# MUSICALIA DANUBIANA

MTA Zenetudományi Intézet

## ANTON ZIMMERMANN (1741-1781)

## XII QUINTETTI

# M U S I C A L I A  D A N U B I A N A

REDIGUNT

**FERENCZI ILONA** **SAS ÁGNES** **SZENDREI JANKA**

## CURIS

**DOBSZAY LÁSZLÓ**

MUSICALIA DANUBIANA

15.

# ANTON ZIMMERMANN (1741-1781)

# XII QUINTETTI

EDITED BY

**JÁNOS MEZEI**

**BUDAPEST • 1996**

**Felelős kiadó: FALVY ZOLTÁN**
**Lektorálta: CSABAI ADRIEN**
**Fordította: MÉSZÁROS ERZSÉBET**
**Címlapterv: P. HORVÁTH ÉVA**
**Kottagrafika: ÁMON ILONA**

**Készült a Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiuma, a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottsága és az OKTK „Kulturális hagyományaink feltárása, nyilvántartása és kiadása" c. kutatási főirány támogatásával**

**ISBN 963 7074 59 7**
**ISSN 0230-8223**

**© Mezei János 1996**

Fotókész anyagról a nyomdai kivitelezést végezte:
9622728 AKAPRINT Kft. F. v. Lajtai Ferenc

# INDEX


Pozsony zenei élete az 1770-es években és a Batthyány-zenekar ..... 5
Anton Zimmermann élete és művei ..... 13
A vonóskvintettek: hangszerösszeállítás, tételrend és ciklusterv ..... 19
A kvintettek tételtípusai ..... 23
Közreadói megjegyzések
Általános megjegyzések ..... 29
A/ A források ..... 29
B/ A kiadás módszere ..... 30
C/ Előadási problémák ..... 30

The Musical Life of Pozsony in the 1770s and the Batthyány Orchestra ..... 33
Anton Zimmermann's Life and Works ..... 41
The String Quintets: Scoring, Order of Movements and Cyclical Layout ..... 49
Types of Movements in the Quintets ..... 53
Editorial Notes
General Remarks ..... 61
A/ The Sources ..... 61
B/ Editorial Methods ..... 62
C/ Performance Considerations ..... 63

Facsimiles ..... 65

Kották / Scores
Quintet No. 1 in B♭ ..... 79
Quintet No. 2 in F ..... 107
Quintet No. 3 in C ..... 135
Quintet No. 4 in G ..... 167
Quintet No. 5 in D ..... 197
Quintet No. 6 in A ..... 231
Quintet No. 7 in C ..... 271
Quintet No. 8 in F ..... 305
Quintet No. 9 in G ..... 333
Quintet No. 10 in F ..... 365
Quintet No. 11 in A ..... 393
Quintet No. 12 in E♭ "De lamentatione" ..... 419

Jegyzetek / Notes
B-dúr kvintett / Quintet No. 1 in B♭ ..... 465
F-dúr kvintett / Quintet No. 2 in F ..... 468
C-dúr kvintett / Quintet No. 3 in C ..... 471
G-dúr kvintett / Quintet No. 4 in G ..... 474
D-dúr kvintett / Quintet No. 5 in D ..... 477
A-dúr kvintett / Quintet No. 6 in A ..... 479
C-dúr kvintett / Quintet No. 7 in C ..... 484
F-dúr kvintett / Quintet No. 8 in F ..... 487
G-dúr kvintett / Quintet No. 9 in G ..... 490
F-dúr kvintett / Quintet No. 10 in F ..... 494
A-dúr kvintett / Quintet No. 11 in A ..... 497
Esz-dúr kvintett / Quintet No. 12 in E♭ "De lamentatione" ..... 499

# Pozsony zenei élete az 1770-es években és a Batthyány-zenekar

A török hódítás után az ideiglenes fővárossá lett Pozsony jelentősége soha nem látott mértékben megnövekedett: a magyarországi helytartó, az országgyűlés és számos hivatal székhelyeként a politikai élet központjává vált. Az Esztergomból Nagyszombatba áthelyezett prímási udvar is gyakran időzött itt, több szerzetesrend rendházat tartott fenn, a főnemesi családok előszeretettel építettek palotákat a városban. A társadalmi reprezentációhoz kapcsolódó zenélési alkalmak száma megsokszorozódott: Pozsony a tereziánus korszak végén (az 1770-80-as években) élte első zenei „aranykorát". E fénykor első évtizedének kulcsfiguráját, Anton Zimmermannt jól működő zenei intézmények vették körül, melyek a színvonalas együttesekkel, jelentős művészegyéniségekkel való inspiráló együttműködést is lehetővé tették számára.

A zenei élet hagyományos mecénásait a gazdag múlttal rendelkező templomok és kolostorok jelentették. Kiemelkedett közülük a városi plébánia, a Szent Márton-dóm, a koronázási ünnepségek színhelye. Itt a zene nemcsak e rendkívüli eseményeknek, hanem a rendszeres évi ünnepeknek (pl. a Szt. Rozália, Szt. Imre és Szt. Katalin tiszteletére rendezett körmeneteknek, vagy a különösen fényesen megült Szent Cecília-napnak), és a mindennapi istentiszteleteknek is természetes tartozéka volt. A zenét a város által fenntartott zenekar szolgáltatta (egy 1768-as adat szerint hat vocalistát és hat toronyzenészt fizettek[1]). A vezető zenészek, az orgonisták és *regens chori*k közül ebből az időből Johann Andreas Schantroch (1710-1780), Sebastian Ruppert (*1738), ill. Jakob Lichtenegger (1763-1792 között a templom zenésze) és Jakob Kunert (1748-1833) nevét ismerjük – többen közülük zeneszerzőként is működtek.[2]

A fennmaradt kottaállomány tanúsága szerint számottevő zenei hagyományra tekinthetett vissza a mariánus provinciához tartozó pozsonyi ferencesek temploma és kolostora is.[3] A rend legjelentősebb zeneszerzői, az 1769-es reform után az alaprepertoárt összefoglaló P. Pantaleon Roskovsky (1734-1789) és P. Gaudentius Dettelbach (1739-1818) évtizedünkben a pozsonyi rendházban fejtették ki tevékenységüket (Roskovsky 1771-73, Dettelbach 1773-78 között).[4] Az egyéb rendek közül a figurális zenét művelték a jezsuitáknál, a Szent Szalvátor templomban (regens chori Jakob Kunert, a Szt. Márton dóm későbbi karnagya), a trinitáriusoknál (orgonista Zimmermann Szt. Márton-beli elődje, J. A. Schantroch), valamint az irgalmasok és a klarisszák templomában. A női kolostorokban az ifjúság zenei neveléséről is gondoskodtak: az orsolya-rendi apácáknál a zeneszerző és *regens chori* Stanislava von Seydl (1752-1837) felügyelte a tanítást, a *Notre Dame* kolostorának iskolájában a kötelező zeneoktatás ellátására nem mást, mint a zeneszerző Heinrich Kleint (1756-1832), a pozsonyi zeneélet későbbi vezéralakját alkalmazták.[5]

A magyarországi egyházi iskolák mellett a *Ratio educationis* nyomán a század utolsó negyedében jelentek meg a városi oktatási intézmények, és velük a speciális zeneiskolák. Az első, mintaként szolgáló nyilvános intézmény 1775-ben Pozsonyban létesült, a Nemzeti Főiskola (*Haupt-*

---

[1] Ld. Bárdos Kornél kéziratos hagyatékát, MTA ZTI (a továbbiakban BK). Az általa feldolgozott levéltári anyagok a következők: Pozsony, Archív Mesta, Városi számadáskönyvek (BK 903-908. l.), Városi jegyzőkönyvek (BK 930-940. l.), Iratok (BK 940-942 és 948), valamint Štátny ústredný archív SSR Bratislava, Káptalani jegyzőkönyvek Nr.1-3, 1657-1800 (BK 960-969. l.). Az idézett adatot ld. BK 928r.

[2] Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. II Klasicizmus*, Bratislava 1993, 21. o.

[3] Dobroslav Orel, *Hudební památky Františkánské knihovny v Bratislave* , Bratislava 1930.

[4] Ladislav Kačic, *Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. u. 18. Jahrhundert* , Studia Musicologica 33, 1991, 27. o. és uő., *P. Pantaleon Roškovský OFM: Vesperae bachanales*, Bratislava 1994, 8. o.

[5] Heinrich Klein 1776-tól keresett pozsonyi állást, de csak 1784-ben telepedett le a városban. (D. Múdra, *Heinrich Klein, Príspevok k biografii a tvorbe,* Hudobný archív 10, 1987, 89. o. és Múdra 1993, 72. o.)

*nationalschule*) keretében.[6] Alapítója, Franz Paul Rigler (1748?-1796) adta ki az első hazai billentyűs hangszerre szánt iskolát.[7] Olyan eredményesen oktatott, hogy már 1777-ben egyik kis növendékével együtt léphetett fel. A koncerten egyébként Rigler – akit nemcsak kiváló tanárként, hanem jelentős pianistaként is számon tartottak – Zimmermann egy erre az alkalomra írt csembalóversenyét is eljátszotta.[8]

A város hétköznapjainak és ünnepeinek zenével való ellátása a városi trombitások nagy hagyománnyal rendelkező testületére várt. A városháza tornyából fanfárokat játszottak, közreműködtek a tanács tisztújítási ünnepségein, az uralkodók tiszteletére rendezett ceremóniákon, muzsikáltak a templomi istentiszteleteken,[9] de bálokon, mulatságokon is. 1755-1781 között Matthias Otzelsberger volt a városi muzsikusok vezetője, majd a legismertebb „toronyzenész", Franz Xaver Tost (1754-1829).[10] Tost 1773-tól működött a városban, a városi zeneigazgató címének elnyerése előtt a városi színház igazgatói posztját töltötte be, ahol több operáját is bemutatták.[11]

A pozsonyi operajátszás kezdetén a fellépő – eleinte főleg olasz – vándortársulatok különböző, többé-kevésbé alkalmi jellegű színházépületekben játszottak (mint pl. 1760-1775 között a *Grünes Stübel*-ben). A 800 nézőt befogadó új színház 1776-ban épült fel.[12] Az 1770-es években vendégszereplő legnevezetesebb együttes Karl Wahr (1745-1798k.) társulata volt, mely felváltva Eszterházán és Pozsonyban játszott (a szezonra Esterházy herceg szerződtette őket, télen Pozsonyban léptek fel).[13] Wahr nem kisebb zeneszerzővel működött együtt, mint Joseph Haydn. A gothai *Theater-Kalender* Haydnt egyenesen a társulat háziszerzőjeként tartotta számon, hiszen 1772-77 között előadott színdarabjaikhoz több kísérőzenét komponált, vagy állított össze.[14] Wahr pozsonyi komponistákat is foglalkoztatott: társulatának egyik 1774-75-ös pozsonyi előadásához Georg Glantz katonakarmester jól ismert török zenéjét játszották,[15] 1777-ben Johann Schilson *Die Wilden* c. drámáját Zimmermann kísérőzenéjével mutatták be.[16]

A városi színházban Joseph Schmallögger igazgatása idején, 1779-80-ban az „első magyar opera" szerzője, Chudy József (1751?-1813) *Der Doktor* c. operáját adták.[17] Egy 1779. novemberi koncert műsorán Chudy egy áriája Zimmermann új bőgőversenyével együtt hangzott el.[18]

---

[6] Az iskola nyilvános vizsgáiról a *Pressburger Zeitung* (a továbbiakban: PZ) beszámolt, 1780. okt. 21. (ld. BK 993r).

[7] *Anleitung zum Clavier ...*, 1779, átdolgozott változata: *Anleitung zum Gesänge und dem Klaviere* 1798.

[8] PZ 1777. febr. 26, ld. Pándi Mariann–Schmidt, Fritz: *Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung*, Haydn Jahrbuch 8, 1971, 174. o. (A PZ adatait többnyire innen idézzük, a továbbiakban csak az egyéb forrásokat jelöljük.)

[9] Tanácsi tisztújítási ünnepek adatai 1699-1780 (BK 921-922, 929), ünnepségek uralkodók tiszteletére (BK 922-923, 927-928, 937-939). Városi zenészek a dómban: adatok 1686-1778 (BK 930-8, 941, 960, 975).

[10] Nem azonos az 1783-88 között Kismartonban alkalmazott hegedűssel, Johann Tost-tal (1755-1831), vö. Tank, *Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*, Regensburg 1981, 416. o. F. X. Tost 1794 körül a Vigadó és a városi színház igazgatója, majd 1796-tól városi zeneigazgató (*Stadt-Thurmer-Meister*). Zeneszerzőként is jelentős, versenyművek, alkalmi kantáták, magyaros zongoradarabok szerzője.

[11] Franz Stieger, *Opernlexikon*, Tutzing 1977, Teil II, 3. Band, 110. o. és Major Ervin, *A magyar énekes színpad*, A magyar muzsika könyve, Budapest 1936, 36. o.

[12] Múdra 1993, 22. o.

[13] A társulat 1773-ban Pozsonyban a *Thamos*-t játszotta, Mozart zenéjével. Pándi–Schmidt i.m. 169. o.

[14] Shakespeare: *Hamlet*, Goethe: *Götz von Berlichingen* (mindkettő elveszett). Regnard *Le distrait* c. darabjához, Grossmann *Die Feuerbrunst*-jához írt zenéjének egy része szimfóniák formájában maradt fenn (No. 60 és 59 „Feuer"). H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works* 2, Bloominton–London 1978, 208, 216-7, 279-80. o.

[15] Landon i.m. 217, PZ 1775. máj. 3. Georg Glantz († 1783) katonakarmestert először 1774-ben említették (PZ 1774. dec. 31.), Pozsony után Pécsett működött. Fennmaradt művei: *Sinfonia* (OSzK), *Miserere* (pécsi székesegyház).

[16] Johann Schilson kamarai tanácsos, később maga is zeneszerző (művek 1800-1809 között, ld. OSzK).

[17] Cesnaková-Michalková, *Die Musik auf den slowakischen Bühnen im 17. und 18. Jahrhundert*, Musik des Ostens 6, Kassel 1971, 76. o. (idézi BK 968. l.).

[18] PZ 1779. nov. 24.

A hangversenyeket túlnyomórészt a színházépületben, majd később a városi Vigadóban rendezték. Ezeken a „zenei akadémiákon" a legfrissebb bécsi repertoár mellett a pozsonyi komponisták darabjai is megszólaltak, többnyire a szerzők saját előadásában. A hangversenyeken számos neves zeneszerző és előadóművész is vendégszerepelt: a gyermek Mozart (1762), Dittersdorf (1779) és Vanhal (1779) mellett az énekes Marianna Izo (1776), Morigi (1777), Elisabeth Mara (1781), a fuvolista Bacher (1777), a világhírű kürtös Joseph Leitgeb (1777), a hegedűs Menzel (1776).[19]

Mindezek mellett fényűző bálokat és egyéb táncos mulatságokat rendeztek. A zártkörű főúri bálokon az udvari együttesek, a városi mulatságokon a toronyzenészek muzsikáltak, de pl. 1775-ben cigányzenészek is „bebocsátást nyernek a városba", „mivel ebben a műfajban kitűnően játszanak".[20] A zenés multaságok, felvonulások, városi ünnepségek közreműködője volt továbbá a Károly-ezred bandája, mely Georg Glantz zeneszerző vezetésével vasárnap esténként térzenét adott.[21]

A pezsgő zenei élet legaktívabb és legszínvonalasabb résztvevői a kiemelt lehetőségekkel rendelkező, számos kiváló hangszerjátékost foglalkoztató főúri zenekarok voltak. A mintát Esterházy Miklós Haydn által vezetett együttese testesítette meg, mely kismartoni, eszterházi és bécsi tartózkodása mellett gyakran játszott a herceg pozsonyi palotáiban is. 1767-ben Pozsonyban töltötték a farsangot: a herceg e két hónap során mutatta be zenekarát a helyi arisztokráciának. Haydn *La canterina* c. operájának első nagy sikerű nyilvános előadásán Mária Terézia lánya, Mária Krisztina hercegnő és férje is részt vett – ezenkívül valószínűleg koncerteket is adtak, bálokon is játszottak.[22] 1772. novemberében a pozsonyi Grassalkovich-palotában Haydn dirigálta a tánczenét szolgáltató (valószínűleg Esterházy-)zenekart,[23] 1774-ben a Cecília-napi ünnepségen Regnard *Le distrait*-jét adták elő, Haydn kísérőzenéjével, de nem az ő jelenlétében.[24] 1775-ben a zenekar, külföldi virtuózokkal és helyi zenészekkel kiegészítve, újból a pozsonyi Esterházy-palotában koncertezett,[25] bár lehet, hogy Haydn nélkül.

(Haydn személyesen is kapcsolatba került pozsonyi zenészekkel: 1769-ben közülük toborzott új énekesnőket, más alkalommal – mint a Mária Terézia tiszteletére 1770-ben, Eszterházán adott bálon – 36 főre bővített zenekarában talán pozsonyi trombitás és dobos kisegítők közreműködését is igénybe vette.[26])

* * *

Az első állandó, az Esterházy-zenekarhoz mérhető pozsonyi együttest Batthyány József kardinális (1727-1799) alapította.[27] Batthyány 1776. februárjában nyerte el az esztergomi prímási méltóságot, július elején tartotta az ünnepélyes bevonulást Nagyszombatba, majd Pozsonyba. Zenészeket már 1775-ben foglalkoztatott: Theodor Lotz klarinétos már ebben az évben „a prímás

---

19 A PZ adatait felsorolja Múdra 1993, 23. o.

20 BK 938. l.

21 PZ 1780. ápr. 12. és 1780. aug. 26. (BK 992-993. l.)

22 Landon i.m. 78, 133-4, 137. o.

23 Landon i.m. 36, 180. o.

24 Landon i.m. 211, 285. o. – PZ 1774. aug. 23.

25 PZ 1775. ápr. 12.

26 Landon i.m. 158. és 164. o.

27 A prímás együttesével kb. egy időben, 1776-1780 között Albert Sachsen-Teschen (Magyarország helytartója) a pozsonyi várban kevéssé jelentékeny együttest tartott. (Rudolf Flotzinger–Gernot Gruber, *Die Wiener Klassik und ihre Zeit*, Musikgeschichte Österreichs, Band 2, Graz–Wien–Köln 1979, 147. o.). Kisebb létszámú főúri együttesekről, néhány arisztokrata palotában rendezett koncertekről további adatokkal rendelkezünk: Csáky gróf zenészeiről (Schiringer és mások, 1767 – Landon i.m. 78. o.), Balassa gróf akadémiáiról, a Pálffy család rezidenciájának kertjében tartott színházi előadásokról. A zene lelkes hívei közé tartozott az Amadé-, az Apponyi-, a Szapáry- és a Viczay-család. (Múdra 1993, 20. o.)

kamarazenésze" címet viselte.[28] A zenekar felállításával megbízott Zimmermann (tudomásunk szerint) Bécsben, az Esterházy-udvarban[29] és pozsonyi főúri együttesek tagjai között verbuvált zenészeket. A zenekarról szóló első beszámoló a *Pressburger Zeitung* 1776. február 17-i számában jelent meg: a 36 tagú (nyilván kibővített) együttes Zimmermann litániáját adta elő a Csáky-palotában.[30]

Az együttes összetételéről a legkorábbi adatokat egy 1778-as elszámolásból ismerjük,[31] ekkor a zenekar 21 játékosból állt. A nagy létszámú együttesben a vonóskart kilenc muzsikus alkotta: a karmester Zimmermann, a zenekar adminisztratív vezetője, Joseph Zistler,[32] valamint Franz Mraff és Stephan Försch hegedűn, F. X. Hammer,[33] Leopold Schwendner csellón, J. M. Sperger[34] bőgőn, Karl Franz[35] barytonon játszott (a brácsaszólamot egy kisegítő látta el).

A tizenkét, fúvósként számontartott muzsikus a következő volt: három oboista – Albrecht Schaudig,[36] Johannes és Philipp Theimer, két klarinétos – Theodor Lotz,[37] Michael Pum, egy fagottos – Jahn (John), két kürtös – Anton Boeck, Paul Rau, két trombitás – Franz Faber, Johann Klepp. Rajtuk kívül egy hárfást, Jakob Schrottenbachot és egy kopistát szerződtettek.

A következő három évben a zenekar új tagokkal bővült: előbb a hegedűs Ignaz Sef, a pozsonyi születésű csellista Johannes Kämpfer és a fagottos Franz Czervenka lépett az együttesbe, majd még egy fagottos, Joseph Spadny és a kürtös Ignaz Boeck, végül a fuvolista Anton Mikus. Miután közben egy-egy zenész távozott a szolgálatból, ebben az időszakban a 23 tagú zenekar állandósult. Az együttes 1782-es létszámáról ellentmondó adatok ismertek: a Batthyány-archívum anyagára hivatkozva Meier létszámcsökkenést regisztrált: Försch mellett az elhunyt Zimmermann hiányzott a listáról (akitől Zistler vette át a zenekar vezetését). Ezzel szemben Forkel két új zenész felvételéről tud, s szerinte a zenekar ekkor érte el legmagasabb létszámát (24 fő).[38]

Annyi bizonyos, hogy 1783-ban az együttes folyamatos működésének vége szakadt: II. József reformjának – mely tiltotta a világi zene befolyását a főpapi udvartartásokban – Batthyány sem állhatott ellen. Előbb egy kamaraegyüttesre való zenészt még megtartott (a vonósok közül Zistlert, Mraffot, Sefet, Hammert, Spergert, a fúvósegyüttesből Lotzot, Spadnyt, Mikust és Kleppet), de 1784-ben valamennyiüket elbocsátotta.[39] (Új zenekar alkalmazására csak II. József halála után, 1790-ben gondolhatott: ekkor Druschetzky vezetésével egy – minden valószínűség szerint – fúvósegyüttest szerződtetett.[40])

---

[28] PZ 1775. ápr. 12.: Lotz „Kammermusikus Sr. Exzellenz des Herrn Erzbischof Grafen Batthyányi".

[29] Az Esterházy-együttesből lépett át Hammer, Karl Franz, Staudig (?), ld. alább.

[30] PZ 1776. febr. 17. – teljes szöveg: Pavol Polák, *Zur Erforschung des Lebensdaten von Anton Zimmermann*, Musicologica Slovaca VII, 1978, 173. o.

[31] Ld. Adolf Meier, *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik*, Diss. Univ. Mainz 1968, Worms 1969, 162. o. és uő., *Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyány in den Jahren 1776 bis 1784*. Haydn Jahrbuch 10., 1978, 81-89. o.

[32] Joseph Zistler (1744?-1794) 1776-tól a zenekar tagja, Mozart is ismerte (*Briefe u. Aufzeichnungen* IV/100, Landon i.m. 731. o.). Pozsonyban tanított is, legismertebb növendéke Lavotta János.

[33] F. X. Hammer (1741-1817) – korának egyik legkiválóbb csellistája és gambajátékosa, 1771-1776-ig Haydn zenekarában játszott Eszterházán. 1776-tól bécsi *Tonkünstler-Societät* tagja volt (Landon i.m. 74-75. o.)

[34] Johann Matthias Sperger (1750-1812) Bécsben tanult (zeneszerzést Albrechtsbergernél, bőgőt talán Pichelbergernél), valószínű Linz környéki főúri szolgálat után 1777-től Pozsonyban működött. Ld. Meier 1969, 159ff.

[35] Karl Franz (1738-1802) kürtös, hegedűs. 1763-1776 között Eszterházán élt, Haydn egy kantátát írt számára (Landon i.m. 71. o.). Fia Stephan Franz zeneszerző (1785-1855).

[36] Kétes adat: Landon szerint ugyanő Eszterházán volt szerződtetve 1776. ápr. 1.–1781. febr. között mint fuvolista és oboista (Landon i.m. 78. o.).

[37] Theodor Lotz (1748-1820), a basszetkürt tökéletesítésével (1782) vált ismertté.

[38] Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland* 1783, idézi Meier 1969, 164-5. o.

[39] PZ 1784. jan. 24.

[40] PZ 1790. jún. 23. Továbbá vö. Sas Ágnes, *Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze*, Zenetudományi dolgozatok 1987, Budapest, 53-73. o.

A zenekar felállása a számadáskönyvekben nyilvántartottnál jóval rugalmasabban alakult. A vonósként ill. fúvósként felsorolt zenészek a korabeli gyakorlatnak megfelelően több hangszeren játszottak: Pum, Rhau, Ignaz Boeck, Czervenka és Mikus hegedült is, Lotz és a kopista Joseph Kinel brácsásként, Sperger fagottosként is használható volt. Franz, a barytonista kürtvirtuózként lett híressé.

Az állandó tagokon kívül más főúri együttesekből és/vagy a színházból hívhattak kisegítőket, így az egyes fellépéseken a szokásosnál sokkal nagyobb létszámú zenekar szerepelt. Az említett 1776. februári koncerten például 36 zenész játszotta Zimmermann litániáját, 1778. márc. 15-én negyventagú együttes koncertezett a színházban (a basszus-csoport 3 bőgő-, 3 cselló-, 2 fagottjátékosból állt!). A fúvósok feltűnően nagy számát és a klarinétosok korai jelenlétét magyarázza, hogy külön együttesként, mint *Harmoniemusik* is szerepeltek, főleg szabadtéri rendezvényeken (1781 augusztusában pl. egy hajós felvonuláson török muzsikát játszottak[41]). Az 5-6 szólamú fúvósegyüttes vezetését Theodor Lotz látta el, repertoárjukról Zimmermann mellett Sperger gondoskodott.[42]

A zenekar alapfeladatát a főúri udvarokban és polgári mecénásoknál (Esterházy, Erdődy, Brukenthal) szokásos heti két muzsikális akadémia abszolválása jelentette. A koncerteket eleinte a család régi palotájában, majd 1780-tól az új rezidencián rendezték.[43] A nyári hónapokban az érsek nyárilakának kertjében pénteken és vasárnap 6 órakor tartották a hangversenyeket, melyek – s ez ritkaságszámba ment – a nagyközönség előtt is nyitva álltak.[44]

Az érseki együttes a koncerteken kívül a legkülönbözőbb rendezvényeken, ünnepségeken működött közre. Az 1777-es évben például a *Pressburger Zeitung* a következő eseményekről számolt be: jan. 28-án „az orsolyita apácák bált rendeztek [...] jól hangszerelt és a prímásérsek saját zenészei által játszott zene mellett". Márc. 5-én az új színházban Lotz egy fuvolista és egy csellista társaságában kamaraesten működött közre. Október közepén az újság két eseményt is említésre méltónak talált: 13-án a Szt. István-renddel kitüntetett Batthyány prímás tiszteletére ünnepi fogadás volt a palotában, melyen a „jól hangszerelt asztali zenét" az érseki zenekar szolgáltatta. Két nap múlva „reggel 9-kor a dómban ünnepi mise; [...] este muzsikális akadémia". Szt. Cecília novemberi ünnepén „a muzsikusok [...] a városplébánián a legjobban hangzó zeneműveket adták elő. Különösen tetszett mindenkinek az érseki udvar virtuózának, Zistler Anton hegedűsnek a játéka, amely nagy elismerést szerzett a zeneművészetnek."[45]

A hagyományos főúri együttes szerepkörében tehát templomi zenét játszottak, de asztali zenét is szolgáltattak, bálokon muzsikáltak, ugyanakkor a nyilvános hangversenyeken sokan közülük szólistaként léptek fel. A zenekar profiljának kialakulását valószínűleg épp e kettős helyzet befolyásolta: fenntartója egy bőkezű főúri mecénás, aki a legelőnyösebb feltételeket biztosította számára, ugyanakkor a zárt udvari élet követelményein túllépve, egy alakuló polgári közönség előtti nyilvános fellépések követelményeivel, a hangsúlyozott virtuozitás igényével is szembesült.

A zenekar különleges státuszával, rendkívüli képességeivel a kortársak is tisztában voltak: az együttes Európában ritka magas színvonalát dícsérték, és tagjait „hercegprímási virtuózokként, koncertistákként" (*Virtuosen und Concertisten*) emlegették.[46]

---

[41] Meier 1969, 168. o., *Brünner Zeitung*.

[42] Zimmermann 7, Sperger 42 partitát írt – ld. Meier 1978, 84. o.

[43] PZ 1780. nov. 25. (BK 993. l.)

[44] PZ 1777. aug. 30. (Meier 1978, 86. o.) és Meier 1969, 166. o.: *Geschichte des Faschings*, Pozsony 1779 (továbbiakban *GdF*).

[45] PZ 1777. febr. 1 (BK 995. l.), 1777. márc. 5., 1777. aug. 30. (Meier 1978, 86. o.), 1777. nov. 1. (BK 996. l.), 1777. nov. 26.

[46] Meier 1969, 166. o., *GdF*: „[Batthyány] hat eine Capelle, wo gewis schwerlich in ganz Europa eine so viele starke Männer und Virtuosen aufzuweisen hat, als diese", ld. továbbá PZ 1778. márc. 18.: „... Die ausserordentliche Stille und Aufmerksamkeit des ganzen zahlreichen Publikums mag der sicherste Zeuge von dem ungetheilten Beyfall seyn, den man hier von der Kunst ganz hingerissen, so grossen Virtuosen unmöglich versagen konnte."

Valóban, az elitegyüttes csaknem minden tagja szólistaként is megállta a helyét. A legnagyobb hírnévre Sperger tett szert: Pozsony mellett Bécsben is koncertezett (1778), és több szerző ajánlott neki versenyművet (Zimmermannon kívül később Vanhal, Hoffmeister). A *Pressburger Zeitung* legtöbb elismerő kritikáját Zistler aratta le, de versenyműy szólistájaként Kämpfert, Lotzot, Staudigot, Hammert, Czervenkát is dicsérték.[47] A méltatott virtuózok mellett a trombitás Faber, a hárfás Schrottenbach (és a fuvolista is) rendelkezett a szólista adottságaival: Sperger ill. Zimmermann az ő számukra írták versenyműveiket. A többiek (Försch, Mraff, Karl Franz és Rau[48]) kamaraművek igényes szólamainak előadójaként léptek fel.

Az együttes fennállásának rövid ideje alatt tagjai olyan hírnévre tettek szert, hogy a zenekar feloszlatása után néhányan koncertturnékra indulhattak (Franz, Hammer, Kämpfer és a Boeck-testvérek),[49] és/vagy szintén kiemelkedő főúri együttesekben vállaltak állást: Sperger (Försch-sel és Mikussal együtt) Erdődy Lajos zenekarában működött, majd – európai koncertturné után – a mecklenburgi hercegi udvarban kötött ki; a hegedűs Mraff Eszterházára ment,[50] Karl Franz és a két Boeck a müncheni udvarban, Hammer Schwerinben helyezkedett el. A többiek is előnyös ajánlatokat kaptak: Schaudig és Kämpfer a bentheim-burgsteinfurti zenekarba, a két Theimer Krumauba (ma: Český Krumlov), Joseph Schwartzenberg herceg udvarába került.[51]

A Batthyány-zenekar szerepét a pozsonyi zenei életben két főúri együttes vette át: Grassalkovich Antal herceg zenekara és Erdődy János gróf nevezetes operatársulata. A Grassalkovich-zenekar már 1772-ben (1775-ben) fennállt, de létszáma csak 1784-ben érte el a 24 főt, amikor a Batthyány-zenész Zistler került az élére. Az együttes első zeneszerzője Franz Kurzweil (*1754) volt, később olyan neves komponisták léptek az együttes soraiba, mint Franz Krommer (1759-1831), Georg Druschetzky (1745-1819) és a korábbi Esterházy-zenész Anton Krafft (1749-1820).

Erdődy János több, mint húsztagú együttese 1785-89 között kiemelkedő operaelőadások sorát produkálta. A társulat összállítója és első vezetője Hubert Kumpf (1757-1811), karmestere Chudy József és 1787 után Johann Panck volt. Élénk aktivitásukat jellemzi, hogy pl. 1785-ben 64 előadást tartottak, 13 új operát mutattak be.

A Batthyány-zenekar repertoárjának gerincét az együttes zeneszerző-tagjainak művei alkották.[52] A sokoldalú, változatos műfajokban alkotó Zimmermann mellett Sperger termékeny, de csak a hangszeres zene területén otthonos komponistának bizonyult: pozsonyi évei alatt 18 szimfóniát, 6 bőgőversenyt, kilenc egyéb versenyművet írt, továbbá sok – jól képzett előadóknak szánt – kamarazenét.[53] (Egyetlen pozsonyi kórusműve egy kantáta: „Lang lebe Batthyány" – 1779?).

A többiek komponistaként is hívek maradtak hangszerükhöz: Hammer az említett csellóversenyen kívül[54] egy cselló-bőgő szonátát, négy késői gambaszonátát írt csellókísérettel – műveit

---

[47] Zistler 5 koncertjéről ld. Darina Múdra, *Odraz hudobného života Bratislavy v Pressburger Zeitung* , Musicologica Slovaca 8, 1982, 87. o. – Kämpfer: 1778. márc. 18., 1779. nov. 19. – Lotz: 1775. márc. 11, 1777. márc. 5. – Schaudig és Czervenka: 1778. márc. 18 – Hammer: 1779. nov. 24.

[48] Försch és Rau – PZ 1778. márc. 18. és 1776. dec. 7.

[49] Meier 1969, 172. o. Az egyik Boeck kivételes produkciója volt, hogy egyidejűleg két hangot is megszólaltatott a kürtön, a főhangot és kvintjét (Landon i.m. 539. o.).

[50] Tank és Landon szerint 1786-ban meghalt (az Esterházy-zenekar fizetési jegyzékeiből való adat, i.m. 416, ill. 75. o.). Tank ismerteti Pohl adatait, miszerint Mraff előbb Prágában Kollowrat grófnál szolgált, majd a Batthyány-zenekar és Eszterháza után, 1792-től Grassalkovichnál működött volna.

[51] Az adatok forrásai: Schaudig (Meier 1978, 85. o.), Kämpfer (Meier 1969, 50. o.), Theimer testvérek (Flotzinger–Gruber i.m. 144-145. o.)

[52] „[a zenekar koncertjein] nicht nur alle neue im Reich und in Frankreich u. Italien herausgekommene vorzügliche Stücke höret, sondern auch unseres Zimmermanns, Spergers und Schrottenbachs Arbeiten seinem Geist Wonne und Vergnügen verschaffen kann." (Meier 1969, 166. o., *GdF.*)

[53] 1 *sinfonia concertante* (fl. va, vlne – 1778), 2 trombita- (1778, 1779 – Fabernak), 2 kürtverseny és 1-1 fuvola-, brácsa-, cselló- és fagottverseny. Számos kamaramű fuvolával, 6 *divertimento* (1779). Új kiadások: *Trios, Sinfonia in B* (Musica Antiqua Slovaca, 1982, 1992 és 1993, ed. Múdra)

[54] PZ 1779. nov. 24.

figyelemreméltó melodikus báj jellemzi.[55] A hegedűs Zistler, a klarinétos Lotz versenyművet írt magának,[56] Kämpfer különböző obligát hangszerekkel kombinált bőgőversenyt (*sinfonia concertante*?), de mellette szonátákat is.[57] Jakob Schrottenbach műveiről nincs konkrét adatunk.[58]

A zenekar műsorán szereplő, a nemzetközi repertoár újdonságai közé számító művekről kevés információ áll rendelkezésre. Néhány – a koncerteken elhangzott, a *Pressburger Zeitung* tudósításaiban említett – darab címét ismerjük (Martini nyitánya, Le Prin oboaversenye, Dittersdorf szimfóniája). A zenekar kottái közül Sperger a saját műveit, az általa játszott versenyműveket magával vitte Ludwigslustba (ahol azok máig megtalálhatók). A kottatár maradékáról csak egy késői, Georg Druschetzky által 1792-98 között vezetett inventárium áll rendelkezésre.[59] Miután az ebben felsorolt műveket 1800-ban elárverezték, többségüknek nyoma veszett (csak Druschetzky hatszólamú fúvóspartitáinak további sorsa ismert: ezek a keszthelyi Helikon Könyvtárba kerültek). Egyébként is, Druschetzky jegyzéke főleg az 1790 után újjászervezett második Batthyány-együttes kottáit vette számba, bár két lapján a Zimmermann-zenekar repertoárjának részletei is felismerhetők. Úgy tűnik, hogy a korábbi zenekar idejéből még megmaradt csekély anyag leltározására is sor került.

Egyértelműen a 70-es évekből fennmaradt anyagra utal a 3v oldal aljára került bejegyzés: „*auf 5 und 6 stimmige Harmoni, alde Sachen / von Herrn Lotz zeiten nemlich: Parthien von verschiedenen Authoren 110, Operen 21, Ballets 10, Arien 7*". A Lotz vezetése alatt álló együttes tehát főleg eredeti műveket játszott (a különböző szerzők művei között talán Sperger 5-6 szólamú, az együttesnek írt darabjai is szerepeltek), és viszonylag kevés átiratot. A darabok 1790 után már divatjamúltnak bizonyultak – legalábbis erre utal, hogy csak összefoglalóan, a műcímek felsorolása nélkül, a műfajokat regisztrálták.

Druschetzky komplett (vonóskarral rendelkező) zenekarra írt műveket is listázott (1v): „*Musicalien betrefend in Sinfonien und Sinfonien Concertant, nebst Sinfoni Concertino*". A mintegy száz mű lajstromozásakor azonban nem tett különbséget a régi anyag és az újabb beszerzések között, így a különböző rétegeket csak utólag kísérelhetjük meg elkülöníteni. Nyilvánvalóan Zimmermann halála után került a gyűjteménybe Druschetzky kb. 25 darabja, Sterkel négy és Maschek egy műve, valamint Pleyel 4 szimfóniája[60]. A korábbi „Batthyány-zeneszerzők" közül Zimmermanntól és Spergertől 11-11 *Sinfonien ordinarien*, a Grassalkovich-zenész Kurzweiltől 3 mű szerepelt, a valószínűleg szintén pozsonyi (dilettáns) zeneszerző „gr Czaki"-tól (Csáky János gróftól)[61] 2 szimfóniát játszottak. Feltehető, hogy a lista élére került 8 *sinfonia concertantét* még Zimmermann zenészei adták elő (Capuzzi 2, Hoffmeister 1, Demachi 1 és Cambini 4 művét), mivel a későbbiek a lap aljára kerültek. A további kották beszerzésének idejét nem lehet meghatározni, miután részletes címleírások híján a darabok nem azonosíthatók. A zenekar szűkebb környezetében alkotó komponisták közül Haydn 7, Vanhal 11 műve szerepelt, a francia szerzőtől feltűnően sok (Martini 1, Davaux 4, Gossec 1, Guénin 3 darabja). Ezek, továbbá valamelyik „párizsi" Stamitz

---

[55] William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Chapell Hill 1963, 553. o.

[56] *The Breitkopf Thematic Catalogue*, ed. Barry S. Brook, N. Y. 1966, 1782-4: Lotz: *Cassatio*.

[57] PZ 1781. máj. 5. (Meier 1969, 168. o.); PZ 1775. ápr. 12.; PZ 1778. márc. 18. és Meier 1969, 114. o.

[58] Meier 1978, 86. o. *GdF*.

[59] Békefi Antal, *Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Josef Batthyány (1798)*, Studia Musicologica 14, 1972, 401-421. o. és Sas, i.m.

[60] Pleyel csak 2 szimfóniát írt 1778 előtt, a többi 1782 után keletkezett, ld. Rita Benton, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*, N. Y. 1977, Nos. 121., 125.

[61] Gr. Csáky János koronaőr, országbíró más művei: *Walder*, opera (PZ 1779), *12 Variationen fuers Clavier* op. 1, kiadva: Pozsony 1783, valószínűleg ua. *12 Variazioni per il Clavicembalo solo*, hirdetés: Wiener Zeitung, 1787 és *Ständchen*, Pozsony, Schauff 1801. (Mona Ilona, *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774-1867*, Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez II, Budapest 1989, 360. o., ill. Major Ervin cédulakatalógusának adatai, MTA Zenetudományi Intézet).

(Carl?) 6 szimfóniája, valamint a kevésbé ismert Schmidt 1, Lang 3 műve valószínűleg közvetítők (pl. a Breitkopf-cég) útján jutott a zenekar birtokába.[62]

A Batthyány-zenekar tehát nemcsak a pozsonyi zenei virágkor kezdetének fontos tényezője volt, hanem mind a zenészek képességeit és képzettségét, mind a repertoár frissességét tekintve a szűkebb régión belül is irányadó, példamutató együttesként tartották számon. A zenekar hírnevének is köszönhető, hogy az együttes zeneszerző tagjai közül Sperger és főleg Zimmermann művei Európa-szerte a templomok és zenetermek programjának szerves részévé váltak.

[62] Ld. a Breitkopf-katalógus Párizsból átvett tételeit („*intagliate in Parigi*"). A katalógus J. G. Lang (1722-98) hat szimfóniáját (1767) és J. Schmidt több művét is hirdette (1772, 1773-1774). A listán két szimfóniával szereplő Reimann talán a pesti színházi zenésszel azonos, ld. Major cédulakatalógusát.

## Anton Zimmermann élete és művei

A város zenei életének körvonalai, a zenekar működésének körülményei – noha a kutatás számos területen még nincs elvégezve – a rendelkezésre álló levéltári adatokból, újságcikkekből nagy vonalakban rekonstruálhatók. A Zimmermann életére vonatkozó dokumentumok csekély száma viszont csak vázlatos biográfia összeállítását teszi lehetővé: az életrajz sarokpontjait, a születés, házasság és halál pontos dátumait tartalmazó anyakönyvi bejegyzéseken kívül[63] a *Pressburger Zeitung* közleményei és a művek kiadásainak körülményei nyújtanak némi támpontot. Ezzel együtt a rövidre szabott élet első harminc éve – a pozsonyi megjelenés előtti idő – csaknem teljes homályba vész.

Anton Zimmermann 1741. dec. 27. előtt született[64] a sziléziai Breitenau faluban (ma Široká Niva). Miután a helyi lakosság a német nyelv egy dialektusát beszélte, valószínű, hogy a zeneszerző anyanyelve német volt. Zenei tanulmányairól nincs adatunk – első ismereteit feltehetően a szülőfalu környezetében szerezte. Polák feltételezi, hogy fiatal korában ugyanott muzsikusként vagy orgonistaként valamilyen állást is betöltött.

Később, 1763 után Königgrätzben a püspöki templom orgonista állását nyerte el. Dlabatz erre vonatkozó információját[65] – miután nem tartalmazott keresztnevet – sokáig kétkedéssel fogadták; az újabb életrajzok, egyéb adatokat is mérlegelve, *Anton* Zimmermannhoz kapcsolják. A lexikonban említett Hannibal von Blümegen ugyanis 1763-tól haláláig, 1774-ig volt püspök Königgrätzben – ez az időszak mindenképp szóba jöhet a fiatal Zimmermann-nal összefüggésben. Az is bizonyított, hogy a zeneszerző kapcsolatban állt a königgrätzi püspökséggel: 1774-ben Joseph Giraskyhoz, a königrätzi püspök ceremóniamesteréhez írt levelet.[66] Egyébként pedig nagyon valószínű, hogy orgonistaként működött, hiszen 1774-ben pozsonyi, olmützi vagy brünni *orgonista állást* keresett.

Zimmermann königgrätzi éveit közelebbről nem lehet meghatározni: lehetséges, hogy az 1770-es évek elején onnan települt át Pozsonyba. Az adott időszakra az életrajzi adatok csaknem teljes hiánya jellemző – ami rendelkezésre áll, az is inkább zavarbaejtő: Zimmermann név alatt 1764-ben Londonban, 1768-ben Párizsban jelentek meg művek,[67] az 1769-es és 1772-es Breitkopf-katalógus pedig egy fagottversenyt, ill. három szimfóniát kínált (a szerző keresztnevének megadása nélkül), a kiadó saját anyagából. A rendkívül mozgékony lipcsei cég és a harmincas éveiben járó, pályakezdő sziléziai muzsikus kapcsolata még csak feltételezhető (Breitkopf a későbbiekben *Antonio* Zimmermann további műveit is forgalmazta), de a korai londoni, párizsi kiadások létrejötte a szerző személyes jelenléte nélkül nehezen képzelhető el.[68]

Az eddig publikált életrajzok szerint Zimmermann az 1770-es évek elején telepedett le Pozsonyban. Valószínű pozsonyi tartózkodására műveinek előadása alapján következtettek: *Nar-*

---

[63] Polák 1978, 171-212. o. és uő., *Beiträge zur Biographie von Anton Zimmermann Kapellmeister des Fürsten Joseph Batthyány*, Studien für Musikwissenschaft 30, Tutzing 1979, 61-89. o.

[64] Dec. 27-e a keresztelés dátuma – az anyakönyv bejegyzése, ld. Polák 1978, 189-192. o.

[65] *Allgemeines Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien 3*. Prag 1815, 441. o.: *Zimmermann, ein guter Organist zu Königgrätz in Böhmen, der vom Bischof v. Blümegen hochgeschätzt wurde.*

[66] B. Štědroň, *K životopisu Antona Zimmermanna*, Slovenská hudba 1-2. Bratislava 1960, idézi Polák 1978, 175, de főleg 182-3. o.

[67] London, Thompson (ld. *The British Union Catalogue of Early Music II*, ed. E. B. Schnapper, London 1957, 964. o.) és Párizs, Huberty (ld. Cari Johannson, *French Music Publisher's Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955, I. k. 47-48. o.).

[68] A művek szerzőjeként egy bizonyos „Lieutenant Zimerman" is szóba jöhet, akinek 1765 körül Párizsban hat hegedűszonátáját adták ki, ld. *British Union Catalogue* II, 1102.

*cisse et Pierre* c. daljátékát 1772-ben mutatták be és az 1773-as Cecília-ünnepségen egy közelebbről meg nem nevezett művét játszották. (A *Pressburger Zeitung* az ünnepségről beszámolva a szerzőt mint a helyi zenei élet ismert szereplőjét említette: „der bekannte Herr Anton Zimmermann"[69]). 1774-ben viszont már biztosan Pozsonyban tartózkodott – az említett levelet, melyben brünni vagy olmützi orgonista állás megszerzéséhez kér támogatást, 1774. ápr. 17-én Pozsonyban keltezte.[70]

Egy újonnan feltárt dokumentum igazolja azt a feltételezést, mely szerint már az 1772-73-as bemutatók is a szerző jelenlétében zajlottak. Bárdos Kornél pozsonyi levéltári kutatásai során a magisztrátus és a káptalan iratai közt is megtalálta Zimmermann kérelmének regisztrálását, mely szerint 1774 decemberében a dóm orgonista-állásáért folyamodott.[71] Ekkor már huzamosabban a városban élt, hiszen kérvényében előadta, hogy *többször helyettesítette a beteg orgonistát, Johannes Schantrochot*, és *a dóm részére több énekes misét is komponált*. Értékes ajánlásaira és kiváló képességeire való tekintettel igéretet kapott, hogy az állást, annak megüresedése esetén, ő fogja megkapni. Mint tudjuk, erre 1780-ig várnia kellett.

Addig talán független zeneszerzőként próbált megélni. 1775 áprilisában Esterházy Antal grófnál különböző szimfóniáit játszották,[72] és amikor 1775. aug. 15-én Pozsonyban megnősült, az anyakönyvbe *Musicae Compositor*ként jegyezték be.[73] (Elisabeth Lichteneggert, Jakob Lichteneggernek,[74] a Szt. Márton dóm regens chorijának lányát /vagy húgát/ vette feleségül, házasságukból öt gyermek született.[75])

Kapóra jött tehát, hogy valamikor az 1775-ös év folyamán Battyhány József hercegprímás udvari zeneszerzőnek nevezte ki. (Az erről szóló híradás a *Pressburger Zeitung* 1776. febr. 17-i számában jelent meg: Csáky György palotájában Zimmermann, a városban már néhány éve ismert zeneszerző, a röviddel ezelőtt kinevezett „*Hofkompositeur*" litániáját játszották.[76]) Az év szeptem-

---

[69] Milan Poštolka, *Zimmermann, Anton*, MGG és PZ 1773. nov. 24.: „Den 22. ist das Fest der heil. Cäcilia... in der hiesigen Kollegiat Stadtpfarrkirche recht feyerlich begangen worden. Die unter dem Gottesdienste aufgeführe Musik verfertigte der bekannte Herr Anton Zimmermann..."

[70] Štědroň, ld. a 66. jegyzetet.

[71] Pozsony, Archív mesta, *Városi jegyzőkönyvek*. 225. doboz, 293. old. 1774. dec. 19. (BK 937v): Ad Instantiam Antoni Zimmermann apud Amplissimum Magistratum in eo humillime supplicantes, quatenus eundem ex gratiosa Reflexione illa, quod is Joannem Schandroch Actualem in hujate Eccl. Cath. organistam quam plurimis vicibus qua aegrotum in suis functionibus supportasset, cantatas quoque Missas pro honore praedictae Ecclesiae composuisset et secus etiam ad perficiendas omnes Organistae functione semet ad Notorietatem quoque publicam proxime ideneum comperiret, Casum praecise in illum ubi memoratum organistam mori aut ob magis invalescentem Statum suum morbidum ad satisfaciendum Functioni sua pro inhabili denominari contingeret, in Locum illum cum cohaerentibus Beneficiis Gratiose assumere ac super obtinenda hac Functione, nunc pro tunc assecurare dignaretur, determinatum est: Tum ex objecto efficacium Recommendationum tum vero quoque Idoneitas supplicantis pro intus denotata statione Civico huic Magistratui bene nota sit Eidem ad Casum affuturae vacantiae expectativa accesserit Magistratualiter resolvitur. (Továbbá ld. uo. 349. o., a magisztrátus iratait.)

[72] PZ 1775. ápr. 12.

[73] Polák 1978, 176 és 185. o.

[74] Polák 1978, 176-7. o.: Lichtenegger 1763-tól tenorista, 1768-9-től regens chori a templom együttesében.

[75] Polák 1978, 178-9. o. (A gyermekek születési éve: 1776, 1777, 1779, 1780, 1782).

[76] PZ 1776. febr. 17., Polák 1978, 173-4. o.: „Dieser Tagen wurde bey Sr. Exc.Hrn.Grafen Georg Csaky in Dero Hotel, in Beyseyn einiger hohen Kenner der Tonkunst, durch ein auserlesenes Orchester von 36 Tonkünstler, eine neue Kirchenkomposition des in allhiesigen Stadt schon seit einigen Jahren sehr berühmten Kompositeurs, Hrn. Anton Zimmermann, welcher in einer musikalischen Lytanie bestund, mit lautem und ausserordentlichem Beyfall aufgeführet. [...] das ganze Stück dauerte 36 Minuten. [...]

Herr Zimmermann hat den Lohn seiner Geschicklichkeit, und den Preis seiner Zeitverwendung erhalten, da er von Kurzem bey Sr.Hochbischöflichen Gnaden Hrn. Erzbischoffen von Gran, Primaten des Königreichs Ungarn, Fürsten von Batthyány Hauskapelle fürst. Hofkompositeur angenommen worden."

berében már új titulussal, mint udvari karmestert említik,[77] ettől kezdve tehát dirigensként, művészeti vezetőként irányította az együttes munkáját.

Nemcsak az együttes hangversenyein szerepelt, hanem az új műsorszámokról is gondoskodott. A *Pressburger Zeitung* az említett, 1775. áprilisában játszott szimfóniákon, az 1776. februárjában előadott litánián, a Rigler által tolmácsolt csembalóversenyen kívül beszámol egy klarinét-fagott-kürt-cselló szólistacsoportra írt *sinfonia concertante* bemutatójáról (1778. márc.), és 1779-ben, a Cecília-nap alkalmából elhangzott ünnepi nagymiséjéről.[78]

Emellett színházi művek komponálására is jutott ideje: a korábban bemutatott *Narcisse et Pierre* „Singspiel"[79] után érdeklődése a melodráma műfaja felé fordult: 1777-ben a Schilson-darabhoz írt zenét (*Die Wilden*).[80] Induló – de a kezdet kezdetén félbetört – színházi karrierjére utal, hogy *Andromeda und Perseus* c. melodrámáját a bécsi *Hofburgtheater* mutatta be (1781. ápr. 23, 3 ea.), és ugyanez a színház 1782-ben még *Leonardo und Blandine* c. melodrámáját is műsorára tűzte.[81] (Zimmermann negyedik, *Zelmor und Ermide* c., kéziratban fennmaradt melodrámájának előadásáról nincs adat.) A műfaj iránti érezhető affinitása azonban további művekben nem bontakozhatott ki – a Benda utáni korszak egyik korai, a drámai jellemzés képességével megáldott melodráma-szerzőjeként így is számon tartják.[82]

Közben egyre több műve látott napvilágot nyomtatásban is: Breitkopfnál további szimfónia-sorozatai jelentek meg (1774, 1775, ill. majd 1782-4),[83] a lyoni Guéra cég első kiadványaiként Zimmermann-műveket választott (6 szonáta, 6 kvartett – 1777).[84] A tekintélyes bécsi Artaria-firma három szonátáját, csembalóversenyét és az *Andromeda und Perseus* „zongorakivonatát",[85] az első Pozsonyban működő zeneműkiadó, Johann Schauff pedig Mária Terézia halálára írt kantátáját és egy csembaló-kvartettjét adta ki. A bécsi zeneműpiacon Johann Traeg is terjesztette műveit: a kopista-cég első, 1799-ben kiadott katalógusában számos műve szerepelt (*Notturno*, 6 szextett, oboaverseny, versenymű két fagottra, csembalóverseny, hárfaverseny, 12 vonóskvintett, 12 fuvolás kvintett, 6 csembaló-hegedű szonáta stb.).[86]

1780-ban végül a dóm orgonistájának posztját is sikerült elnyernie. (A korábbi feltételezésekkel ellentétben tehát csak ekkor, az idős J. A. Schantroch 1780. áprilisában bekövetkezett halála után ülhetett a Szt. Márton orgonájához.) Májustól alig több mint egy éven át játszott a templomban: 1781. okt. 8-án váratlanul meghalt.[87] A zenekar élén Joseph Zistler, az orgonista állásban Sebastian Ruppert követte.[88]

---

[77] Ld. a Zimmermann első gyermekének keresztelésével kapcsolatos bejegyzést, 1776. szept. 13.: „Antonio Czimerman, cel[sissim]i principis Capellae Magister". (Polák 1978, 178. o.)

[78] PZ 1778. márc. 18. – PZ 1779. nov. 24.

[79] Stieger a darabnak még egy előadásáról tud, eszerint 1778-ban Rigában is játszották (i.m. 1180. o.).

[80] PZ 1777. dec. 10. (BK 996r)

[81] Stieger uo. A mű hely és év megjelölése nélkül napvilágot látott kiadásának címlapja szerint a melodráma „*nach der Musik des Preussischen Kapellmeister Zimmermann*". Valószínűleg azonban csak a Pressburger-Preussischen szó felcseréléséről van szó.

[82] Milan Po štolka cikkei, MGG, Grove.

[83] Breitkopf a másutt kiadott Zimmermann-műveket is terjesztette, ld. a katalógusokat 1776/7, 1778, 1779/80.

[84] RISM A/I/9, 312. o., Z 220, Z 223. A nyomtatványokat más francia cégek is terjesztették: Bureau d'Abonnement 1772-82, Huberty 1769-1773, Preudhomme 1779, Le Duc 1786-1798 között, ld. *French Music Publisher's Catalogues* ..., II. k. 19-22, 30-33, 34, 66-68. o.

[85] Op. 1: Pl.Nr. 5, (1779), op. 3: Pl.Nr. 27, (1782?) és Pl.Nr. 17 (1781).

[86] Alexander Weinmann, *Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804*. Bd. 1, Wien 1973 (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages II. 17), *passim*.

[87] Polák 1978, 200-8. o.

[88] Polák 1978, 182. o. és *Pozsony, Archív mesta, Káptalani jegyzőkönyv, 1781-1800.* 29. o.: 1781. okt. 11. (BK 968. l.) és *Városi jegyzőkönyv* 323. o.: 1781. okt. 31. (BK 968 r).

Halálát a pozsonyi zenei élet súlyos veszteségének érezték; a *Pressburger Zeitung* (és nyomán a *Wiener Zeitung*[89]), valamint a pozsonyi *Magyar Hírmondó* érdemeit méltató nekrológot közölt.[90] Művészetének egy tisztelője gyászódával búcsúztatta,[91] zenésztársai a Szt. Márton-templomban egy *Requiem* megszólaltatásával emlékeztek meg róla.

* * *

Anton Zimmermann életművéről nehéz pontos képet adni, hiszen műveinek tematikus jegyzéke híján (az azonos című és hangnemű darabok azonosítása ill. megkülönböztetése nélkül) bármilyen áttekintésnek a tévedések kockázatával kell szembenéznie.[92]

Az azonban jelenlegi ismereteink alapján is megállapítható, hogy Zimmermann, a számára adatott rövid élet ellenére arányos, komplett életművet hagyott hátra. Jóllehet oeuvre-jét – a főúri alkalmazásban álló komponistákéhoz hasonlóan – a világi művek túlsúlya jellemzi, a fiatalkori és „kései" templomi szolgálat, valamint az a körülmény, hogy az általa vezetett főúri zenekar fenntartója egyházi személyiség volt, egyházi művek alkotására is ösztönözhette. Múdra összegzése szerint mintegy 120 világi és 50 egyházi művet írt (ezen belül a reprezentatív műfajok aránya is hasonlóan alakul: 40 szimfóniával szemben 13 mise áll).[93]

Egyházi művei közt sok a kiemelkedő alkalomra készült nagyszabású kompozíció, mint pl. *Motetta S. Caeciliae* és *Missa S. Caeciliae* – az előbbi talán az 1773-as, az utóbbi valószínűleg az 1779-es ünnepre íródott.[94] A három *Missa solemnis*t (két C-dúr és egy G-dúr mű), valamint két *Te Deum*ot feltehetőleg szintén konkrét alkalom hívta életre. A korban divatos, főleg a ferences szerzők által kultivált „pásztormise" műfaját Zimmermann is előszeretettel művelte: három *Missa pastoralis*, *Missa pastoritia* programcímmel ellátott miséje maradt fenn (egy C-dúr és két D-dúr kompozíció – továbbá egy *Offertorium pastoritium* feliratot viselő mű).

A rendelkezésére álló fúvósgárdának köszönhetően a misék hangszerelése gazdag és változatos. Az ünnepi misékben ez magától értetődő (pl. 2 klarinét, 2 clarino, 2 kürt a D-dúr *Missa solemnis*ben, vagy 2 clarino, 2 kürt, timpani az egyik C-dúr darabban). A *pastorale*-misékben a választott műfajnak szintén voltak számára hangszerválasztási konzekvenciái: ezekben az 1-2 fuvolához vagy 2 oboához 2 clarinót társított. A hétköznapi használatra szánt darabokban is legalább 2-4 fúvósszólamot írt, és csupán egyetlen A-dúr mise szorítkozik a templomi alap-apparátusra (CATB, 2 hegedű, orgona).

---

[89] Polák 1978, 200. o., jegyzet.

[90] PZ 1781. okt. 24.: Múlt héten 40 éves korában az ideiglenest felcserélte az örökkévalóval *Zimmermann, Anton*, az érseki zenekar karmestere és a dóm orgonistája. Kiváló zeneműveivel és egy Graun [?] szelíd játékával a zeneismerők körében rendkívüli tetszést, szeretetet és figyelmet keltett maga iránt. A dómban megtartott Requiemen a virtuóz zenészek tompított hangszerekkel adták meg neki a végtisztességet. Egy tisztelője nagy művészetének a következő gyászódát írta halálára: „*Ach – so neigest auch Du – der göttlicher Tonkunst Schöpfer und Lieber, Orpheus Pisons, du Meister.*" (BK 994v)

Pozsonyi *Magyar Hírmondó* 1781. okt. 24.: „Az ékes muzsikabéli tudománynak nem kitsiny kárvallása esett azzal, hogy Battyáni Kardinális s Fejedelem Ur ő Eminentziájának Fő-Muzsikussa, Tzimmermann Ur, a legközelebb múlt héten e világból ki-múlék." (BK 996v)

[91] Közli Polák 1978, 207. o. (PZ uo.)

[92] Zimmermann műveinek tematikus jegyzékén Darina Múdra dolgozik. (Részletes, de részben elavult műlista: MGG, Milan Poštolka szócikkében). A művek alábbi ismertetése Múdra könyvének alapján (1993, 61-65. o.), valamint a MTA ZTI Újkori Zenetörténeti Osztálya inventáriuma és partitúragyűjteménye adatainak felhasználásával készült.

[93] Múdra 1993. A szimfóniák új kiadása csak 30 autentikus műről tud, ld. *The symphony 1720-1840*, ed. Barry S. Brook, Series B, Vol. 14, ed. Michael Biondi, N. Y. 1984.

[94] PZ 1773. nov. 24: „unter Gottesdienste aufgeführte Musik vertigte der bekannte Komponist Herr Anton Zimmermann" és PZ 1779. nov. 24: „... feyerliche Hochamt ... eine musikalische Messe von dem fürstl. Kapellmeister, Hrn. Anton Zimmermann".

A misék közül – a fennmaradt forrásokra vonatkozó ismereteink szerint – a Cecília-mise, az egyik ünnepi C-dúr mise (melynek egy e-moll lassú bevezetéssel induló változata is készült), és talán az egyik D-dúr pásztormise örvendett a legnagyobb népszerűségnek. A misék a térség templomaiban egyenletes eloszlásban maradtak fenn (Pozsony, Pest-Buda, Brünn, Prága, Bécs, Trencsén, Selmecbánya, Ilava, Pruské, Pécs, Kőszeg, Tata, Wilhering etc.), a kisebb egyházi művek közül (7 antifona, 7 himnusz, 3 ária, 4 offertorium, 6 litánia, 4 graduale, 1 zsoltár, 4 motetta,[95] legalább 2 *Te Deum*) viszont feltűnően sok bécsi forrásból ismert.

A világi művek legnagyobb műfaji csoportját alkotó szimfóniák már Zimmermann életében népszerűvé váltak: Breitkopf 1772-5 között tizet kiadott közülük (és 1782-4 között további kettőt). A legfényesebb karriert az „Echo" programcímmel ellátott, 8 fúvóst (és a lassú tételben fuvolát is) foglalkoztató Esz-dúr darab futotta be: egy példányát a *British Museum* gyűjteményében Haydn műveként őrizték, miután 1794-ben a londoni Salomon-féle koncertek egyikének műsorán szerepelt.[96] (A mű egy másik Zimmermann-szimfóniával együtt 1784-ben a trieri választófejedelem udvarában is elhangzott.[97]) A darab különlegessége – talán sikerének titka – a 2 szóló és 2 ripieno szordínós kürt használata.[98]

Szintén Haydn műveként tartották számon Donaueschingenben egy háromtételes C-dúr szimfóniáját, noha a mű másolata 1790-1800 körül a veszprémi székesegyházba Zimmermann műveként került.[99] Nem véletlen, hogy a magyarországi kottatárak közül az Esterházy-gyűjteményben található a legtöbb Zimmermann-szimfónia (négy darab, közte a *Sturm und Drang* jegyeket mutató e-moll mű).[100]

(A szimfóniák a tételek elrendezését tekintve két típusba sorolhatók. Többségük négytételes: I. szonáta, II. dalforma, III. menüett – de scherzo is lehet, a IV. rondó; néhányszor a lassú bevezetéssel induló háromtételes ciklus-szervezés is előfordul.)

Zimmermann versenyművei – mint láttuk – a pozsonyi zenész-kollégáknak készültek: a D-dúr bőgőversenyt Spergernek írta, valószínűleg 1778-ban. A schwerini Sperger-hagyatékban fennmaradt mű partitúrája kettejük szoros együttműködésének bizonyítéka: Sperger nemcsak a mű előadója, hanem az első tétel másolója is volt.[101] A fennmaradt bőgő, fagott és csembalóverseny(ek)en kívül egy-egy elveszett oboa- és hárfaversenyről tudunk.[102] Két versenymű – az említett korai fagottverseny és egy csembalóverseny – nyomtatásban is megjelent (Breitkopf 1769 és Artaria & Co. 1782).

A kamaraművek közül az életrajz kapcsán a korai kétes (ld. párizsi, londoni) kiadásokat említettük. A párizsi és az 1779-ben Artariánál megjelent, biztosan Zimmermann-nak tulajdonítható hegedű-csembaló szonátasorozat is inkább a francia gyakorlatot tükröző hegedűkíséretes művek típusát követi: Newman jellemzése szerint a hegedűszólamok egyszerűek és alárendeltek, a zenei gondolatok éneklők, a csembaló írásmód idiomatikus, anélkül, hogy nagy technikai igényeket támasztana.[103] Ugyanakkor a lyoni ciklus egységesen kéttételes hat szonátája (1777) igazi duó-

---

[95] A műfajok felsorolását ld. Múdra 1993, 63. o.

[96] A kézirat vízjele 1794-1805, ld. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, 814. o. No. 86. – Hob. I.256 Es 15.

[97] Landon, *Haydn 2*, 690. o. jegyzet.

[98] Zimmermann hangszín-érzékének további bizonyítéka a klarinétpár és basszetkürt korai alkalmazása misékben (*Missa S. Caeciliae* és egy pesti *Missa solemnis*) vagy négy clarino fényes hangzásának kiaknázása különböző műfajú művekben (*Te Deum*, *Cantata à 15* és D-dúr szimfónia).

[99] Landon *Symph.*, App. II. No. 27 – Új kiadásai: Münchener Haydn-Renaissance I/3, ed. A. Sandberger, Brunswick 1939 és ua. ed. Z. Fekete, Wien-Basel 1950. Veszprémi jelzet: Symph. 32.

[100] Viszonylag kevés a programcímmel ellátott mű, pl. *La Gratulatione*, *Sinfonie militaire* (kiadva: *The Symphony 1720-1840*), *Sinfonia pastoritia*.

[101] Meier 1969, 121. o.

[102] Traeg 1799, ld. Weinmann, i. m. 351. o.

[103] Newman i.m. 360. o.

szonáta, olykor hegedűszólókkal.[104] Stíluskritika és forrásanalízis alapján Múdra ehhez a sorozathoz kapcsolja a Nagyszombatban fennmaradt duetteket is,[105] de lehet, hogy azok inkább a hegedűkíséretes műfajba sorolhatók (vagy pedagógiai céllal íródtak). Más kamaraművekben a szólamok technikai igényessége tűnik fel – tehát valószínűleg Pozsonyban, a Batthyány-együttes tagjainak készültek, mint például a szokatlan hangszerösszeállítású csembaló-hegedű-brácsa *Divertimentók*, vagy a csembalóra, hegedűre, brácsára és csellóra írt *Quartetto*.

A nagyobb apparátust foglalkoztató kamaraművek közül – az itt kiadott 12 kvintett mellett – 8 vonósnégyes (köztük a divertimento jellegű 6 bécsi kvartett), 6 szextett, vonós-fúvós kombinációkra szánt 6 *Divertimento*, 5 *Cassatio*, 4 *Nocturno*, és 5-7 szólamú fúvósegyüttesre írt 4 *Partita* maradt fenn.

A szóló billentyűs művek két – műfajilag ellentétes – tömböt alkotnak: Zimmermann, az orgonista archaikus műfajú preludiumokat és fugákat, valamint 6 *Versetti*-t komponált,[106] de udvari zenészként talán a könnyű használati zene írásától sem idegenkedett, ld. a *Belagerung von Valenciennes* csembaló-programdarabot, és a *12 Zingaresi* (szintén nem teljes biztonsággal Zimmermann-nak tulajdonítható) sorozatát.[107]

A 18. században Magyarországon működött zeneszerzők közül csak néhánynak – elsősorban a bécsi kiadókkal kapcsolatot teremtő komponistáknak – sikerült műveiket a nemzetközi forgalomba juttatni. Zimmermann azon kevesek egyike, akinek darabjai meglehetősen széles – talán a legszélesebb – körben terjedtek: nemcsak a hazai együttesek játszották szívesen, hanem a régió központjaiban (Bécsben, Prágában, Brünnben), osztrák kolostorokban (Wilhering, Zwettl, Krems, Klosterneuburg, Seitenstetten, St. Pölten), cseh és német rezidenciákon (Kroměříž, Český Krumlov – Donaueschingen, Regensburg, Schwerin, Wolfenbüttel) is a repertoár értékes részét képezték. Sőt, egy londoni és egy firenzei könyvtárban is őrzik műveit.

A korabeli népszerűségnek – és az új kiadásoknak – köszönhetően jelenleg leginkább szimfóniái ismertek, kamaraműveiből az utóbbi években csak néhány kisebb darab került kiadásra (duettek, két szonáta etc.). Indokolt tehát, hogy kamarazene-termésének reprezentatív sorozatát közreadva új vonással járuljunk hozzá zeneszerzői portréjának megrajzolásához.

---

[104] Egy szonáta új kiadása: *Early Viennese Chamber Music with Obbligato Keyboard*, ed. Michele Fillion, Madison 1989.

[105] Kiadás: *Dueto*, ed. D. Múdra, Musica Antiqua Slovaca, Bratislava 1994.

[106] Ezek Rigler zongoraiskolájának függelékében jelentek meg, ld. a 7. jegyzetet.

[107] Kiadása in: *Hungarian dances*, ed. Papp Géza, Musicalia Danubiana 7, Budapest 1986. (A darabok másolatát valószínűleg a Traeg-műhely készítette és terjesztette, ld. WZ 1792. ápr. 21-i szám hirdetését.)

## A vonóskvintettek: hangszerösszeállítás, tételrend és ciklusterv

Az 1780 előtt különböző elnevezésekkel (*Sonata, Divertimento, Cassatio*, stb.) ellátott vonóskvintett tipikus összeállítása: 2 hegedű, 2 brácsa, 1 cselló, esetleg 2 hegedű, 1 brácsa, 2 cselló. Zimmermann vonóskvintettjeinek 3 hegedű, 1 brácsa, 1 cselló összetétele elég szokatlannak mondható, legalábbis a Bécs hatása alatt álló kamarazenében. (Ilyen összeállításokra inkább a francia hagyományvidéken vannak példák.) Néhány adat azonban mégis arra utal, hogy a hangszer-összeállításban, mely néha egy cikluson belül is változott, a zeneszerző egyéni hajlamai is megmutatkozhattak. Albrechtsberger 2-, 3-, 4-, 5- és hatszólamú műveket tartalmazó szonátasorozatában például sok egyéb mellett felbukkan a 3 hegedű + 1 brácsa + 1 cselló kombináció is (ez az opus azonban későbbi Zimmermann műveinél). Ahogy Boccherini 200 kvintettjének többségében a saját hangszerének tekinthető cselló dominál, úgy elképzelhető, hogy Zimmermann is magának írta a harmadik hegedűszólamot, hiszen a prímet – maga orgonista lévén – Zistlernek engedte át.

A bécsi klasszicizmus e korai szakaszában persze az összeállítást még amúgy sem kell szigorúan előírtnak vennünk. Pichl, Krommer, de maga Zimmermann egyes műveinek felirata is megengedi, hogy az első hegedűt fuvola helyettesítse. Ez a variabilitás talán még az efféle szabadsággal bőven élő barokk utóhatásával magyarázható. Mint Rosen megjegyzi, Mozart előtt az összeállítás alapja még az az elgondolás, mely az együttest (akár a kvartettet, akár azt kibővítve, a kvintettet) az első hegedű kísérettel ellátott szólójának tekinti. „Ez a fajta megközelítés persze a formát divertimento jellegűvé teszi, és minden komoly lehetőséget kizár."[108] A belső, kísérő szólamok variabilitása tradicionális vonás, míg az érett kamarazenében (1760 után) valamennyi szólam egyéniségként lép a színre.

A hangszerelés tekintetében arra is válaszolnunk kell, milyen hangszert vagy hangszercsoportot igényel a kvintett *Basso* szólama. Elvileg négy lehetőség van: a szóló cselló, a szóló nagybőgő, a cselló és bőgő együtt, végül a billentyűs hangszerrel kombinált *Basso continuo*.[109] A bécsi klasszicizmus korai korszakában e kérdésre szinte minden mű esetében külön kell a feleletet megtalálni. (Webster megállapítása szerint Haydn is csak az Op. 20-ban „fedezi fel" a szólócselló funkcióját, a korábbiaknál nem zárhatjuk ki a cselló + nagybőgő összeállítást.[110])

A Zimmermann-művek szólamkönyveinek felirata: „XII Quintetti à Violino Imo IIdo IIIo Viola et Basso". *Violoncello*-t olvashatunk viszont a basszusszólam borítólapján. A zenei anyag vizsgálata megerősíti ezt a diszpozíciót: gyakran lép F alá, sőt C'-ig, a cselló legmélyebb hangjáig is leereszkedik (az akkori négyhúros bőgő hangolása általában F A d g); gyakori a C'-G kettősfogás, mely bőgőn egyáltalán nem játszható; a zongoraszerű kísérőfigurákat tempóban és világos színnel csak a cselló tudja megszólaltatni. A virtuóz passzázsok, különösen ha az F alatti régiót is érintik, látszólag kizárják a bőgő alkalmazását. Ugyanakkor néhány helyen (amikor a cselló dallamot játszik), olyan furcsa „ál-kvartszext akkordok" keletkeznek, melyek talán mégis igényelnék az oktávval mélyebb vonóshangszer jelenlétét (pl. a 4. és 5. kvintett utolsó tételében).[111] A virtuóz passzázsok jelenléte önmagában különben sem volna kizáró ok, hiszen a nagybőgő az 1760-as,

---

[108] Charles Rosen, *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*, Budapest 1977, 364. o.

[109] James Webster, *The Scoring of Haydn's Early String Quartets*, Haydn Studies, N. Y. 1975, 235. o.

[110] James Webster, *The Bass Part in Haydn's Early String Quartets and in Austrian Chamber Music 1756-1780*, Musical Quarterly, 63 (1974)

[111] „Dieser Überschreitung der Oberstimme mit der Unterstimme ist in der musikalischen Setzkunst bey Halbcomponisten ein ganz gemeinen Fehler" – írja Leopold Mozart, *Gründliche Violinschule*, 3. Aufl., Augsburg 1789, 3. o.

70-es években concertáló hangszernek számított,[112] a Batthyány-zenekar pedig két kitűnő bőgővirtuózzal is büszkélkedhetett (Kämpfer és Sperger). A basszusszólam F alatti régiójának gyakori használata, ráadásul sokszor tematikus anyaggal, mindenesetre a bőgő ellen szól, valamint az is, hogy a bőgős Sperger darabjai soha nem mennek ennyire mélyre.

A 6. Zimmermann-kvintett első tételének kidolgozásában a *Violoncelle* beírást mintegy 20 ütem múlva ismét a *Basso* csatlakozása követi. Itt fordul elő ez a jelölés először, de a rákövetkező kvintettek szinte mindegyikében alkalmazza azt a szerző. Ha tehát ragaszkodunk ahhoz, hogy a ciklus első és második fele azonos apparátusra íródott, akkor tudomásul kell vennünk, hogy igényes, virtuóz basszusszólammal állunk szemben, amelyet a csellón kívül egy valószínűleg F-re hangolt öthúros bőgő is játszott (kivéve a cselló szóló számára fenntartott helyeket), a mély hangokat pedig talán oktávval feljebb játszotta a bőgős. Olykor-olykor a ciklus első felében is előfordulnak olyan menetek, melyeket csak szólista játszhat (pl. a 3. kvintett 1. tétel kidolgozásában a brácsára felelő csellószóló). Az előadóknak tehát – ha kétszemélyes Basso-előadás mellett döntenek – meg kell próbálniuk analógiásan kiegészíteni az ilyen helyeket.

Mindenesetre a kvintetteket sokkal több szál fűzi a kamaraműfajokhoz, hogysem a teljes vonószenekarral való előadást autentikusnak tartanánk. Zimmermann, ha vonószenekarra szánta volna művét, valószínűleg nem 12-es sorozatban bocsátja ki, s inkább *sinfoniae,* mint *quintetti* elnevezést használt volna.

* * *

A ciklus egészének megítélésekor jelentős szempont, hogy milyen minták és szándékok alapján alakítja ki a szerző a kvintettek stabil, kikristályosodott háromtételes rendjét. Valamennyi mű *Allegro* vagy *Allegro moderato* típusú tétellel kezdődik (ez 12-ből 10 esetben páros ütemű), utána *Andante* vagy *Poco adagio* lassú tétel következik, zárásul pedig többnyire *Tempo di Menuetto* (6 esetben), ritkábban *Rondo* vagy *Polonaise* feliratú finálé.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. | Allegro 4/4 B | Largo languido 6/8 Esz | Tempo di Menuetto |
| 2. | Moderato 3/4 F | Adagio 4/4 C | Tempo di Menuetto |
| 3. | Allegro vivace 4/4 C | Andante un poco adagio 3/4 F | Rondo Allegretto 3/8 |
| 4. | Moderato 2/4 G | Adagio 4/4 e | Rondo 2/4 |
| 5. | Allegro 3/4 D | Andantino 2/4 A | Rondo (alla breve) |
| 6. | Un poco allegretto 6/8 A | Andante sostenuto 2/4 E | Tempo di Menuetto |
| 7. | Allegro 4/4 C | Andante 2/4 F | Tempo di Menuetto |
| 8. | Scherzando allegro vivace 2/4 F | Un poco adagio 4/4 B | Allegretto Vaudeville 2/4 |
| 9. | Allegretto 2/4 G | Poco adagio 4/4 C | Rondo (alla breve) |
| 10. | Moderato 4/4 F | Andante 2/4 B | Allegro moderato quasi Polonaise 3/4 |
| 11. | Allegro moderato 4/4 A | Andantino grazioso 2/4 D | Vaudeville, Tempo di Menuetto |
| 12. | Allegro moderato 3/4 Esz | Romance 2/4 B | Tempo di Menuetto |

Látjuk, a szkéma végig változatlan. E típus kialakulásához több oldalról futnak össze a szálak. A műfaj kifejlődésében kétségtelenül szerepet játszottak Boccherini egész Európában elterjedt kvintettjei. A komponista 1771-es sorozatában (Op. 10 és 11) az egyes művek három- vagy négytétele-

[112] „... in the 1760s and early 1770s, the double bass seems to have been used ... as a concertante instrument. It flourished principally in provincial courts like Eszterháza, Grosswardein, Pressburg (and Salzburg)." – Webster 1974, 437. o.

sek, de a 70-es években két- és háromtételes kvintetteket is kibocsátott a szerző. Így az Op. 30 kvartettek és Op. 31 kvintettek többnyire egy *Andante* vagy *Allegretto* első tételből és egy *Minuetto* fináléból állnak. Az Op. 45 még mindig a kéttételes típushoz ragaszkodik, legfeljebb az első tétel mozgásának, anyagának újrafelvételével bővíti háromrészessé a formát. Feltűnő az is, mily csekély a különbség a két tétel között: közeli tempók és hangnemazonosság; csupán a metrum és mozgásfajta változik.

A javarészt Itáliában tevékenykedő cseh komponista, Mysliveček kvintettjei háromtételesek (menüett nélkül), s közelebb állnak a szimfóniához, mint a kevésbé koncentrált, divertimento-szerű formákhoz. Tudjuk, hogy Zimmermann maga is érdeklődött a vonósszimfónia iránt, mely Caldara, Tuma és Monn hatására Bécsben már a század korábbi évtizedeiben bevetté vált. E szerzők műveinek másolatai megtalálhatók a pozsonyi kottatárakban is. Ezekben még, persze, a *Sonata de chiesa* nyomai is felfedezhetők, s négytételes szerkezetük többnyire a lassú bevezetés – fúga – andante – táncos finálé képletet követi.[113] De ezt a műfajt műveli Johann Georg Albrechtsberger is, kinek szonátasorozatai közül az Op. 3, 6 és 15 megtalálható a Festetics-féle keszthelyi kottagyűjteményben, mely a Zimmermann-kvintetteket is tartalmazza. Ugyancsak a keszthelyi gyűjteményben őrzik azt az öt Zimmermann-szextettet is (négy vonósszólamra és két kürtre), mely stilizált tánctételek beiktatásával és a tételszám változatosságával a szvitek világát idézi.[114] De megtalálható Keszthelyen az a Haydn-kvintett is (oboára vagy fuvolára és vonósnégyesre, lásd Hob. X:1), mely megállapodott háromtételességével (*Allegro moderato – Adagio – Finale Quasi Menuetto*) akár előképül is szolgálhatott a pozsonyi zeneszerzőnek. Ugyanezt a tételbeosztást követi a Haydn-tanítvány Ignaz Pleyel 1765 és 1789 között írt jónéhány kvintettje. Haydn kamarazenéjében e típus elég korán feltűnik, s éppen a kvartett és szimfónia műfajával kapcsolatban. A négytételes építkezés az Op. 9 kvartettsorozattól válik általánossá, míg a kevert együttesre írott darabokban a háromtételesség a gyakoribb.[115]

A bécsi kvartettszimfónia kisugárzását megelőzően az osztrák és cseh területeken különösen erős volt az olasz zene hatása (Tartini, Tessarini, stb.). Erre gondolva írja Finscher, hogy a cseh kismesterek hangszeres muzsikájának példaképe az itáliai szimfónia lehetett.[116] A kvartettszimfónia e késői művelői között olyan zeneszerzőkkel találkozunk, akiket gyakran játszottak Pozsonyban (Hoffmann, Holzbauer, d'Ordoñez, Umstatt, Wagenseil, Kohout). Talán számolhatunk Carl Stamitz hatásával is, mivel hat szimfóniája szerepel a Batthyány-inventáriumban. A háromtételes itáliai szimfónia-típus tehát közvetítőkön keresztül jelen volt Pozsony zenéjében, s a már említett egyéb hatásokkal együtt arra indíthatta Zimmermannt, hogy kvintettjeit ne a divertimentók laza, változékony tételrendjében, hanem a vonósszimfóniák stabil háromtételességében koncipiálja.

* * *

Mielőtt a tételek jellegéről és formájáról beszélnénk, fölvetődik a kérdés, milyen gondolat vezette Zimmermannt a ciklus egészének elrendezésében. Úgy vélem, kizárt, hogy az 1. műtől a 6.-ig tartó hangnemi sor, mely kvintenként emelkedő irányt követ, véletlen lenne. Talán arra is gondolhatott a szerző, hogy hat művét külön egységként adja ki (mint a duetteket, szonátákat).

A 7. darabbal újra indul a ciklus: megtörik a hangnemi sor, s mintha a reprezentatív szimfonikus hangvétel is egy új indulást húzna alá. Koncepciózus lehet az is, hogy innentől két irányba halad: felváltva a domináns és szubdomináns régiók felé. Ezt azonban kevésbé szigorúan valósítja

---

113 Finscher ezt a műfajt – jobb terminus híján – *Fugenquartett*-nek nevezi, melynek létrejöttében jelentős szerepe volt az uralkodói ízlésnek is: mind VI. Károly, mind II. József kedvelte a szigorú stílusú, fugatós felépítésű („gehörig durchgeführt, aber nicht zu lang") műveket, amiket többnyire a császári udvar szűk körében rendezett vonósnégyes-hangversenyeken mutattak be. V. ö. Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I*, Kassel-Basel 1974, 72-73. o.

114 Webster *Cassation*-kategóriája: *Cassation* vonósokra vagy kevert együttesre két kürttel.

115 V. ö. Karl Geiringer, *Joseph Haydn*, Budapest 1969, 181. és 223-224. o.

116 Finscher, i. m., 75. o.

meg, mint az első rész hangnemi tervét (a 10. kvintett ismét F-dúr, a két utolsó kvintett pedig ugrásszerűen éri el a hatos szérián belüli legtávolabbi hangnemeket, s így mintegy ellenpólusként szembesíti egymással az A-dúr és Esz-dúr tonalitást). Fenti megállapításunkat megerősíti a komponista más mű-sorozatainak vizsgálata is. Zimmermann általában igyekezett kompozíciós ciklusaiban logikusan összekapcsolni az egyes művek hangnemét akár lineáris módon[117], akár szimmetrikusan.[118] Mindezekből a keszthelyi forrás sorrendjének eredetiségére következtethetünk.[119]

[117] *6 Quartetti* (1776-77), op. 3, Lyon: B, Es, B, F, C, D; *6 Sonate* (1778), op. 2, Lyon: A, B, C, D, Es, F; *4 szimfónia* (1775): C, E, F, G.

[118] *6 Sonate* (1776-77), op. 2, Lyon: G, E, A, D, F, C.

[119] A sorrend és a szólamrend originalitásáról részletesebben ld. Mezei J., *A. Zimmermann és a vonósötös-műfaj letét-problémái*, Zenetudományi dolgozatok 1985, Budapest, 49. o.

## A kvintettek tételtípusai

Ha a Zimmermann-kvintettek zenei jellemzését kívánjuk felvázolni, legkönnyebben járható útnak az látszik, hogy az egyes formarészek zenei megoldásainak csoportosításával próbálkozzunk, minthogy a tételfajták egészükben nem rajzolódnak ki a kellő élességgel. Elsőként a zenei felépítés szempontjából legigényesebb *nyitótételeket* vesszük szemügyre.

*A szonátatételek főtémáit* vizsgálva egy csoportba sorolhatjuk az 1., 3. és 9. kvintett főtémáját.[120] Közös bennük a főtéma hármas felépítettsége, a hangnemexponáló indító mozdulat után a „ketyegő" kísérőritmus megindulása (legtöbbször hegedűduett). A ritmikus kezdő tag után következő egységek egyike dallamosabb, szárnyalóbb: az első műben a második négyütemes szakasz, a 3. darabban a harmadik szakasz (itt közbeiktatódik még egy négyütemes *crescendo*-terület). A központi melodikus tag után a tematika felaprózódik és némi bővítéssel a domináns félzárlatra vezet. A 3. és 9. kvintettben a bővítés szélesebben bomlik ki, és a váltódomináns megjelenésével az V. fokú zárlat olyan hangnemi értéket nyer, hogy a melléktéma közvetlenül csatlakozhat hozzá.

A 4/4-es kamara jellegű *Allegro* e típusával szemben a 7. kvintett szimfonikusabb megfogalmazású. Ha feltételezzük, hogy a szerző a ciklus második részét önálló sorozatnak szánta, e mű alkalmasan indítja azt. A nyitó periódus itt két taggá bontható, s bővítés nélküli formakezelése egyszerű és világos, bár kissé talán személytelen. Szimfonikus fogantatásúnak mondhatjuk az 5. kvintett főtémáját is, mégis, ez inkább a könnyebb, olasz típusú *Sinfonia* műfajba sorolható. Belső kialakításában is folyamatosságra törekszik: lényegében cezúra nélkül, kis kétütemes egységek összeépítésével jut el a 20. ütem tonikai zárlatáig.

Különálló csoportot alkotnak a 4., 6. és 8. mű nyitótételei. Közös jellemzőjük a könnyed divertimento- vagy szerenádszerű hangvétel. Valamennyi műben nagy szerepet játszik az áttört szerkesztés: a dallamnak egyik hangszerről a másikra való áttétele (4. kvintett), a regiszter transzpozíciója (6. kvintett, vö. a főtéma és átvezetés kezdetével, 17. ütem), vagy a folyamatosan mozgó basszus felett a felső és alsó szólampár szembeállítása (8. kvintett).

A legjelentősebb témaformálást és legszubjektívebb hangot a három utolsó kvintettben fedezhetjük fel, melyek már szinte az érett kvartettműfaj komolyságát idézik fel. A kíséret egyenletes nyolcad-lüktetésére fokozatosan rárétegződő téma után (10. kvintett) a kisebb ritmusértékek beléptetése is eddig nem tapasztalt bensőséggel, természetességgel történik. Az utolsó (12.) kvintett a metrumválasztáson és a témaalakításon keresztül is különleges színt képvisel. A periódusérzet szándékos elmosása, a főtématerület két tagjának szembeállítása (1-13. és 14-23. ütem), a továbbvezetés útkeresése (24. ütemtől) az egész sorozatban egyedülálló, tudatos és ökonomikus zeneszerzői munkára vallanak.[121] Metrum és tempó tekintetében rokon vele a 2. kvintett nyitótétele, de közelebb áll a divertimento jellegű tételekhez: egyszerű faktúrája, az első és harmadik hegedű egymásra felelő, váltott periódusai ezt a rokonságot húzzák alá.[122]

A következőkben azt vizsgáljuk meg, hogyan készíti elő a szerző a *melléktémát* illetve annak hangnemét, minek alapján lokalizálhatjuk azt, s végül, mihez kezd a komponista a domináns hangnem elérése után. E tekintetben a megoldások változatossága ellenére azonos „programról" beszélhetünk, s az egymástól eltérő tételek annak csak más és más megvalósulásai.

Az átvezető rész tizenkettőből hét esetben a nyitó téma újrakezdésével vagy a téma második felének megismétlésével indul. A moduláció egyetlen eszköze a váltódomináns alkalmazása; azon-

---

120 A 9. mű 2/4-es ütemmutatója félrevezető, csupán diminuált írásról van szó.

121 Mindezt részben a zenén kívüli program („de lamentatione"), a lamentáció dallam-idézet is magyarázza.

122 A harmadik hegedű itt ismét fontos szerepet kap, éppúgy, mint Mozart kvintettjeiben a brácsa. Ez megerősíti Polák azon feltevését, hogy Zimmermann ezt a szólamot mintegy saját magának komponálta.

ban a szerző ezt az eszközt is olyan szerényen használja, hogy kérdés, egyáltalán modulációról beszélhetünk-e. A váltódominánssal megerősített V. fokú zárlat után az új formarész többnyire egyszerűen első fokként kezeli az elért dominánst (3., 9., 12. kvintett).

Sokszor alig különül el a melléktéma, illetve nehezen lokalizálható annak kezdete. A szerző nemritkán rá is futtatja az átvezetést az új témára, bár ilyenkor más eszközökkel segíti annak felismerhetőségét. Kedvelt megoldása például, hogy a második témát a cselló magas regiszterében szólaltatja meg („*kantabler Satz*": 1., 2., 8., 9., 11. kvintett). Sokszor viszont az, amit melléktémának érezhetnénk, meglehetősen későn, az expozíció kétharmadánál tűnik fel, s így szinte már zárótémának mondható (4-9.).

Az 1. kvintettnél az átvezetéstől alig elváló melléktéma kezdetét (29. ütem) a regisztерváltás jelzi. Az expozíció hátralévő részét – több, mint felét – Zimmermann azzal tölti ki, hogy a 38. ütemtől *maggiore–minore* váltást épít be. Ez megfelelő módon frissíti az elhasználódó hangnemet (éppúgy, mint a 3. és 4. kvintettben), s ezután már a zárótéma következhet. A 10. kvintettben azonban e helyen – vagyis azon a ponton, ahol az „elkésett melléktémák" szoktak felbukkanni – a már hallott melléktéma tér vissza. Efféle formai kapocs az expozíción belül nem csak a melléktémával kapcsolatban valósítható meg: a 2. kvintettnél egy szekvenciasorozatra kifeszített átvezetés viselkedik hasonlóképpen (vö. a 6. és 8. kvintettel).

A 4. darabban szinte lehetetlen biztonsággal megállapítani a melléktéma helyét. A megfelelően elhelyezett domináns zárlat (46. ütem) ugyanis ugyanúgy rögzíti az új hangnembe való megérkezést, mint egy elkülönített melléktéma.[123] Hasonló a zárlatok szerepe az 5. kvintett 36., vagy a 6. kvintett 44. ütemében. Ide sorolhatjuk a 10. kvintettet is, amelyben a folyamatos írásmódból következően nincs exponált domináns zárlat, s az új hangnemben megjelenő tematikus anyag is szélesebb felületen oszlik szét (azt témakomplexumnak nevezhetjük).

A szimfonikus stílus képviselőjében, a 7. műben, az eddig tárgyalt vonások majd mind együtt találhatók. Az újra induló főtéma a váltódomináns érintésével jut a dominánsra, a 30. ütemben új, tematikus igényű átvezető rész vezet a 39. ütem erős zárlatáig. Valódi melléktéma (szabályos periódus) következik, melyet az expozíció lezárása előtt az újból visszatérő átvezetőrész foglal keretbe.

A szonátaforma megvalósításának speciális eseteit képviselik azok a művek, melyekben a második téma a tonikai hangnemben szólal meg (8., 9.). Ezek a témák a szólócselló hangszín ellenére sem tekinthetők melléktémának, mivel később – az új hangnemet rögzítő domináns zárlat után (51. ill. 21. ütem) – még egy téma lép fel. Az ilyen háromtémás expozíciónak természetesen a tétel további felépítésében is vannak következményei.

A 9. darab specialitása az, hogy miután a melléktémát átmenet és moduláció nélkül vezette be (18. ütem), a 25. ütemben induló *Steigerungszug* révén mintegy utólagos átvezetést produkál. Ennek párja a 40. ütemben kezdődő második fokozás, s ezzel az expozíció határán ismét visszakapcsolódik az alaphangnemhez.

Amint a sorozat végéhez közeledünk, szaporodnak az egyéni, csaknem merésznek mondható megoldások. Láttuk például, hogy az utolsó kvintett főtémaszakaszának legjellemzőbb vonása a periódusérzet felbomlása, s ennek különös, már-már Haydnra emlékeztető megoldását tartogatja a szerző az expozíció – és az egész tétel – legvégére (86-92. ütem).

*A kidolgozási rész* megoldásai két fő típusra vezethetők vissza, melyek talán ismét egyazon forrásból eredeztethetők. Ennek lényege, hogy a domináns hangnemből elindulva, esetleg a tonika rövid érintésével eljut egy látszólagos hangnemi szintre (az eredeti VI., II., vagy III. fok hangneme), majd ebben a moll hangnemben tér vissza általában az a mondat, amelyik az expozícióban a zárótémát közvetlenül megelőzte.[124]

---

[123] A melléktéma efféle „pótlása" más szerzőknél is előfordul, vö. pl. Haydn Op. 20. No. 4. kvartettjének és Mozart K. 458, B-dúr vonósnégyesének nyitó tételét.

[124] Koch leírását idézi Somfai László, *Joseph Haydn zongoraszonátái*, Budapest 1979, 237. o.

A legegyszerűbb esetet a 2. darab képviseli: rövid bevezető (6 ütem) és a tonikán kiépített gyenge félzárlat után szekvenciázó visszavezetésbe kezd. E tematikusan lazán összefüggő terület foltszerű hatását a 87. ütemben belépő tizenhatod menetek törik meg, s közvetlenül a reprízre vezetik rá. A kidolgozásnak alig nevezhető formarész tehát két, mozgásában különböző szakaszra oszlik. Nincs ugyanis tematikus utalás, mintha végig egyetlen, hosszúra nyúlt visszavezetést hallanánk. A tonika vonzása az egész formarészen át érvényesül, s ez így van a kvintettek négyötöd részében. Ez arra utal, hogy a szerző számára még elevenebb a régi, kétrészes szonáta ideálja, mint a kidolgozást önálló formatagnak tekintő felfogás.

A két szakaszból összetett kidolgozási rész másik megoldása a 8. kvintettben követhető. A bevezető g-moll terület után ugyanaz az anyag ismétlődik a tonikán, majd új tematika bevezetésével indul, s a hangnem felfrissítése céljából minore-váltással folytatódik a visszavezetés. Szinte pontosan ezt az eljárást ismétli meg a 7. kvintett is, de kissé karakteresebb témákkal. A főtémafej idézése és a hangnemkeresés harmóniái után a szubdomináns parallel és a tonikai minore hangnemében hangzik el egy-egy teljes periódus, melyek után egy álpolifon visszavezetés szűkített szeptim akkordokba torkollik.

A kidolgozási rész további gazdagodását concerto-elemek bevonásával éri el Zimmermann, méghozzá a divertimentóként (4., 6.) vagy olaszos szimfóniaként (5.) jellemezhető típusok esetében. Ez utóbbiban a kidolgozás kontrapunktikus elemekkel színesedik (lásd például a 100. ütemben induló visszavezető részt). A 6. kvintettben valóságos kis szólót kap a cselló (itt találkozunk először a *Violoncelle* beírással), a domináns utáni harmadik hangnemi szint pedig nem a tonika, hanem a mediáns C-dúr. Ebben a hangnemben indul a visszavezetés is, majd d-moll és c-moll érintésével jut el a tonikai minore dominánsára. A hangnemi kapcsolatoknak ugyanez a rendje ismétlődik a 9. kvintettben is (kiindulás a tonikai minoréból, s annak párhuzamos dúrjaként éri el a mediánst), de itt a hangnemkapcsolatot még előjegyzésváltás is kiemeli.

Az eddig tárgyalt darabok azonos formatípusba csoportosíthatók: a kidolgozás egyetlen központi formatagot alkot, még ha az hangnemileg különböző szintekre tagolódik is. Az ide tartozó darabok közül a 11. emelkedik ki a megvalósítás nagyívűségével, a tétel egységének hangsúlyozásával. Ebben sikerültek legjobban a hangnemi átmenetek is (h-moll és a-moll szakaszt összekötő moduláció, az álzárlat prolongálása és lassú átértelmezése bővített kvintszextté a visszavezetésnél).

A másik típus fokozatokban különbözik az előbb vázolttól. A kidolgozás eddigi második része, a visszavezetés most tematikus súllyal lép fel, terjedelmében megnövekszik, esetleg maga is jól elkülönülő szakaszokra oszlik. Ennek megfelelően módosul némileg a hangnemi terv is.

Az 1. kvintettben mindkét nagy rész (59-75. és 76-92. ütem) maga is két, tonálisan különböző szakaszra oszlik (T, S; Sp, T), melyen belül ugyanaz a tematikus anyag kétszer pereg le (A, A; B, B). E két részhez még 14 ütemes visszavezetés is csatlakozik.

A 3. kvintett kidolgozásának különlegessége, hogy már az első rész koncertáló brácsa- és csellószólói is modulálnak, a következő rész második felében pedig a visszavezetés már a főtéma második szakaszát (9-12. ütem) használja fel. Így a tematikus visszatérés a főtéma 12. ütemével indul (114. ütem).

A legérettebb darabok a kidolgozás tekintetében is az utolsó kvintettek. A 10. kvintettben a bevezetés és a visszavezetés dialógusai, a felső és alsó szólamok szembeállítása bensőséges hatást kelt. A kidolgozás magját itt a cselló d-moll (tonikai parallel) fantáziája alkotja, mely valószínűleg a csellóvirtuóz Kämpfer hangszeres erényeinek megmutatását is szolgálta. A harmóniai kép gazdagodása olyan feltűnő e darabokban, hogy már-már külső hatásra gyanakodnánk. Valószínűbb azonban, hogy a döntő tényező a szerző által megszerzett növekvő kompozíciós tapasztalat.

A 12. kvintett első tételének kidolgozása a legkomplexebb. Első fele itt is csellószóló, talán még virtuózabb is a 10. kvintetténél. A tonikai parallelben álló kamara jellegű közjáték után (3. hegedű és brácsa duettje) a hosszú visszavezetés során a melléktéma ritmusának, majd a teljes

téma felidézése készíti elő a főtéma visszatérését. A melléktéma többszöri felhasználása indokoltá teszi, hogy azt a szerző a tétel további menetéből kihagyja.

*A visszatérés* Zimmermann műveiben általában módosítás nélkül vagy jelentéktelen változtatásokkal követi az expozíció menetét, azzal a különbséggel azonban, hogy a főtéma elhangzása után a szerző a szubdomináns hangnembe modulál, így a repríz további részében az expozíció hangnemi viszonyai már változatlanul maradhatnak. Így tehát, ha az expozícióban a főtéma után még egy téma hangzott el a tonikán (8., 9.), ez a reprízben szubdomináns szintre kerül, s a „késleltetett" melléktéma jelenik meg a tonikán. Az expozícióbeli T–D kapcsolat és reprízbeli S–T megfelelése a korabeli szerzőknél igen gyakori.[125]

* * *

A *finálék* esetében a tételek szerkezete jóval világosabban kirajzolódik, mint a nyitótételekben. A kvintettek felében a zárótételek felirata: *Tempo di Menuetto*. Ez a tempómegjelölés az opus elején, közepén, végén egyaránt megtalálható (1., 2., 6., 7., 11., 12.), így a zeneszerzői gondolkodás esetleges változásának megfigyelésére is alkalmas anyagot kínál.

A szonáta-formájú *Tempo di Menuetto*-finále e korban nem ritka,[126] Zimmermann tehát egy közös, mindenki által ismert hagyományt használt és épített tovább. Az 1. darabban azonban a szokástól eltérően Zimmermann nem ír ismétlőjelet a nyitó periódushoz, hanem folyamatosan továbbépíti azt. Még ismétlődés esetén is indokolt annak kiírása, hiszen előfordul a két periódus *doppelfrasiert* kapcsolása, a hangszerelés vagy faktúra megváltoztatása, a periódus második felének kibővítése, általában mindez a főtémaszakaszt lezáró domináns előkészítése érdekében. Az olykor érezhető kompozíciós bizonytalanság a hangnemi terv megállapodottsága és a tematika kevéssé karakterisztikus megfogalmazása közti ellentétből adódik. A tételt indító téma után szekvenciákat, a modulációt, tonális el- és visszavezetést hordozó motivikus anyagokat, ritmusokat hallunk. Stilizált táncról lévén szó, a motívumtöredékek páros egységekké rendeződnek, s az egész tételre jellemző egyfajta szerkezeti levegősség.

A 2. darab alig fele az előzőnek, benne a tématerületek jobban elkülönülnek, de a quasi kidolgozást itt is mindössze egyetlen periódus s azt követő visszatérés pótolja. A 3-5. darabokban más finálеformákkal kísérletezik a szerző.

A 6. darabban azután valódi szonáta súlyú megfogalmazást ad a zárótételnek, mely így a nyitótétellel közel azonos jelentőségű pillérré válik. A tématerületek világos elkülönítése, a textúra belső komplexitásának növekedése tűnik fel először. A csellónak, mint dallamhangszernek használatmódja szerkezeti szerepet kap: a kidolgozás elején színbeli kontrasztot hordoz (bár e szakasz önálló formarésszé sohasem növekszik, inkább formai pihenőnek lenne nevezhető). A 7. kvintettben még világosabbá válik a kidolgozás tonális szerepe. E tételben egyébként újabb példát találunk a háromtagú (visszatéréses) melléktéma-szerkezetre és a tonalitást felfrissítő minore epizódra is.

A legkidolgozottabb finálével a legutolsó darab rendelkezik, mely egyben e típus legterjedelmesebb példája (171 ütem). Már a téma is rétegzettebb, mint az eddigiek, s a tétel kidolgozottsága megközelíti egy nyitó szonáta-allegróét. A melléktémacsoport ott is háromtagú (a második témaalakzat az elsőnek zárótémává formált változata), miközben a komponista egy kiterjedt álmodulációs szakasz közbeiktatásával, hangnemi kerülővel jut el az újabb zárlathoz. A kidolgozás kezdetének gesztusa csupán mottó, a tétel témaanyagához nincs köze. A folytatás ellenben a főtéma kezdete kánon- és moll-változatának értelmezhető. A kidolgozás helyén azonban itt is *Modulationspartie*, egy daktilikus hordozóritmusra felfűzött harmóniasor áll. A modulációs sza-

---

[125] A legismertebb példa W. A. Mozart *Sonata facile*-jának első tétele (K. 545).

[126] Ide sorolható például a keszthelyi gyűjteményben megtalálható Haydn-kvintett (Hob. X:1), néhány korai Haydn műcsoport (pl. Hob. V. vonóstriók, Hob. VI. duó-csoport valamennyi darabja, Hob. XI. barytontriók egy része, sőt Haydn zongoraszonátái és korai szimfóniai közt is van rá példa: lásd No. 4, 9, 18, 26, 30.) A Haydn-hagymány továbbvivője Pleyel is, akinek a szintén Keszthelyen megtalálható vonóskvintettjei is sokszor menüett-finálével fejeződnek be.

kasz kifejezetten szimfonikus hatású, amint a műfaj komolyságának igénye már a 2. kvintett finálejában is érezhető.

A másik fő finálétípust a *rondók* alkotják, melyek közül a 3. kvintetté ugyanarra az olasz nyitányszimfóniára visszavezethető stílusban fogant, mint a zárótételek fent idézett néhány darabja. Általános vonás e művekben a témakezdet kamarahangszerelése és a reá felelő tutti ismétlés. Előfordul a rondótéma háromtagú felépítése, úgy azonban, hogy a háromtagú témaszakaszt csupán jelzésszerűen hozza vissza a szerző, az teljes terjedelmében csak a tétel lezárásakor ismétlődik meg. Az epizódok hangnemileg is, fakturálisan is világosan elkülönülnek (a 3. kvintett első epizódjában például a felső három, második epizódjában az alsó három szólam a zenei történés továbbvivője).

A *Rondeau* felirat nem jár mindig együtt *Presto* tempóval. A páros metrumú tételekben (4., 5., 9.) *Moderato* vagy *Allegretto* a zene lüktetése. A némileg szimfonikus jellegű 5. kvintett additív basszusában a continuo-gyakorlat maradványai is felfedezhetők, s az ilyen típusú művekben a szonátaszerű vonások is erősebbek (például a tematikus szakaszoknál jóval nagyobb területet használnak fel az ún. átvezető részek, lásd a 9. kvintettet!).

A *Vaudeville*-nak jelzett tételek (8., 11. kvintett) nem térnek el lényegesen a *rondó*-finálétól, sőt talán ezek a csoport legösszefogottabb egyedei. (A *Vaudeville* megjelölés itt valószínűleg csak asszociatív utalás, meghatározott formai megkötések nélkül.) Egyetlen különbség, hogy itt a refrén visszatérését minden esetben a témaszakasz középrészének (8.) vagy második felének (11.) visszatérése előzi meg. Az utóbbi példában a téma első fele még mintegy a visszatérésbe beolvadva jelenik meg (49. és 102. ütem), a visszatérés „drámai" momentumát csak a téma karakterisztikus második felének megjelenése hordozza.

A zárótételek közt egyetlen *Allegro moderato* feliratú tétel van (10.), bár a *quasi Polonaise* kiegészítés kétségessé teszi, hogy itt valóban önálló tételfajtáról lenne szó. A tényleges *Polonaise*-tételek Zimmermann valamennyi kamaraművében – így a Keszthelyen található A-dúr és B-dúr szextettekben, a Nagyszombaton őrzött *Cassatió*kban és *Notturnó*kban – a menüett után, annak alternatívájaként szerepelnek.[127] Míg e darabok amott többtételes táncformák részei, a kvartettel rokon, súlyosabb kamaraműfajokban a *Polonaise* csak jövevény, s bizonyos fokú stilizálást igényel. A *Polonaise* megjelölés itt tehát pusztán a tétel általános karakterére utal, amint a 11. kvintett finálejában a *Tempo di Menuetto* felírás sem jelent többet a tempó meghatározásánál. A 10. kvintett zárótételének tempója gyorsabb, mint a menüett-finálé. A tétel világosan formált szonáta, s így érvényes tehát rá mindaz, amit a szonátatételekkel kapcsolatban előbb elmondtunk. Feltűnő e műben a zenei anyag takarékos kezelése: a kidolgozás bevezetése és a visszavezetés ugyanazt a motívumot használja, a kidolgozás a harmóniai történés követésére szorítkozik. A hangnemi visszatérés most is megelőzi a tematikus reprízt, a melléktéma pedig (mely amúgy sem volt meghatározó faktora a folyamatnak), nem tér vissza, csupán a lezárást közvetlenül megelőzően, zárótéma-variációként. A tétel biztonsággal megtervezett arányai, az összefogott, célratörő megfogalmazás e tételt az egyik legjobb, legérettebb finálévá teszi a sorozatban.

* * *

Míg a finálék világosan elkülöníthetők menüett-tempójú és rondótípusú tételekre, a *középtételek* két főtípusa: a 4/4-es *Adagio* és a 2/4-es *Andante* között kevésbé szembetűnő a határvonal.

Az 1. kvintett középtétele tempófelirata és ütemmutatója szerint egyéni megoldás. A tétel szonátaelv szerint épül, a folyamatos dallamképzés az olasz hangszeres barokkig visszanyúló gyökerekre vall. Hangvételét és formáját tekintve azonban azoknak a 4/4-es *Adagiók*nak rokona, melyeknek tiszta példája a 2. kvintett középtétele. Az is szonáta, mégpedig az előzőnél gazdagabb ritmuskészlettel. A középtételek hangnemi kísérletekre is alkalmasabb terepet adnak (lásd például a

[127] Hasonlóképpen például Bach h-moll szvitjében vagy Michael Haydn Keszthelyen őrzött 5. kvintettjében.

26-29. ütem váltását, a repríz szubdomináns megjelentetését); a szélső tételek ilyen szempontból jóval bátortalanabbak. A 3. kvintett lassú tétele már felirata szerint is (*Andante un poco Adagio*) „köztes" darab. A páratlan ütem és a *cantabile* dallamosság az 1. kvintett *Largo* tételéhez közelíti, s erre is ugyanaz a szerenád- vagy notturno-hang jellemző. A 4. műben ismét 4/4-es *Adagió*t találunk, a ciklus egyetlen moll tételét. A szonátaforma a kétrészes barokk megoldást követi, és a visszatérés a második témával kezdődik.

A következő három műben a 2/4-es *Andante* típus jelenik meg, sőt közel áll jellegéhez a 8. kvintett *un poco Adagio* lassú tétele is (*Andante*-tematika a tétel fő témaanyaga, de nagyütemes írásmódban lejegyezve). Ebben említésre méltó a hangszerelés kompozíciós jelentősége, továbbá a szonátákra jellemző szubdomináns vonzásnak a kidolgozási részbe helyezése.

Az utolsó *Adagio*-tétel (9.) jellegében, megfogalmazásában annyira különbözik az előzőektől, hogy külső hatásokra kell gyanakodnunk. Az akkordikus téma és a gyorsmozgású közjáték drámai ellentétében talán a melodrámaszerző zenei vénája nyilatkozhatott meg, míg a hangszerkezelés biztonsága talán a szimfonikus műfajok hatását tükrözi. Az expozíció ez alkalommal nem ismétlődik, hanem a mediáns hangnemre épülő kidolgozással folytatódik. A visszatérést is a melléktéma kezdi, s a kezdőtéma csak a tétel végén tér vissza, míg a közjátékok felcserélt funkciója (T, D helyett D, T) a kompozíciós gondolkodás finomodását jelzi.

Az *Andante* tételtípus csak az 5. kvintettben jelenik meg, a szerenád-hangvételhez kapcsolódva (szólóhegedű pizzicato kísérettel). A középrész mindössze 6 ütem, s ez szóról szóra megegyezik a 9. kvintett első tétel kidolgozásának kezdetével. Mivel ez ott tematikus, itt pedig némileg idegen test, szinte bizonyos, hogy utólag, a 9. kvintett elkészülte után kerülhetett ide, talán egy, a szerzőt nem kielégítő megoldás helyettesítésére.

A 6. kvintett lassú tétele az *Adagio*-típushoz közelít (elsősorban ritmus-szókincsének gazdagságával), s megtartja a másik típusban követett szonáta-kontúrokat is. A tétel szélesebb felületen bomlik ki és gondosabb kidolgozású, mint az 5. kvintett középtétele, emellett az expozíció lezárása elé beillesztett kis kéthegedűs kadencia kifejezetten szerenádhangot üt meg. A visszatérés az átvezetéstől kezdve itt is a szubdomináns hangnemben zajlik, s a melléktéma előtt a szerző – az expozícióhoz hasonlóan – szabályos modulációt végez a tonika visszavétele érdekében.

A 7. kvintettben jelentkezik először a variációs *Andante* felé mutató formaképzés. A dupla periódusnyi, ismétlőjelekkel határolt téma tematikus és hangnemi terve világossá teszi, hogyan illeszkedik az egyszerű, háromrészes tematikus felosztás a több síkon mozgó hangnemi koncepcióhoz:

| | | | |
|---|---|---|---|
| tematika: | A | B | A |
| | | aba | |
| hangnem: | T — | D – T – Sp — | T |

A hegedűfigurációkkal módosított repríz variációnak tekinthető, de tágabb értelemben valamennyi új rész első tagja is (a második tag ugyanis visszavezetés), mivel a szólamok azonos mozgásiránya és a megegyező harmóniasor, illetve harmóniaritmus ezt kellően megindokolja.

A tényleges variációs forma próbadarabja a 10. kvintett, mely szinte hangszer- vagy regiszter-variációnak is nevezhető, mivel a figurációk variációról variációra *szólamonként* vándorolnak egyre lejjebb. A 11. kvintett középtétele ismét az egyszerű háromtagú (ABA) szerkezet, azzal a különbséggel, hogy a középrész hangneme nem domináns, hanem szubdomináns. A zeneszerző tehát nem a domináns hangnemi szint jelenlétéhez ragaszkodik, hanem csupán a tonika ellentétét keresi, s ez ismét a barokk zenei gondolkodás örökségének nevezhető. Az utolsó kvintettben ugyanez a hangnemi terv, s a visszavezetés is ugyanazon az úton történik (szubdomináns parallel által), mint az előző műben. Mintha Haydn hatását hallanánk a kezdő téma középrészéből (9. ütemtől), a visszavezetés meglepetéseffektusából és az arra következő közjátékból (67. ütemtől). Ez a hatás Eszterháza és Pozsony szoros zenei kapcsolatát ismerve nem is zárható ki.

## Közreadói megjegyzések

### *Általános megjegyzések*

**A/ A források**

Minthogy a vonósötösöknek autográf partitúrája nem maradt fenn, a műveket (eddigi tudomásunk szerint) két teljes és egy, csupán három művet tartalmazó kéziratos szólamanyag őrizte meg. A másolatok nagyjából azonos korúak és minőségűek, ám közülük csupán a keszthelyi tartalmaz előadásra utaló javításokat. A Bécsben és St. Florianban található szólamok mikrofilmen, illetve xeroxmásolatban voltak elérhetők, míg a keszthelyi anyagnak eredeti példányait is tanulmányozhattuk, ezért ez utóbbit választottuk a kiadás alapjául szolgáló főforrásnak.

**Főforrás**: *K* – Keszthely, Helikon Könyvtár, jelzet: 0/18
A szólamanyag öt, mind a tizenkét darabot tartalmazó különálló szólamfüzetből áll, a borítóra felragasztott azonos címfelirattal, amely csupán a szólammegjelölésben különbözik:
*XII./ Quintetti/ à Violino I.mo II.do III.o Viola/ et Basso/ Del Sig.re Ant: Zimermann.* – egyenként: *Violino I.mo, Violino II.do, Violino III.o, Viola, Violoncello* (utóbbihoz ld. a C/ pontot).

A tempó- és dinamikai jelzések, valamint az előadási utasítások többnyire csak helyesírásukban térnek el a mai alaktól, pl. *collarco, semprepia,* etc. A tempóelőírás és az előadási utasítás egymás alá helyezése is előfordul: pl. *Largo* alatt *languido*, vagy *Allegretto* alatt *Vaudeville.*

Az álló formátumú szólamfüzetek mérete: 21,5x31 cm.

A keszthelyi szólamkották papírján a vízjel nem azonosítható.

Valamennyi szólamot egységesen 12 soros lapokra írták, négy bifoliónként összefűzve. A kötetek borítója azonos, tarka keménypapír, feliratukat a fedőlapra ragasztott etikettek tartalmazzák (ld. az 1. facsimilét).

A világos, tiszta kottakép minden bizonnyal hivatásos (feltehetőleg bécsi) kottamásolók munkája; igen valószínű, hogy a szólamkönyvek a Traeg-műhelyben készültek, hiszen a kvintettek már szerepelnek a cég 1799-es katalógusában. Az öt füzetet három kopista készítette: az egyik az 1. és 2. hegedűt, valamint a *Violoncello* első felét (a 17. oldalig), a másik a 3. hegedűt és a *Violoncello* szólam második felét, a harmadik pedig a brácsát (ld. a 2., 3. és 4. facsimilét).

Az előadásra utaló későbbi bejegyzések, javítások az eltérő tintaszín alapján világosan megkülönböztethetők (ld. az 5. facsimilét).

**Mellékforrások:**

1/ *W* – Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Suppl. Mus. 11533-11544. A darabok sorrendje eltér a főforrásétól. A letét is különböző: 2 *Violino*, 2 *Viola* és *Basso.*[128] Az egyes kötetekbe egy-egy kvintett valamennyi szólamát fűzték össze, feliratuk – a sorszámon és a hangnem megjelölésén túl – azonos: *Quintetto in D [in C* etc.*] à 2 Violini/ 2 Viola/ e' Basso/ Del Sigr: Zimermann*. A felirat alatt kottás incipit (tempójelzéssel) látható, legalul pedig a kopista nevének kezdőbetűi: *N. H.*[129], és a leírás dátuma – 1791. Az egyes füzetek álló formátumú, 12 soros kottapapírra készültek. A kottában szereplő sok javítatlan hanghiba és elírás valószínűsíti, hogy ezek használatba sosem kerültek (ld. a 6. facsimilét).

---

[128] Lásd a 119. jegyzetet.

[129] N. H.: Valószínűleg bécsi kottamásoló, aki főleg kamarazenét másolt; sok munkája található az I. Ferenc-féle *Kaisersammlung*ban, mely a grazi *Musikvereint*ól került az ÖNB-be. Másolatai 1788 és 1806 között készültek. (C.f. még Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kirchenmusik des Rokoko und der Klassik*, Tutzing 1966, 95 o.)

2/ *F* – St. Florian, Bibliothek des Augustiner Chorherrenstiftes, Ms. XXV/61-63. E gyűjteményben csupán három mű (F-dúr, G-dúr, G-dúr) szólamanyaga maradt fenn. Az egyes kötetek egy-egy mű összes szólamát tartalmazzák. Címfeliratuk a hangnemmegjelölésen túl azonos: *Quintetto in F [in G] à 3. Violini/ Viola/ et Violoncello/ del Sig^re Antonio Zimermann.*

A darabok címlapjának a felirattal egyidős számozása (No. [?4], 9 és 10) megegyezik a műveknek a keszthelyi sorozatban kapott sorszámával,[130] ám utóbb e számokat áthúzták és helyettük No. 19-20-21-et írtak föléjük.[131] (A No. 19 nem magán a kottapapíron, hanem ráragasztott vignettán olvasható; emiatt nem látszik az eredeti számozás.) A három műből kettő fekvő formátumú, 10 soros (XXV/61 és 63; orig.: No. 9 és 10), egy pedig álló formátumú, ugyancsak 10 soros kottapapíron került lejegyzésre (XXV/62, orig.: No 4?). Ez utóbbi kottaírója más, mint a másik kettőé; a borítólapon is másként írja a *Violoncellót*: „*Violonzello*" (ld. a 7. és 8. facsimilét). A XXV/63 kvintett belső borítólapján a lehetséges származási helyre utaló bejegyzést olvashatunk: „*H[err] Link in die hoffmeisterische Buchhandlung*", ami bécsi eredetre utalhat (ld. a 9. facsimilét). A XXV/ 62 kvintett borítólapjának alján Ignaz Haas neve szerepel (possessor?).

### B/ A kiadás módszere

Az artikulációs jelek használatában a keszthelyi főforrást követtük, s ezt egészítettük ki a mellékforrás(ok)ból. Ahol a fő- és mellékforrás(ok) artikulációja eltért egymástól, általában a főforrást követtük, s a mellékforrás(ok) nem szignifikáns eltérő jelöléseit jegyzeteltük, de hiányait külön nem jeleztük.

A mellékforrás(ok)ból származó pótlásokat kerek zárójelben ( ) helyeztük el, a közreadói kiegészítéseket szögletes zárójellel [ ] különböztettük meg. Külön jelölés nélkül pótoltuk az ütemvonal utáni hangismétlés, valamint az ütemen belüli oktávlépés hiányzó módosítójeleit.

A tempójelzések, előadási utasítások modern helyesírását, a hangszermegnevezések mai formáját használtuk, a dinamikai jelek régies rövidítéseit modernizáltuk (*for: f, pia: piano, sfz: sf,* etc.); megtartottuk viszont a korra jellemző *m: v:* (= *mezza voce*) megjelölést (cf. XI. A/3 kezdetével), ami nagyjából a mai *mezzoforté*nak felel meg. Az aszinkron helyeket (*sf/ fz/ fp*), ahol szükségesnek látszott, egységesítettük (cf. IV.G/1-62, 71-76, 151), a *pof/ poc: pia* alakot az egyértelműség kedvéért *p[oco] f, p[oco] p* formában adjuk. Elhagytuk a művek végén, az utolsó kettősvonalon alkalmazott feleslegesnek látszó fermatát. A repetált hangok rövidítéseit (áthúzott szárak) valamint a pároskötések rövidítésszerű jelöléseit mindenhol feloldottuk. Az ütemvonalon átnyúló pontozást átkötéssel helyettesítettük, a kettősfogásokat, akkordokat közös száron helyeztük el.

Megtartottuk a *staccato* pont és vonás értelemszerű különbözőségét. Minden esetben pont fordul elő a kötőív alatt (pl. a 12. kvintett kezdetén); ennek vonóvibrato (*portato*) előadásmódja magától értetődik. Megtartottuk az előkék értékét, az ezekhez tartozó íveket sehol sem pótoltuk. A triola rövidítésszerű jelöléseit feloldottuk, illetve a jelölésmód különbözőségeit egységesítettük, hiányait pótoltuk.

### C/ Előadási problémák

A *Violoncello–Basso* problematikáról, illetve a szólisztikus előadásmód autenticitásáról már a bevezetésben szóltunk (a bevezető tanulmány 19. oldalán).[132] Emellett azonban lehetségesnek tartjuk a 2 hegedű, 2 brácsa, cselló általi előadást is, nem csupán abból a megfontolásból, hogy ma ez a szokásos vonósötös felállás, hanem elsősorban amiatt, hogy a kvintettek bécsi forrása erre a hang-

---

[130] Ennek alapján lehetségesnek tartjuk, hogy eredetileg e sorozat is teljes volt.

[131] Kottatári/ könyvtári számozás?

[132] Részletesebben ld. Webster 1974 és uő., *Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries 1750-1780*, JAMS 29, 1976, 413. o., valamint Hess tanulmányában a NMA előszavában: W. A. Mozart, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VIII: Kammermusik. Werkgruppe 19, Abteilung 1: *Streichenquintette*, ed. Ernst Hess und Ernst Fritz Schmid, Kassel–Basel 1967.

szerösszeállításra készült. Mivel a bécsi forrás Va I szólama többnyire azonos a keszthelyi anyag Vl. III szólamával, a közreadott kottából 2 hegedű, 2 brácsa, cselló előadás is lehetséges. A két forrás közti néhány eltérés (szólamcsere) a következő:

**F-dúr kvintett** (No. 2)
*II. tétel:* $7^{2}$-$13^{16}$ K: Basso > W: Va I; $7^{6}$-$13^{5}$ K: Vl. III > W: Basso; $18^{1}$-$20^{7}$ K: Basso > W: Va I; $19^{1}$-$20^{8}$ K: Vl. III > W: Basso; $55^{1}$-$57^{1}$ K: Vl. I > W: Va I; $55^{1}$-$57^{1}$ K: Vl. III > W: Vl. I.
*III. tétel:* $25^{1}$-$35^{1}$ K: Basso > W: Va I; 25-35 K: Vl. III > W: Basso.
**C-dúr kvintett** (No. 3)
*I. tétel:* $58^{1}$-$69^{1}$ K: Vl. III > W: Va II; $58^{1}$-$79^{4}$ K: Va > W: Va I; $69^{1}$-$79^{12}$ K: Basso > W: Va II; (69-79 W: Basso tacet); $73^{1}$-$80^{1}$ K: Vl. III > W: Vl I.
*III. tétel:* $92^{2}$-$116^{1}$ K: Vl. III > W: Vl. II; $92^{2}$-$116^{1}$ K: Basso > W: Va I; (93-118 W: Basso tacet).
**G-dúr kvintett** (No. 4)
*III. tétel:* $67^{1}$-$83^{1}$ K: Basso > W: Va I; (67-83 W: Basso tacet).
**D-dúr kvintett** (No. 5)
*I. tétel:* $80^{2}$-$87^{1}$ K: Basso > W: Va I; ($80^{1}$-$87^{1}$ W: Basso tacet).
*III. tétel:* $29^{1}$-$49^{1}$ K: Basso > W: Va II; (29-$66^{1}$ W: Basso tacet); $30^{1}$-$49^{3}$ K: Va > W: Va I; $50^{1}$-$65^{1}$ K: Basso > W: Va I; $64^{1}$-$65^{6}$ K: Vl. III > W: Vl. II.
**A-dúr kvintett** (No. 6)
*I. tétel:* $75^{6}$-$91^{1}$ K: Basso > W: Va I; $76^{1}$-$91^{3}$ K: Va > W: Basso; 76-$80^{1}$ K: Va II > W: tacet; $80^{1}$-$91^{5}$ K: Vl. III > W: Va II.
**C-dúr kvintett** (No. 7)
*I. tétel:* $132^{2}$-$138^{4}$ K: Basso > W: Va I; ($132^{1}$-$139^{1}$ W: Basso tacet).
**F-dúr kvintett** (No. 8)
*III. tétel:* $106^{1}$-$114^{7}$ K: Basso > W: Va I; (106-114 W: Basso tacet).
**G-dúr kvintett** (No. 9)
*I. tétel:* $18^{1}$-$25^{1}$ K: Basso > W: Va I (18-$25^{1}$ W: Basso tacet).
*III. tétel:* $64^{2}$-$74^{4}$, $91^{1}$-$104^{4}$ K: Basso > W: Va II; 65-$74^{1}$, 91-$104^{3}$ K: Va > W: Basso.
**F-dúr kvintett** (No. 10)
*I. tétel:* $24^{1}$-$27^{8}$, $31^{2}$-$35^{2}$ K: Va > W: Basso; $24^{1}$-27, $31^{1}$-$35^{11}$ K: Basso > W: Va II.
*II. tétel:* $64^{2}$-$81^{1}$ K: Basso > W: Va I; ($64^{1}$-80 W: Basso tacet).
**A-dúr kvintett** (No. 11)
*I. tétel:* $57^{1}$-$58^{11}$ K: Basso > W: Va I; (57-58 W: Basso tacet).
*II. tétel:* $56^{1}$ K: Va > W: Basso (oktávval lejjebb); 56-69 K: Va > W: Basso; $56^{1}$-$69^{1}$ K: Basso > W: Va I; $56^{1}$-69 K: Vl. III > W: Va II.
**Esz-dúr kvintett „De lamentatione"** (No. 12)
*III. tétel:* $145^{1}$-$154^{4}$ K: Basso > W: Va I; $145^{1}$-$154^{2}$ K: Vl. III > W: Basso.

Ha a művek elején nem szerepel dinamikai jelölés, akkor azt a kor gyakorlatának megfelelően természetes hangerővel (vagyis *forte*) kell indítani. Ezt többnyire a visszatérés kiírt dinamikája is megerősíti. Kezdő dinamikát a szerző általában csak akkor írt ki, ha az a normális dinamikai szinttől eltért (pl. a 12. Esz/I elején), vagy ha az kontrasztál a folytatással (mint pl. a 7. C/I, 9. G/I és 10. F/I kezdetén).

# The Musical Life of Pozsony in the 1770s and the Batthyány Orchestra

After the Turkish occupation of Hungary the importance of Pozsony (Pressburg, now Bratislava) increased to an extent that had been unprecendented before. As the temporary capital, the seat of the governor of Hungary and of the Diet, the location of several government offices, it became the centre of political life. The primate's court, which had been transferred from Esztergom to Nagyszombat (Trnava), frequently spent longer periods there, several religious orders had monasteries in the town and the nobility had a penchant for building palaces at Pozsony. The number of music making occasions associated with social representation multiplied. The first "golden age" of Pozsony's musical life falls in the 1770s-80s, to the end of Maria Theresa's rule. The key figure of the first decade of this golden age was Anton Zimmermann who had a number of well-functioning musical institutions in his environment, allowing him to establish an inspiring cooperation with high-level ensembles and outstanding artistic personalities.

The traditional patrons of musical life were the time-honoured churches and monasteries, among them St Martin's cathedral in the first place which was the parish-church of the town where the coronation ceremony took place. At this church, music formed an organic part of both the extraordinary events and of the regular annual festivals (such as the processions in honour of SS. Rosalia, Emerich and Catherine or St Cecilia's day commemorated particularly festively) as well as of the daily masses. Music was provided by an orchestra maintained and payed by the town (according to an entry from 1768 six vocalists and six tower musicians received payment[1]). Of the leading musicians, organists and *regens chori* of the time Johann Andreas Schantroch (1710-1780), Sebastian Ruppert (*1738), Jakob Lichtenegger (active at this church between 1763 and 1792) and Jakob Kunert (1748-1833) are known by name – many of whom were also composers.[2]

On the evidence of the surviving music the church and monastery of the Franciscan friars at Pozsony, who belonged to the Marian province, could also look back upon a significant musical tradition.[3] After the 1769 reform, the most remarkable composers of their order were P. Pantaleon Roskovsky (1734-1789) and P. Gaudentius Dettelbach (1739-1818) who compiled the basic repertory. In the decade discussed both were active in the monastery of Pozsony (Roskovsky between 1771 and 1773, Dettelbach from 1773 to 1778).[4] As far as the other orders are concerned, figural music was cultivated by the Jesuits, at the St Salvator church (the *regens chori* being Jakob Kunert, the later choirmaster at St Martin's), the churches of the Trinitarians (with J. A. Schantroch as organist, Zimmermann's predecessor at St Martin's) and of the Sisters of Charity and Poor Clares. At the convent schools the musical education of the youth was also provided for: the composer and *regens chori* Stanislava von Seydl (1752-1837) supervised the instruction at the Ursuline nuns and the composer Heinrich Klein (1756-1832), later the leading figure of the musical life at Pozsony, was engaged at the *Notre Dame* convent school to provide compulsory music education.[5]

---

[1] See the manuscript estate by Kornél Bárdos at the Institue for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, henceforward referred to as KB. He worked with the following archival material: Bratislava, Archív mesta, *Municipal account books* (KB, pp. 903-908), *Municipal records* (KB, pp. 930-940), *Documents* (KB, pp. 940-942 and 948) as well as Štátny ústredný archív SSR Bratislava, *Chapter records* nos.1-3, 1657-1800 (KB, pp. 960-969.). For the data cited see KB, p. 928.

[2] Darina Múdra, *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku. II Klasicizmus* (Bratislava, 1993), p. 21.

[3] Dobroslav Orel, *Hudební památky Františkánské knihovny v Bratislave* (Bratislava, 1930).

[4] Ladislav Kačic, "Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. u. 18. Jahrhundert", *Studia Musicologica* 33 (1991), p. 27 and *P. Pantaleon Ros'kovský OFM: Vesperae bachanales*, edited by the same author (Bratislava, 1994), p. 8.

[5] Heinrich Klein had been looking for an employment in Pozsony since 1776 but settled only in 1784 in the town. (D. Múdra, "Heinrich Klein, Príspevok k biografii a tvorbe", *Hudobný archív 10* [1987], p. 89 and Múdra 1993, p. 72.)

As a result of *Ratio educationis* there emerged in Hungary in the last quarter of the century, in addition to the schools maintained by the churches, educational institutions run by the towns themselves and, together with them, specialized music schools. The first public institute to serve as a model was established within the *Hauptnationalschule* (National College) in 1775 at Pozsony.[6] Its founder, Franz Paul Rigler (1748?-1796) published the first keyboard tutor of the country.[7] His teaching was so effective that he could give a performance in company of one of his young students in 1777 already. At the concert Rigler, who counted not only for an excellent teacher but a remarkable pianist as well, performed also Zimmermann's harpsichord concerto written for the occasion.[8]

On the feasts of the town and on weekdays it fell to the trumpeters, a body with long-standing tradition to provide music. They played the fanfares in the tower of the municipal hall, contributed to the re-election celebrations of the council and the ceremonies in honour of rulers, and performed music at church services,[9] moreover, at balls and entertainments. The town musicians were headed by Matthias Otzelsberger between 1755 and 1781, then by Franz Xaver Tost (1754-1829), the best-known "tower musician".[10] Tost was active in the town from 1773 on. Before obtaining the position of municipal music director he had held the post of director at the town theatre where several of his operas were performed.[11]

At the beginning of the operatic performances strolling companies – for the greater part Italians – played in different, more or less occasional theatre buildings at Pozsony (such as the *Grünes Stübel* between 1760 and 1775). The new theatre, which could hold an audience of 800, was built in 1776.[12] The most notable ensemble giving guest performances in the 1770s was the company of Karl Wahr (1745-*c*1798) performing at Eszterháza and Pozsony in turns. (During the high season they were engaged by Prince Esterházy while in winter they appeared on the stage at Pozsony).[13] Wahr worked together with a composer of no lesser name than Joseph Haydn. The *Theater-Kalender* of Gotha included Haydn among the ensemble's own composers because he wrote or compiled incidental music to plays performed by them between 1772 and 1777.[14] Wahr engaged composers from Pozsony as well. At one of its Pozsony performances the ensemble played in 1774-1775 the well-known Turkish music by the military band leader Georg Glantz,[15]

---

[6] The *Pressburger Zeitung* (henceforward referred to as PZ) published a report of the public examination at the school on 21 October 1780 (see KB 993r).

[7] *Anleitung zum Clavier ...*, 1779, its revised version: *Anleitung zum Gesange und dem Klaviere* 1798.

[8] PZ, 26 Febr.1777, see Mariann Pándi–Fritz Schmidt, "Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung" *Haydn Jahrbuch* 8, (1971), p. 174. (The data of the PZ are quoted mostly from there, in the following only the other sources are indicated separately.)

[9] The data of the council's re-election celebrations 1699-1780 (KB 921-922, 929), festivals in honour of rulers (KB 922-923, 927-928, 937-939). Particulars of the town musicians at the cathedral 1686-1778 (BK 930-8, 941, 960, 975).

[10] He is not identical with the violinist Johann Tost (1755-1831) employed in Kismarton (Eisenstadt) between 1783 and 1788, cp. Tank, *Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790* (Regensburg, 1981), p. 416. F. X. Tost was director of the municipal concert hall and threatre in around 1794, then music director of the town from 1796 onwards (*Stadt-Thurmer-Meister*). He showed also remarkable talent as a composer of concertos, cantatas for different occasions and piano pieces in Hungarian style.

[11] Franz Stieger, *Opernlexikon*, Tutzing 1977, Teil II, 3. Band, p. 110 and Ervin Major, "A magyar énekes színpad" [The Hungarian musical stage], *A magyar muzsika könyve* (Budapest, 1936), p. 36.

[12] Múdra 1993, p. 22.

[13] The company played *Thamos* with Mozart's music in Pozsony in 1773. Pándi–Schmidt, op. cit., p. 169.

[14] Shakespeare *Hamlet*, Goethe *Götz von Berlichingen* (both are lost). A certain part of the music written to Regnard's piece *Le distrait* and Grossmann's *Die Feuerbrunst* survives in the form of symphonies (nos. 60 and 59 "Feuer"). H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works* 2, (Bloominton–London, 1978), pp. 208, 216-7, 279-80.

[15] Landon, op. cit., p. 217, PZ, 3 May 1775. The military band leader Georg Glantz (†1783) was first mentioned in 1774 (PZ, 31 Dec. 1774). After Pozsony he was employed in Pécs. His surviving works include: *Sinfonia* (National Széchényi Library), *Miserere* (cathedral at Pécs).

and in 1777 Johann Schilson's drama entitled *Die Wilden* was given to the incidental music of Zimmermann.[16]

At the municipal theatre the opera *Der Doktor* by József Chudy (1751?-1813), composer of the "first Hungarian opera" was performed in 1779-1780, when Joseph Schmallögger was the manager there.[17] The programme of a concert given in November 1779 included one of Chudy's arias as well as Zimmermann's new double bass concerto.[18]

The concerts were held chiefly in the theatre building, later at the municipal concert hall. At these "musical academies" works by composers living at Pozsony were also performed – rendered mostly by the composers themselves – in addition to the latest Viennese repertory. These concerts gave several famous composers opportunities for guest performances, among others the young Mozart (1762), Dittersdorf (1779) and Vanhal (1779) as well as to well-known performers of the time, including the singers Marianna Izo (1776), Morigi (1777) and Elisabeth Mara (1781), the flautist Bacher (1777), the world famous horn player Joseph Leitgeb (1777) and the violinist Menzel (1776).[19]

Besides, luxurious balls and other dancing parties were organized. At the private balls of the aristocrats music was provided by court ensembles, tower musicians were in charge of playing music at the entertainments in the town and, in 1775, even Gypsy musicians were "allowed to enter the town" for "they played excellently in this genre".[20] The band of the Charles regiment contributed also to musical entertainments, processions and festivals. They gave promenade concerts under the baton of the composer Georg Glantz each Sunday night.[21]

The most active and high-standard representatives of the bustling musical life were the aristocrats' ensembles who had exceptional possibilities and could engage several excellent instrumentalists. Miklós Esterházy's ensemble directed by Haydn acted as a model which often performed music in the Prince's palaces at Pozsony, in addition to stays in Kismarton (Eisenstadt), Eszterháza and Vienna. In 1767 the Prince and his orchestra spent the carnival time at Pozsony and the Prince used his two-month sojourn there to introduce his orchestra to the local nobility. The first public performance of Haydn's opera *La canterina* was attended by the Princess Maria Christina, daughter to Maria Theresa, and her husband and proved to be a great success. Besides, the orchestra must have given concerts and played at balls.[22] In November 1772 the orchestra providing dance music in the Grassalkovich palace of Pozsony (probably Esterházy's ensemble) was conducted by Haydn,[23] at the St Cecilia's festivities in 1774 Regnard's *Le distrait* was performed to Haydn's incidental music but not in his presence.[24] The orchestra gave concerts in 1775 again, supplemented by foreign virtuosos and local musicians, in the Esterházy palace of Pozsony,[25] though Haydn may have been absent.

(Haydn got in touch with the musicians of Pozsony personally as well. In 1769 he recruited new female singers from their ranks, and on another occasion – for example at the ball given in honour of Maria Theresa in Eszterháza (1770) – he may have relied in his orchestra enlarged to thirty-six musicians on the contribution of auxiliary trumpeters and drummers from Pozsony.[26])

---

[16] Johann Schilson Treasury councillor, later also composer (works between 1800 and 1809, see Music Collection of the National Széchényi Library).

[17] Cesnaková-Michalková, "Die Musik auf den slowakischen Bühnen im 17. und 18. Jahrhundert", *Musik des Ostens* 6 (Kassel, 1971), p. 76 (quoted in KB, p. 968).

[18] PZ, 24 Nov. 1779.

[19] The data of PZ are listed in Múdra 1993, p. 23.

[20] KB, p. 938.

[21] PZ, 12 Apr. 1780 and 26 Aug. 1780. (KB, pp. 992-993)

[22] Landon, op. cit., pp. 78, 133-4 and 137.

[23] Landon, op. cit., pp. 36 and 180.

[24] Landon, op. cit., pp. 211 and 285 – PZ, 23 August 1774.

[25] PZ, 12 Apr. 1775.

[26] Landon, op. cit., pp. 158 and 164.

The first permanent ensemble comparable to Esterházy's orchestra was founded in Pozsony by cardinal József Batthyány (1727-1799).[27] The exaltation of Batthyány to the dignity of the primate of Esztergom took place in February 1776, he entered in state the towns Nagyszombat (now Trnava), then Pozsony at the beginning of July. He employed musicians in 1775 already: an evidence of this fact is that the clarinettist Theodor Lotz was bearing the title "the primate's chamber musician" that year.[28] Zimmermann who was charged with establishing the orchestra recruited musicians (as far as we know) in Vienna, at the Esterházy court[29] and among members of the ensembles of the aristocracy at Pozsony. The first report of the orchestra appeared in the 17 February 1776 issue of the *Pressburger Zeitung*: the ensemble, obviously expanded for the occasion to thirty-six members, performed Zimmermann's litany in the Csáky palace.[30]

The earliest known information on the composition of the ensemble is available in a statement of accounts from 1778[31] when the orchestra consisted of twenty-one players. In the large ensemble the string section was made up by nine musicians: Zimmermann, the conductor, Joseph Zistler, the administrative manager of the orchestra,[32] Franz Mraff and Stephan Försch played the violin, F. X. Hammer[33] and Leopold Schwendner the cello, J. M. Sperger[34] the double bass and Karl Franz[35] the baryton (for the viola part an occasional viola-player was hired).

The twelve musicians figuring in the records as wind players were as follows: three oboists – Albrecht Schaudig,[36] Johannes and Philipp Theimer, two clarinettists – Theodor Lotz,[37] Michael Pum, one bassoonist – Jahn (John), two horn players – Anton Boeck, Paul Rau, two trumpeters – Franz Faber, Johann Klepp. Apart from them a harpist, Jakob Schrottenbach and a copyist were engaged.

In the following three years new members were added to the orchestra: first the violinist Ignaz Sef, the Pozsony-born cellist Johannes Kämpfer and the bassoonist Franz Czervenka joined the ensemble, then a further bassoonist called Joseph Spadny, the horn player Ignaz Boeck and finally the flautist Anton Mikus entered service. Since some of the musicians had left in the meantime, the

---

[27] Albert Sachsen-Teschen (Hungary's governor) maintained a less significant orchestra at the Castle of Pozsony between 1776-1780, at about the same time with the primate's ensemble. (Rudolf Flotzinger-Gernot Gruber, "Die Wiener Klassik und ihre Zeit", *Musikgeschichte Österreichs*, Band 2 [Graz–Wien–Köln, 1979], p. 147.). Further evidence on the existence of smaller ensembles of the nobility and concerts given in some aristocrat's palaces are also available: on Count Csáky's musicians (Schiringer and others, 1767 – Landon, op. cit., p. 78) on Count Balassa's academies, on theatrical performances held in the garden of the Pálffys' residence. The Amadé, Apponyi, Szapáry and Viczay families belonged to the enthusiastic supporters of music. (Múdra 1993, p. 20)

[28] PZ, 12 April 1775: Lotz "Kammermusikus Sr. Exzellenz des Herrn Erzbischof Grafen Batthyányi".

[29] Hammer, Karl Franz, Staudig(?) left Esterházy's ensemble to join this orchestra, see below.

[30] PZ, 17 Febr. 1776 – for the full text see Pavol Polák, "Zur Erforschung der Lebensdaten von Anton Zimmermann", *Musicologica Slovaca* VII (1978), p. 173.

[31] See Adolf Meier, *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik*, Diss. Univ. Mainz 1968 (Worms, 1969), p. 162 and "Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyány in den Jahren 1776 bis 1784", *Haydn Jahrbuch* X. (Wien, 1978), pp. 81-89.

[32] Joseph Zistler (1744?-1794) was a member of the orchestra from 1776 onwards. Mozart knew him (*Briefe u. Aufzeichnungen* IV/100, Landon, op. cit. p. 731). He was giving instruction at Pozsony, his best known student being János Lavotta.

[33] F. X. Hammer (1741-1817) was one of the most outstanding cellists and gambists on his time, playing in Haydn's orchestra in Eszterháza between 1771 and 1776, a member of the *Tonkünstler-Societät* of Vienna from 1776 on (Landon, op. cit., pp. 74-75).

[34] Johann Matthias Sperger (1750-1812) studied composition with Albrechtsberger in Vienna and double bass perhaps with Pichelberger, after a possible service at an aristocratic court in the vicinity of Linz he was active in Pozsony from 1777 on. See Meier 1969, p.159ff.

[35] Karl Franz (1738-1802) was a horn player and violinist living in Eszterháza from 1763 to1776. Haydn wrote a cantata for him (Landon, op. cit., p. 71). Stephan Franz, his son was a composer (1785-1855).

[36] Dubious data: according to Landon he was engaged in Eszterháza between 1 Apr. 1781 and Febr. 1776 as flautist and oboist (Landon, op. cit., p. 78).

[37] Theodor Lotz (1748-1820) became famous by contributing to the perfection of the basset horn (1782).

orchestra had the steady force of twenty-three musicians by the end of this period. Evidence on the 1782 strength of the orchestra is contradictory: Meier suggested a reduction of forces by making reference to the material held in the Batthyány archives where the name of Försch and of the deceased Zimmermann are missing in the list (the successor of the latter in the capacity of conductor of the orchestra was Zistler). In contrast, Forkel knows of the engagement of two new musicians and asserts that the orchestra reached its greatest strength in those days (24).[38]

There is no doubt that the continuous operation of the ensemble was disrupted in 1783. Even Batthyány could not withstand Joseph II's reforms which prohibited the influence of secular music in the pontifical households. First he retained some musicians in his service who could form a chamber music ensemble (the string players Zistler, Mraff, Sef, Hammer and Sperger, and the members of the wind ensemble Lotz, Spadny, Mikus and Klepp), but in 1784 he dismissed all of them.[39] (The first time he could have considered the idea of setting up a new orchestra was after Joseph II's death in 1790 when he engaged – in all probability – a wind ensemble conducted by Druschetzky.[40])

The setting up of the orchestra was much more flexible than the data in the books of accounts suggest. In agreement with contemporary practice, the musicians enumerated as string or wind players were familiar with several instruments: Pum, Rhau, Ignaz Boeck, Czervenka and Mikus played also the violin while Lotz and the copyist Joseph Kinel could also be employed as violists and Sperger as a bassoon player. The barytonist Franz acquired fame as horn virtuoso.

The force of permanent members may have been supplemented by auxiliary musicians hired from other ensembles maintained by artistocrats and /or the theatre, thus on certain occasions the size of the orchestra was much larger than usual. At the February concert in 1776 Zimmermann's litany was played by thirty-six musicians, on 15 March 1778 a forty-member ensemble gave a concert at the theatre where the bass group consisted of three double bass, three cello and two bassoon players! The reason of the strikingly large number of wind players and the clarinettists' early presence is that they appeared also as a separate ensemble, as *Harmoniemusik*, particularly in open-air events (in August 1781 they performed, e.g. Turkish music at a parade of ships[41]). The five to six-part wind ensemble was conducted by Theodor Lotz, the repertory was provided for by Sperger in addition to Zimmermann.[42]

The primary duty of the orchestra was to hold musical academies twice a week as was the custom at aristocratic courts and in the homes of bourgeois patrons of arts (Esterházy, Erdődy, Brukenthal). The concerts were first given at the family's earlier palace, then, from 1780 onwards, at the new residence.[43] In the summer months the concerts took place in the garden of the archbishop's summer house at six o'clock each Friday and Sunday, and were open for the wider public which was rather exceptional in those days.[44]

In addition to giving concerts, the archiepiscopal ensemble participated in the most varied programmes and celebrations. In 1777 the *Pressburger Zeitung* reported among others of the following events: "the Ursuline nuns gave a ball [on 28 January]... to well-instrumented music played by the primate's own musicians." On 5 March Lotz performed chamber music at the new theatre in company of a flautist and a cellist. In the middle of October the newspaper found two events worth

---

[38] Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland* 1783, cited by Meier 1969, pp. 164-165.

[39] PZ, 24 Jan. 1784.

[40] PZ, 23 June 1790. Cf. further Ágnes Sas, "Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze [Georg Druschetzki, musician to the Prince-Primate József Batthyány]", *Zenetudományi dolgozatok 1987* (Budapest), pp. 53-73.

[41] Meier 1969, p. 168, *Brünner Zeitung*.

[42] Zimmermann wrote seven partitas, Sperger composed forty-two – see Meier 1978, p. 84.

[43] PZ, 25 Nov. 1780 (KB, p. 993).

[44] PZ, 30 Aug. 1777 (Meier 1978, p. 86) and Meier 1969, p. 166: *Geschichte des Faschings, Pressburg 1779* (henceforward *GdF*).

mentioning: a festive reception at the palace held on 13 October in honour of the Primate Batthyány who was awarded the Order of St Stephen, in the course of which the archbischop's orchestra played "well-instrumented table music". Two days later there was "a high mass at 9 o'clok a. m. at the cathedral, ... and in the evening musical academy". On St Cecilia's feast in November "the musicians [...] performed the best sounding music works at the parish of the town. The rendering by the violinist Anton Zistler, virtuoso at the archbishop's court, which brought much praise to the art of music, was particularly liked by all."[45]

In the role of a traditional aristocratic ensemble the musicians played thus church music but also provided table and entertainment music at balls, many of whom appeared at the same time as soloists at public concerts. This double role must have been instrumental in establishing the outlook of the orchestra: maintained by a fastidious, generous aristocratic patron who offered it the most favourable conditions, it was faced, going beyond the requirements of the secluded court life, with the demands of public appearances in front of a now forming bourgeois audience, with the claim to emphasize virtuosity.

Contemporaries were well aware of the special status and exceptional capacities of the orchestra; they praised the high standard of the ensemble which can rarely be found in Europe, and called its members "the Prince-Primate's virtuosos and concertists" (Virtuosen und Concertisten).[46]

As a matter of fact, almost all members of the elite ensemble held their own as soloists as well. Sperger acquired the greatest fame: he gave concerts not only in Pozsony but also in Vienna (1778) and several composers dedicated their concertos to him (Vanhal and Hoffmeister later, not to speak of Zimmermann). Zistler received most reviews of appreciation in the *Pressburger Zeitung,* and the achievements of Kämpfer, Lotz, Staudig, Hammer and Czervenka as soloists of concertos were also praised.[47] Apart from the virtuosos mentioned in the reviews Faber the trumpet player and Schrottenbach the harpist (and also the flutist) had soloistic faculties: Sperger and Zimmermann wrote their concertos for them. The rest (Försch, Mraff, Karl Franz and Rau[48]) appeared in public as the performers of demanding chamber music works.

Members of the orchestra made such a reputation during its short life that some of them could go right on concert tours after its dissolution (Franz, Hammer, Kämpfer, the Boeck brothers),[49] and /or could find employment in equally prestigious aristocratic ensembles (Sperger with Försch and Mikus in Lajos Erdődy's orchestra who landed later – after a concert tour of Europe – at the court of the Prince of Mecklenburg whereas the violinist Mraff went to Eszterháza,[50] Karl Franz and the two Boeck brothers were engaged at the court of Munich, Hammer found employment in Schwerin). The others were also offered remunerative jobs: Schaudig and Kämpfer got to the *Hof-*

---

[45] PZ, 1 Febr. 1777 (KB, p. 995), 5 March 1777, 30 August 1777 (Meier 1978, p. 86), 1 Nov. 1777 (KB, p. 996), 26. Nov. 1777.

[46] Meier 1969, p. 166, *GdF:* "[Batthyány] hat eine Capelle, wo gewis schwerlich in ganz Europa eine so viele starke Männer und Virtuosen aufzuweisen hat, als diese", furthermore PZ, 18 March 1778. "... Die ausserordentliche Stille und Aufmerksamkeit des ganzen zehlreichen Publikums mag der sicherste Zeuge von dem ungetheilten Beyfall seyn, den man hier von der Kunst ganz hingerissen, so grossen Virtuosen unmöglich versagen konnte."

[47] For Zistler's five concerts see D. Múdra,"Odraz hudobného života Bratislavy v Pressburger Zeitung", *Musicologica Slovaca* 8 (1982), p. 87. – Kämpfer: 18 March 1778, 19 Nov. 1779 – Lotz: 11 March 1775, 5 March 1777 – Schaudig and Czervenka: 18 March 1778. – Hammer: 24 Nov.1779.

[48] Försch and Rau – PZ, 18 March 1778 and 7 Dec. 1776.

[49] Meier 1969, p. 172. The exceptional skill of one of the Boeck brothers was to produce on the horn two sounds simultaneously, the principal note and its fifth (Landon, op. cit., p. 539).

[50] According to Tank and Landon he died in 1786, according to the payroll of the Esterházy orchestra, op. cit., pp. 416 and 75, resp.). Tank cites Pohl's information which says that Mraff first entered the service of Count Kollowrat in Prague, then, after a time with the Batthyány orchestra, he was employed in Eszterháza from 1784, later by Grassalkovich from 1792 onwards.

*kapelle* Bentheim-Burgsteinfurt, the two Theimers went to Krumau (now Český Krumlov), the court of Prince Joseph Schwartzenberg.[51]

The role of the Batthyány orchestra in the musical life of Pozsony was taken over by two aristocrats' ensembles: the orchestra of Prince Antal Grassalkovich and the famous operatic ensemble of Count János Erdődy. The Grassalkovich orchestra already existed in 1772 (1775) but reached its strength of twenty-four in 1784 only when Zistler, the one-time Batthyány musician came to head it. Its first composer was Franz Kurzweil (*1754), later renowed composers such as Franz Krommer (1759-1831), Georg Druschetzky (1745-1819) and Anton Krafft (1749-1820) joined the ensemble. The latter had earlier been employed by Prince Esterházy.

János Erdődy's ensemble counting more than twenty members produced a set of outstanding operatic performances between 1785 and 1789. Its founder and first director was Hubert Kumpf (1757-1811), the post of conductor was occupied by József Chudy and, after 1787, Johann Paneck. It is characteristic of the liveliness of their activities that in 1785 they had sixty-four performances and gave the première of thirteen new operas.

The bulk of the repertory of the Batthyány orchestra was made up by works of its own members who were composers themselves.[52] Beside Zimmermann, the manysided musician writing music in the most varied genres, Sperger proved to be a prolific composer but familiar with instrumental music only: during the years he spent at Pozsony he composed eighteen symphonies, six double bass concertos, nine concertos for other instruments as well as a lot of chamber music intended for well-trained performers.[53] (His only chorus from his Pozsony period is a cantata *Lang lebe Batthyány* – 1779?).

The rest of the composers remained faithful to their original instruments: Hammer wrote a sonata for cello and double bass, in addition to the cello concerto mentioned[54], four late sonatas for gamba with cello accompaniment – characteristic of his works is a remarkable melodic charme.[55] The violinist Zistler and the clarinet player Lotz wrote concertos for themselves,[56] Kämpfer composed a double bass concerto combined with various obbligato instruments (*sinfonia concertante*?) as well as sonatas.[57] Of Jakob Schrottenbach's works no concrete evidence is available.[58]

Information on works regarded as novelties of the international repertory, yet on the programme of the orchestra, is scarce. Only some pieces are known by title. They were performed in concerts and mentioned in articles of the *Pressburger Zeitung* (Martini's overture, Le Prin's oboe concerto and Dittersdorf's symphony). Of the scores of the orchestra Sperger took his own works and the concertos he played to Ludwigslust where they can still be found. The rest of the music collection is known exclusively from a late inventory made by Georg Druschetzky between 1792 and 1798.[59] Since the works listed in it were put up for auction in 1800, no traces of the whereabouts of the majority of them can be found (only the fate of Druschetky's six-part wind par-

---

[51] Sources of the information were: Schaudig (Meier 1978, p. 85), Kämpfer (Meier 1969, p. 50), the Theimer brothers (Flotzinger–Gruber, op. cit., pp. 144-145).

[52] "[at the orchestra's concerts] nicht nur alle neue im Reich und in Frankreich u. Italien herausgekommene vorzügliche Stücke höret, sondern auch unseres Zimmermanns, Spergers und Schrottenbachs Arbeiten seinem Geist Wonne und Vergnügen verschaffen kann." (Meier 1969, p. 166, *GdF*.)

[53] 1 *sinfonia concertante* (fl. va, vlne-1778), two trumpet (1778, 1779 - for Faber) and two horn concertos as well as one flute, one viola, one cello and one bassoon concertos, numerous chamber music works with flute, six divertimenti (1779). New editions: *Trios, Sinfonia in B* (ed. Múdra, Musica Antiqua Slovaca, 1982, 1992 and 1993)

[54] PZ, 24 Nov. 1779.

[55] William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era* (Chapell Hill, 1963), p. 553.

[56] *The Breitkopf Thematic Catalogue* , ed. Barry S. Brook (N. Y., 1966), 1782-4: Lotz: *Cassatio*.

[57] PZ, 5 May 1781 (Meier 1969, p. 168); PZ, 12 Apr. 1775; PZ, 18 March 1778 and Meier 1969, p. 114.

[58] Meier 1978, p. 86. *GdF*.

[59] Antal Békefi, "Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Josef Batthyány (1798)", *Studia Musicologica* 14 (1972), pp. 401-421 and Sas, op. cit.

titas is known: they are at to the Helikon library in Keszthely). For that matter, Druschetzky's catalogue contained mostly the scores used by the second Batthyány ensemble reorganized after 1790, though items of the repertory of Zimmermann's orchestra can also be identified on two pages – Druschetzky seems to have carried out cataloguing the material left behind by the earlier orchestra as well.

The entry at the bottom of p. 3v refers unambiguously to the material surviving from the 1770s: "*auf 5 und 6 stimmige Harmoni, alde Sachen / von Herrn Lotz zeiten nemlich: Parthien von verschiedenen Authoren 110, Operen 21, Ballets 10, Arien 7.*" The ensemble directed by Lotz performed thus original works in the first place (Sperger's five- to six-part pieces written for the orchestra may also have been among the works by different composers), and relatively few transcriptions. After 1790 the pieces proved to be outdated – at least, this is suggested by the comprehensive registration of the works, without listing the titles.

Druschetzky made a catalogue of works for complete (string) orchestra as well (1v): "*Musicalien betrefend in Sinfonien und Sinfonien Concertant, nebst Sinfoni Concertino*". In the course of cataloguing the nearly one hundred items he did not distinguish the earlier material from recent acquisitions, thus it must be attempted to separate the various layers subsequently. It was evidently after Zimmermann's death that Druschetzky's twenty-five pieces were taken up in the collection together with Sterkel's four works, Maschek's one work as well as Pleyel's four symphonies.[60] Of the earlier "Batthyány composers" eleven *Sinfonien ordinarien* each by Zimmermann and Sperger, three works of a musician named Kurzweil and employed by Grassalkovich as well as two symphonies by "gr Czaki" (Count János Csáky) were played, who may have been a (dilettantte) composer active at Pozsony.[61] It may be supposed that the 8 *sinfonia concertante* heading the list (two works by Capuzzi, one each by Hoffmeister and Demachi and four by Cambini) were still performed by Zimmermann's musicians, considering the fact that the later ones were entered at the bottom of the page. The date of acquisition of the rest of the scores cannot be determined since the pieces themselves cannot be identified, due to lack of detailed title descriptions. Of the composers creating in the immediate environment of the orchestra seven works by Haydn and eleven by Vanhal were included in the collection, and the share of French composers was astonishingly high (one piece by Martini, four works by Davaux, one by Gossec and three by Guénin). These as well as six symphonies by one of the "Paris" Stamitz brothers (Carl?), moreover, one piece by the little known Schmidt and three works by Lang must have reached the orchestra through intermediaries (e.g. the firm Breitkopf).[62]

The Batthyány orchestra meant thus not only an important component of the beginning of the golden age of the musical life at Pozsony but was also considered as a decisive, exemplary ensemble both with regard to the musicians' capabilities and education and the freshness of the repertory within the immediate surroundings. Owing to the fame of the orchestra, works by Sperger and most of all Zimmermann, the composer members of the ensemble constituted an organic part of the programme of churches and music halls throughout Europe.

---

[60] Before 1778 Pleyel wrote two symphonies only, the rest were composed after 1782, see Rita Benton, *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions* (New York, 1977), nos. 121 and 125.

[61] Further works by Count János Csáky, keeper of the crown, Lord Chief Justice: *Walder*, opera (PZ, 1779), *12 Variationen fuers Clavier* op. 1, published at Pozsony, in 1783, probably at the same time with *12 Variazioni per il Clavicembalo solo*, advertisement: Wiener Zeitung, 1787 and *Ständchen*, Pozsony, Schauff 1801. (Ilona Mona, "Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774-1867" [Hungarian music publishers and their activities], *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez II* [Budapest, 1989], p. 360 and the data of Ervin Major's card catalogue, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest).

[62] See the items of Breitkopf's catalogue taken over from Paris ("*intagliate in Parigi*"). In the catalogue six symphonies (1767) by J. G. Lang (1722-98) and several works by J. Schmidt were advertised (1772, 1773-1774). Reimann, who has two symphonies in the list, may be identical with the musician at the Pest Theatre, cf. Major's card catalogue.

## Anton Zimmermann's Life and Works

The musical life of the town and the circumstances under which the orchestra worked can be reconstructed by and large from the available archival material and newspaper articles – though no research has been carried out in a number of fields yet. The dearth of documents related to Zimmermann's life allows the composition of a sketchy biography only: the articles in the *Pressburger Zeitung* and the conditions of the publication of his works offer some hints to go by, in addition to the register entries containing the exact date of birth, marriage and death, the cardinal points of one's life.[63] Nevertheless, the first thirty years of his short life – the time before his appearance in Pozsony – remain almost completely in obscurity.

Anton Zimmermann was born before 27 December 1741[64] in the Silesian village Breitenau (now Široká Niva). Since the inhabitants spoke a German dialect there, it can be supposed that the composer's mother tongue was German, too. As far as his musical training is concerned, no evidence survives – he must have received the first instruction in music in the environment of his native village. Polák supposes that he held some kind of office there as musician or organist in his youth.

Later, after 1763, he obtained the post of organist at the cathedral of Königgrätz. Dlabatz's relevant information[65] was looked upon with suspicion for a long time because it did not contain any first name. Recent biographies associate it with *Anton* Zimmermann, considering other particulars as well. Hannibal von Blümegen mentioned in the lexicon was namely bishop of Königgrätz from 1763 to his death in 1774 – this period can be considered in connection with the young Zimmermann by all means. It is also a proven fact that Zimmermann was in contact with the bishopric of Königgrätz. In 1774 he wrote a letter to Joseph Girasky, the bishop of Königgrätz's master of ceremonies.[66] As a matter of fact, he must have been active as an organist because in 1774 he was looking for an employment as organist at Pozsony, Olmütz (Olomuc) or Brünn (Brno).

The years of service at the church of Königgrätz cannot be defined precisely: he may have moved from Königgrätz to Pozsony in the early 1770s. The given period is characterised by the almost complete lack of biographical data: the available ones are more embarrassing than helpful. Works under the name Zimmermann were published 1764 in London and 1768 in Paris,[67] and Breitkopf's catalogue from 1769 and 1772 offered for sale a bassoon concerto and three symphonies (without first name) from the publisher's own stock. Although a connection between the extremely agile firm of Leipzig and the Silesian musician in his thirties who was just at the beginning of his career can be supposed (Breitkopf sold other works by *Antonio* Zimmermann later on as well), the emergence of the early London and Paris editions without the composer's presence is hard to imagine.[68]

---

[63] Polák 1978, pp. 171-212 and "Beiträge zur Biographie von Anton Zimmermann Kapellmeister des Fürsten Joseph Batthyány", *Studien für Musikwissenschaft* 30 (Tutzing, 1979), pp. 61-89.

[64] 27 Dec. is the date of baptism; for the entry in the register of births see Polák 1978, pp. 189-192.

[65] *Allgemeines Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien 3* (Prag, 1815), p. 441: *Zimmermann, ein guter Organist zu Königgrätz in Böhmen, der vom Bischof v. Blümegen hochgeschätzt wurde.*

[66] B. Štědroň, "K životopisu Antona Zimmermanna", *Slovenská hudba* 1-2 (Bratislava, 1960), cited by Polák 1978, p. 175, but mainly pp. 182-3.

[67] London, Thompson (see *The British Union Catalogue of Early Music* II, ed. E. B. Schnapper [London, 1957], p. 964) and Paris, Huberty (see Cari Johannson, *French Music Publisher's Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century* [Stockholm, 1955], vol. I. pp. 47-48).

[68] As the composer of the works a certain "Lieutenant Zimerman" can also be taken into consideration whose six violin sonatas were printed in Paris in around 1765, see *The British Union Catalogue* II, p. 1102.

On the evidence of biographies published so far, Zimmermann settled at Pozsony in the early 1770s. His possible stay at Pozsony may be conjectured from performances of his works: the "Singspiel" *Narcisse et Pierre* was played in 1772 and one work in the course of the St Cecilia festivities in 1773. (A report of the latter in the *Pressburger Zeitung* mentioned the composer as a well-known figure of the local musical life ("der bekannte Herr Anton Zimmermann").[69] In 1774 he was already staying at Pozsony without any doubt for the letter mentioned earlier in which he asked for support to apply for the post of an organist in Brno or Olmütz (Olomuc) is dated Pozsony, 7 April 1774.[70]

A recently discovered document provides proof for the presumption that in 1772-1773 the performances took already place in the composer's presence at Pozsony. Kornél Bárdos found in the course of his archival research – both among the documents of the magistracy and the chapter of Pozsony – the registration of Zimmermann's request dating from December 1774 to be considered for the post of the cathedral's organist.[71] At that time he had already been living in the town for a longer period of time because he described in the application that he had *substituted for Johannes Schantroch, the ailing organist on several occasions and composed several vocal Masses for the cathedral.* In view of his excellent recommendations and his extraordinary talent he was promised to receive the job as soon as it was going to fall vacant – which had to be waited for, as we know, until 1780.

He may have tried to earn a living as a free-lance composer until then. In April 1775 several of his symphonies were performed by the orchestra of Count Antal Esterházy,[72] and when he got married at Pozsony on 15 August 1775, the profession entered at the side of his name in the register of marriages was *Musicae Compositor*.[73] (He married Elisabeth Lichtenegger, the daughter or sister of Jakob Lichtenegger,[74] *regens chori* of St Martin's cathedral, with whom he had five children.[75])

Thus it came in very handy that the Prince-Primate József Batthyány appointed him to court composer some time during 1775. (The relevant report appeared in the 17 February 1776 issue of the *Pressburger Zeitung*: in György Csáky's palace a litany by Zimmermann was played, the composer who had been known in town for some years and was recently appointed *"Hof-*

---

[69] Poštolka, "Zimmermann, Anton", *MGG* and PZ, 24 Nov. 1773: "Den 22. ist das Fest der heil. Cäcilia ... in der hiesigen Kollegiat Stadtpfarrkirche recht feyerlich begangen worden. Die unter dem Gottesdienste aufgeführe Musik verfertigte der bekannte Herr Anton Zimmermann...."

[70] Štědroň, see note 66.

[71] Bratislava, Archív mesta, *Municipal records*. Box no. 225, p. 293 – 19 Dec. 1774 (KB 937v): Ad Instantiam Antoni Zimmermann apud Amplissimum Magistratum in eo humillime supplicantes, quatenus eundem ex gratiosa Reflexione illa, quod is Joannem Schandroch Actualem in hujate Eccl. Cath. organistam quam plurimis vicibus qua aegrotum in suis functionibus supportasset, cantatas quoque Missas pro honore praedictae Ecclesiae composuisset et secus etiam ad perficiendas omnes Organistae functione semet ad Notorietatem quoque publicam proxime ideneum comperiret, Casum praecise in illum ubi memoratum organistam mori aut ob magis invalescentem Statum suum morbidum ad satisfaciendum Functioni sua pro inhabili denominari contingeret, in Locum illum cum cohaerentibus Beneficiis Gratiose assumere ac super obtinenda hac Functione, nunc pro tunc assecurare dignaretur, determinatum est: Tum ex objecto efficacium Recommendationum tum vero quoque Idoneitas supplicantis pro intus denotata statione Civico huic Magistratui bene nota sit Eidem ad Casum affuturae vacantiae expectativa accesserit Magistratualiter resolvitur. (See further p. 349 in the same place, the magistrates's documents.)

[72] PZ, 12 Apr. 1775.

[73] Polák 1978, pp. 176 and 185.

[74] Polák 1978, pp. 176-177: Lichtenegger was a tenor from 1763 on and *regens chori* of the church's ensemble from 1768-69 on.

[75] Polák 1978, pp. 178-179. (His children's date of birth: 1776, 1777, 1779, 1780, 1782).

*kompositeur*".[76]) In September of the same year he was already mentioned as court conductor with his new title,[77] and from that time on he directed the work of the ensemble as its conductor and artistic director.

Zimmermann participated not only in the concerts of the ensemble but provided for new programme items as well. The *Pressburger Zeitung* reported, in addition to the already mentioned symphonies performed in April 1775, on the litanies rendered in February 1776 and the harpsichord concerto interpreted by Rigler, on the first performance of a *sinfonia concertante* written for a group of clarinet, bassoon, horn and cello soloists (March 1778) and the high mass performed on the occasion of St Cecilia's day in 1779.[78]

Besides, he had time left for composing stage works. After the "Singspiel" *Narcisse et Pierre* which had received its première earlier[79] his interest turned to the genre of melodrama and in 1777 he composed music to Schilson's piece (*Die Wilden*).[80] It shows his career as a theatrical composer – which broke off right at the beginning – that his melodrama *Andromeda und Perseus* was performed at the *Hofburgtheater* of Vienna on 23 April 1781 and had three performances, and the same theatre put on its programme his melodrama *Leonardo und Blandine* in 1782.[81] (For the performance of Zimmermann's fourth melodrama called *Zelmor und Ermide* surviving in manuscript no written evidence survives.) Though his evident affinity to the genre could not unfold in further works, he is still remembered as the composer of one of the early melodramas of the post-Benda era endowed with the faculty of dramatic characterization.[82]

In the meantime more and more of his works came out in print: Breitkopf published some of his later sets of symphonies (in 1774, 1775, and 1782-84).[83] The firm Guéra of Lyon chose as works by Zimmermann (six sonatas, six quartets – 1777) its first edition.[84] Artaria, the prestigious Viennese publisher brought out three sonatas, his harpsichord concerto and the piano arrangement of *Andromeda und Perseus*[85] while Johann Schauff, the first music publisher at Pozsony printed Zimmermann's cantata written on the death of Maria Theresa and one of his harpsichord quartets. His works were sold on the Viennese music market by the firm of the copyist Johann Traeg: in his first catalogue issued in 1799 several works by Zimmermann are listed (*Notturno*, six sextets, an

---

[76] PZ, 17 Febr. 1776, Polák 1978, pp. 173-174: "Dieser Tagen wurde bey Sr. Exc.Hrn.Grafen Georg Csaky in Dero Hotel, in Beyseyn einiger hohen Kenner der Tonkunst, durch ein auserlesenes Orchester von 36 Tonkünstler, eine neue Kirchenkomposition des in allhiesigen Stadt schon seit einigen Jahren sehr berühmten Kompositeurs, Hrn. Anton Zimmermann, welcher in einer musikalischen Lytanie bestund, mit lautem und ausserordentlichem Beyfall aufgeführet. ... das ganze Stück dauerte 36 Minuten. ...

Herr Zimmermann hat den Lohn seiner Geschicklichkeit, und den Preis seiner Zeitverwendung erhalten, da er von Kurzem bey Sr.Hochbischöflichen Gnaden Hrn. Erzbischoffen von Gran, Primaten des Königreichs Ungarn, Fürsten von Batthyány Hauskapelle fürst. Hofkompositeur angenommen worden."

[77] See the entry in connection with the baptism of Zimmermann's first child: 13 Sept. 1776. (Polák 1978, p. 178): "Antonio Czimerman, cel[sissim]i principis Capellae Magister".

