig wie die verzierte Volksliedform, bei der die Betonung des Textes ebensowenig berücksichtigt wird. Ein treffendes Beispiel hierfür sind die von Kodály veröffentlichten ausgeschmückten Melodien zu »Mónár Anna« und »Hegyén földön járogatok« (Ich wandere über Berg und Tal).⁹⁴ Bei der Variierung wurden die Redakteure der Passionen nicht von der inneren Gesetzmäßigkeit des Textes geleitet, sondern nur von ihrem musikalischen Gedächtnis und ihren musikalischen Einfällen. Unser Ziel aber ist, die Variierung zu untersuchen, und darum werden – unserer Ansicht nach – vom musikalischen Standpunkt aus unsere Ergebnisse nicht geschmälert, wenn wir darauf verzichten, die Texte mit den Melodien gemeinsam zu erforschen.

Das System der Variierung haben wir aus dem vollständigen Melodiengut der Passionen zusammengestellt, und auch die Änderungen der kleinsten Wendungen

⁹⁴ Vgl. KodályNép, S. 52; RajeczkyPar, Nr. 26 und 27 (S. 346/47).

berücksichtigt. An erster Stelle stehen die Melodien der Evangelisten in der Reihenfolge: Initium, Mediation und Termination, ihnen folgen in der gleichen Dreigliederung die Rollen Christi und des Jüngers. Die Gruppe der Evangelisten haben wir mit kleinen Buchstaben, die Christi mit großen Buchstaben und die des Jüngers mit Ziffern bezeichnet. Die verwandten Varianten in einer Gruppe erhielten neben dem Buchstaben eine Zahl. Nach diesem System sind sie katalogisiert. Zwei Kataloge wurden aufgestellt: Katalog Nr. 1 bringt alle Motive. Nach dem Titel ist in der Chronologie der Quellen angegeben, wo und wie oft sie vorkommen. Katalog Nr. 2 führt den Variantenbestand einer Quelle, verteilt nach Rollen, auf. Die Quellen sind chronologisch geordnet. Dementsprechend wurde nach Katalog Nr. 2 in einer Tabelle die Anzahl der Varianten der Quellen zusammengestellt. Allerdings sind viele Manuskripte mehr oder weniger lückenhaft. In *MS 178*, *NH*, *Csá*, *Sá*, *Ap*, *Bé*, *Rá*, *Erd II* fehlen am Anfang oder Schluß ein bis zwei Blätter. Diese können noch im wesentlichen als komplette Quellen gelten. Hingegen ist leider etwa die Hälfte von *Spá*, *Ká*, *Csu*, *Sp 14* verschollen. (Bei *Sp 14* ist das Manuskript zwar vollständig, doch aus irgendeinem Grund wurde im zweiten Teil die Melodie nicht auf den Linien aufgezeichnet, und der spätere Schreiber hat die Kadenzen nur mit Wellenlinien angedeutet.) Deshalb müssen wir auf viele Varianten verzichten. Zwei Handschriften (*Szathm* und *Kisk*) sind unserer Meinung nach nahezu unbrauchbar. Zahlreiche Varianten ließen sich nicht analysieren und wurden deshalb weggelassen. Die Termination des Jüngers ist in beiden Varianten unverständlich. In der Tabelle sind diese Stellen mit einem Fragezeichen (?) versehen. Ebendort bringen wir die Varianten der Quellen in ihrer zahlenmäßigen Rangordnung. Um ein vollständiges Bild zu geben, wurde die Zahl der Varianten in den lückenhaften Manuskripten ungefähr ergänzt, und diese wurden danach eingereiht.

V

MELODIENMATERIAL

EVANGELIST: INITIUM

① a → a ② g → b ③ f♯(a) c ④ f♯(g) d

⑤ e♯ e e4 ⑥ d♯ f

EVANGELIST: MEDIATION

1. Gruppe: mit Clivisschluß

① a→ g ② g[♯] gy gy16 ③ (a)g f[♯] h

tel

g1 gy1 gy17 h1

g2 gy2 h2

gy3 h3

gy4 h4

gy5 h5

gy6 h6

gy7 h7

gy8 h8

gy9 h9

gy10 h10

gy11 h11

gy12 h12

gy13 h13

gy14 h14

gy15 h15

h 16 ④ (mf) i i 17 i 34

h 17 i 1 i 18 i 35

h 18 i 2 i 19 i 36

h 19 i 3 i 20 i 37

h 20 i 4 i 21

h 21 i 5 i 22

h 22 i 6 i 23

h 23 i 7 i 24

i 8 i 25

i 9 i 26

i 10 i 27

i 11 i 28

i 12 i 29

i 13 i 30

i 14 i 31

i 15 i 32

i 16 i 33

⑤ e[♯] j j7 j14 ⑥ d[♯] k

j 1 j 8 j 15 k 1
 j 2 j 9 j 16 k 2
 j 3 j 10 j 17
 j 4 j 11 j 18
 j 5 j 12
 j 6 j 13

2. Gruppe: ohne Clivisschluß

① g[♯] l ② (a)g^f ly ly 4 ly 8

l 1 l 2 l 3
 ly 1 ly 2 ly 3 ly 4 ly 5 ly 6 ly 7 ly 8 ly 9

③ (a) f

m

④ e

n

n 16

⑤ d

ny

The musical score consists of 17 systems, each with four staves. The first staff of each system contains a treble clef and a key signature of one flat. The systems are labeled as follows:

- System 1: m 1, n 1, n 17, ny 1
- System 2: m 2, n 2, ny 2
- System 3: m 3, n 3, ny 3
- System 4: m 4, n 4, ny 4
- System 5: m 5, n 5, ny 5
- System 6: m 6, n 6, ny 6
- System 7: m 7, n 7, ny 7
- System 8: m 8, n 8, ny 8
- System 9: m 9, n 9
- System 10: m 10, n 10
- System 11: n 11
- System 12: n 12
- System 13: n 13
- System 14: n 14
- System 15: n 15

EVANGELIST: TERMINATION

1. Gruppe: d-Schlußton

① g-a(g-h) p1 p1/16 ② f-g p2 p2/15

p1/1 p1/17 p2/a p2/16

p1/2 p1/18 p2/1 p2/17

p1/3 p1/19 p2/2 p2/18

p1/4 p1/20 p2/3 p2/19

p1/5 p1/21 p2/4 p2/20

p1/6 p1/22 p2/5 p2/21

p1/7 p1/23 p2/6 p2/22

p1/8 p2/7 p2/23

p1/9 p2/8 p2/24

p1/10 p2/9 p2/25

p1/11 p2/10 p2/26

p1/12 p2/11 p2/27

p1/13 p2/12 p2/28

p1/14 p2/13 p2/29

p1/15 p2/14 p2/30

③ f--a

p3 p3/17 p3/34

p3/1 p3/18 p3/35

p3/2 p3/19 p3/36

p3/3 p3/20 p3/37

p3/4 p3/21 p3/38

p3/5 p3/22

p3/6 p3/23

p3/7 p3/24

p3/8 p3/25

p3 9 p3/26

p3/10 p3/27

p3/11 p3/28

p3/12 p3/29

p3/13 p3/30

p3/14 p3/31

p3/15 p3/32

p3/16 p3/33

⑥ e - f p6 p6/17 ⑦ d - a p7 p8 d - g p8

p6/1 p6/18 p7/1 p8/1
 p6/2 p6/19 p7/2 p8/2
 p6/3 p6/20 p8/3
 p6/4 p6/21 p8/4
 p6/5 p8/5
 p6/6 p8/6
 p6/7 p8/7
 p6/8 p8/8
 p6/9 p8/9
 p6/10 p8/10
 p6/11 p8/11
 p6/12 p8/12
 p6/13 p8/13
 p6/14 p8/14
 p6/15 p8/15
 p6/16

	9 d-f	10 d-e	11 a(h) v	
	p9	p10	p11	p11/17
1	p9/1	p10/1	p11/1	p11/18
2	p9/2	p10/2	p11/2	
3	p9/3	p10/3	p11/3	
4	p9/4	p10/4	p11/4	
5	p9/5	p10/5	p11/5	
6	p9/6	p10/6	p11/6	
7	p9/7		p11/7	
8	p9/8		p11/8	
9	p9/9		p11/9	
10	p9/10		p11/10	
11	p9/11		p11/11	
12	p9/12		p11/12	
13	p9/13		p11/13	
14	p9/14		p11/14	
15	p9/15		p11/15	
16	p9/16		p11/16	
17	p9/17			

2. Gruppe: e-Schlußton

①: c2 ↘ ②: h ↘ ③: a ↘
①: g-a ②: f-a
f-g

q1 q2 q3 q4

q1/1 q2/1 q3/1 q4/1

q2/2 q3/2 q4/2

q2/3 q3/3 q4/3

q2/4 q4/4

q2/5 q4/5

q4/6

q4/7

q4/8

q4/9

q4/10

q4/11

e - a
 e - g
 e - f

d - a
 d - g
 d - f

q4/12 ③ q5 ④ q6 ⑤ q7

q4/13 q5/1 q6/1 q7/1
 q4/14 q5/2 q6/2 q7/2
 q5/3 q6/3 q7/3
 q5/4 q6/4
 q5/5 q6/5
 q5/6
 q5/7
 q5/8
 q5/9
 q5/10
 q5/11

3. Gruppe: f-Schlußton

a: ohne Clivisschluß

① d¹ f ② c¹ f ③ h f

r1. r2 r3

r1/1 r2/1 r3/1

r1/2 r2/2 r3/2

 r2/3 r3/3

 r2/4 r3/4

 r2/5 r3/5

 r2/6 r3/6

 r2/7 r3/7

 r2/8 r3/8

 r2/9 r3/9

 r2/10 r3/10

 r2/11 r3/11

 r2/12 r3/12

 r2/13 r3/13

 r2/14 r3/14

 r2/15 r3/15

r3/16 ④ **a > f** r4 r4/17

r3/17 r4/1 r4/18
 r3/18 r4/2 r4/19
 r3/19 r4/3 r4/20
 r3/20 r4/4 r4/21
 r3/21 r4/5 r4/22
 r3/22 r4/6 r4/23
 r3/23 r4/7 r4/24
 r3/24 r4/8 r4/25
 r3/25 r4/9 r4/26
 r3/26 r4/10 r4/27
 r3/27 r4/11 r4/28
 r3/28 r4/12 r4/29
 r3/29 r4/13 r4 30
 r3/30 r4/14 r4/31
 r3/31 r4/15 r4/32
 r4/16 r4/33

b: Clivisschluß

The first system of the musical score consists of ten staves. The first staff is divided into two measures. The first measure is marked with a circled '1' and a box containing 'd' with a tilde and 'f'. The second measure is marked with a circled '2' and a box containing 'c' with a tilde and 'f'. The notes in the first measure are: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The notes in the second measure are: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The first measure is labeled 's1' and the second measure is labeled 's2'. The remaining nine staves are numbered 's1/1' through 's2/8' and contain the same melodic line as the first two staves, with the first measure of each staff being a rest.

The second system of the musical score consists of two staves. The first staff is divided into two measures. The first measure is marked with a circled '3' and a box containing 'h' with a tilde and 'f'. The second measure is marked with a circled '4' and a box containing 'a' with a tilde and 'f'. The notes in the first measure are: H4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The notes in the second measure are: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2. The first measure is labeled 's3' and the second measure is labeled 's4'. The second staff is numbered 's3/1' and 's4/1' and contains the same melodic line as the first staff, with the first measure of the staff being a rest.

4. Gruppe: g-Schlußton

① $d^1 \searrow g$ t1 ② $c^1 \searrow g$ t2 ③ $h \searrow g$ t3

t1/1 t2/1 t3/1

t2/2 t3/2

t2/3 t3/3

t3/4

④ $a \searrow g$ t4 t4/2 t4/4

t4/1 t4/3

5. Gruppe: a-Schlußton

① $f^1 \searrow a$ u1 ② $e^1 \searrow a$ u2

u1/1 u2/1

u2/2

u2/3

u2/4

u2/5

③ d ¹ a	u3	④ c ¹ a	u4	⑤ h a u	u5
	u3/1		u4/1		u5/1
	u3/2		u4/2		u5/2
	u3/3		u4/3		u5/3
	u3/4		u4/4		
	u3/5		u4/5		
	u3/6		u4/6		
	u3/7		u4/7		
	u3/8		u4/8		
	u3/9		u4/9		
	u3/10				
	u3/11				
	u3/12				
	u3/13				
⑥ f(e) a	u6		u6/1		u6/2

CHRISTUS: INITIUM

1. Gruppe: Ansteigende Melodien

Musical score for the first group of ascending melodies. The score is organized into five groups, labeled A1 through A5, corresponding to the notes d, e, f, g, and a. Each group consists of five staves. The first staff of each group shows the ascending melody for that note. The subsequent four staves in each group show variations of the melody, labeled A2/1 through A5/1, A2/2 through A5/2, A2/3 through A5/3, A2/4 through A5/4, and A2/5 through A5/5. The notes are circled and numbered 1 through 5 at the top of the score.

2. Gruppe: Absteigende Melodien

Musical score for the second group of descending melodies. The score is organized into two groups, labeled B1 and B2, corresponding to the notes c2 and h. Each group consists of seven staves. The first staff of each group shows the descending melody for that note. The subsequent six staves in each group show variations of the melody, labeled B1/1 through B2/7, B1/1 through B2/8, B2/2 through B2/9, B2/3 through B2/10, B2/4, B2/5, and B2/6. The notes are circled and numbered 1 and 2 at the top of the score.

③ a

B3	B3/17	B3/34
B3/1	B3/18	B3/35
B3/2	B3/19	
B3/3	B3/20	
B3/4	B3/21	
B3/5	B3/22	
B3/6	B3/23	
B3/7	B3/24	
B3/8	B3/25	
B3/9	B3/26	
B3/10	B3/27	
B3/11	B3/28	
B3/12	B3/29	
B3/13	B3/30	
B3/14	B3/31	
B3/15	B3/32	
B3/16	B3/33	

④ $\begin{matrix} g \\ \wedge \end{matrix}$ B4 B4/8 ⑤ $\begin{matrix} f \\ \wedge \end{matrix}$ B5

B4/1 B4/9 B5/1

B4/2 B4/10 B5/2

B4/3 B4/11 B5/3

B4/4 B4/12 B5/4

B4/5 B4/13 B5/5

B4/6 B4/14 B5/6

B4/7 B4/15 B5/7

3. Gruppe: Kuppel

① $\begin{matrix} e^2 \\ \wedge \end{matrix}$ (Höhe) C1 ② $\begin{matrix} c^2 \\ \wedge \end{matrix}$ C2 ③ $\begin{matrix} h \\ \wedge \end{matrix}$ C3

C1 C2/1 C3/1

C2/2 C3/2

C2/3 C3/3

C2/4 C3/4

C3/5

C4/6

161

C3/7	C3/24	④ R A	C4
C3/8	C3/25		C4/1
C3/9	C3/26		C4/2
C3/10	C3/27		C4/3
C3/11	C3/28		C4/4
C3/12	C3/29		C4/5
C3/13	C3/30		C4/6
C3/14			C4/7
C3/15			C4/8
C3/16			C4/9
C3/17			C4/10
C3/18			C4/11
C3/19			C4/12
C3/20			C4/13
C3/21			C4/14
C3/22			C4/15
C3/23			C4/16

C4/17	C4/34	C4/51
C4/18	C4/35	C4/52
C4/19	C4/36	C4/53
C4/20	C4/37	C4/54
C4/21	C4/38	C4/55
C4/22	C4/39	C4/56
C4/23	C4/40	C4/57
C4/24	C4/41	C4/58
C4/25	C4/42	C4/59
C4/26	C4/43	C4/60
C4/27	C4/44	C4/61
C4/28	C4/45	C4/62
C4/29	C4/46	C4/63
C4/30	C4/47	C4/64
C4/31	C4/48	
C4/32	C4/49	
C4/33	C4/50	

5 B
A

	C5	C5/17	C5/34
101	C5/1	C5/18	C5/35
	C5/2	C5/19	C5/36
	C5/3	C5/20	C5/37
	C5/4	C5/21	C5/38
	C5/5	C5/22	C5/39
	C5/6	C5/23	C5/40
	C5/7	C5/24	C5/41
	C5/8	C5/25	C5/42
	C5/9	C5/26	C5/43
	C5/10	C5/27	C5/44
	C5/11	C5/28	C5/45
	C5/12	C5/29	C5/46
	C5/13	C5/30	C5/47
	C5/14	C5/31	C5/48
	C5/15	C5/32	C5/49
	C5/16	C5/33	C5/50

C6/17 C6/20 C6/23 ⑦ C7
 C6/18 C6/21 C7/1
 C6/19 C6/22 C7/2

CHRISTUS: MEDIATION

1. Gruppe: Kadenzformeln

① d Schlußton D ② e E12 ③ f F

Staff	D	E	E12	F
1	D1	E1	E13	F1
2	D2	E2	E14	F2
3	D3	E3	E15	F3
4	D4	E4	E16	F4
5	D5	E5	E17	F5
6		E6	E18	F6
7		E7	E19	F7
8		E8		F8
9		E9		F9
10		E10		F10
11		E11		F11

	F12	F24	G	H
④		Ⓛ		⑤
	F13	F25	G1	H1
	F14	F26	G2	H2
	F15	F27	G3	H3
	F16	F28	G4	H4
	F17			H5
	F18			H6
	F19			
	F20			
	F21			
	F22			
	F23			

2. Gruppe: Frageformel

a: Ansteigende

	I1	I1/3	I2	I2/3
①	→ f		②	→ g
	I1/1	I1/4	I2/1	I2/4
	I1/2	I1/5	I2/2	I2/5

*) = können auch für Initium gehalten werden

12/6 ③ 13 ④ 14

12/7 13/1 14/1

12/8 13/2 14/2

12/9 13/3 14/3

12/10 13/4 14/4

12/11 13/5 14/5

13/6 14/6

13/7 14/7

13/8 14/8

13/9

13/10

13/11

13/12

13/13

13/14

*) = können auch für Initium gehalten werden

⑤ c^2 I5 ⑥ d^2 I6 ① d J1 ② e J2

③ f J3 J3/2 J3/4 J3/6

*) - können auch für Initium gehalten werden

CHRISTUS: TERMINATION

1. Gruppe: H-Schlußton

2. Gruppe: d-Schlußton

K ① $d^1 \rightarrow d$ L1 ② $c^1 \rightarrow d$ L2

③ $h \rightarrow d$ L3 L3/4 L3/R

L3/12 ④ a → d

L4

L4/17 ⑤ g → d

L5

L3/13 L4/1 L4/18 L5/1

L3/14 L4/2 L4/19 L5/2

L3/15 L4/3 L4/20 L5/3

L3/16 L4/4 L4/21 L5/4

L3/17 L4/5 L4/22 L5/5

L3/18 L4/6 L4/23 L5/6

L3/19 L4/7 L4/24 L5/7

L3/20 L4/8 L4/25 L5/8

L4/9 L4/26 L5/9

L4/10 L4/27 L5/10

L4/11 L4/28 L5/11

L4/12 L4/29 L5/12

L4/13 L4/30 L5/13

L4/14 L4/31 L5/14

L4/15 L5/15

L4/16 L5/16

L5/17	L5/34	⑥ f > d	L6
L5/18	L5/35		L6/1
L5/19	L5/36		L6/2
L5/20	L5/37		L6/3
L5/21	L5/38		L6/4
L5/22	L5/39		L6/5
L5/23	L5/40		L6/6
L5/24	L5/41		L6/7
L5/25	L5/42		L6/8
L5/26			L6/9
L5/27			L6/10
L5/28			L6/11
L5/29			L6/12
L5/30			L6/13
L5/31			L6/14
L5/32			L6/15
L5/33			L6/16

4. Gruppe: f-Schlußton

① h ~ f N1 ② a ~ f N2 ③ g ~ f N3 ④ e ~ f N4

N1/1 N2/1 N3/1 N4/1

N1/2 N2/2 N3/2

N2/3 N3/3

N2/4 N3/4

N2/5

N2/6

N2/7

N2/8

N2/9

N2/10

N2/11

JÜNGER: INITIUM

1. *Ansteigende*
(nach Anfangston)

c¹, h, a, g, f, e, d)

2. *Absteigende*
(nach Anfangston)

e¹, d¹, c¹, h)

The musical score is organized into two main sections: '1. Ansteigende' (ascending) and '2. Absteigende' (descending). Each section contains two parallel melodic lines. The ascending lines are numbered 1 through 15, and the descending lines are numbered 1 through 15. The notes are written on a series of staves, with some notes marked with square boxes. The notation includes stems, beams, and various note heads. The overall structure is a sequence of 15 ascending notes followed by 15 descending notes, creating a symmetrical melodic contour.

Staff	1	1/16	2	2/16
1	1/1	1/17	2/1	2/17
2	1/2	1/18	2/2	
3	1/3	1/19	2/3	
4	1/4	1/20	2/4	
5	1/5	1/21	2/5	
6	1/6	1/22	2/6	
7	1/7		2/7	
8	1/8		2/8	
9	1/9		2/9	
10	1/10		2/10	
11	1/11		2/11	
12	1/12		2/12	
13	1/13		2/13	
14	1/14		2/14	
15	1/15		2/15	

3. Kuppeln
 (e¹, d¹, c¹, h nach
 Höhepunkten)

4. Tallinien
 (a, g nach
 Tiefpunkten)

5. Kuppel + Tallinie
 (d¹, c¹ nach
 Höhepunkten)

3	3/16	4	5
3/1	3/17	4/1	5/1
3/2	3/18	4/2	5/2
3/3	3/19	4/3	5/3
3/4	3/20	4/4	5/4
3/5	3/21		5/5
3/6	3/22		5/6
3/7			5/7
3/8			5/8
3/9			5/9
3/10			5/10
3/11			5/11
3/12			5/12
3/13			5/13
3/14			
3/15			

6. Tal- + Kuppellinie
(a, f nach Tiefpunkten)

7. Primbeginn

Musical score for Tal- + Kuppellinie and Primbeginn. The score is written for two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The time signature is 6/8. The score is divided into four measures. The first measure is labeled '6' and the second '6/2'. The third measure is labeled '7' and the fourth '7/2'. The bottom staff has labels '6/1' and '7/3' under the first and fourth measures respectively.

JÜNGER: MEDIATION

1. Gruppe: Frageformeln

Musical score for JÜNGER: MEDIATION 1. Gruppe: Frageformeln. The score is written for multiple staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The score is divided into four measures. The first measure is labeled '8a' and the second '8b' and the third '8c' and the fourth '8c12'. Above the first measure is a box containing 'V c1' and '(Tiefpunkt)'. Above the second measure is a box containing 'V h'. Above the third measure is a box containing 'V a'. The score is divided into four measures. The first measure is labeled '8a' and the second '8b' and the third '8c' and the fourth '8c12'. The bottom staff has labels '8a1', '8b1', '8c1', and '8c13' under the first, second, third, and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8b2', '8c2', '8c14' under the second, third, and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8b3', '8c3', '8c15' under the second, third, and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8b4', '8c4', '8c16' under the second, third, and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8b5', '8c5', '8c17' under the second, third, and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8b6', '8c6', '8c18' under the second, third, and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8b7', '8c7', '8c19' under the second, third, and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8b8', '8c8', '8c20' under the second, third, and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8c9', '8c21' under the third and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8c10', '8c22' under the third and fourth measures respectively. The bottom staff has labels '8c11', '8c23' under the third and fourth measures respectively.

④ V
g

8c24	8c41	8d	8d17
8c25	8c42	8d1	8d18
8c26	8c43	8d2	8d19
8c27	8c44	8d3	
8c28	8c45	8d4	
8c29	8c46	8d5	
8c30	8c47	8d6	
8c31	8c48	8d7	
8c32	8c49	8d8	
8c33	8c50	8d9	
8c34	8c51	8d10	
8c35	8c52	8d11	
8c36	8c53	8d12	
8c37	8c54	8d13	
8c38		8d14	
8c39		8d15	
8c40		8d16	

2. Gruppe: Clivisschlußton
(d¹, c¹, a nach Schlußton)

⑤ V
f

Re Re6 9 9/6

Re1 Re7 9/1 9/7

Re2 Re8 9/2 9/8

Re3 Re9 9/3 9/9

Re4 Re10 9/4

Re5 9/5

3. Gruppe: ohne Clivisschlußton

① V
c¹ (Tiefpunkt) 10a

② V
h 10b

③ V
a 10c

10c9

10b1 10c1 10c10

10b2 10c2 10c11

10b3 10c3 10c12

10b4 10c4 10c13

10c5 10c14

10c6 10c15

10c7 10c16

10c8

④ V
g 10d 10d5 ⑤ V
f 10e 10e5

10d1 10d6 10e1 10e6

10d2 10d7 10e2 10e7

10d3 10d8 10e3 10e8

10d4 10e4 10e9

JÜNGER: TERMINATION

1. Gruppe:
Absteigende

2. Gruppe:
Prim-Schlußton

3. Gruppe:
Typen mit Motivkern

① c1 → f1 ② c1 → d1
(c, h, a Schlußton)

11/1 14/1

11/2 14/2

11/3 14/3

11/4 14/4

11/5 14/5

14/6

③ h → d^l

(h, a, g, d Schlußton)

15

④ h → c^l

(h, a, f Schlußton)

16

15/1 15/18 16/1

15/2 15/19 16/2

15/3 15/20 16/3

15/4 15/21 16/4

15/5 16/5

15/6 16/6

15/7 16/7

15/8

15/9

15/10

15/11

15/12

15/13

15/14

15/15

15/16

5 a → f |

6 a → d |

7 a → d |

(h, a, g, f Schlußton)

(c', h, a, g, f, e, d Schlußton)

The image shows a musical score for 12 instruments, likely a string ensemble or woodwind section. The score is organized into three main sections corresponding to exercises 17, 18, and 19. Exercise 17 is a single staff. Exercise 18 consists of seven staves, numbered 18/1 through 18/7. Exercise 19 consists of nine staves, numbered 19/1 through 19/16. Each staff contains musical notation with notes, stems, and beams. The notation is in a single system, with the instrument parts stacked vertically. The key signature and time signature are not explicitly shown, but the notation suggests a common time signature and a key signature with one flat.

This musical score consists of 14 staves, each containing three measures of music. The measures are numbered sequentially from 19/17 to 19/50. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The music features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. The notation is clear and legible, with some measures containing rests or specific articulation marks.

Staff	Measure 1	Measure 2	Measure 3
1	19/17	19/34	19/51
2	19/18	19/35	19/52
3	19/19	19/36	19/53
4	19/20	19/37	19/54
5	19/21	19/38	19/55
6	19/22	19/39	19/56
7	19/23	19/40	19/57
8	19/24	19/41	19/58
9	19/25	19/42	19/59
10	19/26	19/43	19/60
11	19/27	19/44	19/61
12	19/28	19/45	19/62
13	19/29	19/46	19/63
14	19/30	19/47	19/64
15	19/31	19/48	19/65
16	19/32	19/49	19/66
17	19/33	19/50	

8 a-c!

(a, g, f, d, Schlußton)

9 a-h

(h, a, g Schlußton)

20 20/1 20/2 20/3 20/4 20/5 20/6 20/7 20/8 20/9 20/10 20/11 20/12 20/13 20/14 20/15 20/16

20/17 20/18 20/19 20/20 20/21 20/22 20/23 20/24 20/25 20/26 20/27 20/28

21 21/1 21/2 21/3 21/4

10 g-e'l

11 g-d'l

12 g-c'l

(h, a, g, f, d Schlußton)

(h, a, g, f Schlußton)

The image shows a musical score for three systems of exercises, numbered 10, 11, and 12. Each system is a set of 12 staves, with the first staff of each system containing a melodic line and the following 11 staves containing a rhythmic accompaniment. The exercises are organized into three columns: column 10 (exercises 22-33), column 11 (exercises 23/1-23/11), and column 12 (exercises 24-35). Exercises 23/12-23/16 and 24/12-24/16 are present in the score but do not have corresponding exercise numbers in the column headers. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

⑩ f → h

(a. g. f. e. d. Schlußton)

Musical score for measures 27 and 28, consisting of ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. The score is divided into two columns: measures 27 and 28. Measure numbers are indicated above each staff. The notes are as follows:

Staff	Measure 27	Measure 28
1	27/6	28
2	27/7	28/1
3	27/8	28/2
4	27/9	28/3
5	27/10	28/4
6	27/11	28/5
7	27/12	28/6
8	27/13	28/7
9	27/14	28/8
10	27/15	

⑪ f → a

⑫ e → c |

⑬ e → a

Musical score for measures 29, 30, and 31, consisting of two staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Measure numbers are indicated above the staves. The notes are as follows:

Staff	Measure 29	Measure 30	Measure 31
1	29	30	31
2	29/1		

	15. Jh. MS 178	16. Jh. NH	Ba	Óv	17. Jh. Csá	Sá	Nd	Spá	Ká	Ap	Ög	Ke	Csu	Bé
<i>Evang.</i>														
Initium	6	4	1	1	3	7	4	3	3	3	5	9	3	5
Mediation	13	11	3	2	13	13	17	4	2	14	9	22	2	9
Termination	40	11	3	2	20	27	56	4	11	17	12	41	13	50
<i>Christus</i>														
Initium	25	30	13	11	21	26	28	16	10	12	14	20	13	14
Mediation	11	12	2	1	4	6	6	2	8	4	4	9	4	8
Termination	22	11	3	4	11	15	16	4	9	7	3	24	5	7
<i>Jünger</i>														
Initium	13	12	9	10	12	12	12	4	4	10	8	12	4	14
Mediation	5	9	3	6	12	15	27	5	5	10	6	23	10	16
Termination	21	7	3	5	5	15	17	2	5	9	8	18	5	14
Insgesamt Ergänzt	156	105	40	42	101	136	186	44 80	57 100	86	69	178	59 100	137

Vany	Pó	Rá	Tor	Erd I	Erd II	18. Jh. Szathm	Nagy	Kol	Lach	Vas	Sp 14	Misk	Kol M	Köv	Kisk
4	3	4	5	3	2	3	2	2	2	4	3	10	1	4	1
7	20	3	24	12	26	18	29	35	9	9	15	21	4	38	7
29	23	35	39	5	29	42	54	34	22	7	26	28	5	24	20?
25	28	6	32	13	21	25	23	24	17	13	18	17	5	20	1
8	15	4	13	10	17	9?	14	23	4	12	4	7	8	15	12
14	6	6	16	5	15	17?	16	12	7	4	10	10	3	11	4?
12	8	10	6	5	6	12	10	8	10	8	7	8	6	10	13
9	8	4	10	5	13	10	17	14	10	4	7	9	3	11	18
27	6	14	15	12	22	?	10	7	9	3	10	18	2	17	?
135	117	86	160	70	151	136? 150	175	159	90	64	100 150	128	37	150	76? 100

Rangordnung: 1 Nd(183), 2 Ke (178), 3 Nagy (175), 4 Tor (160), 5 Kol (159), 6 MS 178 (156), 7 Erd II (151), 8 Sp 14(150*), 9 Szathm(150?), 10 Köv (150), 11 Bé (137), 12 Vany (137), 13 Sá (136), 14 Misk (128), 15 Pó (117), 16 NH (105), 17 Csá (101), 18 Ká (100*), 19 Csu (100*), 20 Kisk (100?), 21 Lach (90), 22 Ap (86), 23 Rá (86), 24 Spá (80*), 25 Erd I (70), 26 Ög (69), 27 Vas (64), 28 Óv (42), 29 Ba (40), 30 Kol M (37).

* = lückenhafte Quelle, Zahl, ergänzt

? = unbrauchbare Quelle, Zahl, ergänzt

Katalog Nr. 1: Varianten in ihrer Reihenfolge

Abkürzungen:

- st. — stets nur diese verwendet
 allg. — im allgemeinen
 oft — oft diese, doch auch andere verwendet
 + — sicher
 x — erklärt
 Med f. — der Mediation folgendes Initium

Evangelist: Initium

- a: MS 178 (Med f. +10), NH (Med f. +18), Csá (Med f. +18), Sá (+1, Med f. +3), Nd (+2, Med f. +11), Spá (Med f. +4), Ká (Med f. +4), Ap (Med f. +7), Ög (Med f. +10), Bé (Med f. +7), Pó (Med f. +20), Tor (+1, Med f. +15), Erd I (+3, Med f. +2), Erd II (Med f. +8), Vas (+21, Med f. +7), Köv (+2, Med f. +5)
- a1: Ög (Med f. +1), Ke (Med f. +8)
- b: MS 178 (Med f. +3), Csá (Med f. +1), Sá (+2), Spá (+1), Ká (+1), Csu (Med f. +1), Nagy (+1), Lach (+1), Vas (Med f. +2) Misk (+1)
- b1: Ke (+1)
- c: MS 178 (+127, Med f. +53), NH (+2), Csá (Med f. +3), Sá (+8 Med f. +15), Nd (+1, Med f. +2), Ap (+1, Med f. +2), Ög (+1), Ke (+18, Med f. +40), Csu (+1), Bé (+35, Med f. +39), Vany (+4, Med f. +2), Pó (+allg., Med f. +oft), Rá (+allg., Med f. +st.), Tor (+allg., Med f. +allg.), Erd I (+allg., Med f. +allg.), Erd II (+st., Med f. +allg.), Nagy (+allg., Med f. +st.), Kol (+allg., Med f. +st.), Vas (+oft, Med f. +allg.), Sp 14 (+1, Med f. +1), Misk (+6, Med f. +7), Kol M (+st., Med f. +st.), Köv (+allg., Med f. +allg.), Kisk (+st., Med f. +st.)
- c1: MS 178 (+oft, Med f. +oft), NH (+allg., Med f. +allg.), Ba (+st., Med f. +st.), Öv (+st., Med f. +st.), Csá (+st., Med f. +allg.), Sá (+allg., Med f. +allg.), Nd (+allg., Med f. +allg.), Spá (+allg., Med f. +allg.), Ká (+allg., Med f. +allg.), Ap (+allg., Med f. +allg.), Ög (+allg., Med f. +allg.), Ke (+allg., Med f. +allg.), Csu (+allg., Med f. +allg.), Bé (+allg., Med f. +oft), Vany (+allg., Med f. +allg.), Pó (+7, Med f. +4), Tor (+3, Med f. +1), Erd I (+2), Szathm (+1, Med f. +3), Kol (+1), Lach (+allg., Med f. +allg.), Vas (+60, Med f. +8) Sp 14 (+allg., Med f. +allg.), Misk (+allg., Med f. +allg.), Köv (+5, Med f. +3)
- e2: Sá (+1)
- e3: Misk (+1)
- e4: Rá (+1)
- e5: Ke (+3)
- e6: Ke (+3), Bé (Med f. +1), Rá (+2)
- e7: Rá (+1)
- d: NH (+1), Sá (+1, Med f. +1), Misk (+1)
- e: MS 178 (Med f. +9), NH (+1, Med f. +1), Misk (+1)
- e1: MS 178 (Med f. +7), Nd (Med f. +1), Misk (+1)
- e2: Sá (+1), Bé (+1), Vany (+1), Misk (+1)
- e3: Vany (+1)
- e4: Misk (Med f. +2)
- e5: Tor (Med f. +1), Misk (+3, Med f. +1)
- e6: Ög (+1), Ke (+1)
- f: Sp 14 (+1)
- f1: Ke (+2)
- f2: Ke (+2)
- f3: Tor (Med f. +1), Köv (+2)
- Evangelist: Mediation
- g: MS 178 (+2), Ke (+1), Csu (+1), Pó (+1), Tor (+1), Erd II (+1), Nagy (+8, x2), Szathm (x2), Kol (+2 x1)

- g1:* Ög (+1)
g2: Kol (+1)
gy: Csá (+1), Sá (+3 × 4), Ög (+1), Pó (+1), Tor (+1), Nagy (+3 × 1), Kol (+4 × 1), Sp 14 (+1 × 1), Köv (+2)
gy1: Sá (+1)
gy2: Sá (×1)
gy3: Kol (+1)
gy4: Ba (+1), Nagy (+1 × 1)
gy5: Pó (+1), Erd II (+2)
gy6: NH (+1)
gy7: MS 178 (+15), NH (+1)
gy8: MS 178 (+3)
gy9: Sá (+6 × 1), Nd (+2), Erd II (+1), Sp 14 (+1)
gy10: Nd (+2)
gy11: Nd (+1)
gy12: Nd (+1)
gy13: Kol (×4)
gy14: Kol (+1)
gy15: Pó (+1), Tor (+1 × 1), Nagy (+1 × 1)
gy16: NH (+20)
gy17: NH (+1)
h: MS 178 (+13), NH (+145 × 1), Csá (+14), Pó (+15 × 2), Tor (+1 × 4), Erd I (+40), Nagy (+2 × 2), Vas (+47), Kol M (+56), Pó (+4 × 1), Erd I (+1), Köv (+1)
h1: NH (+5)
h2: MS 178 (+1)
h3: Csá (+1), Köv (+15 × 7)
h4: MS 178 (+40), NH (+82), Ba, (+53), Óv (+58), Csá (+73), Sá (+3 × 1), Nd (+7 × 5), Spá (+7, × 2), Ká (+7 × 5), Ög (+66), Ke (+3), Vany (+1), Pó (+70), Tor (+49), Erd II (+8), Nagy (+7), Kol (+3 × 1), Lach (+43), Vas (+104), Sp 14 (+2), Kol M (+117), Köv (+31)
h5: Tor (+2), Erd I (+71)
h6: Ke (+1), Erd II (+1)
h7: Ke (+1), Pó (+5), Köv (+3)
h8: Köv (+1)
h9: Pó (+4 × 1), Tor (+6 × 2) Erd II (+2), Kol (×7)
h10: Erd II (+1)
h11: Spá (+8 × 6), Ög (+1), Kol (+1)
h12: Kol (×1)
h13: Sá (+4 × 1), Nd (+14), Ap (+1) Ke (+6), Bé (+1, × 7), Tor (+8), Erd I (+6), Lach (+1), Misk (+2 × 1), Köv (+26)
h15: Nd (+1), Vany (+1), Köv (+5)
h16: Bé (×1), Misk (+1), Köv (+3)
h17: Nd (+14 × 4), Ap (+10), Tor (+2), Erd I (+8)
h18: Csá (+1), Erd I (+3), Sp 14 (+1)
h19: Vany (+1)
h20: Ap (+3), Ke (+1), Erd II (+1), Szathm (×1), Misk (+1), Köv (+1)
h21: Köv (+2)
h22: Sp 14 (+1)
h23: Misk (×2)
i: MS 178 (+4), NH (+4), Csá (+1), Ke (+2), Pó (+24) Tor (+27), Erd I (×2), Erd II (+43), Nagy (+53 × 13), Kol (+47 × 14), Lach (+2), Vas (+1), Köv (+10) Kisk (+1)
i1: Pó (+5), Kol (+1)
i2: Kol M (+1)
i3: Nagy (+1), Köv (+2)
i4: Ke (+1), Erd II (+1), Nagy (+1 × 1), Köv (+1)
i5: Erd II (+1)
i6: NH (+1), Rá (+1), Erd II (+1), Nagy (+4), Köv (+2)
i7: Nagy (+1)
i8: Ba (+1), Ög (+1), Pó (+1), Erd II (+1), Nagy (+3), Sp 14 (+1)
i9: Ke (×1)
i10: NH (+3), Csá (+3), Pó (+17), Tor (+3), Erd I (+1), Erd II (+1), Nagy (+12 × 8), Kol (+1 × 2) Nagy (+1 × 4), Kol (+1)
i11: Csá (+1), Tor (+2), Kol (×1)
i12: Nagy (×1), Kol (×2), Köv (+2)
i13: Sá (+13 × 3), Ke (+6 × 1), Bé (+2), Tor (+5 × 1), Erd II (+7 × 1), Kol (+1), Köv (+1)
i14: Ke (+2), Tor (+1), Köv (+1)
i15: Sp 14 (+2)
i16: Ke (+1 × 1), Köv (+1)
i17: Sp 14 (+5), Köv (+3)
i18: Sá (+1), Nagy (+1), Köv (+2)
i19: Köv (+1)
i20: Nagy (+2 × 1), Kol (×3)
i21: Kol (+1)
i22: Kol (+1)
i23: Kol (+1 × 1)
i24: Kol (+2)
i25: Kol (+1)
i26: Rá (+1) Tor (+1)
i27: Nagy (+1)
i28: Kol (+2)
i29: Erd II (+1)
i30: Erd II (+2)
i31:

- i32:* Tor (+3), Erd II (+2)
i33: Pó (+3), Tor (+6), Erd II (+5 ×1), Nagy (×5), Kol (+1 ×26)
i34: Köv (+2)
i35: Kol (+1)
i36: Kol (×1)
i37: Pó (+1)
j: Nagy (+1)
j1: Erd II (+1)
j2: Tor (+1), Köv (+1)
j3: Nagy (×1)
j4: Erd II (+1), Köv (+1)
j5: Ap (×1)
j6: Ke (+1)
j7: Köv (+1)
j8: Köv (+2)
j9: Ke (+1)
j10: Misk (+1)
j11: Köv (+1)
j12: Ke (+1)
j13: Szathm (×1)
j14: Ap (+1)
j15: Sp 14 (+1)
j16: Ap (+1), Köv (+1)
j17: Sp 14 (+1)
j18: Erd II (+1)
k: Pó (+1)
k1: Kisk (+1)
k2: Tor (+1)
l: MS 178 (+6), Csá (+2), Sá (+42 ×1), Nd (+11), Ap (+3), Ög (+1), Ke (+6), Csu (+1), Bé (+9), Vany (+6), Erd II (+1), Szathm (+2 ×7), Nagy (+1), Kol (+1), Lach (+1), Sp 14 (+4), Köv (+4), Kisk (+1)
l/1: Misk (+1)
l/2: Lach (+1), Köv (+1)
l/3: Erd I (+1), Kol (+1)
ly: MS 178 (+allg.), NH (+7), Ba (+106), Óv (+120), Csá (+27), Sá (+28), Nd (+94), Spá (+36), Ká (+28), Ap (+88 ×7), Ke (+74), Csu (+allg.), Bé (+31), Vany (+125), Pó (+21), Tor (+14), Erd I (+73), Erd II (+7), Szathm (+4 ×21), Nagy (+4), Kol (+2), Lach (+allg.), Vas (+72), Sp 14 (+12 ×4), Misk (+2 ×1), Kol M (+65), Köv (+49), Kisk (+4)
ly1: MS 178 (+1)
ly2: Spá (+3), Tor (+2), Nagy (+1), Kisk (+1)
ly3: Spá (+1)
ly4: Szathm (×2)
- ly5:* Sá (+1)
ly6: Szathm (×1)
ly7: MS 178 (+1), Nd (+1), Misk (+78), Köv (+2)
ly8: MS 178 (+7), Ap (+3), Ke (+1), Erd I (+1), Sp 14 (+1)
ly9: Nd (+1), Ög (+1), Vany (+1), Szathm (+1 ×1), Lach (+1)
m: MS 178 (+18), NH (+1), Csá (+1), Sá (+50), Nd (+10), Ap (+1), Ke (+29), Bé (+55), Vany (+11), Pó (+61), Rá (+allg.), Tor (+44), Erd II (+39), Szathm (+6 ×22), Nagy (+62), Kol (+59), Lach (+1), Vas (+2), Sp 14 (+31), Misk (+3), Köv (+29), Kisk (+allg.)
m1: Nd (+1), Pó (+3), Tor (+2), Erd II (+2), Nagy (+1), Kol (+2), Köv (+2)
m2: Pó (+2), Tor (+3), Nagy (+8), Kol (+8)
m3: Spá (+1)
m4: Csá (+1), Nd (+2), Spá (+1), Bé (+1), Szathm (×5), Misk (+9), Köv (+1), Kisk (+1)
m5: Erd II (+2)
m6: Csá (+1)
m7: MS 178 (+4), Nagy (+1)
m8: Misk (+1)
m9: Misk (+2 ×1)
m10: Szathm (+1)
n: Ap (+2), Ke (+1)
n1: Ög (+1), Ke (+1), Szathm (×1), Lach (+1)
n2: Sá (+2), Nd (+1), Ke (+1), Tor (+1), Vas (+1), Sp 14 (+3 ×1), Köv (+3)
n3: Nd (+1), Ap (+1)
n4: Bé (+3), Kol (+2)
n5: Szathm (×34)
n6: Misk (+2)
n7: Misk (×1), Köv (+1)
n8: Misk (×1)
n9: Sp 14 (+1)
n10: Bé (+1), Misk (×2)
n11: Szathm (×12)
n12: Vas (+1)
n13: Szathm (+1)
n14: Misk (+1)
n15: Misk (+1)
n16: Ap (+1)
n17: Misk (+1)
ny: Ap (+1), Vas (+1)
ny1: Vas (+1)

- ny2: Szathm (×1)
ny3: Szathm (×1)
ny4: Szathm (×1)
ny5: Pó (×1), Erd I (+1)
ny6: Nagy (×1), Kol (+1)
ny7: Misk (+1)
ny8: Misk (+1)
- Evangelist: Termination*
- pl: Csá (×1), Csu (+2), Bé (+1), Tor (+2), Szathm (×1), Köv (+1)
pl/1: Bé (+2 ×4), Pó (+1), Szathm (×1), Sp 14 (+3)
pl/2: Tor (+2), Erd II (+1)
pl/3: Nagy (+1)
pl/4: Sp 14 (+1)
pl/5: Csá (+2), Csu (+1), Bé (+2), Pó (×1)
pl/6: Sp 14 (×1)
pl/7: Bé (×2)
pl/8: Bé (×1)
pl/9: Erd II (+1), Vas (+1)
pl/10: Szathm (+1)
pl/11: Csá (+1)
pl/12: Csá (+1)
pl/13: Ká (+1), Ke (+1), Bé (+1), Vany (+1)
pl/14: Csá (×1), Tor (+2)
pl/15: Bé (+1)
pl/16: Bé (×1)
pl/17: Sp 14 (+1)
pl/18: Csá (×1)
pl/19: Bé (+1)
pl/20: Misk (+1)
pl/21: Erd II (+1)
pl/22: Sp 14 (+1)
pl/23: Tor (+4)
p2: MS 178 (+2), NH (+3), Nd (+2), Spá (×3), Ap (+60 ×8), Ke (+3), Csu (+1), Vany (+4), Pó (+126 ×2), Tor (+11), Erd I (+171), Nagy (+53 ×1), Kol (+116 ×3), Lach (+2), Vas (+192), Kol M (+allg.), Köv (+22), Kisk (×5)
p2a: MS 178 (+81), NH (+1), Ög (+1), Ke (+1), Vany (+1), Pó (+13 ×1), Tor (+1), Nagy (+5), Kol (+6) Lach (+2)
p2/1: Sp 14 (×1)
p2/2: NH (+51)
p2/3: MS 178 (+2)
p2/4: Nagy (+1)
p2/5: Lach (+1)
p2/6: Ke (+1)
p2/7: Lach (+1)
p2/8: Bé (+1), Tor (+2), Erd II (+42 ×3), Nagy (+19 ×12), Kol (+54), Köv (+70 ×4), Kisk (+1)
p2/9: Sá (+1), Nagy (+2 ×3), Kol (+2 ×1), Sp 14 (+2 ×2)
p2/10: Tor (+2), Erd II (+1), Szathm (×1), Lach (+4), Vas (+1)
p2/11: Pó (+2), Nagy (+2), Köv (+56)
p2/12: Bé (+1)
p2/13: Ap (+1), Nagy (+51 ×2), Kol (+10 ×1)
p2/14: Vany (+1)
p2/15: Nd (+1)
p2/16: Szathm (×1)
p2/17: Ög (+1)
p2/18: MS 178 (+55), NH (+21), Ba (+allg.), Óv (+allg.), Csá (+62 ×9), Sá (+84 ×7), Spá (+1 ×1), Ká (+17 ×1), Ap (+10 ×2), Ög (+108), Ke (+44 ×5), Csu (+14 ×1), Bé (+11 ×15), Vany (+86 ×6), Pó (+50 ×1), Tor (+2), Erd II (+8), Nagy (+3), Kol (+16 ×1), Lach (+82), Sp 14 (+3 ×2), Misk (+10)
p2/19: Nd (+1), Bé (+1)
p2/20: Vany (+2)
p2/21: MS 178 (+1), NH (+1), Csá (+1)
p2/22: Bé (×1)
p2/23: Ká (+1 ×1)
p2/24: Sá (+2), Nagy (+2 ×1), Sp 14 (+3 ×1)
p2/25: Bé (×1)
p2/26: Nagy (+1)
p2/27: Sá (×1), Ká (+3), Bé (+2 ×1), Erd II (+5), Pó (+6), Szathm (×1), Kol (+2), Lach (+2), Sp 14 (×1)
p2/28: Vany (+1)
p2/29: Sá (×1), Ap (×1), Nagy (+2), Kol (+2)
p2/30: Lach (+1)
p3: Csá (+1), Spá (+1), Ap (+9 ×3), Csu (+1), Bé (+3), Vany (+1), Pó (+2), Tor (+38), Erd I (+46) Erd II (+1), Nagy (+1), Köv (+2), Kisk ×allg.)
p3/1: MS 178 (+1), Ke (+1), Tor (+2)
p3/2: Csá (+2), Sá (+5), Spá (+51 ×1), Ká (+1), Ap (+2 ×3), Ke (+2), Csu (+52 ×2), Bé (+4 ×9), Vany (+1), Pó (+4), Tor (+10 ×2), Sp 14 (+1 ×1)
p3/3: Ap (+1)
p3/4: Nagy (+2 ×3)

