

Ens.hist.teor.arte

Sylvia Leidemann, "El manuscrito Stark (Sopron, Hungría, 1689): aspectos didácticos para la enseñanza del teclado barroco", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXI, No. 32 (enero-junio 2017), pp. 45-73.

Departamento de Artes Musicales, Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Realizó sus estudios en Argentina y Hungría, países donde también desarrolla su actividad artística de difusión del barroco musical de Hispanoamérica. Graduada en dirección, clavicembalo, musicología y pedagogía musical, es becaria y miembro de la Academia de Ciencias de Hungría. Docente en clave, bajo continuo y música de cámara barroca en la Universidad Nacional de Artes, Departamento de Artes Musicales, y en el Conservatorio J.J. Castro en diferentes asignaturas. Presidente y directora artística de Ars Hungarica. (www.arshungarica.com.ar).

RESUMEN

Johann Wohlmuth (1643-1724) maestro de capilla luterano y miembro de una de las familias patricias de Sopron (noroeste de Hungría) preparó en 1689 una colección de piezas fáciles como método de enseñanza del teclado para principiantes dedicada a su alumno Johann Jakob Stark. Este manuscrito (Ms. Stark) contiene piezas únicas, (danzas, arias, corales) pertenecientes al período de compilación y otros anteriores. Su aspecto pedagógico -didáctico aumenta su valor pues hasta el momento no contamos con fuentes similares que presenten la misma secuencia como método para teclado. El presente artículo, además de describir el manuscrito y su contenido, profundiza este aspecto, fin específico para el cual creemos que fue concebido.

PALABRAS CLAVE

Stark, Sopron, enseñanza del teclado, música barroca

TITLE

The Stark manuscript (Sopron, Hungary, 1689): Didactic aspects on the teaching of baroque keyboard playing.

ABSTRACT

Johann Wohlmuth (1643-1724) Lutheran chapelmaster and member of a patrician family of Sopron (Northwest Hungary) compiled in 1689 a collection of easy musical pieces as a method for keyboard teaching for beginners dedicated to his pupil Johann Jakob Stark. The manuscript (Stark Ms.) contains unique pieces (dances, arias, chorales) belonging to the compilation period and before. Its pedagogic-didactic aspects enhance its value because so far we do not know of other manuscripts presenting the same sequence as a keyboard method. Besides describing the manuscript and its contents the present article concentrates on the latter aspect, for which we believe, it was conceived.

KEY WORDS

Stark, Sopron, keyboard teaching, baroque music.

El manuscrito Stark (Sopron, Hungría, 1689): aspectos didácticos para la enseñanza del teclado barroco

Sylvia Leidemann

Introducción

El olvido es un fenómeno propio del tiempo, pero también del espacio. Existen lugares a los cuales no siempre se ha dirigido una mirada atenta. Sin embargo, allí pueden hallarse elementos de innegable belleza y valor, obras, como el manuscrito que nos convoca, que demandan ser estudiadas y difundidas. Poner en valor ciertas obras no advertidas por la historia implica la tarea musicológica y artística de hacer accesibles aquellas producciones tanto a la comprensión teórica como a la ejecución práctica.

Nos situaremos en la ciudad de Sopron, ubicada al norte de Hungría, destacada por su valioso patrimonio histórico-cultural. En sus archivos se conservan, entre otros, numerosos documentos de los siglos XVI y XVII, la mayoría de ellos en lengua alemana, y en menor cantidad en latín y húngaro. Uno de estos documentos es el manuscrito SM84 *Tabulatur Johann Jacob Starcken zugehörig -1689-* (Tablatura perteneciente a Johann Jacob Stark -1689-), conservado en la Biblioteca del Museo de Sopron, que contiene cincuenta y seis piezas anónimas para teclado. De intención didáctica, este particular texto musical incluye una valiosa y heterogénea serie de piezas de música de los siglos XVI y XVII correspondientes a diferentes géneros musicales de distintos países europeos. De ese modo, nos invita a recorrer a través de su estudio un vasto panorama histórico-musical en el cual puede advertirse concentradamente una serie de analogías, similitudes y diferencias propias de los lenguajes y prácticas musicales europeas en el siglo XVII.

En el presente artículo consideramos un aspecto particular del manuscrito Stark (S de aquí en adelante), aquel referido a su carácter de método didáctico en forma de secuencia para la enseñanza del teclado barroco. Para tal fin, asumiremos una perspectiva analítica que nos

permitirá advertir las etapas de tal secuencia que revelan la intencionalidad pedagógica que subyace a la selección y ubicación de las piezas.¹

Agradezco la colaboración del Museo Ferenc Liszt de Sopron por facilitar el facsímil del manuscrito y su digitalización, a la Biblioteca Luterana de la misma ciudad por la consecución de los artículos sobre el manuscrito SM84 y a Jenő Dombay, por colaborar con los datos históricos sobre la ciudad de Sopron y la traducción de textos en latín, así como también por informar sobre aspectos generales de la música y costumbres de su país. A Zoltán Falvy, director emérito del Instituto Nacional de Musicología de Hungría, al Instituto Nacional de Musicología por facilitar la consulta de libros y artículos sobre la música húngara de los siglos XVI y XVII, a Regina Mielke, por la traducción de textos en alemán del Siglo XVII, y a Pablo M. Vicari, de la Universidad Nacional de las Artes (Argentina), por el intercambio teórico en el proceso de construcción y revisión de los textos.

Textos y contextos: historia, cultura, demografía y religión

Sopron, la ciudad más occidental de la Hungría actual, se sitúa a siete km de la frontera austriaca y a 210 de Budapest, localizada en los Montes de Lóvér (de 300-400 m de altura) últimas estribaciones de los Alpes. La región de Sopron y sus alrededores fue habitada desde el neolítico y alrededor de 14-17 AD fue ocupada por legiones romanas, por ser un importante cruce de caminos en la Provincia Pannonia. Con el cristianismo, al comienzo del siglo VI, se convirtió en sede episcopal por poco menos de cien años y hacia fines del mismo siglo fue ocupada sucesivamente por diferentes migraciones arias (quados, herúlicos, longobardos y visigodos). Por último, llegaron los ávaros, quienes después de ocupar la región por más de cien años, en el año 796 fueron vencidos por Carlomagno, quien incorporó el territorio al imperio franco, en el año 805.