[78] PZ, 18 March 1778 – PZ, 24 Nov. 1779.

[79] Stieger has information on one additional performance of the piece: accordingly, it was also performed in Riga in 1778 (op. cit. p. 1180).

[80] PZ, 10 Dec. 1777 (KB 996r)

[81] Stieger, in the same work. According to the title-page of the work published without place and date, it is a melodrama *"nach der Musik des Preussischen Kapellmeister Zimmermann"*. It is most probably the confusion of the words Pressburger with Preussischen.

[82] Articles by Milan Poštolka, *MGG*, *Grove*.

[83] Breitkopf distributed also works by Zimmermann published elsewhere, see the catalogues – 1776/7, 1778, 1779/80.

[84] RISM A/I/9, p. 312, Z 220, Z 223. The editions were sold by other French firms as well: Bureau d'Abonnement between 1772-82, Huberty from 1769 to 1773, Preudhomme 1779, Le Duc between 1786 and 1798, see *French Music Publisher's Catalogues* ..., vol. II, pp. 19-22, 30-33, 34, 66-68.

[85] Op. 1: plate no. 5, (1779), op. 3: plate no. 27, (1782?) and plate no. 17 (1781).

oboe concerto, a concerto for two bassoons, a harp concerto, the twelve quintets, twelve quintets with flute, six sonatas for harpsichord and violin, etc.).[86]

In 1780 he finally succeeded in being appointed to cathedral organist as well. (Contrary to earlier assumptions, it was only after J. A. Schantroch senior's decease in April 1780 that he could hold the post of organist at St Martin's.) He played the organ there from May for a period hardly longer than a year. On 8 October 1781 he died a sudden death.[87] As conductor of the orchestra he was succeeded by Joseph Zistler while his post of an organist was taken over by Sebastian Ruppert.[88]

His death was felt as a serious blow on the musical life of Pozsony. The *Pressburger Zeitung* (and after it the *Wiener Zeitung*[89]) as well as the *Magyar Hírmondó* of Pozsony published obituaries appraising his merits.[90] One of the admirers of his art wrote a funeral ode on his death[91] and his fellow musicians at St Martin's church staged a *Requiem* in commemoration of him.

* * *

It is difficult to give an exact and comprehensive picture of Anton Zimmermann's oeuvre as any survey is bound to contain errors as long as there is no thematic catalogue of his works identifying and distinguishing pieces of identical title and key.[92]

Based on present-day knowledge it may, however, be claimed that despite his short life Zimmermann left behind a well-proportioned, complete oeuvre. Though characterized by the predominance of secular works over church music – as the lifework of other composers in the service of aristocrats – his employment as church musician in his youth and "old age" as well as the circumstance that the orchestra he conducted was maintained by a church dignitary of aristocratic origin, may have incited him to write church music. According to Múdra's list he composed about one hundred twenty secular and fifty church music works, within which the proportions of the representative genres are similar: forty symphonies are counterbalanced by thirteen masses.[93]

Among his church music, the number of large-scale compositions written for significant events outweighs, such as e.g. the *Motetta S. Caeciliae* and *Missa S. Caeciliae,* the former being

---

[86] A. Weinmann, "Johann Traeg: Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804", *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages,* II. 17 (Wien, 1973), vol. 1, *passim.*

[87] Polák 1978, pp. 200-208.

[88] Polák 1978, p. 182 and *Pozsony, Archív mesta, Chapter records, 1781-1800.* p . 29; 11 Oct. 1781 (KB 968) and *Municipal records* p. 323: 31 Oct. 1781 (KB 968 r).

[89] WZ Polák 1978, note 200.

[90] PZ, 24 Oct. 1781: At the age of 40 *Zimmermann, Anton,* conductor of the archbishop's orchestra and organist at the cathedral left the temporary for the everlasting life last week. Through his excellent compositions and the sweet play of a Graun [?] he drew the music lovers' exceptional approval, affection and attraction to himself. At the Requiem, which was celebrated at the cathedral, the virtuosic musicians payed him the last honours by muted instruments. One of the admirers of his great art wrote the following funeral ode on his death: "*Ach – so neigest auch Du – der göttlicher Tonkunst Schöpfer und Lieber, Orpheus Pisons, du Meister.*" (KB 994v)

*Magyar Hírmondó* of Pozsony, 24 Oct.1781: "The eloquent sience of music suffered a considerable blow by the departure from this life of Mr Tzimmermann, chief musician of His Eminence Cardinal and Prince Battyáni this last week." (KB 996v)

[91] Included in Polák 1978, p. 207 (PZ, *ibidem*)

[92] The thematic catalogue of Zimmermann's works is being prepared by Darina Múdra. (A detailed, but partly obsolete list of works can be found in Milan Poštolka's article, *MGG* ). The works in the following are described on the basis of Múdra's book (1993, pp. 61-65) as well as by using the data collected in the inventary and score collection of the Department of the History of Music at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

[93] Múdra 1993. The new edition lists only thirty authentic works, see *The Symphony 1720-1840*, ed. Barry S. Brook, Series B, Vol. 14, ed. Michael Biondi (N. Y., 1984).

perhaps composed for the feast day of the saint in 1773, the latter probably for the same occasion in 1779.[94] His three *Missa solemnis* compositions (two in C major and one in G major) as well as his two *Te Deum*s also owe their existence presumably to concrete events. Zimmermann had a special liking for the genre of pastoral mass which was much in vogue at that time and cultivated mainly by Franciscan composers: three of his masses falling into this category and designated by the programmatic title *Missa pastoralis, Missa pastoritia* survive (a composition in C major and two in D major as well as a work with the inscription *Offertorium pastoritium*).

Thanks to the available wind players, the instrumentation of the masses is varied and rich which is obvious in the festive masses (e.g. two clarinets, two clarinos, two horns in the *Missa solemnis* in D major or two clarinos, two horns and timpani in one of the C major pieces). In the *pastorale* masses the chosen genre had consequences regarding the selection of instruments: he added two clarinos to one or two flutes or two oboes. He wrote at least two to four wind parts even in the pieces intended for daily use and he has only a single mass in A major which is restricted to the basic forces used at church (CATB, two violins, organ).

The most popular of the masses was, according to knowledge based on surviving sources, the St Cecilia mass and one of the festival *C* major masses, which has also got a version with slow introduction in *E* minor, and perhaps one of the pastoral masses in *D* major. The masses came down to us in the churches of the region in equal distribution (Pozsony, Pest-Buda, Brno, Prague, Vienna – Trencsén (Trenčín), Selmecbánya (Banská Štiavnica), Ilava, Pruské, Pécs, Kőszeg, Tata, Wilhering, etc.) while a strikingly large number of minor church music works (seven antiphons, seven hymns, three arias, four offertories, six litanies, four graduals, one psalm, four motets,[95] and at least two *Te Deum*s) are known from Viennese sources.

His symphonies, which form the most extensive group of his secular works, enjoyed great popularity in Zimmermann's life. Between 1772 and 1775 Breitkopf published ten of them and two additional ones between 1782 and 1784. The most splendid career had, however, his symphony in *E* flat major with the programmatic title *Echo* that employs eight wind instruments and, in the slow movement, a flute as well. A copy of this work was held in the collection of the *British Museum*; it was attributed to Haydn because it had been on the programme of one of Salomon's London concerts in 1794.[96] (This work was also performed, together with another of Zimmermann's symphonies, at the court of the Prince-Elector of Trier in 1784.[97]) A peculiarity of the piece – and perhaps the secret of its success – is the use of two solo and two muted ripieno horns.[98]

Another of Zimmermann's symphonies, a three-movement composition in C major held in Donaueschingen was also attributed to Haydn though a copy of the work which the cathedral of Veszprém came in possession of in about 1790-1800 is attributed to Zimmermann.[99] It is not by chance that of all Hungarian music collections the Esterházy estate contains the largest number of Zimmermann's symphonies (altogether four, among them the symphony in E minor bearing *Sturm und Drang* features).[100]

---

[94] PZ, 24 Nov. 1773: "unter Gottesdienste aufgeführte Musik vertigte der bekannte Komponist Herr Anton Zimmermann" and PZ, 24 Nov. 1779: "... feyerliche Hochamt ... eine musikalische Messe von dem fürstl. Kapellmeister, Hrn. Anton Zimmermann".

[95] For the enumeration of the genres see Múdra 1993, p. 63.

[96] For the watermark of the manuscript 1794-1805 see H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn* (London, 1955), p. 814, no. 86. – Hob. I.256 E flat major 15.

[97] Landon, *Haydn 2*, note on p. 690.

[98] A further evidence of Zimmermann's sense of timbre is the early use of the pair of clarinets and the basset horn in his masses (*Missa S. Caeciliae* and a *Missa solemnis* held in Pest) or the exploitation of the bright sound of the four clarinos in works of the most varied genres (*Te Deum*, *Cantata à 15* and symphony in D major).

[99] Landon, *The Symphonies ...*, App. II. No. 27 – New editions: A. Sandberger ed., *Münchener Haydn-Renaissance* I/3 (Brunswick, 1939) and the same, Z. Fekete ed. (Wien–Basel, 1950). Shelf-mark in Veszprém: *Symph. 32* .

[100] The works provided with a programmatic title are relatively few in number, e.g. *La Gratulatione, Sinfonie militaire* (printed: *The Symphony 1720-1840*), *Sinfonia pastoritia*.

As far as the arrangement of the movements is concerned, the symhonies can be divided into two categories. Most of them have four movements (the first is a sonata, the second has lied form, the third is a minuet but can also be scherzo, and the fourth is a rondo). In some cases even cyclical forms starting with a slow introduction occur.

Zimmermann's concertos were written, as seen above, for his fellow musicians of Pozsony: the double bass concerto in *D* major for Sperger, probably in 1778. The score of the work surviving in the Sperger estate at Schwerin bears evidence of their close cooperation: Sperger did not only perform the work but copied the first movement as well.[101] In addition to the surviving double bass, bassoon and harpsichord concerto(s), the one-time existence of an oboe and harp concerto, now lost, is also known.[102] Two concertos, the already mentioned early bassoon one and a harpsichord concerto, were also printed (by Breitkopf in 1769 and Artaria & Co. in 1782).

Of the chamber music the early dubious editions of Paris and London have already been mentioned. The Paris and the violin and harpsichord sets of sonatas published by Artaria in 1779, which can be attributed without any doubt to Zimmermann, follow the type of works with violin accompaniment that reflects the French practice. According to Newman's characterization the violin solos are simple and subordinate, the musical notions cantabile and the manner of writing for the harpsichord idiomatic without putting great technical demands.[103] In contrast, the six uniformly two-movement sonatas of the cycle of Lyon (1777) are genuinely duo sonatas, occasionally with violin solos.[104] On the basis of the critical treatment of style and of source analysis Múdra considers them as being similar to the duets surviving in Nagyszombat (Trnava),[105] although it may well be that they can be ranged with the violin acccompaniment genre (or were written for teaching purposes). A striking feature of some other chamber music is the high technical demand of the parts so that they must have been composed at Pozsony for members of the Batthyány orchestra, such as the *Divertimenti* for harpsichord, violin and viola, a really unusual scoring or the *Quartetto* for harpsichord, violin, viola and cello. In addition to the twelve quintets of the present edition there survive among the chamber music for greater forces eight string quartets, including the six divertimento-like Viennese quartets, six sextets, six *Divertimenti* intended for the combination of string and wind instruments, five *Cassatios*, four *Nocturnos* and four *Partitas* written for five to seven-part wind orchestra.

The works for keyboard solo constitute two contrasting blocks with regard to genre. The organist Zimmermann composed preludes and fugues of archaic nature as well as 6 *Versetti*,[106] but as a court musician he was perhaps not averse to writing light *Gebrauchsmusik* either, see *Belagerung von Valenciennes,* a piece of programme music for harpsichord and the series *12 Zingaresi* (which cannot be attributed to Zimmermann with complete certainty, either).[107]

Only a few composers active in Hungary in the eighteenth century succeeded in achieving a breakthrough with their works on the international scene, mainly those who had connections to Viennese publishers. Zimmermann belonged to this rare category: his compositions spread in a fairly wide circle, perhaps in the widest range possible. They were welcome items on the programme of not only local ensembles but formed also a precious part of the repertory of the

---

[101] Meier 1969, p. 121.

[102] Traeg 1799, see Weinmann, op. cit., p. 351.

[103] Newman, op. cit., p. 360.

[104] The new edition of a sonata can be found in *Early Viennese Chamber Music with Obbligato Keyboard*, ed. Michele Fillion (Madison, 1989).

[105] Published as: *Dueto*, ed. D. Múdra, *Musica Antiqua Slovaca* (Bratislava, 1994).

[106] *Versetti* appeared in the appendix to Rigler's piano tutor, see note 7.

[107] Published in *Hungarian Dances,* ed. Géza Papp, *Musicalia Danubiana* 7 (Budapest, 1986). (The copy of the pieces must have been made and distributed by the workshop Traeg, see the advertisement in WZ, 12 Apr. 1792.)

regional centres (Vienna, Prague, Brno), of the Austrian monasteries (Wilhering, Zwettl, Krems, Klosterneuburg, Seitenstetten, St. Pölten), the Czech and German residences (Kroměříž, Český Krumlov – Donaueschingen, Regensburg, Schwerin, Wolfenbüttel). Moreover, his works are even kept at a library of London and Florence each.

Owing to their popularity in their own time and the new editions, his symphonies are presently his best known compositions. Of his chamber music only some minor works were published in the past few years (duets, two sonatas, etc.). It is thus justified to contribute new features to his portray as a composer by editing the representative set of his chamber music output.

## The String Quintets: Scoring, Order of Movements and Cyclical Layout

The string quintet, which was given different designations before 1780 (*Sonata, Divertimento, Cassatio*, etc.), included typically two violins, two violas, one cello or, eventually, two violins, one viola and two cellos. The scoring of Zimmermann's string quintets, i.e. three violins, one viola and one cello can be regarded as fairly unusual, at least in the chamber music under Viennese influence. (Examples of such scoring occur much rather in regions of the French tradition.) Certain data reveal, however, that the composer's individual inclinations may have had their share in the choice of instruments which, in some instances, alternated within the same cycle. In Albrechtsberger's set of sonatas containing two-, three, four-, five- and six-part works there emerges, among many other things, the combination of three violins, one viola, and one cello (though this opus dates from a later period than Zimmermann's works). It is imaginable that just as the cello, Boccherini's own instrument predominates in the majority of his two hundred quintets, Zimmermann wrote the third violin part for himself, leaving the first violin part to Zistler as he himself was an organist.

In this early period of Viennese Classicism the scoring should not be looked upon as something strictly prescribed. The title inscription of certain works by Pichl, Krommer, and Zimmermann himself allows the substitution of the first violin by the flute. This variability is perhaps an after-effect of the Baroque yet which frequently resorted to such freedom. As Rosen remarks, the concept underlying the scoring before Mozart is which consideres the ensemble (whether a quartet or expanded to a quintet) as the accompaniment of the solo of the first violin, "but this approach translates the form into a kind of divertimento, taking away all serious possibilities."[108] The variability of the inner, accompanying parts is a traditional feature; in contrast, in mature chamber music (after 1760) all parts appear as individuals on the scene.

As regards scoring, the question must also be answered what kind of instrument or group of instruments is required by the *Basso* part of the quintet. In principle there are four possibilities: cello solo, double bass solo, cello and double bass together and finally *Basso continuo* combined with a keyboard instrument.[109] In the early phase of Viennese Classicism the answer to this question must be found in the case of almost each work separately. (Webster claims that Haydn did not "discover" the function of the cello solo before his op. 20. In his earlier works the cello plus double bass scoring cannot be excluded either.[110]

The part-books of Zimmermann's works bear the inscription: *XII Quintetti à Violino Imo IIdo IIIo Viola et Basso*. The wrapper of the bass part contains, however, *Violoncello*. An analysis of the musical material reinforces this disposition: it often goes under F, moreover, descends to C', the deepest note of the cello (the four-stringed double bass of those days was generally tuned to F A d g); the C'-G double stop, which cannot be produced on double bass at all, is a frequent device; the piano-like accompanying figures can only sound in the cello in tempo and bright colours. The virtuosic passages apparently exclude the use of the double bass, particularly if they descend into the region under *F* as well. At the same time, there emerge strange "pseudo-six-four chords" in some places – when the cello plays the melody – which would still require perhaps the presence of an octave lower string instrument (e.g. in the last movement of the fourth and fifth quintets).[111] In itself,

---

[108] Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven* (N. Y., 1971), p. 264.

[109] James Webster, "The Scoring of Haydn's Early String Quartets", *Haydn Studies* (N. Y., 1975), p. 235.

[110] James Webster, "The Bass Part in Haydn's Early String Quartets and in Austrian Chamber Music 1756-1780", *The Musical Quarterly*, 63 (1974).

[111] "Diese Überschreitung der Oberstimme mit der Unterstimme ist in der musikalischen Setzkunst bey Halbcomponisten ein ganz gemeiner Fehler" writes Leopold Mozart in *Gründliche Violinschule*, 3rd ed. (Augsburg, 1789), p. 3.

the existence of virtuosic passages does not mean a reason for disqualification since the double bass passed for a concertante instrument in the1760s and 1770s[112]. Besides, Batthány's orchestra boasted of two excellent double bass virtuosos (Kämpfer and Sperger). The frequent use of the bass part area under F, what is more, often with thematic material, speaks at any rate against the double bass just as the circumstance that works by the double bass player Sperger never descend as deep as that.

In the development of the first movement of Zimmermann's sixth quintet the entry *Violoncelle* is followed by *Basso* some twenty bars later. This designation, which occurs here for the first time, is employed in almost each of the subsequent quintets by the composer. Thus if we stick to the idea that the first and second sections of the cycle were written for identical forces we must accept that we have to do with a demanding, virtuosic bass part performed – in addition to the cello – by a five-stringed double bass tuned probably to F (except perhaps in places reserved for cello solo) while the lower notes were probably played an octave higher by the double bass player. Passages which can only be played by a soloist (for example, the cello solo answering the viola in the development of the first movement of the third quintet) occur also in the first half of the cycle. As a result, the performers must try to supplement these sections by analogy whenever they decide in favour of a Basso rendering by two performers.

At any rate, the quintets have much closer connections to the chamber music genres than that their performance in a full string orchestra could be regarded authentic. If Zimmermann had intended his work for string orchestra, he would not have released it in sets of twelve in all probability and would have used the term *Sinfonie* rather than *quintetti*.

* * *

An important aspect when considering the cycle as a whole is what kind of models and intentions moved the composer to establish the stabile, crystallized three-movement order of the quintets. Each work starts with an *Allegro* or *Allegro moderato* type of movement (in ten instances of twelve in duple time), continues with an *Andante* or *Poco adagio* slow movement and concludes in a finale inscribed as *Tempo di Menuetto* in most (six) cases, or, less frequently as *Rondo* or *Polonaise*.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. | Allegro 4/4 B flat | Largo languido 6/8 E flat | Tempo di Menuetto |
| 2. | Moderato 3/4 F | Adagio 4/4 C | Tempo di Menuetto |
| 3. | Allegro vivace 4/4 C | Andante un poco adagio 3/4 F | Rondo Allegretto 3/8 |
| 4. | Moderato 2/4 G | Adagio 4/4 e | Rondo 2/4 |
| 5. | Allegro 3/4 D | Andantino 2/4 A | Rondo (alla breve) |
| 6. | Un poco allegretto 6/8 A | Andante sostenuto 2/4 E | Tempo di Menuetto |
| 7. | Allegro 4/4 C | Andante 2/4 F | Tempo di Menuetto |
| 8. | Scherzando allegro vivace 2/4 F | Un poco adagio 4/4 B flat | Allegretto Vaudeville 2/4 |
| 9. | Allegretto 2/4 G | Poco adagio 4/4 C | Rondo (alla breve) |
| 10. | Moderato 4/4 F | Andante 2/4 B | Allegro moderato quasi Polonaise 3/4 |
| 11. | Allegro moderato 4/4 A | Andantino grazioso 2/4 D | Vaudeville, Tempo di Menuetto |
| 12. | Allegro moderato 3/4 E flat | Romance 2/4 B flat | Tempo di Menuetto |

[112] "... in the 1760s and early 1770s, the double bass seems to have been used ... as a concertante instrument. It flourished principally in provincial cours like Eszterháza, Grosswardein, Pressburg (and Salzburg)." – Webster 1974, p. 437.

As it can be seen, the scheme remains unchanged throughout. Several converging tendencies contributed to the establishment of this type. Boccherini's quintets known all over Europe must have played a role in developing the genre. The individual items of the composer's set dating from 1771 (opp. 10 and 11) consist of either three or four movements, but in the 1770s two- and three-movement quintets were also released. Thus the quartets op. 30 or the quintets op. 31 comprise mostly an *Andante* or *Allegretto* first movement and a *Minuetto* finale. Op. 45 clings to the two-movement type yet, expanding it to a three-part form at most by taking up again the motion and the material of the first movement. It is striking to observe how little the two movements differ: they display close tempi and an identity of key; only the metre and the type of motion change.

The quintets of the Czech composer Myslivček active for the most part in Italy have three movements (without minuet) and are closer to the symphony than to the less concentrated, divertimento-like form. Zimmermann himself is known to have shown interest in the string symphony which had become widely accepted in Vienna in the earlier decades of the century under the influence of Caldara, Tuma and Monn. Copies of these composers' works occur in the music archives of Pozsony as well. They still show, as a matter of fact, traces of the *Sonata de chiesa* and their four-movement structure follows in most cases the slow introduction – fugue – andante – and dance-like finale formula.[113] Nevertheless, this genre was also cultivated by Johann Georg Albrechtsberger of whose sonata series opp. 3, 6 and 15 occur in the same Festetich music collection at Keszthely where Zimmermann's quintets can also be found. The collection in Keszthely holds Zimmermann's five sextets for four string parts and two horns as well which evoke the world of the suits by including stylized dance movements and varying number of movements.[114] Haydn's quintet for oboe or flute and string quartet, see Hob. x:1 whose established three-movement structure (*Allegro moderato – Adagio – Finale Quasi Menuetto*) may have served as a prototype for the composer active in Pozsony figures also among the items of Keszthely. The same kind of arrangement of movements occurs in a fairly large number of quintets written by Ignaz Pleyel, a pupil of Haydn between 1765 and 1789. In Haydn's chamber music this type of construction appears relatively early, in connection with the quartet and symphony genres. From the op. 9 set onwards the four-movement construction becomes general whereas the pieces composed for mixed forces show more frequently three-movement form.[115]

Preceding the radiance of the Viennese quartet symphony the influence of Italian music (Tartini, Tessarini, etc.) was particularly strong on Austrian and Czech territories. Finscher may have had this in mind when he wrote that the Italian symphony must have served as a model for the instrumental music of the minor Czech masters.[116] Among these late masters of the quartet symphony we find composers like Hoffmann, Holzbauer, d'Ordoñez, Umstatt, Wagenseil and Kohout who frequently played in and around Pozsony. Carl Stamitz's influence must also be reckoned with, considering the fact that he is represented by six symphonies in the Batthyány inventary. The three-movement Italian symphony was thus present through intermediaries in the musical life of Pozsony and its environment and may have incited Zimmermann, together with the already mentioned other influences, to conceive his quintets in the stable three-movement structure of the string symphonies and not in the loose, variable order of movements of the divertimenti.

* * *

[113] For lack of a better term, Finscher calls this genre *Fugenquartett*, the development of which owes much to the rulers' taste: both Charles VI and Joseph II were fond of works in strict style with fugato construction ("gehörig durchgeführt, aber nicht zu lang") which received their first performance in exclusive string quartet concerts organized at the Imperial Court. Cp. Ludwig Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts* I (Kassel-Basel, 1974), pp. 72-73.

[114] Webster's *Cassation* category: *Cassation* for strings or mixed forces with two horns.

[115] Cf. Karl Geiringer, *Joseph Haydn* (Budapest, 1969), pp. 181 and 223-224.

[116] Finscher, op. cit., p. 75.

Before discussing the character and form of the movements, let us consider what kind of concept may have led Zimmermann in arranging the cycle as a whole. It seems to be out of the question that this set of works from number one to six that follows by fifths an ascending key direction arouse as a matter of mere chance. The composer may even have thought of publishing the six works in one unit, in a separate series (as he did for example with the duets and the sonatas).

With the seventh piece the series start anew. The key sequence is broken: it is as if the representative symphonic tone stressed a new beginning. The bifurcation from this point on may be intentional: it proceeds towards the dominant and subdominant regions alternately. Nevertheless, this is realized less strictly than the key scheme of the first section (the tenth quintet is in F major again and the last two quintets reach leapwise the farthest keys within the set of six, and opposes, as a kind of counterpole, the A major and E flat major tonalities). The above statement is reinforced by the investigation of the composer's other sets of works as well. In general, Zimmermann tried to connect the keys of the various works in a logical manner in his cycles, either linearly[117] or symmetrically,[118] from which we may draw conclusions regarding the authenticity of the source at Keszthely.[119]

[117] *6 Quartetti* (1776-77), op. 3, Paris: B flat, E flat, B flat, F, C, D; *6 Sonate* (1778), op. 2, Lyon: A, B flat, C, D, E flat, F; *4 symphonies* (1775): C, E, F, G.

[118] *6 duetti* (1776-77), op. 1, Lyon: G, E, A, D, F, C.

[119] On the sequence and the originality of the order of parts see in detail J. Mezei, "A. Zimmermann és a vonós-ötös-műfaj letét-problémái", [A. Zimmermann and the instrumentation of his string quintets], *Zenetudományi dolgozatok 1985* (Budapest), p. 49.

## Types of Movements in the Quintets

If we want to sketch out the musical characterization of Zimmermann's quintets, the easiest way to go seems to be to group the musical solutions of the various formal sections, since these types of movements do not become delienated sharply enough. Let us consider first the *opening movements,* the most demanding components with regard to musical structure.

An examination of the *first themes of the sonata movements* reveals that the main themes of the first, third and ninth quintets fall into the same category.[120] Their common features include the tripartite structure of the main theme, the commencement of the "ticking" rhythm of accompaniment (mostly violin duet) after the initial move to expose the key. One of the units coming after the rhythmical opening section is always more melodious, soaring, i. e the second four-bar section in the first work and the third section of the third work where another four-bar *crescendo* area is interpolated. The thematic construction after the central melodic unit breaks up and leads with a slight extension to a dominant half close. In the third and ninth quintets the extension unfolds more widely and, with the appearance of the secondary dominant, the cadence of degree V is given such a key value that allows the direct attachment of the second theme.

In constrast with this chamber-like sort of *Allegro* in 4/4, the seventh quintet bears evidence of a more symphonic conception. Providing that the composer meant the second section of this cycle to be a separate set, this work proves to be a suitable beginning. The opening period can be broken up into two, and its unextended treatment of form is simple and lucid, though a bit impersonal. We may claim the main subject of the fifth quintet to be symphonically conceived, nevertheless, it can rather be included in the lighter Italianate *Sinfonia* genre. It strives for continuity in its inner structure as well: by building together small two-bar units it reaches the tonic cadence of bar 20 practically without caesura.

The opening movements of the fourth, sixth and eigth works form a separate group, characterized by light, divertimento or serenade-like tone as a common feature. Open-work texture plays an essential role in each work: the transfer of the melody from one instrument to the other (fourth quintet), register transposition (sixth quintet, cf. the opening of the main theme and of the transition, bar 17) or the juxtopposition of the upper and lower pairs of parts above the continuously moving bass (eighth quintet).

The most important shaping of form and the most subjective tone can be discovered in the last three quintets which evoke virtually the seriousness of the mature quartet genre. After the subject getting gradually superimposed on the even quaver beat of the accompaniment (tenth quintet), the entry of the smaller rhythmic values takes place with a so far unprecendented intimacy and lack of sophistication. Through its choice of metre and the shaping of the theme the last (twelfth) quintet represents an item of special colour. The deliberate blurring of the sense of period, the juxtopposition of the two elements of the main theme area (bars 1-13 and 14-23), seeking means and ways of continuation (from bar 24 onwards) reveal a conscious and economical compositorial work unique in the whole series.[121] As far as metre and tempo are concerned, it shows relationship with the opening movement of the second quintet but stands closer to the divertimento-like movements: its simple texture, the alternating periods of the first and third violins replying each other in return emphasize this relationship.[122]

---

120 The 2/4 time-signature of the ninth work is misleading. It shows merely dimished writing.

121 This is explained partly by the extra-musical programme ("de lamentatione"), the quotation from the lamentation melody as well.

122 The third violin plays an important role again, just as the viola did in Mozart's quintets. This underlines Polák's assumption, according to which Zimmermann may have composed this part for himself.

In the following let us examine how the composer prepares the *second theme* and its key, what the localisation of this theme can be based on and finally, what does the composer do after reaching the dominant key. In spite of the variety of solutions we can speak of an identical "programme" in this respect and the varying movements are only its different realizations.

In seven cases of twelve the transition starts with a new beginning of the opening theme or eventually with the repetition of the second half of the theme. The only means of modulation is the use of the secondary dominant, and even this is employed so modestly that the question arises whether we can speak of modulation at all. After the V cadence strengthened by the secondary dominant the new formal section treats the dominant reached simply as degree I in most cases (third, ninth, twelfth quintets).

Frequently, the second theme is hardly separated or its beginning is difficult to locate. More than once the composer lets the transition run onto the new theme, though he facilitates its recognition by other means in such cases. It is, for example, Zimmermann's favourite solution to make the second theme sound in the high register of the cello ("kantabler Satz": first, second, eighth, ninth and eleventh quintets). On the other hand, what we may feel as a second theme appears relatively late, at the two-thirds of the exposition in a lot of instances and can thus be considered well-nigh as the closing theme (fourth-ninth quintets).

In the first quintet the beginning of the second theme, which is hardly separated from the transition (bar 29), is indicated by a change of register. Zimmermann fills in the remaining part – more than the half – of the exposition by building in a *maggiore-minore* alternation from bar 38 onwards which refreshes the wearing out key considerably (just as in the third and fourth quintets), and thus the closing theme can follow. In the tenth quintet, however, the already heard second theme returns in this place, i. e. where the "delayed second themes" occur normally. This kind of formal link can be realized within the exposition not only with the second theme: in the second quintet a transition spread over a set of sequences behaves similarly (cf. the sixth and eighth quintets).

In the fourth piece it is almost impossible to establish the place of the second theme with any certainty. The suitably placed dominant cadence (bar 46) determines the arrival in the new key in much the same way as a detached second theme.[123] The cadences have a similar role in bar 36 of the fifth quintet or bar 44 of the sixth quintet, but the tenth quintet may also be included here in which, due to the continuous writing, there is no exposed dominant cadence and the thematic material appearing in the new key spreads over a larger area. (It can be called a theme complex).

The seventh work, a representative of the symphonic style, combines almost all the traits treated so far. The main theme started again reaches the dominant through the secondary dominant and, in bar 30, a new transition of thematic pretensions leads to the strong cadence of bar 39. There follows a genuine second theme – a regular period – enframed by the transition returning again before the conclusion of the exposition.

Works in which the second theme is in the tonic (the eighth and ninth quintets) represent special cases of the realization of the sonata form. In spite of the cello solo colour this theme cannot be called subsidiary theme as another theme appears later, after the dominant cadence establishing the key (bars 51 and 21, respectively). Such an exposition with three subjects has naturally its consequences in the later structure of the movement as well.

The peculiarity of the ninth piece is that it produces, after the introduction of the second theme without transition and modulation (bar 18), a kind of subsequent transition by means of the *Steigerungszug* starting in bar 25. Its counterpart is the second intensification starting in bar 40, going thereby back to the main key again on the verge of the exposition.

Towards the end of the set the individual, so to say bold solutions increase in number. As mentioned before, the most characteristic feature of the main-theme section of the last quintet is the dis-

[123] A similar "substitution" of the second theme occurs in other composers as well, cp. e.g. the opening movements of Haydn's quartet op. 20 no 4 or Mozart's B major string quartet K. 458.

solution of the sense of period and the composer leaves its strange resolution reminiscent well-nigh of Haydn to the very end of the exposition and of the whole movement (bars 86-92).

The solutions of the *development section* can be traced back to two major types originating perhaps in the same source which, starting in the dominant key and touching incidentally on the tonic, reaches a third key level – the key of the original degrees VI, II, or III – and then the period that preceded the closing theme in the exposition, returns in general in minor.[124]

The second piece represents the simplest case: it starts a sequencing retransition after a short introduction (six bars) and a weak half close built on the tonic. The patch-like effect of this thematically loosely connected area is interrupted by semiquaver progressions entering in bar 87 and is led directly to the reprise. The formal section which can hardly be called development is divided into two sections of different motion. There is namely no thematic hint, it is as if we heard one single, extended retransition. The attraction of the tonic remains valid throughout the whole formal section, and this holds true for the four-fifth of the quintets. This points to the fact that the older, two-part sonata ideal was still more lively in the composer's mind than the concept considering the development as an independent formal section.

Another solution of the development section emerging from the combination of two ideas can be well traced in the eighth quintet. Following an introductory G minor area the same material is being repeated on the tonic, then the retransition starts with a new theme and continues with a change to minore, in order to refresh the key. The seventh quintet repeats this procedure almost completely, but employs somewhat more characteristic themes. After the evocation of the head motif of the main theme and the harmonies of the search for key a complete period each sounds in the submediant and the tonic minore keys, followed by a pseudo-polyphonic retransition ending in diminished seventh chords.

Zimmermann achieves the further enrichment of the development section by including concerto-elements, particularly in case of works which can be called divertimenti (the fourth and sixth) or Italianate symphonies (the fifth quintet). In the latter contrapuntal elements make the development more colourful (see e.g. the retransition section starting in bar 100). In the sixth quintet the cello is entrusted with a genuine solo, even if a short one, (the entry *Violoncelle* appears here for the first time), and the third key level after the dominant is no more the tonic but the "mediant" C major. The retransition begins also in this key, then reaches the dominant of the tonic minore by touching D minor and C minor. The same order of key relationships is repeated in the ninth quintet as well (starting from the tonic minore and reaching the mediant as its parallel major), but there the key relationship is also stressed by the change of key signature.

The pieces discussed so far can all be included in the same type of form: the development forms one single central formal unit, even if divided into different levels, as far as key is concerned. The eleventh item stands pre-eminent among the pieces belonging to this category in that it shows grandness of the realization, and emphasizes the unity of the movement. The key transitions are the most successfully executed here (the modulation joining the B minor and A minor sections, the prolongation of the interrupted cadence and its slow redefinition to an augmented six-five chord at the retransition).

The second type differs from the above described one in grades. The retransition, the so far second section of the development, appears with thematic stress here, grows in size and becomes divided into well-separable sections itself. As a result, the key scheme gets also modified to some extent.

---

[124] Koch's description is cited in László Somfai, *Joseph Haydn zongoraszonátái* [Joseph Haydn's Piano Sonatas], (Budapest, 1979), p. 237.

In the first quintet both large sections (bars 59-75 and 76-92) are divided into two, tonally different parts (T, S; Sp, T) within which the same thematic material runs off twice (A, A; B, B). A 14-bar retransition is added to these two sections.

A peculiarity of the elaboration of the third quintet is that the concertante viola and cello solos of the first section modulate and in the second part of the subsequent section the retransition uses already the second section (bars 9-12) of the main theme. Thus the thematic return starts in bar 12 of the main theme (bar 114)!

The last quintets are the most mature pieces with regard to development as well. In the tenth quintet the dialogues of the introduction and the retransition as well as the confrontation of the upper and lower parts produce an intimate effect. Here the core of the development is made up by the D minor (submediant) cello fantasy which served most probably to demonstrate the achievements of the cello virtuoso Kämpfer on his instrument. The harmonic picture is so strikingly enriched in these pieces that one would feel inclined to think of some external influence. The decisive factor must have been, however, the composer's accumulated and steadily growing experience in composition.

The elaboration of the first movement of the twelfth quintet is the most complex one. The first section is a cello solo here as well which is perhaps even more virtuosic than it was in the tenth quintet. Following the soloistic interlude in the submediant (a duet between the third violin and the viola) the return of the main theme is prepared in the course of a long retransition by the evocation of the rhythm of the second theme, then by the entire theme. The repeated use of the second theme justifies its omission from the further progression of the movement.

In Zimmermann's works the *recapitulation* follows in general the process of the exposition without any modifications or with slight changes only, the only difference being that after the main theme a modulation to the subdominant key takes place so that the key relationships of the exposition can remain unchanged in the remaining part of the reprise. Thus if there was another tonic theme before the second theme in the exposition (eighth and ninth quintets), it rises to the subdominant level in the reprise, and the "delayed" second theme appears in the tonic. The correspondence between T-D of the exposition and S-T of the reprise was very frequent with the composers of the time.[125]

* * *

In the *finales* the movement structure becomes much more distinct than in the opening movements. The final movement in half of the quintets bears the inscription: *Tempo di Menuetto*. This tempo indication may equally crop up at the beginning, in the middle and at the end of the cycle (first, second, sixth, seventh, eleventh and twelfth quintets), thus it can provide suitable material for observing the eventual changes of the composer's thinking as well.

The *Tempo di Menuetto* finale in sonata form did not pass for a rarity in those days.[126] Thus Zimmermann made use of and developed an overall tradition common and known to all. Contrary to the general custom, however, Zimmermann did not write repeat signs to the opening period in the first piece but developed it continuously. Nevertheless, it is justified to write out the repeat signs even in the case of repetitions because it may occur that two phrases are combined *doppelfrasiert*, the scoring or the texture change, the second part of the period is extended, in general in the interest of preparing the dominant concluding the main theme section. The occasional insecurity of composition derives from the contradiction between the established state

---

[125] The best-known example is the first movement of W. A. Mozart's *Sonata facile* (K. 545).

[126] Haydn's quintet (Hob. X:1) in the collection of Keszthely, some early groups of works by Haydn (such as e.g. Hob. V, string trios, all items of the Hob. VI group of duos, certain baryton trios of Hob. XI can be included here, moreover, examples can be found among Haydn's piano sonatas and early symphonies as well: see nos. 4, 9, 18, 26, 30. Pleyel counted among the composers who carried on the Haydn tradition and whose string quintets preserved in Keszthely frequently end in a minuet as finale.

of the tonal scheme and the less characteristic formulation of the thematic construction. After the theme that opens the movement we can hear sequences, motivic material and rhythms carrying the modulation, the tonal transition and retransition. Since this is a dance, the motivic fragments get arranged to units in pairs, and the whole movement is characterized by a kind of airy construction.

The size of the second piece hardly comes up to the half of the preceding one. In it the thematic areas are more detached, but the quasi development is substituted by one single period and the subsequent return here as well. In the third to fifth pieces the composer experiments with other finale forms.

The final movement of the sixth piece receives a truly sonata-like weight in its formulation and becomes an arch of almost identical significance with the opening movement. The first to strike us is the clear separation between the thematic areas and the increased inner complexity of the texture. The manner of employing the cello as melodic instrument has structural role: at the beginning of the development, on the turning point, it bears contrasts of colour (though this section never extends to an independent formal section; it could rather be termed as a resting place of form). In the seventh quintet the tonal role of development becomes still more obvious. As a matter of fact, we find here a further example of the three-unit (return) second theme construction with return and of the minore episode refreshing tonality.

The last piece, which is at the same time the most extensive example of this type (171 bars), has the most elaborated finale. The theme itself is more stratified than the previous ones were and the elaboration of the movement comes close to that of the opening sonata allegro. The second theme group consists of three units there too (the second thematic formula is the variant of the first one transformed to a closing theme), whereas the composer reaches another cadence by the insertion of an extensive pseudo-modulatory passage, with a detour of key. The gesture of the beginning of the development is merely a motto and has nothing to do with the thematic material of the movement. The continuation may be interpreted, however, as the canon and minor variant of the beginning of the main theme. In the place of the development there is a *Modulationspartie* here, too, a progression of harmonies strung up on a dactylic supporting rhythm. The modulation passage is explicitly symphonic in effect and the aspiration for the seriousness of the genre can already be felt in the finale of the second quintet.

*Rondeaus* form the second chief type of finale, of which the rondeau of the third quintet was conceived in the same style to be traced back to the Italian overture-symphony as the few above cited pieces of the final movements. A general feature of these works is the soloistic scoring of the opening of the theme and the tutti repetition replying it. A three-part unit of the rondeau theme may also be come upon, so that the composer brings back the three-unit thematic section as a reference only and is repeated at the conclusion of the movement in its integrity. The episodes are clearly separated both with regard to texture and key. (In the first episode of the third quintet the upper three parts, in its second episode the lower three parts carry on the musical happening.)

The title *Rondeau* is not always combined with *Presto* tempo: in the duple time movements (the fourth, fifth and ninth quintets) the tempi are expressly *Moderato* or *Allegretto.* In the additive bass of the fifth quintet, which is symphonic in character to a certain extant, traces of the continuo practice can also be discovered; the sonata-like features are stronger in these works (e.g. the so-called transition sections use a much larger area than the thematic sections, see the ninth quintet!).

The items called *Vaudeville* (the eighth and eleventh quintets) do not depart considerably from the *rondeau* finales, in contrast, they seem to be the most concentrated items of the group. (The designation *Vaudeville* must have been a mere associative allusion without any definite restrictions of form.) The only difference is that here the return of the refrain is preceded by the return of the middle section (eighth piece) or of the second half (eleventh quintet) of the thematic section. In the latter example the first half of the theme appears as if merged with the return (bars 49 and 102) and the "dramatic" momentum of the return is borne by the emergence of the characteristic second half of the theme.

Among the final movements there is only one item inscribed *Allegro moderato* (the tenth), though the added remark *quasi Polonaise* makes it dubious whether it is an independent sort of movement at all. The actual *Polonaise* movements always occur in Zimmermann's chamber music – thus also in the A major and B flat major sextets preserved in Keszthely and in the *Cassatios* and *Notturnos* held in Nagyszombat (Trnava) – after the minuet as its alternative.[127] While these pieces are constituents of dance forms of several movements, in the more serious chamber music genres related with the quartet the *Polonaise* is an outsider and requires a certain degree of stylization. The designation *Polonaise* expresses here the overall character of the movement only, just as the remark *Tempo di Menuetto* in the finale of the eleventh quintet does not mean anything more than tempo indication. The final movement of the tenth quintet has a faster tempo than the minuet finales. The movement is a clearly shaped sonata, thus all that has been said in connection with the sonata movements earlier holds good of it, too. What is striking in this work is the economical treatment of the musical material: the introduction to the development and the retransition use the same motif and the development is restricted to following the harmonic happenings. The return of key anticipates the thematic reprise in this case as well. The subsidiary theme, which has not been a decisive factor of the process in any way, does not return any sooner than immediately before the conclusion, as a variation on the closing theme. The proportions of the movement designed with ease and the resolute, concentrated formulation make this movement one of the best, most mature finales of the series.

* * *

While in the finales the movements in minuet tempo can be clearly separated from the rondeau-type movements, the dividing line between the two main types of the *middle movements* – *Adagio* in 4/4 and *Andante* in 2/4 – is less conspicuous.

As far as tempo direction and time signature are concerned, the middle movement of the first quintet represents a unique solution. The movement is constructed on the sonata principle; the continuous melodic structure roots in the Italian Baroque instrumental music. As regards intonation and form, it is related to the *Adagios* in 4/4, of which the middle movement of the second quintet is an evident example. It is also a sonata with a richer set of rhythms than the previous one. The middle movements prove more suitable for experimentation with key (see e.g. the change in bars 26-29, the appearance of the reprise in the subdominant). The outer movements are much less bold in this respect. The slow movement of the third quintet is an "intermediate" piece by virtue of its inscription (*Andante un poco Adagio*) as well. Due to its odd-numbered bar and the cantabile melodiousness it stands closer to the *Largo* movement of the first quintet and is characterized by the same serenade or notturno tone. The fourth work contains again an *Adagio* in 4/4, the only minor movement of the cycle. The sonata form follows the two-part Baroque scheme, thus the return begins with the second theme.

In the next three works the type of *Andante* in 2/4 emerges again, and even the *un poco Adagio* slow movement of the eighth piece comes close to it in character (the *Andante* thematic construction forms the main thematic material of the movement, but notated in large bars.) In it the compositorial significance of the scoring is worth mentioning as well as the placement of the subdominant attraction in the development section so characteristic of sonatas.

The last *Adagio* movement (ninth) differs from the previous ones with regard to character and formulation to such an extent that one must suppose the existence of some external influences. In the dramatic contrast of the chordal theme and the interlude of fast motion the musical vein of the composer of melodramas may have manifested itself, whereas the security of the treatment of instruments reflects the effect of the symphonic genres. The exposition is not repeated this time but continues with an elaboration built on the mediant key. The return starts in the second theme and

[127] Similarly to Bach's Suite in B minor or Michael Haydn's fifth quintet preserved in Keszthely.

the opening theme returns at the end of the movement only, while the reversed function of the interludes (D, T instead of T, D) indicates the refinement of the compositorial thinking.

The *Andante* type of movement emerges in the fifth quintet only, associated with the serenade tone (violin solo with pizzicato accompaniment). The middle section consists merely of six bars which agrees note by note with the beginning of the development of the first movement of the ninth quintet. Since it is thematic material there and a somewhat foreign body here, it is almost sure that it must have been included here after the completion of the ninth quintet, perhaps to substitute a solution not satisfying the composer.

By means of the wealth of its rhythmic vocabulary, the slow movement of the sixth quintet comes closer to the *Adagio* type but retains the sonata contours followed in the other type as well. The movement unfolds on a larger area and is more carefully elaborated than the middle movement of the fifth quintet; besides, the small cadence for two violins inserted before the conclusion of the exposition strikes an explicitly serenade tone. The return is from the transition onwards in the subdominant key and the composer carries out a regular modulation, just like in the exposition, for the sake of taking back the tonic.

The establishment of form pointing towards *Andante* with variation appears first in the seventh quintet. The thematic and key scheme of the theme of a double period length confined between repeat signs makes clear how the simple, three-section thematic division fits in with the key concept of several levels:

| | | | |
|---|---|---|---|
| thematic level: | A | B | A |
| | | aba | |
| key level: | T — | D – T – Sp — | T |

The reprise modified by violin figurations and, in a wider sense of the word, the first unit of each new section – because the second one is a retransition – can be regarded as variations because the identical direction of the motion of the parts and the corresponding sequence and rhythm of the harmonies justify it sufficiently.

The tenth quintet is the test-piece of the actual variation form. It can almost be called an instrument or register variation since the figurations descend from variation to variation lower *in each part*. The middle movement of the eleventh quintet is once again a simple ternary structure (ABA), the only difference being that the key of the middle section is not in the dominant but the subdominant. This shows that the composer does not insist on the presence of the dominant level, merely seeks the opposite of the tonic which can again be looked upon as the heritage of the Baroque musical thinking. In the last quintet the same key concept, the retransition takes place in the same manner, through the supertonic, as in the preceding one. The middle section of the opening theme (from bar 9 onwards), the surprise effect of the retransition and the subsequent interlude (from bar 67 onwards) seem to betray Haydn's influence. In the knowledge of the close musical relationship between Eszterháza and Pozsony this influence cannot be excluded.

## Editorial Notes

### *General Remarks*

### A) The Sources

Since the autograph score of the string quintets does not survive, the works are available, according to our present state of knowledge, in two complete sets of manuscript parts and one containing only three works. The copies originate by and large from the same period and are of more or less identical quality. Nevertheless, emendations suggesting performance can be found in the copies preserved in Keszthely only. The parts held in Vienna and St Florian were only available on microfilm or as xerox copies. In contrast, we had possibilities to examine the original copies of the material of Keszthely. This explains why the latter was chosen as the main source of the present edition.

**Main Source**: *K* – Keszthely, Helikon Library, shelf mark: 0/18
The parts are contained in five separate volumes containing all twelve pieces. Except for the difference in part designation each volume has an identical title inscription glued to the cover: *XII./ Quintetti/ à Violino I.mo II.do III.o Viola/ et Basso/ Del Sig.re Ant: Zimermann./* – separately: *Violino I.mo, Violino II.do, Violino III.o, Viola, Violoncello.* For the latter see the information under C).

The tempo marks, dynamics instructions and expression marks differ only in spelling from present-day usage, e.g. *collarco, semprepia,* etc. The tempo and the expression marks are occasionally written under each other, such as *languido* under *Largo* or *Vaudeville* under *Allegretto*. Their inscriptions are contained on the label glued to the cover-page.

The measurements of the volumes in portrait format are: 21.5x31 cm.

The watermark of the paper of the parts held in Keszthely cannot be identified.

All parts were unanimously written on music manuscript paper with twelve staves to the page, four bifolios being sewn together. Their cover is identical, vari-coloured cardboard (see facsimile no. 1).

The clear, lucid layout of music must be the work of professional (probably Viennese) copyists. It is highly probable that the part-books were made in Traeg's workshop, for the quintets were already listed in the firm's catalogue of 1799. The five volumes were made by three copyists: the first copied the first and second violin parts as well as the first portion of the *Violoncello* (up to p. 17), the second copied the third violin part and the second portion of the *Violoncello* part and the third the viola part (see facsimiles nos. 2, 3 and 4).

Later entries and emendations regarding performance can be clearly distinguished by means of the different colour of ink (see facsimile no. 5).

### Further Sources

1) *W* – Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Suppl. Mus. 11533-11544*. The sequence of the pieces as well as the scoring (two violins, two violas and Basso)[128] differ from that of the main source. All parts of a quintet are sewn together in one volume and the title of the individual volumes is, apart from the serial number and the key, identical: *Quintetto in D [in C* etc.*] à 2 Violini/ 2 Viola/ e' Basso/ Del Sigr: Zimermann*. Under the title there is a music incipit with tempo

[128] See footnote 119.

indication while at the bottom of the page the copyist's initials *N. H.*[129] and the date of the notation, 1791, can be found. The volumes were made on music manuscript paper in portrait format with twelve staves to the page. The great number of note errors and slips of the pen left unemended throughout strengthen the assumption that they were never used (see facsimile no. 6).

2) *F* – St. Florian, Bibliothek des Augustiner Chorherrenstiftes, *Ms. XXV/61-63*. In this collection only the parts of three works (in F major, G major and G major) survive. The individual volumes contain all parts of a work. Apart from the designation of key their title inscription is identical: *Quintetto in F [in G] à 3. Violini/ Viola/ et Violoncello/ del Sig^re Antonio Zimermann.*

The numbering of the title-page of the pieces dating from the same time as the inscription (No. [?4], 9 and 10) agrees with the serial number given to the works in the set of Keszthely[130]. These numbers were, however, crossed out later and replaced by *No. 19-20-21* above them.[131] (No. 19 appears on the label glued to the music paper, not on the paper itself; this is why the original numbering cannot be seen.) Two of the three works are written on paper in landscape format with ten staves to the page (XXV/61 and 63, originally nos. 9 and 10) and one, notated also on paper with ten staves to the page, in portrait format (XXV/62, originally No. 4?). The copyist of the latter is not identical with that of the other two; he writes violoncello on the title-page differently: *Violonzello* (see facsimiles no. 7 and 8). On the cover-page of the quintet XXV/ 63 an entry concerning the possible provenance can be read: *"H[err] Link in die hoffmeisterische Buchhandlung"*, indicating perhaps Viennese origin (see facsimile no. 9). At the bottom of the cover of quintet XXV/ 62 the name of Ignaz Haas (the possessor?) can be seen.

### B) Editorial Methods

In the use of articulation signs the main source of Keszthely has been followed and supplemented by signs taken from other source(s). Wherever the articulation of the main and other source(s) differs, the main source was relied on. The deviating markings of the second and third sources are listed in the notes. The missing marks have not been indicated separately.

The additions taken from the subsidiary source(s) are in parenthesis ( ), the editorial additions are distinguished by square brackets [ ]. The missing accidentals of tone repetition after the barline as well as the step of an octave within the bar have been added without separate markings.

The tempo indications and directions of performance are given with modern spelling, the instruments are used with their present-day designations, the obsolete abbreviations of the signs of dynamics have been modernized (*for: f, pia: piano, sfz: sf,* etc.). The designation *m: v:* (= *mezza voce*) characteristic of the age has been retained (cf. the beginning of XI. A/3) since it agrees by and large with *mezzoforte* in present-day usage. The asynchronous sections (*sf/ fz/ fp*) have been unified wherever it was deemed necessary (cf. IV.G/1-62, 71-76, 151), the form *pof/ poc: pia* has been substituted by *p[oco] f, p[oco] p* for the sake of avoiding ambiguity. The apparently superfluous fermata on the last double line at the end of the pieces has been omitted. The abbreviations of the repeated notes (note-stems struck through) as well as the abbreviation-like markings of the two-note slur have been written out throughout. The dots extending over bar-lines have been replaced by tying over, and the double stops as well as the chords are placed on common stems.

The evident difference between *staccato* dot and wedge has been retained. A dot is written under the tie in each case (e.g. at the beginning of the twelfth quintet) whose string vibrato (*portato*) manner of performance is unambiguous. The value of the appoggiaturas has been retained and the

---

[129] N. H. was probably a Viennese music copyist of mainly chamber music. Many of his works occur in Francis I's so-called *Kaisersammlung* which had been in possession of the Musikverein of Graz from where it was transferred to the ÖNB. The copies to be dated originate in the period between 1788 and 1806. (Cf. also Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kirchenmusik des Rokoko und der Klassik* [Tutzing, 1966], p. 95 ff.)

[130] Based on it, it is supposed that originally this series may also have been complete.

[131] Numbering at the music collection/library?

ties belonging to them have not been added anywhere. The abbreviation-like markings of the triplet have been written out in full and the differences of the marking have been unified, its omissions have been added.

### C) Performance Considerations

The *Violocello-Basso* issue and the authenticity of the soloistic performance have already been discussed in the preface (on p. 49 of the introductory study).[132] A rendering by two violins, two violas and a cello is also possible which does not derive from the consideration alone that this is the usual scoring for a string quintet nowadays, much rather because the second Viennese source is also based on this scoring. Since the Va I part of the Viennese source is for the greater part identical with the Vl. III of the material of Keszthely, the quintets may be performed by two violins two violas and cello from the music edited here. The few differences between the two sources (exchange of parts) are as follows:

**Quintet in F Major** (No. 2)
*2nd Movement:* 72-13[16] K: Basso > W: Va I; 76-13[5] K: Vl. III > W: Basso; 18[1]-20[7] K: Basso > W: Va I; 19[1]-20[8] K: Vl. III > W: Basso; 55[1]-57[1] K: Vl. I > W: Va I; 55[1]-57[1] K: Vl. III > W: Vl. I.
*3rd Movement:* 25[1]-35[1] K: Basso > W: Va I; 25-35 K: Vl. III > W: Basso.
**Quintet in C Major** (No. 3)
*1st Movement:* 58[1]-69[1] K: Vl. III > W: Va II; 58[1]-79[4] K: Va > W: Va I; 69[1]-79[12] K: Basso > W: Va II; (69-79 W: Basso tacet); 73[1]-80[1] K: Vl. III > W: Vl I.
*3rd Movement:* 92[2]-116[1] K: Vl. III > W: Vl. II; 92[2]-116[1] K: Basso > W: Va I; (93-118 W: Basso tacet).
**Quintet in G Major** (No. 4)
*3 rd Movement:* 67[1]-83[1] K: Basso > W: Va I; (67-83 W: Basso tacet).
**Quintet in D Major** (No. 5)
*1st Movement:* 80[2]-87[1] K: Basso > W: Va I; (80[1]-87[1] W: Basso tacet).
*3rd Movement:* 29[1]-49[1] K: Basso > W: Va II; (29-66[1] W: Basso tacet); 30[1]-49[3] K: Va > W: Va I; 50[1]-65[1] K: Basso > W: Va I; 64[1]-65[6] K: Vl. III > W: Vl. II.
**Quintet in A Major** (No. 6)
*1st Movement:* 75[6]-91[1] K: Basso > W: Va I; 76[1]-91[3] K: Va > W: Basso; 76-80[1] K: Va II > W: tacet; 80[1]-91[5] K: Vl. III > W: Va II.
**Quintet in C Major** (No. 7)
*1st Movement:* 132[2]-138[4] K: Basso > W: Va I; (132[1]-139[1] W: Basso tacet).
**Quintet in F Major** (No. 8)
*3rd Movement:* 106[1]-114[7] K: Basso > W: Va I; (106-114 W: Basso tacet).
**Quintet in G Major** (No. 9)
*1st Movement:* 18[1]-25[1] K: Basso > W: Va I (18-25[1] W: Basso tacet).
*3rd Movement:* 64[2]-74[4], 91[1]-104[4] K: Basso > W: Va II; 65-74[1], 91-104[3] K: Va > W: Basso.
**Quintet in F Major** (No. 10)
*1st Movement:* 24[1]-27[8], 31[2]-35[2] K: Va > W: Basso; 24[1]-27, 31[1]-35[11] K: Basso > W: Va II.
*2nd Movement:* 64[2]-81[1] K: Basso > W: Va I; (64[1]-80 W: Basso tacet).
**Quintet in A Major** (No. 11)
*1st Movement:* 57[1]-58[11] K: Basso > W: Va I; (57-58 > W: Basso tacet).
*2nd Movement:* 56[1] K: Va > W: Basso (an octave lower); 56-69 K: Va > W: Basso; 56[1]-69[1] K: Basso > W: Va I; 56[1]-69 K: Vl. III > W: Va II.

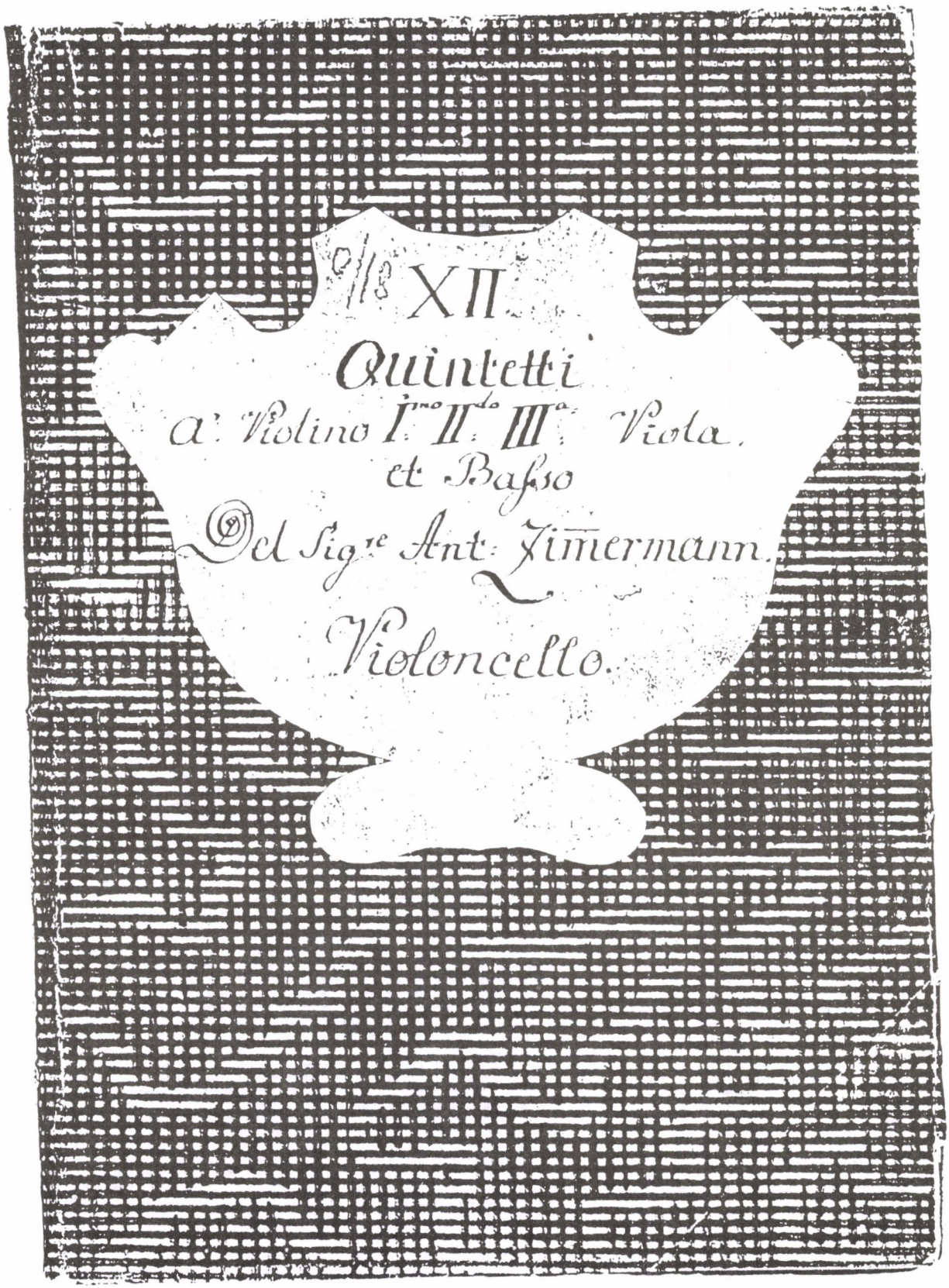
---

[132] See in greater detail in Webster 1974 and "Violoncello and Double Bass in the Chamber Music of Haydn and his Viennese Contemporaries 1750-1780", *JAMS* 29 (1976), p. 413 by the same author, as well as in a study by Hess in the preface to W. A. Mozart, *Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie VIII, Kammermusik, Werkgruppe 19, Abteilung 1. Streichquintette*, ed. Ernst Hess and Ernst Fritz Schmid (Kassel–Basel, 1967).

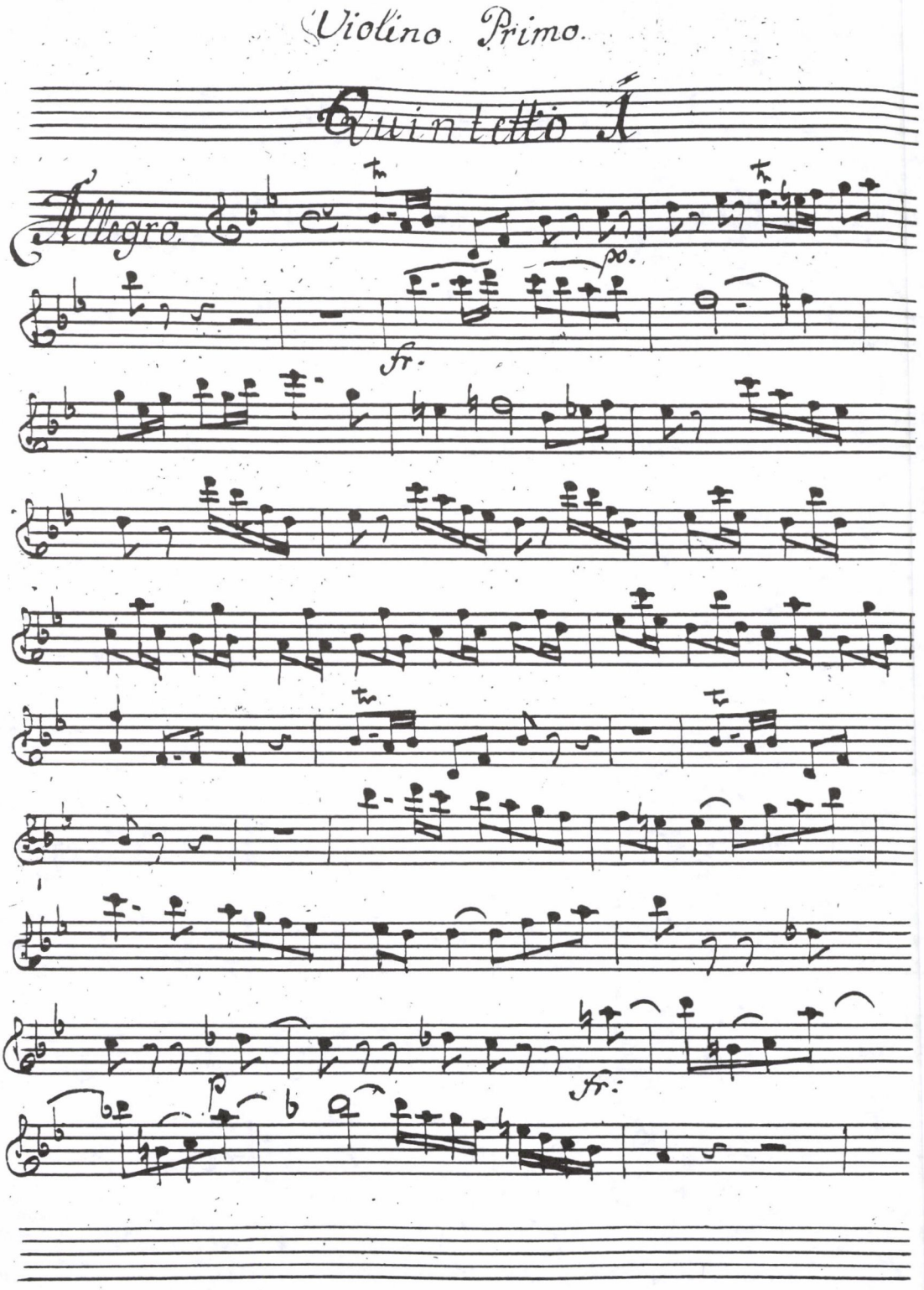
**Quintet in E flat Major "De lamentatione"** (No. 12)
*3rd Movement:* $145^{1}$-$154^{4}$ K: Basso > W: Va I; $145^{1}$-$154^{2}$ K: Vl. III > W: Basso.

Wherever the markings of dynamics are missing at the beginning of the works, the pieces must be started, in agreement with contemporary practice, using the natural strength of tone (i.e. *forte*) which is reinforced by the written out dynamics of the return as well. The composer wrote out the dynamics at the beginning in cases only when it deviated from the usual level of dynamics (e.g. at the beginning of the first movement of the twelfth quintet in E flat), or when it contrasts with the continuation (as e.g. at the beginning of the seventh quintet in C, the ninth quintet in G and the tenth quintet in F).

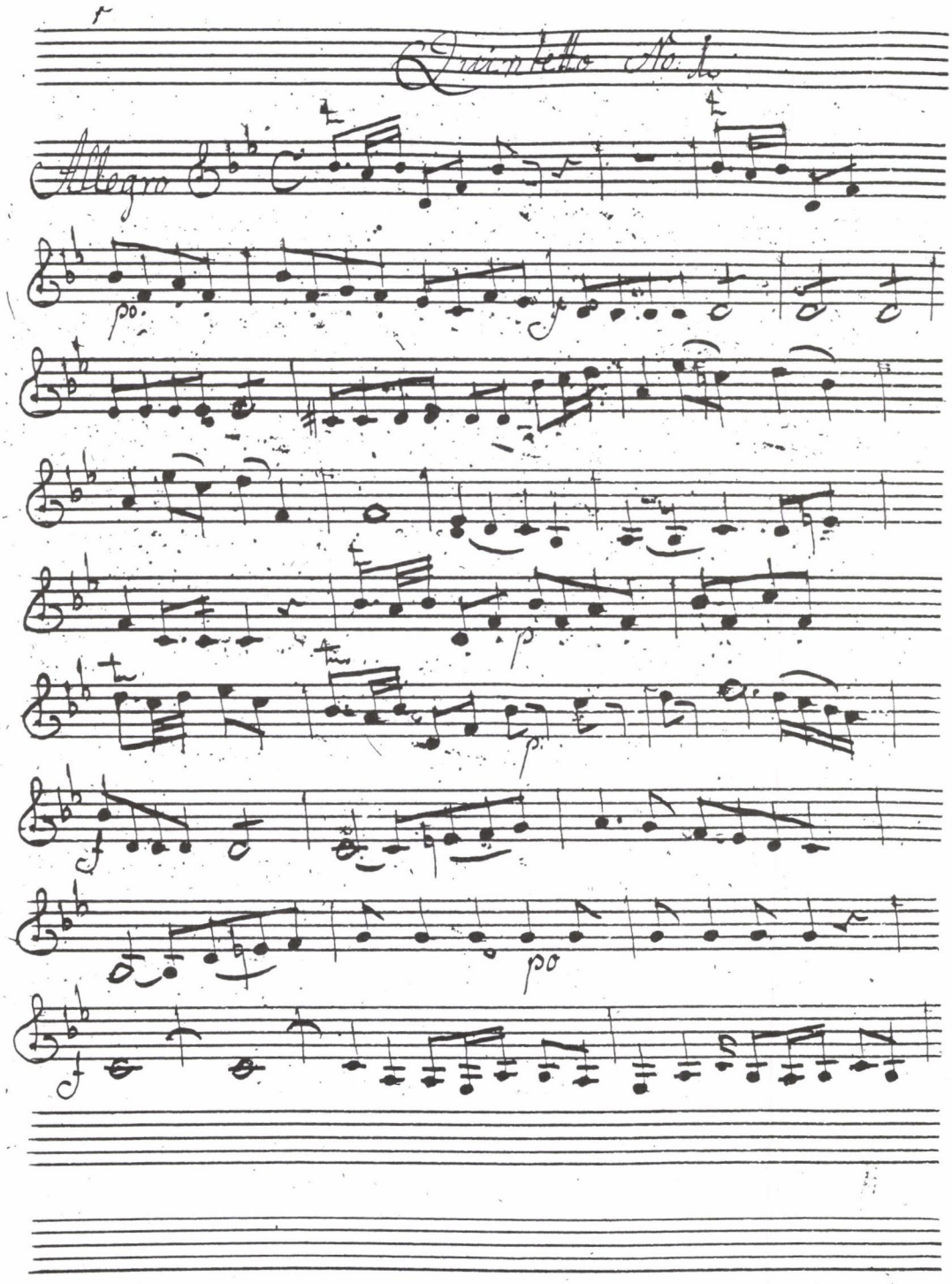
# FACSIMILES



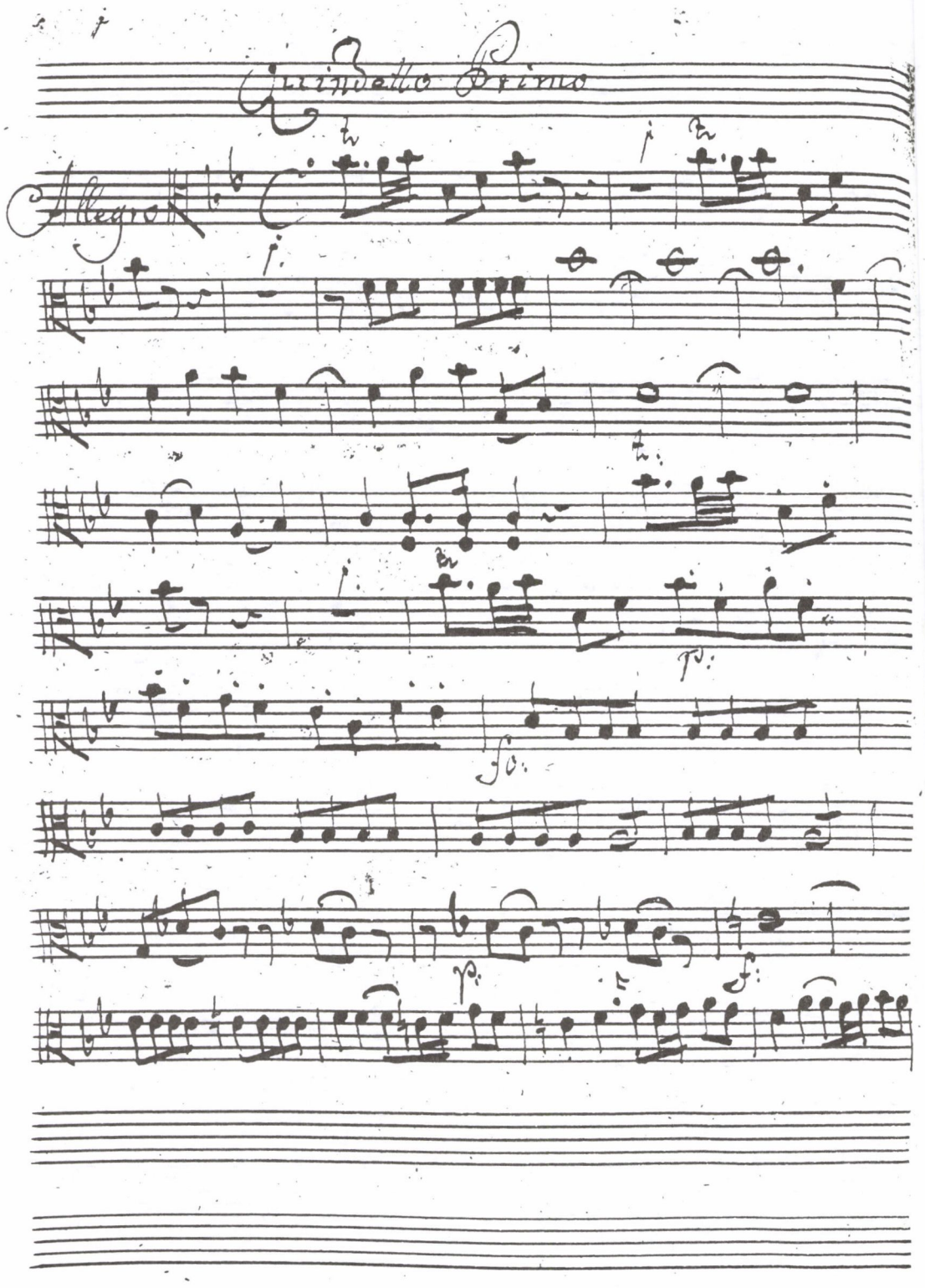

Facsimile 1. A *Violoncello* szólam borítólapja – (Keszthely)
Title-page of the *Violoncello* part – (Keszthely)



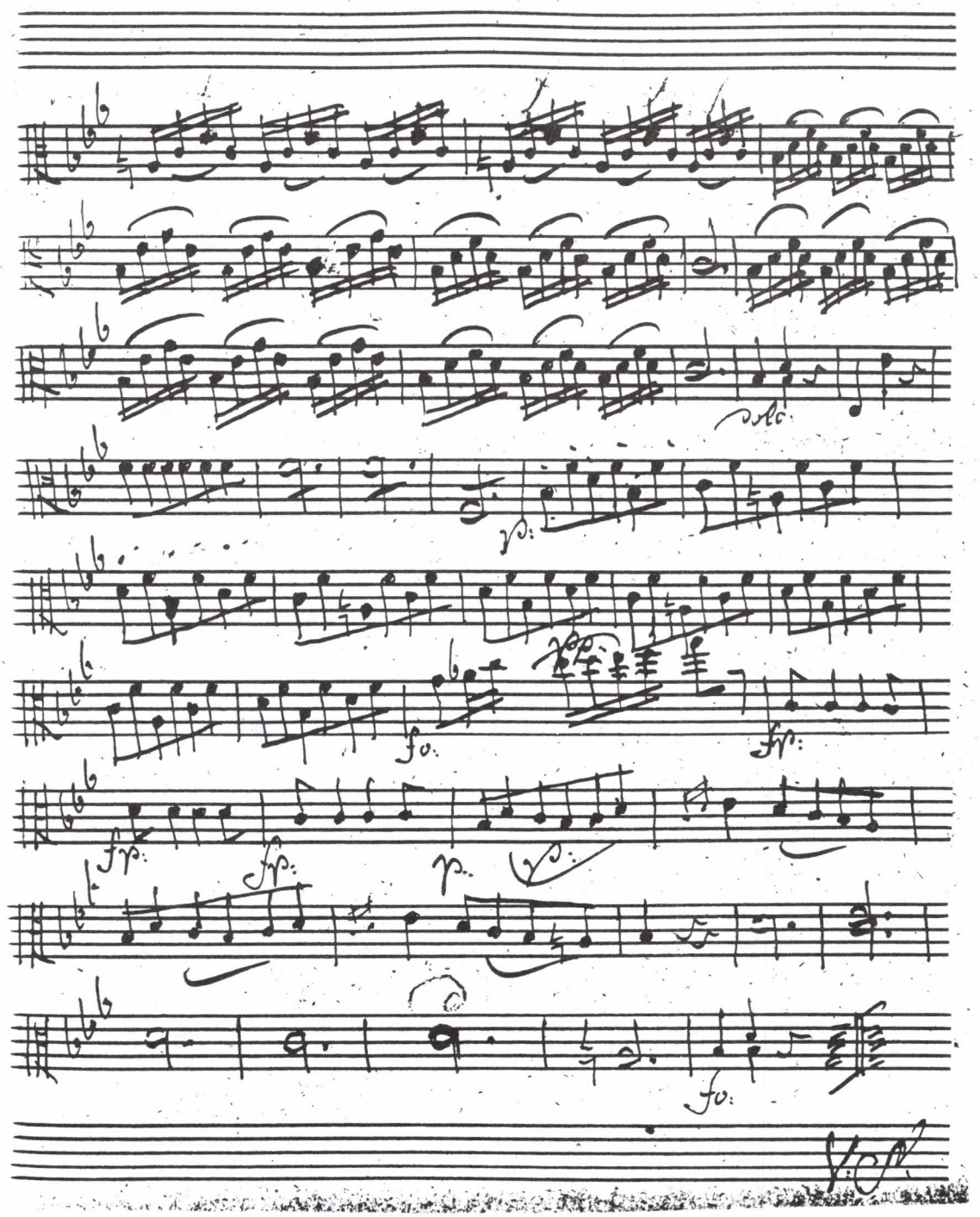

Facsimile 2. *I. Quintet in B♭*, Violino I – (Keszthely, „Kopist I")



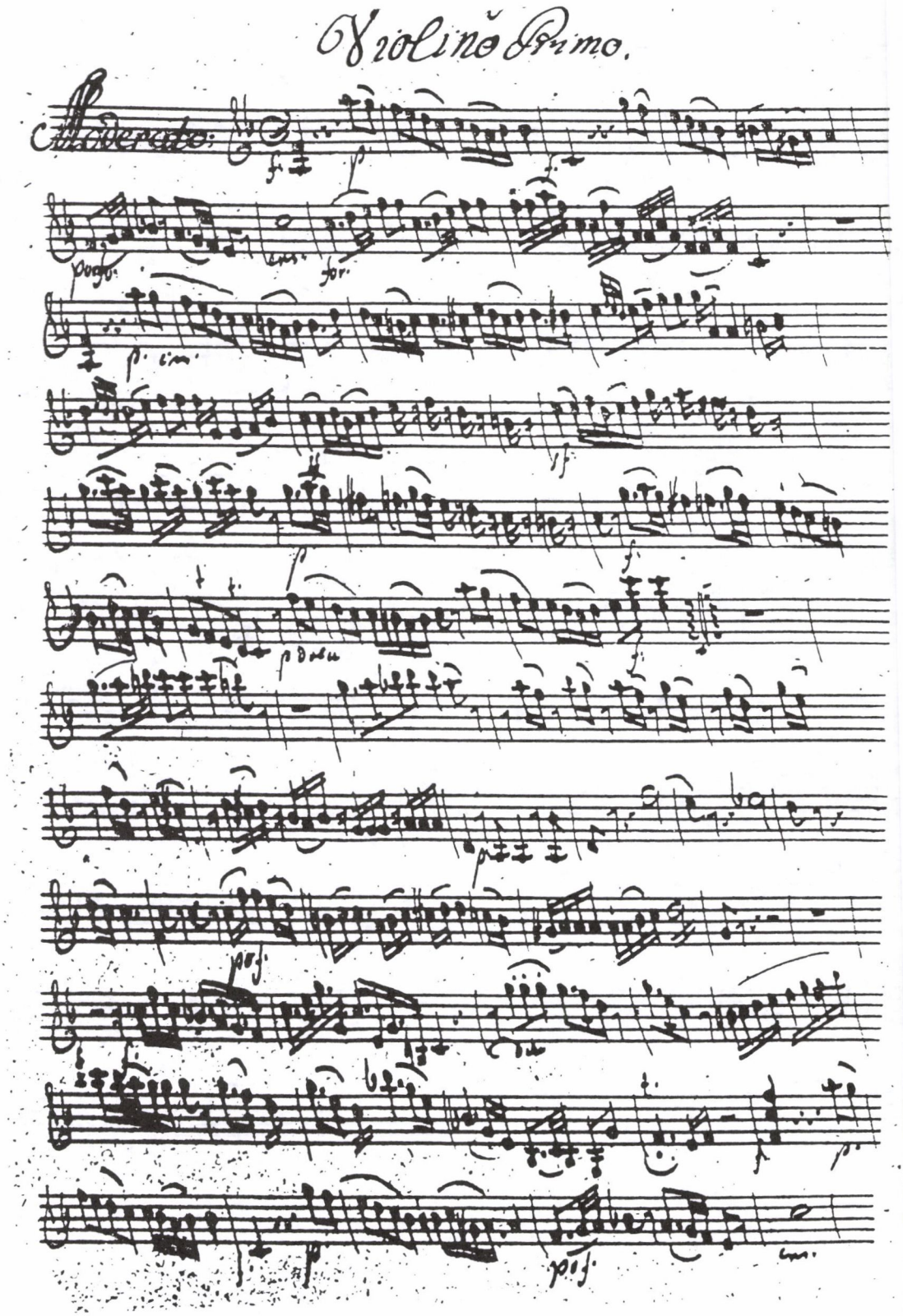

Facsimile 3. *I. Quintet in B♭*, Violino III – (Keszthely, „Kopist II")



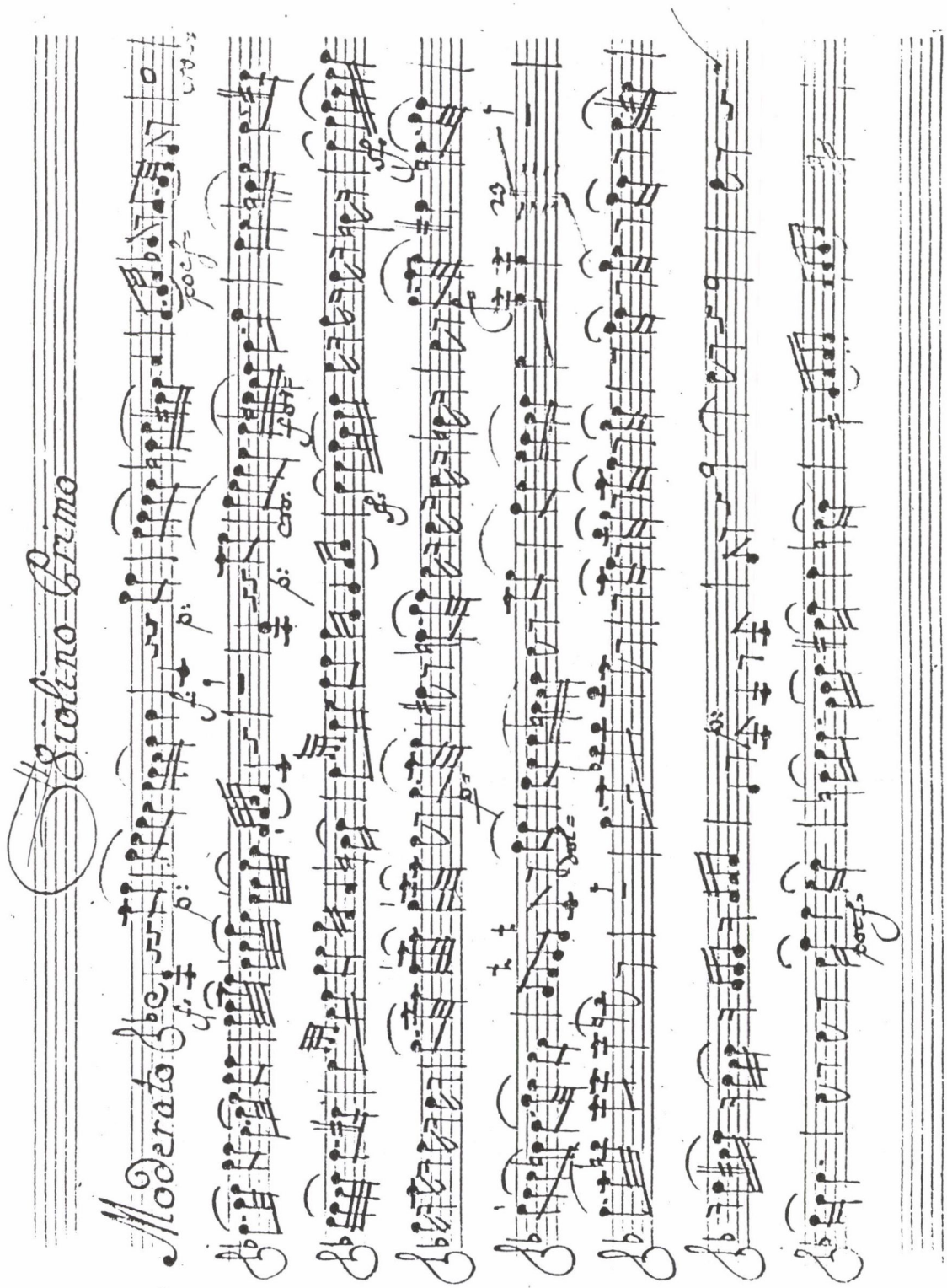

Facsimile 4. *I. Quintet in B♭*, Viola – (Keszthely, „Kopist III")



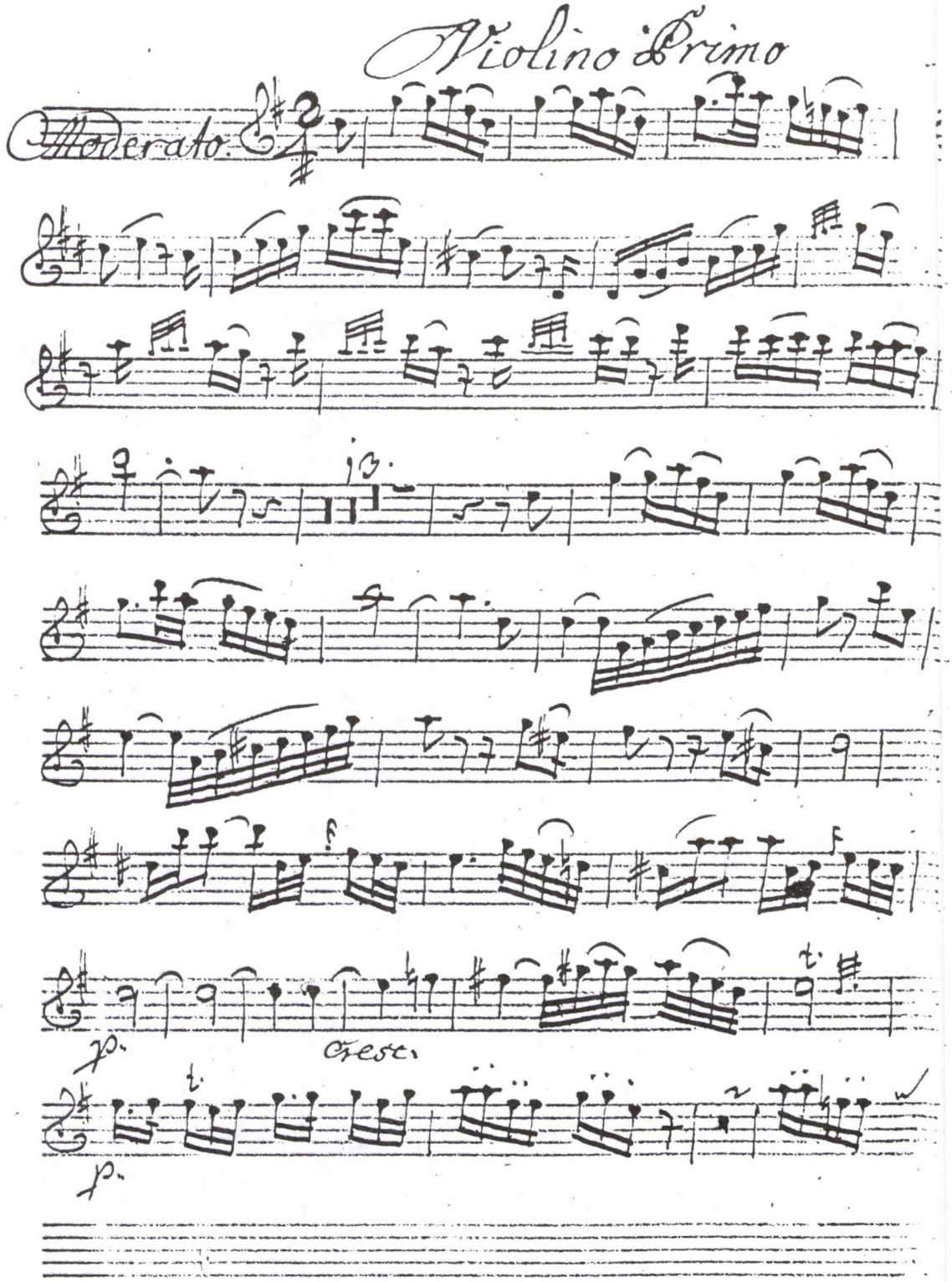
Facsimile 5. *III. Quintet in E♭*, utólagos javítás, Viola – (Keszthely)
*III. Quintet in E♭*, emended later, Viola – (Keszthely)



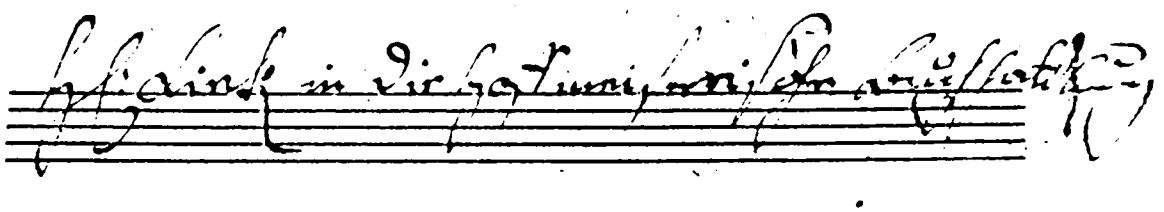

Facsimile 6. *X. Quintet in F,* Violino I – (Wien, „N. H. Kopist" – 1791)




Facsimile 7. *X. Quintet in F,* Violino I – (St. Florian, „Kopist I")



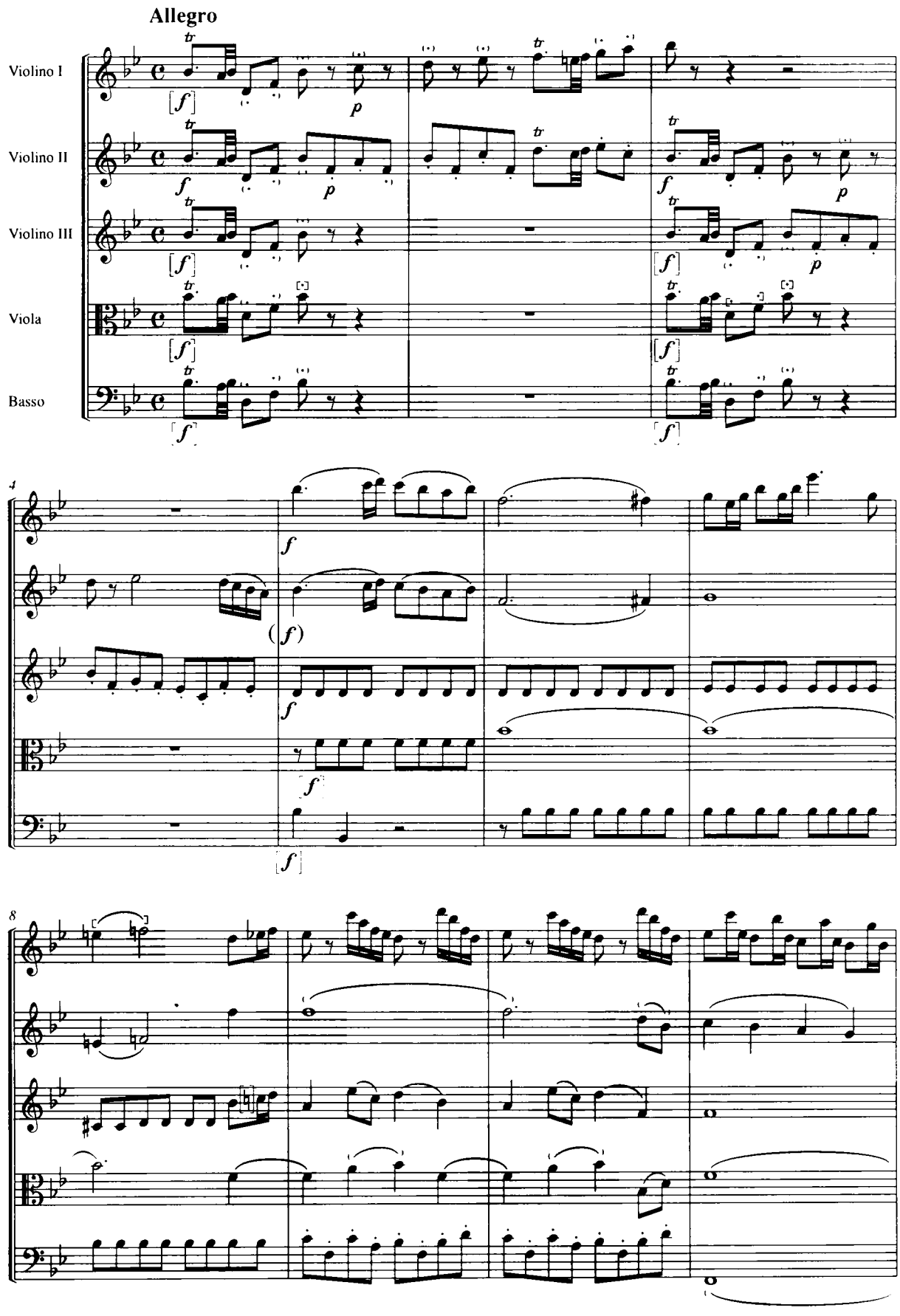

Facsimile 8. *IV. Quintet in G,* Violino I – (St. Florian, „Kopist II")

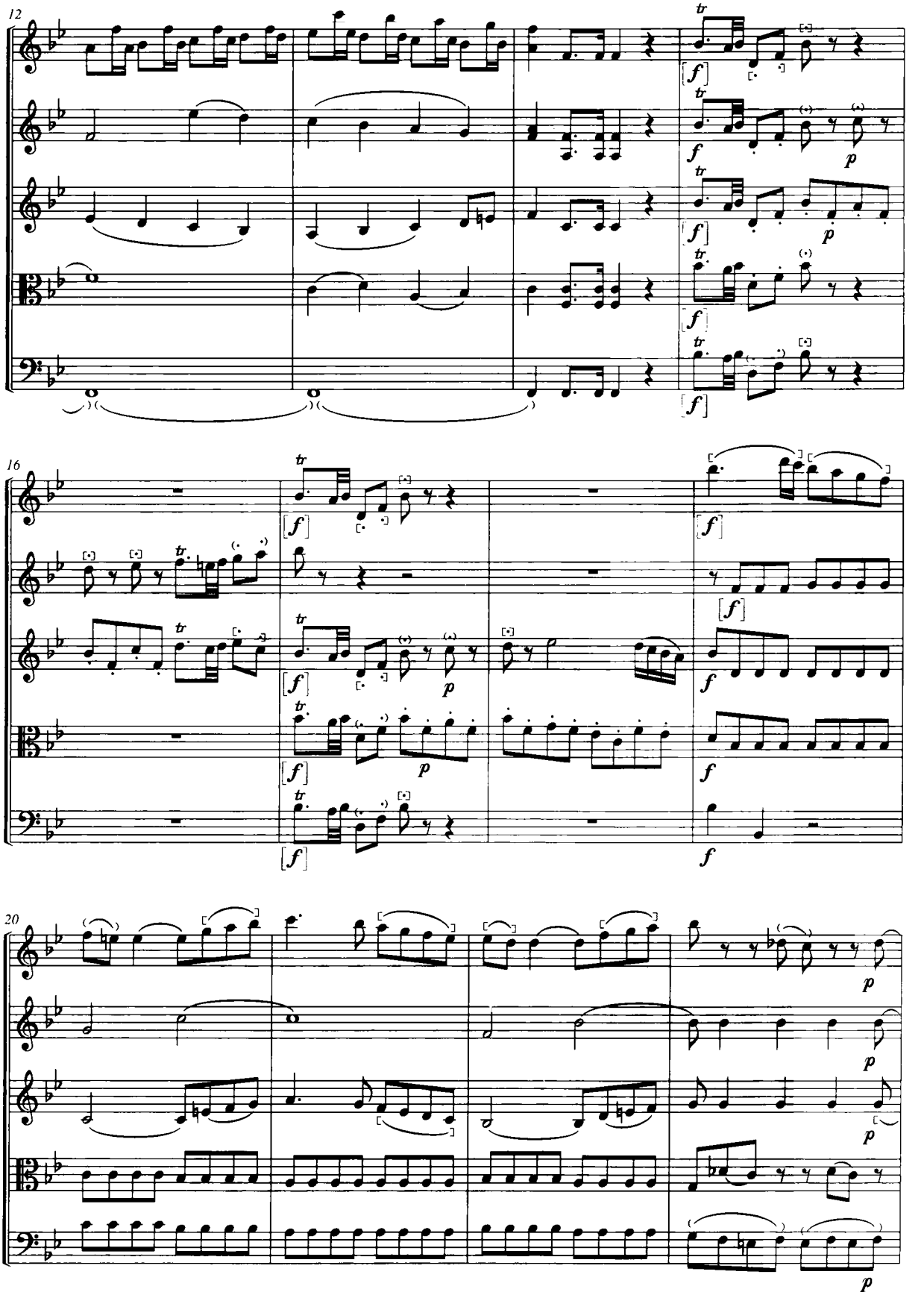


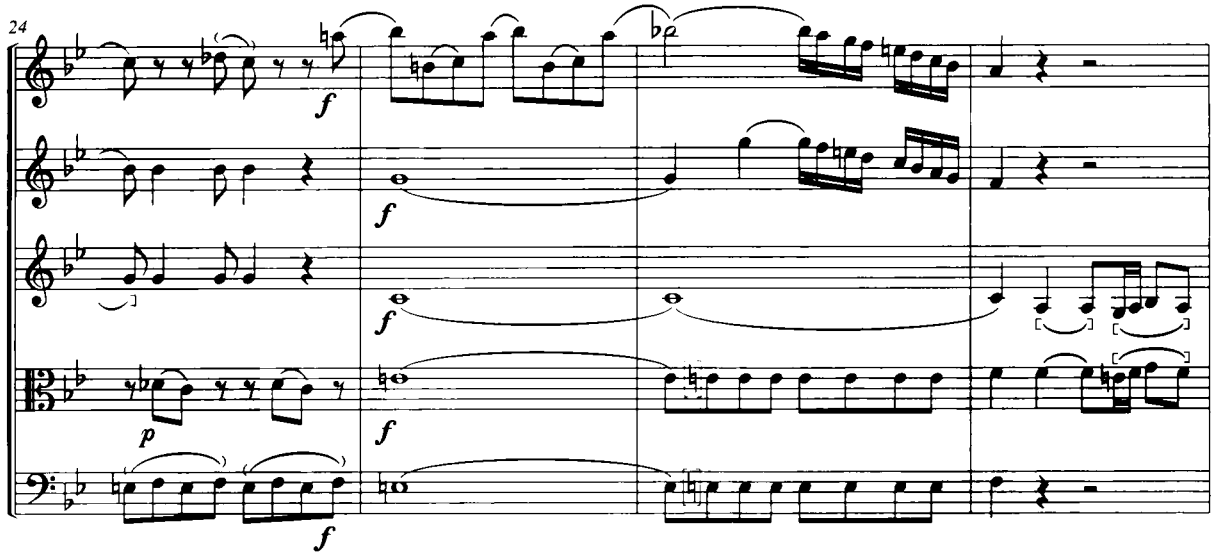
Facsimile 9. *IX. Quintet in G,* bejegyzés a belső borítólapon – (St. Florian)
*IX. Quintet in G,* inscription on the inner title – (St. Florian)

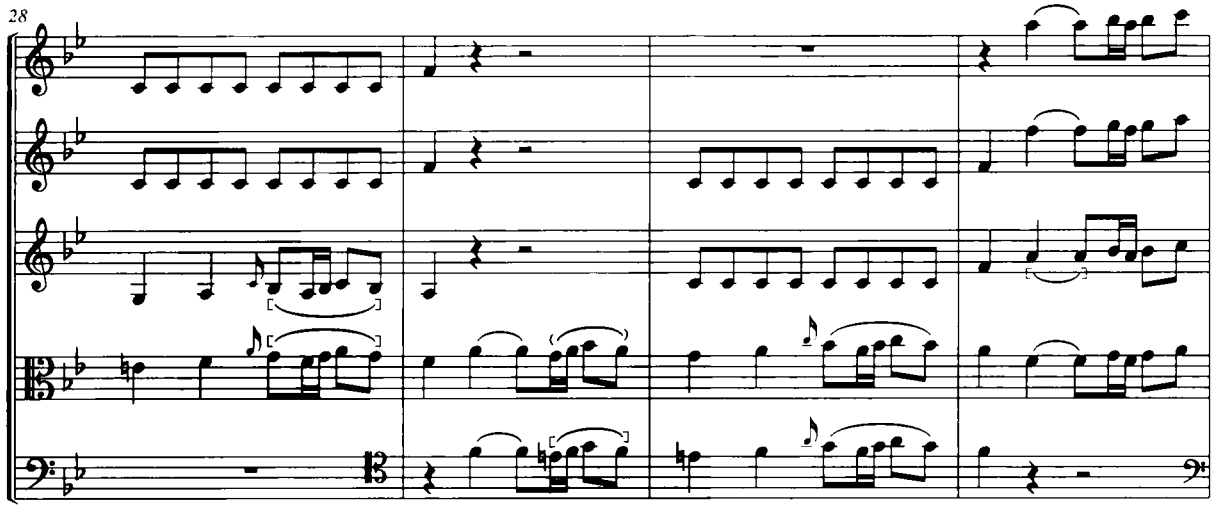
# SCORES

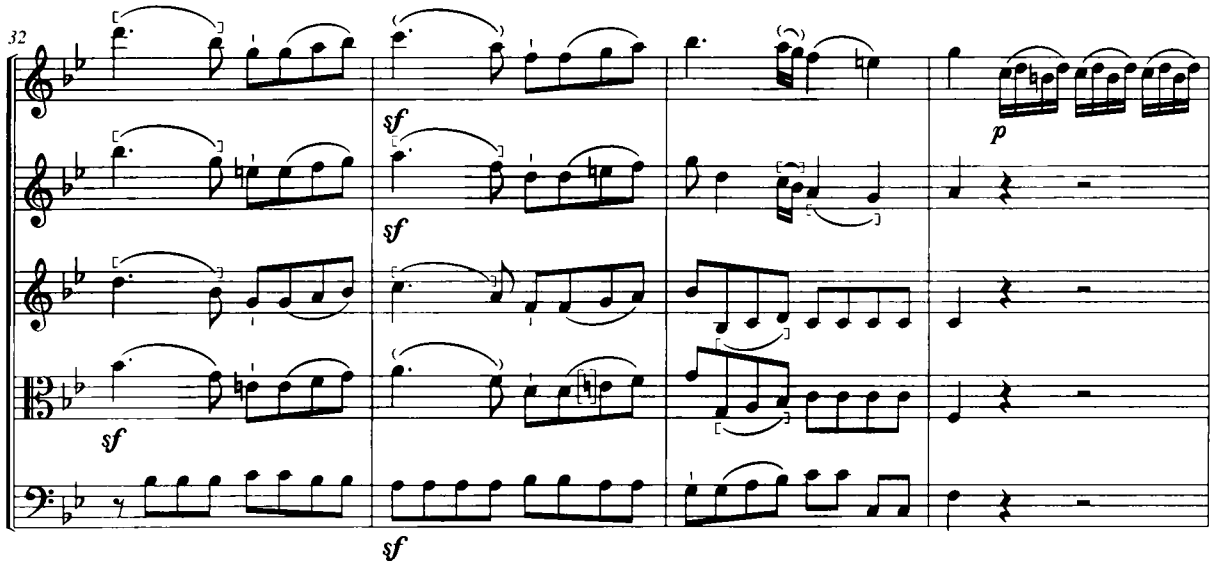
# Quintet No. 1 in B♭

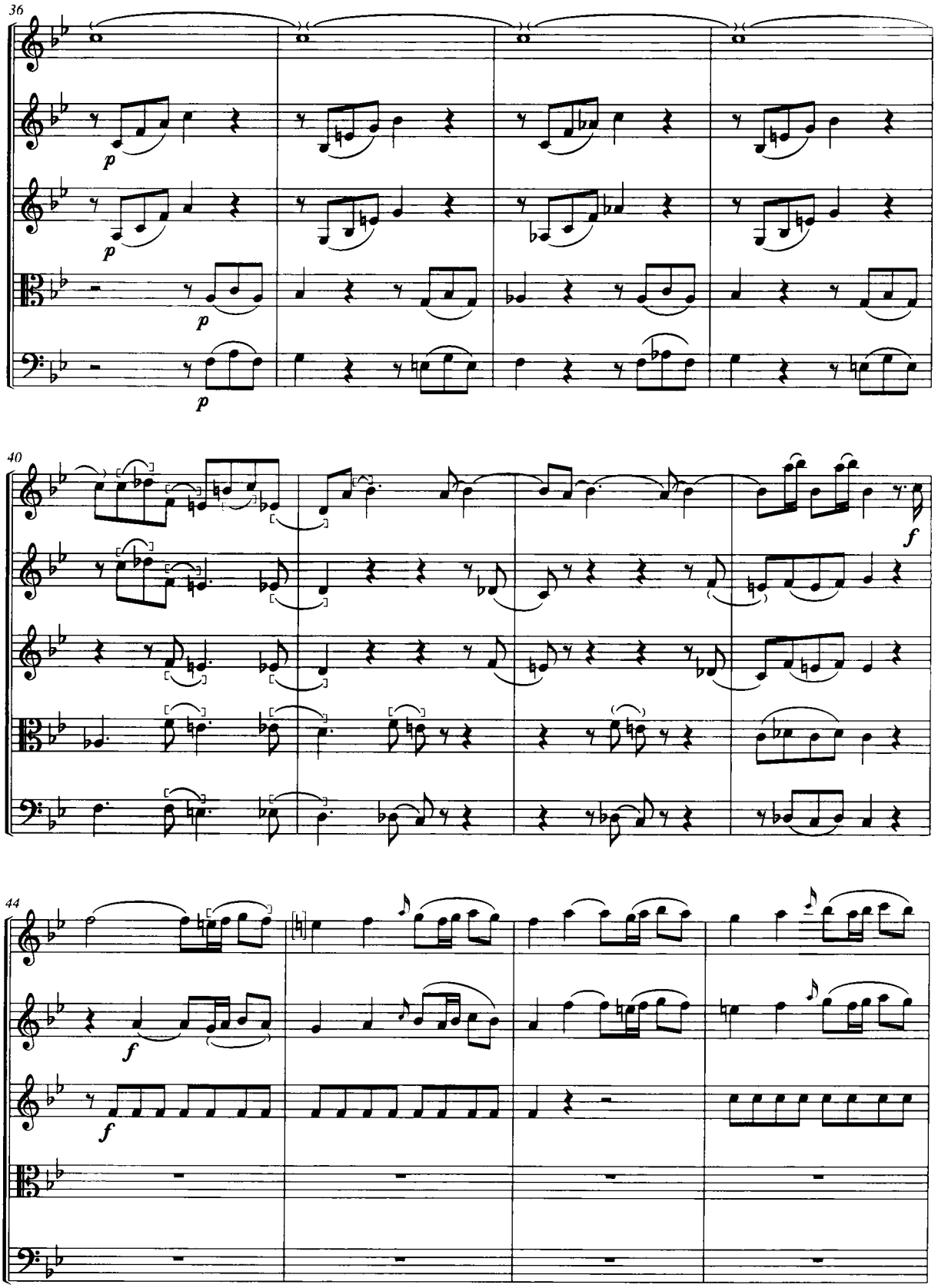


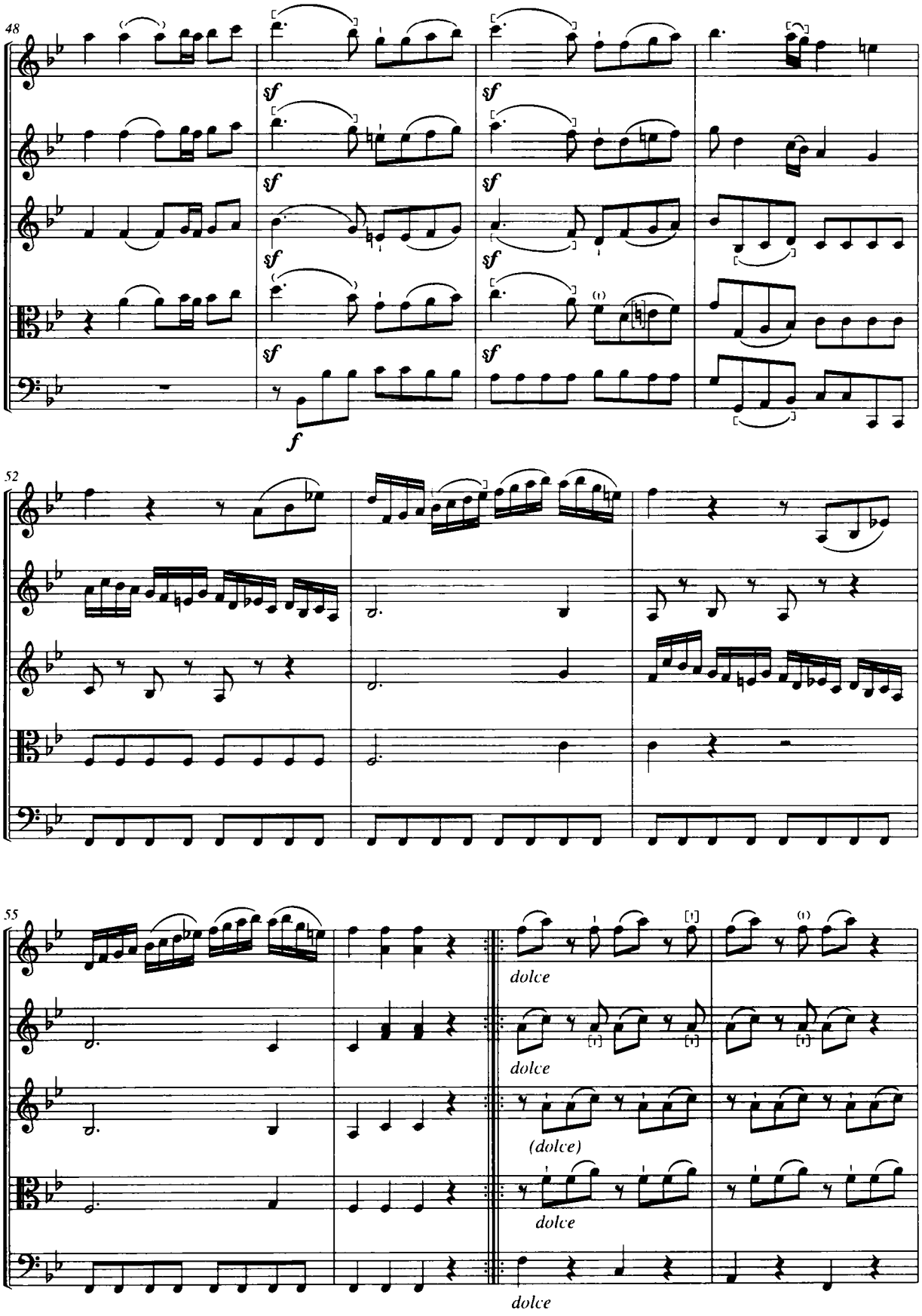

12
16
20

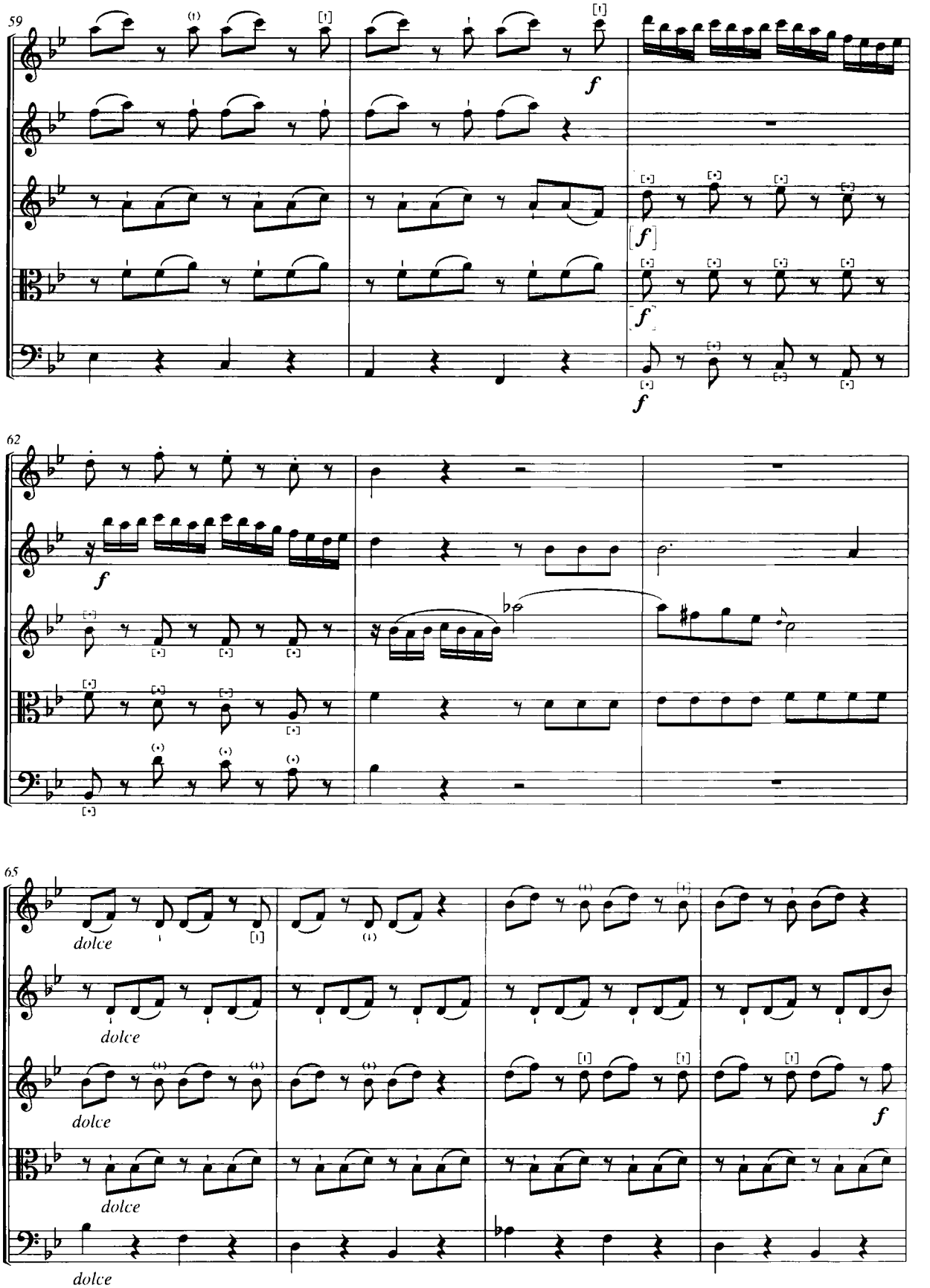

24
f
f
f
p
f
f

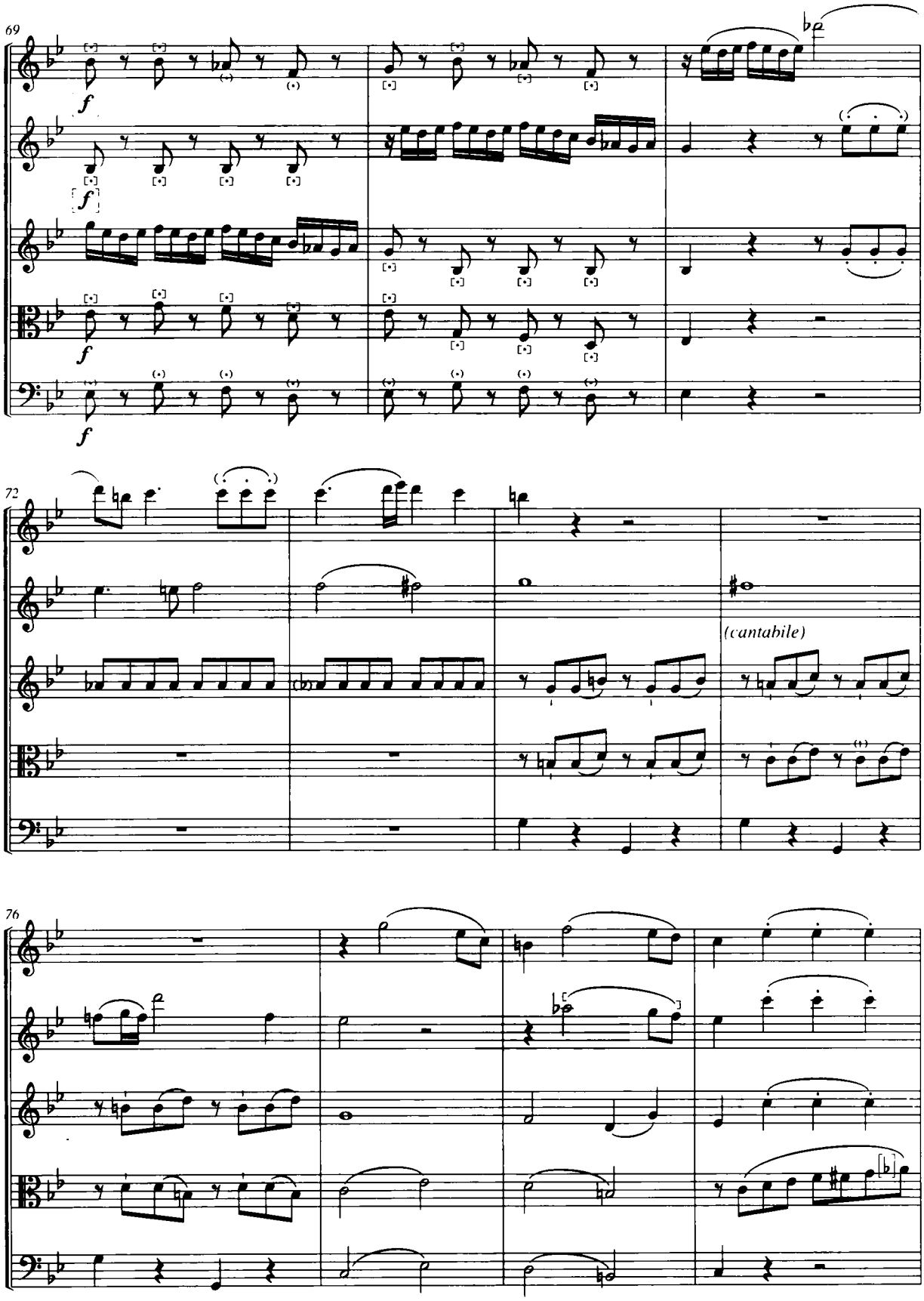

28

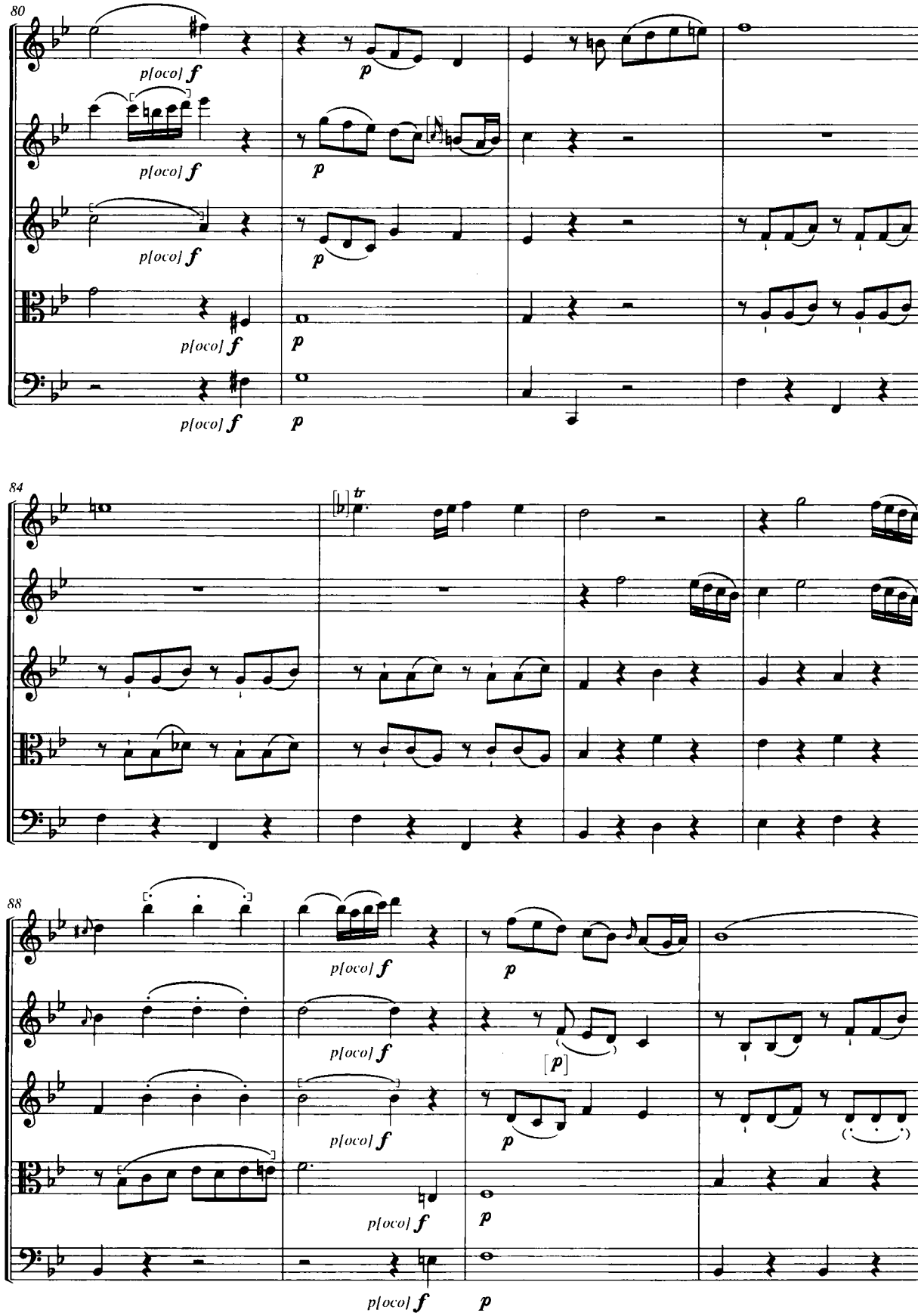

32
sf
sf
sf
sf
p

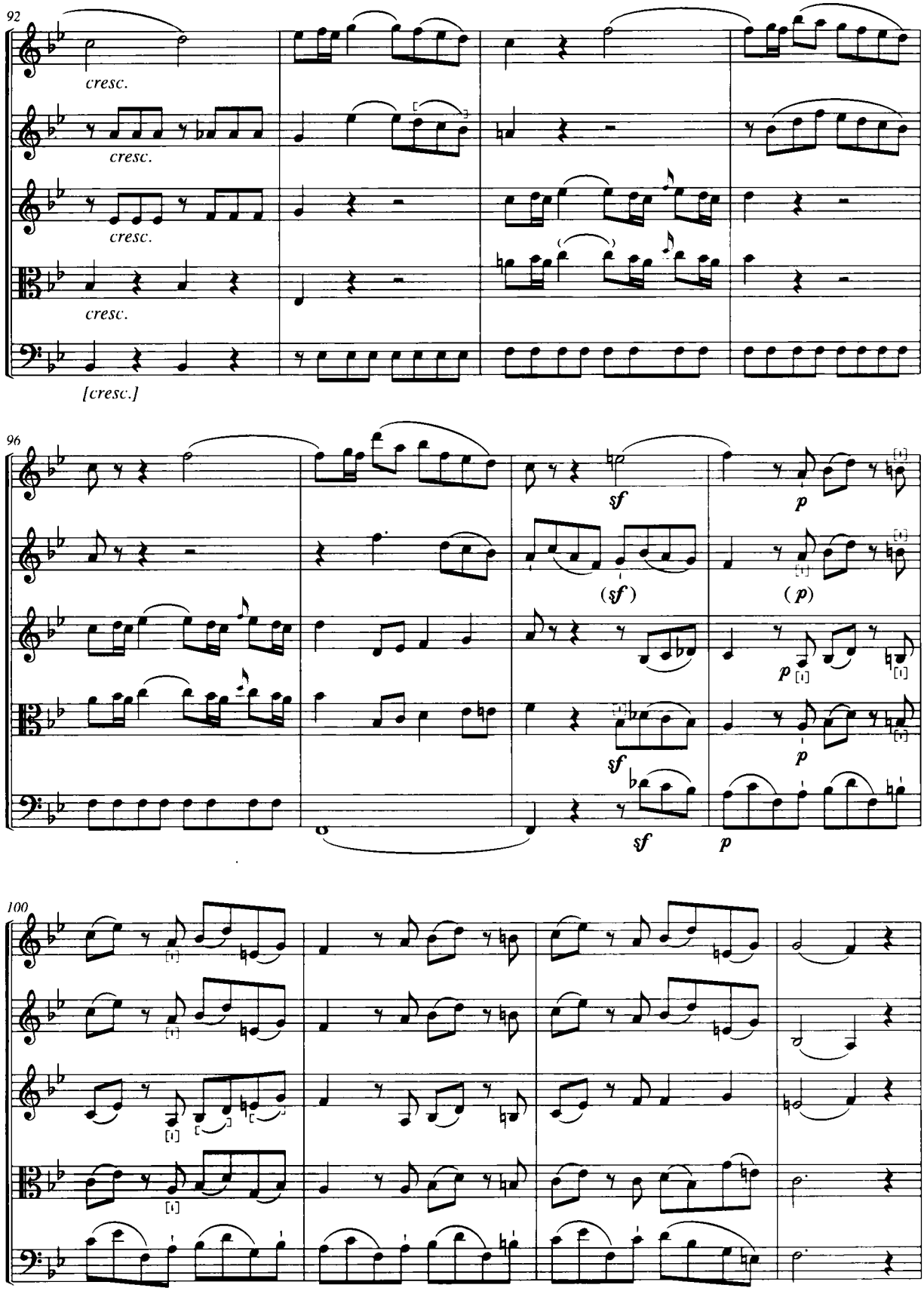

36
p
p
p
p
40
f
44
f
f

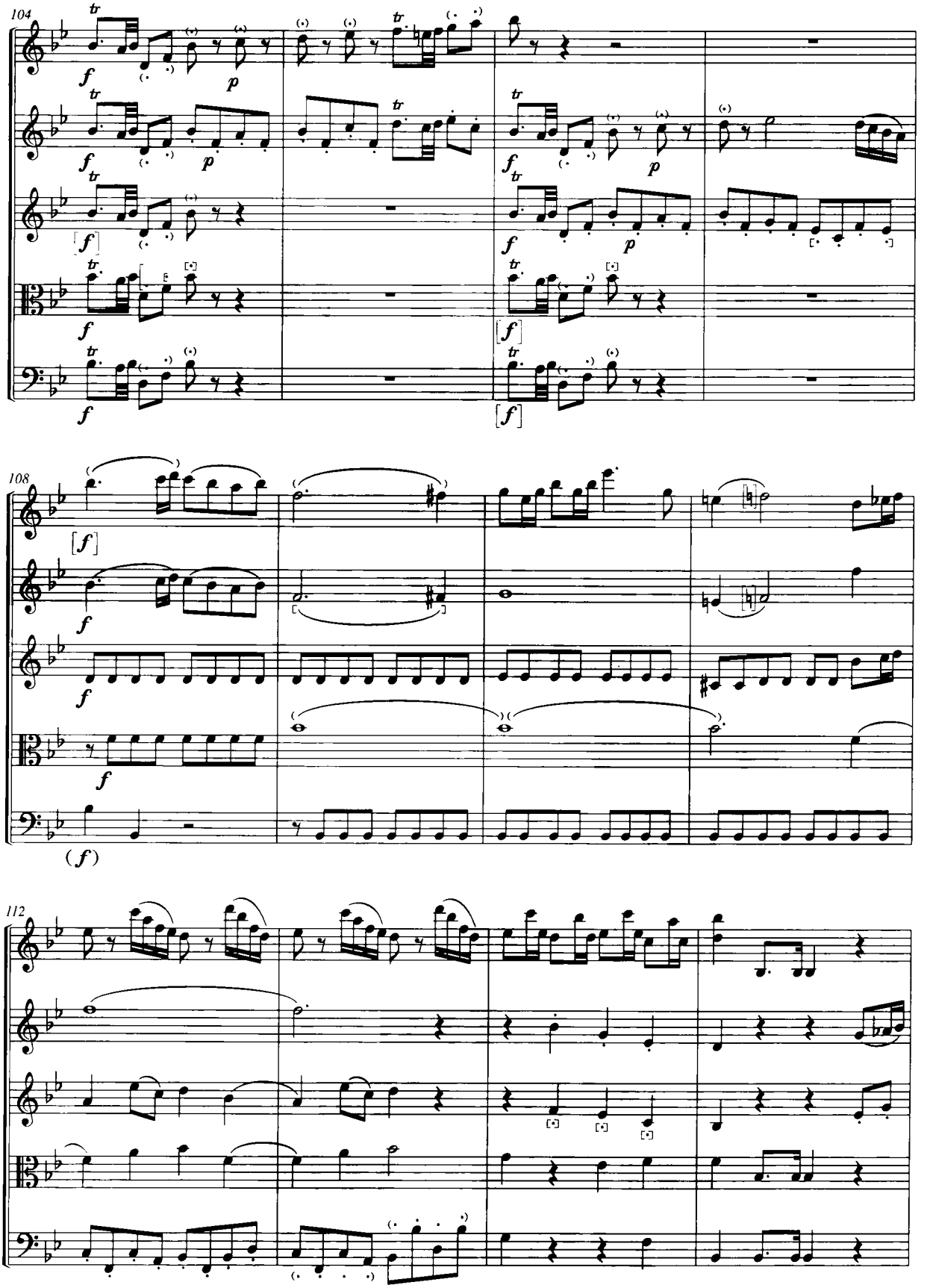

48
sf
sf
sf
sf
sf
sf
f
52
55
dolce
dolce
(dolce)
dolce
dolce

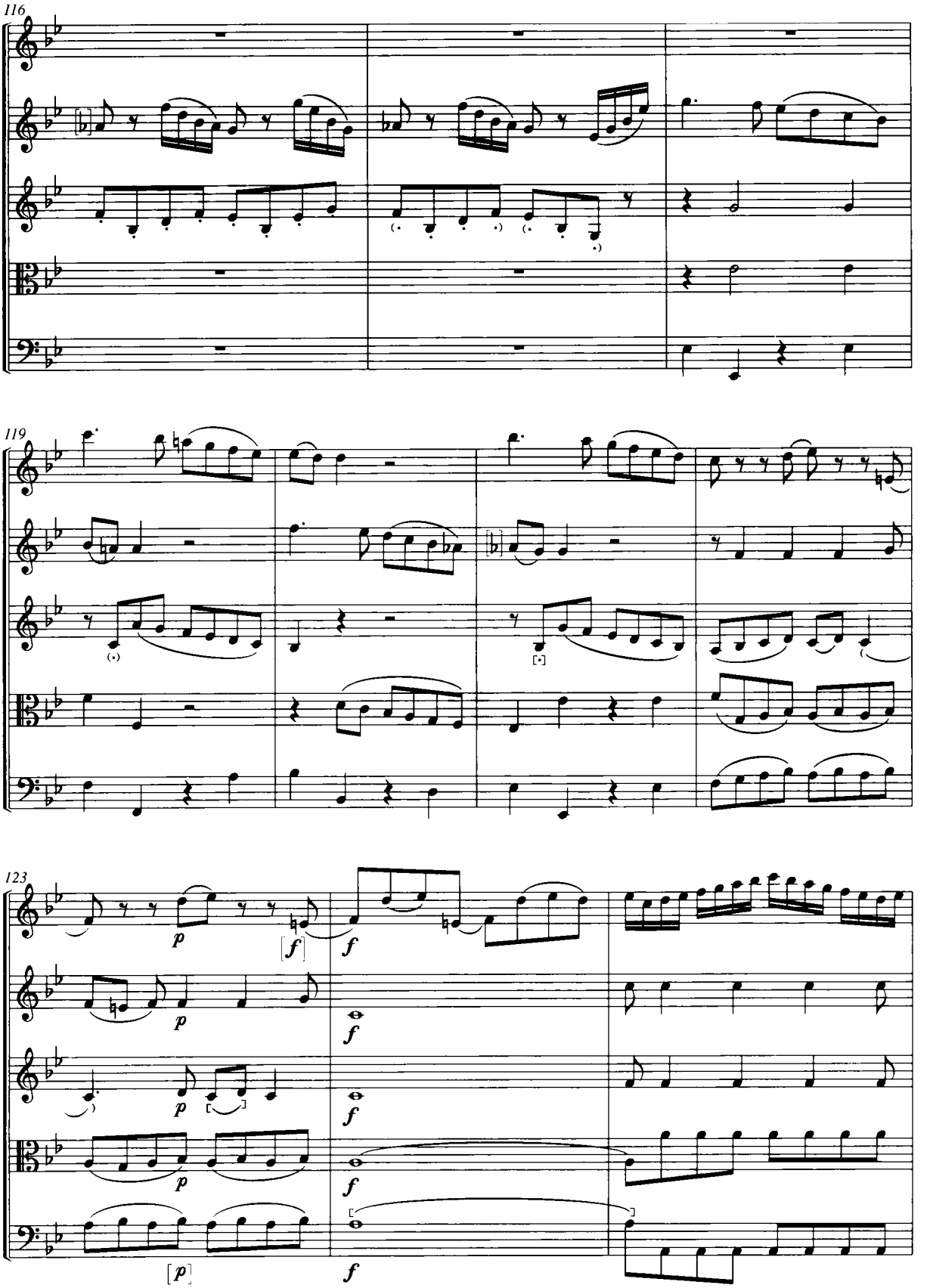

59
f
f
f
62
f
65
dolce
dolce
dolce
dolce
f

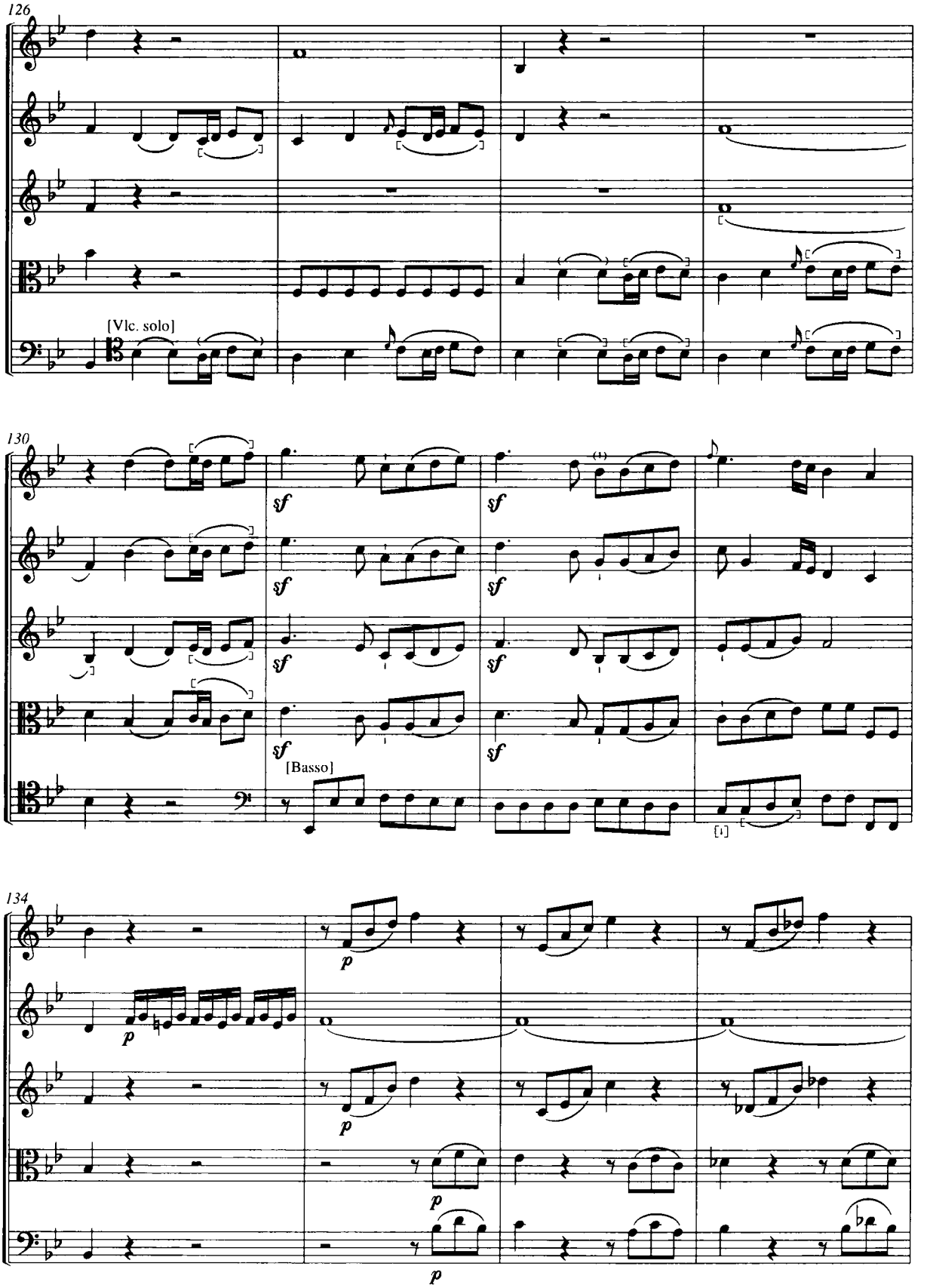

69
f
72
(cantabile)
76

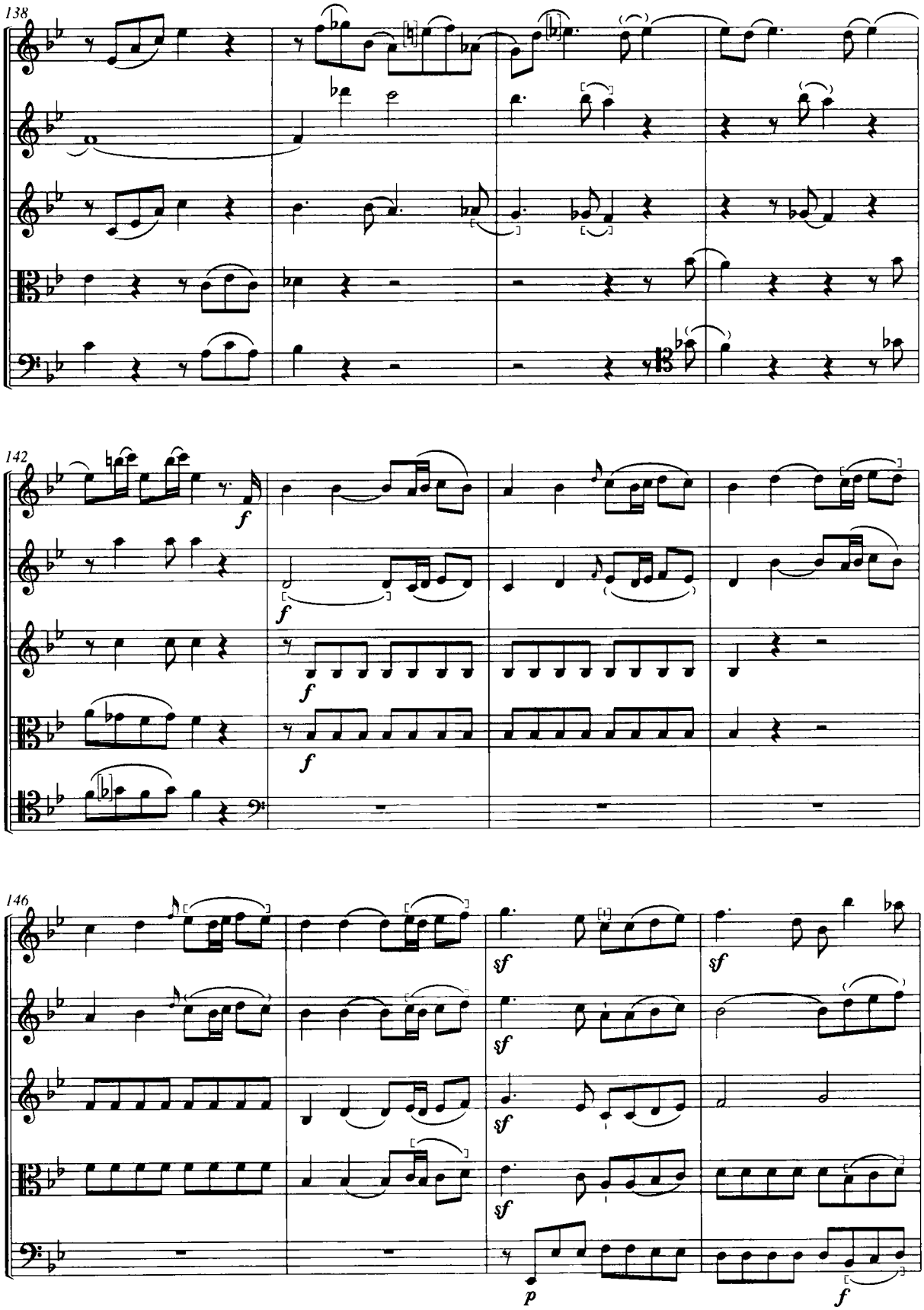

80
p[oco] f
p
84
tr
88

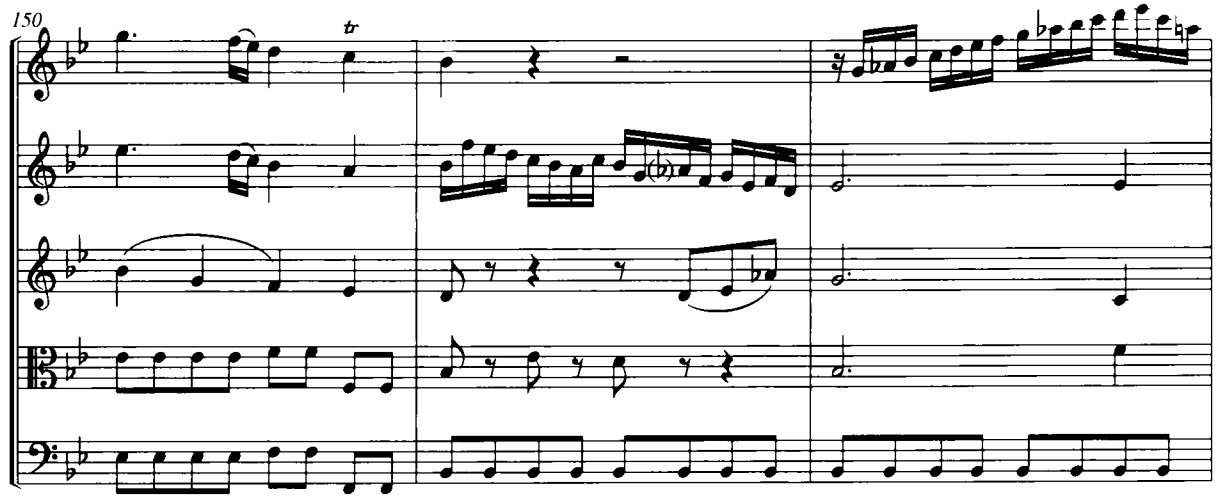

92
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
[cresc.]
96
sf
p
(sf)
(p)
p
sf
p
sf
100

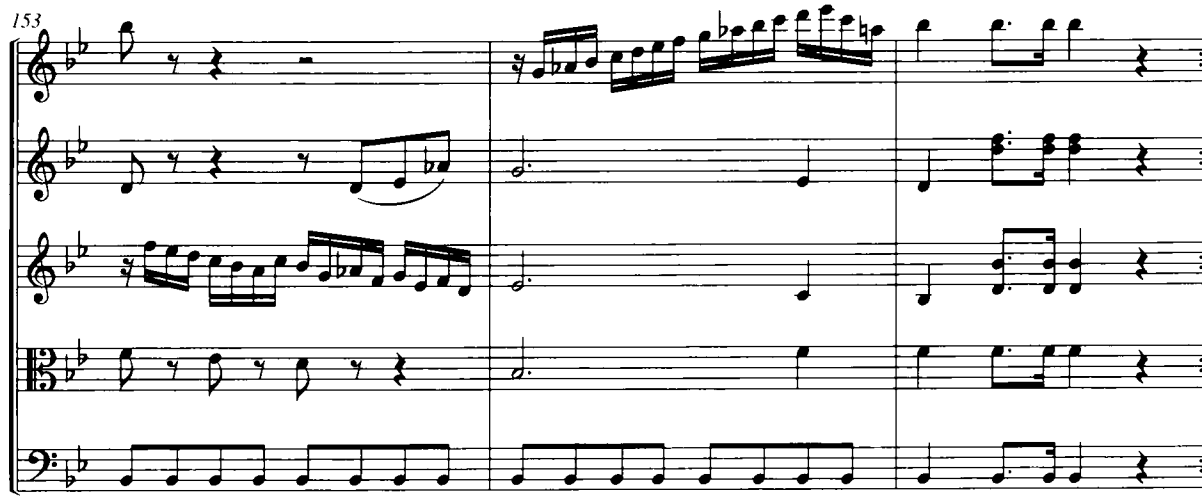

104
108
112

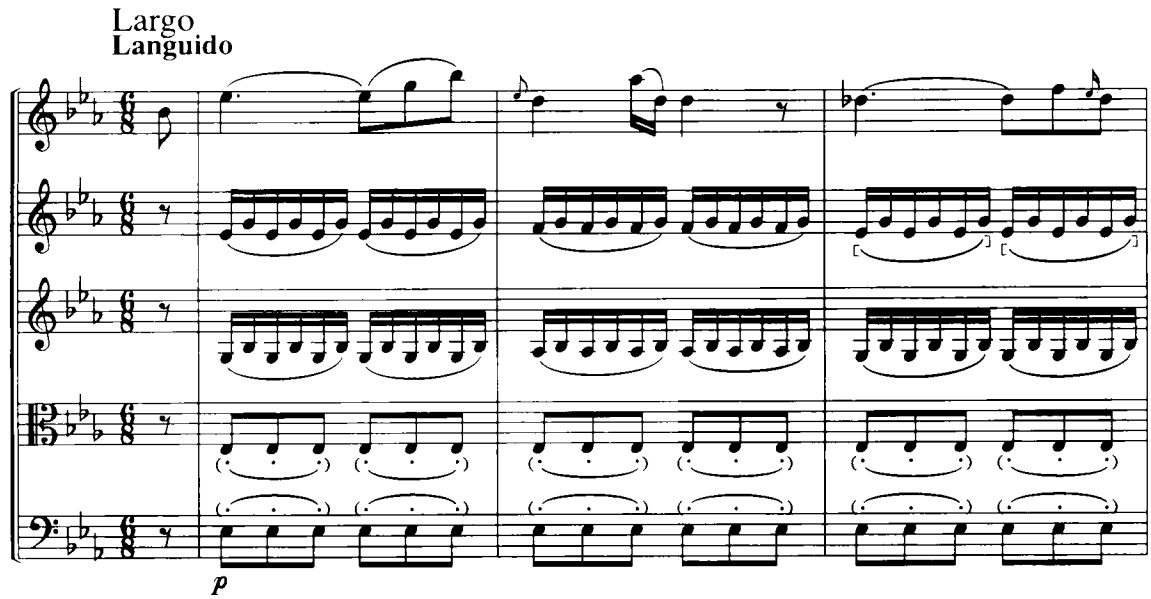

116
119
123
p
f
[p]
[f]