- p3/5:* Szathm (× 1)
p3/6: Ke (+ 1), Pó (+ 9), Tor (+ 48 × 3), Erd I (+ 1), Erd II (+ 39 × 6), Kol (+ 8), Kőv (+ 2)
p3/7: Kisk (× 1)
p3/8: Ká (+ 1), Ke (+ 4 × 1), Bé (+ 2 × 2), Tor (+ 1), Sp 14 (+ 10 × 5)
p3/9: Bé (+ 1 × 4)
p3/10: Ke (+ 2 × 2), Tor (+ 18)
p3/11: Vany (+ 1), Tor (+ 17)
p3/12: Erd II (+ 8 × 2), Nagy (+ 1), Vas (+ 1), Misk (+ 3)
p3/13: Sá (+ 1), Bé (+ 1 × 4)
p3/14: Bé (× 1)
p3/15: Erd II (+ 2)
p3/16: Vany (+ 1), Lach (+ 1)
p3/17: Bé (+ 1 × 1), Erd II (+ 1)
p3/18: Bé (+ 1)
p3/19: Kisk (× 1)
p3/20: Bé (+ 1)
p3/21: Kisk (+ 1 × 1)
p3/22: Sp 14 (+ 1)
p3/23: Csá (+ 1), Nd (+ 1), Bé (+ 1), Tor (+ 1)
p3/24: Ke (+ 2)
p3/25: MS 178 (+ 1)
p3/26: NH (+ 20)
p3/27: MS 178 (+ 25)
p3/28: MS 178 (+ 8), Ap (+ 1), Misk (× 1)
p3/29: MS 178 (+ 12), Vany (+ 1)
p3/30: MS 178 (+ 1)
p3/31: MS 178 (+ 1)
p3/32: Nd (+ 1), Ap (× 1), Ke (+ 1)
p3/33: Nd (+ 1), Szathm (× 1)
p3/34: Bé (+ 4), Vany (+ 1)
p3/35: Ög (+ 1), Vany (+ 1), Kol (+ 2), Lach (+ 1), Kőv (+ 1)
p3/36: Nagy (+ 1), Kőv (+ 2)
p3/37: MS 178 (+ 1)
p3/38: MS 178 (+ 1)
p4: Sá (+ 2), Nd (+ 2), Tor (+ 2)
p4/1: Nd (+ 1)
p4/2: Bé (+ 1)
p4/3: Nd (+ 1)
p4/4: MS 178 (+ 73)
p4/5: MS 178 (+ 28)
p4/6: MS 178 (+ 1)
p4/7: MS 178 (+ 1)
p4/8: MS 178 (+ 2)
p4/9: MS 178 (+ 41)
p5: Pó (+ 2), Kol (+ 1)
p5/1: Csá (+ 1), Sá (+ 1), Nd (+ 12 × 1), Ög (+ 1)
p5/2: MS 178 (+ 1)
p5/3: Sá (+ 1), Ap (+ 1 × 2)
- p5/4:* Nd (+ 2)
p5/5: Nd (+ 2)
p5/6: Nd (+ 1)
p5/7: Nd (+ 1)
p5/8: Ap (+ 1), Nagy (+ 1), Misk (+ 1 × 3)
p5/9: Misk (× 1)
p5/10: Erd II (+ 1)
p5/11: Sá (+ 1 × 1), Nd (+ 8 × 2), Ög (+ 9), Pó (+ 5), Kol (+ 1), Lach (+ 7), Sp 14 (+ 1), Misk (+ 46 × 6)
p5/12: Sp 14 (× 1)
p5/13: Nd (× 1), Kol (+ 2), Lach (+ 1)
p5/14: Vany (+ 1)
p5/15: Ke (+ 1)
p5/16: Kol (+ 1)
p5/17: Misk (+ 1)
p5/18: Lach (+ 1), Misk (× 1)
p5/19: Erd II (+ 1)
p5/20: Nagy (+ 3), Kol (+ 1)
p5/21: Misk (× 1)
p5/22: MS 178 (+ 1), Erd II (+ 1), Kol (× 1)
p5/23: Ap (+ 2)
p5/24: Nd (+ 1), Nagy (+ 1)
p5/25: Nd (+ 3)
p5/26: Nd (× 1)
p5/27: Vany (+ 1)
p5/28: Nd (+ 1)
p5/29: Sp 14 (× 1)
p5/30: Pó (+ 1)
p5/31: Nd (+ 1), Kőv (+ 4)
p5/32: MS 178 (+ 2), NH (+ allg.)
p5/33: MS 178 (+ 1)
p6: Misk (× 1)
p6/1: Csá (+ 1), Sá (+ 4), Nd (+ 5 × 1), Misk (+ 5)
p6/2: Nd (+ 2 × 1)
p6/3: Lach (+ 1)
p6/4: Nd (+ 4)
p6/5: Nagy (+ 1)
p6/6: Bé (+ 1), Vany (× 1)
p6/7: Nd (+ 1), Bé (+ 2)
p6/8: Nd (× 1)
p6/9: Pó (+ 1), Nagy (+ 1)
p6/10: Nd (+ 1)
p6/11: Ap (+ 1)
p6/12: Bé (+ 1)
p6/13: Nd (+ 15 × 5)
p6/14: Nd (+ 2)
p6/15: Nd (+ 2), Bé (+ 1)
p6/16: Nd (+ 4 × 1)
p6/17: Nd (+ 4)
p6/18: Bé (× 1)
p6/19: Csá (+ 1), Nd (+ 3 × 1), Ká (+ 1),

- Bé (+1), Pó (+1), Nagy (+1),
 Sp 14 (+1)
p6/20: Sp 14 (+1)
p6/21: Pó (+1), Kol (+1), Misk (+1)
p7: Nd (+1), Tor (+2)
p7/1: Erd II (+1)
p7/2: Vany (×1)
p8: Kol (+1)
p8/1: Nagy (+1), Kol (+2)
p8/2: Nagy (+1)
p8/3: Nd (+1), Tor (+1), Nagy (+1),
 Misk (+3)
p8/4: Nagy (+1)
p8/5: Nagy (+1)
p8/6: Erd II (+2), Nagy (+1)
p8/7: Erd II (+1)
p8/8: Kol (+1)
p8/9: Nd (+1)
p8/10: Nagy (+1)
p8/11: Misk (×1)
p8/12: Bé (+1)
p8/13: Tor (+3), Nagy (+1)
p8/14: Ká (+1)
p8/15: MS 178 (+18)
p9: Sp 14 (+1)
p9/1: Sá (+1)
p9/2: Nagy (+1)
p9/3: Bé (+1)
p9/4: Nd (+2)
p9/5: Pó (+1)
p9/6: Misk (+1)
p9/7: Nd (+1), Tor (+3)
p9/8: Nd (+1)
p9/9: Nd (+1), Tor (+1)
p9/10: Nd (+2), Pó (+5), Kol (+1),
 Misk (+2)
p9/11: Tor (+1), Kol (+1)
p9/12: Nd (+1)
p9/13: Szathm (×1)
p9/14: Kol (+1)
p9/15: Nd (+2 ×1) Kol (+1)
p9/16: Nd (+1)
p9/17: Nagy (+1)
p10: Nagy (+7 ×1)
p10/1: Nagy (+1)
p10/2: Nagy (+1)
p10/3: Nagy (+1)
p10/4: Nagy (+1) Kisk (×1)
p10/5: Nagy (+5)
p10/6: Bé (+1)
p11: MS 178 (+1), Csá (+2 ×1), Sá
 (+2 ×1), Bé (×1), Vany (+1),
 Kol M (+3), Kisk (×1)
p11/1: MS 178 (+1), Csá (+2 ×2), Sá
 (×1), Ká (+1), Ap (+2), Csú (+1),
 Bé (+3 ×4), Vany (+5), Pó (+1),
 Tor (+5), Kol (+1), Vas (+1),
 Kol M (+1)
p11/2: Szathm (×1), Sp 14 (×1)
p11/3: Erd II (+1)
p11/4: Csá (+1 ×1), Kol (+1)
p11/5: Vany (+1), Misk (+2)
p11/6: Ög (+1), Pó (+1), Lach (+1)
p11/7: Nd (+1)
p11/8: Nd (×1), Tor (+3), Nagy (+4),
 Köv (+6 ×1)
p11/9: Kol (+2)
p11/10: Bé (+2), Erd II (+3), Kisk (×3)
p11/11: Nd (+1), Vany (+1), Tor (+1),
 Szathm (×1)
p11/12: Bé (+1)
p11/13: Vany (+1), Tor (+1), Nagy (+6),
 Kol (+2)
p11/14: Csá (+1), Ke (×1), Erd II (+4),
 Szathm (×1), Nagy (+5), Köv
 (+13)
p11/15: Misk (+1)
p11/16: Nd (+4 ×1)
p11/17: Nagy (+1), Kisk (×1)
p11/18: Szathm (×1)
q1: Vas (+1)
q1/1: Kisk (×1)
q2: Ke (+1)
q2/1: Ke (+1), Erd II (+1)
q2/2: Ke (+1)
q2/3: Ke (×1)
q2/4: Misk (+1)
q2/5: Sá (+1)
q3: Ög (+2)
q3/1: Ke (+1)
q3/2: Tor (+2), Sp 14 (+2), Köv (+1)
q3/3: Csú (×1), Bé (+1)
q4: Ap (+1), Ke (+1), Tor (+1)
q4/1: Csú (+1)
q4/2: Csú (+3 ×1)
q4/3: Kisk (×1)
q4/4: Kisk (×1)
q4/5: Tor (+1), Kisk (×1)
q4/6: Ke (+2 ×1), Tor (+18 ×1), Erd
 II (+3)
q4/7: Szathm (×1)
q4/8: Erd II (+1), Vas (+1), Kisk (×1)
q4/9: Lach (+1)
q4/10: Sá (+4 ×2), Ke (+3 ×1), Csú
 (+2 ×1), Vany (+1), Nagy (+1),
 Sp 14 (+1 ×1), Köv (+3), Kisk
 (×1)
q4/11: Ke (+2), Nagy (×2)
q4/12: Szathm (×1)
q4/13: Tor (+1), Nagy (+1)

q4/14: Köv (+31)
 q5: Misk (+1)
 q5/1: Lach (+1)
 q5/2: Kisk (×1)
 q5/3: Sp 14 (+1)
 q5/4: Ká (+1), Ke (×1), Tor (+3)
 Misk (+1)
 q5/5: Misk (×1)
 q5/6: Tor (+1), Lach (+1)
 q5/7: Szathm (×1)
 q5/8: Nd (+1)
 q5/9: Nd (+1)
 q5/10: Sá (+1)
 q5/11: Nd (+1)
 q6: Szathm (×1)
 q6/1: Szathm (×1)
 q6/2: Szathm (×2)
 q6/2: Szathm (×1)
 q6/4: Tor (+1), Szathm (×1)
 q6/5: Nd (+1)
 q7: Bé (+1)
 q7/1: Ke (+1), Tor (+1), Erd II (+1),
 Szathm (+4)
 q7/2: Ke (×1), Köv (+1)
 q7/3: Erd II (+1)
 r1: Nagy (×1)
 r1/1: Kol (+1)
 r1/2: Ög (+1), Lach (+1)
 r2: Pó (+2), Tor (+1)
 r2/1: Pó (+1)
 r2/2: Tor (+1), Misk (+1)
 r2/3: Pó (+1)
 r2/4: Erd I (+1)
 r2/5: Erd II (+1), Kol (+1)
 r2/6: Szathm (×1)
 r2/7: Köv (×1)
 r2/8: Rá (+4)
 r2/9: Rá (+1)
 r2/10: Rá (+2)
 r2/11: Rá (+7)
 r2/12: Rá (+2)
 r2/13: Rá (+1)
 r2/14: Rá (+1)
 r2/15: Rá (+1)
 r3: Nagy (+3)
 r3/1: Rá (+1)
 r3/2: Nagy (+1)
 r3/3: Kol (+1)
 r3/4: Sá (+1)
 r3/5: Szathm (×1)
 r3/6: Misk (+1)
 r3/7: Erd I (+1)
 r3/8: Rá (+1)
 r3/9: Szathm (×1)
 r3/10: Rá (+2)

r3/11: Szathm (×1)
 r3/12: Csu (×1)
 r3/13: Köv (+1)
 r3/14: Rá (×1)
 r3/15: Ke (+1)
 r3/16: Rá (+5)
 r3/17: Rá (×1), Szathm (×1)
 r3/18: Rá (+2)
 r3/19: Rá (+2)
 r3/20: Rá (+2)
 r3/21: Rá (+1)
 r3/22: Rá (+1)
 r3/23: Rá (+1)
 r3/24: Rá (+2)
 r3/25: Rá (+1)
 r3/26: Ke (+1)
 r3/27: Rá (+1)
 r3/28: Rá (×1)
 r3/29: Sá (×1)
 r3/30: Szathm (+1 ×1)
 r3/31: Rá (+1)
 r4: Bé (×1), Köv (+1)
 r4/1: Sá (+1), Ög (+2), Misk (+1)
 r4/2: Ke (+4 ×1), Csu (+2), Vany
 (+1)
 r4/3: Bé (+1)
 r4/4: Ke (+1)
 r4/5: Sp 14 (×1)
 r4/6: Sp 14 (×1)
 r4/7: Tor (+1), Köv (+3)
 r4/8: Kisk (×3)
 r4/9: Erd II (+1), Köv (+1)
 r4/10: Kol (+1), Szathm (×7), Köv
 (+3), Kisk (×1)
 r4/11: Szathm (×3)
 r4/12: Nagy (+2)
 r4/13: Erd II (+2), Nagy (+8)
 r4/14: Misk (×1)
 r4/15: Ke (+1 ×2), Bé (+1), Vany (+1)
 r4/16: Szathm (×3)
 r4/17: Vany (+1), Rá (+2), Szathm
 (×2), Nagy (+1)
 r4/18: Szathm (×1)
 r4/19: Misk (×1)
 r4/20: Szathm (+1)
 r4/21: Szathm (×1)
 r4/22: Ke (×1)
 r4/23: Nagy (+1)
 r4/24: Ke (+2)
 r4/25: Nagy (+1)
 r4/26: Lach (+1)
 r4/27: Ká (×1)
 r4/28: Ke (+1)
 r4/29: Sá (+1), Ke (+4 ×1), Sp 14 (+1)
 r4/30: Ke (+1)

r4/31: Köv (+1)
 r4/32: Kol (+1)
 r4/33: Szathm (×1)
 s1: NH (+5)
 s1/1: NH (+2)
 s2: MS 178 (+13)
 s2/1: MS 178 (+4)
 s2/2: MS 178 (+1)
 s2/3: MS 178 (+1)
 s2/4: MS 178 (+1)
 s2/5: MS 178 (+19)
 s2/6: MS 178 (+6)
 s2/7: MS 178 (+5)
 s2/8: MS 178 (+14)
 s3: MS 178 (+1)
 s3/1: MS 178 (+1)
 s4: MS 178 (+1)
 s4/1: Szathm (×1)
 t1: Szathm (×1)
 t1/1: Rá (+1)
 t2: Ke (+1)
 t2/1: Nd (×1)
 t2/2: Rá (+1)
 t2/3: Rá (+2)
 t3: Sá (×1)
 t3/1: Köv (×1)
 t3/2: Rá (+2)
 t3/3: Szathm (+1 ×1)
 t3/4: Ög (+1)
 t4: Szathm (+1)
 t4/1: Szathm (+3)
 t4/2: Misk (×1)
 t4/3: Kisk (×1)
 t4/4: Ap (+1)
 u1: NH (+1)
 u1/1: NH (+3)
 u2: Ba (+1)
 u2/1: Ba (×1)
 u2/2: Óv (×4)
 u2/3: Kisk (×1)
 u2/4: Nd (×1)
 u2/5: Nd (×1)
 u3: MS 178 (+5)
 u3/1: MS 178 (+3)
 u3/2: Csá (+1)
 u3/3: Ög (+1)
 u3/4: Vas (+1)
 u3/5: Csá (+1)
 u3/6: Lach (+1)
 u3/7: Bé (+1)
 u3/8: Sá (×1)
 u3/9: Sá (×1)
 u3/10: Bé (×1)
 u3/11: Bé (×1)
 u3/12: Bé (×1)

u3/13: Nd (×1)
 u4: Kol M (+1)
 u4/1: Kol M (+1)
 u4/2: Ap (+1)
 u4/3: Vany (+1)
 u4/4: Vany (+1)
 u4/5: Sá (+1)
 u4/6: Rá (+1)
 u4/7: Rá (+1)
 u4/8: Rá (+1)
 u4/9: Ke (+1)
 u5: Sá (+1), Ke (×1), Rá (+1)
 u5/1: Rá (+1)
 u5/2: Lach (+1)
 u5/3: Nagy (×1)
 u6: Ke (+1)
 u6/1: Ke (+1)
 u6/2: Szathm (+1)

Christus: Initium

A1: NH (Med f. allg.)
 A2: MS 178 (Med f. +3)
 A2/1: MS 178 (Med f. +4)
 A2/2: Pó (+1), Tor (Med f. +1)
 A2/3: MS 178 (Med f. +1), Csá (Med f. +1), Vany (Med f. +2), Pó (Med f. +3), Tor (Med f. +1)
 A2/4: MS 178 (Med f. +allg.), NH (+2, Med f. +8), Ba (Med f. +st), Óv (Med f. +allg.), Csá (Med f. +allg.), Sá (+1, Med f. +allg.), Nd (Med f. +allg.), Spá (Med f. +st), Ká (Med f. +st), Ap (Med f. +allg.), Ög (+2, Med f. +allg.) Ke (Med f. +21), Csú (Med f. +24), Bé (Med f. +26), Vany (Med f. +26), Pó (Med f. +56) Tor (Med f. +10), Szathm (Med f. +6), Kol (Med f. +2), Lach (Med f. +st), Sp 14 (+1), (Med f. +22 ×2), Misk (Med f. +st)
 A2/5: Misk (+1)
 A3: Bé (+7 ×1, Med f. +1), Tor (Med f. +5), Szathm ×4, Erd I (+3), Nagy (+8), Kol (+1), Vas (+2)
 A3/1: Pó (Med f. +10), Rá (+1), Med f. +st), Tor (Med f. +20), Erd I (+6, Med f. +st), Erd II (Med f. +28), Szathm (Med f. +10), Nagy (Med f. +allg.), Kol (+3, Med f. +allg.), Vas (+2, Med f. +st), Kol M (Med f. +st), Köv. (+2, Med f. +st), Kisk (Med f. +st)

- A3/2:** Erd I (+1)
A3/3: Nd (+1)
A3/4: Nagy (+1)
A3/5: Vany (+1), Pó (+2), Szathm (+9), Misk (+2)
A4: Kol (×2)
A4/1: Szathm (Med f. +1)
A4/2: Szathm (Med f. +12)
A5: Szathm (×1)
A5/1: Erd II (Med f. +1), Szathm (Med f. ×1)
A5/2: Szathm (Med f +2)
B1: MS 178 (+1)
B1/1: Erd II (+1)
B2: MS 178 (+1)
B2/1: Pó (×1)
B2/2: MS 178 (+8)
B2/3: Bé (+1)
B2/4: Misk (×1)
B2/5: MS 178 (+2)
B2/6: MS 178 (+10)
B2/7: MS 178 (+8)
B2/8: NH (+2)
B2/9: NH (+3)
B2/10: MS 178 (+1)
B3: Csá (+1)
B3/1: Ba (+3), Csá (+1)
B3/2: Ba (+3)
B3/3: Csá (+1)
B3/4: Ke (+1)
B3/5: Vany (+1)
B3/6: Vany (+2)
B3/7: Csá (+2), Ká (+1)
B3/8: Erd II (+2)
B3/9: Vany (+2)
B3/10: Nd (+1)
B3/11: Ke (+1)
B3/12: Ká (+1)
B3/13: Misk (×1)
B3/14: Sp 14 (×1)
B3/15: Vany (+1)
B3/16: Óv (+2), Sá (+2), Ke (+2) Lach (+1)
B3/17: Nd (+1)
B3/18: NH (+1), Óv (+6), Csá (+2), Ká (+3), Óg (+7), Csu (×2), Lach (+4)
B3/19: Ke (+1), Pó (+1), Lach (+1)
B3/20: Misk (+1)
B3/21: Kol (+1)
B3/22: Erd I (+1)
B3/23: Nd (+3), Ap (+5 ×1) Misk (×1)
B3/24: Sá (+1)
B3/25: Vany (+1)
B3/26: Vany (×1)
B3/27: Vany (+1)
B3/28: Misk (+3)
B3/29: Spá (+1), Misk (+1)
B3/30: Sá (+1)
B3/31: Sá (+1 ×1)
B3/32: Sá (+1)
B3/33: Misk (+1)
B3/34: Csá (+1)
B3/35: Szathm (×1)
B4: MS 178 (+1)
B4/1: Sá (+1)
B4/2: Sá (+1)
B4/3: Csu (+3 ×1), Sp 14 (×1)
B4/4: Spá (+1)
B4/5: Tor (+2), Kol (×1), Kőv (+2)
B4/6: Tor (+1), Nagy (×1), Kol (+1 ×1)
B4/7: Pó (+4 ×1)
B4/8: Erd I (+7), Vas (+4), Kol M (+1), Kőv (+1)
B4/9: Spá (+2), Nagy (×1)
B4/10: Spá (+3), Ká (+1), Bé (+5 ×3), Sp 14 (+1)
B4/11: Kol (×1)
B4/12: Sá (×1), Pó (+1)
B4/13: Tor (+1), Misk (+1)
B4/14: NH (+1)
B4/15: Vany (×1)
B5: MS 178 (+1)
B5/1: Szathm (×1)
B5/2: Lach (+1)
B5/3: Pó (+1)
B5/4: Misk (+1)
B5/5: Misk (+1)
B5/6: Erd I (+6)
B5/7: Tor (+1)
C1: Nd (×1)
C2: MS 178 (+6)
C2/1: Erd II (+2)
C2/2: Bé (×1)
C2/3: Rá (+1)
C2/4: Rá (+1)
C3: MS 178 (+13)
C3/1: NH (+1)
C3/2: NH (+2)
C3/3: NH (+1)
C3/4: NH (+1)
C3/5: Nagy (×1)
C3/6: Ke (+1)
C3/7: Rá (+1)
C3/8: Rá (+1)
C3/9: Nd (×1)
C3/10: Nagy (×1)
C3/11: Kőv (+1 ×1)
C3/12: NH (+1)

C3/13: NH (+1)
 C3/14: MS 178 (+3)
 C3/15: MS 178 (+1)
 C3/16: Erd II (+1)
 C3/17: Erd II (+1)
 C3/18: Erd II (+5)
 C3/19: Erd II (+8)
 C3/20: Kol (+1)
 C3/21: Kol (×1)
 C3/22: Erd II (+1)
 C3/23: Erd II (×1)
 C3/24: Erd II (+1)
 C3/25: Erd II (+1)
 C3/26: Erd II (×1)
 C3/27: Erd II (×1)
 C3/28: Kol (×1)
 C3/29: Kol (×1)
 C3/30: Kol (×1)
 C4: NH (+2), Nd (+1)
 C4/1: NH (+1)
 C4/2: Kőv (+4)
 C4/3: Ba (+1)
 C4/4: Sá (×2)
 C4/5: Ba (+7)
 C4/6: Sá (×1), Erd I (+1), Kőv (+6)
 C4/7: Vas (+1)
 C4/8: MS 178 (+1)
 C4/9: Kőv (+1)
 C4/10: Óv (+3)
 C4/11: Vany (+1)
 C4/12: Óv (+9), Nd (×1), Ap (+4), Ke (+3), Kol (×1)
 C4/13: Óv (+1)
 C4/14: Erd I (+10)
 C4/15: Tor (+1), Nagy (×2), Kol (×2)
 C4/16: Szathm (×1)
 C4/17: Vas (×1)
 C4/18: Nagy (×2)
 C4/19: NH (+7)
 C4/20: NH (+1), Kőv (+2)
 C4/21: Bé (×2)
 C4/22: Nagy (×1)
 C4/23: Vas (+1)
 C4/24: Vas (+17)
 C4/25: Vas (+1)
 C4/26: Ke (+1)
 C4/27: Ap (+9 ×1), Ke (+5), Bé (+1 ×2), Vany (+3), Sp 14 (+1)
 C4/28: Rá (+5), Kőv (+9)
 C4/29: Kőv (×1)
 C4/30: Kőv (+7 ×2)
 C4/31: Kőv (×1)
 C4/32: MS 178 (+4)
 C4/33: Ba (+2)
 C4/34: Nd (×1)

C4/35: Ba (+1)
 C4/36: Ba (+1)
 C4/37: Ba (+2)
 C4/38: Tor (+1), Szathm (×1), Sp 14 (+1)
 C4/39: Erd II (+1)
 C4/40: Csá (+1), Pó (×1), Erd II (+9), Sp 14 (+2)
 C4/41: Tor (+1), Erd II (+1)
 C4/42: Nagy (×1)
 C4/43: Kol (+3 ×1)
 C4/44: Nd (+1 ×1), Tor (+1)
 C4/45: Szathm (×3)
 C4/46: Szathm (×1)
 C4/47: Ke (+3 ×1), Pó (+2), Tor (+3 ×2)
 C4/48: Tor (+3), Erd II (+5), Nagy (×11), Kol (+9 ×6)
 C4/49: Szathm (×3)
 C4/50: Bé (+1)
 C4/51: Erd II (Med f. +1)
 C4/52: Kőv (+1)
 C4/53: Csu (×1)
 C4/54: Pó (×1)
 C4/55: Tor (+3), Nagy (×1)
 C4/56: Szathm (×1)
 C4/57: MS 178 (+3), Ke (+1), Kol (+1), Kőv (+2)
 C4/58: Ke (+1), Szathm (+2 ×1)
 C4/59: Ap (+2), Ke (+1), Tor (+1)
 C4/60: Ap (+3), Ke (+7), Pó (+2), Tor (+1), Kol (+1 ×1)
 C4/61: MS 178 (+2)
 C4/62: Kol (×3)
 C4/63: Kol (+4 ×3)
 C4/64: Sp 14 (×1)
 C5: NH (+1)
 C5/1: NH (+5)
 C5/2: NH (+1)
 C5/3: NH (+1)
 C5/4: NH (+1)
 C5/5: NH (+1)
 C5/6: NH (+1)
 C5/7: NH (+1)
 C5/8: NH (+1)
 C5/9: NH (+13)
 C5/10: NH (+1)
 C5/11: Ög (+1), Lach (+1)
 C5/12: Ög (+1)
 C5/13: MS 178 (+7), Ba (+13), Óv (+7), Csá (×1), Sá (+1 ×2), Spá (+7 ×1), Ká (+11), Nd (+2), Ap (+2), Ög (+6), Bé (+3 ×2), Lach (+7), Vas (+19), Sp 14 (+4 ×1)
 C5/14: Vany (+3)

- C5/15: Ba (+1), Óv (+1), Sá (+2), Spá (+3)
 C5/16: Vany (+1)
 C5/17: Ba (+1)
 C5/18: Sá (+1 × 1), Nd (+2), Spá (+1), Sp 14 (× 1)
 C5/19: Nd (+1), Ká (+1)
 C5/20: Erd I (+3), Nagy (+1), Lach (+3), Kol M (+53 × 7), Köv (+6)
 C5/21: Csá (× 1)
 C5/22: Vany (+1)
 C5/23: Erd I (+20)
 C5/24: Erd I (+6), Kol M (+1)
 C5/25: Nagy (× 4)
 C5/26: Ög (+5)
 C5/27: Bé (+1 × 2), Vany (+1), Tor (× 1), Nagy (× 1), Kol M (+2)
 C5/28: Csá (+1 × 2), Nd (+4 × 2), Ap (+2), Pó (+4), Kol (+4), Lach (+4)
 C5/29: Sp 14 (+7 L4)
 C5/30: Tor (+1), Erd I (+11), Nagy (+1 × 6), Vas (+1)
 C5/31: MS 178 (+31), Óv (+9), Csá (+3), Sá (+8), Ká (+5), Ap (+6 × 1), Ög (+5), Ke (+2), Vany (+5), Tor (+7), Lach (+6)
 C5/32: Bé (+1), Nagy (+2 × 2), Vas (+10 × 2), Köv (+10 × 3)
 C5/33: Szathm (× 1)
 C5/34: Nagy (× 3)
 C5/35: MS 178 (+2), Nd (+1), Ög (+1), Lach (+1)
 C5/36: Pó (× 1), Köv (+1 × 1)
 C5/37: Ba (+1), Sá (× 1)
 C5/38: Lach (+1)
 C5/39: Sá (× 1)
 C5/40: Kol (× 1)
 C5/41: Erd I (× 1)
 C5/42: Ög (+1), Nagy (× 1), Lach (+1)
 C5/43: Köv (× 3)
 C5/44: Nd (+1)
 C5/45: Vas (+2), Köv (+2)
 C5/46: Nd (+2)
 C5/47: Nd (+2), Tor (+1), Lach (+1), Sp 14 (+1)
 C5/48: Nd (+2)
 C5/49: Csá (+1)
 C5/50: Csu (× 1)
 C5/51: Sá (+1), Tor (+9)
 C5/52: Erd II (+10), Pó (+2), Szathm (× 3), Sp 14 (+3)
 C5/53: Csá (+11), Ög (+2), Ke (+1 × 1), Tor (+1), Pó (+14 × 1), Szathm (× 1), Kol (+8 × 2)
- C5/54: Misk (+1)
 C5/55: Sá (+1), Tor (+7)
 C5/56: Vany (+1)
 C5/57: Pó (+1)
 C5/58: Csá (+1 × 1), Tor (+3)
 C5/59: Nagy (× 4)
 C5/60: Pó (× 2)
 C5/61: Pó (× 6)
 C5/62: Csu (× 1)
 C5/63: Nd (+1), Csu (+1), Pó (+6 × 2), Tor (+7), Sp 14 (+2)
 C5/64: Csá (+1), Csu (× 1)
 C5/65: Vany (+1)
 C5/66: Vany (+2)
 C5/67: Nd (× 1)
 C5/68: Pó (+1), Nagy (× 1)
 C5/69: Szathm (× 1)
 C5/70: Tor (+2), Köv (× 1)
 C5/71: MS 178 (+29), Óv (+5), Ká (+2), Ög (+4), Lach (+4), Sp 14 (+1)
 C5/72: Szathm (× 1)
 C5/73: Ap (+1), Vany (+6)
 C5/74: Ká (+1)
 C5/75: MS 178 (+1), Sá (+1), Ög (+1)
 C5/76: Lach (+1)
 C6: NH (+7)
 C6/1: Nd (+1)
 C6/2: NH (+1)
 C6/3: Csá (+4, Med f. +1), Sá (+2), Spá (+3), Ap (+1), Csu (+11 × 3), Vany (+2, Med f. +6), Lach (+1), Sp 14 (+1, Med f. +2), Misk (+5)
 C6/4: Spá (+6), Ög (+1), Pó (+10 × 1)
 C6/5: Sá (+2), Pó (× 1)
 C6/6: Sá (+1), Nd (+1 × 1), Spá (+3), Vany (+1)
 C6/7: Csá (+1)
 C6/8: Nd (+1)
 C6/9: Spá (+3)
 C6/10: Sá (+1)
 C6/11: Ke (Med f. +3), Csu (Med f. +1), Tor (Med f. +1), Misk (+7 × 1)
 C6/12: Spá (+1), Ke (+1), Pó (+2), Szathm (+1 × 1), Sp 14 (+1)
 C6/13: Spá (+4)
 C6/14: Nd (+4)
 C6/15: Nd (+1)
 C6/16: Spá (+1), Tor (+1)
 C6/17: Bé (+1)
 C6/18: Csá (+2), Sá (+1), Vas (+1)
 C6/19: Spá (+1), Tor (+2)
 C6/20: Csu (+7 × 2)
 C6/21: Ke (+1)
 C6/22: Csu (× 1), Tor (+1), Szathm (+1)

C6/23: Pó (+7 × 1), Misk (+6)
 C7: MS 178 (Med f. +7), NH (Med f. +2), Óv (Med f. +2), Csá (Med f. +3), Sá (Med f. +1), Nd (Med f. +2), Ap (Med f. +6), Ög (Med f. +1), Ke (Med f. +8), Csu (Med f. +1), Bé (Med f. +5), Vany (Med f. +7), Pó (Med f. +3)
 C7/1: Bé (Med f. +1), Tor (Med f. +2), Erd II (Med f. +2), Nagy (Med f. +8)
 C7/2: NH (Med f. +7)

Christus: Mediation

D: NH (+9), Nd (+2)
 D1: NH (+4), Csu (+4), Bé (+1)
 D2: Vany (+1)
 D3: NH (+1)
 D4: Bé (+1), Kol (+1)
 D5: Kol (+1)
 E: MS 178 (+10), Csá (+3), Sá (+3), Nd (+3), Ap (+2), Ke (+2), Vany (+2), Pó (+10), Tor (+3), Misk (+4)
 E1: MS 178 (+59), NH (+1), Ba (+allg.), Óv (+st), Csá (+11), Sá (+33 × 1), Nd (+allg.), Spá (+oft), Ká (+29), Ap (+allg.), Ög (+allg.), Ke (+11), Bé (+21), Vany (+18), Pó (+33), Tor (+3), Kol (+1), Lach (+43), Sp 14 (+22 × 2), Misk (+26)
 E2: MS 178 (+49), Ba (+2), Csá (+19), Sá (+5), Nd (+6), Spá (+20), Ká (+8), Ap (+12), Ög (+2), Ke (+5), Csu (+1), Bé (+4), Vany (+3), Pó (+30), Tor (+7), Lach (+2), Sp 14 (+3), Misk (+12)
 E3: Vany (+1)
 E4: Vany (+1), Szathm (+2 × 1)
 E5: Tor (+1)
 E6: Csá (+1)
 E7: Vany (+1)
 E8: Szathm (× 1)
 E9: Ke (+3), Csu (+31), Bé (+4), Vany (+4), Pó (+5), Szathm (+3 × 2), Sp 14 (+3)
 E10: Csu (+10), Sp 14 (+4)
 E11: Pó (+1), Lach (+1), Misk (+1)
 E12: Sá (+3), Ká (+1), Tor (+1)
 E13: Ká (+1), Ke (+1)
 E14: Ap (+1)
 E15: Ög (+1), Lach (+4)
 E16: Misk (+1)

E17: Nd (× 1)
 E18: Tor (+2)
 E19: Szathm (× 1)
 F: MS 178 (+2), Misk (+2), Köv (+1)
 F1: Ká (+1), Ke (+1)
 F2: Ke (+5), Tor (+2), Erd II (+2), Nagy (+1), Kol (+2), Köv (+8)
 F3: Ke (+1), Tor (+1)
 F4: Bé (+1), Pó (+1), Tor (+6), Kol (+3)
 F5: Ke (+1), Misk (+1)
 F6: Ke (+2), Bé (+2), Pó (+1), Rá (+allg.), Tor (+11), Erd I (+5), Erd II (+17 × 1), Nagy (+19 × 1), Köv (+6), Kol (+17), Kisk (+7)
 F7: Nagy (+1)
 F8: Kol (+1)
 F9: Kol (+1)
 F10: MS 178 (+1)
 F11: Erd II (+1), Nagy (+7), Kol (+3), Köv (+6)
 F12: Rá (+1), Tor (+1), Erd I (+8), Erd II (+12), Nagy (+19), Kol (+15), Vas (+6), Kol M (+19), Köv (+36), Kisk (+5 × 1)
 F13: Kol (+4)
 F14: Erd I (+1), Erd II (+6), Nagy (+10), Kol (+14), Kol M (+4), Köv (+3), Kisk (× 1)
 F15: Rá (+1)
 F16: NH (+2), Nagy (+9), Kol (+1), Vas (+2), Kisk (× 1)
 F17: NH (+2), Sá (+2), Ká (+1), Pó (+1), Erd II (+5), Nagy (+6 × 1), Vas (+2), Köv (+2)
 F18: Erd I (+1), Vas (+2)
 F19: Kisk (+1)
 F20: Erd I (+69), Erd II (+2), Kol (+5), Vas (+46), Kol M (+50), Köv (+10), Kisk (+18 × 4)
 F21: Erd I (+3), Erd II (+3)
 F22: Kisk (+1)
 F23: Szathm (+2)
 F24: Pó (+1), Nagy (+3), Kol (+4)
 F25: Erd II (+1), Kisk (+2)
 F26: Rá (+1)
 F27: Erd II (+1)
 F28: Kol (+1)
 G: Erd II (+1)
 G1: Szathm (× 4)
 G2: Köv (+1), Kisk (+1)
 G3: Szathm (× 2)
 G4: Szathm (× 1)
 H: Szathm (× 1)
 H1: Kisk (+4 × 1)

- H2:** Kisk (+1)
H3: Erd II (+2)
H4: Köv (+1)
H5: Köv (×1)
H6: Kisk (+1)
I1: NH (+4)
I1/1: NH (+1)
I1/2: MS 178 (+1)
I1/3: Pó (+1)
I1/4: Nd (+1)
I1/5: Erd I (+1)
I2: MS 178 (+4), Ög (+1), Pó (+1)
I2/1: Vas (+1)
I2/2: Vas (+1)
I2/3: Sá (+1)
I2/4: Köv (+1)
I2/5: Nagy (+1)
I2/6: Tor (+2), Erd II (+1)
I2/7: Pó (+3), Nagy (+1)
I2/8: Kol (+1)
I2/9: Kol M (+1)
I2/10: Erd II (+1)
I2/11: Vas (+1)
I3: Pó (+1), Tor (+1), Kol (×1)
I3/1: Pó (+1 ×1)
I3/2: Kol (+1)
I3/3: Kol (+1)
I3/4: Köv (+1)
I3/5: Köv (+1)
I3/6: Pó (+1)
I3/7: Erd I (+1)
I3/8: Vas (+1)
I3/9: Kol M (+1)
I3/10: Erd I (+1)
I3/11: Vas (+1), Kol M (+1)
I3/12: Kol (+1)
I3/13: Vas (+2), Kol M (+2)
I3/14: Erd I (+1)
I4: Vas (+1)
I4/1: Tor (+1), Nagy (×1)
I4/2: Erd II (+1)
I4/3: Kol M (×1)
I4/4: Kol (×1)
I4/5: Köv (+1)
I4/6: Köv (+1)
I4/7: Nagy (+1)
I4/8: Erd II (+1)
I5: Nagy (×1), Kol (+1 ×1)
I6: Erd II (+1)
J1: NH (+4)
J1/1: MS 178 (+5), NH (+24)
J1/2: NH (+11)
J2: Bé (×1)
J2/1: Ká (+1)
J2/2: Ká (+1)
- J3:** MS 178 (+3)
J3/1: MS 178 (+3)
J3/2: NH (+1)
J3/3: NH (+6)
J3/4: MS 178 (+6)
J3/5: MS 178 (+6)
J3/6: NH (+3)
- Christus: Termination*
- K:** NH (+7)
K1: NH (+1), Sá (+1)
K2: NH (+1)
L1: MS 178 (+1 ×1)
L1/1: MS 178 (+5)
L1/2: MS 178 (+5)
L2: MS 178 (+1)
L2/1: Kisk (×1)
L2/2: Kisk (×1)
L3: MS 178 (+1)
L3/1: MS 178 (+24)
L3/2: MS 178 (+1)
L3/3: MS 178 (+3)
L3/4: MS 178 (+2)
L3/5: MS 178 (+1)
L3/6: NH (+1)
L3/7: Köv (+2)
L3/8: NH (+2)
L3/9: NH (+1)
L3/10: NH (+1)
L3/11: Kol (×1)
L3/12: Köv (+2)
L3/13: Köv (+1)
L3/14: Erd I (+1)
L3/15: MS 178 (+2)
L3/16: Ke (+1)
L3/17: Nagy (+1)
L3/18: Kisk (×1)
L3/19: Kisk (×1)
L3/20: Erd II (+2)
L4: MS 178 (+1)
L4/1: MS 178 (+12)
L4/2: MS 178 (+1)
L4/3: Csá (×1)
L4/4: Csá (+1)
L4/5: Vany (+1)
L4/6: Sá (×2)
L4/7: Nd (+1)
L4/8: Misk (+1)
L4/9: Kol (+1 ×1)
L4/10: Tor (+1), Erd I (+6), Köv (+9)
L4/11: Ap (+11), Ke (+8), Bé (+2), Pó (+1), Tor (+12), Erd I (+58), Erd II (+1), Kol (+2 ×2), Köv (+13)

- L4/12: Csá (+1), Nagy (+1 × 1), Kol (× 1), Vas (+46 × 3), Kol M (+21)
 L4/13: Bé (× 1)
 L4/14: Kol (+5 × 1), Köv (+1)
 L4/15: Pó (+1)
 L4/16: Köv (+1)
 L4/17: Köv (+1)
 L4/18: Sp 14 (× 1)
 L4/19: Ke (+1)
 L4/20: Erd II (+1)
 L4/21: NH (+1)
 L4/22: Sá (+1), Erd II (+2)
 L4/23: Ke (+1), Erd II (+2), Köv (+25 × 1)
 L4/24: Pó (+3), Erd II (+3), Nagy (+1), Vas (+3)
 L4/25: Nd (+1)
 L4/26: Nd (+2), Tor (+1), Nagy (× 1)
 L4/27: Csá (+1)
 L4/28: Erd II (+1)
 L4/29: Erd II (+4)
 L4/30: Szathm (× 1)
 L4/31: Kol (+1)
 L5: MS 178 (+1)
 L5/1: MS 178 (+24), Ba (+35), Óv (+36), Csá (+18 × 4), Sá (+3), Ká (+16), Ap (+16 × 2), Ög (+38), Ke (+5), Bé (+1), Pó (+3 × 2), Tor (+1), Nagy (+19 × 6), Kol (+17 × 11), Lach (+33), Vas (+9), Sp 14 (+1), Kol M (+46)
 L5/2: Erd II (+1)
 L5/3: Óv (+1), Spá (+1), Vany (+17), Erd I (+1), Erd II (+4)
 L5/4: Sá (+4 × 2), Tor (+5)
 L5/5: MS 178 (+1), Lach (+1)
 L5/6: MS 178 (+2)
 L5/7: Ká (+1)
 L5/8: Erd II (+2)
 L5/9: Ke (+1), Kol M (+1)
 L5/10: Nagy (+1)
 L5/11: Sá (+1), Sp 14 (+1)
 L5/12: Nagy (+5)
 L5/13: Nagy (+1)
 L5/14: Vany (+2)
 L5/15: Vany (+1)
 L5/16: Bé (+1), Vany (+6), Lach (+1)
 L5/17: Ká (+1), Bé (+1 × 1)
 L5/18: Erd II (+1), Nagy (+6 × 1), Köv (+3)
 L5/19: Kol (+2 × 1)
 L5/20: Tor (+3), Nagy (+6 × 7), Kol (+4 × 2)
 L5/21: Nagy (+1)
 L5/22: Nagy (+1)
 L5/23: Óv (+1), Nd (+9), Vany (+1), Tor (+5), Erd II (+1), Szathm (× 2), Sp 14 (+11 × 4)
 L5/24: Nd (+1), Tor (+1)
 L5/25: Nagy (× 1)
 L5/26: Nd (+1), Nagy (+1)
 L5/27: Ke (+1)
 L5/28: Vany (+1)
 L5/29: MS 178 (+9)
 L5/30: Csu (× 2)
 L5/31: MS 178 (+1), Ap (+4 × 2), Csu (+1), Pó (+17 × 1)
 L5/32: NH (+3)
 L5/33: MS 178 (+1)
 L5/34: Ba (+2), Óv (+4), Ká (+1), Ög (+1), Sp 14 (+2)
 L5/35: Ke (+1)
 L5/36: NH (+22)
 L5/37: Nd (+2)
 L5/38: Nd (+1)
 L5/39: Nd (+1), Tor (+1)
 L5/40: Szathm (× 1)
 L5/41: Nagy (+1)
 L5/42: Tor (+1)
 L6: MS 178 (+3), NH (+6), Ba (+2), Csá (+7), Sá (+2), Nd (+10), Spá (+33), Ap (× 2), Ög (+1), Ke (+1), Csu (+23 × 12), Bé (+16 × 3), Tor (+19), Erd II (+9), Pó (+41 × 2), Szathm (× 4), Kol (+1 × 2), Lach (+3), Vas (+1), Sp 14 (+3 × 3), Misk (+20)
 L6/1: Csá (+3)
 L6/2: Erd I (+2), Nagy (+5 × 1)
 L6/3: Csá (+1), Ká (+1)
 L6/4: Sá (+4)
 L6/5: Nd (+4)
 L6/6: Misk (+1)
 L6/7: Sá (+2 × 1), Misk (+2)
 L6/8: Misk (+1)
 L6/9: Ap (+1), Misk (+8)
 L6/10: Misk (+1)
 L6/11: Csá (× 1)
 L6/12: Nd (+2)
 L6/13: Sá (× 2), Nd (+1), Vany (+1)
 L6/14: Nd (+1)
 L6/15: Nd (+1), Ke (+1), Bé (+1), Kol (+1)
 L6/16: Nd (+1)
 L6/17: Spá (+2 × 1)
 L6/18: Lach (+1)
 L6/19: Misk (+1)
 L7: Misk (+1)
 L7/1: Misk (+1)

M1: Erd II (+1)
 M1/1: Ke (+1)
 M1/2: Szathm (×1)
 M1/3: Rá (+1)
 M2: Tor (+1), Szathm (×1)
 M2/1: Rá (×1)
 M2/2: Sá (×1), Ká (+1), Ap (+1), Ke (+4 ×1), Tor (+6), Köv (+2 ×1)
 M2/3: Ke (+1)
 M2/4: Ap (+2)
 M2/5: Ke (+1)
 M2/6: Ke (+1)
 M2/7: Ke (+1)
 M2/8: Ke (+1)
 M2/9: Szathm (+1)
 M3: Csu (+1), Vany (+1), Tor (+3), Sp 14 (+1 ×2)
 M3/1: Vany (+1)
 M3/2: Sá (+1 ×3), Ká (+1), Ke (+1) Tor (+4)
 M3/3: Lach (+1)
 M3/4: Sp 14 (+1)
 M3/5: Csá (+1), Sá (+8 ×1), Ká (×1)
 M3/6: Szathm (×2)
 M4: Sá (+2 ×1), Spá (+1), Ke (+1), Tor (+1)
 M4/1: Vany (+2)
 M4/2: Vany (+1)
 M4/3: Csu (+1)
 M4/4: Misk (×1)
 M4/5: Szathm (×1)
 M4/6: Vany (+1)
 N1: Sá (×1)
 N1/1: Rá (+1), Szathm (×1)
 N1/2: Szathm (×1)
 N2: Ke (×1)
 N2/1: Ke (+2)
 N2/2: Ke (+1)
 N2/3: Nagy (×1)
 N2/4: Szathm (×1)
 N2/5: Ke (×1)
 N2/6: Ke (×1)
 N2/7: Szathm (×1)
 N2/8: Szathm (×1)
 N2/9: Szathm (×1)
 N2/10: Rá (+1)
 N2/11: Rá (×1)
 N3: Lach (+1)
 N3/1: Rá (+1)
 N3/2: Szathm (×1)
 N3/3: Sp 14 (×1)
 N3/4: Vany (+1)
 N4: Ká (+1)
 N4/1: Szathm (×1)

Jünger: Initium

I: NH (Med f. +2)
 I/1: Kisk (+1)
 I/2: MS 178 (+4, Med f. +27), NH (Med f. +8), Csá (+11)
 I/3: MS 178 (+1, Med f. +1), Csá (Med f. +1), Lach (Med f. +1)
 I/4: Sá (+2, Med f. +1), Ap (Med f. +1), Ke (+2), Csu (+2, Med f. +2), Szathm (+1), Med f. +3), Nagy (+5, Med f. +2), Kol (+4, Med f. +2), Vas (+2), Kisk (+12, Med f. +11)
 I/5: MS 178 (+68, Med f. +2), NH (+21, Med f. +3), Ba (+34, Med f. +18), Óv (+31, Med f. +15), Csá (+6, Med f. +4), Nd (+22, Med f. +13), Ká (+6, Med f. +3), Ög (+31, Med f. +10), Bé (+9, Med f. +2), Pó (+2), Lach (+25, Med f. +15), Misk (+1)
 I/6: NH (+2)
 I/7: NH (+25, Med f. +8), Ba (+2), Csá (+7, Med f. +7), Nd (+4, Med f. +3), Ög (+3, Med f. +1), Bé (+3, Med f. +1)
 I/8: Csá (+4, Med f. +4), Nd (+3, Med f. +5), Ká (+1), Bé (+1)
 I/9: Csá (+1)
 I/10: MS 178 (+3), NH (+1), Sá (+27), Med f. +14), Nd (+7, Med f. +4), Spá (+allg. Med f. +allg.), Ká (+1), Ap (+allg., Med f. +allg.), Ög (+1), Ke (+21, Med f. +9), Csu (+13, Med f. +9), Bé (+16, Med f. +7), Vany (+24, Med f. +13), Pó (+30, Med f. +17), Tor (+25, Med f. +7), Erd I (+3, Med f. +2), Szathm (+3, Med f. +2), Nagy (+2), Kol (+3), Lach (+2), Vas (+22), Sp 14 (+11, Med f. +9), Kol M (+1), Misk (+26, Med f. +16), Kisk (+3, Med f. +3)
 I/11: MS 178 (+1), Sá (+3, Med f. +6), Nd (Med f. +1), Ap (+3), Ke (+6, Med f. +3), Csu (+3, Med f. +5), Bé (+3, Med f. +6), Vany (+2, Med f. +1), Pó (+25, Med f. +22), Rá (+17, Med f. +allg.), Tor (+22, Med f. +23), Erd I (+49, Med f. +19), Erd II (+33, Med f. +20), Szathm (+16, ×1), Nagy (+38, Med f. +15),

- Kol (+44, Med f. +35), Vas (+20, Med f. +26), Sp 14 (+3, Med f. +2), Kol M (+52, Med f. +36), Köv (+26, Med f. +st), Kisk (+23, Med f. +14)
- 1/12: Sá (+2, Med f. +1), Vany (+1)
- 1/13: Köv (+1)
- 1/14: Vany (+2, Med f. +1), Szathm (+3), Kisk (+1)
- 1/15: Sá (Med f. +1), Szathm (+4, Med f. +2 ×1), Köv (+1)
- 1/16: Sá (+1)
- 1/17: Ap (Med f. +1), Bé (+1)
- 1/18: Ap (Med f. +1)
- 1/19: Sá (+1, Med f. +1), Ke (+3, Med f. +2), Bé (Med f. +1), Rá (+2), Tor (+1), Erd II (+1), Szathm (+2, ×2, Med f. +1), Nagy (+1), Kol (+1), Köv (+1), Kisk (+1)
- 1/20: Erd II (+3), Szathm (Med f. +1)
- 1/21: Szathm (+1 ×1)
- 1/22: Sá (+1)
- 2: MS 178 (+2), (Med f. +1), NH (+4, Med f. +1)
- 2/1: MS 178 (+7), NH (+5), Ba (+4), Óv (+4), Nd (+1), Spá (+4), Bé (+1)
- 2/2: Ba (+1), Óv (+1), Bé (+3)
- 2/3: Csá (+2), Nd (+1), Vany (+6), Pó (+1)
- 2/4: Bé (+2)
- 2/5: Nd (+1), Tor (+1)
- 2/6: Ög (+1), Lach (+1)
- 2/7: MS 178 (+3), Ba (+1), Óv (+2), Sá (+5), Nd (+4), Ög (+2), Lach (+2), Csá (+1), Misk (+1)
- 2/8: Misk (+2)
- 2/9: MS 178 (+4), Ap (+1), Vas (+2), Misk (+3)
- 2/10: Sp 14 (×1)
- 2/11: Csá (+1)
- 2/12: Sá (+1), Ap (+3), Ke (+2), Csu (+2), Bé (+1), Vany (+1), Pó (+7), Tor (+1), Erd I (+6), Nagy (+2), Vas (+9), Sp 14 (+2), Kol M (+1), Kisk (+2)
- 2/13: Pó (+4), Tor (+2), Erd II (+3), Nagy (+1), Köv (+1)
- 2/14: Nagy (+1)
- 2/15: Ke (+1), Köv (+2), Kisk (+1)
- 2/16: Köv (+2), Kisk (+1)
- 2/17: Ap (+1)
- 3: MS 178 (+8, Med f. +12), NH (+2, Med f. +1), Ba (Med f. +11), Óv (Med f. +4)
- 3/1: Óv (+1), Csá (Med f. +1)
- 3/2: MS 178 (+2)
- 3/3: Óv (+1)
- 3/4: Vany (+1)
- 3/5: NH (+1)
- 3/6: Ba (+1)
- 3/7: Rá (+1)
- 3/8: Kisk (+1)
- 3/9: NH (+8), Nd (+1), Lach (+1), Med (+1)
- 3/10: Ap (+1)
- 3/11: Ba (+4), Óv (+2), Ög (+2), Lach (+1), Sp 14 (+1 ×1), Misk (+1)
- 3/12: Sá (×1)
- 3/13: Misk (+2)
- 3/14: Ke (+1)
- 3/15: Nd (+1)
- 3/16: Ke (+1), Kisk (+1)
- 3/17: Szathm (×1)
- 3/18: Szathm (×1)
- 3/19: Köv (+1)
- 3/20: Szathm (×1)
- 3/21: Szathm (×1)
- 3/22: Nd (+1), Spá (+1), Ke (Med f. +1)
- 4: MS 178 (+8), NH (+6), Csá (+2), Ká (+1), Ög (+1), Bé (+1), Vany (+1), Erd I (+2), Lach (+2), Vas (+3), Kol M (+3)
- 4/1: Kol M (+6)
- 4/2: Rá (+1), Nagy (+2), Kol (+2), Kisk (+3, Med f. +1)
- 4/3: Nagy (+1), Kol (+1)
- 4/4: Ke (+1)
- 5: Pó (+1), Kol M (+3)
- 5/1: Lach (+1)
- 5/2: Csá (+1)
- 5/3: Rá (+1)
- 5/4: Rá (+1)
- 5/5: Rá (+1)
- 5/6: MS 178 (+5)
- 5/7: Kisk (+1)
- 5/8: Vany (+1), Sp 14 (+1), Köv (+1)
- 5/9: Vany (+1)
- 5/10: Rá (+1)
- 5/11: Rá (+1)
- 5/12: Sp 14 (+1)
- 5/13: Rá (+1)
- 6: Kol (Med f. +1)
- 6/1: Vany (+1)
- 6/2: Köv (+1)
- 7: Bé (+1)
- 7/1: MS 178 (+3, Med f. +5), NH (Med