Alrededor de 1200 el Reino de Hungría la reconstruyó, nombrándola Cypesium y en 1277 el rey Ladislao IV le otorgó el título de “ciudad real libre”, con el privilegio de elegir a sus administradores y jueces entre sus propios habitantes, inusual en ese período. Gracias a este privilegio, se instalaron en la ciudad numerosos intelectuales, artesanos y mercaderes, formando “corporaciones”, organizaciones muy relevantes en la vida social y económica de las ciudades europeas hasta el siglo XVIII. En el siglo XVI, Solimán el Grande ocupa los Balcanes y llega a la Magna Hungría, aniquilando al ejército húngaro en 1526, en la batalla de Mohács. A partir de esta fecha, el ejército turco avanzará en territorio húngaro hasta llegar a ocupar sus dos terceras partes en el Siglo XVII. El territorio del norte (al cual pertenece Sopron), queda

¹ Pablo M. Vicari, “Epistemología de la Didáctica: un campo de fuegos cruzados”, en P. Melogno, *Problemas de filosofía de la ciencia*, Montevideo: EUBCA/UDELAR, 2013, pp.87-96 y A. Camilloni, *El saber didáctico*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1ª edición 2007. 1ª reimpresión 2008, pp. 1-231.

bajo el dominio de los los Habsburgos austríacos y allí se genera una resistencia húngara, cuyo primer líder fue Imre Thököly quien con sus jinetes “kuruc” (luteranos) lideró entre 1678 y 1685 una guerra de guerrillas, llegando a incursionar hasta la frontera austríaca. Los jefes del ejército “kuruc” en sus incursiones a las ciudades occidentales húngaras -a veces con el consentimiento del ejército turco- protegían a sus correligionarios luteranos, perseguidos por las autoridades católicas austríacas.²

El Emperador Habsburgo, quien poseía el título de “apostólico” como Rey de Hungría, pronto inició la persecución de los luteranos, expulsándolos de su territorio en 1672. Estas expulsiones y persecuciones llegaron a su fin en 1681, cuando la “Dieta del Imperio” restableció la libertad de cultos en el Reino de Hungría, permitiendo a los desterrados regresar a su patria. Con la libertad de cultos, desde 1681 se instalaron en Sopron muchos artesanos e intelectuales luteranos de habla alemana y gran parte de sus habitantes se convirtieron al luteranismo. Cuando esta población necesitó de guías espirituales (pastores) y de maestros de capilla (llamados *director musicae*); al comienzo los contrataron de los países vecinos para luego optar por la preparación de nuevas generaciones de dirigentes religiosos entre su propia juventud, enviándolos a las universidades luteranas de Wittenberg y Regensburg en Alemania. Los costos de dichos estudios fueron financiados con los aportes de la comunidad, y se orientaron a los jóvenes talentosos y de escasos recursos.

A finales del siglo XVII, la población de Sopron era aproximadamente de 10.000 habitantes. De este total, unas dos terceras partes eran germano-parlantes y el tercio restante de habla húngara. El idioma oficial era el alemán y para escritos, enseñanza y documentación se utilizaba tanto el alemán como el latín. La población húngara, además de su idioma, hablaba a diario en alemán.

El manuscrito Stark: antecedentes para su estudio

Desde que el manuscrito fue descubierto en 1908, entregado al Museo de Sopron y catalogado en 1916 ha sido objeto de diversos artículos de divulgación, históricos y musicológicos. Sándor Payr. desarrolla un perfil biográfico del compositor mencionando la historia y autoría del S en un artículo en una revista local de la ciudad³. Por su parte, el musicólogo Bence Szabolcsi.⁴

² Véase Katalin Czellár, *Sopron, Pánorama Magyar Városok*, Budapest: Pánorama Kiadás, 1982 (*Sopron, Panorama de las ciudades húngaras*) e István Drávai, *Sopron és a vártörténete (La historia de la fortaleza de Sopron)* y *Sopron Műemlék város (Sopron como ciudad histórica)*, Sopron: ISE, 2002.

³ “Wohlmuth János orgonista és karmester, Sopron jeles zene művésze” (Johann Wohlmuth, organista, director y como representante destacado en la vida musical de Sopron), *Soproni vármegye (La comarca de Sopron)*, I-IV (1929), pp. 3-35.

⁴ Bence Szabolcsi, *Öt magyar régi tánc (5 antiguas danzas húngaras)*, *Zenei szemle V (El espíritu de la música)*, Budapest, 1928. Véase también de este autor, *A XVII század magyar világi dallamai (Panorama de las melodías húngaras en el siglo XVII)*, Budapest: Zenemű kiadó Vállalat, 1959 y *A*

En un artículo elabora un estudio sobre las cinco danzas húngaras (*Ungaresca*) contenidas en el manuscrito.

En 1937 Jenő Kapi-Králik⁵ resalta la importancia del manuscrito por su contenido describiéndolo brevemente y en 1955 Gusztáv Jándek artículo también publicado en una revista local, introduce el concepto de “*La primera escuela de piano de Hungría*” y describe la historia musical de Sopron incluyendo datos generales sobre la procedencia del manuscrito, la biografía de Johann Wohlmuth (1643-1724); además bajo el subtítulo “El método para instrumento más antiguo de Hungría” resalta el hecho de que el manuscrito fue preparado para fines didácticos; analizando brevemente su contenido musical en los aspectos rítmicos, armónicos y formales sin realizar la transcripción de sus obras.⁶

En 1984 Bárdos Kornél⁷, en un trabajo dedicado a describir exhaustivamente la actividad musical de Sopron entre los siglos XVI y XVIII, dedica una extensa sección a Johann Wohlmuth y a su biografía haciendo hincapié sobre su actividad como maestro de capilla. Sobre el manuscrito Stark, reúne las opiniones de los autores anteriores, emite las propias respecto a la autoría y con la colaboración de Veronika Vavrincez publica el incipit de las piezas.⁸

El primer trabajo sistemático sobre el manuscrito es el realizado por quien esto escribe en 2004.⁹ Además de exponer el contexto socio- histórico y la biografía de J. Wohlmuth, este trabajo se centra en un análisis completo de las piezas que integran el manuscrito, estableciendo proveniencia de las mismas y fuentes correlativas. También se abordan los aspectos paleográficos del manuscrito comparándolo con fuentes contemporáneas. En cuanto a la autoría, plantea otros aspectos y estudios grafológicos que no habían sido previamente abordados por otros investigadores. Este trabajo incluye un exhaustivo estudio del manuscrito mediante la transcripción de la totalidad de sus piezas e incluye el *Miserere* de Wohlmuth como apéndice.

Adicionalmente, en 2005 se realizó en Buenos Aires una grabación del contenido integral del manuscrito, publicada en Hungría en 2009 y dirigida por quien esto escribe. En dicha

XVI század magyar tánzenéje (La música de las danzas húngaras en el siglo XVI), Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.

⁵ *A soproni Stark-féle virginal könyv 1689-ből* (El así llamado libro de virginal de Stark de Sopron del año 1689), *Soproni Szemle* (*El espíritu de Sopron*), III (1937), pp. 205-09.

⁶ *Wohlmuth János 1689, évi un. Stark-féle virginal könyv* (El así llamado libro de virginal de Stark, de Johann Wohlmuth, 1689), *Soproni Szemle*, IX (1955), pp. 86-97.

⁷ Kornél Bárdos. *Magyar Zene-története II 1541-1686* (*Historia de la música húngara II 1541-1686*), Budapest: Akadémia Kiadó, 1990, pp. 445-453.

⁸ *Sopron zenéje a 16-18 században* (La música de Sopron entre los siglos XVI y XVIII), Budapest: Akadémia Kiadó, 1984.