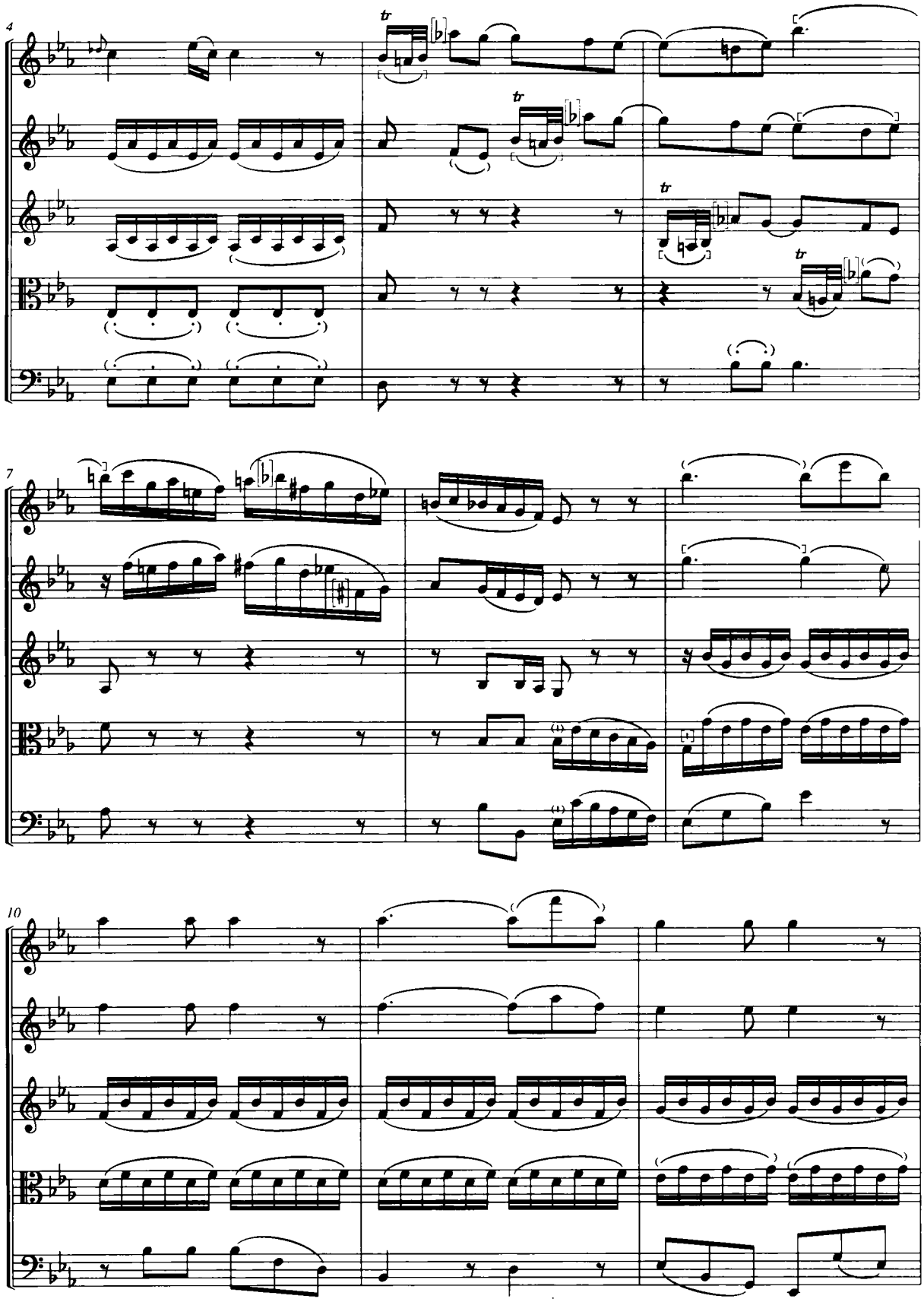

126
[Vlc. solo]
130
sf
[Basso]
134
p

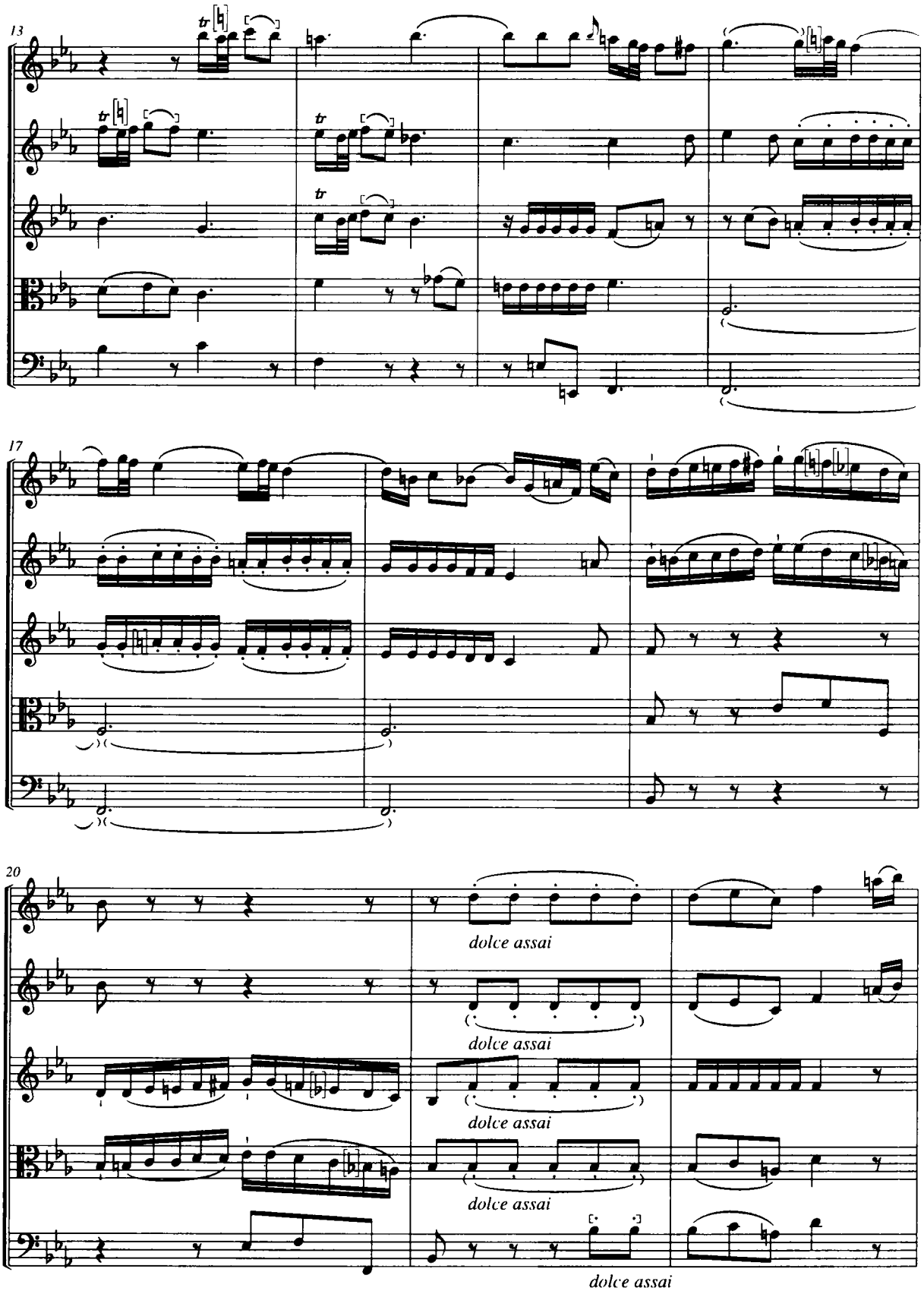

138
142
f
f
f
f
146
sf
sf
sf
sf
p
f

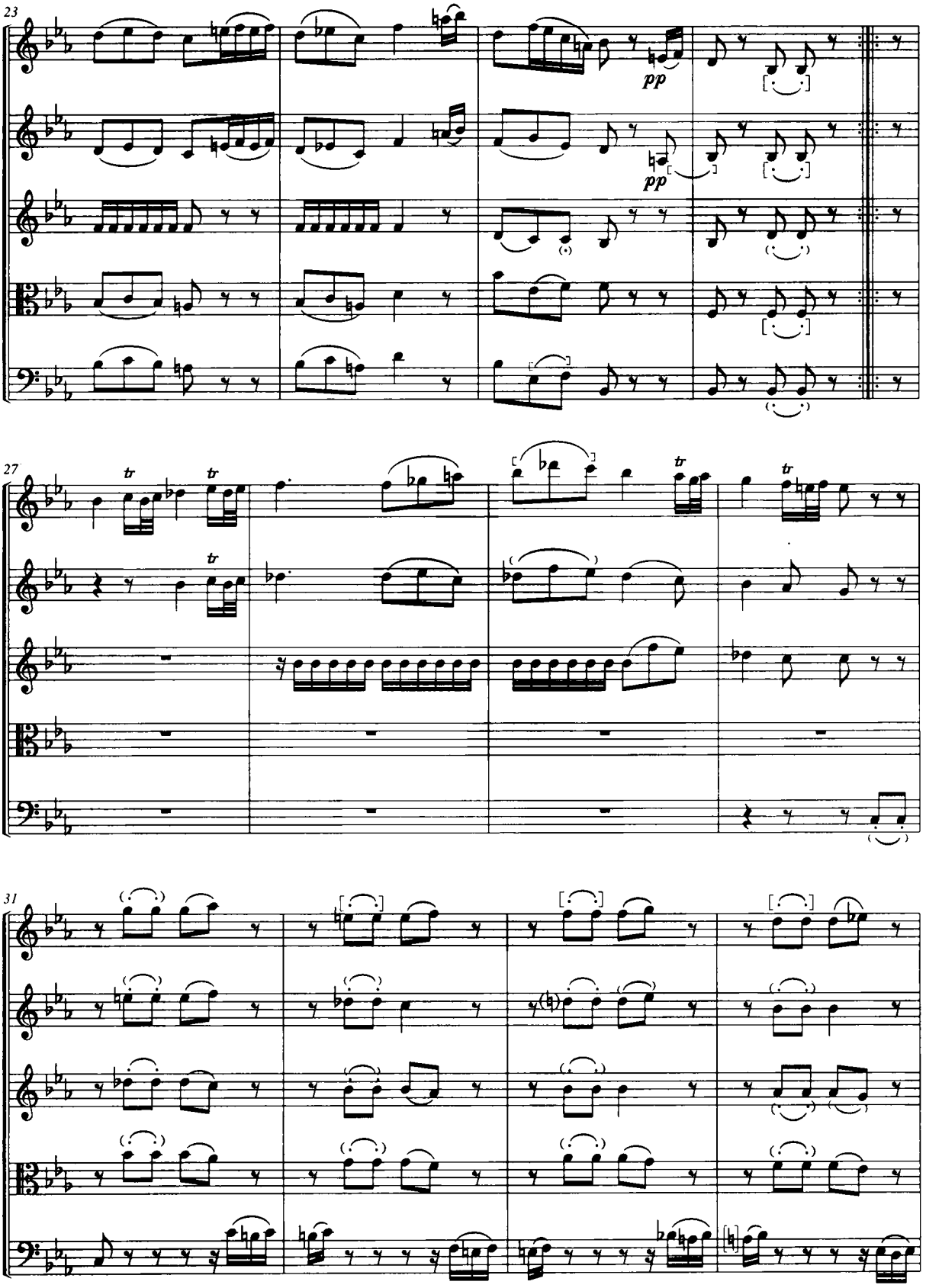

150
tr

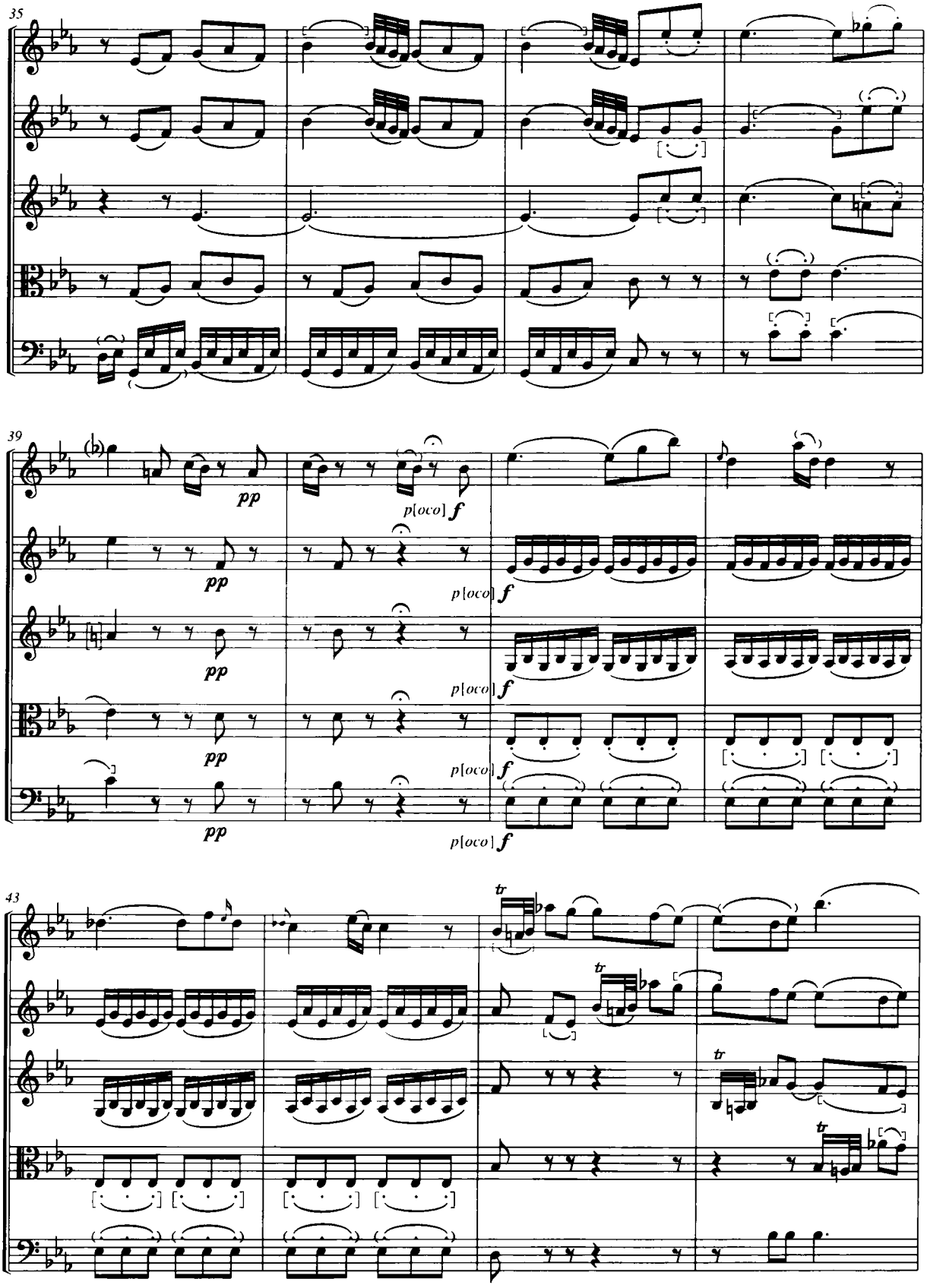

153

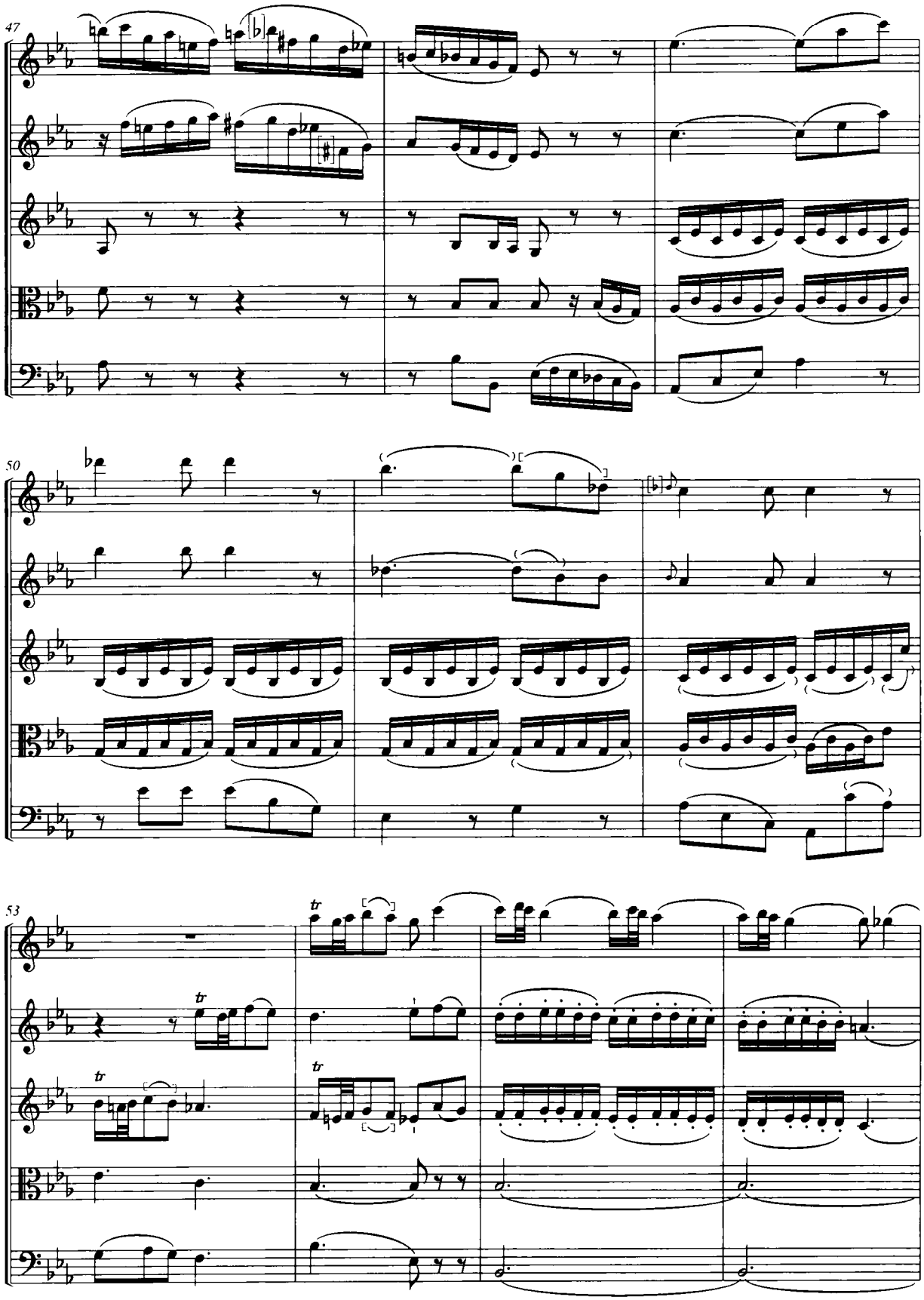

Largo
Languido
p

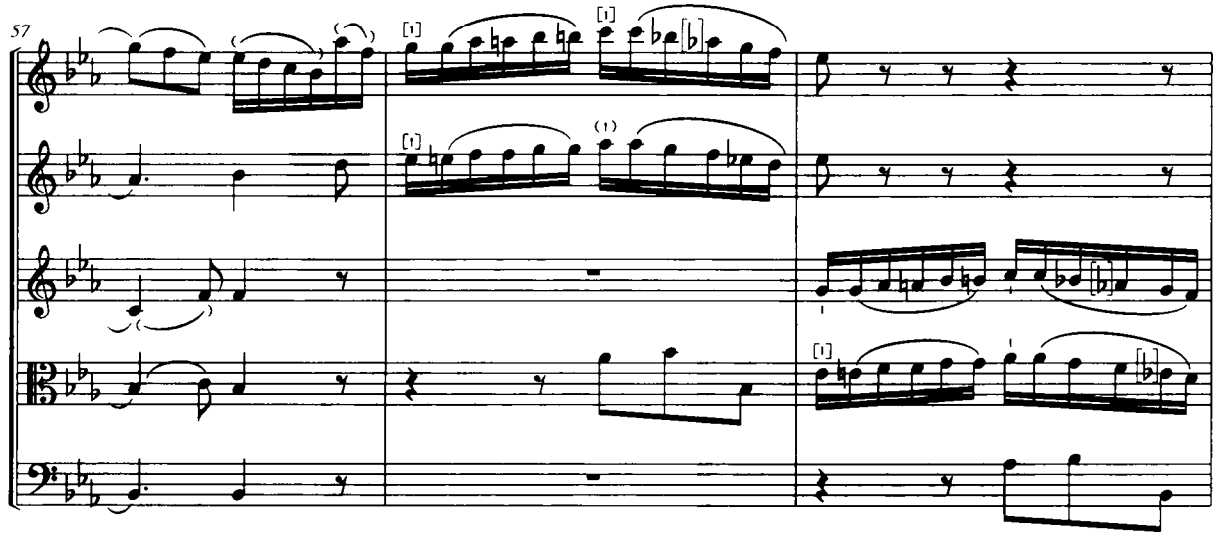

4
tr
tr
tr
tr
7
10

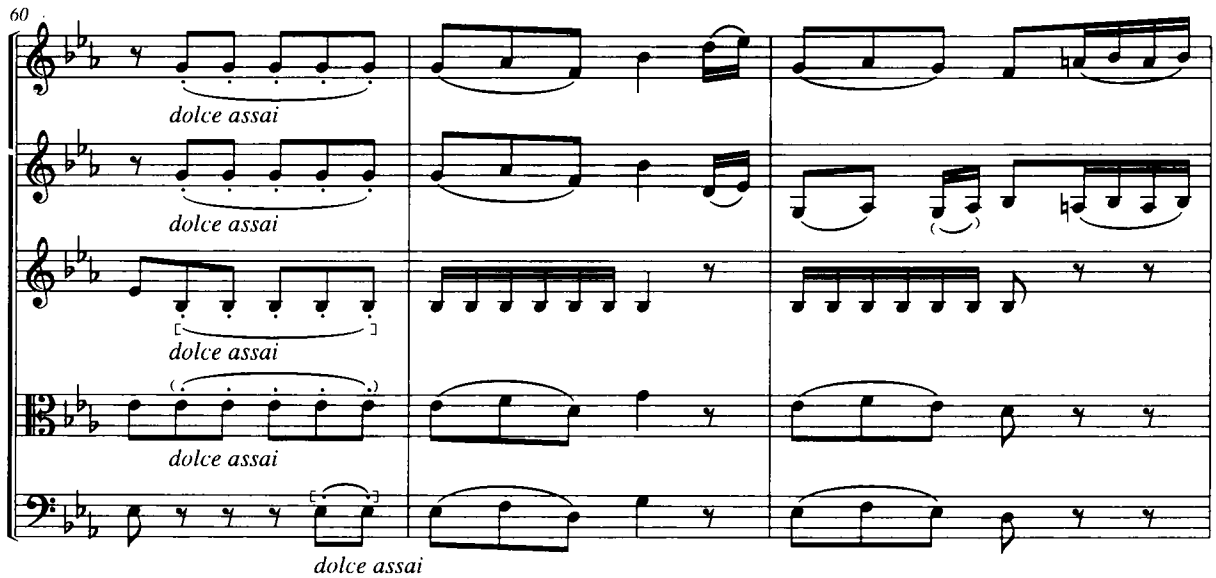

13
17
20
dolce assai
dolce assai
dolce assai
dolce assai
dolce assai

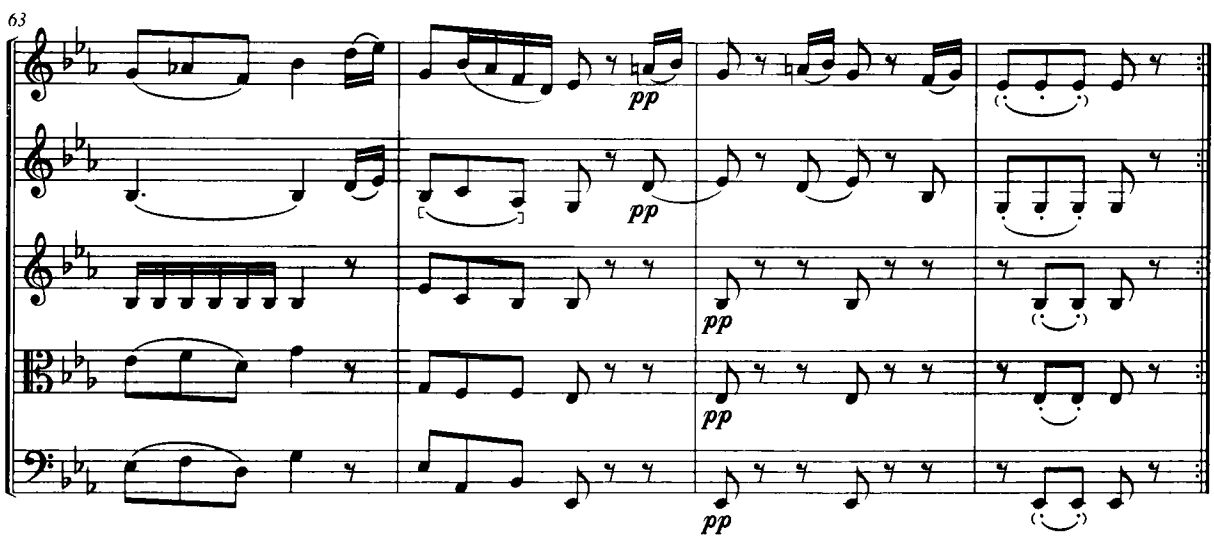

23
pp
pp
27
tr
tr
tr
tr
31


35
39
pp
p[oco] f
43
tr


47
50
53
tr
tr
tr

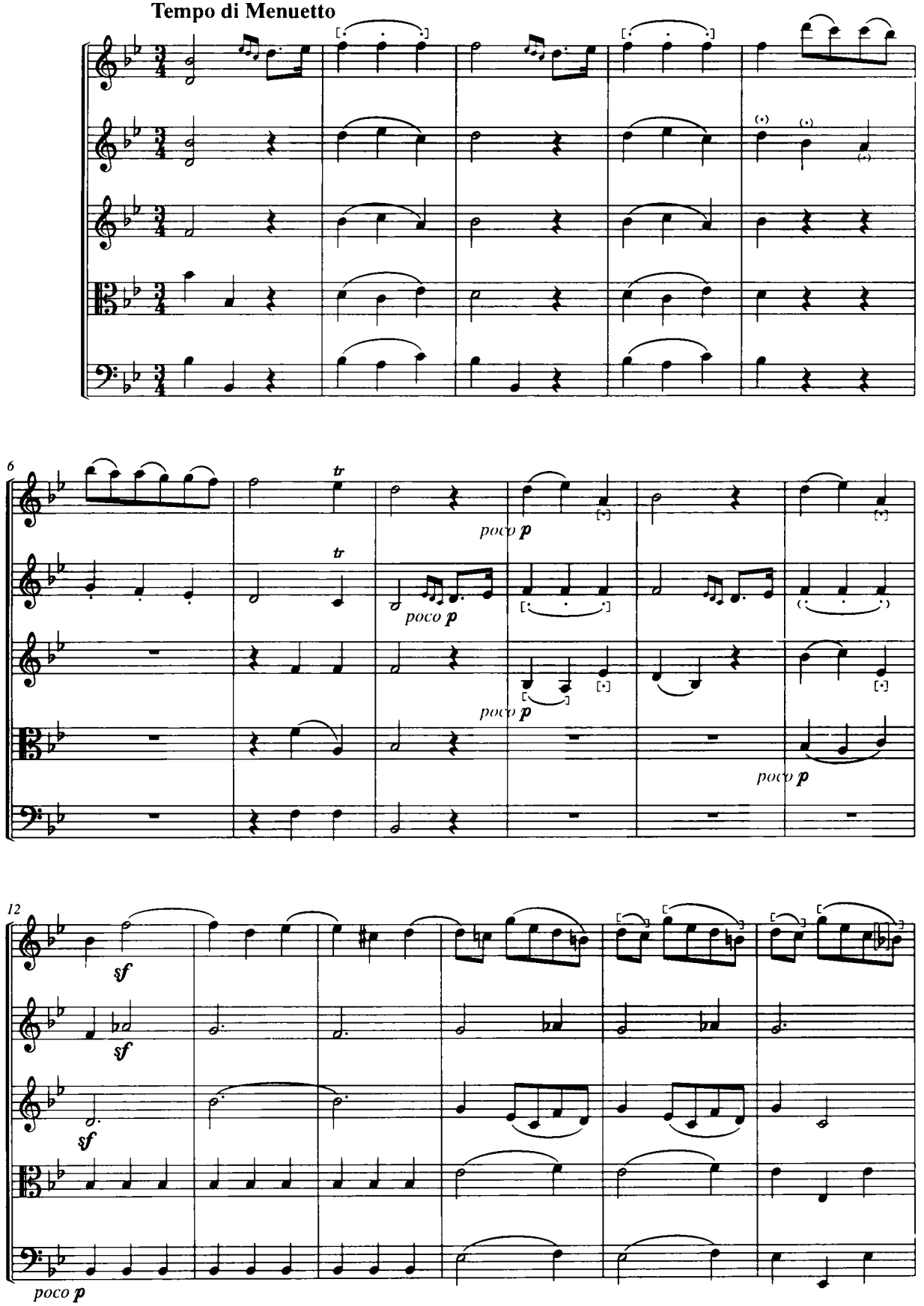

57

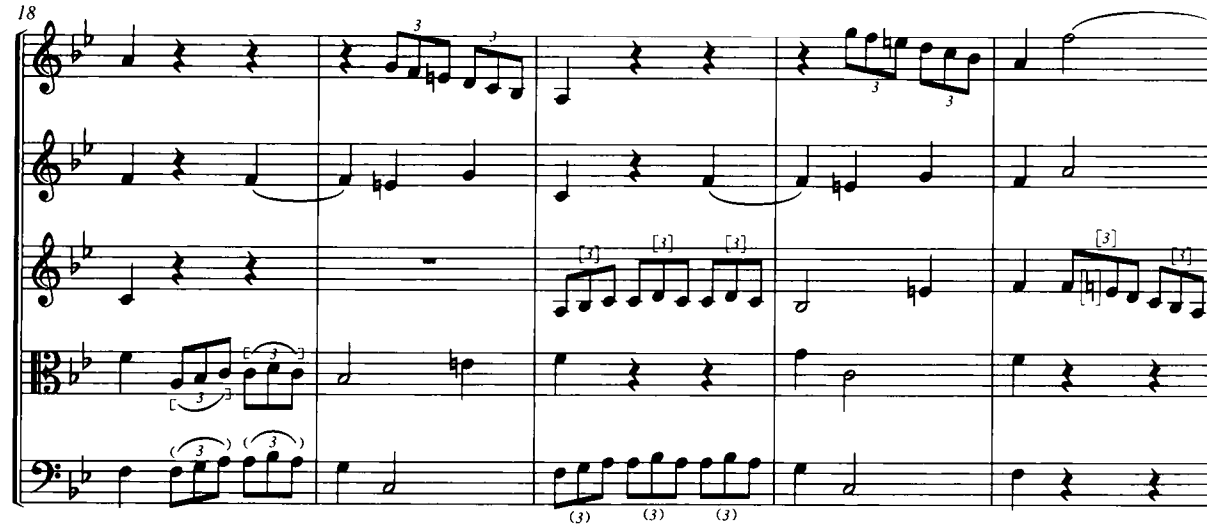

60
dolce assai
dolce assai
dolce assai
dolce assai
dolce assai

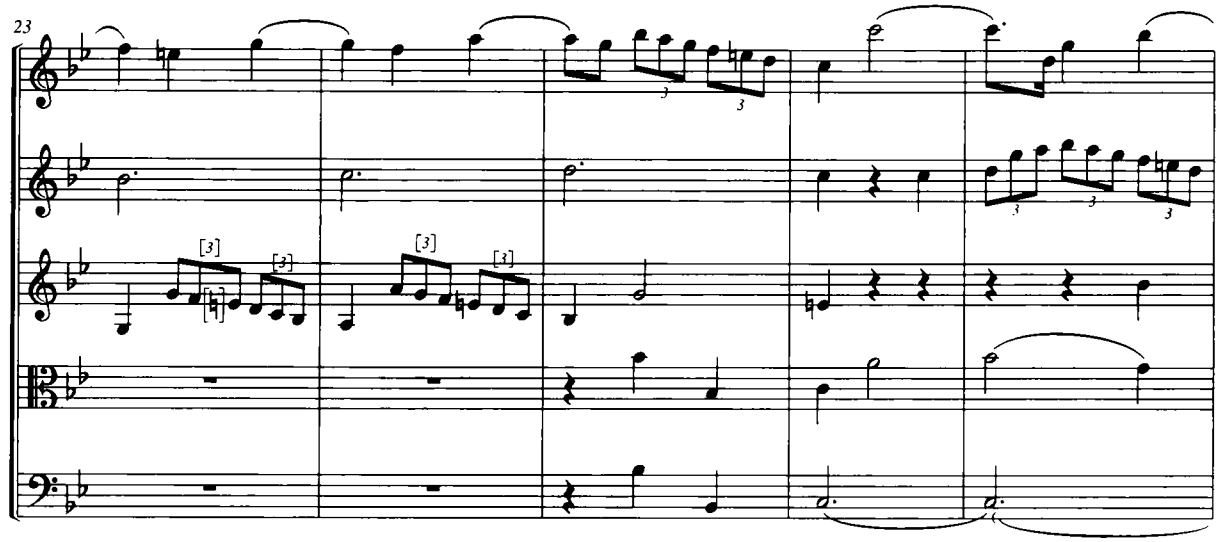

63
pp
pp
pp
pp
pp

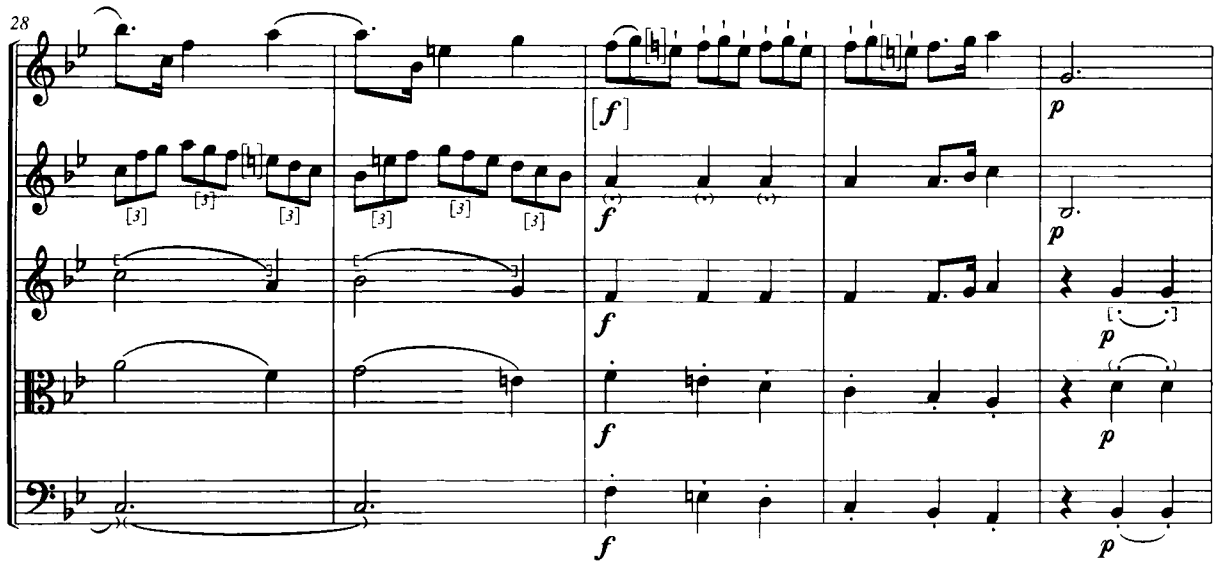
Finale

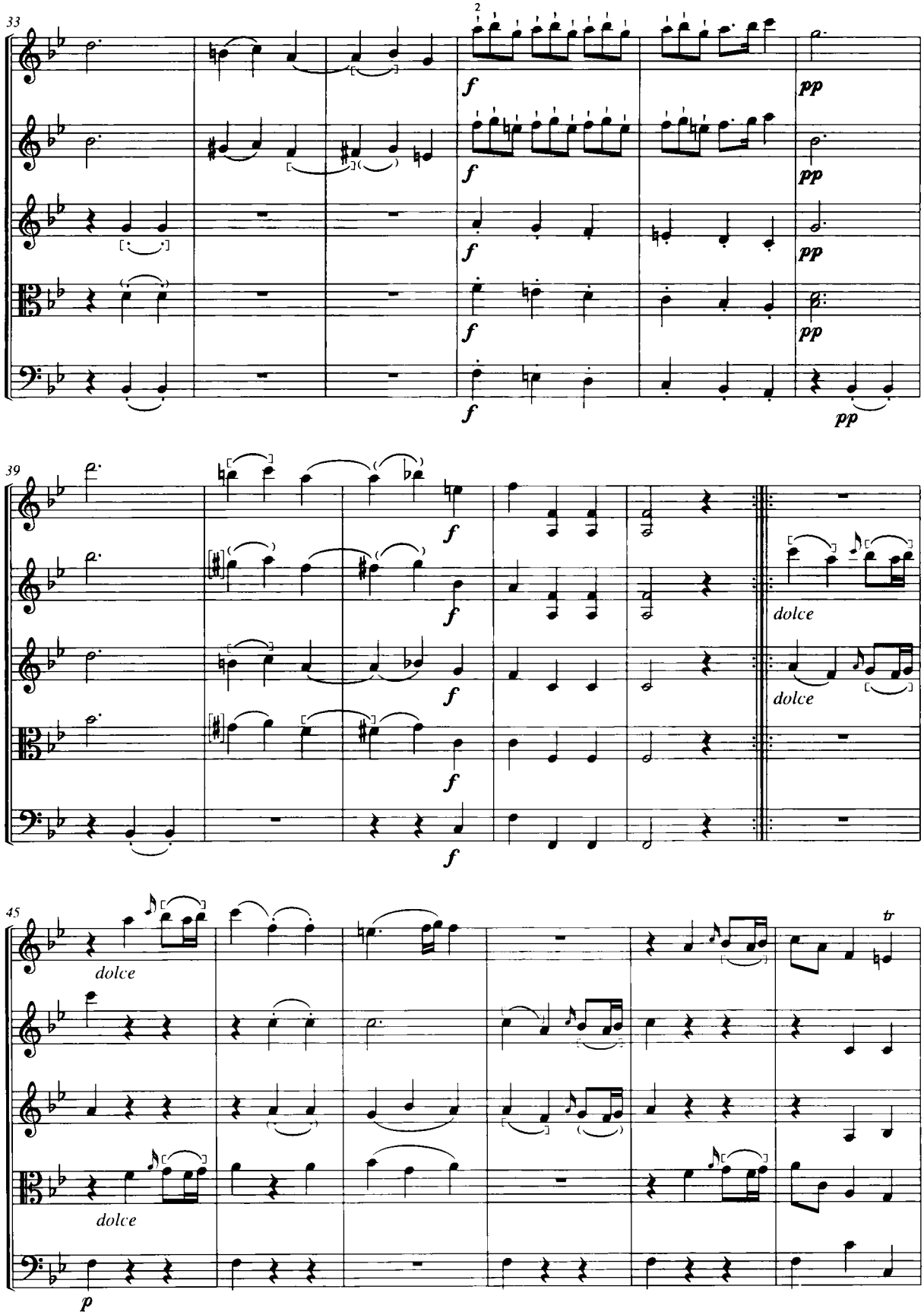
**Tempo di Menuetto**

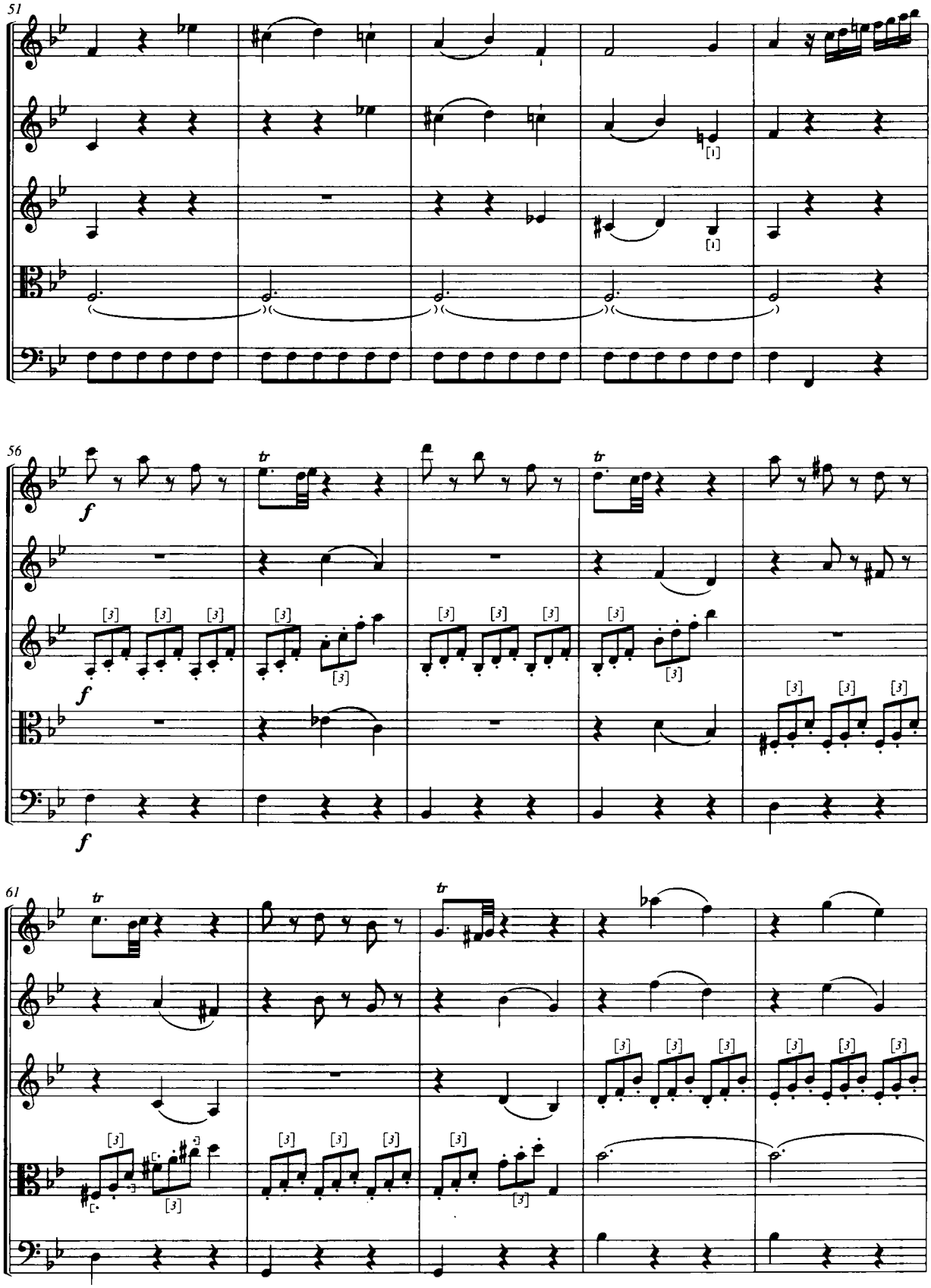


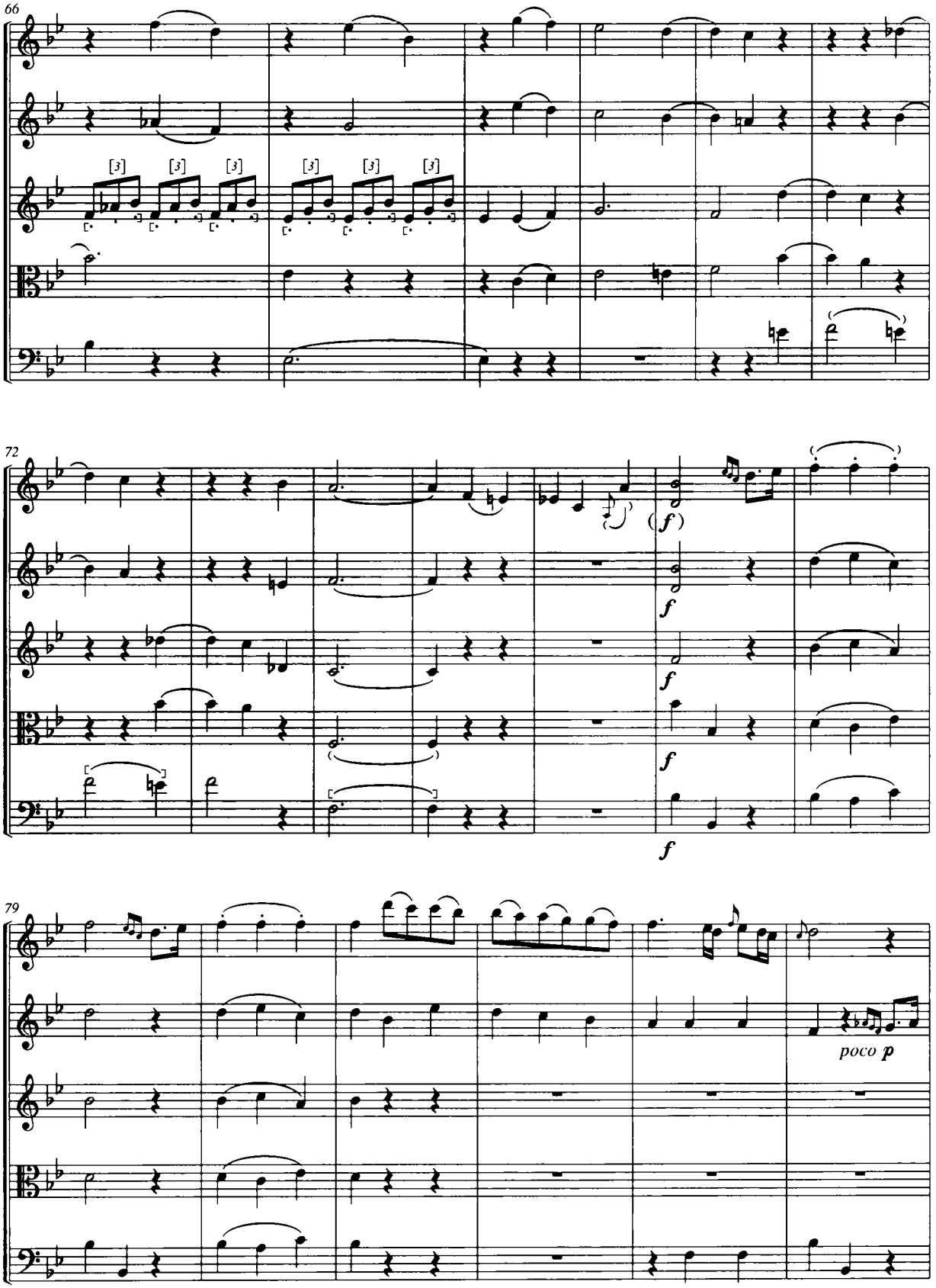

18

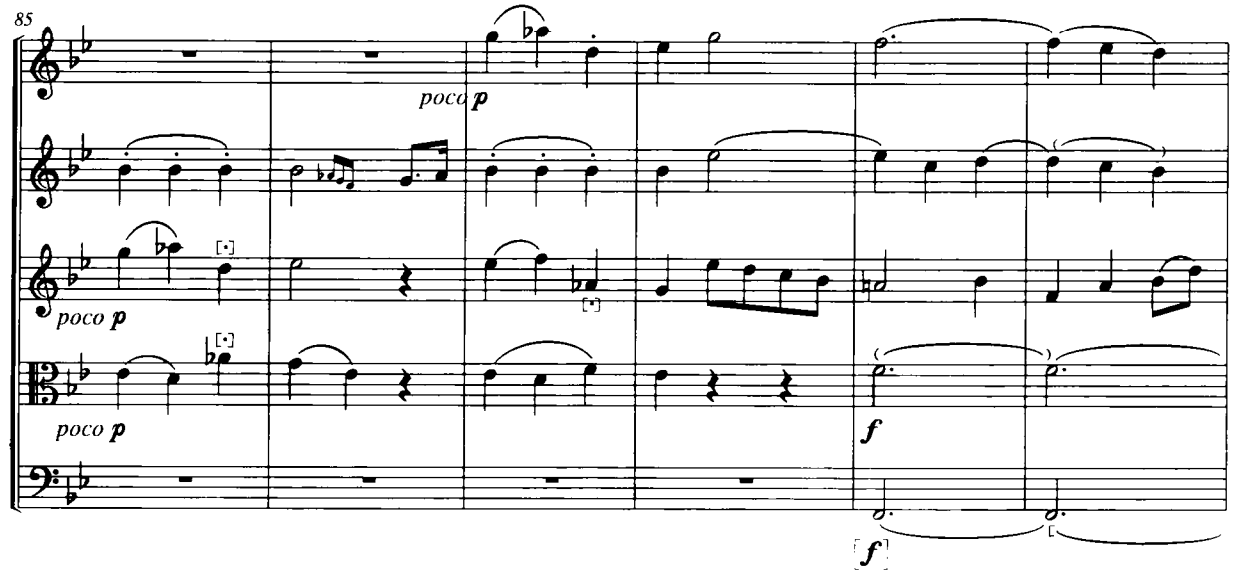

23

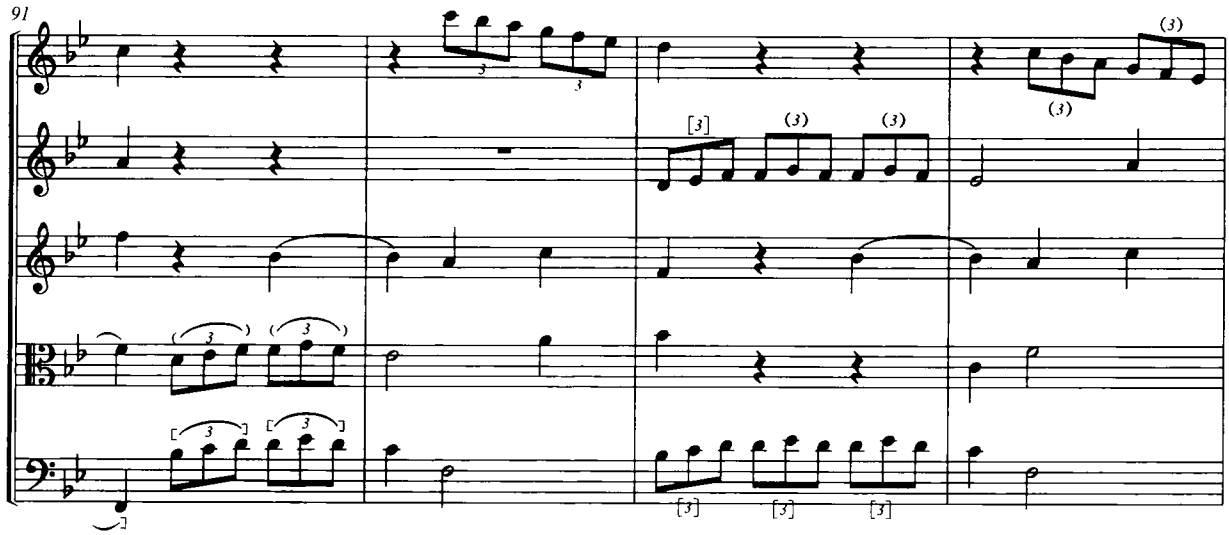

28
[f]
p

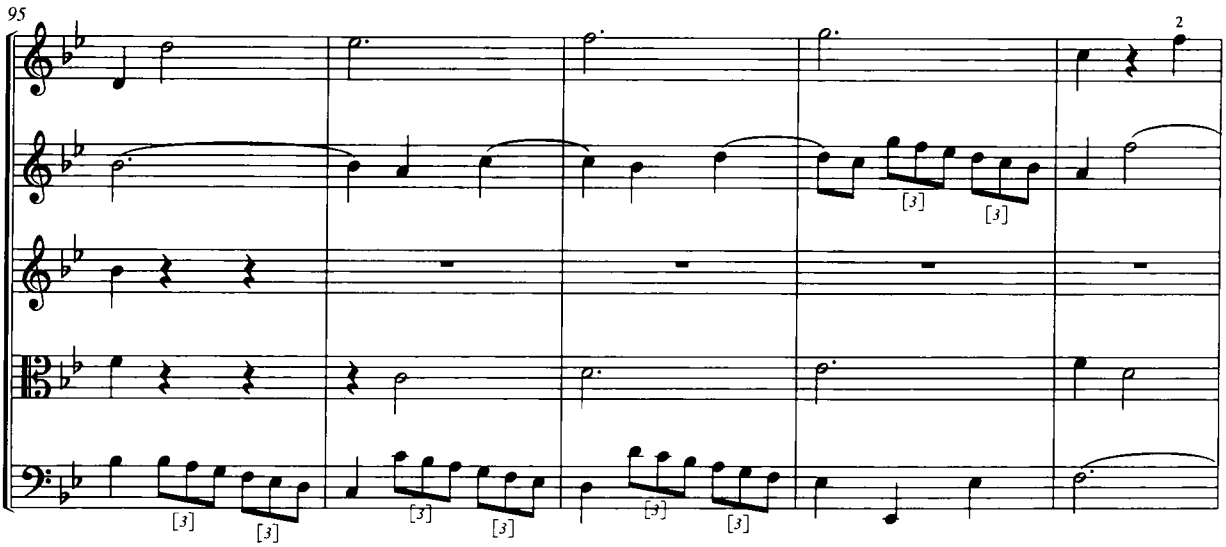

33
2
f
pp
39
dolce
45
tr
p

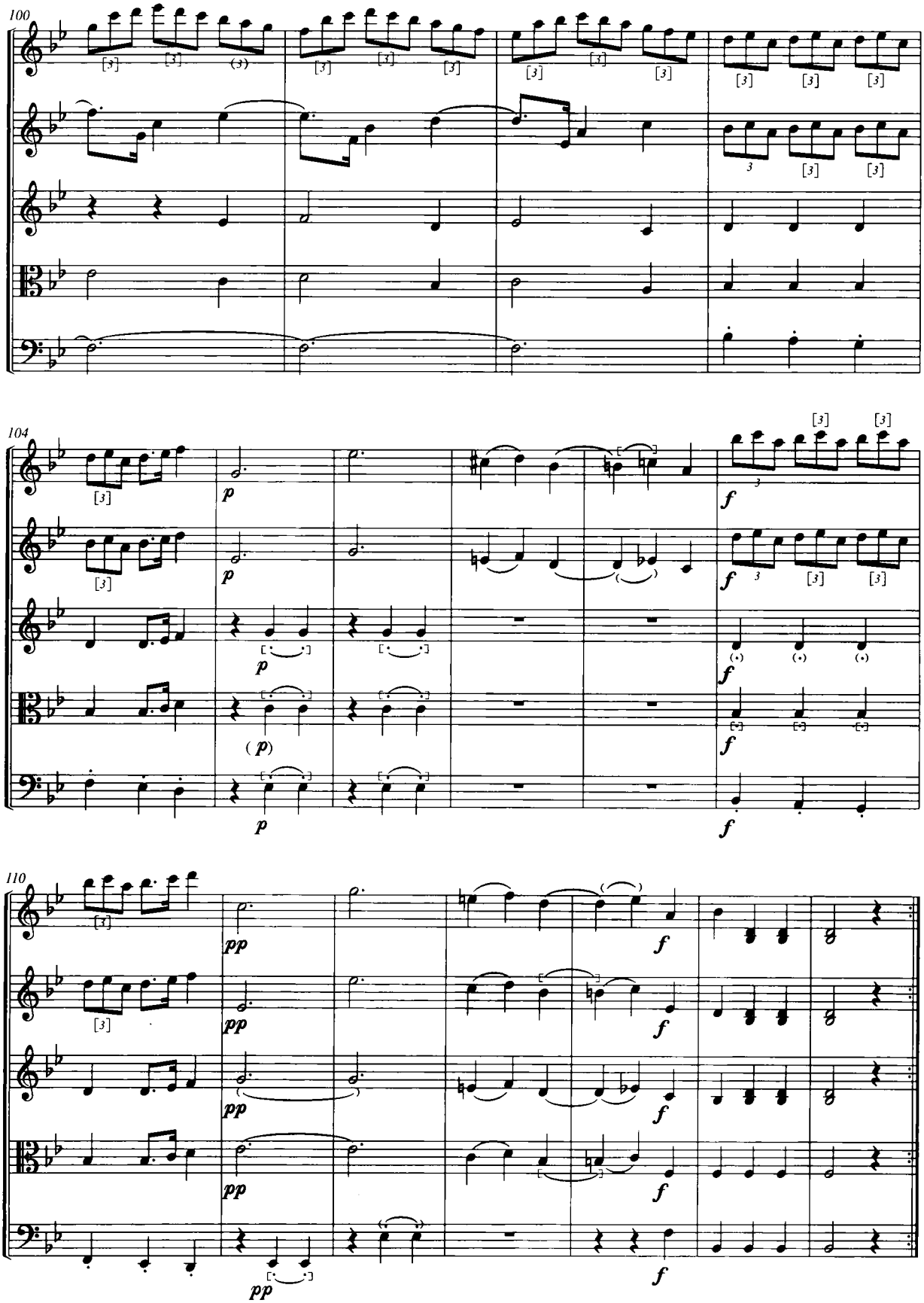

51
56
61
f
tr


66
72
79
(f)
f
poco p

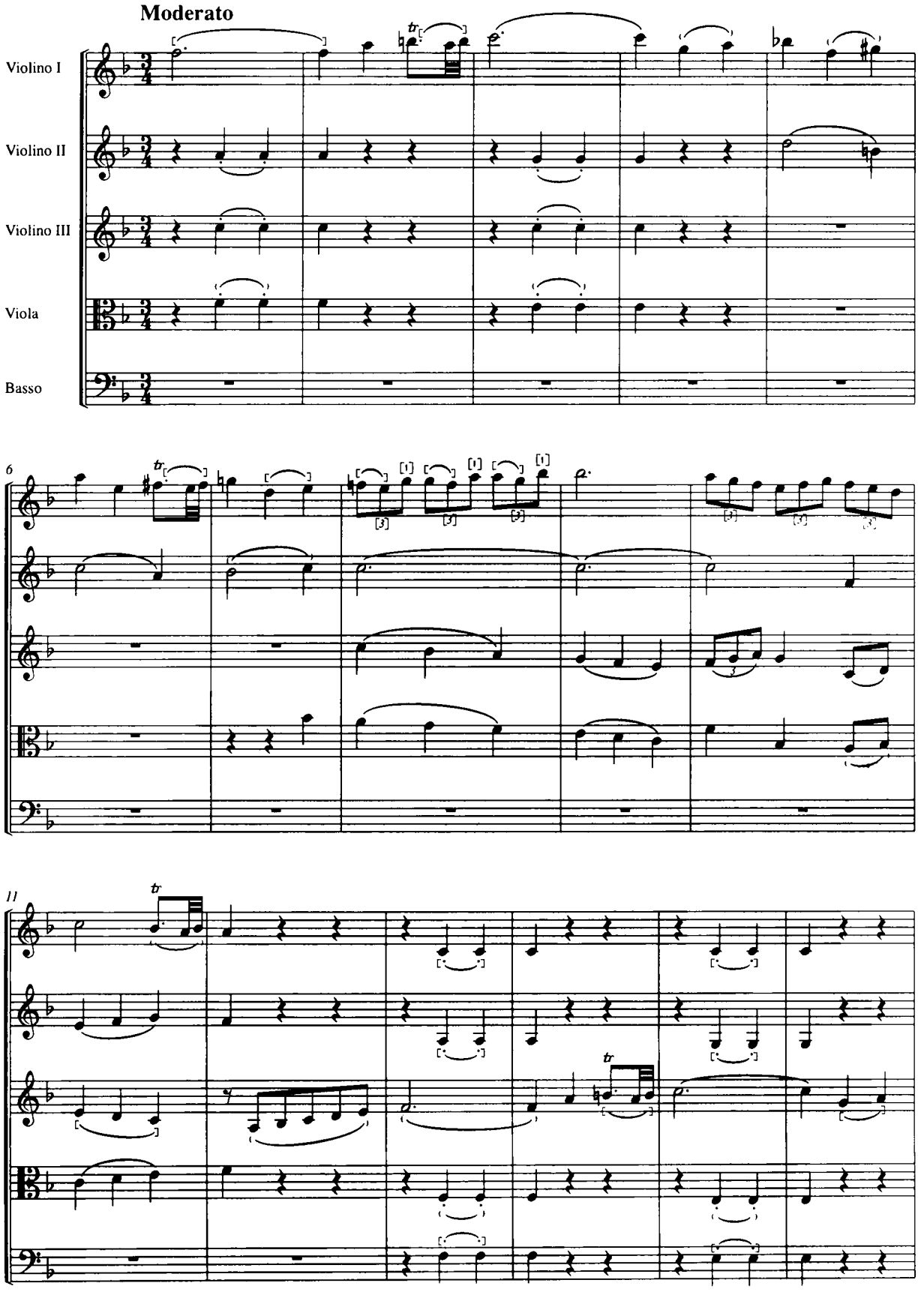

85
poco p
poco p
poco p
f
f

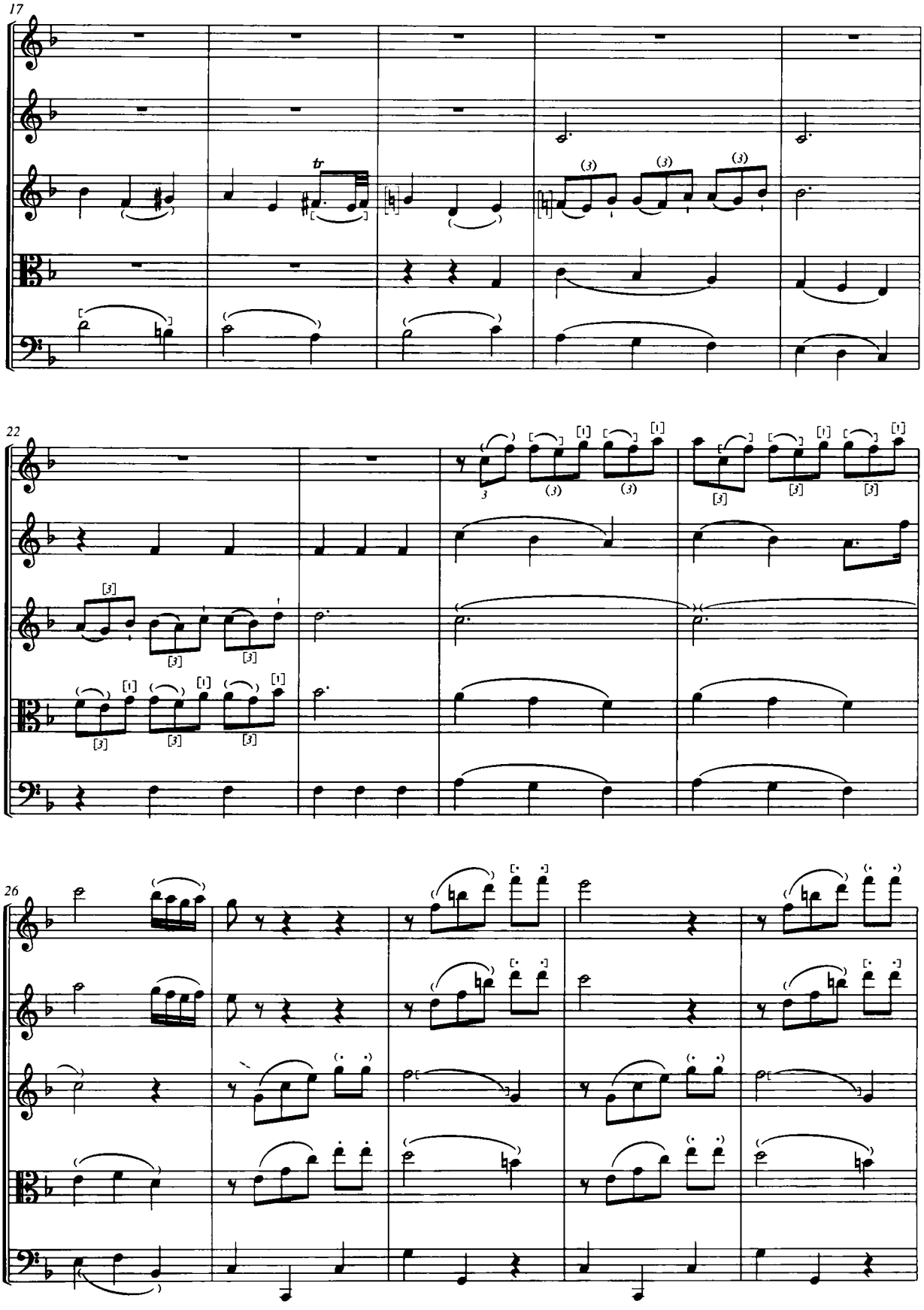

91

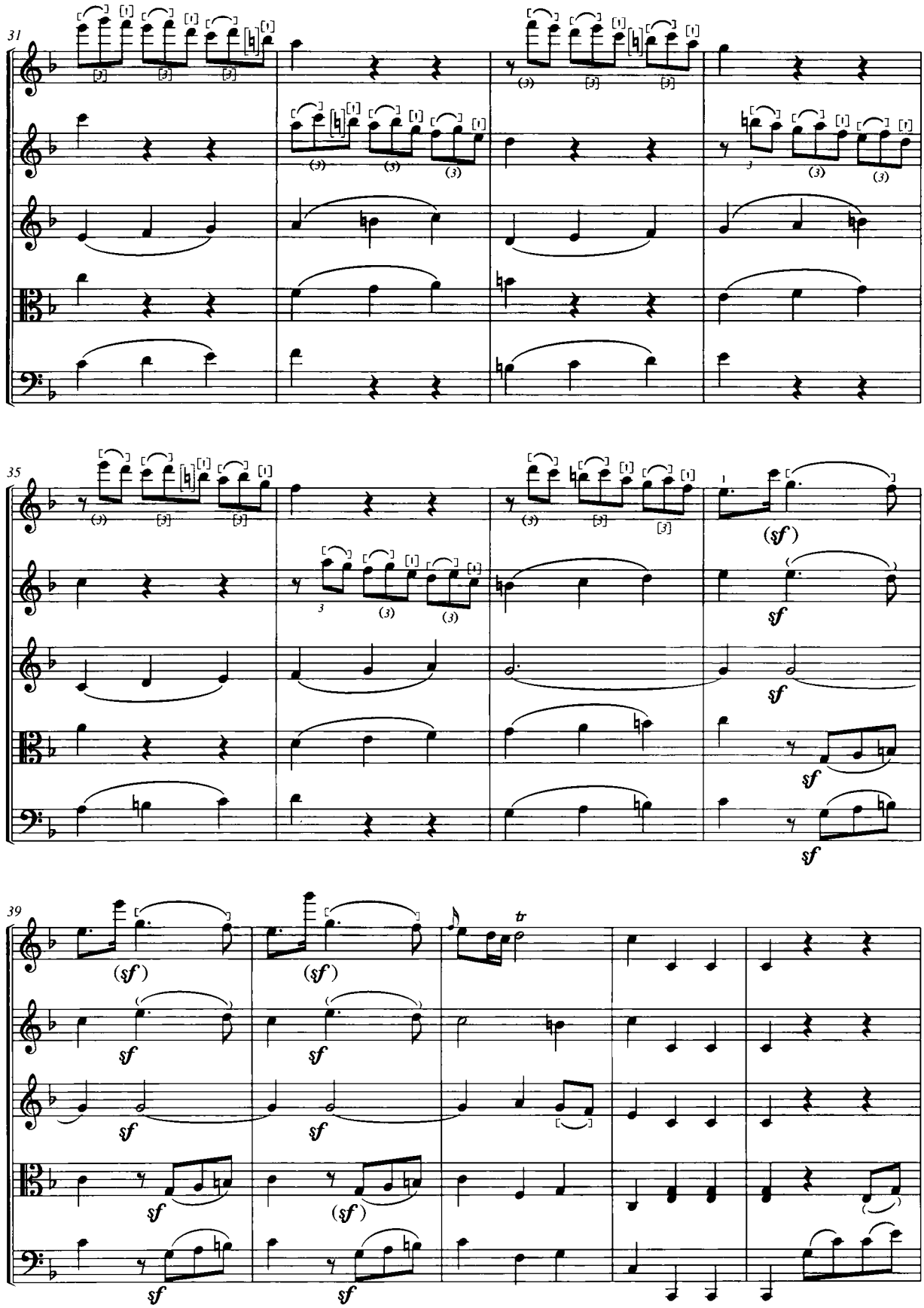

95
2

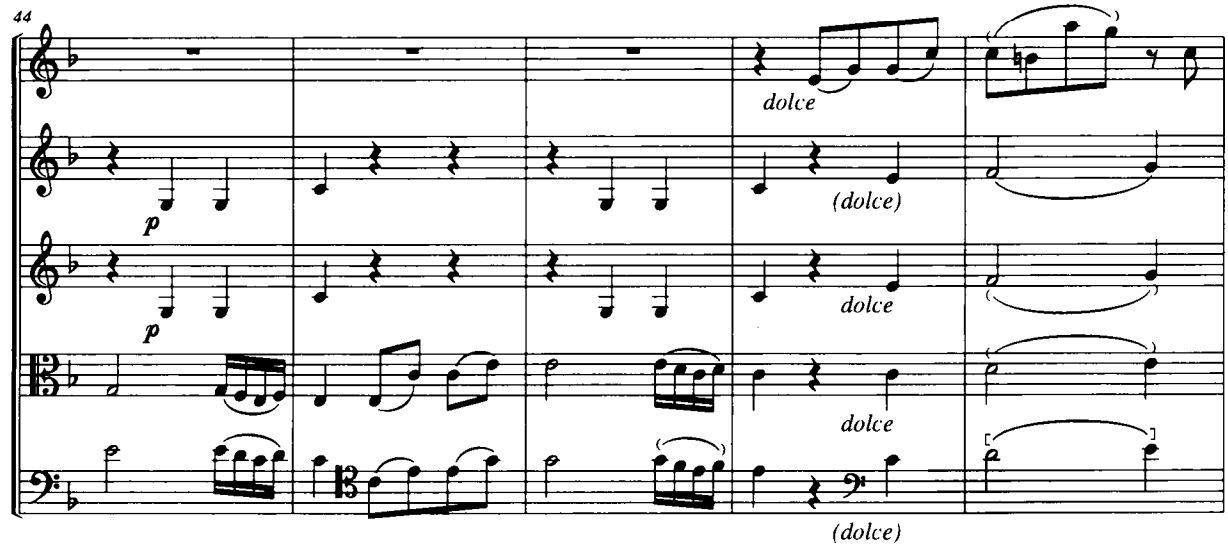

100
104
110
p
f
pp

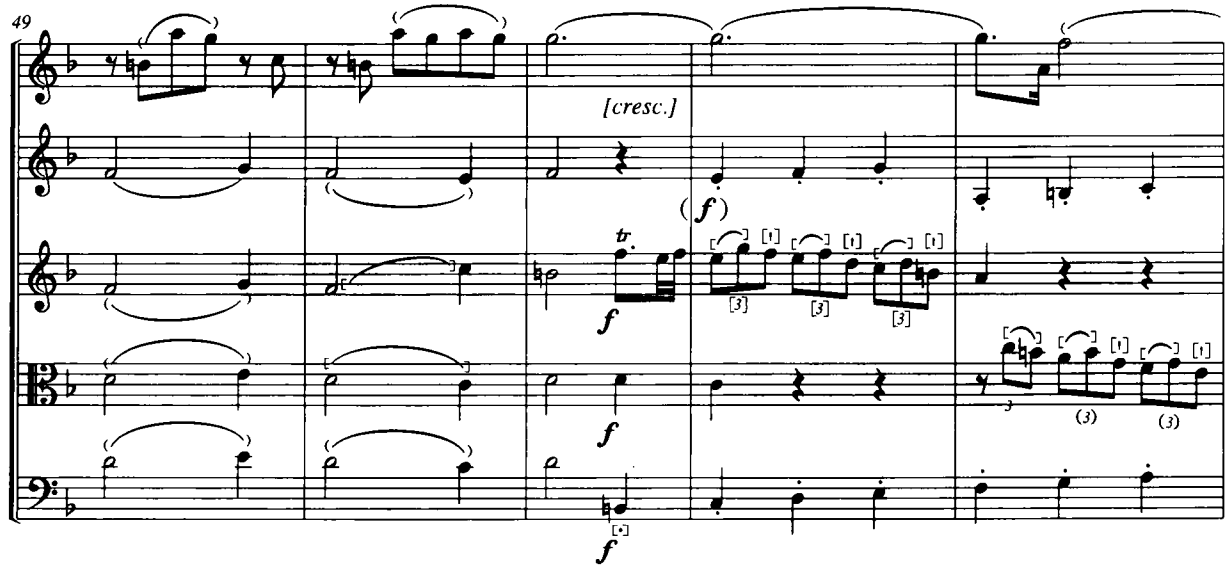
# Quintet No. 2 in F

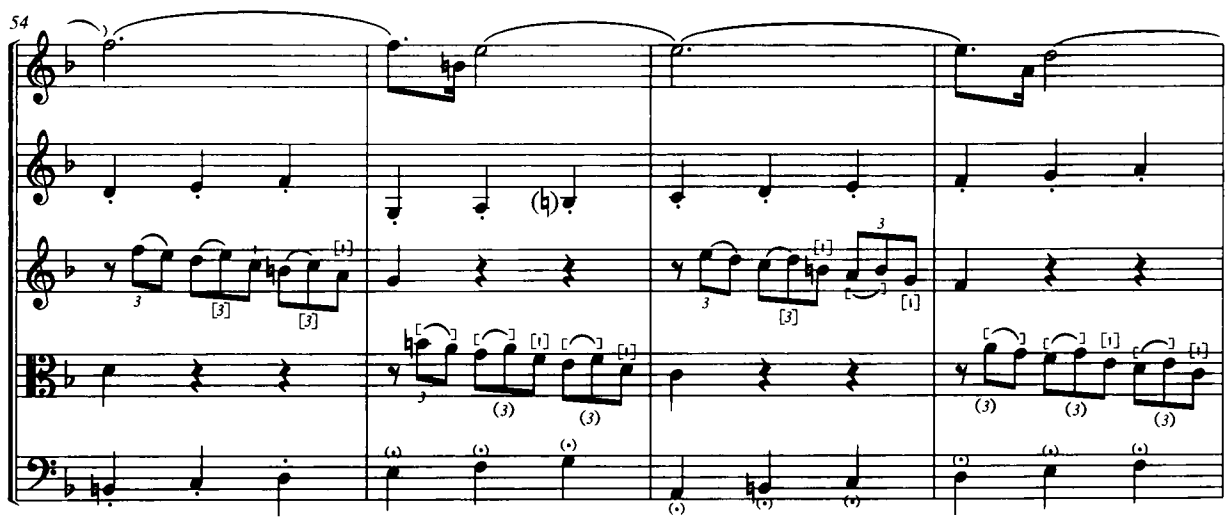


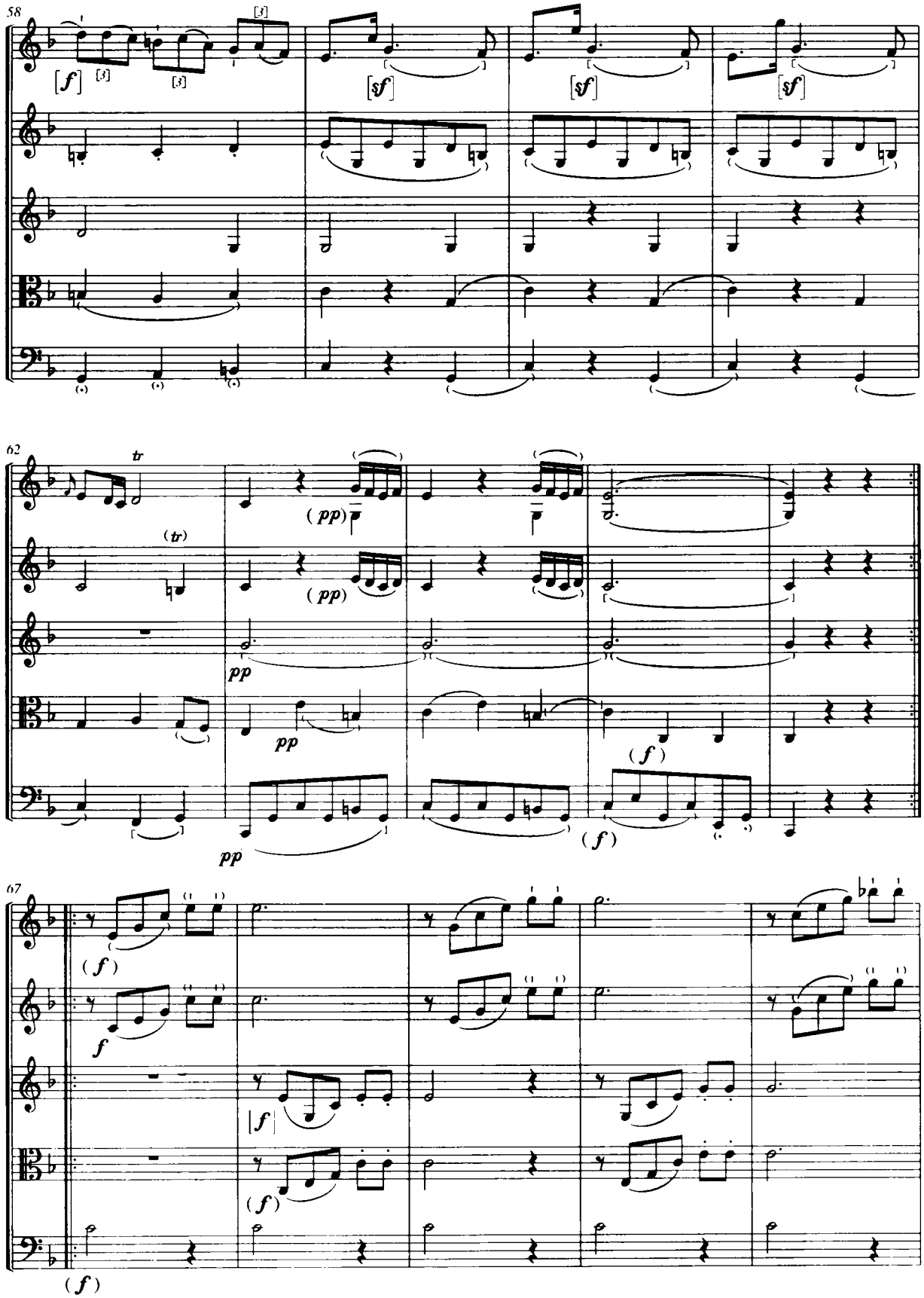

17
22
26

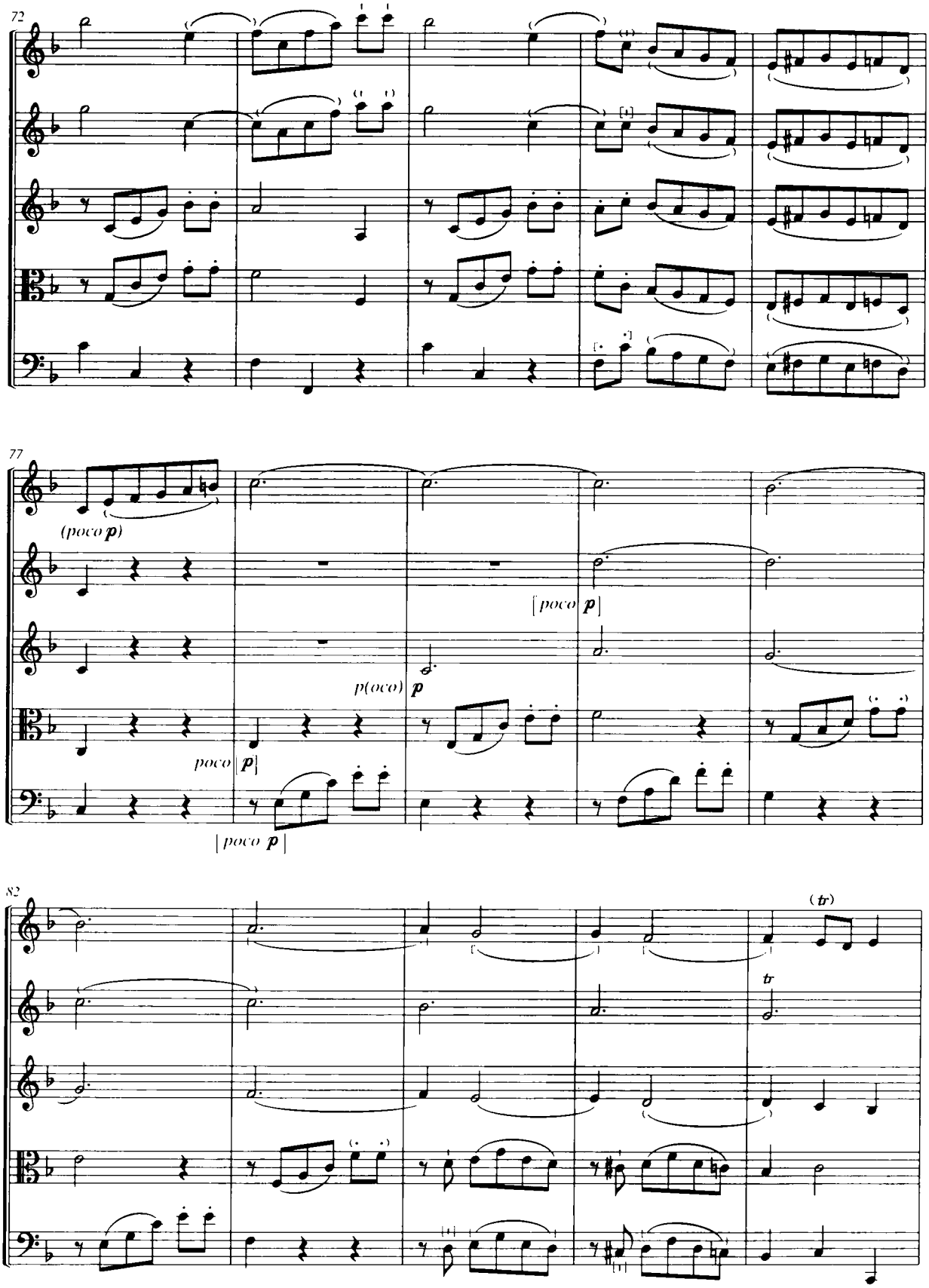

31
35
39
(sf)
sf
tr

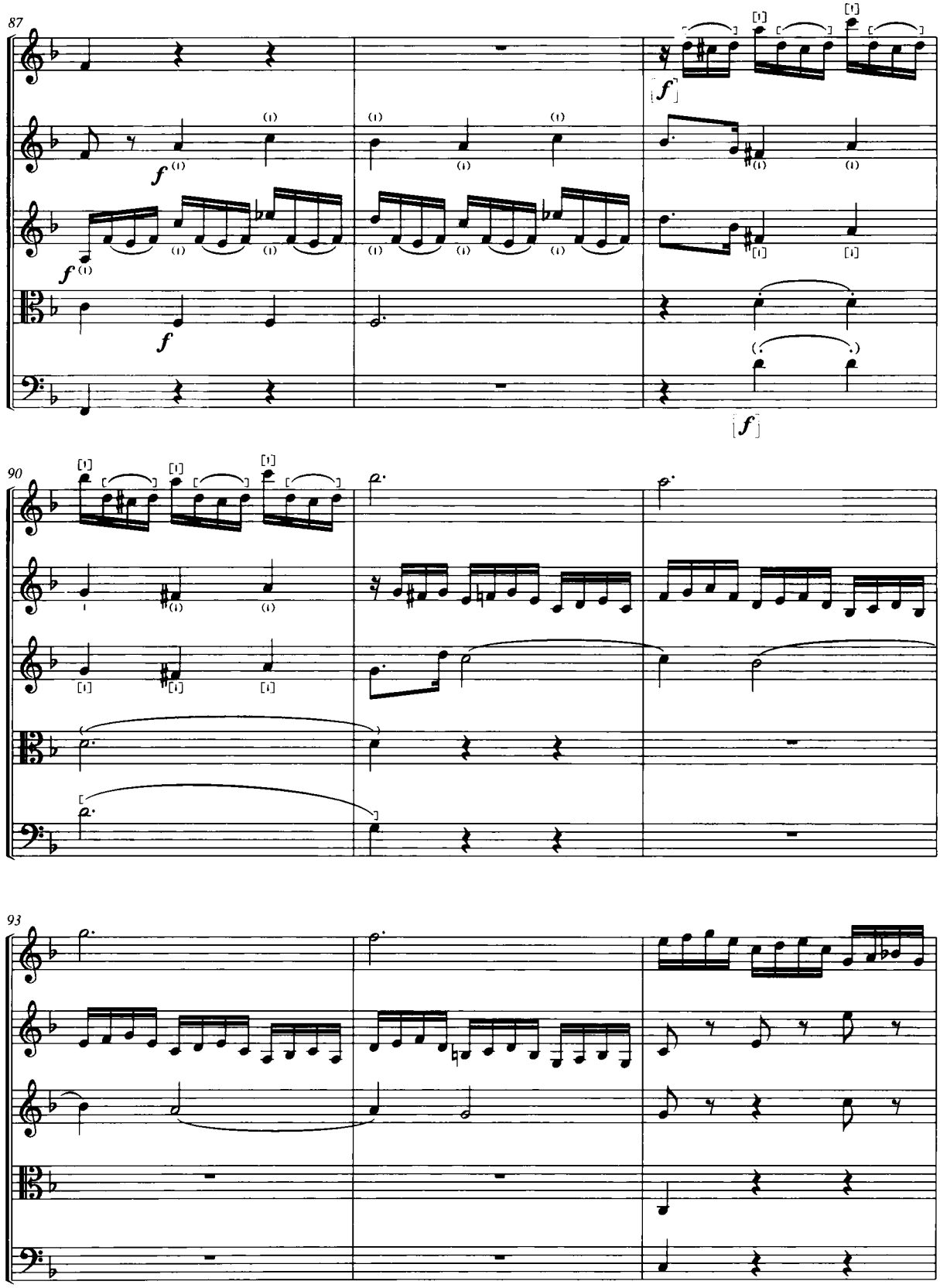

44
dolce
p
(dolce)
p
dolce
dolce
(dolce)

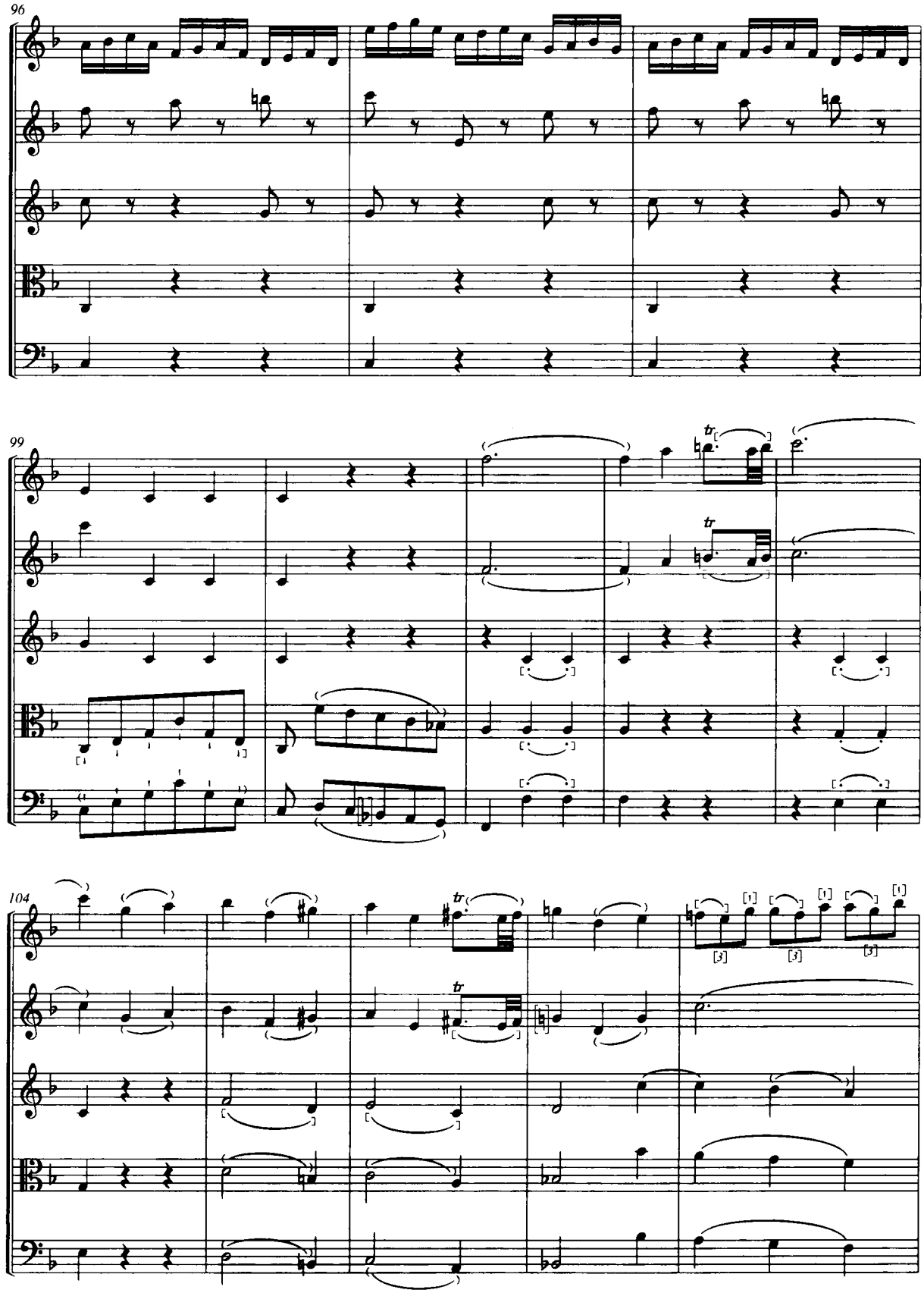

49
[cresc.]
(f)
tr.
f
f
f

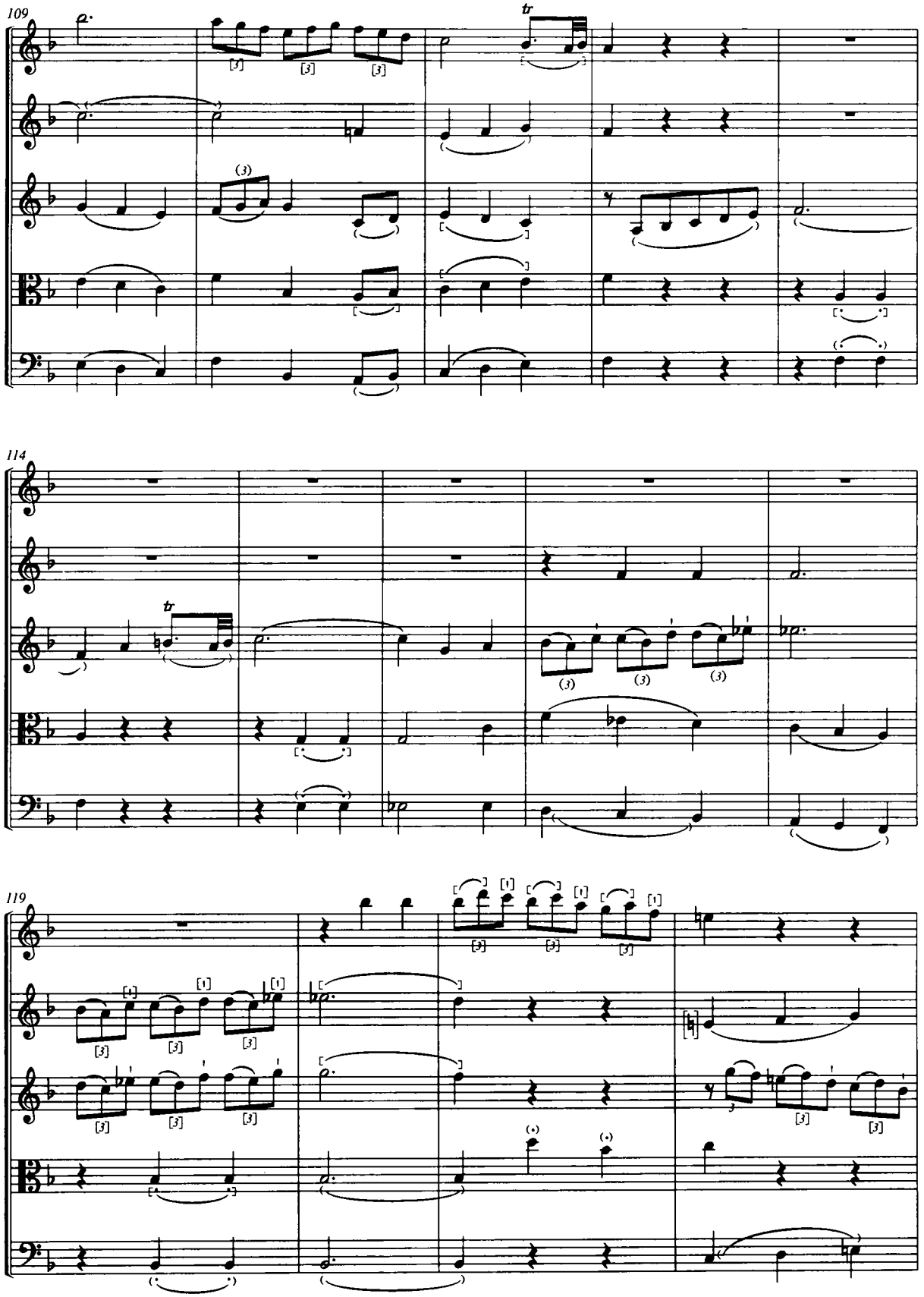

54

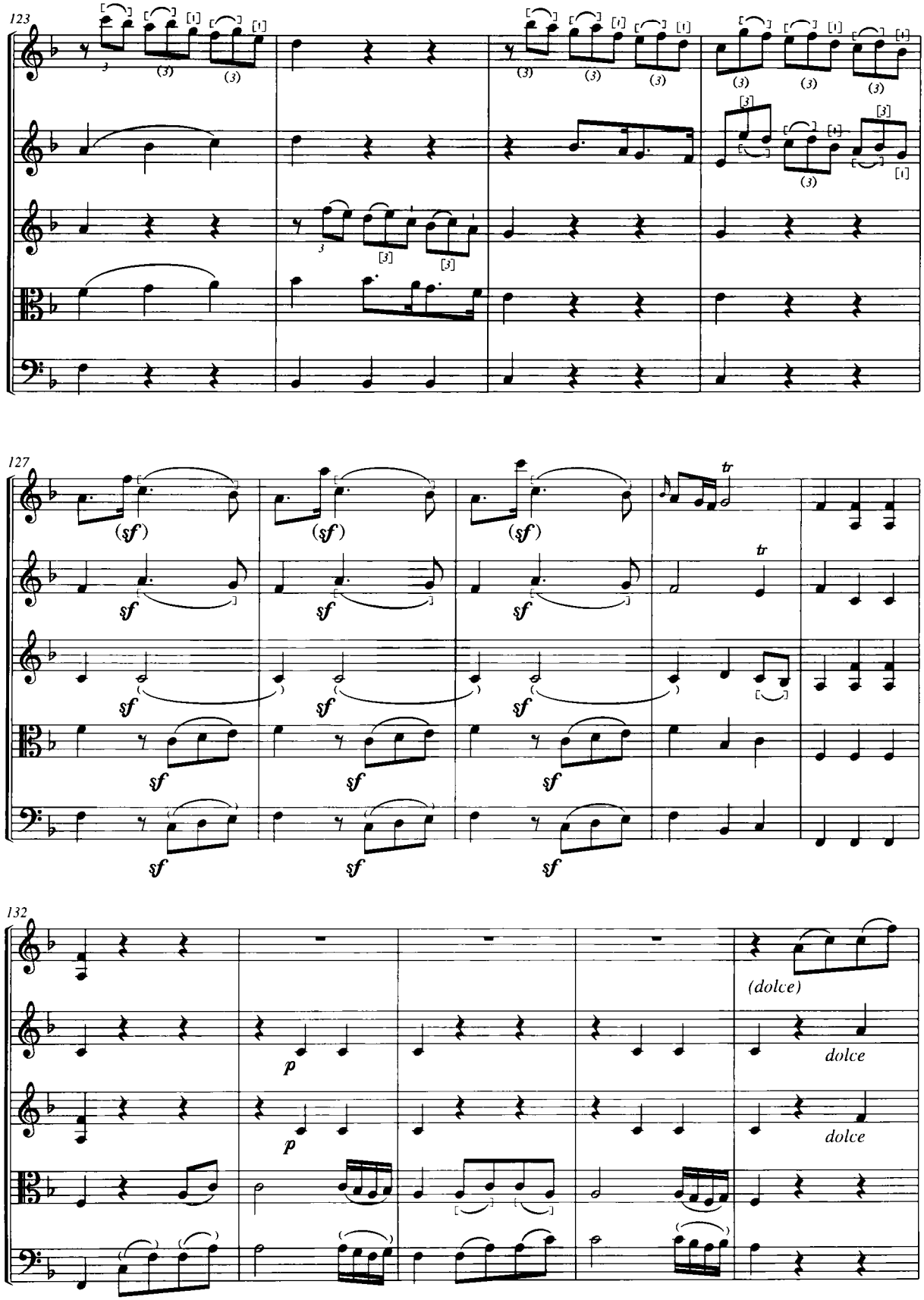

58
62
67

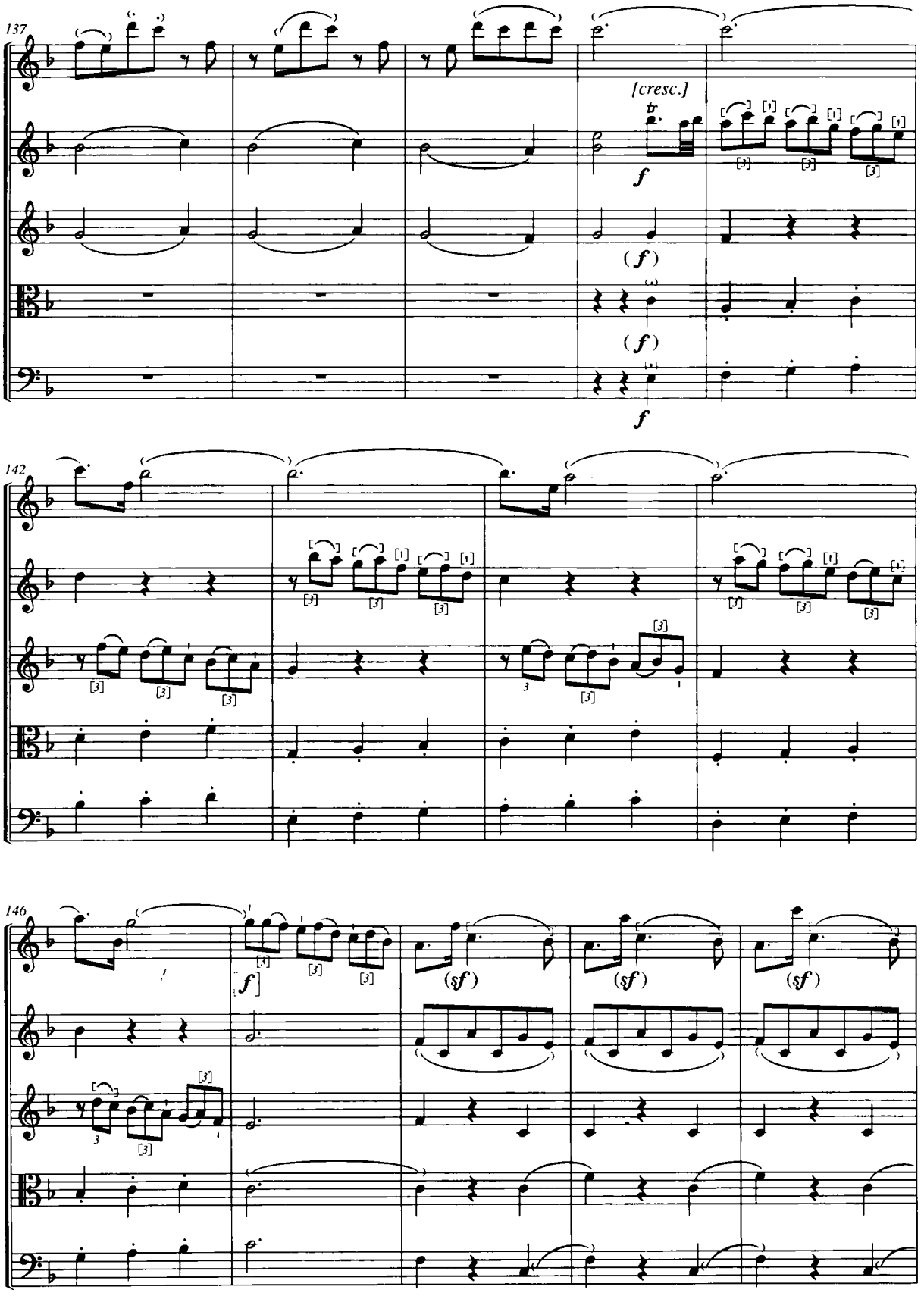

72
77
(poco p)
[poco p]
p(oco) p
poco [p]
[poco p]
82
(tr)
tr

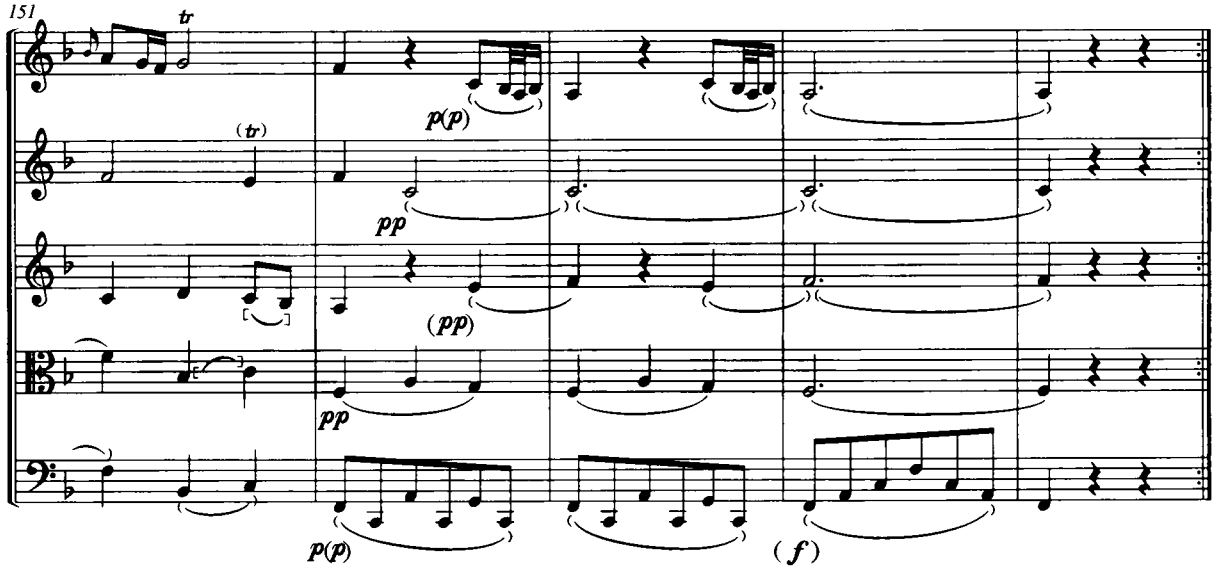

87
f
90
93

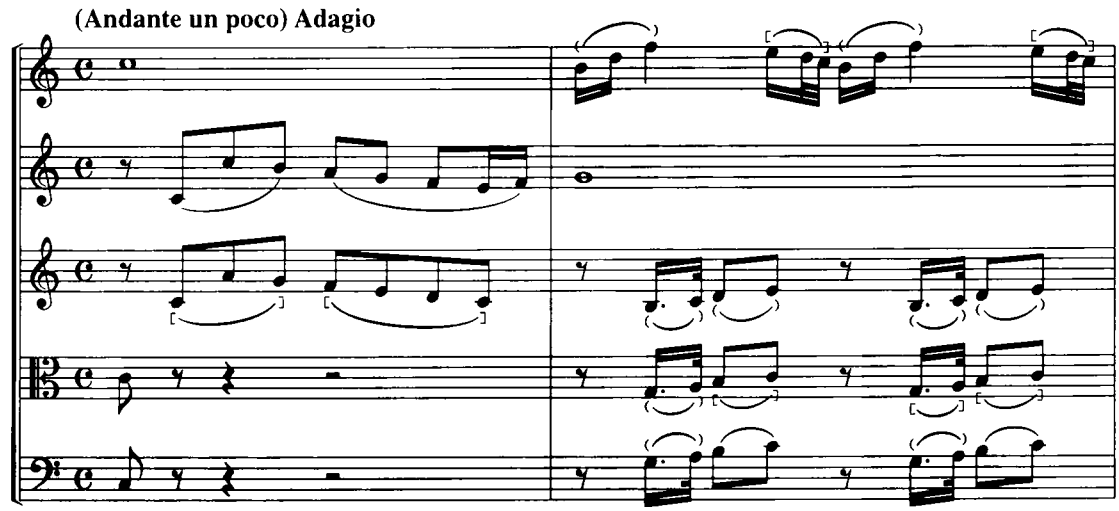

96
99
104
tr
tr
tr
[3]
[3]
[3]

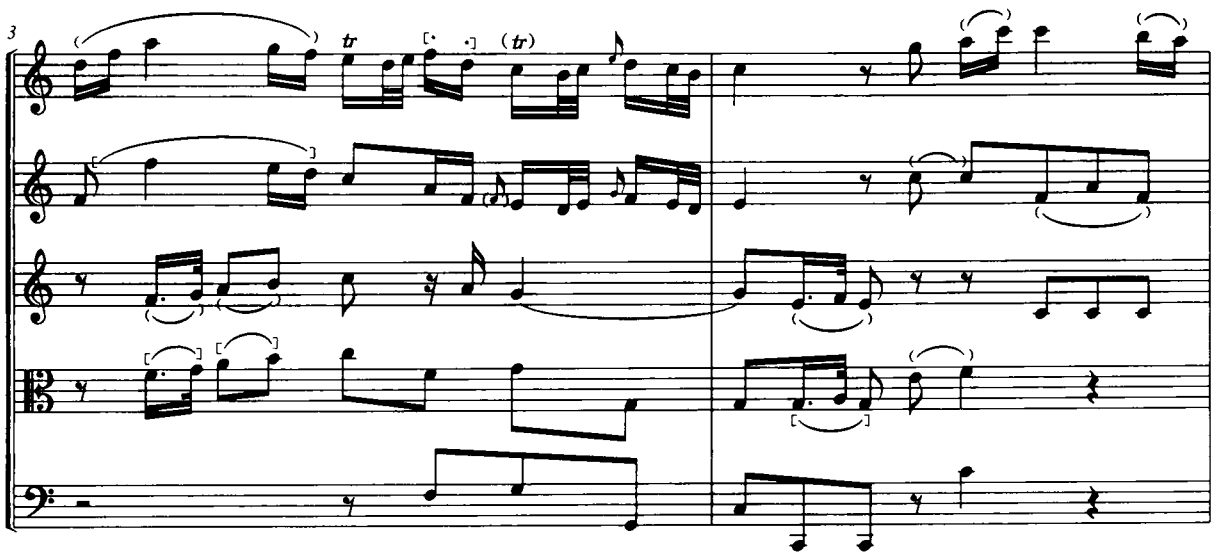

109
tr
114
tr
119

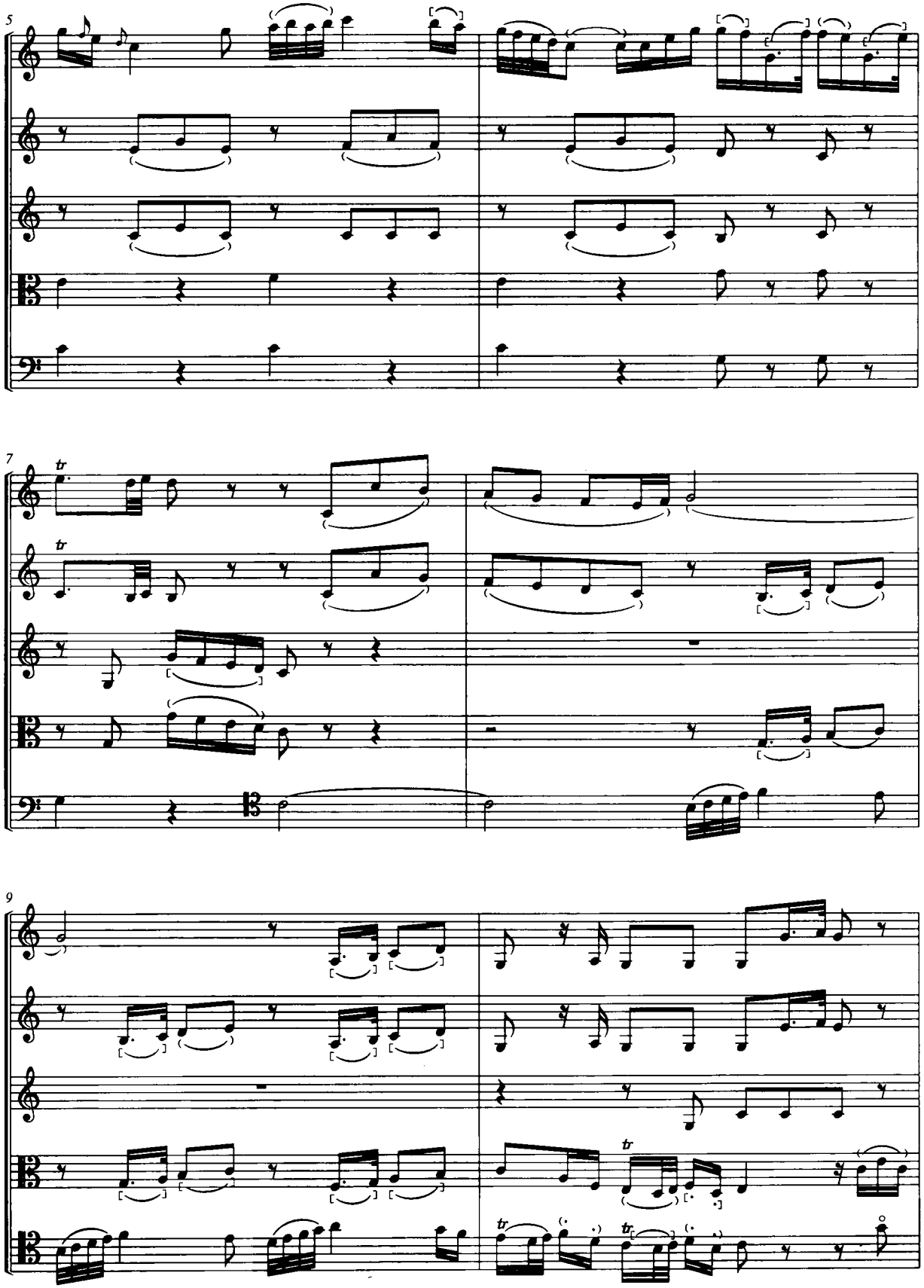

123
127
132
(sf)
sf
tr
p
(dolce)
dolce

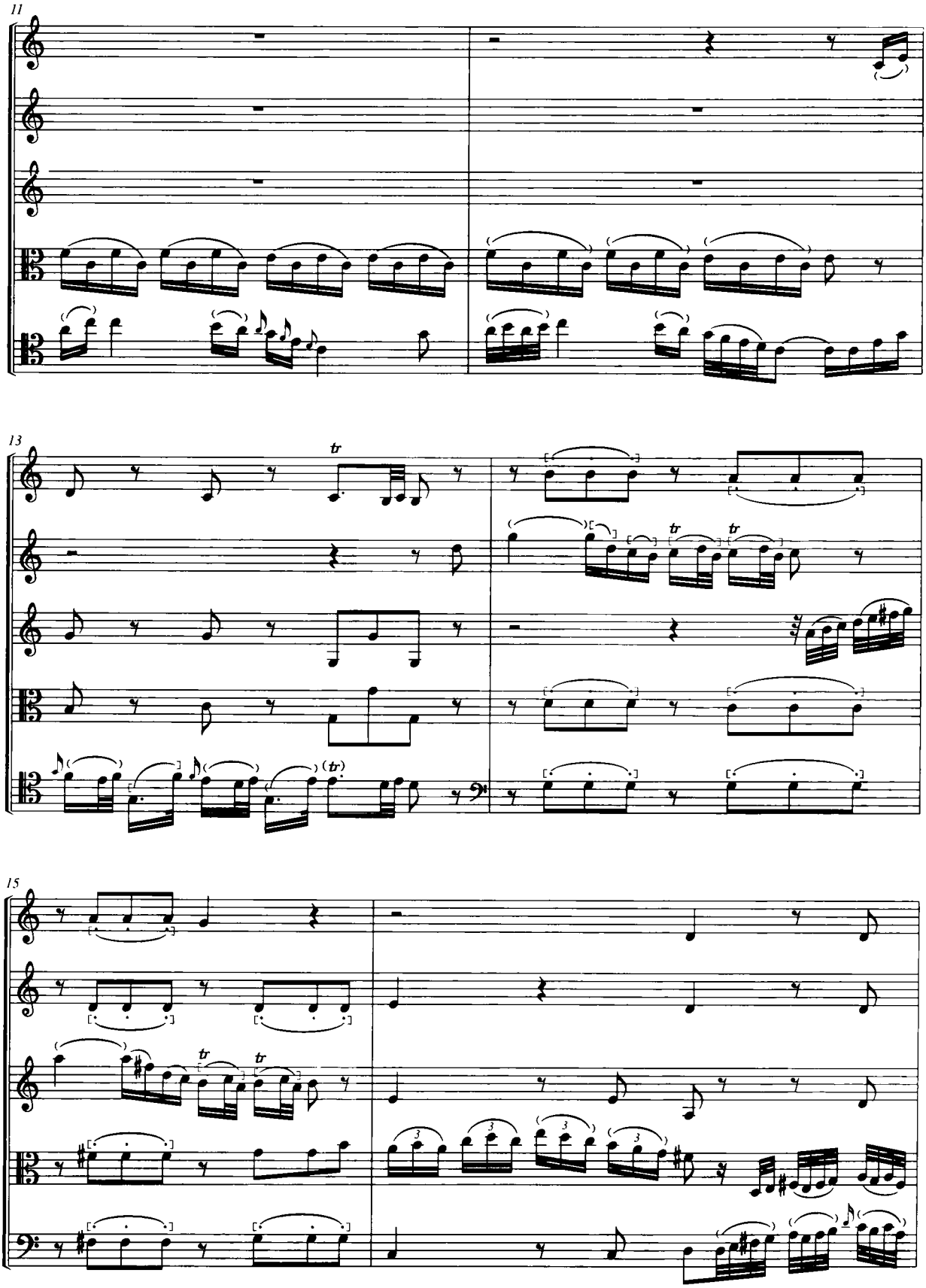

137
[cresc.]
tr
f
(f)
(f)
f
142
146
f
(sf)
(sf)
(sf)

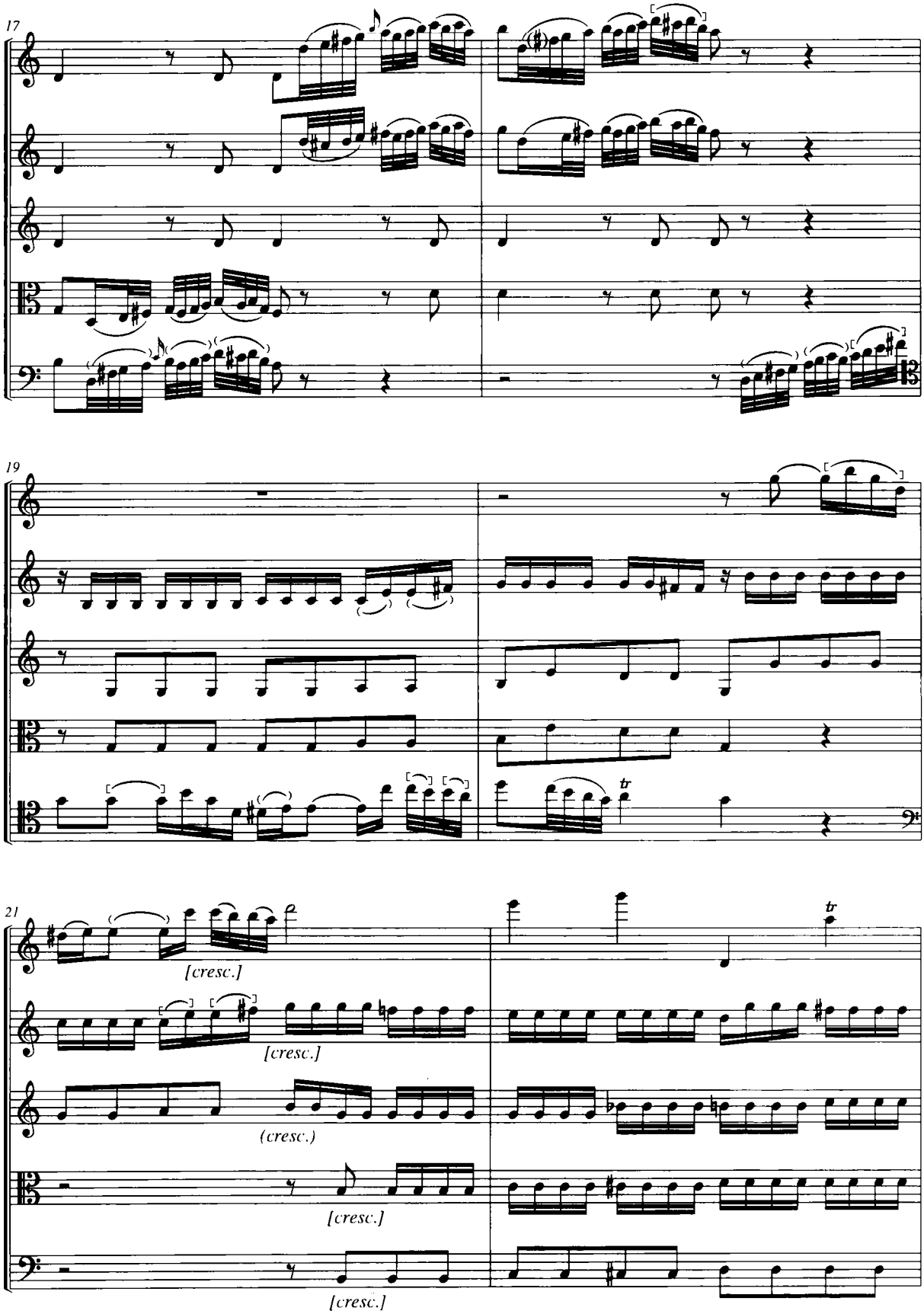

151
tr
(tr)
p(p)
pp
(pp)
pp
p(p)
(f)

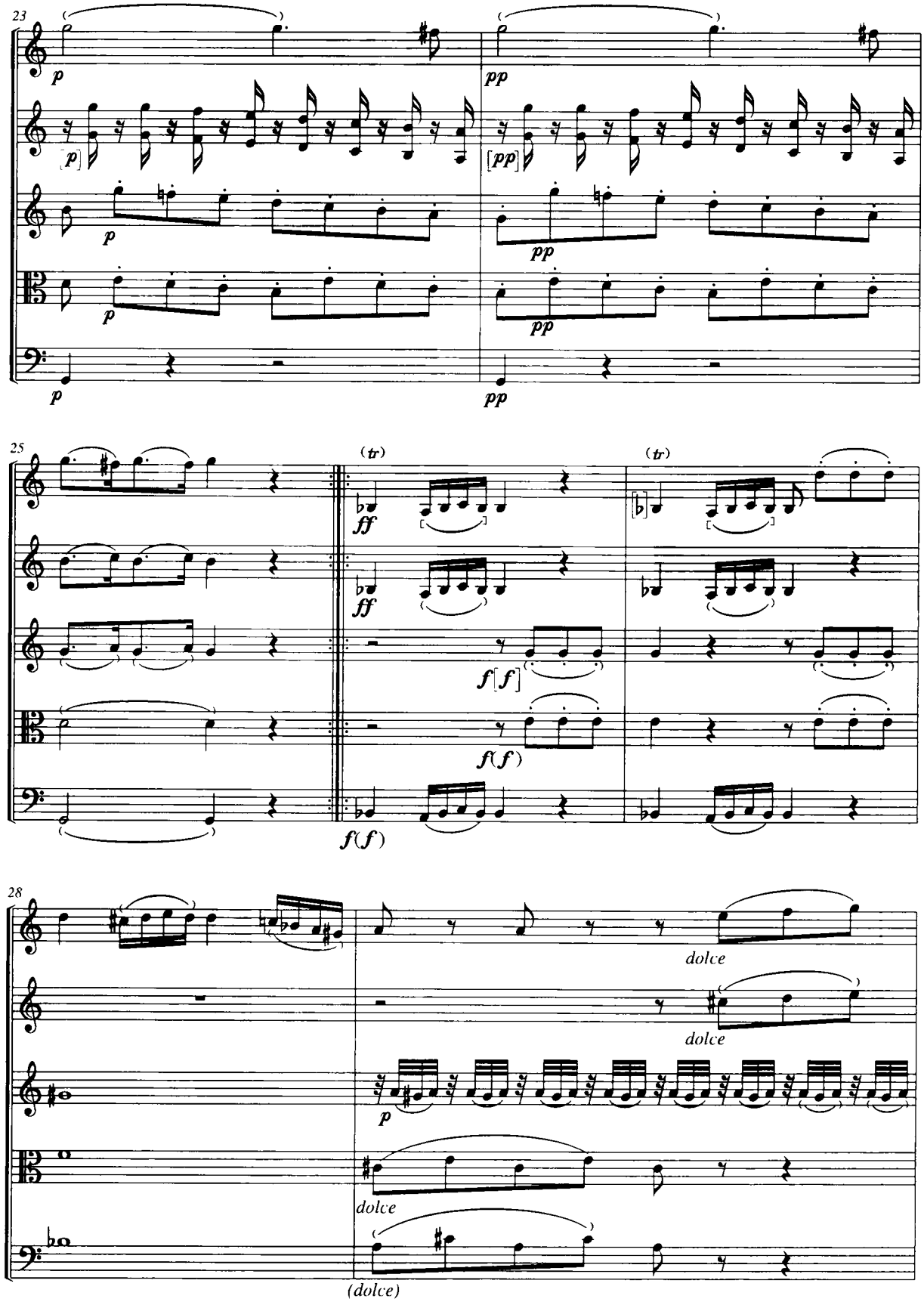

(Andante un poco) Adagio

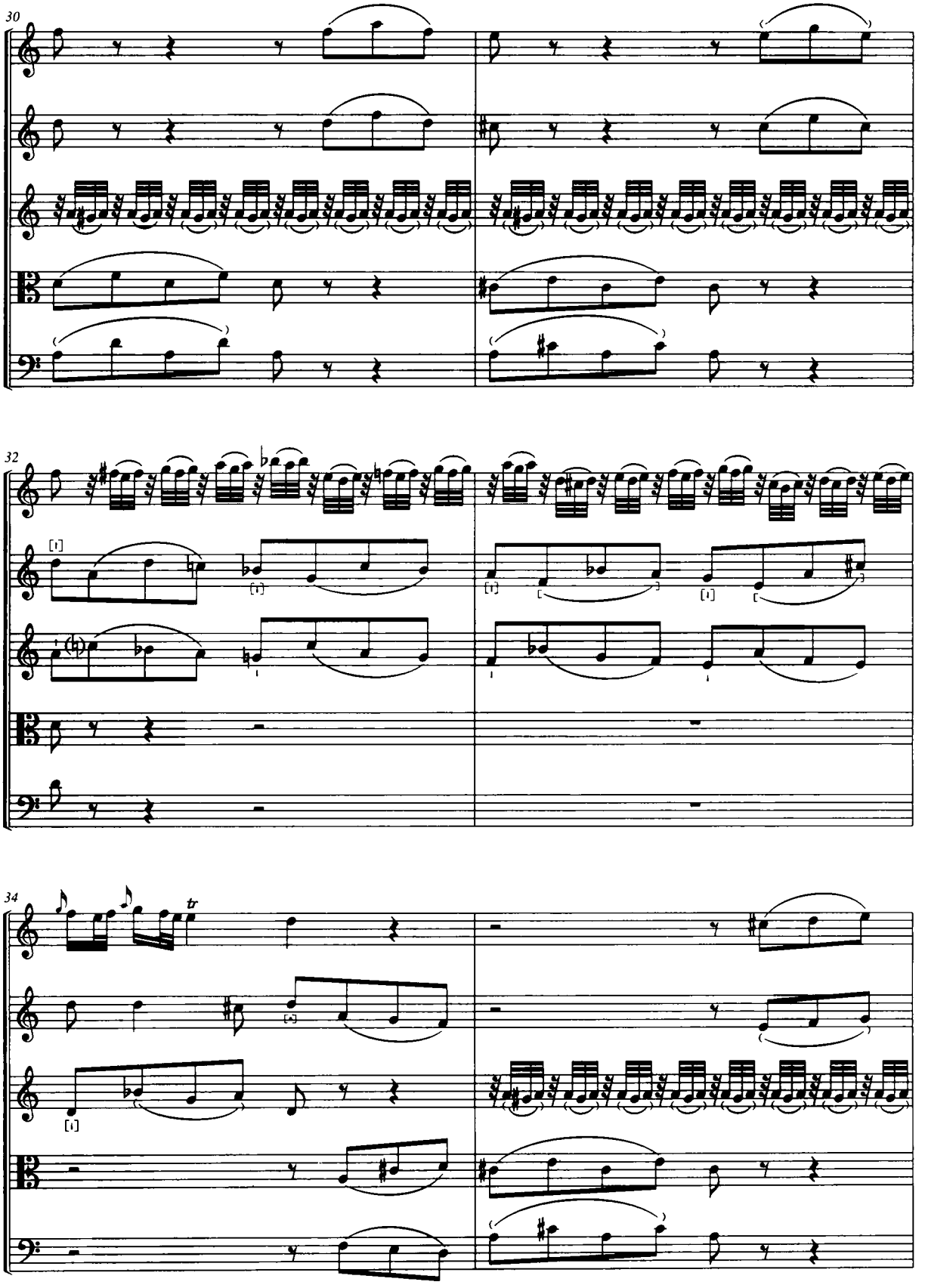

3
tr
(tr)

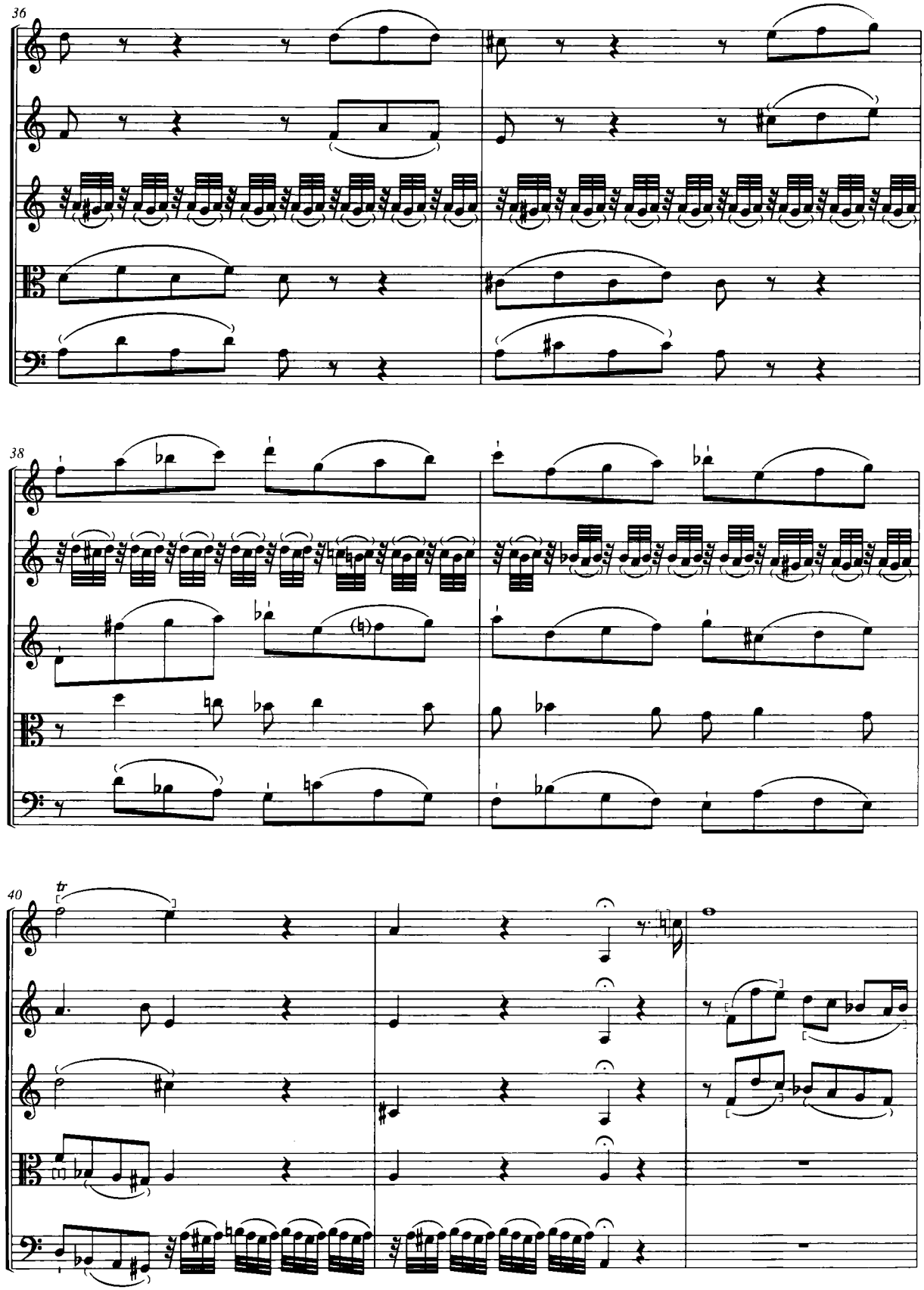

5
7
tr
tr
9
tr
tr
tr

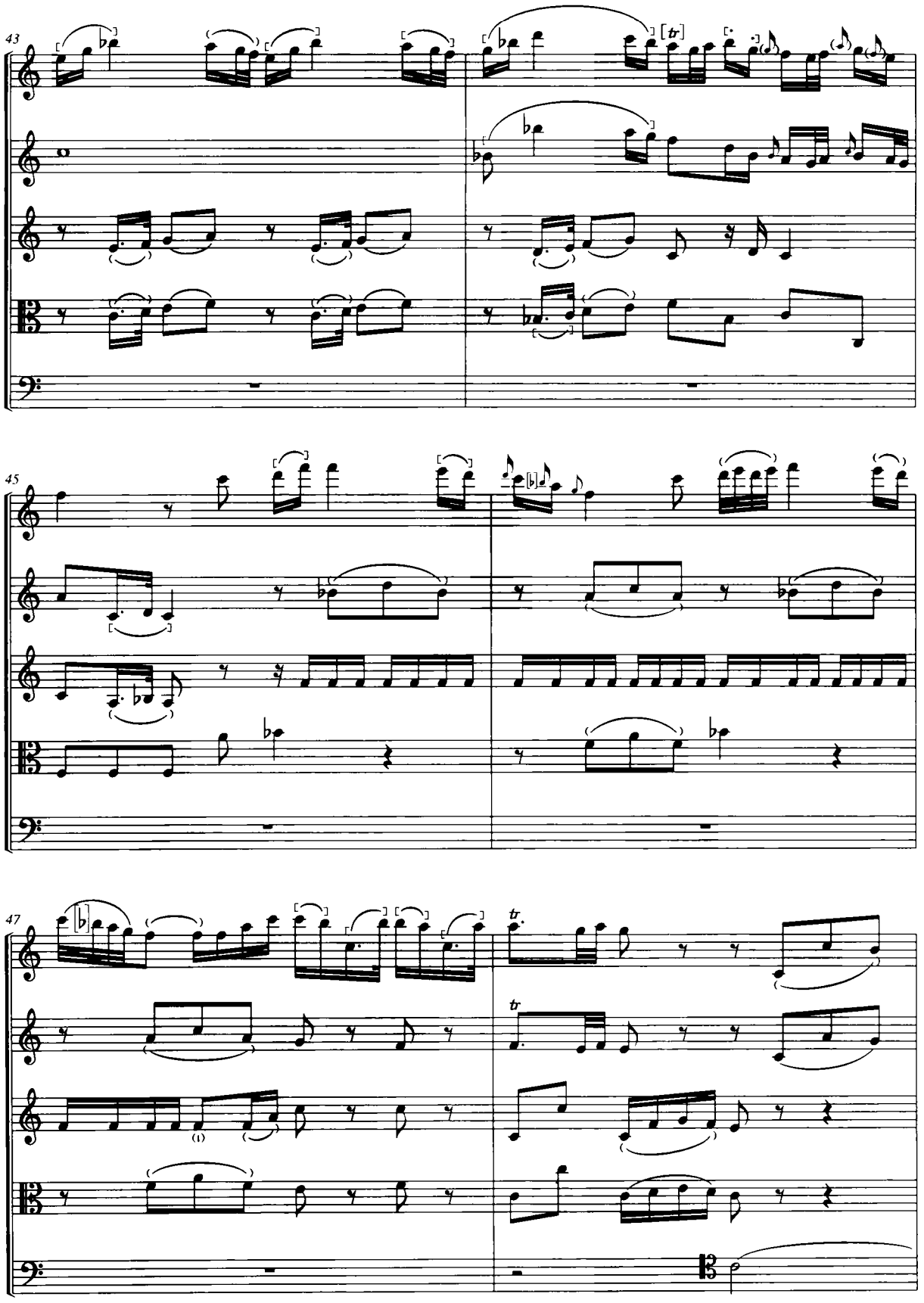

11
13
15

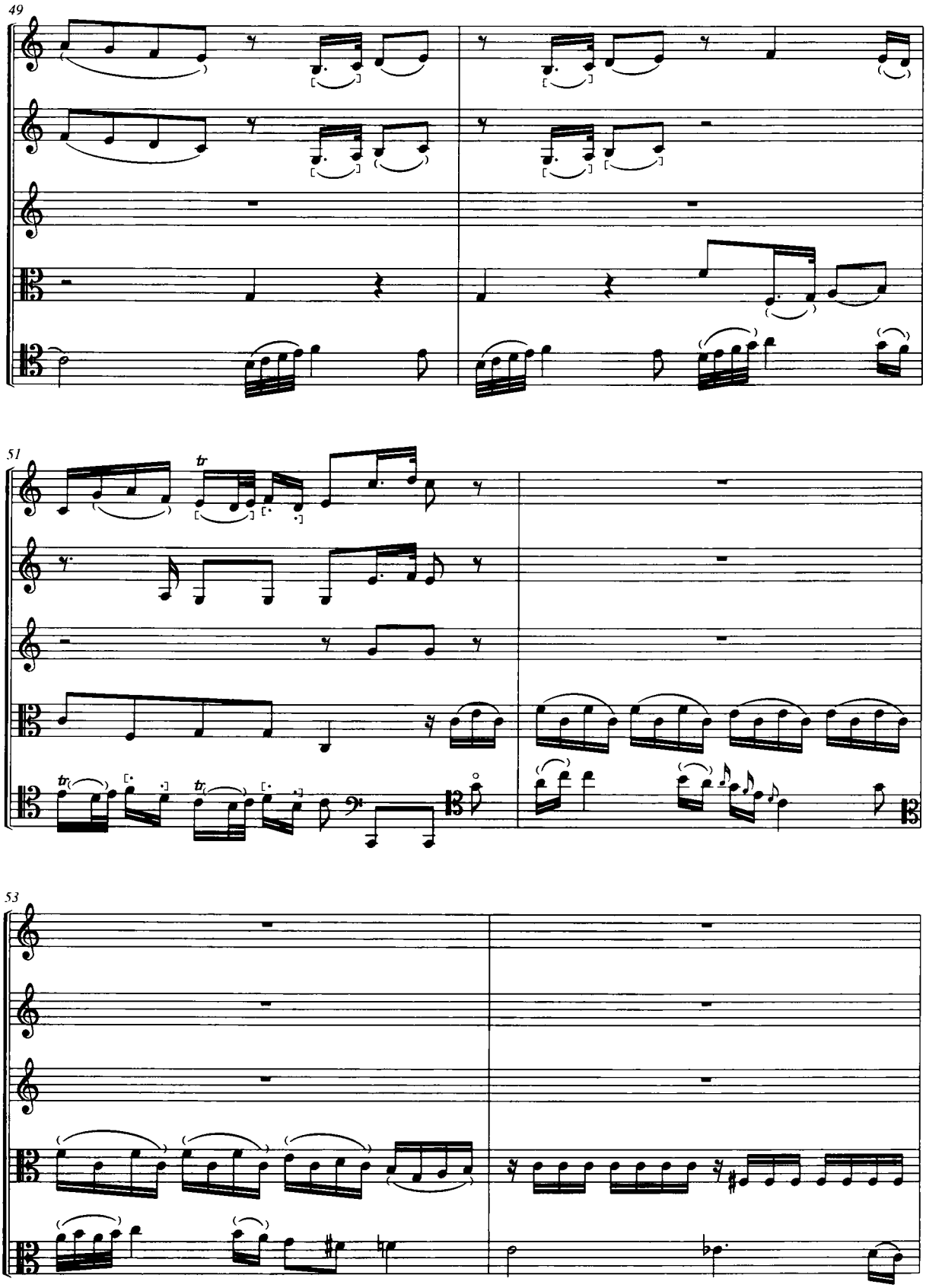

17
19
21
[cresc.]
[cresc.]
(cresc.)
[cresc.]
[cresc.]

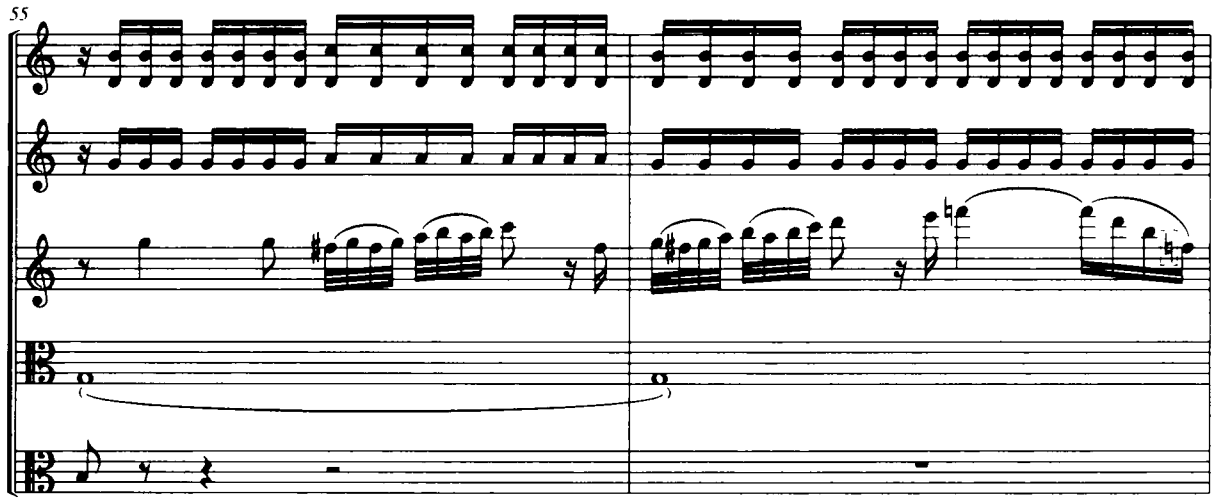

23
p
[p]
p
p
p
pp
[pp]
pp
pp
25
(tr)
ff
ff
f[f]
f(f)
f(f)
(tr)
28
dolce
dolce
p
dolce
(dolce)

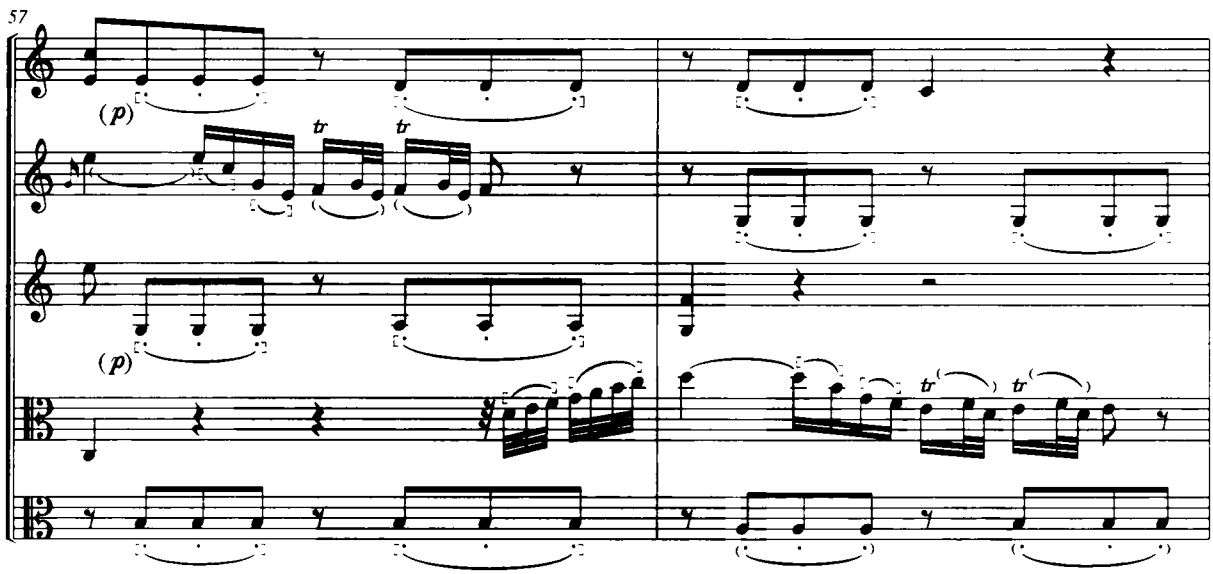

30
32
34
tr

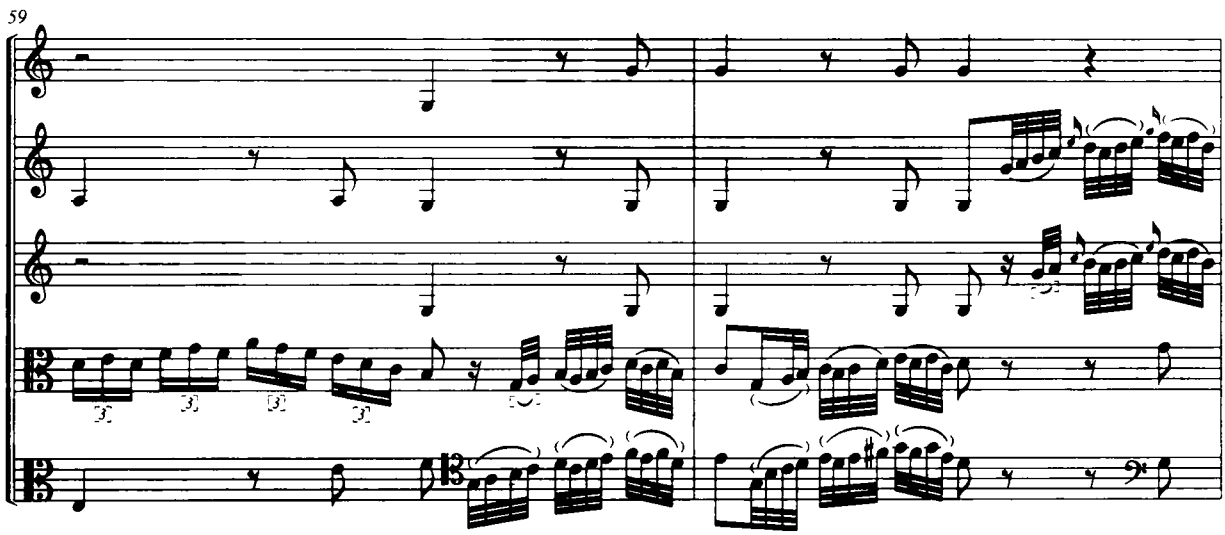

36
38
40
tr

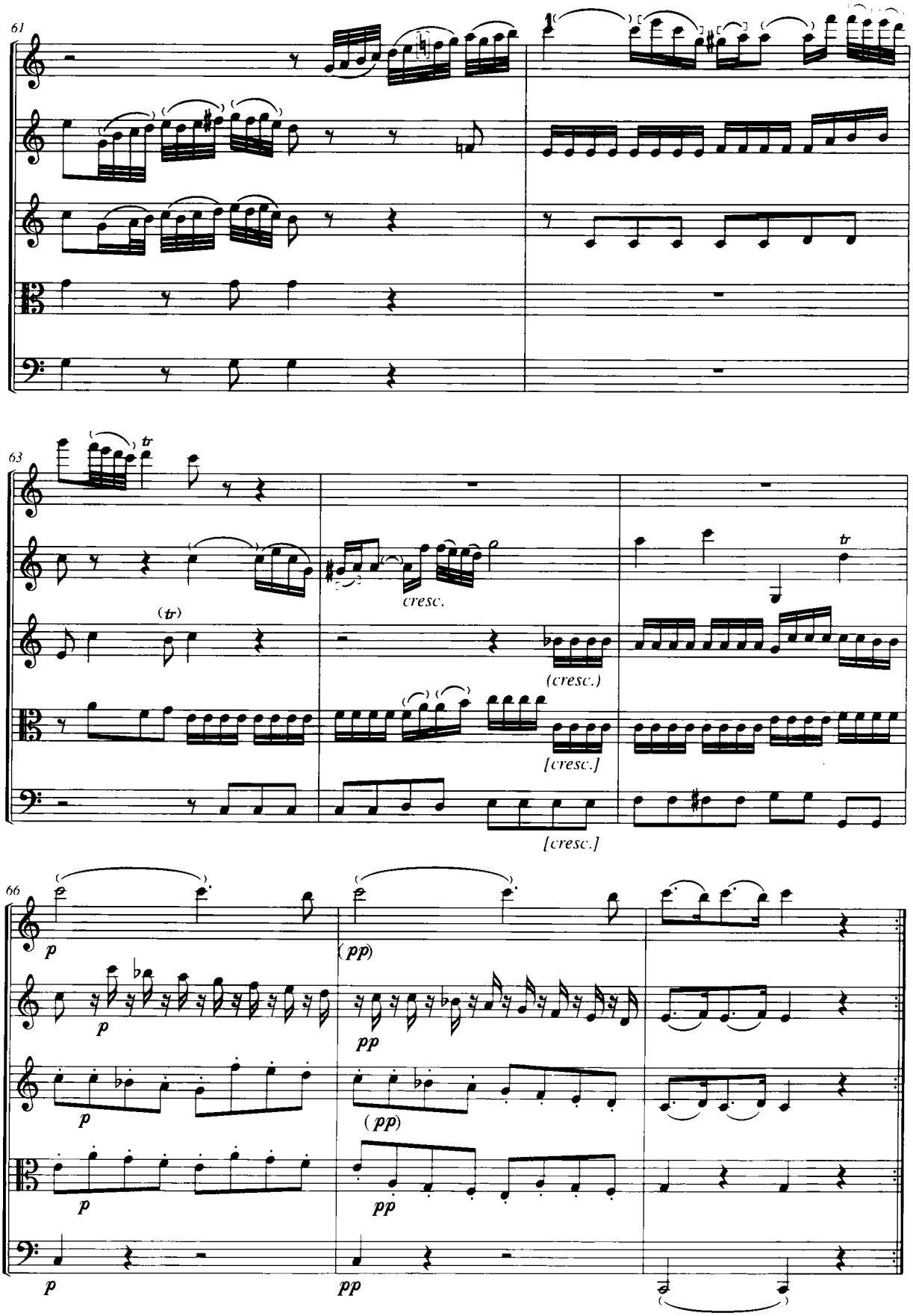

43
45
47


49
51
tr
53


55

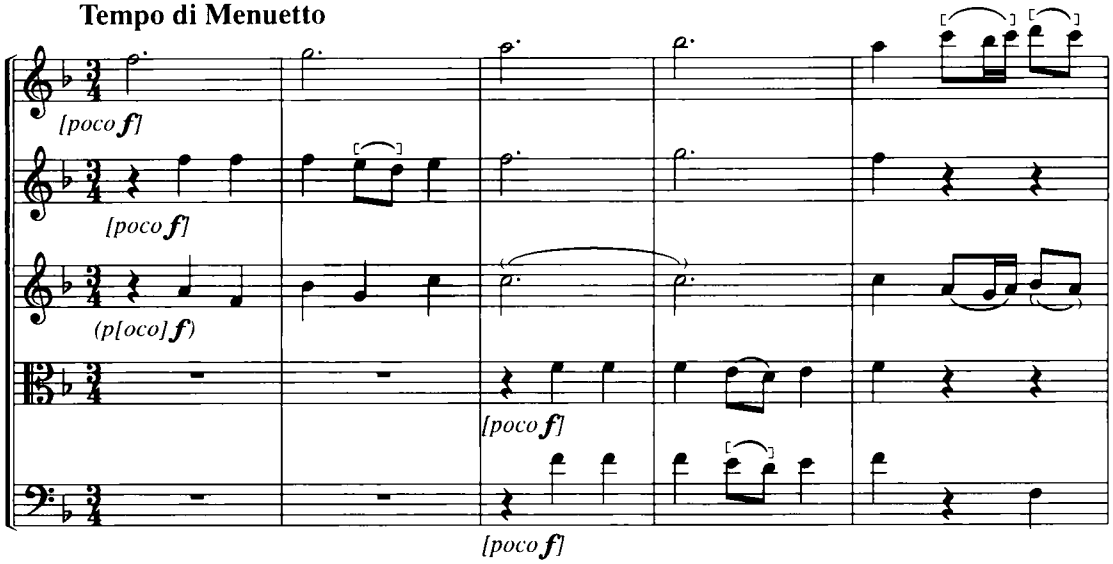

57
(p)
tr
tr
(p)
tr
tr

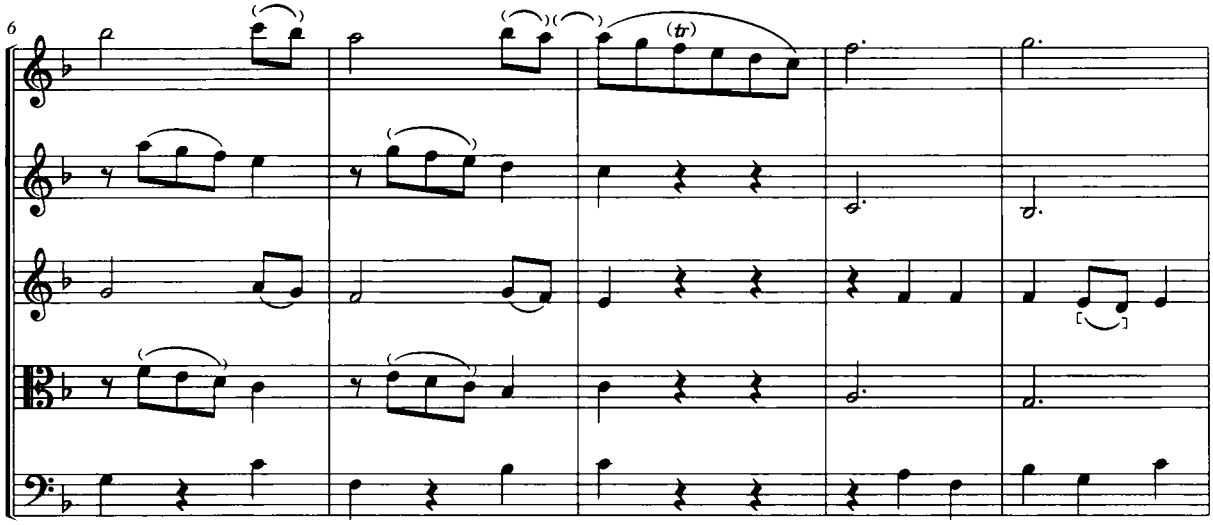

59

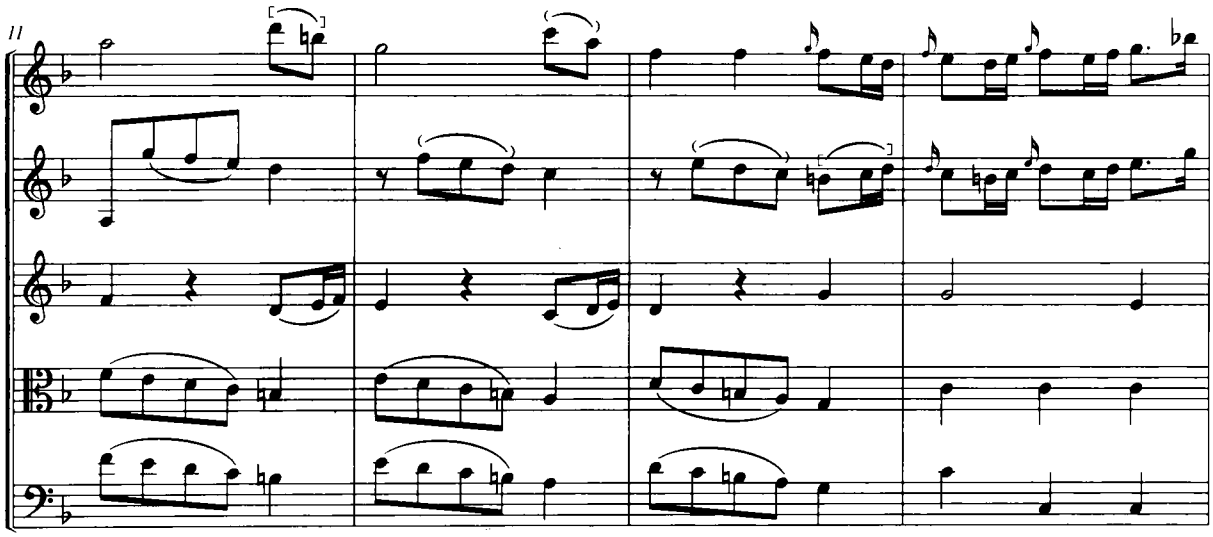

61
63
tr
(tr)
cresc.
(cresc.)
[cresc.]
[cresc.]
tr
66
p
(pp)
p
pp
p
(pp)
p
pp
p
pp

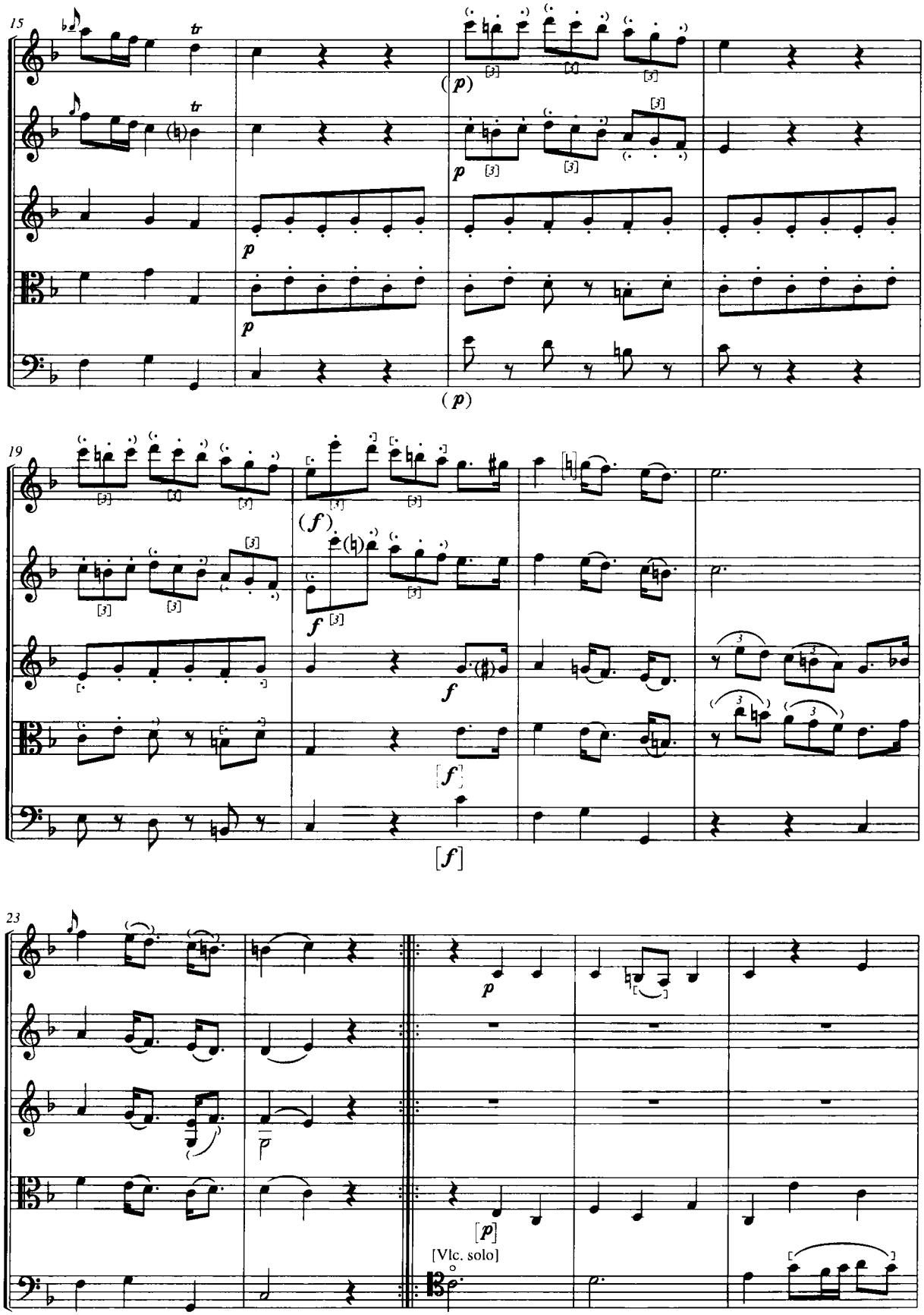
Finale

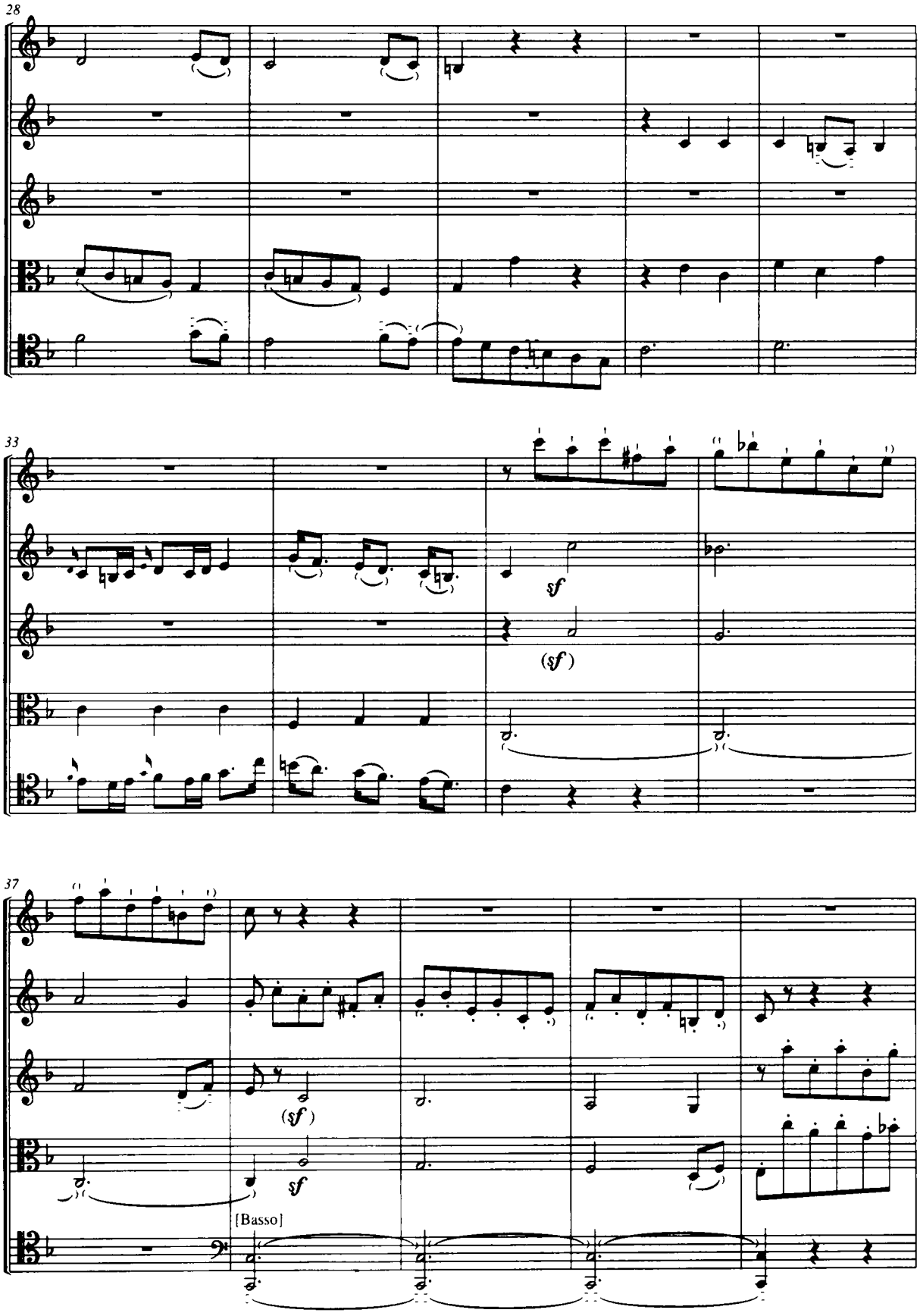
**Tempo di Menuetto**

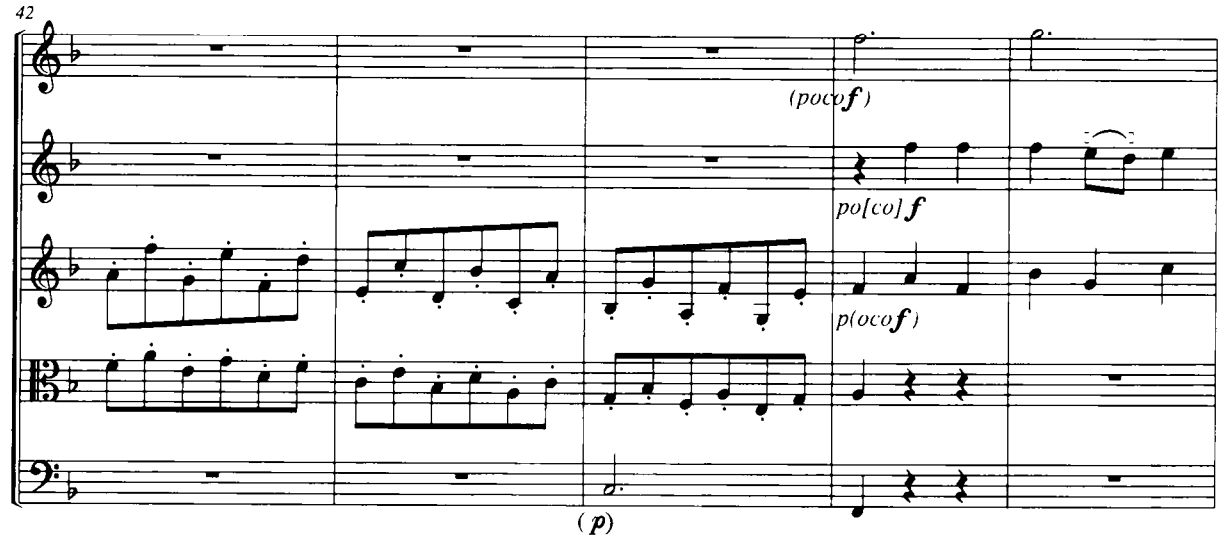


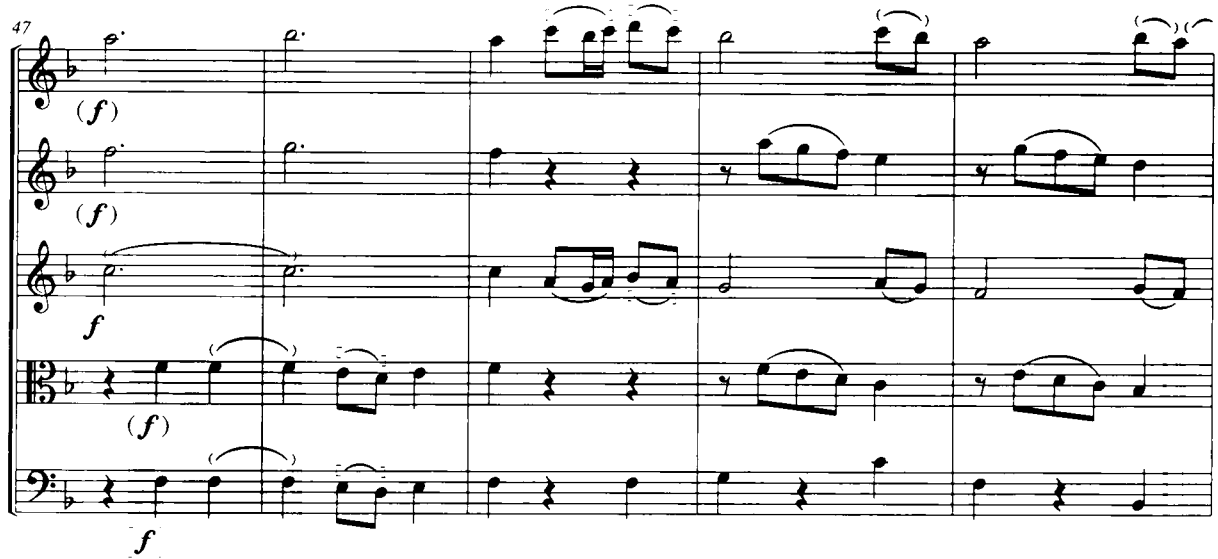



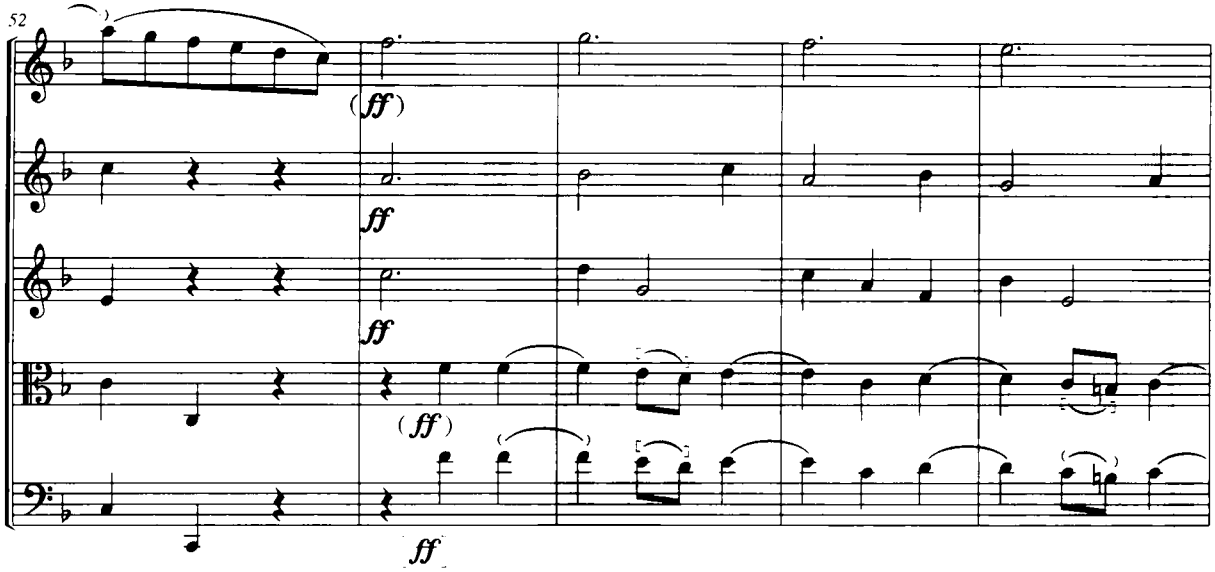



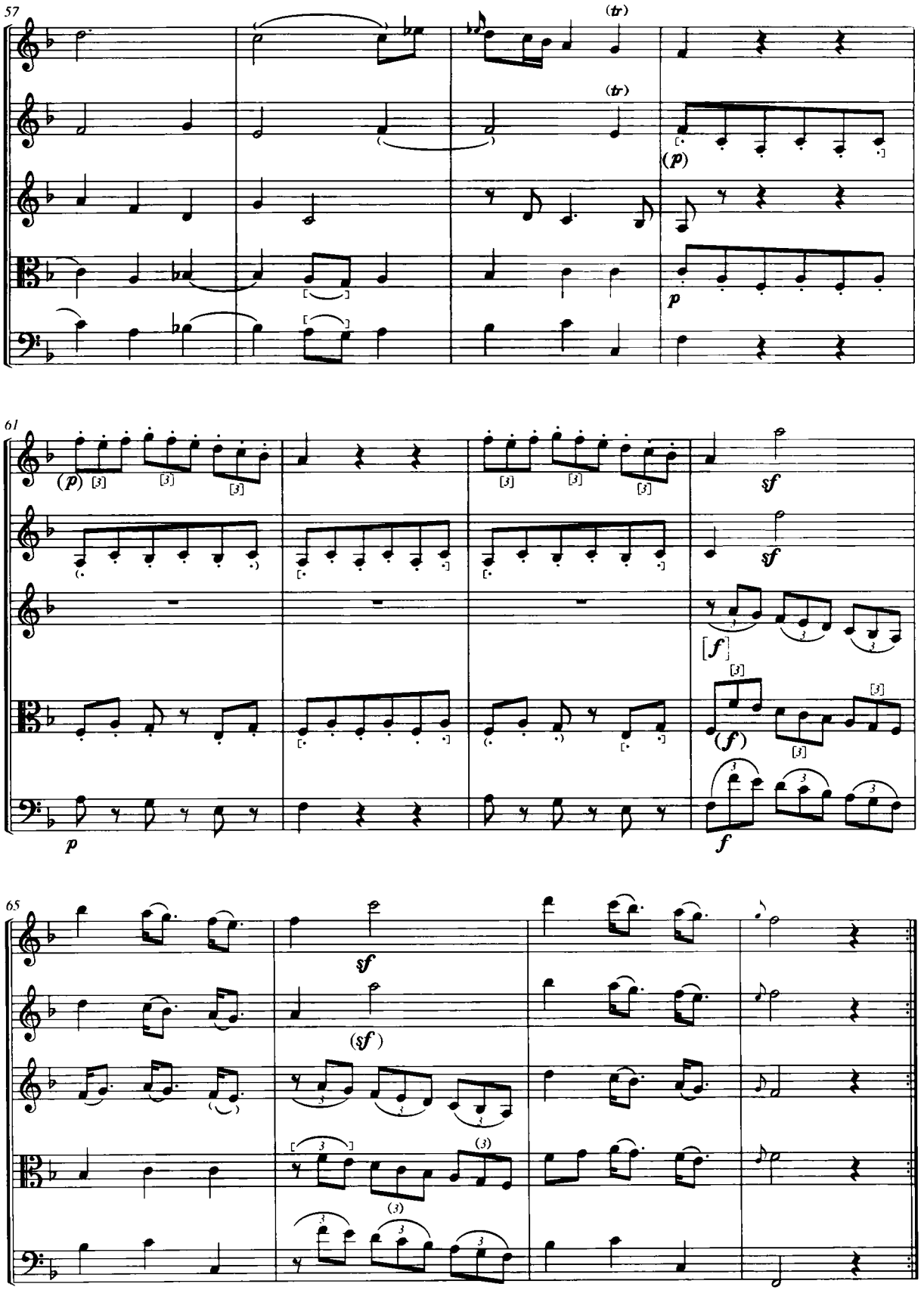

15
tr
tr
(p)
p
p
p
(p)
19
(f)
f
f
[f]
[f]
23
p
p
[p]
[Vlc. solo]


28
33
sf
(sf)
37
(sf)
sf
[Basso]

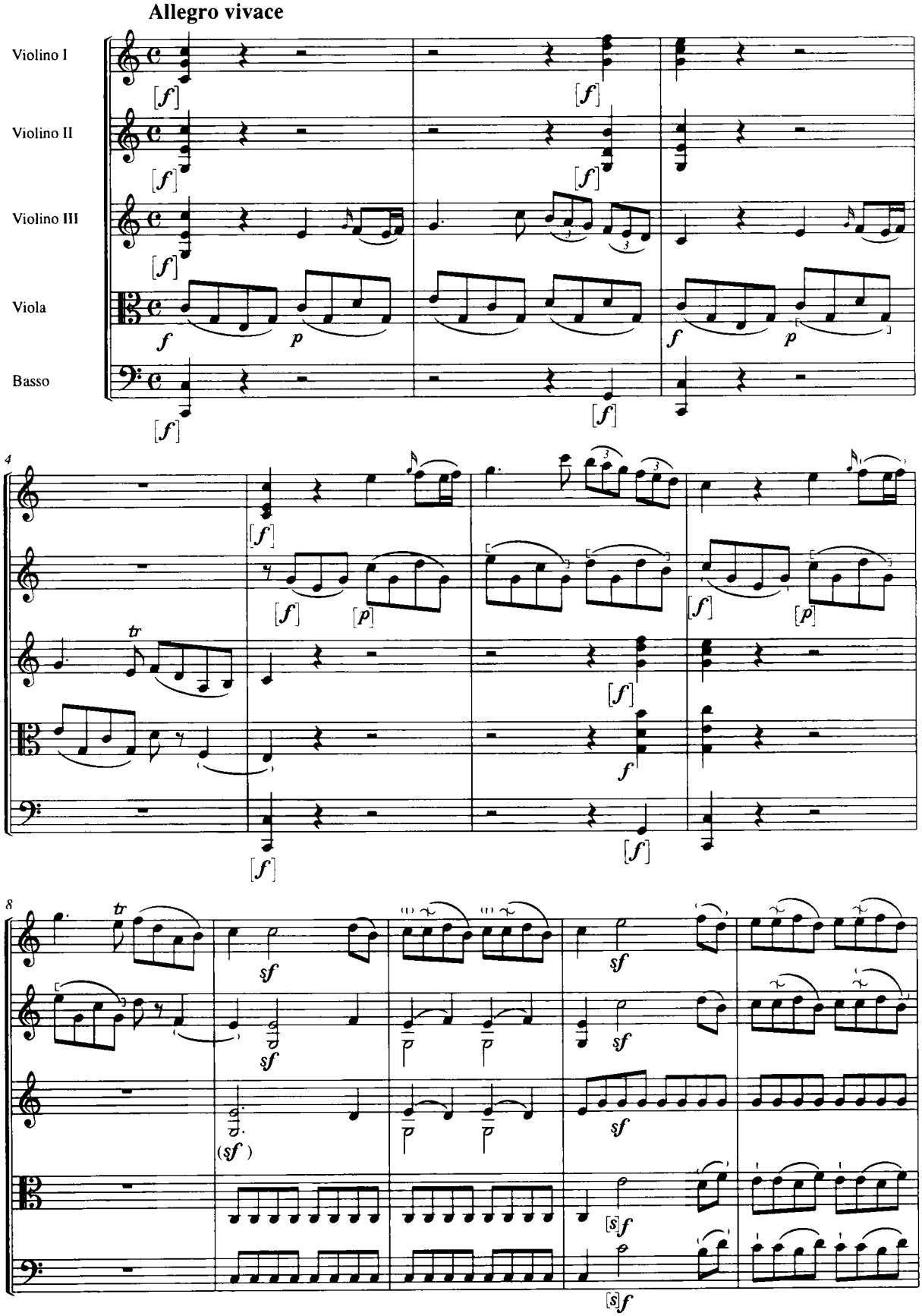

42
(poco f)
po[co] f
p(oco f)
(p)

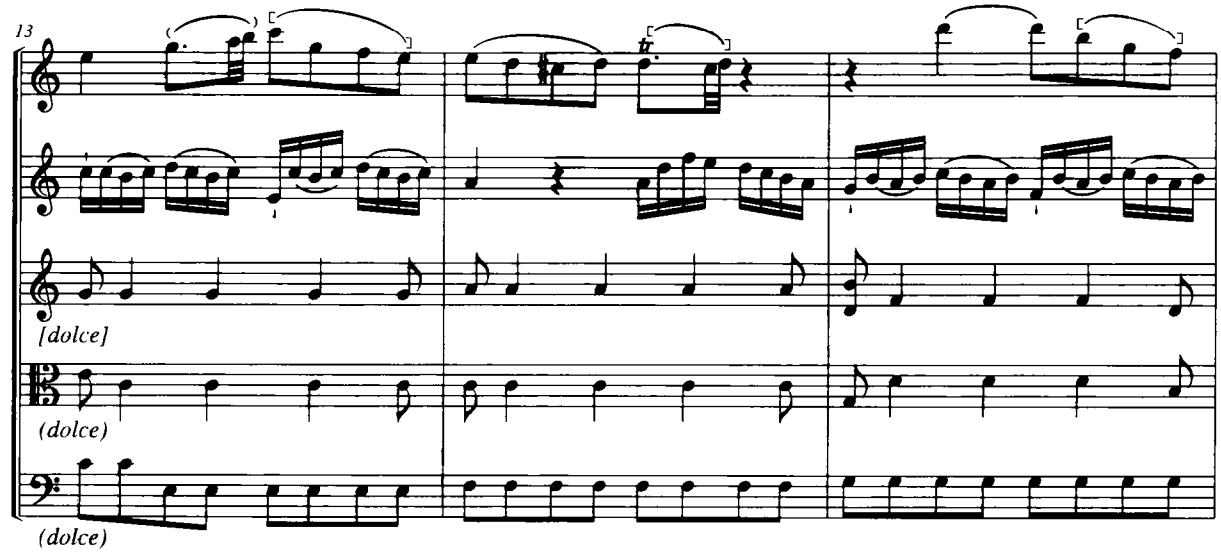

47
(f)
(f)
f
(f)
f

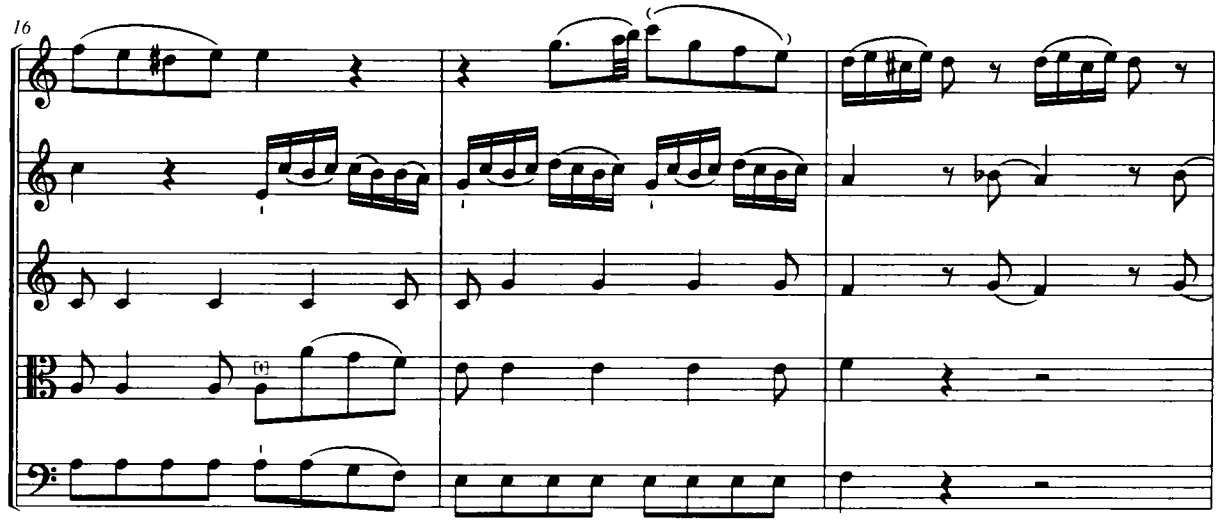

52
(ff)
ff
ff
(ff)
ff

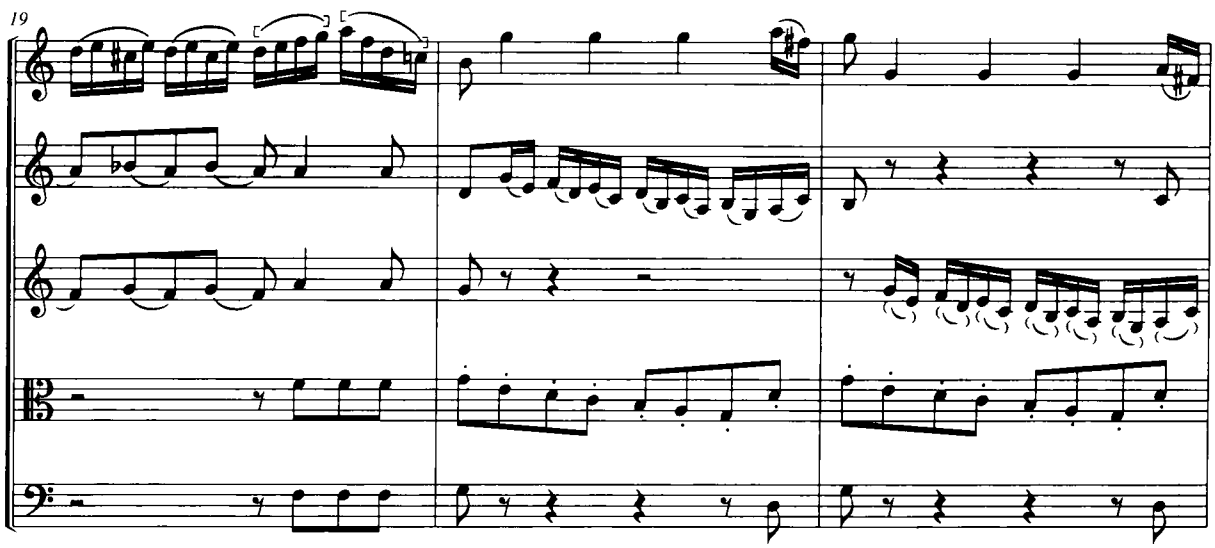

57
(tr)
(tr)
(p)
p
61
(p)
sf
sf
[f]
(f)
p
f
65
sf
(sf)

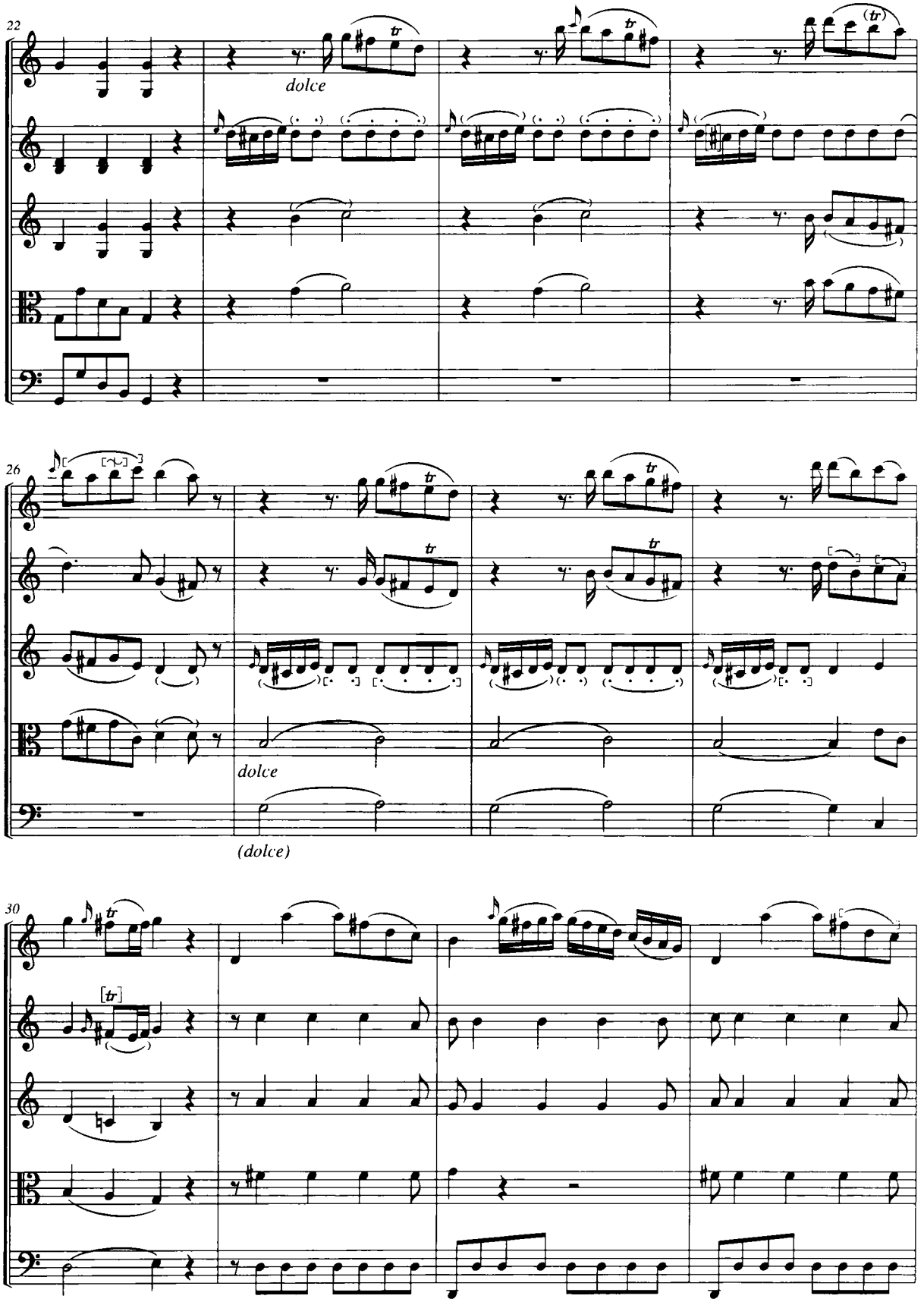
# Quintet No. 3 in C

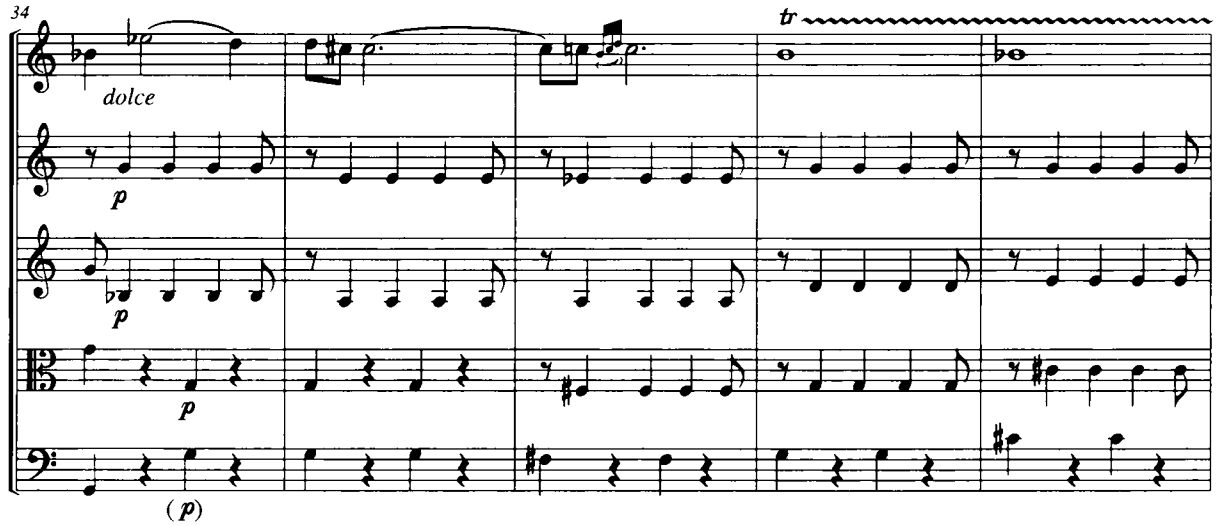


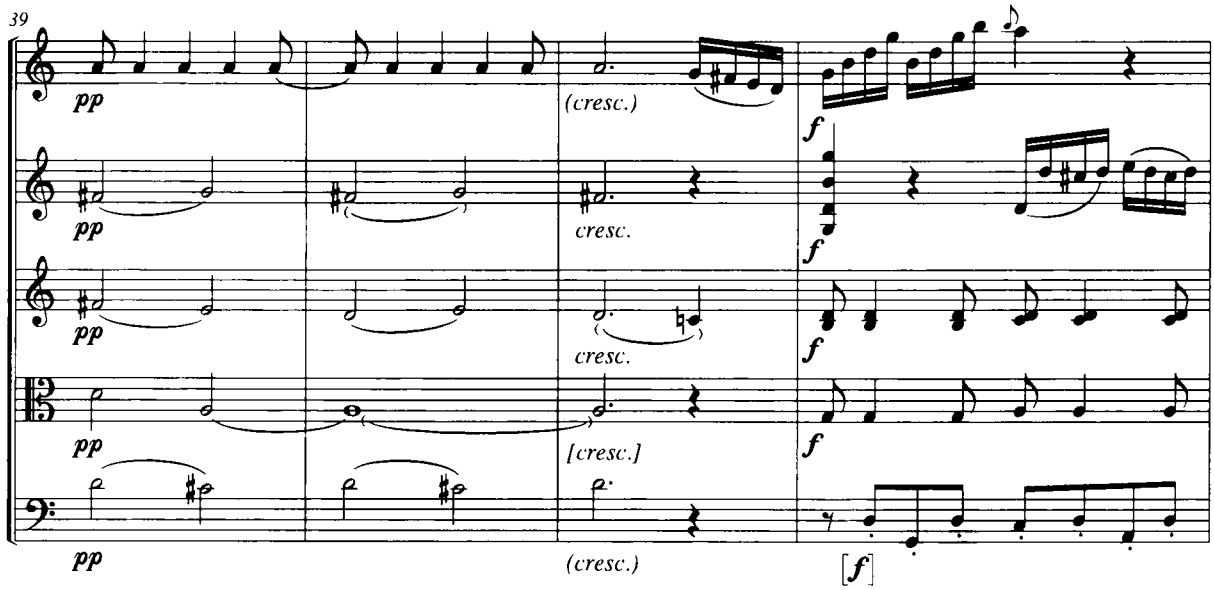

13
[dolce]
(dolce)
(dolce)