- f. + 8), Ba (Med f. + 2), Óv (Med f. + 2), Csá (Med f. + 6), Nd (+ 1), Ög (+ 1) Med f. + 3), Lach (+ 1, Med f. + 7)
- 7/2: Sá (+ 1, Med f. + 2), Spá (Med f. + 1), Ap (Med f. + 2), Ke (Med f. + 2), Vany (+ 1), Pó (+ 2) Tor (+ 3), Erd I (+ 2), Erd II (+ 3, Med f. + 1), Nagy (+ 10, Med f. + 5), Kol (+ 14, Med f. + 7), Sp 14 (Med f. + 1)
- 7/3: Erd II (Med f. + 6)

Jünger: Mediation

- 8a: Sá (+ 2), Ke (+ 2), Bé (+ 1), Kisk (+ 1)
- 8a1: Sá (× 1)
- 8b: Lach (+ 1)
- 8b1: NH (+ 6), Óv (+ 1)
- 8b2: NH (+ 4), Csá (+ 5), Nd (+ 1), Ög (+ 2)
- 8b3: Sá (+ 3)
- 8b4: Ká (× 1), Lach (+ 1)
- 8b5: Sá (+ 5), Nd (+ 1), Csu (+ 2), Bé (+ 1), Vany (+ 2), Rá (+ 3), Misk (+ 2), Kisk (+ 2 × 1)
- 8b6: Nagy (+ 1 × 1), Kol (+ 1)
- 8b7: Ap (+ 1), Tor (+ 1), Kol (+ 1)
- 8b8: Nd (+ 1)
- 8c: Nd (+ 1)
- 8c1: Nd (+ 1)
- 8c2: Nd (+ 2)
- 8c3: Nd (+ 1)
- 8c4: Nd (+ 1)
- 8c5: MS 178 (+ 12)
- 8c6: MS 178 (+ 35), NH (+ 16), Ba (+ 15), Óv (+ 12), Csá (+ 4), Ká (+ 2), Ög (+ 14), Lach (+ 13)
- 8c7: NH (+ 1), Vas (+ 2)
- 8c8: Ba (+ 6), Óv (+ 1), Bé (+ 1 × 1)
- 8c9: Tor (+ 2), Lach (+ 1)
- 8c10: MS 178 (+ 2), Csá (+ 1), Ög (+ 2), Lach (+ 1)
- 8c11: NH (+ 1), Sá (+ 1), Ap (+ 2), Ke (+ 1), Erd II (+ 1), Vas (+ 16), Kol M (+ 33), Köv (+ 2), Kisk (× 3)
- 8c12: Sá (+ 1), Spá (+ 3), Ög (+ 1), Ke (+ 1), Erd II (+ 4)
Lach (+ 2)
- 8c13: Sá (+ 8), Erd II (+ 2), Nagy (+ 1), Kol (+ 1)
- 8c14: Kol (+ 3)
- 8c15: Erd II (+ 1)

- 8c16: Sá (+ 2)
- 8c17: Ke (× 1), Bé (+ 2 × 1)
- 8c18: Sá (+ 1)
- 8c19: Bé (+ 1)
- 8c20: Óv (+ 4), Csá (+ 1), Tor (+ 1)
- 8c21: Csá (+ 1), Pó (+ 1), Tor (+ 6)
- 8c22: Bé (+ 1 × 1)
- 8c23: Nagy (+ 4), Kol (+ 1)
- 8c24: Nd (× 1), Tor (+ 7), Erd II (+ 1)
- 8c25: Nagy (+ 1)
- 8c26: Nd (+ 1)
- 8c27: Nd (+ 1)
- 8c28: Nd (× 1)
- 8c29: Nd (+ 1)
- 8c30: Nd (+ 5)
- 8c31: Erd II (+ 1)
- 8c32: Kisk (× 1)
- 8c33: Ká (+ 1)
- 8c34: Nagy (+ 4), Kol (+ 9)
- 8c35: Csu (+ 1), Bé (+ 3 × 1), Pó (+ 7 × 2), Nagy (+ 2), Kol (+ 1), Sp 14 (+ 1)
- 8c36: Ke (+ 1)
- 8c37: Spá (+ 1), Csu (+ 1), Pó (+ 18 × 1), Tor (+ 1), Erd I (+ 3), Nagy (+ 2), Kol (+ 4), Misk (+ 4), Köv (+ 16), Kisk (+ 1)
- 8c38: Ap (+ 1)
- 8c39: Vas (+ 5)
- 8c40: Nagy (+ 1)
- 8c41: Sá (× 1), Spá (+ 3), Ke (+ 1), Csu (+ 4), Tor (+ 1), Erd I (+ 27), Erd II (+ 3), Nagy (+), Kol (× 1)
- 8c42: Ke (× 1), Nagy (+ 1)
- 8c43: Sá (+ 1), Nd (+ 1), Ke (+ 2), Erd II (+ 4), Köv (× 1)
- 8c44: Ke (× 1)
- 8c45: Ke (+ 1), Nagy (+ 4)
- 8c46: Szathm (× 1)
- 8c47: Rá (+ 1)
- 8c48: Rá (+ 1), Sp 14 (× 1)
- 8c49: Bé (+ 1)
- 8c50: Csu (+ 1)
- 8c51: Ke (+ 1), Csu (+ 4), Sp 14 (+ 1), Köv (+ 1)
- 8c52: Csu (+ 1)
- 8c53: Kol (× 1)
- 8c54: Ke (+ 1)
- 8d: Erd II (+ 1)
- 8d1: Kisk (× 1)
- 8d2: Erd II (+ 1)
- 8d3: Ap (+ 1)
- 8d4: Pó (+ 1)
- 8d5: Ke (+ 1)
- 8d6: Kol (+ 1)

- 8d7: Kőv (+1)
 8d8: Ke (+1)
 8d9: Vany (+1)
 8d10: Ke (×1), Kisk (×1)
 8d11: Ke (+1), Nagy (×1)
 8d12: Nagy (+1)
 8d13: Misk (+1), Kőv (+3)
 8d14: Spá (+1)
 8d15: Nagy (×1)
 8d16: Nagy (+1)
 8d17: Bé (+1)
 8d18: Misk (+2)
 8d19: Csu (+1), Sp 14 (+1 ×1)
 8e: Ke (+1)
 8e1: Tor (+1)
 8e2: Ap (+1)
 8e3: Erd II (+1)
 8e4: Ke (+1)
 8e5: Ap (+1)
 8e6: Sp 14 (+1)
 8e7: Ap (+1)
 8e8: Kőv (+1)
 8e9: Kőv (+1)
 8e10: Szathm (×1)
 9: NH (+24)
 9/1: NH (+14)
 9/2: NH (+1)
 9/3: Kisk (×1)
 9/4: NH (+2)
 9/5: Szathm (+1)
 9/6: Kisk (×1)
 9/7: Misk (+1)
 9/8: Vany (+1)
 9/9: Misk (+1)
 10a: Nd (+5)
 10b: MS 178 (+36), NH (+1), Csá (+11), Nd (+12), Ká (+4), Ög (+26), Lach (+21)
 10b1: Nd (+2)
 10b2: Csá (+2), Nd (+2), Ög (+1), Lach (+2)
 10b3: Vany (+1), Lach (+1)
 10b4: MS 178 (+2)
 10c: Kisk (×1)
 10c1: MS 178 (+1), Ba (+30), Óv (+29), Csá (+4), Nd (+1), Ká (+1), Ög (+1), Bé (+4), Lach (+1)
 10c2: Csá (+2)
 10c3: Csá (+4), Bé (+2)
 10c4: Csá (+1), Nd (+1)
 10c5: Nd (+1), Bé (+1)
 10c6: Óv (+1), Csá (+1)
 10c7: Vany (+2)
 10c8: Bé (+1), Pó (+3)
 10c9: Nd (+1)
 10c10: Pó (+2), Nagy (+1), Kol M (+4)
 10c11: Nd (+1), Erd I (+1)
 10c12: Sá (+6), Nd (+5), Spá (+10), Ap (+15), Ke (+8), Csu (+8), Bé (+3), Vany (+21), Pó (+16), Tor (+6), Erd I (+45), Erd II (+2), Szathm (+3 ×1), Kol (+2), Vas (+36) Sp 14 (+2), Kol M (+55), Kőv (+23), Kisk (+9)
 10c13: Sá (+15), Ke (+6), Bé (+8), Vany (+4), Pó (+25), Rá (+2), Tor (+27), Erd I (+2), Erd II (+35), Szathm (+1), Nagy (+38), Kol (+49), Sp 14 (+5), Kőv (+14), Kisk (+16)
 10c14: Csu (+1), Misk (+2), Kőv (+1), Kisk (+7)
 10c15: Kisk (+2 ×1)
 10c16: Sá (+1)
 10d: Nd (+1)
 10d1: Kisk (×1)
 10d2: Nd (+2)
 10d3: Vany (+1)
 10d4: Sá (+1), Bé (+2), Misk (+21), Kőv (+2)
 10d5: Ap (+1), Vany (+1), Szathm (×1)
 10d6: Szathm (+1)
 10d7: Szathm (×1)
 10d8: Szathm (×1)
 10e: Kisk (×1)
 10e1: Szathm (×2), Sp 14 (+1)
 10e2: Kol (+1)
 10e3: Szathm (×2), Kisk (+1)
 10e4: Ke (×1)
 10e5: Ke (+1)
 10e6: Kisk (+1)
 10e7: Ap (+1)
 10e8: Ke (+1)
 10e9: Misk (+1)

Jünger: Termination

- 11: NH (+1)
 11/1: MS 178 (+1)
 11/2: MS 178 (+13)
 11/3: Ba (+1), Óv (+1), Tor (+1)
 11/4: MS 178 (+1)
 11/5: MS 178 (+1)
 12: Rá (+3)
 13: Sá (×1)
 14: Rá (+1)
 14/1: Csá (×1)
 14/2: Rá (+1)
 14/3: Rá (+2), Erd I (+1)
 14/4: MS 178 (+5)

- 14/5: MS 178 (+1)
 14/6: MS 178 (+2)
 15: Csá (+7 ×1)
 15/1: Lach (+2)
 15/2: Bé (×1)
 15/3: Tor (×1), Lach (+1)
 15/4: MS 178 (+1)
 15/5: MS 178 (+25), Csá (+10 ×3),
 Ká (×1), Ög (+10), Lach (+6)
 15/6: MS 178 (+18)
 15/7: MS 178 (+5)
 15/8: MS 178 (+2)
 15/9: MS 178 (+10)
 15/10: NH (+19)
 15/11: NH (+12)
 15/12: NH (+9)
 15/13: NH (+11)
 15/14: MS 178 (+2), Ká (+1), Ög (+2),
 Tor (+7)
 15/15: Ká (×1)
 15/16: MS 178 (+2)
 15/17: NH (+1)
 15/18: NH (+1)
 15/19: Rá (+1)
 15/20: Ap (+2)
 15/21: Vany (×1)
 16: Misk (+2 ×3)
 16/1: MS 178 (+1)
 16/2: MS 178 (+1)
 16/3: Misk (×1)
 16/4: Misk (×1)
 16/5: Rá (+1)
 16/6: Rá (+1)
 16/7: Misk (+1)
 17: Bé (×1)
 18: Csá (+1)
 18/1: Nd (×3)
 18/2: Nd (×6), Spá (+1), Bé (+1)
 18/3: Nd (+1)
 18/4: Bé (×3)
 18/5: Bé (+1)
 18/6: Vany (×3)
 18/7: Vany (×1)
 19: Kol (+3 ×2)
 19/1: Ke (×1)
 19/2: Erd II (+1)
 19/3: Nd (×1)
 19/4: Rá (×1)
 19/5: Óv (+1), Nagy (×6)
 19/6: Sá (×1)
 19/7: Csu (×1)
 19/8: Misk (×1)
 19/9: Sá (×1)
 19/10: MS 178 (+3)
 19/11: MS 178 (+1)
- 19/12: MS 178 (+4), Ba (+29), Óv (+21),
 Sá (+1), Nd (+3), Ká (×1), Ap
 (×2), Pó (+25 ×15), Nagy (×12)
 Kol (+2 ×10)
 19/13: Óv (+2)
 19/14: Nd (×2), Nagy (×3)
 19/15: MS 178 (+1)
 19/16: Csá (+2), Ap (×2)
 19/17: Ög (+3), Tor (+3), Erd I (+8),
 Lach (+5), Misk (×1)
 19/18: Nd (×3)
 19/19: Ke (×1)
 19/20: Erd I (+4)
 19/21: Lach (+1)
 19/22: Sá (×1)
 19/23: Ba (+1), Sá (+2 ×11), Ög (+10),
 Lach (+6)
 19/24: Erd I (+1)
 19/25: Ög (+1), Lach (+2)
 19/26: Ká (×1)
 19/27: Óv (+1), Sá (×2), Ög (+1)
 19/28: MS 178 (+3)
 19/29: Ög (+1)
 19/30: Lach (+1)
 19/31: Ög (+1)
 19/32: Erd I (+1), Erd II (+9), Vas (+32
 ×2), Kol M (+44), Köv (+3)
 19/33: Erd II (+1)
 19/34: Ke (×1)
 19/35: Bé (+1)
 19/36: Kol M (×3)
 19/37: Erd II (+1)
 19/38: Erd I (+1)
 19/39: Sá (+1), Nd (×1), Spá (+4 ×2),
 Tor (+3 ×2)
 19/40: Sá (×2), Nd (×1)
 19/41: Nagy (×9), Kol (+12 ×5)
 19/42: Bé (+1 ×1)
 19/43: Rá (+1)
 19/44: Ke (+1 ×1), Erd II (+1)
 19/45: Ap (×1)
 19/46: Tor (+7), Erd II (+2)
 19/47: Erd II (+1)
 19/48: Nd (+1)
 19/49: Nd (×1)
 19/50: Bé (+1), Tor (+1), Erd II (+2)
 19/51: Nd (×2)
 19/52: Köv (+2)
 19/53: Vany (×1)
 19/54: Vany (×3), Tor (×2)
 19/55: Vany (×1)
 19/56: Vany (×1), Tor (×3)
 19/57: Vany (×3)
 19/58: Vany (×1)
 19/59: Vany (×1)

19/60:	Vany (× 1)	23/10:	Bé (× 5)
19/61:	Vany (× 1)	23/11:	Vany (× 2)
19/62:	Vany (× 2)	24:	Nagy (× 1)
19/63:	Vany (× 1)	24/1:	Csu (× 7)
19/64:	Vany (× 1)	24/2:	Csu (× 1)
19/65:	Vany (× 1)	24/3:	Pó (+ 1), Nagy (× 3)
19/66:	Vany (× 1)	24/4:	Pó (+ 1), Nagy (× 1)
20:	Sá (+ 1), Misk (+ 3 × 5)	24/5:	Köv (+ 1)
20/1:	Sá (+ 2), Misk (+ 1)	24/6:	Tor (× 1), Erd II (+ 2)
20/2:	Misk (+ 3), Köv (+ 6)	24/7:	Erd II (+ 1)
20/3:	Sá (× 1), Nd (+ 1 × 1), Erd I (+ 7), Misk (+ 3)	24/8:	Erd II (+ 1)
20/4:	Erd I (+ 6)	24/9:	Ke (+ 1 × 1)
20/5:	Misk (+ 2)	24/10:	Ap (× 1), Ke (× 1), Erd II (× 2), Nagy (× 2)
20/6:	Erd I (+ 21)	24/11:	Kol (× 3)
20/7:	Misk (+ 1)	24/12:	Ap (× 1)
20/8:	Vas (× 1)	24/13:	Erd II (+ 5)
20/9:	Köv (× 2)	24/14:	Ap (× 1)
20/10:	Rá (+ 1)	24/15:	Ke (+ 1)
20/11:	Misk (+ 3)	24/16:	Ke (× 3)
20/12:	Sá (× 1), Ap (+ 7 × 4), Erd II (+ 1), Nagy (× 2)	24/17:	Köv (+ 1)
20/13:	Erd I (+ 1)	24/18:	Erd II (× 1)
20/14:	Bé (× 1)	24/19:	Sp 14 (× 1)
20/15:	Vany (× 1)	24/20:	Ap (+ 1)
20/16:	Vany (× 1)	24/21:	Bé (× 1)
20/17:	Misk (+ 1)	25:	Csu (× 9)
20/18:	Misk (× 1)	25/1:	Köv (+ 1)
20/19:	Vany (× 4)	25/2:	Köv (× 1)
20/20:	Erd II (+ 1), Misk (× 1), Köv (+ 3 × 2)	25/3:	Köv (+ 1 × 1)
20/21:	Erd II (+ 1)	25/4:	Kol (× 1)
20/22:	Kol (× 1)	25/5:	Köv (+ 1 × 1)
20/23:	Rá (+ 1)	25/6:	Sp 14 (+ 1 × 1)
20/24:	Rá (+ 1)	25/7:	Köv (+ 1)
20/25:	Vany (× 1)	25/8:	Sp 14 (× 1)
20/26:	Vany (+ 1)	26:	Pó (+ 1)
20/27:	Erd I (+ 1)	26/1:	Kol (× 1)
20/28:	Vany (× 1)	26/2:	Rá (+ 1)
21:	Misk (× 1)	27:	Kol (× 2)
21/1:	Ke (× 1)	27/1:	Nd (× 1)
21/2:	Misk (+ 1)	27/2:	Nd (× 1), Tor (+ 2)
21/3:	Köv (+ 1)	27/3:	Pó (+ 1)
21/4:	Sp 14 (× 1)	27/4:	Ke (× 1)
22:	Bé (× 1)	27/5:	Sá (× 1), Tor (× 3), Erd II (+ 2)
23:	Erd II (+ 1)	27/6:	Nd (× 2), Tor (+ 1)
23/1:	Tor (+ 1), Lach (+ 1)	27/7:	Bé (× 1)
23/2:	Pó (× 1), Vas (+ 1 × 1)	27/8:	Sp 14 (+ 1)
23/3:	Tor (+ 1)	27/9:	Tor (× 1), Köv (+ 1)
23/4:	Erd II (+ 1)	27/10:	Vany (× 1)
23/5:	Erd I (+ 1)	27/11:	Rá (+ 1)
23/6:	Nagy (× 1)	27/12:	Ke (+ 1 × 1), Köv (× 1)
23/7:	Bé (× 5)	27/13:	Ke (× 2)
23/8:	Vany (× 1)	27/14:	Ke (× 1)
23/9:	Erd II (+ 1)	27/15:	Ke (× 1)
		27/16:	Ke (× 1)
		27/17:	Ke (× 1)

28: Nd (+1)
 28/1: Nd (+1)
 28/2: Csu (+1)
 28/3: Köv (+1 × 1)
 28/4: Sá (× 2), Ke (× 1), Sp 14 (× 1)
 28/5: Sp 14 (× 1)
 28/6: Sp 14 (× 4)

28/7: Erd II (+1)
 28/8: Ke (+1)
 29: Köv (+1)
 29/1: Sp 14 (+1)
 30: Vany (× 1)
 31: Sp 14 (+1)

Katalog Nr. 2: nach Quellen

1. MS 178

Evangelist: Initium

c (+127), c1 (+oft). Med f.: a (+10), b (+3), c (+53), c1 (+oft), e (+9), e1 (+7)

Mediation

g (+2), gy7 (+15), gy8 (+3), h (+13), h3 (+1), h5 (+40), i (+4), l (+6), ly (+allg.), ly1 (+1), ly7 (+1), ly8 (+7), m (+18), m7 (+4)

Termination

p2 (+2), p2a (+81), p2/3 (+2), p2/18 (+55), p2/21 (+1), p3/1 (+1), p3/25 (+1), p3/27 (+25), p3/28 (+8), p3/29 (+12), p3/30 (+1), p3/31 (+1), p3/37 (+1), p3/38 (+1), p4/4 (+73), p4/5 (+28), p4/6 (+1), p4/7 (+1), p4/8 (+2), p4/9 (+41), p5/2 (+1), p5/22 (+1), p5/32 (+2), p5/33 (+1), p8/15 (+18), p11 (+1), p11/1 (+1), s2 (+13), s2/1 (+4), s2/2 (+1), s2/3 (+1), s2/4 (+1), s2/5 (+19), s2/6 (+6), s2/7 (+5), s2/8 (+14), s3 (+1), s3/1 (+1), s4 (+1), u3 (+5), u3/1 (+3)

Christus: Initium

B1 (+1), B2 (+1), B2/2 (+8), B2/5 (+2), B2/6 (+10), B2/7 (+8), B2/10 (+1), B4 (+1), B5 (+1), C2 (+6), C3 (+13), C3/14 (+3), C3/15 (+1), C4/8 (+1), C4/32 (+4), C4/61 (+2), C5/13 (+7), C5/31 (+31), C5/35 (+2), C5/71 (+29), C5/75 (+1) Med f.: A2 (+3), A2/1 (+4), A2/3 (+1), A2/4 (+allg.), C7 (+7)

Mediation

E (+10), E1 (+59), E2 (+49), F (+2), F10 (+1), I1/2 (+1), I2 (+4), J1/1 (+5), J3 (+3), J3/1 (+3), J3/4 (+6), J3/5 (+6)

Termination

L1 (+1 × 1), L1/1 (+5), L2 (+1), L3 (+1), L3/1 (+24), L3/2 (+1), L3/3 (+3), L3/4 (+2), L3/5 (+1), L3/15 (+2), L4 (+1), L4/1 (+12), L4/2 (+1), L5 (+1), L5/1 (+24), L5/5 (+1), L5/6 (+2), L5/29 (+9), L5/31 (+1), L5/33 (+1) L6 (+3)

Jünger: Initium

1/2 (+4), 1/3 (+1), 1/5 (+69, 1/10 (+3), 1/11 (+1), 2 (+2), 2/1 (+7), 2/7 (+3), 2/9 (+4), 3 (+8), 3/2 (+2), 4 (+8), 5/6 (+5), 7/1 (+3) Med f.: 1/2 (+27), 1/3 (+1), 1/5 (+2), 2 (+1), 3 (+12), 7/1 (+5)

Mediation

8c5 (+12), 8c6 (+35), 8c10 (+2), 10b (+36), 10b4 (+2)

Termination

11/2 (+13), 11/4 (+1), 11/5 (+1), 14/4 (+5), 14/5 (+1), 14/6 (+2), 15/4 (+1), 15/5 (+25), 15/6 (+18), 15/7 (+5), 15/8 (+2), 15/9 (+10), 15/14 (+2), 15/16 (+2), 16/1 (+1), 16/2 (+1), 19/10 (+3), 19/11 (+1), 19/12 (+4), 19/15 (+1), 19/28 (+3)

2. NH (Nagyheti)

Evangelist: Initium

c (+2), c1 (+allg.), d (+1), e (+1) Med f.:
a (+18), c1 (+allg.), e (+1)

Mediation

gy6 (+1), gy7 (+1), gy16 (+20), gy17 (+1),
h (+145 × 1), h2 (+5), h5 (+82), i (+4), i6
(+1), i10 (+3), ly (+7), m (+1)

Termination

p2 (+3), p2a (+1), p2/2 (+51), p2/18 (+21),
p2/21 (+1), p3/26 (+20), p5/32 (+oft),
s1 (+5), s1/1 (+2), u1/ (+1), u1/1 (+1)

Christus: Initium

A2/4 (+2), B2/8 (+2), B2/9 (+3), B3/18
(+1), B4/14 (+1), C3/1 (+1), C3/2 (+2),
C3/3 (+1), C3/4 (+1), C3/12 (+1), C3/13
(+1), C4 (+2), C4/1 (+1), C4/19 (+7),
C4/20 (+1), C5 (+1), C5/1 (+5), C5/2 (+1),
C5/3 (+1), C5/4 (+1), C5/5 (+1), C5/6 (+1),
C5/7 (+1), C5/8 (+1), C5/9 (+13), C5/10
(+1), C6 (+7), C6/2 (+1), Med f.: A1
(+allg.), A2/4 (+8), C7 (+2), C7/2 (+7)

Mediation

D (+9), D1 (+4), D3 (+1), E1 (+1), F16
(+2), F17 (+2), I1 (+4), I1/1 (+1), J1
(+4), J1/1 (+24), J1/2 (+11), J3/2 (+1),
J3/3 (+6), J3/6 (+3)

Termination

K (+7), K1 (+1), K2 (+1), L3/6 (+1),
L3/8 (+2), L3/9 (+1), L3/10 (+1), L4/21
(+1), L5/32 (+3), L5/36 (+22), L6 (+6)

Jünger: Initium

1/5 (+21), 1/6 (+2), 1/7 (+25), 1/10 (+1),
2 (+4), 2/1 (+5), 3 (+2), 3/5 (+1), 3/9
(+8), 4 (+6), Med f.: 1 (+2), 1/2 (+8),
1/5 (+3), 1/7 (+8), 2 (+1), 3 (+1), 7/1 (+8)

Mediation

8b1 (+6), 8b2 (+4), 8c6 (+16), 8c7 (+1),
8c11 (+1), 9 (+24), 9/1 (+14), 9/2 (+1),
9/4 (+2), 10b (+1)

Termination

11 (+1), 15/10 (+19), 15/11 (+12), 15/12
(+9), 15/13 (+11), 15/17 (+1), 15/18 (+1)

3. Ba (Batthyány)

Evangelist: Initium

c1 (+st) Med f.: c1 (+st)

Mediation

gy4 (+1), h5 (+53), i8 (+1)

Termination

p2/18 (+allg.), u2 (+1), u2/1 (× 1)

Christus: Initium

B3/1 (+3), B3/2 (+3), C4/3 (+1), C4/5
(+7), C4/33 (+2), C4/35 (+1), C4/36 (+1),
C4/37 (+2), C5/13 (+21), C5/15 (+1),
C5/17 (+1), C5/37 (+1) Med f.: A2/4
(+allg.)

Mediation

E1 (+allg.), E2 (+3)

Termination

L5/1 (+35), L5/34 (+2), L6 (+2)

Jünger: Initium

1/5 (+34), 1/7 (+2), 2/1 (+4), 2/2 (+1),
2/7 (+1), 3/6 (+1), 3/11 (+4) Med f.: 1/5
(+18), 3 (+11), 7/1 (+2)

Mediation

8c6 (+15), 8c8 (+6), 10c1 (+30)

Termination

11/3 (+1), 19/12 (+29), 19/23 (+1)

4. Óv (Óvárer)

Evangelist: Initium

c1 (+st) Med f.: c1 (+st)

Mediation

h5 (+58), ly (+120)

Termination

p2/18 (+allg.), u2/2 (×4)

Christus: Initium

B3/16 (+2), B3/18 (+6), C4/10 (+3), C4/12 (+9), C4/13 (+1), C5/13 (+7), C5/15 (+1), C5/31 (+9), C5/71 (+5) Med f.: A2/4 (+allg.), C7 (+2)

Mediation

E1 (+st)

Termination

L5/1 (+36), L5/3 (+1), L5/23 (+1), L5/34 (+4)

Jünger: Initium

1/5 (+31), 2/1 (+4), 2/2 (+1), 2/7 (+2), 3/1 (+1), 3/3 (+1), 3/9 (+3), 3/11 (+2), Med f.: 1/5 (+15), 3 (+4), 7/1 (+2)

Mediation

8b1 (+1), 8c6 (+12), 8c8 (+1), 8c20 (+4), 10c1 (+29), 10c6 (+1)

Termination

11/3 (+1), 19/5 (+1), 19/12 (+21), 19/13 (+2), 19/27 (+1)

5. Csá (Csáter)

Evangelist: Initium

c1 (+st) Med f.: a (+18), b (+1), c (+3), c1 (+allg.)

Mediation

gy (+2), h (+14), h4 (+1), h5 (+73), h18, (+1), i (+1), i10 (+3), i12 (+1), l (+2), ly (+27), m (+1), m4 (+1), m6 (+1)

Termination

p1 (×1), p1/5 (+2), p1/11 (×1), p1/12 (+1), p1/14 (×1), p1/18 (×1), p2/18 (+62 ×9), p2/21 (+1), p3 (+1), p3/2 (+2), p3/23 (+1), p5/1 (+1), p6/1 (+1), p6/19 (+1), p11 (+2 ×1), p11/1 (+2 ×2), p11/4 (+1 ×1), p11/14 (+1), u3/2 (+1), u3/5 (+1)

Christus: Initium

B3 (+1), B3/1 (+1), B3/3 (+1), B3/7 (+2), B3/18 (+2), B3/34 (+1), C4/40 (+1), C5/13 (×1), C5/21 (×1), C5/28 (+1 ×2), C5/31 (+3), C5/49 (+1), C5/53 (+11), C5/58 (+1 ×1), C5/64 (+1), C6/3 (+4 ×1), C6/7 (+1), C5/18 (+2), Med f.: A2/3 (+1), A2/4 (+allg.), C6/3 (+1), C7 (+3)

Mediation

E (+3), E1 (+11), E2 (+19), E6 (+1)

Termination

L4/3 (×1), L4/4 (+1), L4/12 (+1), L4/27 (+1), L5/1 (+18 ×4), L6 (+7), L6/1 (+3), L6/3 (+1), L6/11 (×1), L6/12 (+1), M3/5 (+1)

Jünger: Initium

1/2 (+11), 1/5 (+6), 1/7 (+7), 1/8 (+4), 2/3 (+2), 2/11 (+1), 4 (+2), 5/2 (+1), Med f.: 1/3 (+1), 1/5 (+4), 1/7 (+7), 1/8 (+4), 1/9 (+1), 3/1 (+1), 7/1 (+6)

Mediation

8b2 (+5), 8c6 (+4), 8c10 (+1), 8c20 (+1), 8c21 (+1), 10b (+11), 10b2 (+2), 10c1 (+4), 10c2 (+2), 10c3 (+4), 10c4 (+1), 10c6 (+1)

Termination

14/1 (×1), 15 (+7 ×1), 15/5 (+10 ×3), 18 (+1), 19/16 (+2)

6. Sá (Sárospataker)

Evangelist: Initium

a (+1), b (+2), c (+8), c1 (+allg.), c2 (+1),
d (+1), e2 (+1), Med f.: a (+3), b (+3),
c (+15), c1 (+allg.), d (+1)

Mediation

gy (+3 × 4), gy1 (+1), gy2 (×1), gy9 (+6
×1), h5 (+3 ×1), h14 (+4 ×1), i14 (+13
×3), i19 (+1), 1 (+42 ×1), ly (+28) ly5
(+1), m (+50), n2 (+2)

Termination

p2/9 (+1), p2/18 (+84 ×7), p2/24 (+2),
p2/27 (×1), p2/29 (×1), p3/2 (+5), p3/13
(+1), p4 (+2), p5/1 (+1), p5/3 (+1), p5/11
(+1 ×1), p6/1 (+4), p9/1 (×1), p11 (+2
×1), p11/1 (×1), q2/5 (+1), q4/10 (+4 ×2),
q5/10 (+1), r3/4 (+1), r3/29 (×1), r4/1 (+1),
r4/29 (+1), u3/8 (×1), u3/9 (×1), u4/5 (+1),
u5 (+1), t3 (×1)

Christus: Initium

A2/4 (+1), B3/16 (+2), B3/24 (+1), B3/30
(+1), B3/31 (+1 ×1), B3/32 (+1), B4/1
(+1), B4/2 (+1), B4/12 (×1), C4/4 (×2),
C4/6 (×1), C5/13 (+1 ×2), C5/15 (+2),
C5/18 (+1 ×1), C5/31 (+8), C5/37 (×1),
C5/39 (×1), C5/51 (+1), C5/55 (+1), C5/75
(+1), C6/3 (+2), C6/5 (+2), C6/6 (+1),
C6/10 (+1), C6/18 (+1) Med f.: A2/4
(+allg.), C7 (+1)

7. Nd (Nagydobszaer)

Evangelist: Initium

a (+2), c (+1), c1 (+allg.), Med f.: a (+11),
c (+2), c1 (+allg.), e1 (+1)

Mediation

gy9 (+2), gy10 (+2), gy11 (+1), gy12 (+1),
h5 (+7 ×5), h14 (+23), h15 (+1), h17
(+14 ×4), 1/1 (+7), ly (+94), ly7 (+1),
ly9 (+1), m (+10), m1 (+1), m4 (+2),
n2 (+1), n3 (+1)

Mediation

E (+3), E1 (+33 ×1), E2 (+5), E12 (+3),
F17 (+2), I2/3 (+1)

Termination

K1 (+1), L4/6 (×2), L4/22 (+1), L5/1 (+3),
L5/4 (+4 ×2), L5/11 (+1), L6 (+2), L6/4
(+4), L6/7 (+2 ×1), L6/13 (×2), M2/2
(×1), M3/2 (+1 ×3), M3/5 (+8 ×1),
M4 (+2 ×1), N1 (×1)

Jünger: Initium

1/4 (+2), 1/10 (+27), 1/11 (+3), 1/12 (+2),
1/16 (+1), 1/19 (+1), 1/22 (+1), 2/7 (+5),
2/12 (+1), 3/12 (×1), 7/2 (+1) Med f.:
1/4 (+1), 1/10 (+14), 1/11 (+6), 1/12 (+1),
1/15 (+1), 1/19 (+1), 7/2 (+2)

Mediation

8a (+2), 8a1 (×1), 8b3 (+3), 8b5 (+5),
8c11 (+1), 8c12 (+1), 8c13 (+8), 8c16
(+2), 8c18 (+1), 8c41 (×1), 8c43 (+1),
10c12 (+6), 10c13 (+15), 10c16 (+1),
10d4 (+1)

Termination

13 (×1), 19/6 (×1), 19/9 (×1), 19/12 (+1),
19/22, (×1), 19/23 (+2 ×11), 19/27 (×2),
19/39 (+1), 19/40 (×2), 20 (+1), 20/1 (+2),
20/3 (×1), 20/12 (×1), 27/5 (×1), 28/4 (×2)

Termination

p2 (+2), p2/15 (+1), p2/19 (+1), p3/23
(+1), p3/32 (+1), p3/33 (+1), p4 (+2),
p4/1 (+1), p4/3 (+1), p5/1 (+12 ×1),
p5/4 (+2), p5/5 (+2), p5/6 (+1), p5/7 (+1),
p5/11 (+8 ×2), p5/13 (×1), p5/24 (+1),
p5/25 (+3), p5/26 (×1), p5/28 (+1), p5/31
(+1), p6/1 (+5 ×1), p6/2 (+2 ×1), p6/4
(+4), p6/7 (+4), p6/8 (×1), p6/10 (+1),
p6/13 (+15 ×5), p6/14 (+2), p6/15 (+2),
p6/16 (+4 ×1), p6/17 (+4), p6/19 (+3 ×1),
p7 (+1), p8/3 (+1), p8/9 (+1), p9/4 (+2)

p9/7 (+1), p9/8 (+1), p9/9 (+1), p9/10 (+2), p9/12 (+1), p9/15 (+2 ×1), p9/16 (+1), p11/7 (+1), p11/8 (×1), p11/11 (+1), p11/16 (+4 ×1), q5/8 (+1), q5/9 (+1), q5/11 (+1), q6/5 (×1), t2/1 (×1), u2/4 (×1), u2/5 (×1), u3/13 (×1)

Christus: Initium

A3/3 (+1), B3/10 (+1), B3/17 (+1), B3/23 (+3), C1 (×1), C3/9 (×1), C4 (+1), C4/12 (×1), C4/34 (×1), C4/44 (+1 ×1), C5/13 (+2), C5/18 (+2), C5/19 (+1), C5/28 (+4 ×2), C5/35 (+1), C5/44 (+1), C5/46 (+2), C5/47 (+2), C5/48 (+2), C5/63 (+1), C5/67 (×1), C6/1 (+1), C6/6 (+1 ×1), C6/8 (+1), C6/14 (+4), C6/15 (+1), Med f.: A2/4 (+allg.), C7 (+2)

Mediation

D (+2), E (+3), E1 (+allg.), E2 (+6), E17 (×1), I1/4 (+1)

Termination

L4/7 (+1), L4/25 (+1) L4/26 (+2), L5/23 (+9), L5/24 (+1), L5/26 (+1), L5/37 (+2) L5/38 (+1), L5/39 (+1), L6 (+10), L6/5

(+4), L6/12 (+2), L6/13 (+1), L6/14(+1), L6/15 (+1), L6/16 (+1)

Jünger: Initium

1/5 (+22), 1/7 (+4), 1/8 (+3), 1/10 (+7), 2/1 (+1), 2/3 (+1), 2/5 (+1), 2/7 (+4), 3/9 (+1), 3/15 (+1), 3/22 (+1), 7/1 (+1), Med f.: 1/5 (+13), 1/7 (+3), 1/8 (+5), 1/10 (+4), 1/11 (+1)

Mediation

8b2 (+1), 8b5 (+1), 8b8 (+1), 8c (+1), 8c1 (+1), 8c2 (+2), 8c3 (+1), 8c4 (+1), 8c24 (×1), 8c26 (+1), 8c27 (×1), 8c28 (×1), 8c29 (+1), 8c30 (+5), 8c43 (+1), 10a (+5), 10b (+12), 10b1 (+2), 10c1 (+1), 10c4 (+1), 10c5 (+1), 10c9 (+1), 10c11 (+1), 10c12 (+5), 10d (+1), 10d2 (+1)

Termination

18/1 (×3), 18/2 (×6), 18/3 (+1), 19/3 (×1), 19/12 (+3), 19/14 (×2), 19/18 (×3), 19/39 (×1), 19/40 (×1), 19/48 (+1), 19/49 (×1), 19/51 (×2), 20/3 (+1 ×1), 27/1 (×1), 27/6 (×2)k, 28 (+1), 28/1 (+1)

8. Spá (Spáczay)

Evangelist: Initium

b (+1), c1 (+allg.), Med f.: a (+4), c1 (+allg.)

Mediation

h5 (+7 ×2), h12 (+8 ×6), ly (+36), ly2 (+3), ly3 (+1), m3 (+1), m4 (+1)

Termination

p2 (×3), p2/8 (+1 ×1), p3 (+1), p3/2 (+51 ×1)

Christus: Initium

B3/29 (+1), B4/4 (+1), B4/9 (+2), B4/10 (+3), C5/13 (+7 ×1), C5/15 (+3), C5/18 (+1), C6/3 (+3), C6/4 (+6), C6/6 (+3), C6/9 (+3), C6/12 (+1), C6/13 (+4), C6/16 (+1), C6/19 (+1), Med f.: A2/4 (+st)

Mediation

E1 (+öfter), E2 (+20)

Termination

L5/3 (+1), L6 (+33), L6/17 (+2 ×1), M4 (+1)

Jünger: Initium

1/10 (+allg.), 2/1 (+4), 3/22 (+1) Med f.: 1/10 (+allg.) 7/2 (+1)

Mediation

8c12 (+3), 8c37 (+1), 8c41 (+3), 8d14 (+1), 10c12 (+10)

Termination

18/2 (+1), 19/39 (+4 ×2)

9. *Ká (Kálmáncaer)*

Evangelist: Initium

b (+1), c1 (+allg.) Med f.: a (+4), c1 (+allg.)

Mediation

h5 (+7 × 5), ly (+28)

Termination

p1/13 (+1), p2/8 (+17 × 1), p2/23 (+1 × 1), p2/27 (+3), p3/2 (+1), p3/8 (+1), p6/19, (+1), p8/14 (+1), p11/1 (+1), q5/4 (+1), r4/27 (×1)

Christus: Initium

B3/7 (+1), B3/12 (+1), B3/18 (+3), B4/10 (+1), C5/13 (+11), C5/19 (+1), C5/31 (+5), C5/71 (+2), C5/74 (+1) Med f.: A2/4 (+st)

Mediation

E1 (+29), E2 (+8), E12 (+1), E13 (+1), F1 (+1), F17 (+1), J2/1 (+1), J2/2 (+1)

Termination

L5/1 (+16), L5/7 (+1), L5/17 (+1), L5/34 (+1), L6/3 (+1), M2/2 (+1), M3/2 (+1), M3/5 (×1), N4 (+1)

Jünger: Initium

1/5 (+6), 1/8 (+1), 1/10 (+1), 4 (+1) Med f.: 1/5 (+3)

Mediation

8b4 (×1), 8c6 (+2), 8c33 (+1), 10b (+4), 10c1 (+1)

Termination

15/5 (×1), 15/14 (+1), 15/15 (×1), 19/12 (×1), 19/26 (×1)

10. *Ap (Apostager)*

Evangelist: Initium

c (+1), c1 (+allg.) Med f.: a (+2), c (+2), c1 (+allg.)

Mediation

h14 (+1), h17 (+10), h20 (+3), j5 (×1), j14 (+1), j16 (+1), l (+3), ly (+88 × 7), ly8 (+3), m (+1), n (+2), n3 (+1), n16 (+1), ny (+1)

Termination

p2 (+60 × 8), p2/13 (+1), p2/18 (+10 × 2), p2/29 (×1), p3 (+9 × 3), p3/2 (+2 × 3), p3/3 (+1), p3/28 (+1), p3/32 (×1), p5/3 (+1 × 2), p5/8 (+1), p5/23 (+2), p6/11 (+1), q4 (+1), s11/1 (+2), t4/4 (+1), u4/2 (+1)

Christus: Initium

B3/23 (+5 × 1), C4/12 (+4), C4/27 (+9 × 1), C4/59 (+2), C4/60 (+3), C5/13 (+2), C5/28 (+2), C5/31 (+6 × 1), C5/73 (+1), C6/3 (+1), Med f.: A2/4 (+allg.), C7 (+6)

Mediation

E (+2), E1 (+allg.), E2 (+12), E14 (+1)

Termination

L4/11 (+11), L5/1 (16 × 2), L5/31 (+4 × 2), L6 (×2), L6/9 (+1), M2/2 (41), M2/4 (+2)

Jünger: Initium

1/10 (+allg.), 1/11 (+3), 2/9 (+1), 2/12 (+3), 2/17 (+1), 3/10 (+1), Med f.: 1/4 (+1), 1/10 (+allg.), 1/17 (+1), 1/18 (+1), 7/2 (+2)

Mediation

8b7 (+1), 8c11 (+2), 8c38 (+1), 8d3 (+1), 8e2 (+1), 8e5 (+1), 8e7 (+1), 10c12 (+15), 10d5 (+1), 10e7 (+1)

Termination

15/20 (+2), 19/12 (×2), 19/16 (×2), 19/45 (×1), 20/12 (+7 × 4), 24/10 (×1), 24/12 (×1), 24/14 (×1), 24/20 (+1)

11. Ög (Öreg, Alte)

Evangelist: Initium

c (+1), c1 (+allg.) e7 (+1) Med f.: a (+10), a1 (+1), c1 (+allg.)

Mediation

g1 (+1), gy (+1), h5 (+66), h12 (+1), i8 (+1), l (+1), ly (+96), ly9 (+1), n1 (+1)

Termination

p2a (+1), p2/8 (+108), p2/17 (+1), p3/35 (+1), p5/1 (+1), p5/11 (+9), p11/6 (+1) q3 (+2), r1/2 (+1), r4/1 (+2), u3/3 (+1), t3/4 (+1)

Christus: Initium

A2/4 (+2), B3/18 (+7), C5/11 (+1), C5/12 (+1), C5/13 (+6), C5/26 (+5), C5/31 (+5), C5/35 (+1), C5/42 (+1), C5/53 (+2), C5/71 (+4), C5/75 (+1), C6/4 (+1), C7 (+1) Med f.: A2/4 (+allg.), C7 (+1)

Mediation

E1 (+allg.), E2 (+2), E15 (+1), I2 (+1)

Termination

L5/1 (+38), L5/34 (+1), L6 (+1)

Jünger: Initium

1/5 (+31), 1/7 (+3), 1/10 (+1), 2/6 (+1), 2/7 (+2), 3/11 (+2), 4 (+1), 7/1 (+1), Med f.: 1/5 (+10), 1/7 (+1), 7/1 (+3)

Mediation

8b2 (+2), 8c6 (+14), 8c10 (+2), 8c12 (+1), 10b (+26), 10b2 (+1), 10c1 (+1)

Termination

15/5 (+10), 15/14 (+2), 19/17 (+3), 19/23 (+10), 19/25 (+1), 19/27 (+1), 19/29 (+1), 19/31 (+1)

12. Ke (Kecskeméter)

Evangelist: Initium

b1 (+1), c (+18), c1 (+allg.), c5 (+3), c6 (+3), e6 (+3), f1 (+2), f2 (+2), Med f.: a1 (+8), c (+40), c1 (+oft)

Mediation

g (+1), h5 (+3), h7 (+1), h8 (+1), h14 (+6), h20 (+1), i (+2), i4 (+1), i9 (×1), i14 (+6 ×1), i15 (+2), i17 (+1 ×1), j6 (+1), j9 (+1), j12 (+1), l (+6), ly (+74), ly8 (+1), m (+29), n (+1), n1 (+1), n2 (+1)

Termination

p1/13 (+1), p2 (+3), p2a (+1), p2/6 (×1), p2/8 (+44 ×5), p3/1 (+1), p3/2 (+7 ×5), p3/6 (+1), p3/8 (+4 ×1), p3/10 (+2), p3/24 (+2), p3/32 (+1), p5/15 (+1), p11/14 (×1), q2 (+1), q2/1 (+1), q2/2 (+1), q2/3 (×1), q3/1 (+1), q4 (+1) q4/6 (+2 ×1) q4/10 (+3 ×1), q4/11 (+2), q5/4 (×1), q7/1 (+1), q7/2 (×1), r3/15 (+1), r3/26

(+1), r4/2 (+4 ×1), r4/4 (+1), r4/15 (+1 ×2), r4/22 (×1), r4/24 (+2), r4/28 (+1), r4/29 (+4 ×1), r4/30 (+1), u4/9 (+1), u5 (×1), u6 (+1), u6/1 (+1), t2 (+1)

Christus: Initium

B3/4 (+1), B3/11 (+1), B3/16 (+2), B3/19 (+1), C3/6 (+1), C4/12 (+3), C4/26 (+1), C4/27 (+5), C4/47 (+3 ×1), C4/57 (+1), C4/58 (+1), C4/59 (+1), C4/60 (+7), C5/31 (+2), C5/53 (+1 ×1), C6/12 (+1), C6/21 (+1) Med f.: A2/4 (+21), C6/11 (+3), C7 (+8)

Mediation

E (+2), E1 (+11), E2 (+5), E9 (+3), F1 (+1), F2 (+5), F3 (+1), F5 (+1), F6 (+2)

Termination

L3/16 (+1), L4/11 (+8), L4/19 (+1), L4/23 (+1), L5/1 (+1), L5/9 (+1), L5/27 (+1), L5/35 (+1), L6 (+2), L6/15 (+1), M1/1

(+1), M2/2 (+4 × 1), M2/3 (+1), M2/5 (+1), M2/6 (+1), M2/7 (× 1), M2/8 (+1), M3/2 (+1), M4 (+1), N2 (× 1), N2/1 (+2), N2/2 (+1), N2/5 (× 1), N2/6 (× 1)

Jünger: Initium

1/4 (+2), 1/10 (+21), 1/11 (+6), 1/19 (+3), 2/12 (+2), 2/15 (+1), 3/14 (+1), 3/16 (+1), 4/4 (+1) Med f.: 1/10 (+9), 1/11 (+3), 1/19 (+2), 3/22 (+1), 7/2 (+2)

Mediation

8a (+2), 8c11 (+1), 8c12 (+1), 8c17 (× 1), 8c36 (+1), 8c41 (+1), 8c42 (+1), 8c43

(+2), 8c44 (× 1), 8c45 (+1), 8c51 (+1), 8c54 (+1), 8d5 (+1), 8d8 (+1), 8d10 (× 1), 8d11 (+1), 8e (+1), 8e4 (+1), 10c12 (+8), 10c13 (+6), 10e4 (× 1), 10e5 (+1), 10e8 (+1)

Termination

19/1 (× 1), 19/19 (× 1), 19/34 (× 1), 19/44 (+1 × 1), 21/1 (× 1), 24/9 (+1 × 1), 24/10 (× 1), 24/15 (+1), 24/16 (× 3), 27/4 (× 1), 27/12 (+1 × 1), 27/13 (× 2), 27/14 (× 1), 27/15 (× 1), 27/16 (× 1), 27/17 (× 1)

13. *Csu (Csurgóer)*

Evangelist: Initium

c (+1), c1 (+allg.) Med f.: b (+1), c1 (+allg.)

Mediation

g (+1), l (+1), ly (+allg.)