⁹ *Análisis y transcripción del Manuscrito Tabulatur Johann Jacob Starkenzügebörig -1689-*. Trabajo final, Seminario de Musicología, Conservatorio de Música “Juan José Castro”, Dirección de Educación Artística, Provincia de Buenos Aires, 2004, inédito.

grabación se incluye también el *Miserere* de Wohlmuth. En 2011, a pedido de la Universidad de Regensburg se realizó una reedición de dicho disco.¹⁰ Con base en las conclusiones de los trabajos de Leidermann arriba citados en su trabajo de 2008, Ilona Ferenczi cupera y difunde los aspectos analizados por quien esto escribe.¹¹

La actividad musical en Sopron en los siglos XVI y XVII

La ciudad de Sopron fue centro de una activa vida musical ya desde el siglo XVI. La música llamada “música de la torre” (torony zene) como en las restantes ciudades húngaras, acompañaba todos los eventos importantes de la ciudad. Templos, conventos, e instituciones educativas, luteranas y católicas, fomentaron la actividad musical formando agrupaciones vocales e instrumentales.¹²

En los archivos de la ciudad figuran muchas de las obras que se ejecutaban, entre ellas se pueden mencionar música sacra, madrigales, comedias madrigalescas, música instrumental, de compositores como Michael Praetorius (1671-1621), Ludovico Viadana (1564-1645), Sigismundo D’India (1582-1629), Adriano Banchieri (1568-1634), Claudio Merulo (1533-1604), Orlando de Lassus (1532-94), Hans Leo Hassler (1564-1612), Giovanni Gabrieli (1557-1612), Francesco Maria Marini (1630-86) y Andreas Rauch (1592-1656), entre otros.

¹⁰ *Barokk zene Sopronból, Johann Wohlmuth gyűjteménye és műve. Kiadó: Soproni Múzeum Alapítvány (A kiadvány megjelenését támogatták, Buenos Aires: Ars Hungarica, Kutatási és Fejlesztési Programok keretében a Nemzeti Kutatási és Technológiai Hivatal, Győr-Moson-Sopron megye Önkormányzata, Sopron megyei jogú Város Önkormányzata, Evangélikus Levéltár Sopron).* Tartalom: Stark virginal könyv és Miserere.

(Música barroca de Sopron: Edición de la Fundación del Museo de Sopron. Auspiciantes: Ars Hungarica, Buenos Aires, Argentina, Ministerio de investigación y Tecnología, en el marco del programa nacional de investigación y desarrollo, Gobierno autónomo de la provincia de Győr-Moson-Sopron, Departamento de Asuntos legales de la Municipalidad de Sopron. Contenido: Libro de virginal Stark y Miserere). Los intérpretes de dicha grabación son los siguientes: Libro de virginal Stark: Mario Videla (teclados antiguos: clave, virginal, muselaar, regal, clavicordio, órgano positivo). *Miserere*, solistas: Marcela Sotelano (soprano), Milagros Seijó (mezzosoprano), Susanna Moncayo (mezzosoprano), Manuel Núñez Camelino (tenor), Alejandro Di Nardo (bajo), Coral Hungaria y Elocuencia Barroca (conjunto de instrumentos de época). Dirección: Sylvia Leidemann. Reeditado en 2011 por: *Europaem der Universität, Regensburg, Alemania*. Título del CD: *Johann Wohlmuth (1643-1724), Ein Ungarn im Regensburger Exil.*)

¹¹ Stark *Virginal Book (1689), compiled by Johann Wohlmuth. Johann Wohlmuth: Miserere (1696)*, Budapest: Zene Tudomány Intézet, 2008, Musicalia Danubiana 22.

¹² Kornél Bárdos. *Sopron zenéje a 16-18 században* (La música de Sopron entre los siglos XVI y XVIII) Budapest: Akadémia Kiadó, 1984, pp 12-85.

El nombre de Andreas Rauch está ligado a la época más floreciente en la actividad musical de los templos luteranos de Sopron. Destacado compositor y organista, fue ‘*directorium musicae*’ (organista, compositor y director musical del templo) en Sopron desde 1629 hasta su muerte acaecida en 1656. El cargo fue continuado por Lucas Psyllius quien a su vez fue sucedido por Johann Wohlmuth en 1686, maestro de capilla y autor del manuscrito que aquí estudiamos.

Johann Wohlmuth, compositor

Johann Wohlmuth nació en 1643 en la pequeña población de Ruszt (cercana a Sopron) y falleció en Sopron en 1724. Desde temprana edad tomó contacto con la música, al asistir a los cultos del templo luterano de Ruszt, donde el célebre compositor Andreas Rauch dirigía el coro y la orquesta. En 1655 finalizó sus estudios en el Latin gimnazium (escuela secundaria luterana) de Sopron. Uno de sus profesores en la mencionada escuela, escribió sobre sus condiciones musicales: “Oh musicae artem, in qua haud mediocriter valet” (A través de la música demuestra sus condiciones nada mediocres). Weiling, organista de la ciudad de Ruszt y con quien Johann Wohlmuth mantenía amistad, dejó sentado en una carta personal: “Musica noster amor” (la música es nuestro amor).

Para completar su formación, a la edad de veinte años, se trasladó a Breslau (hoy Polonia) en donde entre 1663 y 1665 fue estudiante en el Elisabethhaneum (Colegio secundario Santa Isabel). El rector de esta institución escribió en una carta de recomendación¹³:

En posesión de este libro, afirmo que Johann Wohlmuth, húngaro de la ciudad de Ruszt, durante el período que cursó en nuestra casa de estudios, ha dado testimonio ante mi persona y alumnos, de su religiosidad, cumplimiento y humildad, por tal motivo le he otorgado aquí mi más sincero aprecio, octubre 1665.

Desde Breslau se trasladó a Wittenberg (Alemania), donde cursó estudios entre 1665 y 1667 en su reconocida Universidad (hoy Martin Luther Universität). En 1667 regresó a su ciudad natal y en 1671 ejerció el cargo de rector y maestro de coro de la escuela luterana de Ruszt. En ese mismo año, a causa de la persecución religiosa, se instaló en Regensburg en donde subsistió trabajando como docente en forma independiente y bajo el servicio de los nobles. Allí conoció la floreciente cultura musical alemana, en las obras de grandes compositores como Samuel Scheidt. Reconociendo su destacada actuación profesional, en 1686 es convocado a Sopron como *directorium musicae* del templo luterano de aquella ciudad. Allí trabajó 38 años renunciando en el mismo año de su muerte a causa de su ya deteriorada vista. Fue notable como compositor, si bien de sus obras sólo se conservan cinco salmos y un *Magnificat*. Respetado maestro de las escuelas luteranas y de las familias

¹³ Kornel Bardos, *Sopron zenéje a 16-18 században* (La música de Sopron entre los siglos XVI y XVII), Budapest: Akadémia Kiadó, 1984, p. 99.

nobles y burguesas de Sopron y alrededores. En sus anotaciones figura que dictaba clases privadas de canto, *clavichordium* violín, y otros instrumentos. Entre sus alumnos se incluyeron los hijos del príncipe palatino Pál Esterházy, Mihály y Gábor quienes desde 1687, según consta en sus escritos, recibieron clases de *clavichordium*.