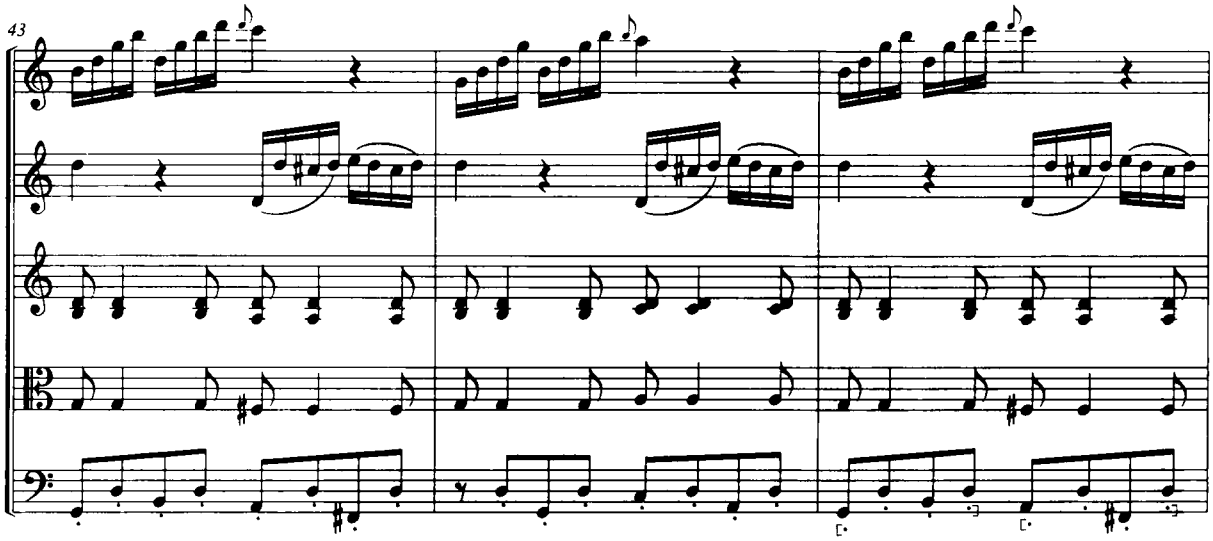

16

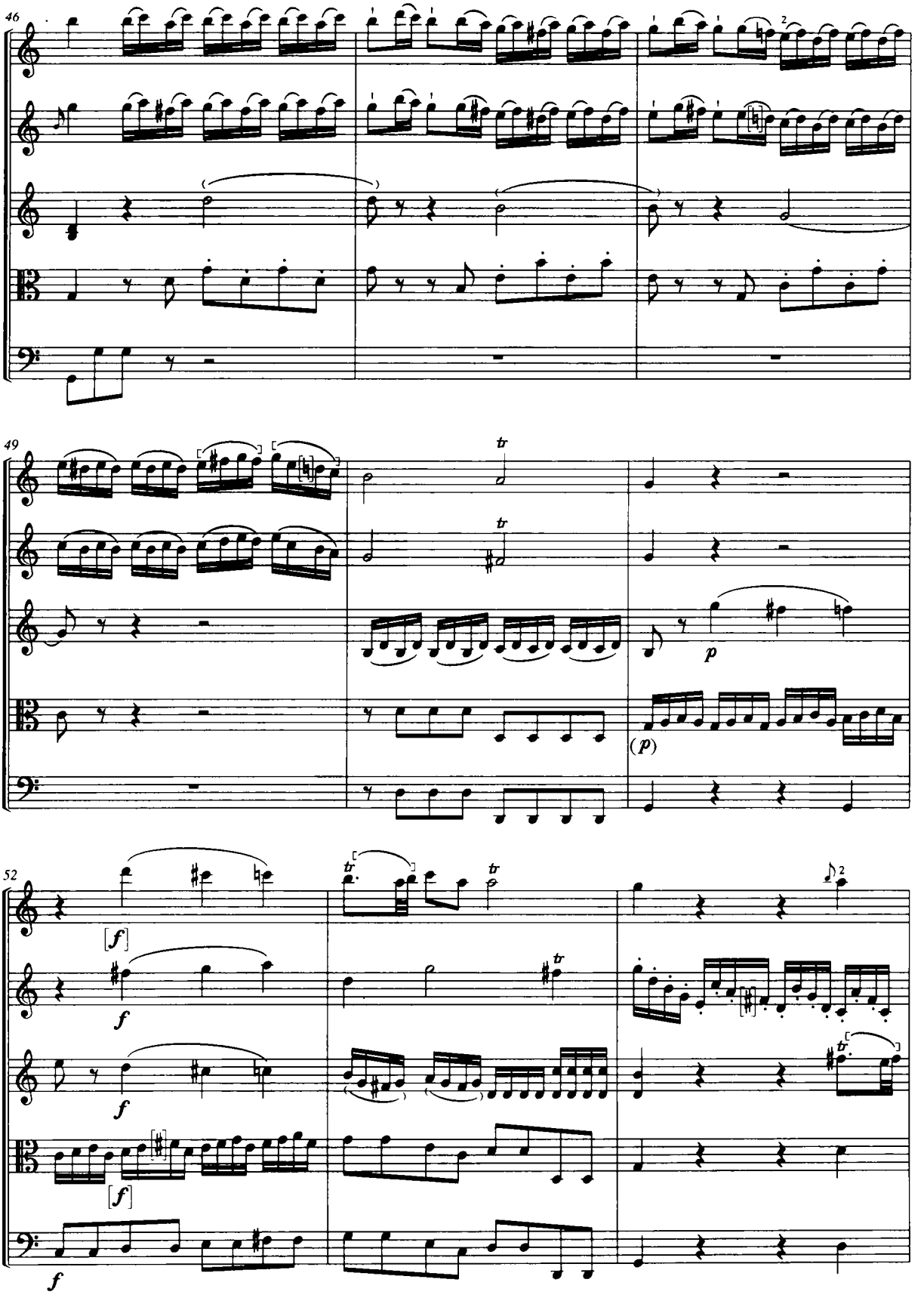

19

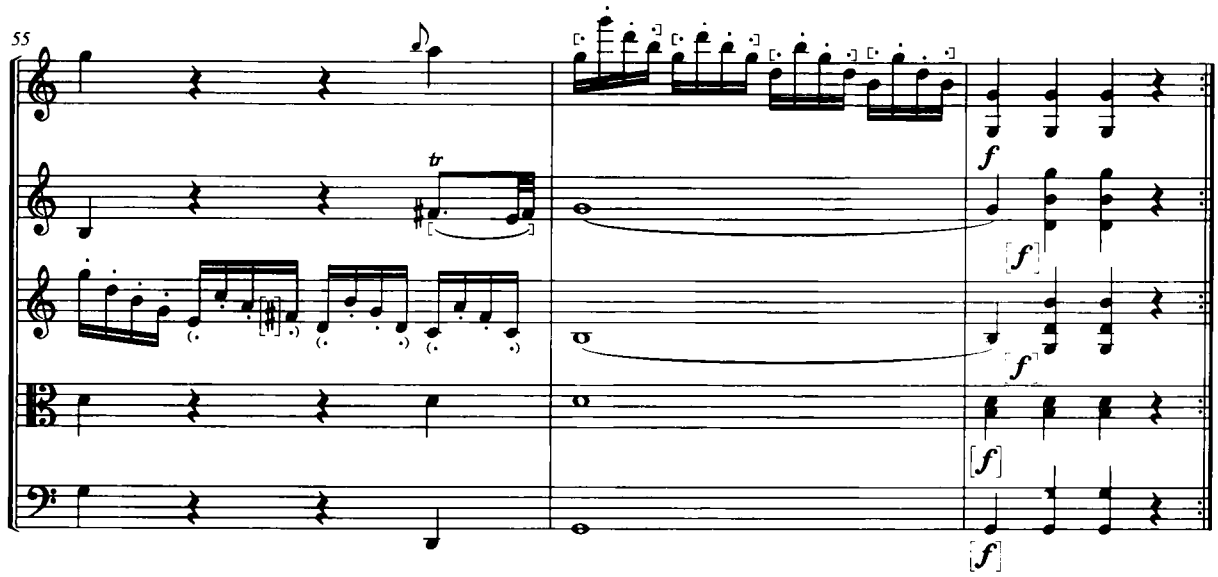

22
dolce
26
dolce
(dolce)
30

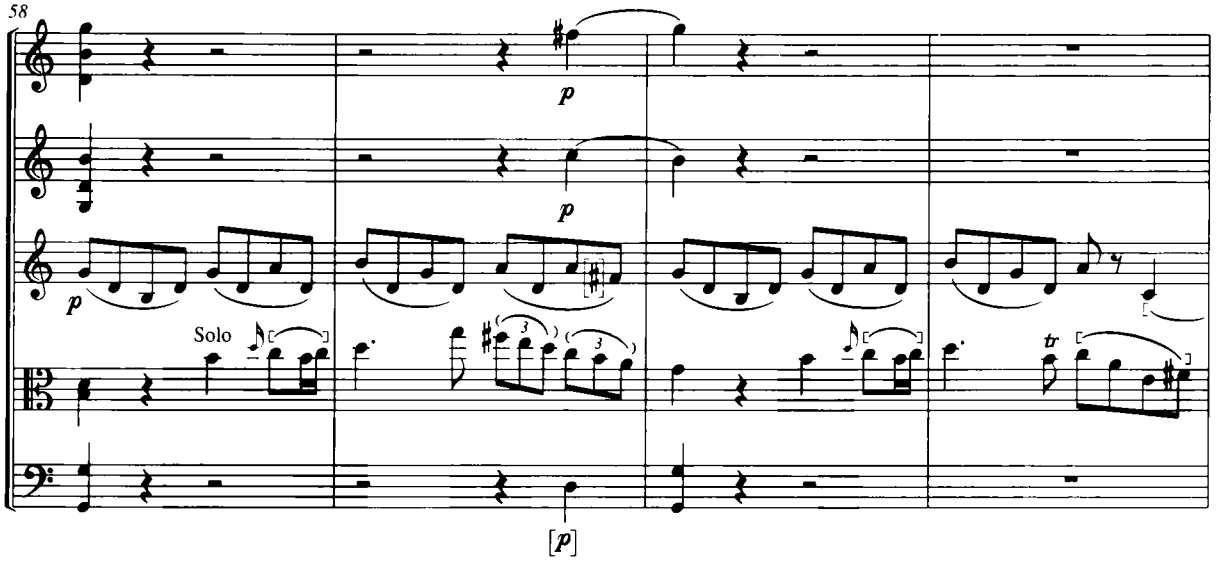

34
dolce
tr
p
p
p
(p)

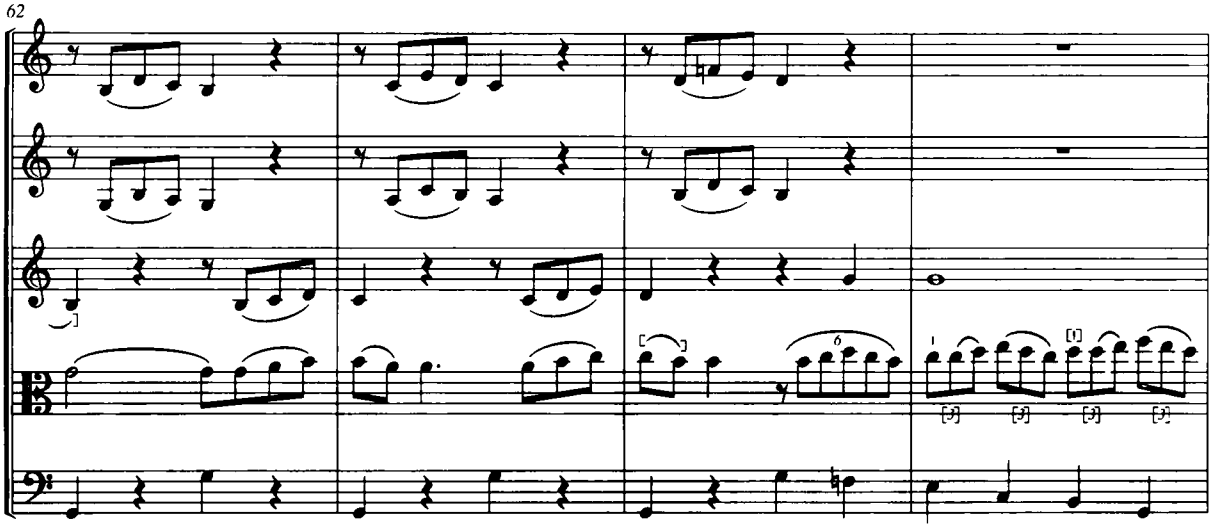

39
pp
pp
pp
pp
(cresc.)
cresc.
cresc.
[cresc.]
(cresc.)
f
f
f
f
[f]

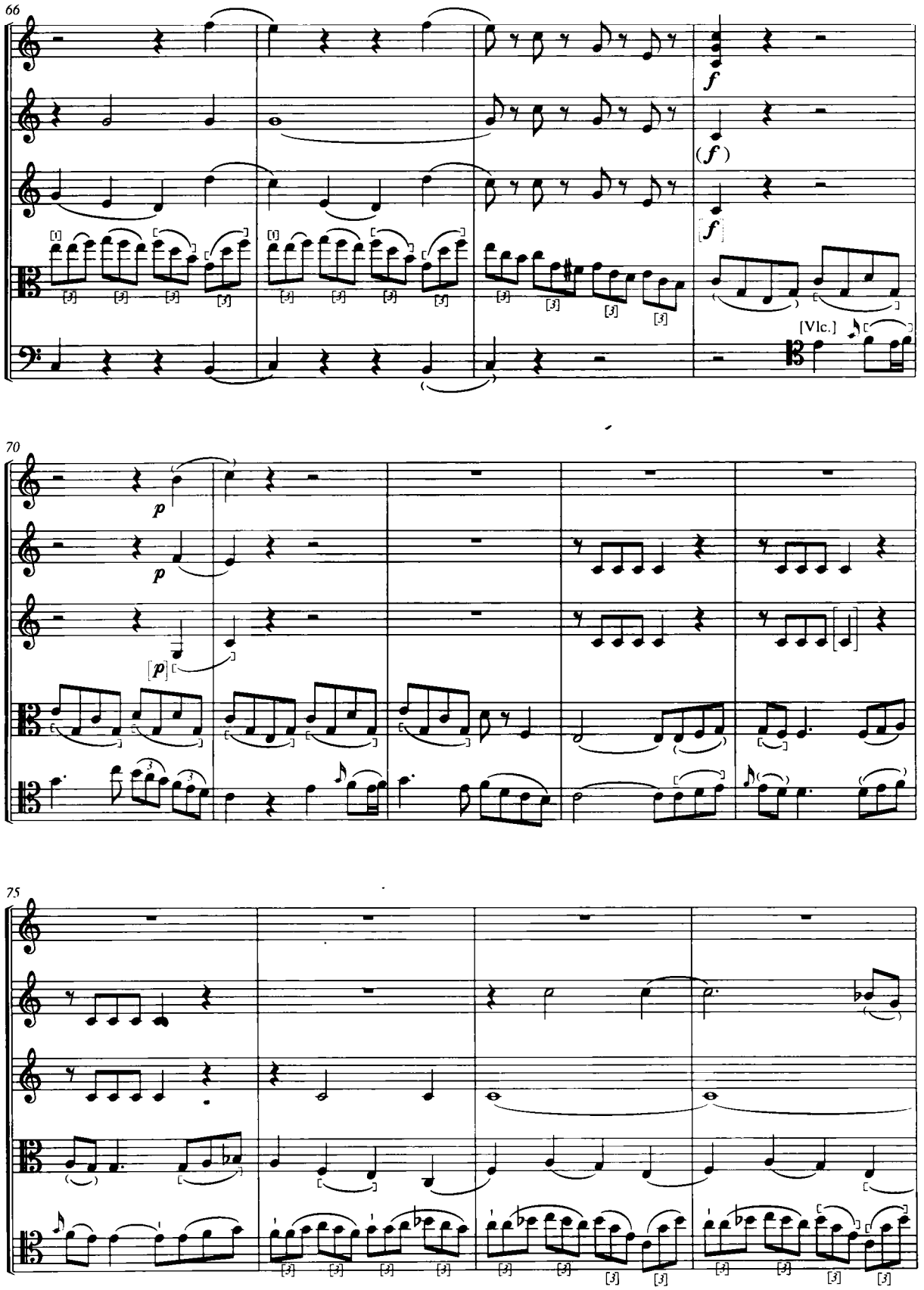

43

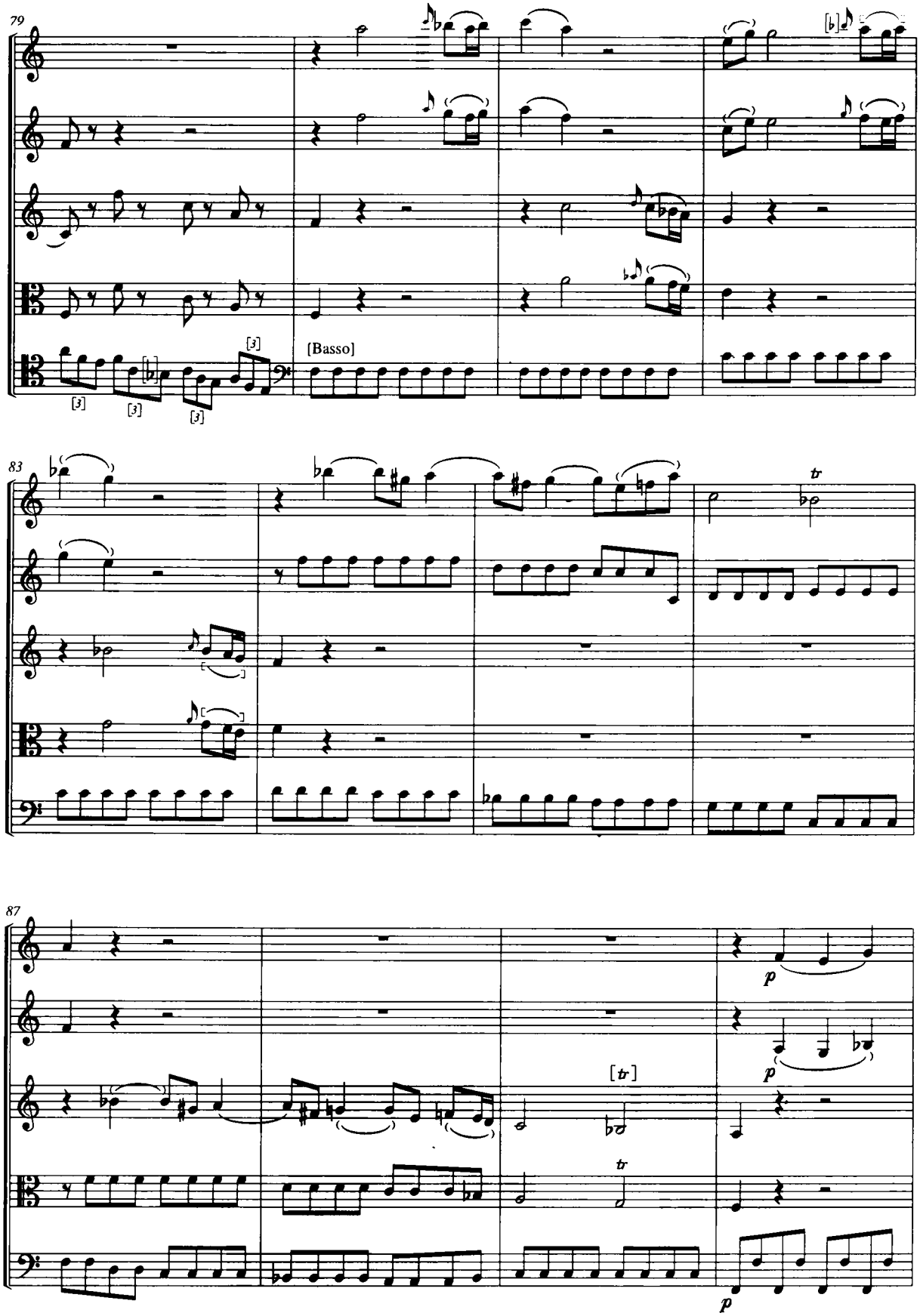

46
49
52
p
(p)
f

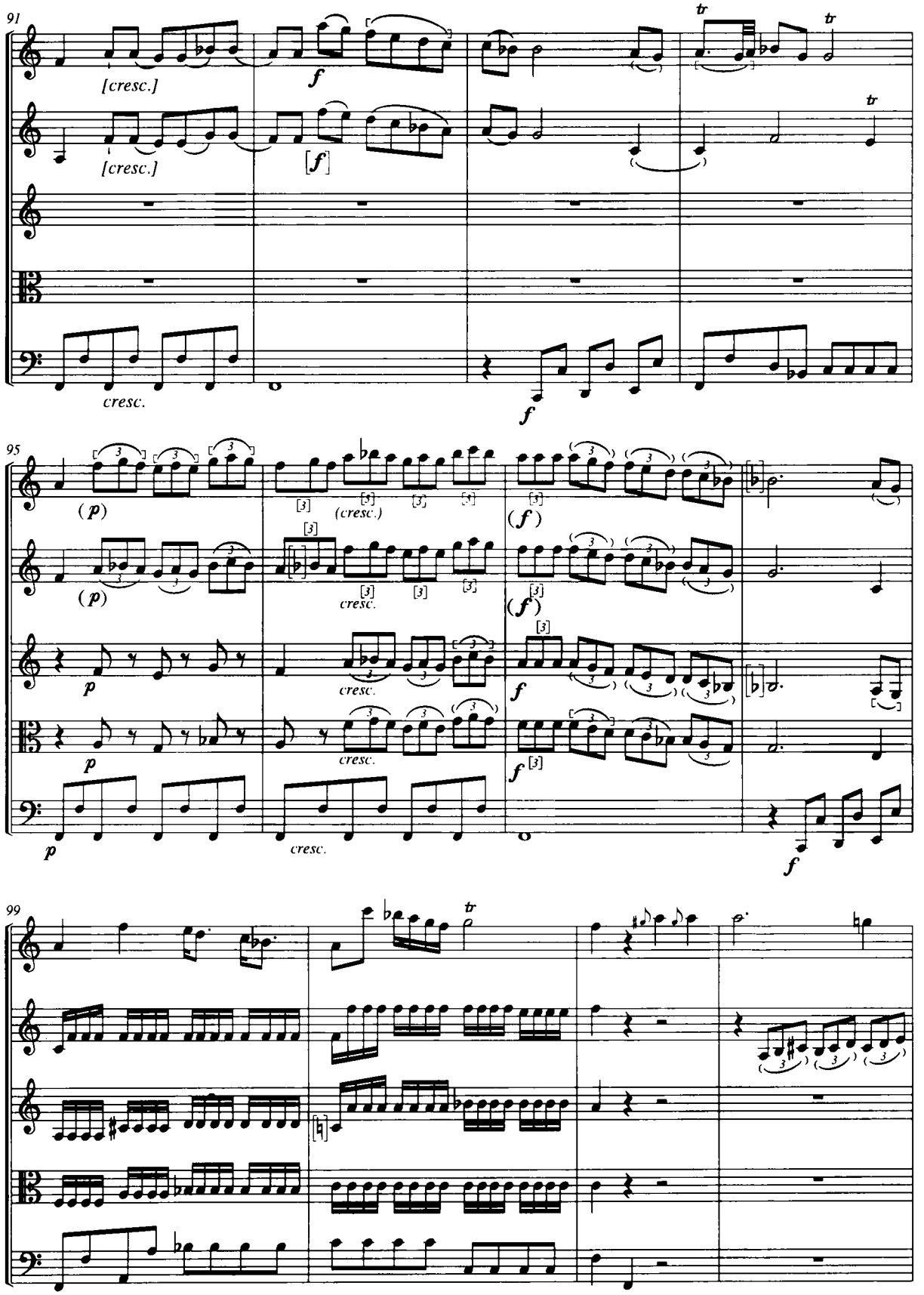

55
tr
f
f
f
f

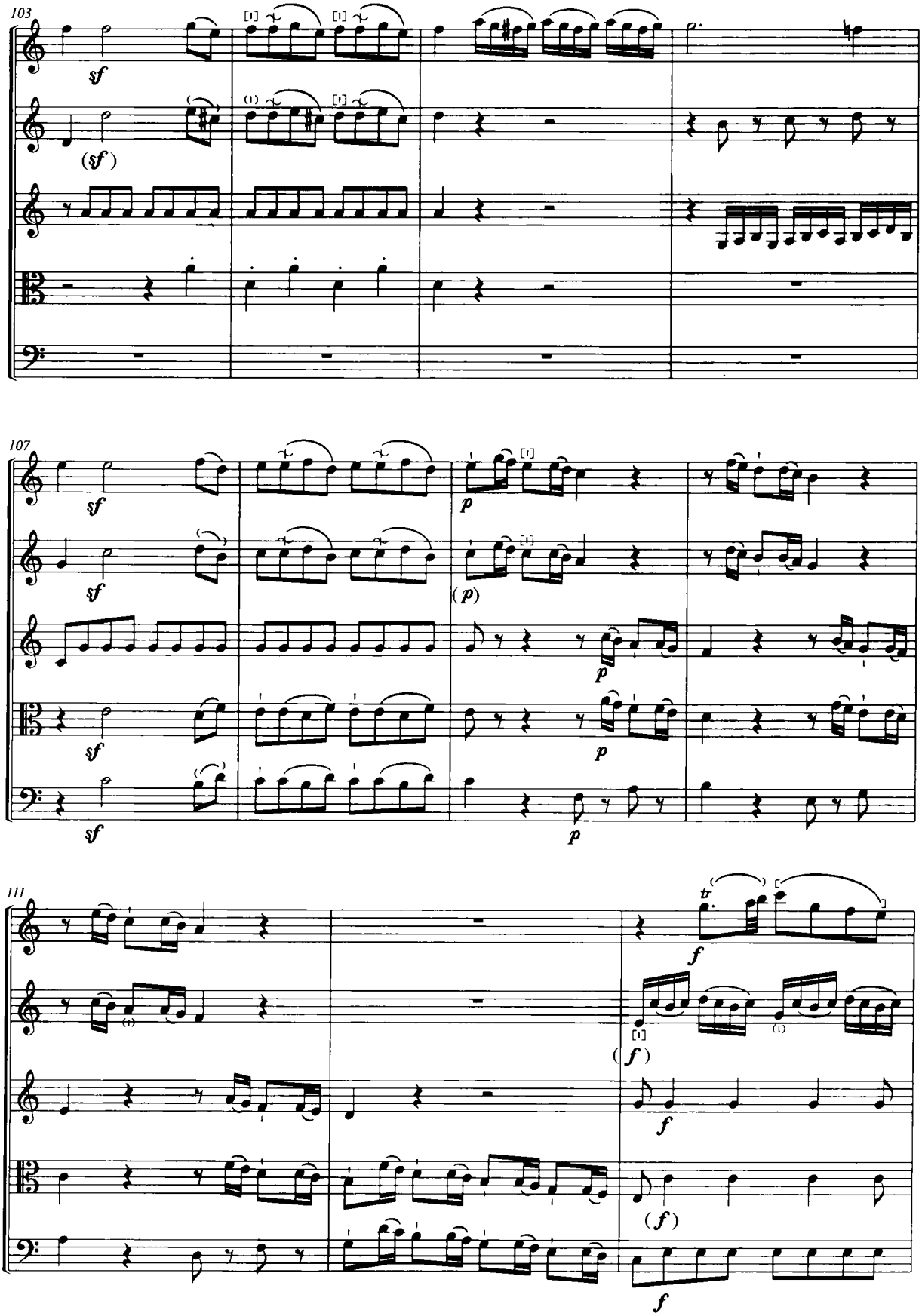

58
p
p
p
Solo
tr
[p]

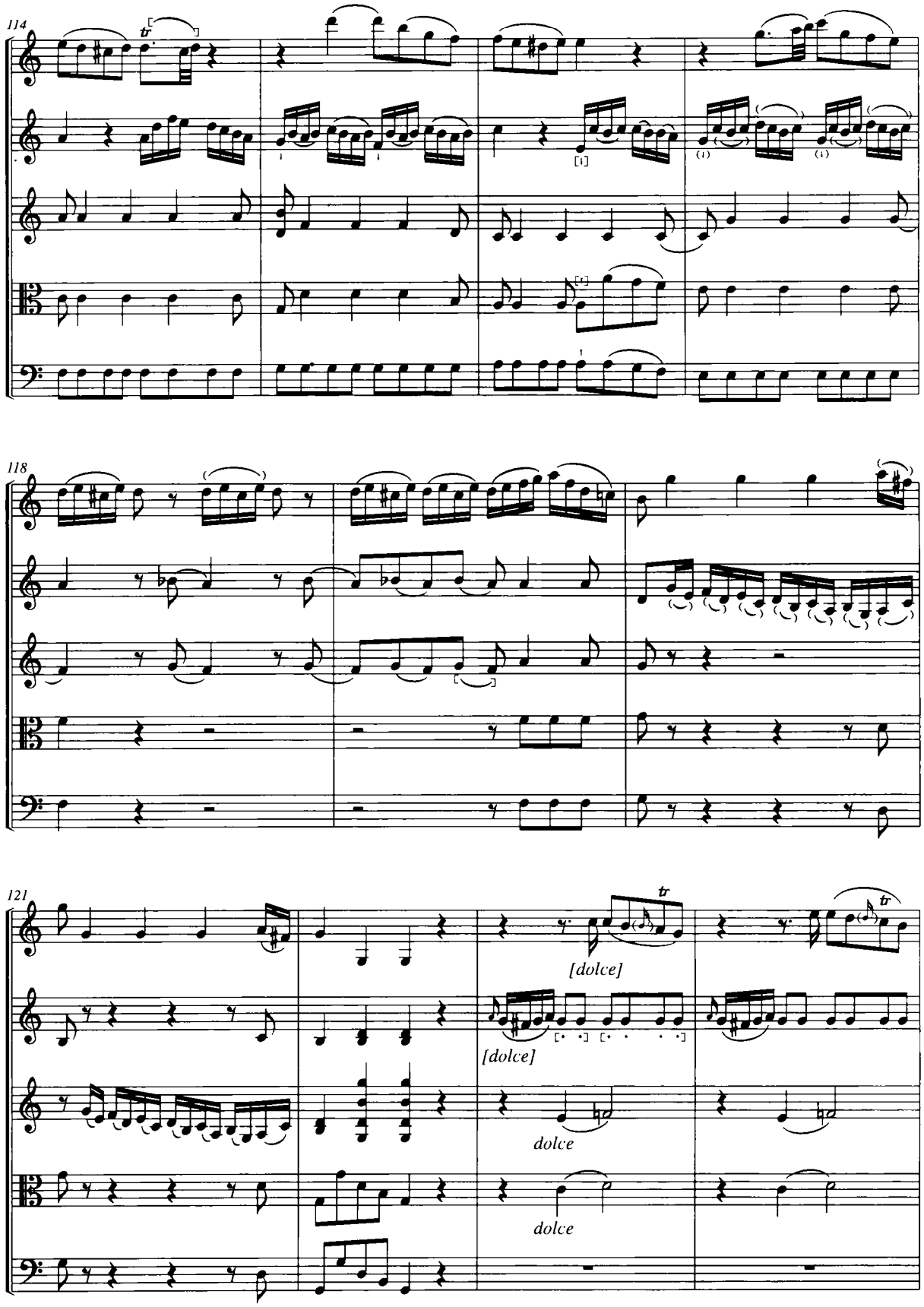

62

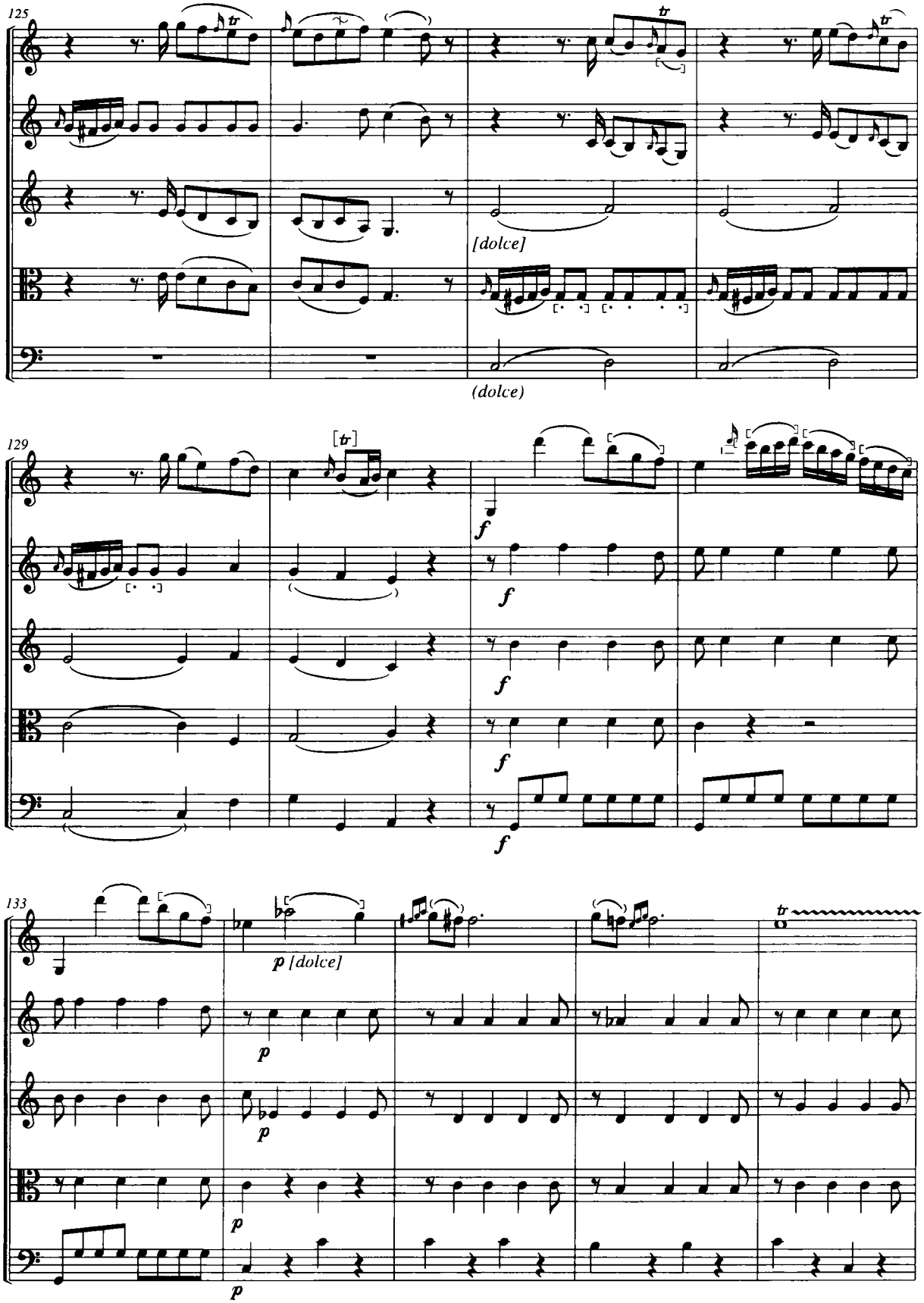

66
f
(f)
f
[Vlc.]
70
p
p
[p]
75

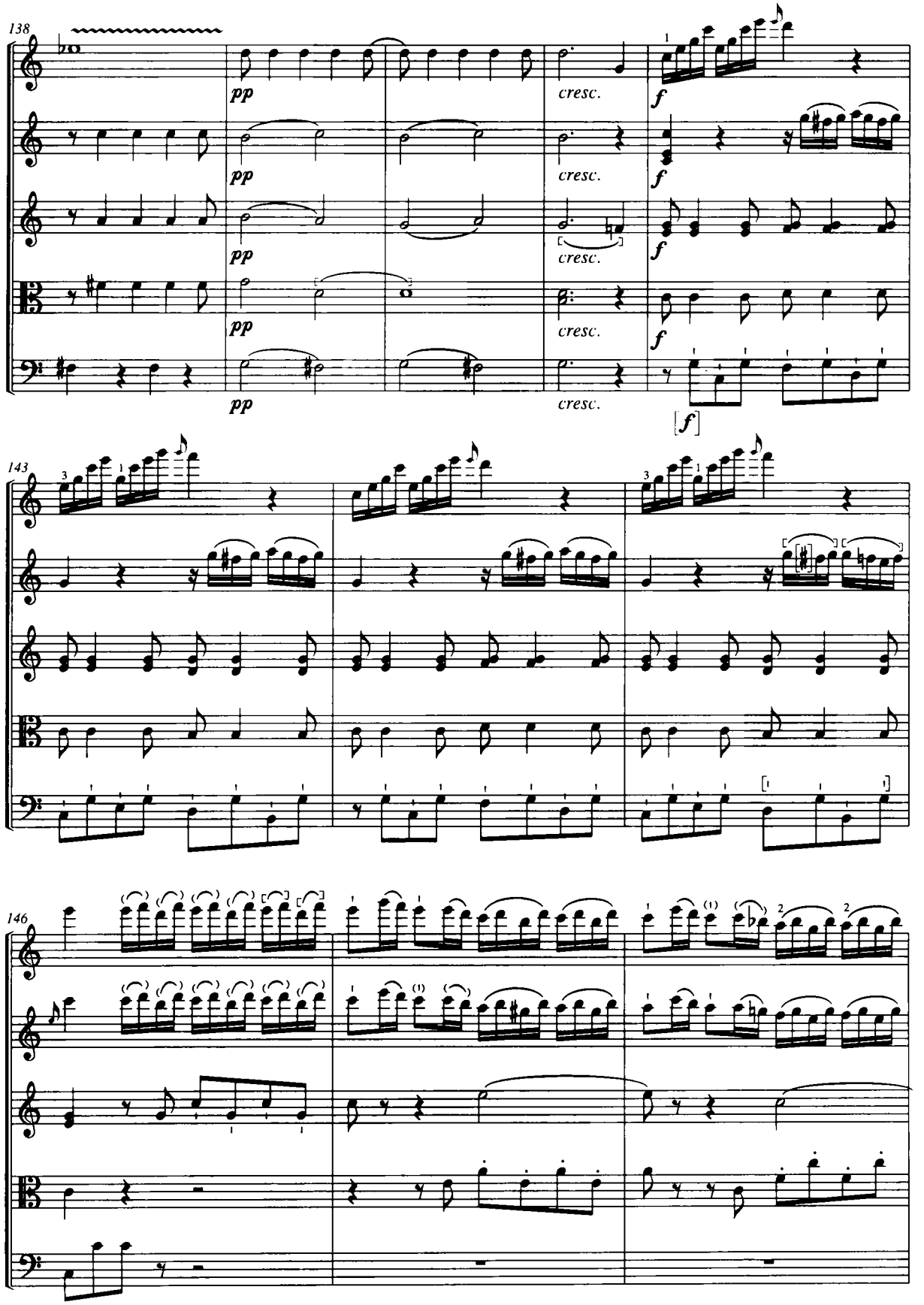

79
[Basso]
83
87
[tr]
p
p
p

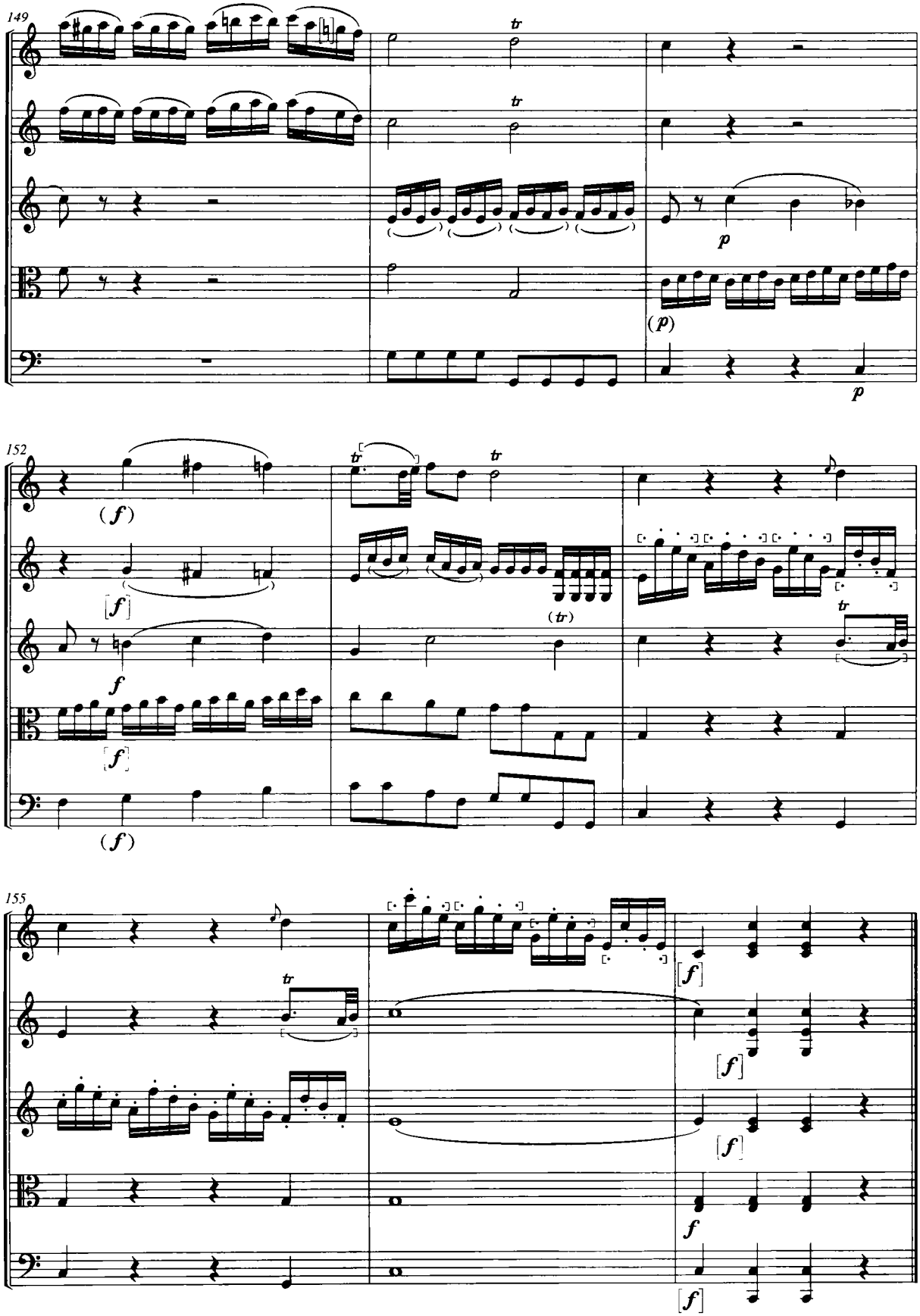

91
[cresc.]
[cresc.]
cresc.
95
(p)
(cresc.)
cresc.
(f)
99


103
sf
(sf)
107
sf
p
(p)
111
tr
f
(f)

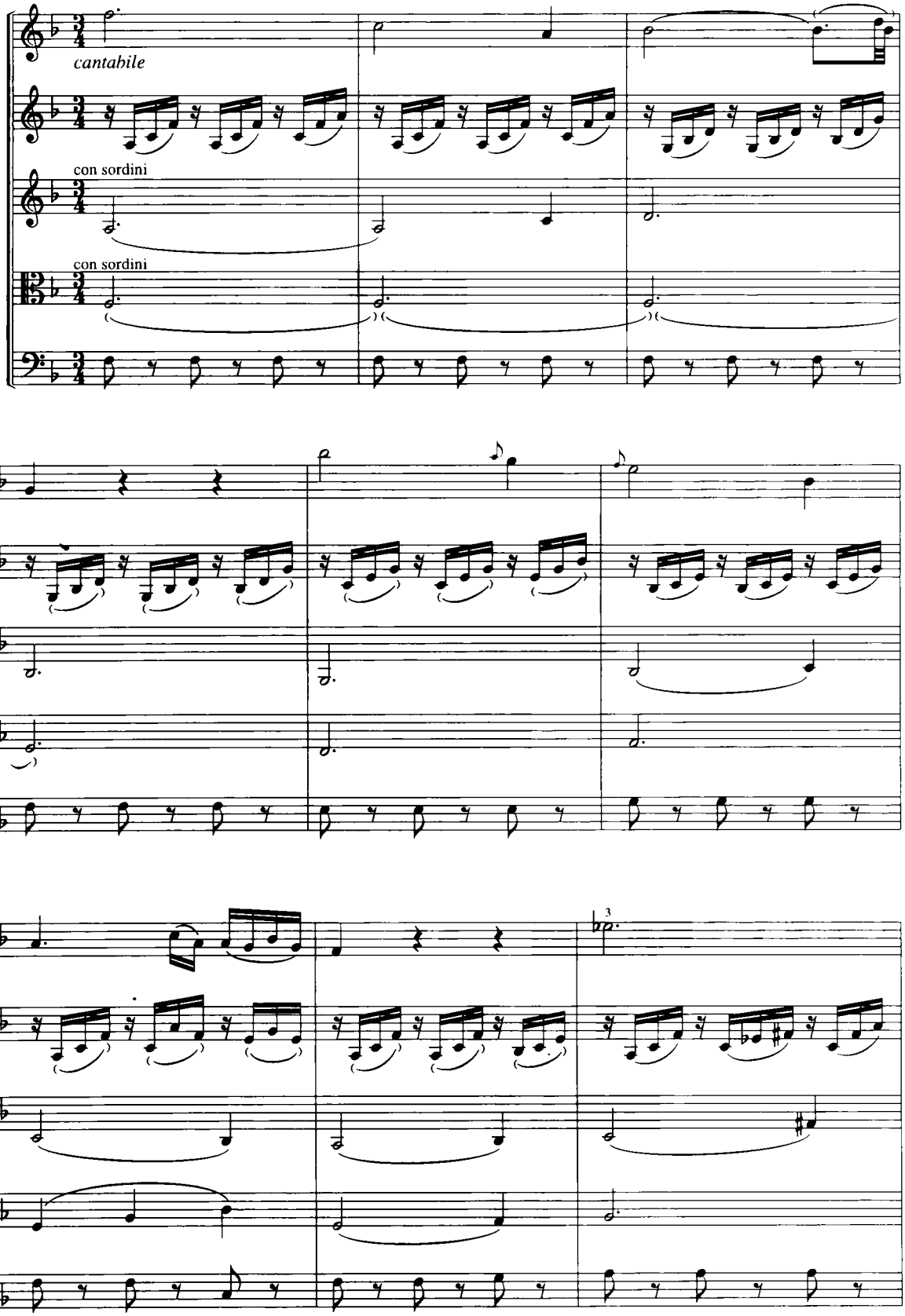

114
tr
118
121
tr
[dolce]
[dolce]
dolce
dolce
tr

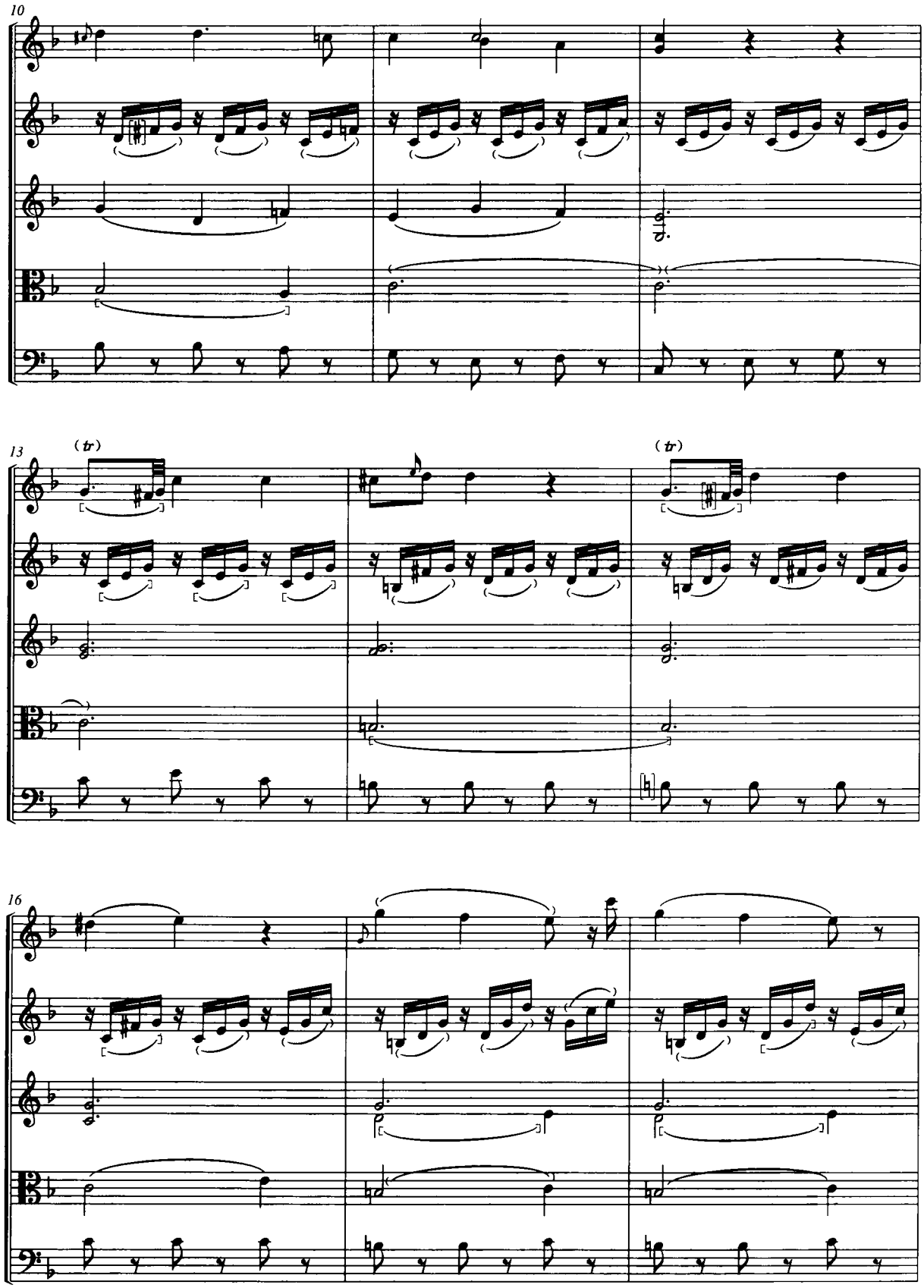

125
[dolce]
(dolce)
129
f
133
p [dolce]
p

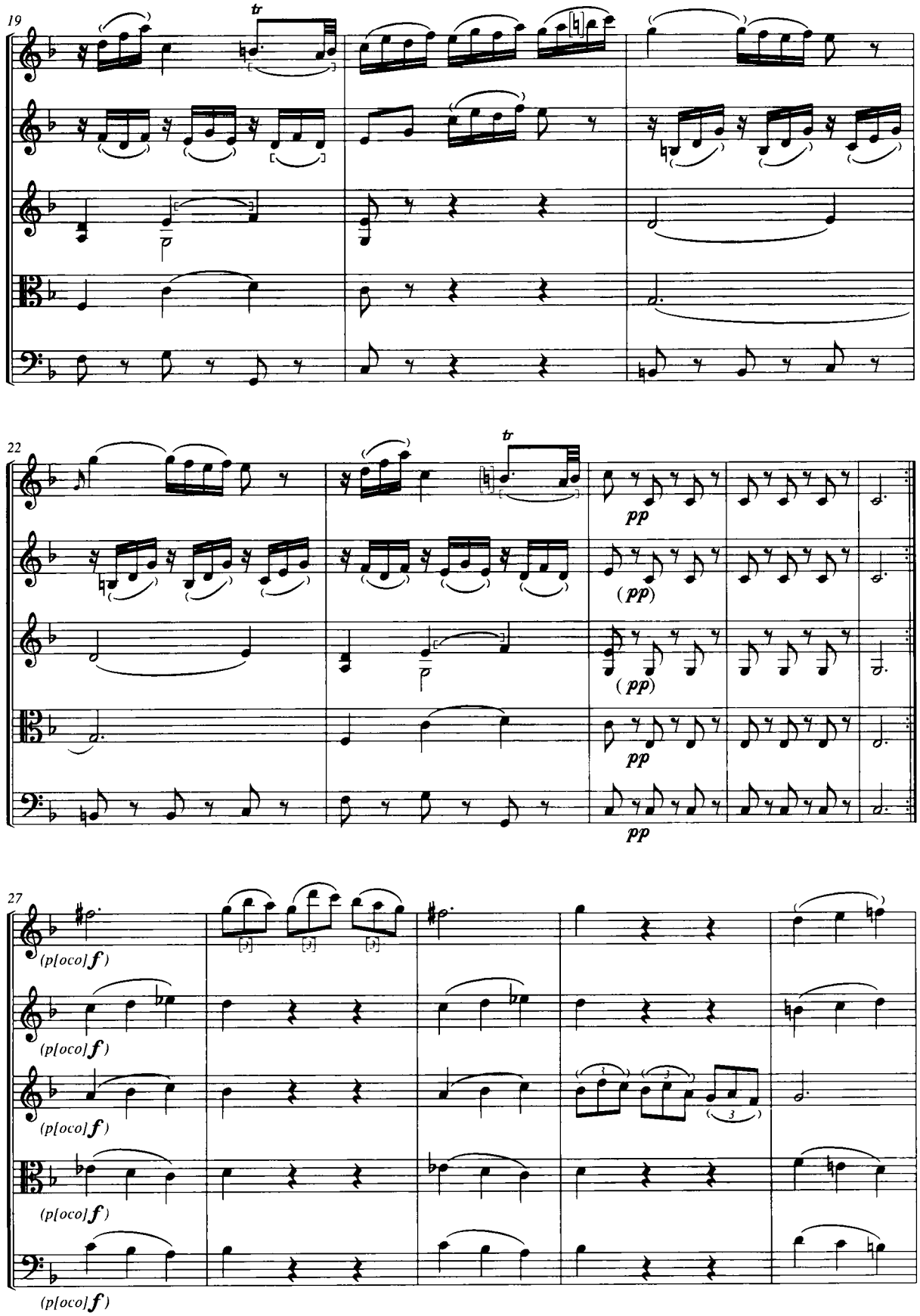

138
pp
cresc.
f
143
[f]
146

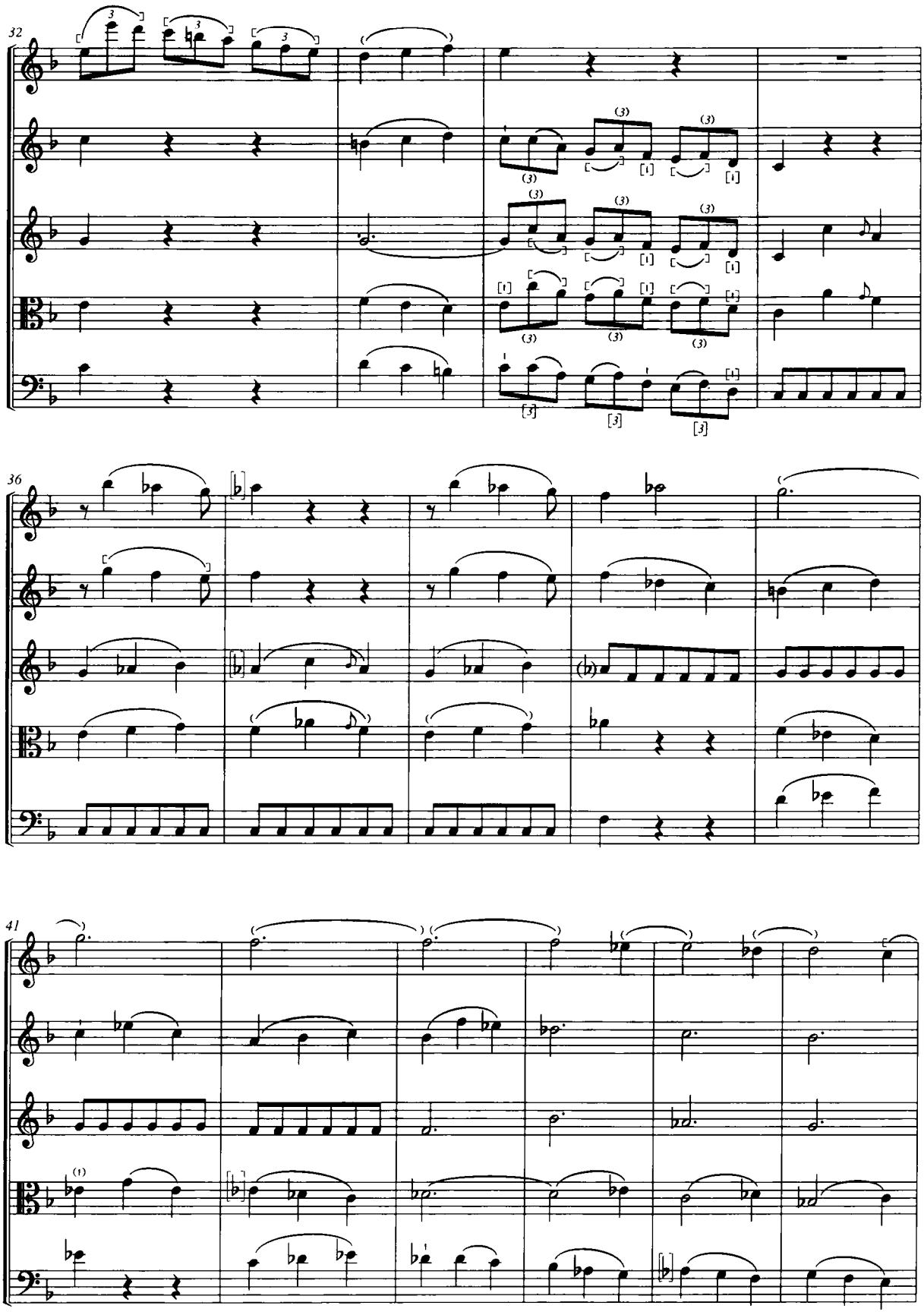

149
tr
tr
p
(p)
p
152
(f)
[f]
f
[f]
(f)
tr
tr
(tr)
tr
155
tr
[f]
[f]
[f]
f
[f]

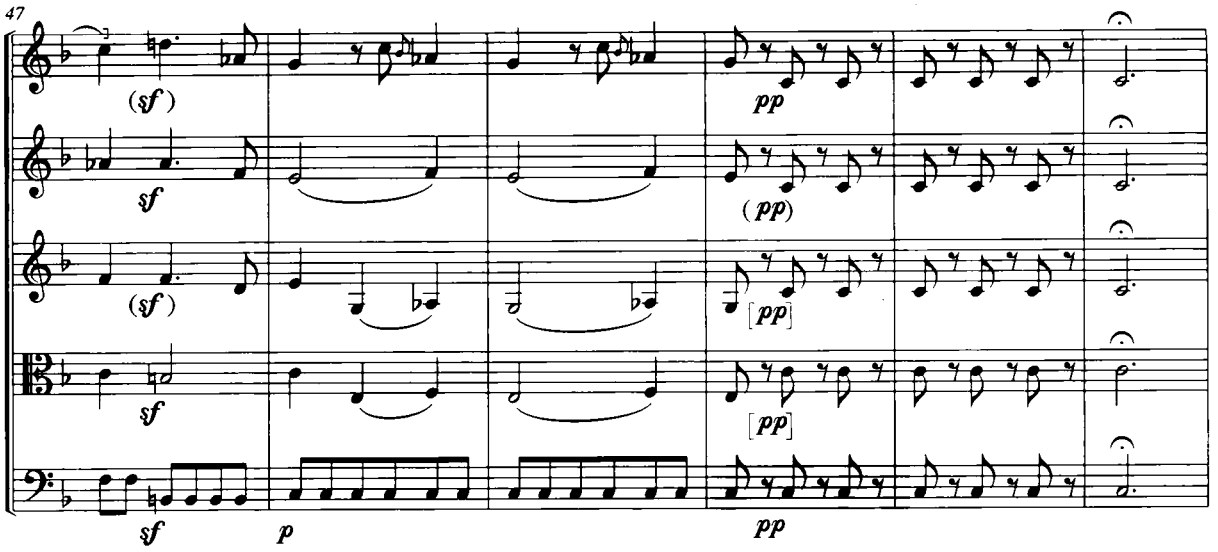
**Andante un poco adagio**

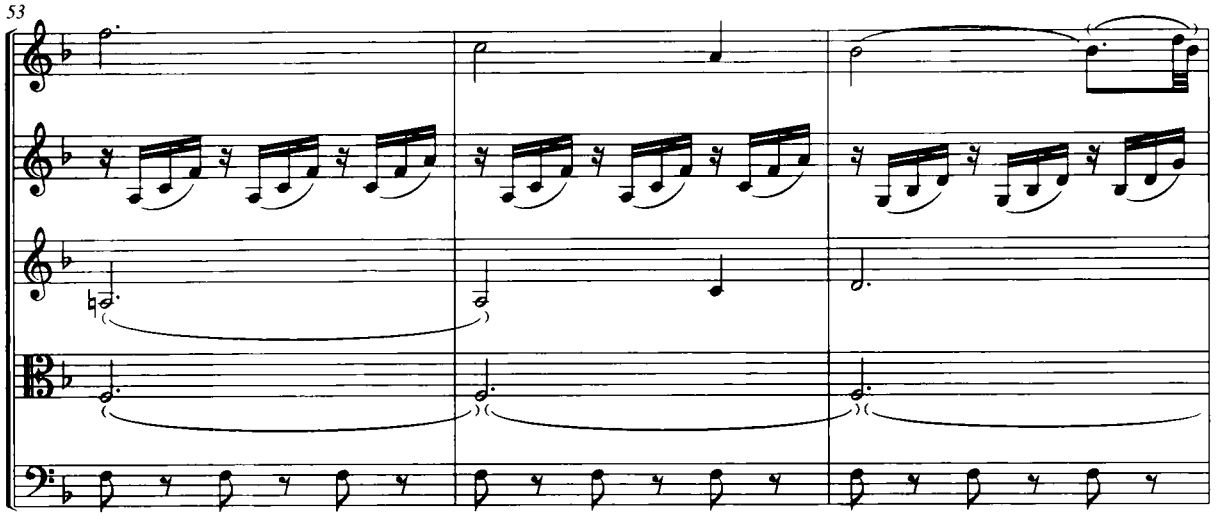


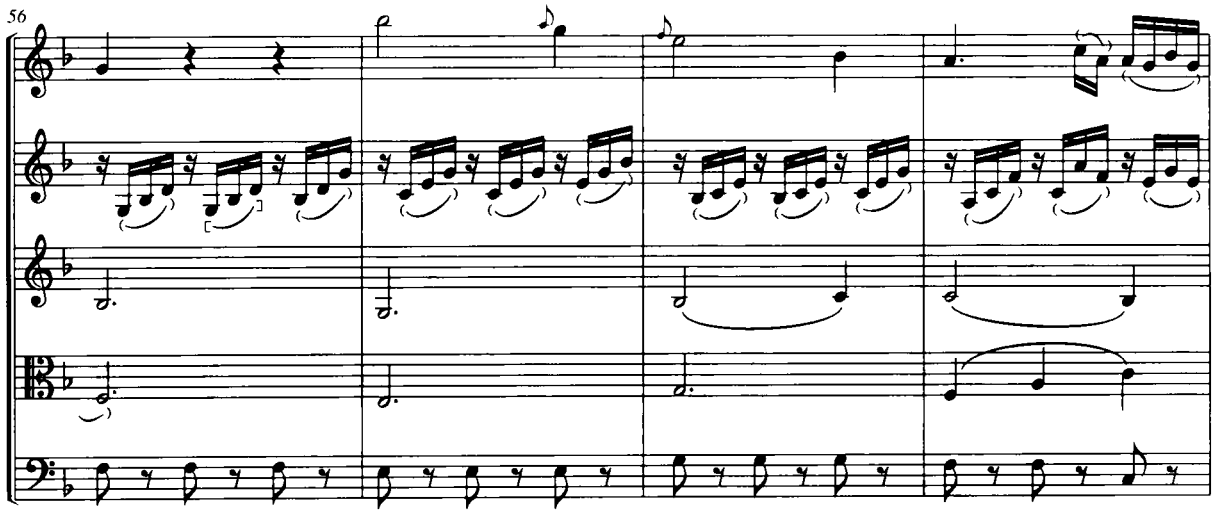

10
13
(tr)
(tr)
16

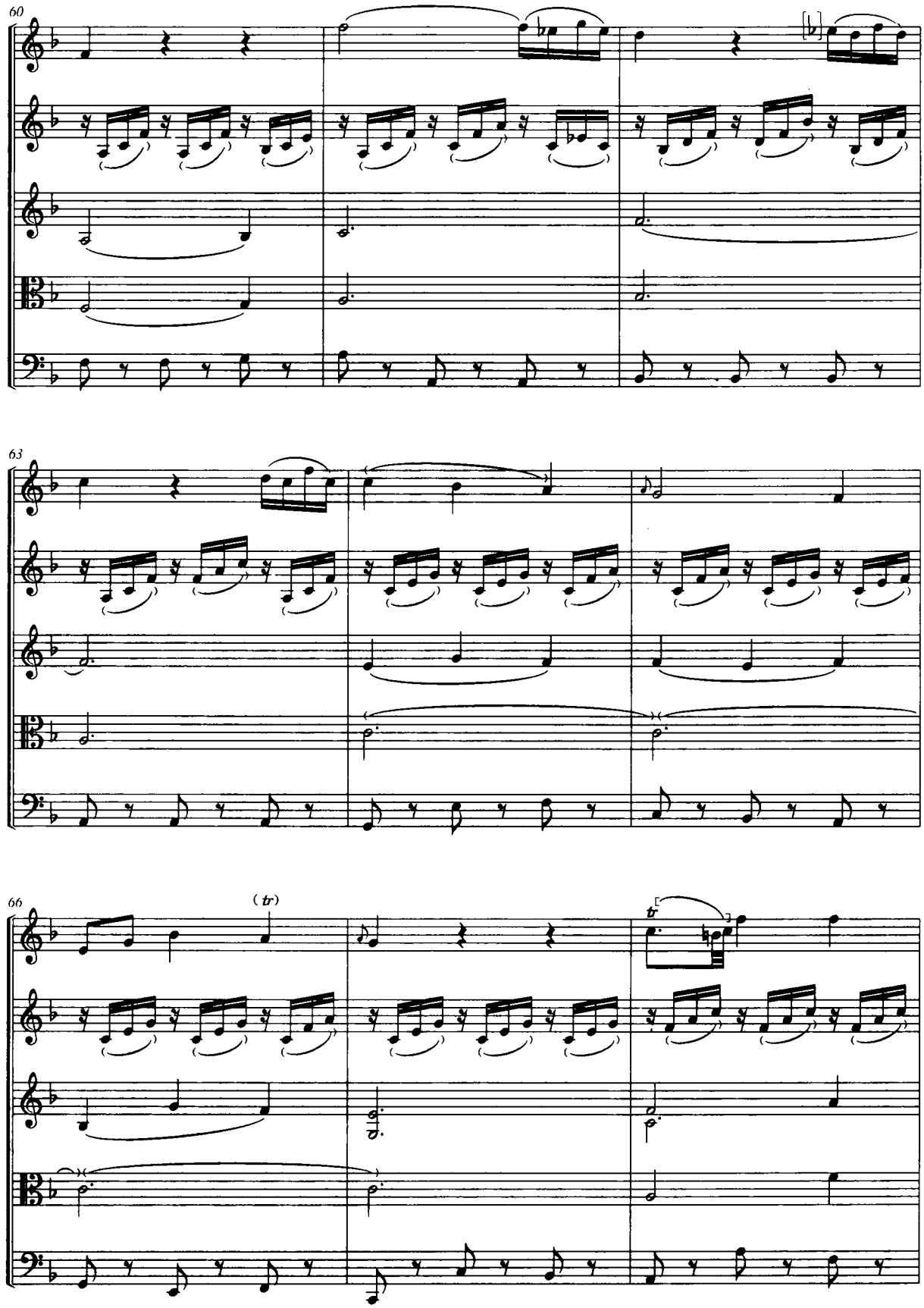

19
tr
22
tr
pp
(pp)
(pp)
pp
pp
27
(p[oco]f)
(p[oco]f)
(p[oco]f)
(p[oco]f)
(p[oco]f)

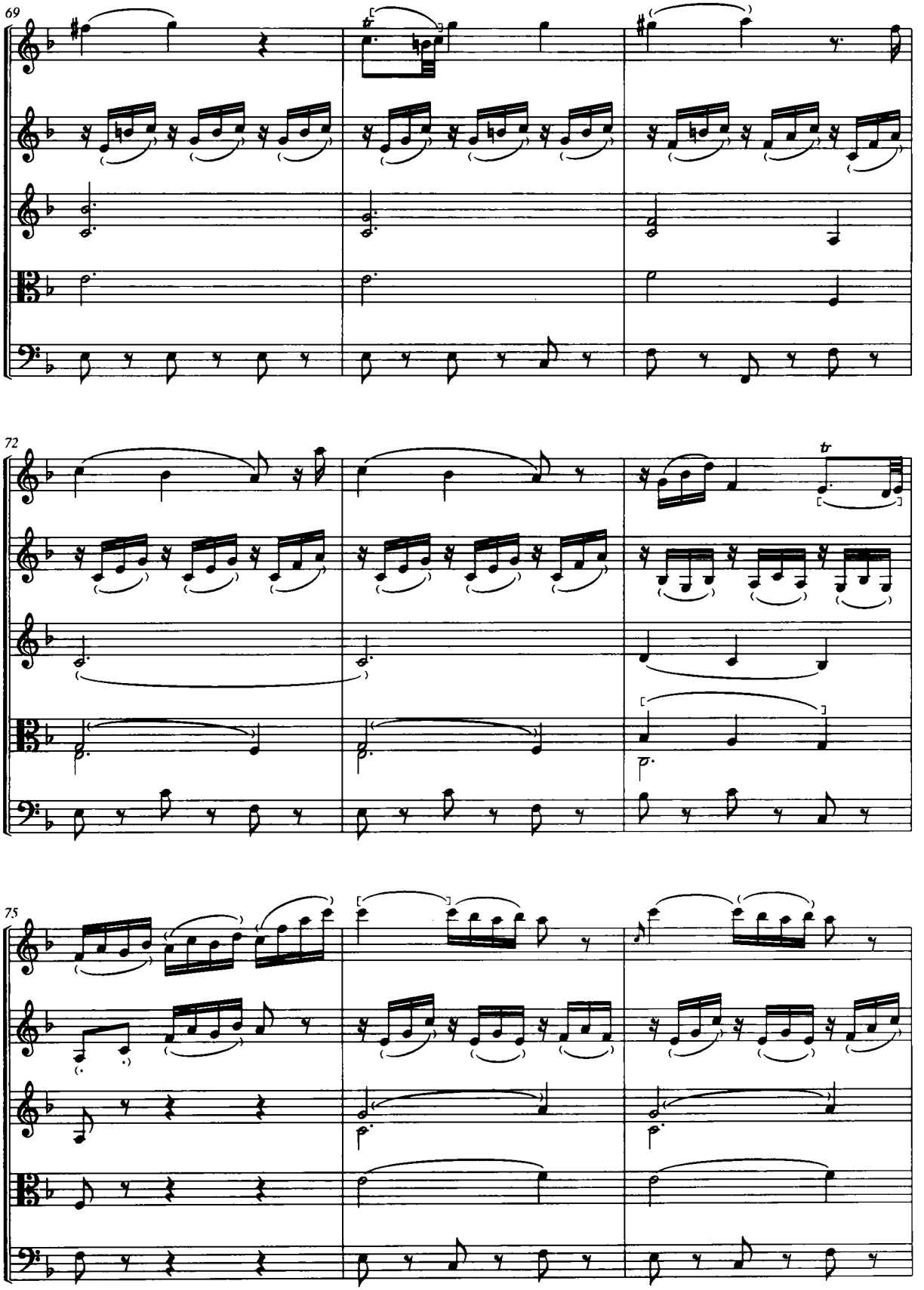

32
36
41

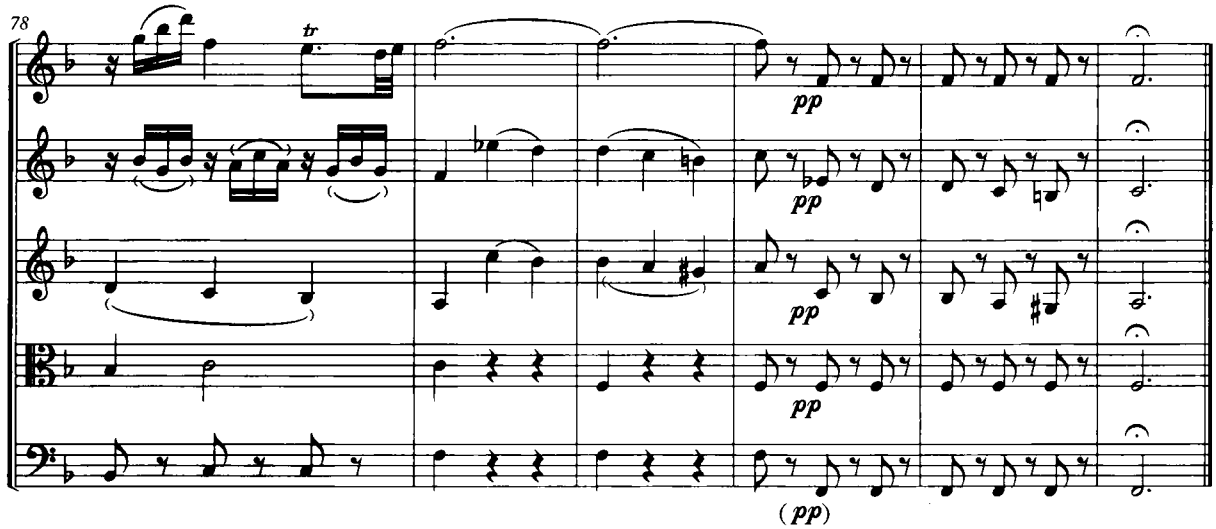

47
(sf)
sf
(sf)
sf
sf
p
pp
(pp)
[pp]
[pp]
pp


53


56

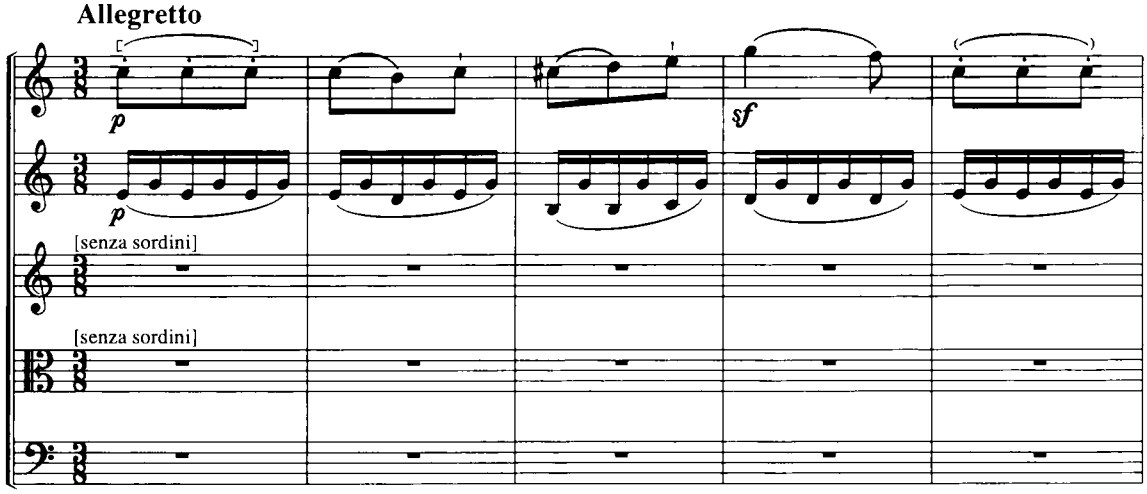

60
63
66
(tr)
tr

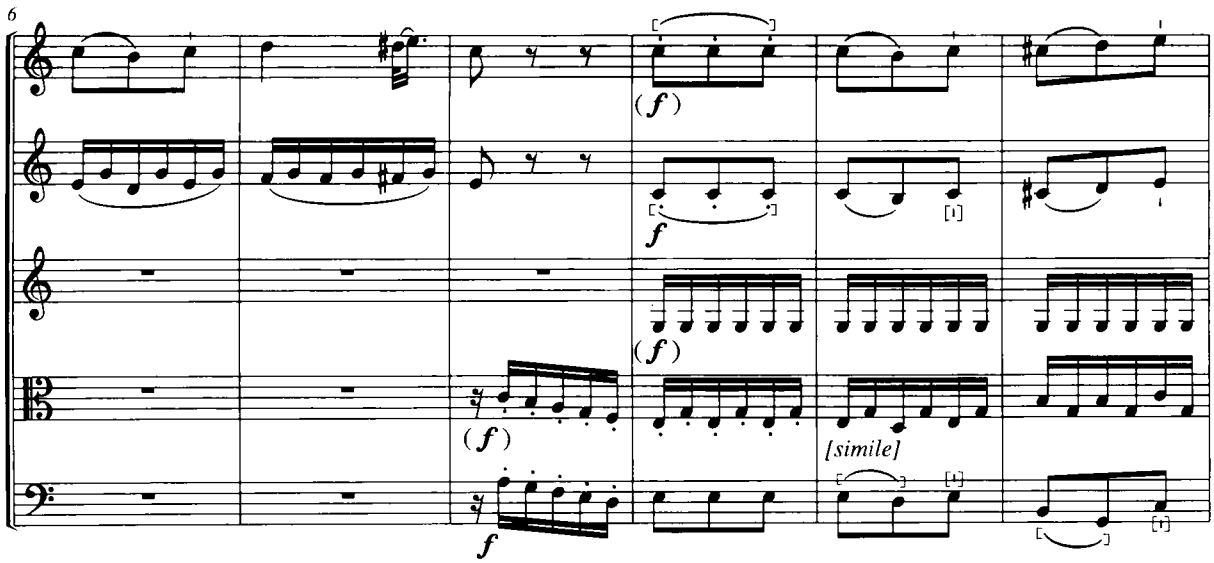

69
72
75

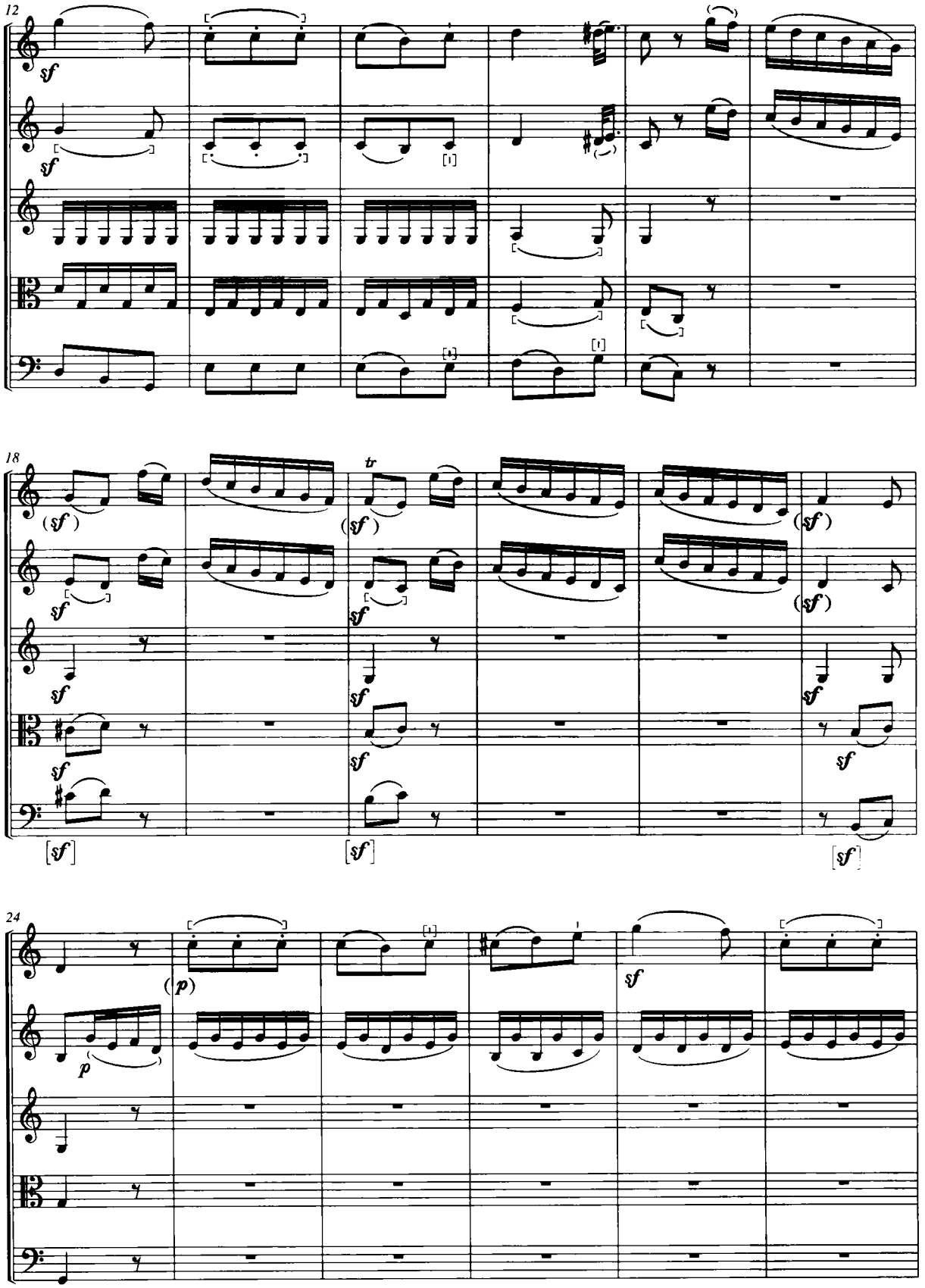


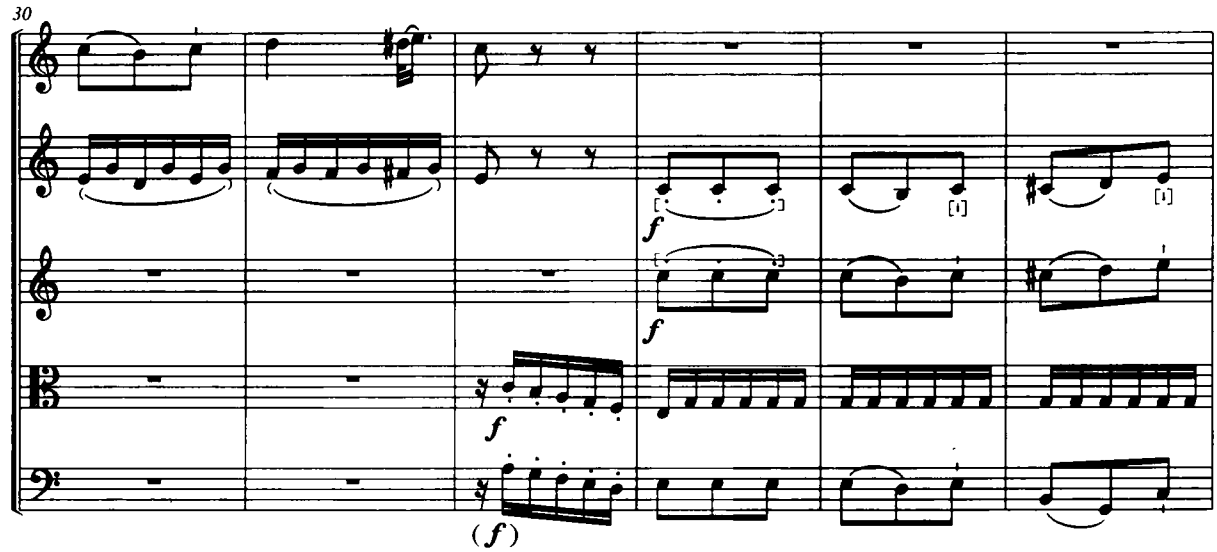

## Rondo

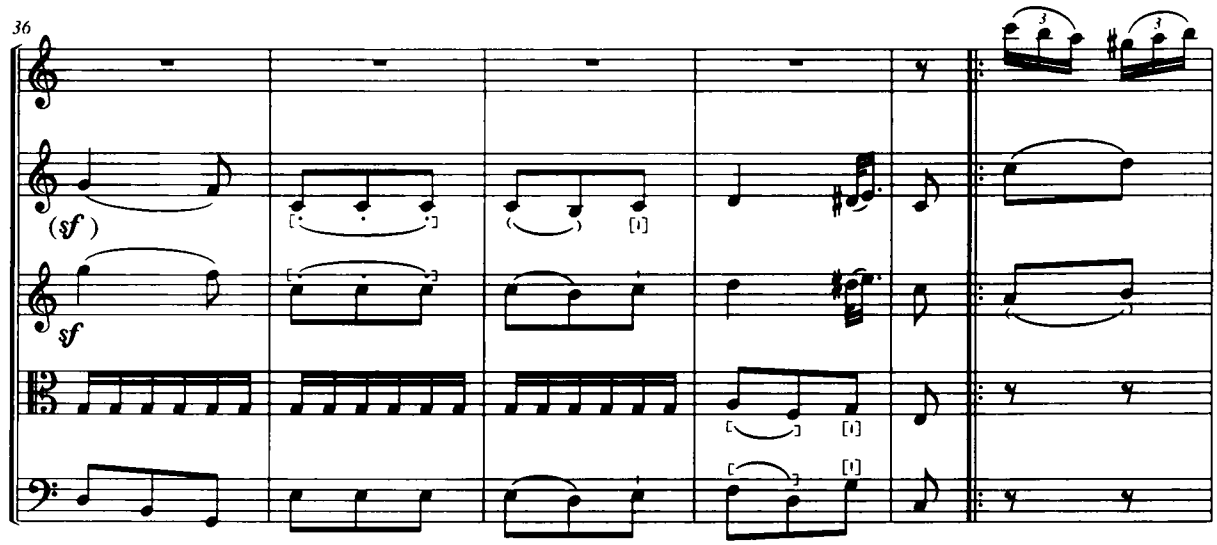
**Allegretto**

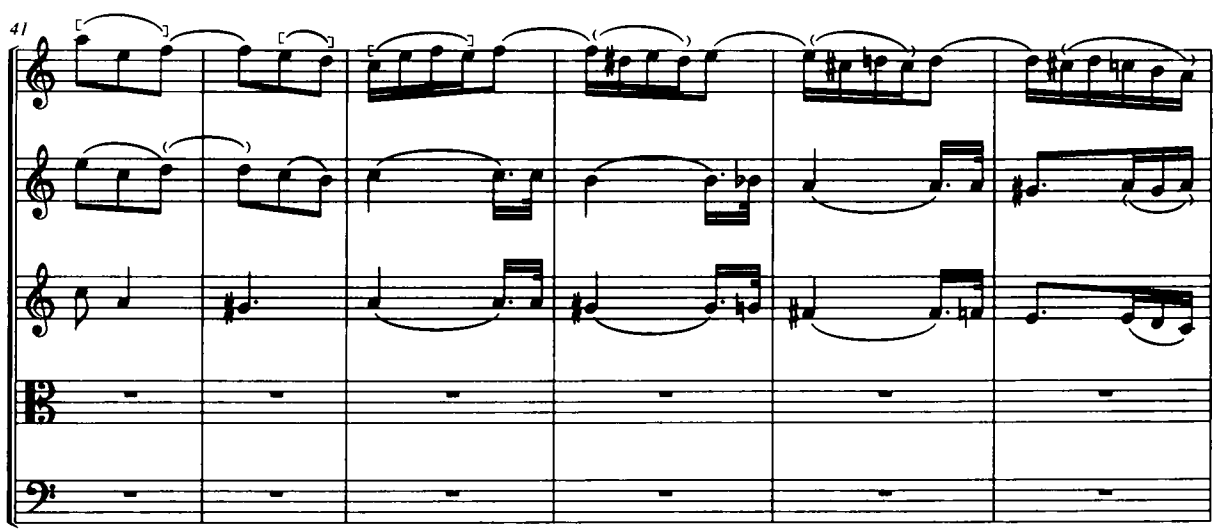


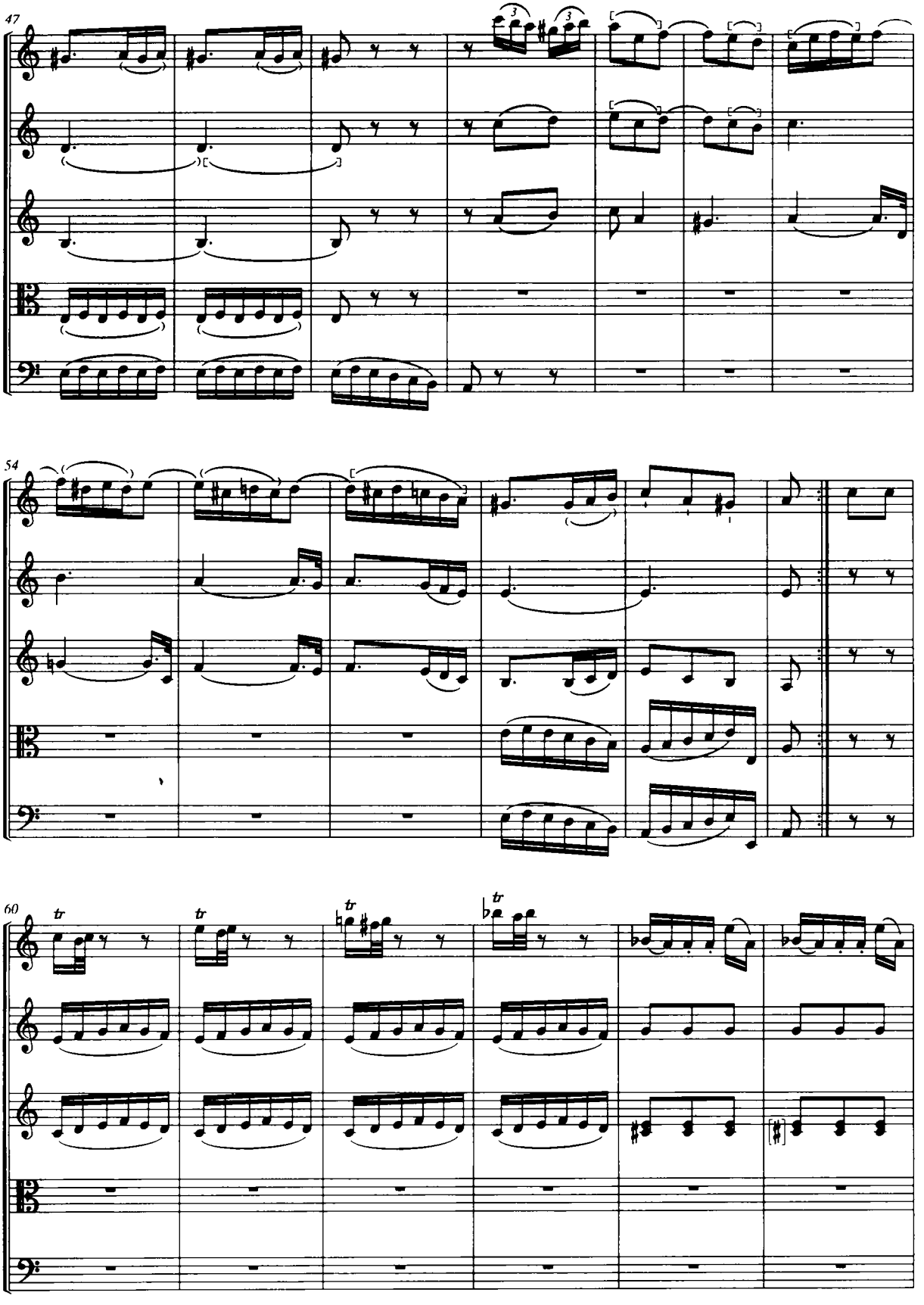



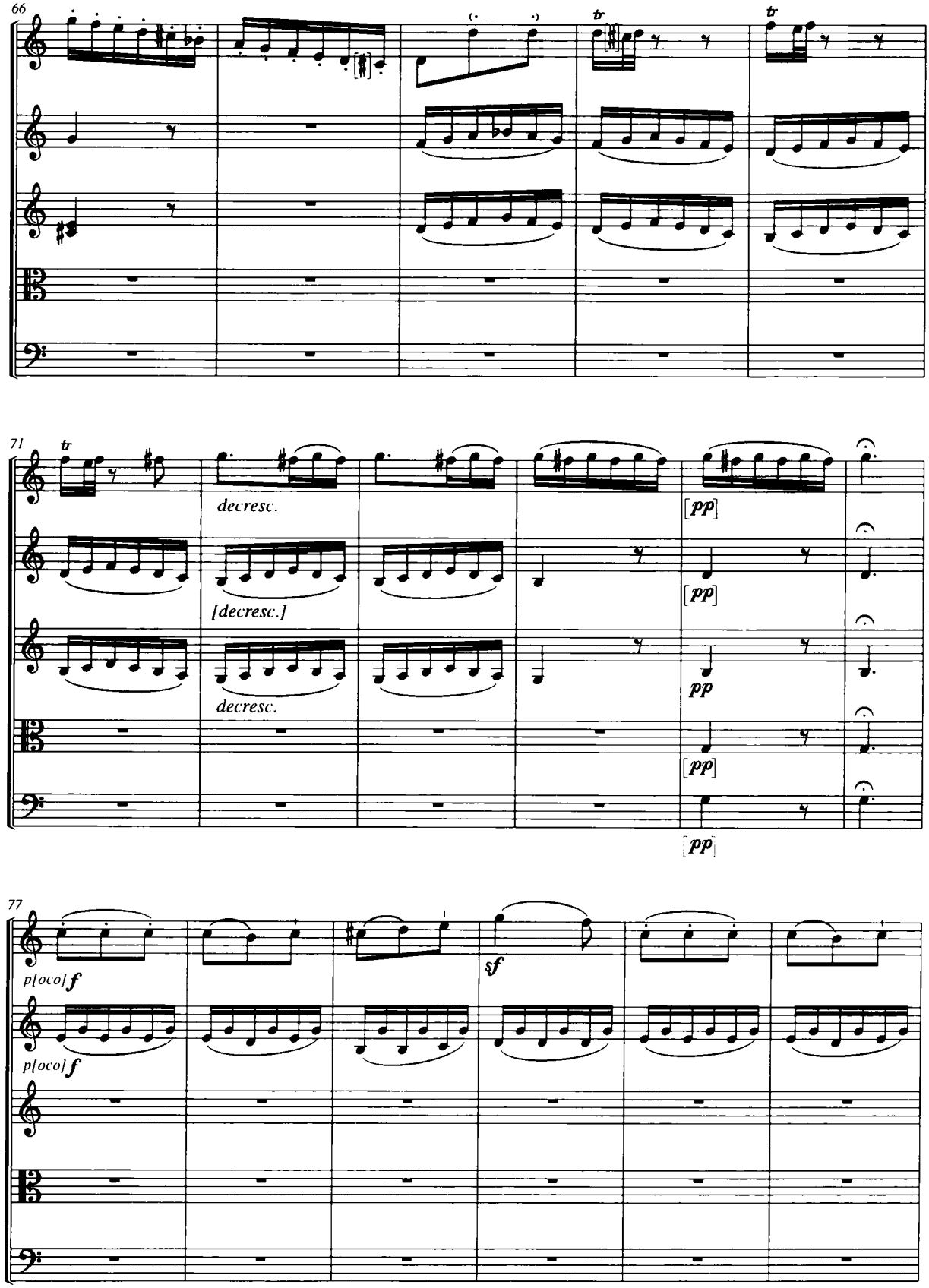

12
18
24
sf
tr
p

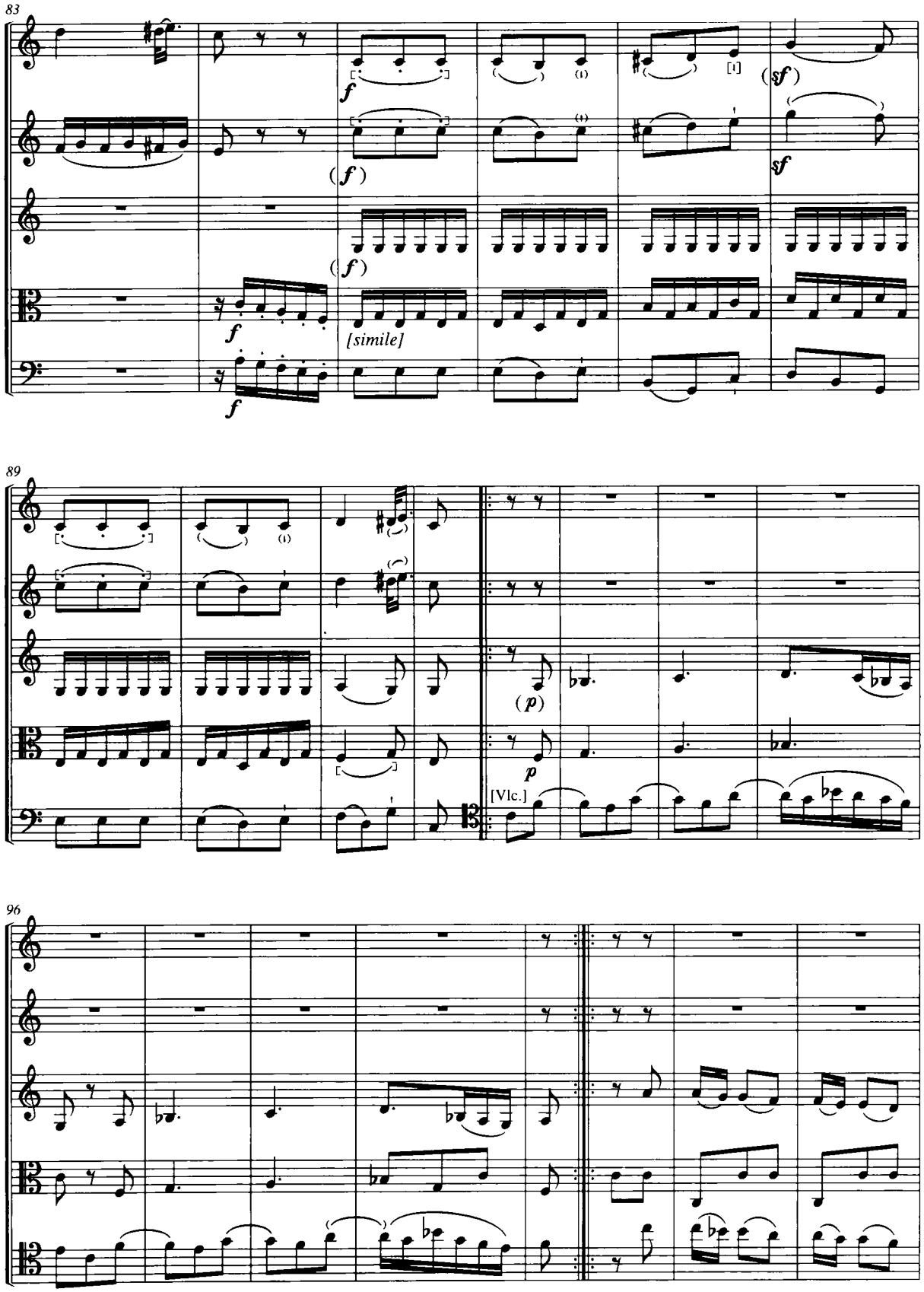

30
f
f
f
(f)

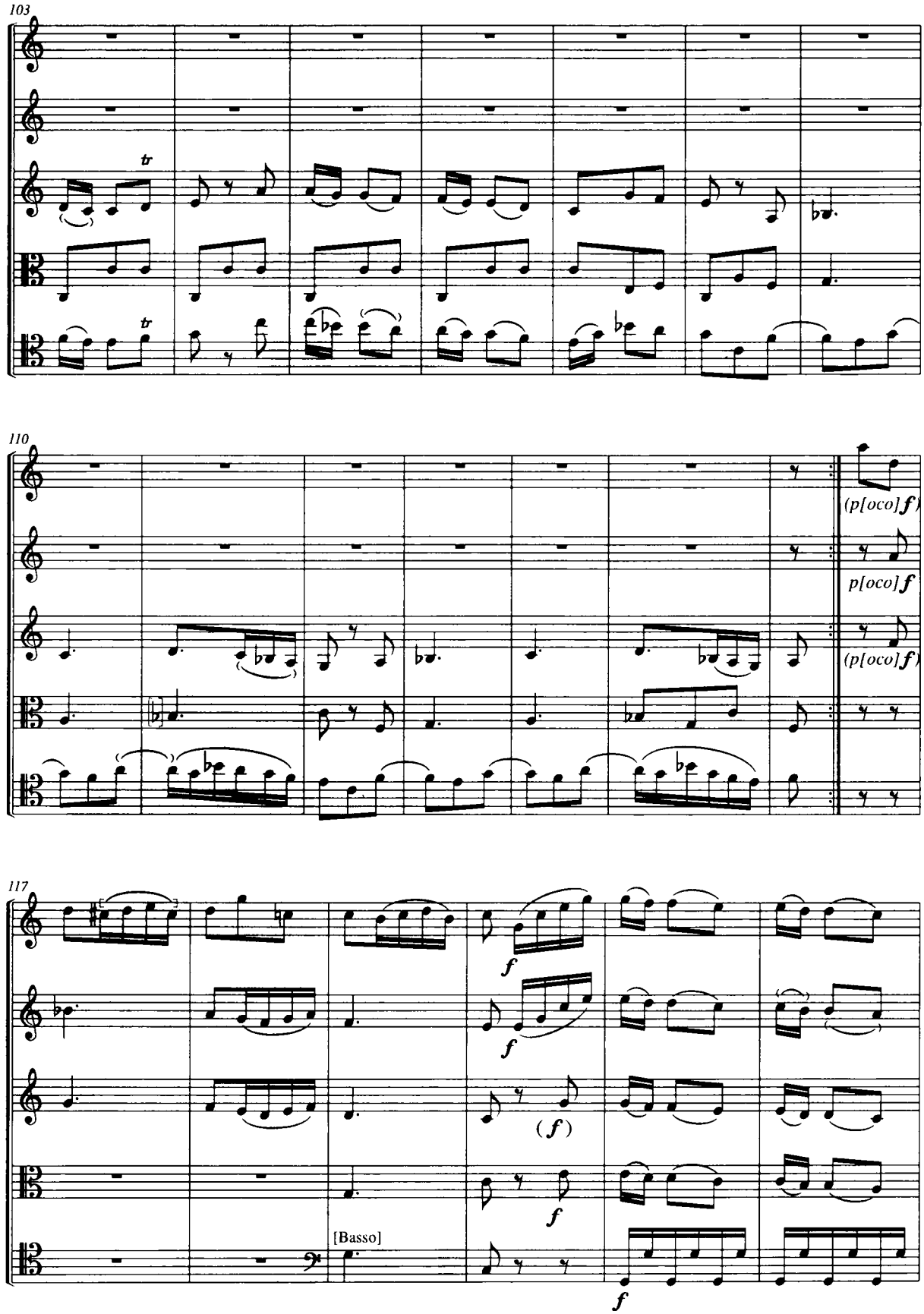

36
(sf)
sf
3
3

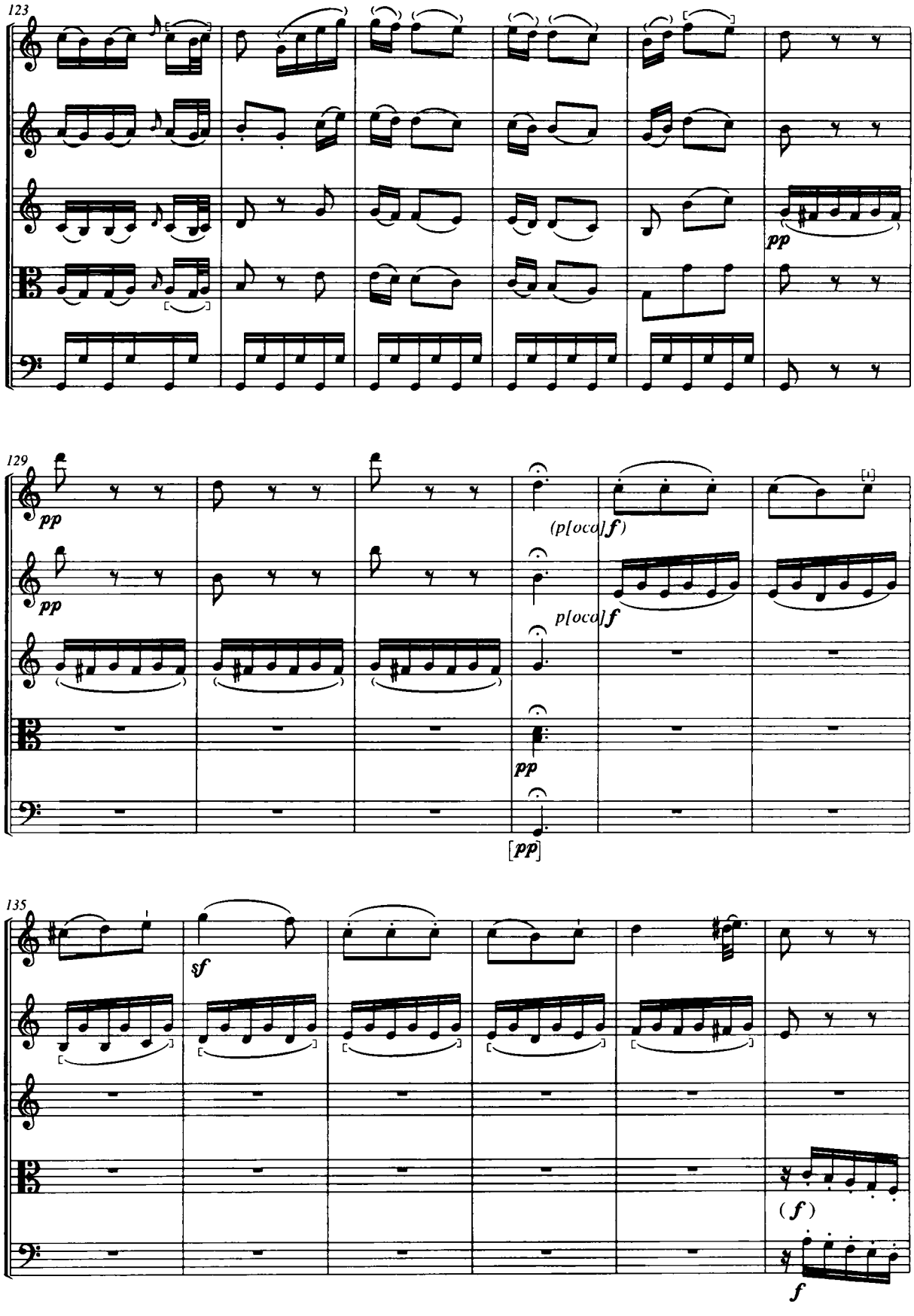

41

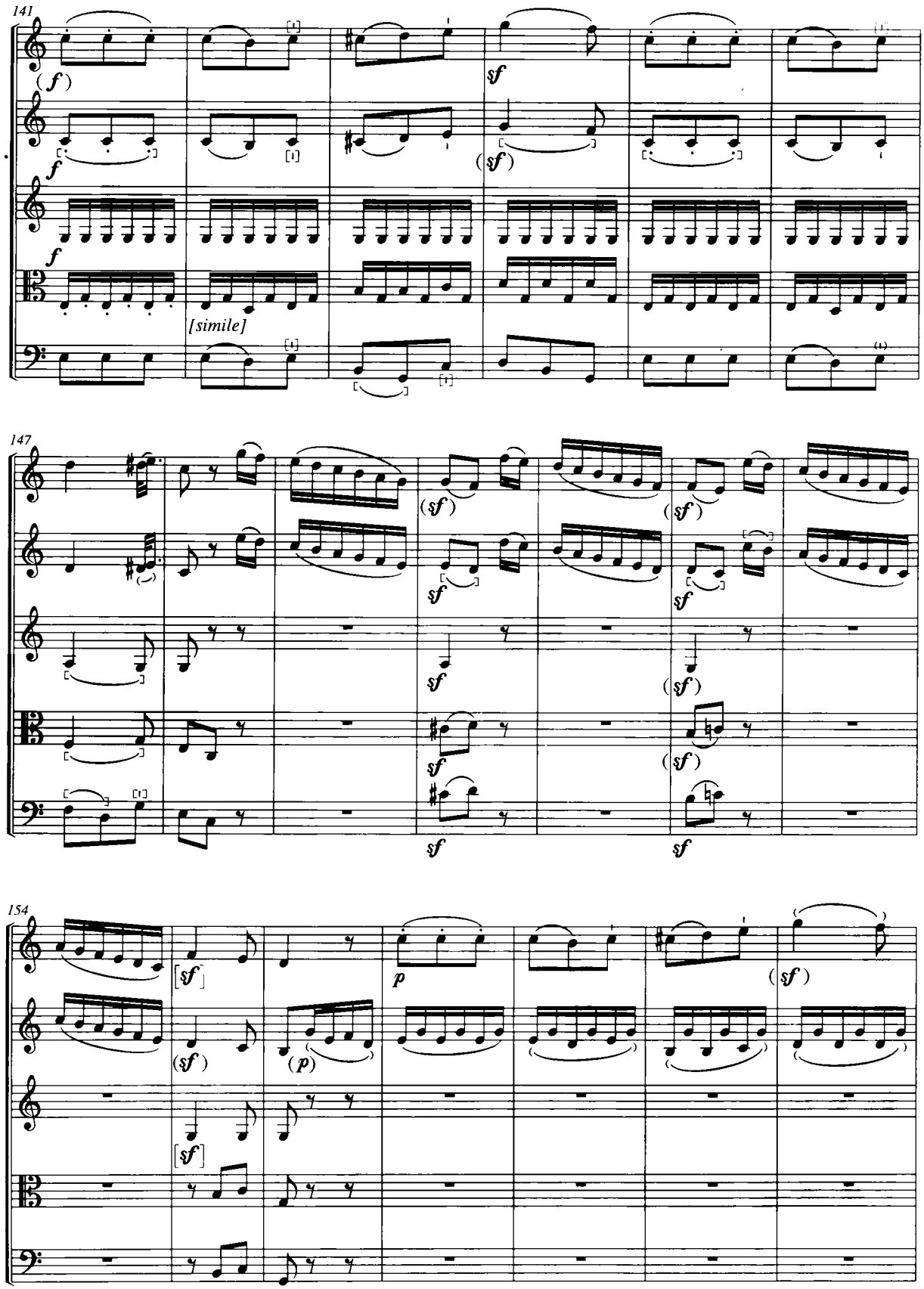

47
54
60
tr
tr
tr
tr

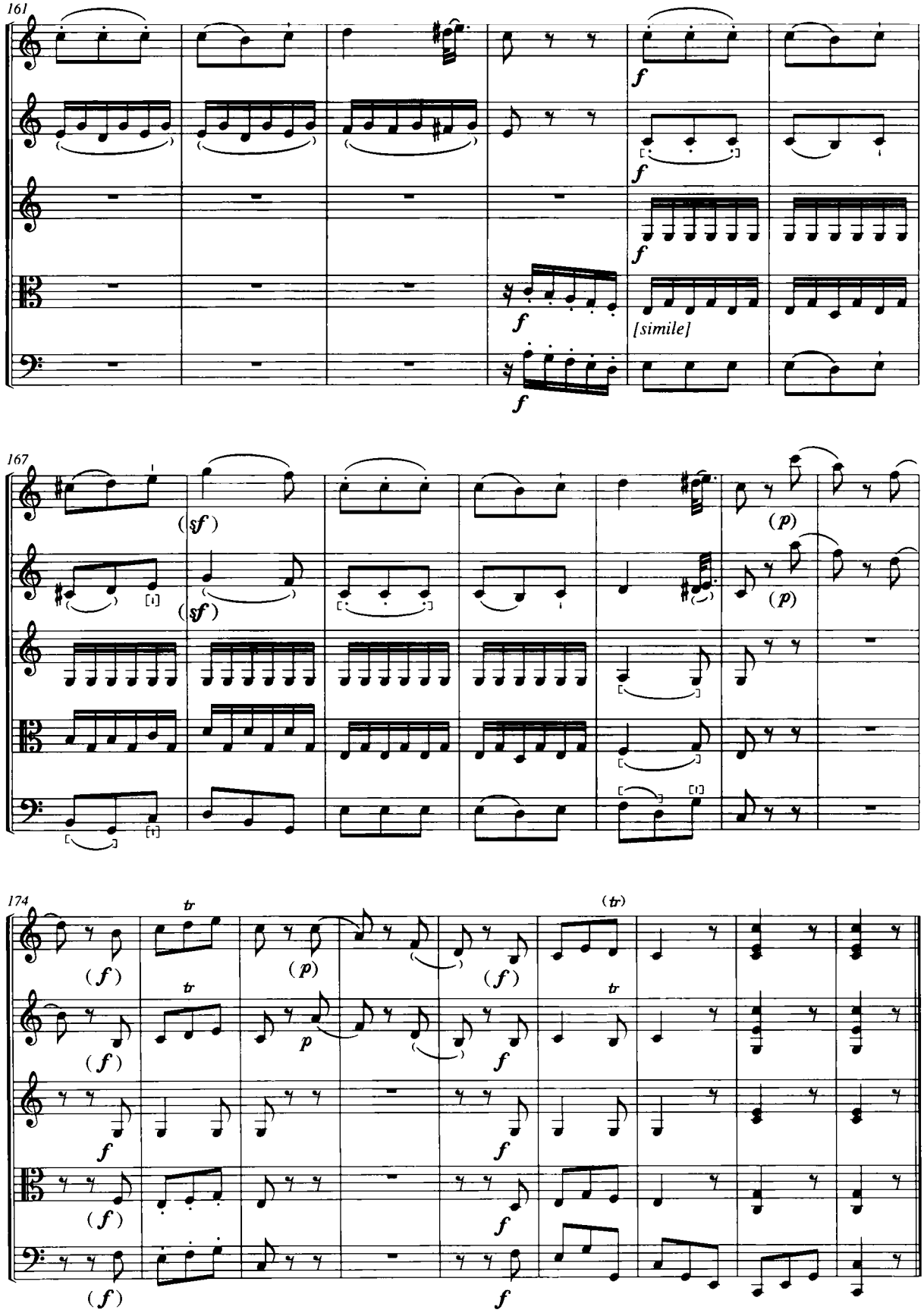

66
tr
tr
71
tr
decresc.
[decresc.]
decresc.
[pp]
[pp]
pp
[pp]
[pp]
77
p[oco] f
p[oco] f
sf


83
f
(f)
(f)
f
[simile]
f
(sf)
sf
89
(p)
p
[Vlc.]
96

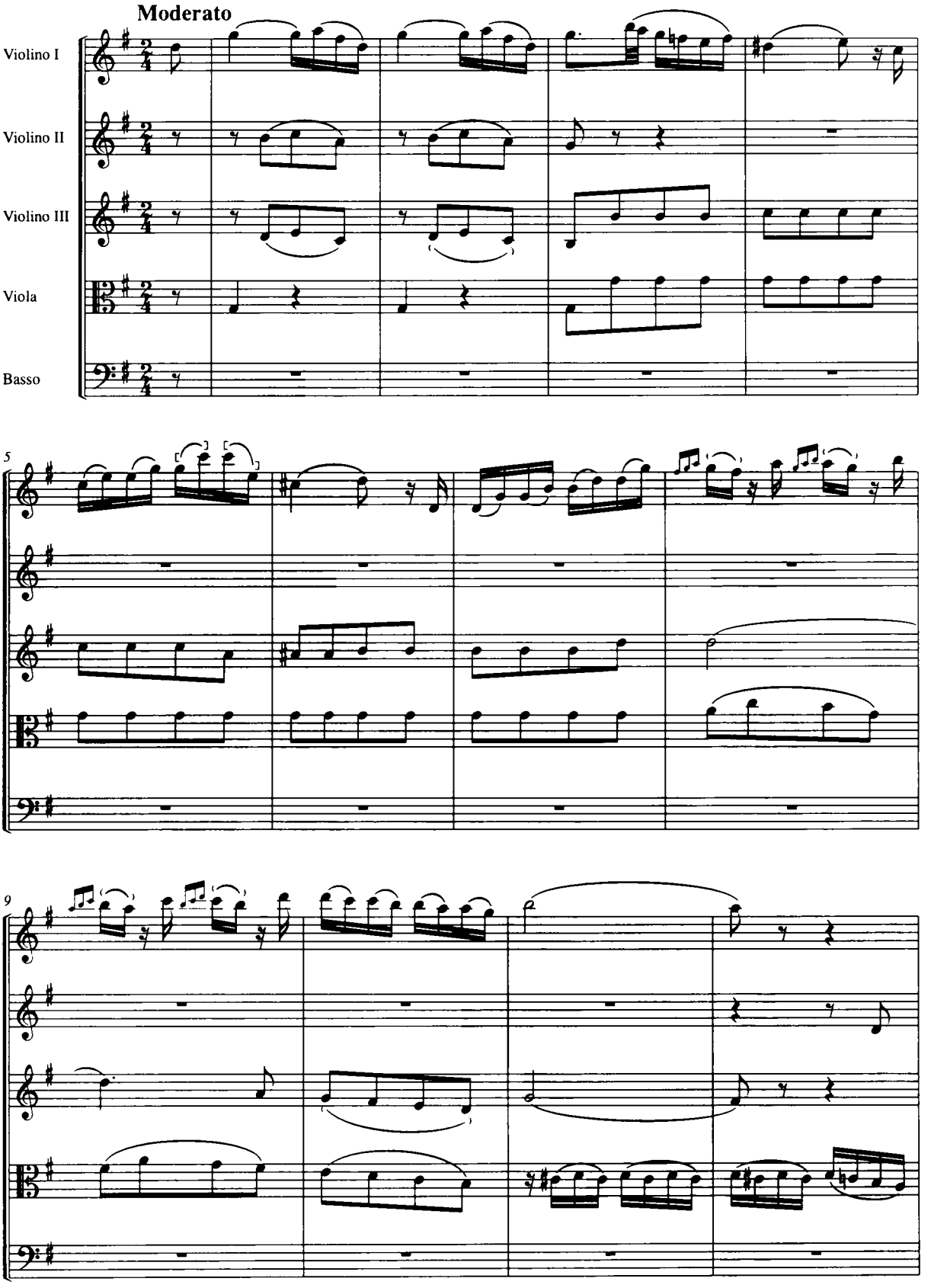

103
tr
tr
110
(p[oco]f)
p[oco]f
(p[oco]f)
117
f
f
(f)
f
[Basso]
f

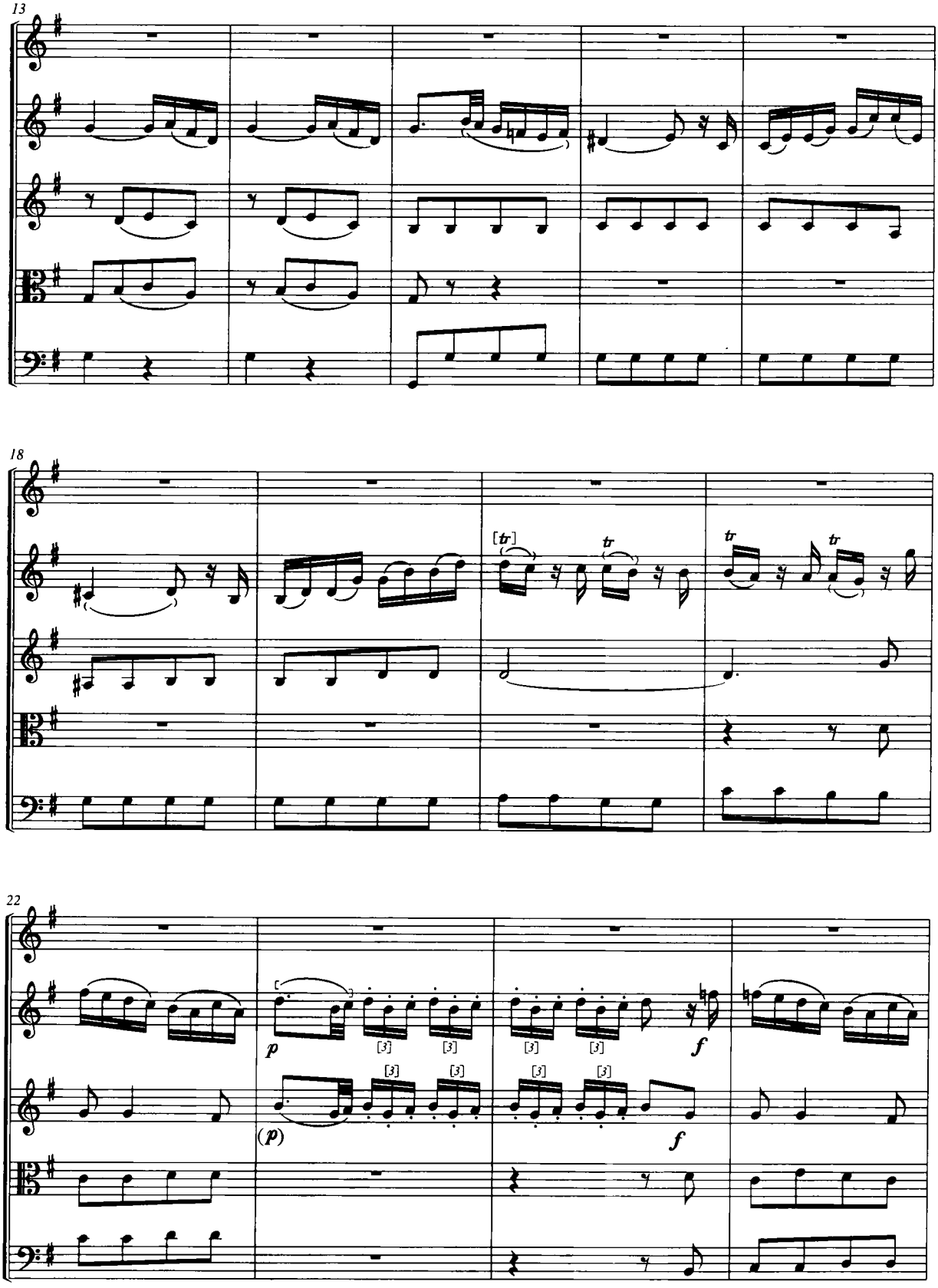

123
pp
129
pp
pp
(p[oca]f)
p[oca]f
pp
[pp]
135
sf
(f)
f

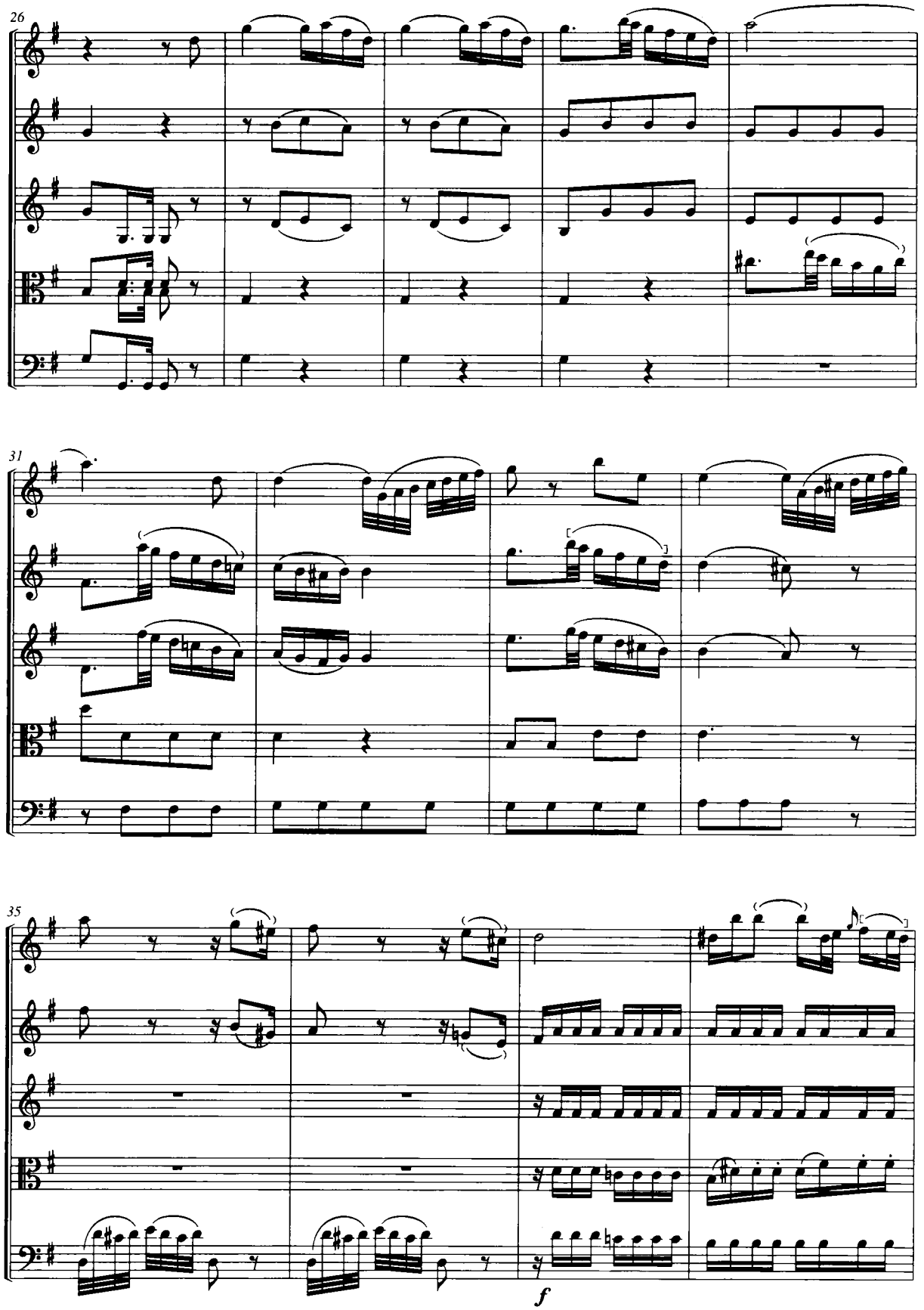

141
147
154
[simile]

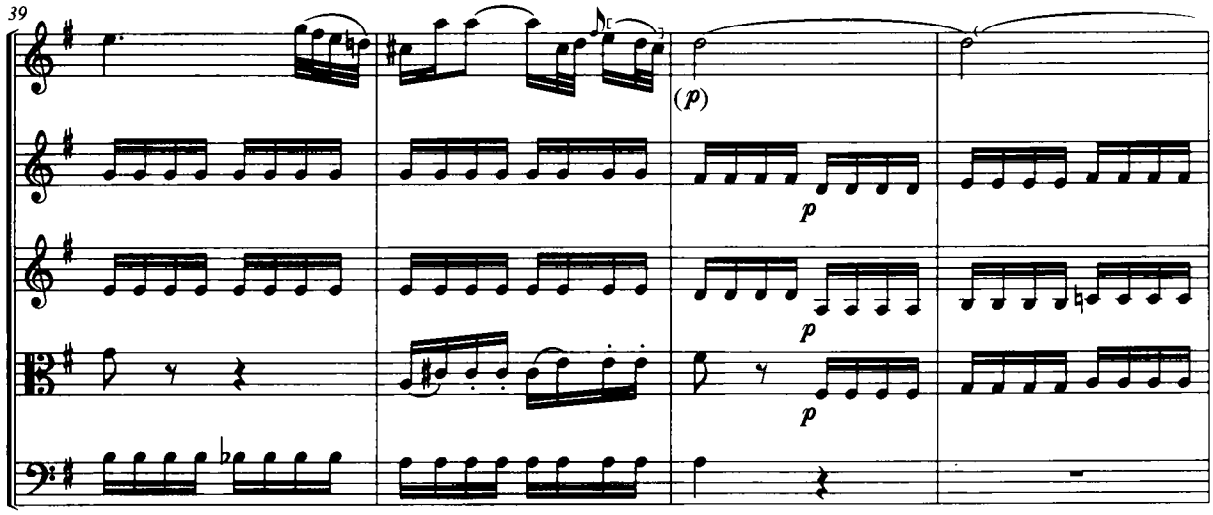

161
f
f
f
f
f
[simile]
167
(sf)
(sf)
(p)
(p)
174
tr
tr
(tr)
(f)
(p)
(f)
(f)
p
f
f
f
(f)
f
(f)

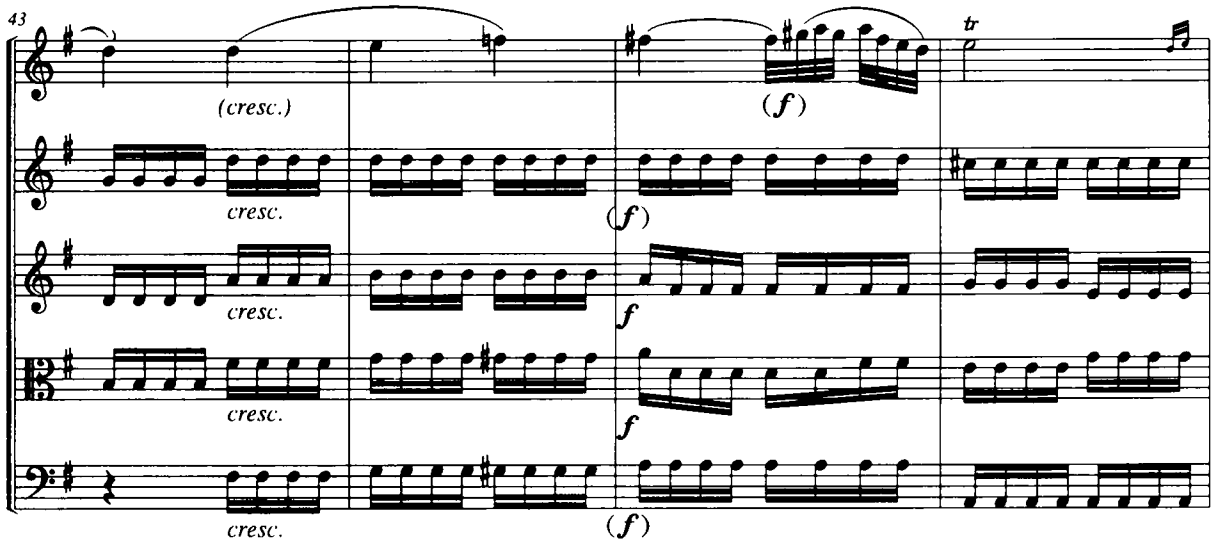
# Quintet No. 4 in G

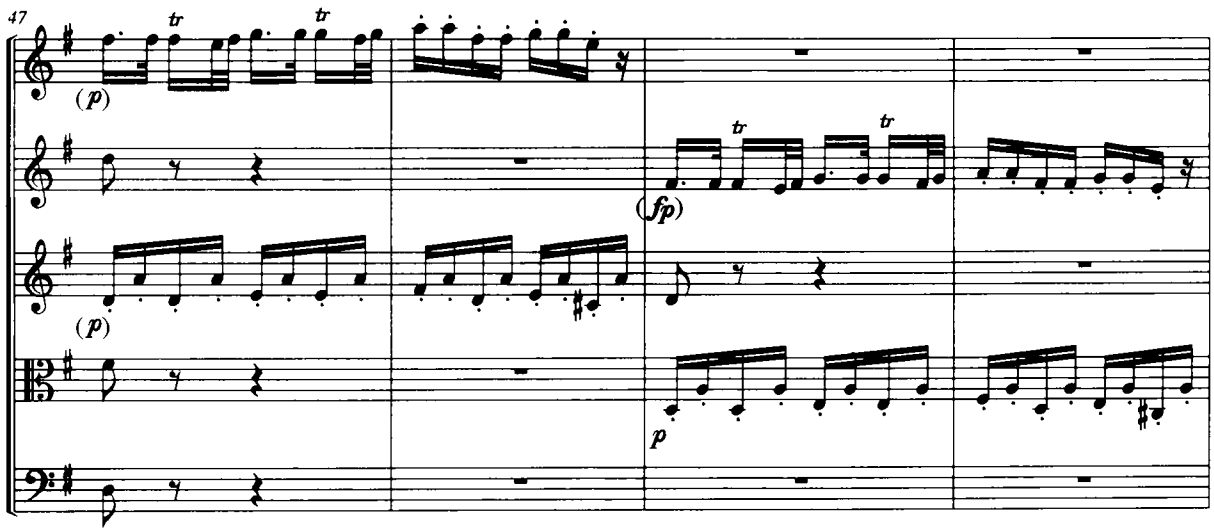


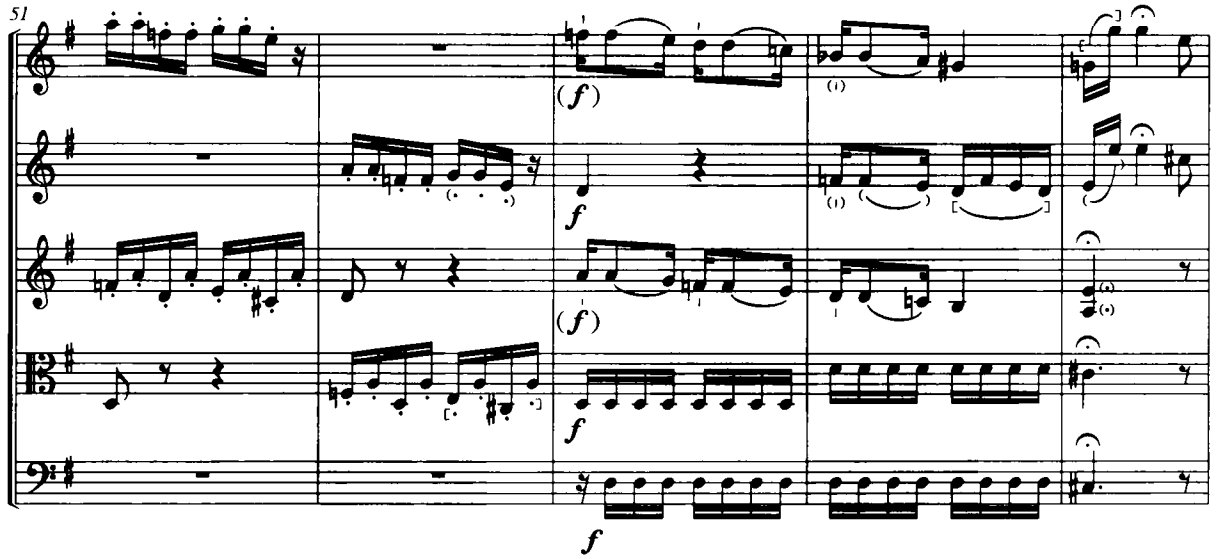

13
18
22
[tr]
tr
tr
tr
p
(p)
f
f
[3]

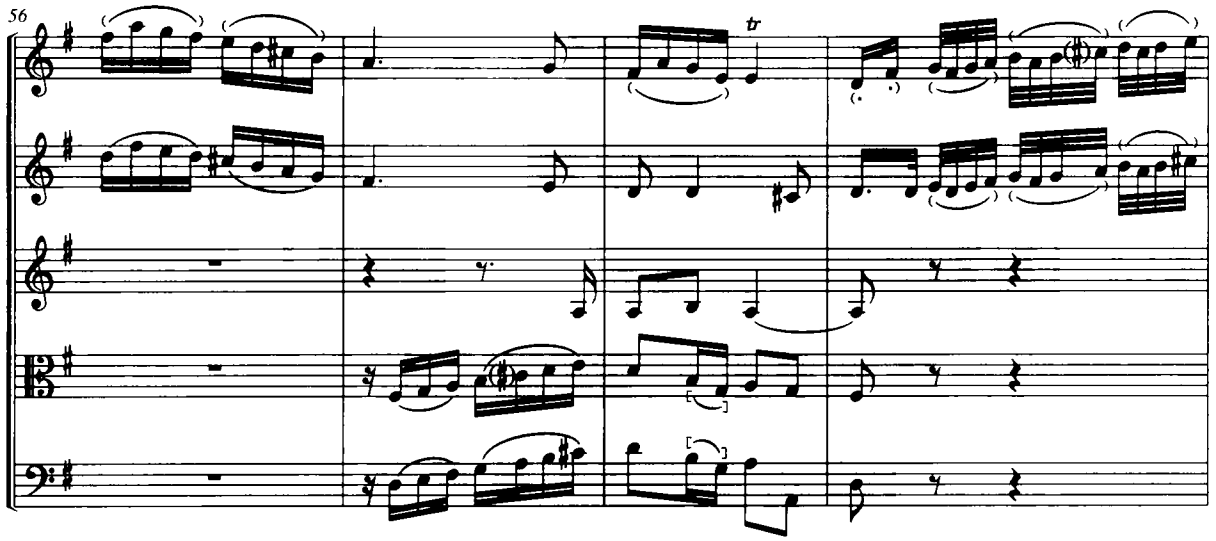

26
31
35
f

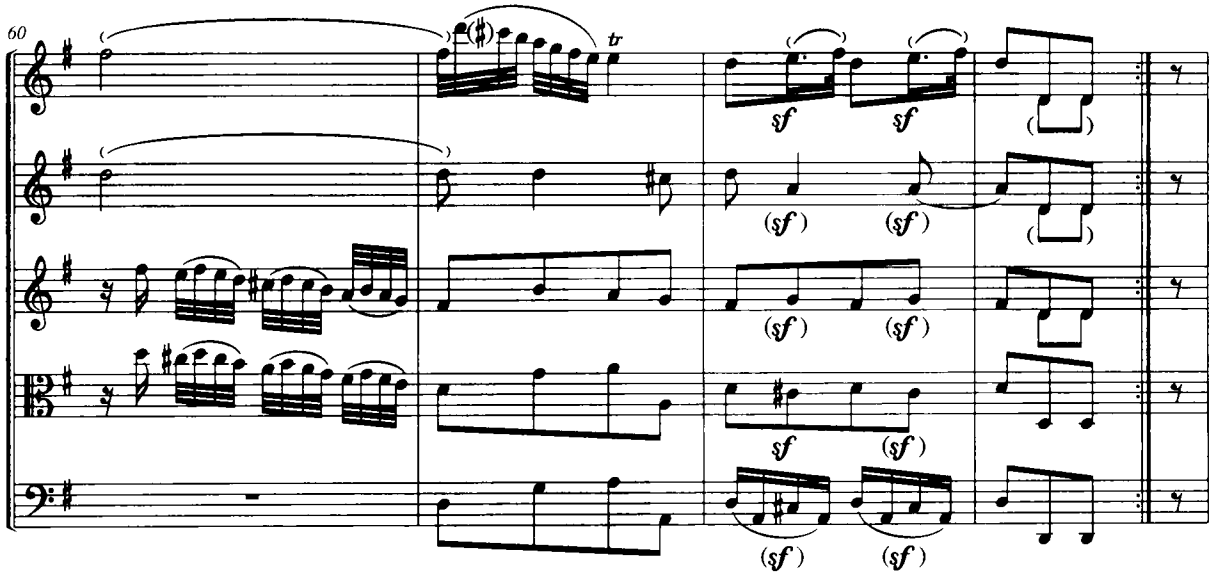

39
(p)
p
p
p

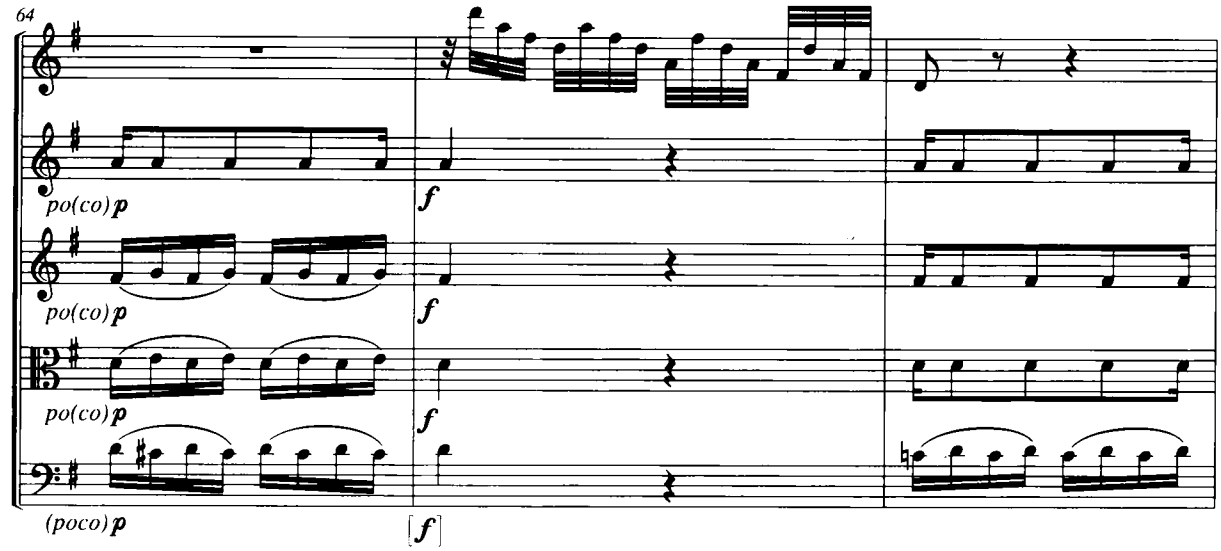

43
(cresc.)
(f)
tr
cresc.
cresc.
cresc.
(f)
f
f
(f)

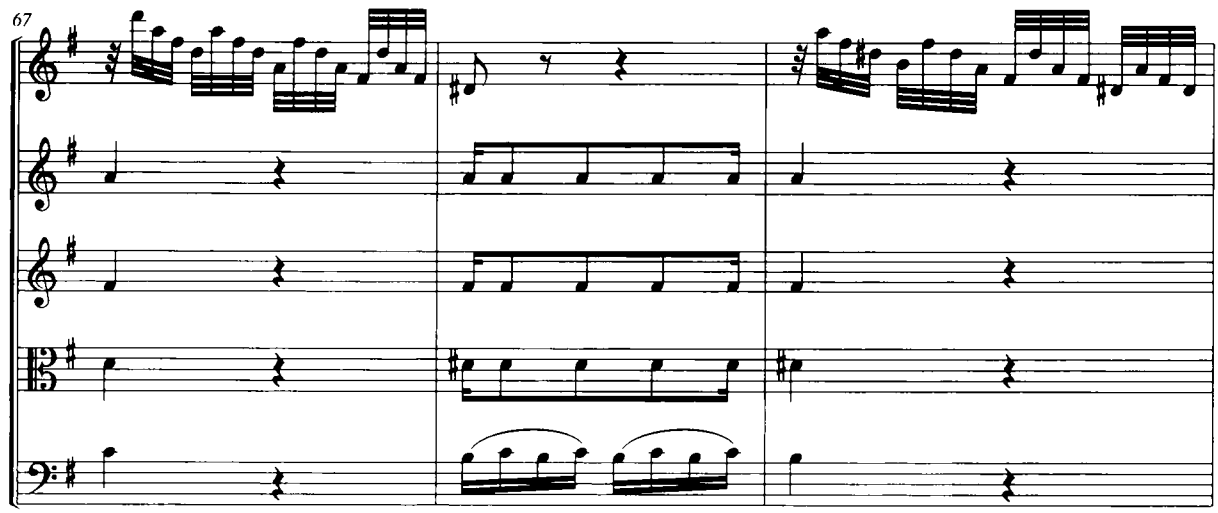

47
(p)
tr
tr
(fp)
(p)
p

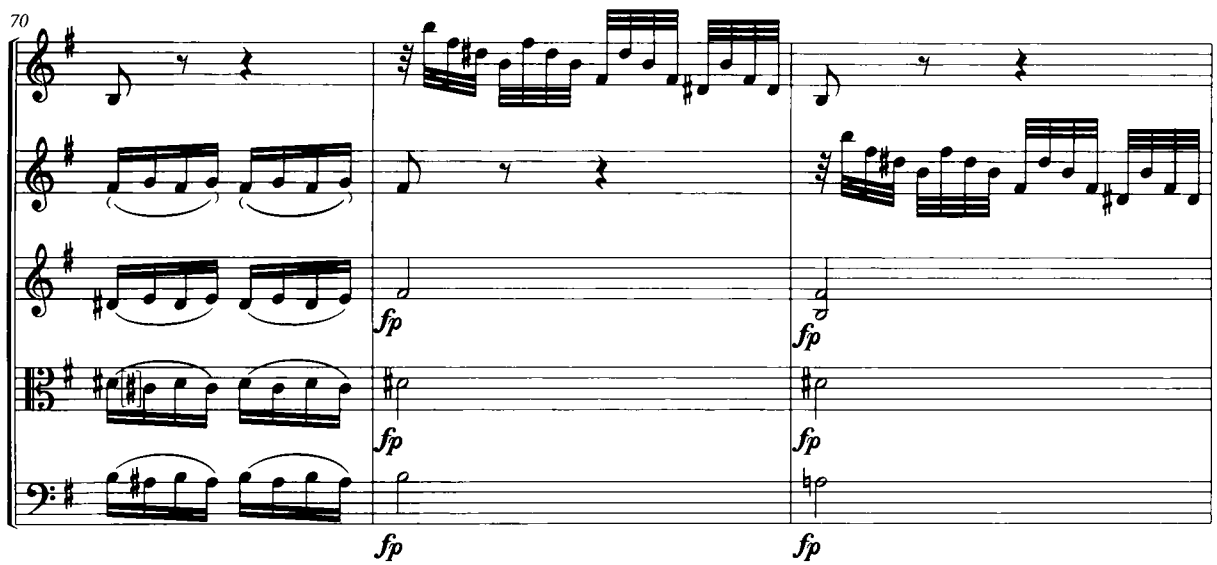

51
(f)
f
(f)
f
f

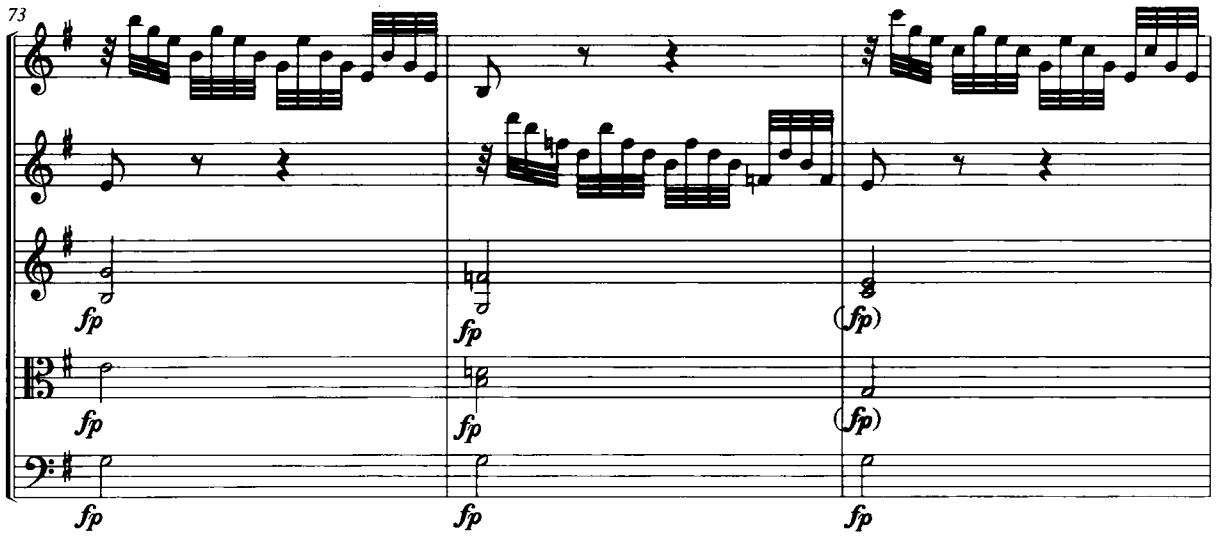

56
tr

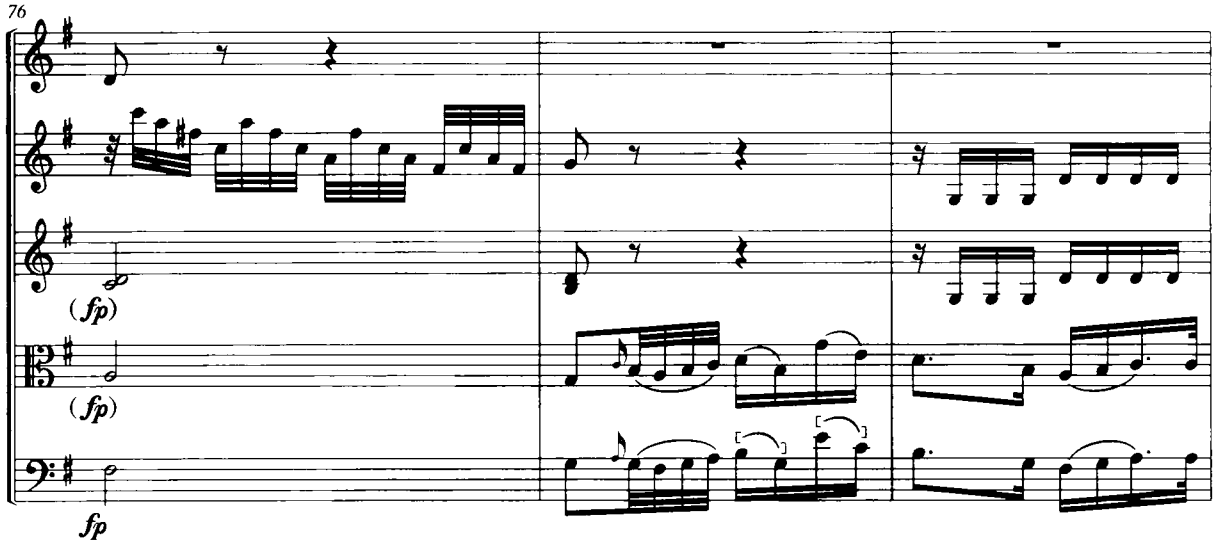

60
tr
sf
sf
(sf)
(sf)
(sf)
(sf)
sf
(sf)
(sf)
(sf)

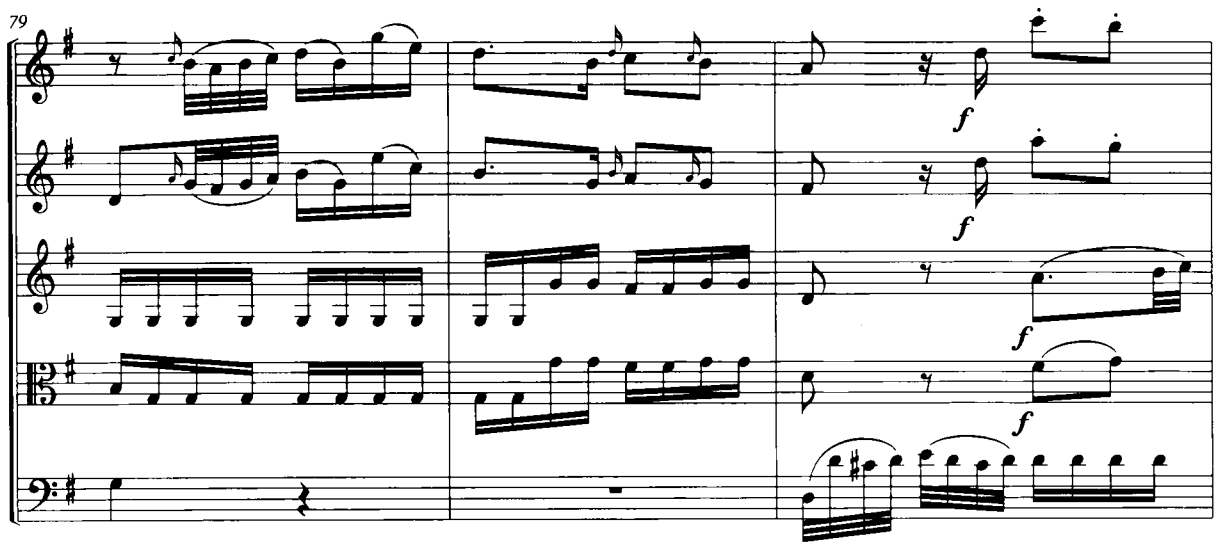

64
po(co) p
f
po(co) p
f
po(co) p
f
(poco) p
[f]

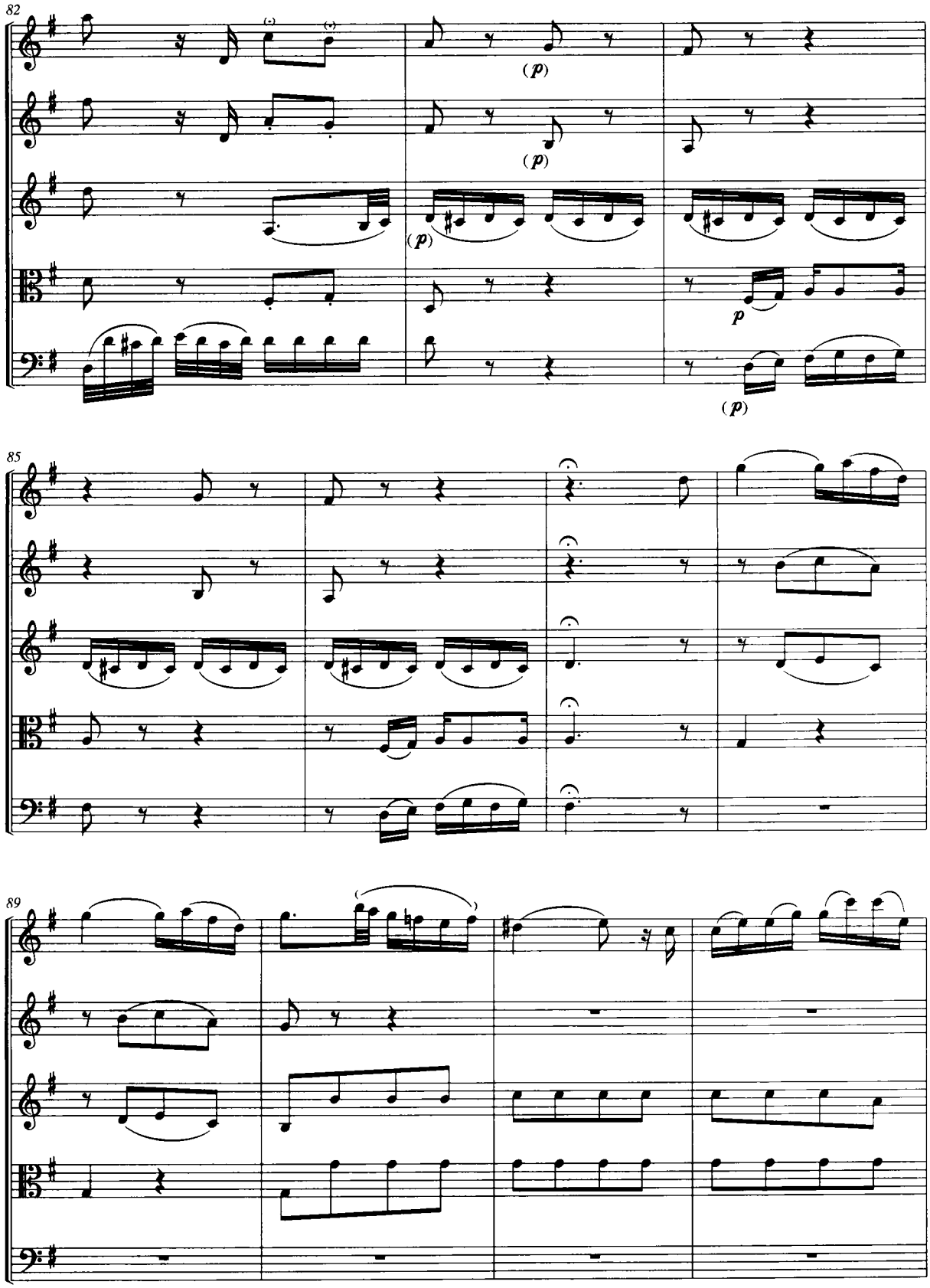

67

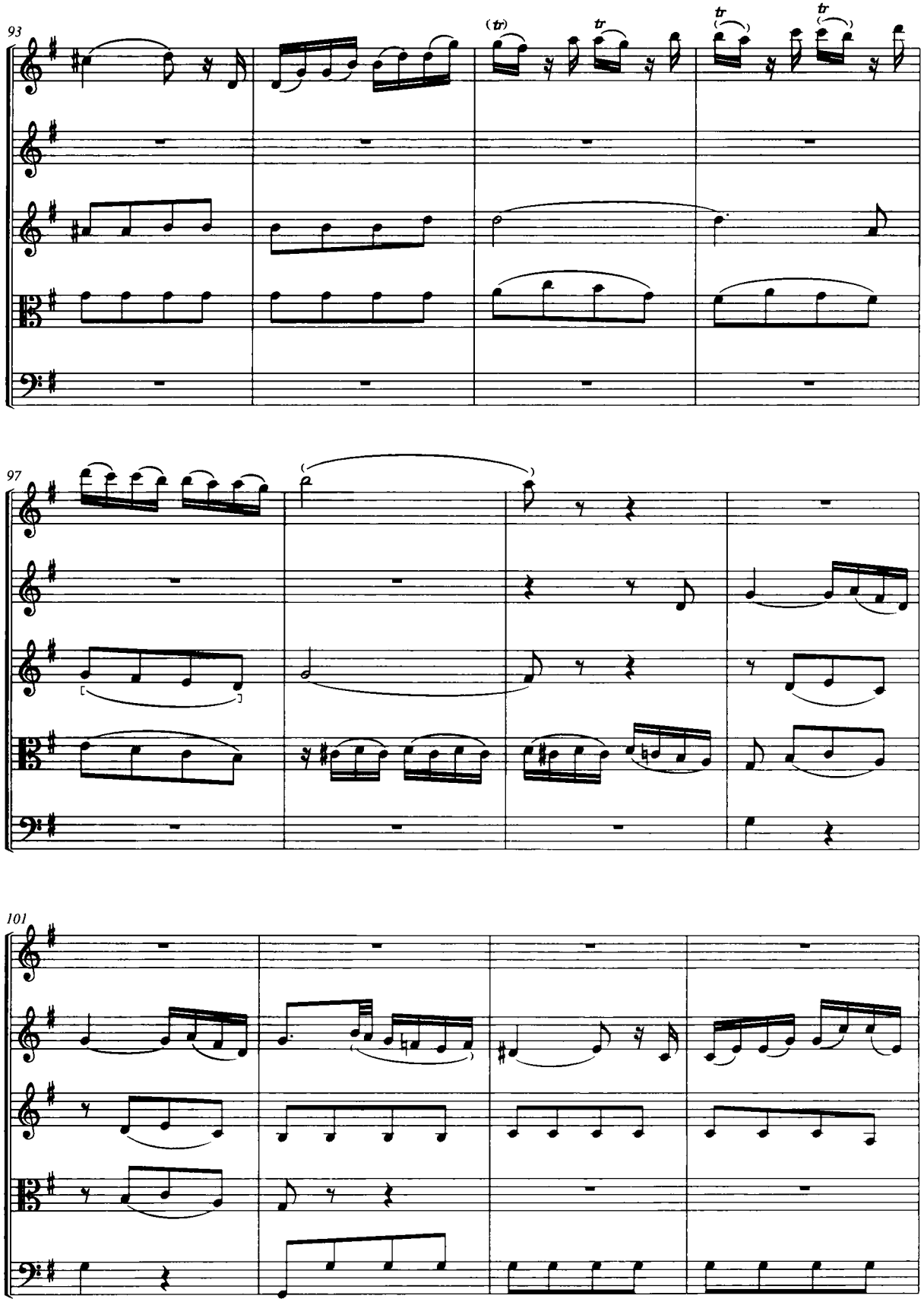

70
fp
fp
fp
fp
fp
fp

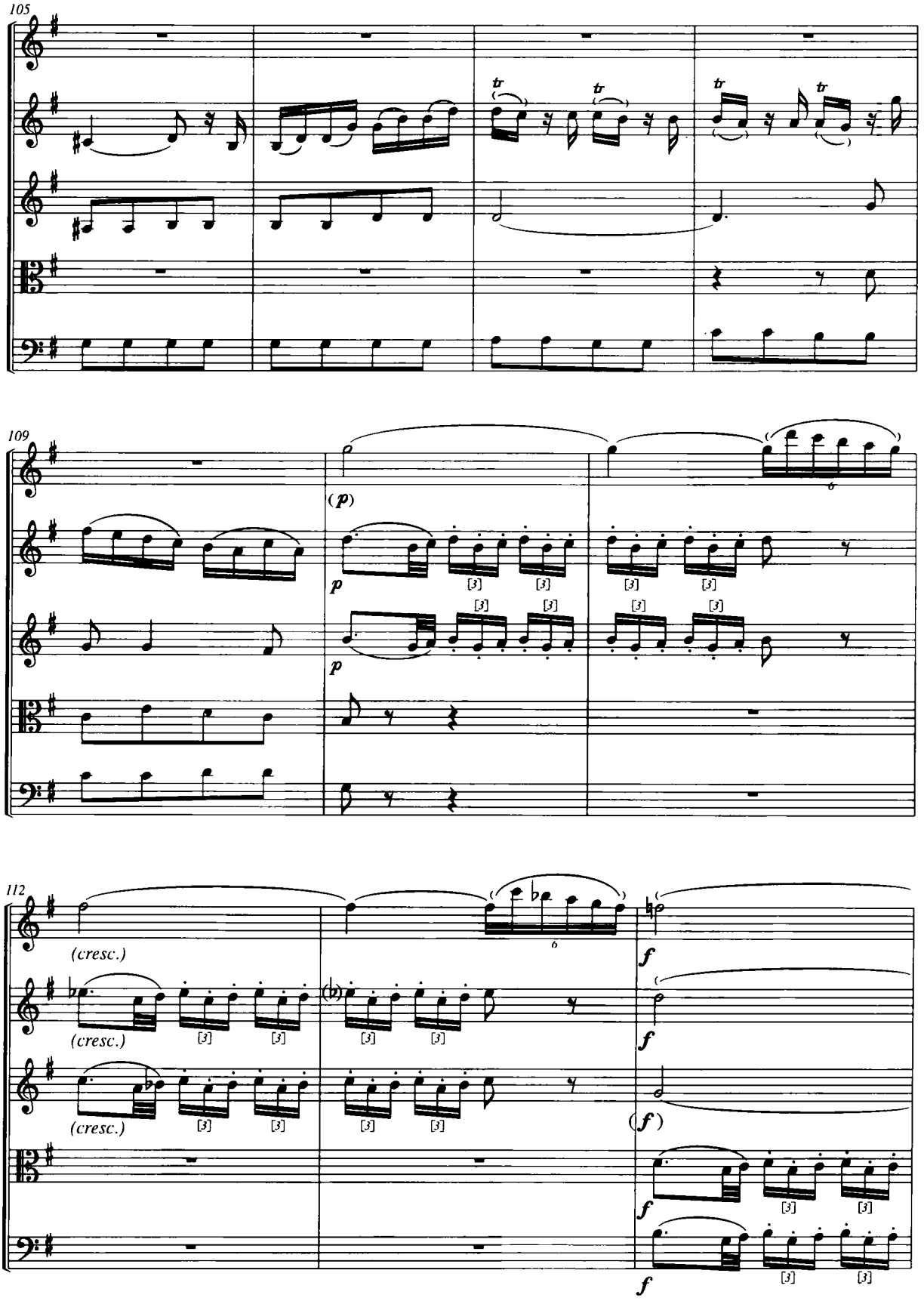

73
fp
fp
fp
fp
fp
fp
(fp)
(fp)
fp

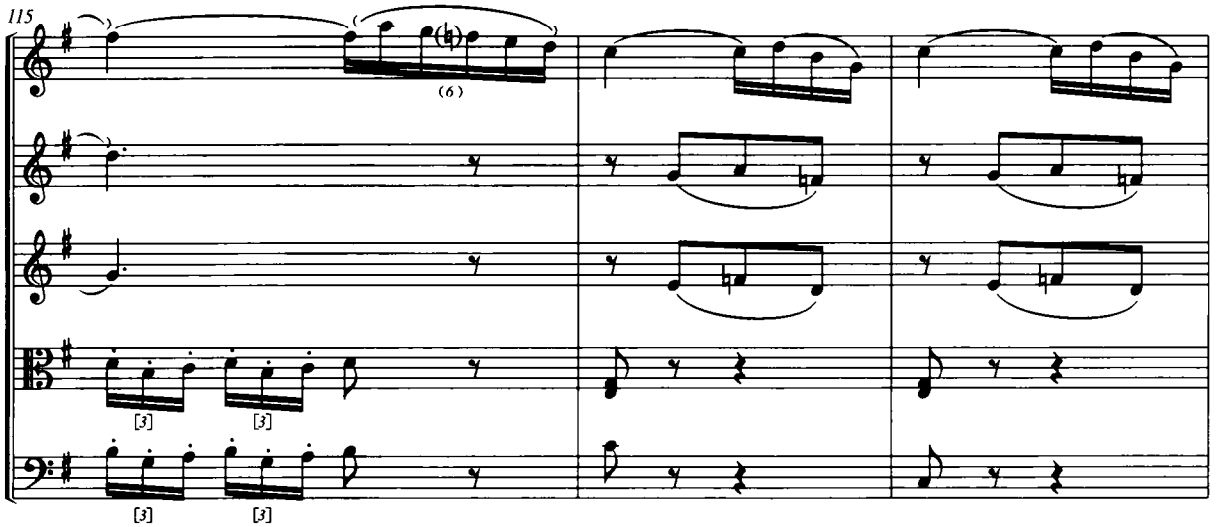

76
(fp)
(fp)
fp

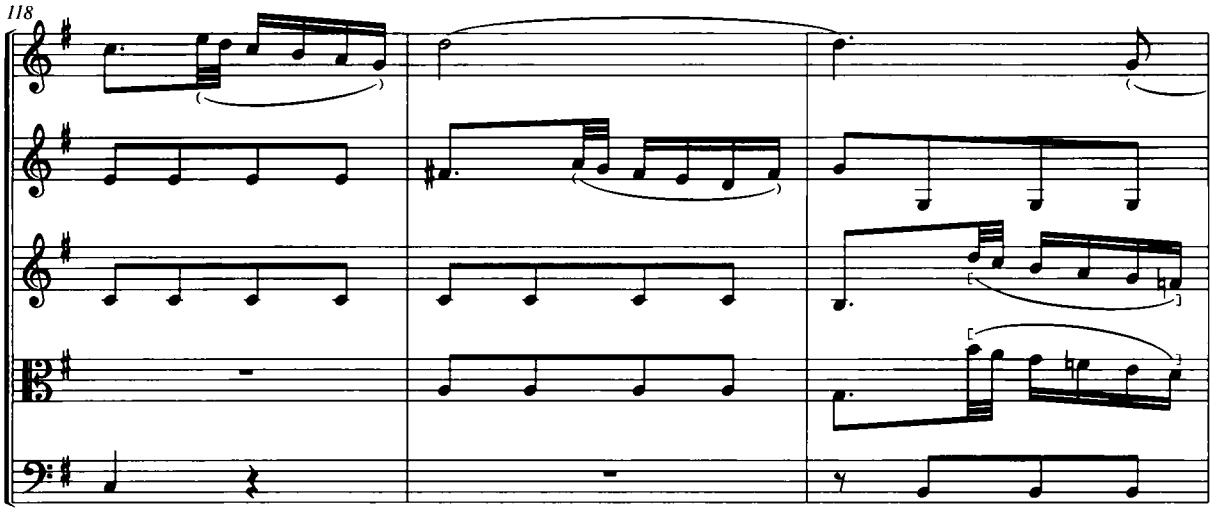

79
f
f
f
f

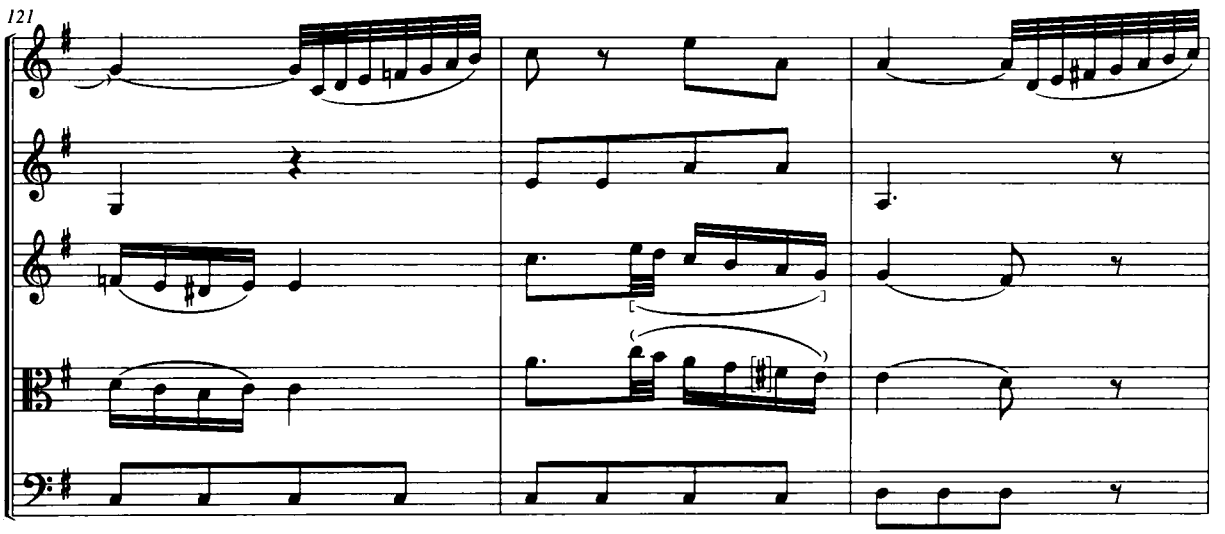

82
(p)
(p)
(p)
p
(p)
85
89

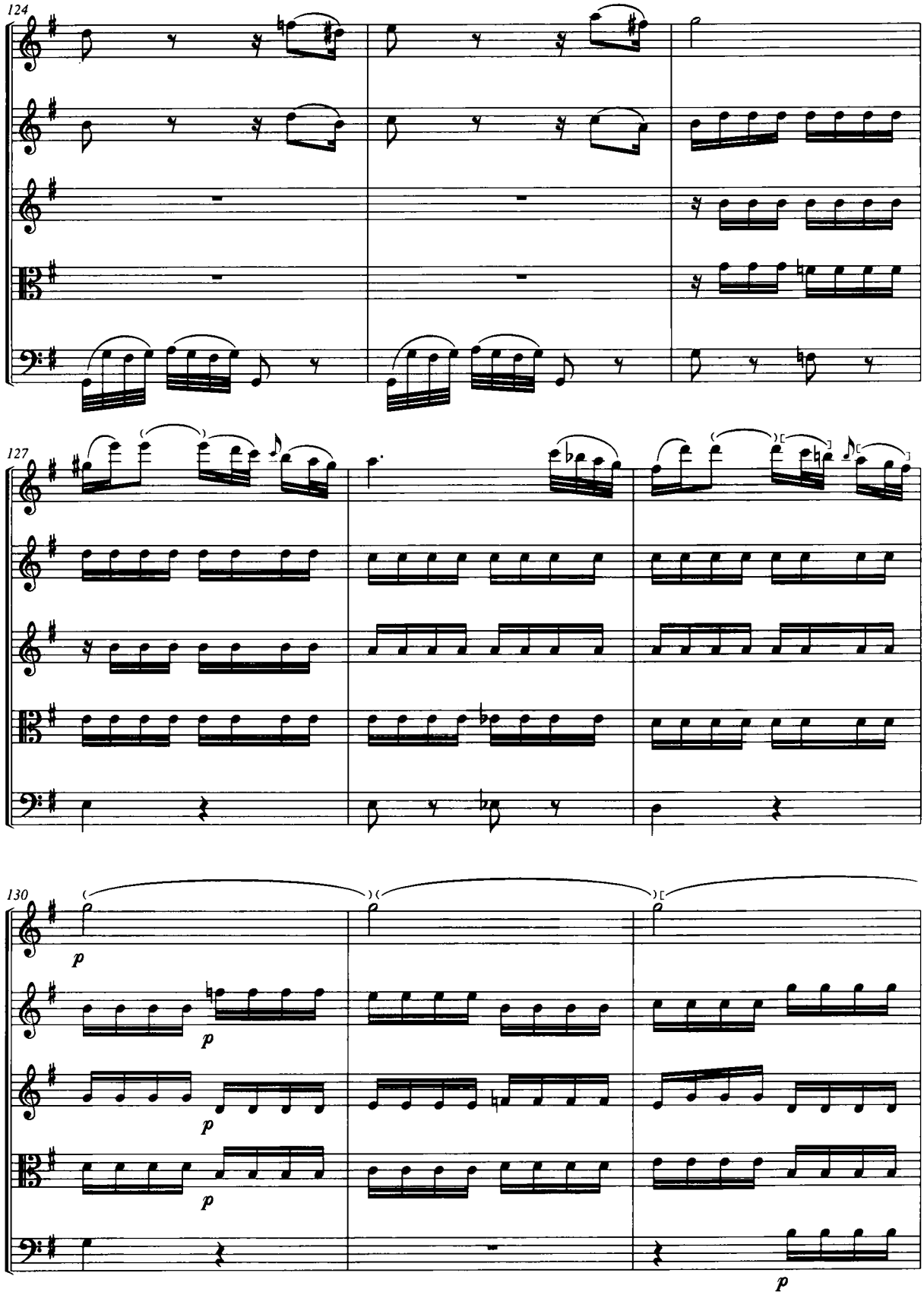

93
97
101

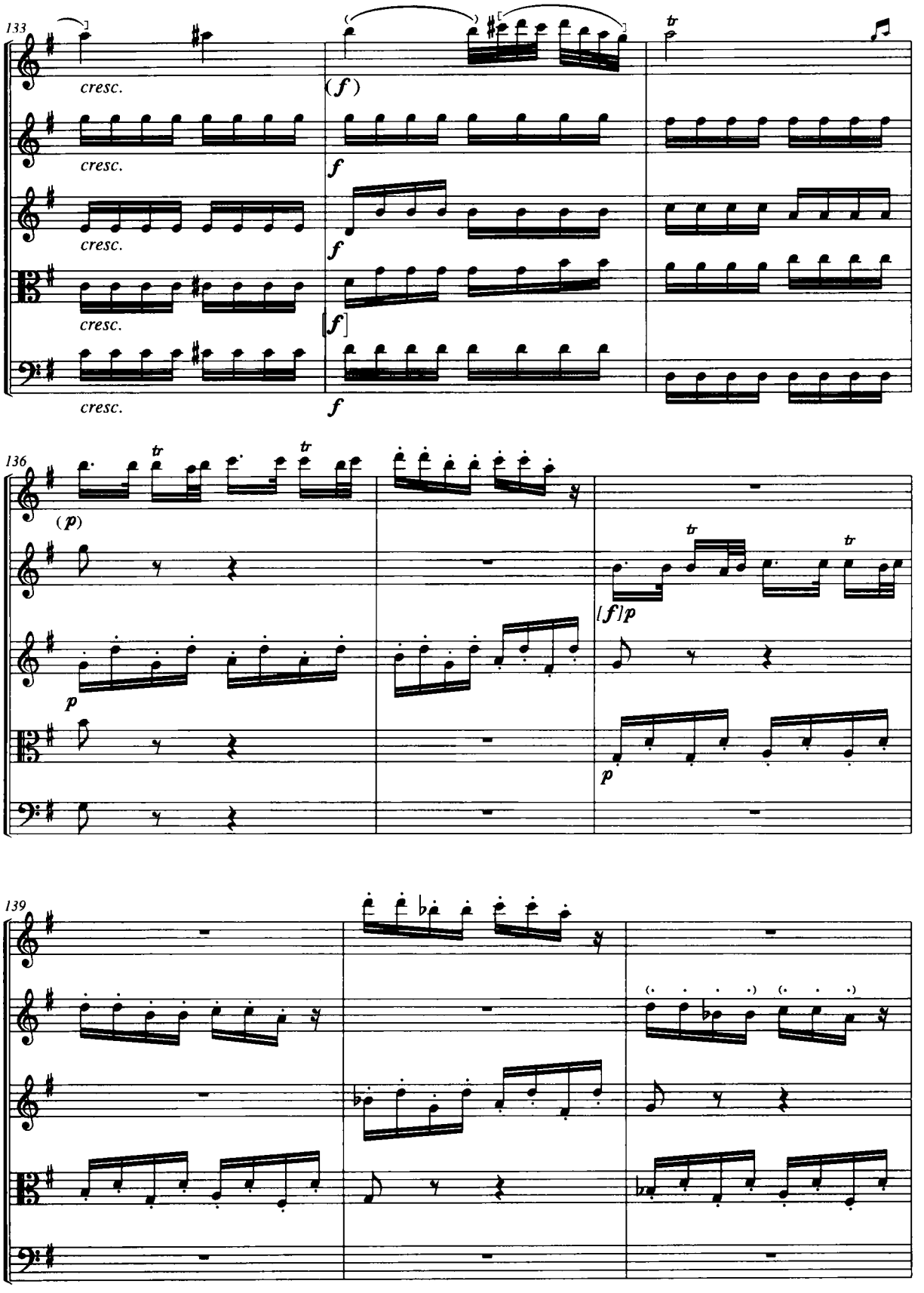

105
tr
tr
tr
tr
109
(p)
p
p
[3]
112
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
f
f
(f)
f
f