Termination

p1 (+2), p1/5 (+1), p2 (+1), p2/18 (+14 × 1), p3 (+1), p3/2 (+52 × 2), p11/1 (+1), q3/3 (× 1), q4/1 (+1), q4/2 (+3 × 1), q4/10 (+2 × 1), r3/12 (× 1), r4/2 (+2)

Christus: Initium

B3/18 (× 2), B4/3 (+3 × 1), C4/53 (× 1), C5/50 (× 1), C5/62 (× 1), C5/63 (+1), C5/64 (× 1), C6/3 (+11 × 3), C6/20 (+7 × 2), C6/22 (× 1) Med f.: A2/4 (+24), C6 (11 (+1), C7 (+1)

Mediation

D1 (+4), E2 (+1), E9 (+31) E10 (+5)

Termination

L5/30 (× 2), L5/31 (+1), L6 (+23 × 12), M3 (+1), M4/3 (+1)

Jünger: Initium

1/4 (+2), 1/10 (+13), 1/11 (+3), 2/12 (+2), Med f.: 1/4 (+2), 1/10 (+9), 1/11 (+5)

Mediation

8b5 (+2), 8c35 (+1), 8c37 (+1), 8c41 (+4), 8c50 (+1), 8c51 (+4), 8c52 (+1), 8d19 (+1), 10c12 (+8), 10c14 (+1)

Termination

19/7 (× 1), 24/1 (× 7), 24/2 (× 1), 25 (× 9), 28/2 (+1)

14. *Bè (Béllyeer)*

Evangelist: Initium

c (+35), c1 (+oft), Med f.: a (+7), c (+39), c1 (+oft), c2 (+1), c6 (+1)

Mediation

h14 (+1 × 7), h16 (× 1), i14 (+2), l (+9), ly (+31), m (+55), m4 (+1), n4 (+3), n10 (+1)

Termination

p1 (+1), p1/1 (+2 × 4), p1/5 (+2), p1/7 (× 2), p1/8 (× 1) p1/13 (+1), p1/15 (+1), p1/16 (+1), p1/19 (+1), p2/8 (+1), p2/12 (+1), p2/18 (+11 × 15), p2/19 (+1), p2/22 (+1), p2/25 (× 1), p2/27 (+2 × 1), p3 (+2), p3/2 (+4 × 9), p3/8 (+2 × 2), p3/9 (+1 × 4), p3/13 (+1 × 4), p3/14 (× 1), p3/17 (+1 × 1), p3/18 (+1), p3/20 (+1), p3/23 (+1), p3/34

(+4), p4/2 (+1), p6/6 (+2), p6/7 (+2), p6/12 (+1), p6/15 (+1), p6/18 (×1), p6/19 (+1), p8/12 (+1), p9/3 (+1), p10/6 (+1), p11 (×1), p11/1 (+3 ×4), p11/10 (+2), p11/12 (+1), q3/3 (×1), q7 (+1), r4 (×1), r4/3 (+1), r4/15 (+1), u3/7 (+1), u3/10 (×1), u3/11 (×1), u3/12 (×1)

Christus: Initium

A3 (+7 ×3), B2/3 (+1), B4/10 (+5 ×3), C2/2 (×1), C4/21 (×2), C4/27 (+1 ×2), C4/50 (+1), C5/13 (+3 ×2), C5/27 (+1 ×2), C5/32 (+1), C5/17 (+1) Med f.: A2/4 (+26), A3 (+1), C7 (+5), C7/1 (+1)

Mediation

D1 (+1), D4 (+1), E1 (+21), E2 (+4), E9 (+4), F4 (+1), F6 (+2), J2 (×1)

Termination

L4/11 (+2), L4/13 (×1), L5/1 (+1), L5/16

(+1), L5/17 (+1 ×1), L6 (+16 ×3), L6/15 (+1)

Jünger: Initium

1/5 (+9), 1/7 (+3), 1/8 (+1), 1/10 (+16), 1/11 (+3), 1/17 (+1), 2/1 (+1), 2/2 (+3), 2/4 (+2), 2/12 (+4), 4 (+1), 7 (+1) Med f.: 1/5 (+2), 1/7 (+1), 1/10 (+7), 1/11 (+6), 1/19 (+1)

Mediation

8a (+1), 8b5 (+1), 8c8 (+1 ×1), 8c17 (+2 ×1), 8c19 (+1), 8c22 (+1 ×1), 8c35 (+3 ×1), 8c49 (+1), 8d17 (+1), 10c1 (+4), 10c3 (+2), 10c5 (+1), 10c8 (+2), 10c12 (+3), 10c13 (+8), 10d4 (+2)

Termination

15/2 (×1), 17 (×1), 18/2 (+1), 18/4 (×3), 18/5 (+1), 19/35 (+1), 19/42 (+1 ×1), 19/50 (+1), 20/14 (×1), 22 (×1), 23/7 (×5), 23/10 (×5), 24/21 (×1), 27/7 (×1)

15. *Vany (Vanyolaer)*

Evangelist: Initium

c (+4), c1 (+allg.), e2 (+1), e3 (+1) Med f.: c (+2), c1 (+allg.), e2 (+1)

Mediation

h5 (+1), h15 (+1), h19 (+1), l (+6), ly (+125), ly9 (+1), m (+11)

Termination

p1/13 (+1), p2 (+4), p2a (+1), p2/14 (+1), p2/18 (+86 ×6), p2/20 (+2), p2/28 (+1), p3 (+1), p3/2 (+1), p3/11 (+1), p3/16 (+1), p3/29 (+1), p3/34 (+1), p3/35 (+1), p5/14 (+1), p5/27 (+1), p6/6 (×1), p7/2 (×1), p11 (+1), p11/1 (+5), p11/5 (+1), p11/11 (+1), p11/13 (+1), q4/10 (+1), r4/2 (+1), r4/15 (+1), r4/17 (+1), u4/3 (+1), u4/4 (+1)

Christus: Initium

A3/5 (+1), B3/5 (+1), B3/6 (+2), B3/9 (+2), B3/15 (+1), B3/25 (+1), B3/26 (×1),

B3/27 (+1), B4/15 (×1), C4/11 (+1), C4/27 (+3), C5/14 (+3), C5/16 (+1), C5/22 (+1), C5/27 (+1), C5/31 (+5), C5/56 (+1), C5/65 (+1), C5/66 (+2), C5/73 (+6), C6/3 (+2), C6/6 (+1) Med f.: A2/3 (+2), A2/4 (+26), C6/3 (+6), C7 (+7)

Mediation

D2 (+1), E (+2), E1 (+18), E2 (+3), E3 (+1), E4 (+1), E7 (+1), E9 (+4)

Termination

L4/5 (+1), L5/3 (+17), L5/14 (+2), L5/15 (+1), L5/16 (+6), L5/23 (+1), L5/28 (+1), L6/13 (+1), M3 (+1), M3/1 (+1), M4/1 (+2), M4/2 (+1), M4/6 (+1), N3/4 (+1)

Jünger: Initium

1/10 (+24), 1/11 (+2), 1/12 (+1), 1/14 (+2), 2/3 (+6), 2/12 (+1), 3/4 (+1), 4 (+1), 5/8 (×1), 5/9 (+1), 6/1 (+1), 7/2 (+1) Med f.: 1/10 (+13), 1/11 (+1), 1/14 (+1)

Mediation

8b5 (+2), 8d9 (+1), 9/8 (+1), 10b3 (+1),
10c7 (+2), 10c12 (+21), 10c13 (+4), 10d3
(+1), 10d5 (+1)

Termination

15/21 (x1), 18/6 (x3), 18/7 (x1), 19/53

(x1), 19/54 (x3), 19/55 (x1), 19/56 (x1),
19/57 (x3), 19/58 (x1), 19/59 (x1), 19/60
(x1), 19/61 (x1), 19/62 (x2), 19/63 (x1),
19/64 (x1), 19/65 (x1), 19/66 (x1), 20/15
(x1), 20/16 (x1), 20/19 (x4), 20/25 (x1),
20/26 (+1), 20/28 (x1), 23/8 (x1), 23/11
(x2), 27/10 (x1), 30 (x1)

16. Pó (Pókai)

Evangelist: Initium

c (+allg.), c1 (+7), Med f.: a (+20), c
(+allg.), c1 (+4)

Mediation

g (+1), gy (+1), gy5 (+1), gy15 (+1), h
(+15 x2), h1 (+4 x1), h5 (+70), h8 (+5),
h10 (+4 x1), i (+21), i1 (+5), i10 (+17),
i33 (+3), i37 (+1), k (+1), ly (+21), m
(+61), m1 (+3), m2 (+2), ny5 (x1)

Termination

p1/1 (+1), p1/5 (x1), p2 (+126 x2), p2a
(+13 x1), p2/11 (+2), p2/18 (+50 x1),
p2/27 (+6), p3 (+2), p3/2 (+4), p3/6 (+9),
p5 (+2), p5/11 (+5), p5/30 (+1), p6/9
(+1), p6/19 (+1), p6/21 (+1), p9/5 (+1),
p9/10 (+5), p11/1 (+1), p11/6 (+1), r2
(+1), r2/1 (+1), r2/3 (+1)

Christus: Initium

A2/2 (+1), A3/5 (+2), B2/1 (x1), B3/19
(+1), B4/7 (+4 x1), B4/12 (+1), B5/3 (+1),
C4/40 (x1), C4/47 (+2), C4/54 (x1), C4/60
(+2), C5/28 (+4), C5/36 (x1), C5/52 (+2),
C5/53 (+14 x1), C5/57 (+1), C5/50 (x2),
C5/61 (x6), C5/63 (+6 x2), C5/68 (+1),
C6/4 (+10 x1), C6/5 (x1), C6/12 (+2),

C6/23 (+7 x1), Med f.: A2/3 (+3), A2/4
(+56), A3/1 (+10), C7 (+4)

Mediation

E (+10), E1 (+33), E2 (+30), E9 (+5),
E11 (+1), F4 (+1), F6 (+1), F17 (+1),
F24 (+1), I1/3 (+1), I2 (+1), I2/7 (+3),
I3/1 (+1 x1), I3/6 (+1)

Termination

L4/11 (+1), L4/15 (+1), L4/24 (+3), L5/1
(+3 x2), L5/31 (+17 x1), L6 (+41 x2)

Jünger: Initium

1/5 (+2), 1/10 (+30), 1/11 (+25), 2/3 (+1),
2/12 (+7), 2/13 (+4), 5 (+1), 7/2 (+2)
Med f.: 1/10 (+17), 1/11 (+22)

Mediation

8c21 (x1), 8c35 (+7 x2), 8c37 (+18 x1),
8d4 (+1), 10c8 (+3), 10c10 (+2), 10c12
(+16), 10c13 (+25)

Termination

19/12 (+25 x15), 23/2 (x1), 24/3 (+1),
24/4 (+1), 26 (+1), 27/3 (+1)

17. Rá (Ráday)

Evangelist: Initium

c (+allg.), c4 (+1), c6 (+2), c7 (+1) Med f.:
c (+st)

Mediation

i6 (+1), i27 (+1), m (+allg.)

Termination

r2/8 (+4), r2/9 (+1), r2/10 (+2), r2/11 (+7),
r2/12 (+2), r2/13 (+1), r2/14 (+1), r2/15
(+1), r/31 (+1), r3/8 (+1), r3/10 (+2),
r3/14 (x1), r3/16 (+5), r3/17 (x1), r3/18
(+2), r3/19 (+2), r3/20 (+2), r3/21 (+1)
r3/22 (+1), r3/23 (+1), r3/24 (+2), r3/25

(+1), r3/27 (+1), r3/28 (×1), r3/31 (+1),
r4/17 (+2), u4/6 (+1), u4/7 (+1), u4/8 (+1),
u5 (+1), u5/1 (+1), t1/1 (+1), t2/2 (+1),
t2/3 (+2), t3/2 (+2)

Christus: Initium

A3/1 (+1), C2/3 (+1), C2/4 (+1), C3/7
(+1), C3/8 (+1), C4/28 (+5) Med f.: A3/1
(+st)

Mediation

F6 (+ allg.), F12 (+1), F15 (+1), F26 (+1)

Termination

M1/3 (+1), M2/1 (×1), N1/1 (+1), N2/10
(+1), N2/11 (×1), N3/1 (+1)

Jünger: Initium

1/11 (+17), 1/19 (+2), 3/7 (+1), 4/2 (+1),
5/3 (+1), 5/4 (+1), 5/5 (+1), 5/10 (+1),
5/11 (+1), 5/13 (+1) Med f.: 1/11 (+st)

Mediation

8b5 (+3), 8c47 (+1), 8c48 (+1), 10c13 (+2)

Termination

12 (+3), 14 (+1), 14/2 (+1), 14/3 (+2),
15/19 (+1), 16/5 (+1), 16/6 (+1), 19/4
(×1), 19/43 (+1), 20/10 (+1), 20/23 (+1),
20/24 (+1), 26/2 (+1), 27/1 (+1)

18. Tor (Torockóer)

Evangelist: Initium

a (+1), c (+ allg.), c1 (+3), Med f.: a (+15),
c (+ allg.), c1 (+1), e5 (+1), f3 (+1)

Mediation

g (+1), gy (+1), gy15 (+1 ×1), h (+1 ×4),
h5 (+49), h6 (+2), h10 (+6 ×2), h14 (+8),
h17 (+2), i (+27), i10 (+3), i12 (+2), i14
(+5 ×1), i15 (+1), i27 (+1), i32 (+3), i33
(+6), k2 (+2), ly (+14), ly2 (+2), m (+44),
m1 (+2), m2 (+3), n2 (+1)

Termination

p1 (+2), p1/2 (+2), p1/14 (+2), p1/23 (+4),
p2 (+11), p2/8 (+2), p2/10 (+2), p2/18
(+2), p3 (+38), p3/1 (+2), p3/2 (+10 ×2),
p3/6 (+48 ×3), p3/8 (+1), p3/10 (+18),
p3/11 (+17), p3/23 (+1), p4 (+2), p7 (+2),
p8/3 (+1), p8/13 (+3), p9/7 (+3), p9/9
(+1), p9/11 (+1), p11/1 (+5), p11/8 (+3),
p11/11 (+1), p11/13 (+1), q3/2 (+2), q4
(+1), q4/5 (+1), q4/6 (+18 ×1), q4/13
(+1), q5/4 (+3), q5/6, (+1), q6/4 (+1),
q7/1 (+1), r2 (+1), r2/2 (+1), r4/7 (+1)

Christus: Initium

A2/2 (Med f. +1), A2/3 (Med f. +1) A2/4
(Med f. +10), A3 (Med f. +5), A3/1 (Med f.,
+20), B4/5 (+2), B4/6 (+1), B4/13 (+1),
B5/7 (+1), C4/15 (+1), C4/38 (+1), C4/41
(+1), C4/44 (+1), C4/47 (+3 ×2), C4/48
(+3), C4/55 (+3), C4/59 (+1), C4/60 (+1),
C5/27 (×1), C5/30 (+1), C5/31 (+7), C5/47

(+1), C5/51 (+9), C5/55 (+7), C5/58 (+3),
C5/63 (+7), C5/70 (+2), C6/11 (Med f. +1),
C6/16 (+1), C6/19 (+2), C6/22 (+1), C7/1
(Med f. +2)

Mediation

E (+3), E1 (+3), E2 (+7), E5 (+1), E12
(+1), F2 (+4), F3 (+1), F4 (+6), F6 (+11),
F12 (+1), 12/6 (+2), 13 (+1), 14/1 (+1)

Termination

L4/10 (+1), L4/11 (+12), L4/26 (+1), L5/1
(+1), L5/4 (+5), L5/20 (+3), L5/23 (+5),
L5/24 (+1), L5/39 (+1), L5/42 (+1), L6
(+19), M2 (+1), M2/2 (+6), M3 (+3),
M3/2 (+4), M4 (+1)

Jünger: Initium

1/10 (+25, Med f. +7), 1/11 (+22, Med f.
+23), 1/19 (+1), 2/5 (+1), 2/13 (+2), 7/2
(+3)

Mediation

8b7 (+1), 8c9 (+2), 8c20 (+11), 8c21 (+6),
8c24 (+7), 8c37 (+1), 8c41 (+1), 8e1 (+1),
10c 12 (+6), 10c13 (+27)

Termination

11/3 (+1), 15/3 (×1), 15/14 (+7), 19/17
(+3), 19/39 (+3 ×2), 19/46 (+7), 19/50
(×1), 19/54 (×2), 19/56 (×3), 23/1 (+1),
24/6 (×1), 27/5 (×3), 27/6 (+1), 27/9 (×1)

19. Erd I (Erdély Nr. I)

Evangelist: Initium

a (+3), c (+allg.), c1 (+2) Medf.: a (+2), c (+allg.)

Mediation

h (+40), h1 (+1), h6 (+71), h14 (+6), h17 (+8), i (×2), i10 (+3), 13 (+1), ly (+73), ly8 (+1), ny5 (+1)

Termination

p2 (+allg. 171), p3 (+46), p3/6 (+1), r2/4 (+1), r3/7 (+1)

Christus: Initium

A3 (+3), A3/1 (+6), A3/2 (+1), B3/22 (+1), B4/8 (+7), B5/6 (+6), C4/6, (+1), C4/14 (+10), C5/20 (+3), C5/23 (+20), C5/24 (+6), C5/30 (+11), C5/41 (×1) Med f.: A3/1 (+st)

Mediation

E18 (+1), F6 (+5), F12 (+8), F14 (+1), F20 (+69), F21 (+3), I1/15 (+1), I3/7 (+1), I3/10 (+1), I3/14 (+1)

Termination

L3/14 (+1), L4/11 (+58), L5/3 (+1), L5/10 (+6), L6/2 (+2)

Jünger: Initium

1/10 (+3), 1/11 (+49), 2/12 (+6), 4 (+2), 7/2 (+2) Med f.: 1/10 (+2), 1/11 (+19)

Mediation

8c37 (+3), 8c41 (+27), 10c11 (+1), 10c12 (+45), 10c13 (+5)

Termination

14/3 (+1), 19/17 (+8), 19/20 (+4), 19/24 (+1), 19/32 (+1), 19/38 (+1), 20/3 (+7), 20/4 (+6), 20/6 (+21) 20/13 (+1), 20/27 (+1), 23/5 (+1)

20. Erd II (Erdély Nr. II)

Evangelist: Initium

c (+st) Med f.: a (+8), c (+allg.)

Mediation

g (+1), gy5 (+2), gy9 (+1), h5 (+8), h7 (+1), h10 (+2), h11 (+1), h20 (+1), i (+43), i4 (+1), i5 (+1), i6 (+1), i8 (+1), i10 (+1), i14 (+7 ×1), i30 (+1), i31 (+2), i32 (+2), i33 (+5 ×1), j1 (+1), j4 (+1), j18 (+1), l (+1), ly (+7), m (+39), m1 (+2), m5 (+2)

Termination

p1/2 (+1), p1/9 (+1), p1/21 (+1), p2/8 (+42 ×3), p2/10 (+1), p2/18 (+8), p2/27 (+5), p3 (+1), p3/6 (+39 ×6), p3/12 (+8 ×2), p3/15 (+2), p3/17 (+1), p5/10 (+1), p5/19 (+1), p5/22 (+1), p7/1 (+1), p8/6 (+2), p8/7 (+1), p11/3 (+1), p11/10

(+3), p11/14 (+4), q2/1 (+1), q4/6 (+3), q4/8 (+1), q7/1 (+1), q7/3 (+1), r2/5 (+1), r4/9 (+1), r4/13 (+2)

Christus: Initium

B1/1 (+1), B3/8 (+2), C2/1 (+2), C3/16 (+1), C3/17 (+1), C3/18 (+5), C3/19 (+8), C3/22 (+1), C3/23 (×1), C3/24 (+1), C3/25 (+1), C3/26 (×1), C3/27 (×1), C4/39 (+1), C4/40 (+9), C4/41 (+1), C4/48 (+5), C5/52 (+10) Med f.: A3/1 (+28), A5/1 (+1), C4/51 (+1)

Mediation

F2 (+2), F6 (+17 ×1), F11 (+1), F12 (+12), F14 (+6), F17 (+5), F20 (+2), F21 (+3), F25 (+1), F27 (+1), G (+1), H3 (+2), I2/6 (+1), I2/10 (+1), I4/2 (+1), I4/8 (+1), I6 (+1)

Termination

L3/20 (+2), L4/11 (+1), L4/20 (+1), L4/22

(+2), L4/23 (+2), L4/24 (+3), L4/28 (+1), L4/29 (+4), L5/2 (+1), L5/3 (+4), L5/8 (+2), L5/18 (+1), L5/23 (+1), L6 (+9), M1 (+1)

Jünger: Initium

1/11 (+33), 1/19 (+1), 1/20 (+3), 2/13 (+3), 7/2 (+3) Med f.: 1/11 (+20), 7/2 (+1), 7/3 (+6)

Mediation

c118 (+1), 8c12 (+4), 8c13 (+2), 8c15

(+1), 8c24 (+1), 8c31 (+1), 8c41 (+3), 8c43 (+4), 8d (+1), 8d2 (+1), 8e3 (+1), 10c12 (+2), 10c13 (+35)

Termination

19/2 (+1), 19/32 (+9), 19/33 (+1), 19/37 (+1), 19/44 (+1), 19/46 (+2), 19/47 (+1), 19/50 (+2), 20/12 (+1), 20/20 (+1), 20/21 (+1), 23 (+1), 23/4 (+1), 23/9 (+1), 24/6 (+2), 24/7 (+1), 24/8 (+1), 24/10 (×2), 24/13 (+5), 24/18 (×1), 27/5 (+2), 28/7 (+1)

21. Szathm (Szathmárer)

Evangelist: Initium

a (+1), c (+allg.) c1 (+1) Med f.: c (+allg.), c1 (+3)

Mediation

g (×2), h20 (×1), j13 (×1), l (+3 ×22), ly (+4 ×21), ly4 (×2), ly6 (×1), ly8 (×1), m (+6 ×22), m4 (×5), m10 (+1), n1 (×1), n5 (×34), n11 (×12), n13 (+1), yn2 (×1), ny3 (×1), ny4 (×1)

Termination

p1 (×1), p1/1 (×1), p1/10 (+1), p2/10 (×1), p2/16 (×1), p2/27 (×1), p3/5 (×1), p3/33 (×1), p9/13 (×1), p11/2 (×1), p11/11 (×1), p11/14 (×1), p11/18 (×1), q4/7 (×1), q4/12 (×1), q5/7 (×1), q6 (×1), q6/1 (×1), q6/2 (×2), q6/3 (×1), q6/4 (×1), q7/1 (+4), r2/6 (×1), r3/5 (×1), r3/9 (×1), r3/11 (×1), r3/17 (×1), r3/30 (+1 ×1), r4/10 (×7), r4/11 (×3), r4/16 (×3), r4/12 (×2), r4/18 (×1), r4/20 (+1), r4/21 (×1), r4/33 (×1) s4/1 (×1), t1 (×1), t3/3 (+1 ×1), t4 (+1), t4/1 (+3), u6/2 (+1)

Christus: Initium

A3 (×4), A5 (×1), B3/35 (×1), B5/1 (×1), C4/16 (×1), C4/38 (×1), C4/45 (×3), C4/46 (×1), C4/49 (×3), C4/56 (×1), C4/58 (+2 ×1), C5/33 (×1), C5/52 (×3), C5/53 (×2), C5/69 (×1), C5/72 (×1), C6/12 (+1 ×1), C6/22 (+1) (andere unbrauchbar) Med f.:

A2/4 (+6), A3/1 (+10), A3/5 (+9), A4/1 (+1), A4/2 (+12), A5/1 (×1)

Mediation

G1 (×4), G3 (×2), G4 (×1), E4 (+2 ×1), E8 (×1), E9 (+3 ×2), E19 (×1), F23 (+2), H (×1) (andere unbrauchbar)

Termination

L4/30 (×1), L5/23 (×2), L5/40 (×1), L6 (×4), M1/2 (×1), M2 (+1 ×1), M2/9 (+1), M3/6 (×2), M4/5 (×1), N1/1 (×1), N1/2 (×1), N2/4 (×1), N2/7 (×1), N2/8 (×1), N2/9 (×1), N3/2 (×1), N4/1 (×1) (andere unbrauchbar)

Jünger: Initium

1/4 (+1), 1/10 (+3), 1/11 (+16 ×1), 1/14 (+3), 1/15 (+4), 1/19 (+2 ×2), 1/21 (+1 ×1), 3/17 (×1), 3/18 (×1), 3/20 (×1), 3/21 (×1), Med f.: 1/4 (+3), 1/10 (+2), 1/15 (+2 ×1), 1/19 (+1), 1/20 (+1)

Mediation

8c46 (×1), 8e10 (×1), 9/5 (+1), 10c12 (+3 ×1), 10c13 (+1), 10d5 (×1), 10d6 (+1), 10d7 (×1), 10e1 (×2), 10e3 (×2)

Termination

(unbrauchbar)

22. Nagy (Nagyajtai)

Evangelist: Initium

b (+1), c (+allg.) Med f.: c (+st)

Mediation

g (+8 × 2), gy (+3 × 1), gy4 (+1 × 1), gy15 (+1 × 1), h (+2 × 2), h5 (+7), i (+53 × 13), i3 (+1), i4 (+1 × 1), i6 (+4), i7 (+1), i8 (+3), i10 (+12 × 8), i11 (+1 × 4), i13 (× 1), i19 (+1), i21 (+2 × 1), i28 (+1), i33 (× 5), j (+1), j3 (× 1), l (+1), ly (+4), ly2 (+1), m (+62), m1 (+1), m7 (+1), ny6 (× 1)

Termination

p1/3 (+1), p2 (+53 × 1), p2a (+5), p2/4 (+1), p2/8 (+19 × 12), p2/9 (+2 × 2), p2/11 (+2), p2/13 (+51 × 2), p2/18 (+13), p2/24 (+2 × 1), p2/26 (+1), p2/29 (+2), p3 (+1), p3/4 (+6), p3/12 (+1), p3/36 (+1), p5/8 (+1), p5/20 (+3), p5/24 (+1), p6/5 (+1), p6/9 (+1), p6/19 (+1), p8/1 (+1), p8/2 (+1), p8/3 (+1), p8/4 (+1), p8/5 (+1), p8/6 (+1), p8/10 (+1), p8/13 (+1), p9/2 (+1), p9/17 (+1), p10 (+7 × 1), p10/1 (+1), p10/2 (+1), p10/3 (+1), p10/4 (+1), p10/5 (+5), p11/8 (+4), p11/13 (+6), p11/14 (+5), p11/17 (+1), q4/10 (+1), q4/11 (× 2), q4/13 (+1), r1 (× 1), r3 (+2), r3/2 (+1), r4/12 (+2), r4/13 (+8), r4/17 (+1), r4/23 (+1), r4/25 (+1), u5/3 (× 1)

Christus: Initium

A3 (+8 × 13), A3/4 (+1), B4/6 (× 1), B4/9 (× 1), C3/5 (× 1), C3/10 (× 1), C4/15 (+2), C4/18 (+2), C4/22 (× 1), C4/42 (× 1), C4/48 (× 11), C4/55 (× 1), C5/20 (+1), C5/25 (× 4),

23. Kol (Kolozsvárer)

Evangelist: Initium

c (+allg.), cl (+1) Med f.: c (+st)

Mediation

g (+2 × 1), g2 (+1), gy (+4 × 1), gy3 (+1), gy13 (× 4), gy14 (+1), h5 (+3 × 1), h10 (× 7), h12 (+1), h13 (× 1), i (+47 × 14), il (+1), i10 (+1 × 2), i11 (+1), i12 (× 1),

C5/27 (× 1), C5/30 (+1 × 6), C5/32 (+2 × 2), C5/34 (× 3), C5/42 (× 1), C5/59 (× 4), C5/68 (× 1) Med f.: A3/1 (+allg.), C7/1 (+8)

Mediation

F2 (+1), F6 (+19 × 1), F7 (+1), F11 (+7), F12 (+19), F14 (+10), F16 (+9), F17 (+6 × 1), F24 (+3), I2/5 (+1), I2/7 (+1), I4/1 (× 1), I4/7 (+1), I5 (× 1)

Termination

L3/17 (+1), L4/12 (+1 × 1), L4/24 (+1), L4/26 (× 1), L5/1 (+19 × 6), L5/10 (+1), L5/12 (+5), L5/18 (+6 × 1), L5/20 (+6 × 7), L5/21 (+1), L5/22 (+1), L5/25 (× 1), L5/26 (+1), L5/41 (+1), L6/2 (+5 × 1), N2/3 (× 1)

Jünger: Initium

1/4 (+5), 1/10 (+2), 1/11 (+38), 1/19 (+1), 2/12 (+2), 2/13 (+1), 2/14 (+1), 4/2 (+4), 4/3 (+1), 7/2 (+10) Med f.: 1/4 (+2), 1/11 (+15), 7/2 (+5)

Mediation

8b6 (+1 × 1), 8c13 (+1), 8c23 (+4), 8c25 (+1), 8c34 (+4), 8c35 (+2), 8c37 (+2), 8c40 (+1), 8c41 (+1), 8c42 (+1), 8c45 (+4), 8d11 (× 1), 8d12 (+1), 8d15 (× 1), 8d16 (+1), 10c10 (+1), 10c13 (+38)

Termination

19/5 (× 6), 19/12 (× 12), 19/14 (× 3), 19/41 (× 9), 20/12 (× 2), 23/6 (× 1), 24 (× 1), 24/3 (× 3), 24/4 (× 1), 24/10 (× 2)

Termination

p2 (+116 × 3), p2a (+6), p2/8 (+54), p2/9 (+2 × 1), p2/13 (+10 × 1), p2/18 (+16 × 1),

i13 (× 2), i14 (+1), i21 (× 3), i22 (+1), i23 (+1), i24 (+1 × 1), i25 (+2), i26 (+1), i29 (+2), i33 (+1 × 26), i35 (+1), i36 (× 1), l (+1), l3 (+1), ly (+2), m (+59), m1 (+2), (+2), m2 (+8), n4 (+2), ny6 (+1)

p2/27 (+2), p2/29 (+2), p3 (+1), p3/6 (+8), p3/35 (+2), p5 (+2), p5/11 (+1), p5/13 (+2), p5/16 (+1), p5/20 (+1), p5/22 (×1), p6/21 (+1), p8 (+1), p8/1 (+2), p8/8 (+1), p9/10 (+1), p9/11 (+1), p9/14 (+1), p9/15 (+1), p10/4 (×1), p11/1 (+1), p11/4 (+1), p11/9 (+2), p11/13 (+2), r1/1 (+1), r2/5 (+1), r3/3 (+1), r4/10 (+1)

Christus: Initium

A3 (+1), A3/1 (+3), A4 (×2), B3/21 (+1), B4/5 (×1), B4/6 (+ ×1), B4/11 (×1), C3/20 (+1), C3/21 (×1), C3/28 (×1), C3/29 (×1), C3/30 (×1), C4/12 (×1), C4/15 (×2), C4/43 (+3 ×1), C4/48 (+8 ×6), C4/57 (+1), C4/60 (+1 ×1), C4/62 (×3), C4/63 (+4 ×3), C5/28 (+4), C5/40 (×1), C5/53 (+8 ×2) Med f.: A2/4 (+2), A3 (+1), A3/1 (+allg.)

Mediation

D4 (+1), D5 (+1), E1 (+1), F2 (+2), F4 (+3), F6 (+17), F8 (+1), F9 (+1), F11 (+3), F12 (+15), F13 (+4), F14 (+14), F16 (+1), F20 (+5), F24 (+4), F28 (+1), I2/8 (+1), I3 (×1), I3/2 (+1), I3/3 (+1), I3/12 (+1), I4/4 (×1), I5 (+1 ×1)

24. *Lach (Lachdzaer)*

Evangelist: Initium

b (+1), c1 (+allg.) Med f.: c1 (+st)

Mediation

h5 (+43), h14 (+1), i (+2), l (+1), l2 (+1), ly (+88), ly9 (+1), m (+1), nl (+1)

Termination

p2 (+2), p2a (+2), p2/5 (+1), p2/7 (+1), p2/10 (+4), p2/18 (+82), p2/27 (+2), p2/30 (+1), p3/16 (+1), p3/35 (+1), p5/11 (+7), p5/13 (+1), p5/18 (+1), p6/3 (+1), p11/6 (+1), q4/9 (+1), q5/1 (+1), q5/6 (+1), r1/2 (+1), r4/26 (+1), u3/6 (+1), u5/2 (+1)

Christus: Initium

B3/16 (+1), B3/18 (+4), B3/19 (+1), B5/2 (+1), C5/11 (+1), C5/13 (+7), C5/20 (+3), C5/28 (+4), C5/31 (+6), C5/35 (+1), C5/38 (+1), C5/42 (+1), C5/47 (+1), C5/71 (+4), C5/76 (+1), C6/3 (+1), Med f.: A2/4 (+st)

Termination

L3/11 (×1), L4/11 (+2 ×2), L4/12 (×1), L4/14 (+5 ×1), L4/31 (+1), L5/1 (+17 ×11), L5/9 (+1 ×1), L5/19 (+2 ×1), L5/20 (+4 ×2), L6 (+1 ×2), L6/15 (+1), L7 (+1)

Jünger: Initium

1/4 (+4), 1/10 (+3), 1/11 (+44), 1/19 (+1), 4/2 (+2), 4/3 (+1), 7/2 (+14), Med f.: 1/4 (+2), 1/11 (+35), 7/2 (+7)

Mediation

8b6 (+1), 8b7 (+1), 8c13 (+1), 8c14 (+3), 8c23 (+1), 8c34 (+9), 8c35 (+1), 8c37 (+4), 8c41 (×1), 8c53 (×1), 8d6 (+1), 10c12 (+2), 10c13 (+49), 10e2 (+1)

Termination

19 (+3 ×2), 19/12 (+2 ×10), 19/41 (+12 ×5), 20/22 (×1), 24/11 (×3), 25/4 (×1), 26/1 (×1), 27 (×2)

Mediation

E1 (+43), E2 (+2), E11 (+1), E15 (+4)

Termination

L5/1 (+33), L5/5 (+1), L5/16 (+1), L6 (+3), L6/18 (+1), M3/3 (+1), N3 (+1)

Jünger: Initium

1/5 (+25), 1/10 (+2), 2/6 (+1), 2/7 (+2), 3/9 (+1), 3/11 (+1), 4 (+2), 5/1 (+1), 7/1 (+1), Med f.: 1/3 (+1), 1/5 (+15), 3/9 (+1), 7/1 (+7)

Mediation

8b (+1), 8b4 (+1), 8c6 (+13), 8c9 (+1), 8c10 (+1), 8c12 (+2), 10b (+21), 10b2 (+2), 10b3 (+1), 10c1 (+1)

Termination

15/1 (+2), 15/3 (+1), 15/5 (+6), 19/17 (+5), 19/21 (+1), 19/23 (+6), 19/25 (+2), 19/30 (+1), 23/1 (+1)

Evangelist: Initium

a (+21), c (+124), c1 (+60) Med f.: a (+7),
b (+1), c (+109), c1 (+8)

Mediation

h (+47), h5 (+104), i (+1), ly (+72), m
(+2), n2 (+1), n12 (+1), ny (+1), ny1 (+1)

Termination

p1/9 (+1), p2 (+192), p2/10 (+1), p3/12
(+1), p11/1 (+1), q1 (+1), q4/8 (+1),
u3/4 (+1)

Christus: Initium

A3 (+2), A3/1 (+2), B4/8 (+4), C4/7 (+1),
C4/17 (×1), C4/23 (+1), C4/24 (+17),
C4/25 (+1), C5/13 (+19), C5/30 (+1),
C5/32 (+10 ×2), C5/45 (+2), C5/18 (+1),
Med f.: A3/1 (+st)

Mediation

F12 (+6), F16 (+2), F17 (+2), F18 (+2),
F20 (+46), I/21 (+1), I2/2 (+1), I2/11 (+1),
I3/8 (+1), I3/11 (+1), I3/13 (+2), I4 (+1)

Termination

L4/12 (+46 ×3), L4/24 (+3), L5/1 (+9),
L6 (+1)

Jünger: Initium

1/4 (+2), 1/10 (+22), 1/11 (+20), 2/7 (+1).
2/9 (+2), 2/12 (+9), 4 (+3), Med f.: 1/11
(+26)

Mediation

8c7 (+2), 8c11 (+16), 8c39 (+5), 10c12
(+36)

Termination

19/32 (+32 ×2), 20/8 (×1), 23/2 (+ ×1)

26. Sp 14 (Sárospataker Nr. 14)

Evangelist: Initium

c (+1), c1 (+allg.), f (+1), Med f.: c (+1),
c1 (+allg.)

Mediation

gy (+1 ×1), gy9 (+1), h5 (+2), h18 (+1),
h22 (+1), i8 (+1), i16 (+2), i18 (+5), j15
(+1), j17 (+1), l (+4), ly (+12 ×4), ly8
(+1), m (+31), n2 (+3 ×1), n9 (+1)

Termination

p1/1 (+3), p1/4 (+1), p1/6 (×1), p1/17
(+1), p1/22 (+1), p2/1 (×1), p2/9 (+2 ×2),
p2/18 (+3 ×2), p2/24 (+3 ×1), p2/27
(×1), p3/2 (+1 ×1), p3/8 (+10 ×5), p3/22
(+1), p5/11 (+1), p5/12 (×1), p5/29 (×1),
p6/19 (+1), p6/20 (+1) p9 (+1), p11/2
(+1), q3/2 (+2), q4/10 (+1 ×1), q5/3 (+1),
r4/5 (×1), r4/6 (×1), r4/29 (+1)

Christus: Initium

A2/4 (+1), B3/14 (×1), B4/3 (×1), B4/10
(+1), C4/27 (+1), C4/38 (+1), C4/40 (+2),
C4/64 (×1), C5/13 (+4 ×1), C5/18 (×1),
C5/29 (+7 ×4), C5/47 (+1), C5/52 (+3),
C5/63 (+2), C5/71 (+3), C6/3 (+1), C6/12
(+1) Med f.: A2/4 (+22 ×2), C6/3 (+2)

Mediation

E1 (+22 ×2), E2 (+3), E9 (+3), E10 (+4)

Termination

L4/18 (×1), L5/1 (+1), L5/11 (+1), L5/13
(+1), L5/23 (+11 ×4), L5/34 (+2), L6
(+3 ×3), M3 (+1 ×2), M3/4 (+1) N3/3
(×1)

Jünger: Initium

1/10 (+11), 1/11 (+3), 2/10 (×1), 2/12 (+2),
3/11 (+1 ×1), 5/12 (+1), Med f.: 1/10 (+9),
1/11 (+2), 7/2 (+1)

Mediation

8c35 (+1), 8c48 (×1), 8c51 (+1), 8d19
(+1 ×1), 10c12 (+2), 10c13 (+5), 10e1
(+1)

Termination

21/4 (×1), 24/19 (×1), 25/6 (+1 ×1), 25/8
(×1), 27/8 (+1), 28/4 (×1), 28/5 (×1), 28/6
(×4), 29/1 (+1), 31 (+1)

27. Misk (Miskolcser)

Evangelist: Initium

b (+1), c (+6), c1 (+allg.), c3 (+1), d (+1),
e (+1), e1 (+1), e2 (+1), e5 (+3) Med f.:
c (+7), c1 (+allg.), e4 (+2), e5 (+1)

Mediation

h20 (+1), h14 (+2 × 1), h16 (+1), h23 (× 2),
j10 (+1), l/1 (+1), ly (+2 × 1), ly7 (+78
× 8), m (+3), m4 (+9), m8 (+1), m9 (+2
× 1), n6 (+2), n7 (× 1), n8 (× 1), n10 (× 2),
n14 (+1), n15 (+1), n17 (+1), ny7 (+1),
ny8 (+1)

Termination

p1/20 (+1), p2/18 (+10), p3/28 (× 1), p5/8
(+1 × 3), p5/9 (× 1), p5/11 (+46 × 6),
p5/17 (+1), p5/18 (× 1), p5/21 (× 1), p6
(× 1), p6/1 (+5), p6/21 (+1), p8/3 (+3),
p8/11 (× 1), p9/6 (+1), p9/10 (+2), p11/5
(+2), p11/15 (+1), q2/4 (× 1), q5 (× 1),
q5/4 (× 1), q5/5 (× 1), r2/2 (+1), r3/6 (+1),
r4/1 (+1), r4/14 (× 1), r4/19 (× 1), t4/2 (× 1)

Christus: Initium

A2/5 (+1), A3/5 (+2), B2/4 (× 1), B3/13
(× 1), B3/20 (+1), B3/23 (× 1), B3/28 (+3),
B3/29 (+1), B3/33 (+1), B4/13 (+1), B5/4
(+1), B5/5 (+1), C5/54 (+1), C6/3 (+5),
C6/11 (+7 × 1), C6/23 (+6) Med f.: A2/4
(+st)

Mediation

E (+4), E1 (+26), E2 (+12), E11 (+1),
E16 (+1), F (+2), F5 (+1)

Termination

L4/8 (+1), L6 (+20), L6/6 (+1), L6/7
(+2), L6/8 (+1), L6/9 (+8), L6/10 (+1),
L6/19 (+1), L7/1 (+1), M4/4 (× 1)

Jünger: Initium

1/5 (+1), 1/10 (+26), 1/11 (+1), 2/7 (+1),
2/8 (+2), 2/9 (+3), 3/11 (+1), 3/13 (+2),
Med f.: 1/10 (+16), 1/11 (+4)

Mediation

8b5 (+2), 8c37 (+4), 8d13 (+1), 8d18 (+2),
9/7 (+1), 9/9 (+1), 10c14 (+2), 10d4 (+21),
10e9 (+1)

Termination

16 (+2 × 3), 16/3 (× 1), 16/4 (× 1), 16/7
(+1), 19/8 (× 1), 19/17 (× 1), 20 (+3 × 5),
20/1 (+1), 20/2 (+3), 20/3 (+3), 20/5 (+2),
20/7 (+1), 20/11 (+3), 20/17 (+1), 20/18
(× 1), 20/20 (× 1), 21 (× 1), 21/2 (+1)

28. Kol M (Kolozsvári Mihály)

Evangelist: Initium

c (+st), Med f.: c (+st)

Mediation

h (+56), h5 (+117), i2 (+1), ly (+65)

Termination

p2 (+allg.), p11 (+3), p11/1 (+1), u4 (+1),
u4/1 (+1)

Christus: Initium

B4/8 (+1), C5/20 (+53 × 7), C5/24 (+1),
C5/27 (+2), Med f.: A3/1 (+st)

Mediation

F12 (+19), F14 (+4), F20 (+50), I2/9 (+1),
I3/9 (+1), I3/11 (+1)

Termination

L4/12 (+21), L5/1 (+46), L5/9 (+1)

Jünger: Initium

1/10 (+1), 1/11 (+52), 2/12 (+1), 4 (+3),
4/1 (+6), 5/8 (+1), Med f.: 1/11 (+36)

Mediation

8c11 (+33), 10c10 (+4), 10c12 (+55)

Termination

19/32 (+44), 19/36 (× 3)

29. Köv (Kövendi)

Evangelist: Initium

a (+2), c (+allg.), c1 (+5), f3 (+2), Med f.:
a (+5), c (+allg.), c1 (+3)

Mediation

gy (+2), h1 (+1), h4 (+15 × 7), h5 (+31),
h8 (+3), h9 (+1), h14 (+26), h15 (+5),
h16 (+1), h20 (+1), h21 (+2), i (+10), i3
(+2), i4 (+1), i6 (+2), i13 (+2), i14 (+1),
i15 (+1), i17 (+1), i18 (+3), i19 (+2), i20
(+1), i34 (+2), j2 (+1), j4 (+1), j7 (+1),
j8 (+2), j11 (+1), j16 (+1), l (+4), l2 (+1),
ly (+49), ly7 (+2), m (+29), m1 (+2), m4
(+1), n2 (+3), n7 (+1)

Termination

p1 (+1), p2 (+22), p2/8 (+70 × 4), p2/11
(+56), p3 (+2), p3/6 (+2), p3/12 (+3),
p3/35 (+1), p3/36 (+2), p5/31 (+4), p11/8
(+6 × 1), p11/14 (+13), q3/2 (+1), q4/10
(+3), q4/14 (+31), q7/2 (+1), r2/7 (× 1),
r3/13 (+1), r4 (+1), r4/7 (+3), r4/9 (+1),
r4/10 (+3), r/431 (+1), t3/1 (× 1)

Christus: Initium

A3/1 (+2), B4/5 (+2), B4/8 (+1), C3/11
(+1 × 1), C4/2 (+4), C4/6 (+6), C4/9 (+1),
C4/20 (+2), C4/28 (+9), C4/29 (× 1), C4/30
(+7 × 2), C4/31 (× 1), C4/52 (+1), C5/20
(+6), C5/32 (+10 × 3), C5/36 (+1 × 1),
C5/43 (× 3), C5/45 (+2), C5/70 (× 1) Med f.:
A3/1 (+st)

30. Kisk (Kiskadäcsi)

Evangelist: Initium

c (+st) Med f.: c (+st)

Mediation

i (+1), k1 (+1), l (+1), ly (+4), ly2 (+1),
m (+allg.), m4 (+1)

Termination

p2 (× 5), p2/8 (+1), p3 (× allg.), p3/7 (× 1),
p3/19 (× 1), p3/21 (+1 × 1), p11 (× 1),
p11/10 (× 3), p11/17 (× 1), q1/1 (× 1), q4/3

Mediation

F (+1), F2 (+8), F6 (+6), F11 (+6), F12
(+36), F14 (+3), F17 (+2), F20 (+10),
G2 (+1), H4 (+1), I2/4 (+1), I3/4 (+1),
I3/5 (+1), I4/5 (+1), I4/6 (+1)

Termination

L3/7 (+2), L3/12 (+2), L3/13 (+1), L4/10
(+9), L4/11 (+13), L4/14 (+1), L4/16
(+1), L4/17 (+1), L4/23 (+25 × 1), L5/18
(+3), M2/2 (+2 × 1)

Jünger: Initium

1/11 (+26), 1/13 (+1), 1/15 (+1), 1/19 (+1),
2/13 (+1), 2/15 (+2), 2/16 (+2), 3/19 (+1),
5/8 (+1), 6/2 (+1), Med f.: 1/11 (+st)

Mediation

8c11 (+2), 8c37 (+16), 8c43 (× 1), 8d7
(+1), 8d13 (+3), 8e8 (+1), 8e9 (+1), 10c12
(+23), 10c13 (+14), 10d4 (+2)

Termination

19/32 (+3), 19/52 (+2), 20/2 (+6), 20/9
(× 2), 20/20 (+3 × 2), 21/3 (+1), 24/5 (+1),
24/17 (+1), 25/1 (+1 × 1), 25/2 (× 1), 25/3
(+1 × 1), 25/5 (+2 × 2), 25/7 (+1), 27/9
(+1), 27/12 (× 1), 28/3 (+1 × 2), 29 (+1)

(× 2), q4/4 (× 1), q4/5 (× 1), q4/8 (× 1), q5/2
(× 1), q4/11 (× 2), r4/8 (× 3), r4/10 (× 1),
t4/3 (× 1), u2/3 (× 1), (andere unbrauchbar)

Christus: Initium

(unbrauchbar); Med f.: A3/1 (+st)

Mediation

F6 (+7), F12 (+5 × 1), F14 (× 1), F16
(× 1), F19 (+1), F20 (+18 × 4), F22 (+1),
F25 (+2), G2 (+1), H1 (+4 × 1), H2 (+1),
H6 (+1)

Termination

L2/1 (x1), L2/2 (x1), L3/18 (x1), L3/19 (x1) (andere unbrauchbar)

Jünger: Initium

1/1 (+1), 1/4 (+12), 1/10 (+3), 1/11 (+23),
1/14 (+1), 1/19 (+1), 2/12 (+2), 2/15 (+1),
2/16 (+1), 3/8 (+1), 3/16 (+1), 4/2 (+3),
5/7 (+1), Med f.: 1/4 (+11), 1/10 (+3),
1/11 (+14), 4/2 (+1)

Mediation

8a (+1), 8b5 (+2 x1), 8c11 (x3), 8c32 (x1),
8c37 (+1), 8d1 (x1), 8d10 (x1), 9/3 (x1),
9/6 (x1), 10c (x1), 10c12 (+9), 10c13 (+16),
10c14 (+7), 10c15 (+2 x1), 10d1 (x1), 10e (x1),
10e3 (+1) 10e6 (+1) (andere unbrauchbar)

Termination

(unbrauchbar)

VI

ANALYSEN

a) *Überblick über das Variierungssystem*

Auch bei oberflächlicher Betrachtung fällt auf, daß im wesentlichen jede Variante in unseren Passionen die Grundform des Psalmodierens beibehält. Sie schwingt nicht frei und entfernt sich nie so weit, daß man sie als neue Melodie betrachten könnte. Zum Vergleich ließe sich die klassische Variation mit gebundener Form der großzügigen, der Phantasie freien Spielraum lassenden Charaktervariation gegenüberstellen. Unser Variierungssystem läßt sich mit der Formgebundenheit der klassischen Variation vergleichen. Die Variierung überschreitet nie den gegebenen Rahmen, in diesem jedoch baut sie in reicher Vielfalt ihre musikalischen Ideen aus und macht von fast allen Möglichkeiten Gebrauch. Diese Lösung scheint dem langen Text zu entsprechen. Sie unterbricht diesen nicht durch weitschweifige Melismen, die als Selbstzweck anmuten. Die Stimmung eines jauchzenden Halleluja verträgt eine schwingende, melismatische Melodie, ebenso das aus wenigen Strophen bestehende Volkslied. Die liturgische Passion aber will weniger eine Stimmung schaffen, vielmehr ist ihr Hauptzweck die ausführliche Erzählung der Leidensgeschichte. Im Passionsoratorium kommen natürlich später auch subjektive Elemente zur Geltung. An einer einzigen Stelle erlaubt der Text der Passion den Durchbruch des Stimmungselementes: bei der hebräischen, lateinischen bzw. ungarischen Übersetzung des Textes »Eli, Eli lama sabactani«. Hier wenden sich schon die Choralpassionen stets von der psalmodischen Form ab und bringen in weitschweifenden Melismen die dramatische Stimmung zum Ausdruck. Dieser Text kommt nur im Johannesevangelium nicht vor. In unserem Material begegnen wir oft der sog. kompilierten, d. h. die Erzählung der vier Evangelisten zusammenfassenden Passion. So enthalten diese Passionen melismatische Eli-Melodien und variieren sie vielfältig.

Das psalmodische Material unserer Aufstellung haben wir in den Rubriken Initium, Mediation und Termination nach Typen gruppiert. In allen Varianten eines Typus finden wir einen gemeinsamen Zug. Innerhalb des Typus haben wir die Varianten nach ihrer Ähnlichkeit aneinandergereiht. Auf Grund des neuen gemeinsamen Charakters der Typen haben wir sie auf höherer Ebene in Gruppen und gegebenenfalls vorher in Untergruppen zusammengefaßt. Zum leichteren Verständnis verweisen wir jedesmal vor der ersten Variante des Typus mit einem knappen Zeichensystem auf ihre charakteristischen Züge.

Im folgenden analysieren wir das gesamte Material unserer Aufstellung in der Reihenfolge dieser Gruppierung und untersuchen, welche musikalischen Eigenheiten und Variierungsprinzipien überall vorhanden und schon auf den ersten Blick wahrnehmbar sind.