El manuscrito

A principios del siglo XX los hermanos Zsófia y Lajos Stark, de Sopron, hallaron el manuscrito mientras ordenaban los documentos, crónicas y libros familiares de siglos anteriores que habían heredado. En 1910, Zsófia Stark, consciente de la importancia del hallazgo, lo comunicó al profesor Sándor Payr, quien, comprendiendo el valor del manuscrito, escribió un artículo arriba mencionado. En este trabajo reconoció el significado del manuscrito, aconsejando que un lugar digno para el mismo sería el Museo de Sopron. Aceptando este consejo, los hermanos Stark lo donaron a dicha institución entre 1910 y 1916.

Como era habitual entre la clase acomodada de Sopron, las familias se esmeraban por la buena educación de sus hijos. La familia Stark (luterana), dueños de la distinguida posada *Fehérló* (Caballo blanco), contrataron un maestro de música para su hijo Johann Jacob Stark, de doce años, que de acuerdo al prestigio no pudo haber sido otro que Wohlmuth. A pesar de que Johann Jacob Stark no aparece en la lista de sus alumnos, en los registros de los archivos de la ciudad figura su nombre como alumno de música en 1689. El contenido del S contribuye a afirmar esta suposición, porque fue preparado con fines didácticos para un principiante de teclado. En este aspecto concuerdan los cinco autores que han abordado el estudio del manuscrito (Szabolcsi, Payr, Kápi-Králik, Jándek y Bárdos).

En la portada del manuscrito se lee el siguiente encabezamiento: “Tablatura perteneciente a Johann Jacob Stark, quien el 3 de diciembre de 1689, se inició en el tocar, en nombre de Dios, que nos otorgue Él su bendición”. Comentando esta frase, Payr indica que¹⁴:

Si comparamos otros escritos de Johann Wohlmuth, llegamos a la conclusión de que esa religiosidad en las palabras y la forma de expresión de la portada del libro de virginal Stark pertenecen sin lugar a dudas al maestro más destacado y reconocido de Sopron, Johann Wohlmuth.

¹⁴ Payr, p. 23.

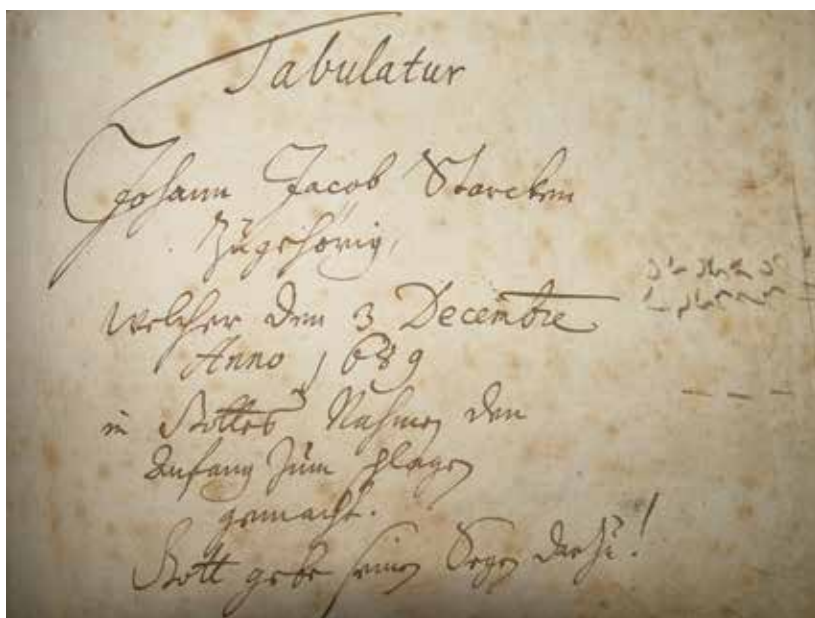


FIGURA 1. Ms. Tablatura Stark, portada. Todas las fotografías son de de S. Leidemann.

Jándek compara la caligrafía de la portada del manuscrito con un inventario firmado por Wohlmut, donde figuran los honorarios de los músicos del templo y considera que ambas caligrafías son idénticas. Bárdos, con respecto a las dos hipótesis anteriores sobre la autoría, sostiene que la primera no es suficiente para designar a Wohlmut como autor del manuscrito. En cuanto a la segunda, Bárdos señala que, al no haberse realizado un estudio grafológico, no es posible confirmar que las firmas de la portada y el inventario pertenezcan a la misma persona. Luego de las anteriores objeciones, Bárdos afirma que “de acuerdo con las circunstancias atribuimos el manuscrito a Johann Wohlmut, pero no podemos confirmarlo”. A continuación consideraremos cuatro aspectos no abordados por los mencionados autores con los que se aboga por la adjudicación de la autoría a Johann Wohlmut.

En primer lugar, a través de una comparación de caligrafías musicales entre el S y el manuscrito del *Miserere* (Salmo 50) de Wohlmut, se llega a la conclusión de que ambas contienen rasgos casi idénticos. La presencia en el S (1689) de las piezas No. 10, 20, 22, 23, 27, 41 y 44, todas ellas con títulos pertenecientes a la colección de piezas para teclado, del príncipe Pál Esterházy, hace evidente que Wohlmut conoció dicha colección incorporando las mencionadas piezas al manuscrito. Dicha hipótesis se refuerza por considerar que Wohlmut fue maestro de teclado de los hijos del príncipe desde 1687 y por ello frecuentaba la residencia del mismo una vez por semana.

En segundo lugar, las piezas Nos. 22 y 23 que tienen idéntica ornamentación a la de la *Harmonia Caelestis*¹⁵ del príncipe palatino Pál Esterházy (1711), deja en evidencia que el noble

¹⁵ *Harmonia Caelestis* (1711, Pál Esterházy), Musicalia Danubiana, Budapest: Zene Tudományi Intézet (Instituto Nacional de Musicología de Hungría), 1993, edición crítica en húngaro, alemán e inglés de Agnès Sass.

conoció la versión ornamentada del manuscrito S (1689). Este hecho es factible de considerar tomando en cuenta una vez más que Wohlmuth frecuentaba la residencia de Pál Esterházy como maestro de sus hijos

Finalmente, la inclusión de corales demuestra que el recopilador como también el dedicatario del manuscrito, debían de ser luteranos. Es oportuno recordar que tanto Wohlmuth como la familia Stark lo eran.

La música del manuscrito Stark

Los elementos musicales presentes en el manuscrito son diversos, heterogéneos y pueden ser abordados desde múltiples dimensiones (análisis musical, organología, paleografía, historia y genealogía, estilística, etc.), pero el presente artículo abordará la valoración del manuscrito S desde una perspectiva pedagógica. Sin embargo, considero relevante realizar una descripción general, con el fin de ofrecer al lector una visión panorámica de su contenido.

Las piezas del manuscrito se presentan como melodías con acompañamiento, armonizadas homofónicamente a dos, tres, cuatro o cinco voces. Aisladamente se observan breves y sencillos pasajes que sugieren una polifonía a dos voces. La ausencia de polifonía más compleja pone en evidencia un material destinado a principiantes.