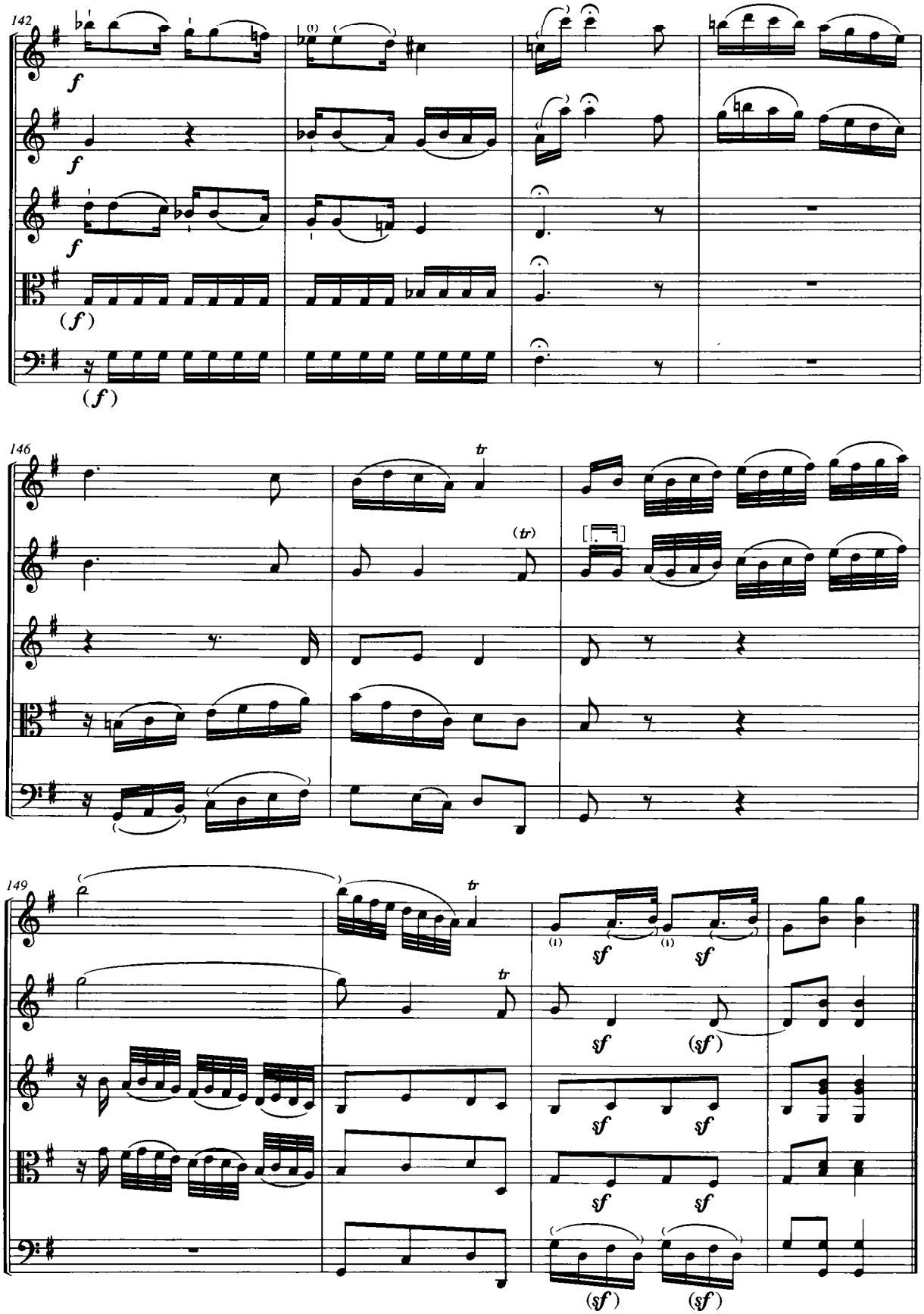

115
(6)
[3]
[3]
[3]
[3]

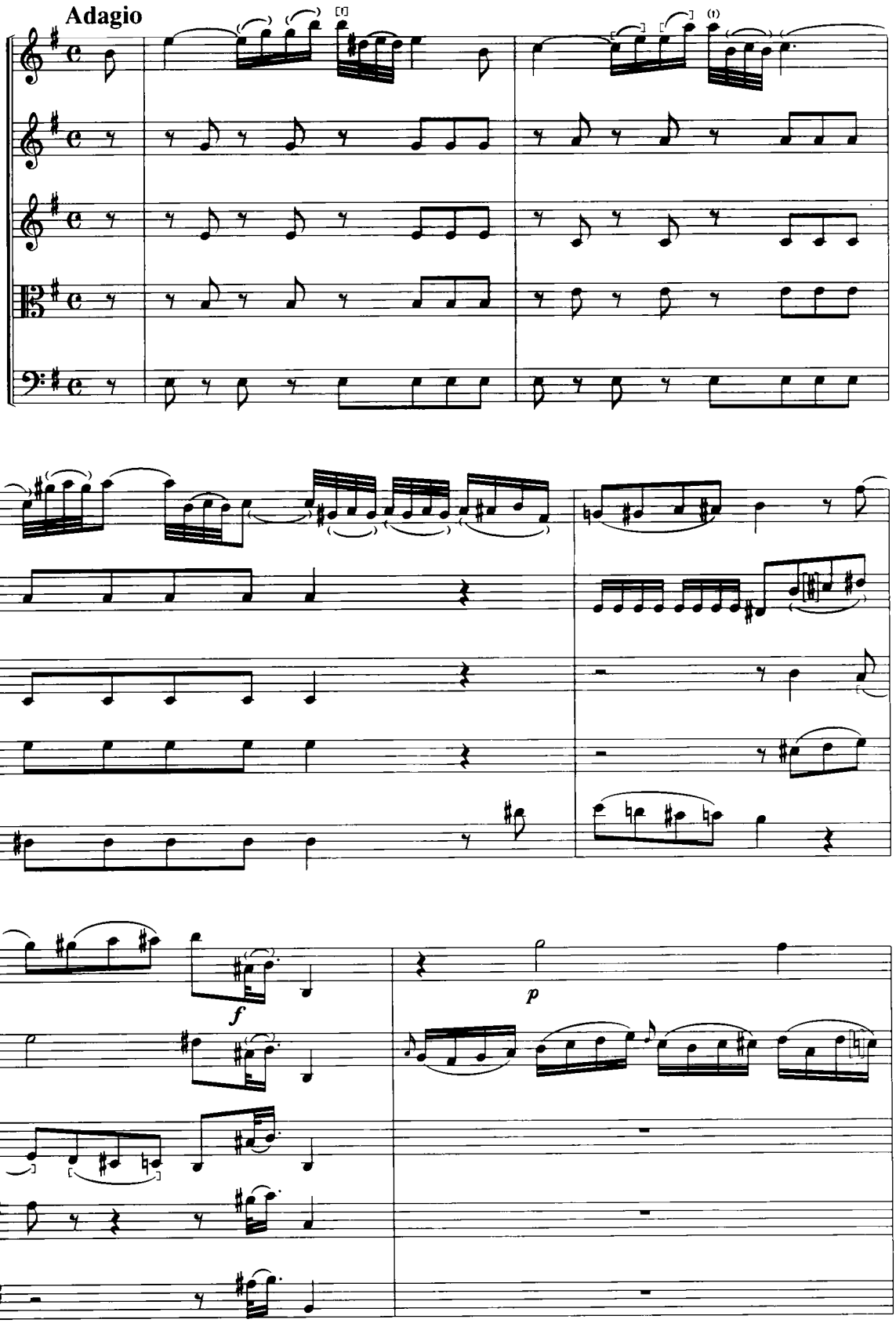

118

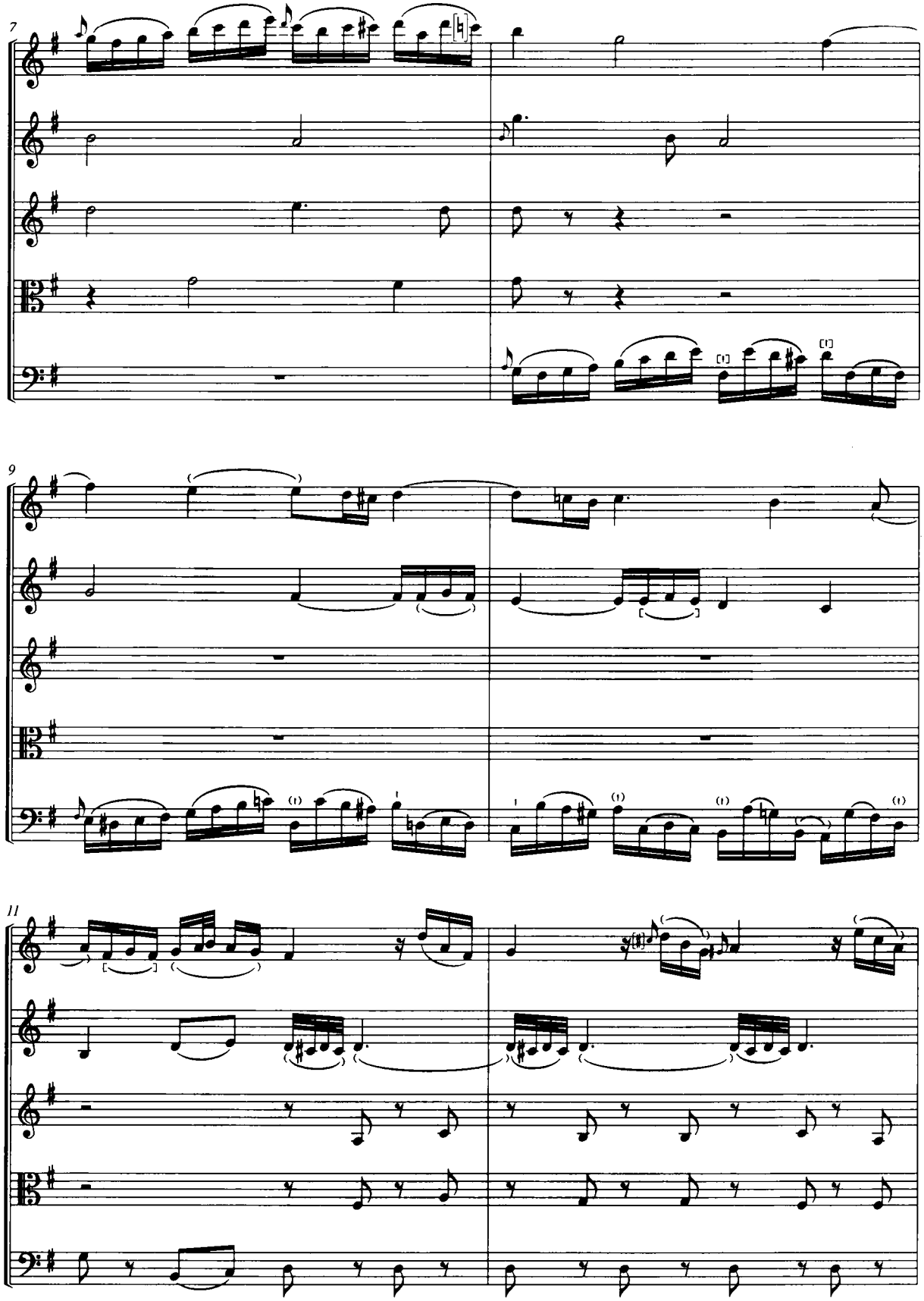

121

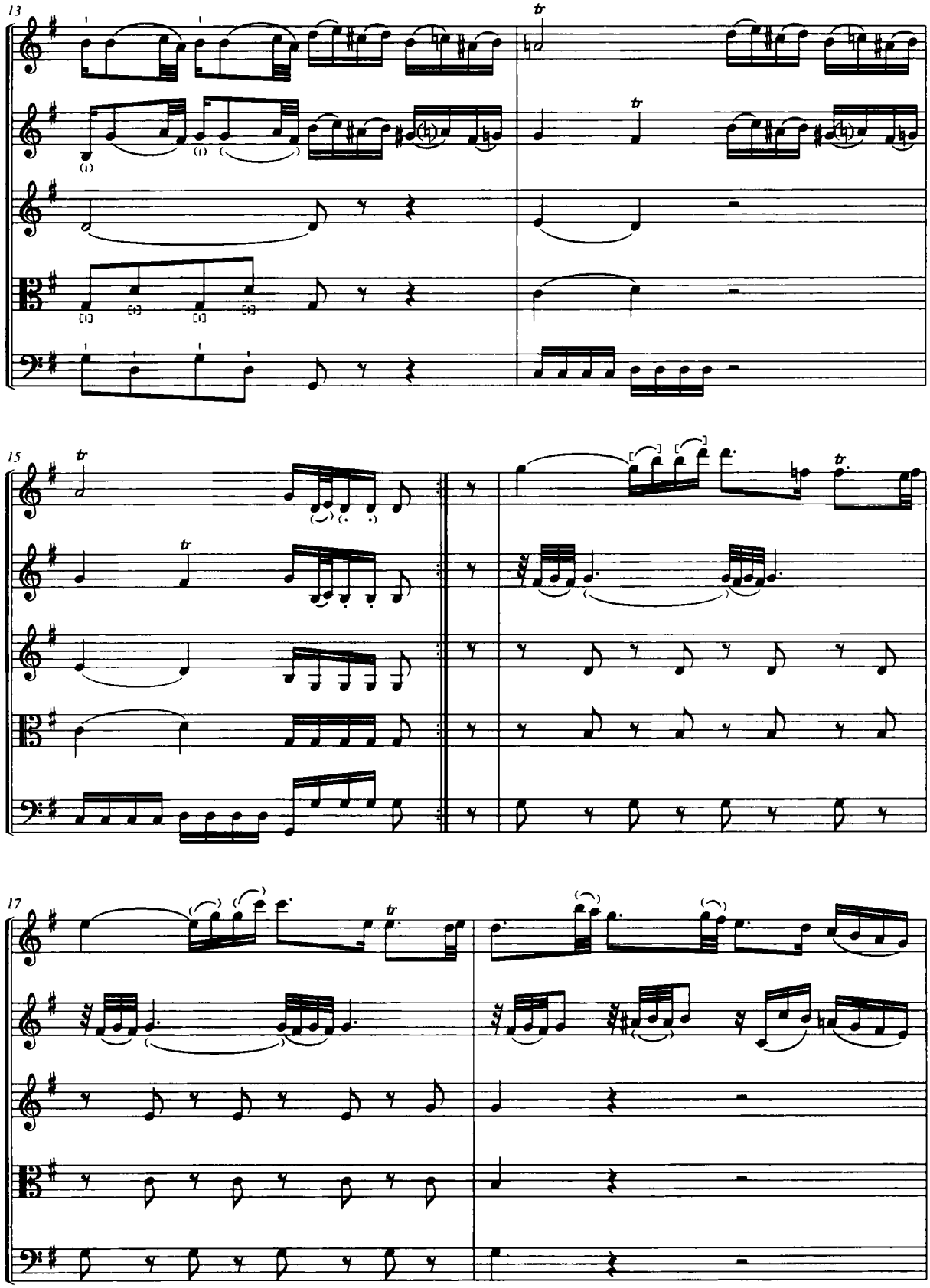

124
127
130
p
p
p
p
p

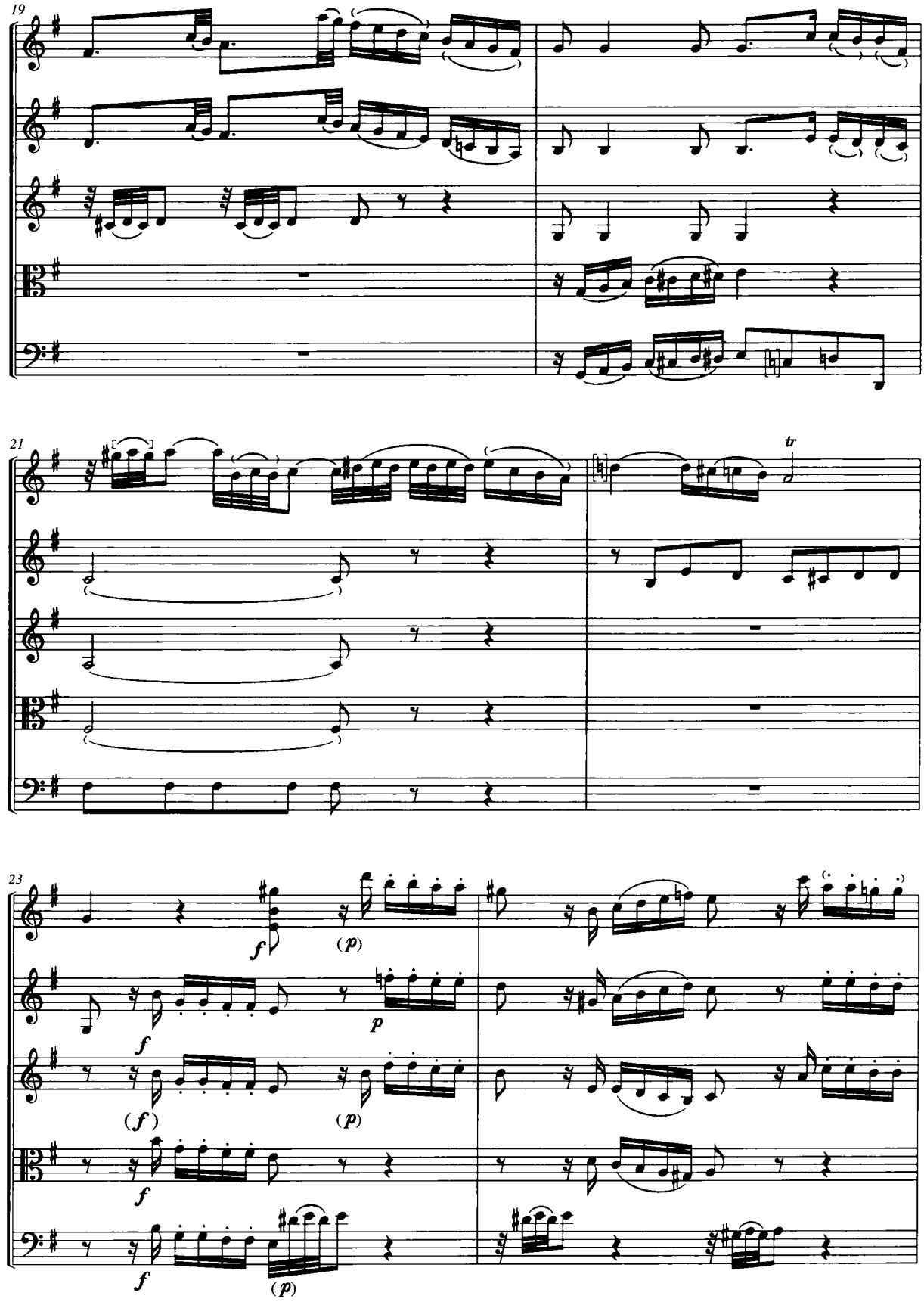

133
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
(f)
f
f
[f]
f
tr
136
(p)
p
[f]p
p
tr
tr
tr
139

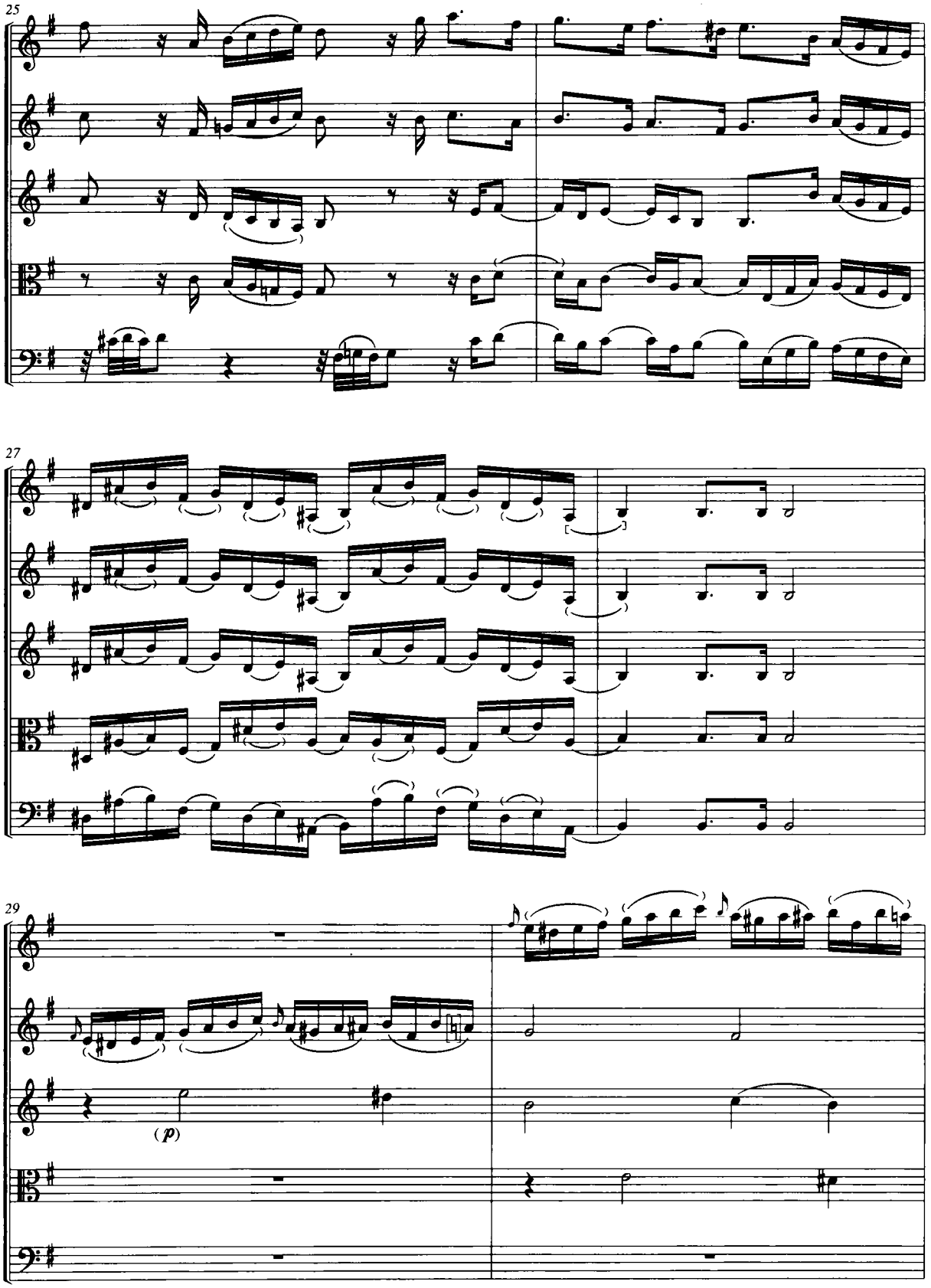

142
f
f
f
(f)
(f)
146
tr
(tr)
149
tr
tr
(i)
sf
(i)
sf
sf
(sf)
sf
sf
sf
sf
(sf)
(sf)

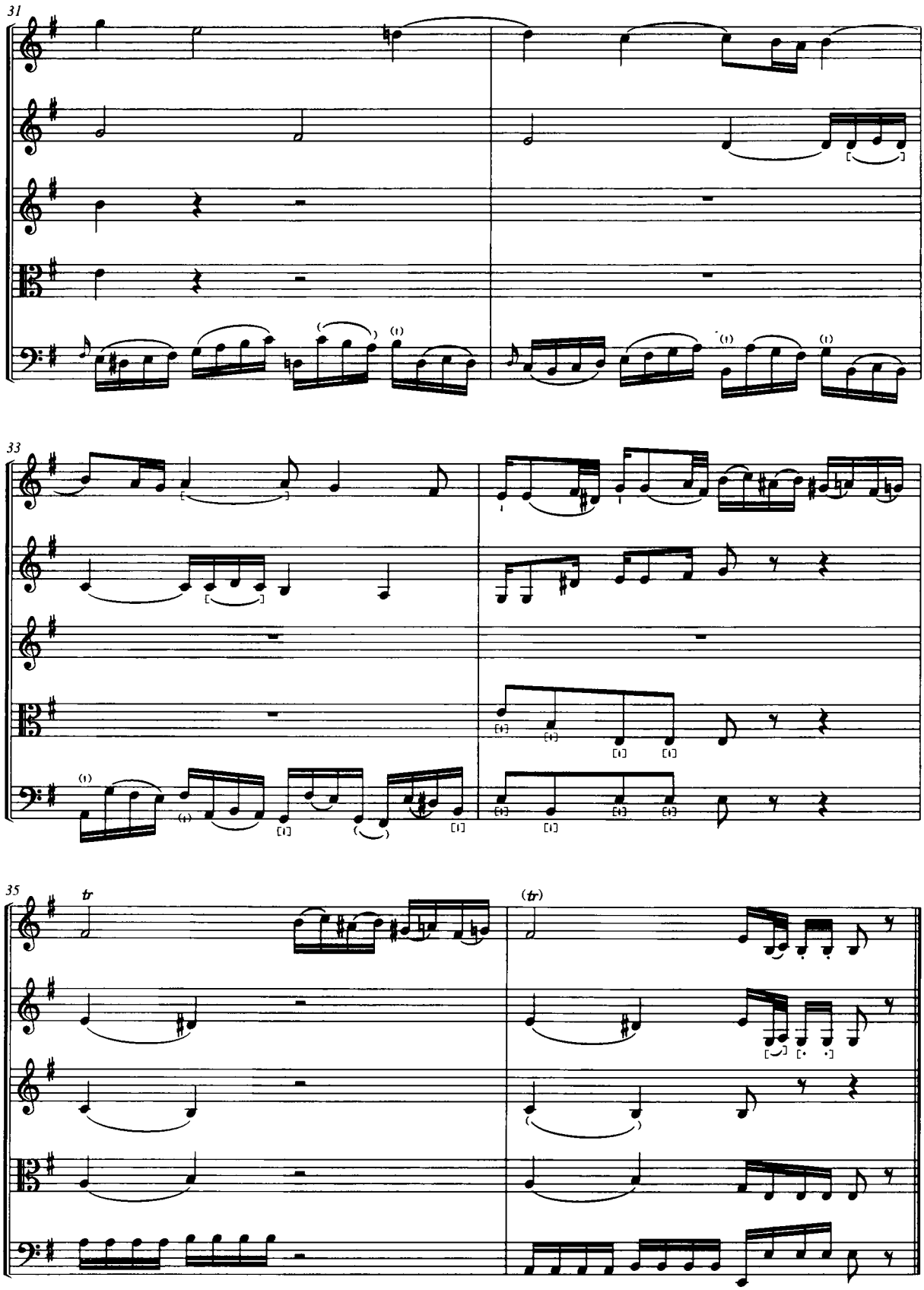

Adagio
3
5
f
p


7
9
11

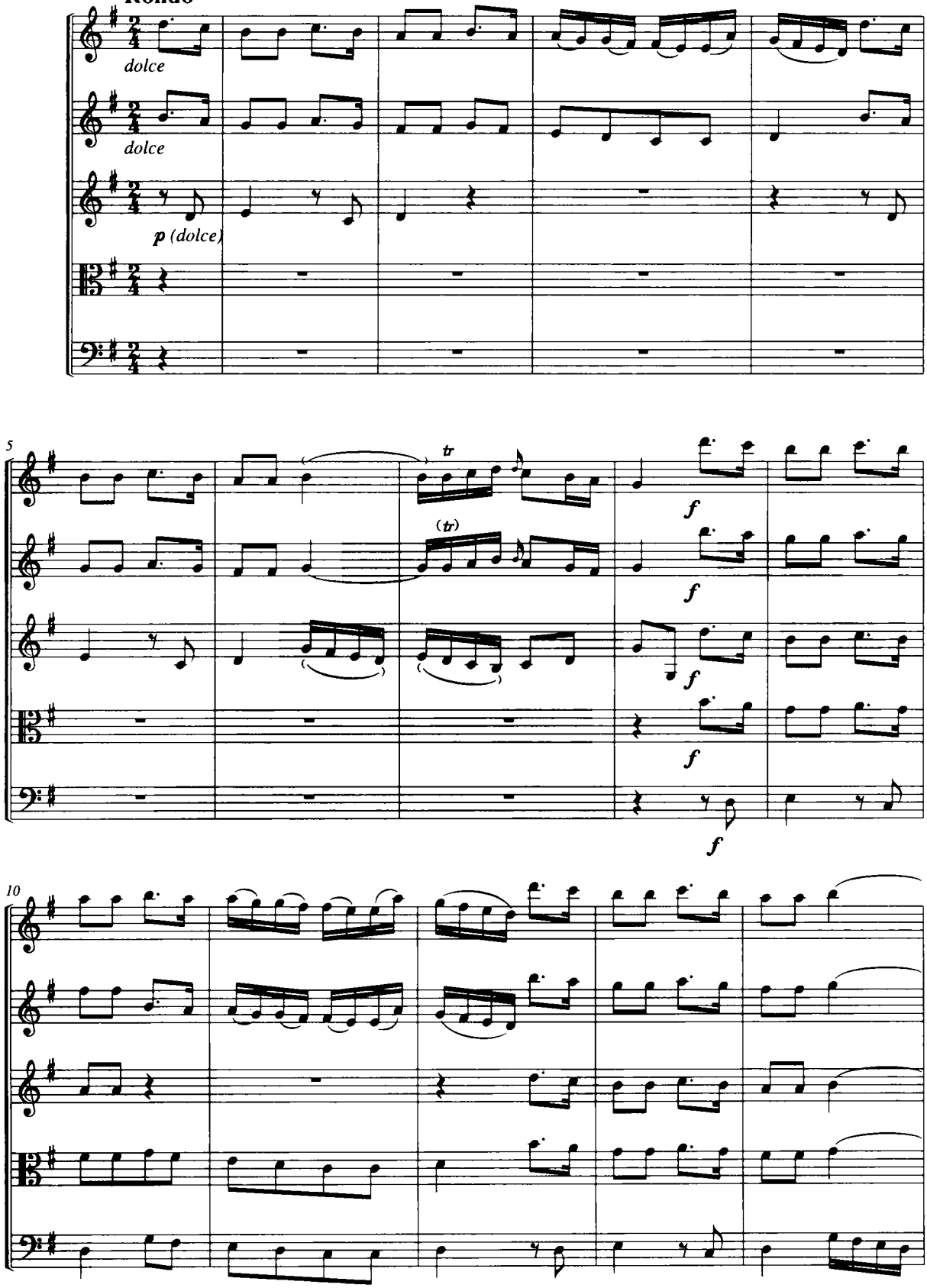

13
15
17

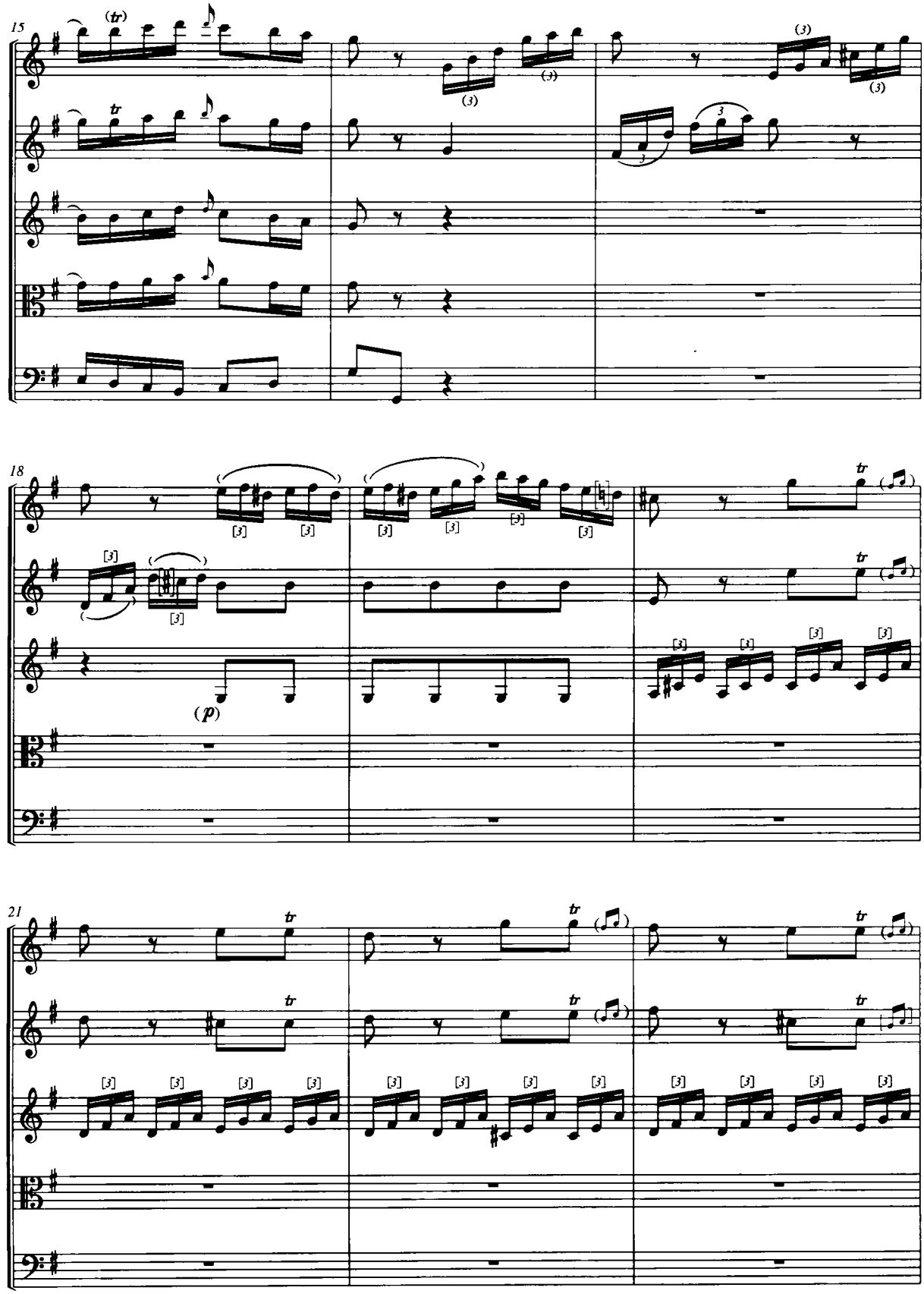

19
21
tr
23
f
(p)
p
(f)

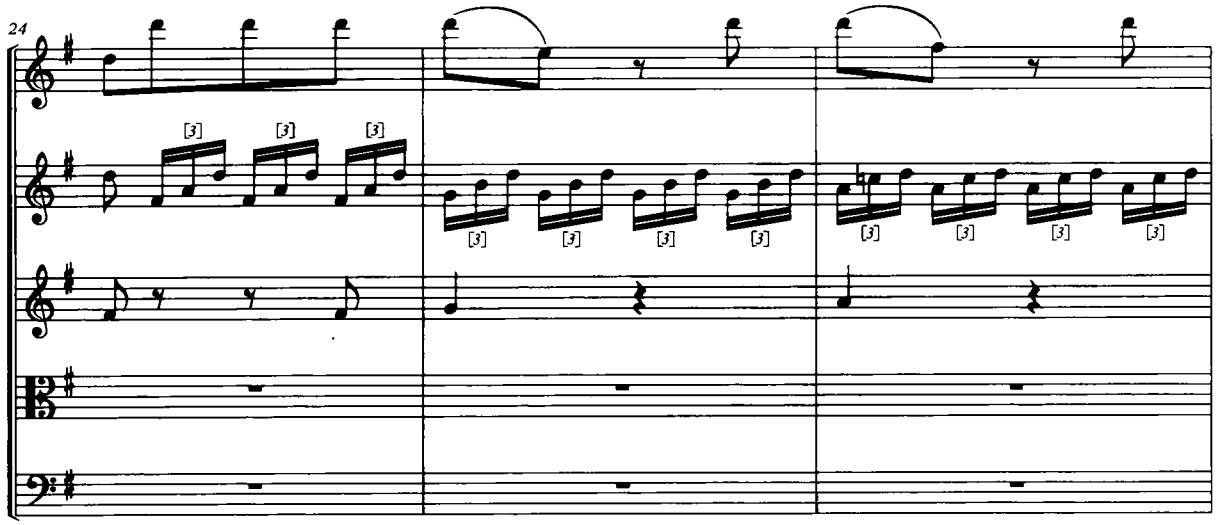

25
27
29
(p)

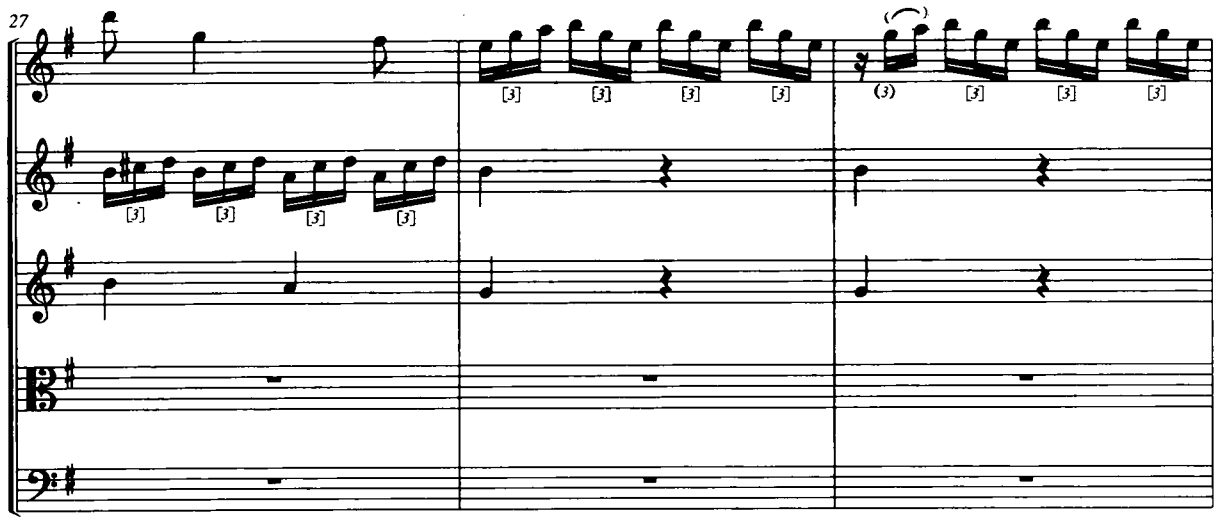

31
33
35
tr
(tr)

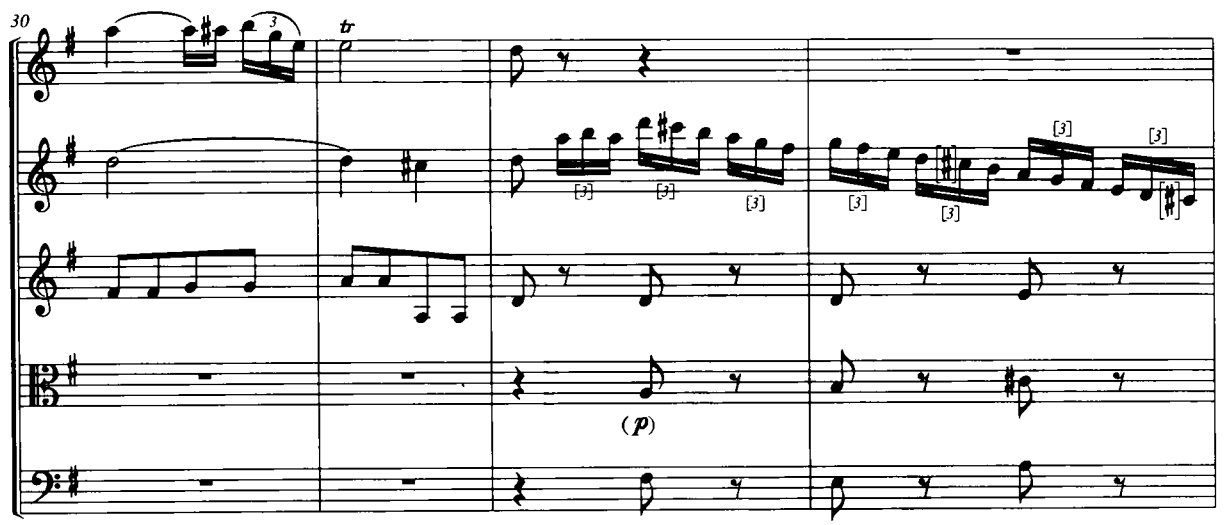
## Rondo

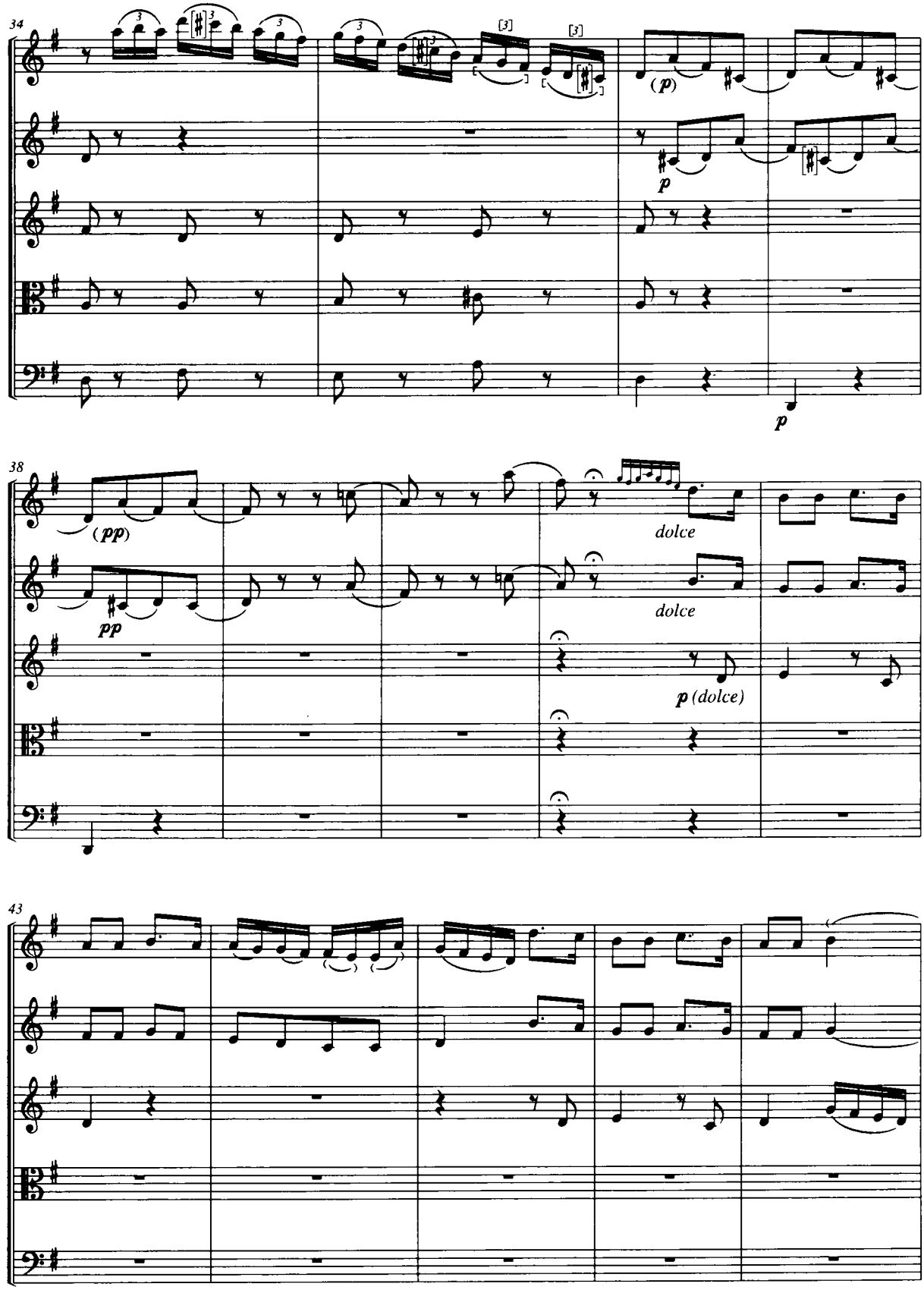


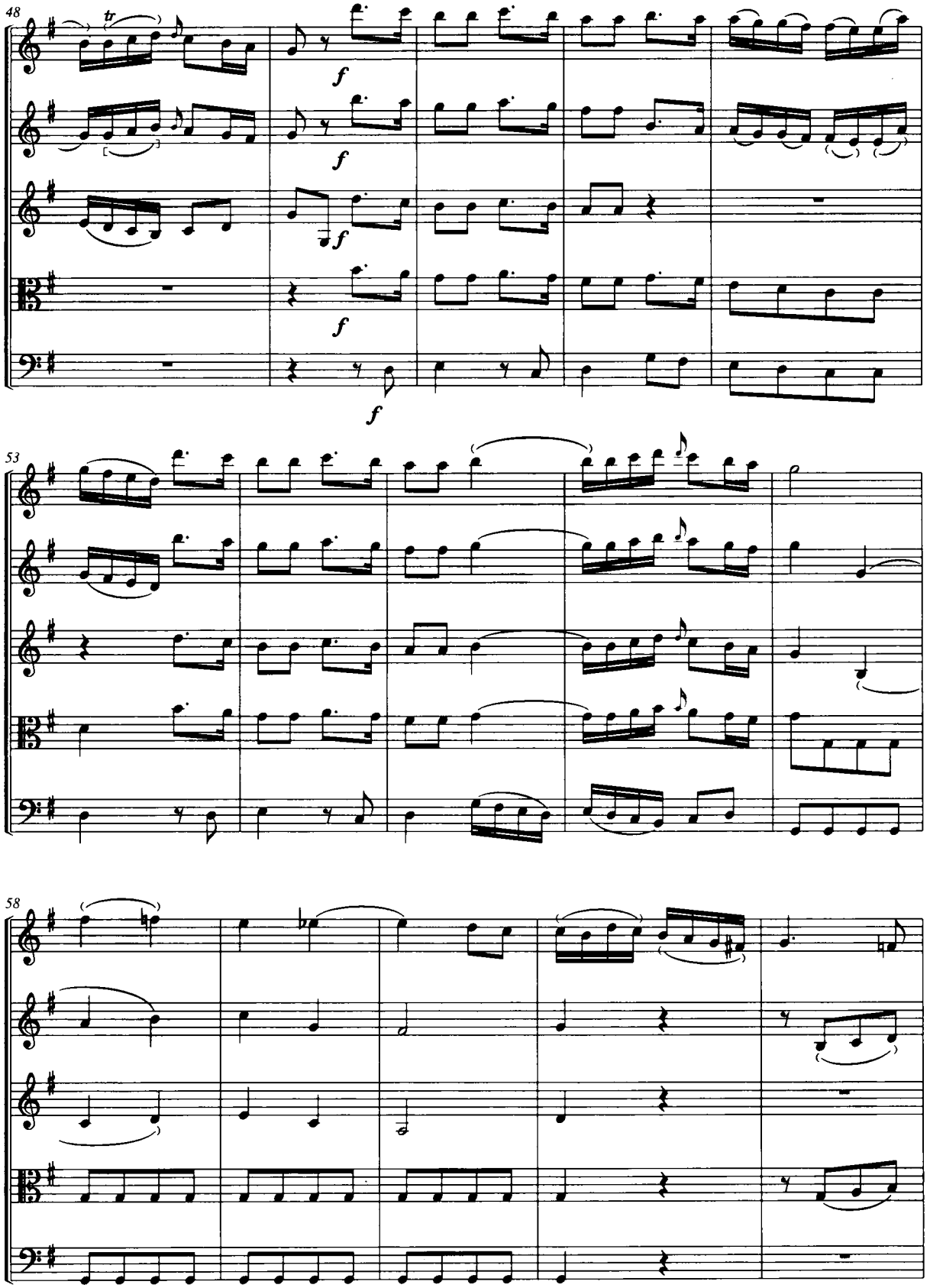

15
18
21
(p)

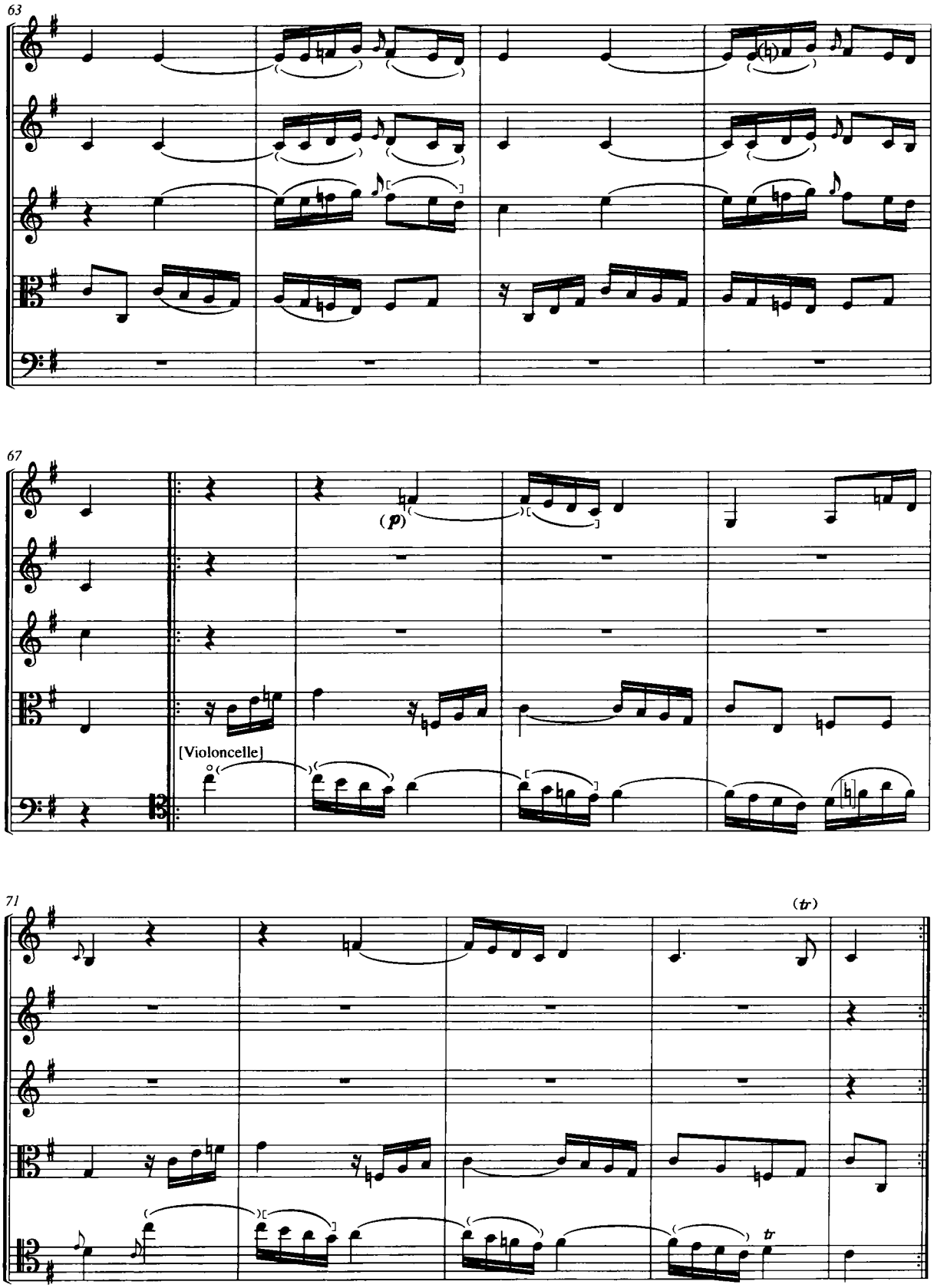

24

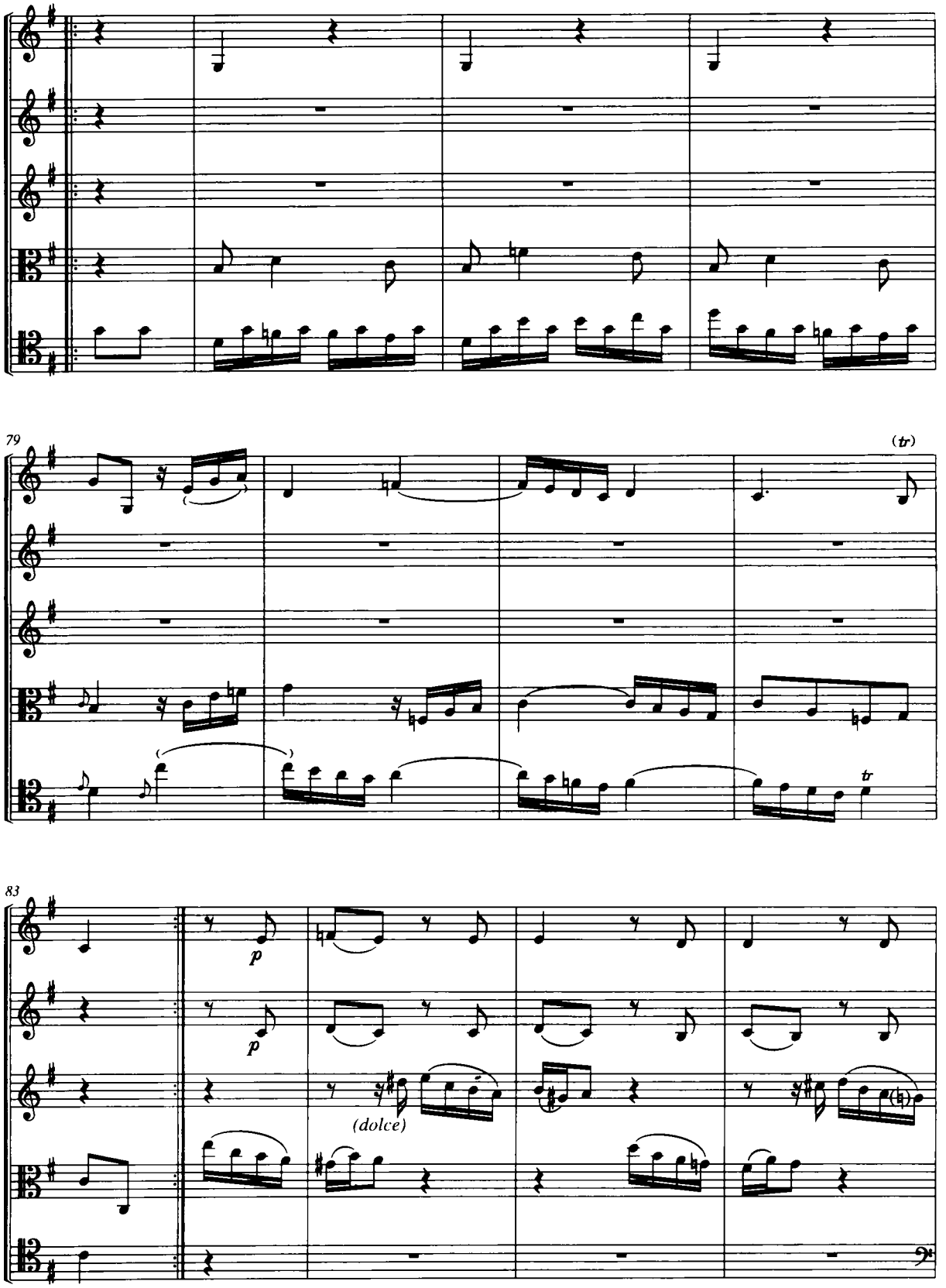

27

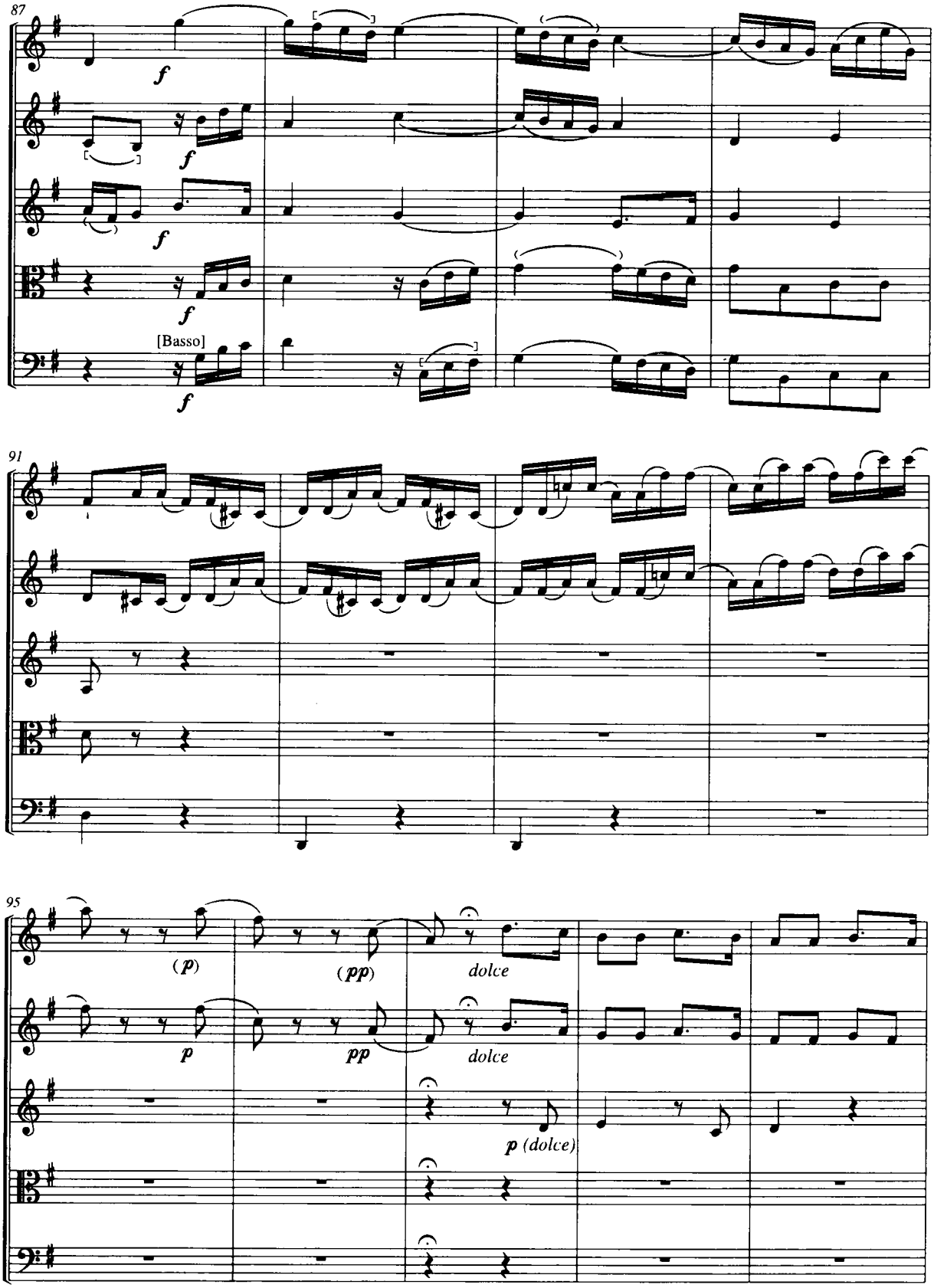

30
tr
(p)

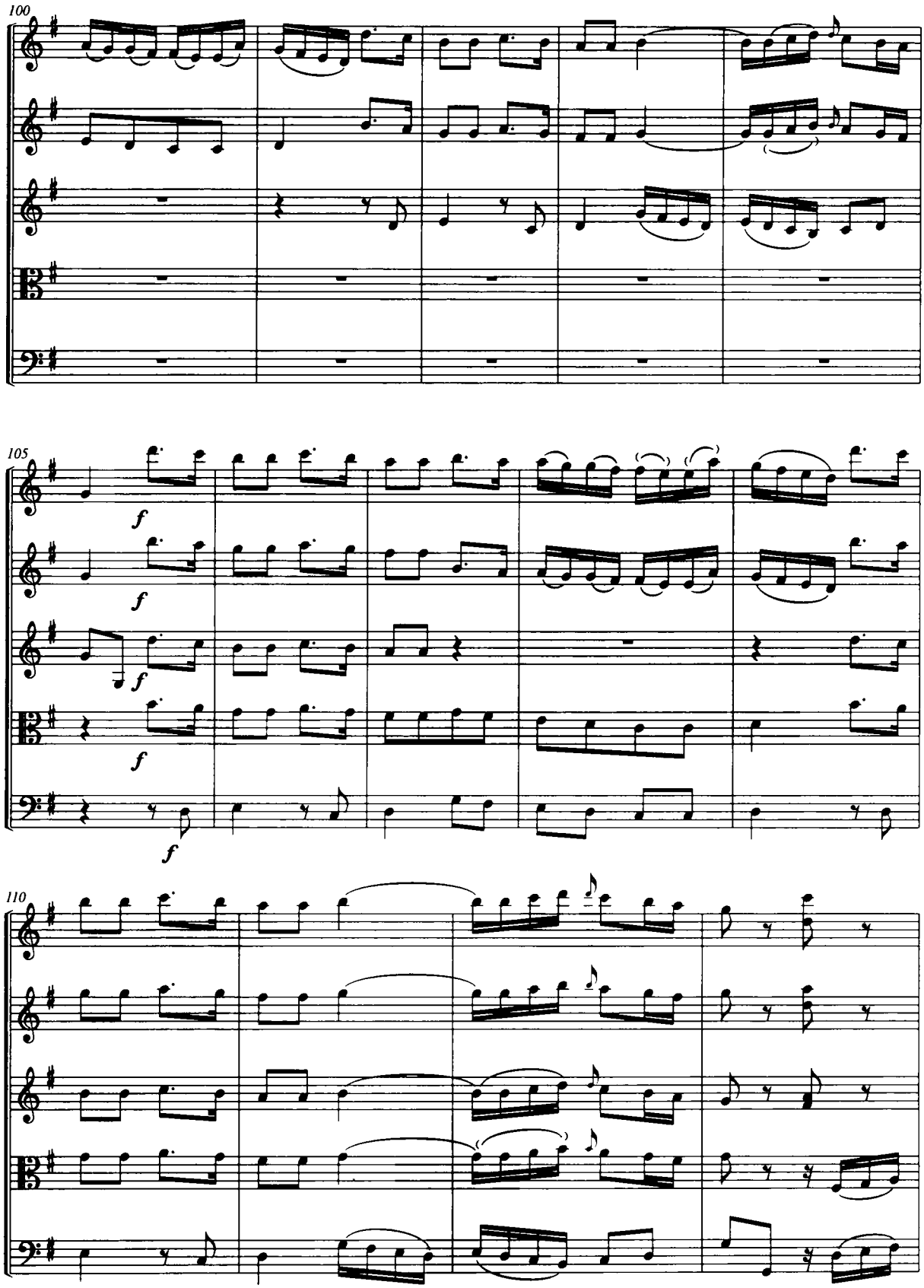

34
(p)
p
p
38
(pp)
pp
dolce
dolce
p (dolce)
43

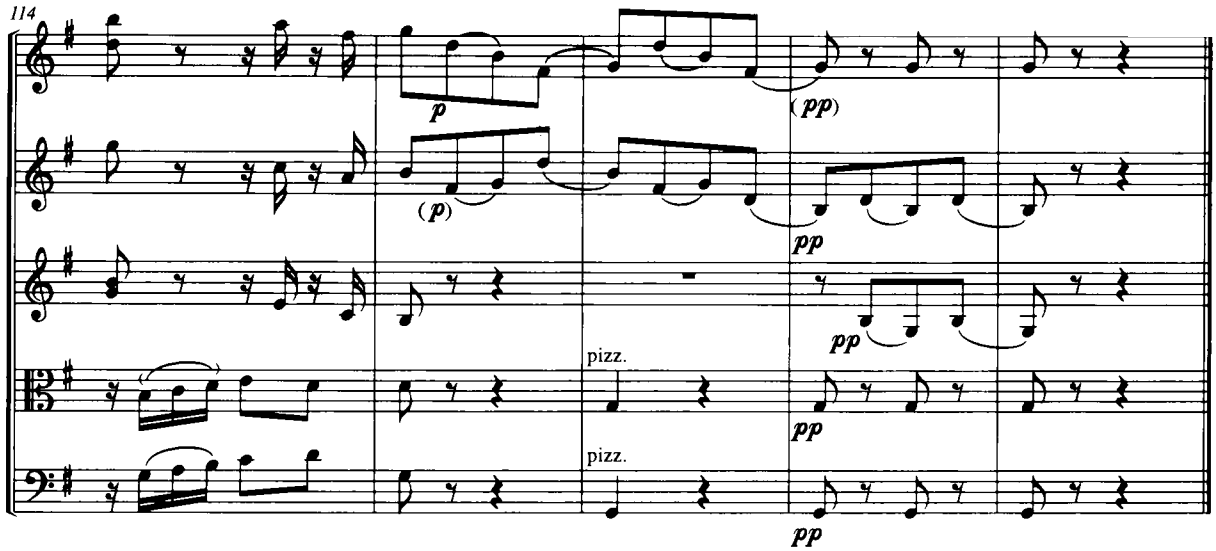

48
tr
f
f
f
f
53
58


63
67
(p)
[Violoncelle]
71
(tr)
tr

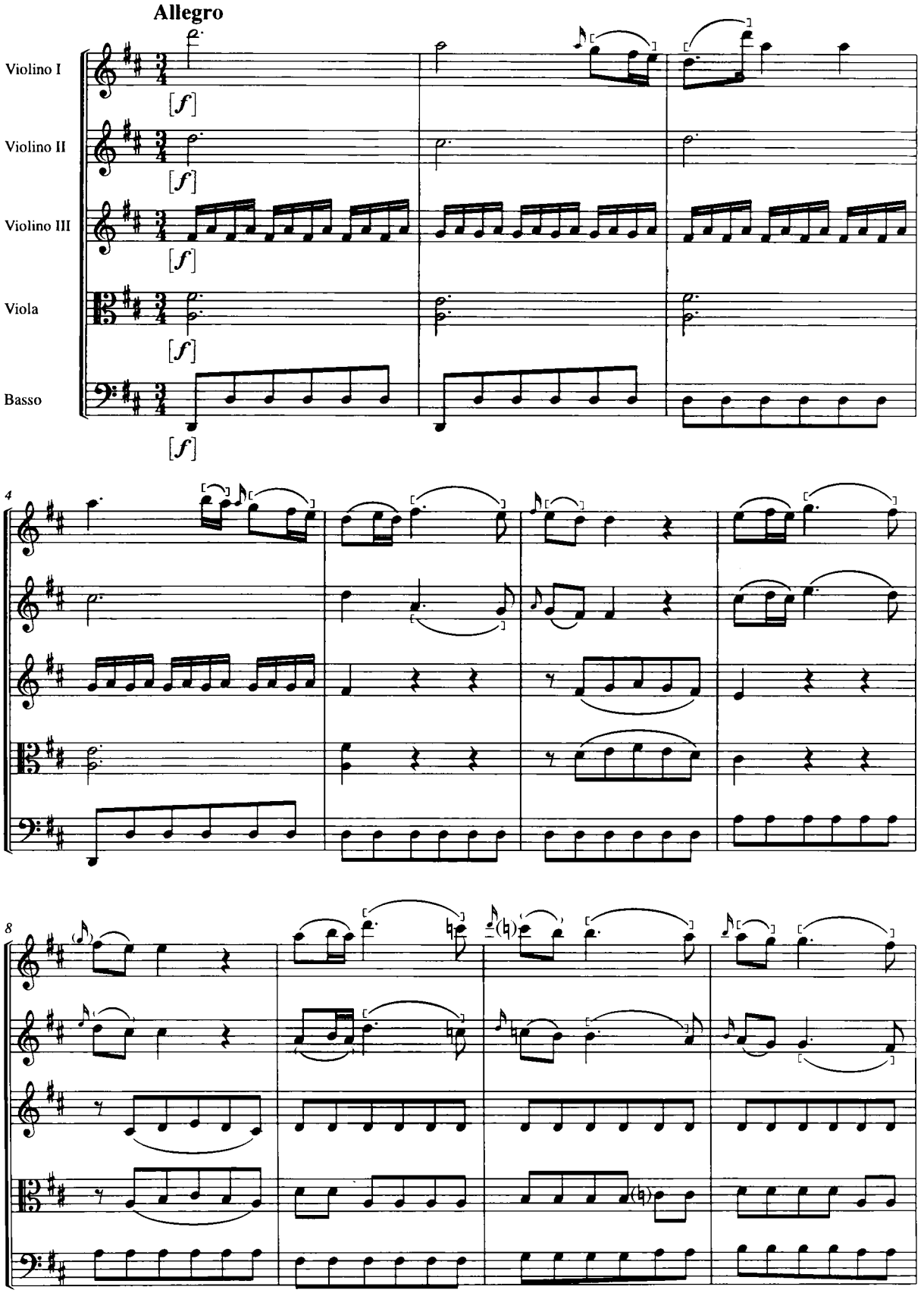

79
(tr)
tr
83
p
p
(dolce)

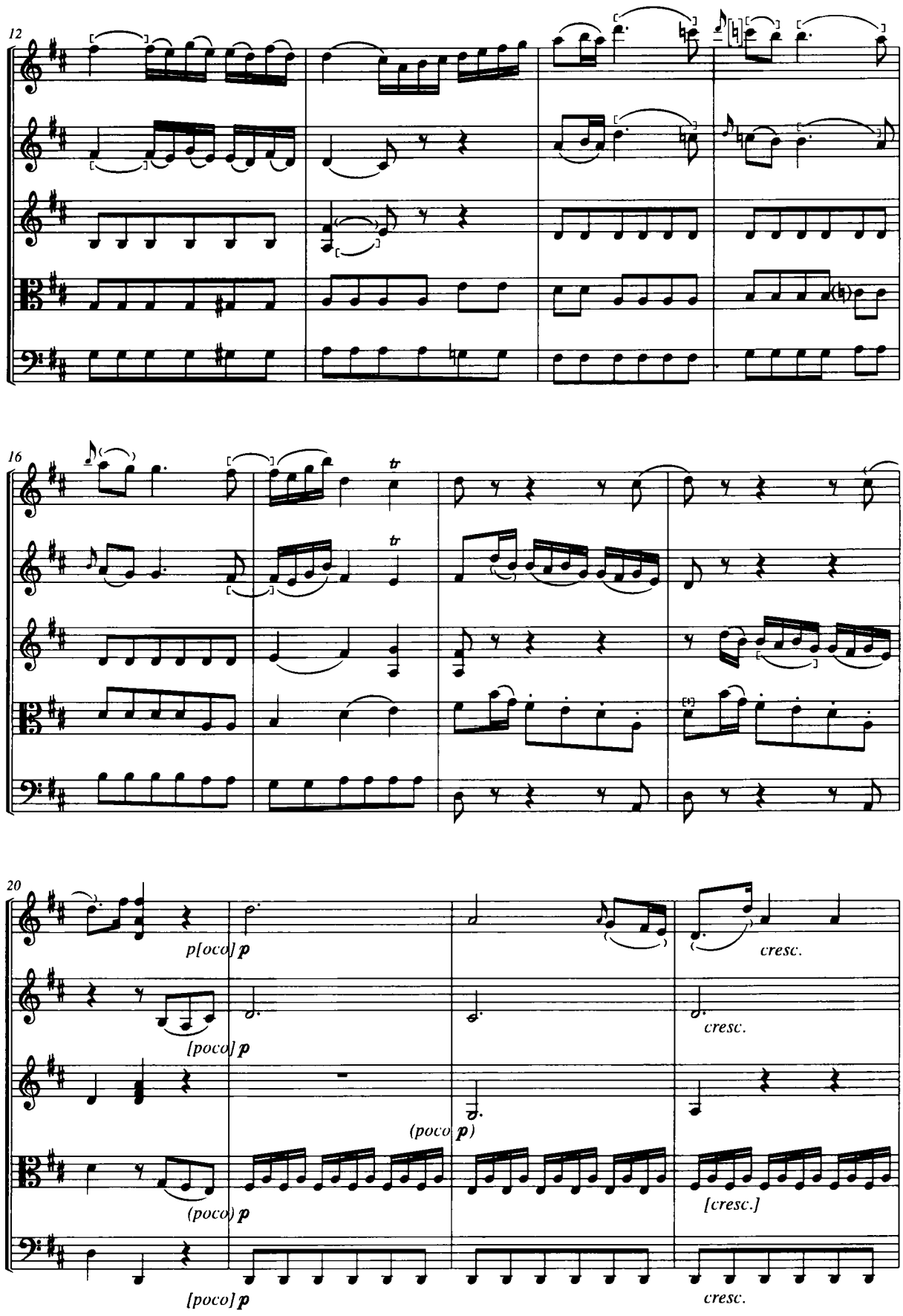

87
f
f
f
f
[Basso]
f
91
95
(p)
(pp)
dolce
p
pp
dolce
p (dolce)

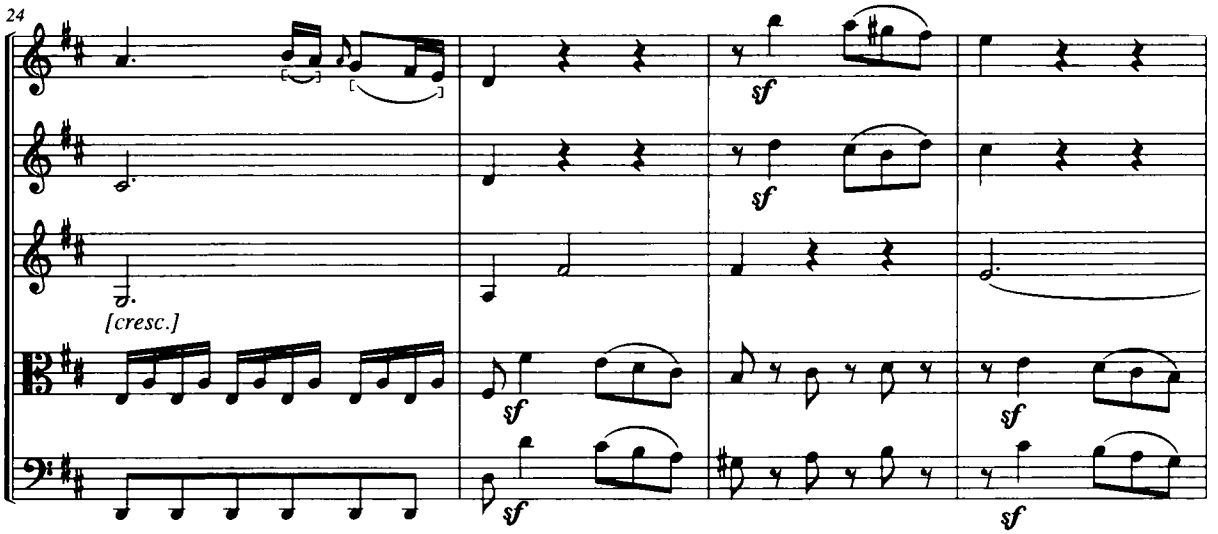

100
105
f
f
f
f
110

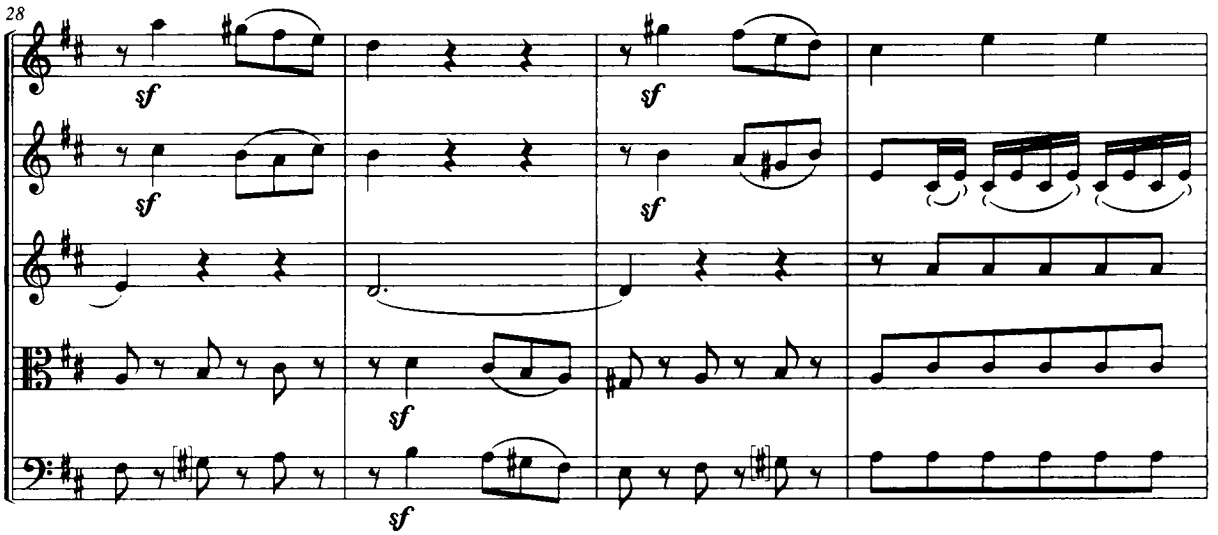

114
p
(p)
(pp)
pp
pp
pizz.
pp
pizz.
pp

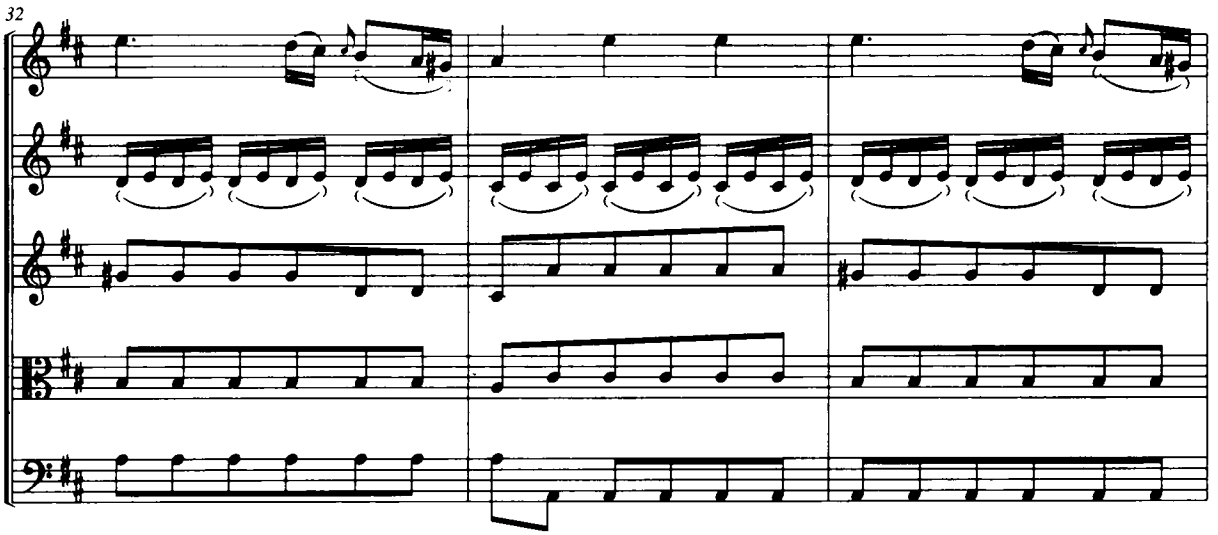
# Quintet No. 5 in D

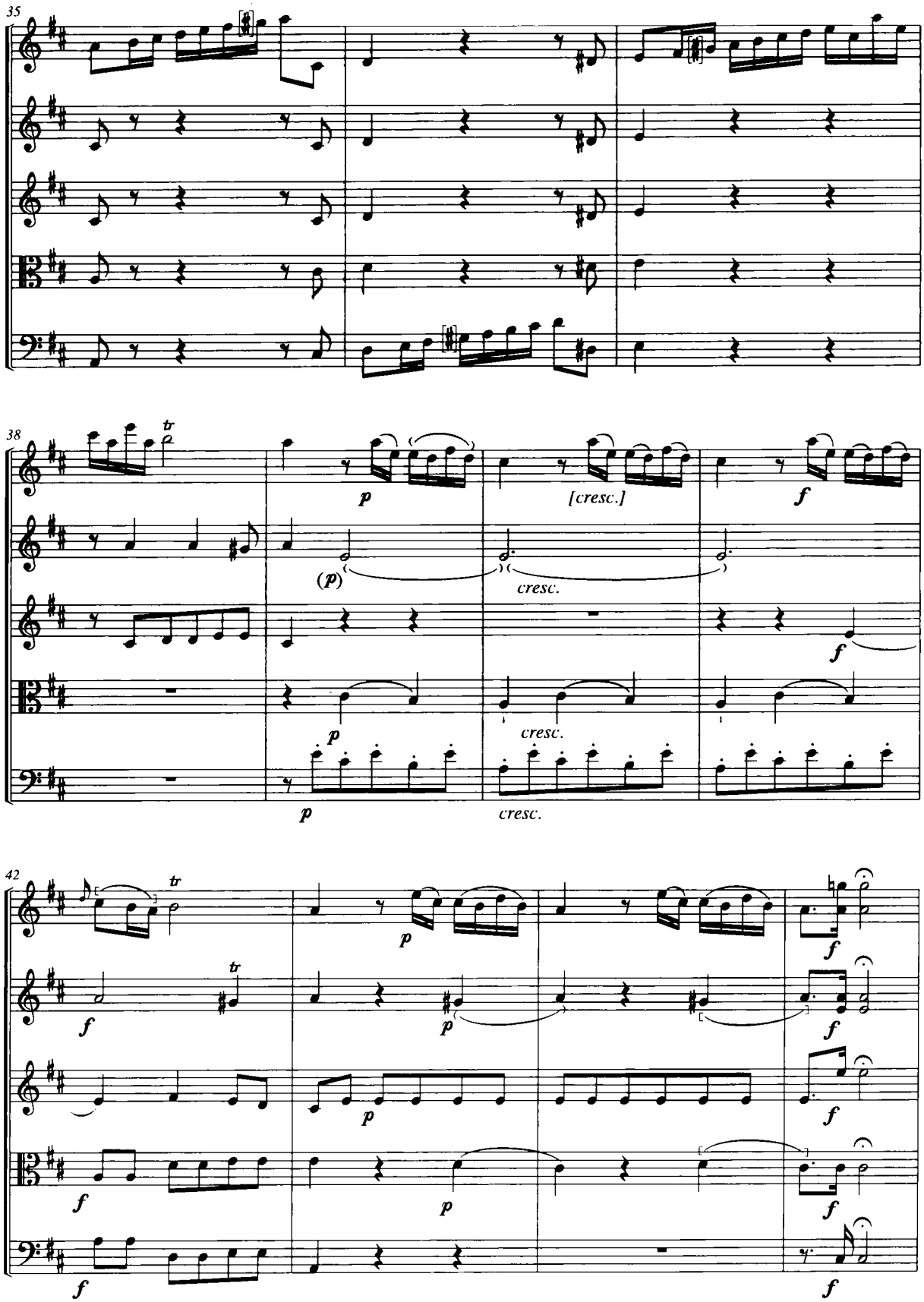


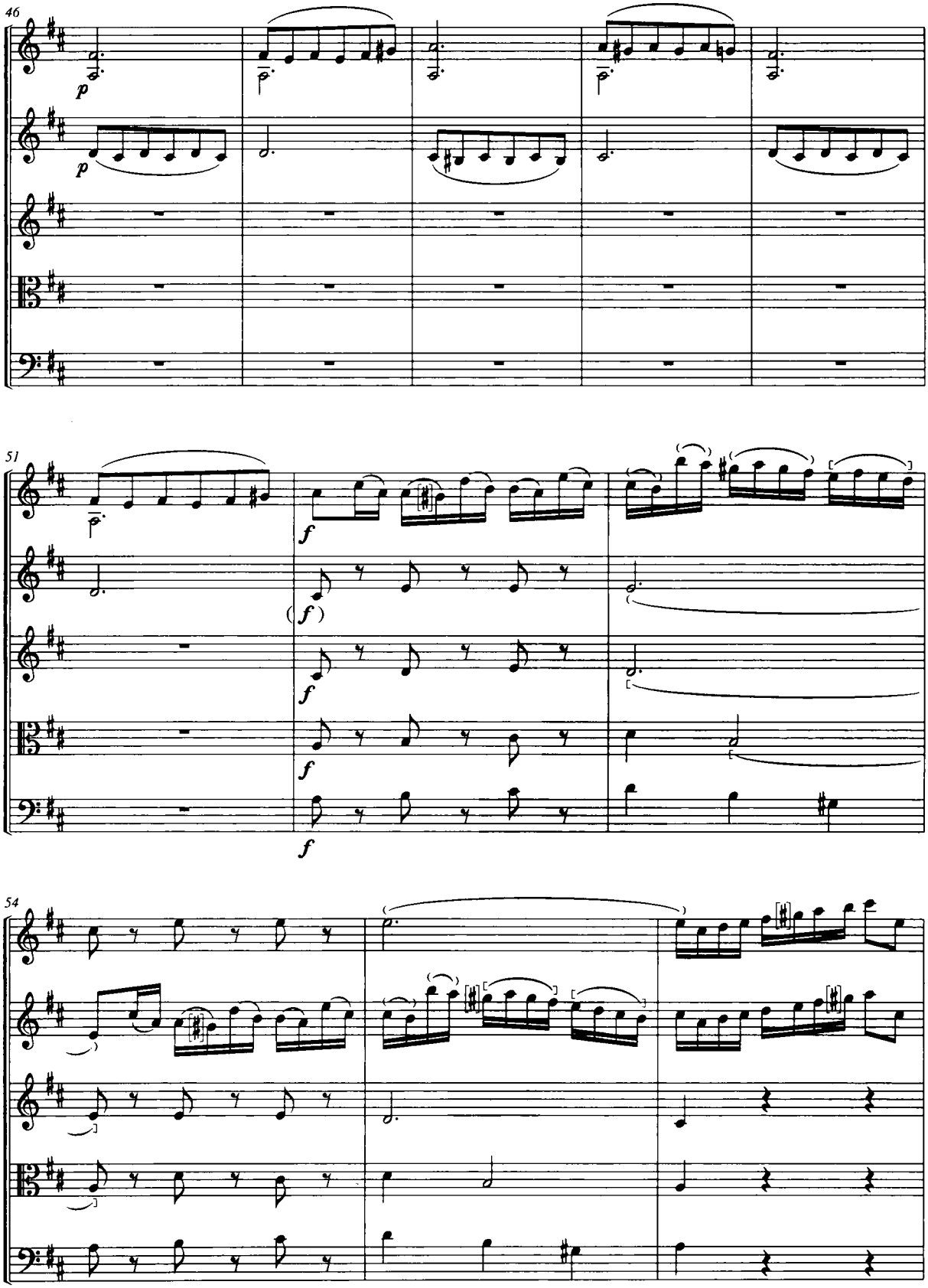

12
16
tr
tr
20
p[oco] p
[poco] p
(poco) p
[poco] p
(poco p)
cresc.
cresc.
[cresc.]
cresc.

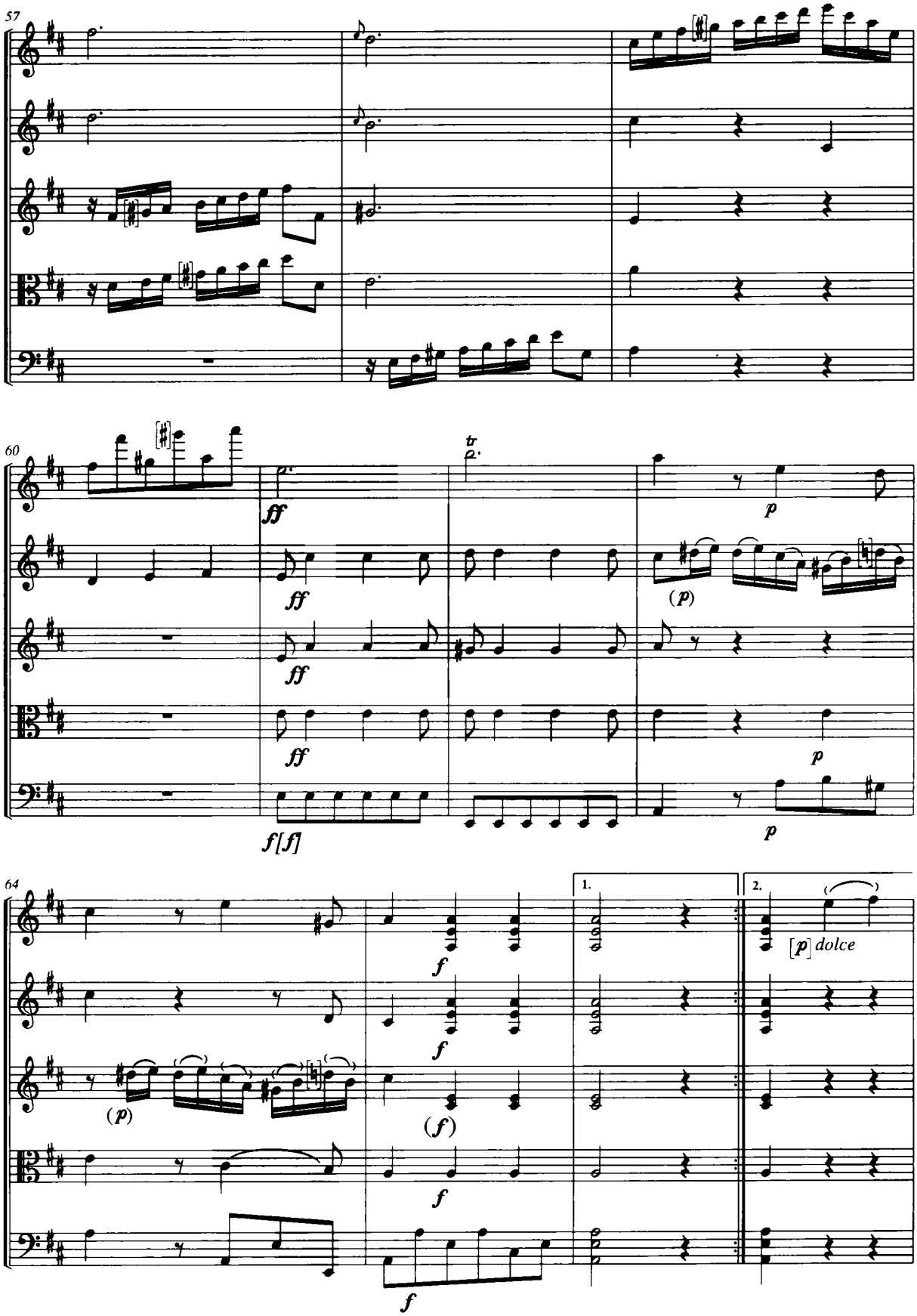

24
[cresc.]
sf
sf
sf
sf

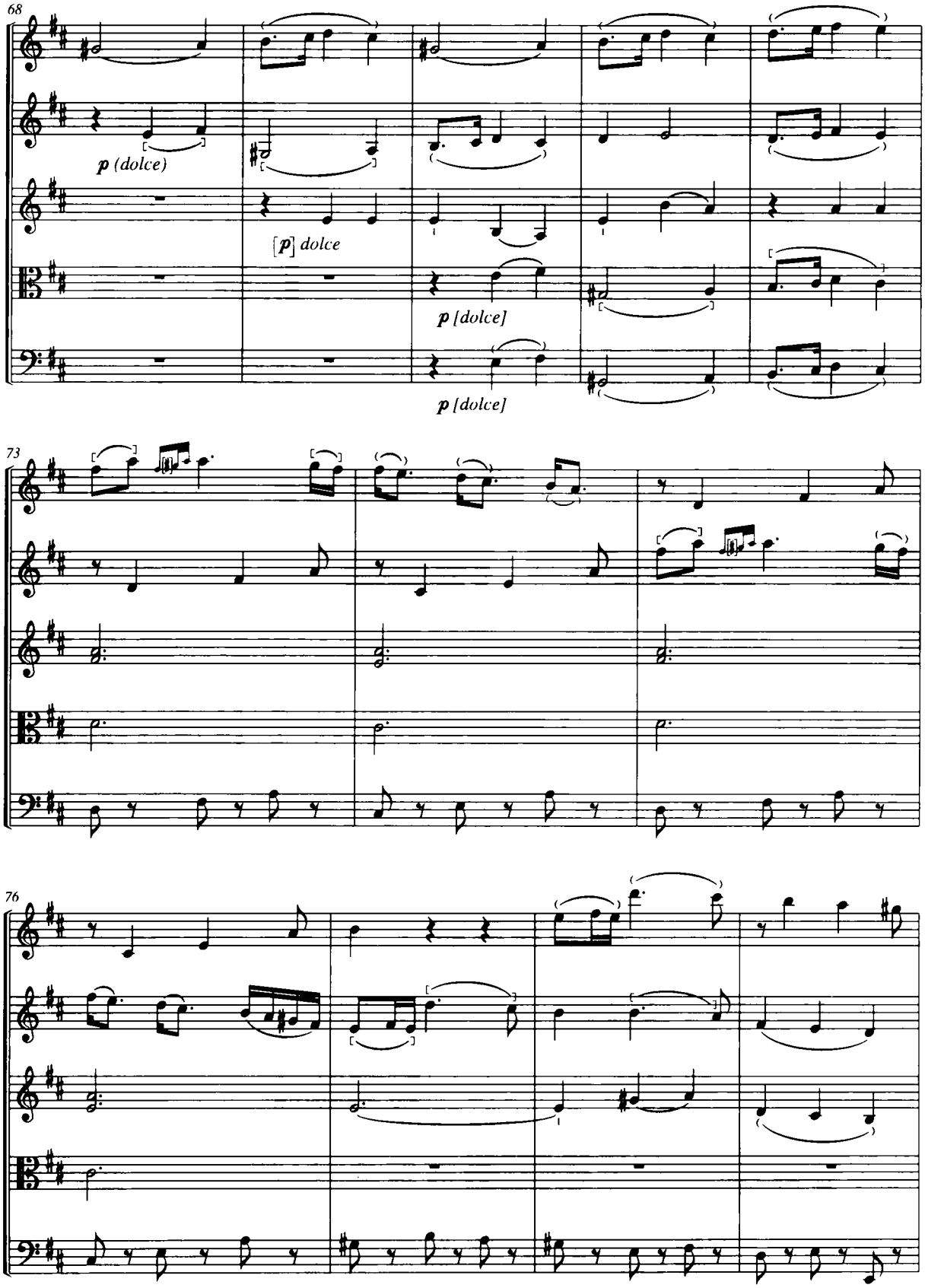

28
sf
sf
sf
sf
sf

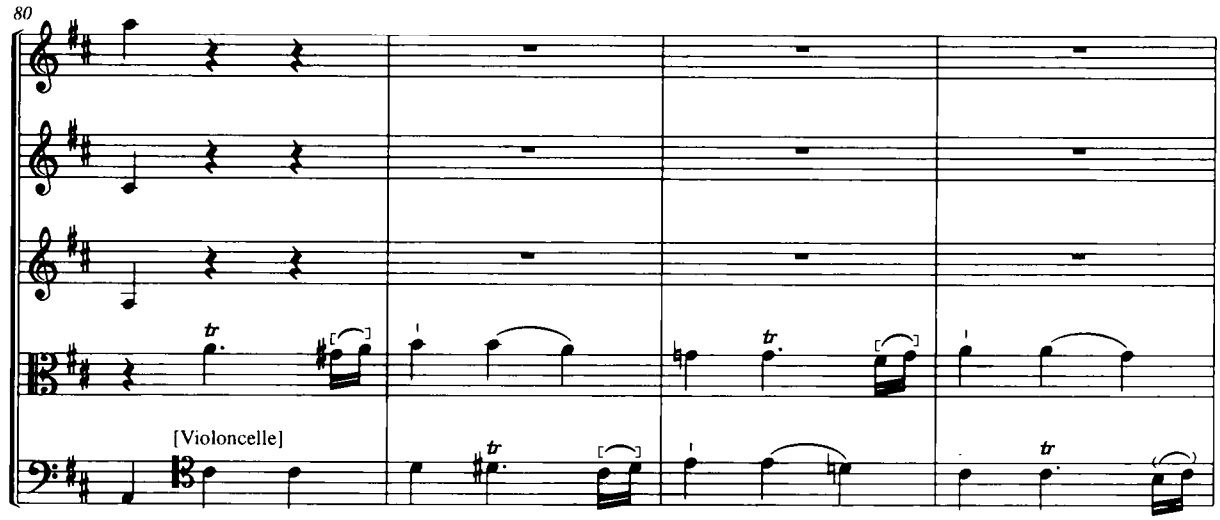

32

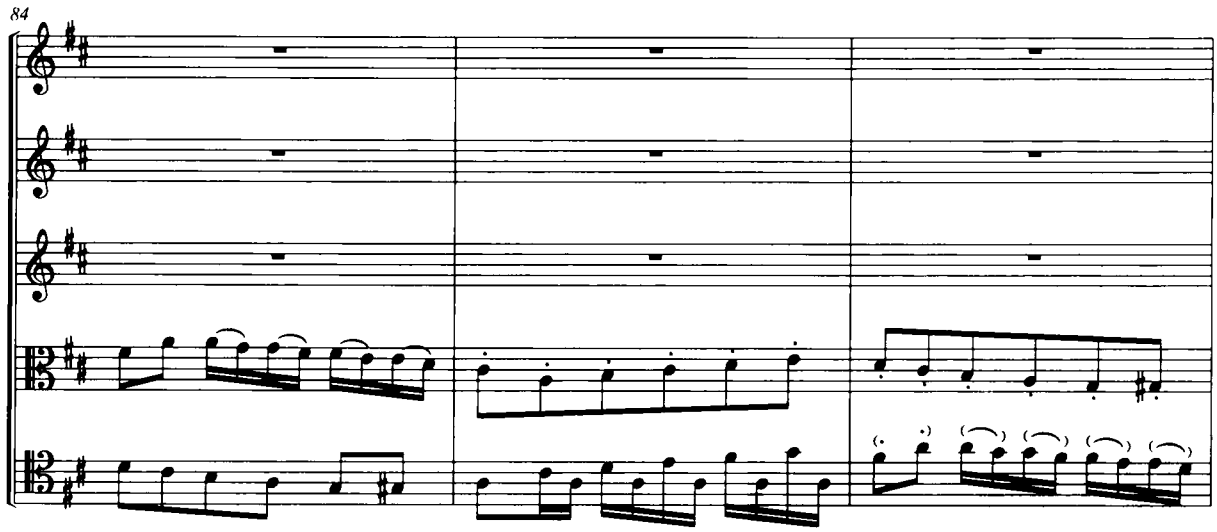

35
38
tr
p
(p)
[cresc.]
cresc.
f
42

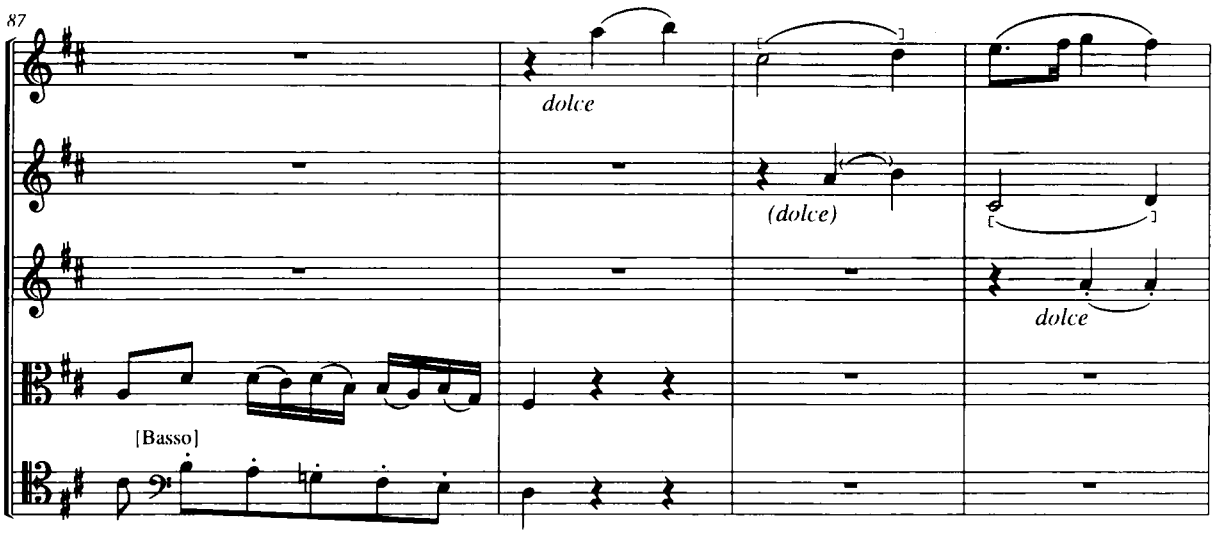

46
p
p
51
f
(f)
f
f
54

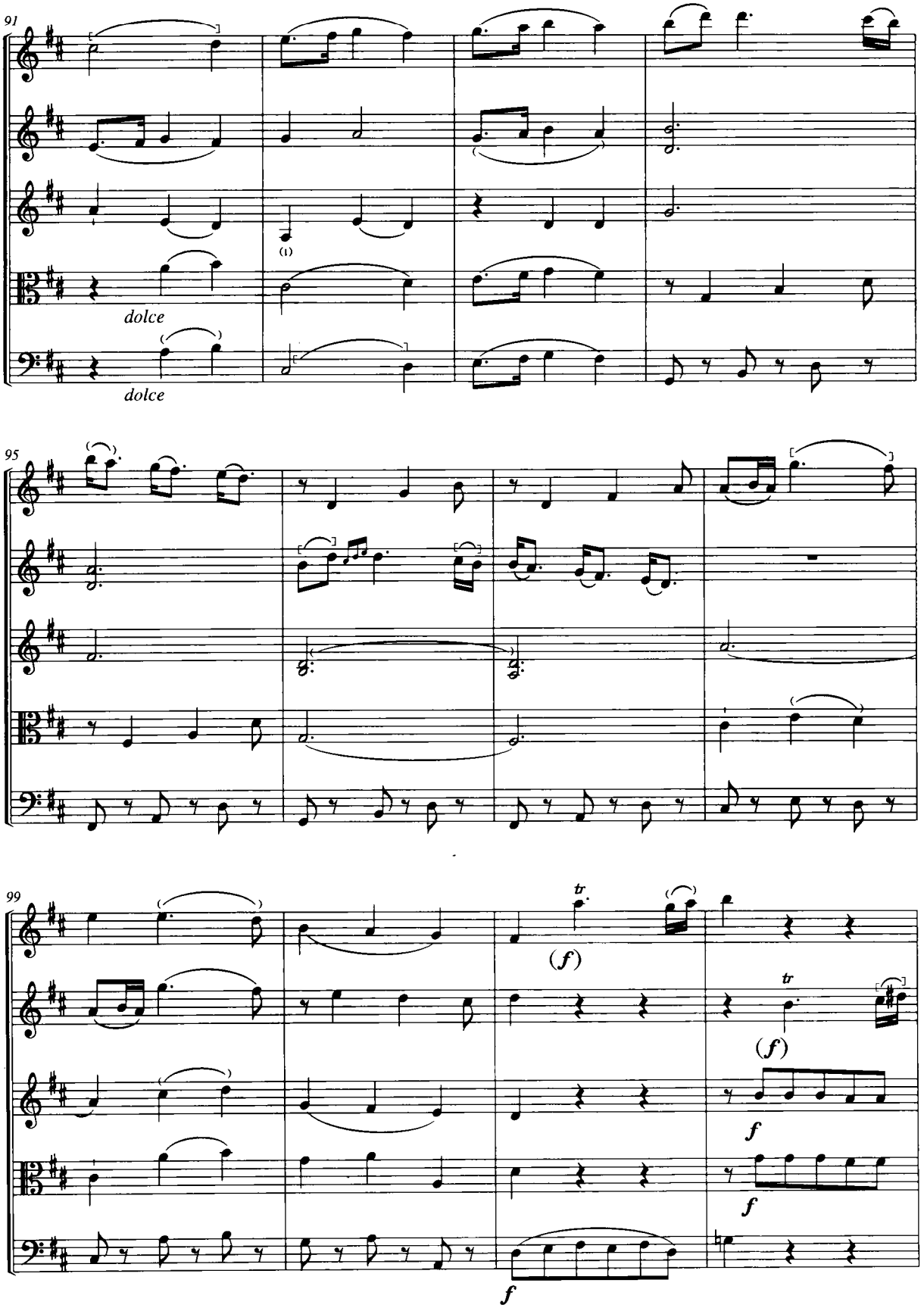

57
60
ff
ff
ff
ff
f[f]
tr
p
(p)
p
p
64
1.
2.
f
f
(p)
(f)
f
f
[p] dolce

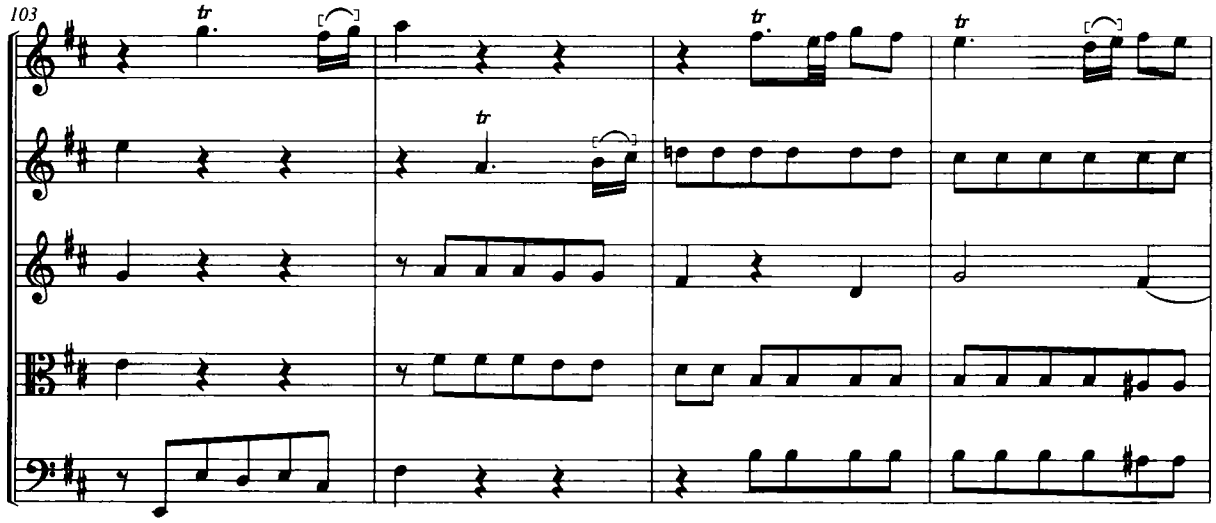

68
p (dolce)
[p] dolce
p [dolce]
p [dolce]
73
76

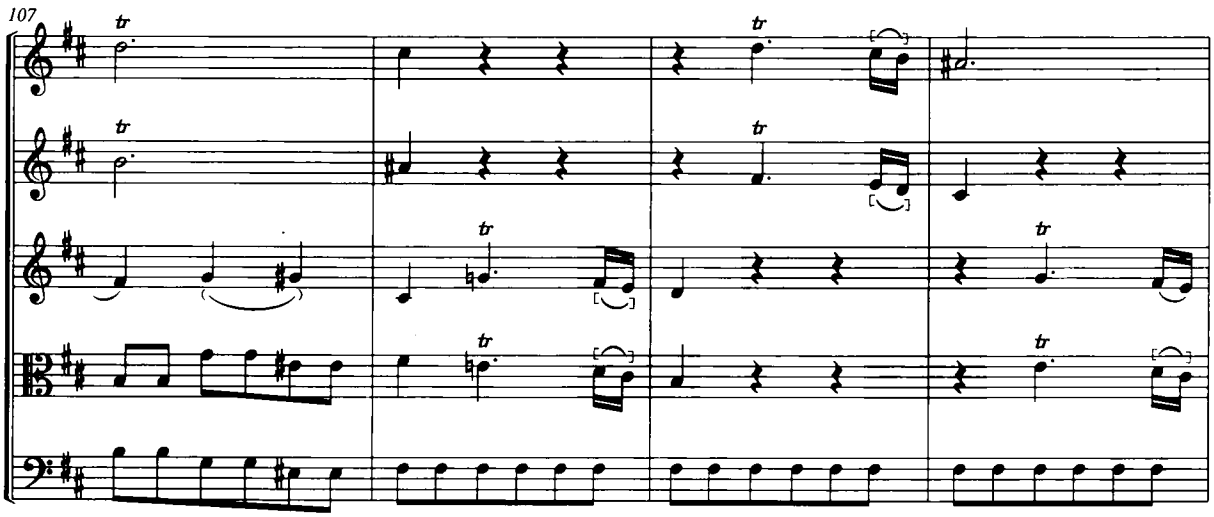

80
[Violoncelle]

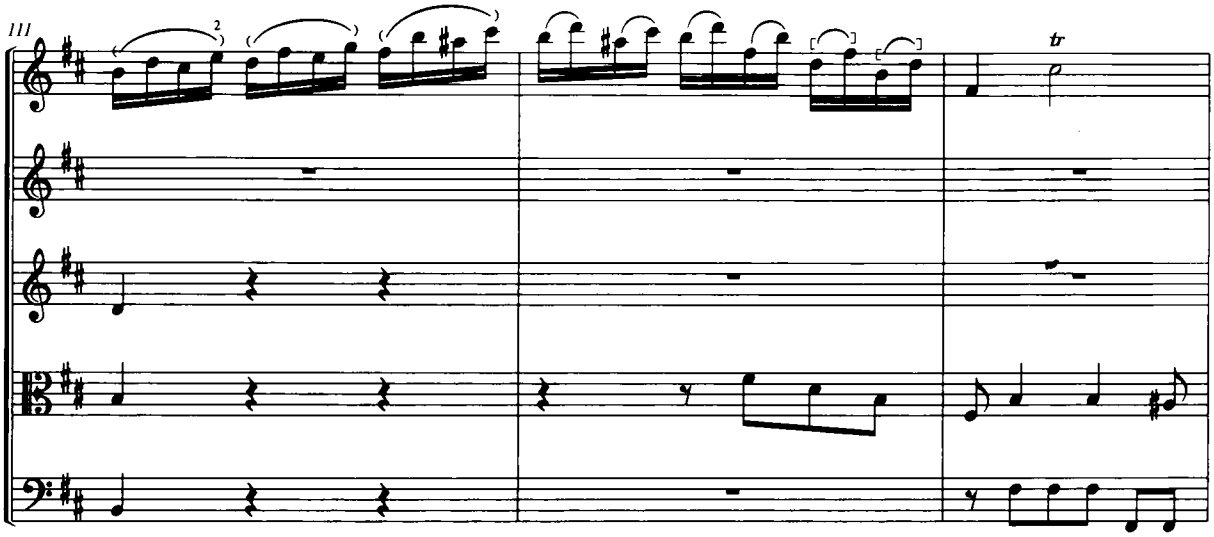

84

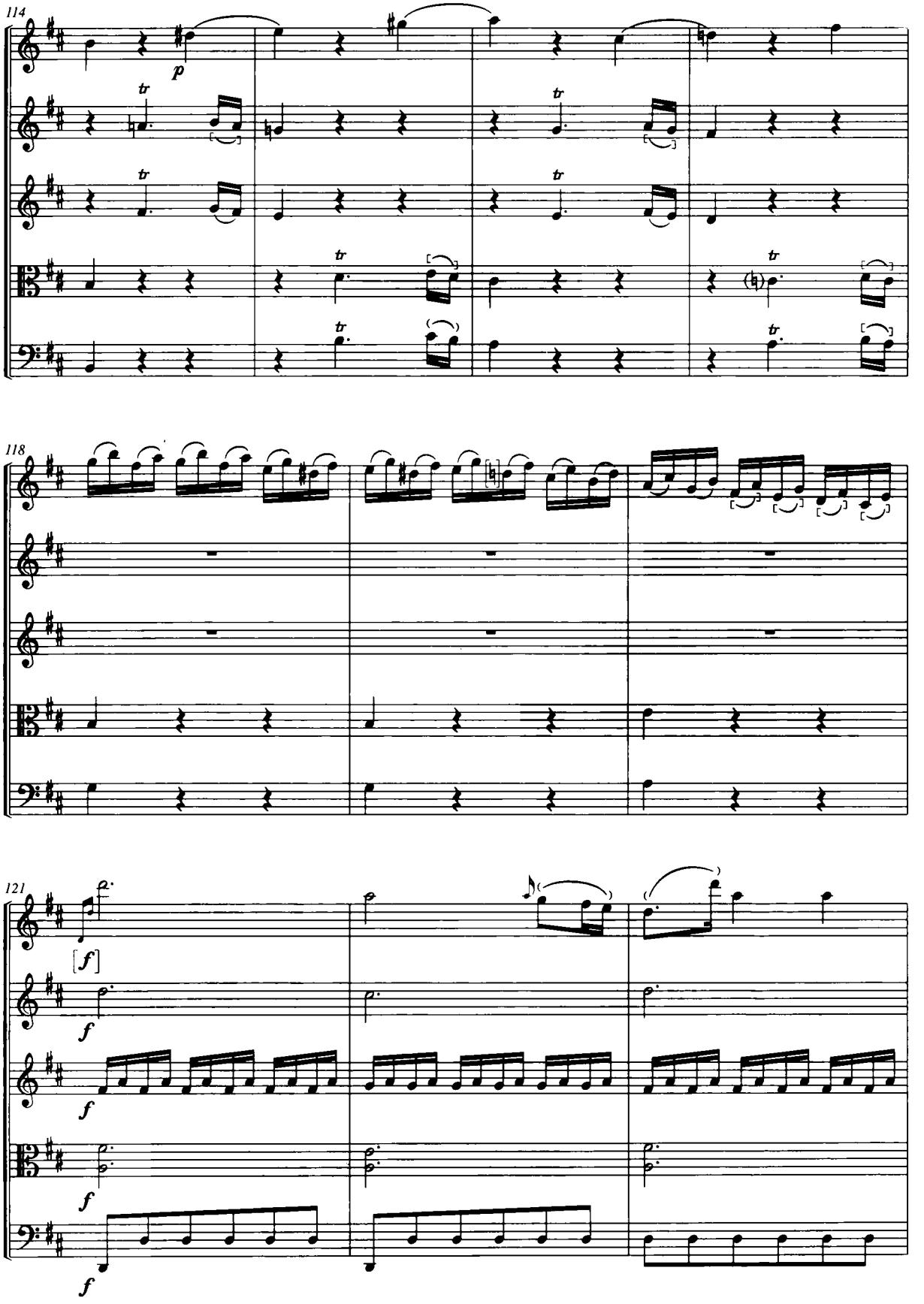

87
dolce
(dolce)
dolce
[Basso]

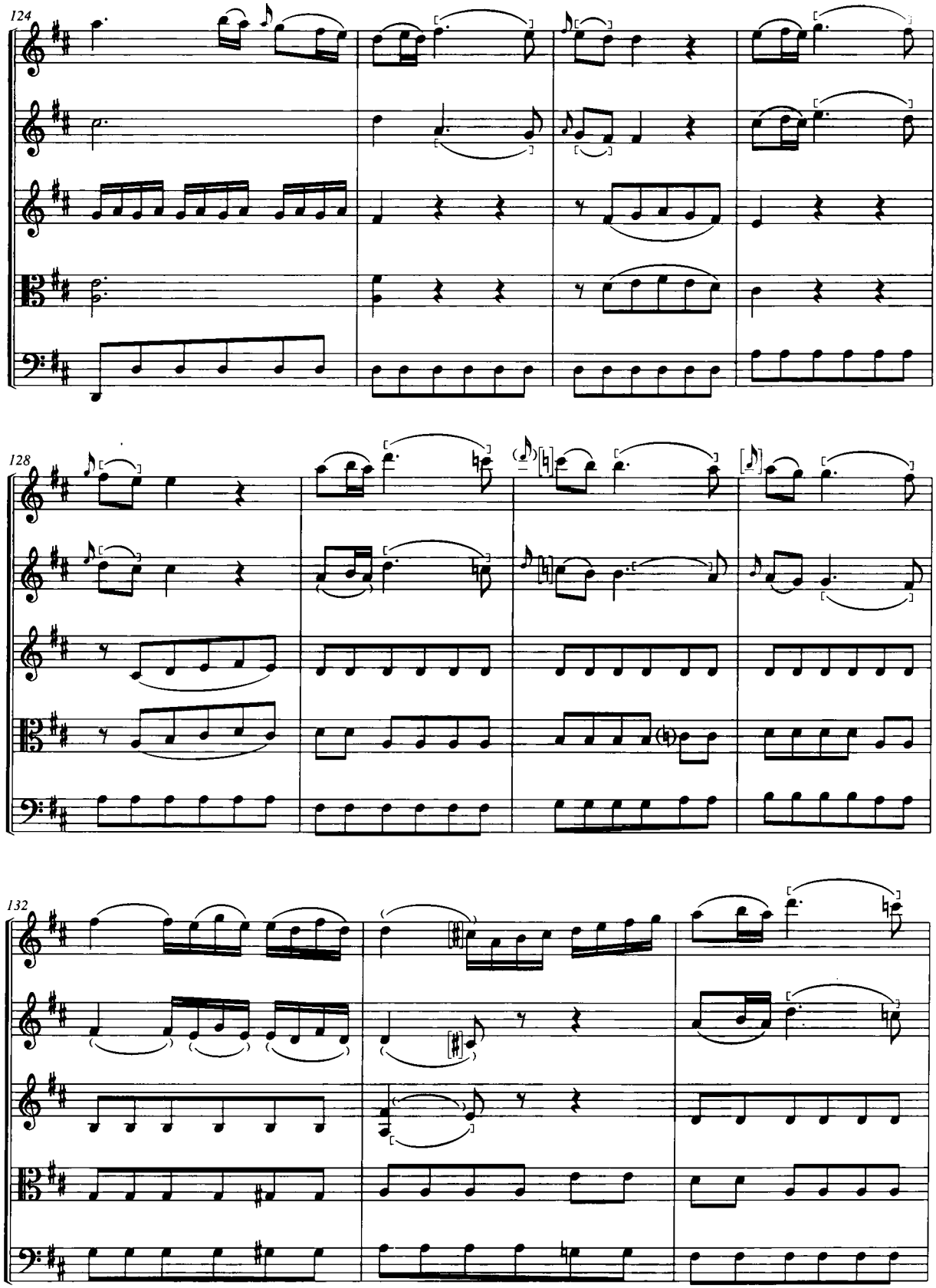

91
dolce
dolce
95
99
tr
(f)
tr
(f)
f
f
f

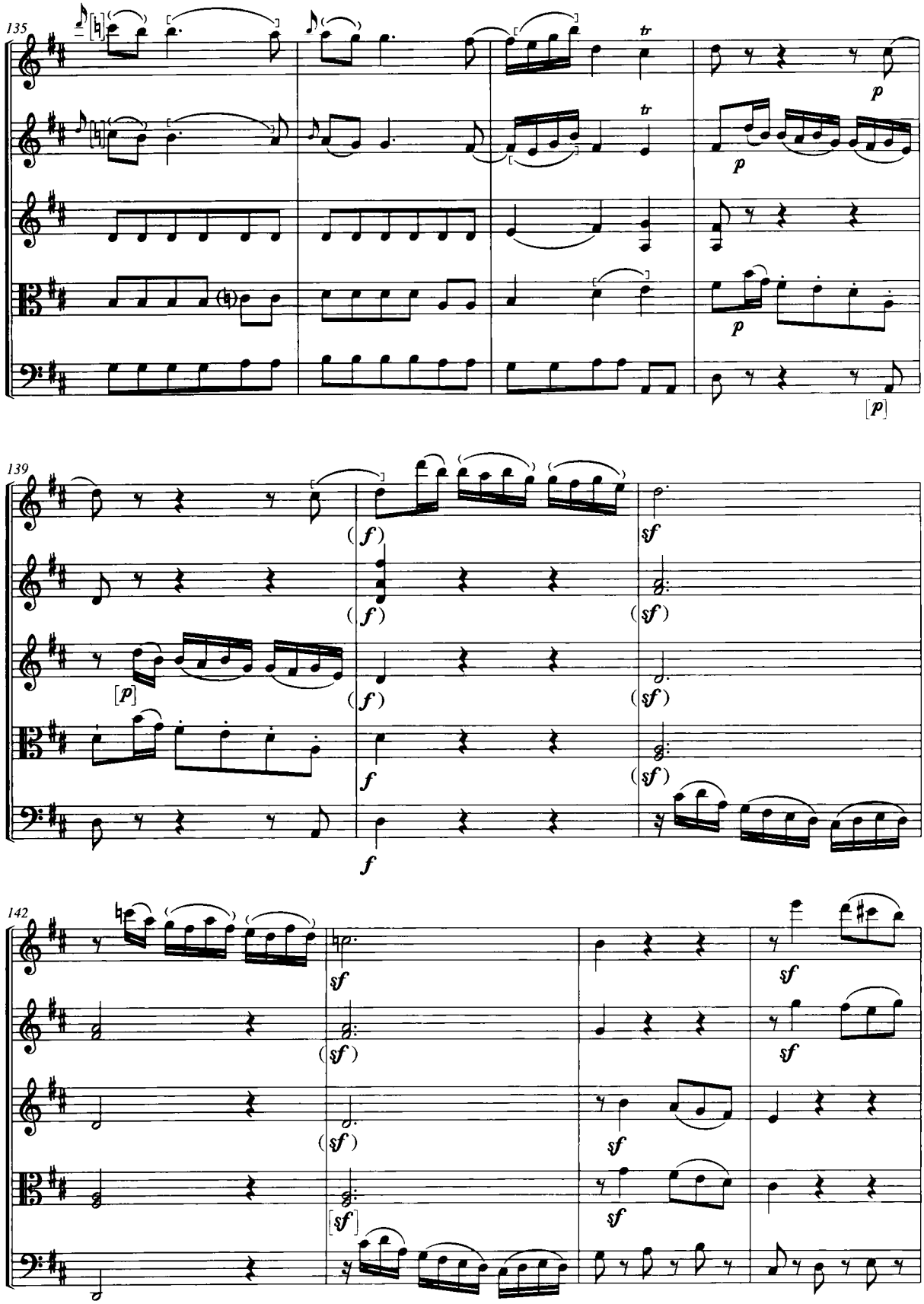

103
tr

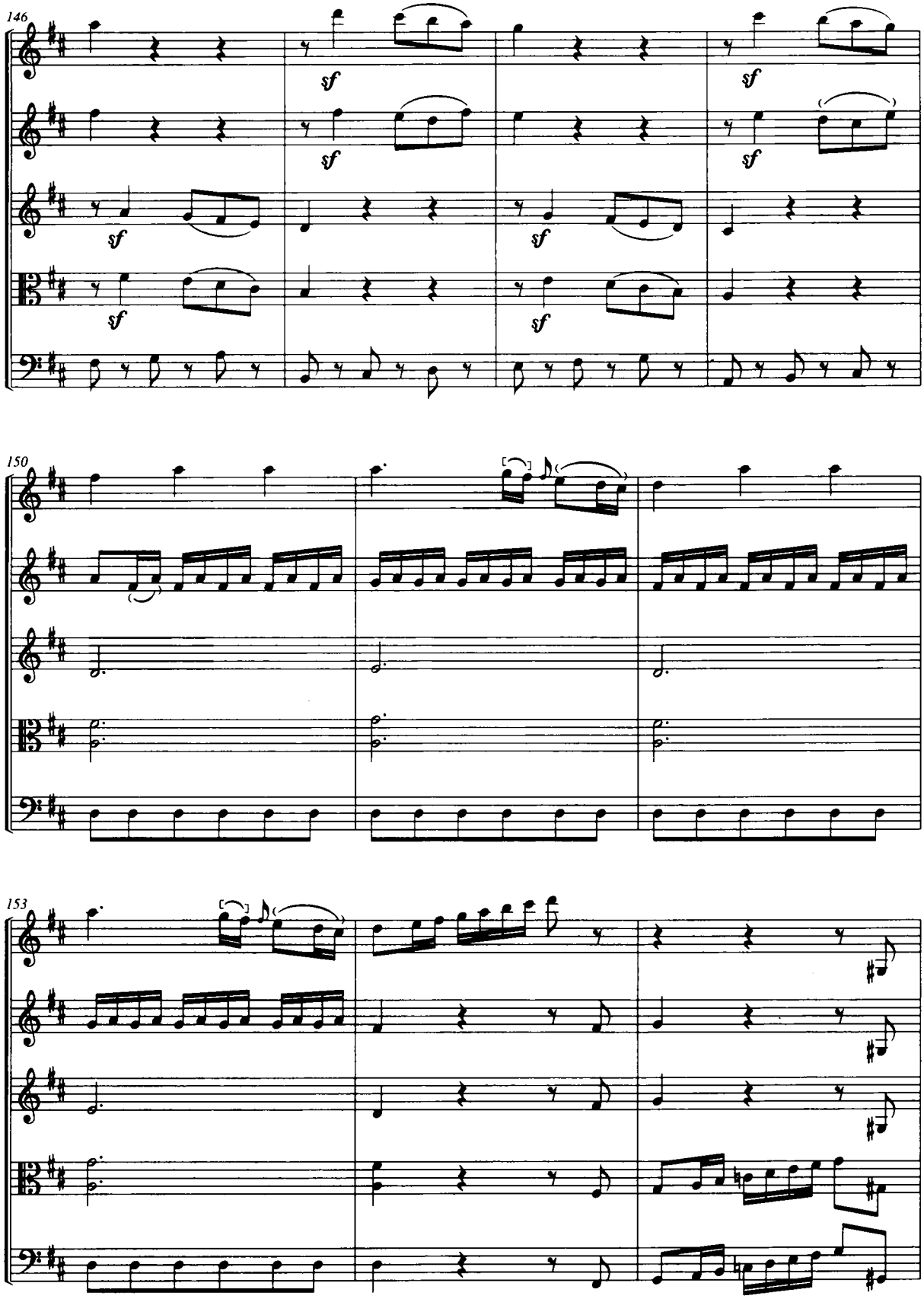

107
tr

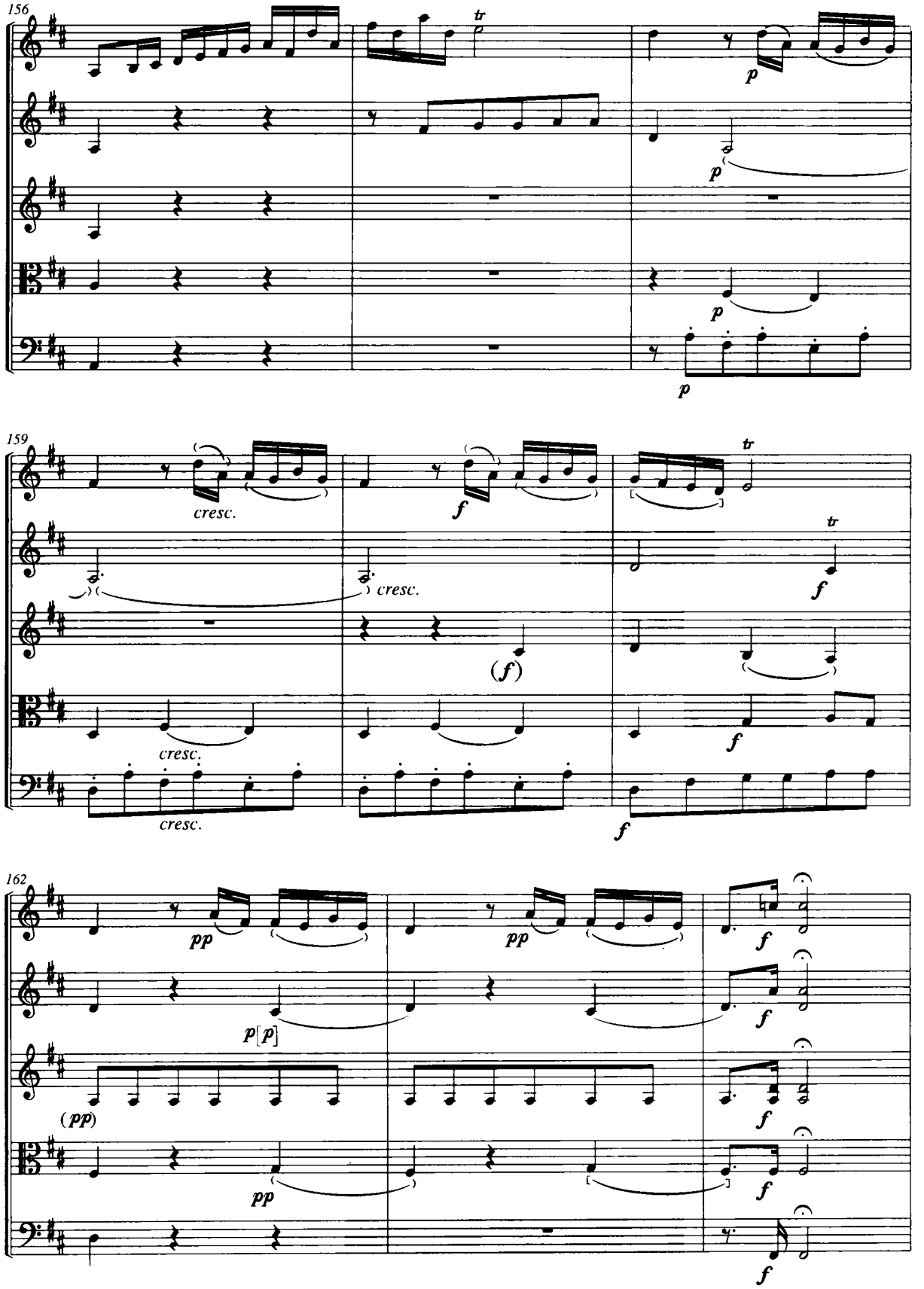

111
2
tr

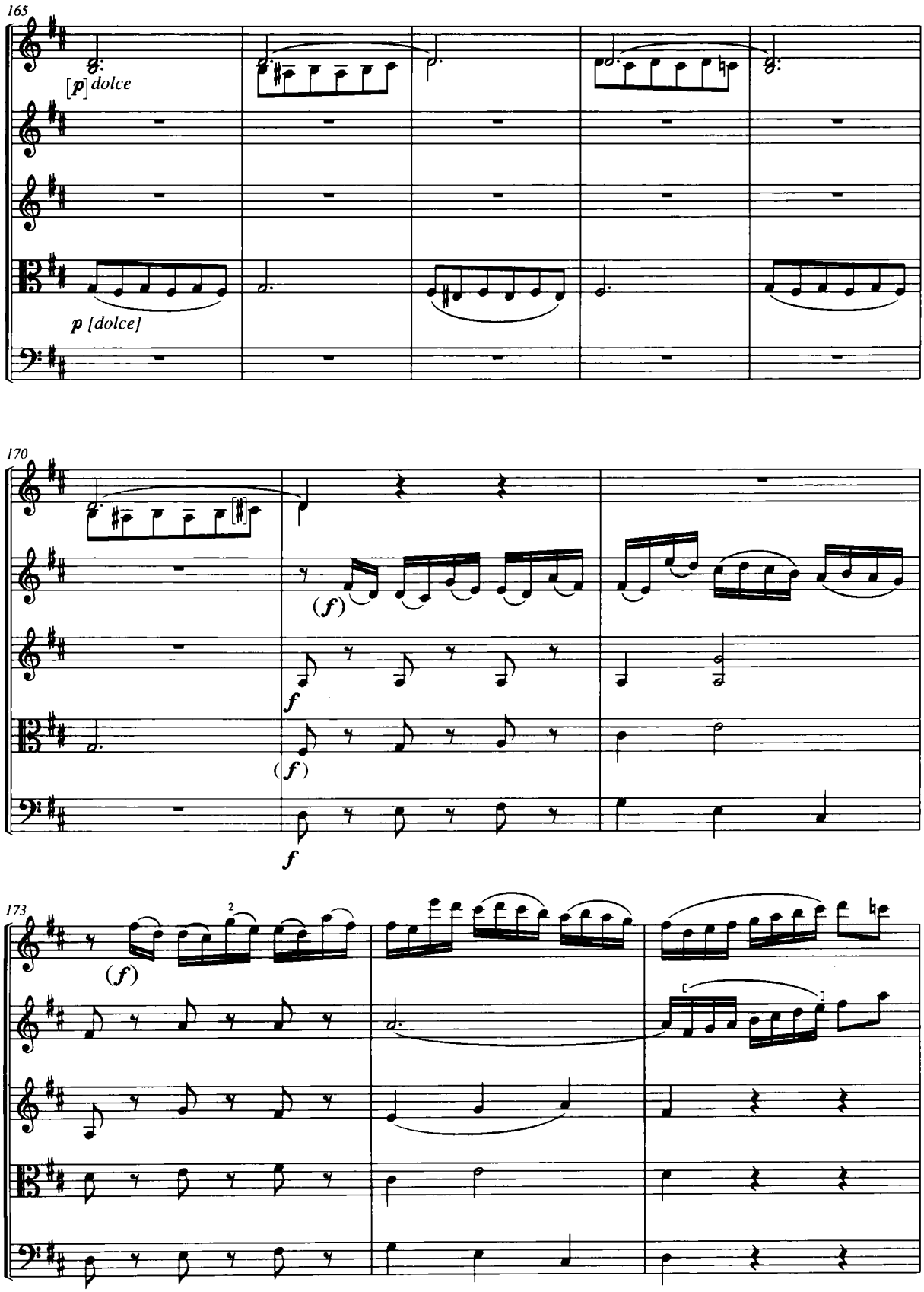

114
p
tr
118
121
[f]
f

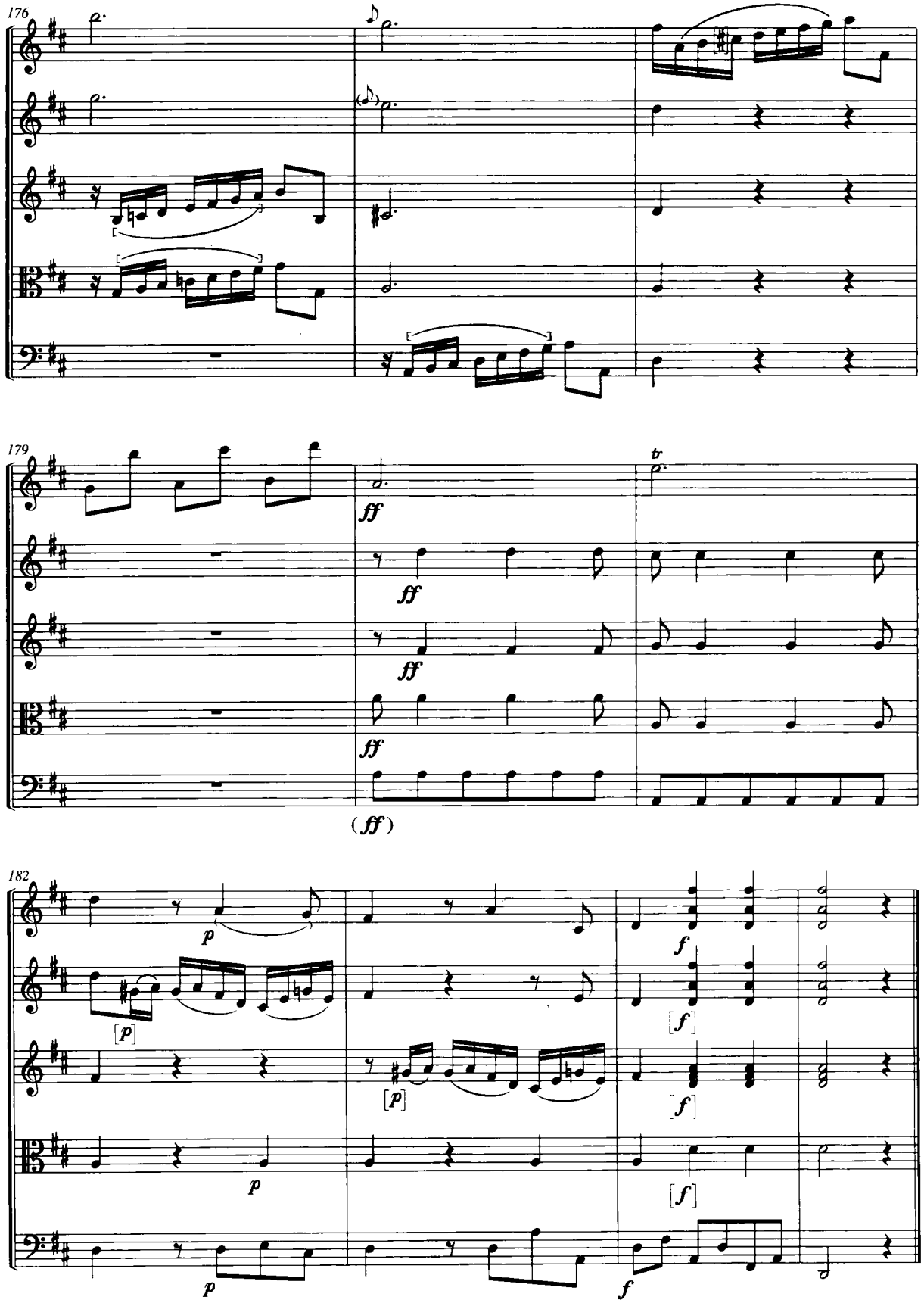

124
128
132


135
tr
tr
p
p
p
[p]
139
(f)
(f)
(f)
f
f
sf
(sf)
(sf)
(sf)
[p]
142
sf
(sf)
(sf)
[sf]
sf
sf
sf
sf

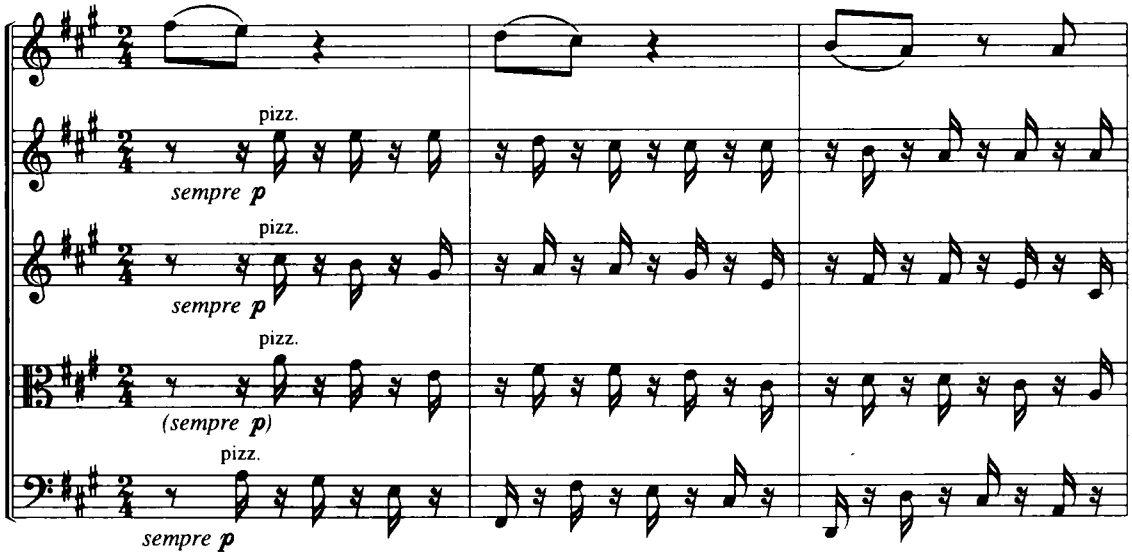

146
sf
150
153

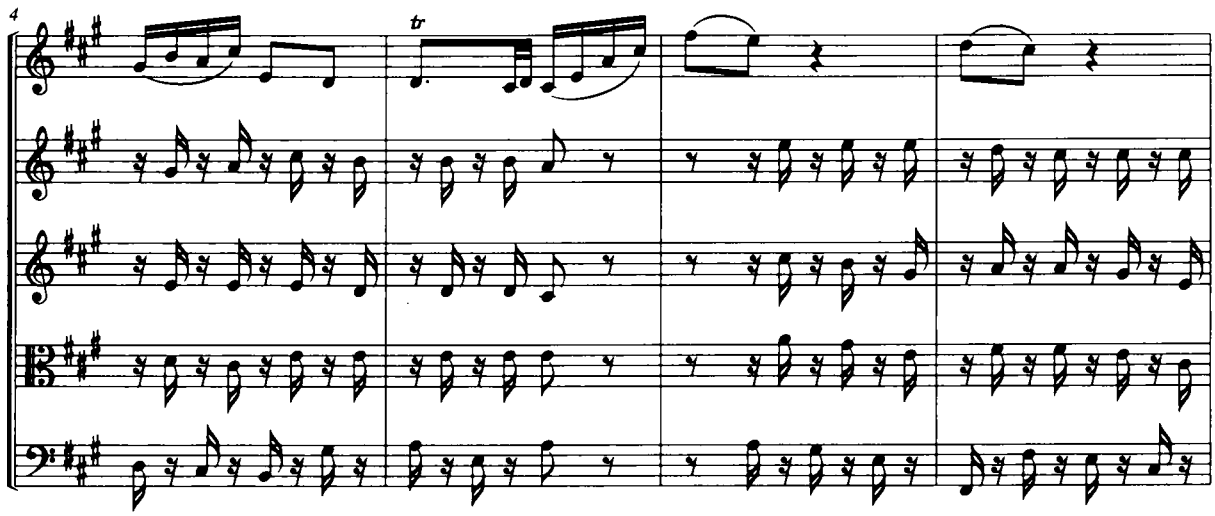

156
tr
p
p
p
p
159
cresc.
f
cresc.
tr
f
cresc.
(f)
f
cresc.
f
162
pp
pp
f
p[p]
f
(pp)
f
pp
f
f

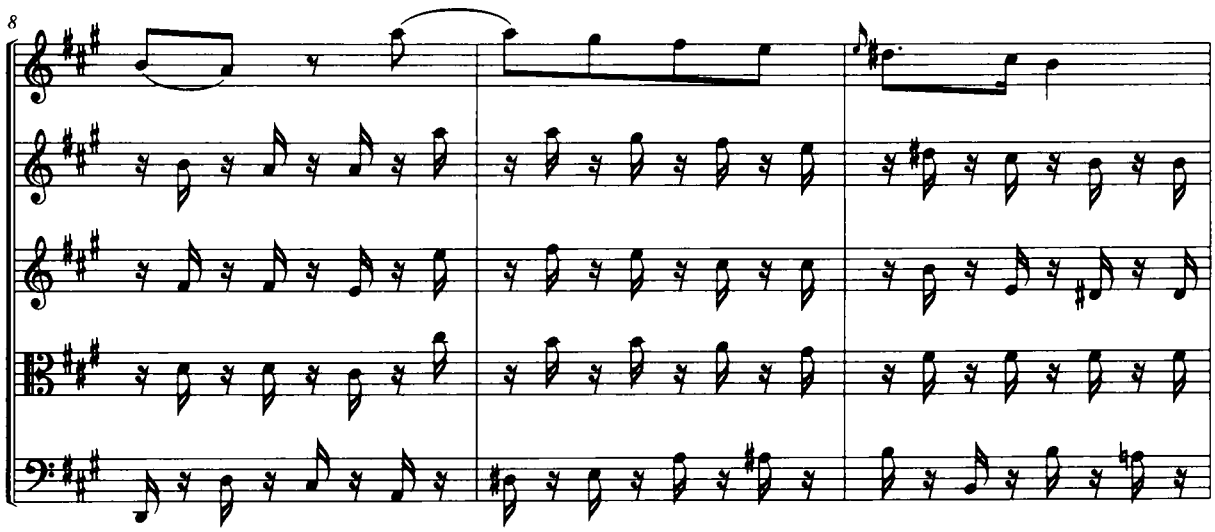

165
[p] dolce
p [dolce]
170
(f)
f
(f)
f
173
(f)
2

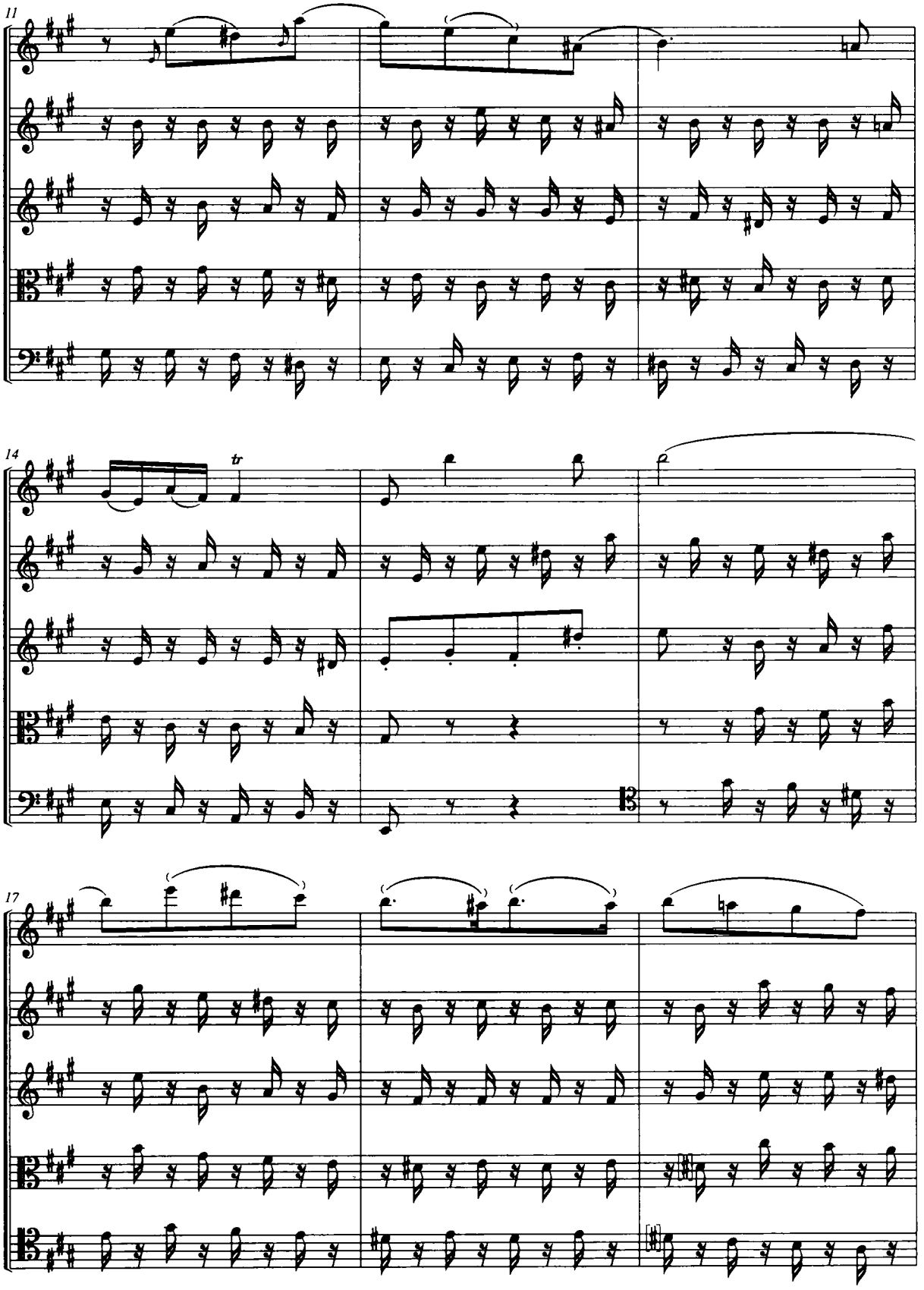

176
179
tr
ff
ff
ff
ff
(ff)
182
p
[p]
[p]
p
p
f
[f]
[f]
[f]
f

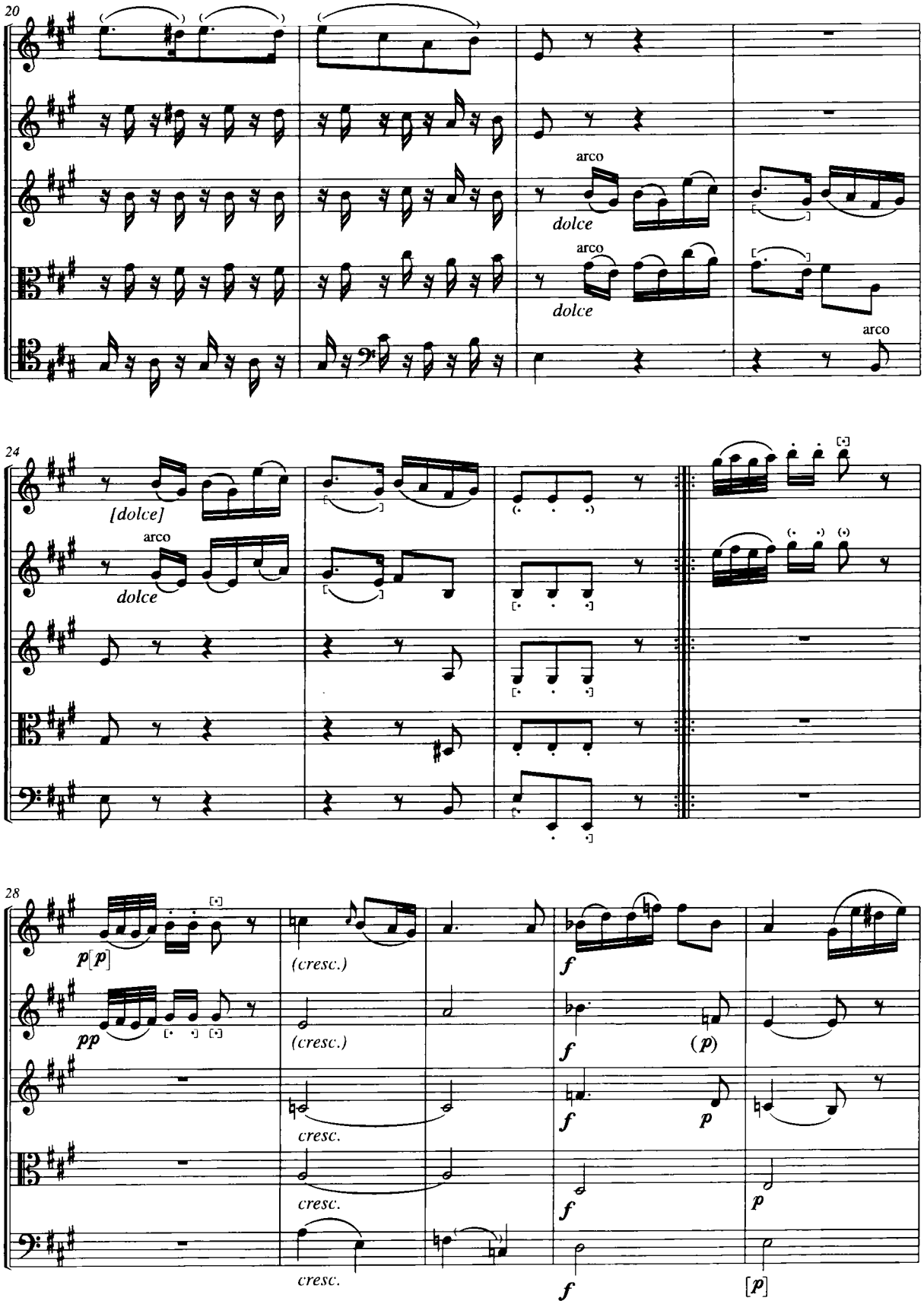
**Andantino**

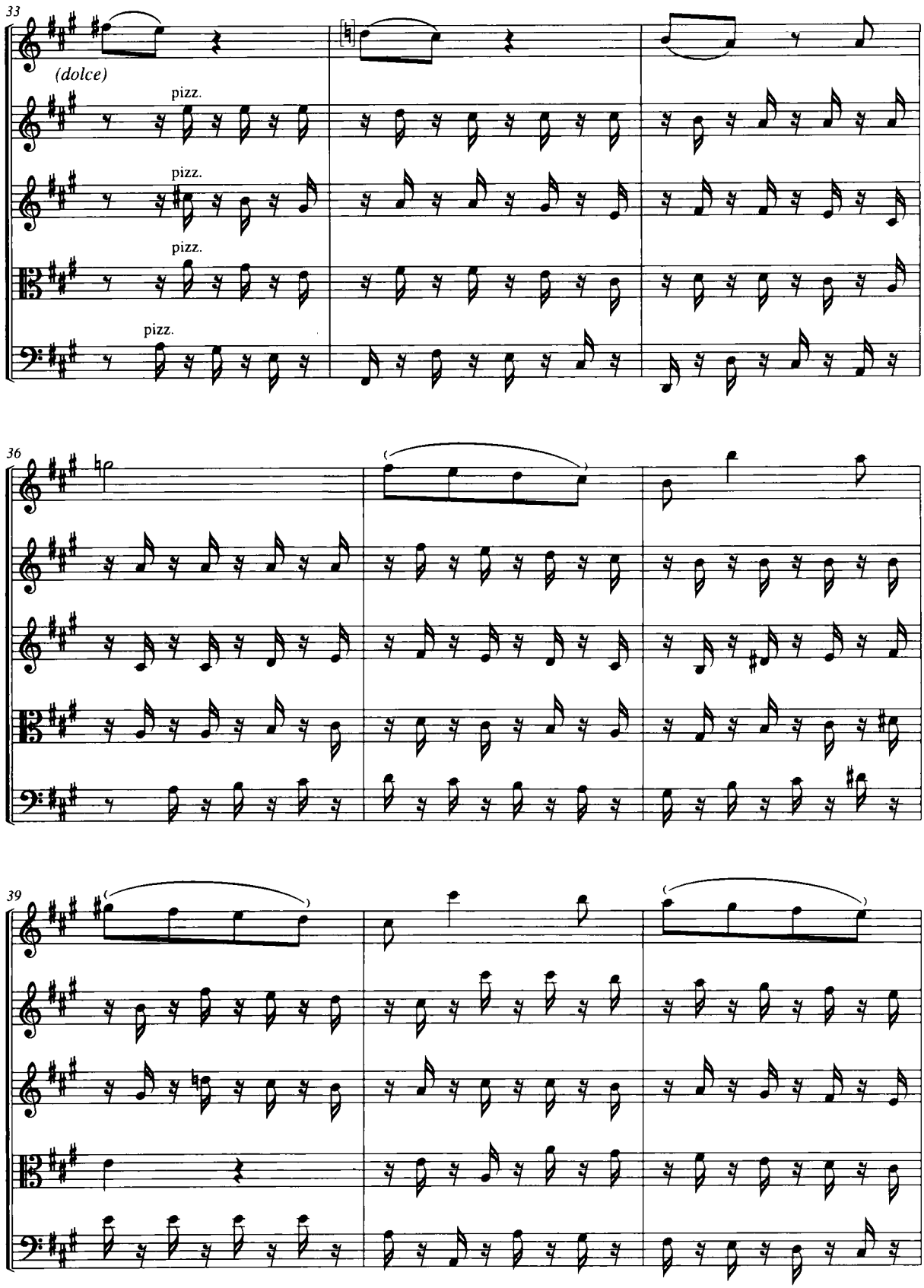


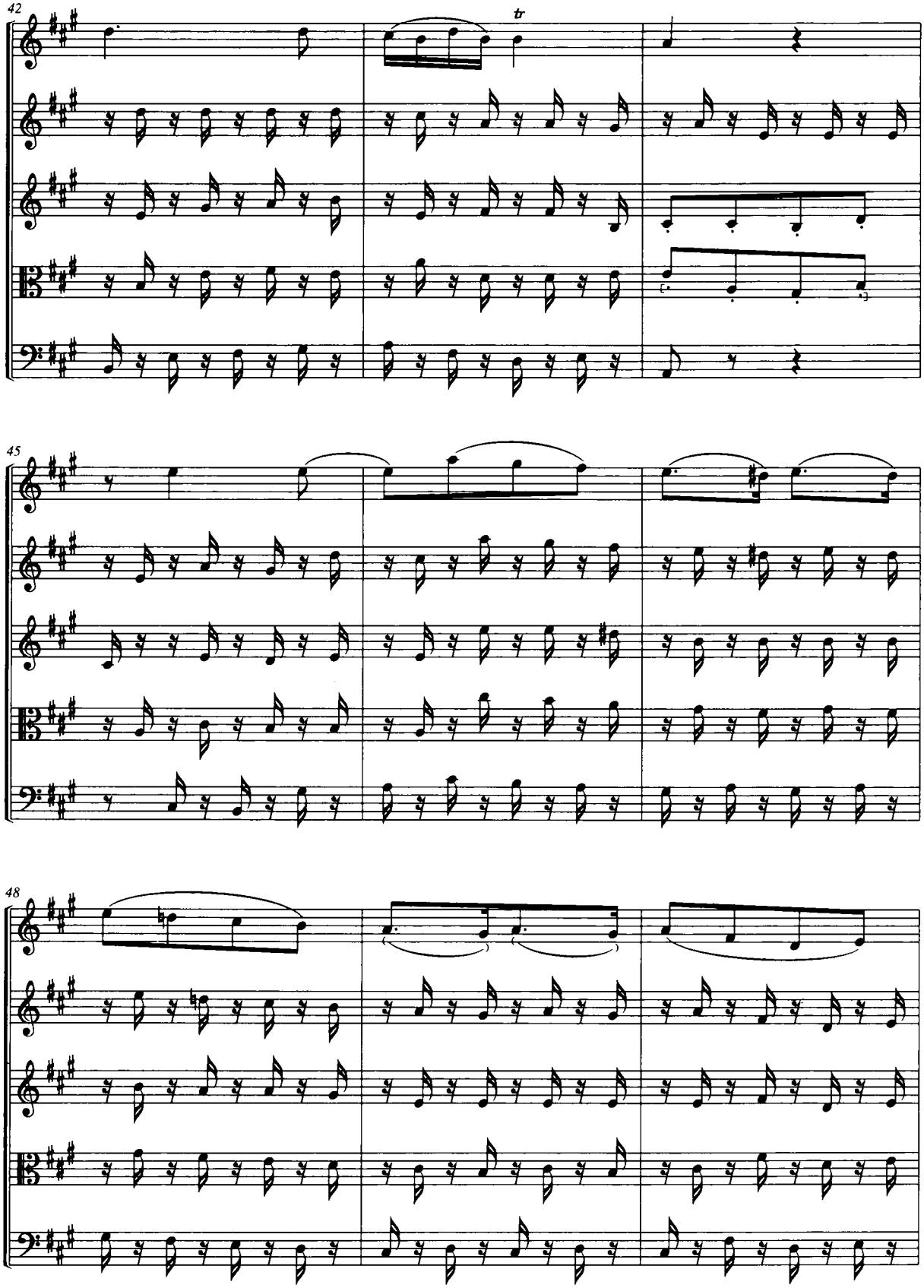



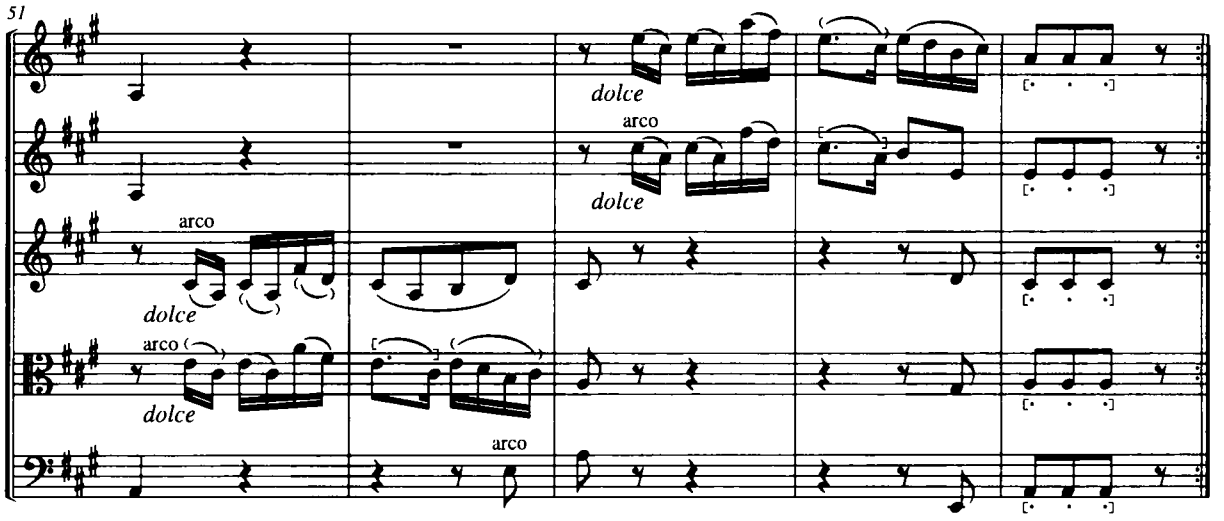



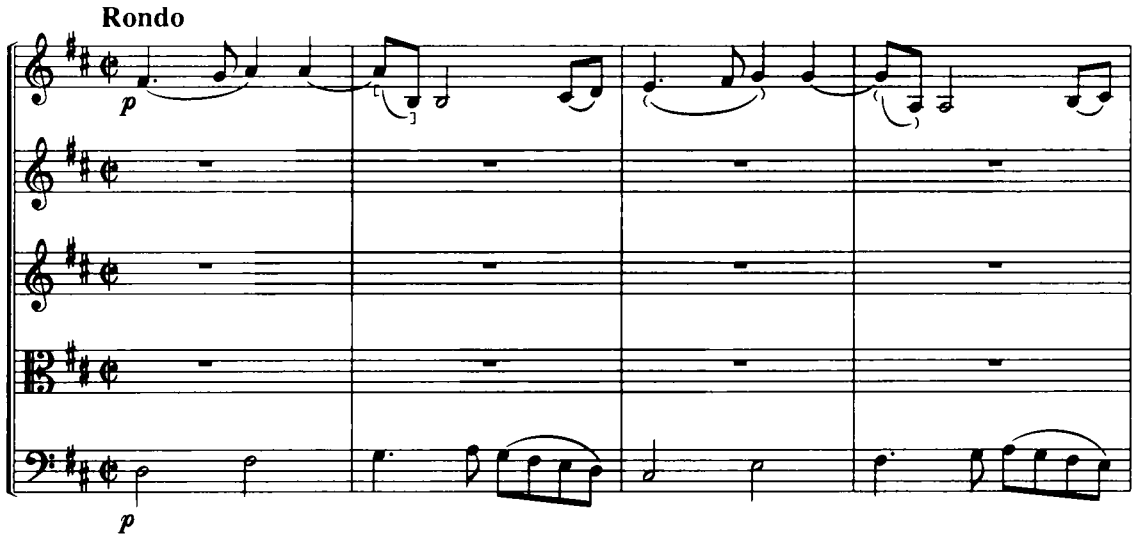

11
14
tr
17

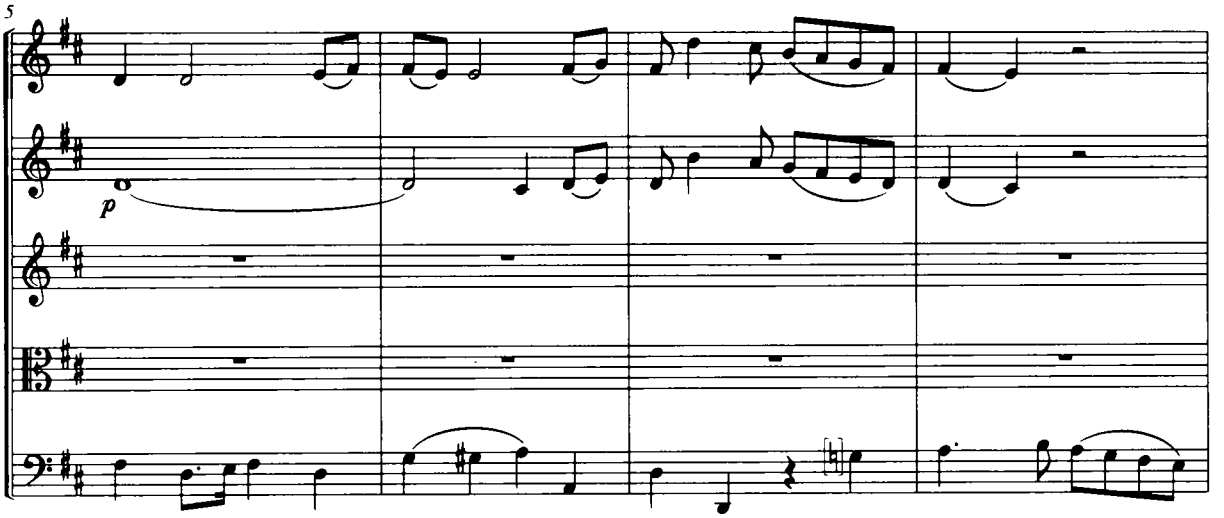

20
arco
dolce
arco
dolce
arco
24
[dolce]
arco
dolce
28
p [p]
pp
(cresc.)
(cresc.)
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
(p)
f
p
f
p
f
[p]