Bei den Melodien des *Evangelisten* finden sich die wenigsten Variierungen beim *Initium* (S. 75). Die Motive steigen von unten in Richtung des Tenors an, die allmähliche Erweiterung des Ambitus ist zu beobachten. So entstehen bei der Prim beginnende, dann unter dem Tenor über Sekunde, Terz, Quart und Quint verlaufende Reihen von Typen. In dem mit der Terz beginnenden *c*- und in dem mit der Quart beginnenden *e*- Typus bilden sie die verhältnismäßig meisten Varianten, wobei sie ihre Melodielinie sogar noch über den Tenor schwingen lassen.

In der *Mediation* zeigt die Halbkadenz der Psalmform eine mannigfaltigere Variierung (S. 76–79). Hier werden zwei Grundideen sichtbar: Die Motive der ersten Gruppe schließen mit Clivis und bilden eine absteigende, die clivisfreien Motive der zweiten Gruppe eine ansteigende Kadenz. Die Cliviskadenzen bilden ebenfalls Typen, je nachdem, wie weit sie vor der Clivisform unter den Tenor absteigen. Bis zur Quint unter dem Tenor geht von jedem Ton ein Typus in Richtung der Clivis. Nach diesen Merkmalen ergeben sich innerhalb der Typen mannigfaltige Wendungen, je nachdem, ob man die Clivisform über oder unter den Tenor setzt. Eine reiche Gruppe bilden die voneinander abgrenzbaren *h*- und *i*-Typen. Beim *i*-Typus springt jedes Motiv auf die untere Terz, das *f*, und gestaltet sich von hier aus weiter. Beim *h*-Typus jedoch wird das *f* durch Einfügung eines immer gleichen Übergangstones schrittweise erreicht und die Melodie dann weiter in Richtung der Clivis gebildet. Diese beiden Gruppen bieten bereits ein Beispiel dafür, wieviele Varianten mit wenigen Tönen gebildet werden können.

Die Varianten ohne Clivis bilden auf die gleiche Weise Typen. Auch hier ist die untere Quint (*d*) die tiefste Grenze. Je tiefer sie gehen, desto reichere Melodien bilden sie und entfernen sich von der einfachen Psalmform, die höchstens bis zur Terz absteigt.

Das reichste und auch von der Variierungstechnik her beachtenswerteste Material unserer Aufstellung finden wir bei der *Termination* des *Evangelisten*, bei der Kadenz der Psalmform (S. 80–91). Hier haben wir die erschlossenen 437 Motive nach ihrem Schlußton in fünf Gruppen geordnet. Innerhalb der Quint unter dem Tenor erscheint jeder Ton (*d, e, f, g, a*) als Schlußton. Die erste Gruppe ist am umfangreichsten. Sie schließt mit *d*, denn dieser Ton ist der markante Kadenzton des Moll (S. 80–84). Diese Varianten fallen nicht nur durch ihre große Zahl auf, sondern in erster Linie durch ihre Technik. In der inneren Struktur eines jeden Motivs finden wir ein Intervall, das sich in jedem Glied der Gruppe makamartig wiederholt. Dann erscheint es bei jeder Gelegenheit in veränderter Form in neuen Gruppen. Oft kommt es bereits am Beginn des Motivs vor, und als dessen Kern beeinflusst es die weitere Gestaltung der Melodie. Dieser Motivkern ändert sich von der Sekunde bis zur Quint, er steht in verschiedener Höhe und ist typisch für die Gruppe. Von hier aus können wir 11 Typen unterscheiden, die miteinander eine logische Reihe bilden:

- p1*: unter dem Tenor ist der *Sekundkern* auf der *Sekunde*: *g–a*
- p2*: unter dem Tenor ist der *Sekundkern* auf der *Terz*: *f–g*
- p3*: unter dem Tenor ist der *Terzkern* auf der *Terz*: *f–a*
- p4*: unter dem Tenor ist der *Quartkern* auf der *Quart*: *e–a*
- p5*: unter dem Tenor ist der *Terzkern* auf der *Quart*: *e–g*

- p6*: unter dem Tenor ist der *Sekundkern* auf der *Quart*: *e-f*
p7: unter dem Tenor ist der *Quintkern* auf der *Quint*: *d-a*
p8: unter dem Tenor ist der *Quartkern* auf der *Quint*: *d-g*
p9: unter dem Tenor ist der *Terzkern* auf der *Quint*: *d-f*
p10: unter dem Tenor ist der *Sekundkern* auf der *Quint*: *d-e*
p11: als folgender logischer Schritt verschwindet der Kern, und die Melodie fällt skalenmäßig bis zum Schlußton.

In der geschlossenen Reihe wurden alle Möglichkeiten des Aufbauprinzips mit Motivkern ausgenutzt. Den Ambitus der Motive bildet im allgemeinen die Quintspanne zwischen Tenor und Schlußton. Aus diesem Ambitusrahmen treten sie nur selten heraus und auch dann über dem Tenor, doch sofort beim Motivansatz noch vor seinem Kern. Eine Ausnahme bilden fünf Varianten (*p1/18* bis *p1/22*), in denen auch der Kern über den Tenor hinausgeht. Man könnte diese auch als besonderen Typus behandeln, denn in ihnen findet sich in der Sekunde unter dem Tenor ein terzgroßer (*g-h*) Kern, somit könnten sie als zweites Glied in der Reihe figurieren. Doch wegen ihrer geringen Zahl haben wir sie nur als Ergänzung den Varianten des *p1*-Typus angeschlossen.

Der zweiten Gruppe mit *e*-Schlußton mißt unsere Aufstellung besondere Bedeutung bei. Es wurde schon erwähnt, daß die erste Variantensammlung nach der echten und der vermeintlichen Melodieverwandtschaft zusammengestellt war. Beim Moll-Typus wurde der *d*-Schlußton als die richtige Lösung betrachtet. Wir hatten angenommen, der *e*-Schlußton sei ein Schreibfehler, und hatten die Varianten mit diesem Schluß unter *d* eingereiht. In der neuen Anordnung wurde jedoch klar, daß hier eine Variante vorlag, und die große Zahl bewies, daß in unseren Passionen eine bestimmte Tendenz auch in Richtung des IV. Tonus besteht. Auch hier spielen die Motivkerne eine Rolle, wenn auch nicht überall. Deshalb haben wir diese zuerst entsprechend dem Ambitus der Melodien in *a*-, *b*-, *c*-Untergruppen eingeteilt. In der *c*-Gruppe jedoch stießen wir auf eine ebensolche logische Reihe der Motivkerne wie im gesamten Material bei den *d*-Schlußtönen. Da die Zahl dieser Varianten viel geringer ist, haben wir sie lediglich in fünf Typen gegliedert: nach den Kernen, die von *g*, *f*, *e*, *d* ausgehen. Die weitere Änderung der Kerne, die bei je einer Stufe beginnen, wurde genau angezeigt. Auch hier tritt der fünfte Ergänzungstypus auf, bei dem die Funktion des Kerns verschwindet (S. 85–86).

Die zur dritten Gruppe gehörenden Motive wurden in Untergruppen *a* und *b* geteilt, die mit *f*-Kadenzen ohne Clivis und mit Clivis schließen. Umfangreicheres Material haben wir in den vorigen Gruppen gefunden. Ein auffallendes Prinzip der Variierung ist die allmähliche Verengung des Melodieambitus, die Vereinfachung der Motive. Die Typen wurden in beiden Untergruppen nach dem höchsten Ton der Melodien in eine Reihe gesetzt, dabei wurde versucht, wie immer, die verwandten Motive hintereinander zu stellen (S. 87–89).

Früher haben wir die Motive der vierten Gruppe mit *g*-Schlußton (VII. – VIII. Tonus) ebenfalls für Schreibfehler gehalten (S. 90). Obwohl das Material nicht umfangreich ist, ist in fast jeder Kadenz der mixolydische Schluß wahrnehmbar. Die Methode der Variierung zeigt sich auch hier in der Verengung der Melodie. Auf dieser Grundlage wurden die Motive in vier Typen gegliedert.

Die *a*-Kadenz bilden die fünfte (letzte) Gruppe (S. 90–91). Diese Kadenz ist keine Tonartabweichung, weil sie beim Moll-Typus mit dem Tenorton schließt. Dieser ist die pathetische Schlußformel jeder Passion. Nach *Ba* war es in der protestantischen Liturgie üblich, daß dort, wo nur die Matthäus- oder die komplizierte Passion gesungen wurde, man sie in zwei Teilen am Palmsonntag und Karfreitag vortrug. Der erste Teil schließt mit Petri Verleugnung. Der Schlußsatz lautet: »Und ging hinaus und weinete bitterlich.« An dieser Stelle erscheint auch in den ungarischen Passionen eine melismatische Kadenz. Die stufenweise Vereinfachung der Typen läßt sich verfolgen: Im 16. Jahrhundert sind reiche Melismen anzutreffen, im 17. Jahrhundert einfachere und erst im 18. Jahrhundert nur die beiden letzten einfachsten Formen.

Beim *Christus-Initium* bieten unsere Quellen ein abwechslungsreicheres Material als bei den Evangelisten (S. 92–98). Die Variierung zeigt drei Grundideen. Wir finden hier die Gruppen der aufsteigenden, absteigenden und kuppelförmigen Varianten. Die der ersten, noch schlichten Gruppe haben wir nach ihrem Tenor geordnet, es sind eher die beliebten einfachen Lösungen des *Medf*. In den folgenden zwei großen Gruppen bedient sich die Variierungstechnik der bekannten Melodieverengung (Ausführliches darüber später). Besonders fallen die kuppelförmigen Varianten auf, unter denen vom Oktav-Ambitus bis zur Sekunde hintereinander fast alle Höhen zu finden sind. Für die absteigenden und kuppelförmigen Varianten ist kennzeichnend, daß ihre einfacheren Formen Melismencharakter haben. Dies ist verständlich, denn sie leiten ja die gewichtigen Worte Christi ein.

Bei der *Mediation* (S. 99–102) wurden zuerst die psalmartigen einfachen Halbkadenz gruppiert, nach ihren Schlußtönen lassen sich fünf Typen unterscheiden. Da die Frageformeln in ihrem Aufbau der *Mediation* näherstehen als der Kadenz der *Termination*, haben wir sie einheitlich hier eingeordnet (zweite Gruppe). Zwei Grundformeln dienen dem musikalischen Ausdruck der Frage. In der ersten endet das Motiv mit einem ansteigenden Intervall (Ansteigende). Dies ist der häufigere, natürliche Ausdruck der Frage. Doch die *Cliviskadenz* tritt auch am Ende des Motivs auf. Beide Untergruppen sind nach der Höhe der Schlußtöne geordnet. Da die Frage manchmal nur aus einem Wort besteht, könnten sie auch als *Initium* aufgefaßt werden, doch hielten wir es wegen ihres Aufbaus als Fragetyp für richtiger, sie hier einzugliedern.

Zuerst wurden die Melodien der *Termination* nach ihrem Schlußton geordnet (S. 102–106). Nur in zwei Quellen fand sich eine Kadenz mit unterer Terz (*K*-Typ). Meistens wandte man die *d*-Kadenz an, doch sind auch Kadenz mit *e* (IV. Tonus) und *f* (Dur) häufig. Alle drei Gruppen wurden nach dem höchsten Ton über dem Schlußton geordnet. Die Kadenz mit breitem Ambitus sind Melodien mit reichen Melismen. In unserer Aufstellung läßt sich die Verengung des Ambitus verfolgen.

Die Motive des *Jünger-Initiums* (S. 107–109) sind im allgemeinen einfach, doch unter den Variationen finden wir auch neue Ideen; die der Kuppel entgegengesetzte Tallinie sowie die Vereinigung der beiden in Miniaturform, Kuppel + Tal und Tal + Kuppel. Die ansteigenden und die absteigenden Motive wurden nach der Höhe ihres Ausgangstons untereinander geschrieben. Die ersteren erweitern sich bis zum Septim-Ambitus. Die kuppelförmigen und kuppel- + talförmigen

wurden nach dem höchsten Ton der Kuppel, die talförmigen und tal- + kuppelförmigen nach dem tiefsten Ton in eine Reihe gestellt. Unter den kuppelförmigen finden sich auch Varianten mit Sext-Ambitus. Der einfache, mit der Prim beginnende siebente Typus ist eine häufige Lösung der *Med f*.

Die erste Gruppe der *Mediation* (S. 109–112) bilden die Frageformeln, die mit ansteigendem Intervall schließen. Sie ergeben eine logische Reihe durch ihren immer tieferen Beginn. Innerhalb je eines Typus jedoch geht die Tendenz zur allmählichen Vereinfachung. Die zweite Gruppe der Clivis-Kadenzten enthält an dieser Stelle wenig Material. Auch bei der clivisfreien dritten Gruppe haben wir auf Grund ihrer tiefsten Töne die Variierungsmethode gefunden.

Zwar ist das Material der *Termination* (S. 112–119) viel kleiner geworden, da die Frageformeln in die *Mediation* übertragen wurden, doch enthalten sie noch viele Motive. Ähnlich wie beim Evangelisten bieten sie hauptsächlich zur Methode der Variierung wertvolles Material. Nach den zwei belanglosen Gruppen mit den absteigenden und Primkadenzten findet sich in den 19 Typen der dritten Gruppe reiches Material der Motivkerngestaltung: Von *c'–e* gehen von jeder Stufe sich allmählich verengende Kerne aus. Im Gegensatz zu der ähnlichen Kadenz des Evangelisten sind diese in keinen bestimmten Ambitusrahmen eingeschlossen. Hier wird auch innerhalb eines Typus bei gleichem Kern der Schlußton allmählich tiefer, damit erweitert sich der Ambitus, und es entstehen immer umfangreichere, wechsellvollere Melodien. Es erscheinen auch Kerne von Sextgröße, während beim Evangelisten die Quint die oberste Grenze war. Die logisch ausgebaute Reihe besteht an dieser Stelle daher aus 19 Typen statt 11. Besonders reich ist das Material des siebenten Typus mit seinen sich immer weiter ausbreitenden Varianten.

b) *Variierungsprinzipien in den einzelnen Quellen*

Bei unserer Untersuchung haben wir im gesamten System zahlreiche einander in logischer Reihe folgende Gruppen gefunden, in denen ein einheitliches Prinzip herrscht. Doch das System wird erst dann verbindlich, sobald in den einzelnen Quellen – wenn auch nicht in allen im gleichen Verhältnis – diese Gesetzmäßigkeiten erkennbar sind. Die Proportion kann natürlich nicht gleich sein, weil der Grad der Variierung je Quelle (nach der statistischen Tabelle, S. 120–121) verschieden ist.

In erster Linie erwarten wir von den variationsreichen Passionen, daß sie durch eine farbige und logische Ordnung der Variierung dem System eine Grundlage geben. Wir verlangen nicht, daß sie jedes einzelne Glied der Reihe enthalten, jedoch erwarten wir, in ihrem Material das Prinzip zu erkennen. Dabei ist die Frage nicht uninteressant, ob auch in den variationsarmen Quellen etwas von diesen Prinzipien im kleinen Rahmen verwirklicht wird.

Zur Untersuchung all dieser Fragen bietet der Katalog Nr. 2 eine Hilfe. Er enthält das Variationsmaterial jeweils einer Quelle, und daran kann kontrolliert werden, mit wievielen Varianten sie zum Aufbau des gesamten Systems beiträgt (S. 142–160).

Nach dem Katalog haben wir aus einigen Handschriften Beispiele für die Befolgung eines Prinzips zusammengestellt.

Zuerst zeigen wir Beispiele für die Motivkerne in den *p*-Typen der Evangelisten-termination. In dem System erschien dieser Kern in 10 Formen von *p—p11*, und im 11. Fall beobachteten wir als Abschlußglied der Reihe sein logisches Verschwinden. In *Nd* (S. 167–168) und *Nagy* (S. 168–169) finden sich 9 von den 11 Typen. Auch die Variantenzahl vieler Typen ist bemerkenswert. In *Erd II* (S. 170) und in *Sp 14* (S. 170–171) fanden wir 8 Typen, d. h. genauso viele Formen des Kerns. Diese vier Manuskripte waren Beispiele aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Doch die Grundlage für diese Variierungsweise bot *MS 178* aus dem 15. Jahrhundert, denn bei seinen 6 Typen fanden wir auch die Kerne in logischer Reihenfolge (S. 171–172).

Auch bei der Termination des Jüngers verwiesen wir auf die serienweise Erscheinung des Kerns. Zur Illustration sei *Köv* aus dem 18. Jahrhundert (S. 172) angeführt. Von den Typen des Systems werden hier 8 in konsequenter Reihenfolge benutzt.

In unserem System erwies sich auch die Verengung des Ambitus und die Vereinfachung der Motive als eine Methode der Variierung. Die Kuppeltypen in *NH* (16. Jahrhundert, S. 173) sowie die absteigenden Typen in *Misk* aus dem 18. Jahrhundert (S. 174) bieten gute Beispiele für diese Methode. Doch auch die *Ba* entnommenen Varianten (S. 174) beweisen, daß die variantenarmen Quellen ebenfalls die Befolgung eines Prinzips widerspiegeln. Schließlich zeigen wir aus dem vom Ende des 17. Jahrhunderts erhalten gebliebenen *Rá* drei Typen als Beispiele für Verengung des Ambitus (S. 175). Diese Varianten demonstrieren gleichzeitig die besonderen Züge von *Rá*. Bei der *f*-Kadenz (Dur) nämlich finden sich die meisten und markantesten Beispiele. Herrschte in diesen Varianten nicht ohne Ausnahme der *a*-Tenor des Moll-Typus vor (das *c'* des Dur-Typus!) und bewiesen nicht sonstige Angaben den Moll-Typus in dieser Passion, könnte man sie mit Recht als Dur-Typus bezeichnen.

Nagydobszaer (Nd): Aus der Termination (Evang.)

The image displays a musical score for the piece 'Nagydobszaer (Nd): Aus der Termination (Evang.)'. The score is organized into two main systems, each with four measures. The first system contains measures p2, p3/23, p4, and p5/1. The second system contains measures p6/1, p6/7, p6/13, and p6/16. Each measure is accompanied by three staves of music, with various rhythmic and melodic patterns. The notation includes notes, rests, and stems, with some measures featuring more complex rhythmic figures. The page number 167 is located at the bottom right.

Measure	Staff 1	Staff 2	Staff 3
p2	p2/15	p2/19	
p3/23	p3/32	p3/33	
p4	p4/1	p4/3	
p5/1	p5/4	p5/5	p5/6
			p5/7
			p5/11
			p5/13
			p5/24
			p5/25
			p5/26
			p5/28
			p5/31
p6/1	p6/2	p6/4	
p6/7	p6/8	p6/10	
p6/13	p6/14	p6/15	
p6/16	p6/17	p6/19	

Musical score for the first system, featuring seven staves. The score is divided into four measures. Chord labels are placed above and below the staves:

- Measure 1: $p7$
- Measure 2: $p8/3$ (above), $p8/9$ (below)
- Measure 3: $p9/4$ (above), $p9/7$ (below)
- Measure 4: $p11/7$ (above), $p11/8$ (below, with an arrow pointing to the staff), $p11/11$ (below), $p11/16$ (below)

Nagyjtaer (Nagy): Aus der Termination (Evang.)

Musical score for the second system, featuring seven staves. The score is divided into four measures. Chord labels are placed above and below the staves:

- Measure 1: $p1$
- Measure 2: $p2$ (above), $p2a$ (below), $p2/4$ (below), $p2/8$ (below), $p2/9$ (below), $p2/11$ (below)
- Measure 3: $p2/13$ (above), $p2/18$ (below), $p2/24$ (below), $p2/26$ (below), $p2/29$ (below)
- Measure 4: $p3$ (above), $p3/4$ (below), $p3/12$ (below), $p3/36$ (below)

Musical score for the first system, featuring eight staves. The notation includes various chord voicings and melodic lines. The chords are labeled as follows:

Staff	Chord
1	p5/8
2	p5/20
3	p5/24
4	
5	
6	
7	
8	

The second system of the first section contains the following chords:

Staff	Chord
1	p6/5
2	p6/9
3	p6/19
4	
5	
6	
7	
8	

The third system of the first section contains the following chords:

Staff	Chord
1	p8/1
2	p8/2
3	p8/3
4	p8/4
5	p8/5
6	p8/6
7	p8/10
8	p8/13

The fourth system of the first section contains the following chords:

Staff	Chord
1	p9/2
2	p9/17
3	
4	
5	
6	
7	
8	

Musical score for the second system, featuring three staves. The notation includes various chord voicings and melodic lines. The chords are labeled as follows:

Staff	Chord
1	p10
2	p10/1
3	p10/2

The second system of the second section contains the following chords:

Staff	Chord
1	p10/3
2	p10/4
3	p10/5

The third system of the second section contains the following chords:

Staff	Chord
1	p11/8
2	p11/13
3	p11/17

An arrow points from the p11/8 chord in the first staff of the third system to the p11/13 chord in the second staff of the same system.

Erdély (Siebenbürgen) II (Erd II): Aus der Termination (Evang.)

Musical score for Erdély (Siebenbürgen) II (Erd II): Aus der Termination (Evang.). The score consists of two systems of five staves each. The first system is divided into four measures with the following labels: p1/2, p1/21, p2/3, and p3. The second system is divided into four measures with the following labels: p5/10, p7/1, p8/6, and p11/3. Additional labels are placed below the staves: p1/9, p2/10, p3/6, p2/18, p3/12, p2/27, p3/15, p3/17, p5/19, p8/7, p11/10, p5/22, and p11/14. An arrow points from the p11/3 label to the p11/10 label.

Sárospataker 14 (Sp 14): Aus der Termination (Evang.)

Musical score for Sárospataker 14 (Sp 14): Aus der Termination (Evang.). The score consists of five staves. The first system is divided into four measures with the following labels: p1/1, p1/22, p2/1, and p3/2. The second system is divided into four measures with the following labels: p1/4, p2/9, p3/8, p1/6, p2/18, p3/22, p1/17, p2/24, and p2/27.

p5/11 p6/19 p9 p11/2
 p5/12 p6/20
 p5/29

MS 178: Aus der Termination (Evang.)

p2 p3/1 p4/4
 p2a p3/25 p4/5
 p2/3 p3/27 p4/6
 p2/18 p3/28 p4/7
 p2/21 p3/29 p4/18
 p3/30 p4/19
 p3/31
 p3/37
 p3/38

$p5/2$ $p8$ $p11/1$
 $p5/22$ $p11/5$
 $p5/32$
 $p5/33$

Kövend (Köv): Aus der Termination (Jünger)

$19/32$ $20/2$ $21/3$
 $19/52$ $20/9$
 $20/20$

$24/5$ $25/1$ $25/5$
 $24/17$ $25/2$ $25/7$
 $25/3$

$27/9$ $28/3$ 29
 $27/12$

Nagyheti (NH) (Karwoche): Aus dem Initium (Christus)

C3/1 C4 C5

C3/2 C4/1 C5/1

C3/3 C4/19 C5/2

C3/4 C4/20 C5/3

C3/12 C5/4

C3/13 C5/5

C5/6 C5/9 C6

C5/7 C5/10 C6/2

C5/8

Miskolcer (Misk): Aus dem Initium (Christus)

Musical score for Miskolcer (Misk): Aus dem Initium (Christus). The score is written for six staves in G major. The first staff is the vocal line, and the other five are piano accompaniment. The score is divided into four measures, each with a key signature label above it: B2/4, B3/13, B4/13, and B5/4. The piano accompaniment includes several chords labeled with figured bass notation: B3/20, B3/23, B3/28, B3/29, and B3/33.

Batthyány (Ba): Aus dem Initium (Christus)

Musical score for Batthyány (Ba): Aus dem Initium (Christus). The score is written for six staves in C major. The first staff is the vocal line, and the other five are piano accompaniment. The score is divided into three measures, each with a key signature label above it: B3/1, C4/3, and C5/13. The piano accompaniment includes several chords labeled with figured bass notation: B3/3, C4/5, C4/33, C4/35, C4/36, C4/37, C5/15, C5/17, and C5/37.

Ráday (Ra): Aus der Termination (Evang.)

r2/8 r3/1 r3/24 r4/17

r2/9 r3/8 r3/25

r2/10 r3/10 r3/27

r2/11 r3/14 r3/28

r2/12 r3/16 r3/31

r2/13 r3/17

r2/14 r3/18

r2/15 r3/19

r3/20

r3/21

r3/22

r3/23

c) Beziehungen zur Volksmusik

Bisher haben wir in unserem System im wesentlichen auf zwei Methoden der Variierung hingewiesen. Nach der einen wurden die Motivkerne serienweise wiederholt, nach der anderen der Ambitus der Melodie allmählich erweitert bzw. verengt. Obwohl auffallend viele Typen nach der zweiten Methode entstanden sind, scheint es dennoch, daß hier eigentlich ein äußerliches Variierungsprinzip gegenüber der ersten Methode vorliegt, die sich auf den Motivkern stützt. Untersucht man die Melodiewendungen eines Typus näher, finden sich jedoch auch weniger äußerliche Methoden der Variierung.

Zur Illustration gehen wir absichtlich von einem bescheidenen Beispiel aus, um zu zeigen, daß diese Methoden auch in kleinem Rahmen angewandt werden können. *Christus: Initium* (g-Kuppeltyp)



Das aus acht Tönen bestehende Motiv bildet vom Grundton der Moll-Tonart aus eine Kuppelform und tritt bei Rückkehr zum Grundton durch einen Sekundschritt zum Rezitationston *e* über. Die Linie der schlichten Melodie ist eine ununterbrochene Sekundreihe, sie läßt sich in einen aufsteigenden ersten und einen von der Kuppel abfallenden zweiten Teil gliedern.

Mit welchen Methoden wird dieses Motiv variiert?

1. Im zweiten Teil wird ein Ton ausgelassen: der Sekundschritt wird von einem Terzsprung abgelöst und die Melodie verkürzt. Der Anfangston erhält eine Betonung:



2. Im zweiten Teil tritt durch Auslassen eines weiteren Tons ein Quartsprung an die Stelle der Terz, worauf eine weitere innere Verkürzung folgt. Da auch die Höhe der Kuppel und nicht nur der Anfangston betont ist, wird auch der Rhythmus variiert.



3. Im zweiten Teil wird der Quartsprung durch eine Terzsequenz ersetzt. Die Melodie gewinnt wieder ihr ursprüngliches Ausmaß. Die Betonung wird von der Kuppel abgesetzt und der Rhythmus vom Pulsieren der Sequenz bestimmt.



4. Die zweite Terz der Sequenz wird durch einen Übergangston ausgefüllt. Das Motiv hat fast die Form von C5/14 wiedergewonnen, doch das verbliebene

erste Glied der Sequenz bricht in der Mitte die Linie der Melodie des zweiten Teils und bringt eine innere Erweiterung:



5. Nach der inneren Erweiterung wird als Gegensatz eine äußere Verkürzung angewandt. Von der Sequenz bleibt nur das erste Glied:



6. In der verkürzten Form wird der Terzsprung durch einen Übergangston ausgefüllt und bildet einen aus Sekundschritten bestehenden Melodiebogen. Gleichzeitig wird im ersten Teil die Betonung auf den zweiten Ton verlegt, und das Motiv erhält Auftaktcharakter:



7. Im ersten Teil wird ein Ton ausgelassen und so der Sekundschritt zum Terzsprung. Nach einer äußeren Verkürzung folgt wieder eine innere Verkürzung. Ohne Betonung bleibt der Auftakt in zwei Lösungen:



8. Im letzteren Motiv ergibt sich durch Tonwiederholung eine Sekundsequenz, die eine innere Erweiterung zur Folge hat:



9. Die aufsteigende Linie des ersten Teils wird gebrochen, der zweite Teil jedoch geglättet, der erste Teil wird erweitert, der zweite reduziert. Der Auftakt bleibt aus:



10. Der erste Teil wird durch eine Terzsequenz gebrochen und erfährt eine neue innere Erweiterung. Die Betonung wird auf *f* des zweiten Teils verlegt:



11. Im ersten Teil wird der Ton wiederholt und füllt den Terzsprung des zweiten Gliedes der Sequenz aus: Im Ergebnis eine innere Erweiterung. Die betonte Stelle des zweiten Teils wird aufgehoben, der Rhythmus geändert.



12. Der erste Teil wird statt Tonwiederholung durch Verdoppelung des *f* stark betont und der glatte Rhythmus aufgehalten. Im zweiten Teil wird durch innere Erweiterung ein Terzsprung angewandt und die Melodie unterbrochen. Im ersten Teil erscheint wieder ein Auftakt.



13. Im zweiten Teil wird die Terz zur Quart und die Sekund zur Terz erweitert, der Bruch der Melodie wird verstärkt. Die Betonung wird auf *f* verlegt.



14. Im ersten Teil wird der Auftakt aufgehoben und die Betonung auf den Kuppelton verlegt. Im zweiten Teil wird durch innere und äußere Reduzierung das Motiv vereinfacht und dem *f*-Tenor angepaßt.



15. Im ersten Teil wird durch Weglassen eines Tons infolge eines Terzsprungs eine innere Reduktion erreicht; im zweiten Teil jedoch tritt eine äußere Erweiterung ein. Die wichtigste Änderung erfährt das Motiv durch die äußere Erweiterung am Anfang.



16. Der zweite Teil zeigt eine äußere Erweiterung und Anpassung an den *d*-Tenor. Die äußere Erweiterung am Anfang wird verringert und damit dieser einführende neue Teil dem ersten Teil des Motivs angepaßt.



17. Das ursprüngliche Motiv bleibt unberührt. Die äußere Erweiterung wird durch ein *H* am Beginn ergänzt. Dadurch steigt sie von unten nach oben und verschmilzt organisch mit dem Motiv.



Durch Kombination der Methoden wird das erweiterte Motiv innerhalb des Typs *C5* noch mehr abgewandelt. Zur Untersuchung der neuen Methode kehren wir zu solchen Motiven zurück, bei denen am Ansatz keine Erweiterung stattfindet. Hier ist das Wesen der Methode die Vereinfachung des Motivs, wobei die *g*-Kuppel beibehalten wird.

18. Hier wird das Motiv so vereinfacht und reduziert, daß es statt auf dem gewohnten *d*-Grundton auf der zweiten Stufe *e* ansetzt:



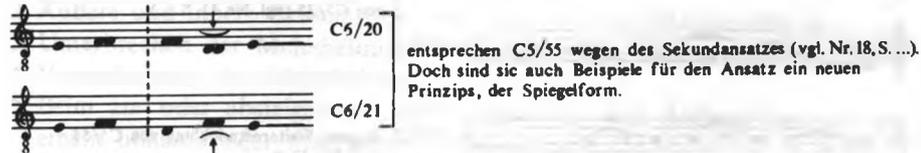
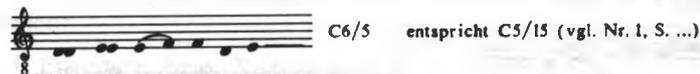
19. Der Sekundansatz bleibt, im zweiten Teil werden Sekundintervalle repetiert:



20. Eine neue Vereinfachung, bei der auf der Terz das Motiv mit *f* beginnt. Der erste Teil der Melodie verkümmert.



Die bisher beobachteten Variierungsprinzipien kommen durchweg im *g*-Kuppeltyp vor. Sie sind in dem bescheideneren *C6* (*f*-Kuppel), doch ebenso in dem entgegengesetzten Typus mit erweiterndem Ambitus *C4*, *C3*, *C2* und *C1* gültig. Wir bringen auch von diesen einige Beispiele mit zum Teil neuen Methoden.



Beispiele für Typen mit erweitertem Ambitus

a) mit *a*-Koppel, Typ C4

C4/1 entspricht C5/14

C4/33
C4/34 } abgewandelte Formen von C5/35, C5/36 und C5/39.

C4/35
C4/36 } Abwandlungen der vorigen zwei Varianten mit erweitertem Quartansatz
C4/37

C4/27 entspricht C5/31 (vgl. Nr. 7, S. ...)

C4/43
C4/44 } entsprechen dem Ansatz in C5/55 (vgl. Nr. 18, S. ...)

C4/53
C4/59 } entsprechen dem Ansatz in C5/74 und C5/75 (vgl. Nr. 20, S. ...)

b) mit *h*-Koppel, Typ C3

C3 } aus der Weiterentwicklung und Abwandlung von C5/35 (vgl. Nr. 11, S. ...)
C3/3

C3/27 jüngere Weiterentwicklung von C5/55 (vgl. Nr. 18, S. ...)

C3/14 jüngere Weiterentwicklung von C5/74 (vgl. Nr. 20, S. ...)

C3/6 in diesem Typus gibt es auch ein Beispiel für das weitere Steigen des Anfangstons!

c) mit c'-Kuppel, Typ C2



Dieses Motiv ist die unmittelbare kühne Weiterentwicklung der a-Kuppel der Variante C4/27. Der Dreiklang erweitert sich hier zur Auflösung des Septimakkordes, geht zurück zur Terz und repetiert die Sekund.



Diese Variante ist die Weiterentwicklung der Sekundansätze im ersten Teil des Motivs. Nach der Kuppel jedoch wird der zweite Teil unvermittelt verkürzt.



d) mit e'-Kuppel, Typ C1

Als letztes Beispiel dieser Reihe die einzige oktavgroße Melismenvariante des Typus mit dem größten Ambitus:



Es ist die Endphase der Erweiterung der Variante C5/43. Der von der Sekund geradeaus ansteigende erste Teil erreicht mit Intervallunterbrechung die Höhe, der zweite Teil steigt mit einem Quintsprung plötzlich unter ihn und setzt hier den Weg auf die übliche Weise in Richtung des rezitierenden Tenors fort.

Nunmehr fassen wir alle Variierungsprinzipien zusammen, die an den gezeigten Stellen für einen schlichten Melodietypus, im Rahmen der Miniaturverwirklichung von C5, gültig sind. Sie gelten jedoch auch für ähnliche Variantengruppen der Quellen:

1. Erweitern bzw. Reduzieren des Melodieambitus.
2. Äußere und innere Erweiterung bzw. Kürzung des Melodieumfangs.
3. Unterbrechen der Melodielinie, Unterbrechen des skalenmäßigen Motivs.
4. Vereinfachung der Melodielinie.
5. Beim an- oder absteigenden Motiv Rückkehr zum Anfangston bzw. zu einem höheren oder niedrigeren Ton.
6. Spiegelvariation.
7. Anwendung der Sequenz.
8. Abwandlung des Anfangs- und Schlußtons.
9. Wiederholung des Tons (Repetieren und seine Weglassung).
10. Wiederholung des Intervalls (Repetieren).
11. Auslassen des Tons.
12. Intervallsprung statt Schritt.

13. Füllen des Intervalls durch Übergangston bzw. Übergangstöne. Überbrücken des Intervalls.
14. Vergrößern bzw. Reduzieren des Intervalls.
15. Rhythmusveränderungen durch Abwandeln von Tongruppen.
16. Betonung durch Verdoppeln der Töne und Umstellen der Betonung.
17. Auftaktabwandlung und unbetonter Beginn.

Die Frage, ob die hier in einem Melodietyp der ungarischen Gregorianik auftretenden Gesetzmäßigkeiten den Variierungsprinzipien der Volksmusik ähneln, kann bejaht werden, denn unter den von Wiora ausführlich ausgearbeiteten Variierungsprinzipien der Volksmusik sind sie alle fast ohne Ausnahme vertreten.⁹⁵ Es überrascht nicht, dort auch solche Typen zu finden, die bei uns nicht existieren, z. B. Austausch der Liedzeilen, Zusammenschluß von Melodiereihen und vor allem viele Möglichkeiten zum Abwandeln des Rhythmus. Das ist verständlich, denn die Form unserer Melodien weicht von der der Volkslieder ab, und in erster Linie ist ihr Rhythmus gregorianisch, also ungebunden. Doch fanden sich auch unter den Prinzipien, die Borsai an Hand der Melodien aus einem Dorf in der Mátra aufgestellt hat, einige Entsprechungen,⁹⁶ z. B. Überbrückung (Beispiel 2), Unterbrechung der Skala (25), Tonwiederholung (27), Sequenz (36) und Spiegelvariation.

Alles weist darauf, daß trotz der wesensbedingten Unterschiede zwischen Gregorianik und Volksmusik vieles Übereinstimmende in den beiden Variierungsstilen vorhanden ist. »Die Vielfalt und Vielseitigkeit der Varianten ist ein kulturbiologischer Gradmesser der Volksmusik und zeugt meistens für ihre Blüte.«⁹⁷ Auch unser Material rückt durch die starke Variierung, ungeachtet der erwähnten Unterschiede, in die Nähe der Volksmusik. Eine ausführlichere Erörterung dieser Frage, die Untersuchung der Übereinstimmungen und Unterschiede wird mit Hilfe der Kenntnis der Passionen eine unserer weiteren Aufgaben sein.⁹⁸

⁹⁵ Vgl. WioraSyst. S. 133—193.

⁹⁶ Vgl. BorsaiDisz. S. 270—289.

⁹⁷ DincsérVált. S. 131.

⁹⁸ Obwohl wir in erster Linie in den Beziehungen der Variierungsweisen wichtige Ergebnisse erwarten, sind wir natürlich auch über jede entdeckte konkrete Melodieverbindung erfreut. Mit freundlicher Erlaubnis von György Kerényi bringen wir aus seinem in Vorbereitung befindlichen Buch »A magyar Népzene Tára« (Sammlung ungarischer Volksmusik) einige Beispiele. Diese zeigen zwar den Einfluß der Passion vom Dur-Typus, dennoch sind sie für uns interessant und lehrreich. Es wäre zu wünschen, daß auch beim Moll-Typus einmal etwas ähnliches zu finden wäre!

Passion aus dem Jahre 1919

Gyöngyöspata (Komitat Heves), gesungen von Gergely Rácskó, 64 Jahre alt, aufgezeichnet von Dr. Károly Mathia (26. 4. 1952):

Most kezdődik a kommunisták kinszenvé-dé-se-i
a szent evangelisták i-rá-sa sze-rint.

1. Abban az időben, amikor megbukott a || kormány
Zavartak bennünket || a Havasba.
2. És aztán mit láttunk || ott mit tennyi
Jöttek a románok lóhá- || ton zavarni

d) Chronologische Einteilung der Typen

In allen Gruppen unseres Systems zeigt sich ein Merkmal, das die Teile in eine Einheit als Typus zusammenfaßt. Es fragt sich nun, wie diese Typen zeitlich den drei Jahrhunderten zuzuordnen sind, welche während des ganzen Zeitraums vorhanden waren und welche nur in bestimmten Zeitabschnitten. Bei dieser Untersuchung wird die Reihenfolge Initium, Mediation und Termination nach den Rollen eingehalten, und es wird auch darauf hingewiesen, für welche Quellen die Typen charakteristisch sind. Zum leichteren Überblick sollen hier die Noten der ersten Variante des Typus stehen.

Fortsetz der Anm. 98

«Jetzt beginnen die Leiden der Kommunisten
nach der Schrift der heiligen Evangelisten

1. Zu jener Zeit, als die Regierung \parallel gestürzt wurde,
jagte man uns \parallel in die Walachei
2. Und dann sahen wir \parallel dort, was zu tun.
Es kamen die Rumänen beritten \parallel zu stören.»

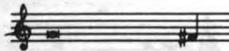
Bis zur 24. Strophe erzählte er die Geschichte von der Verhaftung bis zum Zuchthaus in Gyöngyös.

24. «Így aztán hat hónapot ott kellett \parallel leszenvedni.»

«So mußte dann dort sechs Monate \parallel gelitten werden.»
(Auf die Melodie der 2. Zeile.)

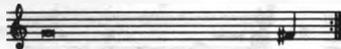
Angabe von Frau Gyula Fichter, geb. Gizella Petrik (51 Jahre alt) in Kálmánca (Komitat Somogy), aufgezeichnet von Imre Vavrincz (1. 4. 1955):

«Der Kesselflicker trat in die Kirche, als der Pfarrer gerade sang:

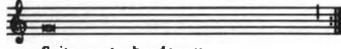


Te vagy az Isten Fia
(Du bist Gottes Sohn)

Der Kesselflicker glaubte, der Pfarrer spreche zu ihm und erwiderte:



Nem vagyok én Isten Fia
En vagyok a zágrábi tót Gyurka Fia



Szita, rosta hordozom
Ha vössze, vössze



Ha nem vössze, viz-sza - vin - ne.

«Ich bin nicht Gottes Sohn,
Ich bin der
Sohn des Zagrabers Slowaken Gyurka.
Sieb und Rost trage ich,
Kauft man, kauft man,
Kauft man nicht, bring ichs zurück.»

Sie hörte es in ihrer Kindheit in Vásáros-Diópuszta (Komitat Somogy), später auch in Lajosháza (Komitat Somogy).

Evangelist: Initium

Den Typen aus dem 15. Jahrhundert mit dem allmählich erweiterten Ambitus *a, b, c, e* paßt sich organisch der im 17. Jahrhundert erscheinende Quintambitus *f* an, der in den *Ke* zuerst erscheint und den *Köv* noch im 18. Jahrhundert benutzt. Den von dieser logischen Reihe abweichenden Typus *d* hat *NH* im 16. Jahrhundert ausgebildet. Obwohl er auch im 18. Jahrhundert in *Misk* auftaucht, hat er sich nicht durchgesetzt. Die einfachen Typen *a, b, c* bilden die Jahrhunderte hindurch lebendige gemeinsame Tradition des Moll-Typus, die anderen kommen in selteneren Varianten vor.

Evangelist: Mediation

Fortsetz. der Anm. 98

Angabe von János Deli, 69 Jahre alt, in Orosztony (Komitat Zala), aufgezeichnet von Imre Vávrinecz (30. 12. 1958):

»Als in Zalaapáti die Karfreitagspassion gesungen wurde, betreten auch zwei Kesselflicker die Kirche, gerade als die Worte erklangen:

Ti is az Isten tanítványai közül való vagytok - é ?

»Gehöret denn auch ihr zu den Jüngern Gottes?« Diese glaubten, die Frage gelte ihnen, und der eine erwiderte laut: »Wir nicht, wir sind aus dem Burgkomitat Liptar gekommen, haben Besen zum Verkauf gebracht . . . Kauft man, so kauft man, kauft man nicht, dann nehmen wir sie wieder mit.«

Im 17. Jahrhundert wird die ständig erweiterte Reihe der früheren Typen *g, gy, h, i* durch Erweiterung der Quart *j* und Quint *k* weiterentwickelt (mit Clivis) und die ähnliche Reihe *l, ly, m* wird durch *n* und *ny* ergänzt (ohne Clivis). Von den Typen mit Clivis aus dem 15. Jahrhundert sind *h* und insbesondere *i* am verbreitetsten; von denen ohne Clivis sind vor allem *ly* und *m* sehr häufig. Unter den Typen aus dem 17. Jahrhundert sind *j* und *n* volkstümlich.

Evangelist: Termination

Erste Gruppe: Typen *p* mit Schlußton *d*, die der Moll-Tonart entsprechen:

The image displays eleven musical examples of cadence types, labeled p1 through p11, arranged in two columns. Each example consists of a single staff of music in a minor key, starting on a G-clef. The notes are as follows:

- p2:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p3:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p5:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p8:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p11:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p4:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p7:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p1:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p6:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p9:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).
- p10:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).

Labels for the examples are: 15.-18. Jh.: p2, p5, p11; 15.-17. Jh.: p4; 17. Jh.: p7; 17.-18. Jh.: p1, p9, p6, p10.

Die absteigende Reihe der Motivkerne ist im wesentlichen bereits seit dem 15. Jahrhundert herausgebildet. Im 17. Jahrhundert wurde der Quintambitus nicht mehr unter dem Schlußton *d* vergrößert, sondern ergänzte die »Lücken« der logischen Reihe und wandte innerhalb des Quintambitus den Kern in jeder Weise an. Im 18. Jahrhundert wurden aus dieser geschlossenen Reihe nur zwei ausgelassen – *p4* und *p7*. Gerade die Auslassung der zwei kühneren Sprünge, der Quart und der Quint, förderte die Biagsamkeit und Vereinfachung der Melodielinie.

Als die zwei einfachsten und natürlichsten Melodieformen der Mollkadenz waren *p2* und *p3* am meisten verbreitet. Der Typus *p2* ist eine Variante des *Ap*, später ein beliebtes Motiv bei den Unitariern, *p2a* hingegen die häufigste Kadenz

des *MS 178*. Nach *MS 178* wurde die Variante *p2/18* am meisten von *Ög* und dem ihm verwandten *Lach* sowie im 17. Jahrhundert vom evangelischen *Vany* benutzt.

Der Typ *p5* erlebte im Laufe der Zeit viele Abwandlungen, darunter waren die in *NH* übliche Variante *p5/32* und die spätere *p5/11* in *Misk* besonders beliebt. *p1* trat seinen Weg von *Csá* im 17. Jahrhundert aus an. Dort und in *Bé* finden wir vor allem seine Varianten. *p4* taucht in *MS 178* auf. Im 17. Jahrhundert wandte man seine Varianten nur noch selten an. *p6* war der beliebte Typus in *Nd*, *p8* und *p10* wurden von den Unitariern bevorzugt. *p11* wurde zwar drei Jahrhunderte lang gesungen, doch auch er wurde erst vom unitarischen *Nagy* und *Köv* häufig benutzt. *p9* wurde im 17. und 18. Jahrhundert nur noch von wenigen gesungen.

Zweite Gruppe: *e*-Schlußton (IV. Tonus), *q*-Typen:

17.-18. Jh.: *q2*, *q3*, *q4*, *q5*, *q6*, *q7*

18. Jh.: *q1*

The image shows seven musical staves in G-clef, each representing a different variant of the q-type cadence. The first six variants (q2-q7) are grouped under the label '17.-18. Jh.' and the seventh (q1) is labeled '18. Jh.'. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The variants show different rhythmic and melodic patterns, such as the use of quarter notes, eighth notes, and rests.

Im 18. Jahrhundert stand *q1* an der Spitze der Reihe, wobei Quart- und Quintambitus der älteren Typen bis zur Sext gesteigert wurden. *q1* wurde nur von den Unitariern benutzt.

Die Kadenz des IV. Tonus wurde also im 15. und 16. Jahrhundert noch nicht angewandt. Da auch im gedruckten *Ög* solche Kadenzen anzutreffen sind, kann man in ihnen keine Schreibfehler sehen. Zwar wurden sie auch von den Reformierten benutzt, doch sie waren in erster Linie für die Siebenbürger Unitarier kennzeichnend; *Köv* z. B. wiederholt 31mal die Variante *q4/14*.

Dritte Gruppe: *f*-Schlußton, Dur: Typus *r* ohne Clivis und *s*-Typen mit Clivis:

17. 18. Jh.: *r1*, *r2*, *r3*, *r4*

15. Jh.: *s2*, *s3*

15. und 18. Jh.: *s4*

16. Jh.: *s1*

The image shows seven musical staves in G-clef, each representing a different variant of the f-type cadence. The first four variants (r1-r4) are grouped under the label '17. 18. Jh.' and the next three (s1-s4) are labeled with their respective centuries: '15. Jh.', '15. und 18. Jh.', and '16. Jh.'. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes beamed together. The variants show different rhythmic and melodic patterns, such as the use of quarter notes, eighth notes, and rests.

Auffallend ist die scharfe Trennung zwischen *r*- und *s*-Typen im 15.–16. und 17.–18. Jahrhundert. Eigentlich ist auch *s4* ins 15. Jahrhundert einzureihen, denn nur *Szathm* gebraucht es einmal im 18. Jahrhundert. Diese älteren Typen umfassen die Varianten von *MS 178*. Die ungarischsprachigen Quellen übernahmen die Quint-, Quart- und Terz-Ambitus-Lösungen über dem Schlußton nicht. Mit der Sexterweiterung über dem Schlußton des *s1*, in noch mehr ausgeschmückter Form, werden im 16. Jahrhundert nur in *NH* zwei Varianten gesungen. Dieses wertvolle evangelische Manuskript in Moll unterscheidet sich auch durch seine verzierte Form von den reformierten, von *Ba* ausgehenden Manuskripten des 16. Jahrhundertst mit vereinfachender Tendenz.

Seit dem 17. Jahrhundert lassen die *r*-Typen die Cliviskadenz weg und vereinfachen auch die Melodie. Nach Zeugnis der erhalten gebliebenen Quellen formte *Ög r1* mit dem größten Ambitus. Erst im 18. Jahrhundert übernahmen es die ihm verwandten *Lach* und die unitarischen *Kol* und *Nagy*. Obwohl *r2* und *r3* in den zwei Jahrhunderten auch woanders gesungen wurden, waren sie mit ihren zahlreichen Varianten in erster Linie der charakteristische Typus von *Rá*, wie es – darauf wurde bereits hingewiesen – das Streben nach der Dur-Kadenz beweist. Das einfachere *r4* enthält die meisten Varianten. In der Anwendung dieser Variante ragen jedoch die unitarischen Handschriften hervor.

Vierte Gruppe: *g*-Schlußton, VII.–VIII. Tonus, *t*-Typen:

Auch diese Kadenz tauchte erst im 17. Jahrhundert auf. Zwar wandten im 17. Jahrhundert sieben Quellen – darunter *Ög* – und im 18. Jahrhundert vier Manuskripte diese Varianten an, dennoch verblaßte ihre Bedeutung zu jener Zeit hinter der IV.-Tonus-Kadenz.

Fünfte Gruppe: mit *a*-Schlußton, *u*-Typen:

Als feierliche Kadenzen der beiden Passionsteile sind die *u*-Typen nicht häufig. Das am meisten ausgeschmückte *u1* ist eine Eigenart von *NH*. *Ba*, *Ov* und *Nd* nahmen eher den einfacheren *u3*-Typ in *MS 178* als Muster bei der Erweiterung des Ambitus um einen Ton. *u3* tauchte dann im 17. Jahrhundert wieder auf, doch wir finden es auch im 18. Jahrhundert in *Lach* und *Vas*. Im 17. Jahrhundert waren die von *Csá* und *Ke* ausgehenden vereinfachten *u4*, *u5*, *u6* während der zwei Jahrhunderte in reformierten und unitarischen Manuskripten gemischt üblich.

Christus: Initium

Erste Gruppe: ansteigende A-Typen:

The image shows five musical staves, each representing a different type of ascending cadence (A1 to A5) in the 15th to 18th centuries. Each staff is labeled with its type and the time period it is associated with:

- A2**: 15. - 18. Jh. (15th - 18th century)
- A1**: 16. Jh. (16th century)
- A3**: 17. - 18. Jh. (17th - 18th century)
- A4**: 18. Jh. (18th century)
- A5**: 17. - 18. Jh. (17th - 18th century)

The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by stems, and some are beamed together. The A2 type is a simple four-note ascending scale. A1 is similar but with a longer note on the second degree. A3 and A4 show more complex rhythmic patterns with beams and slurs. A5 is a simple four-note ascending scale, similar to A2.

Die ansteigenden *A*-Typen sind hauptsächlich örtliche Formen des *Med f*. Seit dem 17. Jahrhundert wandte man einen höheren Tenor an. *A2* kommt am häufigsten, *A1* nur in *NH* vor. *A3* wird von *Pó* ausgehend von den Unitariern, *A4* und *A5* von *Szathm* bevorzugt.