El orden de dichas piezas, realizado de acuerdo con su construcción armónica, también demuestra el fin didáctico para el cual fue concebido el manuscrito. En las piezas No. 1 y 2, sólo aparecen los grados I y V, en las No. 3 y 4 ya se introduce el IV grado. En la pieza No. 5, se completa respecto a las anteriores incluyendo además el I-IV-V, el II y III grado, en la No. 6 se observa el enlace I-VI-IV-V-I, en la No. 7 el VI-V. La pieza No. 8 (coral) resume todos los enlaces armónicos anteriores. Las dificultades técnicas van apareciendo con la complejización de la armonía.

De acuerdo con el análisis de las piezas, es posible observar que se presentan como una miscelánea de música (la mayoría de autor anónimo por corresponder al *corpus* de música tradicional), practicada en la región y en el período contemporáneo y anterior¹⁶ al manuscrito. Gran parte del contenido del manuscrito y de las otras fuentes húngaras contemporáneas al mismo (*Tabulatura Vietoris*¹⁷ -c.1675-, *Caioni Codex*¹⁸ -c.1634-1671-, el Colección de piezas para teclado¹⁹ del príncipe Pál Eszterházy -c.1680, y *Harmonia Caelestis* -1711-), incluyen piezas de diferentes géneros

¹⁶ Las danzas 3, 4, 10, 27, 33 y 46 pertenecen al siglo XVI, período anterior al MTS.

¹⁷ *Harmonia Caelestis* (1711, Pál Esterházy), *cit.*

¹⁸ *Codex Caioni saeculi XVII*, Eds. Saviana Diamandi y Agnes Papp, Bucarest/Budapest: Musicalia Danubiana, editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (Academia de ciencias musicológicas de Rumania)/Zene tudományi Intézet (Instituto Nacional de Musicología de Hungría), 1993.

¹⁹ Pál Esterházy, *“Énekek, Tánczok, s Noták száma, az Virginán kit tudok verni”* (Cantos religiosos, danzas y canciones para el virginal que yo sé tocar, c.1680). *Harmonia Caelestis* (1711, Pál Esterházy), Musicalia Danubiana, Zene Tudományi Intézet (Instituto Nacional de Musicología de Hungría). Edición crítica en húngaro, alemán e inglés de Agnés Sass, Budapest, 1993.

con rasgos estilísticos en común, algunas son muy semejantes entre sí y otras están presentes en más de una fuente. La observación de estas concordancias lleva a la significativa conclusión que todas estas fuentes conformaron un estilo propio dentro del lenguaje musical común a Europa occidental del Siglo XVII, y fueron conocidas por un amplio espectro de músicos, quienes se encargaron de conectarlas entre sí. Para especificar dicho concepto, sería posible definirlo como la existencia de un *microestilo* dentro del *macroestilo* del siglo XVII.

Al observar la miscelánea del contenido del S se evidencia su diversidad estilística y, a pesar de su sencillez, las piezas nos otorgan la posibilidad de estudiar en una microforma, el carácter de diferentes especies musicales del barroco temprano, como preludios, arias y diferentes danzas, y danzas renacentistas como la Ungaresca y Bergamasca. Este repertorio también nos permite abordar las diferentes articulaciones características de la técnica para instrumentos antiguos de teclado.

El manuscrito S constituye el primer documento de la congregación luterana de Sopron que contiene corales con melodías. Anteriormente, los libros de corales de la mencionada congregación sólo se presentaban con texto sin música. Wohlmuth incluyó los corales más conocidos y con certeza los transcribió con las variantes melódicas que se practicaban en Sopron. La fuente más cercana de los corales incluidos en el manuscrito S es la colección titulada *Choral Gesang –Buch, Aud das Clavir oder Orgel* (RISM A/I 8 S 4075), publicada por Daniel Speer en 1692, compositor que, según la autobiografía de Wohlmuth, mantenía un estrecho contacto con el mismo.

Todos los corales del MTS contienen la variedad rítmica y la ornamentación de la melodía, propias de los corales pertenecientes al período de la reforma protestante (siglo XVI). Esto demuestra que, cuando los corales se difundieron en Hungría, aún contenían esa riqueza rítmica y melódica, la que gradualmente fueron perdiendo en siglos posteriores.²⁰ Comparando los corales del S con los mismos incluidos por Johann S. Bach²¹ y en el *Evangelisches Kirchen Gesangbuch*²², es posible observar la transformación de las melodías a través del tiempo y de los diferentes compositores. Los catorce corales del S, no llevan texto.

²⁰ Hacia fines del siglo XVIII, las melodías de los corales sufrieron un empobrecimiento rítmico, llegando a una notable deformación en el siglo XIX. A partir de 1930 aproximadamente, la iglesia luterana en Alemania inició la restauración de los cantos originales, comenzando a publicar nuevamente ediciones basadas en los himnarios del Siglo XVI. Es por ello que la autora de este trabajo utilizó como versión autorizada el himnario alemán luterano *Evangelisches Kirchen Gesangbuch*, 1993, Berlín.

²¹ Johann Sebastian Bach, *371 vierstimmige Choralgesänge*, Leipzig: Breitkopf, 1978.

²² *Evangelisches Kirchen Gesangbuch*, Berlín: Evangelische Haupt-Bibel-Gesellschaft, Evangelische Verlag Austalt GmbH, Leipzig y el Wichern Verlag GmbH, 1993. Se trata de una versión historicista de los corales.

El instrumento

El nombre en húngaro asignado al instrumento usado en el manuscrito es “Stark-féle virginalákönyv” (Libro de virginal perteneciente a Stark). En los escritos en alemán de Wohlmuth, que se transcriben en el artículo de Payr²³, sólo se mencionan dos términos: “auf dem Clavier” (para el teclado), usado para todos los instrumentos de tecla, y “clavichordium”²⁴, (clavicordio) expresión que, de acuerdo al período, a la región y al idioma alemán, podía designar todos los instrumentos de teclado que no fueran el órgano, tales como clavicembalos²⁵, virginales²⁶, espinetas²⁷ y clavicordios²⁸. En los inventarios de Sopron figuran como alumnos de Wohlmuth tres estudiantes de “clavichordium” (clavicordio).²⁹ De acuerdo con estos datos, el nombre de virginal nunca aparece; es comprensible que por desconocimiento de especificidades en terminología organológica a principios del siglo XX, Payr haya asociado la palabra *clavichordium* con virginal, siendo este término muy utilizado en las crónicas de Hungría en el siglo XVII. A partir de Payr quien afirma que: “Wohlmuth virginalra írta tabulatura” (Wohlmuth escribió la tablatura para virginal)³⁰, los musicólogos húngaros denominaron al manuscrito en todas las publicaciones hasta el presente como Stark-féle virginalákönyv (Libro de virginal perteneciente a Stark).

Si bien es cierto que, de acuerdo a su género, las piezas incluidas en el manuscrito (menos los corales)³¹ se adaptan más al repertorio de instrumentos de teclado de cuerda pulsada o percutida que al órgano, no es posible afirmar que fue destinado sólo para uno de ellos.