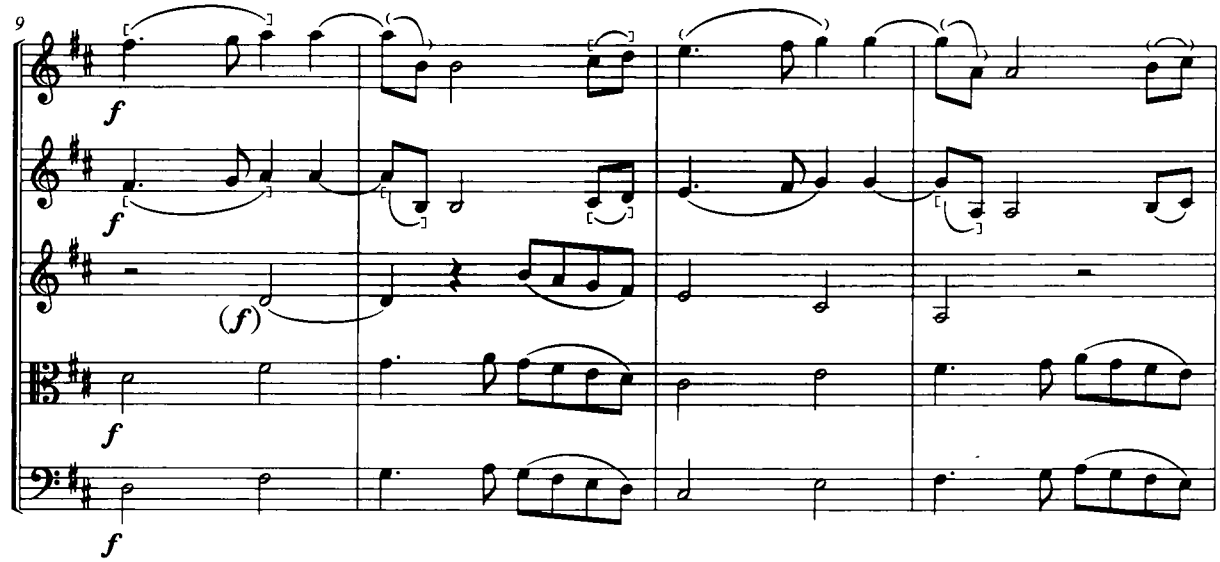

33
(dolce)
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
36
39

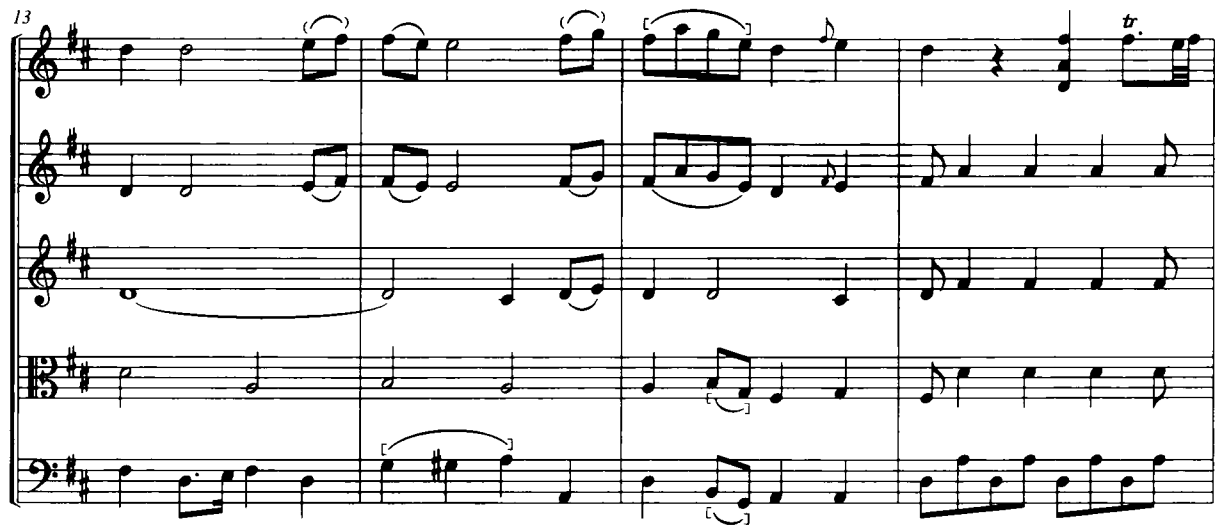

42
tr
45
48

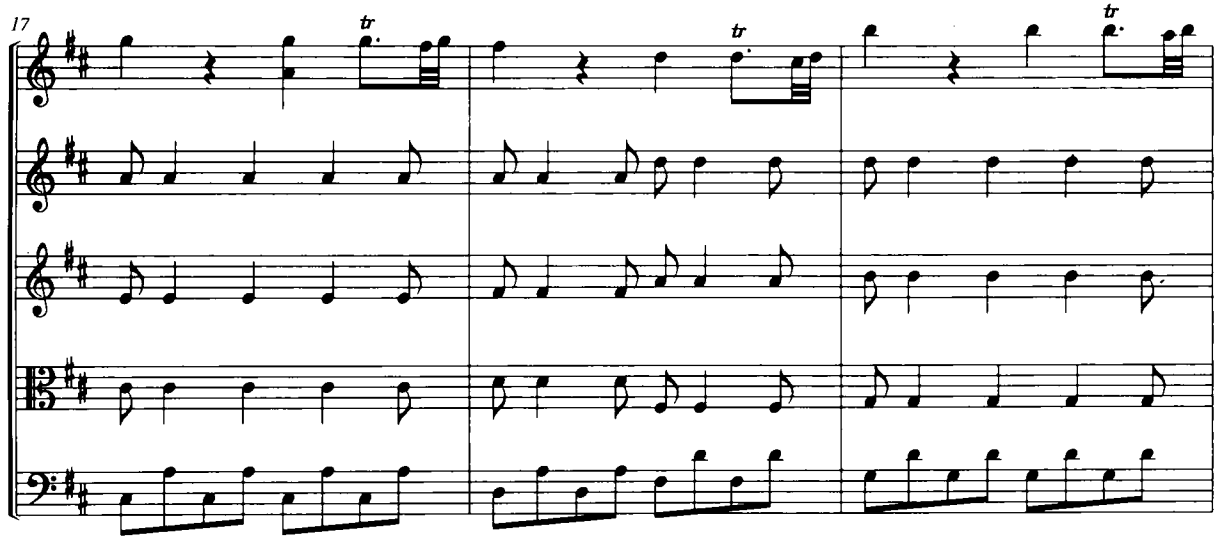

51
dolce
arco
dolce
arco
dolce
arco
dolce
arco

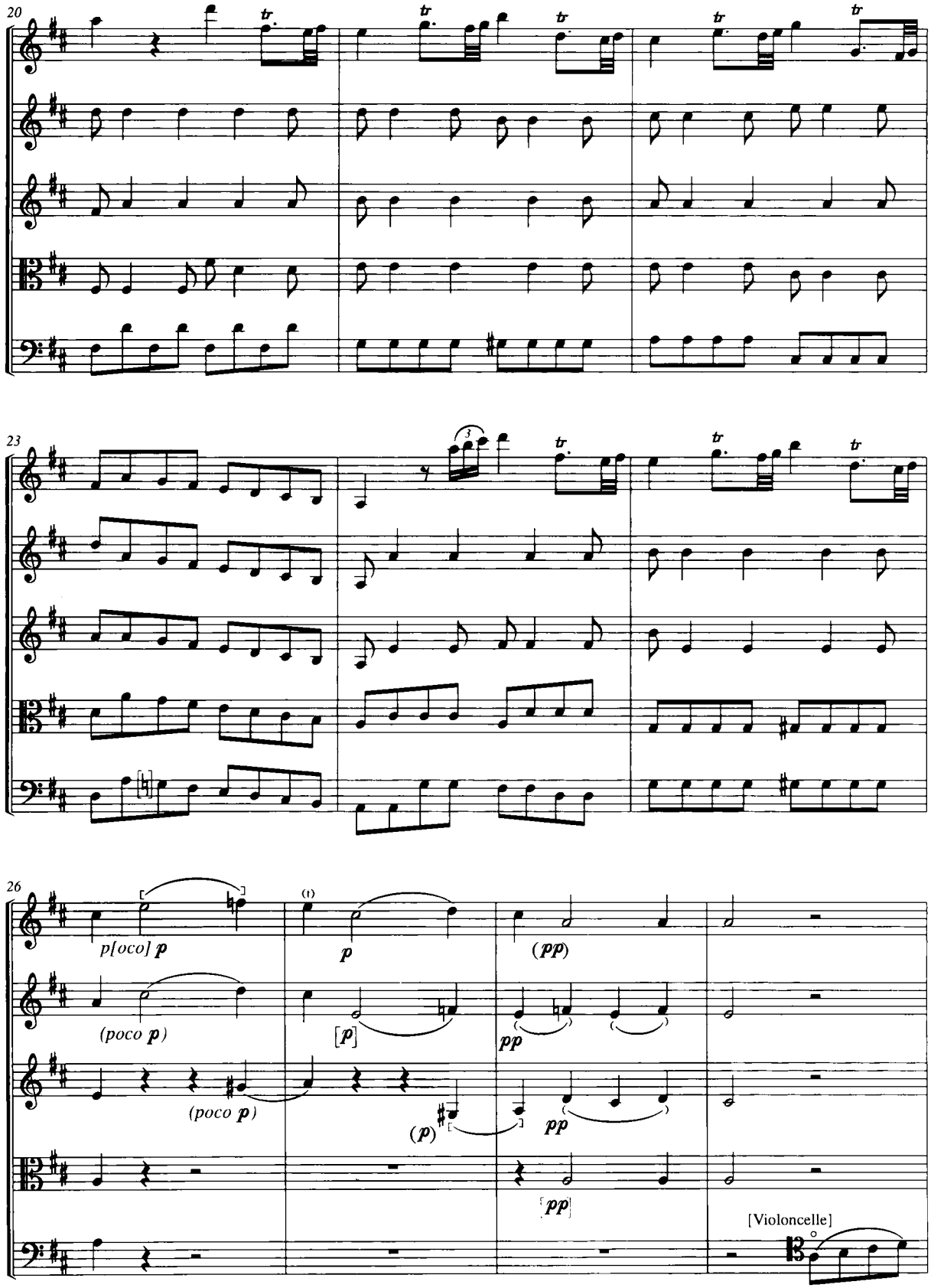

Rondo
p
p

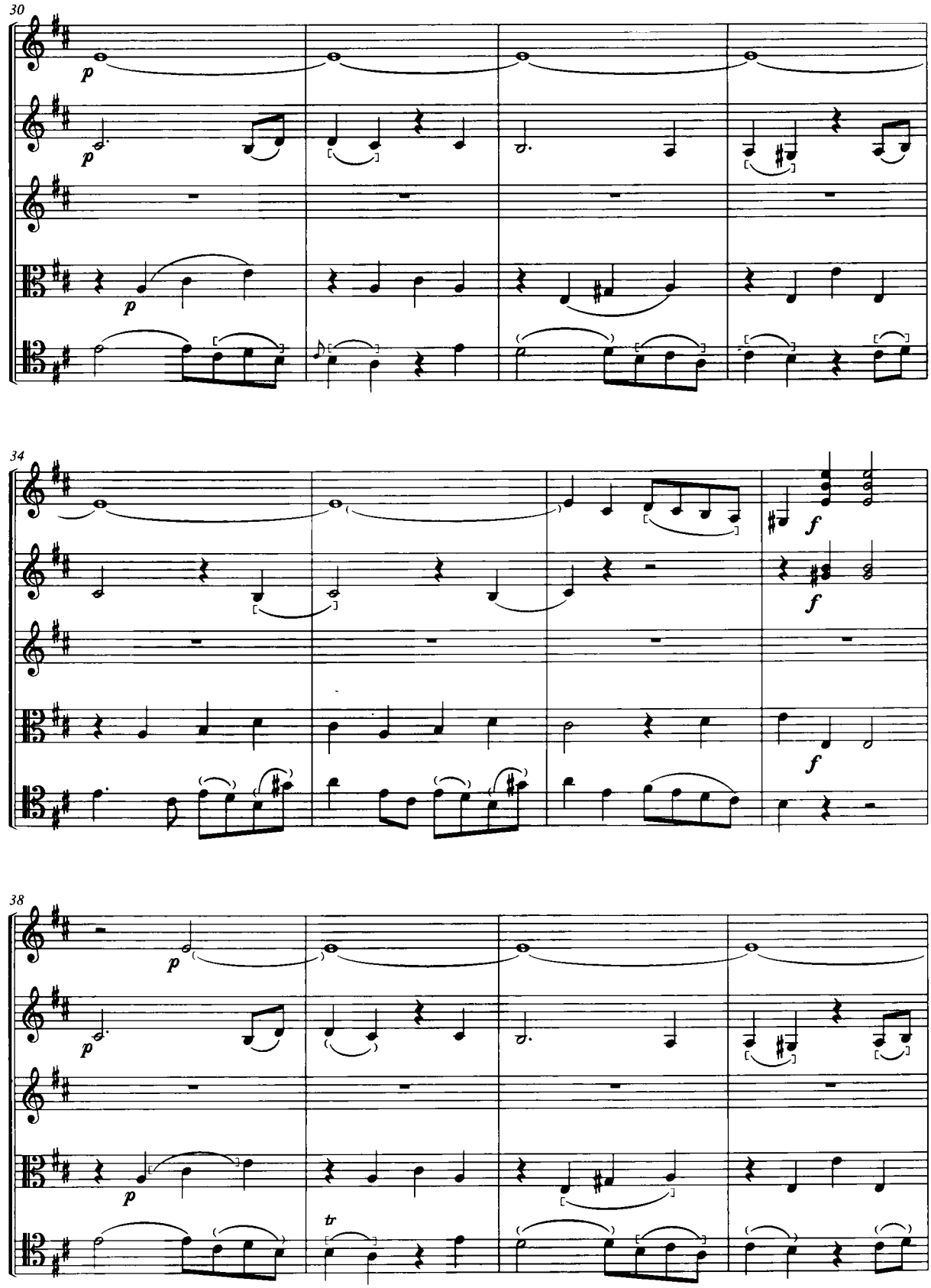

5
p

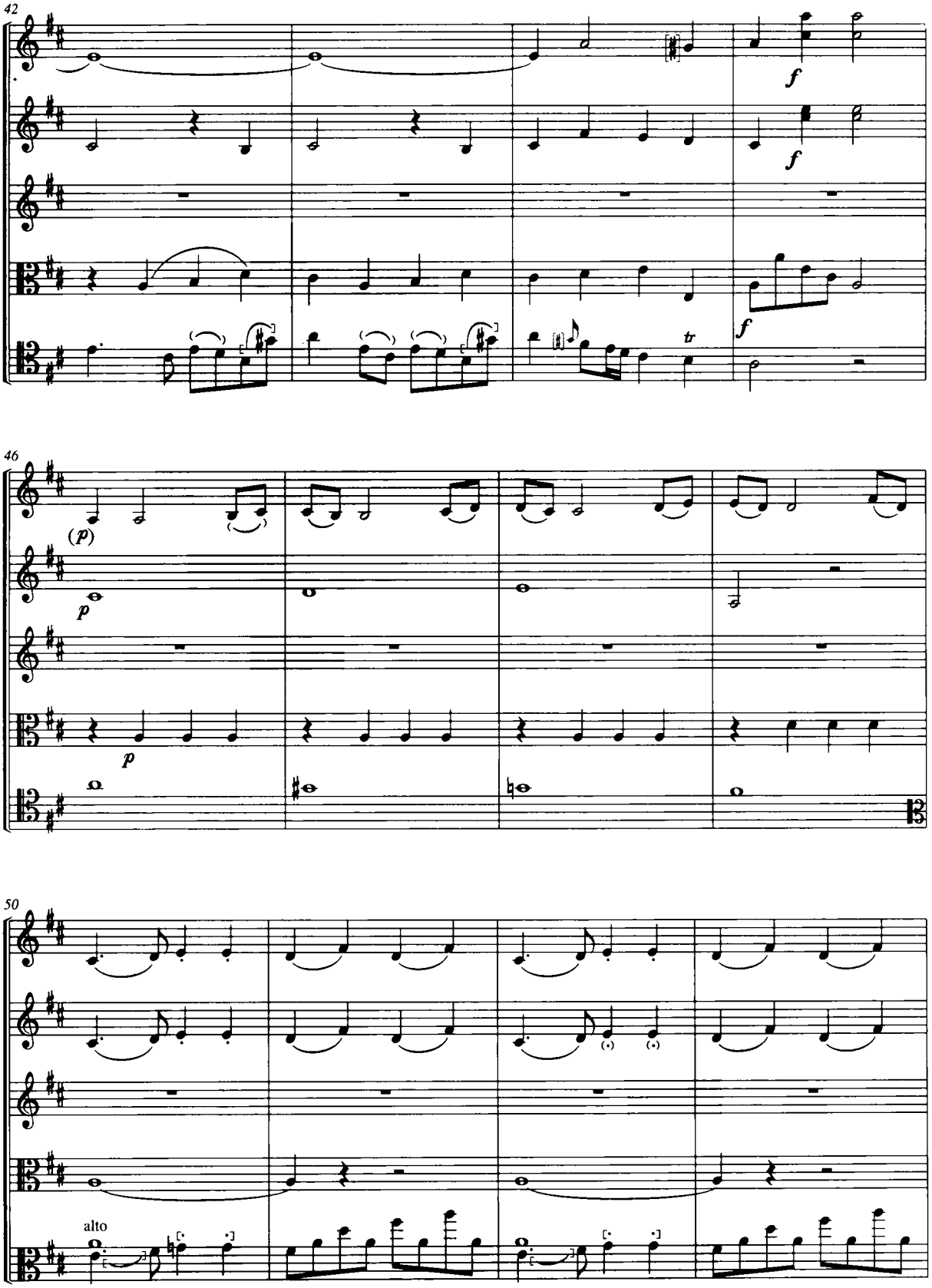

9
f
f
(f)
f
f

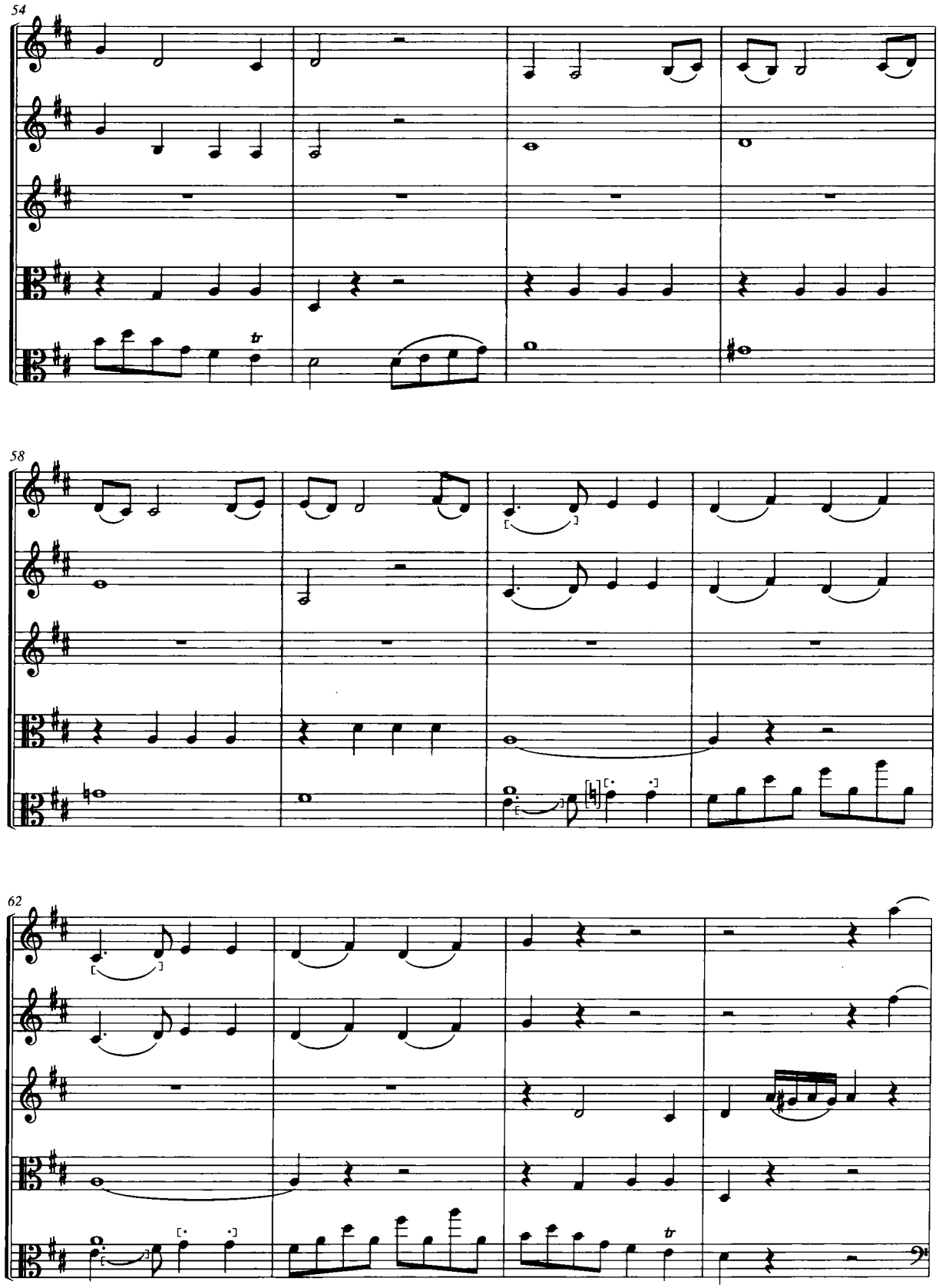

13
tr

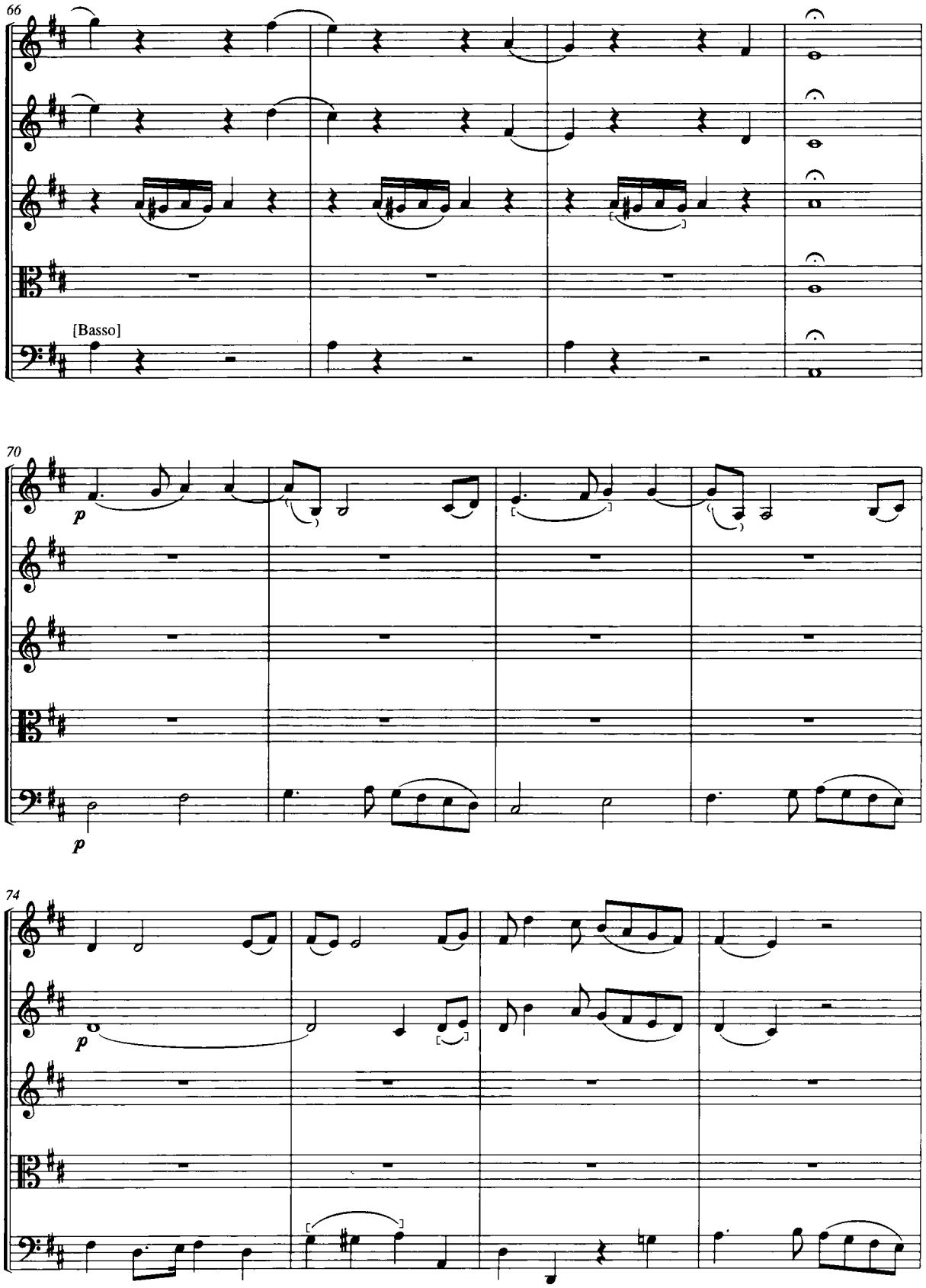

17
tr
tr
tr

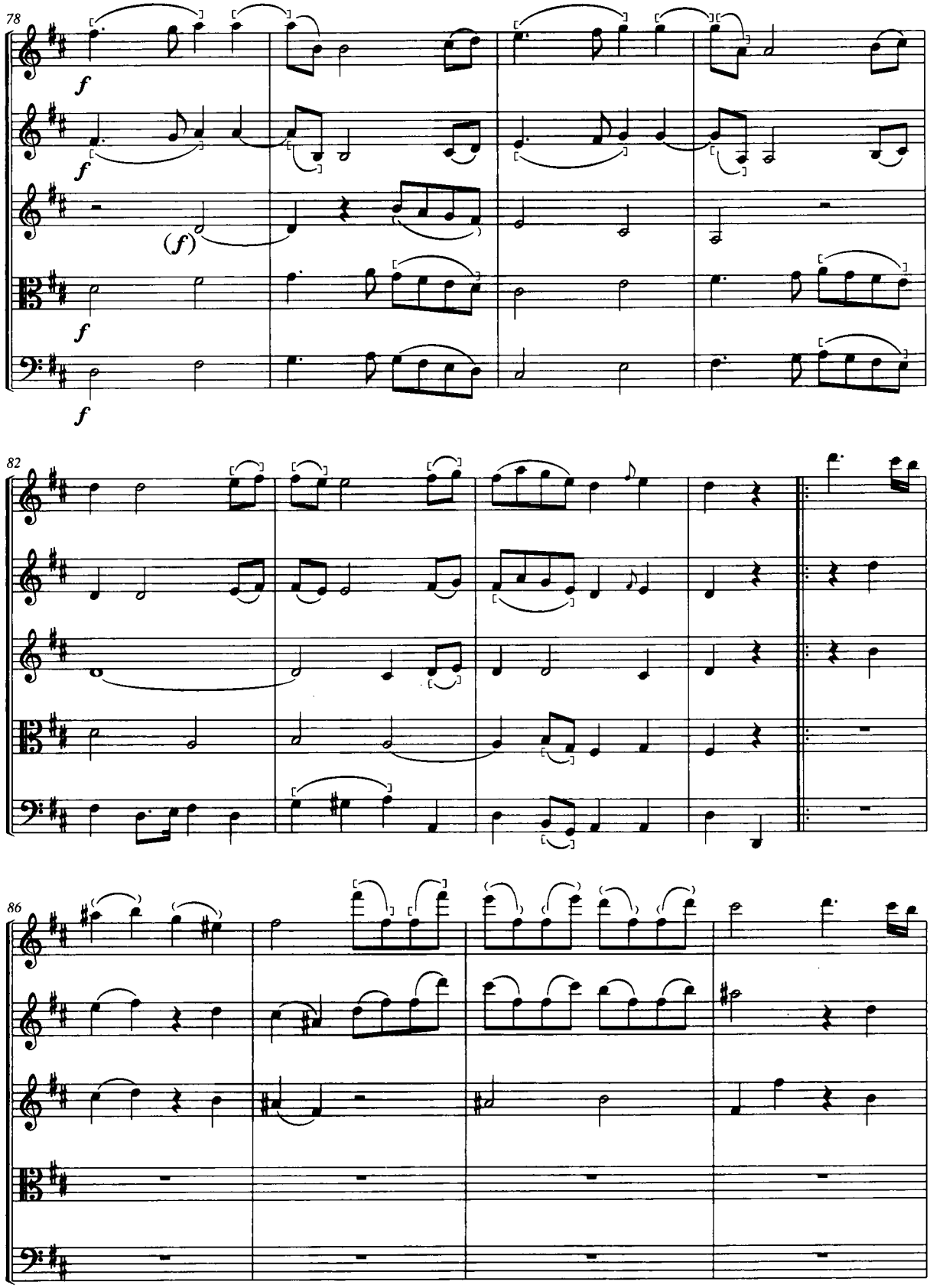

20
23
26
p[oco] p
(poco p)
(poco p)
p
[p]
(p)
(pp)
pp
pp
pp
(I)
[Violoncelle]

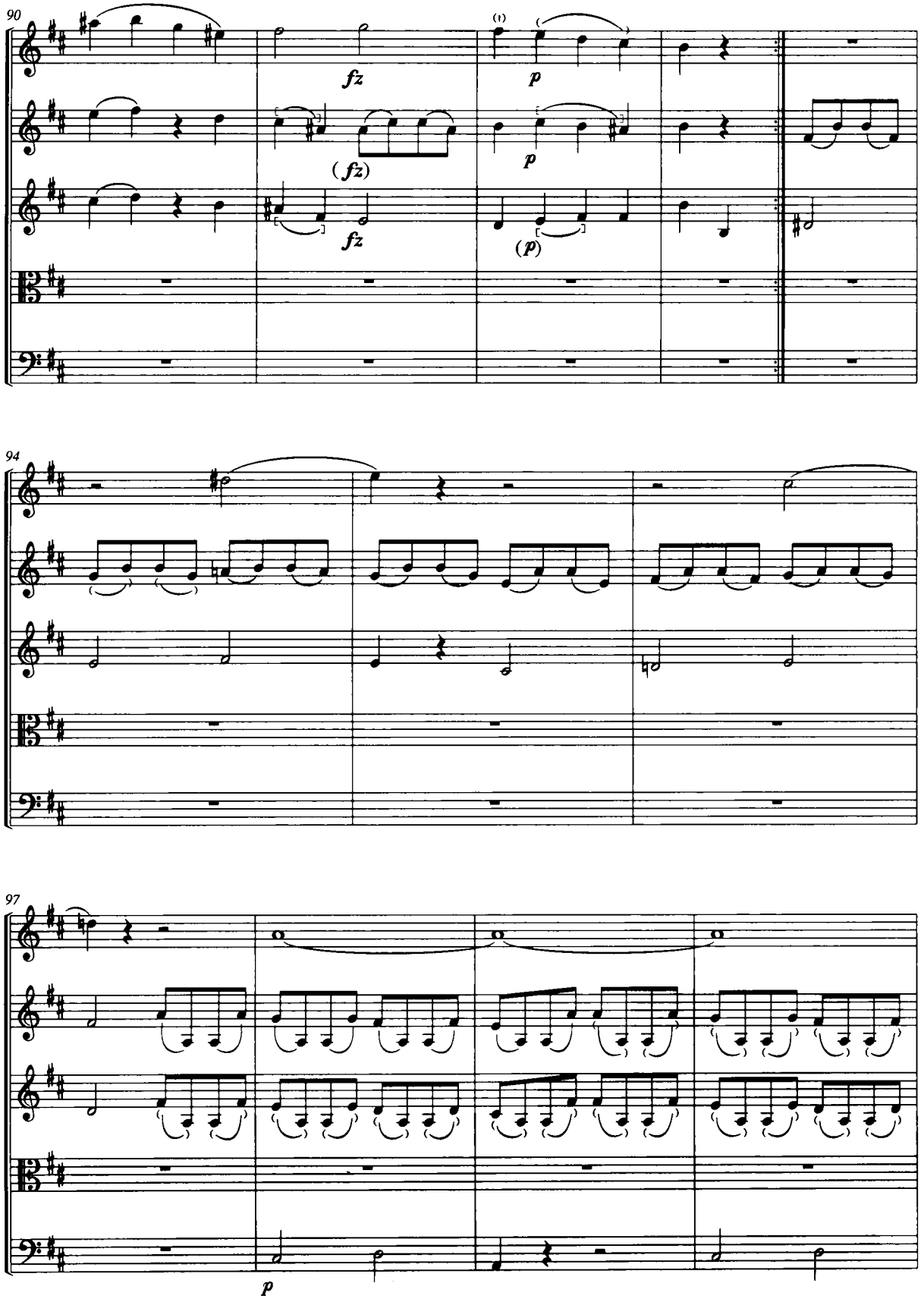

30
p
p
p
34
f
f
f
38
p
p
p
tr

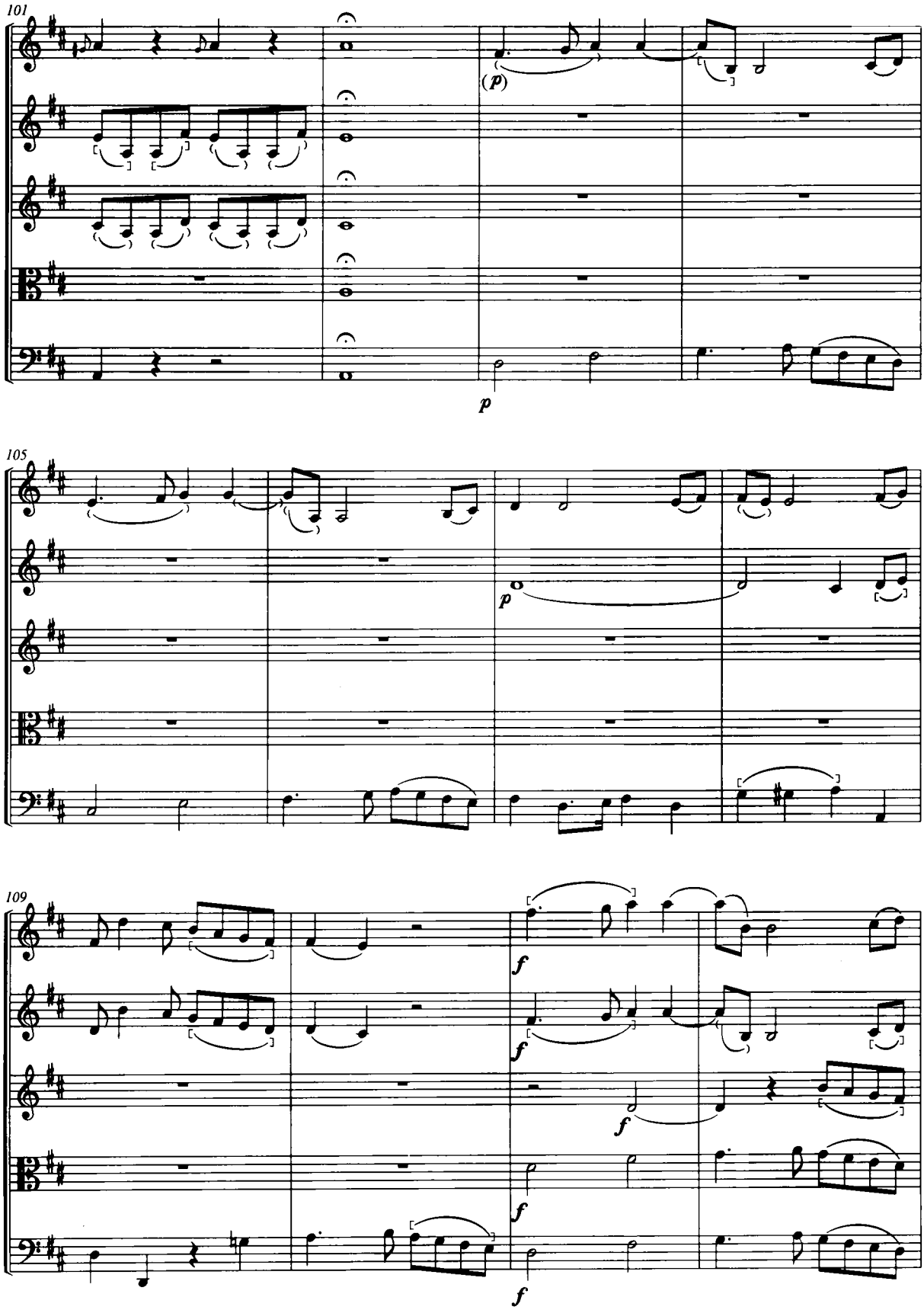

42
f
f
f
tr
46
(p)
p
p
50
alto

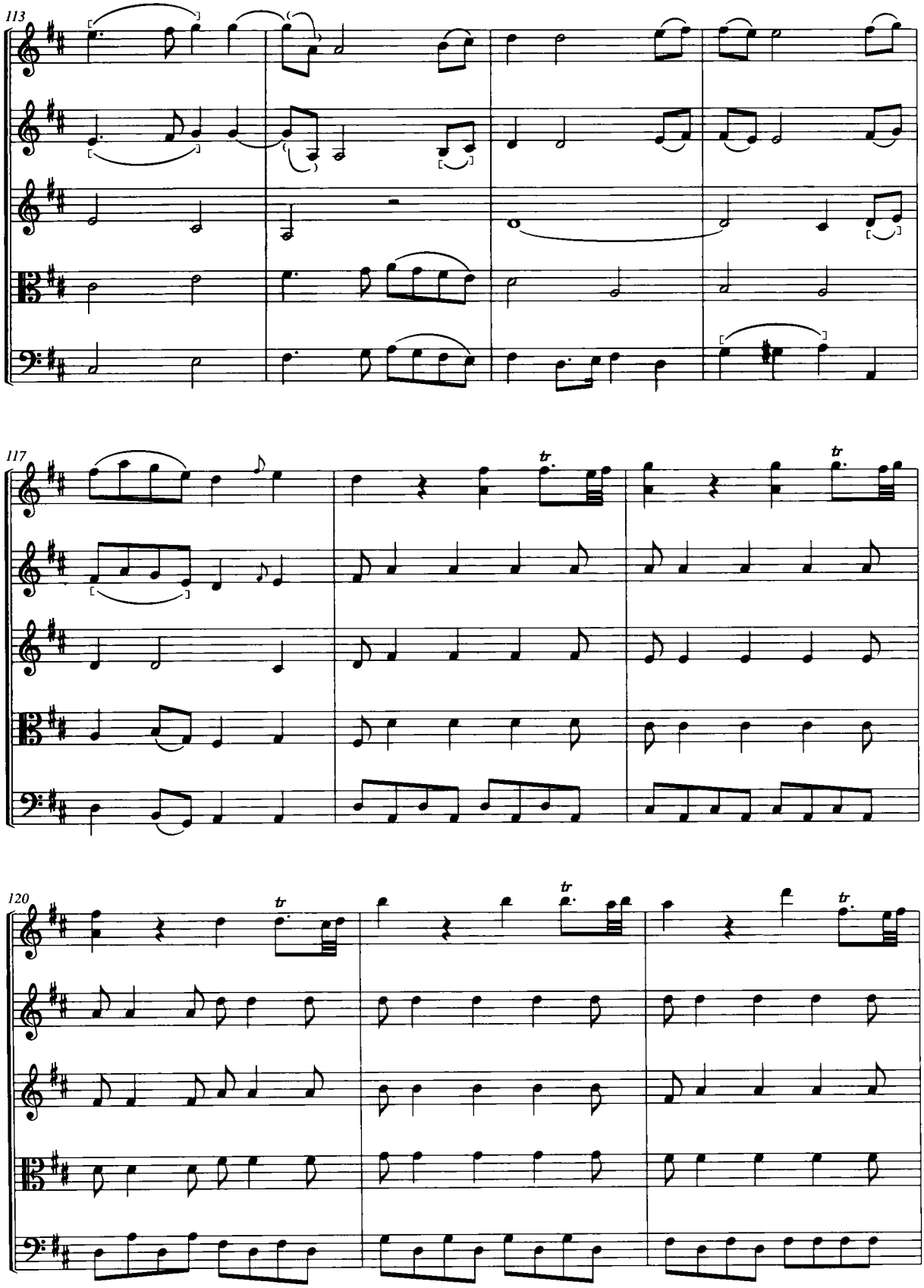

54
58
62

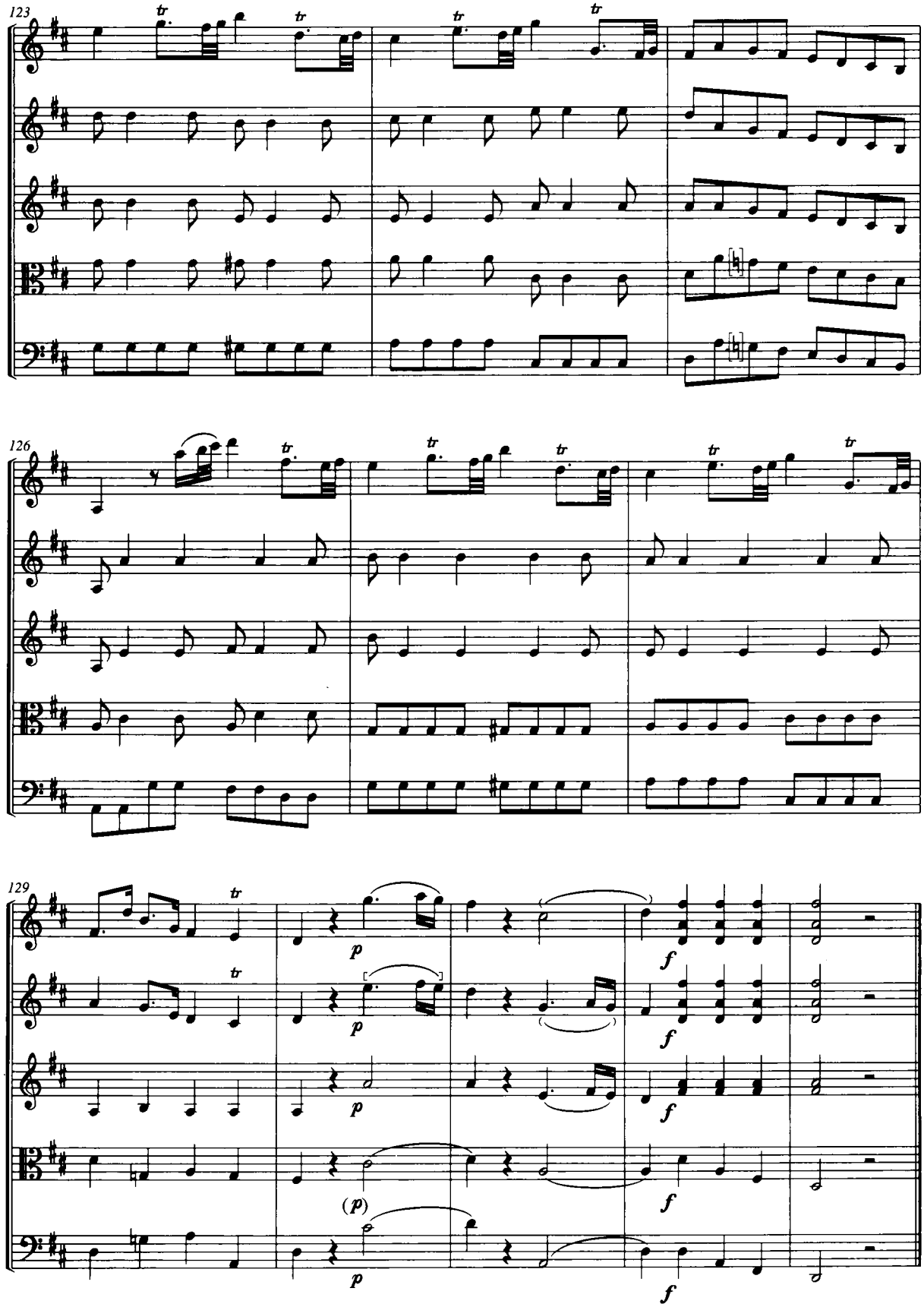

66
[Basso]
70
p
p
74
p


78
f
f
(f)
f
f
82
86

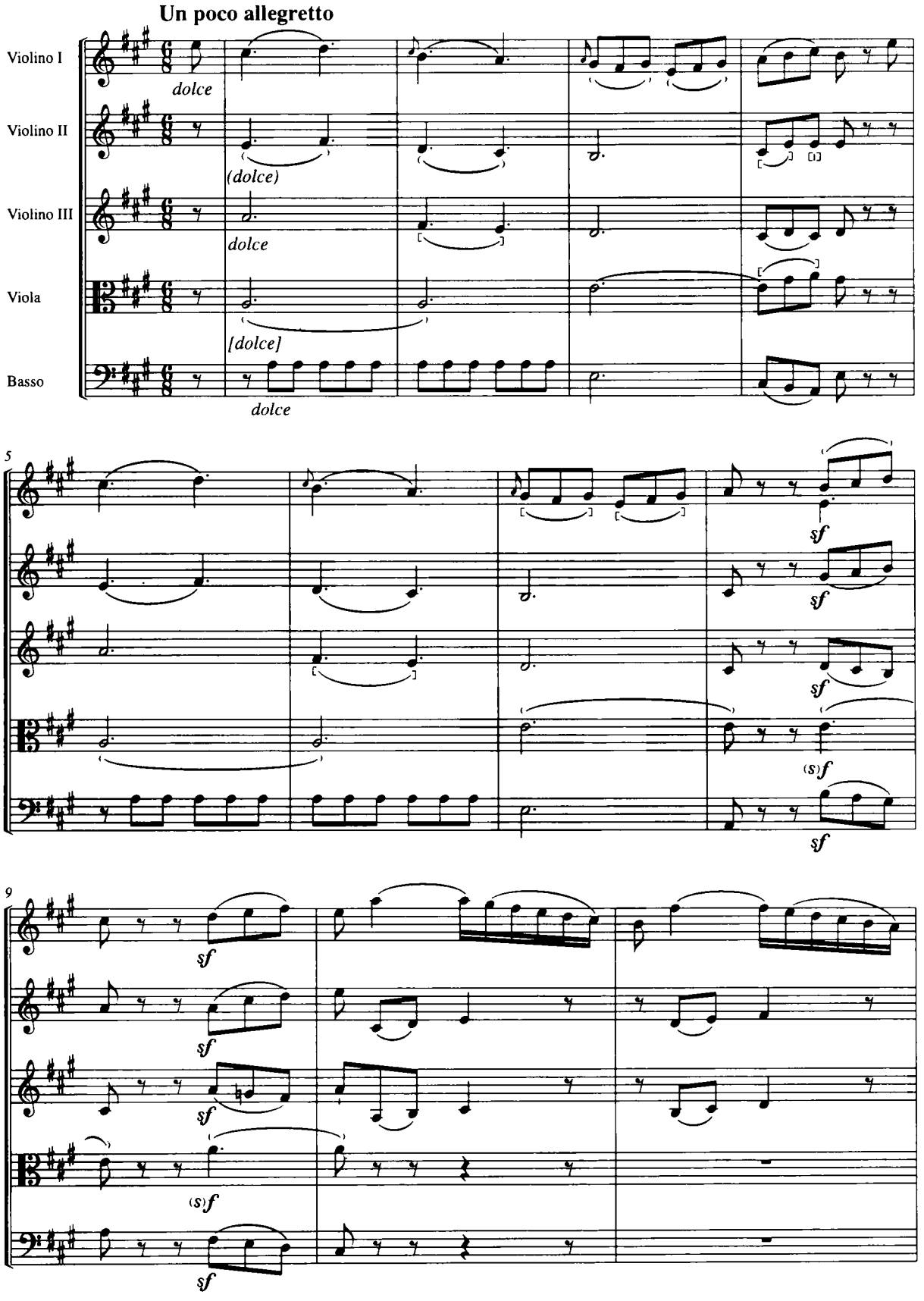

90
fz
p
(fz)
p
fz
(p)
94
97
p

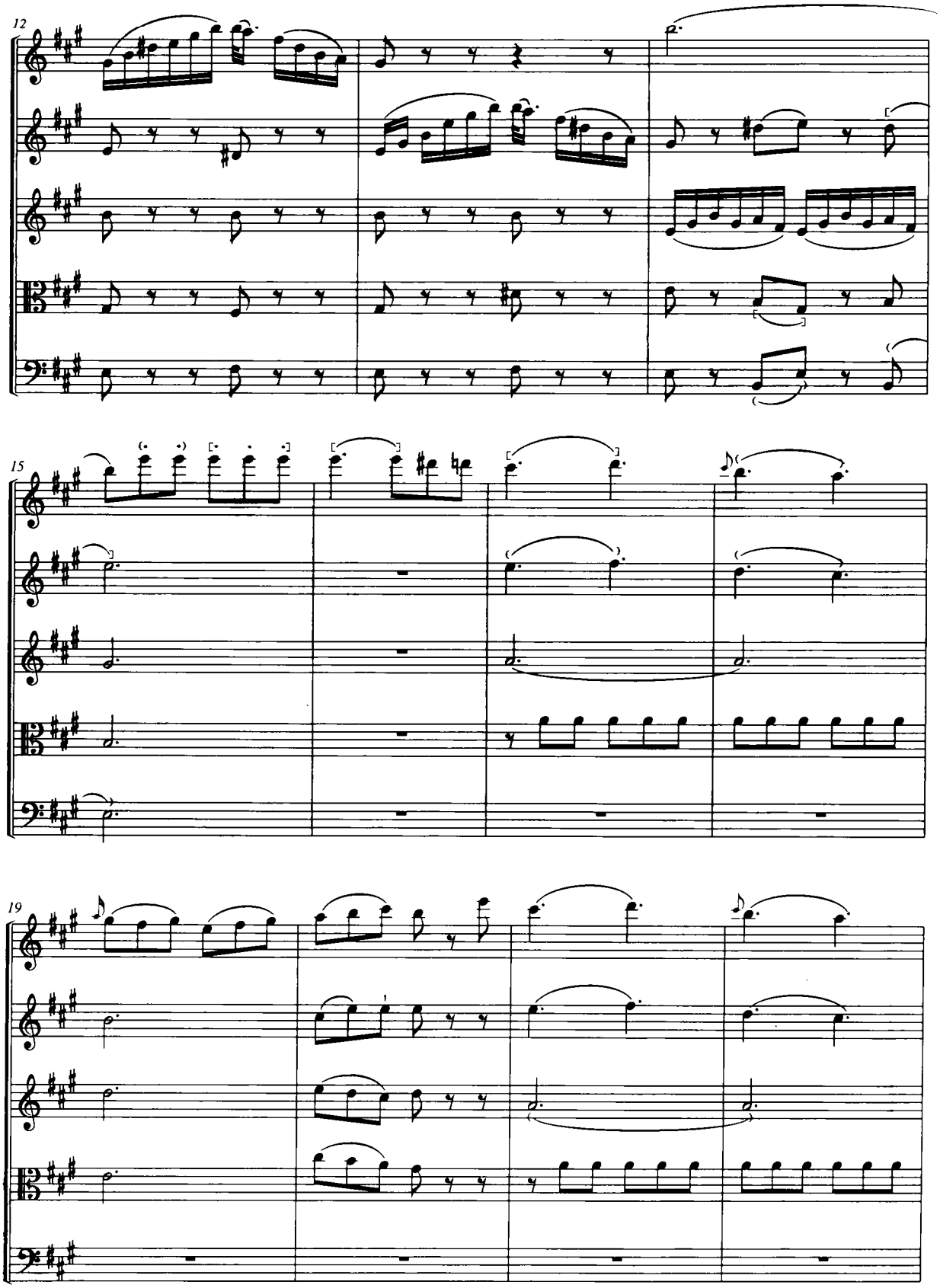

101
(p)
p
105
p
109
f
f
f
f
f

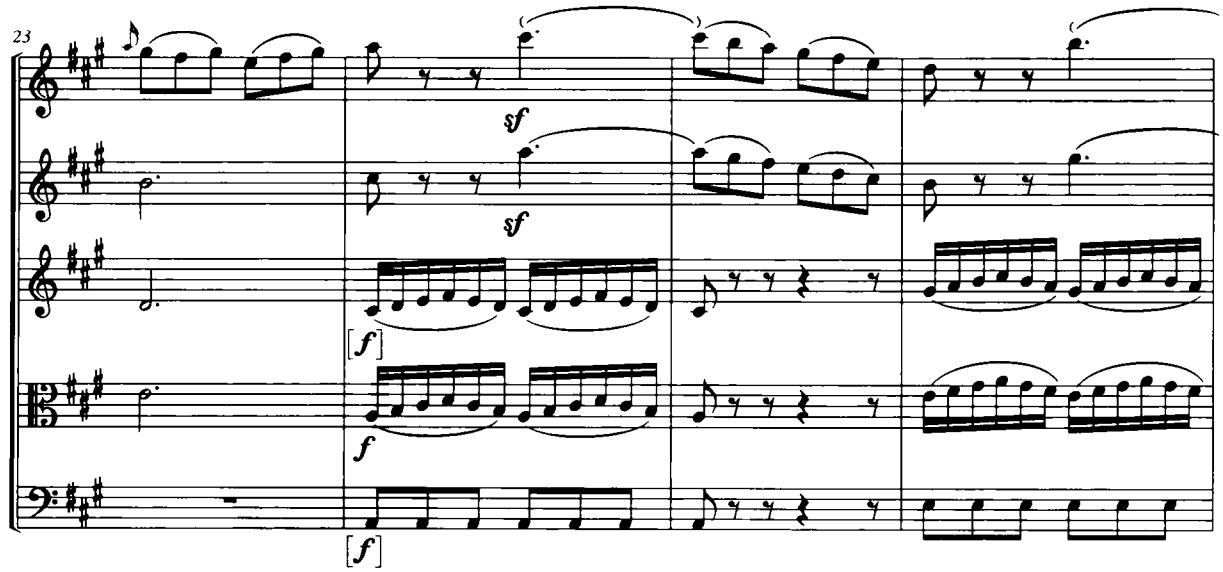

113
117
120
tr

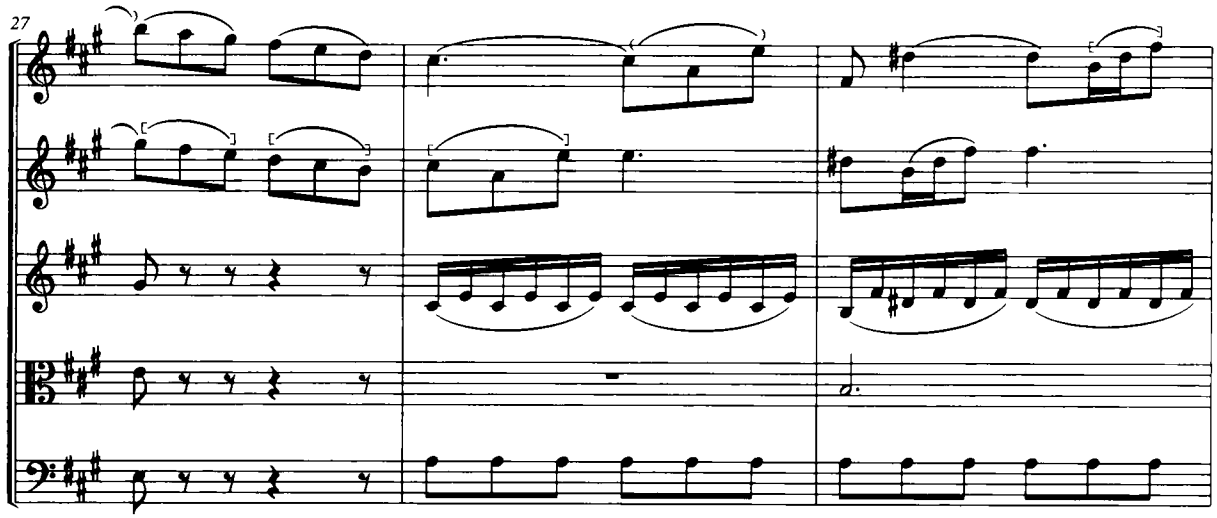

123
126
129
tr
p
f
(p)

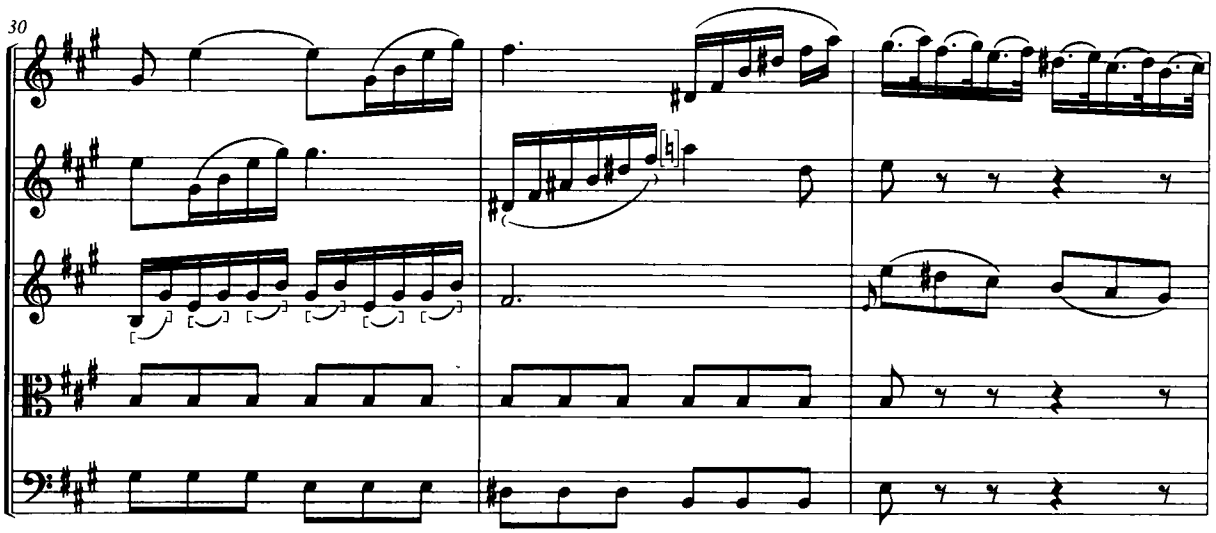
# Quintet No. 6 in A

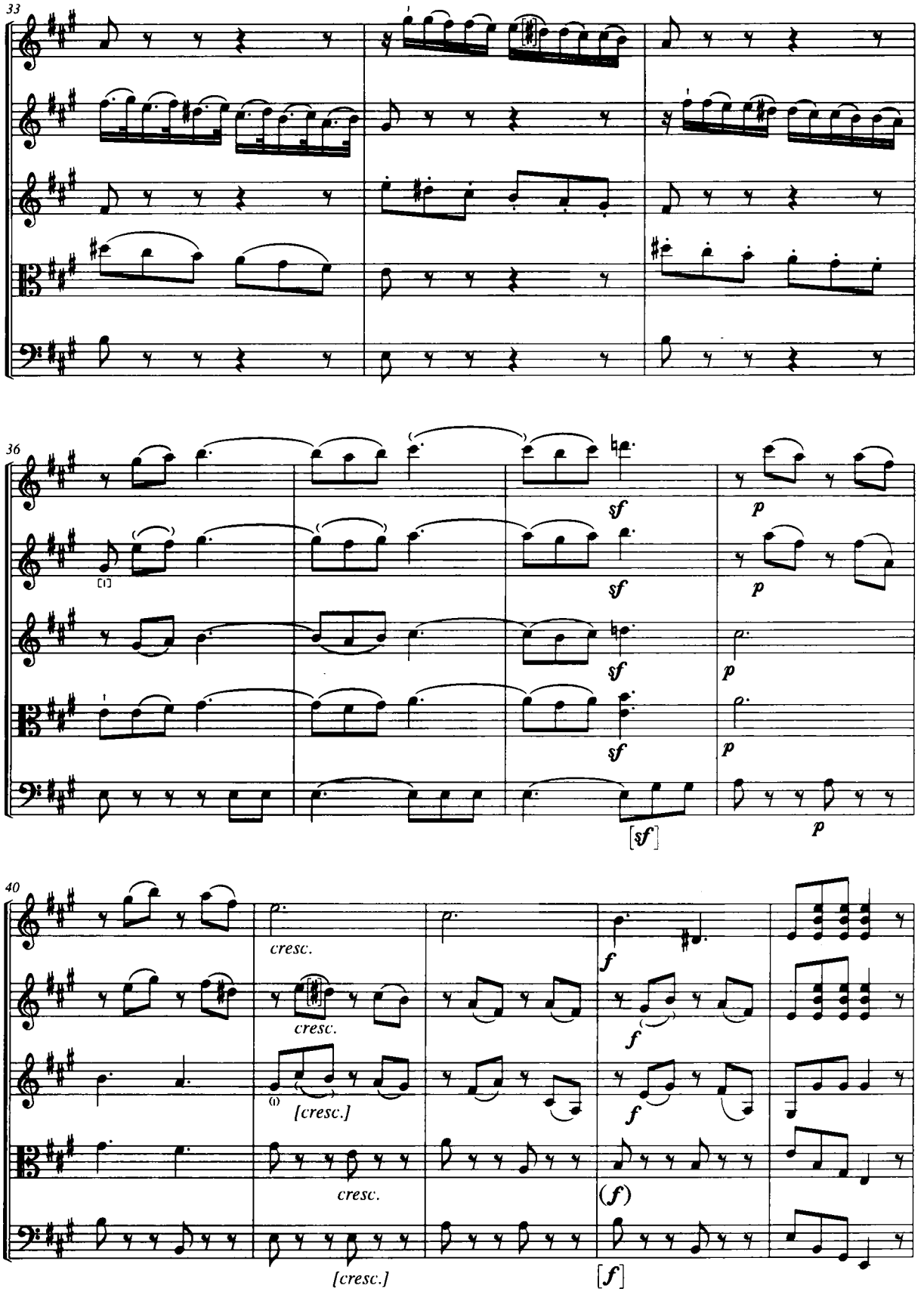


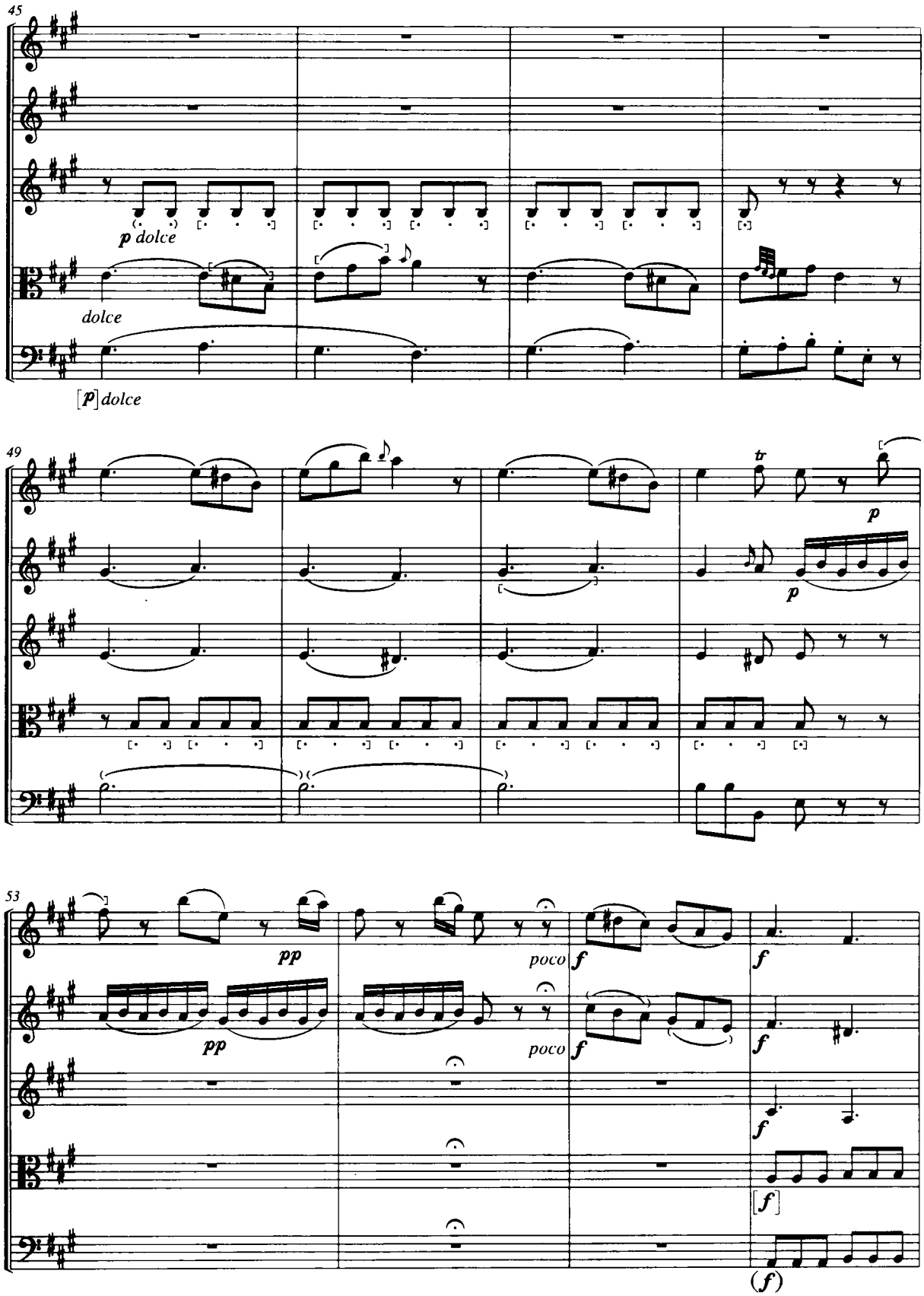

12
15
19

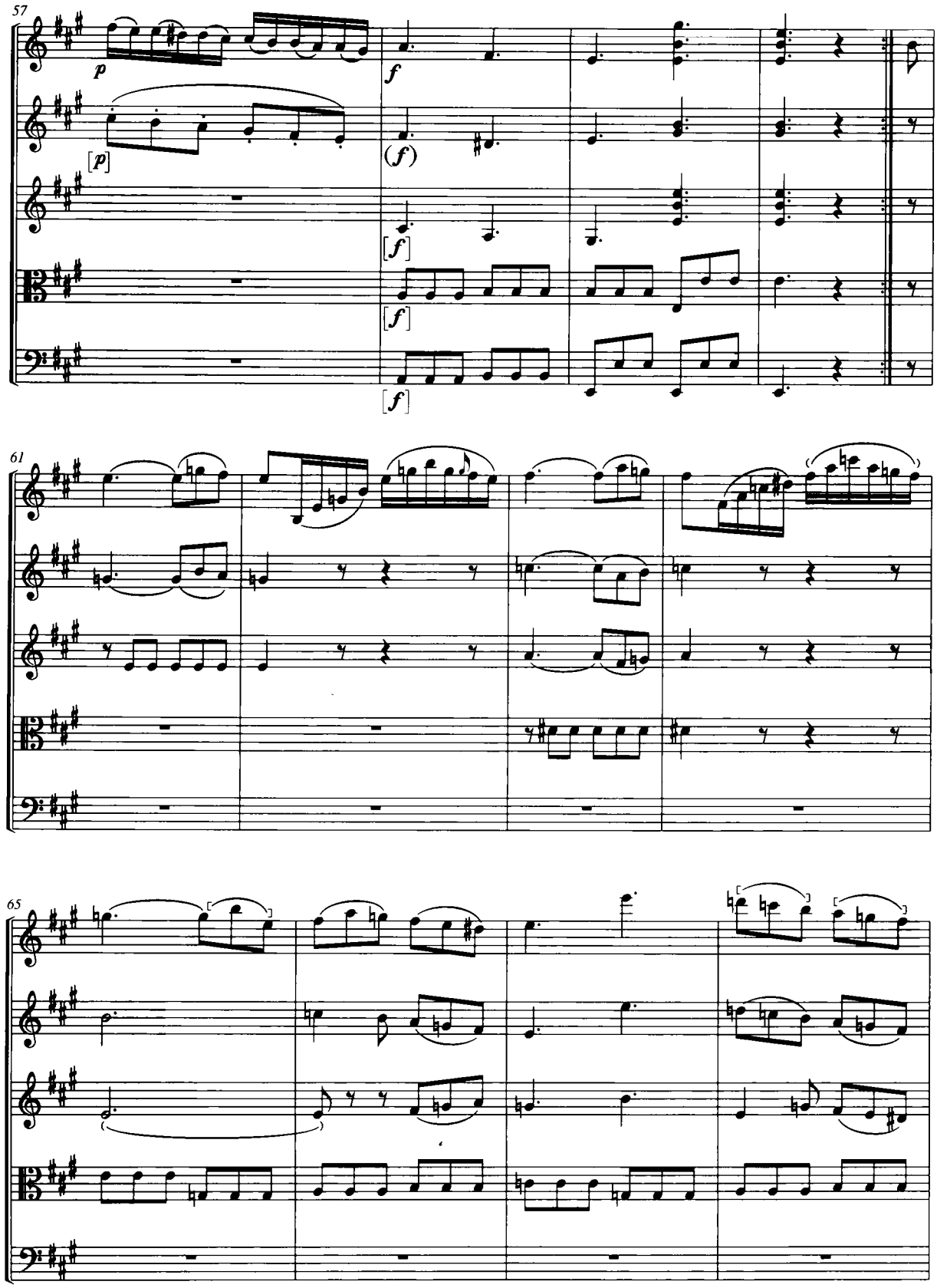

23
sf
sf
[f]
f
[f]

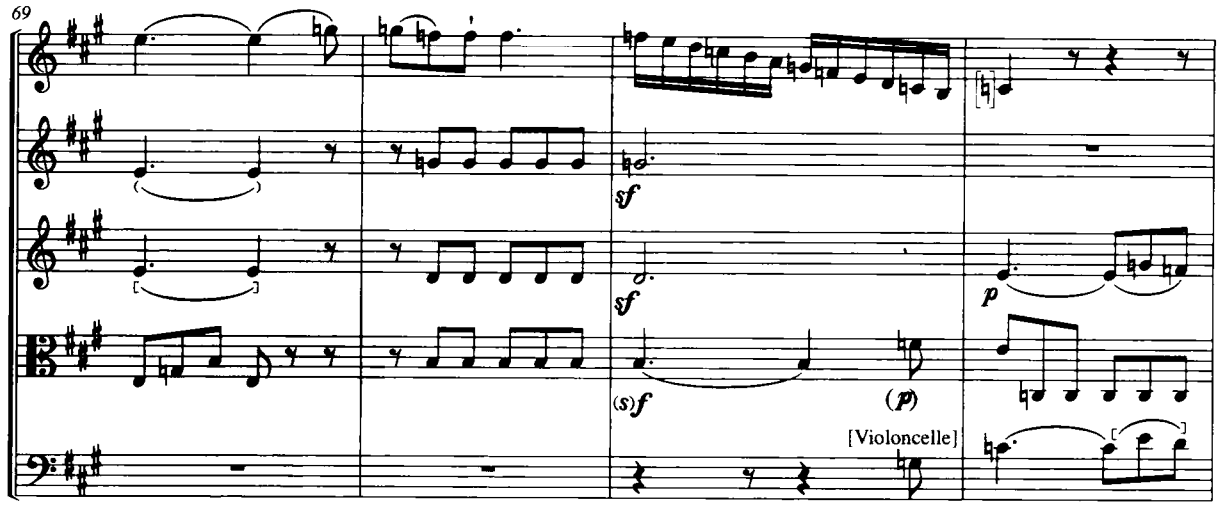

27

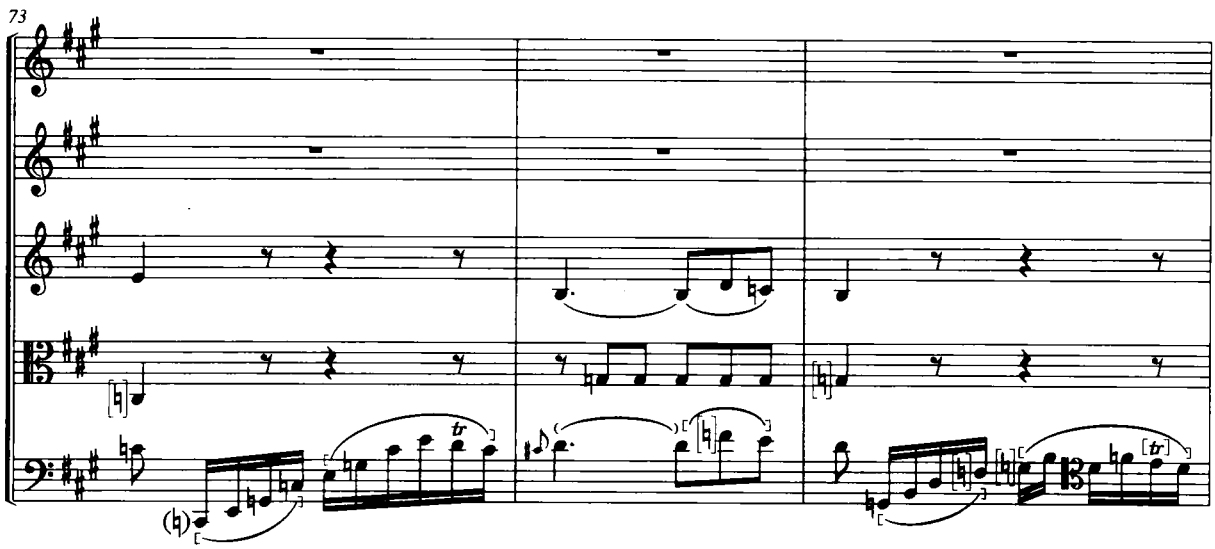

30

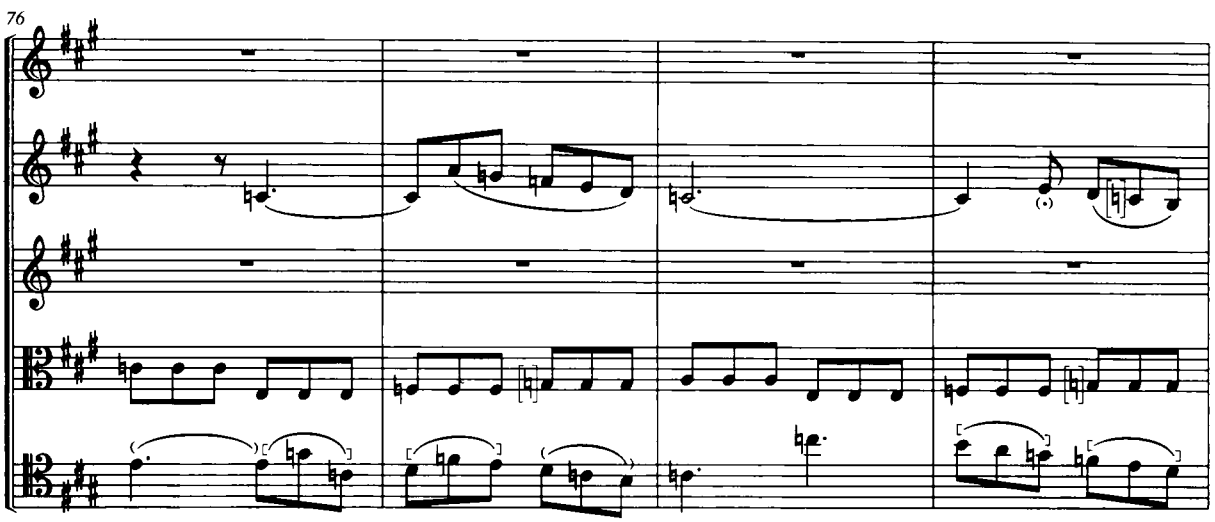

33
36
40
sf
p
[sf]
cresc.
[cresc.]
f
(f)
[f]

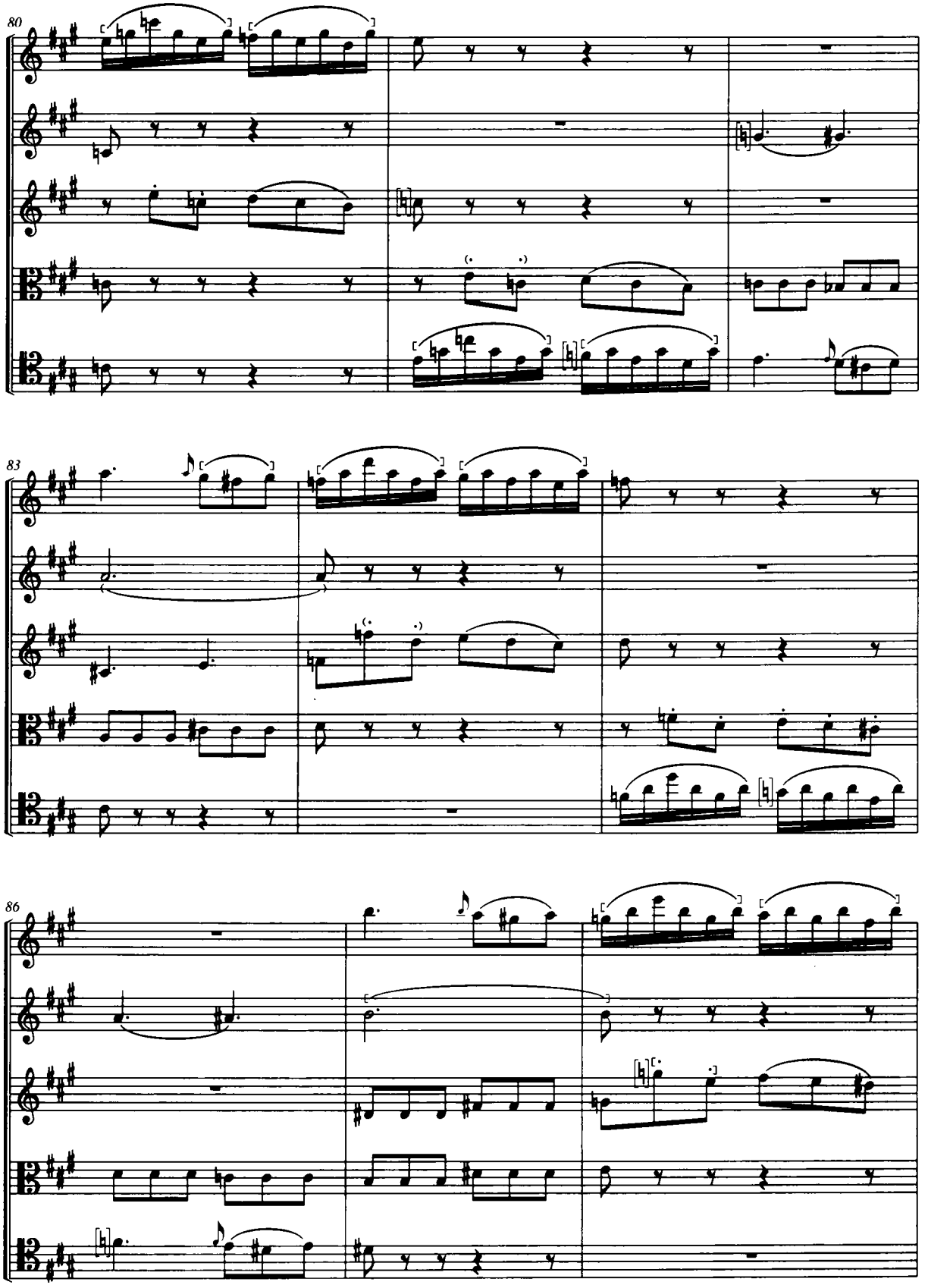

45
p dolce
dolce
[p] dolce
49
tr
p
p
53
pp
pp
poco
poco
f
f
f
f
f
[f]
(f)

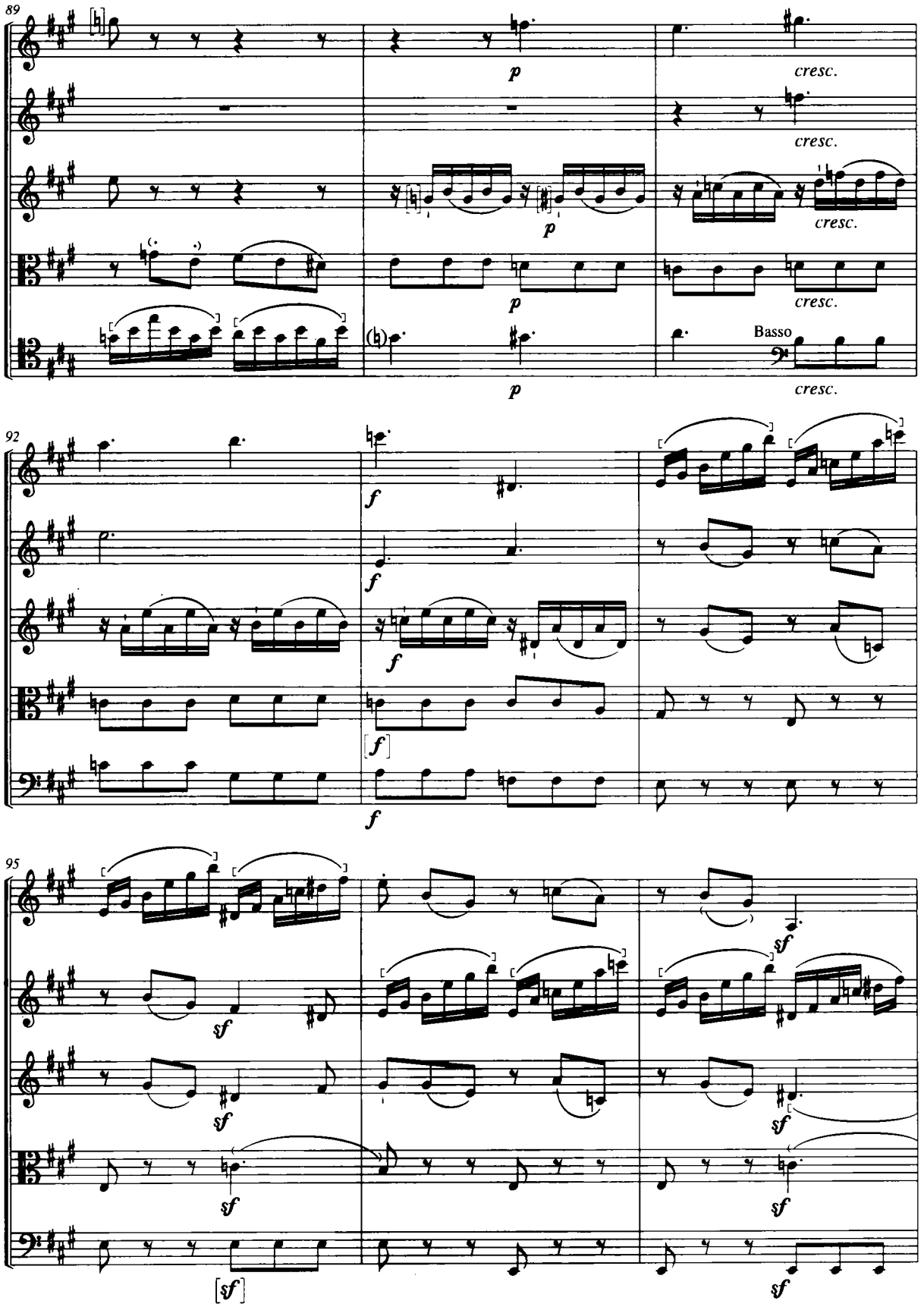

57
61
65

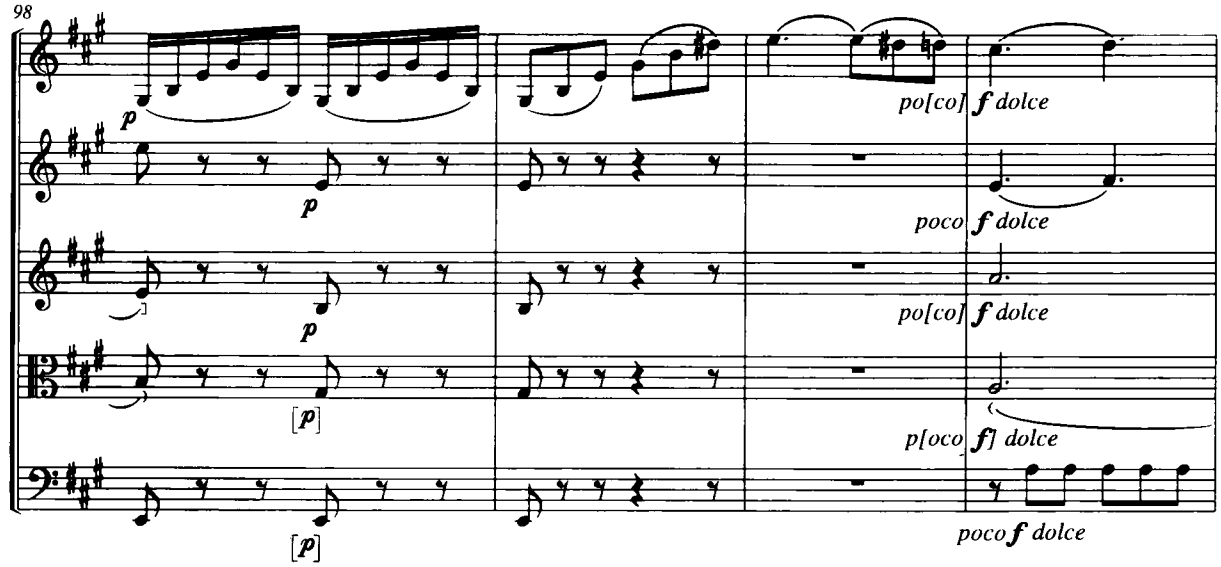

69
sf
sf
(s)f
(p)
p
[Violoncelle]

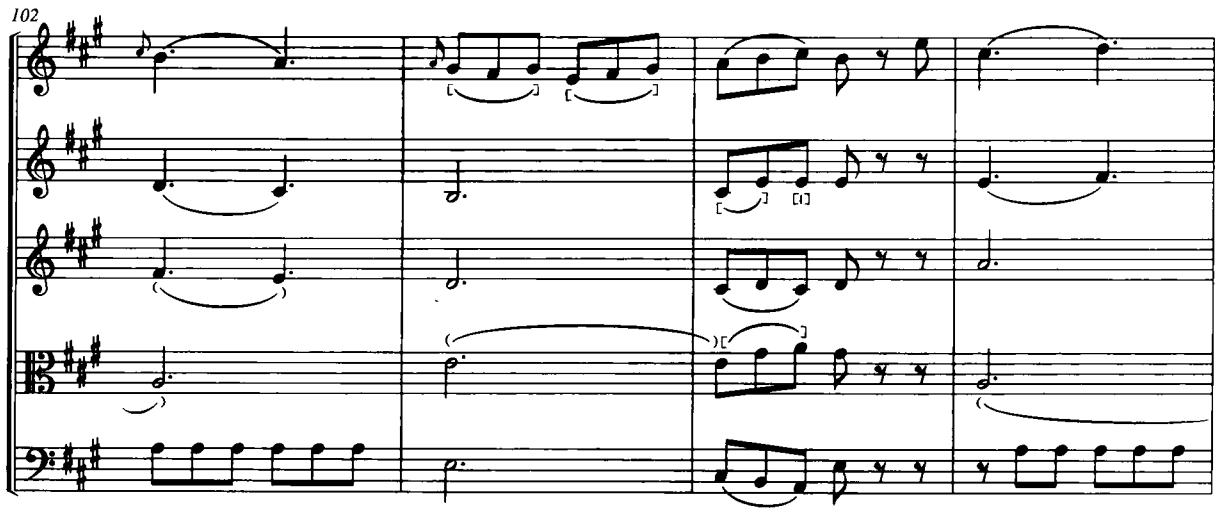

73
tr
tr

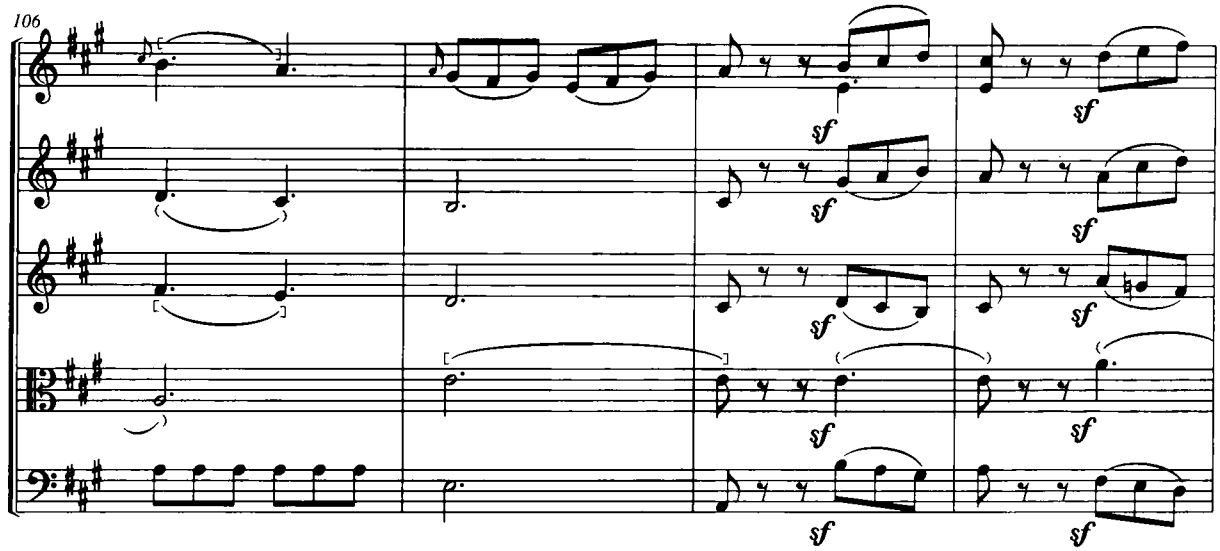

76

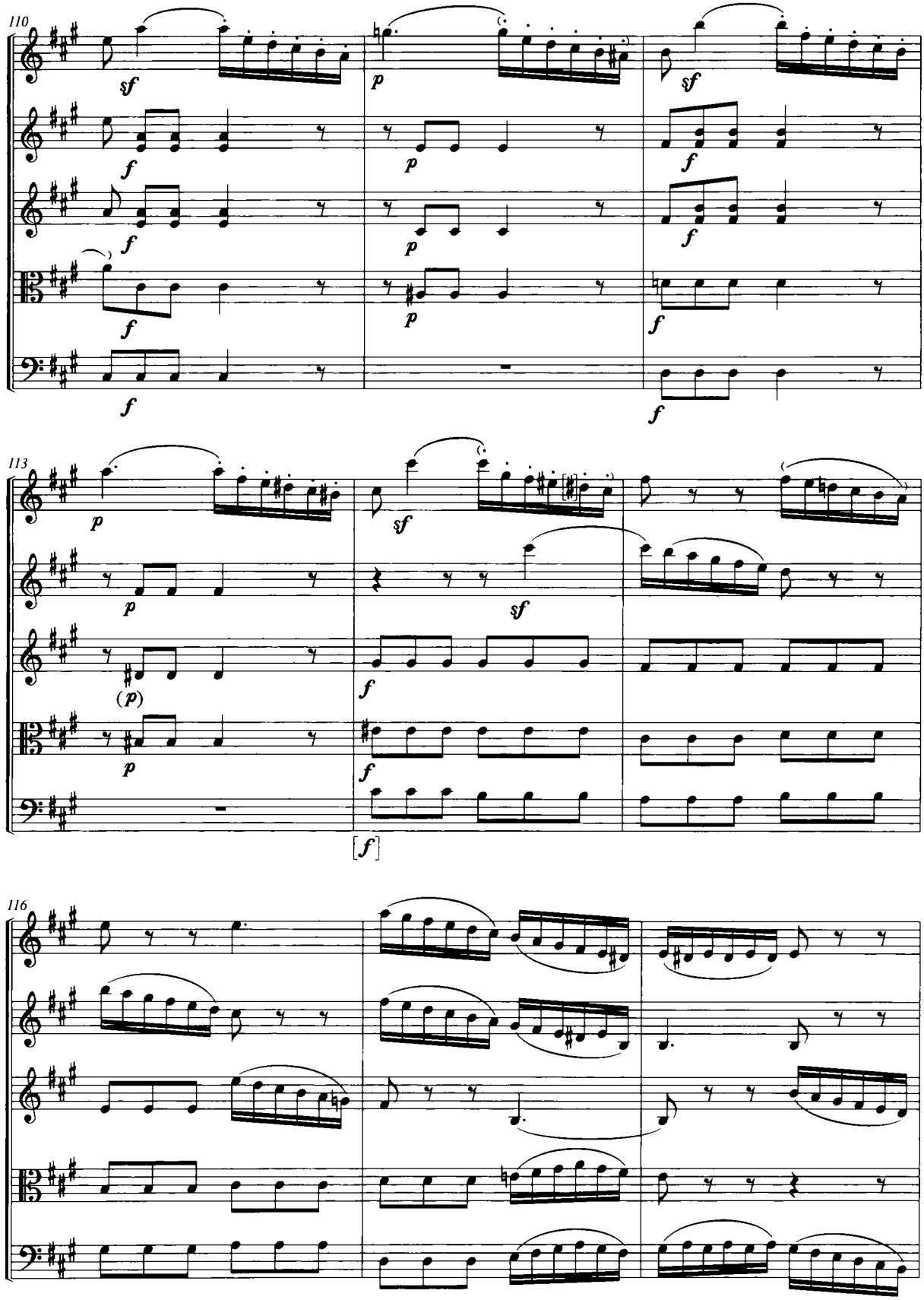

80
83
86

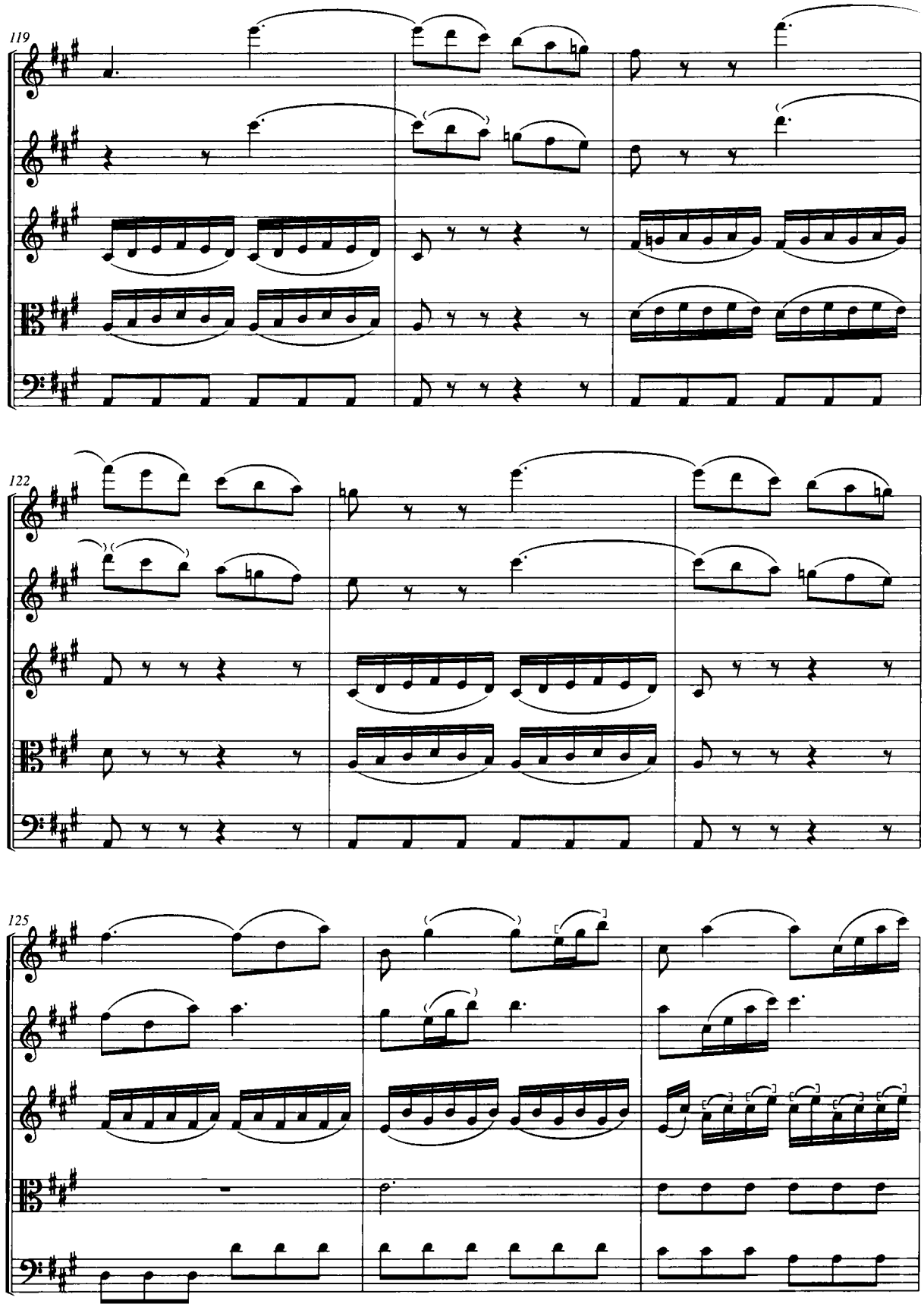

89
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
Basso
cresc.
92
f
f
f
[f]
f
95
sf
sf
sf
sf
sf
[sf]
sf

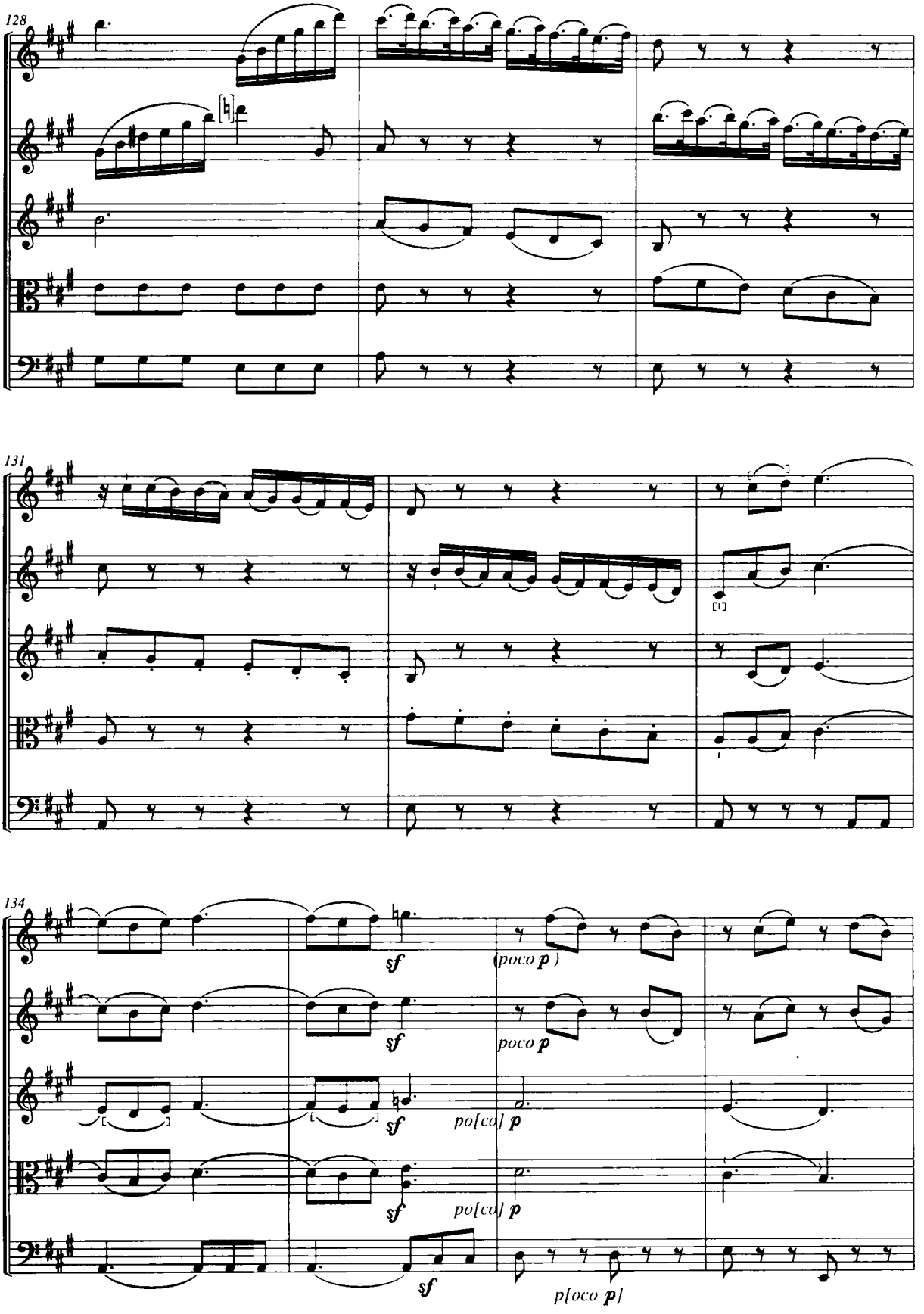

98
p
p
p
[p]
[p]
po[co] f dolce
poco f dolce
po[co] f dolce
p[oco f] dolce
poco f dolce

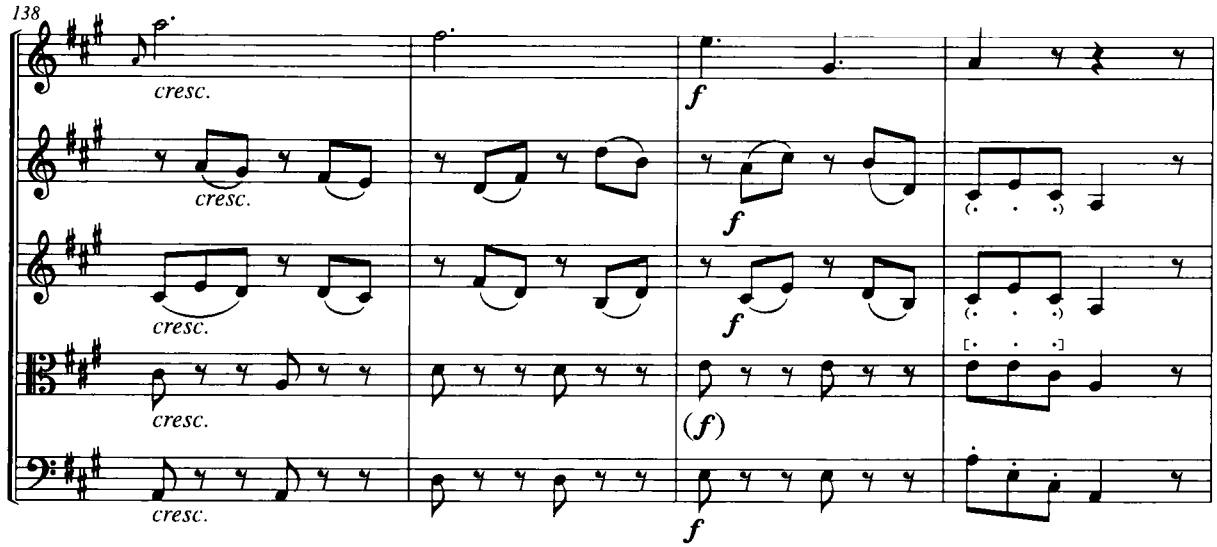

102

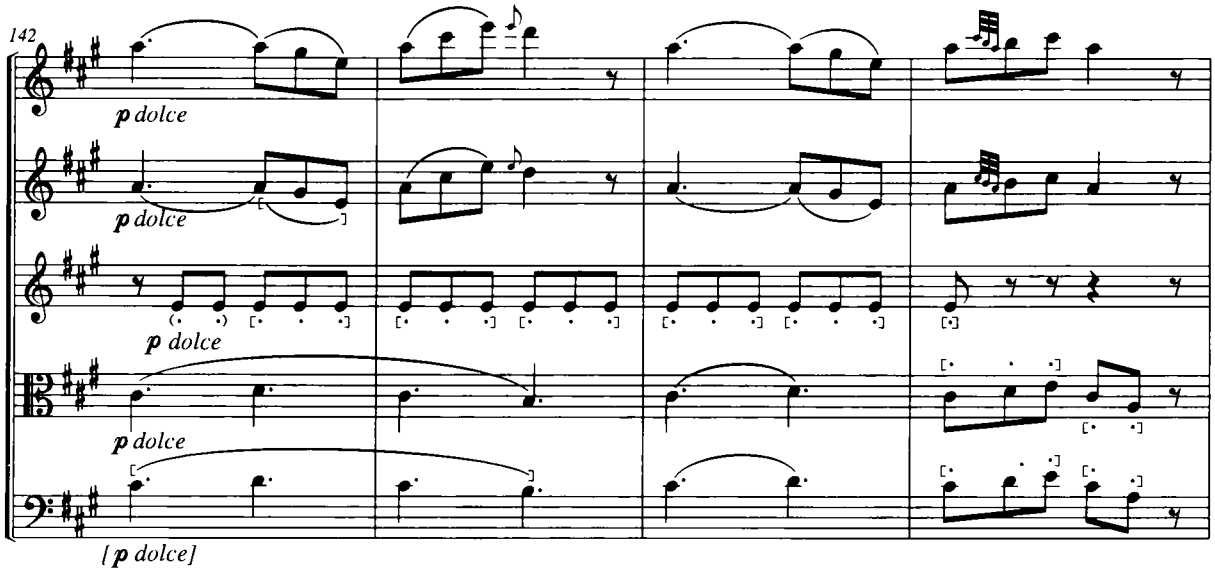

106
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

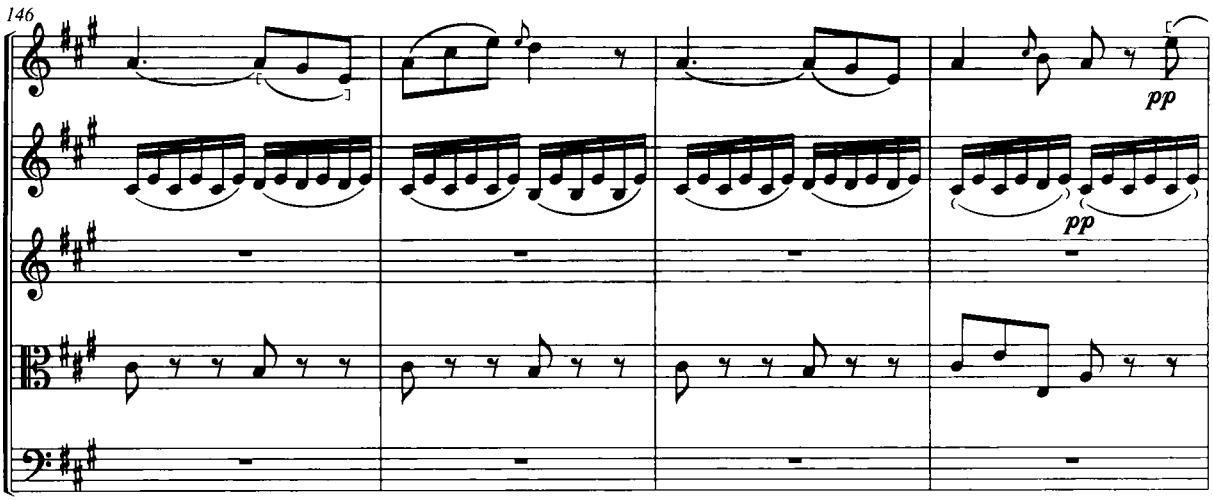

110
113
116

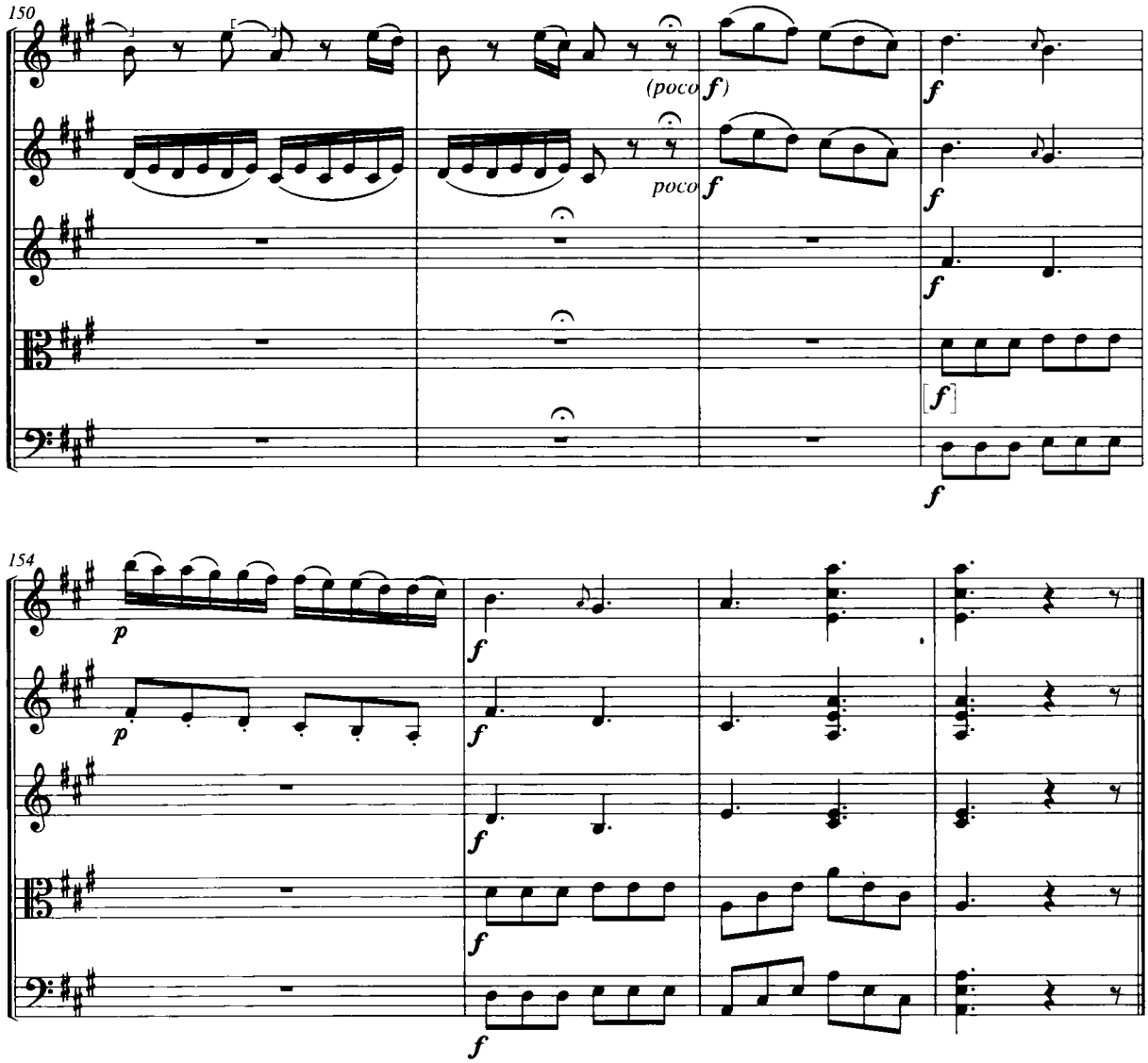

119
122
125

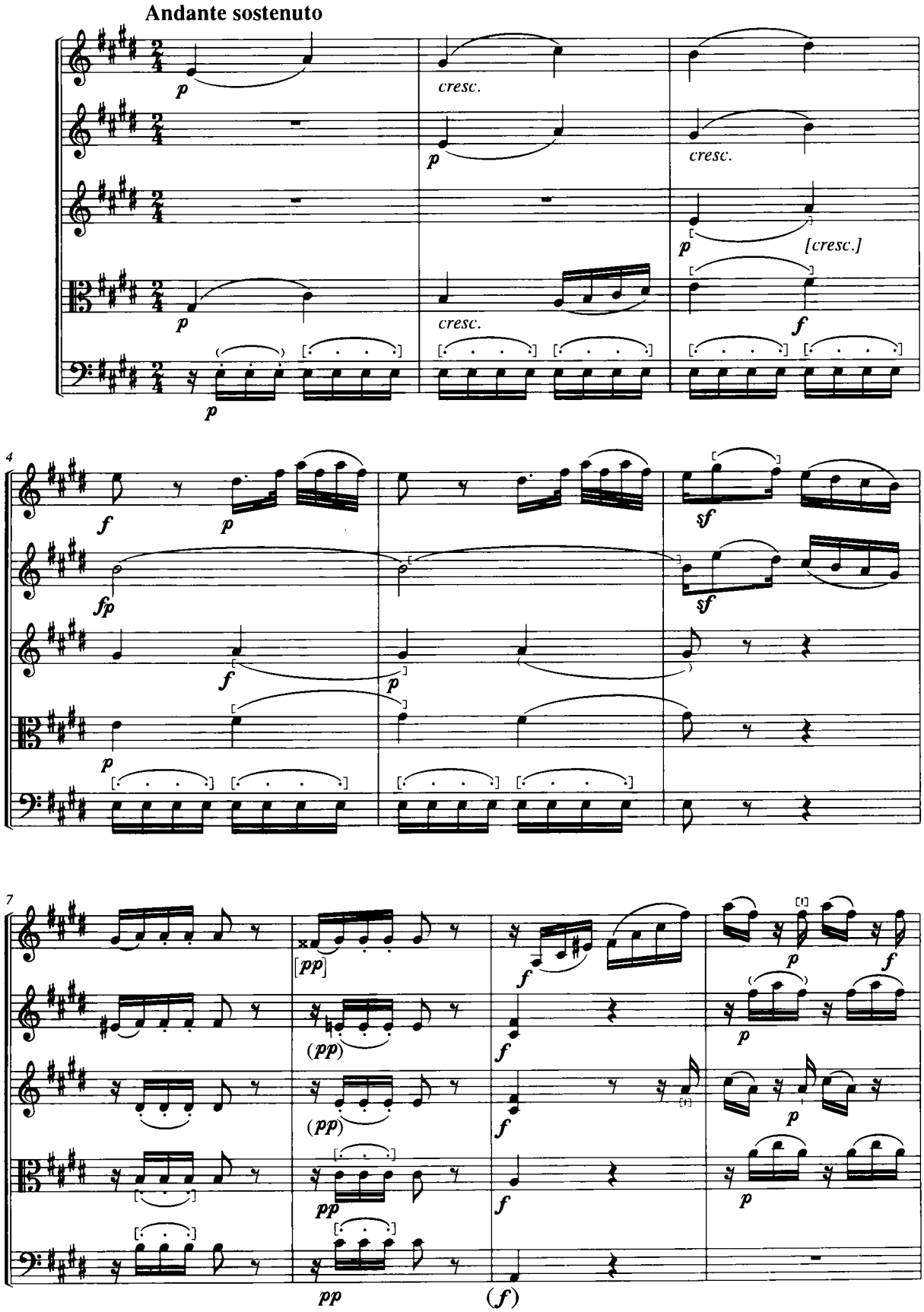

128
131
134
sf
(poco p)
poco p
po[co] p
p[oco p]

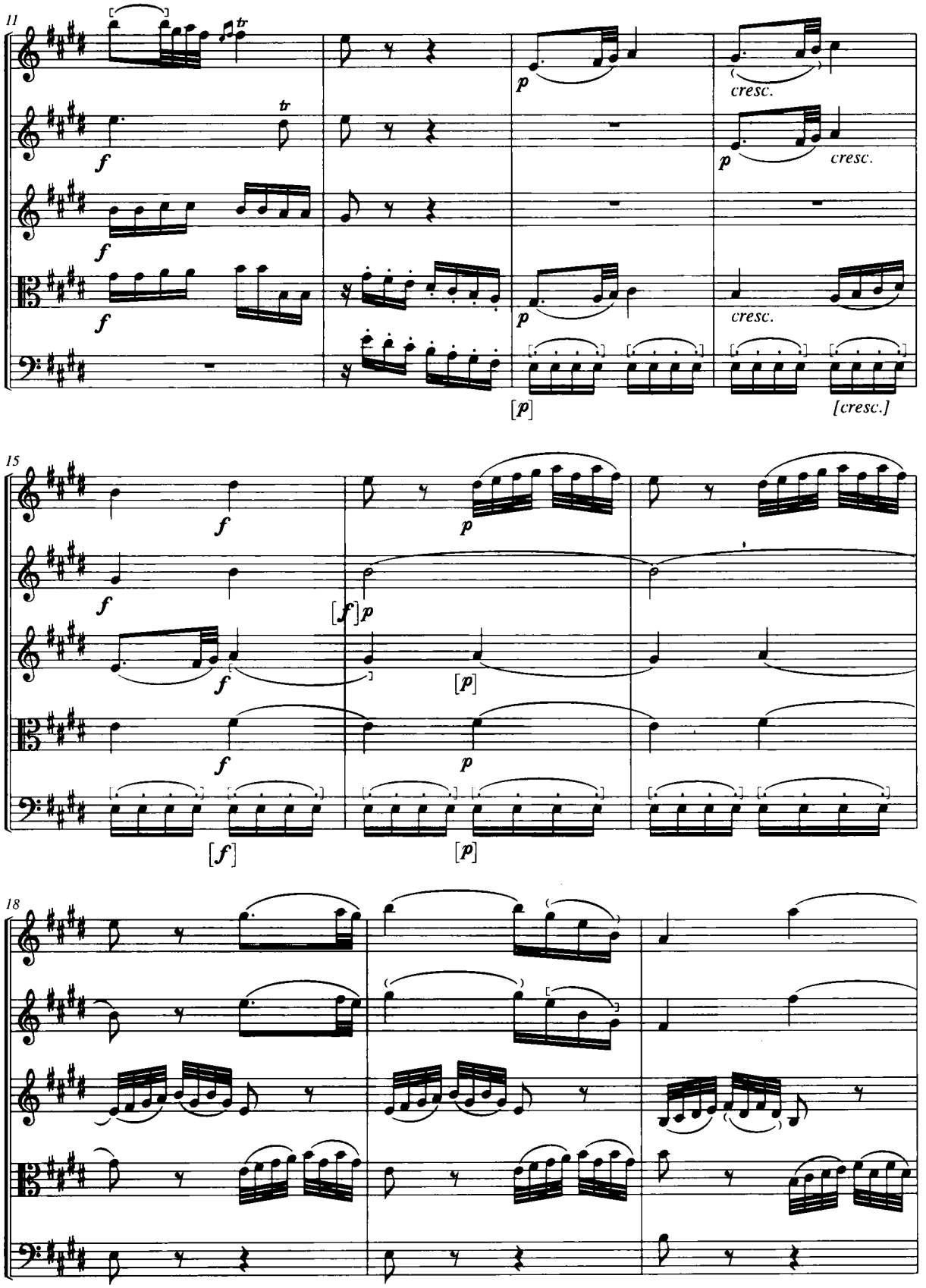

138
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
(f)
f

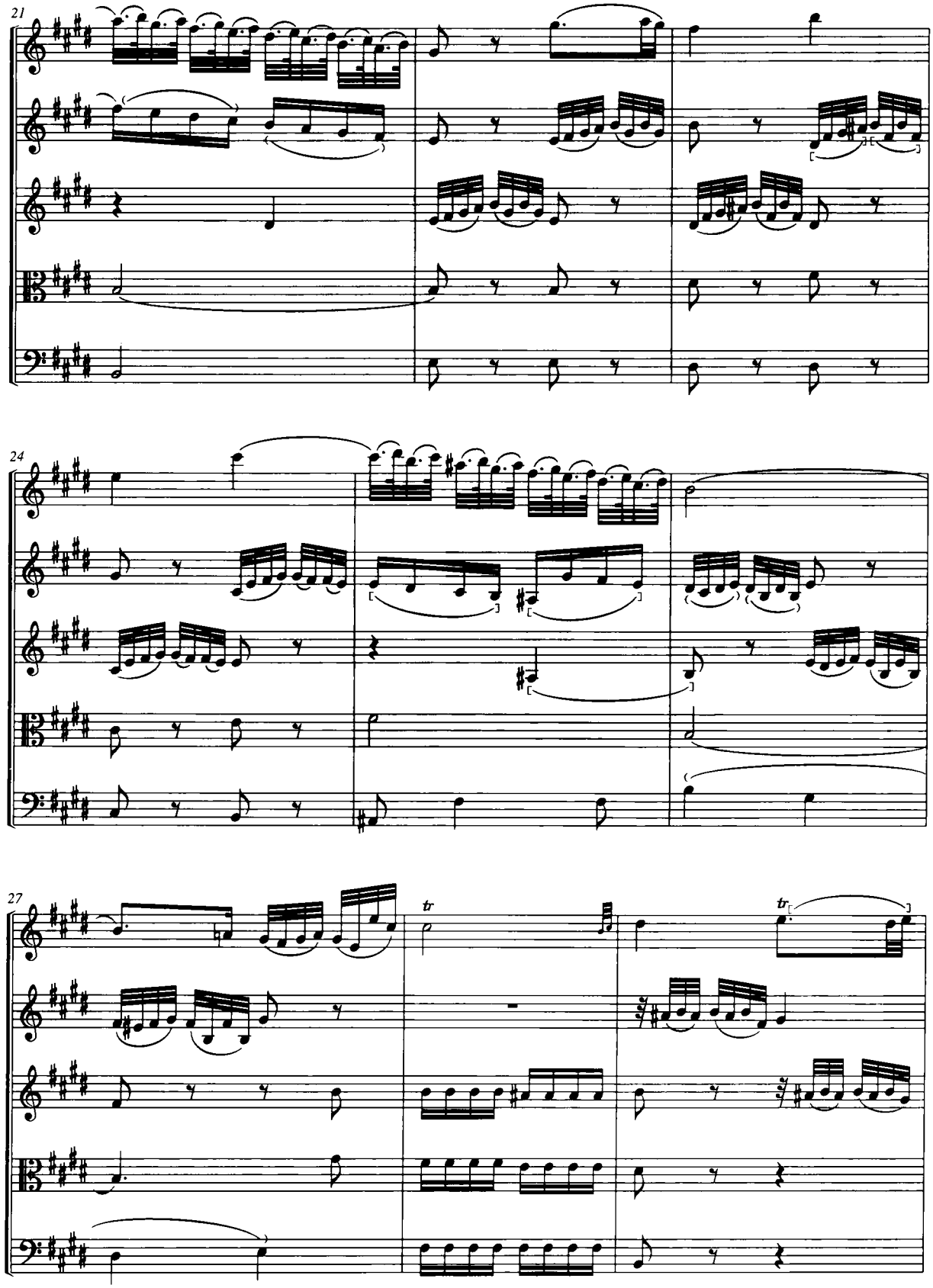

142
p dolce
p dolce
p dolce
p dolce
[p dolce]

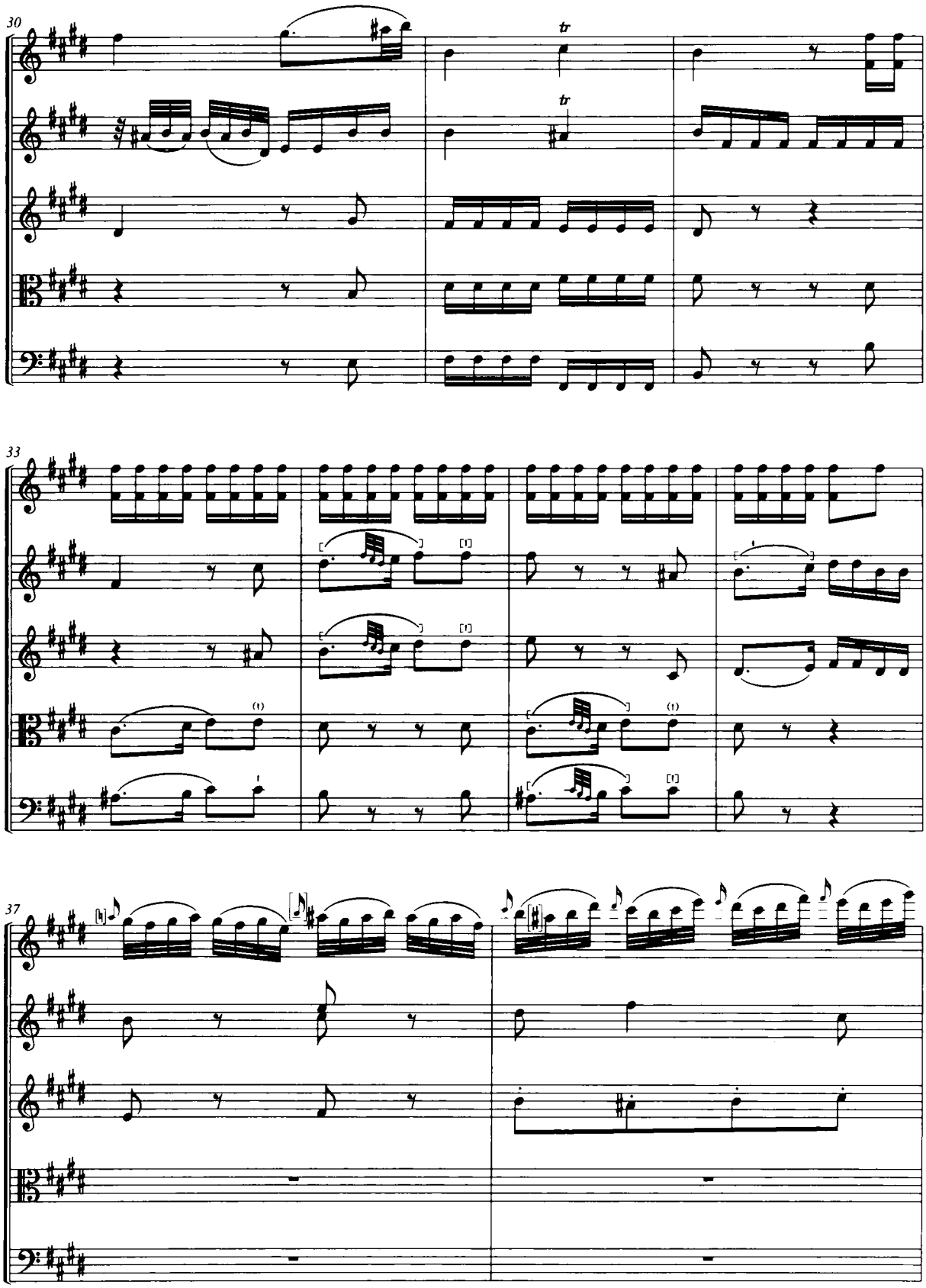

146
pp
pp

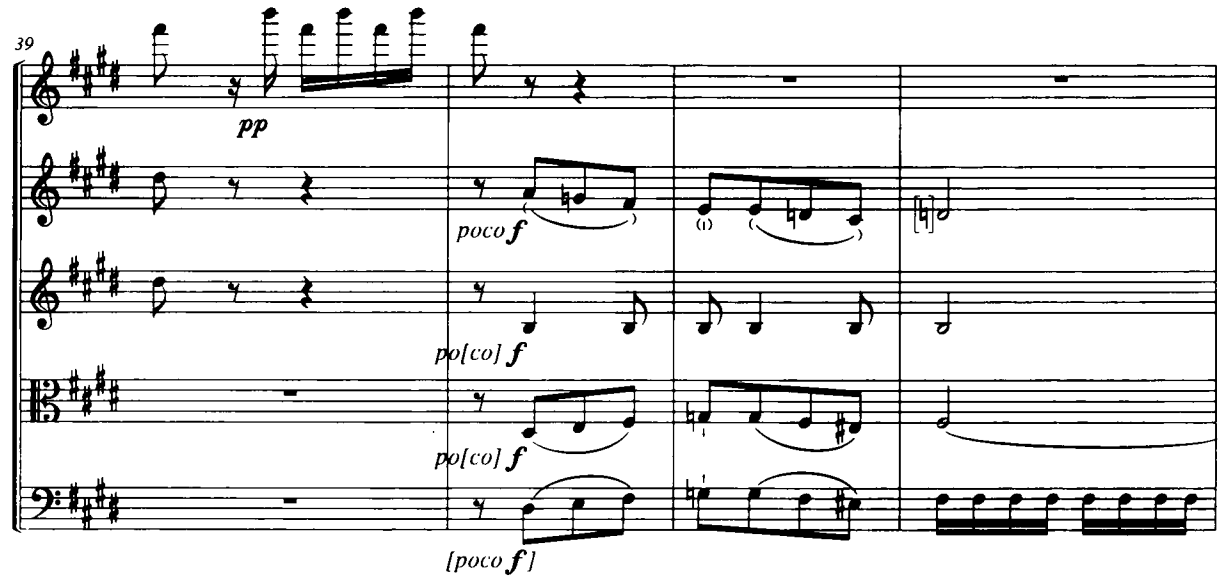

150
(poco f)
poco
f
154
p
p

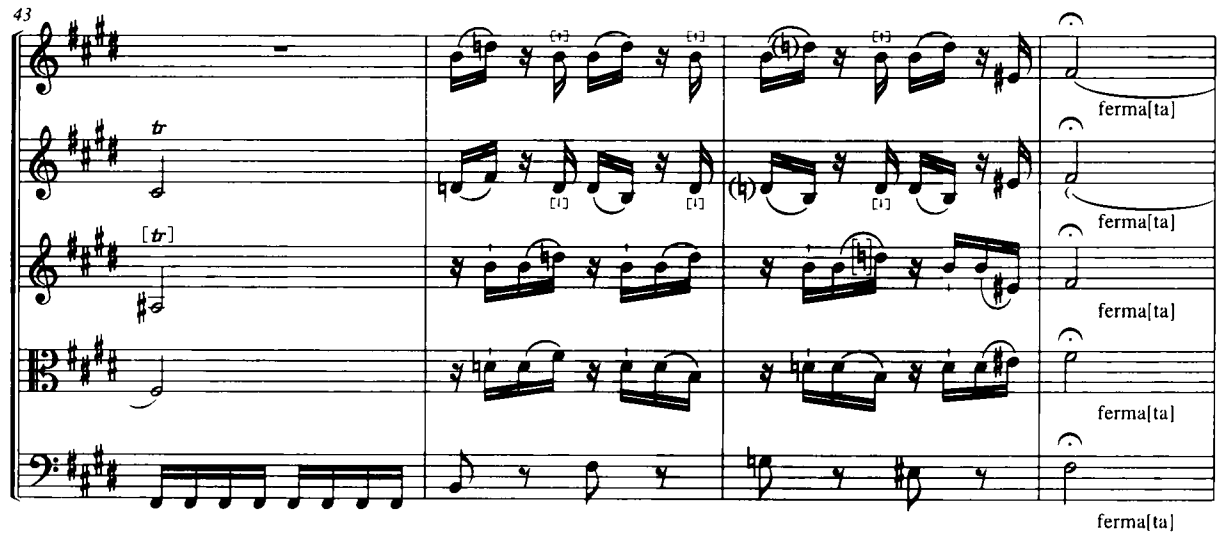

Andante sostenuto
cresc.
[cresc.]

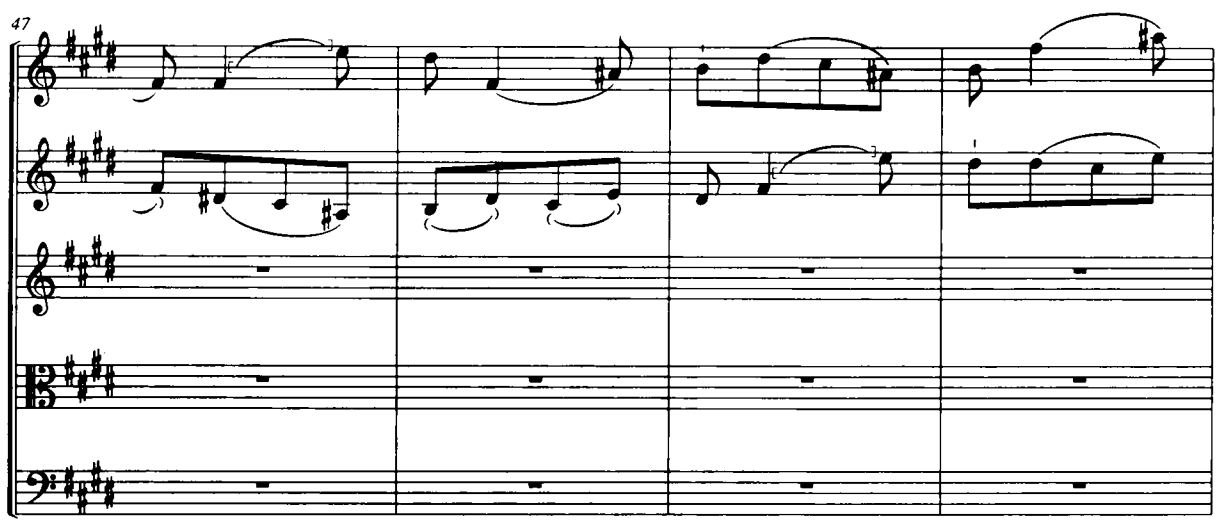

11
tr
f
p
cresc.
[p]
[cresc.]
15
[f]
[p]
18

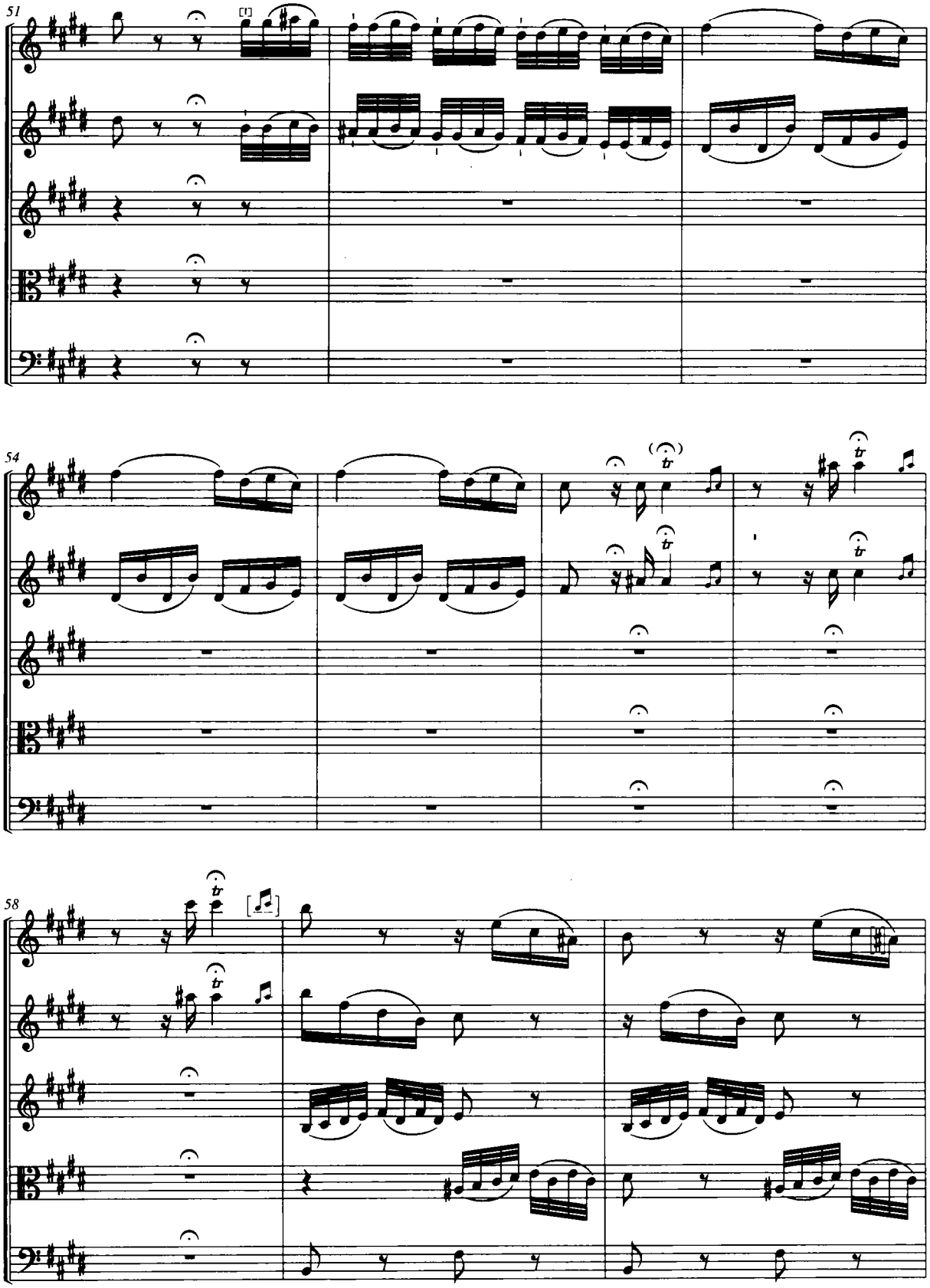

21
24
27
tr
tr

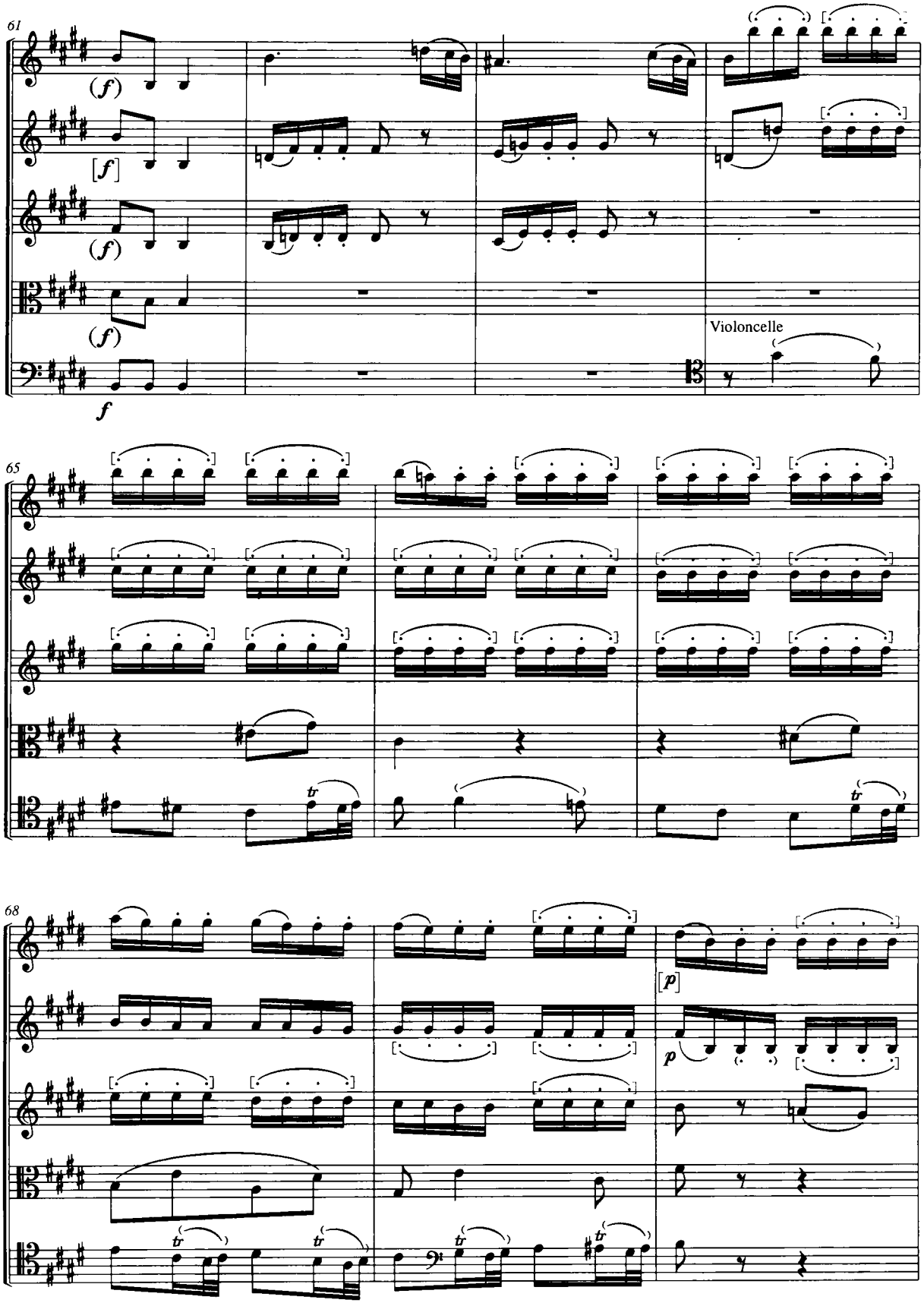

30
tr
tr
33
37

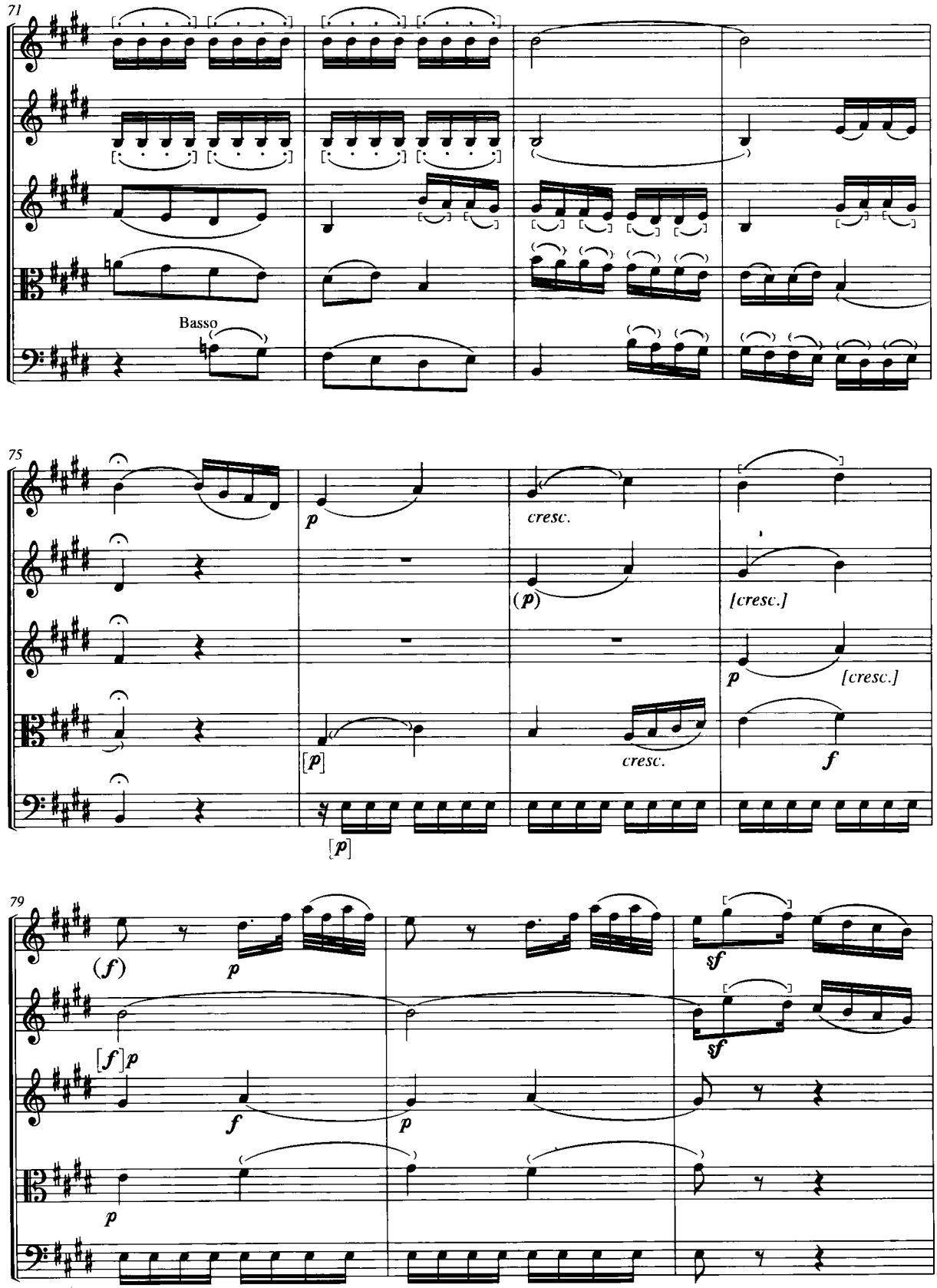

39
pp
poco f
po[co] f
po[co] f
[poco f]

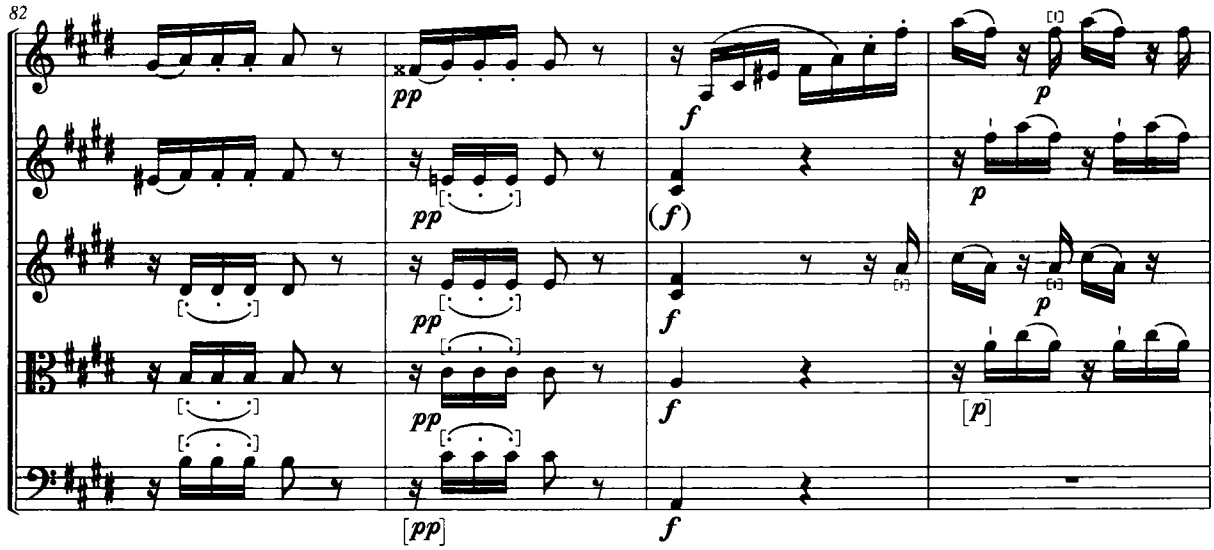

43
tr
[tr]
ferma[ta]
ferma[ta]
ferma[ta]
ferma[ta]
ferma[ta]

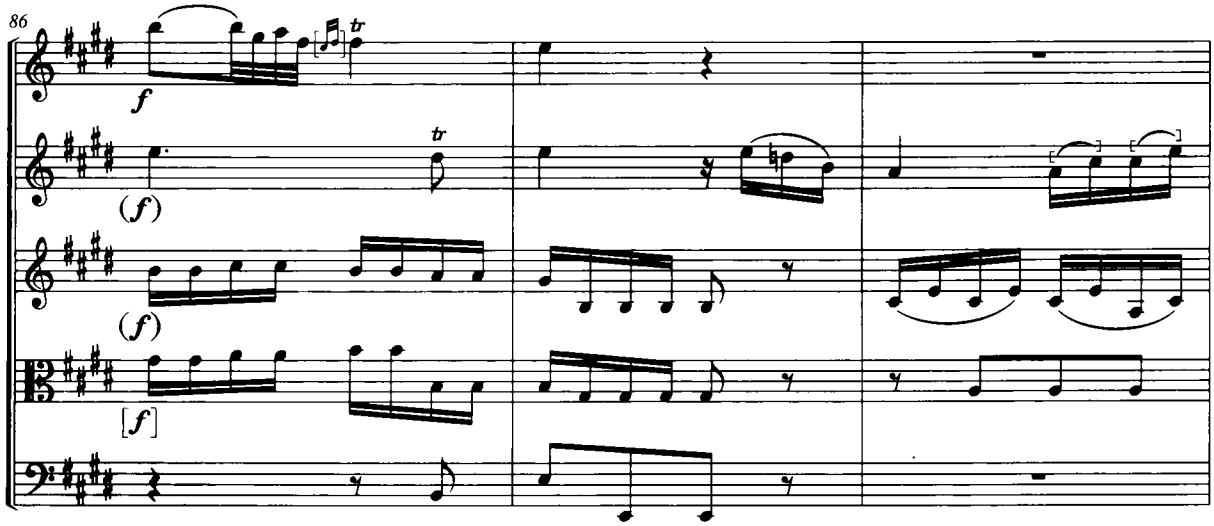

47

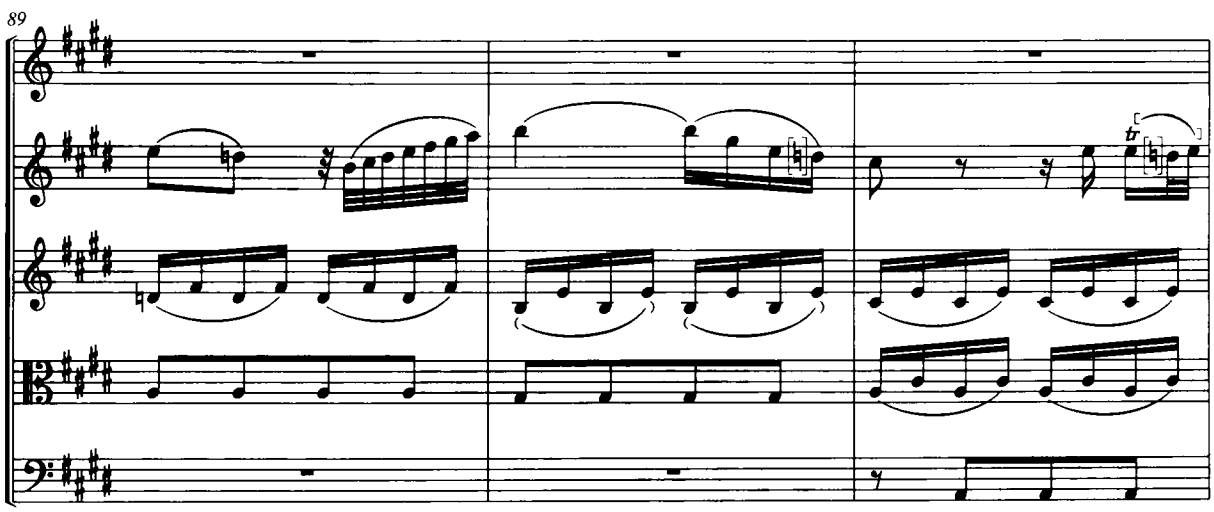

51
54
58

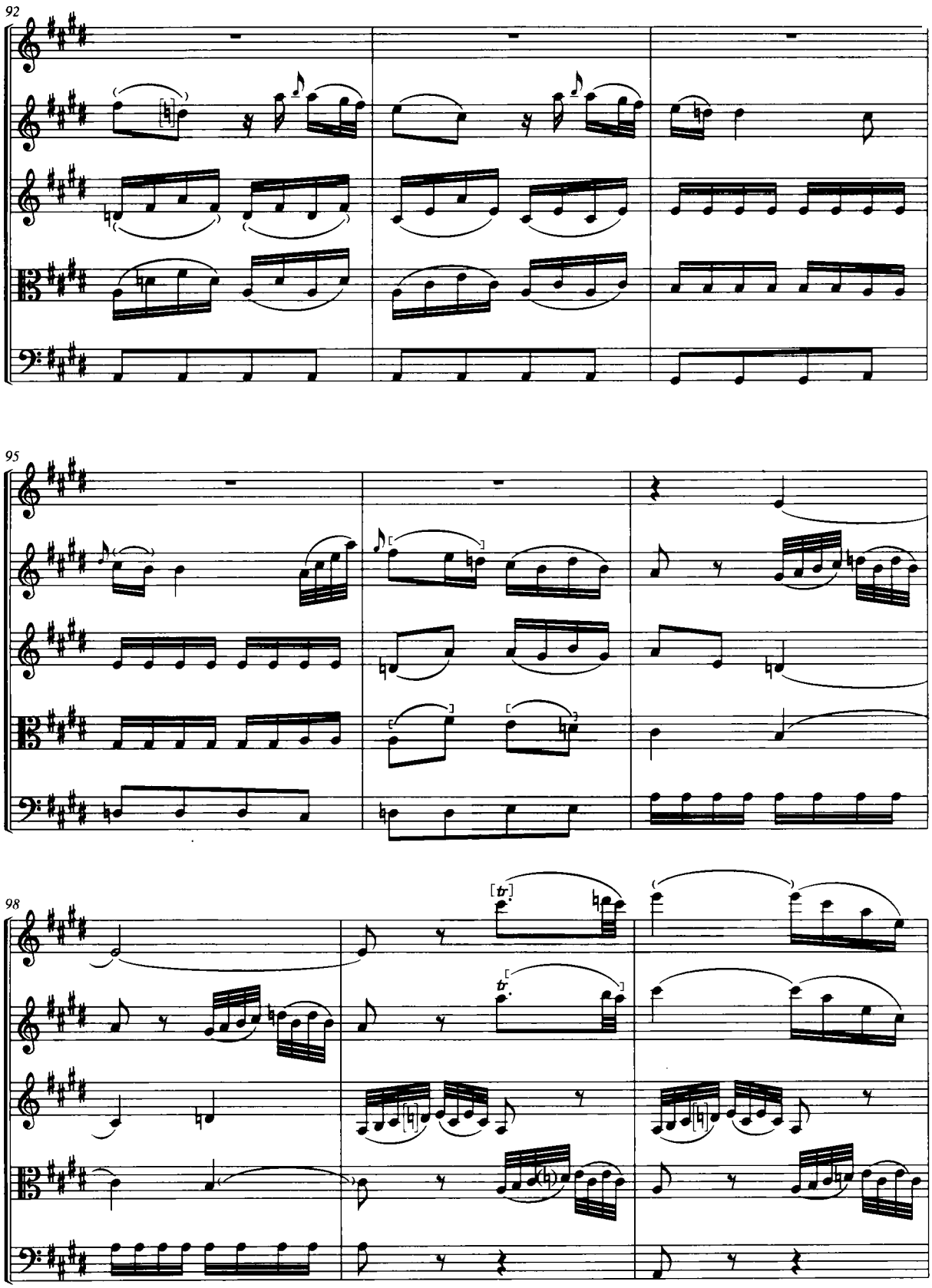

61
(f)
[f]
(f)
(f)
f
Violoncelle
65
tr
68
[p]
p
tr
tr
tr
tr

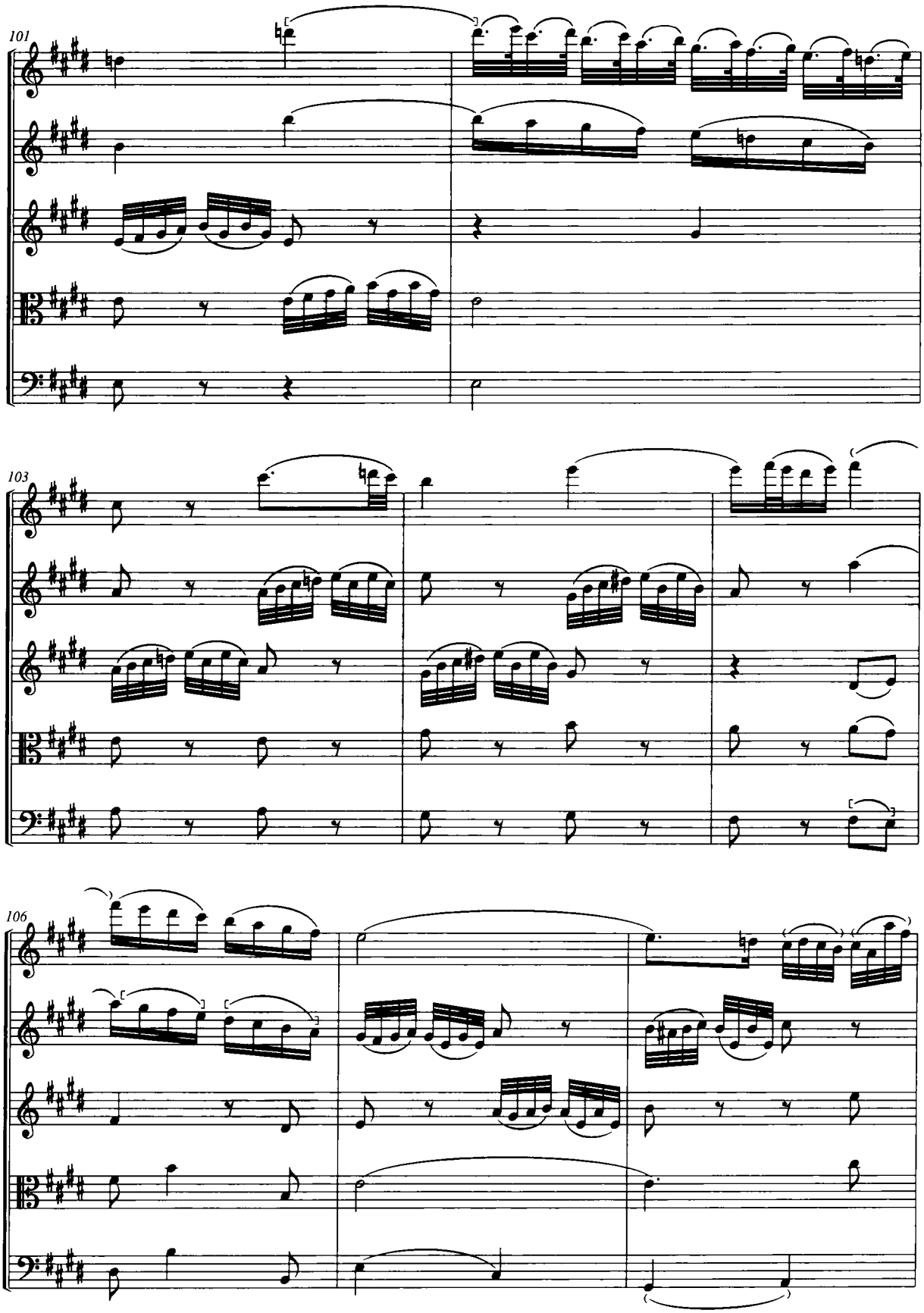

71
Basso
75
p
cresc.
(p)
[cresc.]
p
[cresc.]
[p]
cresc.
f
[p]
79
(f)
p
sf
[f]p
f
p
sf
p

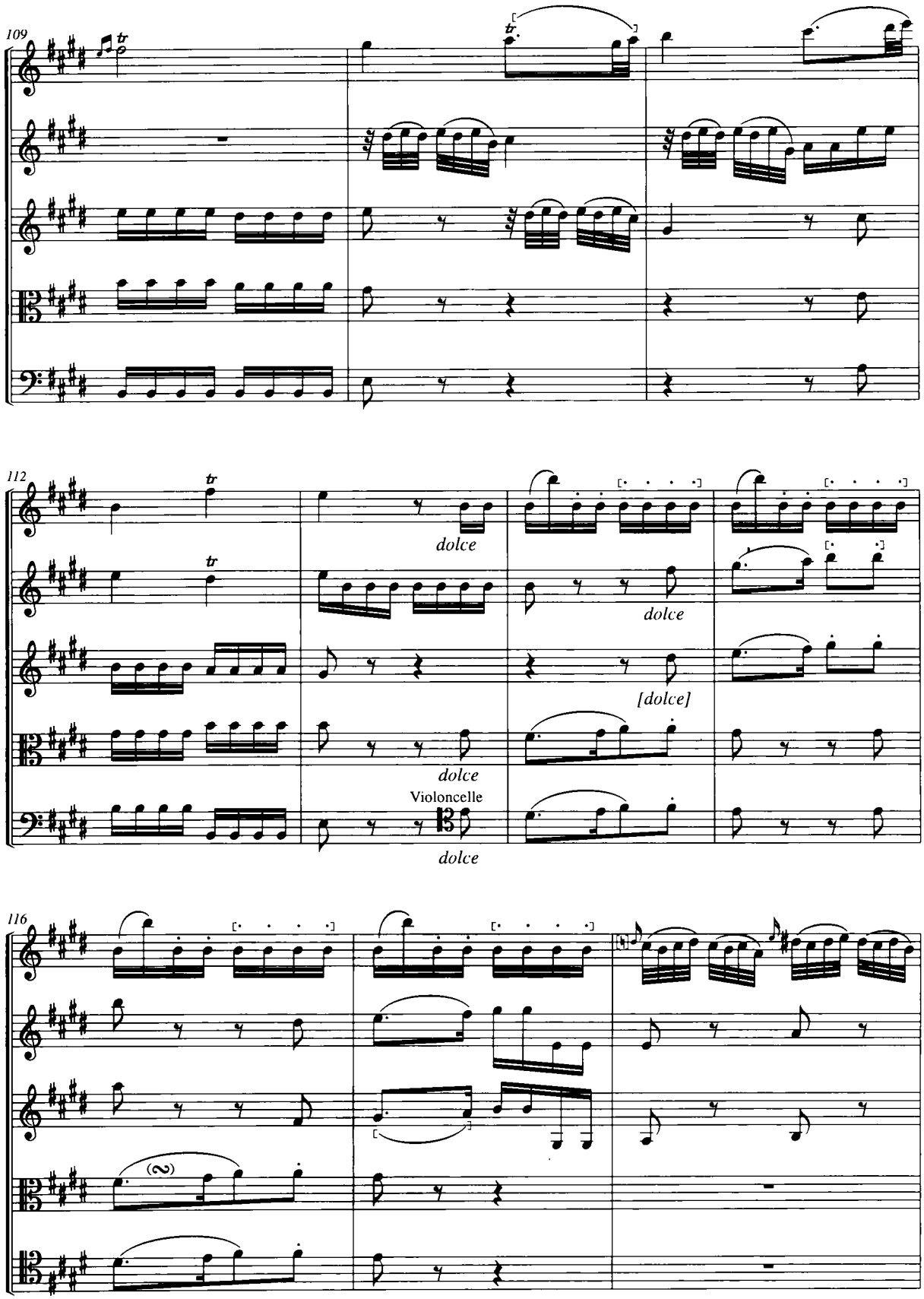

82
pp
pp
pp
pp
[pp]
f
(f)
f
f
f
p
p
p
[p]

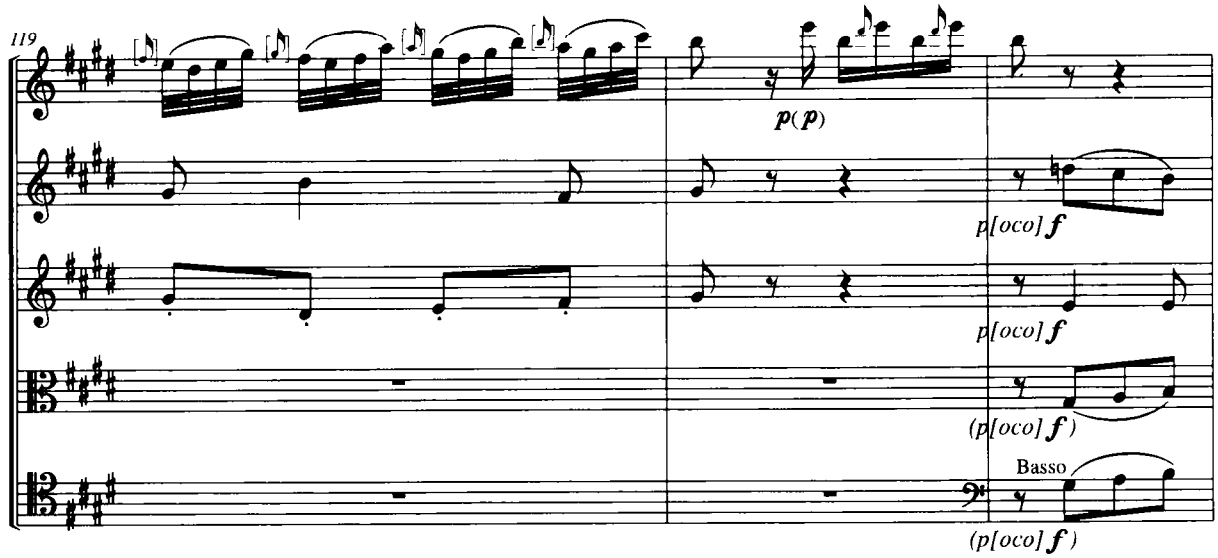

86
f
tr
(f)
tr
(f)
[f]

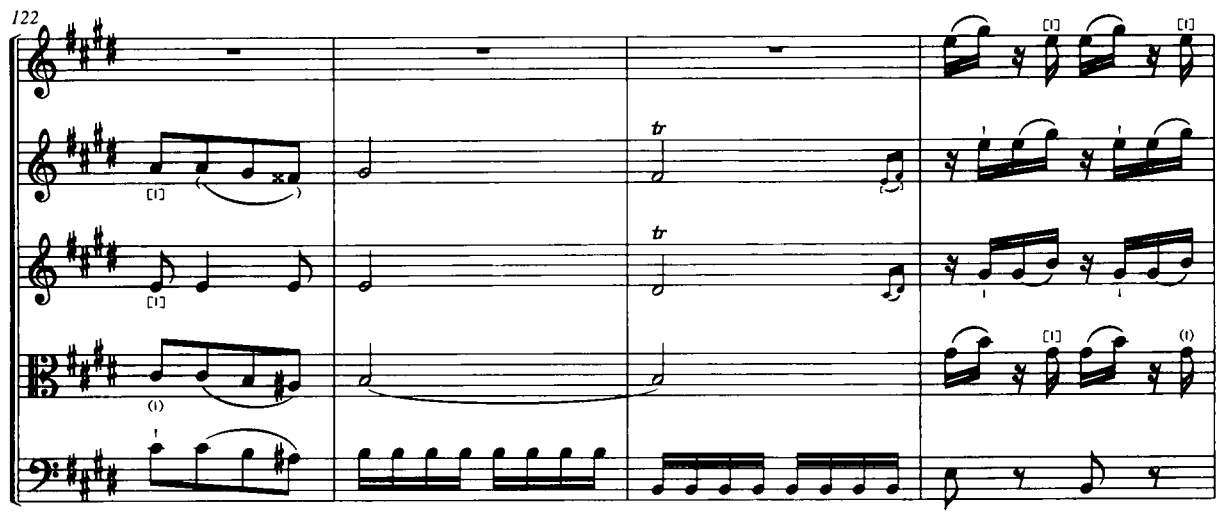

89
tr

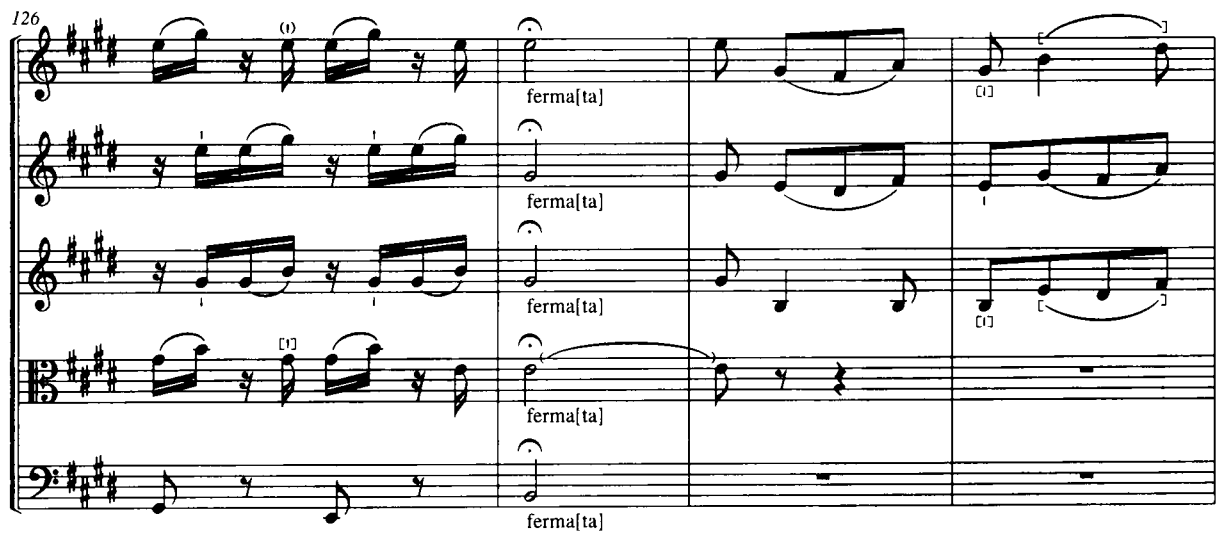

92
95
98
tr.
tr.