Zweite Gruppe: absteigende B-Typen:

The image shows five musical staves, each representing a different type of descending cadence (B1 to B5) in the 15th to 18th centuries. Each staff is labeled with its type and the time period it is associated with:

- B1**: 15.-17. Jh. (15th - 17th century)
- B2**: 15.-18. Jh. (15th - 18th century)
- B5**: 15.-18. Jh. (15th - 18th century)
- B3**: 16.-18. Jh. (16th - 18th century)
- B4**: 15.-18. Jh. (15th - 18th century)

The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by stems, and some are beamed together. B1 is a simple four-note descending scale. B2 and B3 are similar but with longer notes on the second and third degrees. B4 is a more complex descending scale with beams and slurs. B5 is a simple four-note descending scale, similar to B1.

Die geschlossene Reihe der sich ständig verringernden und vereinfachenden Typen war im wesentlichen schon im 15. Jahrhundert herausgebildet. Im 16. Jahrhundert war in *Ba* auch die einzige leere Stelle mit *B3* ausgefüllt. Dieser Typus wurde in 35 Varianten im ganzen Land im 17. und 18. Jahrhundert gesungen. Beliebt war auch *B4*. In seinem Rahmen schufen hauptsächlich die Unitarier Varianten, die sie sich gegenseitig überlieferten. Die am Anfang stehenden *B1*, *B2* und die einfachen *B5* wurden nicht so volkstümlich wie die beiden anderen.

Dritte Gruppe: C-Typen mit Kuppel.

15.-17. Jh.:  C2

15.-18. Jh.:  C3  C4

 C5  C7

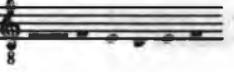
16.-18. Jh.:  C6

17. Jh.:  C1

Im 15. Jahrhundert entstand bereits die Serie der Kuppelformen mit sich allmählich verringern dem Ambitus. Im 16. Jahrhundert wurde die Reihe mit der letztmöglichen *f*-Kuppel ergänzt. Im 17. Jahrhundert tauchte überraschend die große *C1* auf, doch nur in *Nd*, wurde also nicht zur Tradition. *C2* lebte nach *MS 178* noch in einigen Manuskripten aus dem 17. Jahrhundert weiter. *C3* war populärer, wurde von *NH* übernommen, doch vornehmlich die zwei unitarischen Quellen *Erd II* und *Kol* bildeten zahlreiche Varianten. *C4* war mit vielen Varianten drei Jahrhunderte hindurch weit verbreitet. Noch volkstümlicher war *C5* mit 77 Varianten. Allein *NH* weist davon 11 Wendungen auf, doch merkwürdigerweise wurden diese Motive später nicht mehr gesungen. Am häufigsten übernahm man von *MS 178* die Varianten *C5/13*, *C5/31* und *C5/71*. Auch *Ba* und *Csá* waren mit je einer Variante überall bekannt. Einige jedoch waren nur bei den Unitariern volkstümlich, wie z. B. *C5/20*, *C5/24*, *C5/30*, *C5/36* und *C5/45*. Auch *Ög* entlehnte sein Material zum größten Teil diesem Typus, *Lach* folgte ihm hierbei, jedoch nicht mechanisch, denn in einigen Fällen übernahm es unabhängig Varianten aus anderen Quellen bzw. bildete selber solche innerhalb des Typus. *C6* erschien zum erstenmal in *NH*, seine Varianten waren in *Csá*, *Ke* und *Spá* im 17. Jahrhundert verbreitet. Mit Ausnahme von *Ög* war in den Passionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts dieser Typus mit vielen Varianten populär. Die *Med-f*-Lösung des einfachen *C7* war überall bekannt.

Christus: Mediation

Erste Gruppe: entsprechend der Höhe des Schlußtons entstandene *D-H*-Typen:

15.-18. Jh.:  E  F

16.-18. Jh.:  D

17.-18. Jh.:  G  H

Der höhere Schlußton der Kadenzen erschien im 17. Jahrhundert zum erstenmal, *E* und *F* waren am häufigsten. Von den Kadenzen mit *E* benutzte man die Varianten vor allem von *MS 178* und *Ke*. Bei denen mit *F* aber müssen wir die eigenen Wendungen der Unitariier hervorheben. *G* und *H* waren seltener, auch sie sind den Unitariern zuzuschreiben, denn außer diesen benutzte sie nur das reformierte *Szathm*. *D* ging von *NH* aus, später finden wir seine Varianten nur noch in wenigen Quellen.

Zweite Gruppe: Ansteigende *I*- und *J*-Typen mit Clivis der Frageformeln:

The image displays seven musical staves, each representing a different cadence type. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written on a five-line staff. The types are labeled as follows:

- 15.-17. Jh.: I1
- 15.-18. Jh.: I2
- 17. Jh.: I6
- 17.-18. Jh.: I3
- 17.-18. Jh.: I4
- 15.-16. Jh.: J1
- 17. Jh.: J2

Each staff shows a sequence of notes with various rhythmic values (minims, crotchets, quavers) and rests, illustrating the melodic contour of each cadence type.

Die ansteigenden Typen des 15. Jahrhunderts wurden im 17. Jahrhundert allmählich weiter ausgebaut. *I1* war vornehmlich in *NH* im 16. Jahrhundert beliebt, wurde aber im folgenden Jahrhundert nur noch selten benutzt. *I2* ist zwar auch in den reformierten Manuskripten des 17. Jahrhunderts zu finden, doch war es eher bei den Unitariern üblich. *I3*, *I4*, *I5* und *I6* waren mit allen ihren Varianten ausschließlich bei den Unitariern gebräuchlich. Die Clivis-Formen jedoch wurden gerade von den Unitariern nicht benutzt. *J1* und *J3* kamen nur in *MS 178* und *NH* vor und *J2* ausschließlich bei den Reformierten im 17. Jahrhundert.

Christus: Termination

Erste Gruppe: mit *h(b)*-Ton abschließender *K*-Typus:

The image shows a single musical staff for cadence type *K*. It starts with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of a sequence of notes and rests, ending with a final note on a higher pitch, characteristic of a termination cadence.

Bildete keine längere Tradition, denn nach *NH* wurde er nur von *Sá* in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts übernommen.

Zweite Gruppe: auf dem Grundton der Moll-Tonart mit *d* schließende *L*-Typen:

15. Jh.: L1
 15.-18. Jh.: L2
 L3
 L4 L5
 L6
 18. Jh.: L7

The image shows seven musical staves, each representing a different type of cadence (L1-L7). Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written on a five-line staff. L1 and L2 have the highest ambitus, while L7 has the lowest. The notes are connected by slurs, indicating a melodic line. The types are arranged vertically, with L1 at the top and L7 at the bottom.

Der stetig verringerte Ambitus und die vereinfachten sechs Typen wurden bereits im 15. Jahrhundert in *MS 178* herausgebildet. Der völlig vereinfachte *L7*-Typ wurde im 18. Jahrhundert durch zwei unitarische Quellen in die Serie eingefügt. *L1* und *L2* mit dem größten Ambitus haben sich nicht weiter verbreitet, nur *L2* erschien auch im spätesten *Kisk*. *L3* war bereits in breiterem Kreis bekannt, nach *NH* hauptsächlich bei den Unitariern beliebt. Die sich immer mehr vereinfachenden *L4*, *L5* und *L6* kamen in vielen Varianten im 15.-18. Jahrhundert im ganzen Land vor.

Dritte Gruppe: *e*-Schlußton (IV. Tonus), *M*-Typen:

17. 18. Jh.: M1 M2
 M3 M4

The image shows four musical staves, each representing a different type of cadence (M1-M4). Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written on a five-line staff. The types are arranged in two rows of two. M1 and M2 are in the top row, and M3 and M4 are in the bottom row. The notes are connected by slurs, indicating a melodic line.

Unsere Passionen kennen diese Kadenz erst seit dem 17. Jahrhundert. Hier jedoch hat sie keine so große Bedeutung wie in der Termination des Evangelisten. Sie ist sowohl in reformierten als auch in unitarischen Quellen vorhanden.

Vierte Gruppe: mit *f* schließende *N*-Typen:

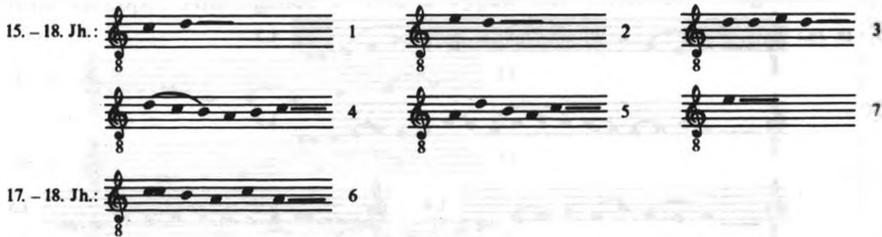
17.-18. Jh.: N1 N2
 N3 N4

The image shows four musical staves, each representing a different type of cadence (N1-N4). Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are written on a five-line staff. The types are arranged in two rows of two. N1 and N2 are in the top row, and N3 and N4 are in the bottom row. The notes are connected by slurs, indicating a melodic line.

Diese Kadenz finden wir ebenfalls erst seit dem 17. Jahrhundert, doch vorwiegend im reformierten Bereich. Ihre Bedeutung war viel geringer als die der Typen mit *d*-Schluß.

Jünger: Initium

Typen 1–7. Innerhalb der Typen ändert sich der Ambitus stufenweise:



Der *ansteigende Typus 1* war weithin bekannt. Im allgemeinen wurden die $1/5$ Quart- und $1/10$, $1/11$ Terz-Ambitusvarianten in *MS 178* benutzt. Doch *NH* übernahm gern auch die $1/7$ Quint- und *Sá* die $1/4$ Sekund-Ambitusmotive.

Beim *absteigenden Typus 2* ragen die Manuskripte aus dem 17. Jahrhundert mit Abwandlung des Ambitus hervor, doch findet sich eine $2/3$ Terzwendung, die nur bei den Unitariern vorkommt.

Beim *Kuppeltyp 3* ist die Häufigkeit einer Variante außer in *MS 178* in *NH* und *Ba* bemerkenswert.

Beim *Tal-Typ 4* vererbte sich die Variante 4 ununterbrochen bis zum 18. Jahrhundert, während $4/2$ und $4/3$ als Eigenart der Unitarier anzusehen sind, denn außer bei ihnen erschienen sie nur in *Rá*.

Die *Kuppel- + Tal- und Tal- + Kuppel-Typen 5 und 6* sind von vielen individuellen Zügen gekennzeichnet. Den Typus 6 gab es im 15.–16. Jahrhundert noch nicht.

Der einfache *Typus 7* war bei *Med. f* häufig, doch wurden hier auch die vorigen Typen benutzt.

Jünger: Mediation

Erste Gruppe: Typen 8 der Frageformel:



Diese Typen wurden erst in den Quellen aus dem 17. Jahrhundert mit der Verringerung bzw. Erweiterung des Ambitus zu einer logischen Reihe ausgebaut.

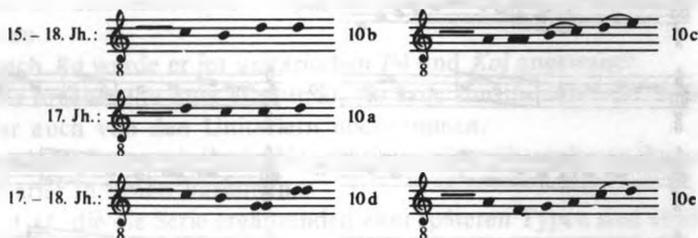
Der einfache Typ *8a* wurde nicht populär. Zwei Varianten können *Sá* zugeschrieben werden. *8b* stammt aus *NH*, aus seiner Variante entstand eine Tradition in *Ög*. *Nd* enthält 5 individuelle Varianten, doch selbst noch im 18. Jahrhundert bringen die unitarischen *Nagy* und *Kol* neue Einfälle. Das reichste Material finden wir bei *8c*. Das Motiv *8c6* von *MS 178* war am meisten verbreitet, und die Quellen wiederholten es häufig. In den Typen *8d* und *8e* erscheinen zahlreiche individuelle Varianten ohne Tradition. Doch auch die Unitarier brachten noch neue Einfälle.

Zweite Gruppe: *Typus 9* mit Clivis der Varianten mit allmählich absteigendem Schlußton:



Entstand in *NH* und spielte dort eine bedeutende Rolle. Seit Ende des 17. Jahrhunderts lebte der Typus sowohl bei den Reformierten als auch bei den Unitariern in individuellen Varianten weiter.

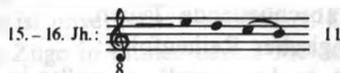
Dritte Gruppe: *Typus 10* ohne Clivis:



Ähnlich wie Typus *8* wurden auch hier im 17. Jahrhundert die Typen durch Verringerung oder Erweiterung des Ambitus zu einer Serie aufgebaut. *10a* ist nur in *Nd* und sonst nirgends zu finden. Typus *10b* in *MS 178* bildete die Variante *10b* mit einer größeren Tradition heraus. Auffallend häufig wird diese in *Ög* und *Lach* benutzt. *10c* enthält die meisten Varianten. Die *10c1*-Wendung in *MS 178* wurde oft in *Ba* und *Óv* wiederholt. Auch die Motive von *Sá* tauchen später häufig bei den Unitariern auf. *10d* brachte *Sá* und *10e* *Ap* zum erstenmal, doch wurden diese Typen nicht so beliebt wie die ersten beiden.

Jünger: *Termination*

Erste Gruppe: absteigender *Typus 11*:



Eine absteigende Kadenz finden wir nur in den älteren Passionen: Der Schlußton der Varianten von *MS 178*, *NH*, *Ba* und *Óv* ist *a* oder *h*.

Zweite Gruppe: *Typus 12* mit Primkadenz:



Diese einfache Kadenz wandte nur *Rá* im 17. Jahrhundert an.
 Dritte Gruppe: Typen 13 bis 31 mit Motivkernen:

In den vier im 15. Jahrhundert entstandenen einfachen Typen folgen die Motivkerne einander bereits in einer logischen Reihe. Die Quellen aus dem 17. Jahrhundert bilden die längsten Motivkernreihen der Passion. In den Manuskripten aus dem 18. Jahrhundert fehlen sechs Typen, doch enthalten sie zwei neue, die Reihe ergänzende bzw. abschließende Typen.

Ihre Rolle in chronologischer Reihenfolge:

14: gehörte noch nicht zu den populären, außer in *MS 178* sind im 17. Jahrhundert nur in *Csá*, *Rá* und *Erd I* Varianten vorhanden.

15: enthält bereits reicheres Material. *MS 178* und *NH* benutzen häufig seine Wendungen, später ist der Typus in *Ög* und *Lach* beliebt.

16: nach *MS 178* erschien er seit Ende des 17. Jahrhunderts wieder in einigen Formen in *Rá* und *Misk*. Die Unitarier benutzten weder diesen noch den vorherigen Typus.

19: ist der verbreitetste Typus, in seinem Rahmen entstanden 66 Varianten, er fehlt nur in *NH*. Es gibt sehr viele individuelle, nur in einer Quelle, wie z. B. in *Vany*, vorhandene Wendungen. Die Unitarier übernahmen auch von den Reformierten Motive, doch sie bildeten neue Varianten innerhalb des Typus.

13 und 17: bildeten im 17. Jahrhundert keine Tradition. 13 ist in *Sá*, 17 in *Bé* zu finden.

18: ging von *Csá* aus und wurde, abgesehen von *Vany*, nur von den Reformierten gesungen.

22 und 30: nur in je einer Handschrift vorhanden. 22 in *Bé*, 30 in *Vany*.

20: war im 17. und 18. Jahrhundert weithin bekannt; wurde in 22 Varianten von Reformierten und Unitariern gesungen. Obwohl in *Sá* zum erstenmal aufgetaucht, wurde der Typus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts volkstümlich. Im evangelischen *Vany* finden wir sechs individuelle Varianten.

21 und 23: Obwohl sie vom Anfang und der Mitte des 17. Jahrhunderts stammen, brachten sie doch erst im ausgehenden 17. und im 18. Jahrhundert neue Varianten zustande. Der über einen quintgroßen Kern verfügende Typus 23 war bekannter und besonders bei den Unitariern häufig.

24 und 25: zum erstenmal in *Ap* bzw. *Csu*; 24 überall, 25 ausschließlich bei den Unitariern.

26: nach *Rá* wurde er im unitarischen *Pó* und *Kol* angewandt.

27: *Nd* brachte ihn zum erstenmal, *Ke* sang ihn in mehreren Varianten, dann wurde er auch von den Unitariern übernommen.

28: nach *Sá* finden wir ihn in *Nd* und *Csu*, später übernahmen ihn ausschließlich die Unitarier in neuen Varianten.

29 und 31: die die Serie ergänzenden zwei späteren Typen sind ebenfalls nur bei den Unitariern zu finden.

Nach der chronologischen Übersicht der Typen unseres Systems fassen wir ihre zeitliche Verteilung in einer Tabelle zusammen (S. 196).

e) Beständige Varianten

Das Wesen des Variierens ist ständige Neuschöpfung. Bei unserer Untersuchung der Geschichte der Typen und ihrer Funktion innerhalb der Quellen haben wir festgestellt, daß ein musikalisches Merkmal charakteristisch ist für kleinere und größere Gruppen der sich ständig weiterentwickelnden Varianten, für kürzere oder längere Zeitspannen oder auch für die ganze Zeit vom 15. bis 18. Jahrhundert und oft sogar nur für einige Quellen. Nur ein kleiner Teil der Varianten innerhalb der Typen ist unverändert überliefert. Die meisten erschienen unter Wahrung der typischen Züge in immer neuen Melodieformen. Die Variierungsbereitschaft der Verfasser zeigte sich darin, wieviele Typen sie verwendeten und wie vielseitig ihre Varianten waren. Deren Wert wird nicht vermindert, sondern eher dadurch gesteigert, daß sie innerhalb der Typen variieren oder daß diese ein anderer in veränderter Form übernahm. Zum Beispiel ist uns die wichtige Rolle der IV.-Tonus-Kadenz in den späteren unitarischen Handschriften aufgefallen. Diese Kadenz waren seit Ende des 17. Jahrhunderts neben den Kadenz der

	15. Jh.	15.-16. Jh.	15.-17. Jh.	15.-18. Jh.	16. Jh.	16.-17. Jh.	16.-18. Jh.	17. Jh.	17.-18. Jh.	18. Jh.
<i>Evang:</i> Initium				a, b, c, e			d		f	
Mediation				g, gy, h, i, l, ly, m					j, k, n, ny	
Termination	s2, s3		p4	p2, p3, p5, p8, p11 s4, u3	s1, u1	u2		p7 t2	p1, p6, p9, p10, q2, q3, q4, q5, q6, q7, r1, r2, r3, r4 t1, t3, t4 u4, u5, u6	q1
<i>Christus:</i> Initium			B1, C2	A2, B2, B4, B5, C3, C4, C5, C7	A1		B3, C6	C1	A3, A5	A4
Mediation		J1, J3	I1	E, F, I2			D	I6, J2	G, H, I3, I4, I5	
Termination	L1			L2, L3, L4, L5, L6	K				M1, M2, M3, M4 N1, N2, N3, N4	L7
<i>Jünger:</i> Initium				1, 2, 3, 4, 5, 7					6	
Mediation				8c, 10b, 10c			8b, 9	10a	8a, 8d, 8e, 10d, 10e	
Termination		11	14	15, 16, 19				12, 13, 17, 18, 22, 30	20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28	29, 31

Moll-Art typisch geworden. Doch in den IV.-Tonus-Typen wurden die übernommenen Motive nicht einfach weitergegeben, sondern in der Mehrheit in immer wieder neu variierten Melodiewendungen. Es ist aufschlußreich, auch jene Varianten zu untersuchen, die innerhalb eines Typus längere Zeit hindurch in ihrer ursprünglichen Form vererbt wurden. Diese wenigen, doch sehr zählbaren Motive sichern auch in der Veränderlichkeit die Einheit der Tonart und Melodie. Sie beweisen, daß unsere Quellen auch bei der Variierung lange Zeit hindurch eine einheitliche Melodietradition bewahrt haben.

Wir haben die beständigsten Varianten vom 15. bis Mitte des 18. Jahrhunderts in Gruppen eingeteilt und außerdem auch diejenigen zusammengestellt, die sich vom 15. bis 17., vom 16. bis 18. und vom Anfang des 17. bis Mitte des 18. Jahrhunderts verbreitet haben.

Evangelist: Initium

15.-18. Jh.: a c e

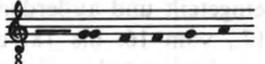
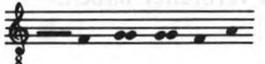
15.-17. Jh.: Nicht auffindbar

16.-18. Jh.: d e2

17.-18. Jh.: e2

Die mit der Terz beginnenden Motive *c* und *c1* der Moll-Tonart kommen sehr oft, in fast allen unseren Quellen vor. Das mit der Prim beginnende einfache *a* ist in *Med f.* eine typische Lösung in vielen Passionen. Hauptsächlich die Unitarier übernahmen sie voneinander und sie tritt im gleichen Manuskript häufig auf. *e* und *e1* gingen von *MS 178* und *e2* von *Sá* aus. Sie wurden nicht populär, doch alle drei kamen noch im 18. Jahrhundert in *Misk* vor. *b* war im 17. Jahrhundert bei den Reformierten üblich. Das aus *NH* stammende ungewöhnliche *d* war sehr selten, doch tauchte es später ebenfalls in *Misk* auf.

Evangelist: Mediation

15.-18. Jh.:		g		h
		h5		i
		l		ly
		ly7		ly8
		m		m7
15.-17. Jh.:	Nicht auffindbar			
16.-18. Jh.:		gy4		i6
		i8		i10
17.-18. Jh.:		h14		h20
		i14		m1
		n2		

Von den Varianten der ersten Gruppe war *g* mit einfacher Clavis bei den Unitariern, das ausgeschmücktere *h* in *NH* am häufigsten, es wurde dann wieder von den Unitariern übernommen. *h5* war eine der verbreitetsten Formeln und in 21 Quellen zahlreich vorhanden. Es war eine beliebte Form der reformierten *Ba*, *Óv*, *Ög* und *Lach* und der unitarischen *Vas* und *Kol M*. Von den Typen ohne Clavis sind *l*, *ly*, und *n* volkstümliche Varianten in allen unseren Passionen, *i*, *ly7*, *ly8* und *m7* waren ebenfalls verbreitet, wurden aber nicht so häufig verwendet wie die ersteren. Von den Varianten aus dem 16. Jahrhundert stammen *i6* und *i10* aus *NH* und *i8* aus *Ba*. Alle drei waren später lange Zeit bei den Unitariern lebendig. *gy4* ist ebenfalls eine Variante aus *Ba* (doch nur eine unitarische), *Nagy* übernahm sie dann im 18. Jahrhundert. Im 17. Jahrhundert war *Sá* der Ausgangspunkt für *h14*, *i14* und *n2*, *Ap* für *h20* und *Nd* für *m1*. *m1* entwickelte sich zur unitarischen Tradition, die anderen wurden überall verwendet.

Evangelist: Termination

15. – 18. Jh.: p2 p2a

p2/18 p3/28

p11 p11/1

15. – 17. Jh.: p3/29

16. – 18. Jh.: Nicht auffindbar

17. – 18. Jh.: p1 p2/9

p2/27 p3

p3/2 p5/11

p6/19 p11/14

q4/10

Im Laufe der Jahrhunderte waren *p2* und *p2/18* die verbreitetsten Kadenzformeln. Die erste findet sich in den reformierten, die zweite in den unitarischen Passionen fast überall und in zahlreichen Fällen. Auch das Bestehen der weiteren Varianten aus dem 15. – 18. Jahrhundert ist bis Ende ohne Unterbrechung zu verfolgen, doch wurden sie für keine einzige Quelle typisch. Die Variante *p3/29* aus *MS 178* ist insofern beachtenswert, als sie Ende des 17. Jahrhunderts in *Vany* wieder auftaucht.

Anfang des 17. Jahrhunderts gingen von *Csá* fünf Varianten aus. *p1* und *p3/2* wurden vielfach von den Reformierten übernommen, die letztere wurde in *Spá* und *Csu* auffallend bevorzugt. *p3* übernahmen viele voneinander, besonders benutzte *Erd II* sie häufig. *p6/19* und *p11/14* waren ebenfalls allenthalben zu finden. Von den Varianten in *Sá* wurde *p2/9* ausschließlich von den Unitariern übernommen. Obwohl *q4/10* auch bei den Reformierten vorkam, hat sich diese IV.-Tonus-Kadenz vornehmlich bei den Unitariern durchgesetzt. *p2/27* und *p5/11* sind kontinuierlich in der gemeinsamen Tradition zu verfolgen, letztere war besonders in *Misk* üblich.

Bei den 13 Varianten der Termination fällt auf, daß die Wendungen, deren Motivkerne einen bescheideneren, doch wechselreichen Ambitus haben, am längsten in ihrer ursprünglichen Form lebendig blieben.

Christus: Initium

The image displays musical notation for the 'Christus: Initium' section, organized into three groups of staves based on century. Each staff is labeled with a century range and a specific rhythmic motif code.

- 15.-18. Jh.:**
 - Motif A2/4 (left column)
 - Motif C4/57 (right column)
 - Motif C5/13 (left column)
 - Motif C5/31 (right column)
 - Motif C5/35 (left column)
 - Motif C5/71 (right column)
- 15.-17. Jh.:**
 - Motif A2/3 (left column)
- 16.-18. Jh.:**
 - Motif B3/16 (left column)
 - Motif B3/18 (right column)
 - Motif C4/12 (left column)
- 17.-18. Jh.:**
 - Motif B4/10 (left column)
 - Motif C4/27 (right column)
 - Motif C4/40 (left column)
 - Motif C5/28 (right column)
 - Motif C5/53 (left column)
 - Motif C6/3 (right column)

Vom 15. bis 18. Jahrhundert war *A2/4* das typische Motiv vom *Med f*. Wir finden es bei den Unitariern; doch angefangen von *Ba* übernahmen auch alle Reformierten diese Formel voneinander, Mitte des 18. Jahrhunderts auch *Misk*. Das ähnlich geartete *A2/3* wurde nicht allgemein gesungen, obwohl es auch *Pó* noch Ende des 17. Jahrhunderts verwendet hat.

C4/57 tauchte zwar im 17. und 18. Jahrhundert auf, wurde aber kein gemeinsamer Besitz vieler Quellen. *C5/31* und *C5/35* bildeten ausschließlich die Tradition der Reformierten. *C5/13* wurde zwar auch von der unitarischen Quelle *Vas* übernommen, fand sich aber in der Regel bei den Reformierten.

In der Gruppe aus dem 16. Jahrhundert ist auffallend, daß *Óv* unabhängig von dem ihm verwandten *Ba* zwei eigene Varianten bildete. *B3/16* sowie das Motiv *B3/18* aus *NH* war bis *Lach* ausschließlich bei den Reformierten üblich: *C4/12* wurde außer von den Reformierten nur in *Kol* in einem Fall verwendet.

Von den Varianten aus dem beginnenden 17. Jahrhundert waren *B4/10* in *Spá* und *C4/27* in *Ap* Motive der reformierten Liturgie, letzteres jedoch erscheint auch als Variante im evangelischen *Vany*. *C5/28*, *C5/53* und *C6/3* aus *Csá* gingen von den Reformierten zu den Unitariern über und haben sich dort eingebürgert. *C4/40* wurde von den Unitariern von Manuskript zu Manuskript übernommen. Beachtenswert ist die Langlebigkeit der Varianten im Rahmen der einander folgenden drei Kuppel-Typen *a*, *g* und *f* aus *Csá*.

Christus: Mediatium

15.-18. Jh.: E E1
 E2 F
 15.-17. Jh.: I2
 16.-18. Jh.: F16 F17
 17.-18. Jh.: Nicht auffindbar

Von *E*, *E1* und *E2* war *E* am wenigsten volkstümlich. Obwohl *E1* in *NH* und *Kol* und alle drei in *Vany* und *Pó* oft gesungen wurden, sind sie dennoch als die drei speziellen Varianten der Reformierten im ganzen Land zu betrachten. *F* war unbedeutend, denn nach *MS 178* tauchte diese Variante erst im 18. Jahrhundert in *Misk* und *Köv* wieder auf. Nicht populär war auch *I2*, außer in *MS 178* kam sie später nur in *Ög* und *Pó* vor. *F16* und *F17* wurden in *NH* gebildet, die erste wurde ausschließlich von den Unitariern, *F17* nach *Sá* und *Ká* ebenfalls von ihnen gesungen.

Christus: Termination

15.-18. Jh.: L5/1 L5/5
 L6
 15.-17. Jh.: L5/31
 16.-18. Jh.: L5/23 L5/34
 17.-18. Jh.: L4/11 L4/12
 M2/2

L5/5 tauchte nach *MS 178* im 18. Jahrhundert bei *Lach* wieder auf, ein Beispiel dafür, daß unabhängig von dem mit ihm in enger Beziehung stehenden *Ög* hier eigene Varianten gesungen wurden. *L5/1* und *L6* waren volkstümliche, gemeinsame Traditionen der Protestanten, *L6* übernahm *Ba* von *MS 178* durch Vermittlung von *NH*, *L5/1* wurde später eine weitverbreitete Tradition beider

Varianten. *L5/31* tauchte erst im 17. Jahrhundert wieder auf, zum letztenmal fanden wir sie Ende des Jahrhunderts in *Pó*.

L5/23 erscheint in *Óv* zum erstenmal – wieder unabhängig von *Ba* – und wurde im weiteren von den Protestanten benutzt, besonders in *Nd* und *Sp 14*. *L5/34* jedoch kam bereits aus *Ba* nach *Óv*. Sie setzte ihren Weg im allgemeinen bei den Reformierten fort und ist in keiner einzigen unitarischen Quelle vorhanden. *L4/12* ist eine Variante des *Csá*, doch wir finden sie ausschließlich bei den Unitariern. Hauptsächlich *Vas* und *Kol* wiederholten sie vielmals. *M2/2* mit IV.-Tonus-Kadenz stammt aus *Sá*. Doch diese Variante hat sich bei den Unitariern nicht eingebürgert.

Jünger: Initium

The image displays musical notation for various 'Initium' variants, organized into two columns. Each staff includes a rhythmic value and a time signature. The notation is as follows:

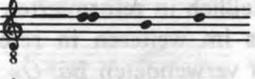
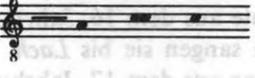
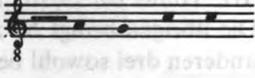
Variant	Time Signature
15. – 18. Jh.: <i>l/3</i>	1/3
<i>l/5</i>	1/5
<i>l/10</i>	1/10
<i>l/11</i>	1/11
<i>2/7</i>	2/7
<i>2/9</i>	2/9
<i>4</i>	4
<i>7/1</i>	7/1
15. – 17. Jh.: <i>2/1</i>	2/1
16. – 18. Jh.: <i>3/9</i>	3/9
<i>3/11</i>	3/11
17. – 18. Jh.: <i>1/4</i>	1/4
<i>1/19</i>	1/19
<i>2/12</i>	2/12
<i>7/2</i>	7/2

Die ältere Variante *l/3* kam später selten vor und ist eher dadurch bemerkenswert, daß sie *Lach* unabhängig von *Ög* in sein Material eingebaut hat. *l/5* und *l/10* waren ebenfalls sehr verbreitete Motive, die wir in einzelnen Passionen öfter finden. *l/5* wurde mit Ausnahme von *NH* und *Pó* nur von den Reformierten, *l/10* auch von den Unitariern oft gesungen, ebenso wie die populäre *l/11*. Mit Ausnahme von *Vas* war auch *2/7* für die Reformierten charakteristisch. *2/9* war eine selten benutzte Melodie, doch war sie auch in *Misk* bekannt. *4* wurde überall von Reformierten wie Unitariern gesungen. Die aus *NH* stammende Variante *7/1* wurde von *7/2* aus *Sá* im 17. Jahrhundert ergänzt. *7/1* aus *Ba* wurde in jene Passionen übernommen, die den Tenor *d'* benutzten, die im Tenor *c'* rezitierenden Reformierten und Unitarier wandten *7/2* bei einem Prim-Anfang an. *2/1* wurde zum erstenmal nach *NH* überliefert und ist dann von *Ba* bis *Bé* nur bei den Reformierten zu finden.

Die im 16. Jahrhundert entstandenen zwei Formeln wurden ausschließlich von Reformierten gebraucht. 3/9 ist zwar im evangelischen *NH* entstanden, wurde jedoch danach bei Umgehung von *Ba* von *Óv* verbreitet und unter Umgehung von *Ög* zuletzt von *Lach* übernommen. 3/11 nahm in *Ba* seinen Anfang und hielt sich bis Mitte des 18. Jahrhunderts sowohl in *Ba* und *Óv* als auch danach in *Ög* und *Lach*.

Die vier Motive vom Beginn des 17. Jahrhunderts gingen von *Sá* aus. Wir finden sie sowohl bei den Reformierten als auch bei den Unitariern. 1/4 wurde von *Sp 14*, 7/2 von *Nagy* und *Kol* besonders bevorzugt.

Jünger: Mediation

15.-18. Jh.:		8c6		8c10
		10b		10c1
15.-17. Jh.:	Nicht auffindbar			
16.-18. Jh.:		8c11		
17.-18. Jh.:		8a		8b5
		8c12		8c13
		8c37		8c41
		8c43		10b2
		10c12		10c13
		10d4		

Kein einziges der bereits im 15. Jahrhundert auftauchenden vier Motive wurde von den Unitariern übernommen. 8c6 und 10b wurden erstmals von *NH* übernommen, danach das erste durch *Ba*, das zweite durch *Csá* bei den Reformierten verbreitet. 8c10 aus *MS 178* kam im 16. Jahrhundert nicht vor, wurde ebenfalls von *Csá* übernommen, doch später nur in *Ög* und *Lach* gesungen. 10c1 wurde durch *Ba* bis *Lach* bekannt. *Ba* und *Óv* benutzten diese Wendung am häufigsten.

8c11 aus dem 16. Jahrhundert kam aus *NH* unmittelbar nach *Sá*. Dieses Motiv wurde von den Unitariern, besonders in *Vas* und *Kol*, bevorzugt.

Von den Motiven aus dem 17. Jahrhundert erscheint *10b2* in *Csá* zum erstenmal und wurde auch später von den Reformierten beibehalten. Die Wendung *8c37* in *Spá* sangen zumeist die Unitarier. Die übrigen Varianten treten zuerst in *Sá* auf. *8b5* und *8c12* waren für die Reformierten charakteristisch, *8c13* jedoch nur bei den Unitariern üblich. *10c12* und *10c13* tauchten auch bei den Unitariern in größerer Zahl auf. Eine gemeinsame protestantische Tradition bildeten *8a*, *8c41*, *8c43* und *10d4*. Letzteres wurde oft in *Misk* benutzt.

Jünger: Termination

15.–18. Jh.:		15/5		19/12
15.–17. Jh.:	Nicht auffindbar			
16.–18. Jh.:		19/23		
17.–18. Jh.:		20		20/1
		20/3		20/12
		24/10		28/4

Jede Variante verfügt über einen Motivkern. Die älteren schließen mit dem dem Moll-Typus entsprechenden *a*, unter den jüngeren erscheinen als ständige Varianten zwei VII.–VIII.-Tonus (*g*)-Kadenzen und eine Dur (*f*) Kadenz. Das frühere Motiv *15/15* findet sich nach dem 16. Jahrhundert weiterhin in *Csá* bis *Lach*, und zwar ausschließlich in reformierten Quellen. *19/12* gelangte bereits nach *Ba*, und wir finden es im weiteren in reformierten wie in unitarischen Manuskripten. Besonders oft verwendeten *Ba*, *Óv* und *Pó* diese Wendung.

Die Variante aus dem 16. Jahrhundert kam zum erstenmal in *Ba* vor. Nur die Reformierten sangen sie bis *Lach*.

Eine Kadenz aus dem 17. Jahrhundert (VIII. Tonus bei *24/10*) stammt aus *Ap* und wurde von allen Protestanten benutzt. Die übrigen bringt *Sá* zum erstenmal. In *Misk* sind nur *20* und *20/1* zu finden, die anderen drei sowohl bei Reformierten als auch bei Unitariern. Auch hier ist es auffallend, daß *Sá* zu Beginn des 17. Jahrhunderts in recht großer Zahl Varianten bildete, die sich als langlebig erwiesen.

Untersucht man die langlebigen, in Originalform vererbten Varianten unserer Quellen, so zeigt sich, daß gerade die den Moll-Typus vertretenden markanten Formeln beständig waren. Allein in der Christus-Termination treffen wir eine IV.-Tonus-Kadenz (*M2/2*) und in der Junger-Termination zwei VIII.-Tonus-Kadenzen (*20/12*, *24/10*) und eine Dur-Kadenz (*28/4*). Die einheitliche Moll-Tonart hat trotz einiger Abweichungen zum IV., V. und VIII. Tonus in unseren Quellen einen festen Platz. Wir haben oft auf die reformierte bzw. unitarische Tradition eines Motivs

bzw. auf seine gemeinsame Verwendung verwiesen. Man kann also mit vollem Recht im Rahmen des reichen Moll-Materials auch über diese beiden unterschiedlichen Traditionen sprechen, selbst wenn das Melodiematerial im großen und ganzen von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an, seit Erscheinen der unitarischen Passionen, gemeinsames Gut beider Konfessionen geworden ist. Von einer evangelischen Tradition uns zu überzeugen, hatten wir leider keine Gelegenheit, denn es sind hier nur zwei Quellen vom Moll-Typ erhalten, *NH* aus dem 16. und *Vany* vom ausgehenden 17. Jahrhundert. Da Manuskripte aus der Zwischenzeit fehlen, kann man nicht entscheiden, in welchem Umfang *Vany* die Varianten aus evangelischen oder reformierten Quellen geschöpft hat.

f) Unitarische Tradition

Von den beständigen Varianten wurden bisher nur solche angeführt, die mindestens zwei Jahrhunderte hindurch unverändert vorkamen. Die unitarischen Abwandlungen, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts am längsten gesungen wurden, sind weggelassen worden. Da jedoch nur bei ihnen von einer bodenständigen Tradition die Rede sein kann – sie haben sich vorwiegend in Siebenbürgen konzentriert –, bringen wir zur weiteren Verdeutlichung dieser Tradition auch ihre langlebigsten Varianten. In diesem Material finden sich ebenfalls viele individuelle, d. h. nur in einer Quelle vorhandene Varianten, die innerhalb des bekannten Typus entstanden sind. Natürlich bereichern auch diese die besondere unitarische Tradition, für uns jedoch sind lediglich solche interessant, die in der genannten Zeitspanne gemeinsames Gut geworden sind. Deshalb stehen hier nur solche Varianten, die sich mindestens in drei Quellen finden.

Evangelist: Mediation

h1 h10
i13 i33
m2

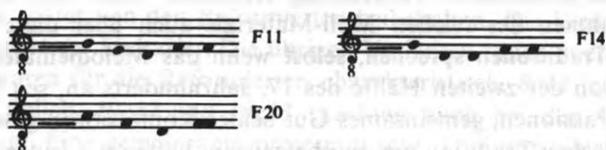
Evangelist: Termination

p2/11 q4/8

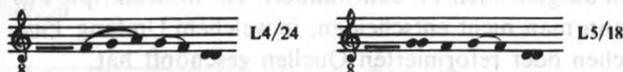
Christus: Initium

B4/8 C4/48
C5/70

Christus: Mediation



Christus: Termination



Jünger: Inittum



Jünger: Mediation



Jünger: Termination



Die seit Mitte des 17. Jahrhunderts gesungenen Varianten zeigen mit Ausnahme von $q4/8$ durchweg den Moll-Typus. Diese Gruppe belegt, daß sich die Unitarier dem alten Moll-Typus auch in der letzten von uns untersuchten Epoche angepaßt haben. $q4/8$ bestätigt durch sein Fortbestehen die Beobachtung, daß die IV.-Tonuskadenz gerade bei ihnen typisch war.

Die sieben Typen ($q1$, 13 , 14 , 15 , 16 , 29 , 31) haben sich zusammen mit ihren Varianten ausschließlich als Werk und Eigentum der Unitarier erwiesen. Sie haben zur Anwendung der verschiedenen Varianten vieler Typen entscheidend beigetragen und schließlich selber sehr viele (406) Varianten geschaffen, die nur bei ihnen, entweder in einer Quelle oder überall im unitarischen Material zu finden sind (im Verhältnis zu 9 Quellen ist 406 eine große Zahl!). All das beweist, daß es eine bodenständige Tradition gegeben haben muß.

g) Pentatonik

Im Rahmen der großen Moll-Typus-Tradition seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts haben wir auch auf die Bedeutung der IV.-, V.- und VII.-VIII.-Tonus-Kadenzen gerade zu jener Zeit hingewiesen, als die Variierungsbereitschaft am größten war. Nachdem sich in unserem Material außer diesen noch etwa 70 ausgeprägt pentatonische Wendungen gefunden haben, muß auch über deren Rolle etwas gesagt werden.

Da sie in einem großen Teil ihrer psalmodischen Melodien die für die Moll-Tonart typische *d*-Kadenz anwenden, ist es verständlich, daß in den meisten (etwa 40) auf *la* schließende pentatonische Wendungen vorkommen. Einige Beispiele:

Auch aus dem IV. Tonus treten pentatonische Wendungen mit *mi*-Endung hervor.

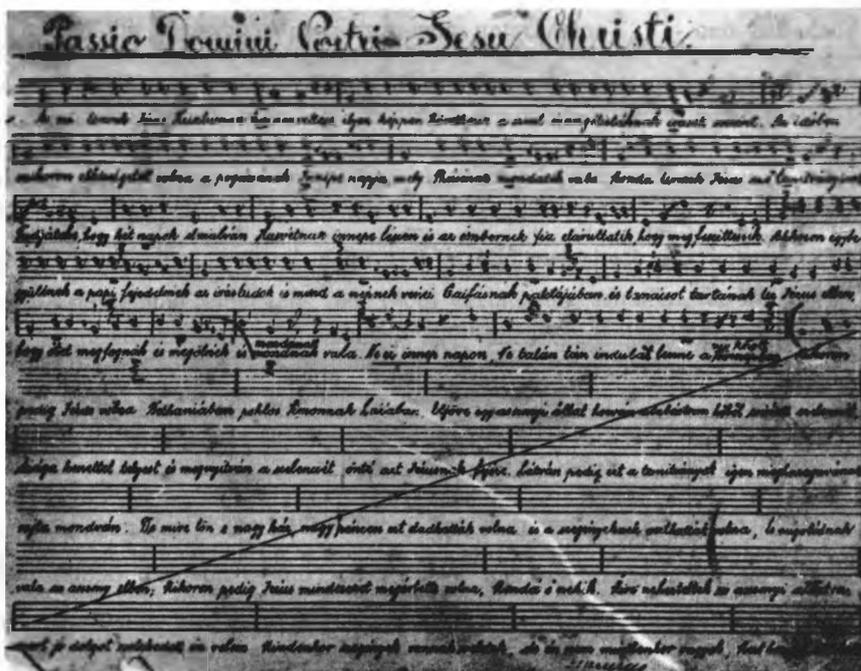
Zwischen den Dur-Kadenzen bildete man auch die pentatonische *do*-Endung. Zum Beispiel:

Es kommen auch zwischen den VII.-VIII.-Tonus-Kadenz pentatonische Wendungen vor:

Auch pentatonische Motive treffen wir erstmals in Quellen aus dem 17. Jahrhundert. Ihr Erscheinen in dessen erster Hälfte war noch bedeutungslos, weil die reformierten *Csá, Sá, Nd, Ap, Ög* und *Ke* nur verstreut einige Varianten benutzten. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts aber finden wir beim reformierten *Bé* bereits 15 Motive, doch wiederholt sich nur einige Male je eine Wendung. Ihre Benutzung wird jedoch bei den Unitariern typisch. Besonders ragen *Pó, Erd II, Nagy, Kol, Vas, Kol M, Köv* und *Kisk* hervor, denn jede dieser Quellen wendet im allgemeinen 10–20 Motive häufig an. Eine beliebte Formel ist z. B. *p2/8: Erd II* benutzt sie 42mal, *Nagy* 19mal, *Kol* 54mal, *Köv* 70mal. *Köv* enthält 26mal *L4/26*. Auch *F12* war beliebt. Mit Ausnahme von *Pó* und *Vas* kommt das Motiv im allgemeinen 15–20mal vor.

Ebenso wie die IV., V.- und VII. – VIII.-Tonus-Abweichungen waren auch die pentatonischen Wendungen für die siebenbürgischen Unitarier bezeichnend. Sie bereicherten ihre bodenständigen Traditionen mit einem neuen Zug. Doch auch diesen bewerten wir wie die Abweichungen in den übrigen Tonarten: als Ausschmückung des Moll-Typus.⁹⁹

⁹⁹ Bei unseren jüngsten Forschungen in Siebenbürgen haben wir einige unitarische Manuskripte vom Moll-Typus aus dem 19. Jahrhundert gefunden (in unserem Vergleichsmaterial Nr. 34–37), die vom Weiterbestehen der Tradition zeugen und zahlreiche IV.-Tonus- und pentatonische Abwandlungen enthalten. Zu Beginn dieses Jahrhunderts jedoch — man weiß nicht, aus welchen Gründen — verbreitete sich allmählich der Dur-Typus. Wir fanden ein gutes Beispiel für die Dur-Umwandlung aus den dreißiger Jahren. Der Kantor von Torockó kopierte eigentlich auf neuzeitliche Notenlinien die alte Melodie mit einfachen Notenzeichen, wußte aber nicht, was mit den ursprünglichen Noten mit c-Schlüssel anzufangen und bemühte sich, sie mit Violinschlüssel in Dur umzuwandeln. Er versuchte es mit einer Terz höher und fand scheinbar so die Lösung.



h) Die Eli-Melodien

Die melismatischen Eli-Melodien zeigten — worauf bereits hingewiesen wurde — nicht die Psalmform. Wir befassen uns deshalb gesondert mit ihnen. Da sie am Ende der Passion stehen, sind sie leider in den beschädigten Manuskripten aus *Spá, Ká, Ap, Csú, Rá, Erd II* sowie aus *Sp 14* (18. Jahrhundert) nicht mehr vorhanden. Wir bringen also nur die Melodien aus 23 Moll-Quellen chronologisch als Anhang dieses Kapitels. Am Anfang der Reihe steht zum Vergleich eine Passion in Dur aus einer im 15. Jahrhundert in Ungarn benutzten Quelle. Beim Dur-Typus gibt es zahlreiche, voneinander stark abweichende Eli-Melodien sowohl in ungarischen als auch in ausländischen Passionen. In seiner Melodielinie gleicht dieses Beispiel am meisten dem Moll-Typus.

In der vollen Melodie finden sich überall vier unterschiedliche Teile in beiden Zeilen des hebräischen und ungarischen bzw. lateinischen Textes:

1. Heli (Eli)
2. Heli (Eli) Wiederholung
3. Lama sabactani
4. Ein ergänzendes Motiv mit dem Text »Das ist« (hoc est), das nur in einem Teil der Quellen erscheint und sich der ersten Zeile der Melodie als Erweiterung anschließt.

Die Melodien der Quellen vom Moll-Typus lassen sich in vier Gruppen gliedern:

1. auf der Quint (*a*) aufgebaute: von *MS 178* bis *Ke* und *Lach*;
2. auf dem Grundton (*d*) aufgebaute: *Bé, Vany, Pó, Tor, Erd I, Nagy, Kol, Vas, Kol M* und *Köv*;
3. auf der Terz (*f*) aufgebaute (in Dur abgewandelt): *Szathm* und *Misk*;
4. auf der Sekund (*e*) aufgebaute (III. – IV.-Tonus-Charakter): *Kisk*.

Fortsetz. der Anm. 99

Ähnliches haben wir auch in der reformierten Handschrift aus Bányfihunyad vom Jahre 1898 festgestellt. Es ist der einzige Ort, wo die Reformierten auch heute noch Passionen singen:



Eine Handschrift vom regelmäßigen Moll-Typus war die Vorlage, die der Kantor mit Tinte kopierte. Der Gewohnheit nach hat man in den alten Manuskripten den *c*-Schlüssel nicht geschrieben. Er setzte einen Schlüssel, und mit Bleistift schrieb er 3 *b*- und # Vorzeichen bzw. *b*-Variationszeichen und nahm *Es-Dur* an. — Nach Gyula Péterffy haben die alten Verfasser den Moll-Typus richtig empfunden, die Handschriften voneinander geerbt und auch das Singen voneinander gelernt. Auch die »schwülstigen« Kadenzen haben sie schön gesungen, doch am Jahrhundertbeginn sind sie langsam zu dem anderen Typus übergegangen. Sie haben die alten »lókottás« (Pferdenoten) und die schwalbenschwänzigen gregorianischen Passionsnoten weggelassen und auch kaum noch die »schwülstigen« Kadenzen gesungen. Als die Schule nach dem Zweiten Weltkrieg verstaatlicht wurde, haben viele Kantoren das Passionsingen aufgegeben. Damit aber die Tradition nicht absterbe, hat der Bischof Gyula Péterffy aufgefordert, einen einfacheren Passionstypus zusammenzustellen. Diesen benutzen heute offiziell die Unitarier in Siebenbürgen und auch in Ungarn. Doch eine große Zahl von alten wertvollen Handschriften befindet sich sicherlich noch in Privatbesitz.

1. Auf der Quint aufgebaute Melodien

Wir bezeichnen die Anfangs- und Schlußtöne, den Schlußton des Motivs »Das ist« sowie den Ambitus der Melodie, den wir hier aus praktischen Erwägungen von der Quint aus rechnen.

Quellen	Anfangston	Schlußton	Schlußton »Das ist«	Ambitus
<i>MS 178</i>	Quint	Quint	Quint	Sexte (<i>f'</i>)
<i>NH</i>	Quint	Quint	Quint	Sexte
<i>Ba</i>	Quint	Quint	—	Quint (<i>e'</i>)
<i>Óv</i>	Quint	Quint	Grundton	Quint
<i>Csá</i>	Quint	Septime	—	Quint
<i>Sá</i>	Quint	Quint und Terz	Sekunde	Quart (<i>d'</i>)
<i>Nd</i>	Quint	Quint und Sekunde	Terz	Quint
<i>Ög</i>	Quint	Quint	Sekunde	Sexte
<i>Ke</i>	Quint	Terz und Quint	Sekunde	Quart und Terz
<i>Lach</i>	Quint	Quint	Sekunde	Sexte

In den Gliedern der Gruppe erscheint die Quint überall als unterster Ton der Melodie. In *Csá* steigt sie zwar zur Septime hinauf, doch ist sie auch hier der Anfangston. Eine weitere Gruppierung ist nach der Größe des Ambitus möglich:

- a) Sexte (von der Quint gerechnet): *MS 178* und *NH*, danach *Ög* und *Lach*.
- b) Quint: *Ba*, *Óv*, *Csá* und *Nd*.
- c) Quart: *Sá*.
- d) Quart und Terz: *Ke*.

a) Sexte

Der Aufbau der Melodien in *MS 178* gleicht dem der Dur-Typen. Wesentliche Unterschiede:

1. Der Dur-Typus ist auf dem Grundton der Tonart aufgebaut und schließt den dritten Teil mit Quint im Tenorton. *MS 178* jedoch beginnt und schließt die Melodie mit der Quint.