Para sustentar la hipótesis de que el manuscrito estuvo destinado a todos los instrumentos de teclado de cuerda, cabe mencionar que tanto la familia de los instrumentos de teclado de

²³ Primero en acceder al manuscrito.

²⁴ Payr, pp. 14 y 16.

²⁵ Instrumentos de uno o varios teclados, con caja de forma triangular, en donde las cuerdas (pulsadas) corren paralelas al teclado,

²⁶ Instrumentos de un solo teclado, con caja de forma rectangular o poligonal, en donde las cuerdas (punteadas), corren perpendiculares al teclado,

²⁷ Instrumentos de un solo teclado, con caja de forma poligonal, en donde las cuerdas (pulsadas), corren en ángulo oblicuo al teclado.

²⁸ Instrumentos de un solo teclado, con caja de forma rectangular, en donde las cuerdas (percutidas), corren perpendiculares al teclado.

²⁹ Bárdos, pp. 372-373

³⁰ Payr, p. 24.

³¹ Como ya indicamos, los corales pueden haber sido incluidos, considerando que la familia Stark era luterana al igual que Wohlmuth.

cuerda pulsada (claves, virginales y espinetas), como los de cuerda percutida (clavicordios), coexistieron y fueron utilizados indistintamente.³²

La secuencia para la enseñanza instrumental del teclado barroco.

Uno de los aspectos más valiosos del manuscrito es su carácter didáctico y es evidente que fue concebido como método de teclado para principiantes.³³ El texto de la portada, la presentación de elementos de teoría musical en el inicio, la secuencia de las obras en grado progresivo de dificultad y la brevedad de las piezas (de uno a tres sistemas) confirman esta hipótesis.

En la portada se pueden leer unas palabras introductorias escritas en alemán que dejan constancia de que fue concebido para un estudiante:

“Tabulatur/ Johann Jacob Starcken/ zuhörig/ welcher den 3 Decembre/ Anno 1689/ in Gottes Nahmen den/ Anfang zum Schlagen gemacht/ Gott gebe seinen Segen Darzu!”

Tablatura³⁴ perteneciente a Johann Jacob Stark, quien el 3 de diciembre de 1689, se inició en el tocar, en nombre de Dios, que nos otorgue Él su bendición.

Al analizar los elementos técnicos de la música implicada en tal proceso pedagógico, podemos dar con una característica típica de toda propuesta metodológico-didáctica: la secuenciación. Desde esta perspectiva proponemos advertir cuatro escalones articulados que atraviesan este proceso de iniciación instrumental.

En un primer momento, antes de la ejecución propiamente dicha, nos encontramos con indicaciones preliminares: la presentación de elementos de teoría musical. Después de la portada del manuscrito S presenta las claves, la ubicación de los sonidos de la escala con notación alfabética, las tonalidades mayor y menor, los valores rítmicos en notas y sus correspondientes silencios.

³² *The New Grove's, Dictionary of musical instruments: Early keyboard instruments*, W.W.Norton & Company, 1989, pp. 1-171.

³³ La autora de este artículo no ha encontrado hasta el presente fuentes contemporáneas con estas características.

³⁴ En el siglo XVII, el término *tabulatur*, no sólo denominó a las notaciones características de tablatura (para teclado o cuerdas pulsadas), sino que también se aplicó con frecuencia a la escritura musical con notas sobre un pentagrama (notación actual). Para citar un ejemplo es posible nombrar las colecciones de Samuel Scheidt *Tabulatur Nova* (1624) y *Görlitzer Tabulatur buch* (1650), ambas conocidas por Wohlmut, (G. Jándek, p. 93.) extraído de: Jándek Gusztáv, Wohlmut János 1689, évi un. Stark-féle virginálkönyv (El así llamado libro de virginal de Stark, de Johann Wohlmut, 1689), *Soproni Szemle*, IX (1955), p. 93.

a. Indicaciones sobre teoría musical

A continuación se describen brevemente las indicaciones sobre teoría musical contenidas en los ff. 1-4 del manuscrito. Con el título (en latín) de *Claves signata*, la Fig. 1 (f. 2) presenta las claves de do en primera, segunda, tercera y cuarta líneas, fa en tercera, cuarta y quinta y sol en primera y segunda.



FIGURA 2. Ms. Stark, p. 1

Por su parte bajo el título de *Claves intellecta* (Fig. 3), presenta la ubicación de las notas en notación alfabética sobre el pentagrama.

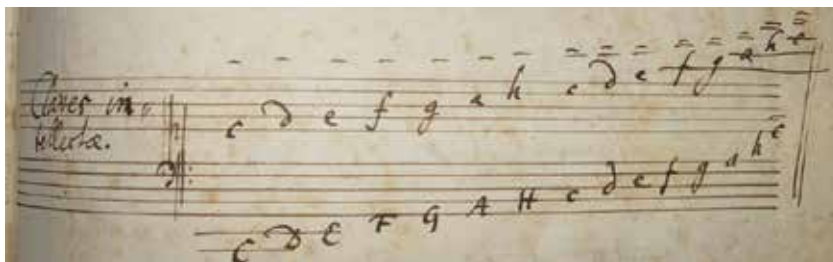


FIGURA 3. Ms. Stark, p. 1

La Fig. 4 indica que las melodías (cantus) pueden ser en mayor (dur - mayor sin alteraciones-) o menor (moll con si bemol) indicando además que una melodía es en mayor (dur), cuando no lleva si bemol.

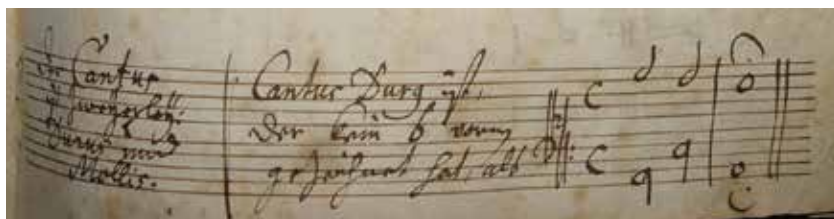


FIGURA 4. Ms. Stark, p. 1

En la Fig. 5 se indica que una melodía es menor (moll) cuando lleva si bemol y a continuación se incluye un ejemplo musical.



FIGURA 5. Ms. Stark, p. 2

En la Fig. 6 para el compás binario, presenta, en el pentagrama superior e inferior, los valores de acuerdo con la notación mensural blanca de las figuras rítmicas y su equivalente en silencios (máxima, ocho tactus, longa, cuatro tactus, breve, dos tactus, semibreve –redondeada–, un tactus y mínima, medio tactus).³⁵



FIGURA 6. Ms. Stark, p. 2

En la Fig. 7, a continuación del ítem b de la página 2 del manuscrito, se presentan la semi-mínima, 1/4 tactus, la croma, 1/8 tactus y la doble croma (1/16 tactus).

³⁵ Notación musical que se usa en Europa desde mediados del siglo XV.