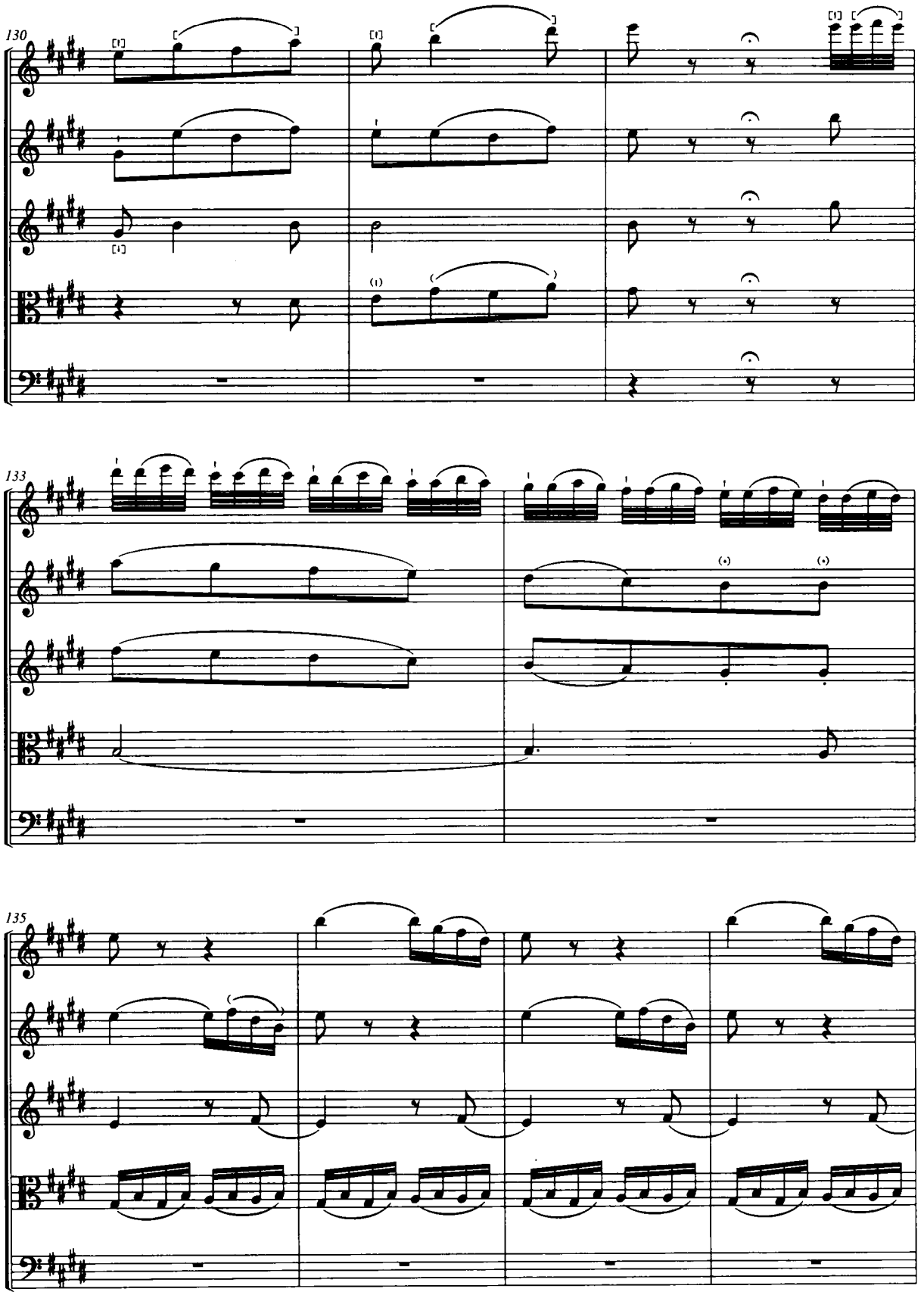

101
103
106

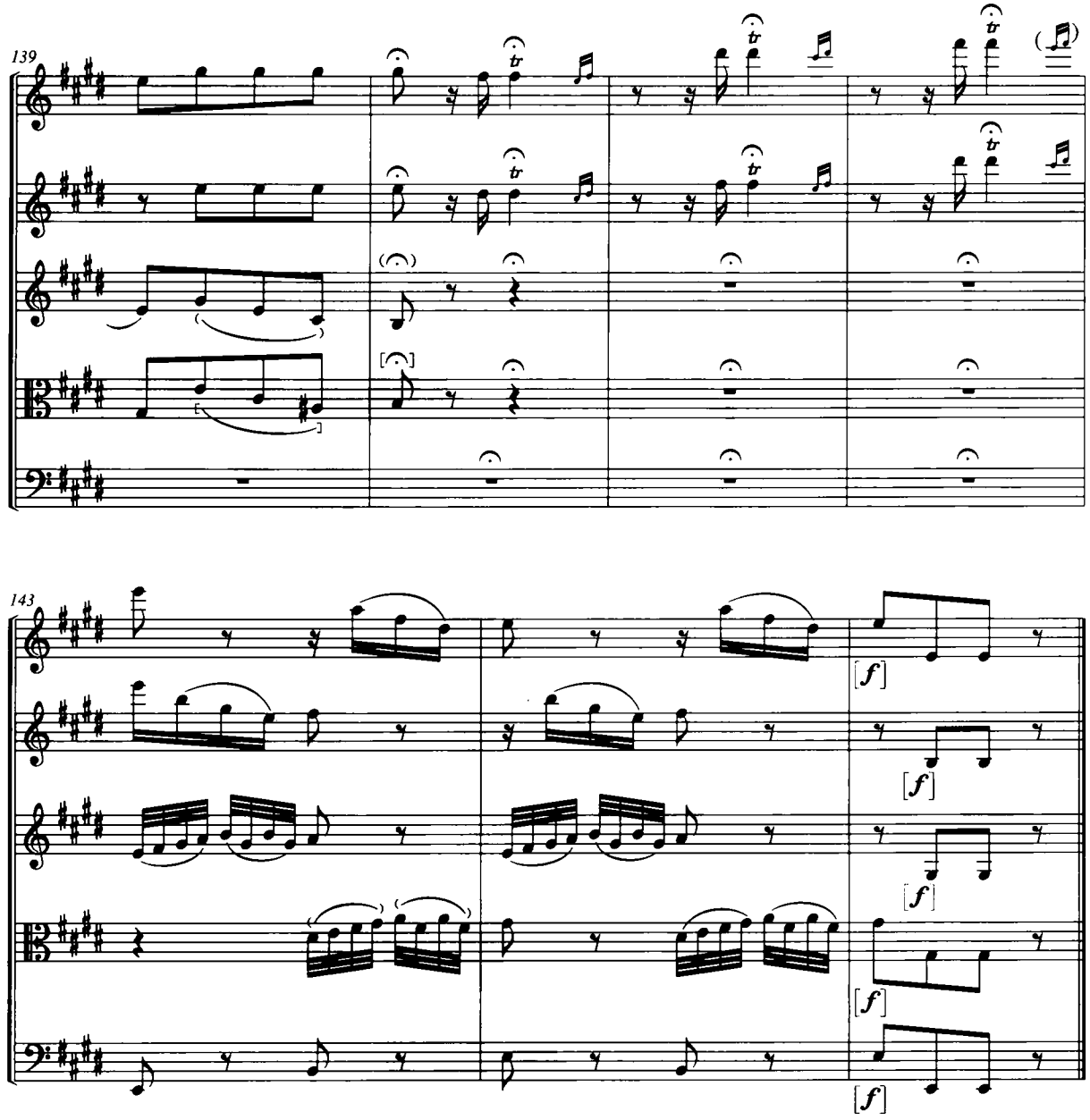

109
112
dolce
dolce
[dolce]
dolce
Violoncelle
dolce
116


119
p(p)
p[oco]f
p[oco]f
(p[oco]f)
Basso
(p[oco]f)

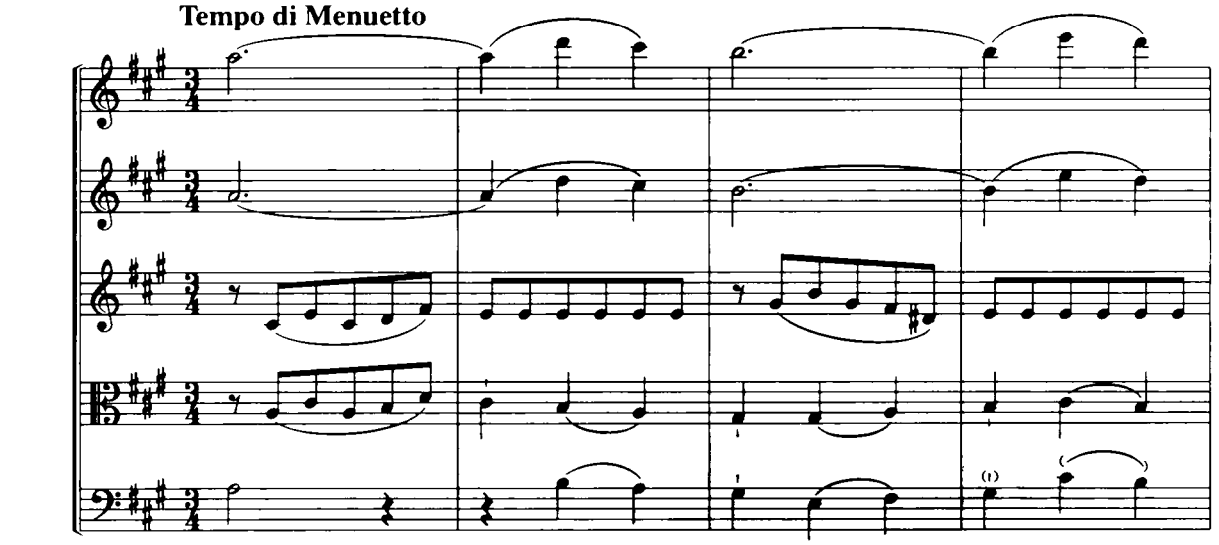

122
tr
tr

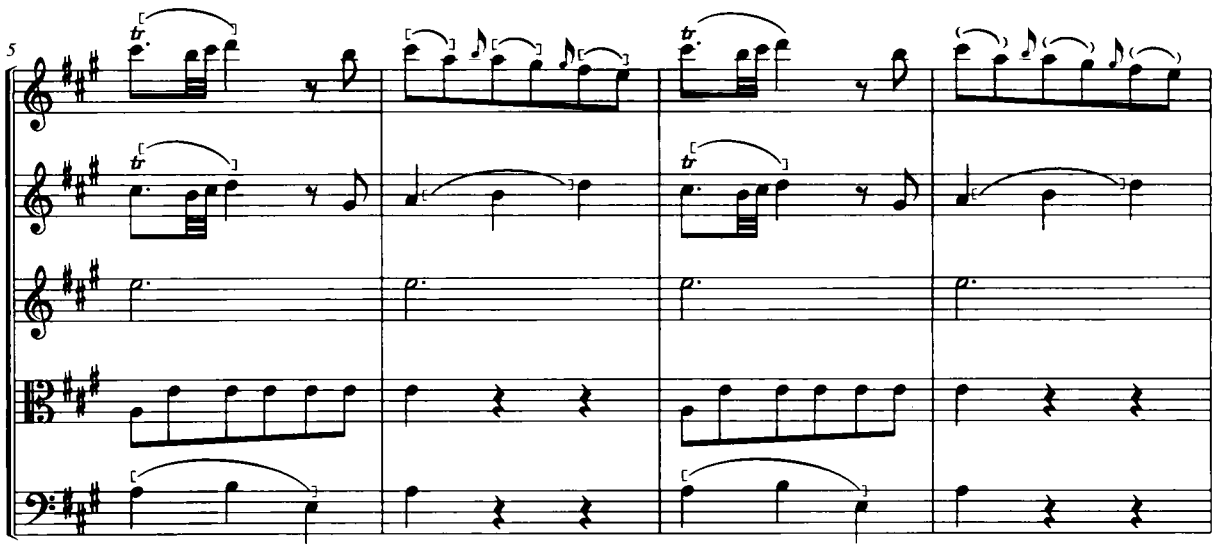

126
ferma[ta]
ferma[ta]
ferma[ta]
ferma[ta]
ferma[ta]

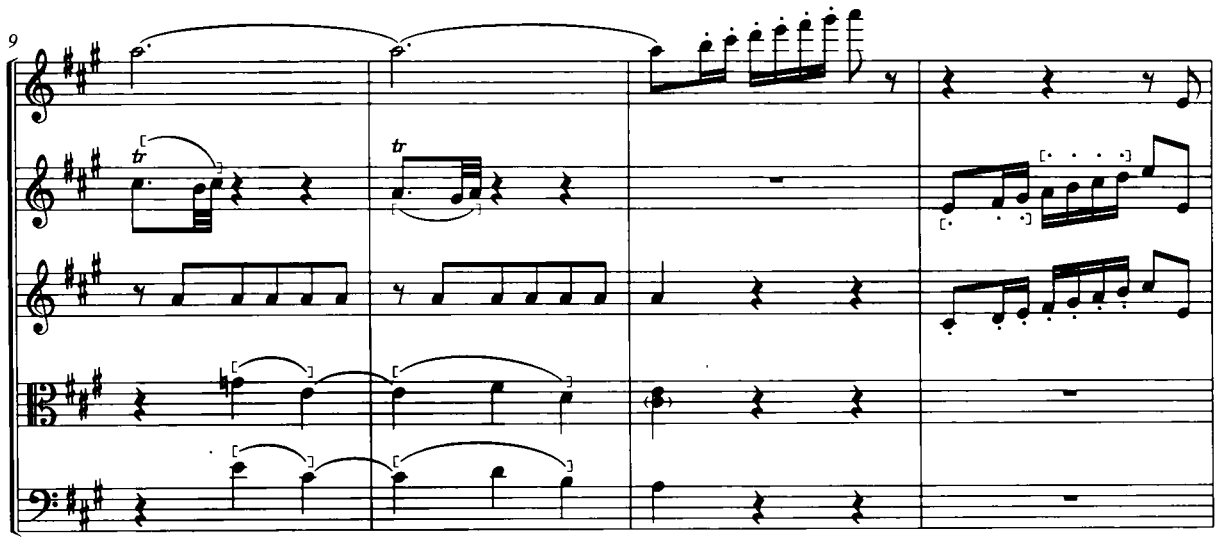

130
133
135

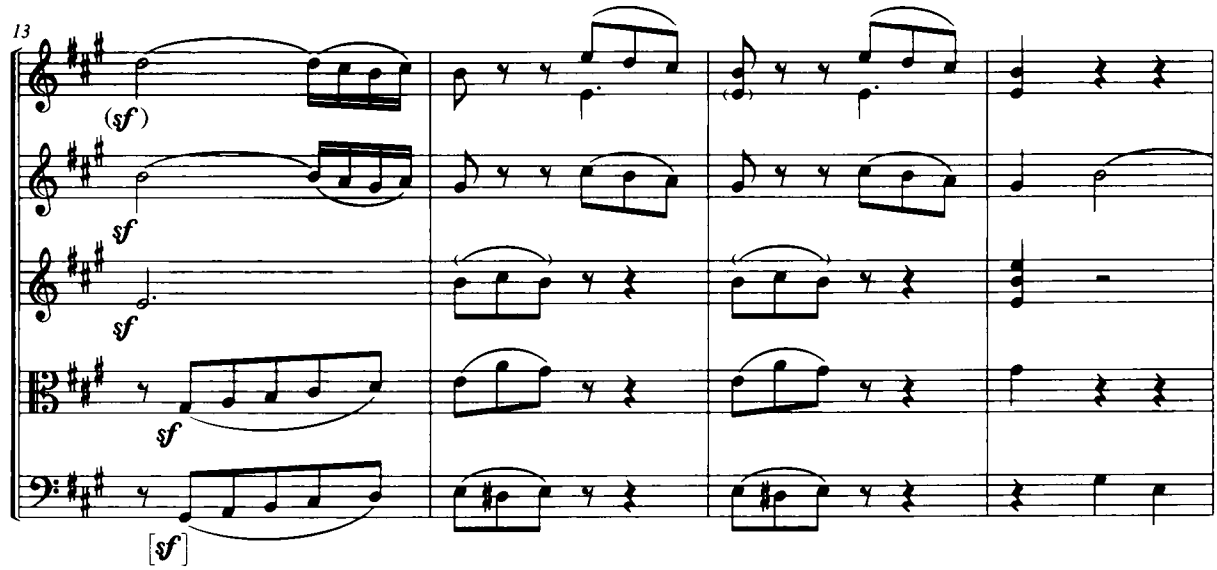

139
143
[f]
[f]
[f]
[f]
[f]

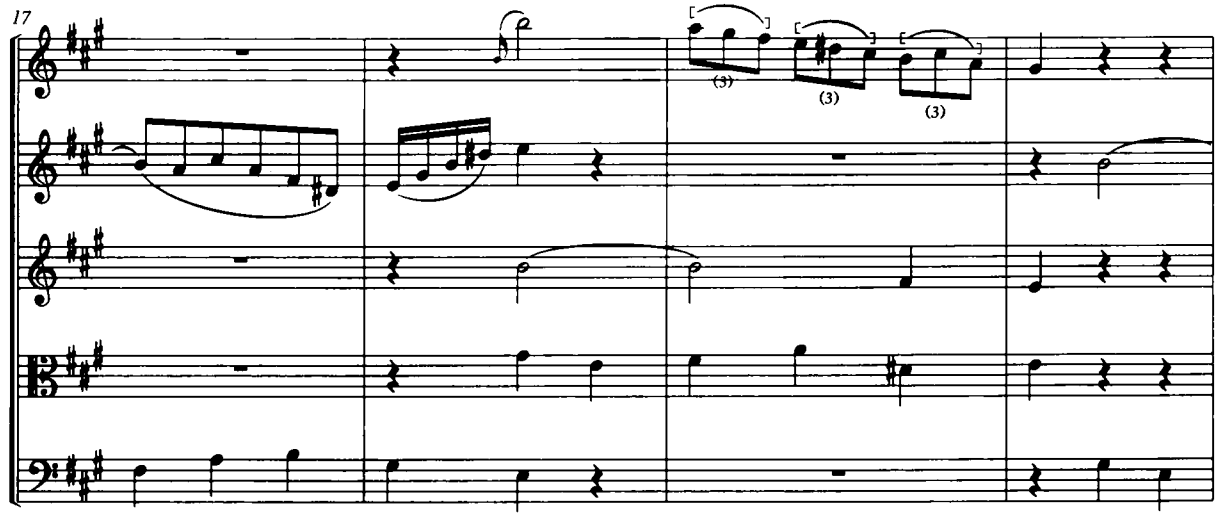
Tempo di Menuetto

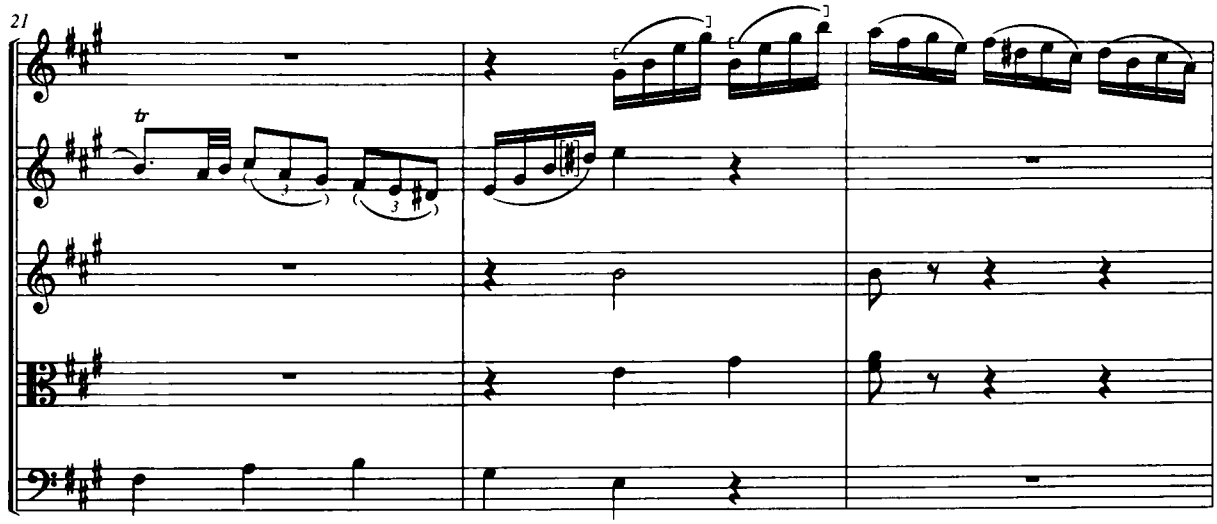


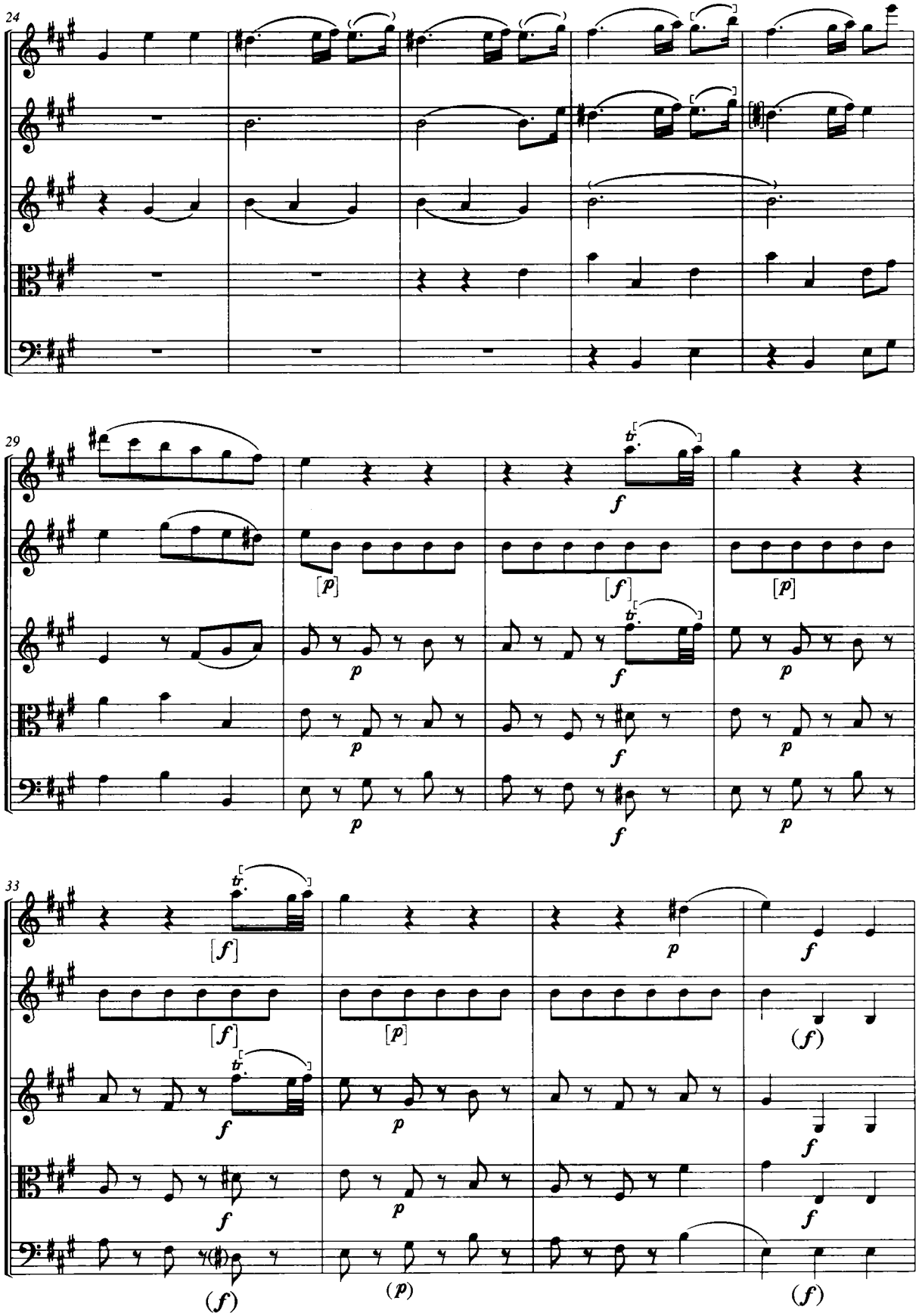


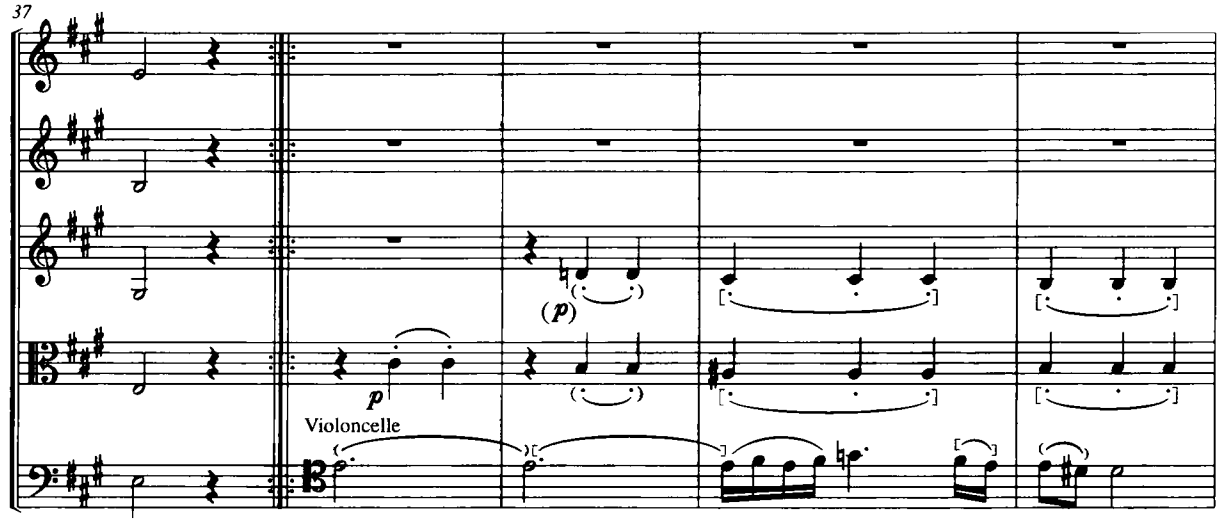



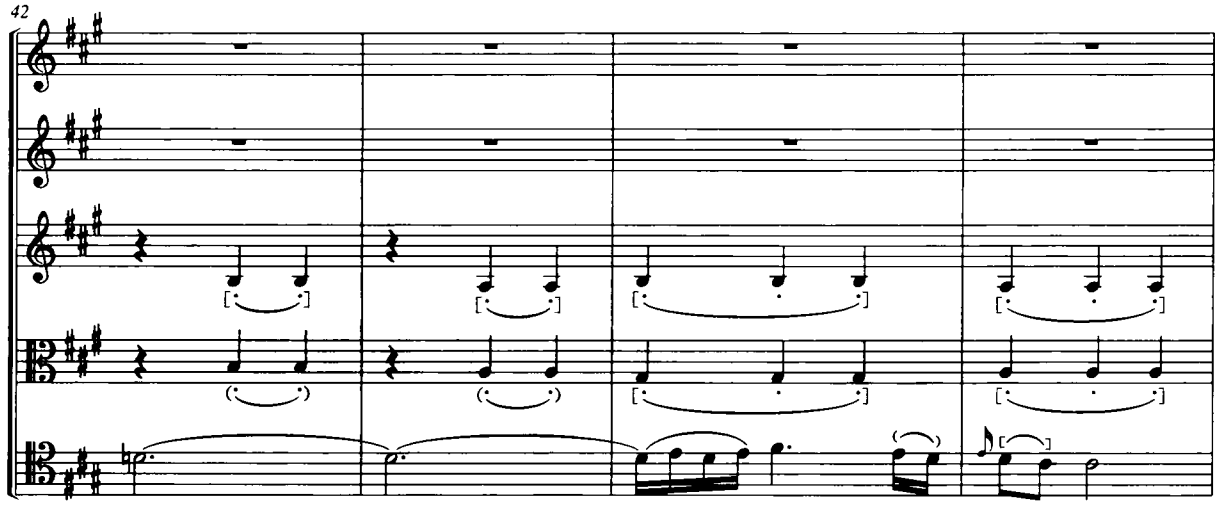

13
(sf)
sf
sf
sf
[sf]

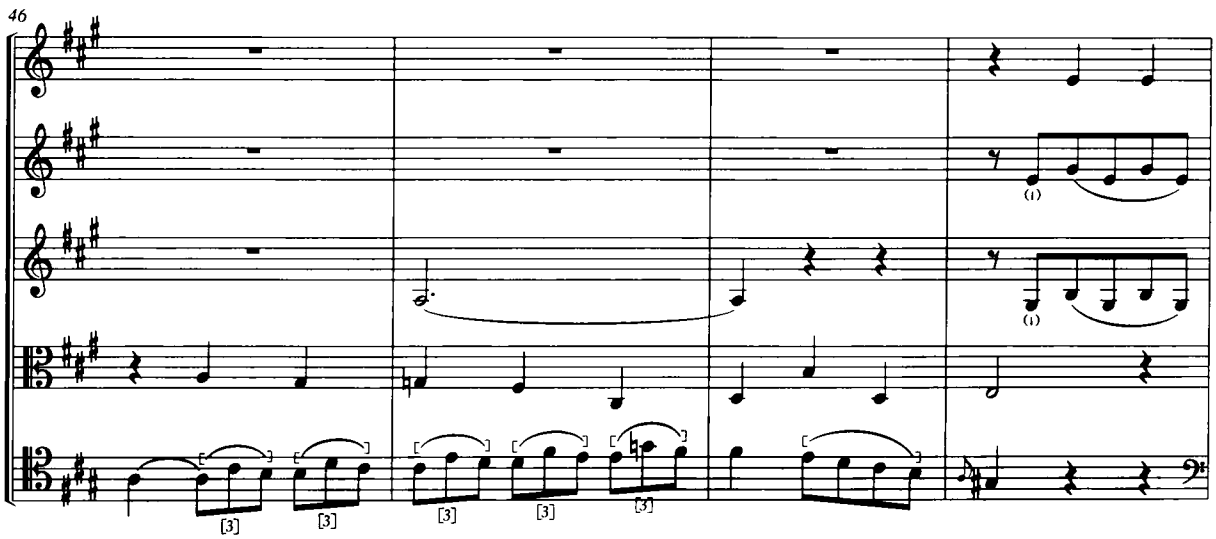

17
(3)
(3)
(3)

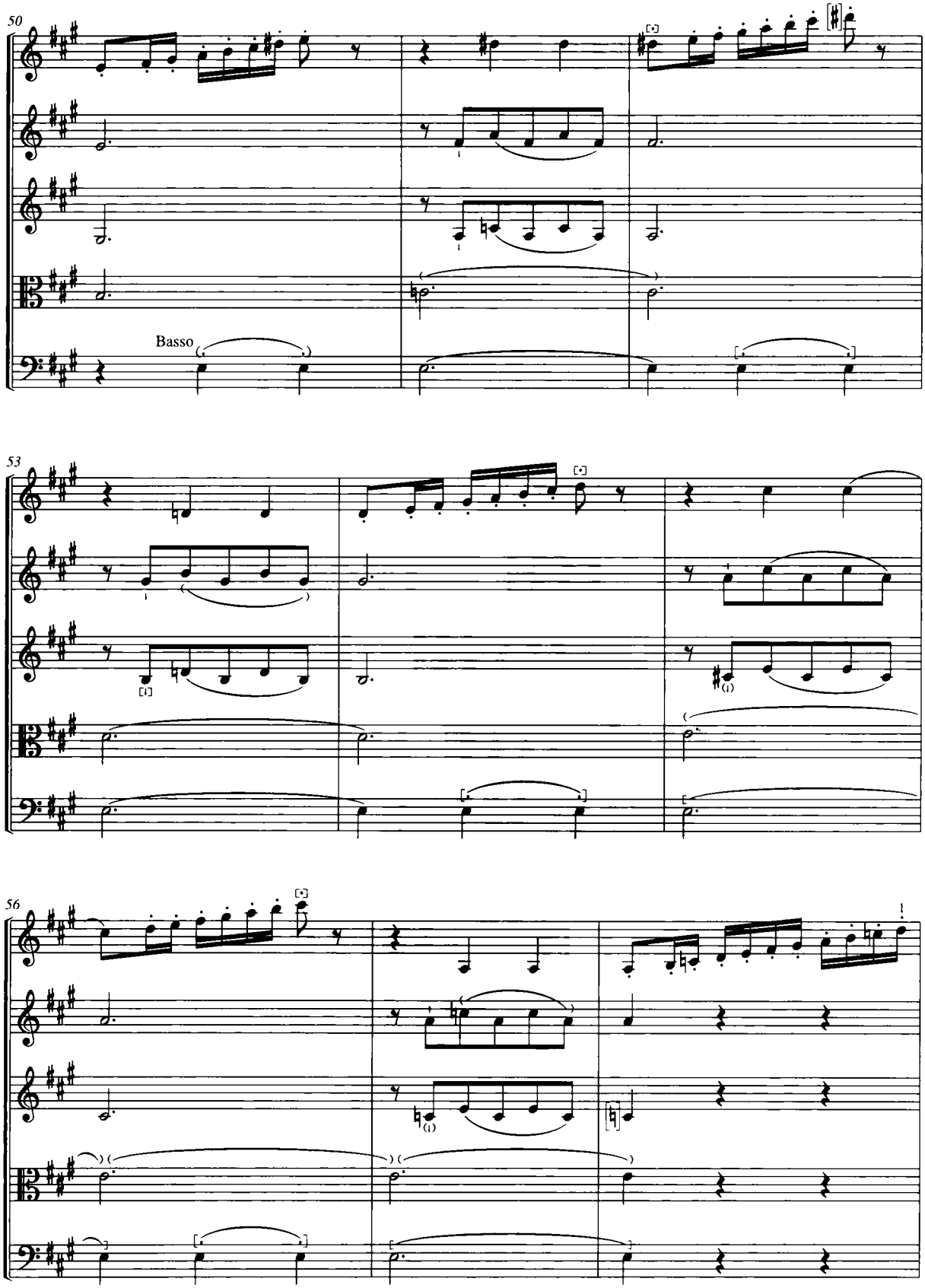

21
tr

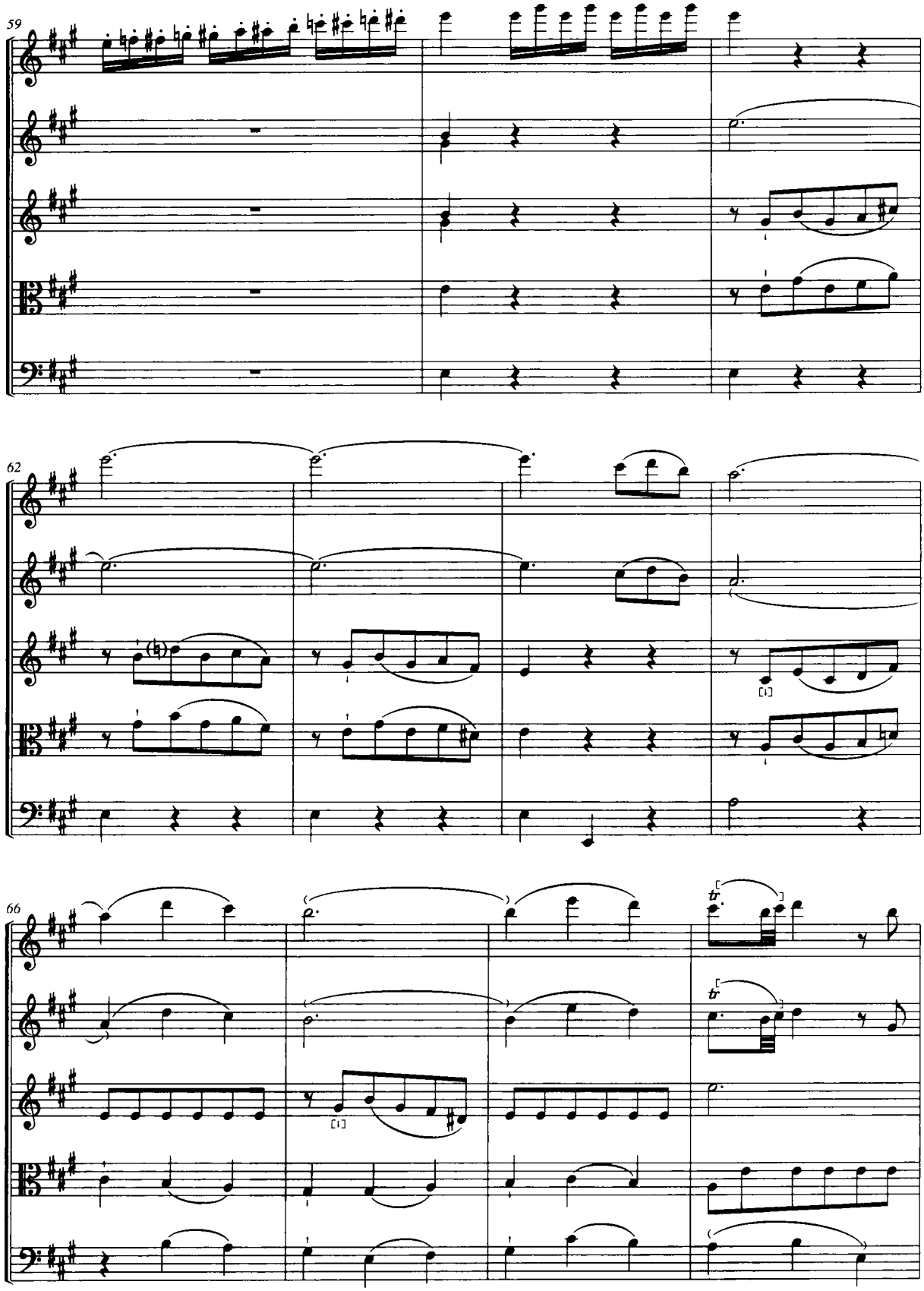

24
29
33

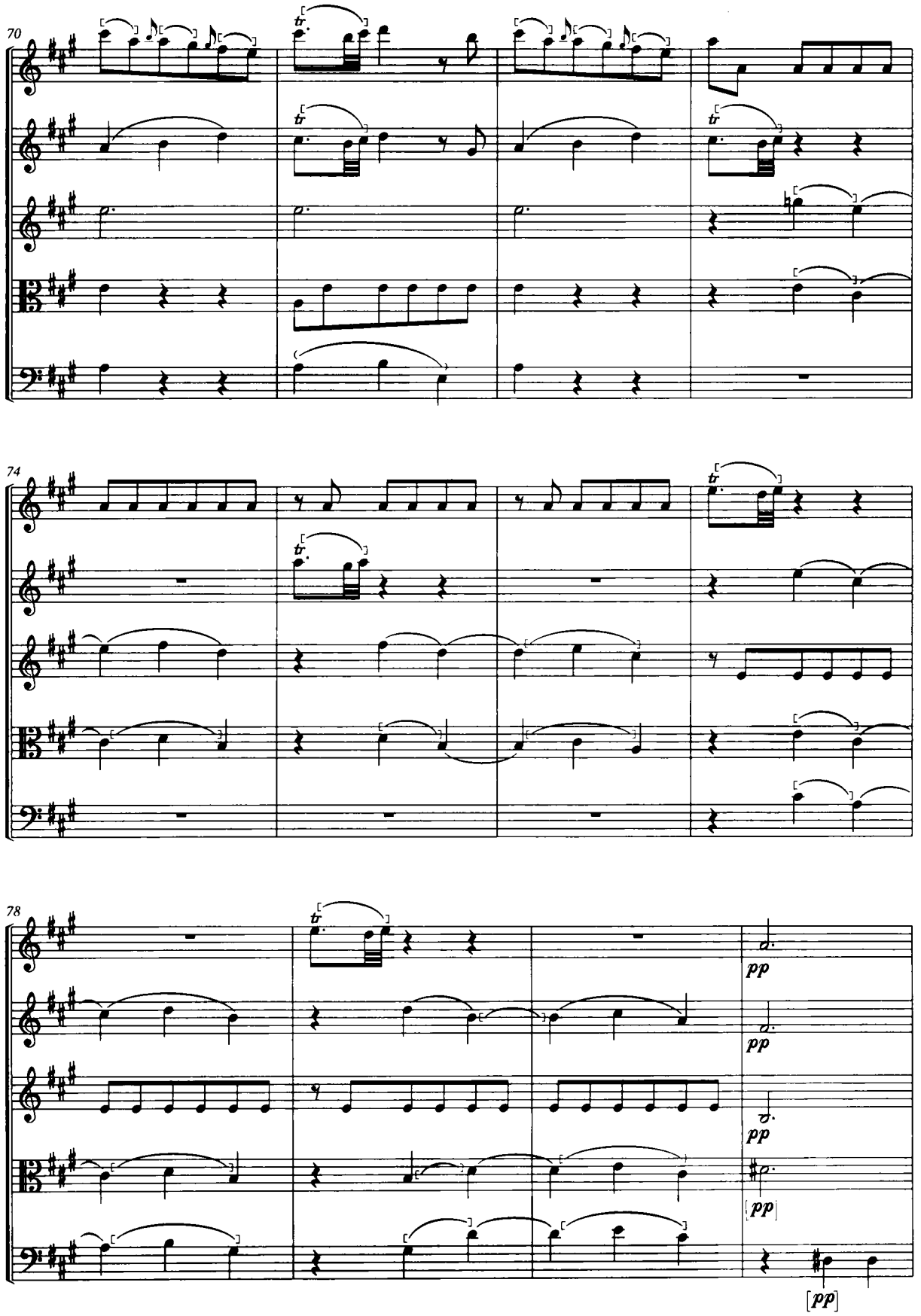

37
(p)
p
Violoncelle

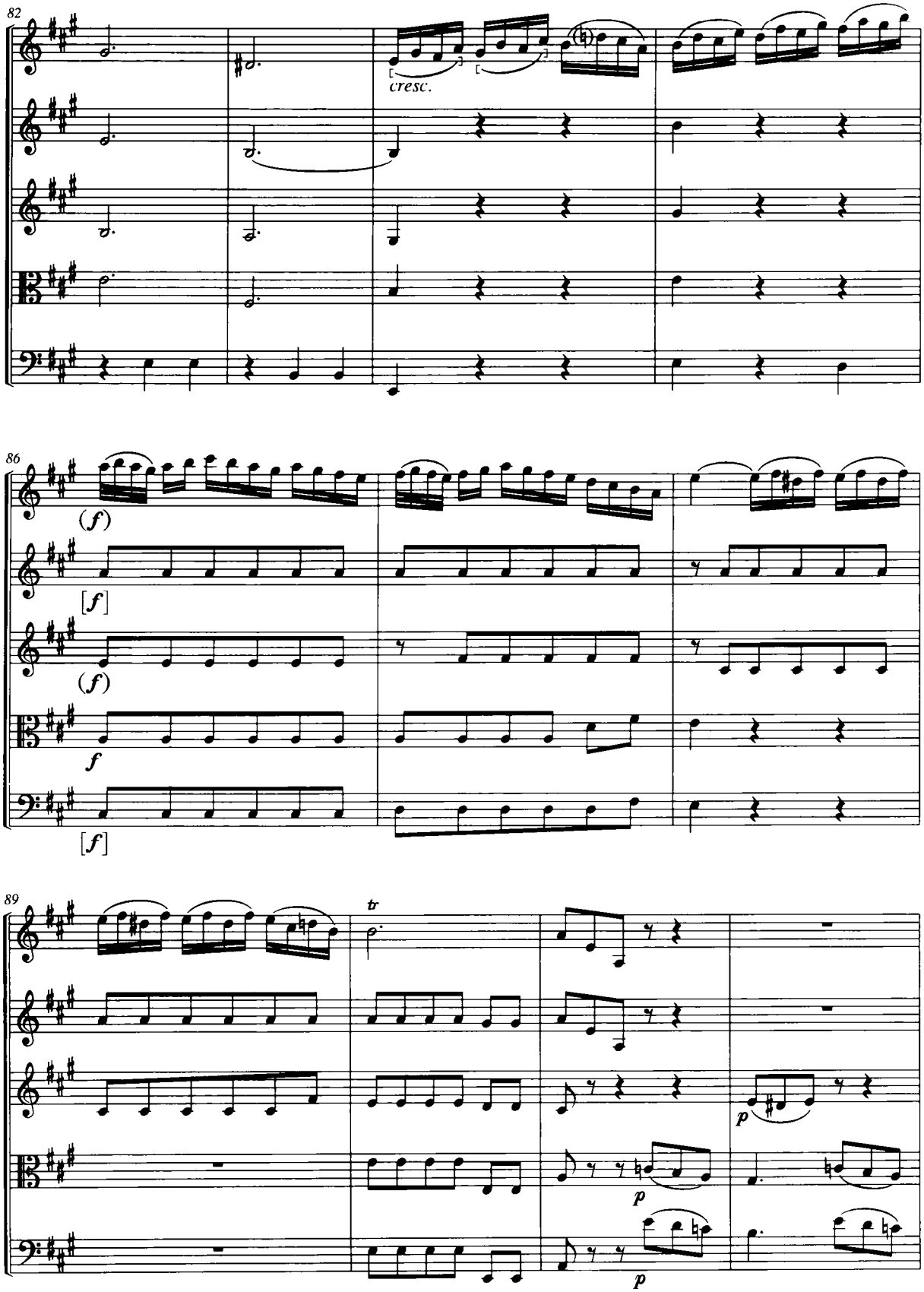

42

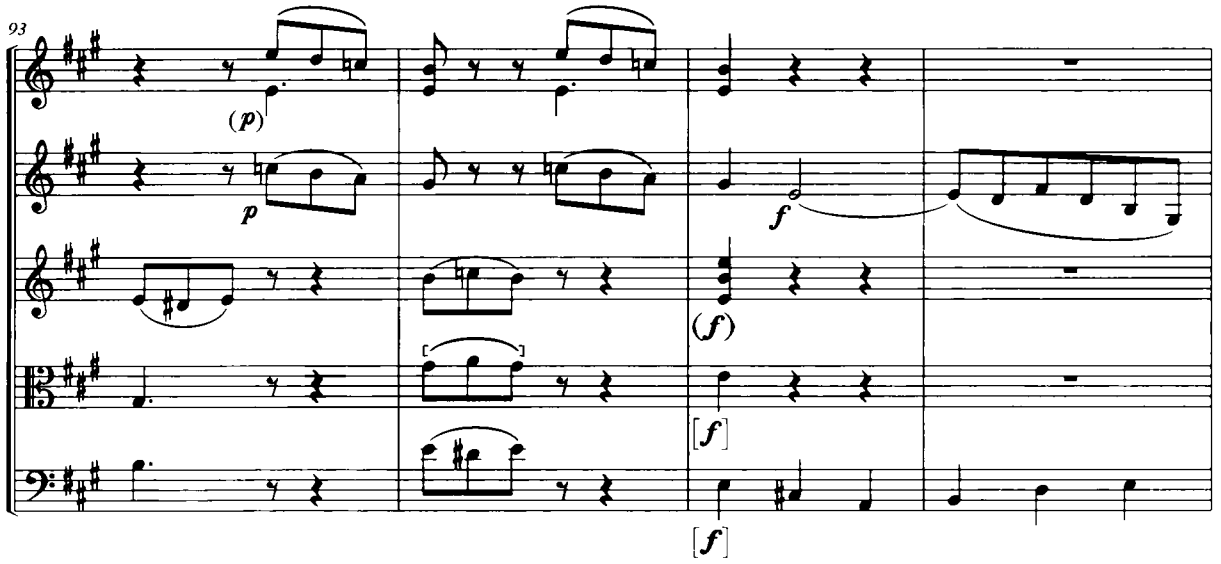

46
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]

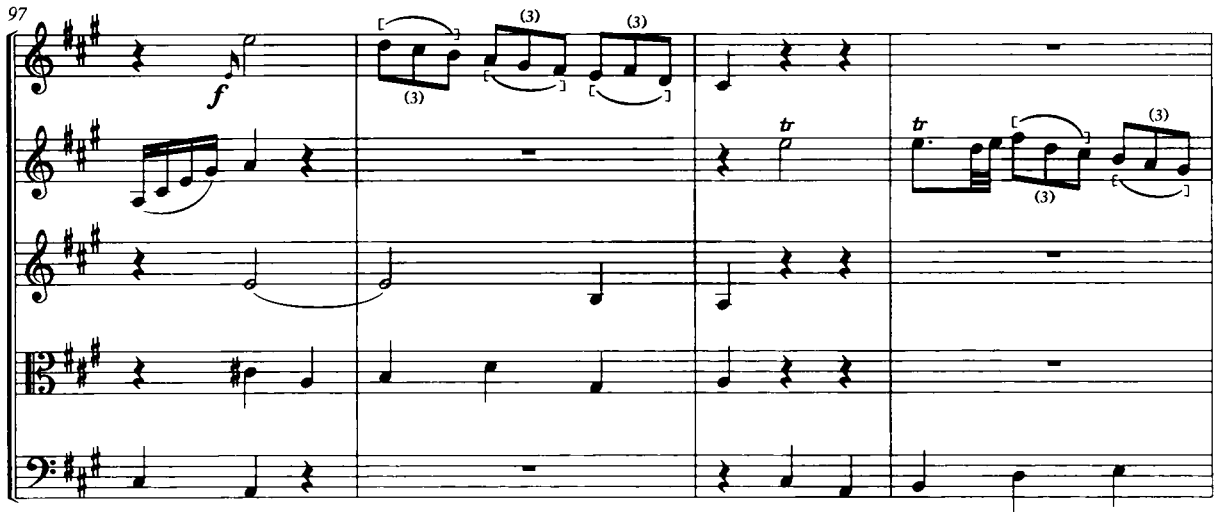

50
Basso
53
56

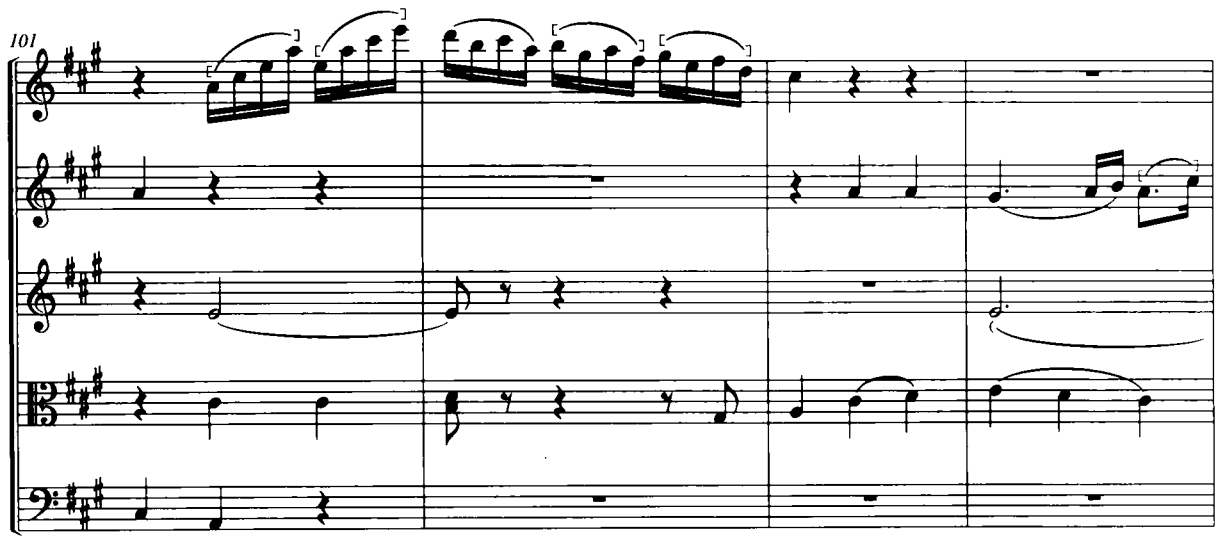

59
62
66

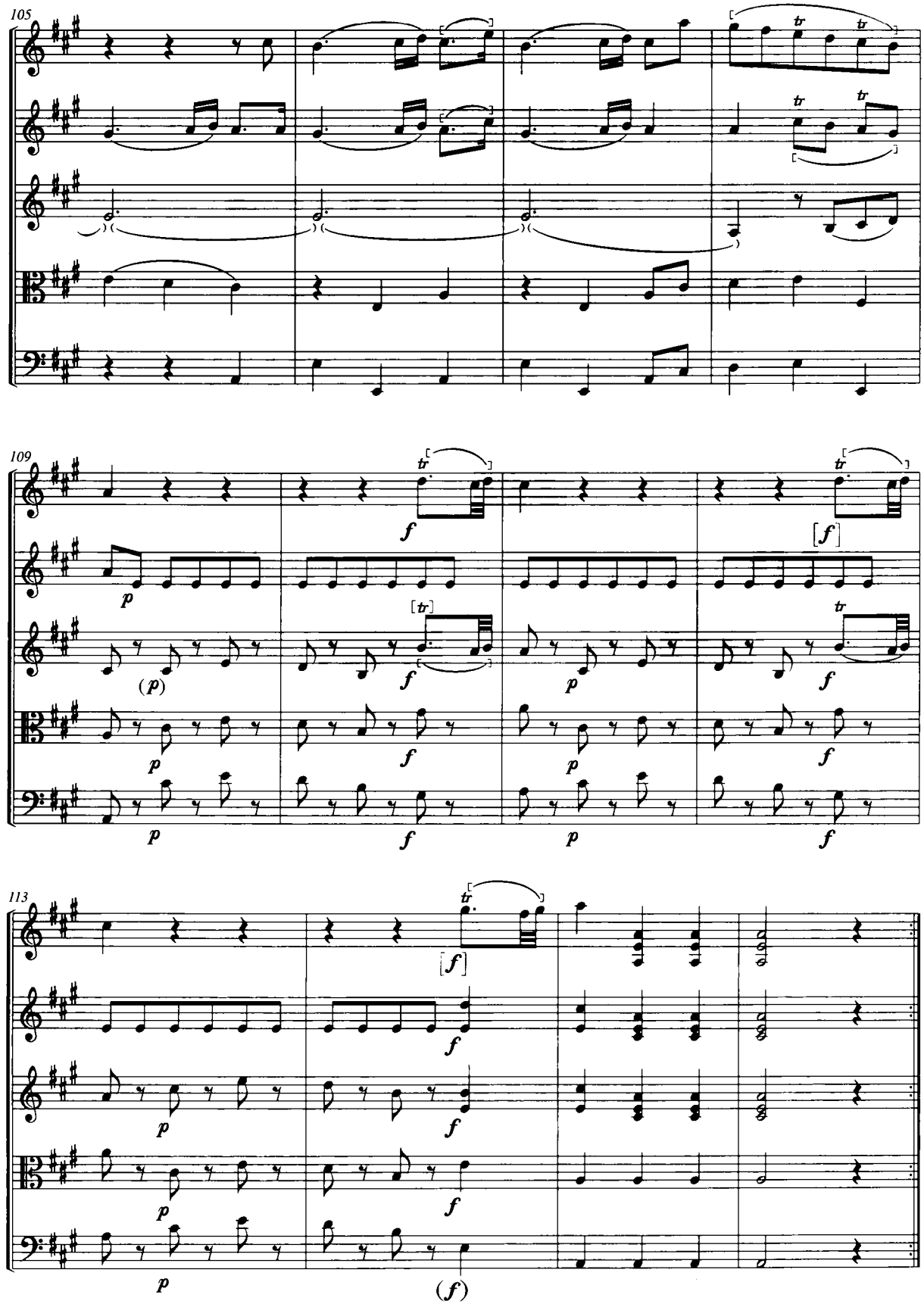

70
74
78
pp
pp
pp
[pp]
[pp]


82
cresc.
86
(f)
[f]
(f)
f
[f]
89
tr
p
p
p

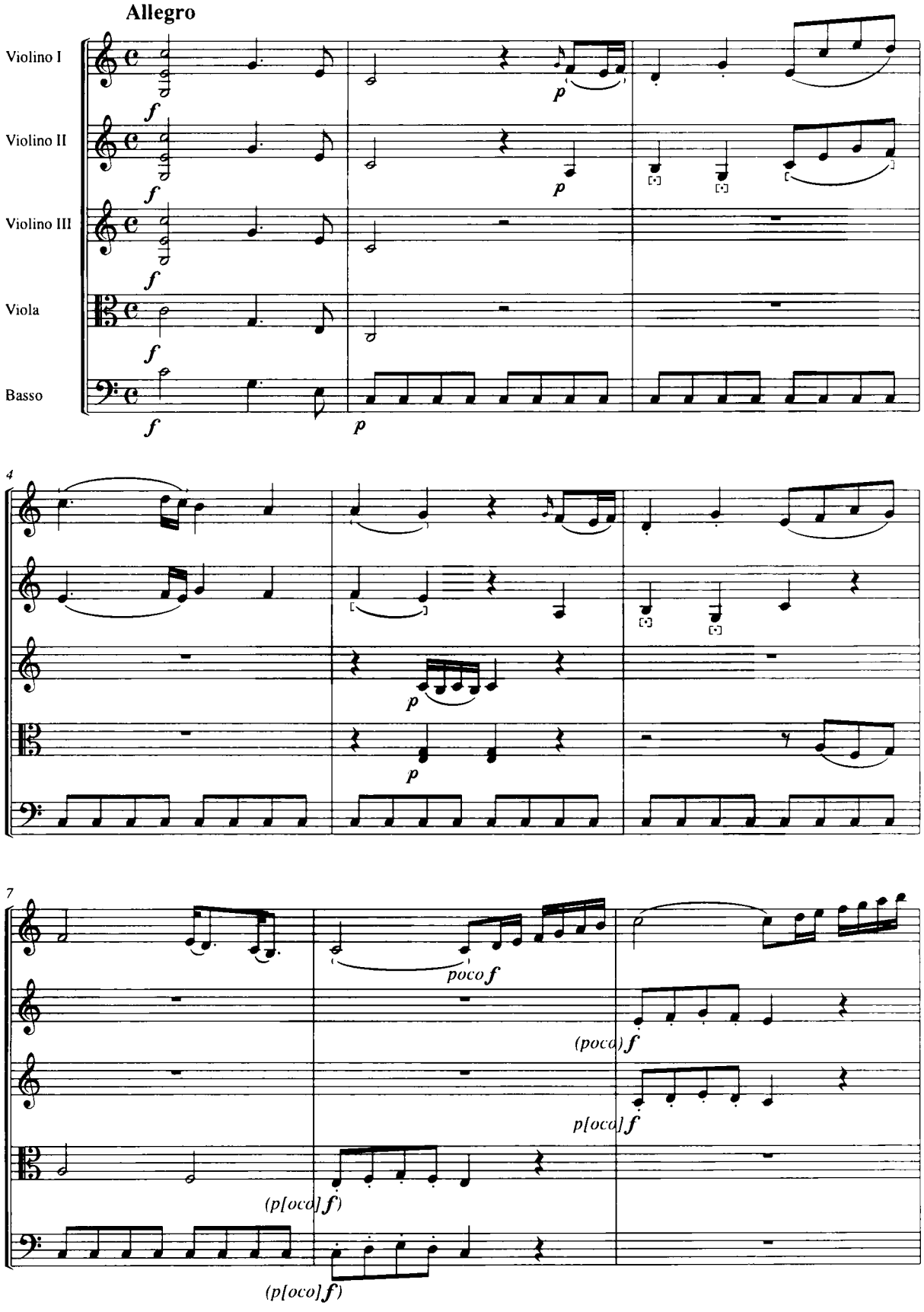

93
(p)
p
f
(f)
[f]
[f]

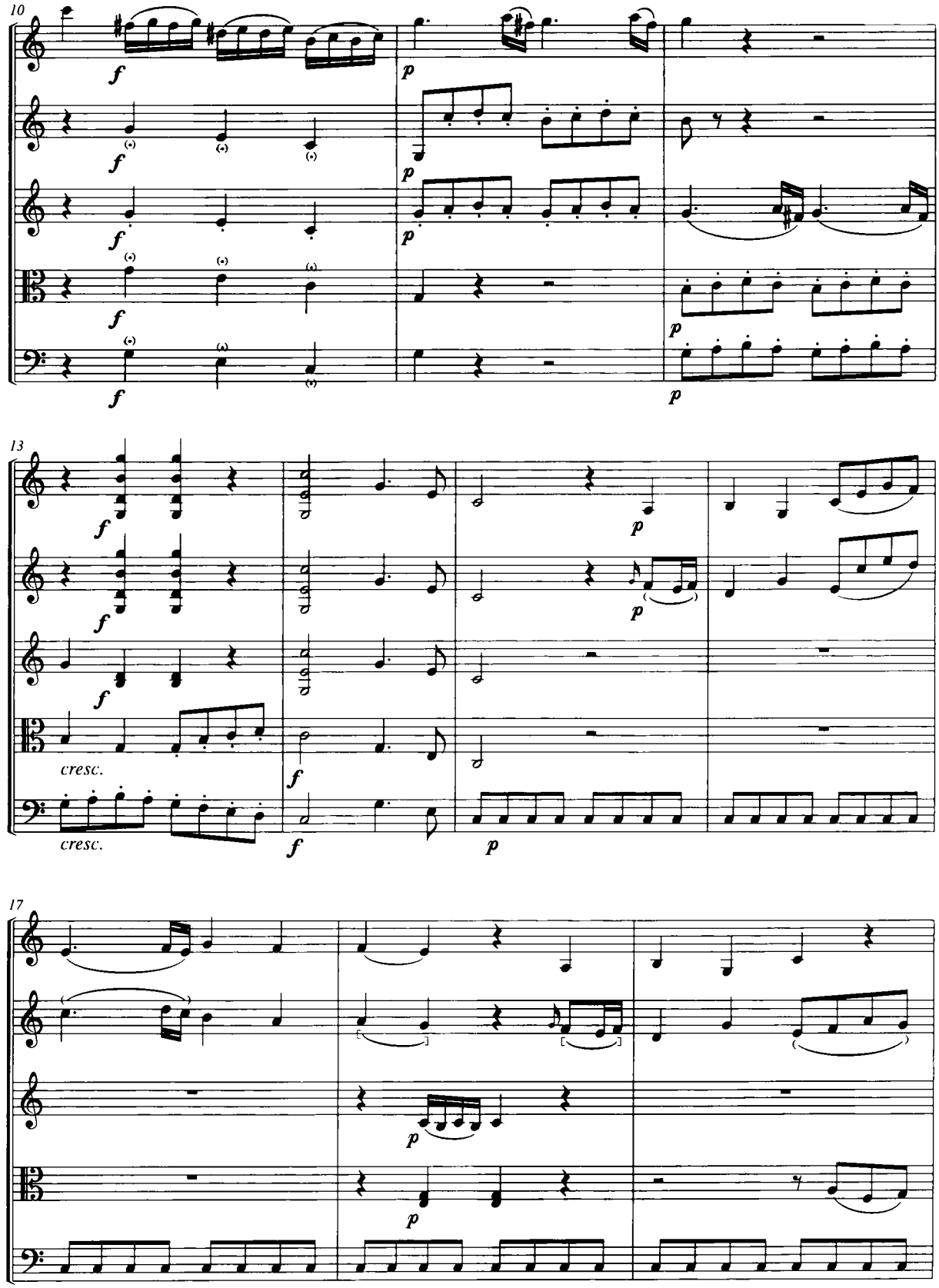

97
f
(3)
(3)
(3)
tr
tr
(3)
(3)

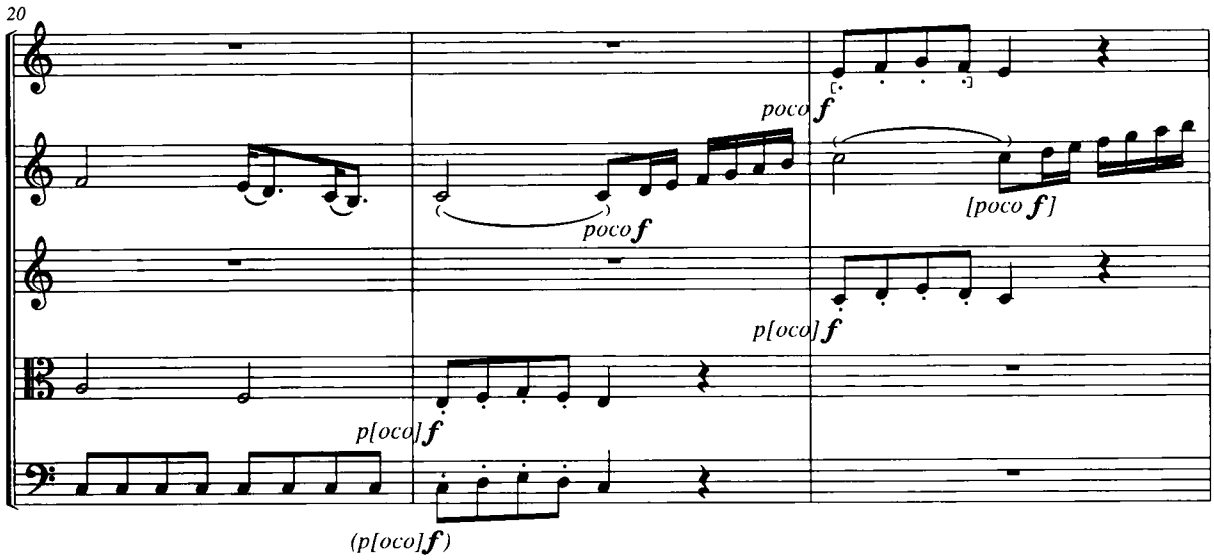

101

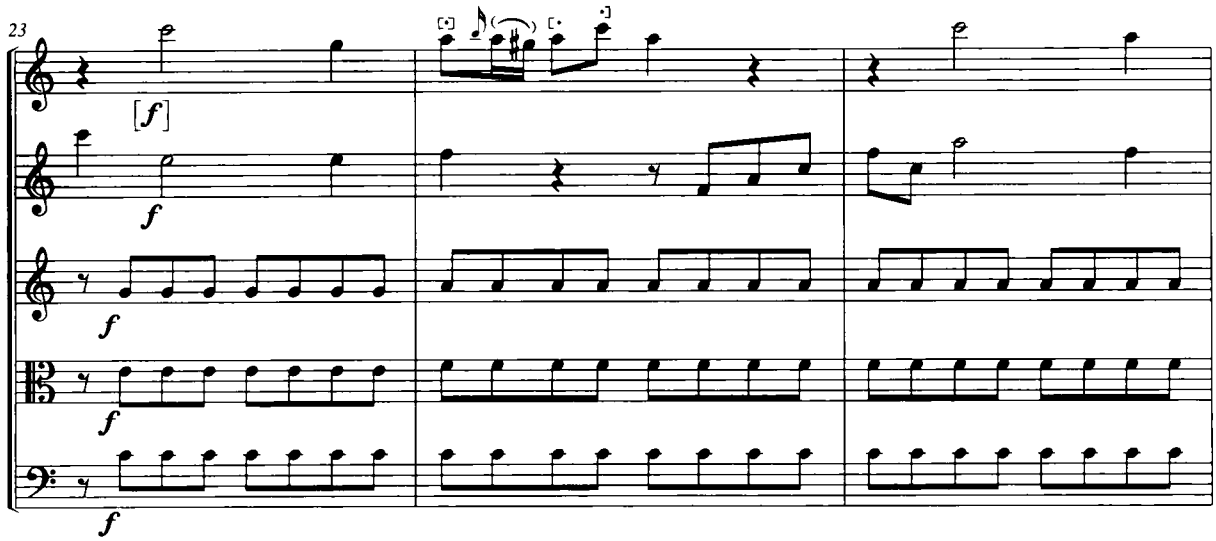

105
109
113

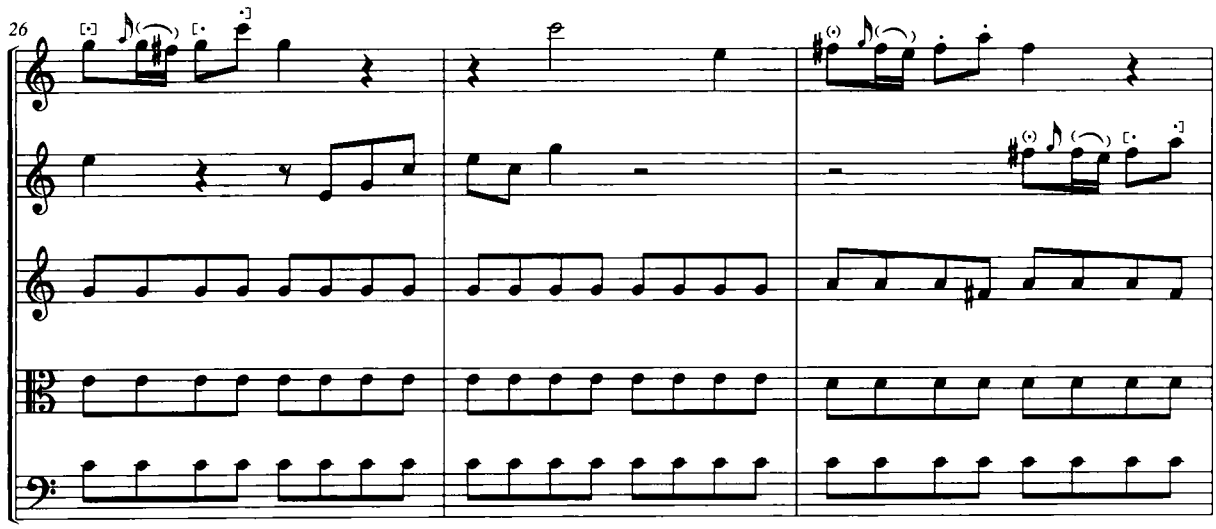
# Quintet No. 7 in C

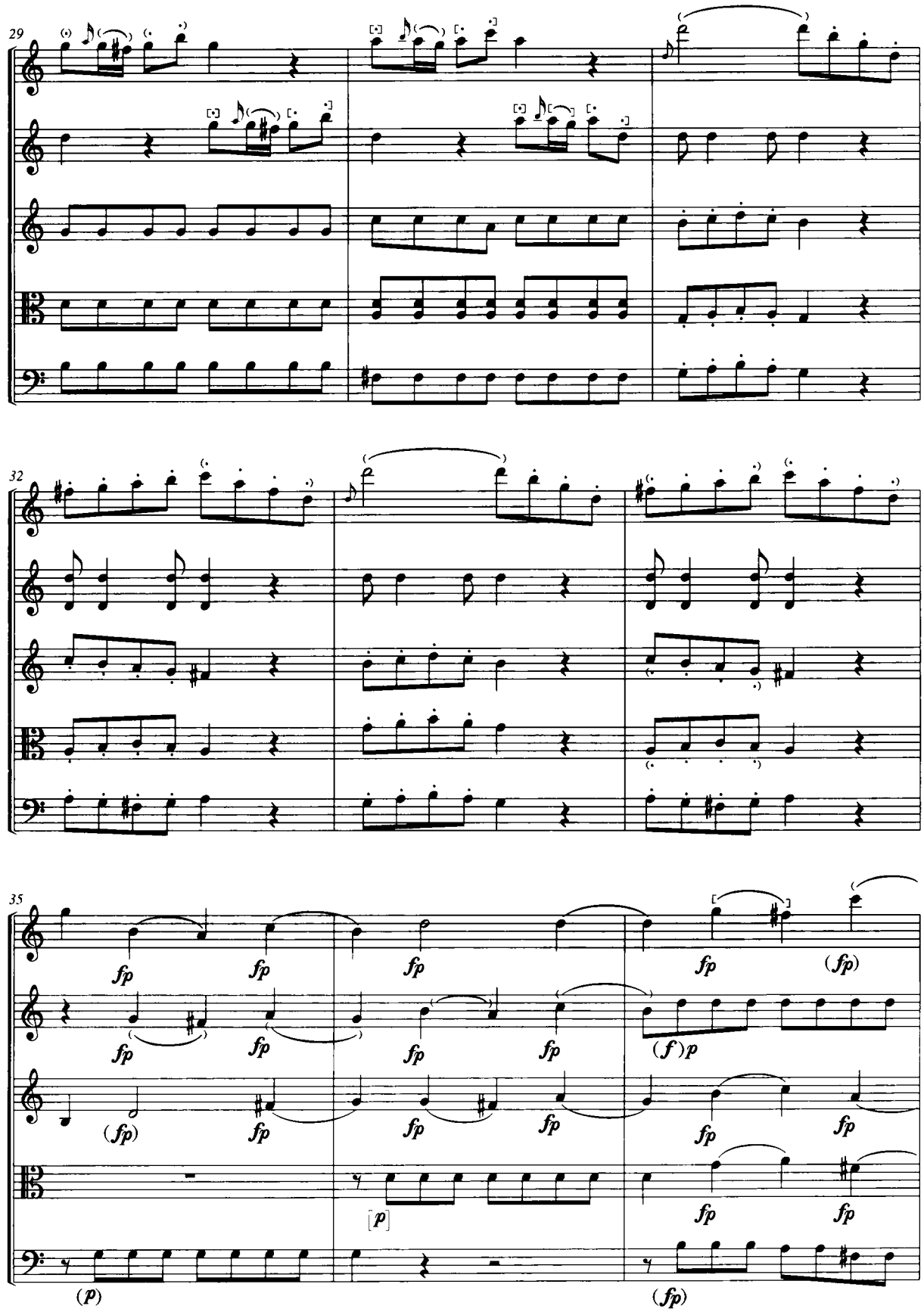


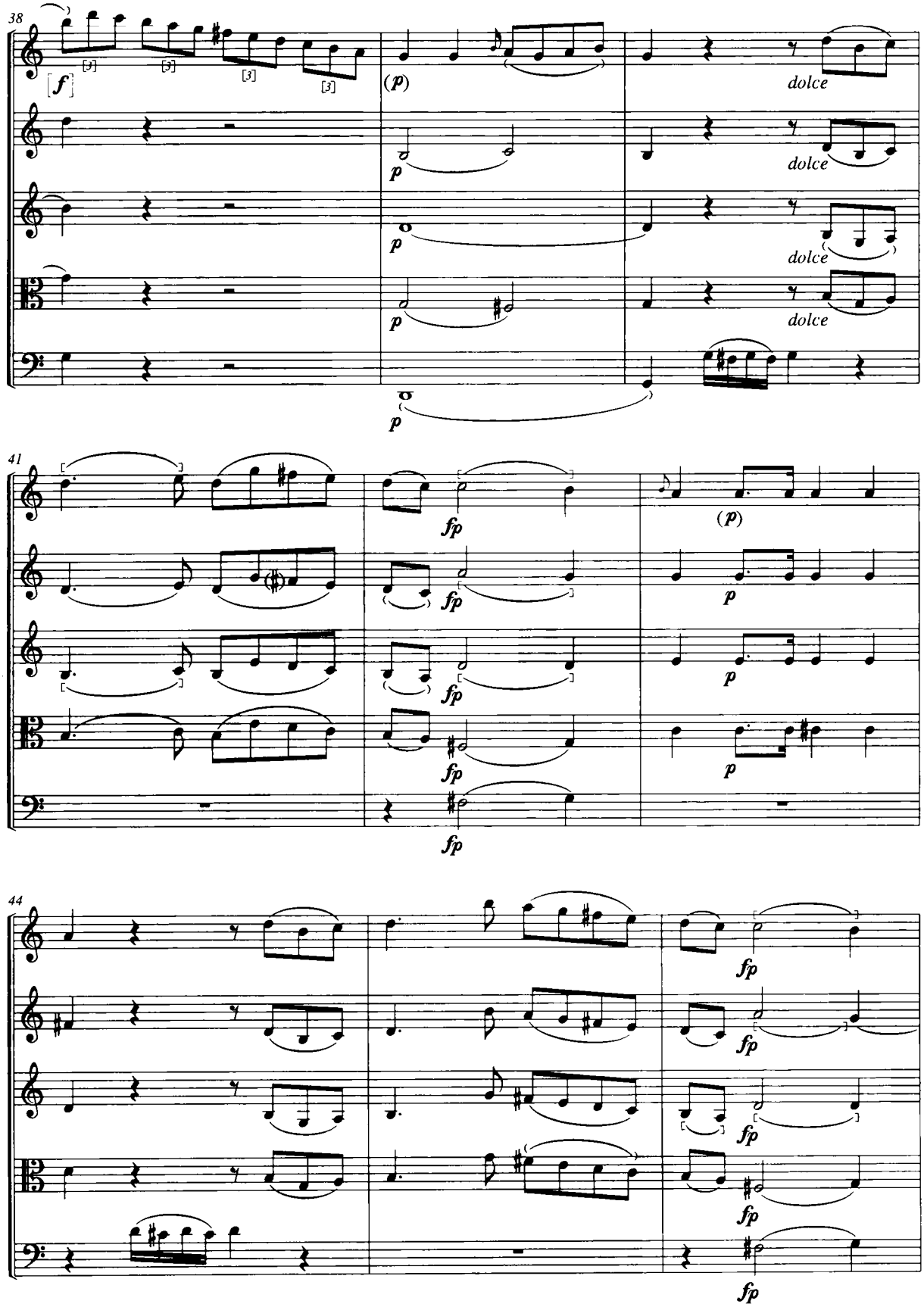

10
13
17
cresc.
cresc.

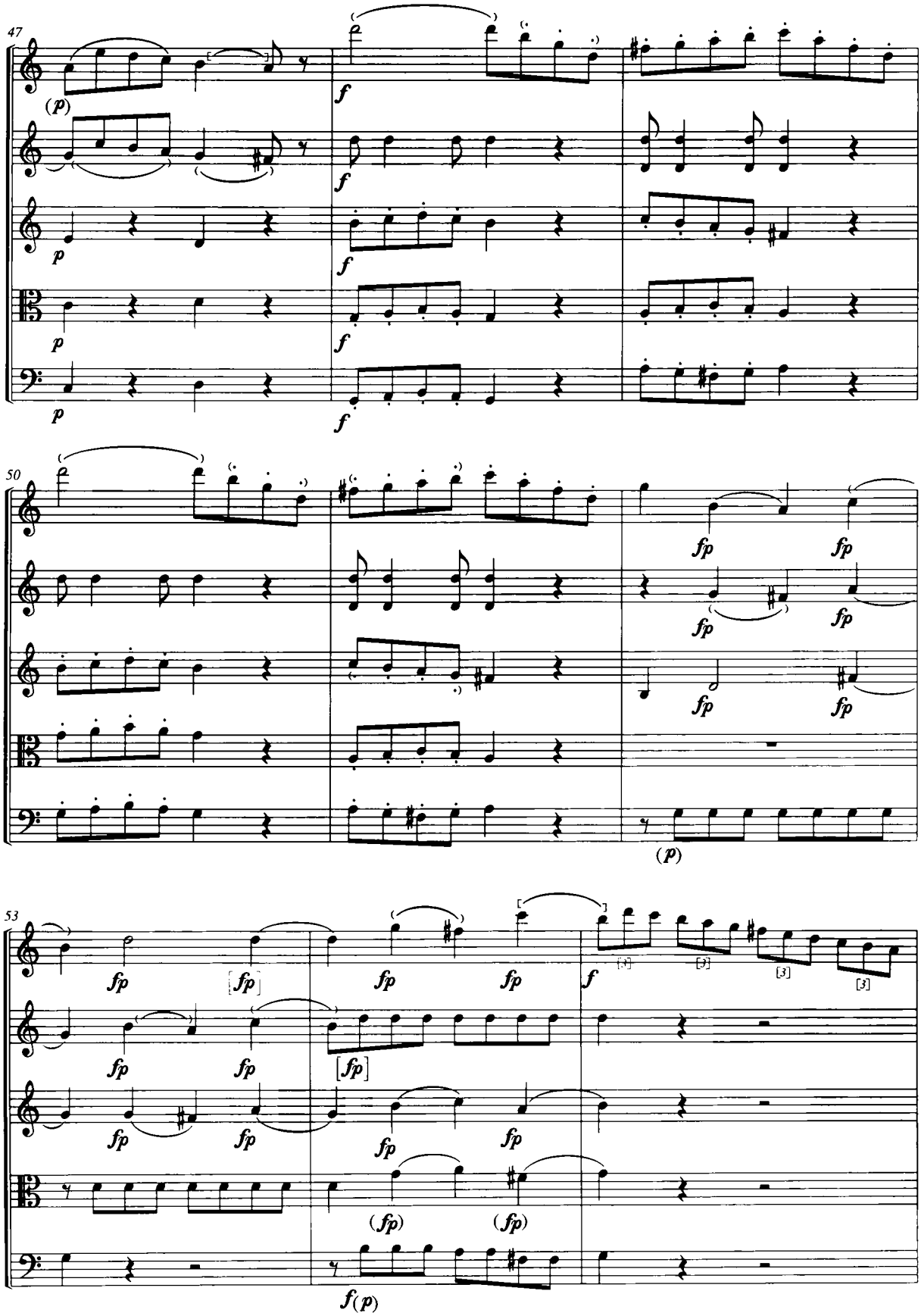

20
poco f
poco f
[poco f]
p[oco] f
p[oco] f
(p[oco] f)

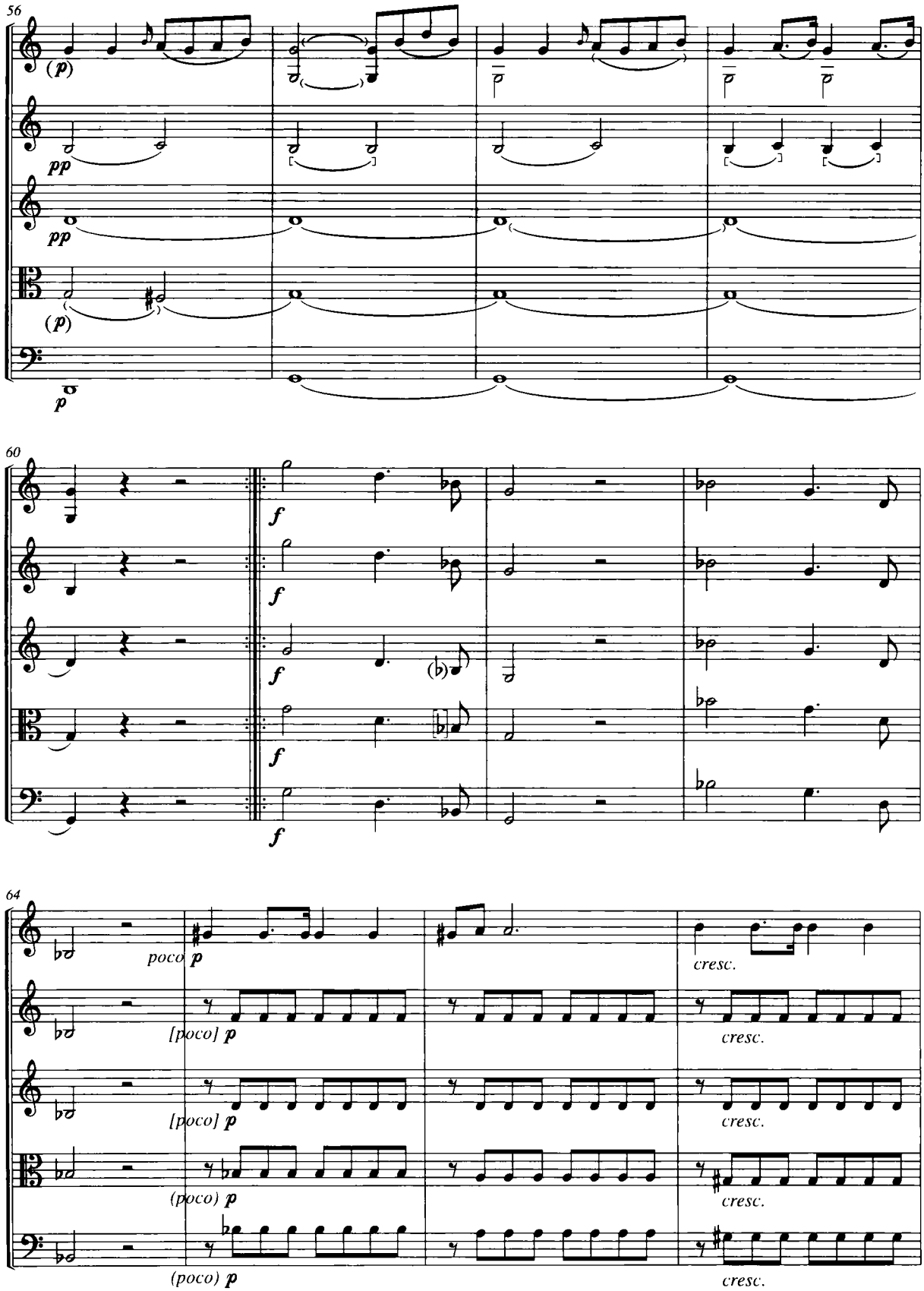

23
[f]
f
f
f
f

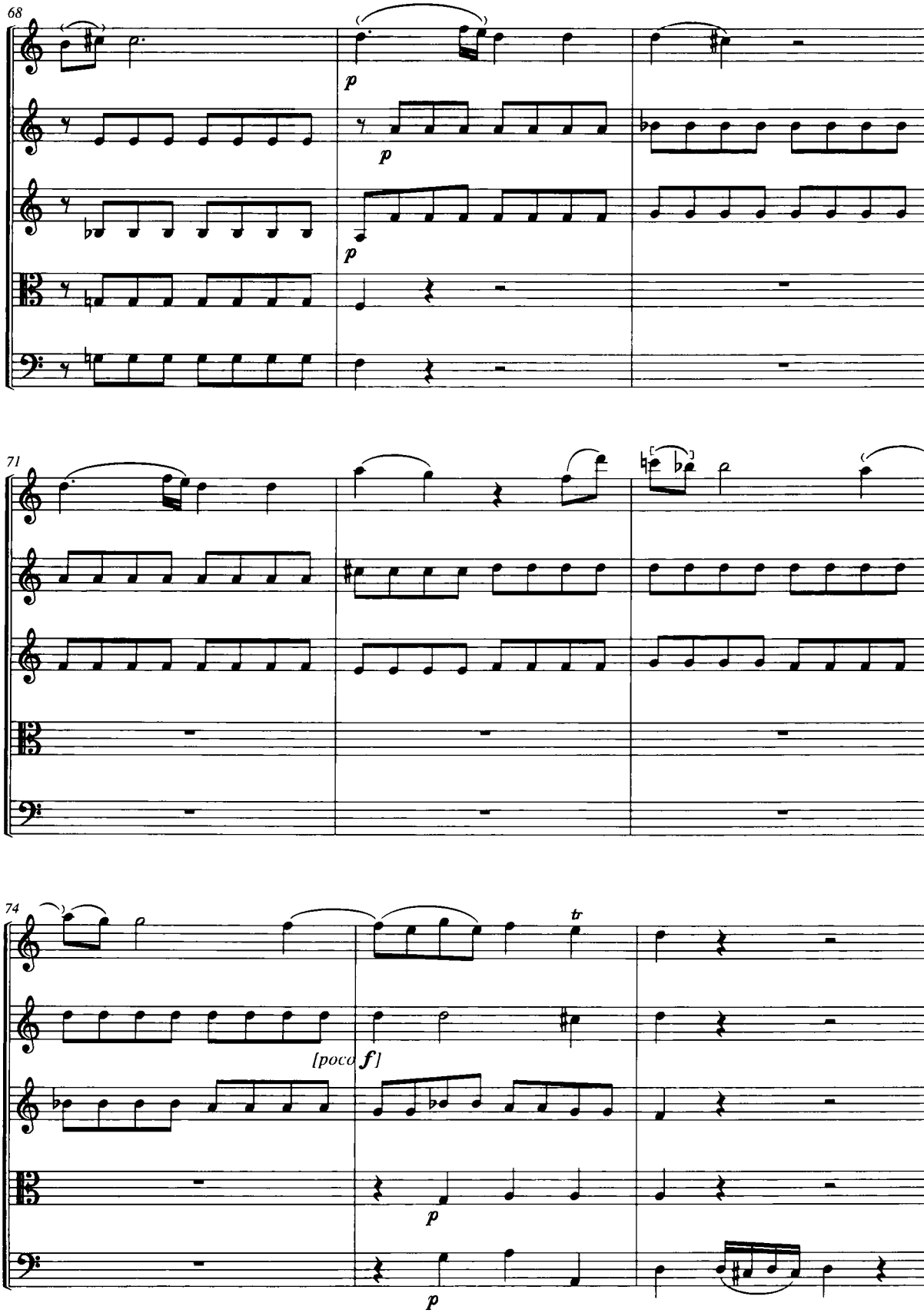

26

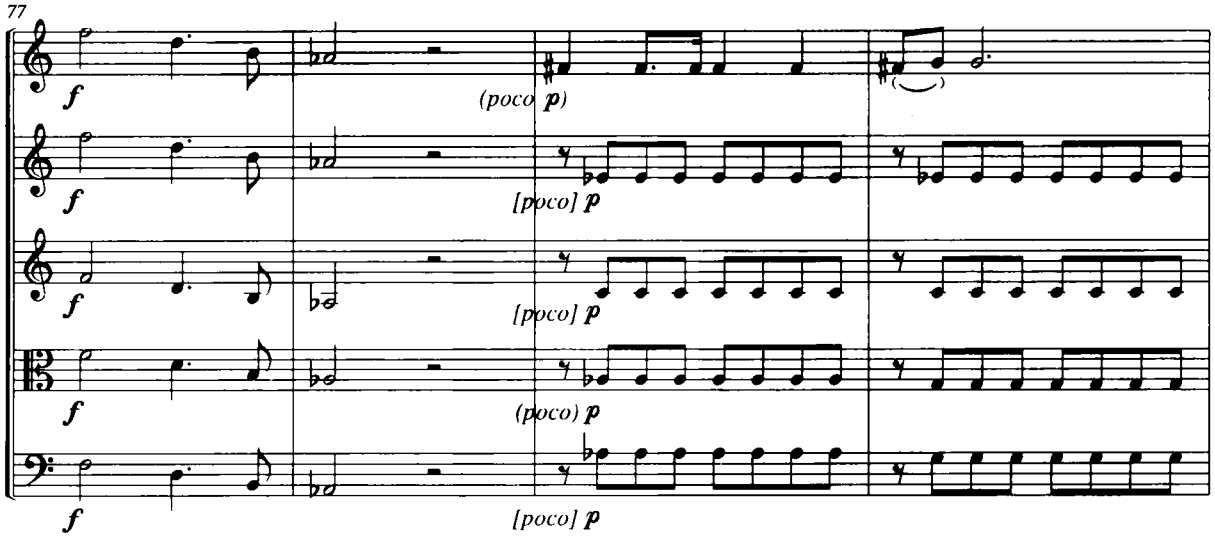

29
32
35
fp
(fp)
(f)p
[p]
(p)

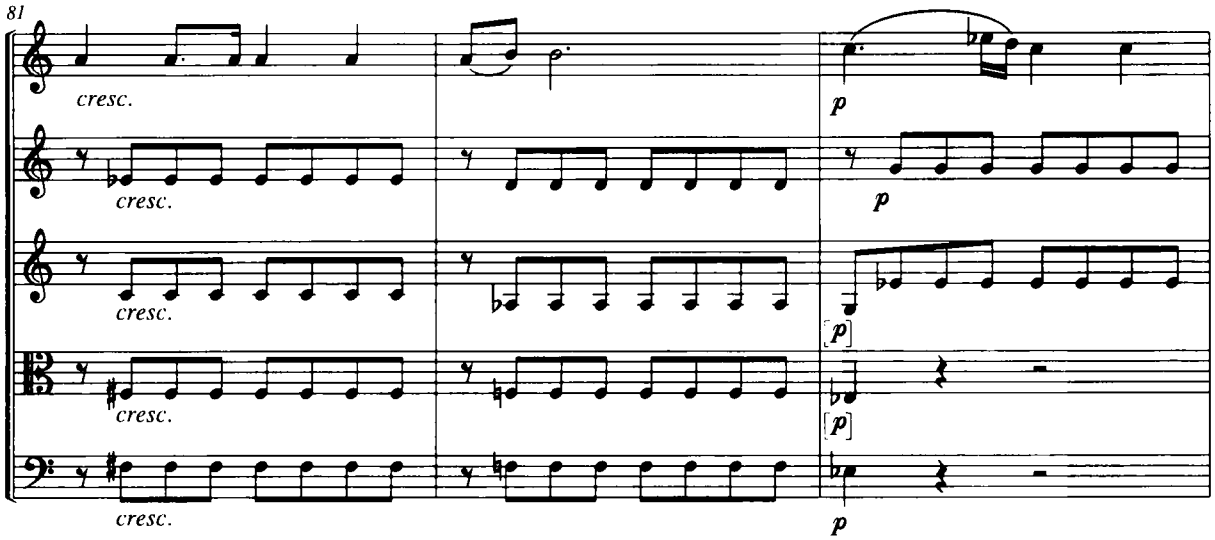

38
[f]
[3]
[3]
[3]
[3]
(p)
p
p
p
p
dolce
dolce
dolce
dolce
41
fp
fp
fp
fp
(p)
p
p
p
44
fp
fp
fp
fp
fp

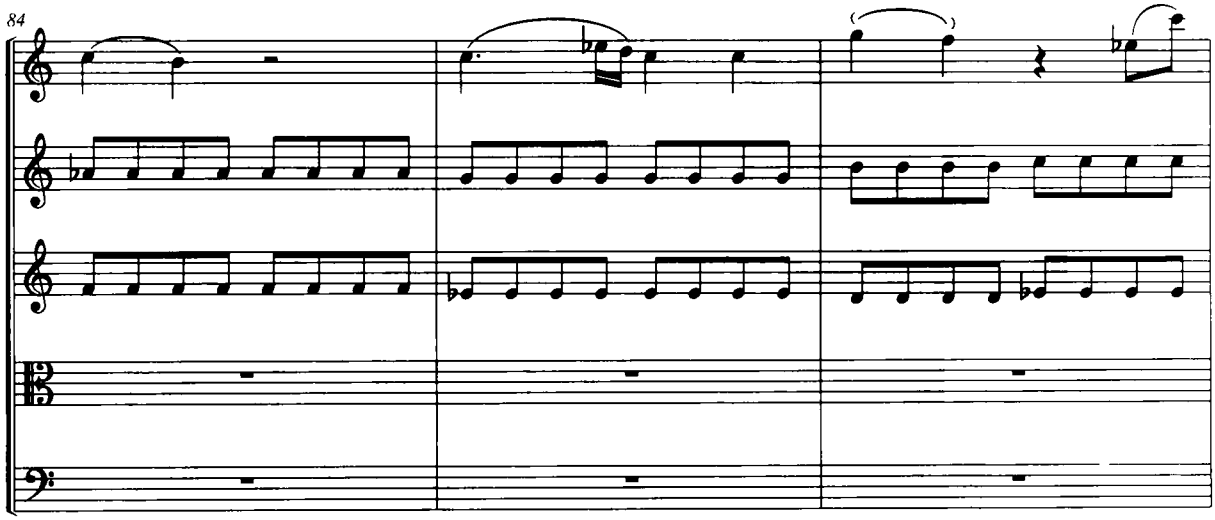

47
(p)
f
p
50
fp
(p)
53
[fp]
(fp)
f(p)

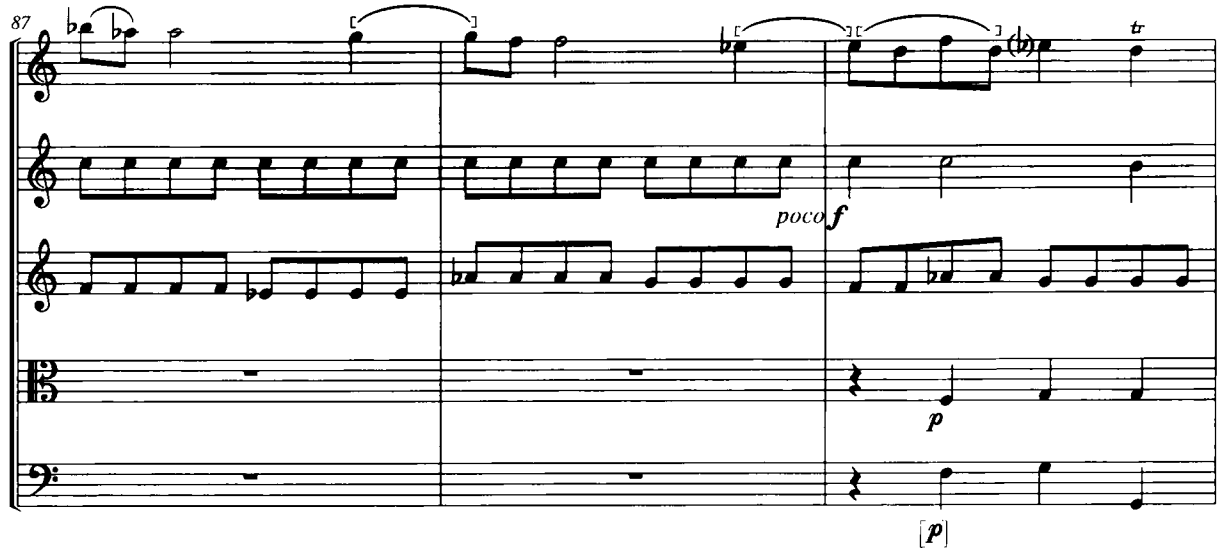

56
(p)
pp
pp
(p)
p
60
f
f
f
f
f
64
poco p
[poco] p
[poco] p
(poco) p
(poco) p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

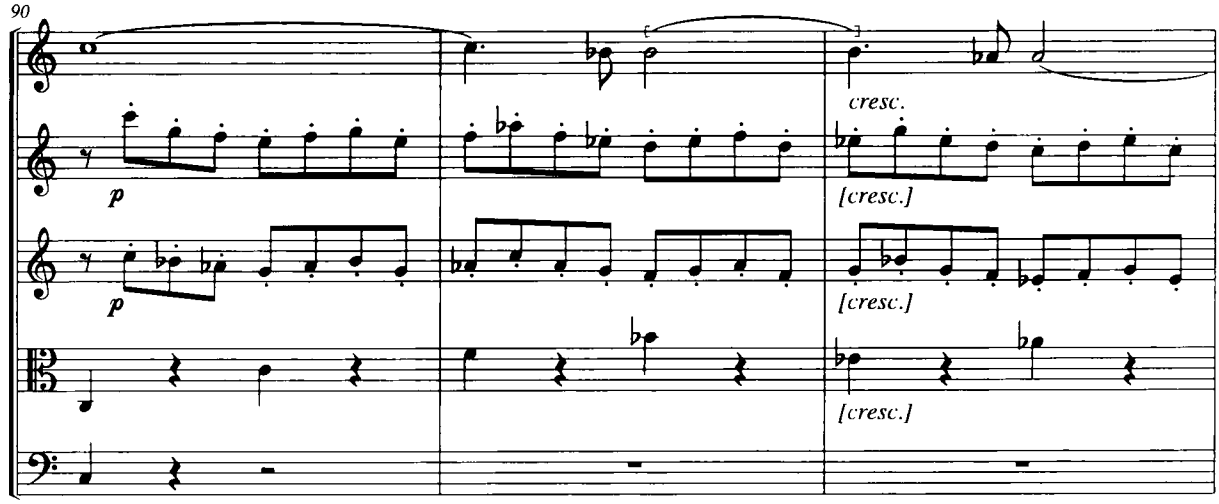

68
p
p
p
71
74
tr
[poco f]
p
p

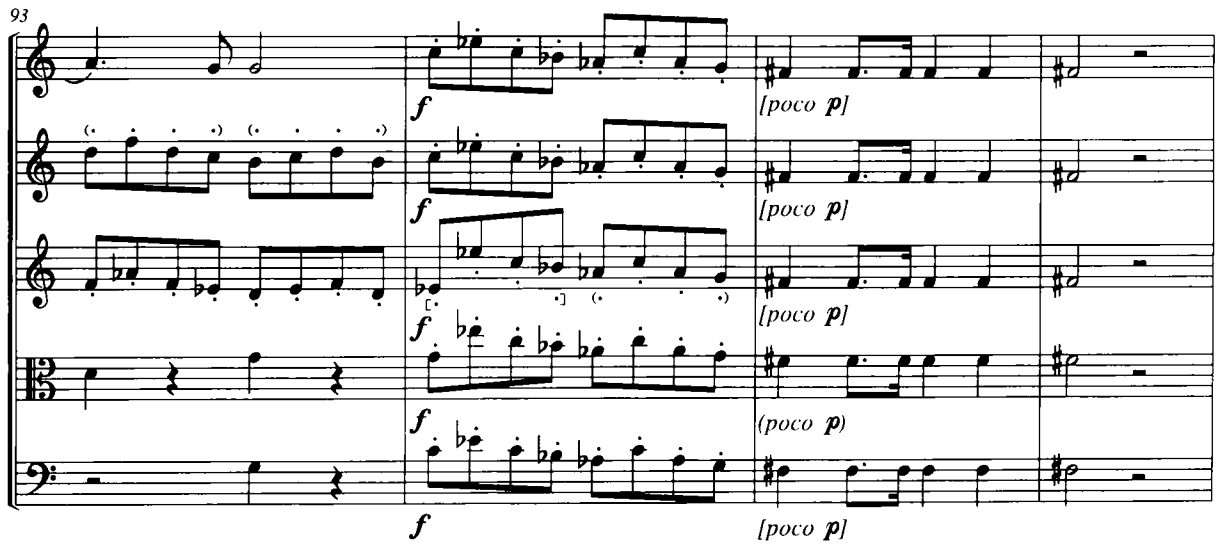

77
f
(poco p)
[poco] p
(poco) p

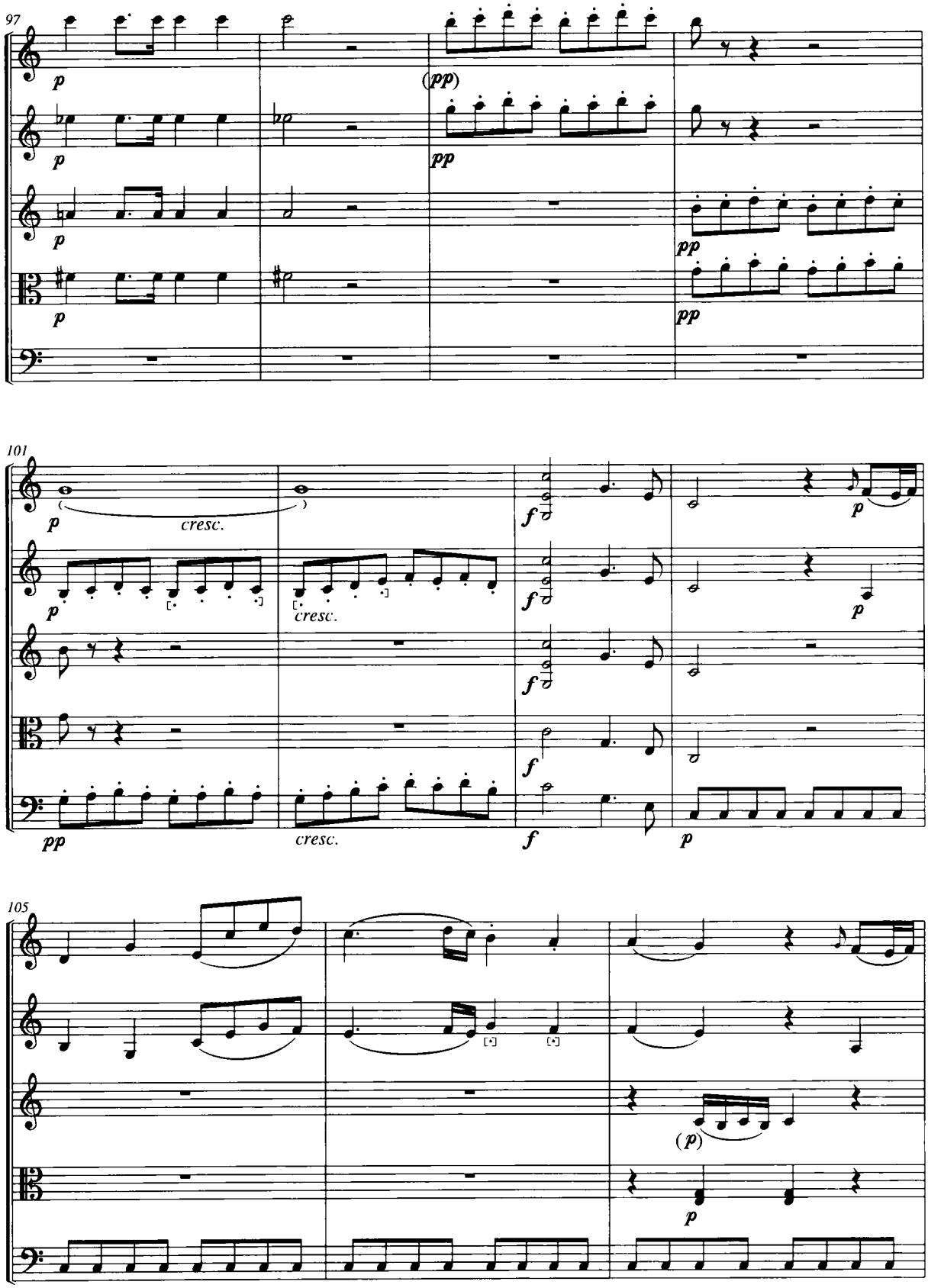

81
cresc.
p

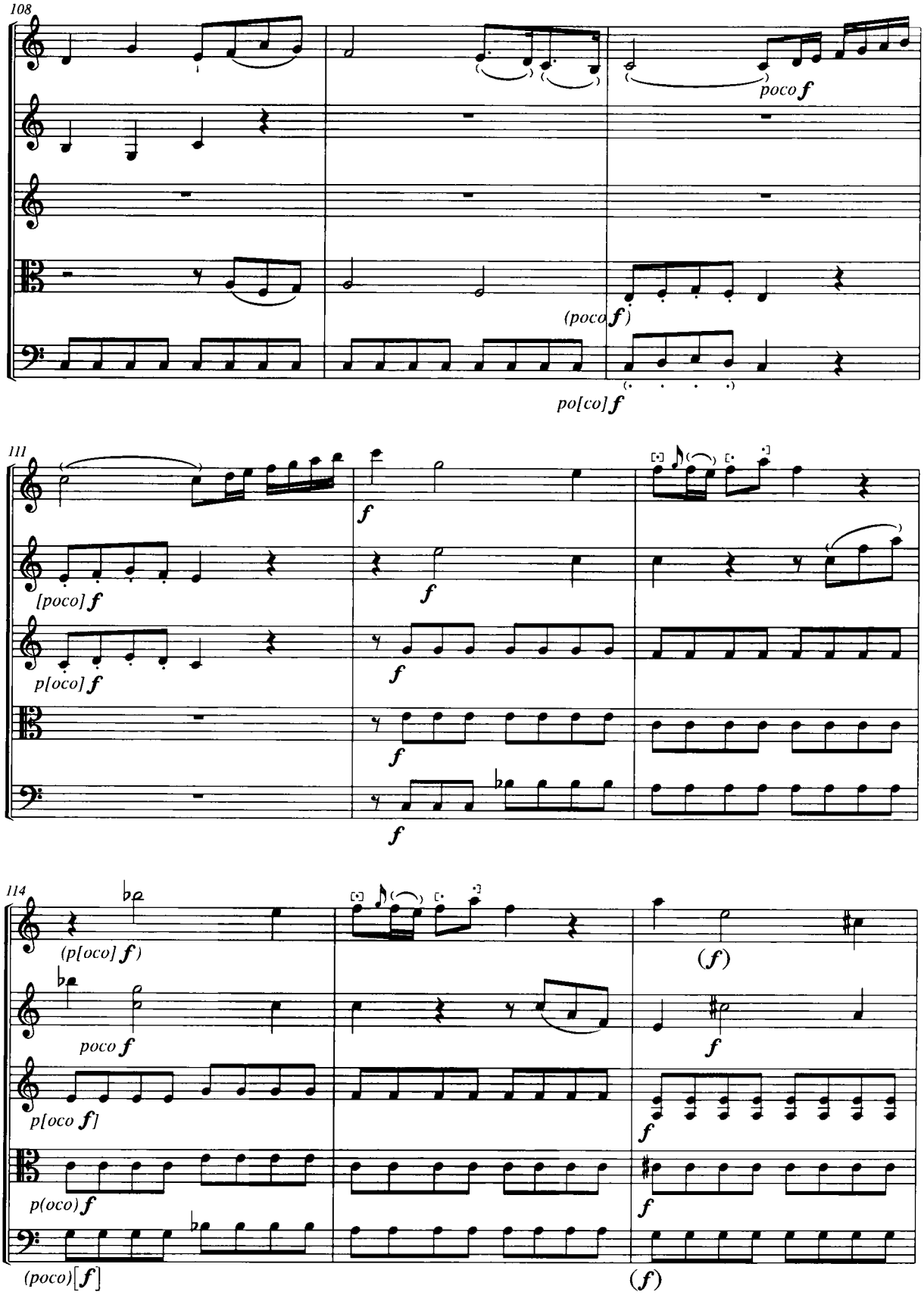

84

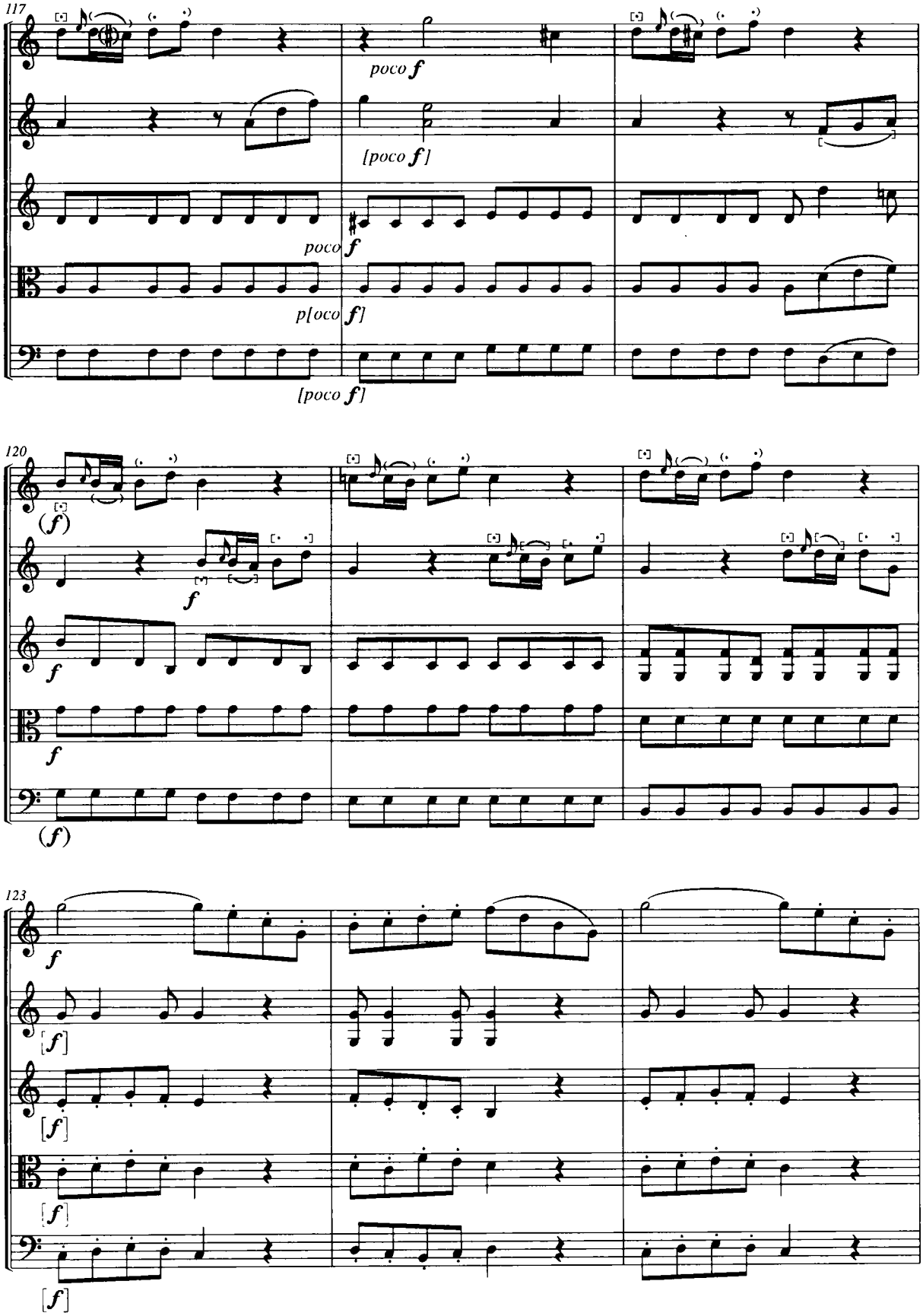

87
poco f
p
[p]

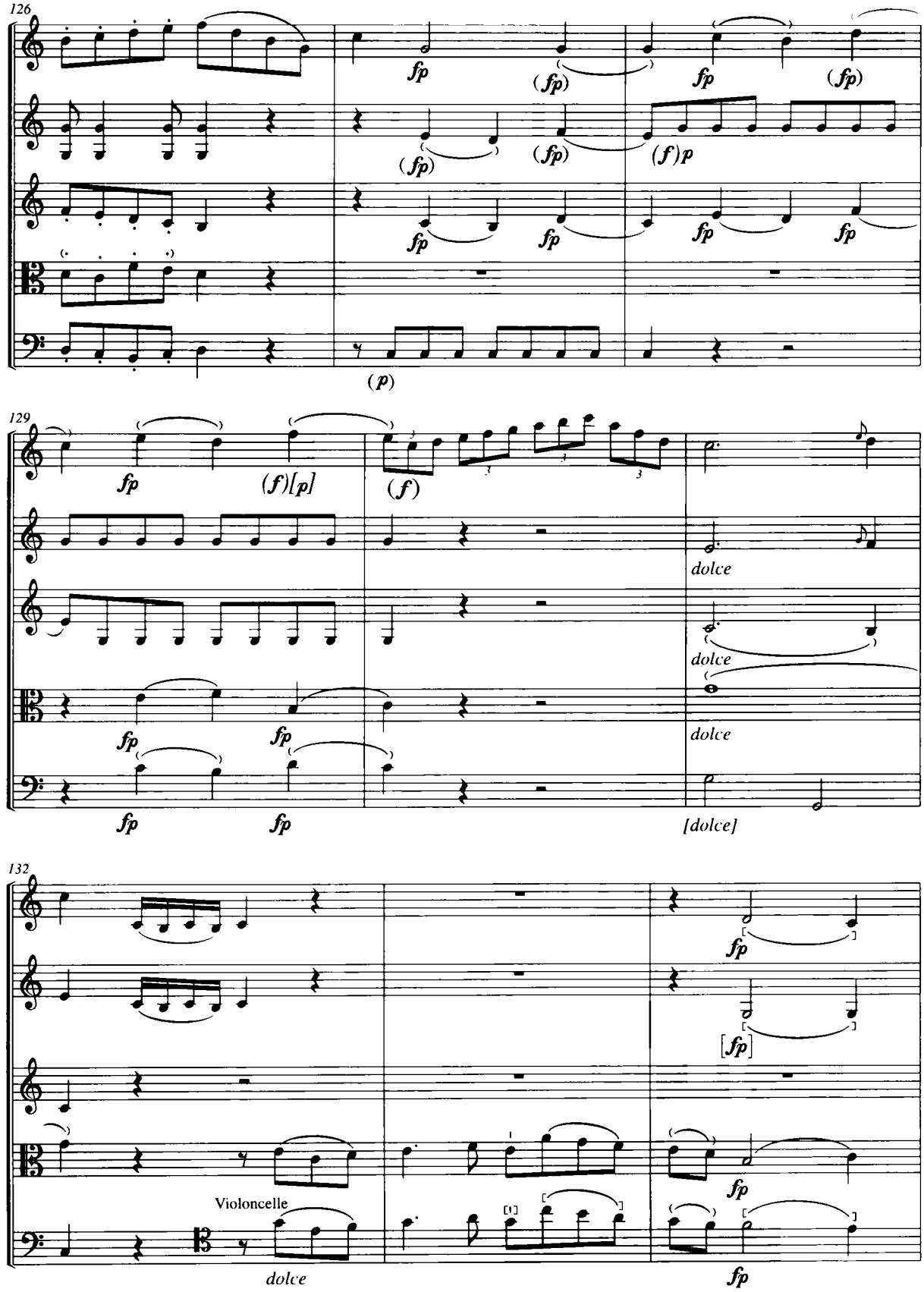

90
p
p
cresc.
[cresc.]
[cresc.]
[cresc.]

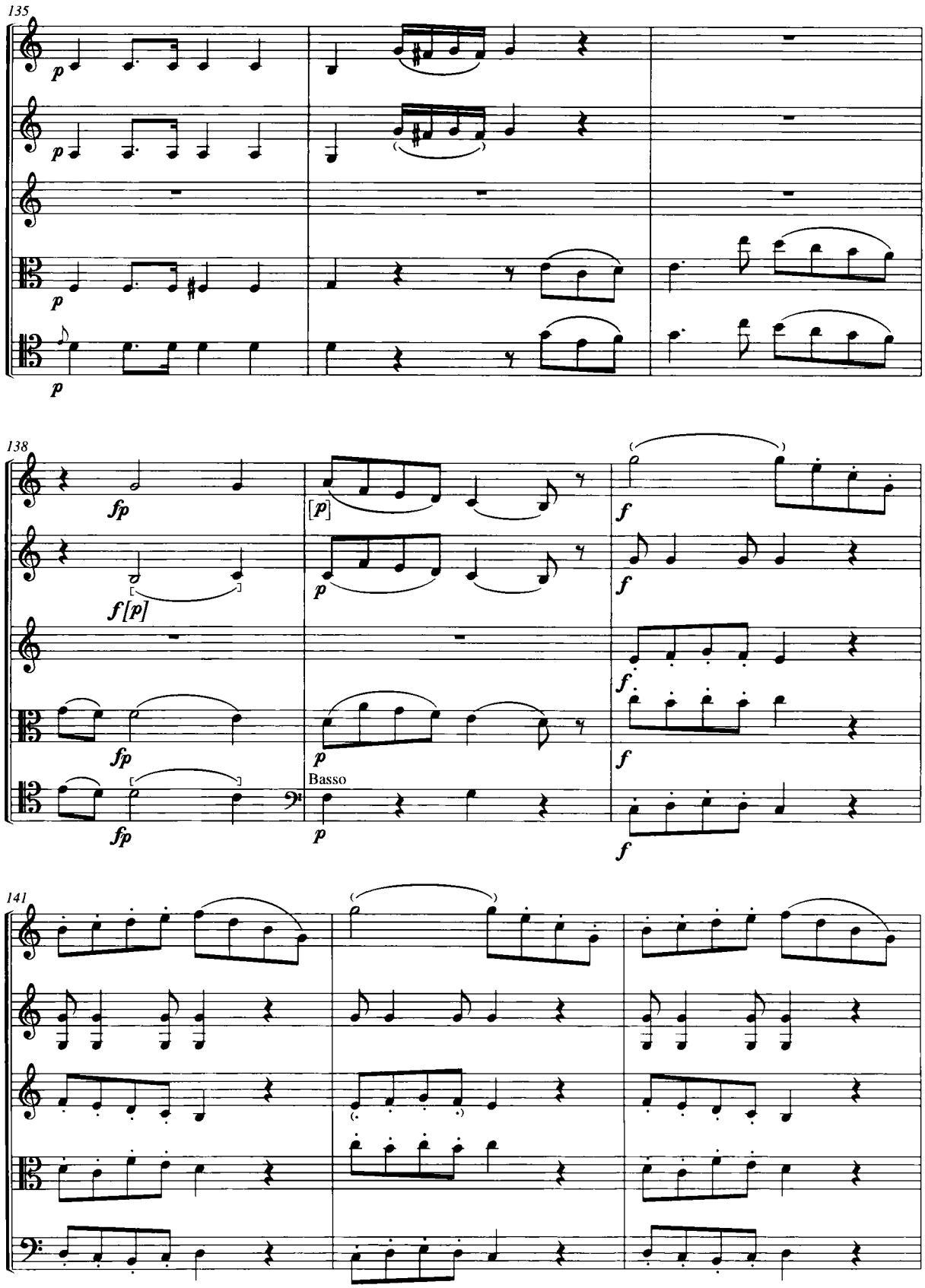

93
f
f
f
f
f
[poco p]
[poco p]
[poco p]
(poco p)
[poco p]

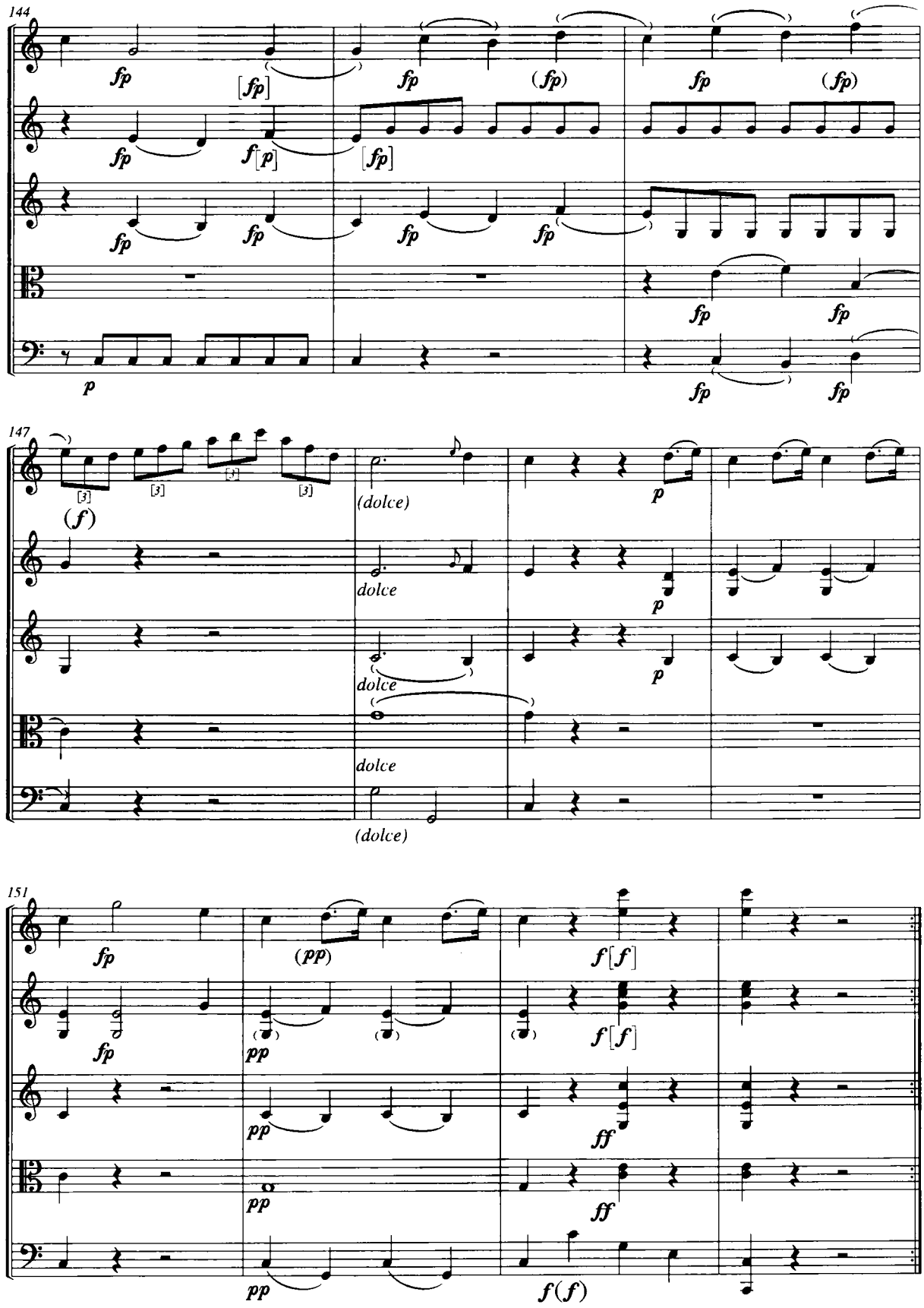

97
p
p
p
p
(pp)
pp
pp
pp
101
p
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
p
p
p
pp
105
(p)
p

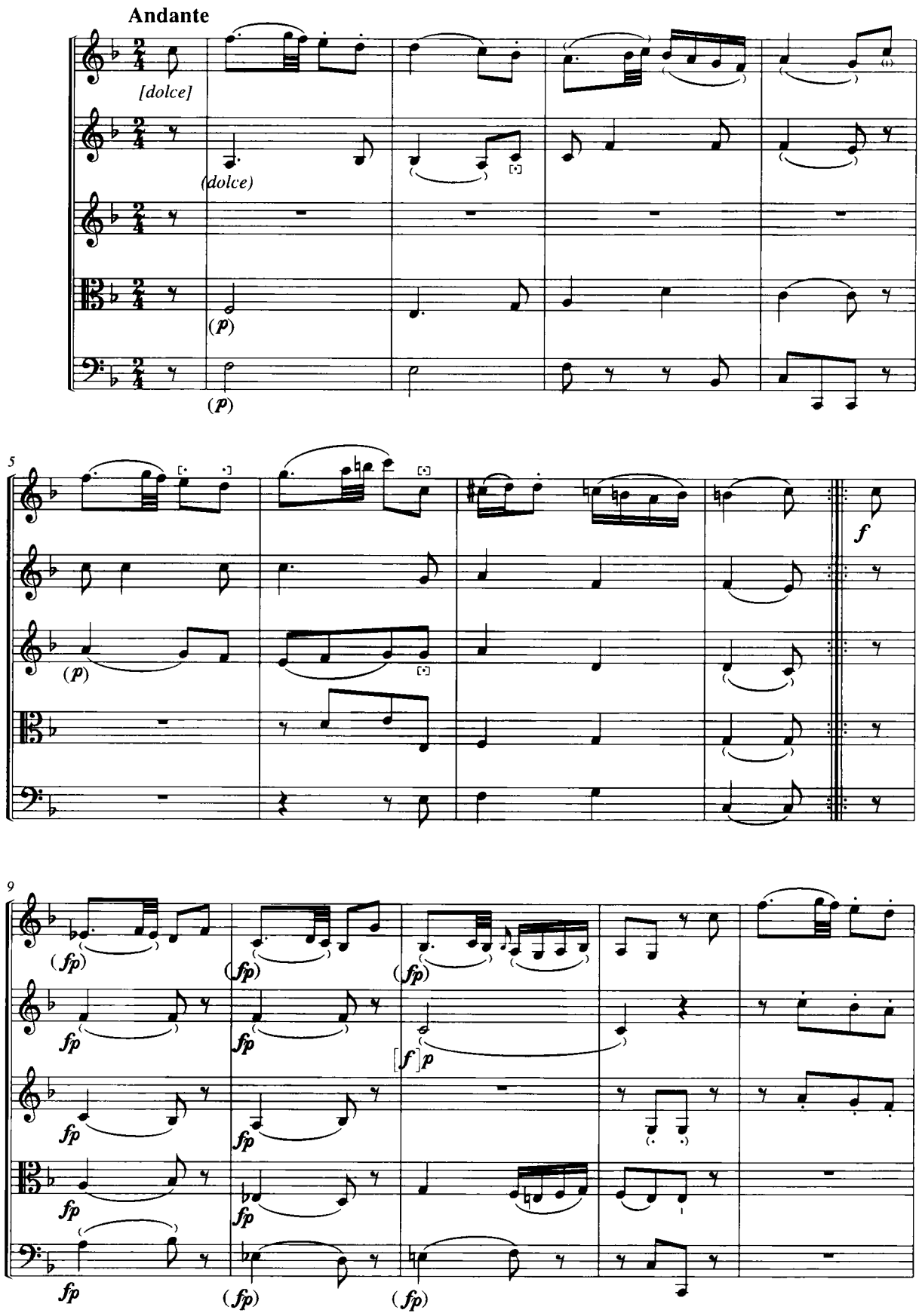

108
poco f
(poco f)
po[co] f
111
f
[poco] f
p[oco] f
114
(p[oco] f)
poco f
p[oco f]
p(oco) f
(poco)[f]
(f)

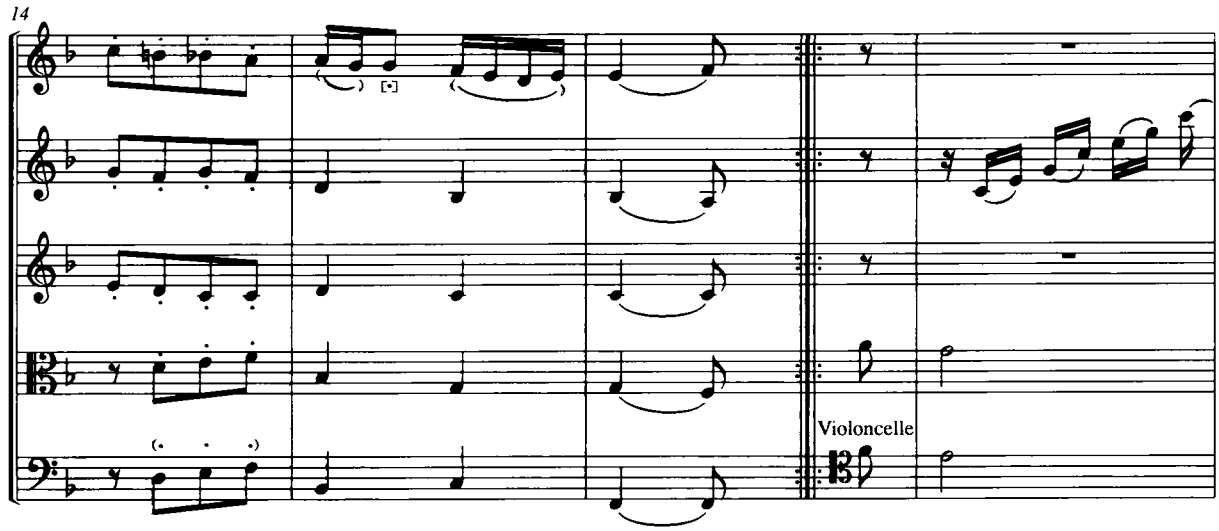

117
poco f
[poco f]
poco f
p[oco f]
[poco f]
120
(f)
f
f
f
(f)
123
f
[f]
[f]
[f]
[f]

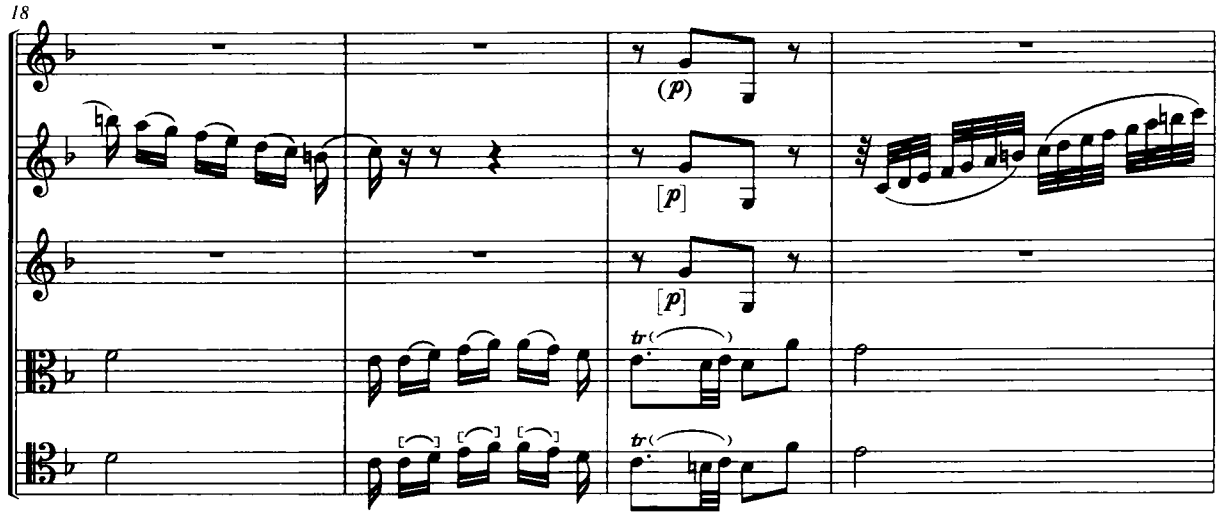

126
fp
(fp)
(f)p
(p)
129
(f)[p]
(f)
dolce
[dolce]
132
[fp]
Violoncelle
dolce

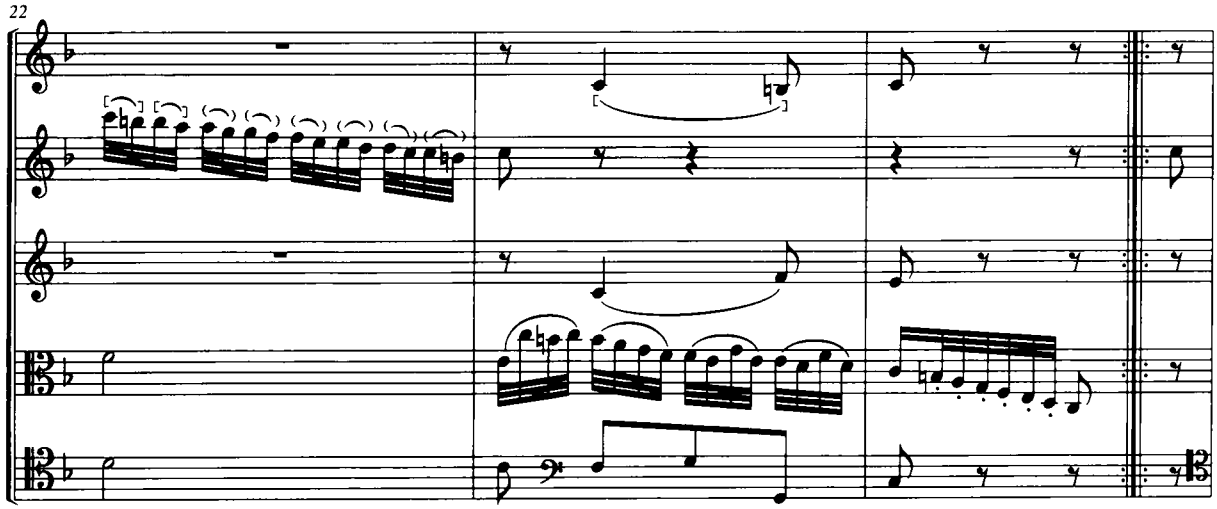

135
p
p
p
p
138
fp
f[p]
fp
fp
[p]
p
p
p
Basso
f
f
f
f
f
141

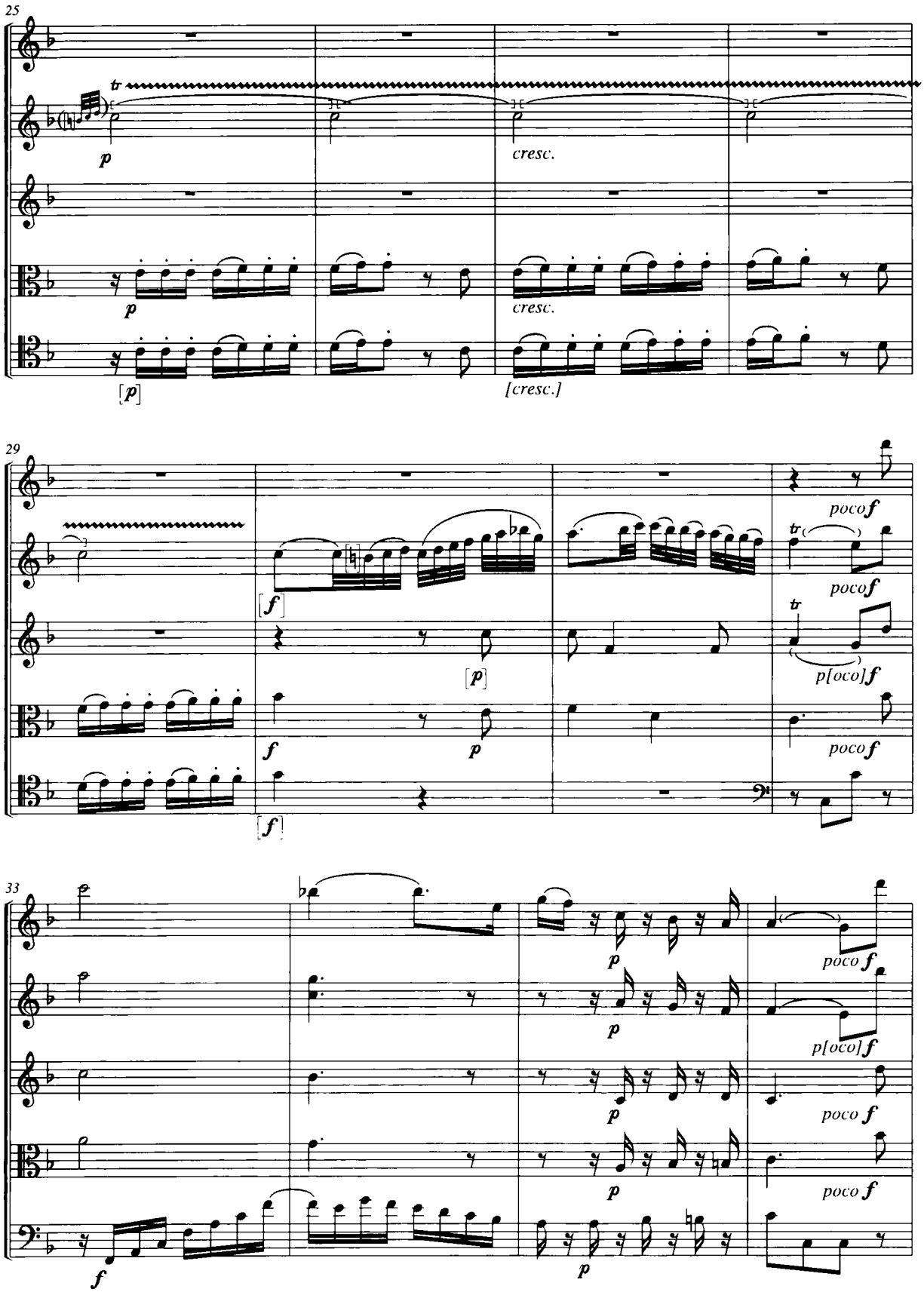

144
fp
[fp]
(fp)
p
147
(f)
(dolce)
dolce
151
(pp)
f[f]
ff
f(f)

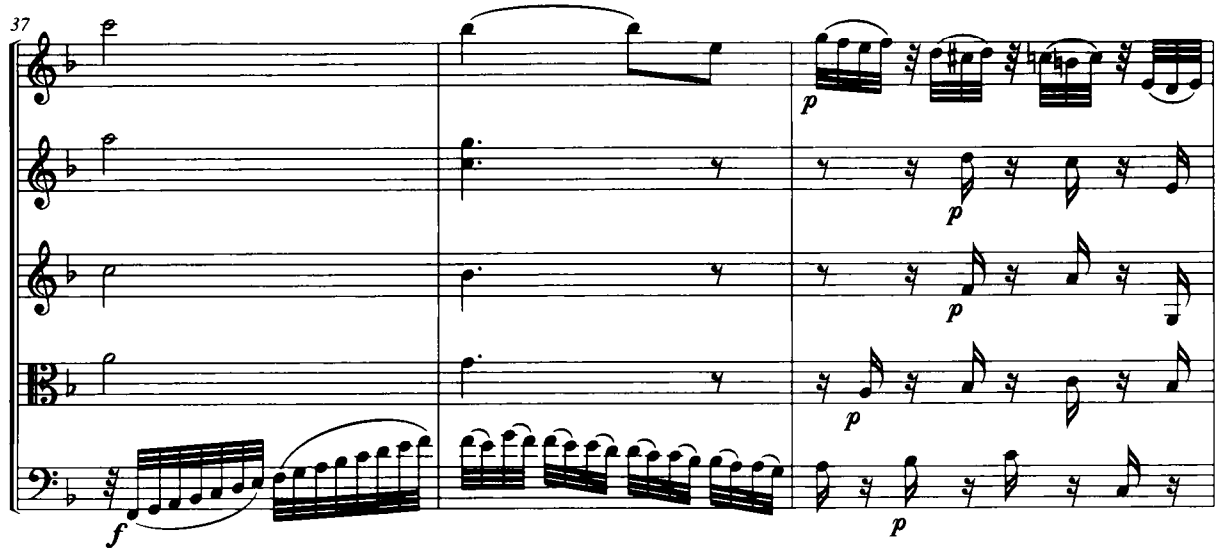

Andante
[dolce]
(dolce)
(p)
(p)
5
(p)
f
9
(fp)
(fp)
(fp)
fp
fp
[f] p
fp
fp
fp
(fp)
(fp)

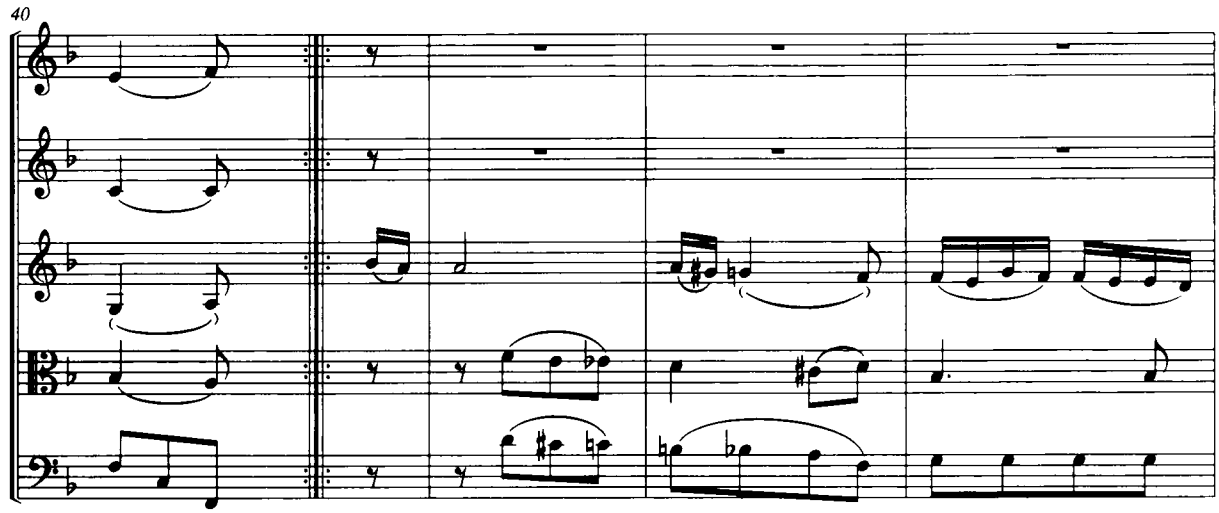

14
Violoncelle

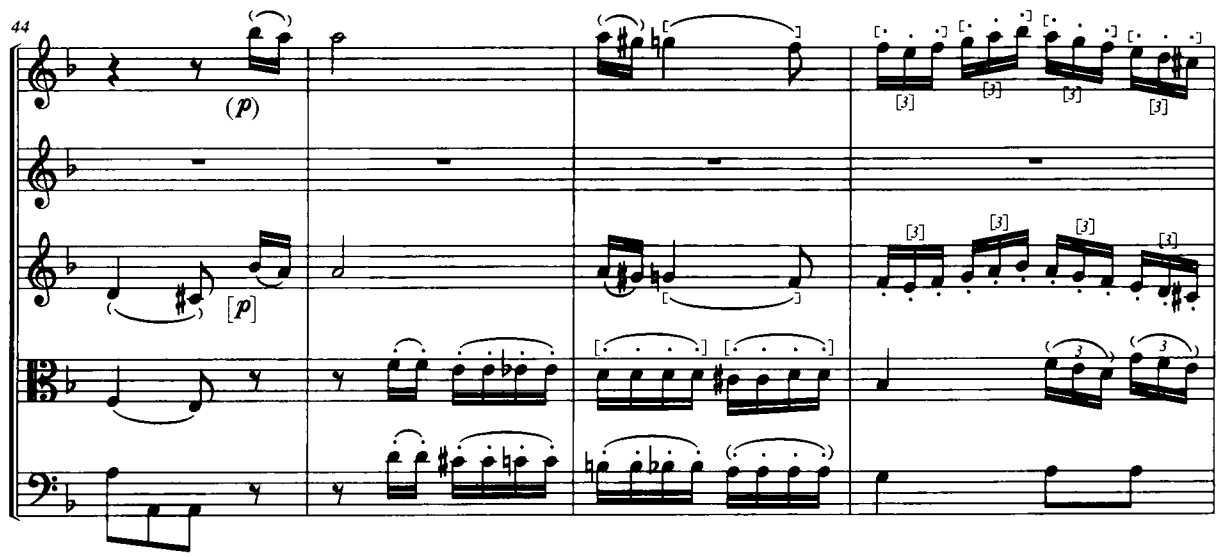

18
(p)
[p]
[p]
tr
tr

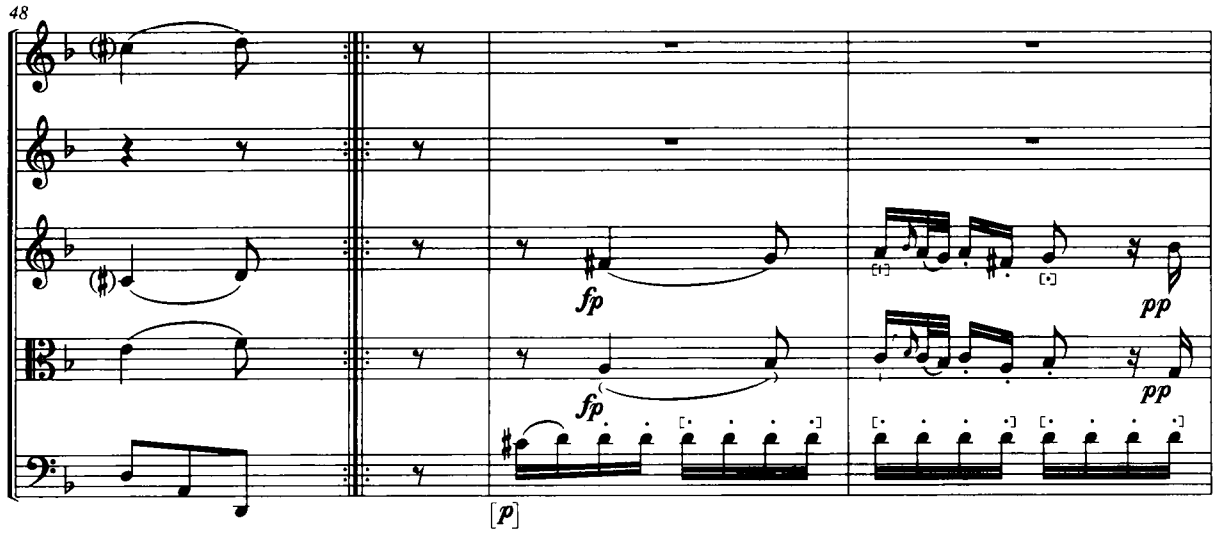

22

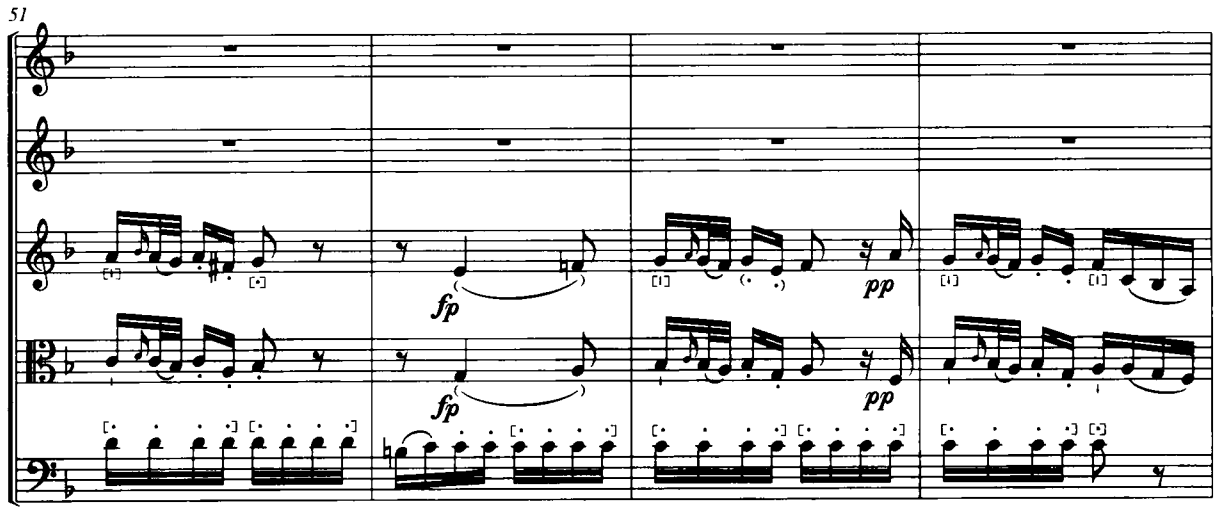

25
tr
p
cresc.
p
cresc.
[p]
[cresc.]
29
poco f
tr
poco f
tr
p[oco]f
[f]
[p]
f
p
poco f
[f]
33
poco f
p
p
p[oco]f
p
poco f
p
poco f
f
p

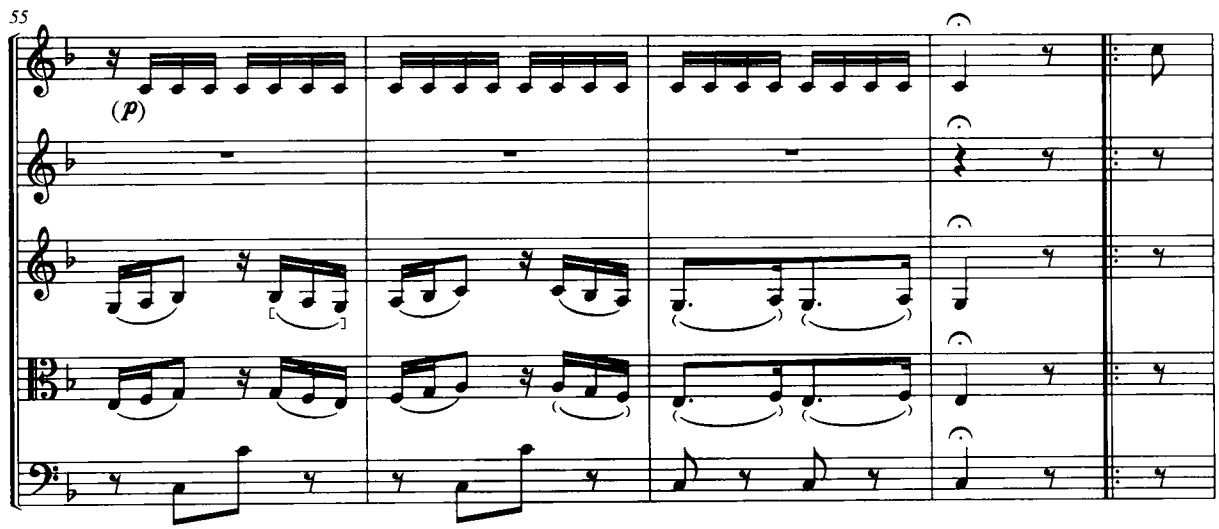

37
f
p
p
p
p

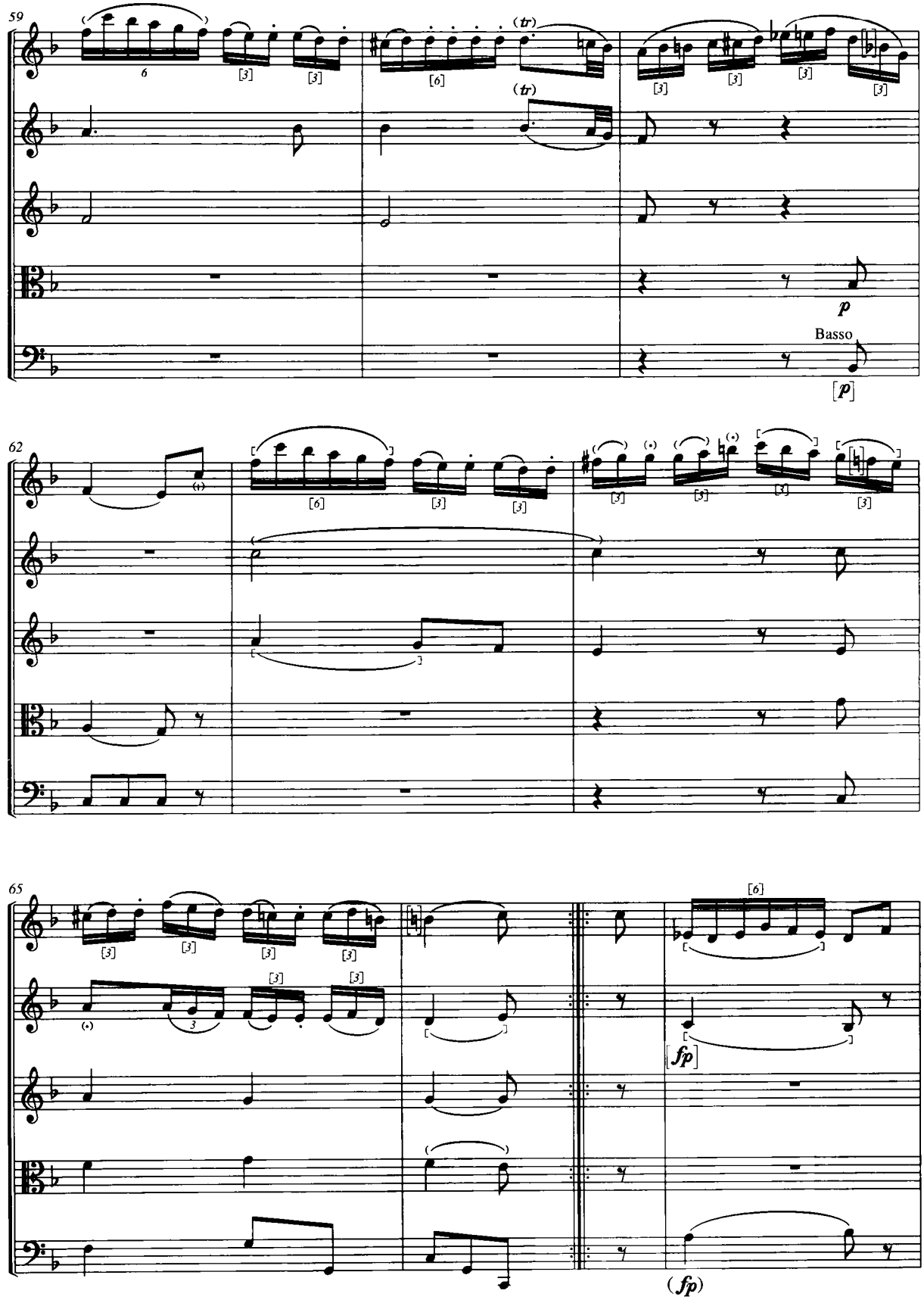

40

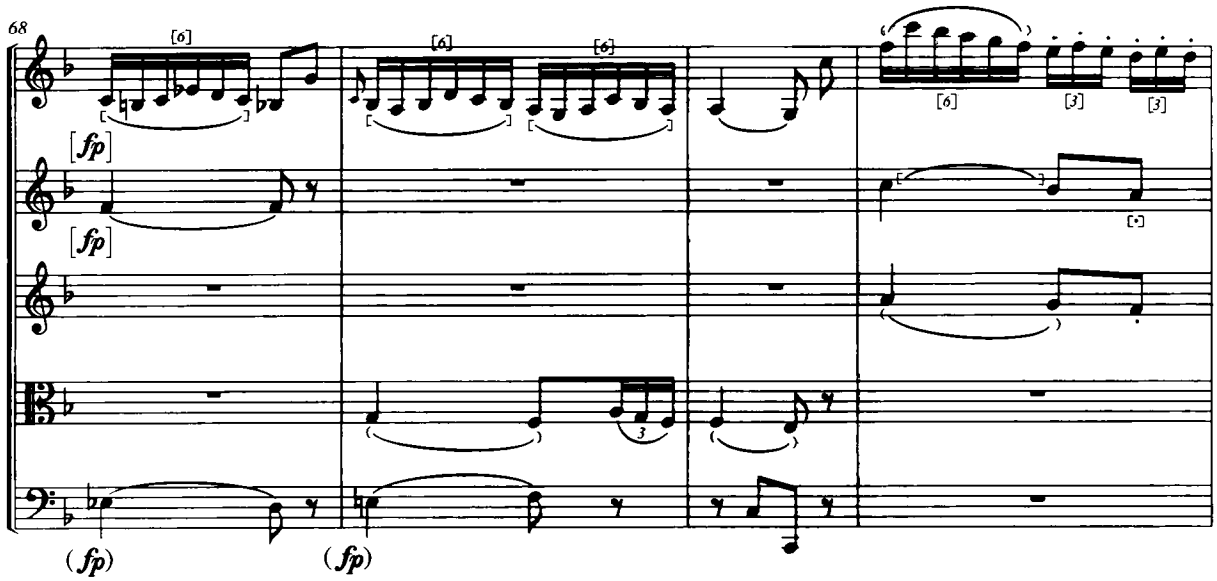

44
(p)
[p]
[3]
3

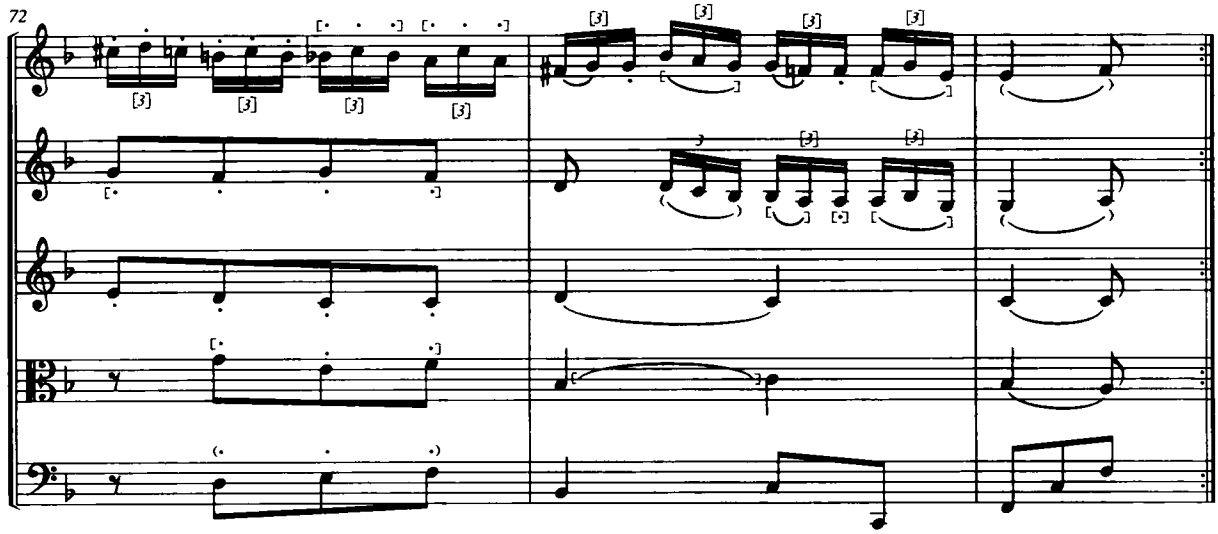

48
fp
fp
pp
pp
[p]

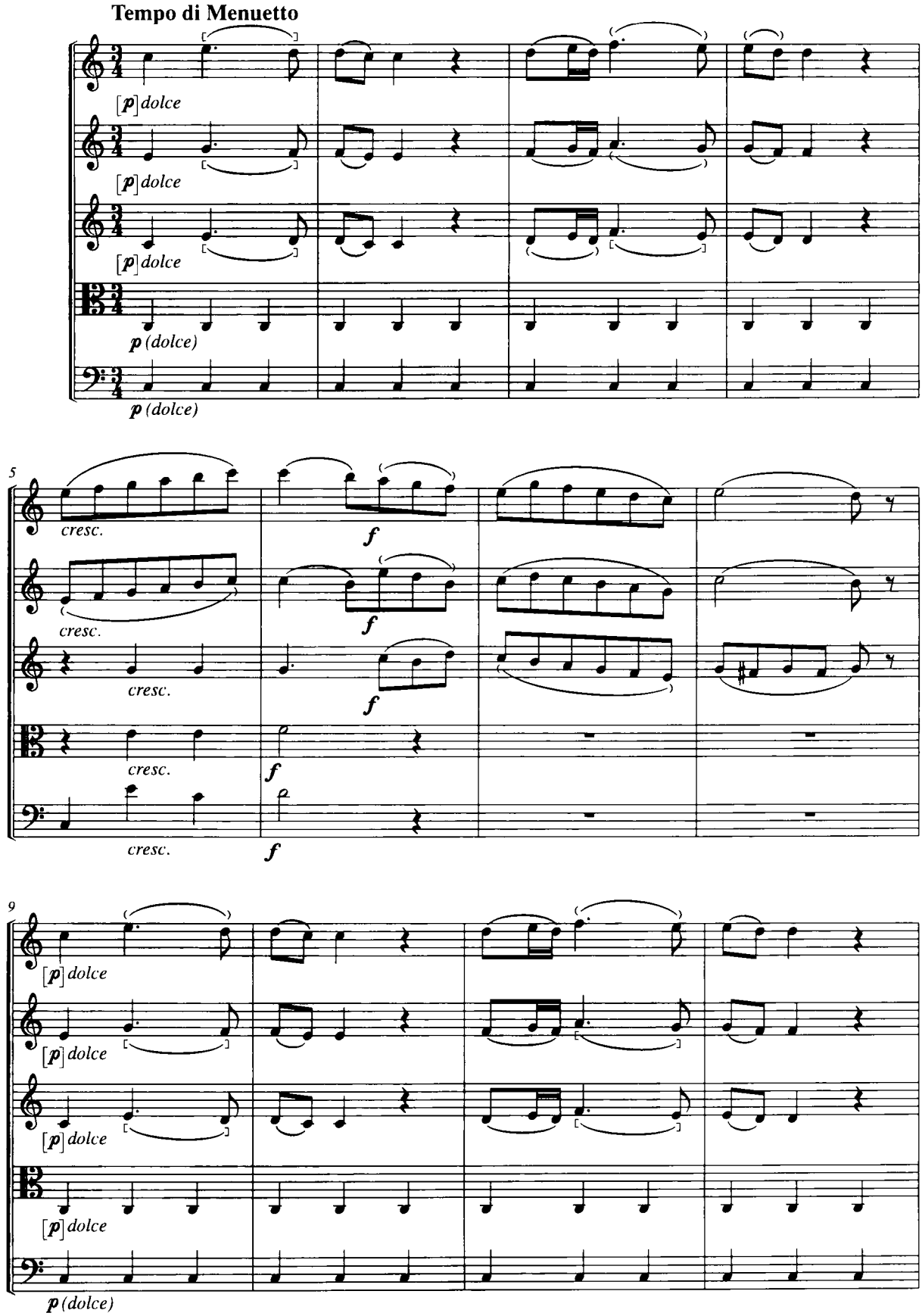

51
fp
fp
pp
pp

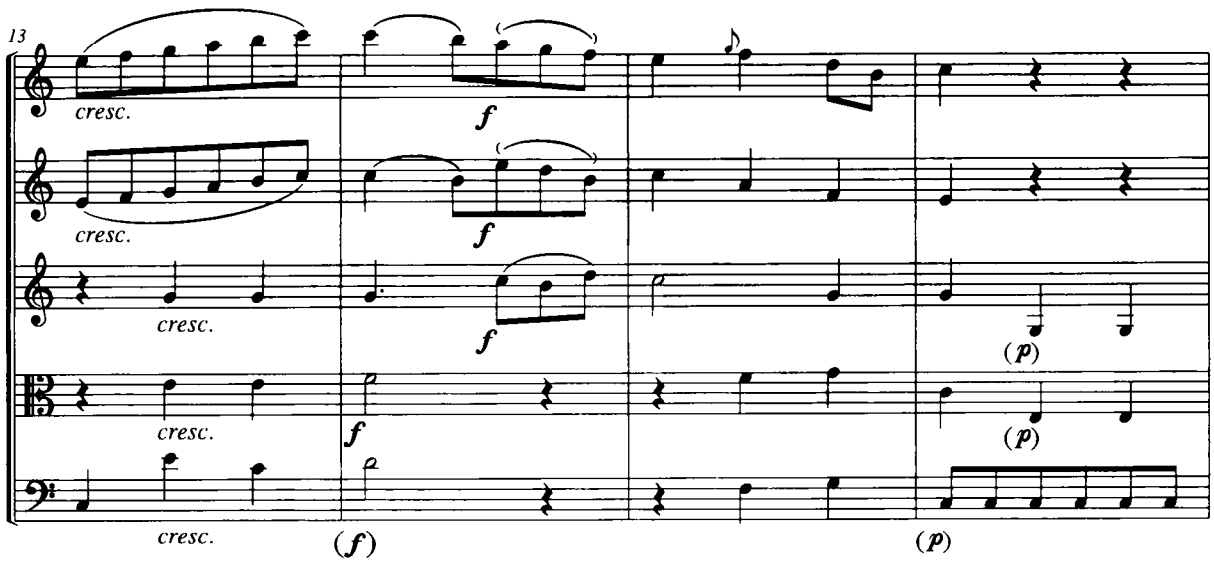

55
(p)

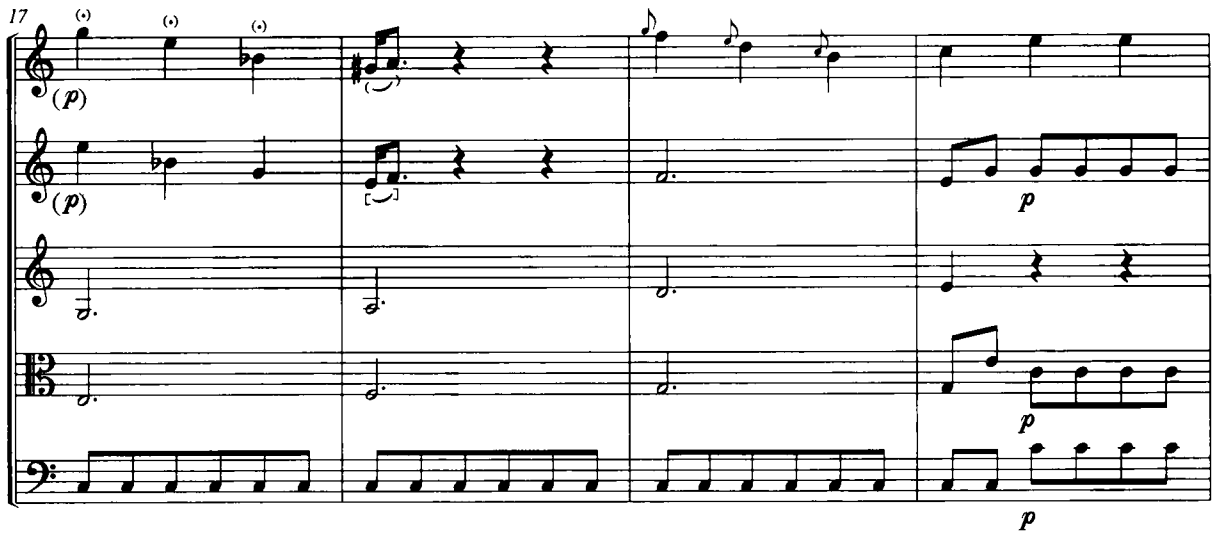

59
(tr)
(tr)
p
Basso
[p]
62
65
[6]
[fp]
(fp)

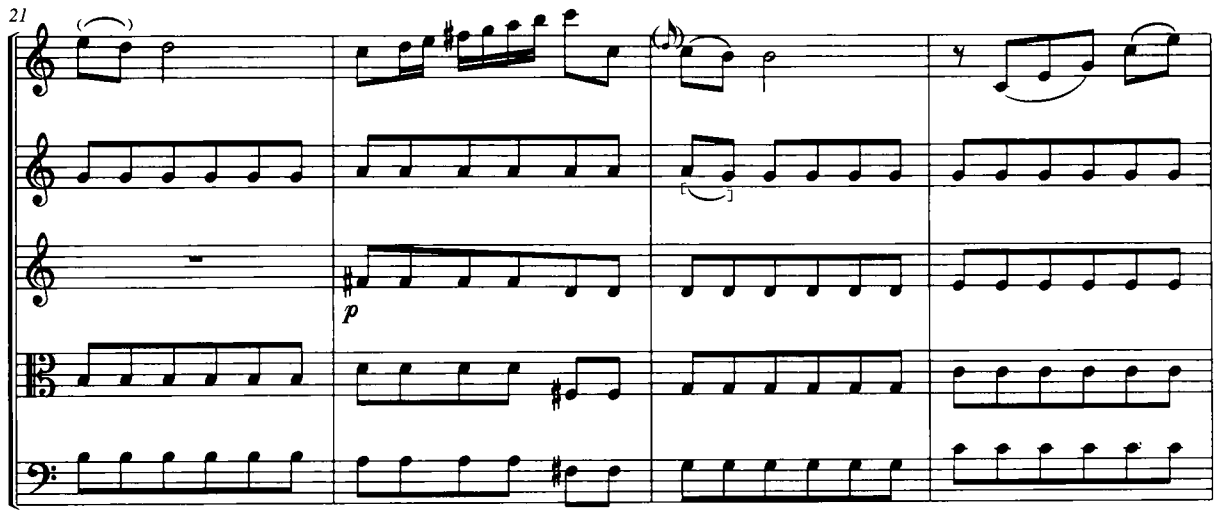

68
[6]
[6]
[6]
[6]
[3]
[3]
[fp]
[fp]
(fp)
(fp)
3

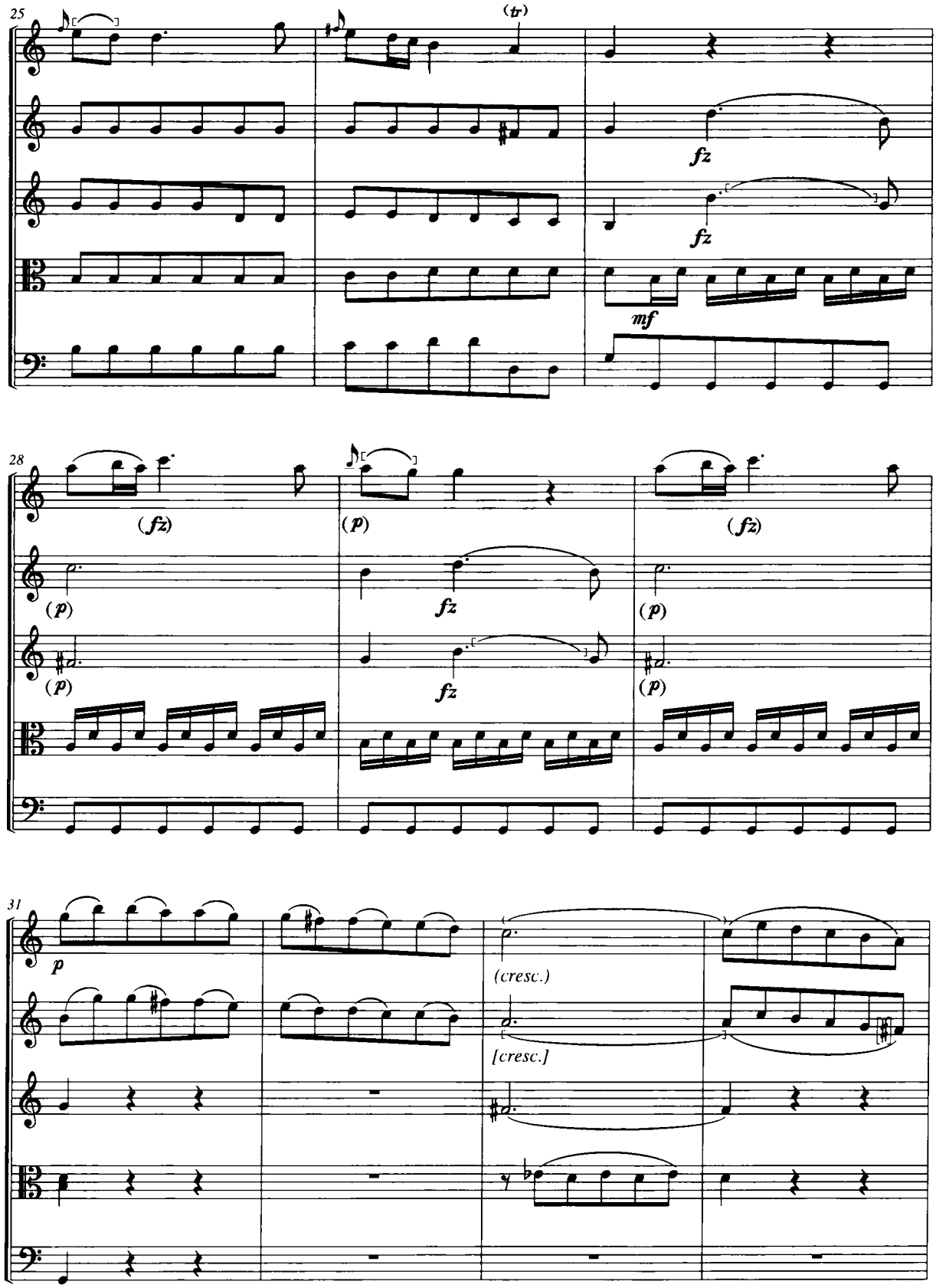

72
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]

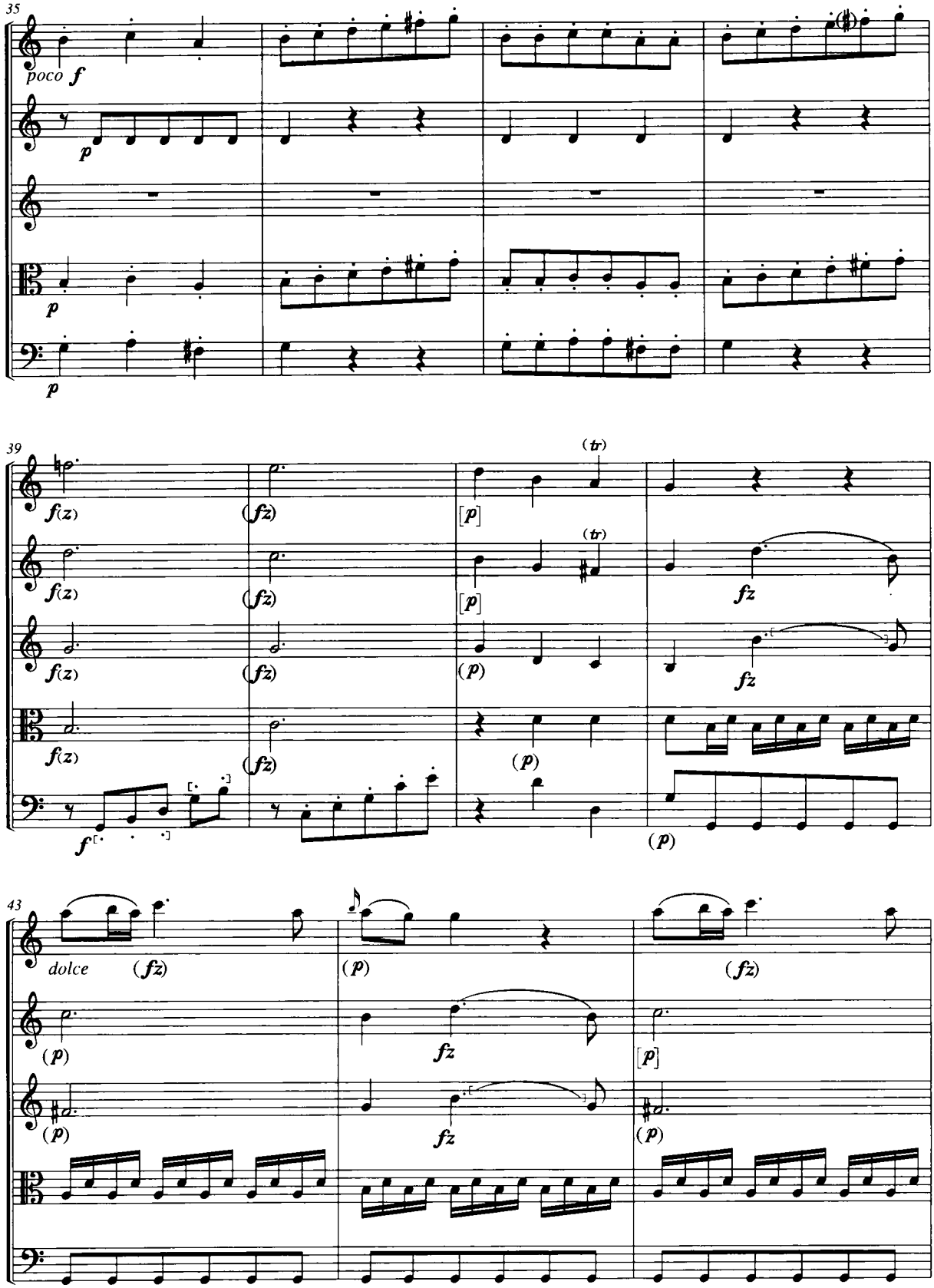

Tempo di Menuetto
[p] dolce
[p] dolce
[p] dolce
p (dolce)
p (dolce)
5
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
f
9
[p] dolce
[p] dolce
[p] dolce
[p] dolce
p (dolce)

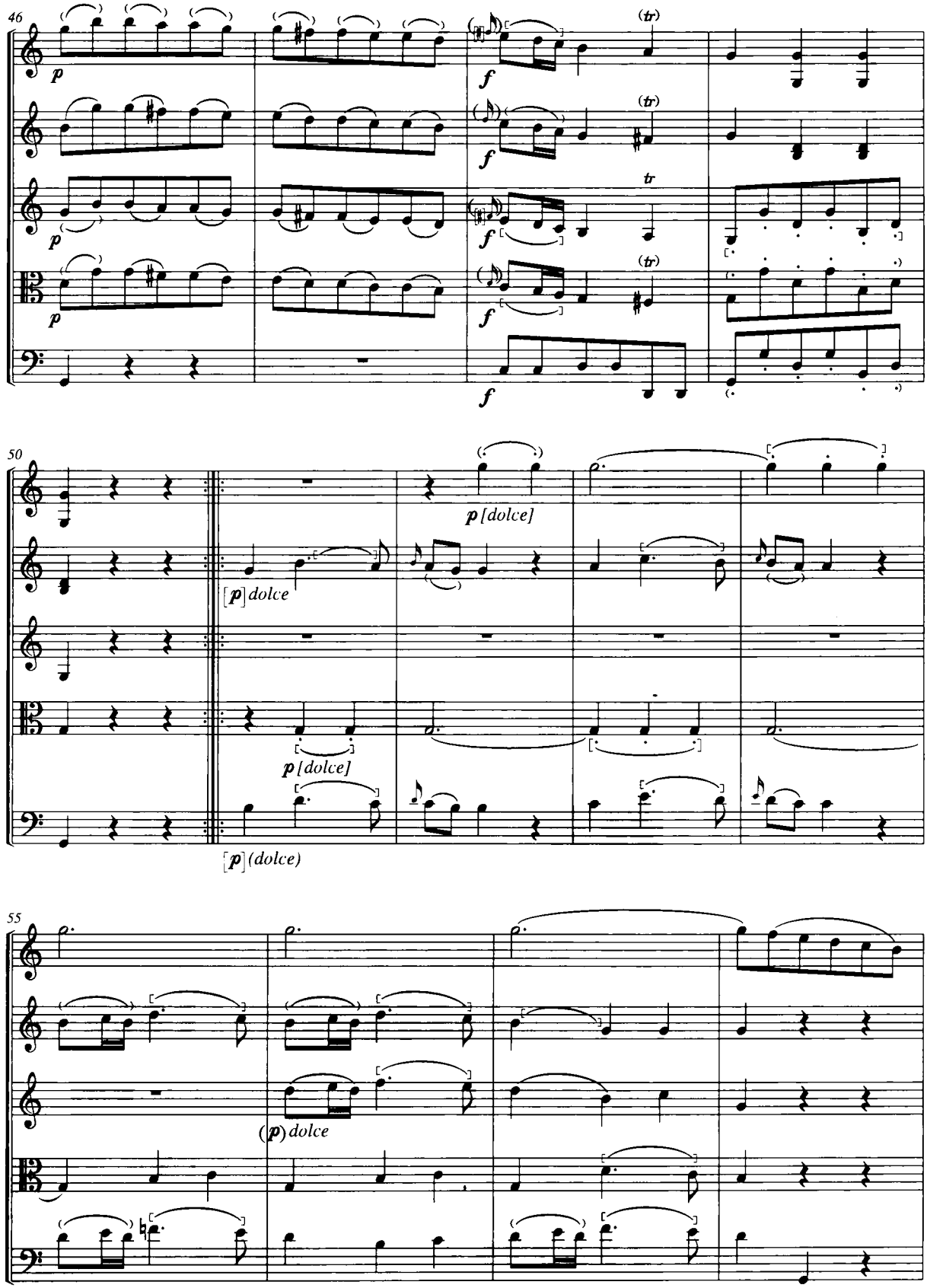

13
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
(f)
(p)
(p)
(p)

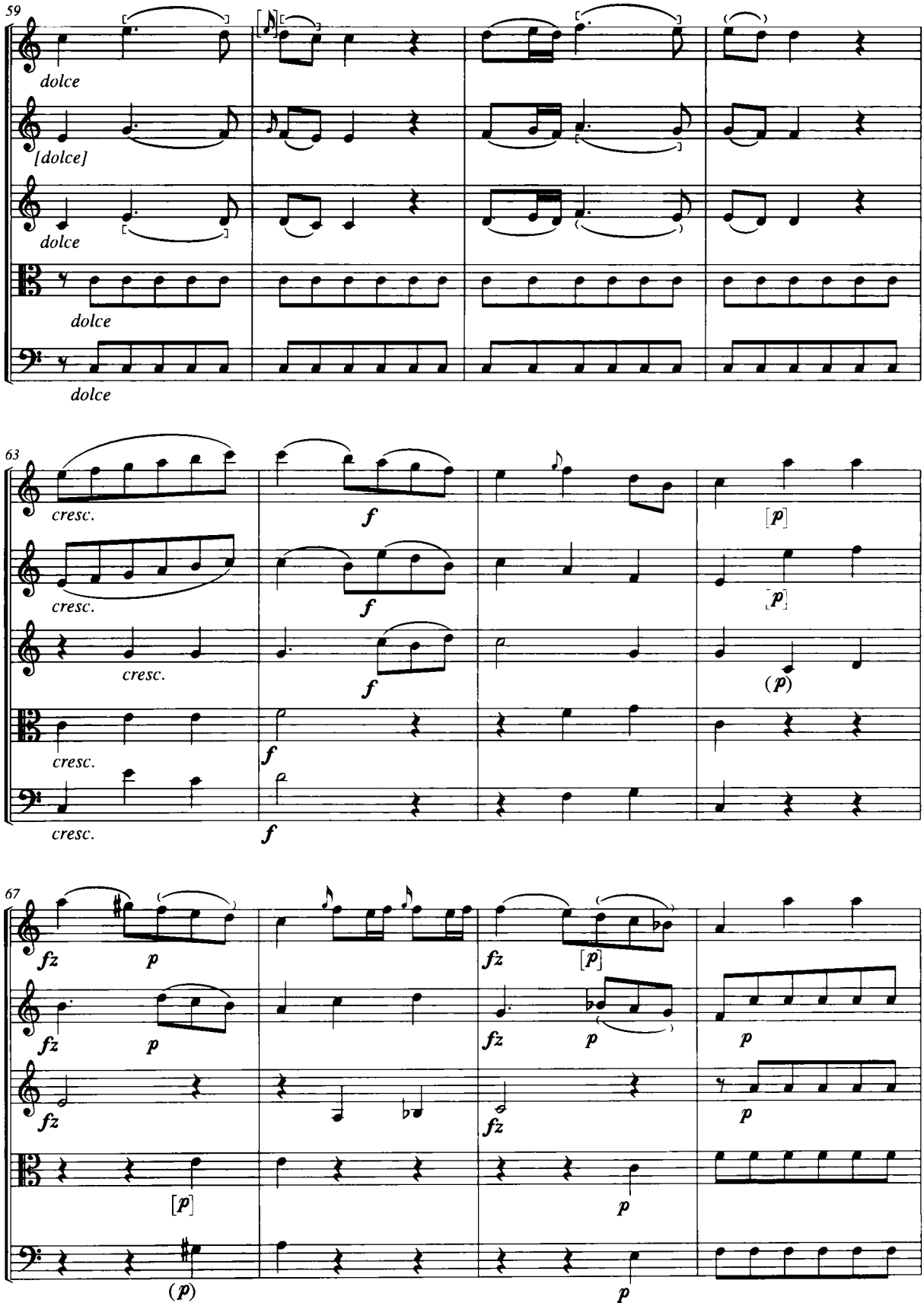

17
(p)
(p)
p
p
p

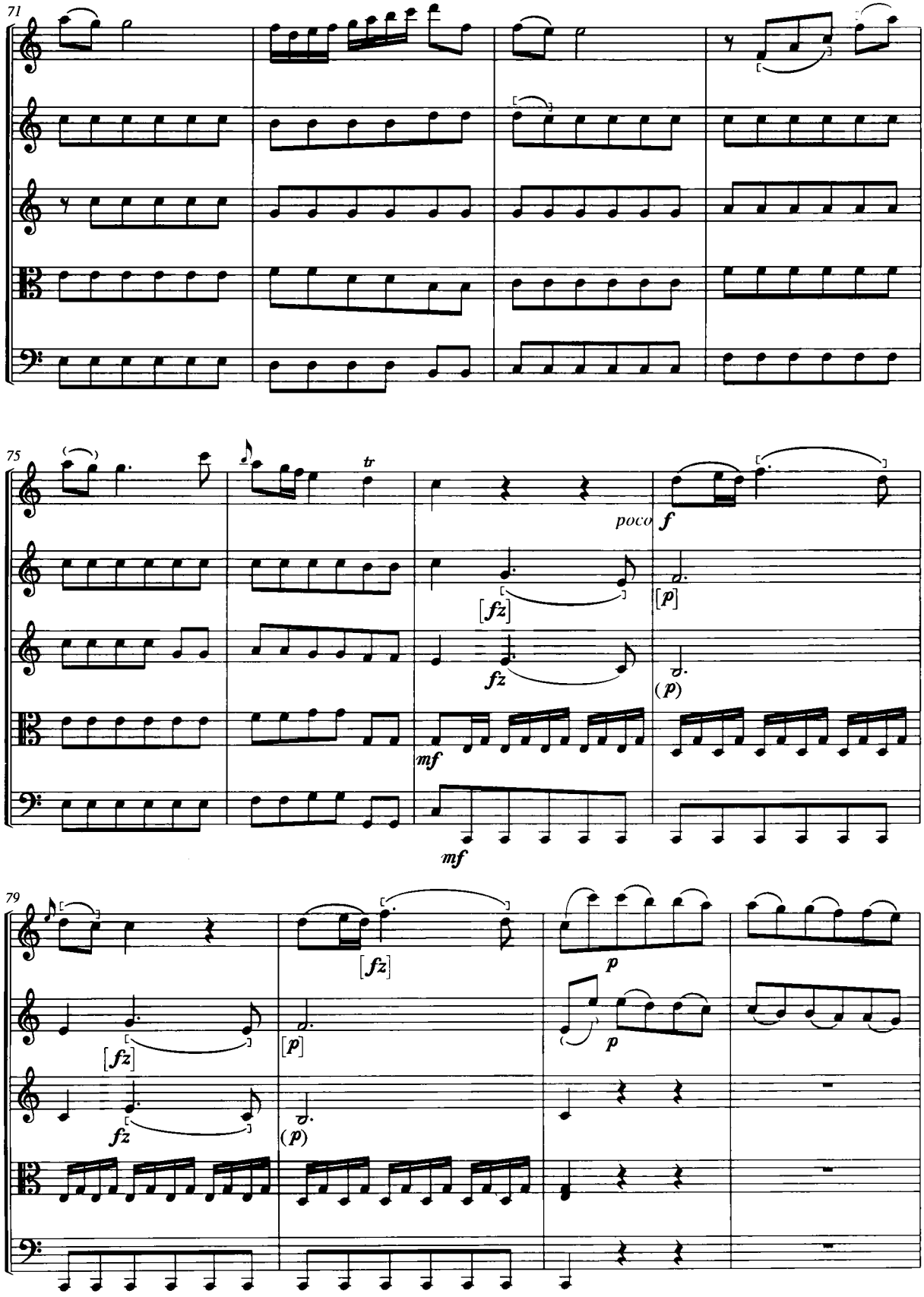

21
p

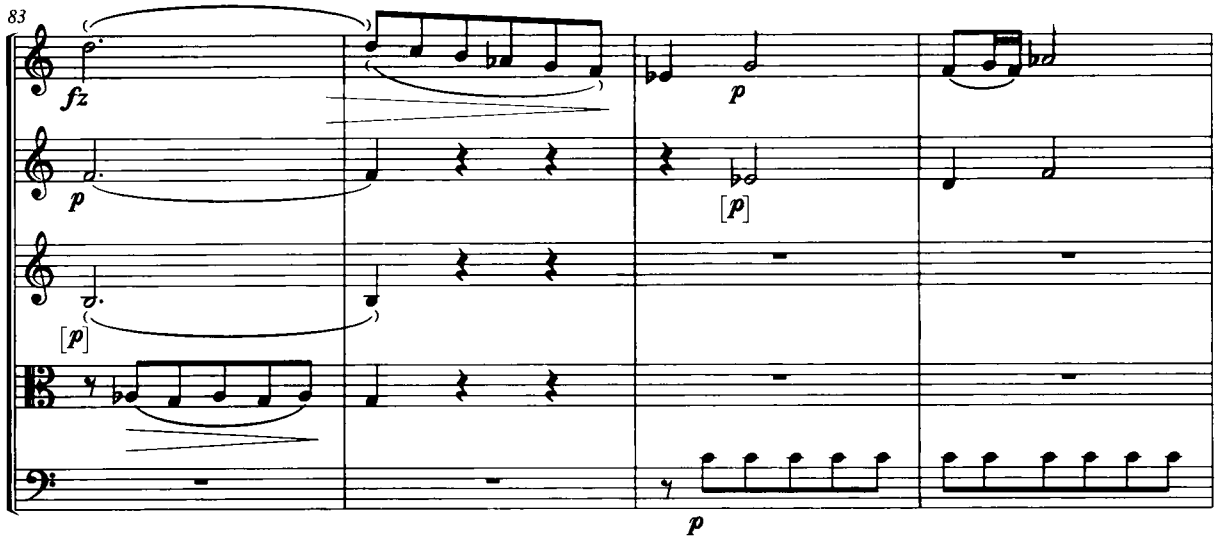

25
(tr)
fz
fz
mf
28
(fz)
(p)
fz
(fz)
(p)
fz
(p)
(p)
31
p
(cresc.)
[cresc.]