2. *MS 178* wendet im ersten und dritten Teil auch die plagale Neigung an.

NH folgt *MS 178*, doch läßt es im ersten Teil den plagalen Abschnitt aus und paßt die zweite Zeile der ersten an.

Aufgrund des Ambitus umgeht *Ög* die Melodien von *Ba* bis *Nd* und kehrt wieder zu *MS 178* oder zu einem seiner verschollenen Verwandten zurück. Es scheint, daß *Ög* auch *NH* nicht in Betracht zieht, weil im ersten Teil das plagale Motiv wieder einsetzt und darauf den dem zweiten Teil entsprechenden ungarischen Text singt. Im dritten Teil jedoch läßt *Ög* die plagale Lösung aus.

Lach, die mit *Ög* verwandte spätere Quelle, übernimmt fast wörtlich die Melodie, bringt aber im zweiten Teil eine neue Vereinfachung.

b) Quint

Ba ragt nicht nur durch Einführung des Quintambitus hervor, sondern auch durch den Zug zur Vereinfachung. Von der ersten Zeile ist zum größten Teil nur der Text ausgeschrieben.

Óv dient als Beleg dafür, daß es auch bei Annahme des gleichen Kopisten keine Kopie, sondern ein Verwandter von *Ba* ist. Dies zeigt hauptsächlich der dritte Teil.

Csá verwendet keinen hebräischen Text. In einer einzigen Zeile des dritten Teils schlägt es eigene Wege ein.

Nd wendet vom zweiten Teil an auffällig den Quartambitus an und schließt in der zweiten Zeile in plagaler Tiefe die Melodie ab.

c) Quart

Sá beharrt auf seinem Ambitus. Im dritten Teil ist das Ausmaß der Variierung beachtenswert.

d) Quart und Terz

Ke zeigt die letzte Etappe der allmählichen Verringerung des mittelalterlichen Sextambitus um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Der Quartambitus tritt nur noch an unbetonter Stelle auf, charakteristisch ist die Terz. Auch die Kadenz der ersten Zeile macht sich von den früheren Quellen unabhängig.

2. Auf dem Grundton aufgebaute Melodien (Ambitus vom Grundton aus gerechnet)

Quellen	Anfangston	Schlußton	Schlußton »Das ist«	Ambitus
<i>Bé</i>	Terz	Quart und Grundton	Quart	Oktave und None
<i>Vany</i>	Grundton	Grundton	Terz	Oktave
<i>Pó</i>	Grundton	Quint und Grundton	Terz	Septime
<i>Tor</i>	Grundton und Terz	Quint und Grundton	Terz	Oktave
<i>Erd 1</i>	Grundton	Quint und Grundton	Terz	Septime
<i>Nagy</i>	Sekunde	Septime und Grundton	Grundton	Septime
<i>Kol</i>	Sekunde und Terz	Septime und Grundton	Grundton	Oktave
<i>Vas</i>	Grundton	Terz und Grundton	Grundton	Septime
<i>Kol M</i>	Grundton und Terz	Quint und Grundton	Terz	Septime
<i>Köv</i>	Grundton und Terz	Quint und Grundton	Sekunde	Septime

Hauptmerkmal der Gruppe ist, daß sie auf dem Grundton der Tonart aufbaut und im allgemeinen Melodien mit größerem Ambitus verwendet als die vorige. Die traditionelle Gliederung wird zwar beibehalten, doch die Variierung erscheint ungebundener. Auch die Eli-Melodien spiegeln den charakteristischen Zug der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wider: die größere Variierungsbereitschaft. Dieser ungebundene Stil erschwert die Gruppierung. Unsere beiden ersten Manuskripte, *Bé* und *Vany*, behielten den Oktavambitus bei. Von *Pó* ausgehend jedoch beginnen *Tor*, *Erd I*, *Nagy*, *Kol*, *Vas*, *Kol M* und *Köv* – allesamt unitarisch – ihre Melodien im Septimambitus. Nur *Tor* und *Kol* traten am Anfang aus diesem Rahmen, und *Köv* neigte bereits vorher zum Sextambitus. Der Einfluß von *Pó* auf die späteren Varianten ist in den Einzelheiten der Melodie gut zu verfolgen. Auch die Melodieverwandtschaft von *Nagy* und *Kol* ist unverkennbar. Am problematischsten ist die Melodie von *Vany*. Zwischen den Noten stehen hier undefinierbare Zeichen. Da Text und Melodie vollständig sind, dürften diese sonderbaren Notierungen improvisierte Verzierungen bedeuten.

3. Auf der Terz aufgebaute Melodien (in Dur abgewandelt)

Quellen	Anfangston	Schlußton	Schlußton »Das ist«	Ambitus
<i>Szathm</i>	Terz	Sekunde und Quint	Terz	Oktave
<i>Misk</i>	Quart und Terz	Terz	Terz	Oktave

Im wesentlichen ist die Melodie beider Quellen eine Dur-Variante der gleichen Gruppe, insofern als die Anfangs- und Schlußtöne vom Grundton zur Terz ansteigen. Diese Annahme ist um so berechtigter, als die Terz auch schon in der vorigen Gruppe mehrfach als Anfangs- und Schlußton auftrat, doch fand sich dort in allen Passionen auch der Grundton. In *Szathm* und *Misk* ist der Grundton jedoch nicht mehr vorhanden, deshalb tragen sie Dur-Charakter. Auf ihre Herkunft von der vorigen Gruppe deutet auch hin, daß *d'* und *c'* die höchsten Töne der Melodie geblieben sind. Es wird also die obere Grenze des alten Ambitus gewahrt, und nur der untere Teil der Melodie wird auf die Terz in Dur gehoben. In beiden reformierten Manuskripten finden wir ein hohes Maß an Variierung. Nur noch die Umrisse der traditionellen Melodieformen bleiben in diesen vereinfachten Weisen bestehen. An Einzelheiten läßt sich eher der Einfluß des reformierten *Bé* als der des unitarischen *Pó* feststellen.

4. Auf der Sekunde aufgebaute Melodien (III.-IV.-Tonus-Charakter)

Quelle	Anfangston	Schlußton	Schlußton »Das ist«	Ambitus
<i>Kisk</i>	Sekunde und Quart	Terz und Sekunde	Terz	Nona

Nur die Quelle *Kisk* aus dem 18. Jahrhundert gehört hierher. Wir sehen in ihr ebenfalls eine neue Abwandlung der zweiten Gruppe. Durch Erscheinen der Sekund (*e*) am Beginn und Schluß erhält sie III. – IV.-Tonus-Charakter, vornehmlich aber dadurch, daß der Nona-Ton (*e'*) hier charakteristisch wird (in der zweiten Gruppe nur in *Bé* einmal vorhanden). Daß gerade in *Kisk* eine solche Melodie auftauchte, ist nicht verwunderlich, denn die Unitarier haben sie häufiger als die Reformierten verwendet. Auch in der ziemlich frei gehandhabten Melodie ist der Einfluß von *Pó* nachzuweisen, wenn auch nicht in großem Maße.

Die angeführten vier Gruppen können chronologisch geordnet werden. Die erste ist älter, die zweite jünger, die dritte und vierte sind durch spätere Abwandlung der zweiten Gruppe entstanden, und zwar Dur in einer reformierten Umgebung und der III. – IV.-Tonus-Charakter bei den Unitariern. Die besondere Tradition der Unitarier ist bereits in der zweiten Gruppe wahrzunehmen, denn das reformierte *Bé* und das evangelische *Vany*, sodann *Pó* und mit ihm die übrigen siebenbürgischen Unitarier bilden auch musikalisch eine gesonderte Serie.

Der Aufbau der Eli-Melodie selber zeichnet sich, wie er in unseren ersten mittelalterlichen Quellen vom Moll-Typus erscheint, weniger durch Neuartigkeit aus, als vielmehr durch Anpassung an die Moll-Tonart. Während aber im Dur-Typus seit dem 16. Jahrhundert nur noch in geringem Maße variiert wurde und oft auch einfachere Melodietypen Verwendung fanden, treffen wir beim Moll-Typus noch im 18. Jahrhundert auf vielseitige Variierung.

Obwohl die ungarischen Passionen in Moll auch in diesen Melodien ihre Variierungsbereitschaft beweisen, weichen sie dennoch nicht hier am stärksten vom europäischen Passionsstil ab, sondern in der ausgeprägteren Variierung der rezitierenden Melodien. Darin bilden sie eine in Europa einzig dastehende, auf ungarisches Gebiet beschränkte musikalische Tradition.

ELI-MELODIEN

Beispiele für Dur-Typen

	1. Teil	2. Teil	3. Teil	4. Teil
15. Jh.	OSZK: C 1 m ae Nr. 398.			
	He - li he - li lä - ma - za - batha - ni Hoc est			
	Deus me - us deus me - us ut quid de - re - li - quisti me			
MS. 178.	MOLL - TYPEN:			
	He - li Lama Sa - ba - ta - ni Hoc est			
	Deus me - us Deus me - us ut quid re - li - qui - sti me			
16. Jh.	NH.			
	E - ly E - ly La - ma - za - bacht - a - ni			
	En Iste - nem En Iste - nem Mire hagial et en - ge - met			
	Ba.			
	E li eli lamazabachtani			
	En Iste - nem en Is - te - nem miert ha'gal et en - ge - met			
	Öv.			
	E - li e - li la - ma - za - bacht - a - ni az az			
	En Iste - nem En Iste - nem miert ha'gal et en - ge - met			
17. Jh.	C'sá.			
	En Is - te - nem En Istenem mi - re ha - gial et en - ge - met			
	Sá.			
	Ely Ely Lamma szabach - ta - ni Asz asz			
	En Iste - nem En Iste - nem Miért hagial et en - nire eng - met			
	Nd.			
	Eli Eli Lama za - bacht - ta - ni az az			
	En Istenem En Istenem miért ha'gal et en - ge - met			
	Ög.			
	E - LI E - LI LAMMA SABACHTA - NI Az Az			
	Én Istenem. én Istenem miért hagyál et en - ge - met			

Kc.
E - li Eli Lam - a sa - bach - ta - ni
En Istenöm En Iste - nöm mi - re hagyál el - gőmet

Bé.
E - li Eli Lama - zabach - ta - ni az az
En Istenem En Istenem miért ha - gyal el - en - gemet

Vany.
ELI ELI Lama sabachtani Az Az
Én Istenem Én Istenem miért hagyál el en - ge - met

Pó.
E - LI E - LI lama sabac - ta - ni az az
En Istenem En Istenem mire hagyál el en - gemet

Tor.
ELI Eli Lamma sabac - ta - ni az az
En Is - te - nem En Is - te - nem mire hagyál el en - ge - met

Erd. I
E - li Eli lamma - Sa - bac - ta - ni az az
En Is - tenem en Is - tenem mire hagyál el en - gemet

18. Jh. Szathm.
ELI ELI LAMMA SABACH - TA - NI Az Az
En Istenem En Istenem miért hagyál el en - ge - met

Nagy.
Eli éli lamma zabacta - ni az az
Én Istenem én Istenem mire hagyál el en - gemet

Kol. ?

Eli eli lamma Zabactani az az

En Istenem en Istenem mire hagyál el en - gemet

Lach.

ELI É - LI LAMMA SABACHTA - NI Az az

En Istenem én Istenem miért hagyál el en - ge - met

Vas.

Eli Eli Lamma Sa - bac - ta - ni az az

Én Istenem Én Istenem mire hagyál el en - gemet

Misk. ?

ELI ELI LAMMA SABACHTANI Az az

Én Istenem

Kol. M. ?

ELI ELI lamma sabach - ta - ni az az

En Istenem En Istenem mire hagyál el en - gemet

Köv. ?

ELI ELI Lamma Se - bac - ta - ni az az

En Istenem en Istenem mire hagyál el en - ge - met

Kisk. ?

ÉLI ÉLI LAMMA SABAC - TANI az az

En Istenem En Istenem mire hagyál el en - gemet

DAS NACHLEBEN DER PASSIONEN IM 18.—20. JAHRHUNDERT

Von den Melodien der protestantischen Gregorianik erwiesen sich die Passionen als die langlebigsten. Die Unitarier singen sie noch heute. Die Reformierten und Evangelischen sangen sie mancherorts noch im 19. Jahrhundert, und in einer Ortschaft wird die Passion bis heute gesungen.

Bei unseren Forschungen stießen wir in den Archiven auf zahlreiche zeitgenössische Angaben, aus denen hervorging, daß die Kirchenleitung aus puritanischer und später rationalistischer Gesinnung in hartnäckigem Kampf bemüht war, mit der alten Tradition des Passionssingens zu brechen, während das Volk daran festhielt. Dadurch verging eine lange Zeit, bis es gelungen war, das Singen der Passionen abzuschaffen oder durch Vorlesen zu ersetzen, wobei die unmusische Eintönigkeit allenfalls durch eingeschaltete Gemeindegänge gemildert wurde.¹⁰⁰

Im zweiten Kapitel wurde bereits auf den Einfluß des in England entstandenen und über Holland nach Ungarn gelangten Puritanismus in der ungarischen reformierten Kirche im 17. Jahrhundert hingewiesen. Er führte im Bereich der Liturgie zu einem harten Kampf gegen die herrschenden, die mittelalterliche Überlieferung pflegenden Auffassungen.¹⁰¹ In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erzielten János Dali von Tolna und Pál Medgyesi — unter Führung von geistlichen Lehrern, die in England und Holland studiert hatten — zur Zeit der Zsuzsanna Lórántffy bereits beträchtliche Erfolge bei der Ausmerzungen der mittelalterlichen religiösen Bräuche und überlieferten gregorianischen Gesänge.¹⁰² Wir besitzen Angaben über die Beseitigung ihrer volkstümlichsten Form, des Passions-singens, bereits aus dieser Zeit,¹⁰³ doch erst im 18. Jahrhundert spitzte sich dieser

¹⁰⁰ Wir haben in den reformierten Archiven in Debrecen, Pépa, Sárospatak, den reformierten und evangelischen zentralen Archiven in Budapest das für unser Problem wichtige Material untersucht. Ausführliche Veröffentlichung und Erklärung des Archivmaterials vgl. BárdosDiss, S. 30—84. Im weiteren werden wir bei diesem Material nur auf die entsprechenden Nummern in BárdosDiss, S. 80—90 hinweisen. — Im Sommer 1968 fanden mit offizieller Erlaubnis der Volksrepublik Rumänien ähnliche Forschungen in Siebenbürgen in Cluj, Dej, Tîrgu Mureş, Sibiu, Făgăraş und Odorhei statt. Über die Frage des Passions-singens ausführlich noch bei BárdosKúzd, S. 292 ff.

¹⁰¹ Vgl. GelejiKanon, Anhang XI, Beschluß, S. 90; ZoványiPurit, S. 77 ff.; RévészPurit, S. 3 ff.

¹⁰² Vgl. ZoványiPurit, S. 255 ff.

¹⁰³ Nach Zoványis Meinung »haben viele die Gradualien mißverstanden und das Singen der Lamentationen in der Karwoche und der Passionen am Karfreitag eingestellt« (ebendort, S. 365). Auch die ersten konkreten Angaben finden wir bei ihm: János Csaholczy, Pfarrer in Vizakna, hat 1660 das Singen der Passionen abgeschafft. Die empörten Gläubigen hätten ihn entlassen, wenn er nicht inzwischen gestorben wäre. Im gleichen Jahr fand im Speisesaal des Fürsten Barcsay eine Diskussion über das Singen der Passionen statt. Der die Zeremonie durchführende Péter Vásárhelyi hat das Singen tatsächlich umgangen (ebendort, Anm. 1). Über den Fall Barcsay berichtet auch PokolyErd (Bd. IV, S. 244), doch seine Folgerung, daß ein Gradualegesang, z. B. die Passion, nur als eine Seltenheit erhalten geblieben sei, halten wir für übereilt. Seine Meinung übernimmt RézVall (S. 118), doch BenedektMagy (S. 34) hält sie ebenfalls für übertrieben. — Gellért Kabai Bodor kämpfte etwa 1677 in Debrecen energisch gegen die alten Bräuche, darunter gegen Lamentationen und Passionen. Vgl. KabaiTrad, S. 5 ff.; BodMagy, S. 125; NagyHel, Fol. 19—20; SzabolcsiKoll (Ausgabe 1961), S. 34; ausführliche Darlegung bei Czeglédy-Ost. — Nach mündlicher Auskunft von Dr. Kálmán Ujszászi, Direktor der Sárospataker Sammlungen,

Kampf zu, als der Puritanismus und gegen Ende des Jahrhunderts der Rationalismus in die Führung der Kirche eindringen. Die zwischen 1705 und 1789 gefaßten elf Kirchenbezirks- bzw. Konzilsbeschlüsse über das Verbot der Passionen zeigen, daß der auf kirchliche Autoritäten gestützte Kampf nur langsam sein Ziel erreichte.¹⁰¹ Die Verfügungen setzten sich nur allmählich durch, einmal, weil zu Anfang des Jahrhunderts noch keine strengen Maßnahmen angedroht wurden,¹⁰⁵ doch vor allem, weil das Volk beharrlich am alten Brauch festhielt. Dafür gibt es konkrete Belege.¹⁰⁶ In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde der Ton der Verfügungen immer schärfer. 1776 gab die Kirchenleitung energisch und bereits aus rationalistischer Haltung offiziell Antwort auf die Frage des Statthaltereirats, warum man die alten Gebräuche, darunter auch das Singen der Passionen, eingestellt habe.¹⁰⁷ Danach konnte der radikale Ton der letzten Verfügung (1789) nicht mehr überraschen, die den Kantor von Hidvég (Komitat Veszprém) mit dem Verlust seiner Stellung bedrohte, weil er weiter die Passionen sang.¹⁰⁸

In den siebenbürgischen Archiven fand sich kein einziges Verbot. Wir besitzen von hier Angaben über das Singen von Passionen auch im 19. und 20. Jahrhundert. So wurden bis 1934 in Klausenburg (heute Cluj) Passionen gesungen, und nach

wurden zu jener Zeit in Sárospatak und Umgebung die Passionen nicht mehr gesungen. Dafür spricht auch, daß wir im Archiv von Sárospatak keine einzige Verbotsvorgabe aus dem 18. Jahrhundert für den Bezirk diesseits der Theiß (Komitat Borsod, Gömör, Abauj, Zemplén usw.) gefunden haben (vgl. BárδοςDiss, Nr. 15–28).

¹⁰¹ 1) Beschluß des am 21. Juni 1705 in Tarpa (Komitat Bereg) abgehaltenen Konzils (BárδοςDiss, Nr. 55, S. 70). Diese Angaben erhielten wir freundlicherweise von Kálmán Cs. Tóth. — 2) Beschluß des Konzils in Szathmár am 20. September 1711 (ebendort, Nr. 1, S. 222); S. 123 des dazu von Imre Révész verfertigten Sachregisters. Darauf verweisen TóthAd, S. 92; BarcsaTisz, Bd. I, S. 88; BenedekMagy, S. 34 und 69. — 3) und 4) Beschlüsse der Bezirksversammlungen von Transdanubien in den Jahren 1711 und 1712 (BenedekMagy, S. 69). Den Originalwortlaut dieser beiden Beschlüsse haben wir im Archivmaterial nicht gefunden. In Verbindung mit dem Beschluß von 1711 verweist Benedek auf ThuryAd, Bd. II, S. 1–16, und auf den Beschluß von 1712 ebenda, S. 18. Aus einem Brief von Benedek wissen wir, daß er diesen Manuskriptband 1940/41 benutzte, doch bei der Evakuierung des Pápaer Archivs 1945 ist dieser verschwunden. — 5) Auch der Verbotbeschuß der etwa 1760 abgehaltenen Bezirksversammlung jenseits der Theiß (BenedekMagy, S. 70) war nicht zu finden. Benedek beruft sich auf BarcsaTisz, Bd. I, S. 85. Gewiß hat die Debrecener Bezirksversammlung vom 8. und 9. Juni 1762 im Geiste dieser Anweisung einen Beschluß zur Vorlesung der Passionen gefaßt (BárδοςDiss, Nr. 48). — 6) Beschluß der Transdanubischen Bezirksversammlung vom 8. und 9. Juni 1763 in Adász-Tevél (Komitat Veszprém) (ebendort, Nr. 32, S. 375). Auch von BenedekMagy, S. 70 angeführt. Die Textvarianten der Verfügung befinden sich im Protokoll des Kirchenbezirks von Tata (BárδοςDiss, Nr. 29, S. 118) und in zwei Fassungen im Protokoll des Kirchenbezirks von Drégelypalánk (ebendort, Nr. 46). — 7) Beschluß der Bezirksversammlung von Perötsény im Jahre 1766 (ebendort, Nr. 44, S. 61). — 8) Beschluß der Bezirksversammlung in Debrecen vom 15. August 1770, in der die Entscheidung über den Vorschlag, das Passionssingen in Nagybánya abzuschaffen, der betreffenden Kirche überlassen wurde (ebendort, Nr. 4, S. 27). Der Kommentar zum Textauszug von TóthSamuel im Sachregister des Archivmaterials ist ungenau (Bd. IV, S. 18). Diesen Kommentar übernehmen TóthAd, S. 140; BarcsaTisz, Bd. II, S. 150 und BenedekMagy, S. 70. — 9) Beschluß der Transdanubischen Bezirksversammlung am 31. März 1773 in Dömösö (BárδοςDiss, Nr. 52, S. 222). Die Angaben erhielt ich von Kálmán Cs. Tóth. — 10) Beschluß der Bezirksversammlung von Dunapataj bei Dunamellék am 14. März 1780 (ebendort, Nr. 53, S. 179). — 11) Beschluß der Transdanubischen Bezirksversammlung vom 16. Juni 1789 in Et (Komitat Komárom) (ebendort, Nr. 32, S. 482). Den Text bezüglich der Passionen bringt auch BenedekMagy, S. 70. Textvarianten: BárδοςDiss, Nr. 29, S. 151, Nr. 45, ohne Seitenzahl, Nr. 43, S. 64.

¹⁰² Wir kennen auch einen Beschluß des Konzils in Madar (Komitat Komárom) vom 14. April 1714, der anstatt eines Verbots im Gegenteil sogar dem Pfarrer, wenn kein Kantor vorhanden war, das Singen der Passion für ein Forint Entlohnung gestattete (BárδοςDiss, Nr. 29, S. 23). Der gleiche Text ebendort, Nr. 32, S. 92. Textvariante: ThuryDun, Bd. II, S. 270 und BenedekMagy, S. 69.

¹⁰³ 1) Der Brief der Gläubigen vom 15. März 1766 aus Perötsény (Kirchenbezirk Drégelypalánk) an ihren Kantor, in dem sie entgegen der offiziellen Verfügung ihm befehlen, die Passion zu singen (BárδοςDiss, Nr. 45, Brief Nr. 91). — 2) Brief vom 26. März 1766 an ihren Pfarrer, in dem sie ihm mit dem Verlust seiner Stellung drohen, falls er aus Furcht vor der Verfügung des Propstes nicht an der Passion teilnimmt (ebendort, ohne Nr.). — 3) Brief ihres Pfarrers an den Propst, in dem er um Schutz und um Bestrafung seiner unbotmäßigen Gläubigen bittet (ebendort, Nr. 12–766). — 4) Brief der Gläubigen von Szokolya im gleichen Kirchenbezirk vom 18. Februar 1766 an den Propst, in dem sie außer ihrer Bitte auch grundsätzlich erklären, warum sie auf dem Singen der Passion bestehen, und ihr Befremden zum Ausdruck bringen, daß man sie vor dem Erlaß der Verfügung nicht um ihre Meinung befragt hat (ebendort, ohne Nr.).

¹⁰⁴ BárδοςDiss, Nr. 54, Teil 2, S. 24–28.

¹⁰⁵ Vgl. Nr. 5, Anm. 11.

Dokumenten aus dem vorigen Jahrhundert beharrte das Volk darauf.¹⁰⁹ In Dés (Dej) wurde 1921,¹¹⁰ in Szék (Sik) 1947,¹¹¹ in Fogaras Anfang 1900 das Singen der Passionen eingestellt.¹¹² In Bánffyhyunyad (Huedin) dagegen singt der Kantor noch heute an jedem Karfreitag am Vormittag, Mittag und Nachmittag die Passion, und das Volk hört sie gern. Die Noten habe ich selber gesehen.¹¹³ Soviel gegenwärtig bekannt ist, ist das der einzige Ort, wo ungarische Reformierte auch heute noch die Passionen singen.

Der Kampf der *Evangelischen* um das Singen der Passionen begann erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, zu der Zeit, als das Toleranzedikt Josephs II. im Geiste des Rationalismus erging. Dessen Grundsätze können, was die Liturgie betrifft, folgendermaßen zusammengefaßt werden: Vereinfachung, Ausmerzung der veralteten Traditionen, Vorlesen der Passion statt des Singens, vor allem Vereinheitlichung.¹¹⁴ Bis dahin war bei den Evangelischen die Tradition des Passionssingens anscheinend ungestört lebendig.¹¹⁵ Die zwei aus den Jahren 1783¹¹⁶ und 1784¹¹⁷ stammenden liturgischen Entwürfe wurden auf Anordnung des Statthaltereirats vorbereitet im Bestreben, eine einheitliche Liturgie zu schaffen und die obengenannten rationalistischen Prinzipien zu verwirklichen. In beiden wurde das Vorlesen der Passionen vorgeschlagen. Sie unterstrichen auch den später üblichen Vorwurf, die Vorführung der Passion sei theatralisch und lächerlich, und sind ein weiterer Beweis, daß die Passion zu jener Zeit noch vielerorts gesungen wurde.¹¹⁸

¹⁰⁹ Punkt 15 der Dom-Konsistorialversammlung am 27. März 1814 handelt von der Popularität der Lamentationen und Passionen in Verbindung mit den lamentierenden Schülern (Ref. Zentrales Kirchenarchiv, Klausenburg [heute Cluj], Series Rerum in Consist. Eccl. Claudopolitanae 1800–1821/183). — Punkt 35 der Versammlung vom 11. März 1855 und Punkt 27 der Versammlung vom 15. März 1863 befaßt sich mit der Frage der Entlohnung des die Passion singenden Kantors (ebendort, 1822–1878/I B 4–I B 58). — Nach den Eintragungen vom 28. März 1902, 10. April 1903 und 10. April 1914 in den Kundmachungsbüchern der Kirche in der Farkas-Straße erhielt der die Passion singende Kantor das Opferstockgeld (ebendort, Kundmachungsbücher der Innenstädtischen Kirche in Cluj). — Nach schriftlicher Mitteilung des Dirigenten János Incze in Dej hat der letzte die Passionen singende Kantor, Zsigmond Imreh, 1934 das Singen der Passionen eingestellt und ist im gleichen Jahr gestorben.

¹¹⁰ Nach den Lohnbriefen für Kantoren aus den Jahren 1866, 1868 und 1869 erhielt der Kantor für das Singen der Passion 5 Forint (Archiv der Ref. Kirchengemeinde von Dej, Nr. C 91/3, C 91/5, C 115). — Vom Fall des Sándor Vásárhelyi, der die Befreiung vom Singen der Passionen erzwang und 1921 die alte Tradition durch einen Kirchenratsbeschluß abschaffte, haben wir aus einem Brief von János Incze dank seiner ausführlichen Archivangaben erfahren.

¹¹¹ Vom Pfarrer Mihály Nagy und der Dorfbevölkerung habe ich erfahren, daß der Kantor János Szováti bis zu seinem Tode im Jahre 1947 gesungen hat, doch die Kantorsfrau hat die Tradition nicht mehr fortgesetzt. Der 67jährige Bauer Mihály Sallai sang aus dem Gedächtnis Teile der Passion noch im Sommer 1968 vor, wie er sie seinerzeit von Szováti gehört hat. Auf das Passionssingen in Szék hat mich der Pfarrer von Cluj, Dezső László, aufmerksam gemacht.

¹¹² Die Angaben erhielt der Pfarrer István Kovács von dem im Jahre 1967 verstorbenen Kantor Ferenc Rákosi. Das Archivmaterial befaßt sich nicht mit der Frage.

¹¹³ Vgl. Kapitel III: Die zum Vergleich benutzten Quellen, Nr. 189.

¹¹⁴ MályuszTür, S. 584. — Nach BraunChor, S. 216/17, kämpfte auch in Deutschland der Rationalismus gegen das Singen der Passionen und für ihre Vorlesung.

¹¹⁵ Darauf verweist z. B. das Konzil von Rózsashegy im Jahre 1707 (Komitat Liptó), dessen liturgische Reformen das Singen der Passionen nicht verboten und auch andere gregorianische Formen, z. B. Gloria und Credo, beibehielten. (Vgl. ZsilinazkyForr, S. 30 ff.; SzeberinyiCorp, S. 75; BárdosDiss, Nr. 75, S. 35 und 51.)

¹¹⁶ Ebendort, Nr. 67, Fol. 6/b.

¹¹⁷ Vgl. MályuszTür, S. 571 ff., MályuszFrat, S. 382 ff.; BárdosDiss, Nr. 76–79.

¹¹⁸ Darauf verweist auch der Fall aus dem Jahre 1792, wonach die konservative Bezirksversammlung von Transdanubien den rationalistisch gesinnten Vizepropst von Surd (Komitat Somogy) seines Amtes enthob. Er hatte das Rundschreiben des Propstes eigenmächtig durch eine die Passion verbietende Verfügung ergänzt und sie an die Dörfer seines Sprengels verschickt (Schriften zum Bakos-Fall, Archiv des evangelischen Kirchenbezirks Transdanubiens, Budapest, Nr. B β 6/4 Cs. VII (1792). Archivleiter Dr. Jenő Sólyom hat das Material herausgesucht, wofür wir ihm unseren Dank aussprechen).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts führte Samuel Nikolay, der rationalistisch gesinnte evangelische Bischof im Theißgebiet, den weitreichendsten Kampf gegen das Singen der Passionen in seinem Bezirk. Nach den ausführlichen Protokollen seiner Visitationsreisen verbot er zwischen 1804 und 1806 vom Komitat Gömör bis zur Tatra in fast allen Kirchengemeinden die alten Sitten, vor allem das Singen der Passion, und bewilligte lediglich das Vorlesen. Die Protokolle erwähnen 72 Orte, darunter auch Nyiregyháza. Acht Kirchengemeinden brachen in Kenntnis seiner Anweisungen unmittelbar vor seinem Besuch freiwillig mit der Tradition.

Der Wortlaut des Protokolls jedoch bewahrt auch die Proteste des Volkes in manchen Dörfern. Seine Verbote begründete der Bischof mit rationalistischen Einwänden gegen die theatralische, komödienhafte Vortragsweise.¹¹⁹ Dieser Kampf unterschied sich von dem der Reformierten, denn er stützte sich nicht auf Anweisungen eines Konzils oder von Bezirksversammlungen, sondern wurde aus persönlichem Entschluß und rationalistischer Überzeugung geführt. Von Verboten durch ein Konzil bei den Evangelischen ist auch später nichts bekannt. Im Jahre 1807 hat in Alsó-Bük (Komitat Sopron) die Dekanatsversammlung auf die schriftlich eingereichte Bitte des Volkes auch weiterhin das Singen der Passion gestattet,¹²⁰ ebenso hat 1814 in Tab (Komitat Somogy)¹²¹ und 1815 in Kővágóórs (Komitat Zala) der Dekan die Fortführung der alten Sitte des Passionssingens erlaubt.¹²² Bei unseren Forschungen haben wir festgestellt, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Rationalismus allgemein das Vorlesen der Passion durchgesetzt hat.¹²³ Doch wurden in einigen Ortschaften auch im 20. Jahrhundert noch die Passionen gesungen: 1903 in Nagyörzsöny (Komitat Hont),¹²⁴ bis 1907 in Nagypetrós (Priež, Komitat Nyitra) in slowakischer Sprache¹²⁵ und nach mündlicher Mitteilung des Theologieprofessors Lajos Jánossy in der Kirchengemeinde Kemenesalja (Komitat Vas) bis zum Ersten Weltkrieg, in Révkomárom (Komárno, Tschechoslowakei) sogar bis 1934.¹²⁶ Wir wissen auch, daß die Siebenbürger Sachsen in Nagyszeben (heute Sibiu) bis 1922 die Passion gesungen haben.¹²⁷ Doch liegen keine Angaben vor, ob die Evangelischen in Ungarn heute auch noch irgendwo die Choralpassionen singen.

Die Art, die Passion vorzutragen, ist bei den Reformierten, Evangelischen und auch bei den Unitariern abwechslungsreich. Natürlich war die in ganz Europa übliche Vortragsweise bekannt: drei Solisten (Christus, Evangelist und Jünger) mit einstimmiger oder — seltener — mehrstimmiger Turba. Wir wissen, daß man auch mehrere Gestalten auftreten ließ (z. B. Petrus, Pilatus, die Magd usw.), und daß auch Schulkinder mitwirkten; sogar den Hahnenschrei imitierte ein Schulkind hinter der Orgel.¹²⁸ Doch muß die Vortragsweise auch bei den Evangelischen hervor-

¹¹⁹ BárdosDiss, Nr. 94—98.

¹²⁰ Ebendort, Nr. 84.

¹²¹ Ebendort. — Im Lohnbrief für Kantoren vom Jahre 1836 in Tab wird das Singen der Passionen noch erwähnt (ebendort, Nr. 91).

¹²² Ebendort, Nr. 85. — 1847 wurde nach dem Visitationsprotokoll die Passion nicht mehr gesungen (ebendort, Nr. 89).

¹²³ Ebendort, Nr. 101—108.

¹²⁴ Ebendort, Nr. 102.

¹²⁵ HaanCith, S. 41; BárdosDiss, Nr. 105, S. 21; DrobnyPam, S. 67—69; LinderNépi, S. 1.

¹²⁶ Die Visitationen im 19. und 20. Jahrhundert gehen auf die Frage nicht ein (BárdosDiss, Nr. 93, 94 und 103).

¹²⁷ Vgl. BrandschPass, S. 366 ff.; RothSieb, S. 175 und 254. — Heute singt man keine Choralpassionen mehr, wie ich erfahren habe.

¹²⁸ Vgl. BrassayGel, S. 15.

gehoben werden,¹²⁹ die nach zeitgenössischen Angaben vom 17. bis zum 20. Jahrhundert bei den Reformierten und Unitariern verbreitet war: nur eine Person (der Kantor oder der Pfarrer) sang die gesamte Passion, entsprechend den drei Rollen in drei Tonhöhen. Diese Vortragsweise wurde im Kapitel IV erwähnt, als wir eine der uralten Arten des europäischen Passionssingens beschrieben. Sie bot dem Sänger gute Gelegenheit zum Variieren, was J. Kiss, J. Barcsa und andere im vorigen und zu Beginn unseres Jahrhunderts höhnisch mit dem Ausdruck »sich spreizen« bedachten.¹³⁰ Die siebenbürgischen Unitarier bezeichneten sie – wie ich selber von ihnen gehört habe – als »schwülstig«.

¹²⁹ Vgl. PayrDun, S. 100. Da er nur auf den Text verweist, haben wir die Kopie von Jenő Pröhle erbeten, die er uns freundlicherweise überließ (Evangelisches Kirchengemeinde-Archiv, Sopron, Nr. 212 I 25); nach dem Text mußte der Pfarrer singen.

¹³⁰ Vgl. KissHelv, Bd. III, S. 12/13; BarcsaTisz, Bd. I, S. 85 und Bd. II, S. 150; BenedekMagy, S. 67 und 70.

VIII

SCHLUSSFOLGERUNGEN

In dieser Abhandlung wurde eine charakteristische ungarische musikalische Tradition aus dem 15.–18. Jahrhundert, die Choralpassion im Moll-Typus, untersucht und systematisiert.

Im 16. Jahrhundert bildete diese Passion einen Zweig der Gregorianik in ungarischer Sprache. Von da an bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts gehörte sie zu den Kunstwerken in ungarischer Sprache, in der Glanzzeit der Renaissance und des Barock. Die erhalten gebliebenen Quellen übertreffen bei weitem die Zahl sonstiger zeitgenössischer musikalischer Denkmäler.

Ihr musikalischer Stil beschränkt sich auf ungarisches Gebiet. Er ist auch insofern von den benachbarten und entfernteren Ländern unabhängig, als er aus der mittelalterlichen Musiktradition Ungarns hervorgegangen ist, deren schöpferischen Stil weiterentwickelt und bis zuletzt sein Wesen bewahrt hat, obwohl die theologischen, kulturellen und musikalischen Verbindungen mit dem Ausland sehr lebhaft waren.

Die Choralpassion ist ein Zweig des monodischen Stils jener Zeit. Damals entfaltete sich im Ausland im allgemeinen die Polyphonie stärker als in Ungarn. Ihr Fehlen bedeutete jedoch keinen Mangel, denn die Monodie behielt bis zum 18. Jahrhundert durchweg ihre Frische und Produktivität sowohl im Volkslied als auch in der Gregorianik. Auch im Ausland wurde vielerorts gerade in der Passion die Gregorianik ohne Anspruch auf Weiterentwicklung als Nebenfaktor beibehalten. Sonst herrschte die Mehrstimmigkeit vor, und die klassische Polyphonie hat auf dem Gebiet der Passion wertvolle Werke hervorgebracht. In Ungarn jedoch besaß die Monodie viele Möglichkeiten. Daß sie gerade in der Liturgie eines ihrer fruchtbarsten Felder gefunden hat, ist in der Blütezeit religiöser Kunst in der Reformation nicht überraschend.

Die lebendige Überlieferung blieb auch schriftlich erhalten. Die charakteristische musikalische Schreibweise knüpfte an das ungarische Mittelalter an und entwickelte einen seiner verbreiteten Stile weiter. Die in unseren Quellen sichtbar werdende musikalische Schreibgewandtheit läßt auf ein beachtliches Niveau der musikalischen Bildung der Urheber schließen. Eine gründliche Untersuchung hat gezeigt, daß auch in der bisweilen sehr oberflächlich erscheinenden Schreibweise ein spezieller und konsequenter Schreibstil vorliegt und nicht Versuche musikalisch wenig gebildeter Schreiber.

Im übrigen Europa sind nur wenige verwandte Werke in schriftlicher Form erhalten geblieben; und nirgends findet sich ein ähnlicher Variationsreichtum, wie er für die ungarischen Passionen kennzeichnend ist.

Die wesentlichen Züge dieser Tradition fassen wir wie folgt zusammen:

Seit dem 15. Jahrhundert haben die Evangelischen und Reformierten und später auch die Unitarier einander ohne Unterbrechung den Moll-Typus überliefert. Meist behielten sie die markanten Schlußtöne bei. Ihre Varianten änderten den Typus nicht, sondern wandelten ihn nur ab. Sie versuchten, in den IV., V., VII. – VIII. Tonus und in die pentatonischen Kadenzen eine Abwechslung und Neuerung zu bringen. Abweichungen in der Tonart traten erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf, als auch die Variierungen großzügigere Formen annahmen. Die Abweichungen des IV. Tonus und der pentatonischen Leiter sind bei Reformierten wie bei Unitariern üblich, doch scheinen sie bei letzteren häufiger zu sein. Die Dur-Abweichungen des V. Tonus sind besonders in einer Quelle aus dem 17. Jahrhundert, im reformierten *Rá*, augenfällig. Diese Wendungen und Kadenzen ändern die Tonart nicht endgültig, vielmehr erscheinen sie nur als Mittel der Variierung.

Die Passionen weisen zwei Melodiestructuren auf: die melismatische, gebundene Form der Eli-Melodien und die ungebundenere Psalmform. Die erstere bildet einen im Umfang zwar geringen, jedoch sowohl formal wie auch als selbständige Schöpfung besonderen Bestandteil der Melodien. In dieser geschlossenen Form erreicht auch die Variierung eine höhere Stufe als im Dur-Typus. Bei der Gruppierung nach ähnlichen Zügen zeigte sich in jeder Quelle die aktive Variierungsfähigkeit.

Abgesehen von den Eli-Melodien zeigen die Passionen bis zuletzt die ungebundenere Psalmform, handhaben sie jedoch nur als lockeren Rahmen, in dem die Melodiewendungen des Initiums, die Halbkadenzen der Mediation und die Kadenzen der Termination variiert werden. Der Grad der Variierung ist je nach Rollen, Epochen und Quellen verschieden, doch ihr Ausmaß übertrifft in jedem Fall bei weitem die schematisch sich wiederholende Melodiebildung des Dur-Typus.

Nach der musikalischen Ordnung der etwa 1700 Melodievariationen aus 30 Quellen haben wir das Material in ein System zusammengefaßt, untersucht und nicht nur Ähnlichkeiten und Unterschiede nach Form und Melodie vermerkt, sondern auch die verschiedenen Variierungsmethoden.

Auffallend und häufig ist die Methode, die gemäß der Funktion in der inneren Struktur der Melodie als Melodiekern-Methode bezeichnet wird. Diese ausgeprägten, in vielen Varianten auftauchenden Motivelemente ergeben in der Skala eine logische Reihe und bilden als innere Triebkraft der Motive Richtprinzipien der Melodieumwandlung. Ihre Funktion wurde auch dort untersucht, wo der Ambitus und der Schlußton der Melodie sie in einen festen Rahmen einschließen: Sie haben trotzdem mannigfache Varianten gebildet. Größeren Raum haben sie, wenn weder der Ambitus noch der Schlußton fixiert sind. Durch ihre schrittweise absteigenden, sich ständig ändernden Formen wurde die weitere Wandlung der Melodie noch stärker beeinflußt. Welches Ergebnis auch untersucht wurde, immer mußten wir feststellen, daß hier eine – wenn auch nicht bewußte –, doch in der Praxis gesetzmäßig gewordene, beachtenswerte Methode des musikalischen Aufbaus vorliegt, auch dann, wenn eine Quelle nicht jede einzelne Möglichkeit ausnutzt.

Eine auch in der Volksmusik übliche und häufige Methode der Variierung ist die schrittweise Erweiterung und Verringerung des Ambitus, die Vereinfachung oder Bereicherung der melismatischen Wendungen und die Änderung der Melodierichtung. All diese Prinzipien werden sowohl im gesamten Passionsmaterial wie auch in den einzelnen Quellen auf verschiedenste Weise angewendet. Zwischen den innerhalb einer Reihe auftretenden Motiven mit breiterem Ambitus am Anfang und den vereinfachten, doch noch ähnlichen Wendungen am Schluß der Melodie stehen in breiter Skala die sich allmählich verengenden Motive. Auch innerhalb des Typus vom gleichen Ambitus bietet die höhere und tiefere Setzung der Schlußtöne eine breite Möglichkeit zu variieren, denn dadurch kann auch die Richtung der Melodie beeinflußt werden.

Innerhalb eines Typus, wo sich oft sogar 70 bis 80 Varianten finden, ließen sich häufig Methoden aufzeigen, die mit den Variierungsprinzipien der Volksmusik völlig übereinstimmen. Das beweist, daß in der geschlossenen Form des Volksliedes und in der ungebundeneren Form der Passionen die Variierung ähnlichen Gesetzen unterliegt. Auch konnten wir uns davon überzeugen, daß seinerzeit die ungarischen Volksliedsänger und die Passionsänger aus der gleichen musikalischen Schule kamen, so daß ihr schöpferischer monodischer Stil ähnlich war.

Die zeitliche Streuung aller in unserem System unterscheidbaren Melodietypen wurde untersucht und in Verbindung damit auch ihre historische Funktion. Wir haben Typen gefunden, die bei Wahrung ihrer besonderen Züge in sich stets ändernden Varianten längere oder kürzere Zeit auftraten. Doch es kamen auch viele Typen vor, in denen die Variante längere Zeit unverändert lebendig war und in irgendeiner Zeit zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert oder in allen drei Jahrhunderten als typisch gelten konnte. Sie haben die Einheit der Melodietradition in den Variationen gesichert. Schließlich fanden sich sehr viele nur in einer Quelle vorkommende Varianten, die nach unserer gegenwärtigen Kenntnis dem Entstehungsort des Manuskripts zugeordnet werden müssen. Hierzu lassen sich auch jene Varianten rechnen, die in einer Quelle zum erstenmal erscheinen und deren Tradition von dort ausgeht.

Nach ausführlicher Untersuchung all dieser Momente läßt sich noch im 18. Jahrhundert die bodenständige Tradition der zahlreich in Siebenbürgen lebenden Unitarier und der Reformierten unterscheiden, obwohl diese nicht an einzelne Ortschaften gebunden war. Außerdem kann auch eine Verbindung zwischen den Quellen innerhalb einer Region belegt werden, wie zwischen *Ba-Óv*, *Ög-Lach* oder *Nagy-Kol*. Doch selbst wenn man annimmt, daß *Ba-Óv* den gleichen Verfasser beschäftigt hat, darf man dessen Handschriften nicht als Kopien betrachten, wie manche Gradualekommentatoren wegen der Schrift und anderer äußerer Ähnlichkeiten es tun. Dies widerlegen auch die Eli-Melodien.

Zu der Frage der Verwandtschaft zu den Gradualien ergeben sich aus den Passionen bereits vielfache Aufschlüsse. Doch erst nach der vollständigen Untersuchung der Gradualien werden sich genauere Schlußfolgerungen ziehen lassen. Endgültiges jedoch wird sich, so glauben wir, in der Frage der Passionen auch dann nicht ergeben, denn das erhaltene Material ist trotz der großen Zahl der Handschriften nur ein kleiner Teil des einst vorhanden gewesen. Heute läßt sich nur feststellen, wo ein Melodietypus oder eine Originalvariante in den Passionen

zum erstenmal oder später aufgetaucht ist. Doch können wir nicht mehr genau ermitteln, ob die nur dort vorhandene Variante vom Schreiber selber stammt oder ob er sie aus einer verschollenen Quelle übernommen hat. Das gleiche gilt für die in der Tradition weiterlebende Variante. Von dem Verfasser des *Ög* wissen wir zwar, daß er aus 40 Quellen sein Material ausgewählt und mit neuen Wendungen ergänzt hat. Doch welches diese waren, wissen wir nicht, denn sie sind zum größten Teil verlorengegangen. Über Melodienwanderung und Verwandtschaft zu den Gradualien können wir also nach unseren heutigen Kenntnissen nur bedingt entscheiden, denn in unseren Quellen fehlen viele Bindeglieder.

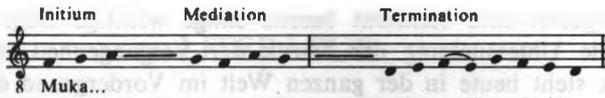
Alle Teile unseres Variierungssystems legen Zeugnis ab von einer lebendigen musikalischen Praxis, wobei einmal das Festhalten an der Tradition eine wichtige Rolle spielte, zum anderen die örtlichen Sänger Möglichkeiten zur Bereicherung, Ausschmückung und Auffrischung der Tradition einbrachten. Das Festhalten am Alten erschöpfte sich nicht in der Übernahme und dem Kopieren der Melodien. Die Schreiber waren durch nichts gebunden, weder durch ein liturgisches Gesetz noch durch eine musikalische Zensur. Lediglich ihr inneres musikalisches Bewußtsein bestimmte, wieweit sie an der Tradition festhielten, sie übernahmen die alten Motive nach freiem Ermessen. Abwandlungen und Ausschmückungen waren ihrem persönlichen Geschmack, ihrem musikalischen Talent und dem musikalischen Stil ihrer Gegend und Schule überlassen. In dieser Vielfalt lassen sich die in der lebendigen Praxis wirkenden Elemente entdecken, die selbst in kleinsten Melodiewendungen erkennbar werden. Für diese musikalische Praxis ist Dualität charakteristisch: Beharrlich pflegt sie die gewohnte und liebgewordene Tradition, und gleichzeitig schmückt, belebt und variiert sie diese in klassischem Maßhalten und festem Rahmen, ohne jedoch mit musikalischer Phantasie zu kargen. Darin ähnelt sie dem Variierungsverfahren der heutigen Volksliedsänger, unterscheidet sich jedoch von ihnen darin, daß sie die variierte Form aufschreibt, während sich die Volksliedsänger nur auf ihr Gedächtnis stützen.

Für uns ist es ein großer Vorteil, daß der Melodienbestand mit allen Varianten aus Jahrhunderten schriftlich erhalten geblieben ist. Natürlich weiß man nicht, inwieweit die einzelnen Sänger dann die aufgeschriebenen Varianten wiederum geändert haben. Selbst bei den auf Improvisationen verweisenden Notenbildern in *Vany* müssen wir uns auf Vermutungen beschränken.

Nach der Durcharbeitung des Materials wurden das Volkslied und die Passionen auf Grund der bisherigen Übereinstimmungen eingehend verglichen.

Wichtig wäre eine gründliche Untersuchung der lebendigen Tradition in der Volksmusik. Das Ergebnis einer Studienreise in Jugoslawien hat unsere Aufmerksamkeit in unerwartetem Maß auf die Zusammenhänge zwischen der lebendigen Tradition und den schriftlichen Zeugnissen gelenkt.

Bisher hatten wir unser Material als Denkmal der musikalischen Praxis der Vergangenheit bewertet, denn selbst in Siebenbürgen werden diese Passionen nicht mehr gesungen. In Dalmatien jedoch hörte ich eine Passion in Moll, die ohne Noten traditionsgemäß in dem Dorf Sutomiscica auf der Insel Ugljan gesungen wird. Das Schema ihrer psalmodierenden Form:



Tonart und Melodielinie gleichen den ungarischen. Das Initium stimmt mit unserer Variante *c1* überein, die Mediation mit *h15* und die Termination – obwohl wörtlich in dieser Form in Ungarn nirgends zu finden – gehört zum Typus *p8*. Ihre Melodie ähnelt der Variante *p5/32* in *MS 178* und *NH*:



Der Aufbau der Passion trägt hier ambrosianischen Charakter, in allen drei Rollen wird nur eine Melodie gesungen. Die Melodie Christi, des Jüngers und sogar des »Eli« ist die gleiche. Sie zeugt von italienischem Einfluß, was nach den historischen Beziehungen verständlich ist. Die Meinung des Musikarchivars der venezianischen Insel St. Giorgio bestärkt diese Annahme: Als ich ihm im Sommer 1964 die Noten unseres Moll-Typus zeigte, sagte er, man sänge auch in der Gegend von Udine einen ähnlichen Tonus. – Im Sommer 1969 habe ich die Insel Ugljan in Dalmatien durchwandert. An vielen Orten konnte ich alte und interessante Passionen auf Tonband aufnehmen, die allenthalben ohne Noten und mit verschiedenen Varianten gesungen wurden, doch den Moll-Typus habe ich sonst nirgends gefunden. Selbst in Sutomiscica gelang es mir nur im letzten Augenblick, die Moll-Melodie des alten Küsters Miro Paikin aufzunehmen (ihr Schema findet sich im VI. Kapitel). Der neue Pfarrer hat nämlich – wie im allgemeinen gegenwärtig in Dalmatien – seit drei oder vier Jahren die allbekannte Dur-Typ-Passion des sog. kroatischen Kantonale (um 1930 in Zagreb herausgegeben) eingeführt.