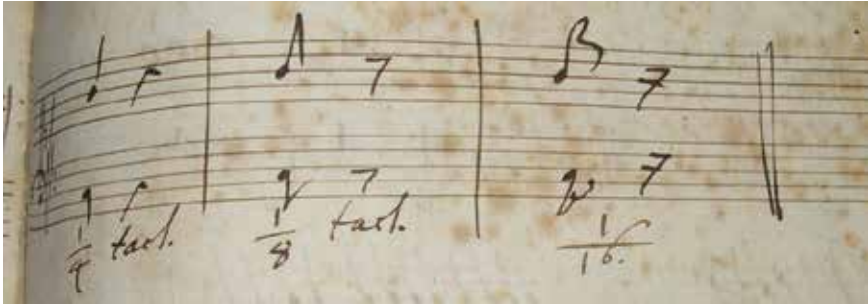


FIGURA 7. Ms. Stark, p. 3

En la Fig. 8, para la indicación del compás ternario C3/2, presenta en los pentagramas superior e inferior las figuras rítmicas posibles (y su equivalente en silencios) dentro de un compás (de acuerdo a la notación mensural blanca), a partir de una semibreve con puntillo hasta doce cromas.



FIGURA 8. Ms. Stark, p. 3

En la Fig. 9 y par indicar el compás ternario C3/1, presenta en los pentagramas superior e inferior, las figuras rítmicas posibles (y su equivalente en silencios) dentro de un compás (de acuerdo a la notación mensural blanca), a partir de una longa con puntillo hasta doce semimínimas.



FIGURA 9. Ms. Stark, p. 4

Usando términos en latín y bajo el título *signa* (signos) la Fig. 10 presenta los *signum principii*, signo de inicio para indicación de compás ejemplificando con C, como único signo para el compás binario. En seguida expone los *signum reptitionis* (signo de repetición) y el *custos*³⁶, que se usa para indicar la continuación el transito del final de un pentagrama al inicio del siguiente. Por último se presenta el *semitonum* (sostenido).



FIGURA 10. Ms. Stark, p. 4

Las Figs. 11 y 12 muestran en conjunto las figuras anteriormente explicadas.

³⁶ Del verbo en latín *custodiar*, se interpreta como: ¡Cuidado, sigue adelante!



FIGURA 11. Ms. Stark, p. 1



FIGURA 12. Ms. Stark, p. 4

Tras esta etapa propedéutica, el manuscrito inicia la presentación de las pequeñas obras con las cuales el intérprete novato del teclado iniciará su proceso de aprendizaje en forma escalonada. A continuación, seleccionaremos y analizaremos una obra paradigmática de cada uno de los cuatro niveles que reconocemos en la secuencia. Como criterios musicales para diferenciar tales niveles articulados atenderemos especialmente a la notación musical implementada, a la textura musical, a la digitación y articulación, a la velocidad de las piezas, así como a su morfología y estilística.

b. Nivel 1 (Fig. 13)

La “Gavotte”, primera pieza del manuscrito, correspondería al primer nivel. Observamos en la mano derecha una melodía sencilla a una voz, morfológicamente de dos frases A-B divididas a su vez en dos incisos en forma de pregunta y respuesta. La mano izquierda a la manera de un *ostinato* melódico se presenta de a dos compases, con sólo I y V grado, en posición fundamental con dos notas (fundamental y quinta). La tonalidad también sin alteraciones y el compás binario con motivos rítmicos que incluyen tres figuraciones hacen evidente este primer nivel.



FIGURA 13. Ms. Stark, p. 5

c. Nivel 2 (Fig. 14)

La pieza número 11, un “Minuet”, correspondería al segundo nivel, en donde la mano derecha expone la melodía incluyendo terceras paralelas y cuatro diferentes diseños rítmicos en compás ternario. El acompañamiento en mano izquierda, si bien está construido a modo de ostinato melódico cada cuatro compases, utiliza

ya I-IV-V grado con acordes de dos notas e intercala movimientos melódicos. La tonalidad sin alteraciones incluye ya una modulación, de paso con una alteración.



FIGURA 14. Ms. Stark, pp. 9-10

d. Nivel 3 (Fig. 15)

El “Preludio”, pieza número 16 del manuscrito, como su nombre lo indica, es una pieza estilo libre en donde las dos manos participan en forma de pregunta y respuesta en igualdad de exigencia. Aparecen tres alteraciones. Estilísticamente es más compleja su interpretación, justamente por su forma libre, en donde, si bien el aspecto rítmico está pautado, su ejecución difiere de lo estrictamente escrito. Además, se observa sobre la sensible (do #) la ausencia de indicación de trino, omisión posible de hallar dado que al pertenecer al lenguaje común barroco frecuentemente no se indicaba, pero sí se ejecutaba.

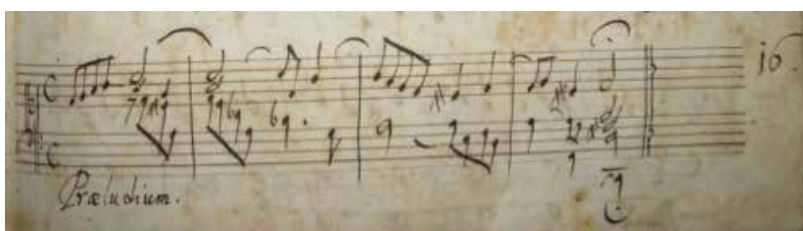


FIGURA 15. Ms. Stark, p. 15

Nivel 4 (Fig. 16)

La pieza número 46, titulada “Engl. Tanz” (danza inglesa), se presenta con diseños rítmicos ágiles en la mano derecha, combinados con una mano izquierda a dos voces, lo cual requiere de una precisa articulación. La ejecución más compleja de la mano izquierda requiere también un nivel mucho más avanzado. La tonalidad posee un bemol, e incluye alteraciones de paso como VI y VII ascendido, y tónica mayorizada (con fa #). La ornamentación con trinos también requiere de mayor destreza, porque, al ser la pieza de velocidad aproximada negra equivalente a 100, y los trinos deben ejecutarse más velozmente. La complejidad de pregunta-respuesta, de diálogo entre voces que encontrábamos en el nivel 3 aquí se observa concentrada en la mano izquierda sobre la cual se agrega la mano derecha, constituyendo una textura a tres voces independientes.



FIGURA 16. Ms. Stark, p. 40

De este modo, puede advertirse que más allá del carácter heterogéneo y variado de los estilos y herencias subyace un riguroso ordenamiento. No se trata de una mera yuxtaposición azarosa de piezas de diverso origen, sino más bien de una secuencia seleccionada según criterios didácticos en donde el aprendizaje de una etapa previa conforma el andamiaje necesario para la posterior. La complejidad existente en las piezas finales (con relación a la textura, carácter, armonía, digitación, articulaciones, etc.) sólo es posible –para el estudiante novato– gracias al recorrido previamente realizado.

Conclusiones

El contenido musical del manuscrito *Tabulatura Johann Jacob Starcken zügehörig* –1689– revela el fin didáctico para el cual fue concebido. Este aspecto lo convierte en uno de los primeros métodos para teclado y en consecuencia en un material digno de estudio y a la vez apto para ser incluido en los programas de asignaturas de teclado barroco en instituciones de enseñanza musical.