Gerade diese Volkstraditionen und vererbten Passionen legen es eindringlich nahe, die Zusammenhänge zwischen den schriftlichen Denkmälern und der lebendigen Tradition ausführlicher zu erforschen, und die endgültige Antwort auf die Frage nach der musikgeschichtlichen Rolle der alten Überlieferungen in der heutigen Volkstradition zu suchen.

Verbreitung und Vortrag der protestantischen Passionen in Ungarn konnten durch Forschungen erhellt werden. Es ist überraschend, daß im Gegensatz zu anderen Bräuchen des Volksgesangs das Singen der Passionen bis ins 19. Jahrhundert die mittelalterliche Volksliturgie fortgesetzt hat, obwohl Puritanismus und Rationalismus und auch offizielle kirchliche Stellen ständig einen hartnäckigen Kampf dagegen geführt haben. Die Sänger und das Volk hielten an der alten Tradition fest und gleichzeitig an der Art des Vortrags. Die Rolle der Gemeinschaft und in ihr einer hervorragenden Persönlichkeit, die von der Melodieuntersuchung her zu vermuten war, erhielt durch diese Forschungen greifbare Umrisse.

Mit der vorliegenden Untersuchung der Passionen habe ich den Auftrag der Kommission für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zum Teil erfüllt. Ein großer Teil des Gradualematerials wartet noch auf eine Auswertung. Ein vollständiges Bild von der musikalischen Praxis der Epoche wird erst das eingehende Studium des gesamten Materials bringen, doch auch mit

diesem Teilgebiet sind vielleicht bereits einige wichtige Züge dargestellt. Die vergleichende Untersuchung der Musik der Vergangenheit und der heutigen Volksmusik steht heute in der ganzen Welt im Vordergrund der Musikwissenschaft. Unter Kodálys Anleitung hat diese Arbeit in Ungarn schon seit dreißig Jahren wertvolle Ergebnisse erzielt, die auch von der ausländischen Musikwissenschaft hoch eingeschätzt werden. Auch wir waren bestrebt, einige nützliche Angaben zu dieser großangelegten Arbeit beizutragen.

LITERATUR

Ameln, K., Die ältesten Passionsmusiken. Musik und Kirche, XI, 1939.
Ameln, K., Gerhardt, C., Johann Walter und die ältesten deutschen Passionshistorien. Mschrft Gk K, 44, 1939.

Ameln, K., Die Anfänge der deutschen Passionshistorie. Kongreß-Bericht IGMW, Basel 1949.

ApáczaiEnc

Apáczai Csere J., Magyar Encyclopedia. Modern kiadás (Ungarische Enzyklopädie. Moderne Ausgabe). Budapest 1959.

AbelBárt

Ábel, J., A bártfai Szent Egyed-templom könyvtárának története (Die Geschichte der Bibliothek der St.-Ägidius-Kirche in Bártfa). Budapest 1885.

Babik, J., A magyar katolikus egyházi ének története rövid előadásban (Kurze Geschichte des ungarischen katholischen Kirchengesangs). Eger 1890.

BaloghVoc

Balogh, J., »Voces paginarum«. Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez (Angaben zur Frage des lauten Vorlesens und der Schreibweise). Budapest 1921. Deutsche erweiterte Ausgabe, Leipzig 1927.

BannisterMon

Bannister, H. M., Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina. Leipzig 1913. (Harrassowitz, S. 191 ff.)

BarcsaTisz

Barcsa, J., A Tiszántúli ev. ref. egyházkerület történelme (Geschichte des ev. ref. Kirchenbezirks von Tiszántúl). Debrecen 1906.

Barla, J., Irott gyűjtemények (kódexek) a XVII. században (Schriftliche Sammlungen [Kodexe] im 17. Jahrhundert). Prot. Szemle (Protestantische Rundschau) 1900.

BartalusMagy

Bartalus, I., Magyar Egyházak Szertartásos Énekei a XVI–XVII. sz.-ban (Die Zeremoniegesänge der ungarischen Kirchen im 16.–17. Jh.). 1869. Ért. a nyelv és széptud. köréből (Abhandlungen zur Frage der Sprache und der schönen Künste) I/9.

Bartha, J., A magyar katolikus énekköltészet a XVIII. századig (Die ungarische katholische Gesangsdichtung bis zum 18. Jh.). Budapest 1901.

BarthaSzalk

Bartha, D., Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor iskolai diák korából (1490) (Musikalische Annotationen des Erzbischofs Szalkai aus seiner Schulzeit in der Schule von Monostor [1490]). Budapest 1934.

Bartha, D., A newyorki zenetudományi kongresszusról (Über den musikwissenschaftlichen Kongreß in New York). Magyar Zene (Ungarische Musik), 1961.

Bartoniék, E., Codices manu scripti latini. (Catalogus Bibliothecae Musei Nationalis Hungarici XII), Tom. I, Cod. Lat. medii aevi. Budapest 1940.

BálintNép

Bálint, S., Népünk ünnepei. Az egyházi év néprajza (Feiertage unseres Volkes. Ethnographie des Kirchenjahres). Budapest 1938.

BárdosEp

Bárdos, K., Az Eperjesi Graduál, I. Gregorián kapcsolatok (Das Eperjeser Graduale, I. Gregorianische Beziehungen). Ztud. Tanulm. (Musikwissenschaftliche Studien) VI. 1957.

- BárdosVar** *Bárdos, K.*, Variation in den ungarischen Passionen des 16.—18. Jahrhunderts. *Studia Musicologica*, Tom. IV, fasc. 3—4, 1963.
- BárdosDiss** *Bárdos, K.*, Népzenei jellegű variálásmód a XV—XVIII. századi magyar passiókban (Volksmusikartige Variierungsmethode in den ungarischen Passionen vom 15.—18. Jahrhundert). Kandidátusi disszertáció, 1965, kézirat Budapest MTA és Egyet. Ktárban (Kandidatendissertation 1965. Manuskript in der Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und der Universität. Budapest).
- BárdosKüzd** *Bárdos, K.*, Harcok a passió éneklése körül Magyarországon (Kämpfe um das Singen der Passionen in Ungarn). *Theológiai Szemle* (Theologische Rundschau), 1971, Nr. 9—10, S. 296 ff.
- BenedekMagy** *Benedek, S.*, Magyarországi református agendairódalom a reformáció első három századában (Die reformierte Agendaliteratur in Ungarn in den ersten drei Jahrhunderten der Reformation.) Pápa 1949. (Manuskript)
- Békefi, R.*, A debreceni ev. ref. főiskola XVII. és XVIII. századi törvényei (Die Gesetze der evang. ref. Hochschule zu Debrecen im 17. und 18. Jahrhundert). Budapest 1899.
- BékefiSáros** *Békefi, R.*, A sárospataki ev. ref. főiskola 1621-iki törvényei (Die Gesetze der evang. ref. Hochschule in Sárospatak vom Jahre 1621). Budapest 1899.
- Békefi, R.*, A marosvásárhelyi ev. ref. iskola XVII. századi törvényei (Die Gesetze der evang. ref. Hochschule in Marosvásárhely im 17. Jahrhundert). Budapest 1900.
- BékefiKápt** *Békefi, R.*, A káptalani iskolák története Magyarországon 1540-ig (Geschichte der Stiftsschulen in Ungarn bis 1540). Budapest 1910.
- BlankenburgHist** *Blankenburg, W.*, Stichwort »Historia« in MGG, Bd. 6, 1957.
- BlankenburgPass** *Blankenburg, W.*, Die protestantische Passion (unter dem Stichwort »Passion«). MGG, Bd. 10, 1962.
- BlumeEv** *Blume, Fr.*, Die evangelische Kirchenmusik. Potsdam 1931 (HMW).
- BodMagy** *Bod, P.*, Magyar Athenas (Ungarische Athenas). Nagyszében (heute Sibiu) 1766.
- Bod, P.*, Smirnai Szent Polikarpus (Der heilige Polykarp von Smirna). Nagyenyed 1766.
- Bodonhelyi, J.*, Az angol puritánizmus lelki élete és magyar hatásai (Der englische Puritanismus und sein Einfluß in Ungarn). Budapest 1942.
- Bogisich, M.*, Cationale et Passionale Hungaricum. Budapest 1882. (Ért. a nyelv és széptud. köréből X/8.)
- Bogisich M.*, Magyar egyházi népénekek a XVIII. században (Ungarische kirchliche Volksgesänge aus dem 18. Jahrhundert). Budapest 1880. (Ért. a nyelv és széptud. köréből IX/11.)
- Borbély, I.*, A legrégebb unitárius templomi énekeskönyvek (Die ältesten unitarischen Kirchengesangbücher). EPhK, 1913.
- Boros, Gy.*, Imádságok és énekek a XVII. évszázadból (Gebete und Gesänge aus dem 17. Jahrhundert). Keresztény Magvető, 1932.
- Boros, Gy.*, Szertartások és szokások az unitárius egyházban (Zeremonien und Gebräuche der unitarischen Kirche). Keresztény Magvető, 1932.
- BorsaiDisz** *Borsai, I.*, Diszités és variálás egy mátrai falu dalaiban (Ausschmückung und Variierung der Lieder in einem Mátra-Dorf). Sonderdruck Ethnographia, 1959, Nr. 1—3.
- Böckeler, H.*, Der Passions-Evangelien- und Epistel-Gesang in der Stiftskirche zu Aachen. Gr. Bl. (Aachen) IV, 1879.
- BöckelerPass** *Böckeler, H.*, Über den Passionsgesang. Gr. Bl. 1880.
- BöckelerVar** *Böckeler, H.*, Uebersicht der in Passionen vorkommenden Varianten

von Gesangsformeln nebst einer Kritik derselben. Gr. Bl. 1881.

- BrandschPass** *Brandsch, G.*, Kirchliche Passionsmusik in Siebenbürgen. Beiträge zur Geschichte der ev. Kirche A. B. in Siebenbürgen. Hermannstadt 1922.
- BrassayGel** *Brassay, K.*, Geleji Katona István élete és munkái (Leben und Wirken von István Geleji Katona). A hajdúnánási ref. főgimn. értesítője (Mitteilungen des ref. Obergymnasiums von Hajdúnánás), 2. Mitteilung, 1902/03.
Braun, W., Zur Passionspflege in Delitsch unter Chph. Schultze. Archiv für Musikwissenschaft, X, 1953.
- BraunChor** *Braun, W.*, Die mitteldeutsche Choralpassion im achtzehnten Jahrhundert. Berlin 1960.
- BredárGál** *Bredár, Gy.*, Gálszécsi énekeskönyvének Prágában előkerült töredéke (Ein in Prag gefundenes Fragment des Gesangbuches von Gálszécs). Magyar Könyvszemle (Ung. Buchrundschau), 81. Jahrg. 1965, Nr. 3.
- BroddeEv** *Brodde, O.*, Evangelische Choralkunde. Liturgia IV. Handbuch des evang. Gottesdienstes. Kassel 1961.
- BunyitayVár** *Bunyitay, V.*, A váradi káptalan legrégebbi statutumai (Die ältesten Statuten des Stiftes von Várad). Nagyvárad 1886.
- CoosemansPass** *Coosemans, D. V.*, Il Canto del »Passio«. Rivista Liturgica VI, 1919.
- CoussemakerDram** *Coussemaker, E.*, Drame liturgiques du Moyen Age. Paris 1861.
Csomasz Tóth K., A református gyülekezeti éneklés (Der reformierte Gemeindegesang). Budapest 1950.
- CsTóthEp** *Csomasz Tóth, K.*, Az Eperjesi Graduál, II. Kórusok és népének dallamok (Das Graduale von Eperjes, II. Melodien der Chöre und Volksgesänge). Ztud. Tanulm. VI, 1957.
- CsTóthDall** *Csomasz Tóth K.*, A XVI. század magyar dallamai (Ungarische Melodien im 16. Jahrhundert). Budapest 1958.
Csontos, J., A sárospataki református collegium könyvtárának kéziratái (Manuskripte der Bibliothek des reformierten Collegiums von Sárospatak.) MKSz, 1881.
- CzeglédDebr** *Czegléd, S.*, A debreceni kollégiumi Nagykönyvtár írott graduáljai (Die handgeschriebenen Gradualien der Hauptbibliothek des Collegiums zu Debrecen). Református Egyház (Ref. Kirche), 1957.
- CzeglédBatth** *Czegléd, S.*, A Batthyány-codex és az Óvári graduál közös leirója (Der Kopist des Batthyány-Kodex und des Óvárer Graduales). MKSz, 1961.
- CzeglédOst** *Czegléd, S.*, »Emberi hagyományok ostromozása« (Verfolgung der menschlichen Traditionen). Református Egyház, 1964.
Dankó, J., Vetus Hymnarium ecclesiasticum Hungariae. Budapest 1893.
Dibelius, F., Zur Geschichte der lutherischen Gesangbücher Sachsens seit der Reformation. Beiträge zur sächsischen Kirchengeschichte. I. Leipzig 1882.
- DincsérVált** *Dincsér, O.*, A változat a magyar népzenei kutatásban (Die Variation in der ungarischen Volksmusikforschung). Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára (Gedenkbuch zum 60. Geburtstag von Zoltán Kodály). 1943.
- DömötörPass** *Dömötör, T.*, A passiójáték (Das Passionsspiel). Budapest 1936.
- DömötörNapt** *Dömötör, T.*, Naptári ünnepek — népi színjátszás (Kalenderfeiertage — Volkstheaterpiel). Budapest 1964.
- DrobnyPam** *Drobny, J.*, Pamätnica cirkve ev. av. art Velkó-Prietržskej. Myjava 1908.
Eggebrecht, H., Die Matthäuspassion des M. Vulpus. Die Musikforschung III, 1950.
Epstein, P., Zur Geschichte der deutschen Choralpassion. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1929.
- ErdélyiGrad** *Erdélyi, P.*, Egy régi graduál (Ein altes Graduale). ItK, 1891.

- ErdélyiÉnek *Erdélyi, P.*, Énekeskönyveink a XVI—XVII. században (Unsere Gesangbücher im 16.—17. Jahrhundert). MKSz 1899.
- FalvyDiff *Falvy, Z.*, Zur Frage von Differenzen der Psalmodie. Studien zur Musikwissenschaft. Bd. XXV, Graz—Wien—Köln 1962.
- FalvyCod *Falvy, Z., Mezey, L.*, Codex Albensis. Budapest 1963.
- FalvyAnt *Falvy, Z.*, Über Antiphonvarianten aus dem Österreichisch—Ungarisch—Tschechoslowakischen Raum. Studien zur Musikwissenschaft Bd. XXVI, Graz—Wien—Köln 1964.
- FerrettiPass *Ferretti, P.*, Il Canto Della »Passione« nella Settimana Santa. Rivista Liturgica, V, 1918.
- Ferretti, P.*, Estetica gregoriana. Roma 1934.
- FináczyKöz *Fináczy, E.*, A magyarországi közoktatás története Maria Terézia korában (Die Geschichte des Unterrichtswesens in Ungarn zur Zeit Maria Theresias). Bd. I—II. Budapest 1899.
- Fischer, A., Tümpel, W.*, Das Deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. Gütersloh 1902.
- Fischer, K. von*, Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien. Archiv für Musikwissenschaft XI, Berlin 1954.
- Fischer, K. von*, Neues zur Passionskomposition des 16. Jahrhunderts. Bericht über den 7. internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958. Bärenreiter, Kassel und Basel 1959.
- Földváry, L.*, Adalékok a dunamelléki ev. ref. egyházkerület történetéhez (Beiträge zur Geschichte des ev. ref. Kirchenbezirks von Dunamellék). Bd. I—II. Budapest 1898.
- FriedrichMagy *Friedrich, K.*, A magyar evangélikus templomi ének történetének vázlatja (Eine Skizze zur Geschichte der ungarischen evangelischen Kirchenlieder). Budapest 1944.
- FülöpCsik *Fülöp, Á.*, Csiksomlyói nagypénteki misztériumok (Die Karfreitagmysterien von Csiksomlyó). Budapest 1897.
- GelejiKánon *Geleji Katona, I.*, Egyházi kánonok 1649. Füg.: A Sztámár-Németiben 1646. évben tartott Nemzeti Zsinat végzései (Kirchenkanons 1649. Anhang: Die Beschlüsse des Nationalkonzils im Jahre 1646 in Sztámár-Németi). Übersetzt von Áron Kiss, Kecskemét 1875. Zusammen gestellt von Kálmán Kiss.
- GerberPass *Gerber, R.*, Die deutsche Passion von Luther bis Bach. Luther-Jahrbuch XIII, 1931.
- GóbiJegy *Góbi, I.*, A magyarországi ág. hitv. ev. egyetemes egyházi levéltárának jegyzéke (Liste der gesamten ungarischen Kirchenarchive des evang. Augsburger Bekenntnisses). Budapest. Bd. I, 1912, Bd. II, 1915.
- GombosiPass *Gombosi, O.*, Passió címszó alatti cikke (Artikel unter dem Stichwort »Passion«). Szabolcsi-Tóth-Musiklexikon, II, 2. Ausgabe, Budapest 1935, bearbeitete Neuausgabe III, Budapest 1965.
- Graff, P.*, Geschichte der Auflösung der alten gottesdienstlichen Formen in der evangelischen Kirche Deutschlands. Göttingen 1937.
- GyöngyösyDecl *Gyöngyösy, Gr.*, Declarationes constitutionum ordinis fratrum heremitarum Sancti Pauli heremitae. (16. Jahrhundert.) Budapest, Egyet. Ktár RMK III. 193. Incunabulum. Das Werk beginnt auf S. 63.
- HaanCith *Haan, L.*, Cithara Sanctorum jeji historia, jeji püwodce. Pest 1873.
- Haas, R.*, Zu Walthers Choralpassion nach Matthäus. Archiv für Musikwissenschaft, IV, 1922.
- HaasAuf *Haas, R.*, Aufführungspraxis der Musik. Wildpark-Potsdam 1931 (HMW).
- HarsányiCsep *Harsányi, I.*, A csepregi graduál (Das Csepregi Graduale). It. 1895.
- HarsányiRád *Harsányi, I.*, A Ráday graduál (Das Ráday-Graduale). ItK. 1926.
- Heydt, D. v.*, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik. Berlin 1926.
- Horkay, L.*, A hátrómszázéves Öreg Graduál (Das 300jährige Alte Gra-

- duale). Prot. Szemle XLI, 1936; Századok (Jahrhunderte) LXXI, 1937.
- Horváth G., Két pataki graduál (Zwei Gradualien aus Patak). Sárospataki Füzetek (Sárospataker Hefte) 1905.**
- Horváth C., Két pataki énekeskönyv (Zwei Gesangbücher aus Patak). Református Zeneközlöny (Reformierte Musikrundschau) 1906.**
- HorváthBatth** *Horváth, C., A Batthyány-codexről (Über den Batthyány-Kodex). ItK. 1905; Sonderdruck, Budapest 1906.*
- Horváth, J., Barokk ízlés irodalmunkban (Der Barockstil in unserer Literatur). Napkelet, 1924. Neuauflage: J. H., Tanulmányok (Studien). Budapest 1956.*
- HorváthKezd** *Horváth, J., A magyar irodalmi műveltség kezdetei (Die Anfänge der literarischen Bildung in Ungarn). Budapest 1931; 1944.*
- HorváthRef** *Horváth, J., A reformáció jegyében (Im Geiste der Reformation). Budapest 1953; 1957.*
- HrabowszkyPresb** *Hrabowszky, Gy., Presbyterologia Transdanubiana. I. k. (Anfang des 19. Jh.), Handschrift. Sopron, Evangelisches Kirchenarchiv, Nr. 1394; alte Nr. Lc 153.*
- HubayMiss** *Hubay, J., Missalia Hungarica. Régi Magyar Misekönyvek (Alte ungarische Messebücher). Budapest 1938.*
- Irodört.** *A magyar irodalom története I—II (Ungarische Literaturgeschichte, I—II). Red. T. Klaniczay. Budapest 1964.*
- IttészSzenv** *Ittész, M., A mi Urunk Jézus Krisztus szenvedése és halála (Leiden und Tod unseres Herrn Jesus Christus). Győr 1940.*
- Ivánka, S., A Graduál (Das Graduale). Magy. Prot. Egyh. és Isk. Figyelmező (Merkblatt der Ung. Prot. Kirchen und Schulen) V, 1874.*
- Jakab, E., Adatok énekeskönyveink bibliográfiájához (Angaben zur Bibliographie unserer Gesangbücher). MKSz, 1882.*
- JánossyLit** *Jánossy, L., Az evangélikus liturgia megújítása történeti és elvi alapon (Die Erneuerung der evangelischen Liturgie auf historischer und prinzipieller Grundlage). Budapest 1932.*
- JelicGlag** *Jelic, L., Fontes historici liturgiae glagolito romanae. Krk (Veglae) 1903.*
- JohnerWort** *Johner, D., Wort und Ton im Choral. Leipzig 1953.*
- KabaiTrad** *Kabai, B. G., Traditionum humanarum flagellation. Debrecen 1677. Debreceni ref. egyházkerület könyvtára (Bibliothek des ref. Debrecener Kirchenbezirks) RMK 325.*
- KadePass** *Kade, O., Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh 1893.*
- KajoniCant** *Kajoni (Kájoni) J., Cationale Catholicum. Csíksomlyó 1676. Neuauflage 1719.*
- Kanyaró, F., A legrégebb unitárius énekeskönyvekről (Über die ältesten unitarischen Gesangbücher). MkSz 1895.*
- Kanyaró, F., Unitárius énekeskönyv a XVI. sz.-ban (Das unitarische Gesangbuch im 16. Jh.). Keresztény Magvető, 1898.*
- Kanyaró, F., Az unitárius passió eredetéről (Über den Ursprung der unitarischen Passion). Keresztény Magvető, 1905.*
- Kardos, A., A régi protestáns graduálokról (Über alte protestantische Gradualien). ItK, 1891.*
- KardosLaik** *Kardos, T., A laikus mozgalom magyar bibliája (Die ungarische Bibel der Laienbewegung). Minerva, 1931.*
- Kardos, T., Deák-műveltség és magyar renaissance (Studentenbildung und die ungarische Renaissance). Századok, 1939.*
- KardosBibl** *Kardos, T., A huszita biblia keletkezése (Die Entstehung der hussitischen Bibel). Magy. Nyelvtud. Társ. kiad. (Ausgabe der ungarischen Gesellschaft für Sprachwissenschaften). Budapest 1953.*

- KardosCant** *Kardos, T.*, Huszita típusú Cantilénáink (Unsere Kantilenen vom hussitischen Typ). ItK, 1953.
- Kardos, T.*, A magyarországi humanizmus kora (Die Epoche des ungarischen Humanismus). Budapest 1955.
- Kathona, G.*, Samorjai János gyakorlati teológiája (Die praktische Theologie des János Samorjai). Debrecen 1929. Sonderdruck aus dem Ergänzungsheft der Theologiai Szemle, Jahrg. XVI.
- Kathona, G.*, A csákberényi református egyház története (Die Geschichte der reformierten Kirche in Csákberény). Pápa 1937.
- Kálmán, F.*, A Kálmáncsai énekeskönyv (Das Gesangbuch von Kálmáncsa). Magy. Prot. Egyh. és Isk. Figyelő, 1879.
- Kálmán, F.*, Az új-régi énekeskönyv (Das neu-alte Gesangbuch). Figyelő, 1879.
- KálmánNagy** *Kálmán, F.*, A nagydobszai énekeskönyv (Das Gesangbuch von Nagydobsz). Prot. Egyh. és Isk. Lap, 1881.
- KálmánDebr** *Kálmán, F.*, Debreceni graduálok (Debrecener Gradualien). Debreceni Prot. Lap (Debrecener Prot. Zeitung), 1882.
- Kálmán, F.*, A Batthyány-Codex; A kecskeméti Codex (Der Batthyány-Kodex; Der Kecskeméti Codex). Prot. Egyh. és Isk. Lap, 1883.
- Kálmán, F.*, A sárospataki codex (Der Sárospataker Codex). EphK, 1884.
- Kálmán, F.*, Cationale et Passionale Hung. EphK, 1884.
- Kálmán, F.*, Adalékok a XVI—XVII. század irodalomtörténetéhez (Angaben zur Literaturgeschichte des 16.—17. Jahrhunderts). Figyelő, 1886.
- Kiss, A.*, A XVI. században tartott magyar református zsinatok végzései (Die Beschlüsse der ungarischen reformierten Konzile im 16. Jahrhundert). Budapest 1882.
- KissHelv** *Kiss, B.*, A Helv. hitvallású Békésbánati Egyház Vidék földje—lakosai—Vallástudomány és polgári történetének emléke (Denkmäler der religionswissenschaftlichen und bürgerlichen Geschichte von Land und Menschen der Kirchengemeinde von Békésbánat des helvetischen Glaubens). Szentes 1836. Im Manuskript. Debrecen. Egyházkerületi könyvtár (Bibliothek des Kirchenbezirks) R 567.
- KissDun** *Kiss, J.*, A dunántúli ev. egyházkerület énekeskönyvei (Gesangbücher des ev. Transdanubischen Kirchenbezirks). Sopron—Tapolca 1952. Handschrift im Budapester Ev. Universitätsarchiv ohne Nummer.
- KissSár** *Kiss, K.*, A sárospataki ref. Főiskola énekkarának múltja és jelene (Vergangenheit und Gegenwart des Gesangschors der reformierten Hochschule von Sárospatak). Sárospataki Füz. 1866.
- Kiss, K.*, A vetési reform. egyházmegye története (Die Geschichte des reform. Kirchenbezirks von Vetés). Kecskemét 1875.
- KissSzathm** *Kiss, K.*, A szathmári reform. egyházmegye története (Die Geschichte des reformierten Kirchenbezirks von Szathmár). Kecskemét 1878.
- SzKissMon** *Sz. Kiss, K.*, Monográfiai vázlatok a barsi ref. esperesség múltja és jelenéből (Monographische Skizze über Vergangenheit und Gegenwart der Barser Propstei). Pápa 1879.
- KlaniczayMRen** *Klaniczay, T.*, A magyar irodalom reneszánsz korszaka (Die Renaissance der ungarischen Literatur). It. 1961.
- KlaniczayRen** *Klaniczay, T.*, Reneszánsz és barokk (Renaissance und Barock). Budapest 1961.
- KlaniczayBe** *Klaniczay, T.*, Beszámoló a Román Népköztársaság Könyvtáraiban végzett kutatásaimról (Bericht über meine Forschungen in den Bibliotheken der Volksrepublik Rumänien). MTA (UAW) I OK V.
- Klaniczay, T.*, A magyar reneszánszkutatás újabb eredményei (Neue Ergebnisse der ungarischen Renaissanceforschung). UAW I OK XXI.

- Klaniczay, T.*, Marxizmus és irodalomtudomány (Marxismus und Literaturwissenschaft). Budapest 1964.
- Knauz, N.*, A pozsonyi káptalan kézíratai (Die Manuskripte des Preßburger Domkapitels). Magyar Sion, 1866.
- Kniewald, D.*, Illuminacija i notacija zagrebackih liturgijskih rukopisa. Zagreb 1944.
- Kniewald, D.*, Hierarchie und Kultus bosnischer Christen. Accademia Nazionale dei Lincei. Quaderno, N. 62, 1964.
- Kovách, Z.*, Az esztergomi Főszék. Ktár története a 11. sz.-tól 1820-ig (Die Geschichte der Bibliothek der Esztergomer Basilika vom 11. Jh. bis 1820). Esztergom 1964. Manuskript.
- KodályNép *Kodály, Z.*, A magyar népzene (Die ungarische Volksmusik). Budapest 1937.
- Kreps, J.*, Le chant de la passion. Quest. Lit. Par. 8, 1923.
- LatilSpig *Latil, A.*, Spigolature Cassionesi Cantilene monastiche. Rassegna Greg. V. 1906.
- Leopold, U.*, Die Liturgischen Gesänge der evangelischen Kirche im Zeitalter der Aufklärung und der Romantik. Kassel 1933.
- LinderNépi *Linder, L.*, Népi passió (Die Volkspassion). Budapest 1955. Manuskript.
- LottPass *Lott, W.*, Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650–1800. Archiv für Musikwissenschaft, 1920.
- MadocsaiGöndör *Madocsai, M.*, Göndör Gergely predikációs kötetének kézírata (Manuskript des Predigtenbuches von Gergely Göndör). Budapest 1956. Manuskript. Aufgearbeitet unter Leitung und Angaben von J. Sólyom. Auch mit Anmerkungen von J. Sólyom ergänzt. Budapesterverv. Universitätsarchiv ohne Nummer.
- MakárSzok *Makár, J.*, A szokolyai református egyház története, néprajza (Geschichte und Ethnographie der ref. Szokolyaer Kirche). New Brunswick 1965.
- Makkai, L.*, A magyar puritánusok harca a feudálisok ellen (Kamp der ungarischen Puritaner gegen die Feudalen). Budapest 1952.
- MakMezLev *Makkai, L., Mezey, L.*, Árpádkori és Anjou-kori levelek XI–XIV. század (Briefe aus der Árpáden- und Anjouepoche vom 11. bis 14. Jahrhundert). Budapest 1960.
- MaróthyKöz *Maróthy, J.*, A középkori tömegzene alkalmi és formai (Anlässe und Formen der Massenmusik im Mittelalter). Ztud. Tanulm. I. 1953.
- Mályusz, E.*, Magyar renaissance, magyar barokk (Ungarische Renaissance, ungarisches Barock). Budapesti Szemle (Budapester Rundschau) CCXLI und CCXLII, 1936.
- MályuszTür *Mályusz, E.*, A türelmi rendelet. II. József és a magyar protestantizmus (Das Toleranzedikt. Joseph II. und der ungarische Protestantismus). Budapest 1939.
- MályuszIrat *Mályusz, E.*, Iratok a türelmi rendelet történetéhez (Schriften zur Geschichte des Toleranzedikts). Budapest 1940.
- MestanGál *Měštan, A.*, A Gálszécsi-töredék felfedezése (Die Entdeckung des Gálszécsrer-Fragments). MKSz, 1965, Nr. 3.
- MezeyKezd *Mezey, L.*, Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpádkor végén (Die Anfänge unserer literarischen Muttersprache in der ausgehenden Árpádenepoche). Budapest 1955.
- Mezey, L.*, A »Báthory-Biblia« körül. — A mű és szerzője (Um die »Báthory-Biblia«. — Das Werk und sein Autor). UAW I. OK VIII, 1956.
- MezeyPal *Mezey, L.*, Paleográfia. A latin írás története (Paläographie. Die Geschichte der lateinischen Schrift). Budapest 1962. Rotaprint.
- MezeyKéz *Mezey, L.*, A kéziratosság századai. A könyv és könyvtár a magyar társadalom életében c. kötetben (Die Jahrhunderte der Handschriften. In dem Werk: Buch und Bibliothek im Leben der ungarischen Gesellschaft. 1963.

- MészárosIsk** *Mészáros, I.*, Magyarországi iskoláskönyv a XII. század első feléből (Ungarisches Schulbuch aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts); Sonderdruck. MKSz 1961, Nr. 4.
Molly, K., A két pataki graduál (Die zwei Gradualien aus Patak). SpFüz. 1905.
- MurányiMisk** *Murányi, R. Á.*, A miskolci Máté passió (Die Miskolcer Matthäuspasion). Borsodi Szemle (Borsoder Rundschau). VI. 1962.
- NagyHel** *Nagy, I.*, Ketskeméti Helikon, vagy A' Helvétziai Vallástélt követő Ketskeméti Oskola nevezetesebb Történeteinek, az abban forgott Tanítóknak és belüle került, s' idővel jelesebb Hazafiakká vált Tanulóknak előadása (Kecskeméter Helikon oder die berühmten Geschichten der den Glaubensatz von Helvetien befolgenden Kecskeméter Schule, Vorträge der Lehrer dieser Schule und der sie absolvierenden Schüler, die hervorragende Patrioten wurden). Ketskemét 1823. Manuscript. OSZK Quart. Hung. 3.
Nagy, S., A debreceni református főiskolai énekkar (Kántus) 1739—1938 (Chor der reformierten Hochschule von Debrecen (Kantus) 1739—1938). Hajdúhadház 1938.
- PappKezd** *Papp, G.*, A magyar katolikus egyházi népének kezdetei (Die Anfänge des katholischen kirchlichen Volksgesangs in Ungarn). Budapest 1942.
- PayrEgyh** *Payr, S.*, Egyháztörténeti emlékek. Forrásgyűjtemény a dunántúli ág. hitv. evang. egyházkerület történetéhez (Kirchengeschichtliche Denkmäler. Quellensammlung zur Geschichte des Transdanubischen Kirchenbezirks des evang. Augsburgischer Bekenntnisses). Bd. I. Sopron 1910.
Payr, S., A soproni evangélikus egyházközség története (Die Geschichte der evangelischen Kirchengemeinde von Sopron). Bd. I. Sopron 1917.
- PayrDun** *Payr, S.*, A dunántúli evangélikus egyházkerület története (Die Geschichte des Transdanubischen evangelischen Kirchenbezirks). Bd. I. Sopron 1924.
- PayrNemes** *Payr, S.*, A nemeskéri artikularis evangélikus egyházközség története (Die Geschichte der artikularen ev. Kirchengemeinde von Nemeskér). Sopron 1932.
- PetróEml** *Petró, S.*, A magyarnyelvű egyházi ének középkori emlékei (Die mittelalterlichen ungarischen Kirchenlieder). Sonderdruck aus Heft III des EPhK 1941.
Pirnádt, A., Die Ideologie der Siebenbürger Antitrinitarier in den 1570-er Jahren. 1961.
- PokolyErd** *Pokoly, J.*, Az erdélyi református egyház története (Die Geschichte der Siebenbürgischen reformierten Kirche). Budapest. Bd. I—III 1904, Bd. IV—V 1905.
- PosonyiLiszt** *K. Posonyi, E.*, A »lisztlopó« anekdota és a passiójáték (Die Anekdote vom »Mehldieb« und das Passionsspiel). Ethnographia, 1929.
- PozniakPasja** *Pozniak, W.*, Pasja choralowa w Polsce. Nasza przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce. Tom III. Kraków 1947.
Prónay, D., Strompf, L., Magyar evangélikus egyháztörténelmi emlékek (Ungarische evangelische Kirchengeschichtsdenkmäler). Budapest 1905.
- RadóEsz** *Radó, P.*, Esztergomi könyvtárak liturgikus kódexei (Liturgische Kodexe der Esztergomer Bibliothek). Sonderdruck aus dem Jahrbuch 1940/41 der Pannonhalmaer Hauptabtei-Hochschule. Pannonhalma 1941.
- RadóÍnd** *Radó, P.*, Index codicum liturgicorum manu scriptorum Regni Hungariae. Budapest 1941. (Ausgabe XIV der OSZK.)
- RadóNyomt** *Radó P.*, Nyomtatott liturgikus könyveink kézírásos bejegyzései (Hand-

- schriftliche Eintragungen in unseren liturgischen Büchern). Budapest 1944.
- Radó, P.*, Libri liturgici manu scripti bibliothecarum Hungaricae. Tom I. Libri liturgici manu scripti ad missam pertinentes. Budapest 1947. (Ausgabe XXVI der OSZK.)
- RaffayPass *Raffay, S.*, A passió játékok (Die Passionsspiele). Prot. Szemle, 1901.
- Rajeczky, B.*, Népdaltörténet és gregoriánkutatás (Die Geschichte des Volkslieds und die Erforschung der Gregorianik). Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára. 1943.
- RajeczkyPraef *Rajeczky, B.*, Középkori missaléink Praefatio-dallamai (Die Praefatio-Melodien unserer mittelalterlichen Missalen). Magyar Zenei Szemle, 1948.
- RajeczkyAd *Rajeczky, B.*, Adatok a magyar gregoriánhoz (Angaben zur ungarischen Gregorianik). Ztud. Tanulm. I. 1953.
- RajeczkyPar *Rajeczky, B.*, Parallelen spätgregorianischer Verzierungen im ungarischen Volkslied. Sep. Studia Memoriae Belae Bartók Sacra. Budapest 1956.
- RMDE I *Régi Magyar Drámai Emlékek I* (Alte ungarische Dramen I). Herausg. von *T. Kardos* und *Gy. Szilvás* mit einer Einführung von *T. Kardos*. Budapest 1960. (A. Pirnát, ItK. 1961.)
- RévészEgyh *Révész, I.*, Magyar református egyháztörténet I (1508–1608) (Ungarische reformierte Kirchengeschichte I [1508–1608]). Debrecen 1938.
- RévészPurit *Révész, I.*, Társadalmi és politikai eszmék a magyar puritánizmusban (Gesellschaftliche und politische Ideen im ungarischen Puritanismus). Budapest 1948.
- RézVall *Réz, L.*, Vallás és művészet (Religion und Kunst). Rimaszombat 1909.
- Richter, B. T.*, Gottesdienstliche Passionsaufführungen in Leipzig. Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. IX. 1904.
- Richter, B. T.*, Zur Geschichte der Passionsaufführungen in Leipzig. Bach-Hahrbuch, 1911.
- Rietzsch, F.*, Eine deutsche Passions-Handschrift (Johannes-Passion) der Kirche zu Löbau (Sa.). Jbfl I. Kassel 1955.
- RothSieb *Roth, E.*, Die Geschichte des Gottesdienstes der Siebenbürger Sachsen. Göttingen 1954.
- Schmidt, G.*, Die Handschrift Ansbach VI g. der Matthäus-Passion von J. Walter. JbfH I. Kassel 1955.
- Schmidt, G.*, Zur Quellenlage der Passionen J. Meilands (1542–1577). JbfH III. 1957.
- Schmidt, G.*, Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passionshistorie. Archiv für Musikwissenschaft XVII. 1960.
- Schmitz, A.* (Mainz), Zur motettischen Passion des 16. Jahrhunderts. Archiv für Musikwissenschaft, 1959.
- SchneiderChor *Schneider, M.*, Die alte Choralpassion in der Gegenwart. Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft VI. 1905.
- SchramBev *Schram, F.*, Bevezető népénekeinkhez (Einführung zu unseren Volksgesängen). Budapest 1958. (Rotaprint)
- SchremsGreg *Schrems, Th.*, Die Geschichte des gregorianischen Gesanges in den protestantischen Gottesdiensten. Freiburg 1930.
- SejalonNom *Sejalon, H.*, Nomasticon Cisterciense, p. 137/38: Consuetudines Ordinis Cisterciensis Cap. 59 de privatis Missis. Solemnes 1892.
- SörösMagy *Sörös, B.*, A magyar liturgia története (Die Geschichte der ungarischen Liturgie). Budapest 1904.
- StäbleinPass *Stäblein, Br.*, Die einstimmige lateinische Passion. MGG, Bd. 10, 1962 (Stichwort Passion.)
- StollKéz *Stoll, B.*, A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840) (Bibliographie der ungarischen handgeschrie-

- benen Gesangbücher und Gedichtsammlungen [1565—1840]). Budapest 1963.
- StragacicAleks** *Stragačić, A. M.*, Papa Aleksander III. u Zadru. Posebni otisak iz knjige Radovi instituta Jugoslavenske akademije u Zadru Sv I (ohne Datum). *Szabó, K.*, Huszár Gál életéről és nyomdájáról (Über das Leben und die Druckerei des Gál Huszár). Századok, 1867. *Szabó, K.*, Régi magyar könyvtár I (Alte ungarische Bibliothek I). Budapest 1879.
- SzabóKéz** *Szabó, T. A.*, Kéziratos énekeskönyveink és verses kézirataink a XVI—XIX. században (Unsere handgeschriebenen Gesangbücher und Gedichthandschriften im 16.—19. Jahrhundert). Zilah 1934.
- SzabolcsiÓm** *Szabolcsi, B.*, Ó Magyar Mária-síralom dallama (Melodie des alten ungarischen Klagelieds Mariä). Argonauták, 1937.
- SzabolcsiMagy** *Szabolcsi, B.*, A magyar zenetörténet kézikönyve (Handbuch der ungarischen Musikgeschichte). Budapest 1947, 1955.
- SzabolcsiTin** *Szabolcsi, B.*, Tinódi zenéje (Tinódis Musik) (1929), Neuausgabe: A magyar zene évszázadai (Die Jahrhunderte der ungarischen Musik) I. 1959.
- SzabolcsiHist** *Szabolcsi, B.*, A XVI. század magyar históriás zenéje (Ungarische Historienmusik des 16. Jahrhunderts) (1931), Neuausgabe ebendort.
- SzabolcsiFő** *Szabolcsi, B.*, A XVII. század magyar főúri zenéje (Ungarische Magnatenmusik im 17. Jahrhundert) (1928). Neuausgabe: ebendort.
- SzabolcsiKoll** *Szabolcsi, B.*, A XVIII. század magyar kollégiumi zenéje (Ungarische Studentenmusik im 18. Jahrhundert) (1930). Neuausgabe: ebendort II, 1961. *Szathmáry, J.*, A református templomi énekeskönyv története (Die Geschichte des reformierten Kirchengesangbuches). Prot. Szemle, 1892.
- SzeberinyiCorp** *Szeberinyi, J.*, Corpus maxime memorabilium Synodorum evangelicarum. Pestihi 1848.
- SzékelyHusz** *Székely, Gy.*, A huszitizmus visszhangja Magyarországon népeiben (Der Widerhall des Hussitentums bei den Völkern Ungarns). Sonderdruck UAW II, OK. 1954. *Székely, Gy.*, A huszitizmus és a magyar nép (Das Hussitentum und das ungarische Volk). Századok 1956.
- SzelepcsényiCant** *Szelepcsényi, Gy.*, Cantus Catholici . . . Nagyszombat 1675, 1703
- SzigetiDenk** *Szigeti, K.*, Denkmäler des Gregorianischen Chorals aus dem ungarischen Mittelalter. Studia Musicologica Tom IV, fasc. 1—2. 1963.
- SzombathiHist** *Szombathi, J.*, Historia Scholae seu Collegii ref. Sárospatakiensis. Sárospatak 1860.
- SzombathiSár** *Szombathi, J.*, A sárospataki főiskola története (Die Geschichte der Hochschule von Sárospatak). Sárospatak 1919 (übersetzt von József Gulyás). *Thury, E.*, A veszprémi ref. egyház története (Die Geschichte der ref. Kirche von Veszprém). Budapest 1893. *Thury, E.*, Az evangéliom szerint reformált magyarországi keresztyén egyház története tekintettel az ágost. hitv. evang. egyházra (Geschichte der nach dem Evangelium reformierten ungarischen christlichen Kirche mit Hinblick auf das evangelische Augsburgische Bekenntnis). Pápa 1898. *Thury, E.*, A dunántúli református egyházkerület története (Die Geschichte des Transdanubischen reformierten Kirchenbezirks) I. Pápa 1908.
- ThuryDunII** *Thury, E.*, A dunántúli ref. egyházkerület története II. Pápa 1914. (Manuskript). *Thury, E.*, Adatok a Dunántúli ref. egyház történetéhez (Angaben zur

- Geschichte der ref. Transdanubischen Kirche). Magy. Prot. egyház-történeti Adattár (Archiv für Ung. protestantische Kirchengeschichte) VIII, 1910.
- ThuryAd** *Thury, E.*, Adatok a Dunántúli ref. egyházkerület történetéhez (Angaben zur Geschichte des Transdanubischen ref. Kirchenbezirks) I. Manuskript in der Bibliothek des ref. Kirchenbezirks von Pápa, ohne Nummer (II. Band ist verschollen).
Thury, E., Adatok a Felső-dunamelléki ref. egyház történetéhez (Angaben zur Geschichte der ref. Kirche von Felső-Dunamellék). Manuskript ebendort.
Timár, K., A moldvai husziták és csángók magyar miséje (Die ungarischen Messen der Moldauer Hussiten und Csángó). Kalocsa 1931.
- ToldyPass** *Toldy, F.*, Régi magyar passió rajzokkal (Alte ungarische Passion mit Illustrationen). Pest 1856.
Tolnai, G., Régi magyar főurak. Életforma és műveltség az újkorban (Alte ungarische Magnaten. Lebensform und Bildung in der Neuzeit). Budapest 1939.
- TolnaiBar** *Tolnai, G.*, Barokk problémák (Barock-Probleme) UAW I OK. XXII. Nr. 1–4. 1965.
Tóth, E., A tápi református egyház története (Die Geschichte der Taper reformierten Kirche). Pápa 1925.
Tóth, E., Az úrvacsoraosztás Dunántúl a reformáció kezdetétől a 18. sz. végéig (Die Kommunion in Transdanubien seit Beginn der Reformation bis Ende des 18. Jh.). Debrecen 1934.
Tóth, E., A pápai református egyház története (Die Geschichte der Papaer reformierten Kirche). Pápa 1941.
Tóth, E., A magyar református egyház története (Die Geschichte der ungarischen reformierten Kirche). Budapest 1949.
- TóthMagy** *Tóth, F.*, A magyar és erdély-országi protestáns ekklesiák historiája (Die Geschichte der ungarischen und siebenbürgischen Ecclesiae). Komárom 1808.
Tóth, F., A pápai reformata szent ekklesiának rövid historiája (Kurze Geschichte der reformierten heiligen Ecclesia von Pápa). Komárom 1808.
Tóth, J., A Ráday Kódex (Der Ráday-Kodex) ItK. 1926.
- TóthAd** *Tóth, S.*, Adalékok a tiszántúli ev. reformált egyházkerület történetéhez (Beiträge zur Geschichte des evangelischen reformierten Kirchenbezirks von Tiszántúl). Debrecen 1894.
- TóthSerkei** *Tóth, S.*, A serkei ev. ref. egyház története (Geschichte der ev. ref. Kirche von Serke). Rimaszombat 1888.
- TóthHusz** *Tóth Szabó, P.*, A cseh-huszita mozgalmak és uralom története Magyarországon (Die Geschichte der böhmischen Hussitenbewegung und ihrer Herrschaft in Ungarn). Budapest 1917.
Török, I., A kolozsvári ev. ref. collegium története (Die Geschichte des ev. ref. Kollegiums in Klausenburg). Kolozsvár 1905.
Ursprung, O., Die katholische Kirchenmusik. Potsdam 1931 (HMW).
- VajthóBess** *Vajthó, L.*, Bessenyei György válogatott írásai (Ausgewählte Schriften von György Bessenyei). Budapest 1961.
Varasdy, L., Kéziratok énekeskönyveink (Unsere handgeschriebenen Gesangsbücher). Figyelő, 1896.
Wackernagel, Ph., Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1964.
- WagnerMel** *Wagner, P.*, Einführung in die gregorianischen Melodien. Leipzig. Bd. I–II 1911; Bd. III 1921.
- WargaKer** *Warga, L.*, A keresztyén egyház történelme (Die Geschichte der christlichen Kirche). Sárospatak. I 1880; II 1887.

- WinterTaus *Winter, E., Tausend Jahre Geisteskampf im Sudetenraum. Salzburg—Leipzig 1938.*
- WioraSyst *Wiora, W., Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens. Jahrbuch für Volksliedforschung, 1941.*
- ZoványiPurit *Wiora, W., Europäischer Volksgesang. Köln 1952.*
- ZoványiTheol *Zoványi, J., Puritánus mozgalmak a magyar ref. egyházban (Puritanische Bewegungen in der ungarischen ref. Kirche). Budapest 1911.*
- ZsilinszkyForr *Zoványi, J., Cikkek »Theologiai Lexikon« részére (Artikel für das »Theologische Lexikon«). Budapest 1940 (Manuskript).*
- ZsilinszkyMagy *Zsilinszky, M., Egy forradalmi zsinat története (1707—1715) (Die Geschichte eines revolutionären Konzils (1707—1715)). Budapest 1889.*
- Zsilinszky, M., A magyarhoni protestáns egyház története (Geschichte der protestantischen Kirche in Ungarn). Budapest 1907.*



usq[ue] ad hora[m] nona[m] . et circa hora[m] nona[m]
nas clamavit ih[esu]s uoce magna dicens:

Deli heli lamazabatani

hoc est : deus meus : deus meus :

ut quid reliquisti me : Quidam aut[em] illic

stantes : et audientes dicebat : helia uo-

cat iste . Et continuo curres vn[us] ex eis :

accepta spongia impleuit aceto et impo-

1. MS 178, Auszug aus der Esztergomer Passion (15. Jh.)

Passio Christi Matth. 26

M i urunk Jesus Christushak kin
 bentüdeset, ekkeppen irra meg
 bent matthe Euangelista. **A** z idoben, mikom
 el köselgetet az hűsüetnek innepe napia, mond
 Jank Jesus az ő tanítványinak. **A** z idoben, mikom
 az nap el muluan, hűsüetnek innepe napia
 az embernek fia el aratatis hog meg fejteték

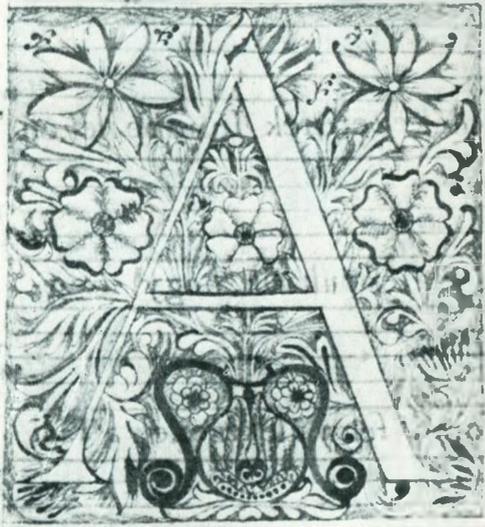
2. Passion im Batthyány-Kodex (16. Jh.)

PASSIO DNI N. I. Ch. 7.
Secundum quatuor Euanglistas scripta concinnata

Azmü Urunk Jêsus Christusnak
kên senuedese villyen képpen kö-
uetkezik a s. Euanglistaknak irások szerénk
Züdüben, mikoron el közelgetet uolna az Pogá-
tsának Imepe napia, melly Phasénak mōndatik
uola, monda Urunk Jêsus az ō Jantványinak: Jud-
gyátoké hogy két Náp el muluán, Husuét nap: Ir-
nepe lésen, és az embernek fia él arultatik; hogy
mēgh fészitejék. Akkoron egyben gyülenek

4. Auszug aus dem Pókai-Passionale (17. Jh.)

PASSIO
DOMINI NRI JESU CHRISTI,
 Secundum **MATTHÆUM** Evāgelistam.
 Capitibus **XXVI & XXVII.**



mi Urunk Jēsus
 Kristusnak kím-zen-
 vedeset, ekképen
 írta meg a' kent

Mathe Evāgelista : Az idöben, mikoron elközelge-
 . . . tett volna a' Húsvétnek Innepe-napja, monda
 Jēsus

5. Auszug aus dem Lacháza-Passionale (18. Jh.)

Nov. 1294.



6. Titelblatt der Passion von Mihály Kolozsvári (18. Jh.)