A diferencia de otras propuestas posteriores para el estudio instrumental, en este manuscrito se organizan en forma didáctica materiales musicales existentes y obras que efectivamente circulaban en su época en diversas comunidades. No constituye un artificio especialmente compuesto para el estudiante, sino más bien una secuencia organizada de melodías vivas en los intercambios sonoros de la época. Las piezas contenidas en el manuscrito evidencian la práctica de un lenguaje musical común, extendido en toda Europa occidental en los siglos XVI y XVII y aceptado como propio en los diferentes círculos sociales a pesar de las diversas costumbres y lenguas.

La necesidad de transmitir tales piezas con miras a satisfacer el hábito social de tocar y disfrutar de la música fue más importante que la figura que las selecciona y las transcribe y más lejos aún de la existencia del hipotético compositor, en caso de haber uno. Quizás éstas sean las posibles causas de la falta de una “firma de autor”. Sin embargo, es importante advertir el carácter creativo y original de la organización del material, ordenamiento bajo el cual subyace un conocimiento del instrumento, su técnica y su pedagogía; y que operó como condición necesaria para realizar la secuencia en los niveles previamente analizados.

El estudio de aspectos específicos de este valioso material asume una triple intencionalidad. Por un lado, aquella de carácter epistémico en el campo de la musicología histórica; por otro lado, la artística, que implica advertir el valor musical del material analizado y por último, la conjunción de las anteriores dimensiones con la perspectiva ética de dar a conocer aquello proveniente –en palabras de Zátanyi– de los “borrosos confines de la periferia”³⁷.

³⁷ Márta Zátanyi, *Arte y creación. Los caminos de la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2007, p. 57.









Manuscrito Stark-Contenido

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
		Portada		
1-4		[Elementos de teoría musical]		
5	1	Gavotte		
5	2	Praeludium		
6	3	Ungrl. Tanz-Proportio ¹ (Danza húngara con su proportio)		
7	4	Ein anderer ungl. Tanz-Proportio (Otra danza húngara con su proportio)		
8	5	Praeludium		
9	6	Minuet		
10	7	Aria		

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
10	8	Erstanden ist der heilig Geist (Ha resucitado Cristo santo)		Coral de Pascua, melodía del himno Surrexit Christus hodie (siglo XIV) en 1531, la orden de Hermanos de Bohemia la incluyó en su libro de cantos. Texto en alemán de Johann Horn (1544).
11	9	Gute Nacht (Buenas Noches)		Canción
12	10	Pargamasca [Bergamasca]		
12	11	Minuet		
13	12	Aria		
14	13	BerghauerTanz (Danza de mineros)		
14	14	Aria		

¹ La ortografía de los títulos en alemán corresponde a la original del manuscrito. A fines del siglo XVII, la escritura de la lengua alemana aún no se encontraba unificada y muchos vocablos se escribían según la pronunciación alemana de la región. En las ediciones actuales, algunos de los títulos de los corales incluidos en esta lista, se encuentran modificados de acuerdo a la ortografía alemana actual.

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
15	15	Wernur den lieben Gott last walten (El que deja que sólo obre Dios)		Coral perteneciente al grupo temático Confianza en Dios/Cruz y Consuelo. Melodía y texto de Georg Neumark (1621-1681), poeta, compositor y ejecutante de viola da gamba.
15	16a*	Praeludium		
16	16b*	Englischer Tanz (Danza inglesa)		Preludio
16	17	Steyrer Tanz (Danza de Estiria)		
17	18	Nun last uns Gott dem Herren (Demos gracias al Señor Dios)		Coral perteneciente al grupo temático Alabanza y Acción de Gracias, melodía de Nikolauss Selnecker (1587).
18	19	Minuet		
19	20	Trompeten Stück (Pieza para trompetas)		Torony Zene (música de la torre)
20	21	Sarabanda		
20	22	Joseph		Canción de Navidad
21	23	Eja		Canción de Navidad






Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
22	24	3tia pars		Canción de Navidad
22	25	Werde munter mein Gemüth (Despierta sentimiento mío)		Coral de Navidad, melodía de Johann Schop (1642).
24	26	Nun komt der Heiland (Ahora ven, redentor de los paganos)		Coral de Adviento, melodía del himno Veni redemptor, Ambrosio (386); texto alemán de Martin Luther (1524).
24	27	Puer natus in Bethlehem (Un niño ha nacido en Belén)		Coral. Himno de Navidad del siglo XIII, versión alemana de Luca Lossius, 1553.
25	28	Uns ist gebora ein Kindelein (Nos ha nacido un niño)		Coral de navidad, melodía de Gesius (1601)
26	29	Ungerischer Tantz des Fürsten auss Siebenbürgen Proportion darauff ² (Danza húngara del Príncipe de Transilvania con su proportio)		
27	30	Studentisches Leben (Vida estudiantil)		Canción
28	31	Ballet		

² La expresión 'darauff' es una exclamación utilizada para dar inicio a una danza (equivalente a attaca).

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
28	32	Wo Gott zum Haus nicht (Allí donde Dios no concede su gracia a la casa)		Coral. Melodía de autor anónimo, se encuentra en un himnario de Wittenberg de 1529. Texto del Salmo 127, traducción al alemán de Johann Kolrose (1525).
29	33	Ungl. Tanz-Proportio (Danza húngara con su proportio)		
30	34	Liebster Jesu wir sind hier (Queridísimo Jesús aquí estamos)		Coral. Melodía del compositor Johann Rudolf Ahle (1644).
31	35	Aria		
32	36	Steyrer Tanz (Danza de Estiria)		
32	37	Courant		
34	38	Waistu nicht (¿No lo sabes?)		Canción
34	39	Minuet		
35	40	Minuet		

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
36	41	Salomon		Canción religiosa
37	42	Wenn die Schönheit. Aria (Cuando la belleza)		Aria (canción)
38	43	Aria		
39	44	Trompeter Stück (Piezas para trompeteros)		Torony zene (música de la torre)
39	45	Wohl mir, Jesus meine Freude (Dichoso de mí, Jesús alegría mía)		Coral. No se ha encontrado aun la fuente de esta melodía.
40	46	Engl. Tantz (Danza inglesa)		
40	47	Minuet		
41	48	Hastu denn Jesu dein zugesicht (Jesús, ¿has ocultado totalmente tu rostro?)		Coral. Melodía del compositor Ahasverus Fritsch (1668)
42	49	Aria		

³ La pieza N °55 no figura y la N °16 está repetida.

Páginas	Numeración original		Incipit	Notas
42	50	Gott des Himmels und der Erden (Dios del cielo y de las tierras)		Coral. Melodía de Heinrich Albert (1642).
43	51	Praeludium		
44	52	Auss meines Herzens Grunde (Desde el fondo de mi corazón)		Coral. Melodía de autor anónimo (Eisleben, 1598).
45	53	Herr Jesu Christ dich zu uns wend (Jesús, inclínate hacia nosotros)		Coral. Melodía de autor anónimo, 1628.
46	54	Hirtenstückl (Pieza pastoril)		
48	56 ³	Tantz (Danza)	