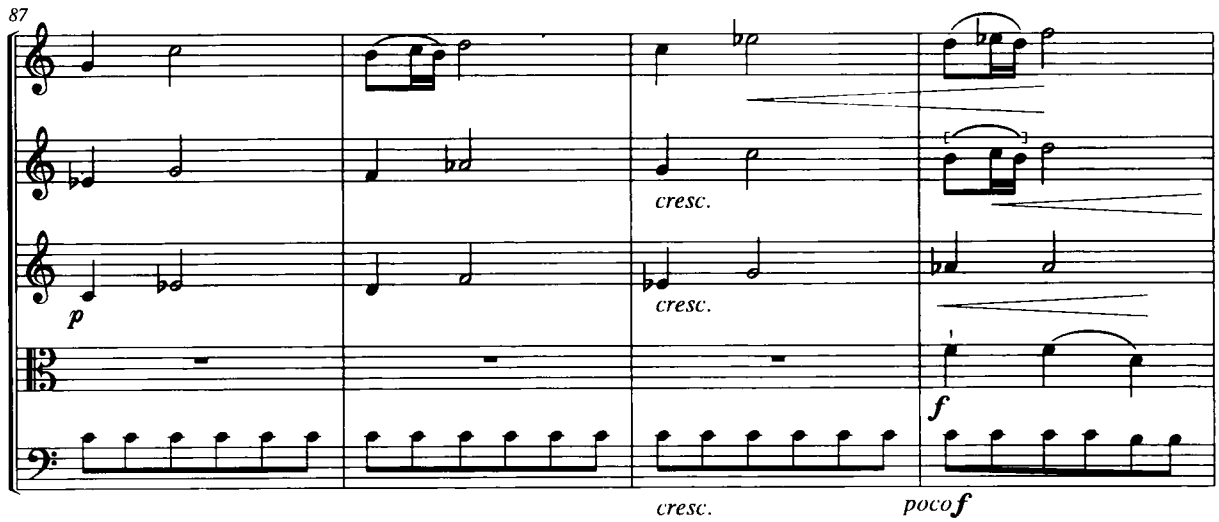

35
poco f
p
p
p
39
f(z)
(fz)
[p]
(tr)
fz
(p)
f
43
dolce
(fz)
(p)
fz
[p]

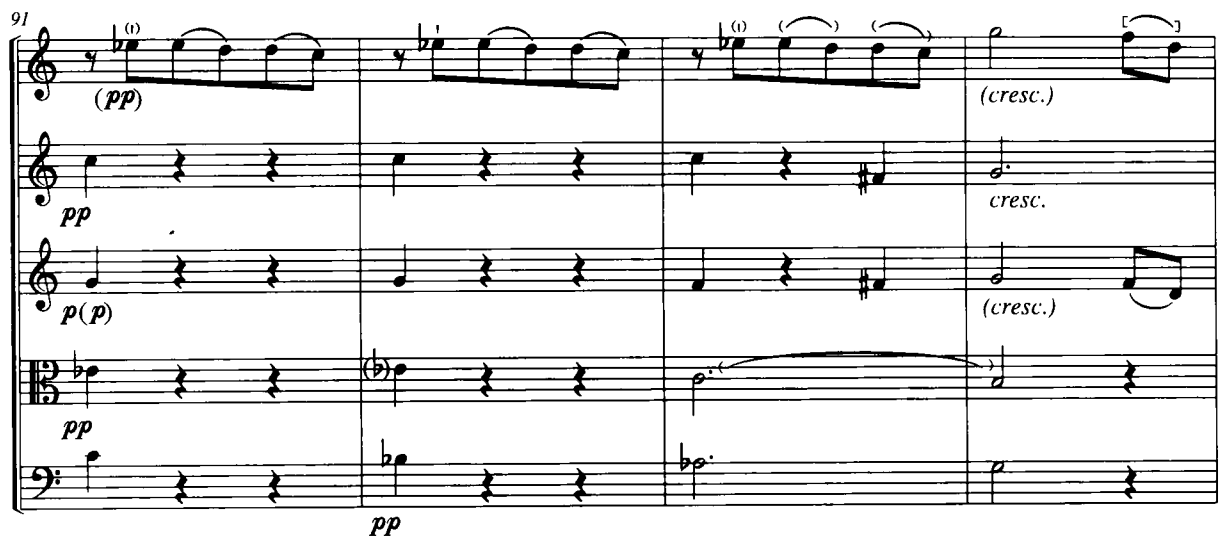

46
p
f
(tr)
tr
50
[p] dolce
p [dolce]
[p] (dolce)
55
(p) dolce

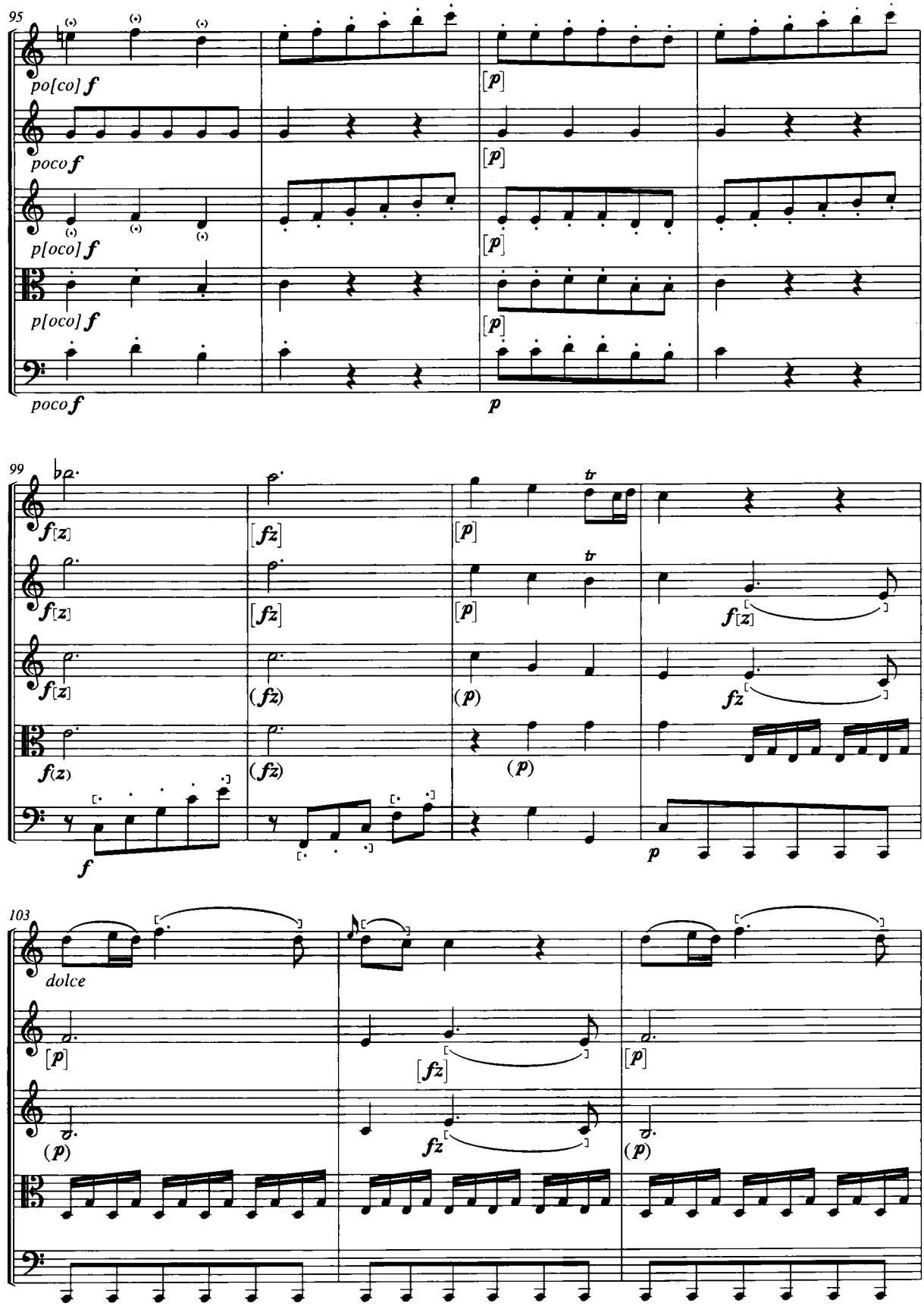

59
dolce
[dolce]
dolce
dolce
dolce
63
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
f
[p]
[p]
(p)
67
fz
p
fz
p
fz
[p]
fz
p
fz
p
p
fz
fz
[p]
p
(p)
p

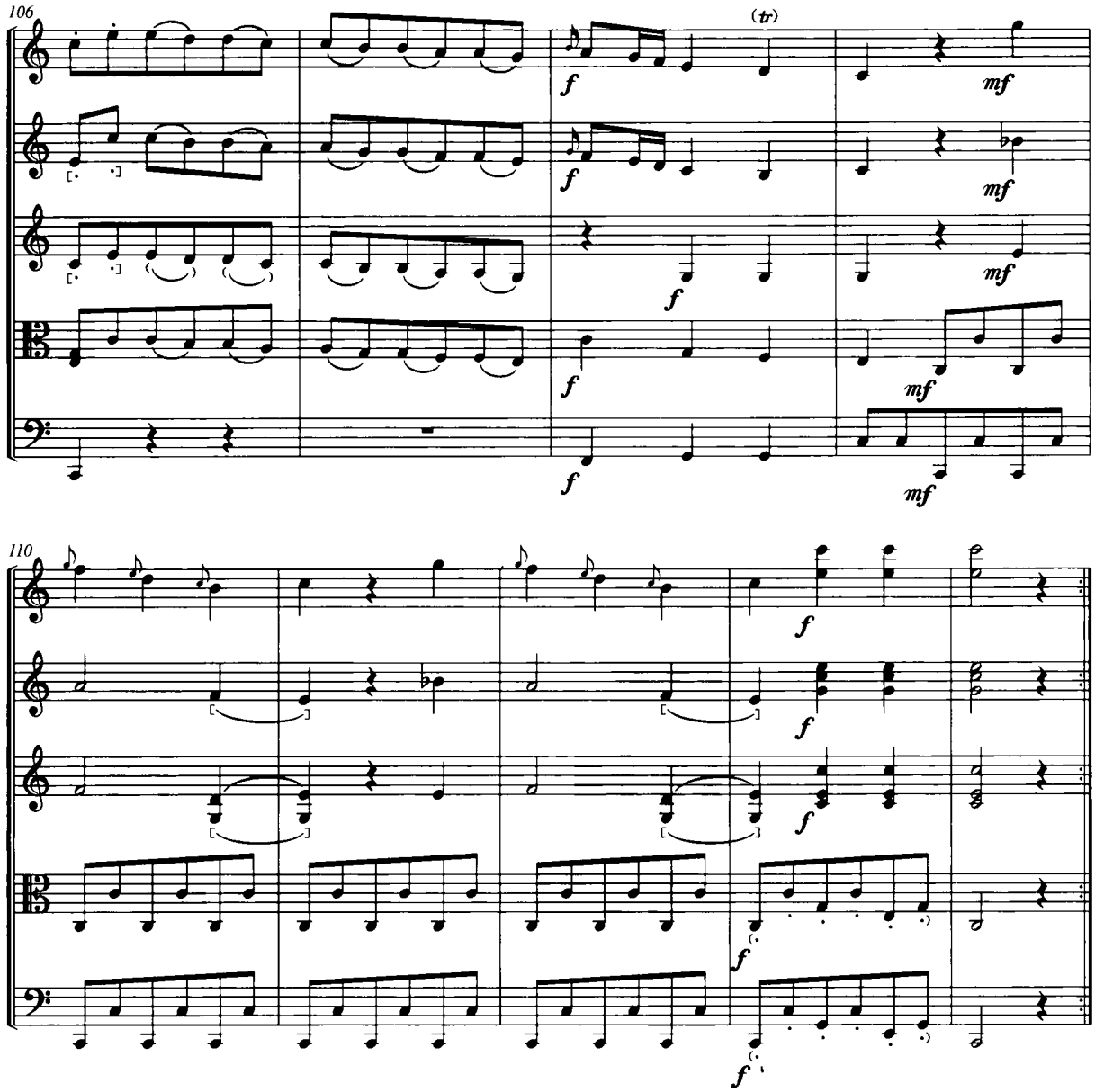

71
75
tr
poco
f
[fz]
[p]
fz
(p)
mf
mf
79
[fz]
p
[fz]
[p]
p
fz
(p)


83
fz
p
[p]
[p]
p


87
p
cresc.
cresc.
f
cresc.
poco f


91
(pp)
(cresc.)
pp
cresc.
p(p)
(cresc.)
pp
pp

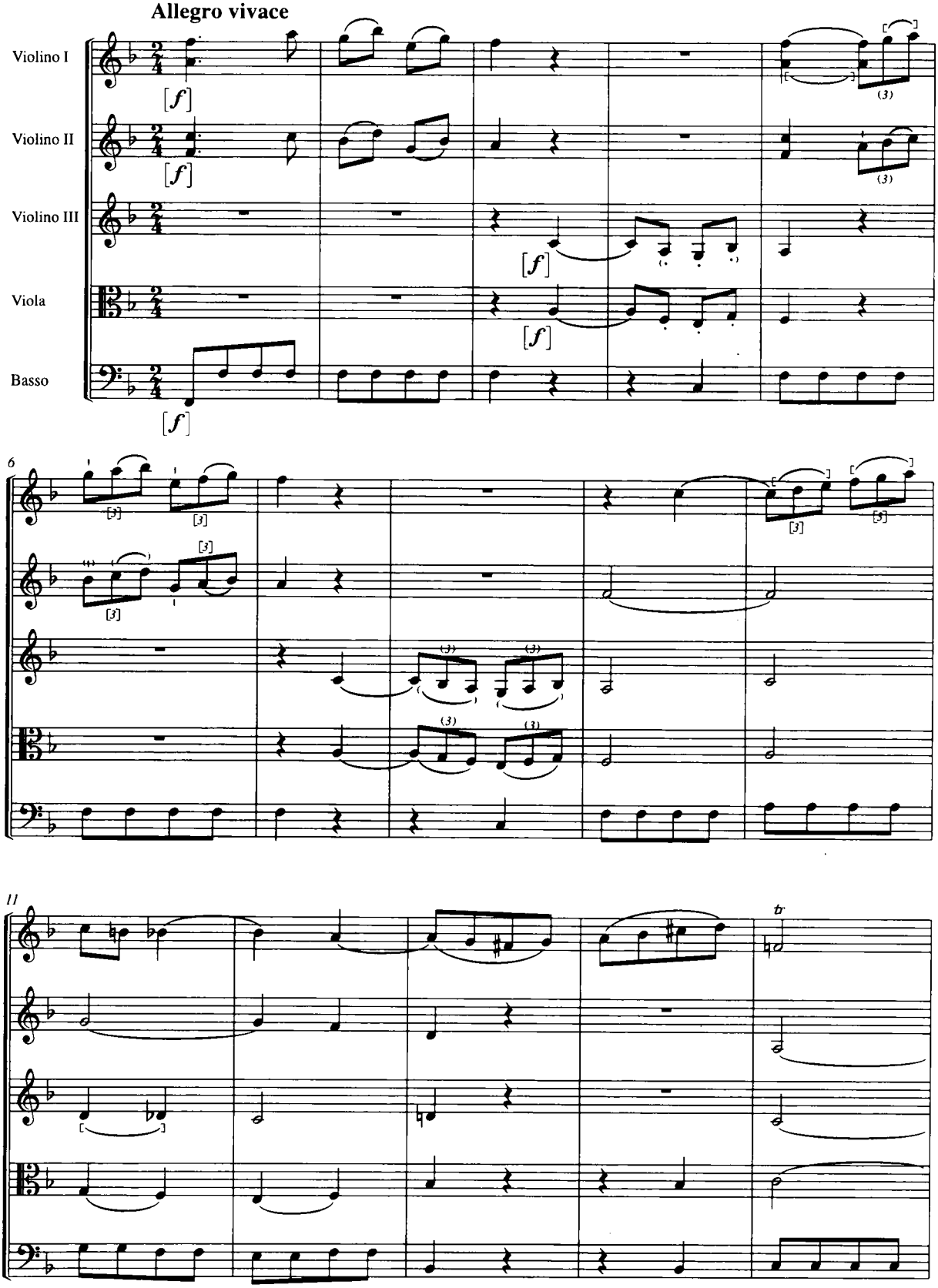

95
po[co] f
poco f
p[oco] f
p[oco] f
poco f
[p]
[p]
[p]
[p]
p
99
f[z]
f[z]
f[z]
f(z)
(fz)
[fz]
[fz]
(fz)
f
[p]
[p]
(p)
(p)
tr
tr
f[z]
fz
p
103
dolce
[p]
(p)
[fz]
fz
[p]
(p)

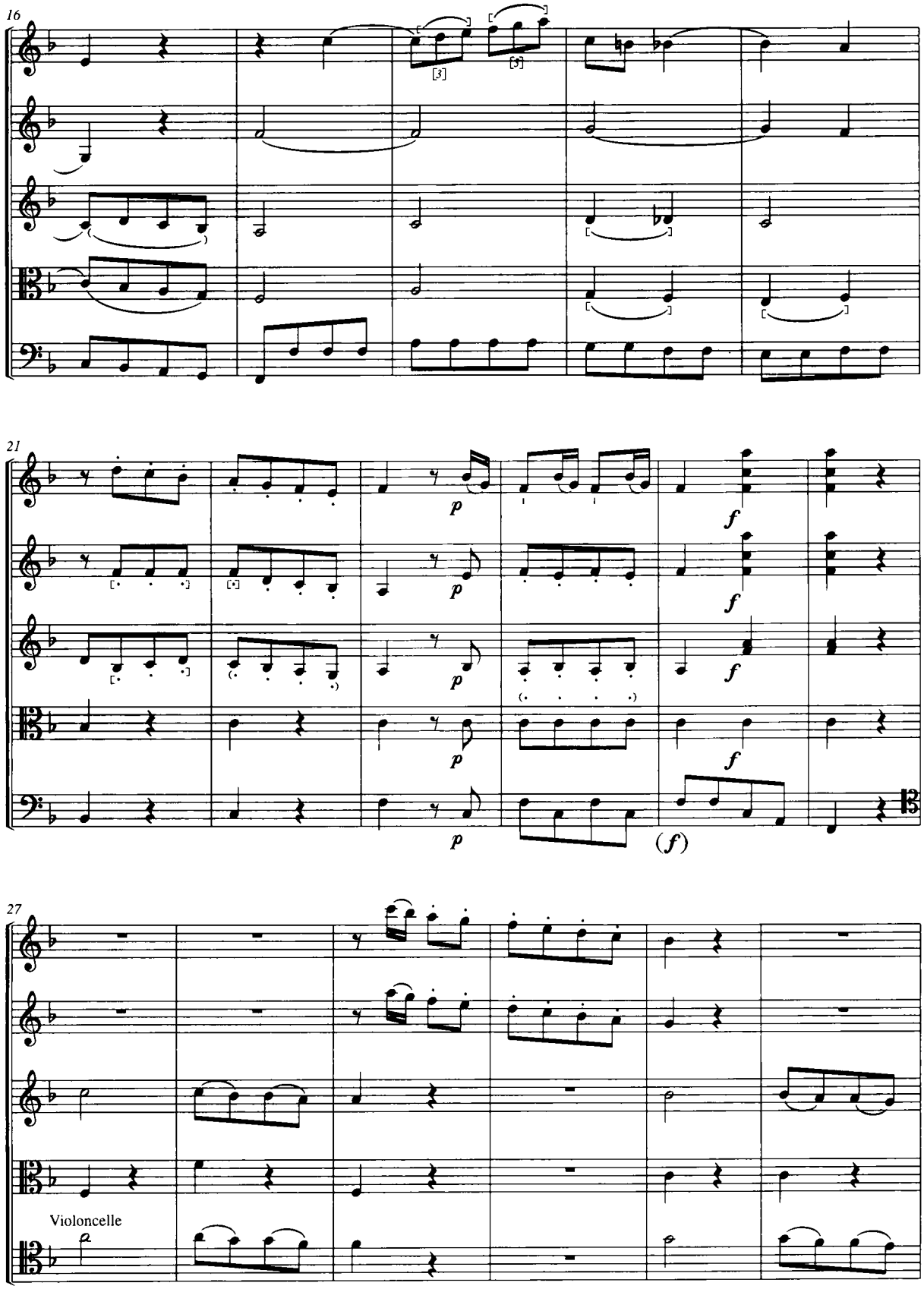

106
(tr)
f
mf
f
mf
f
mf
f
mf
f
mf

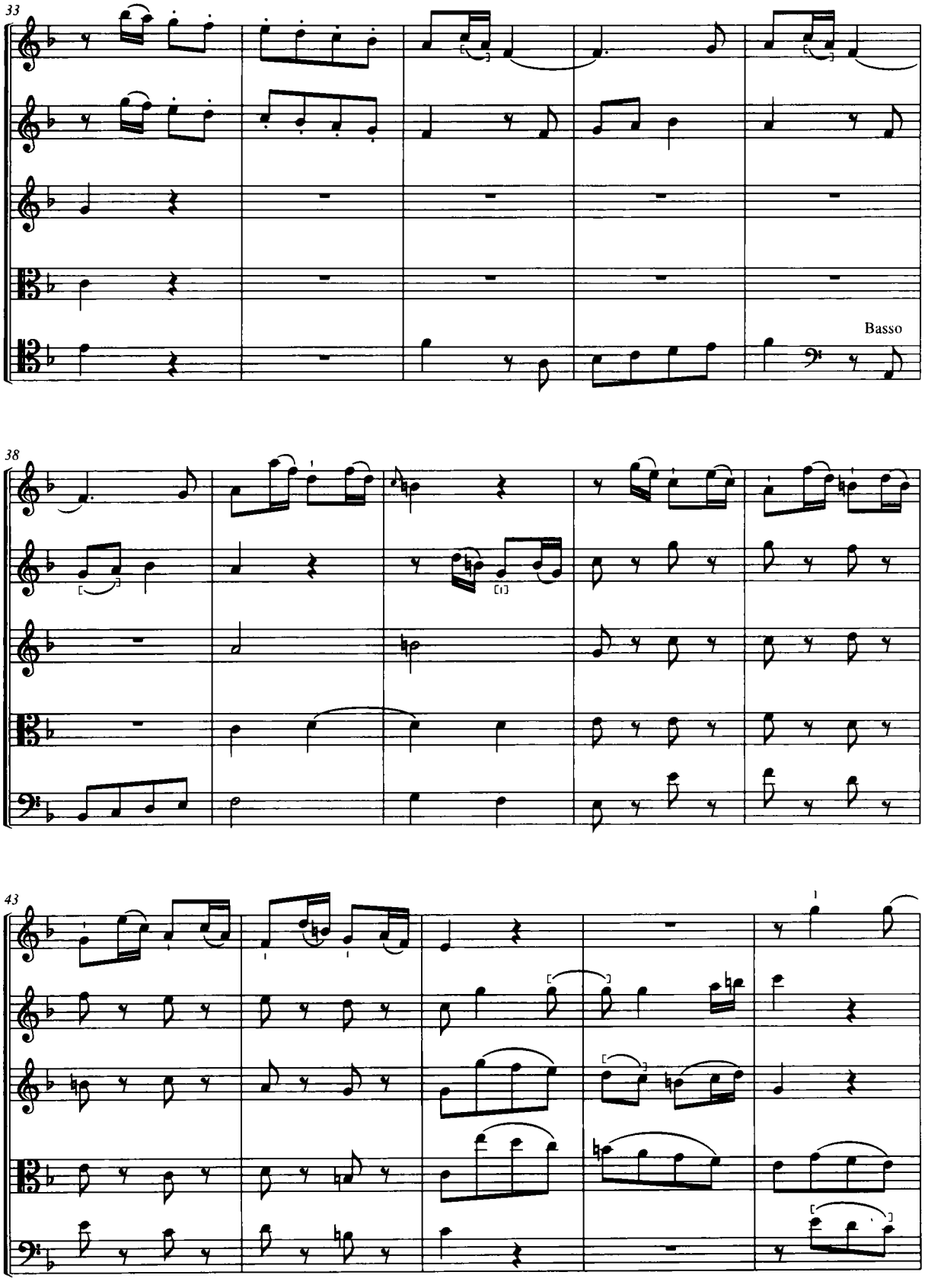

110
f
f
f
f
f

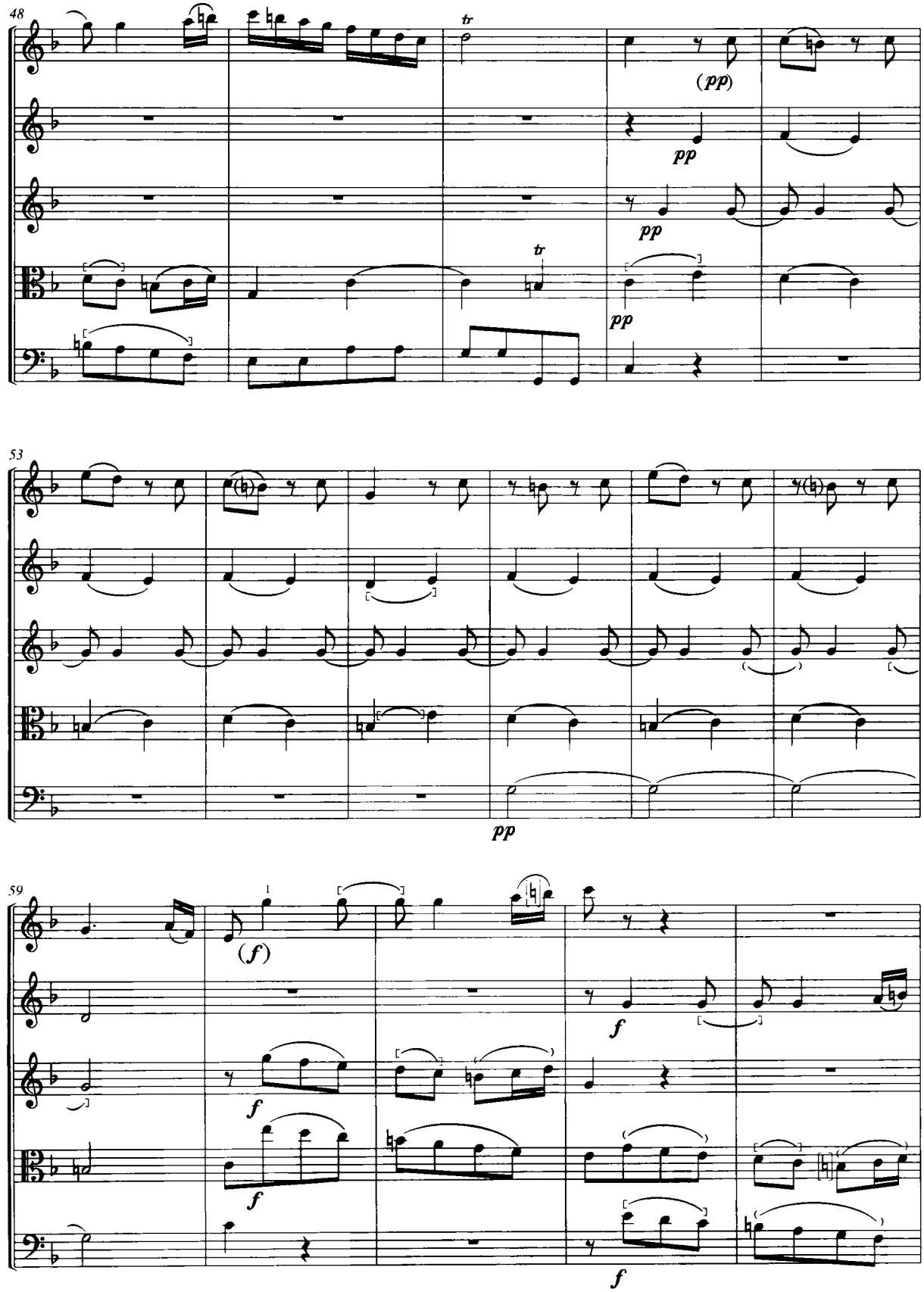
# Quintet No. 8 in F

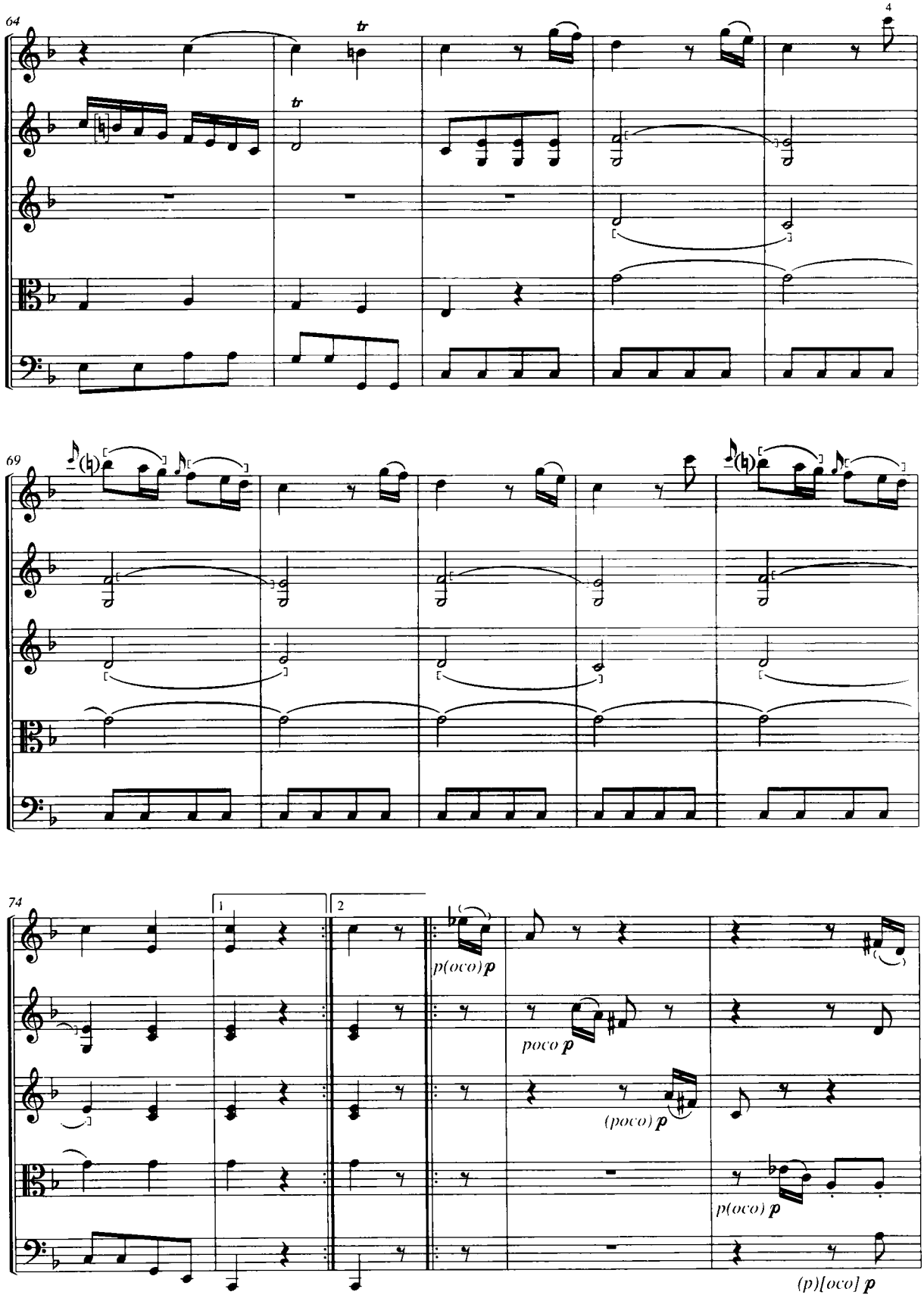
Scherzando
**Allegro vivace**

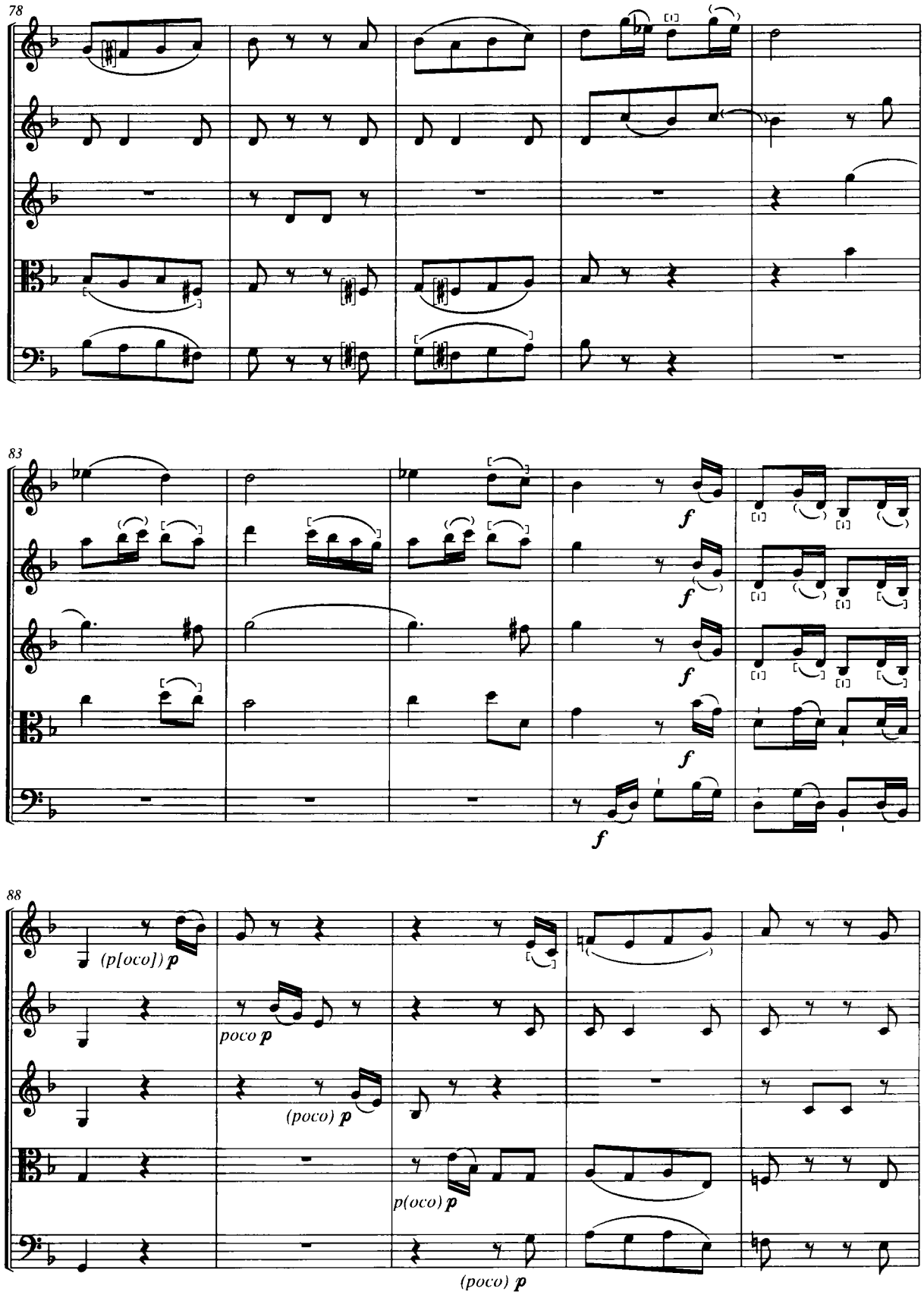


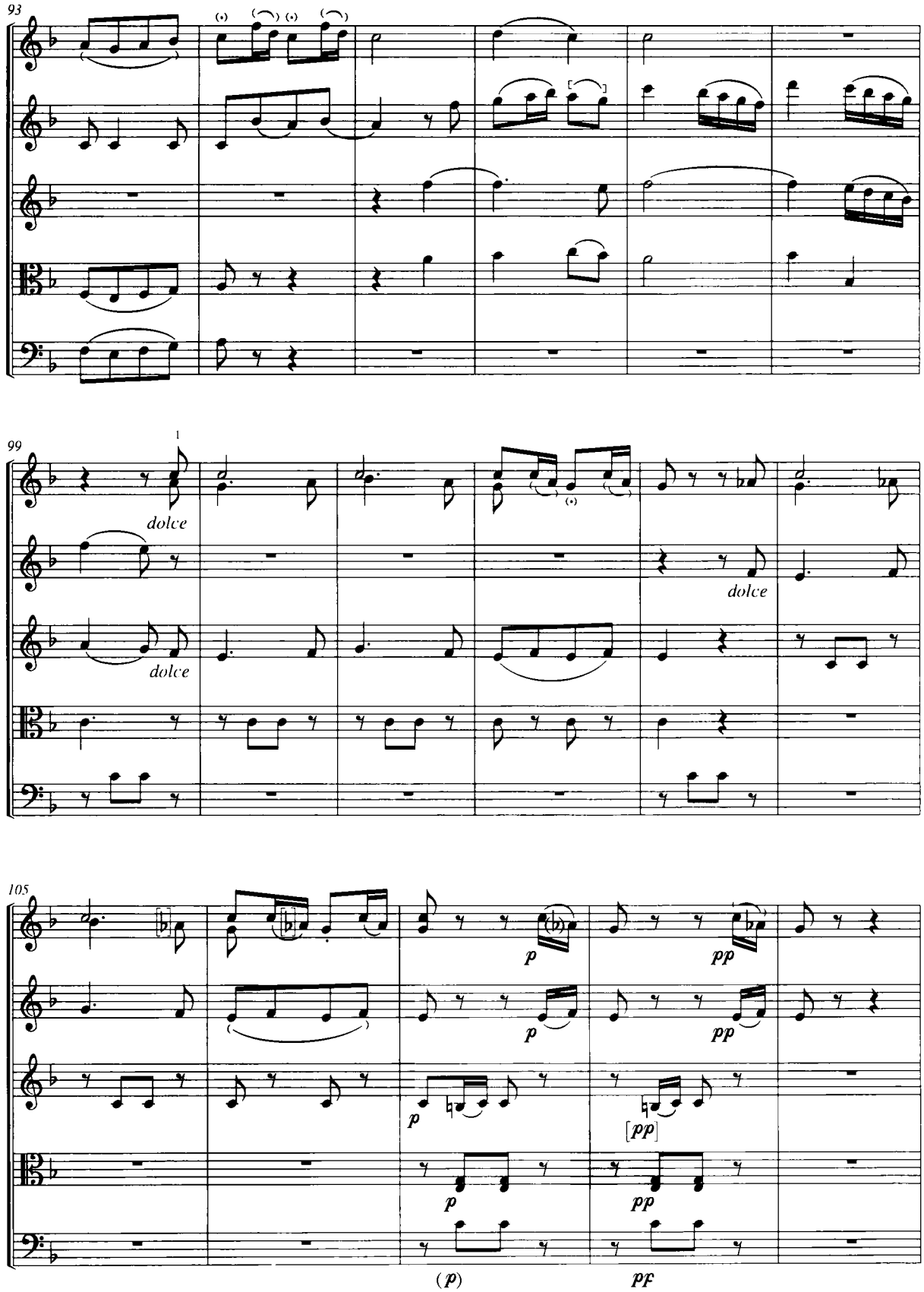

16
21
27
Violoncelle

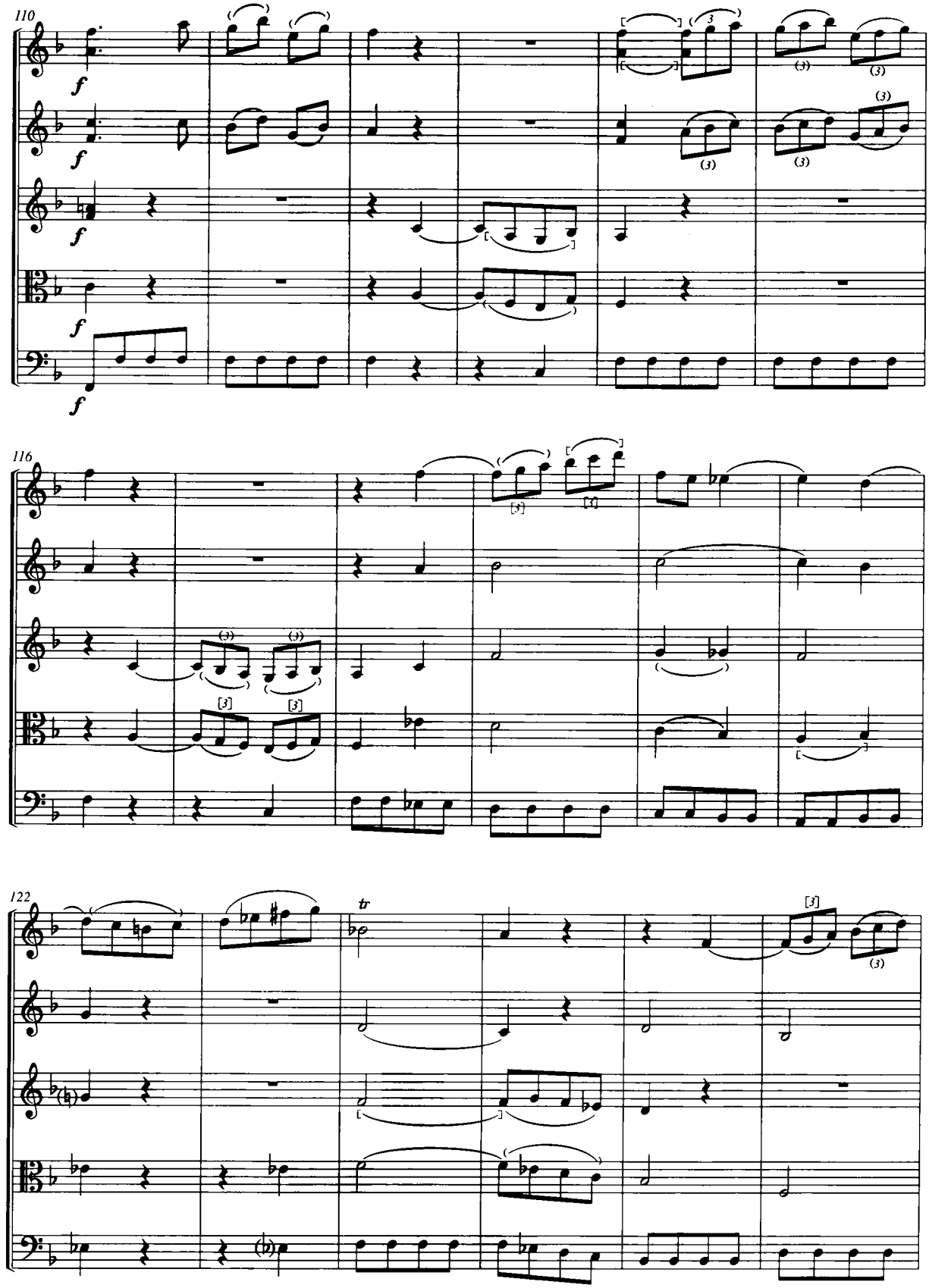

33
Basso
38
43

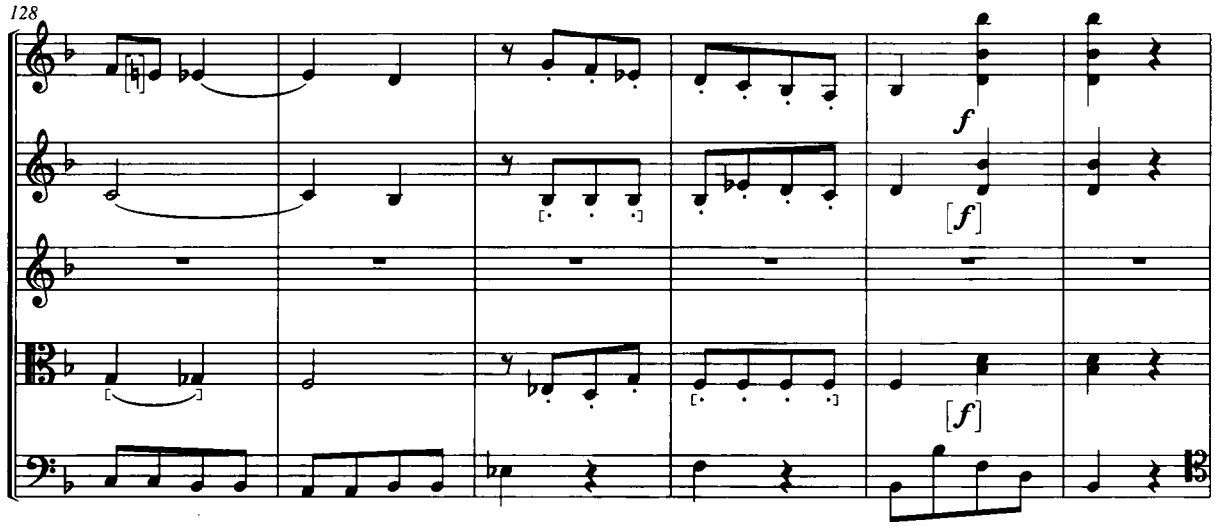

48
tr
(pp)
pp
pp
tr
pp
53
pp
59
(f)
f
f
f
f

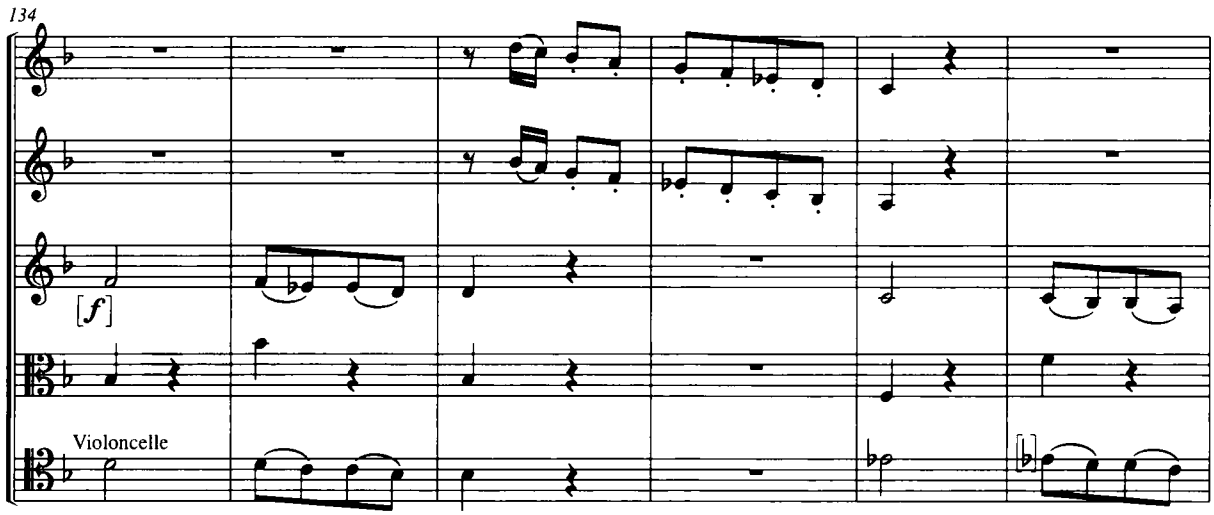

64
4
tr
tr
69
74
1
2
p(oco)p
poco p
(poco) p
p(oco) p
(p)[oco] p

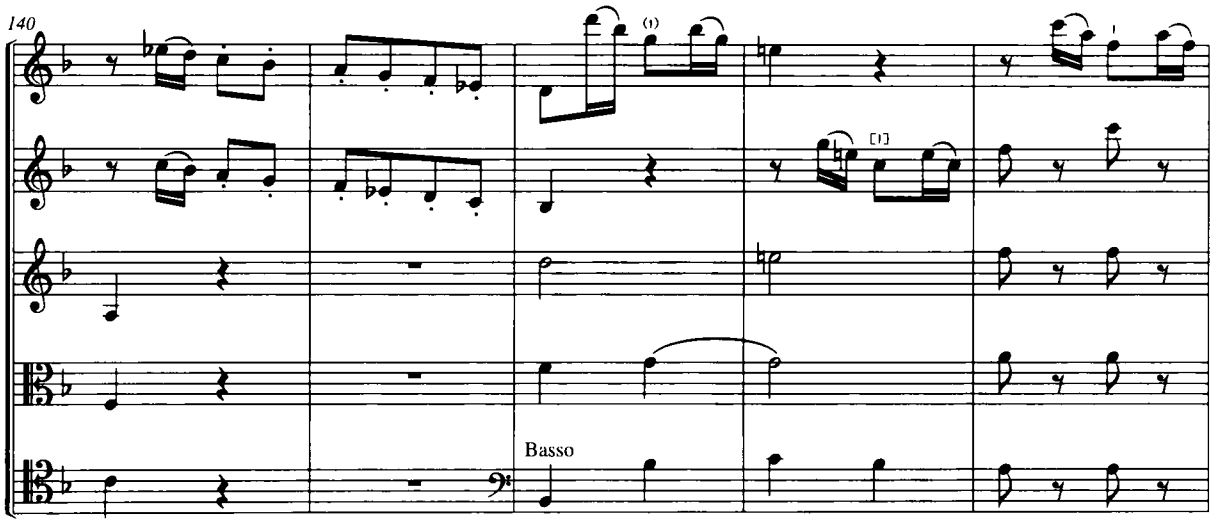

78
83
f
f
f
f
f
88
(p[oco]) p
poco p
(poco) p
p(oco) p
(poco) p

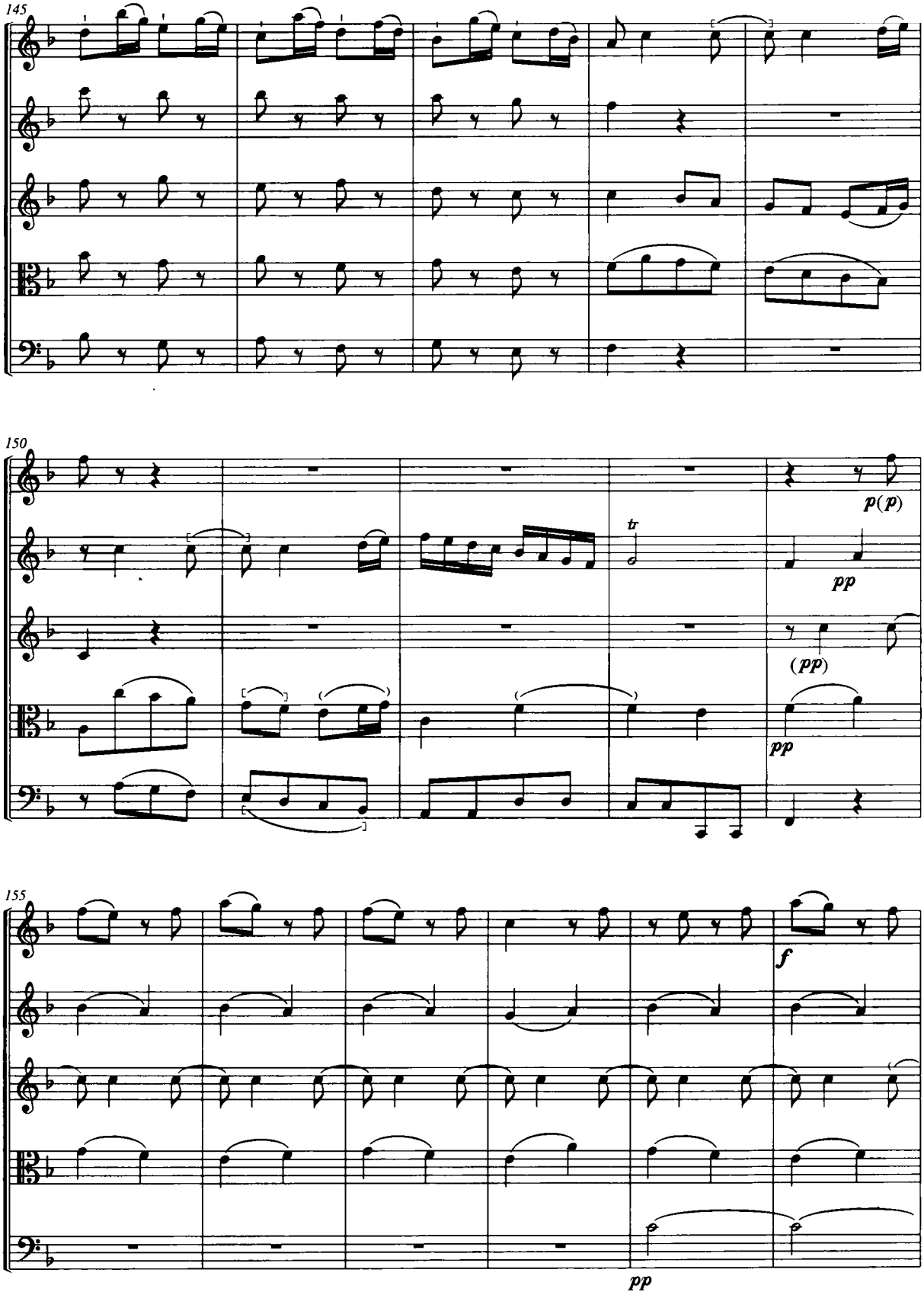

93
99
dolce
dolce
dolce
105
p
pp
p
pp
p
[pp]
p
pp
(p)
pf

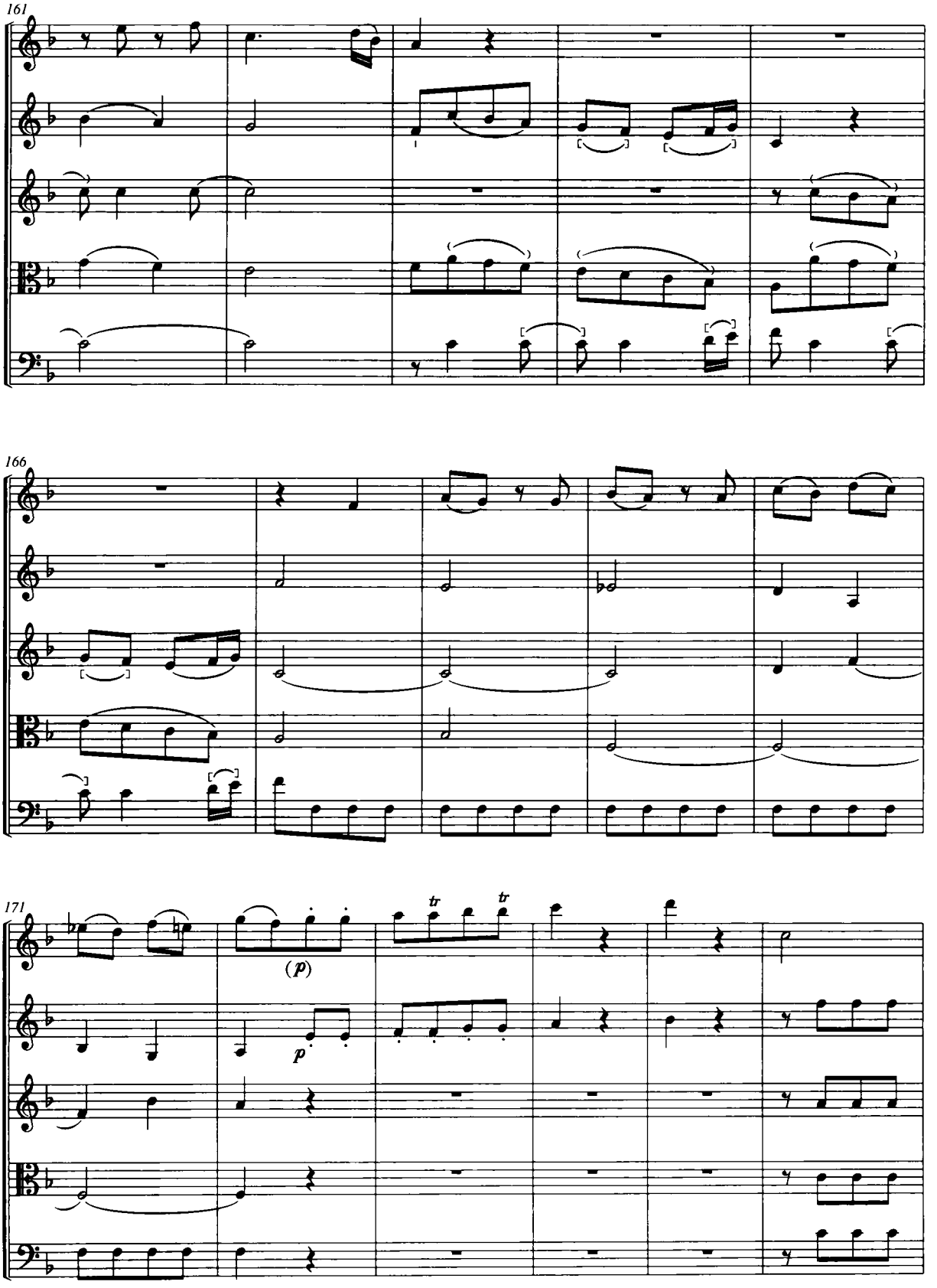

110
f
116
122
tr

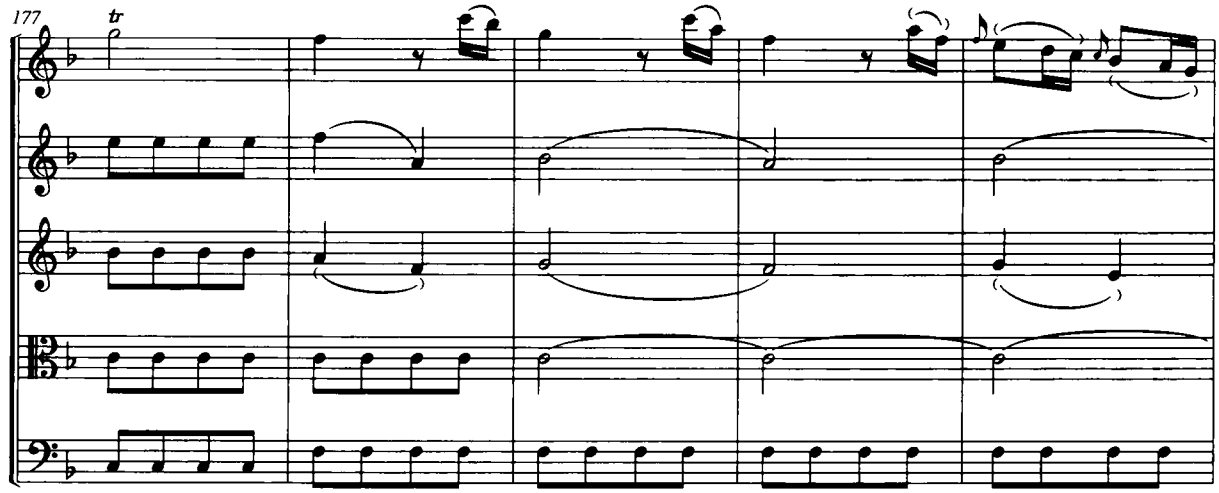

128
f
[f]
[f]

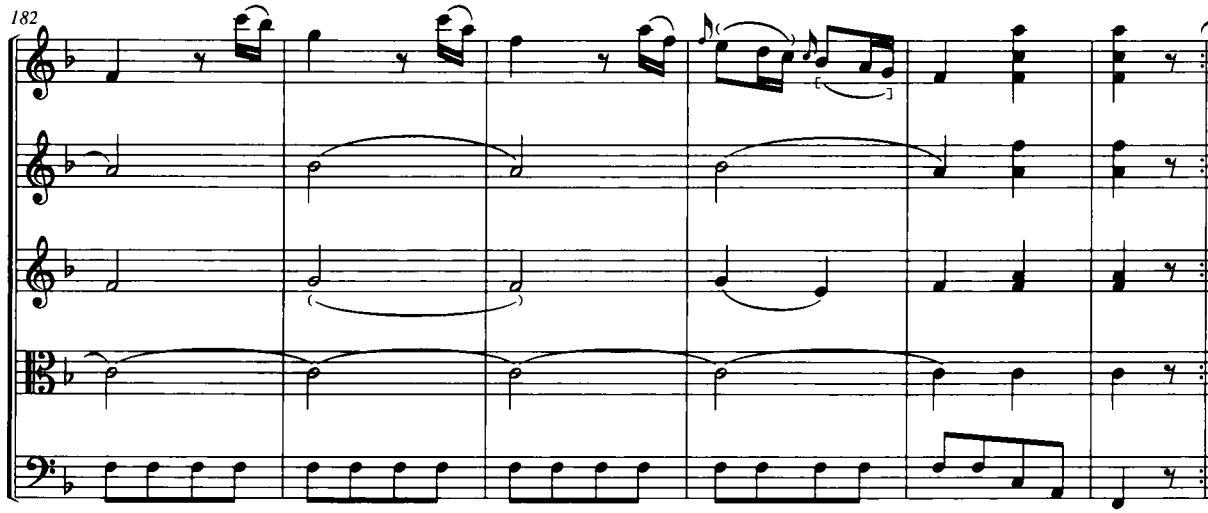

134
[f]
Violoncelle


140
Basso

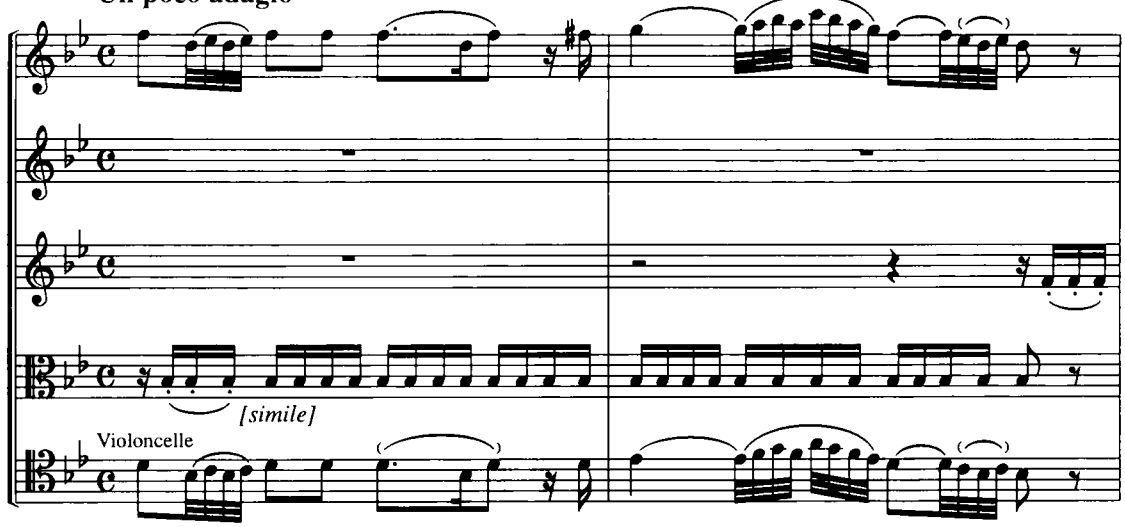

145
150
tr
p(p)
pp
(pp)
pp
155
f
pp

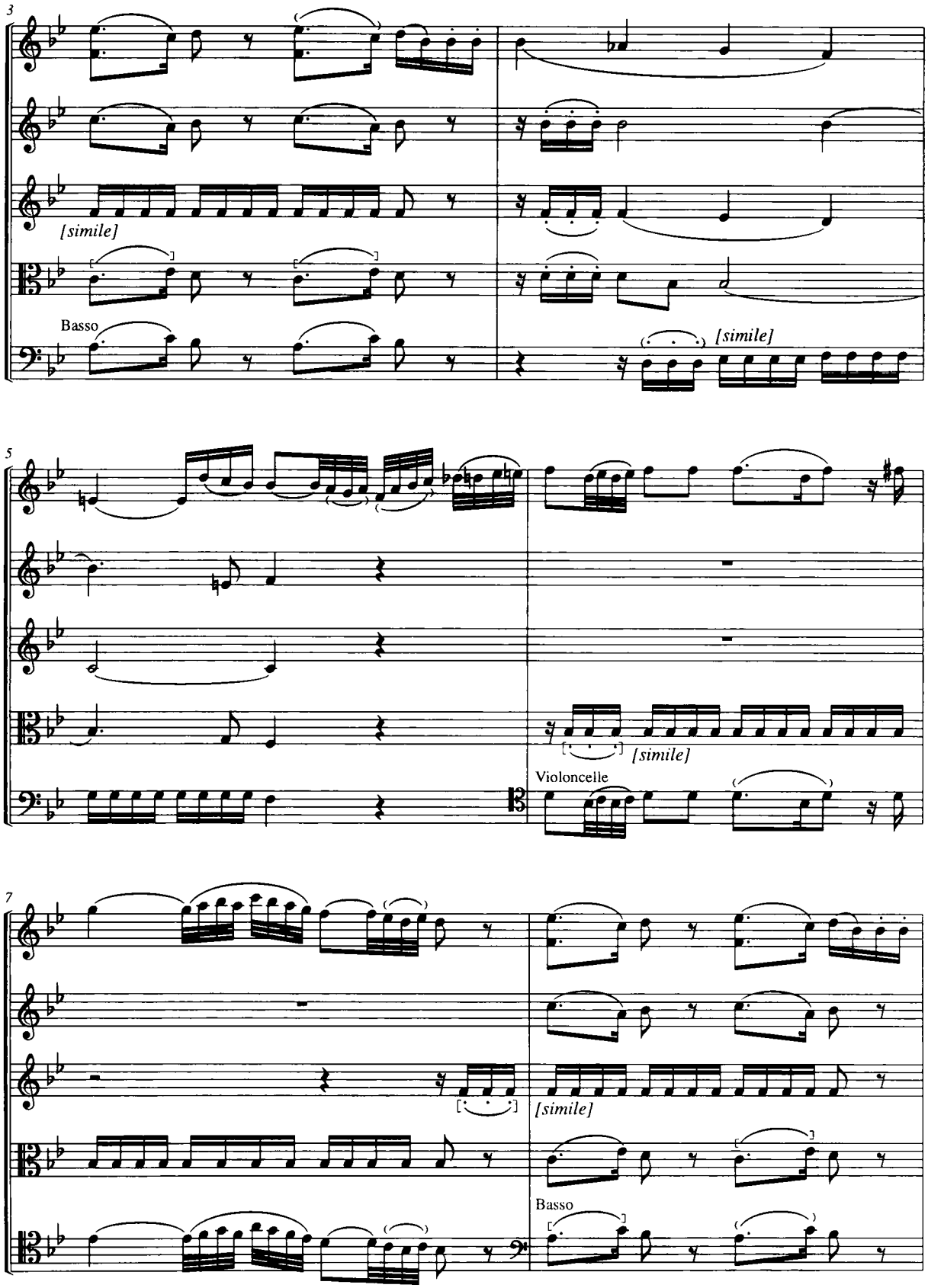

161
166
171
(p)
p
tr
tr

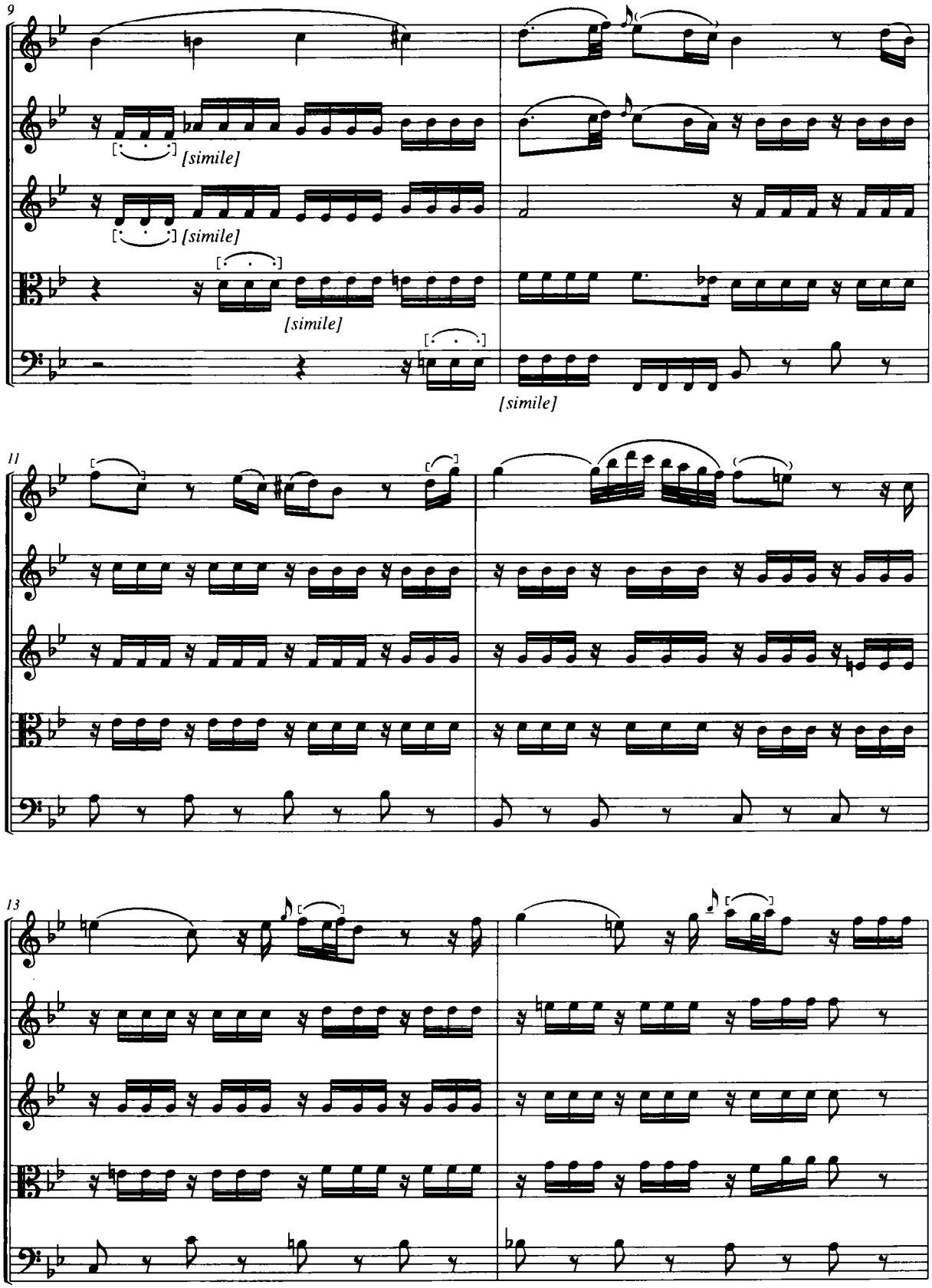


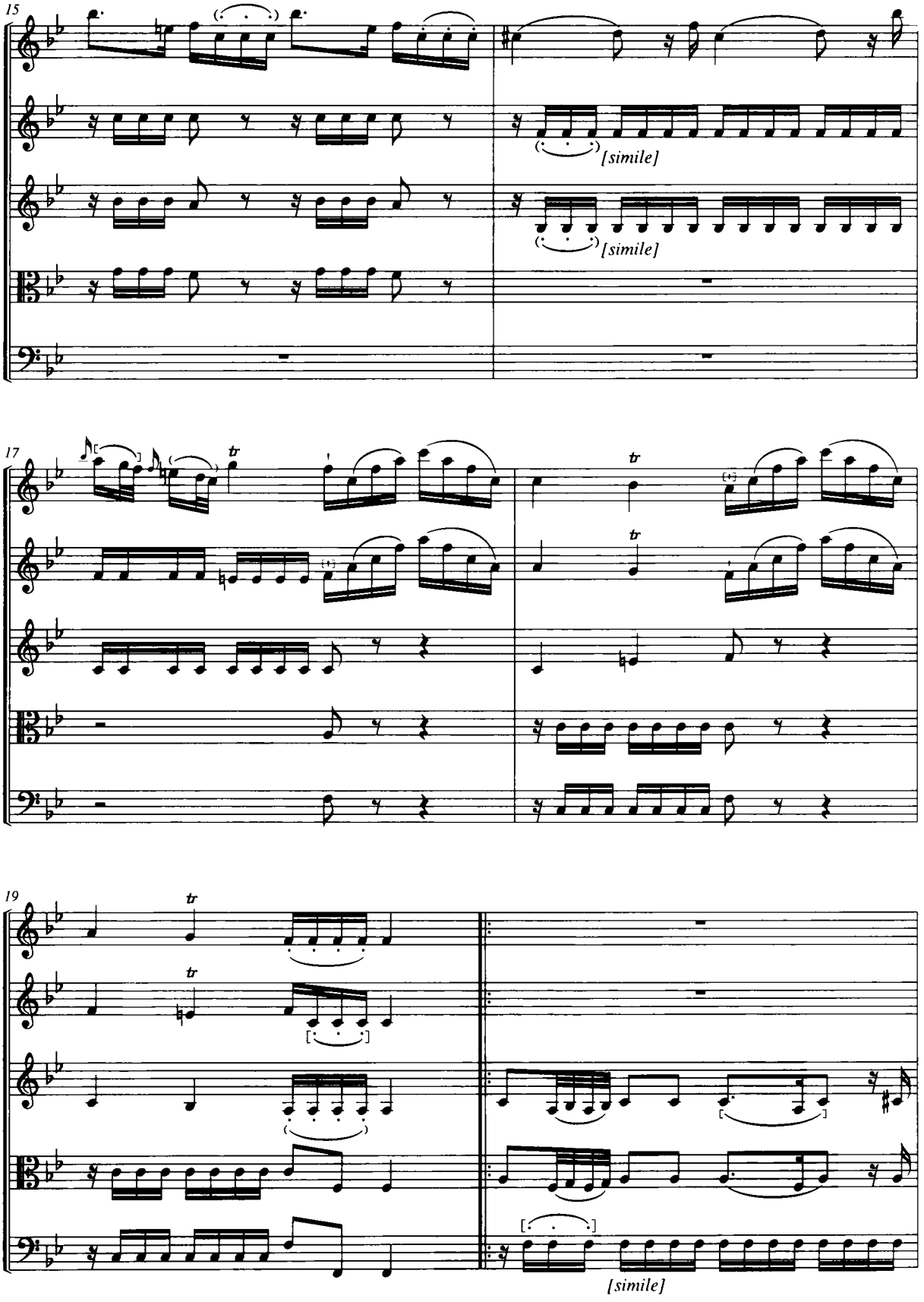



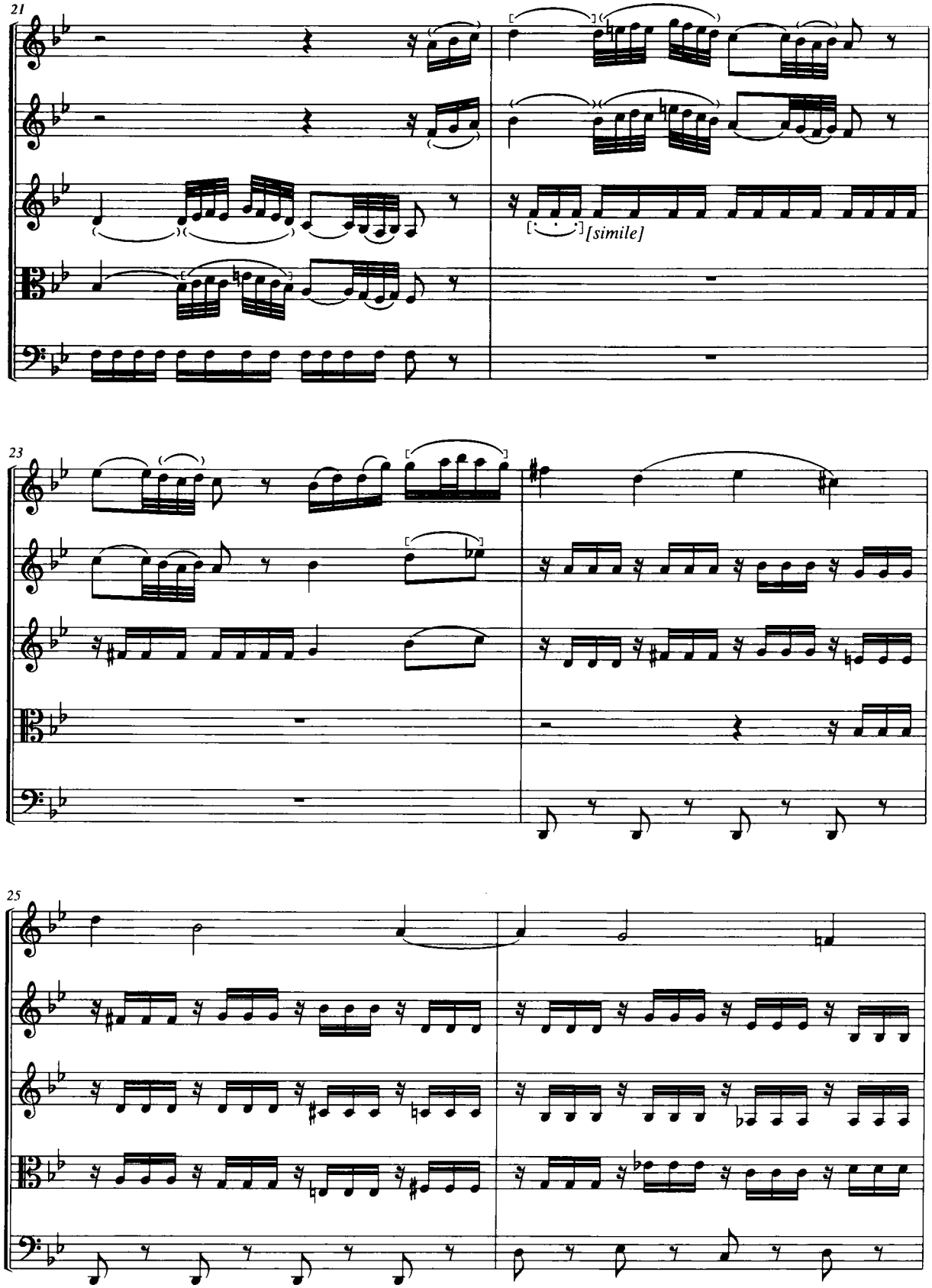

**Un poco adagio**

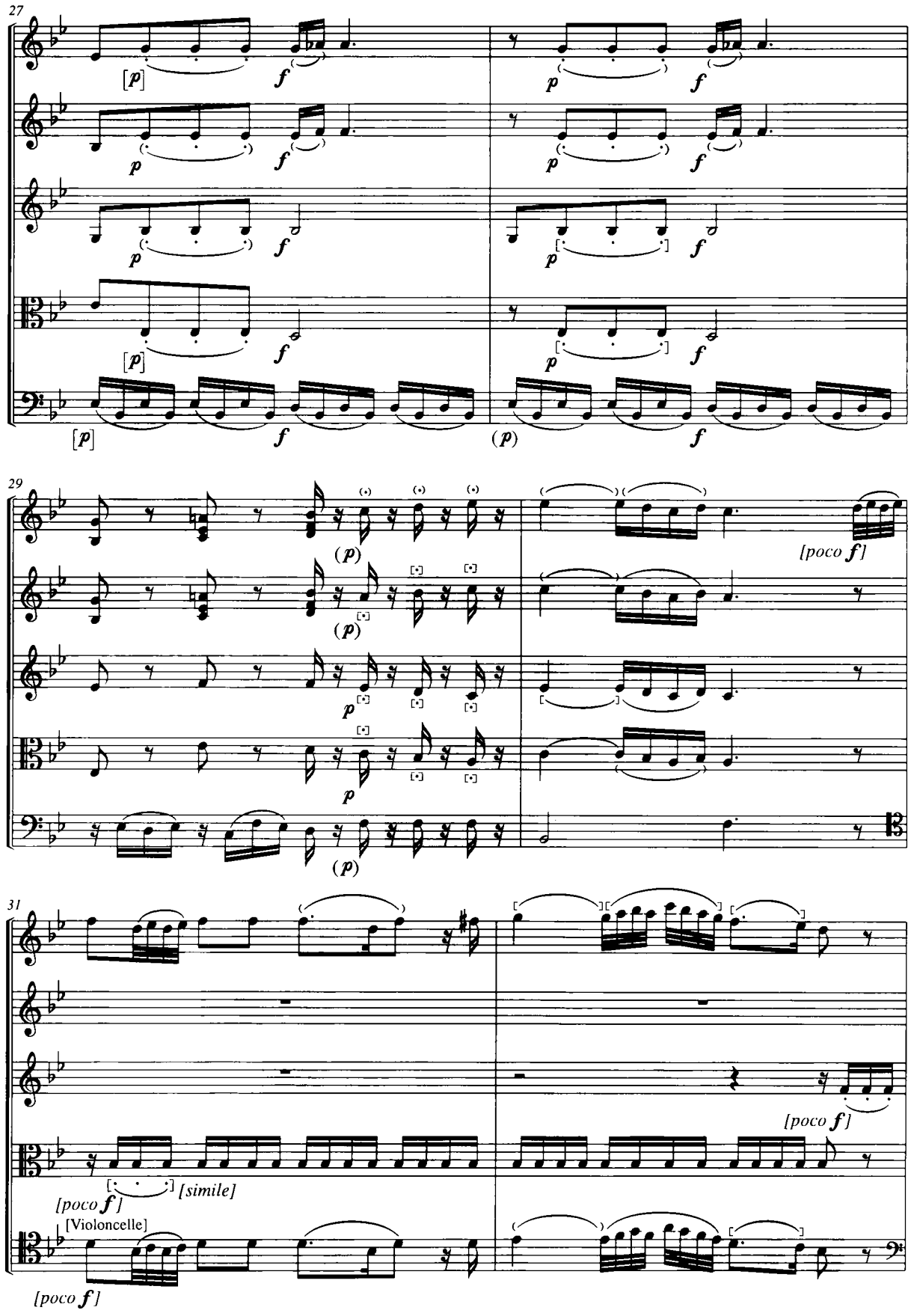


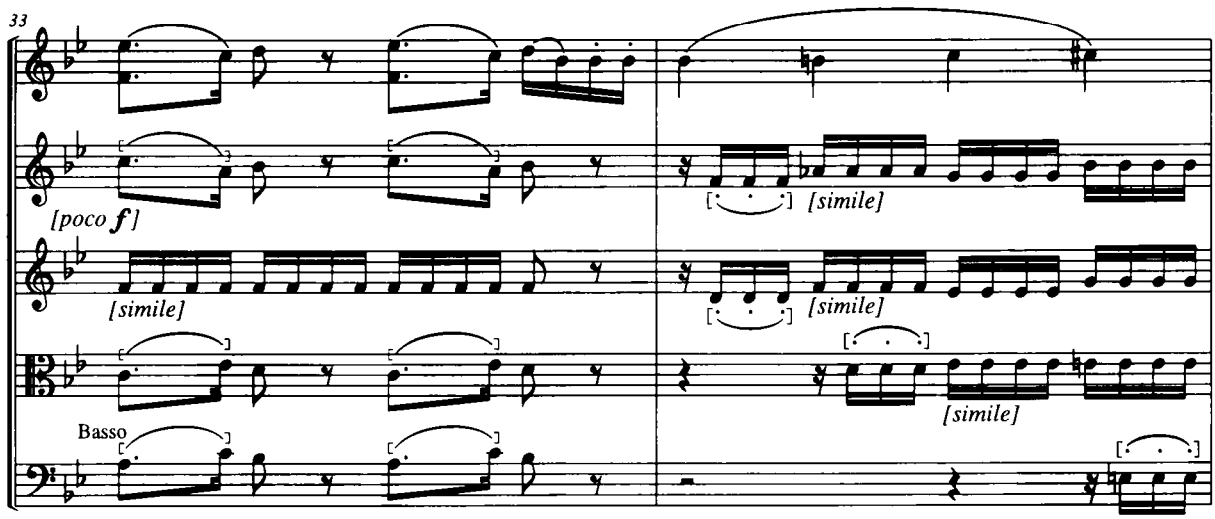

3
[simile]
Basso
[simile]
5
[simile]
Violoncelle
7
[simile]
Basso

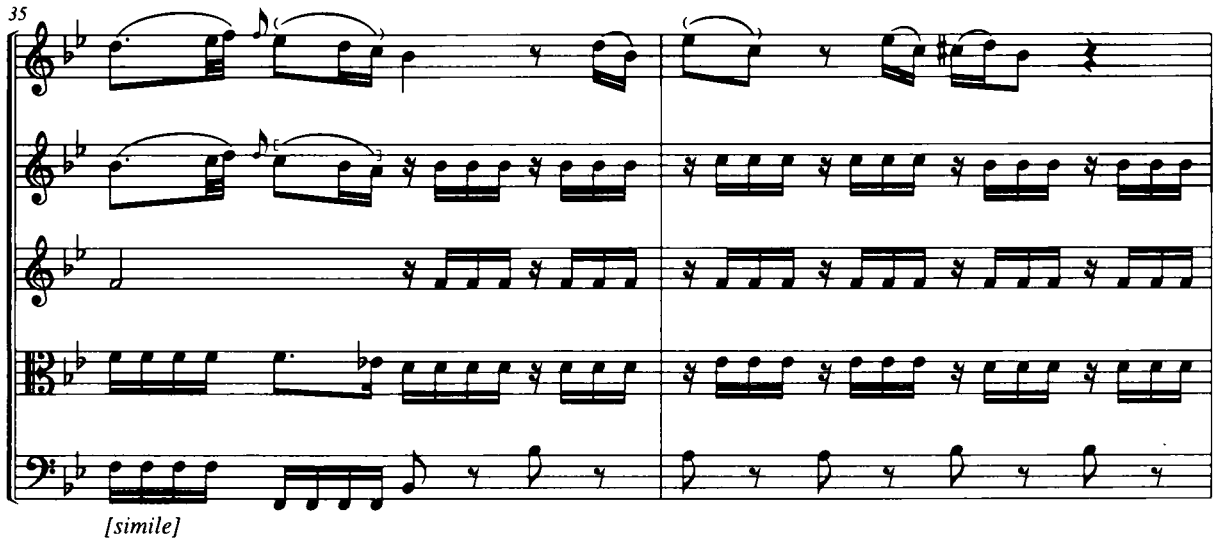

9
[simile]
[simile]
[simile]
[simile]
11
13

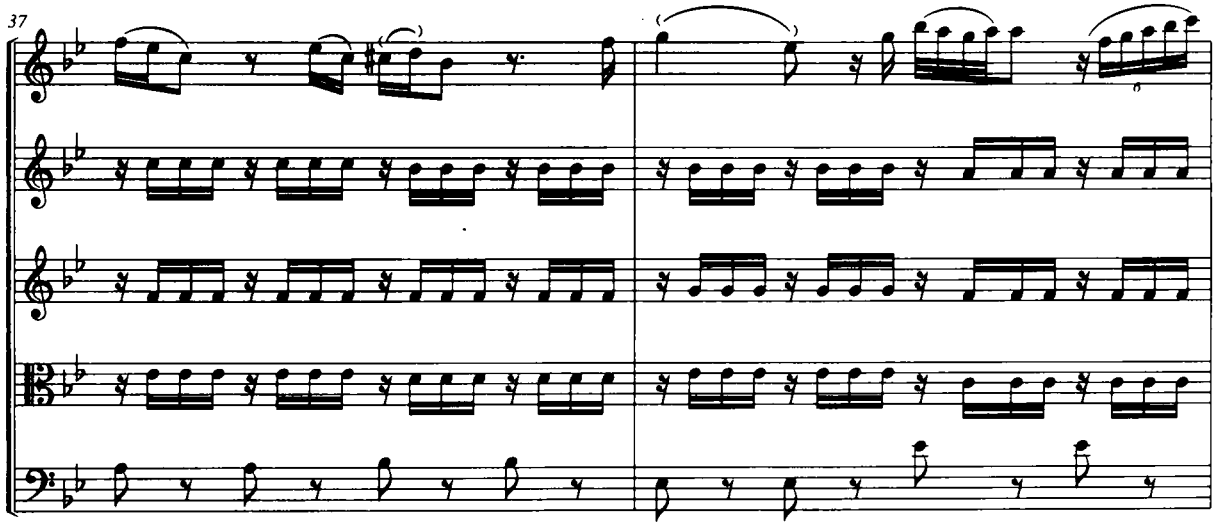

15
[simile]
[simile]
17
tr
tr
tr
19
tr
tr
[simile]

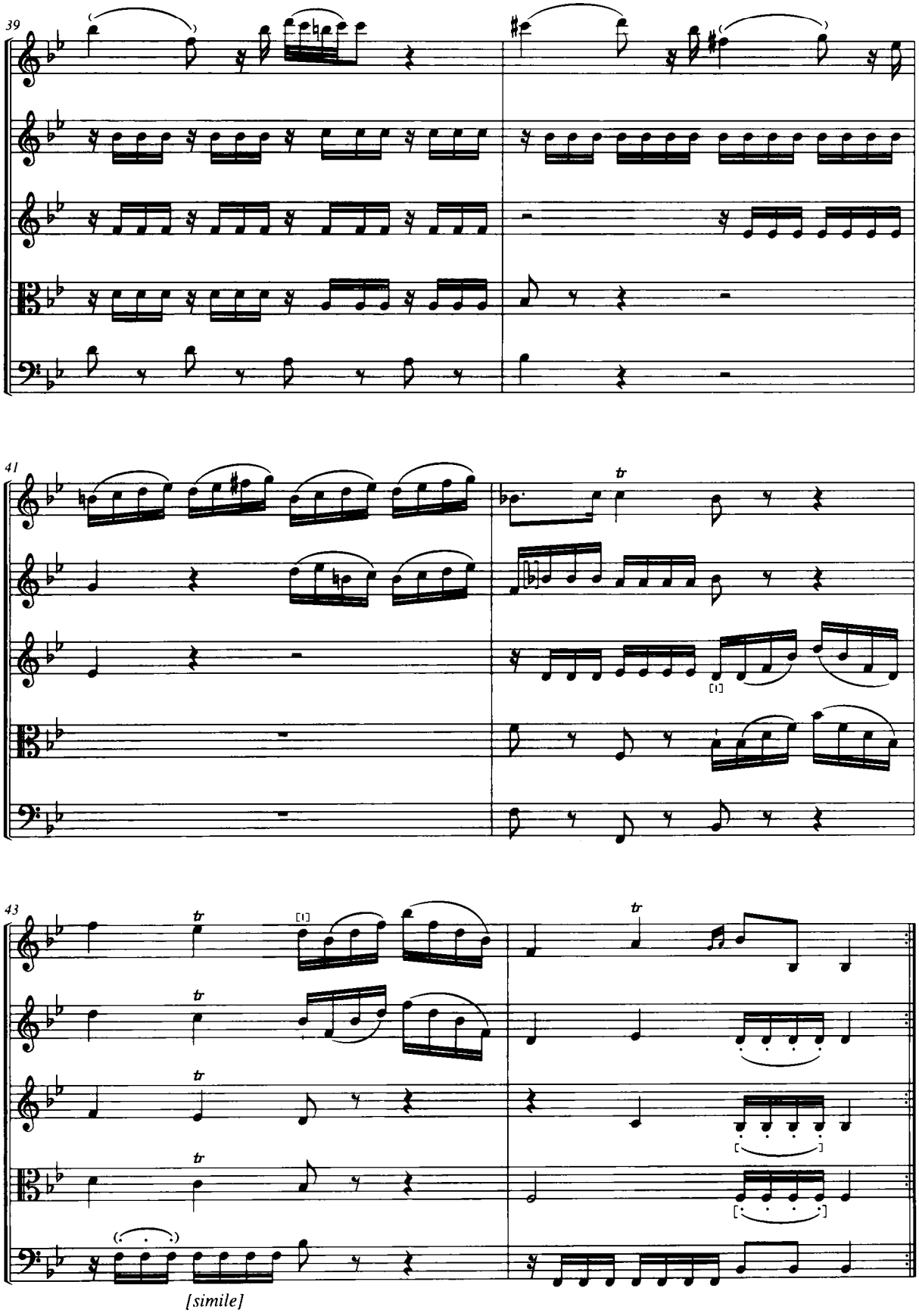

21
[simile]
23
25


27
[p]
f
p
f
(p)
29
[poco f]
31
[poco f]
[simile]
[Violoncelle]
[poco f]


33
[poco f]
[simile]
[simile]
[simile]
[simile]
Basso

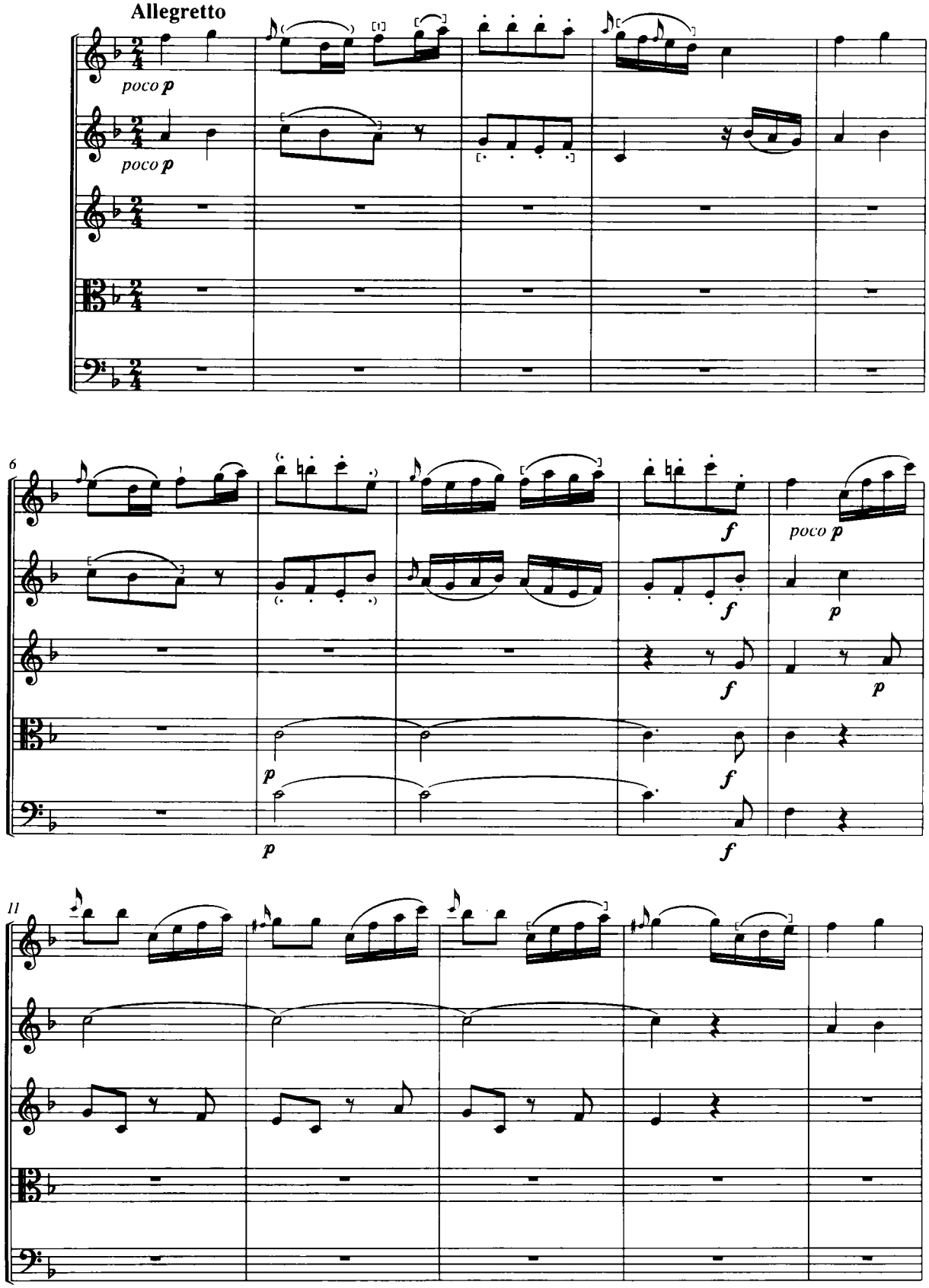

35
[simile]

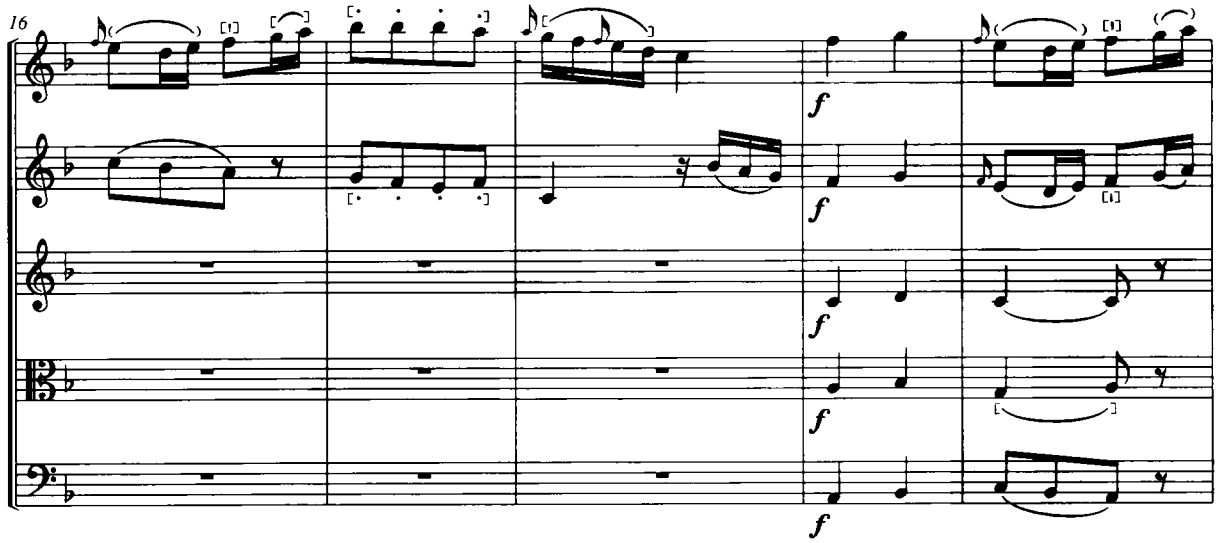

37

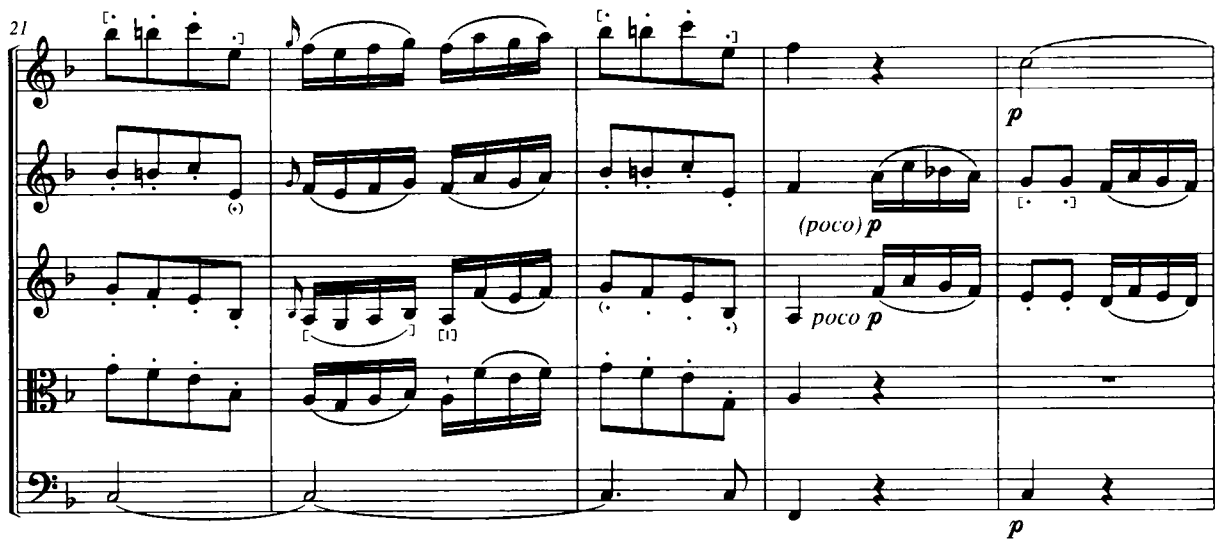

39
41
43
tr
[1]
[simile]

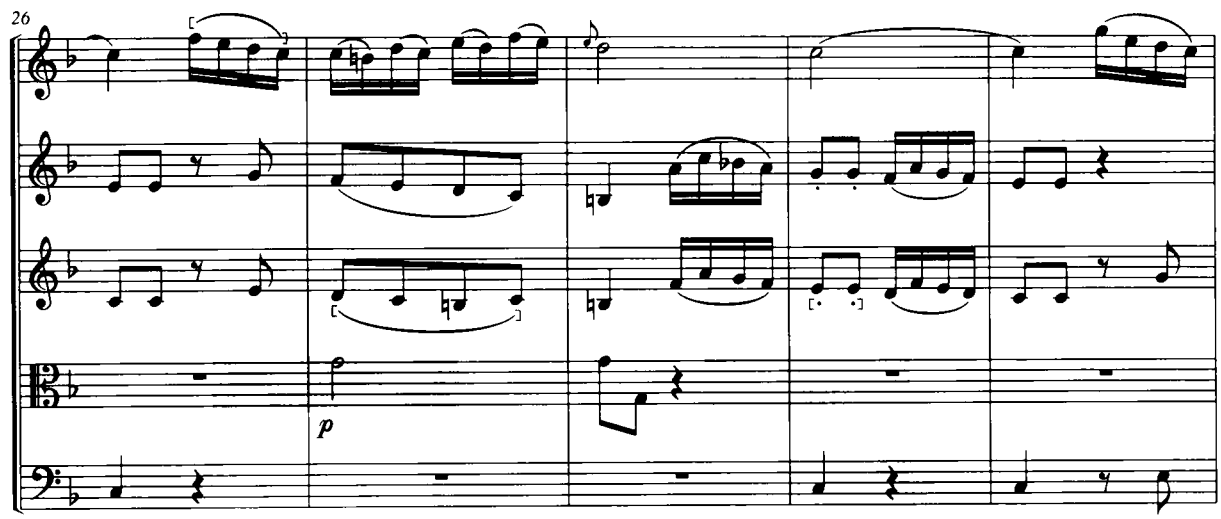
Vaud[e]ville

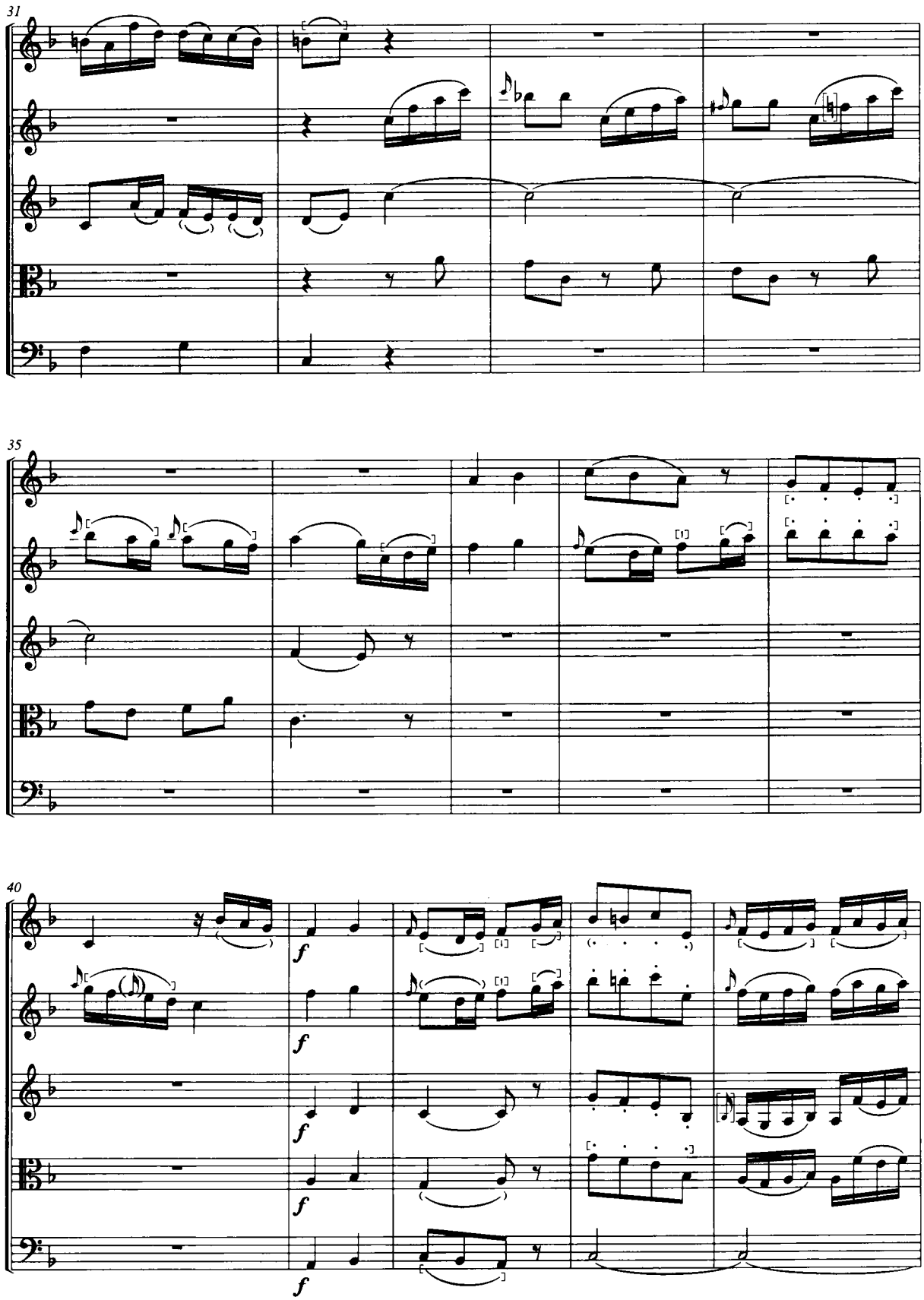
**Allegretto**

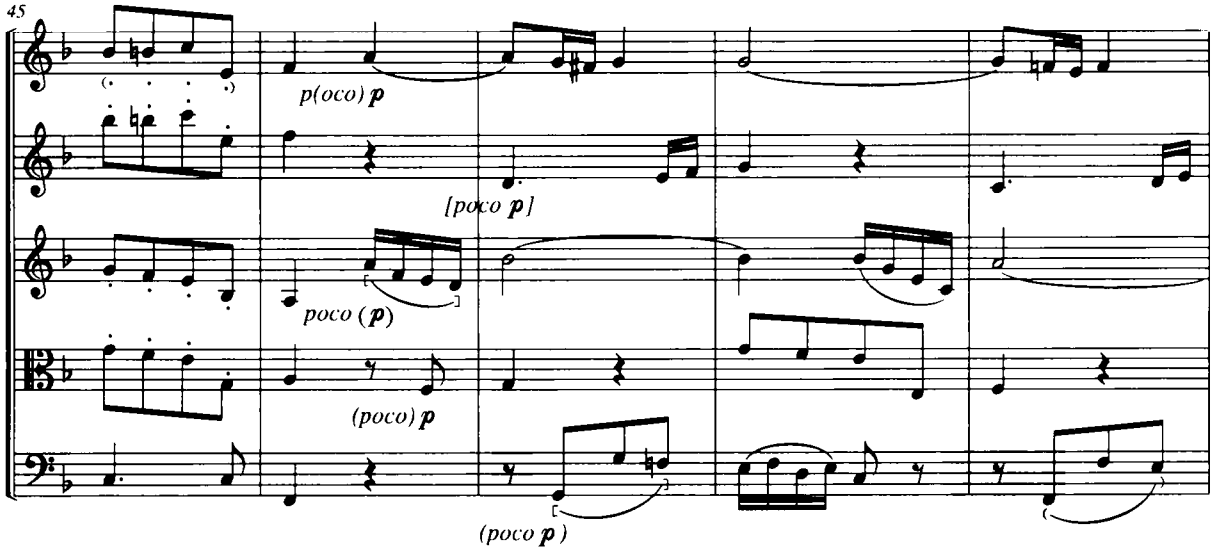


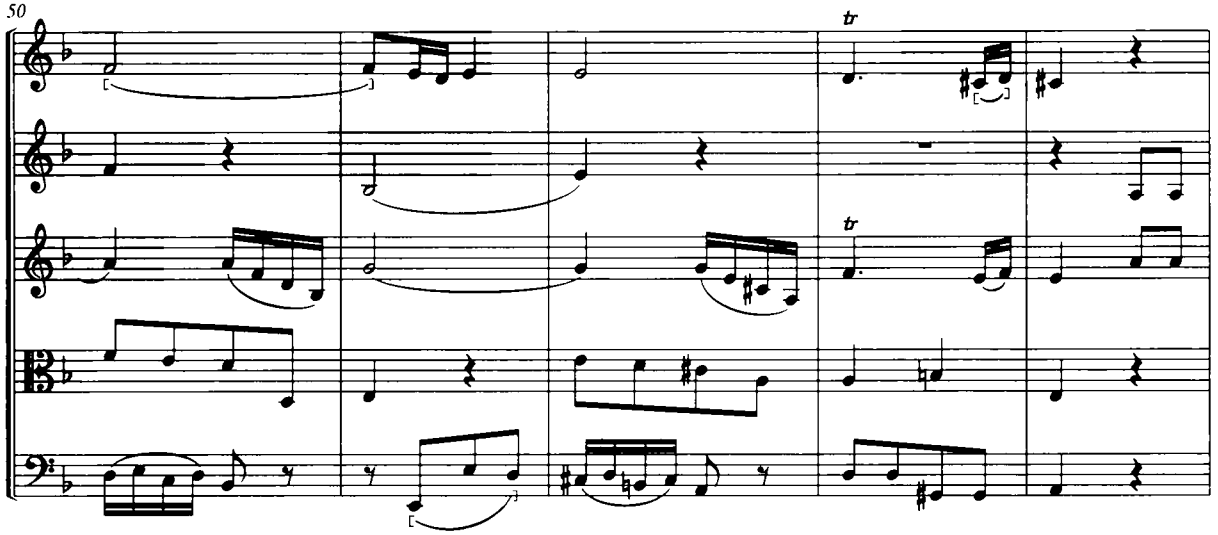

16
f
f
f
f
f

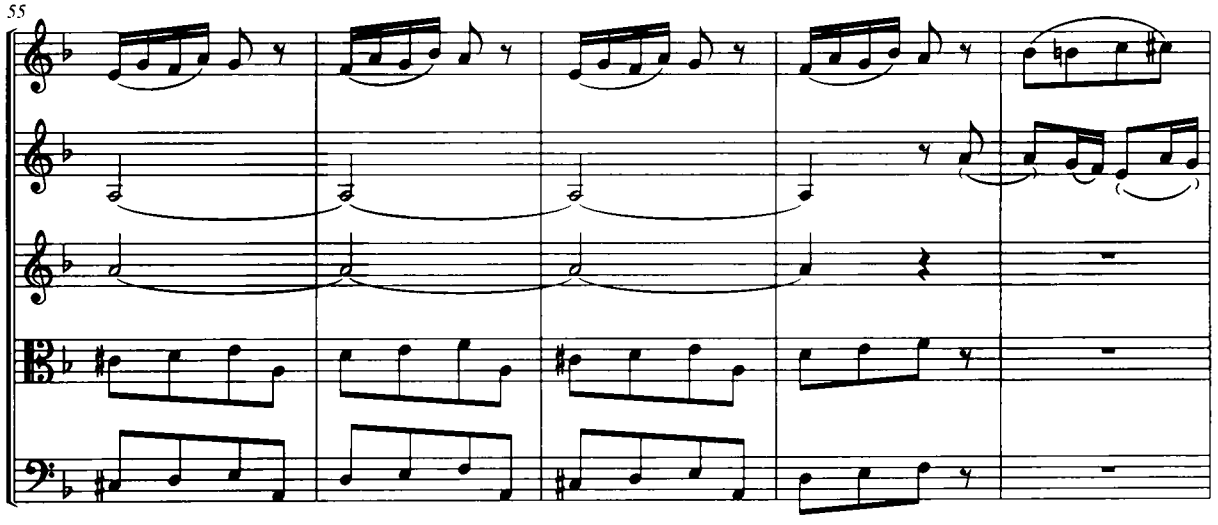

21
p
(poco) p
poco p
p

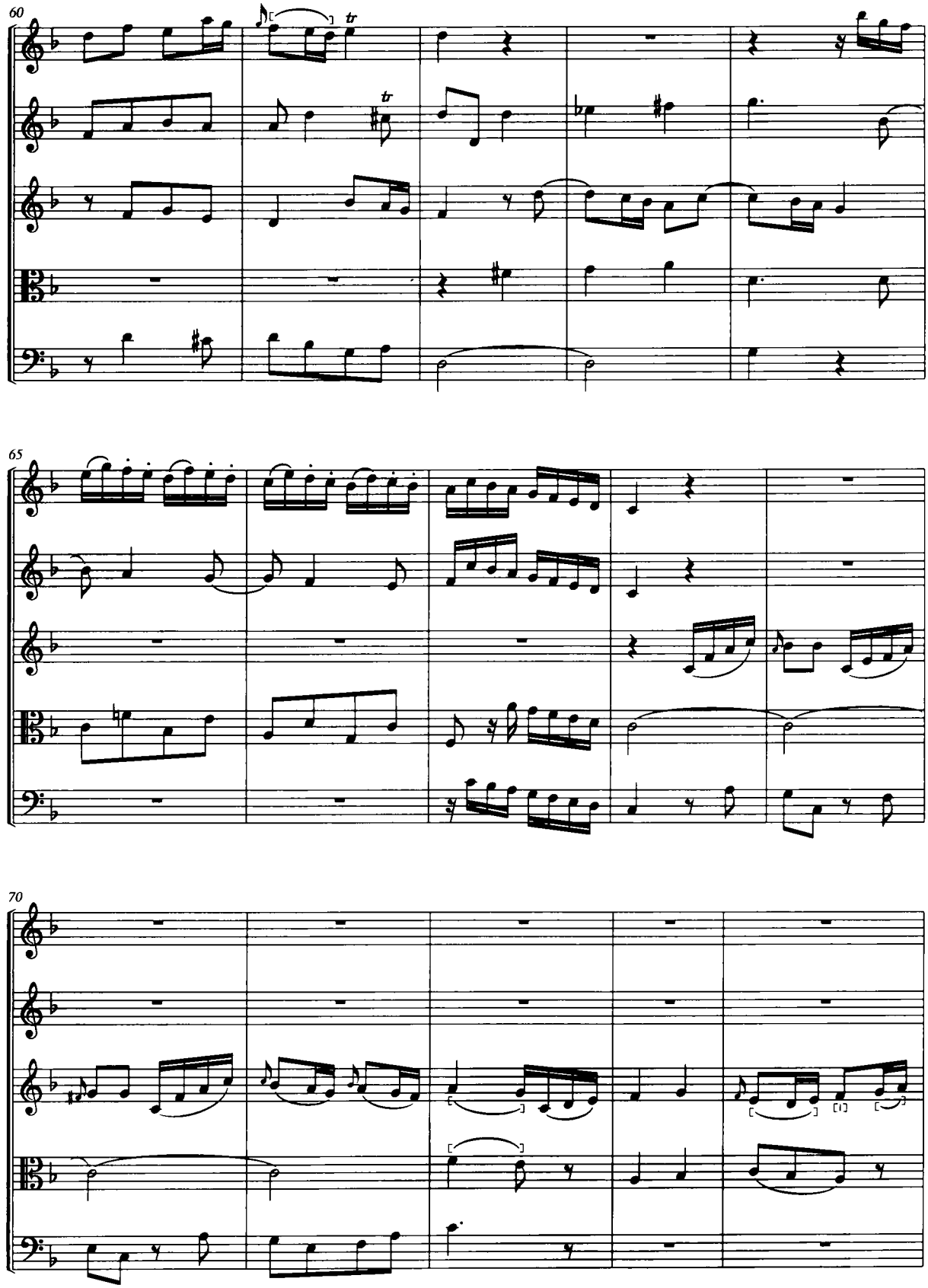

26
p

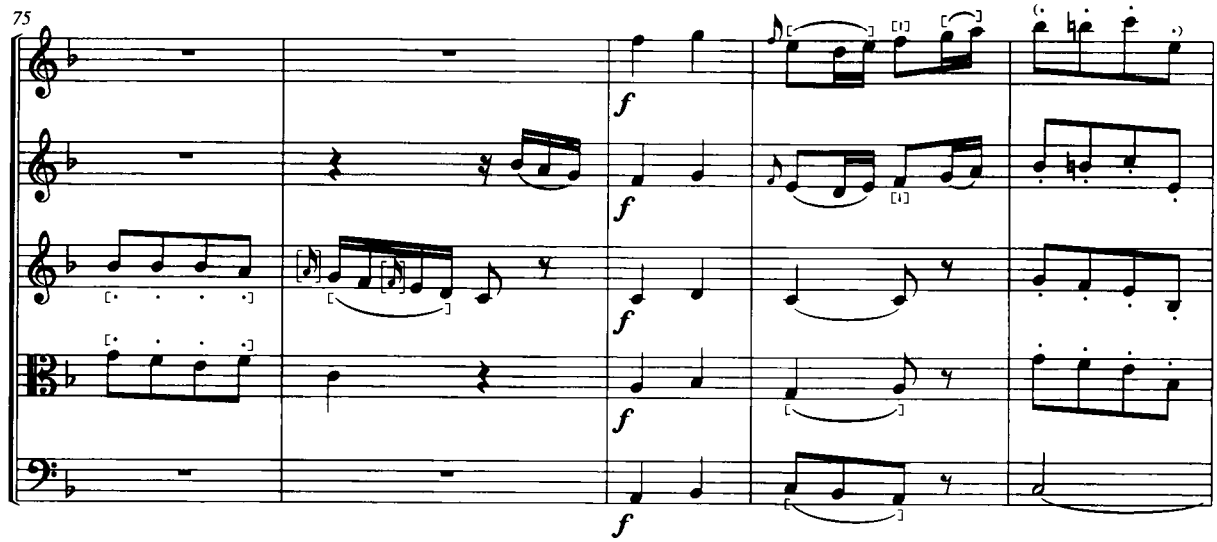

31
35
40
f
f
f
f
f

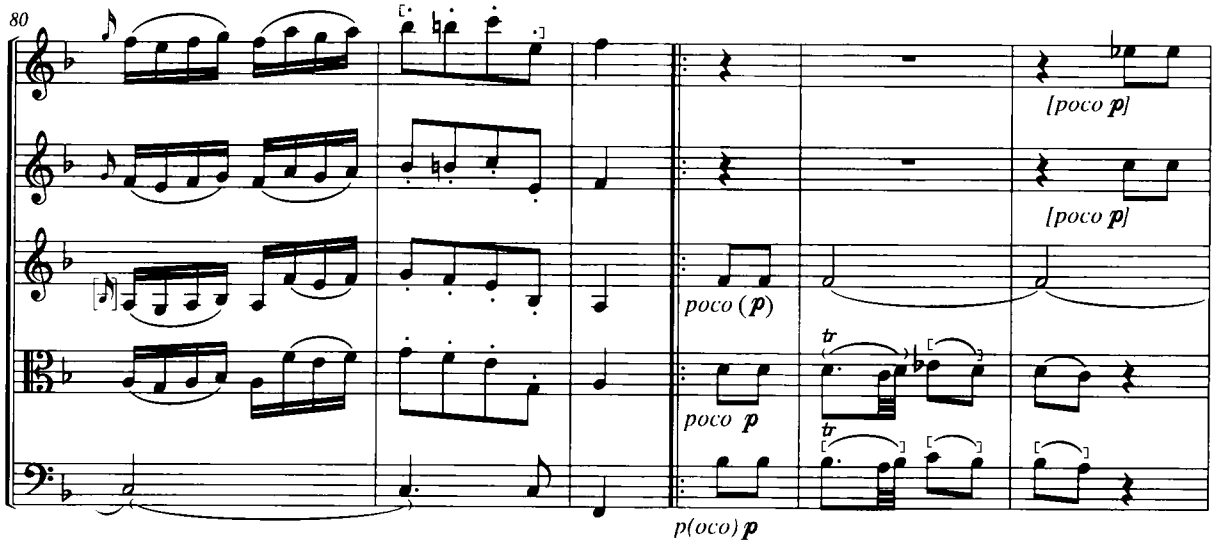

45
p(oco) p
[poco p]
poco (p)
(poco) p
(poco p)

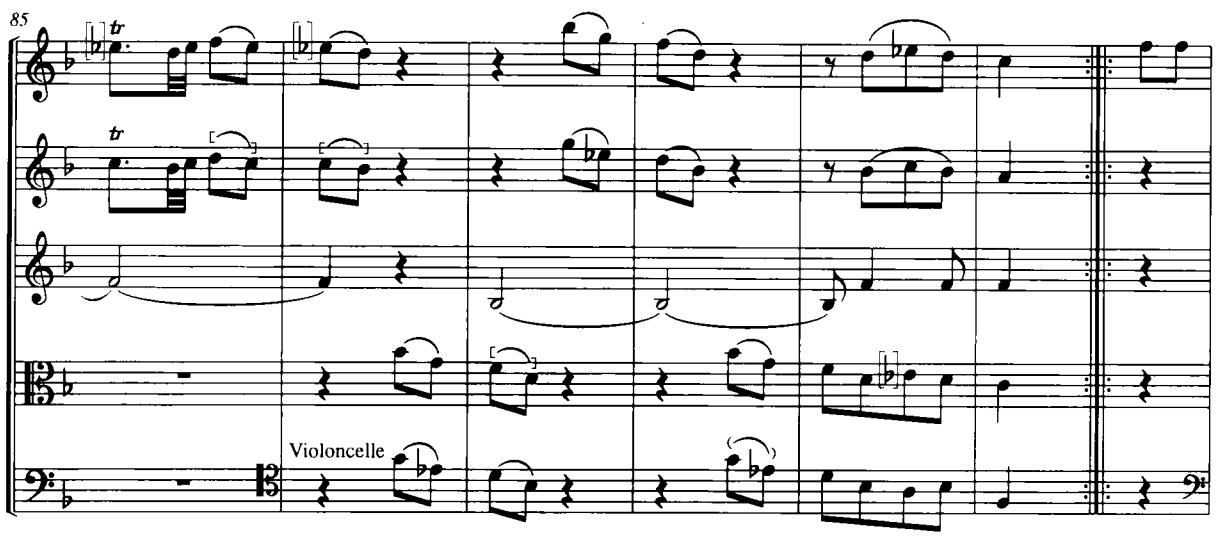

50
tr
tr

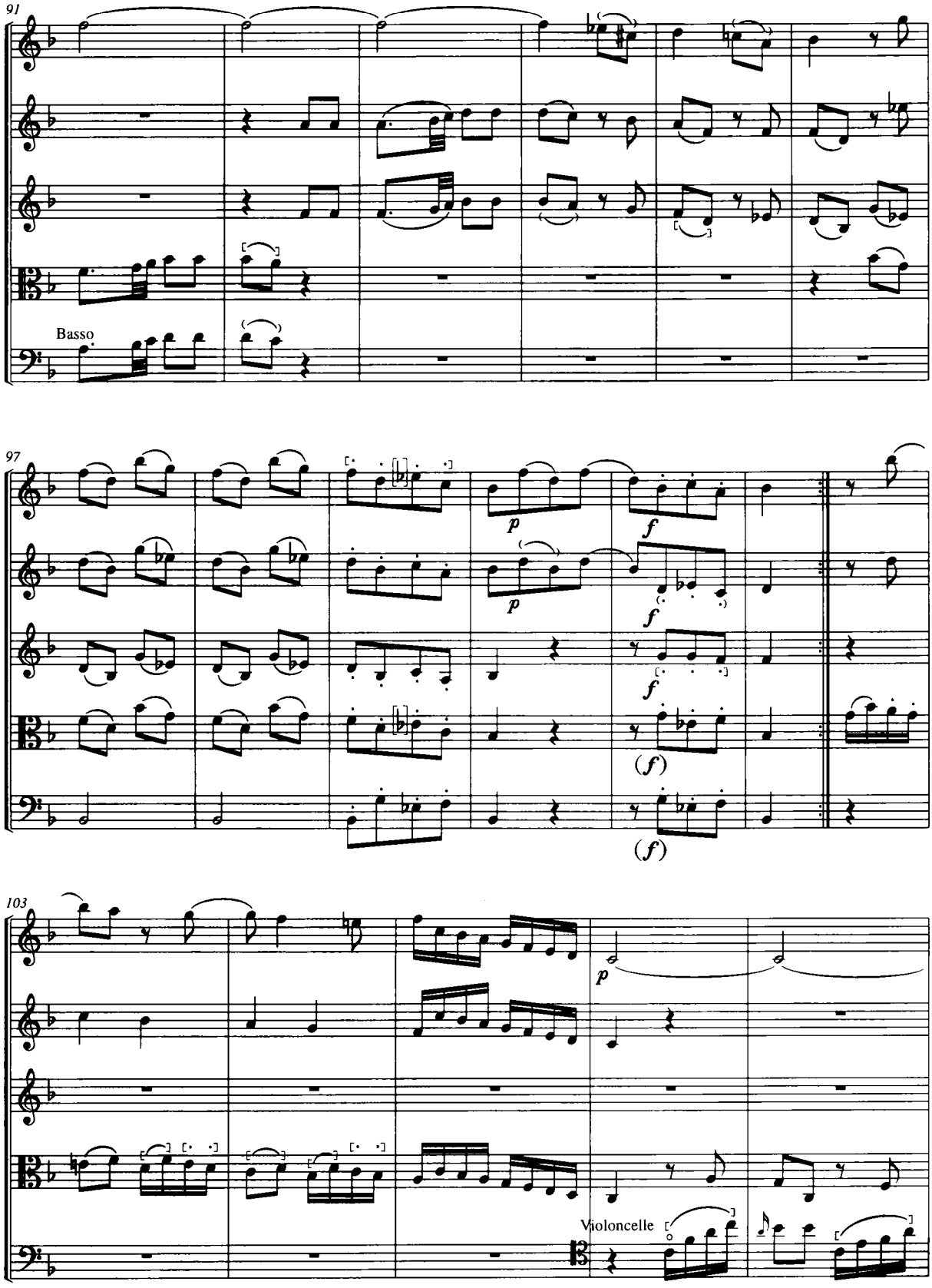

55

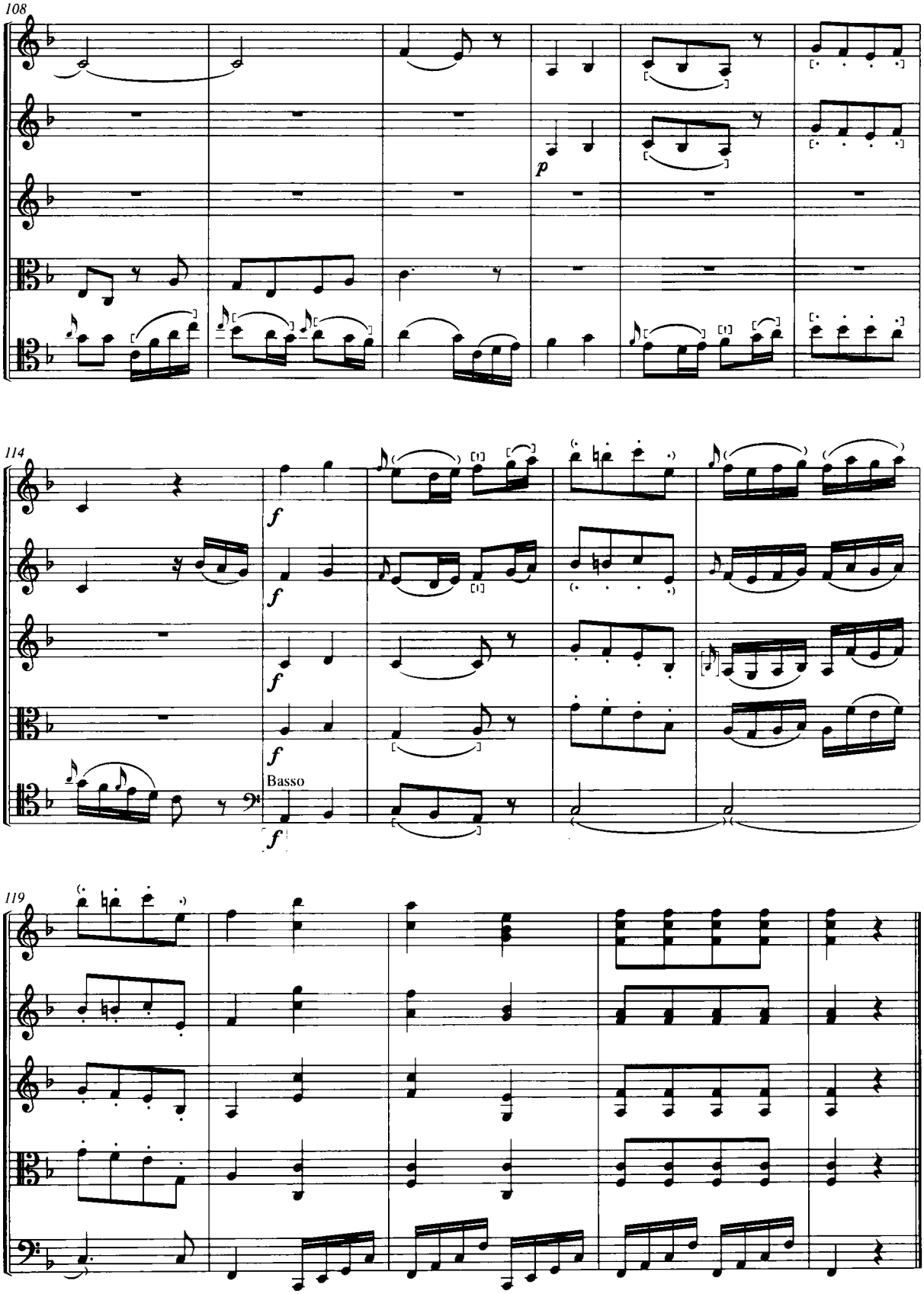

60
tr
tr
65
70


75
f
f
f
f
f

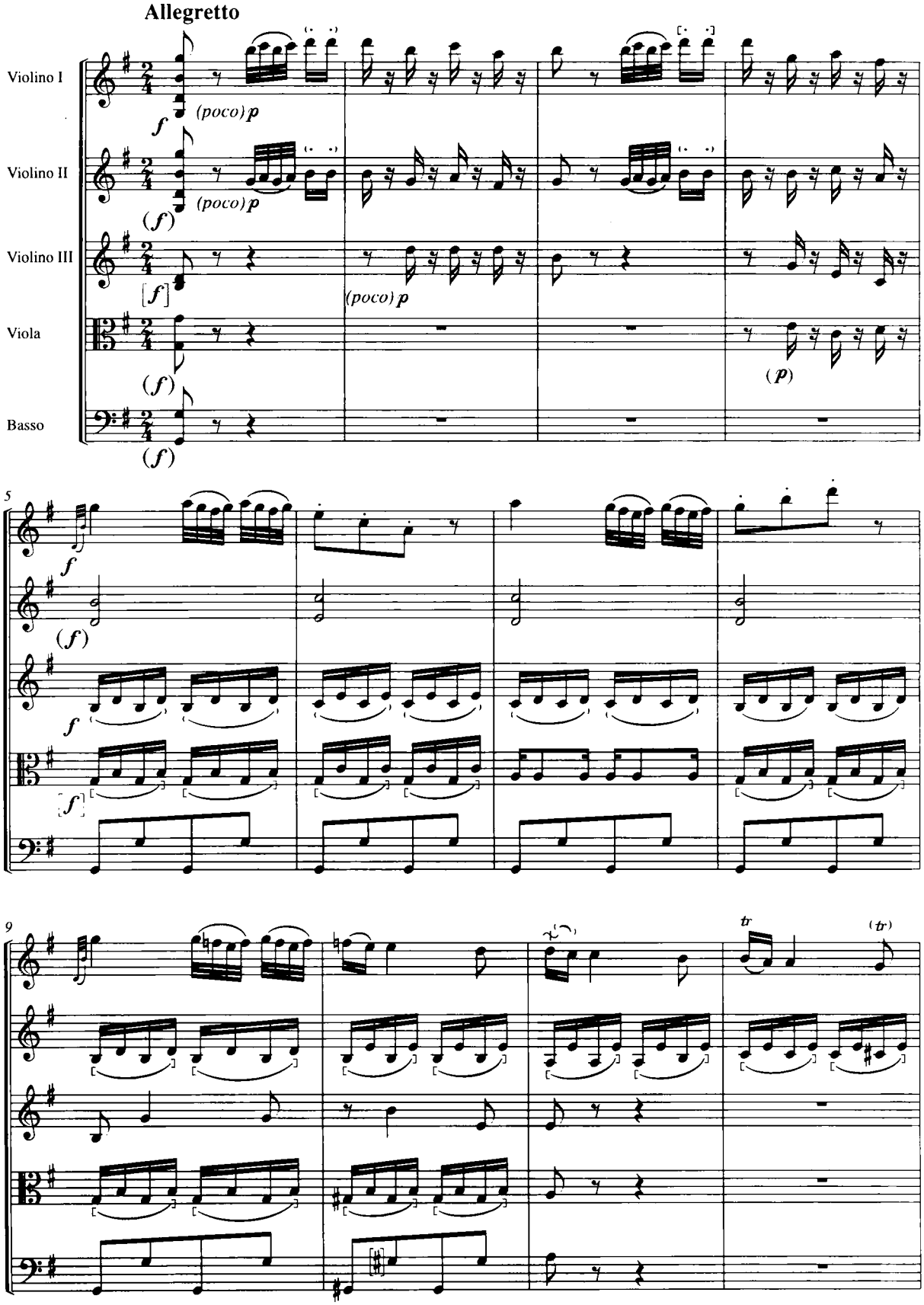

80
[poco p]
[poco p]
poco (p)
poco p
tr
tr
p(oco) p

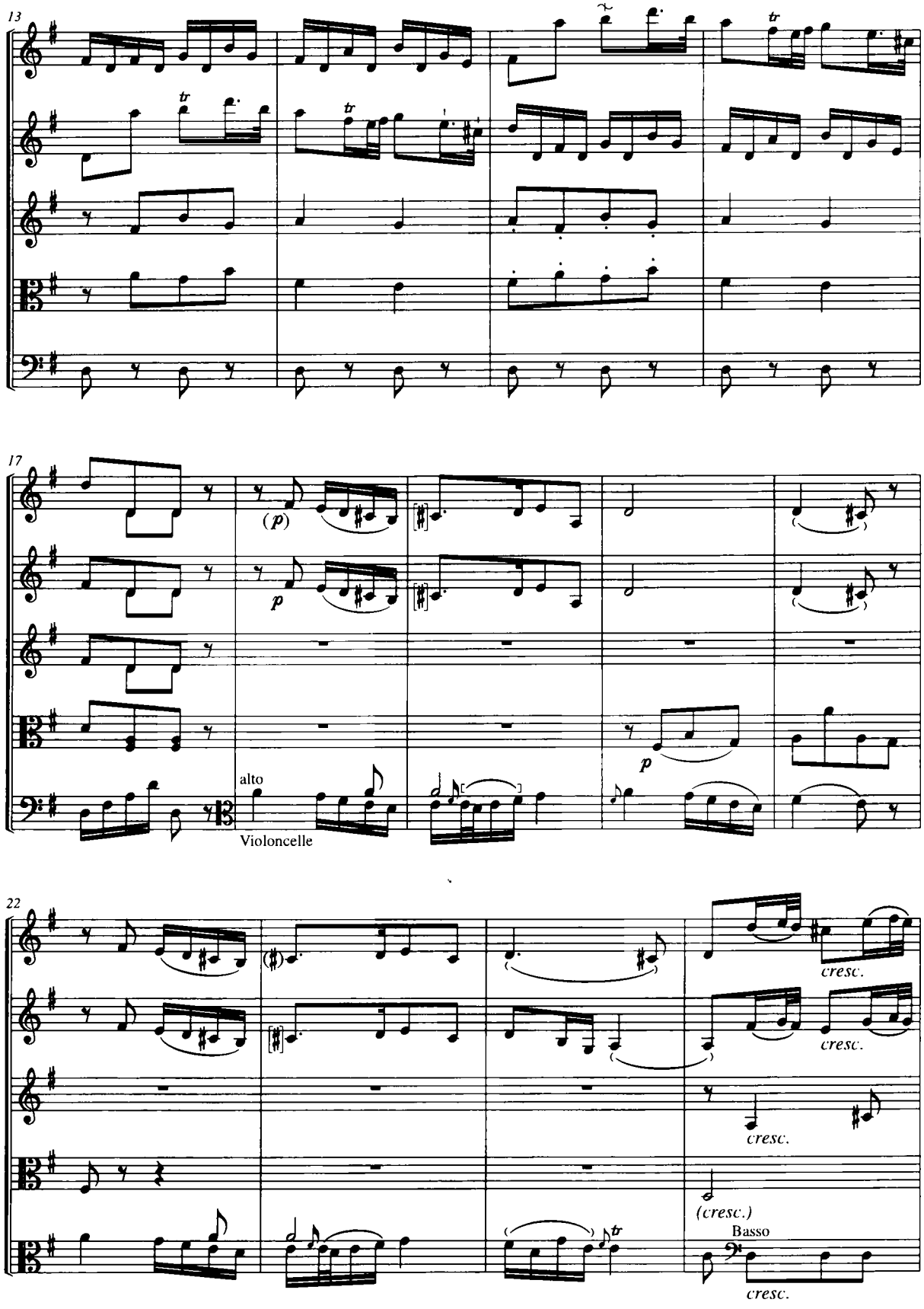

85
tr
tr
Violoncelle

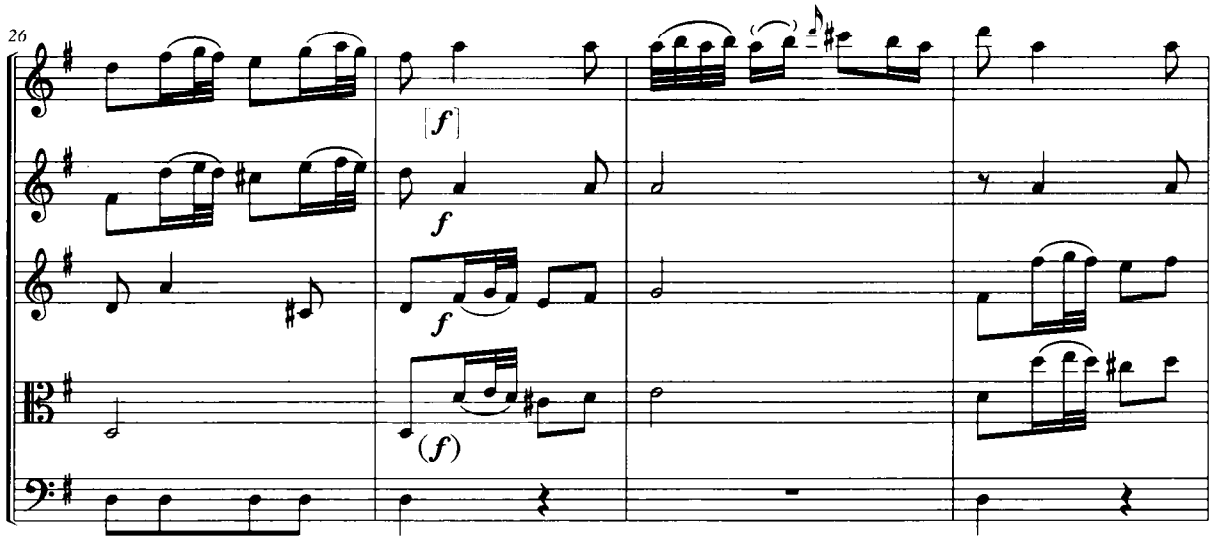

91
Basso
97
p
f
p
f
f
(f)
(f)
103
p
Violoncelle

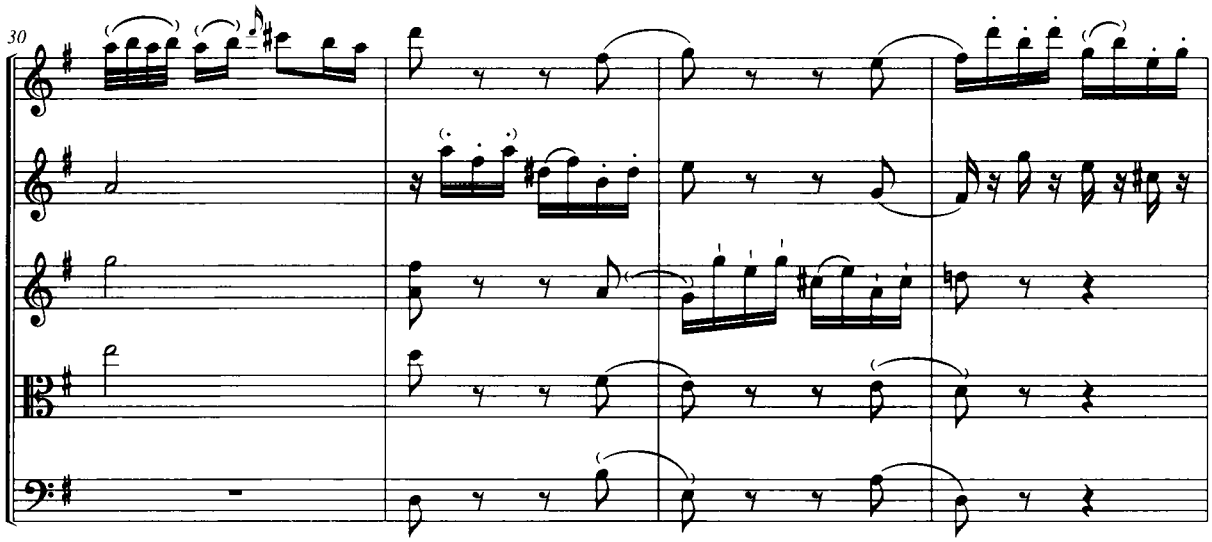

108
p
114
f
f
f
f
Basso
f
119

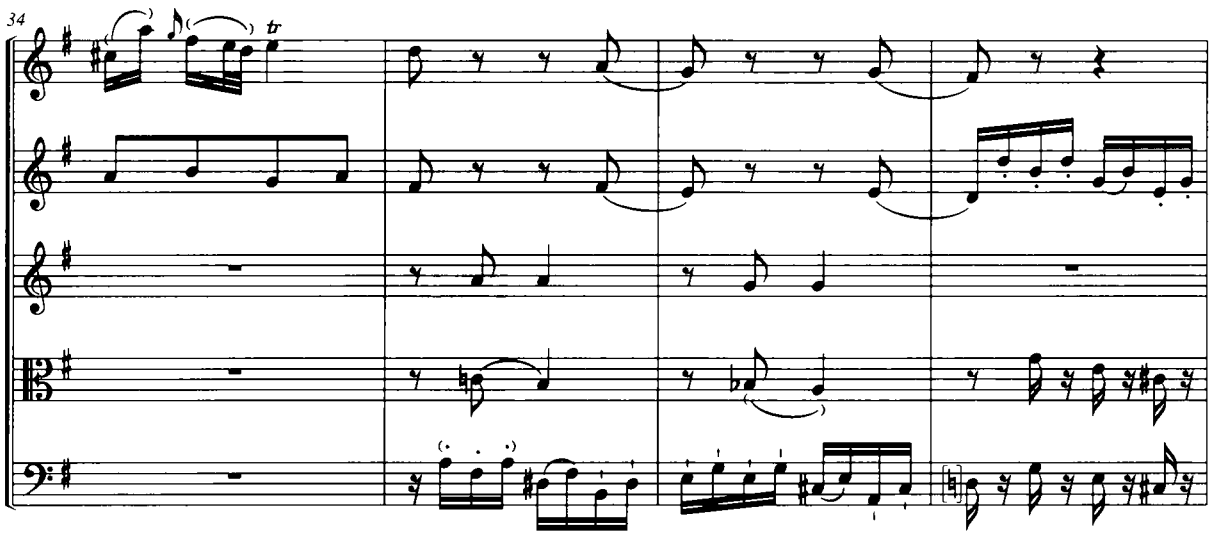
# Quintet No. 9 in G

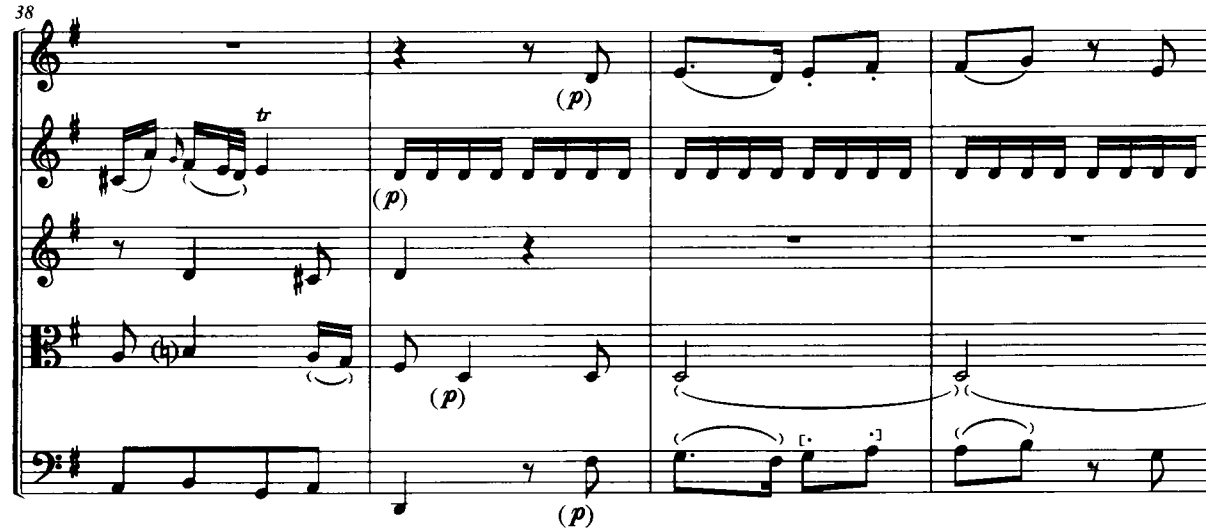


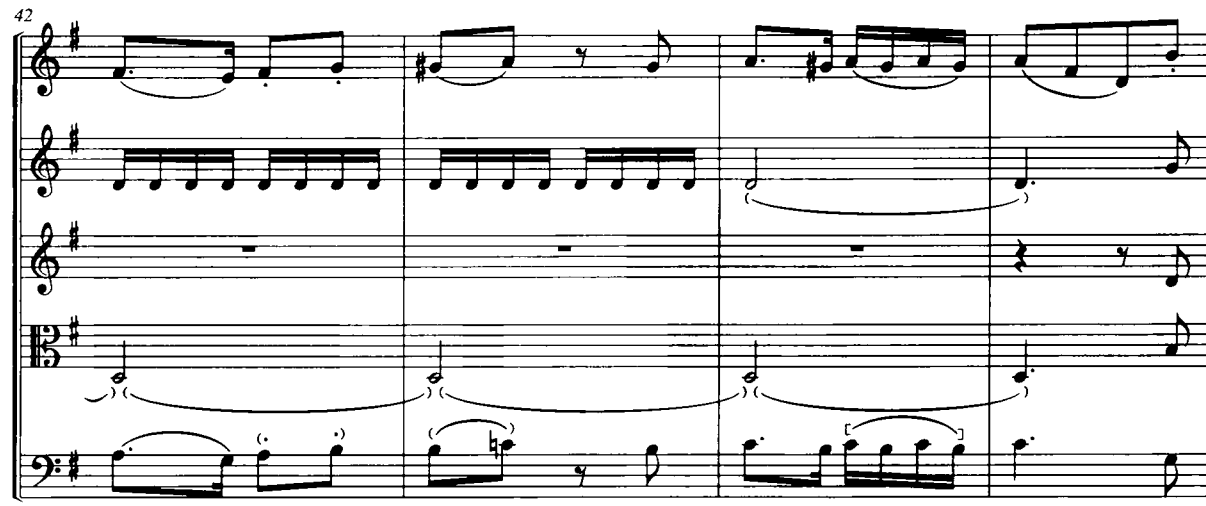

13
17
(p)
p
alto
Violoncelle
p
22
cresc.
cresc.
cresc.
(cresc.)
Basso
cresc.

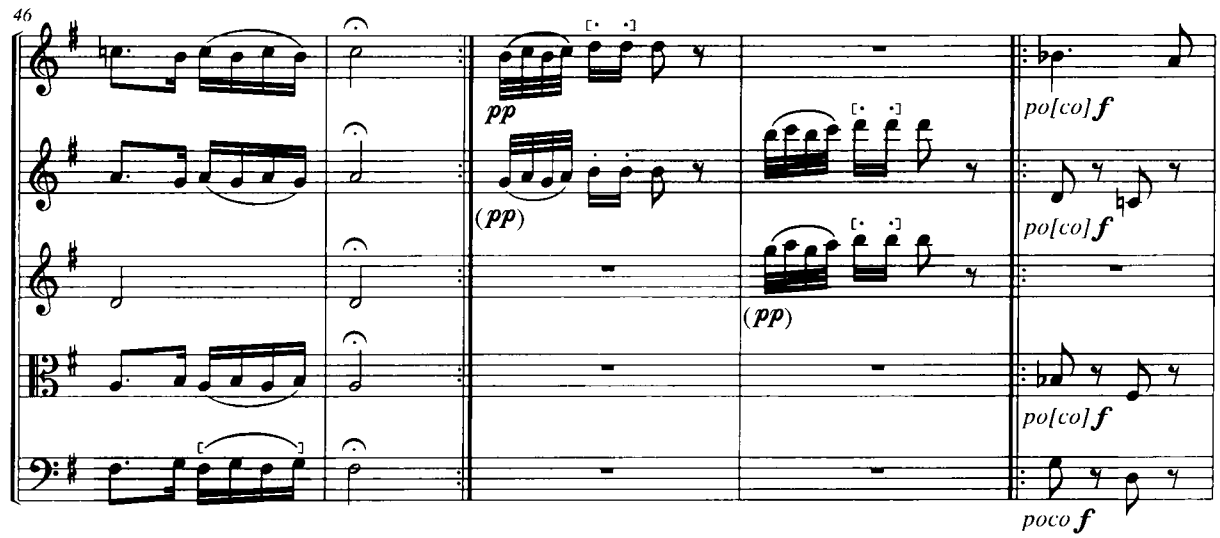

26
f
f
f
(f)

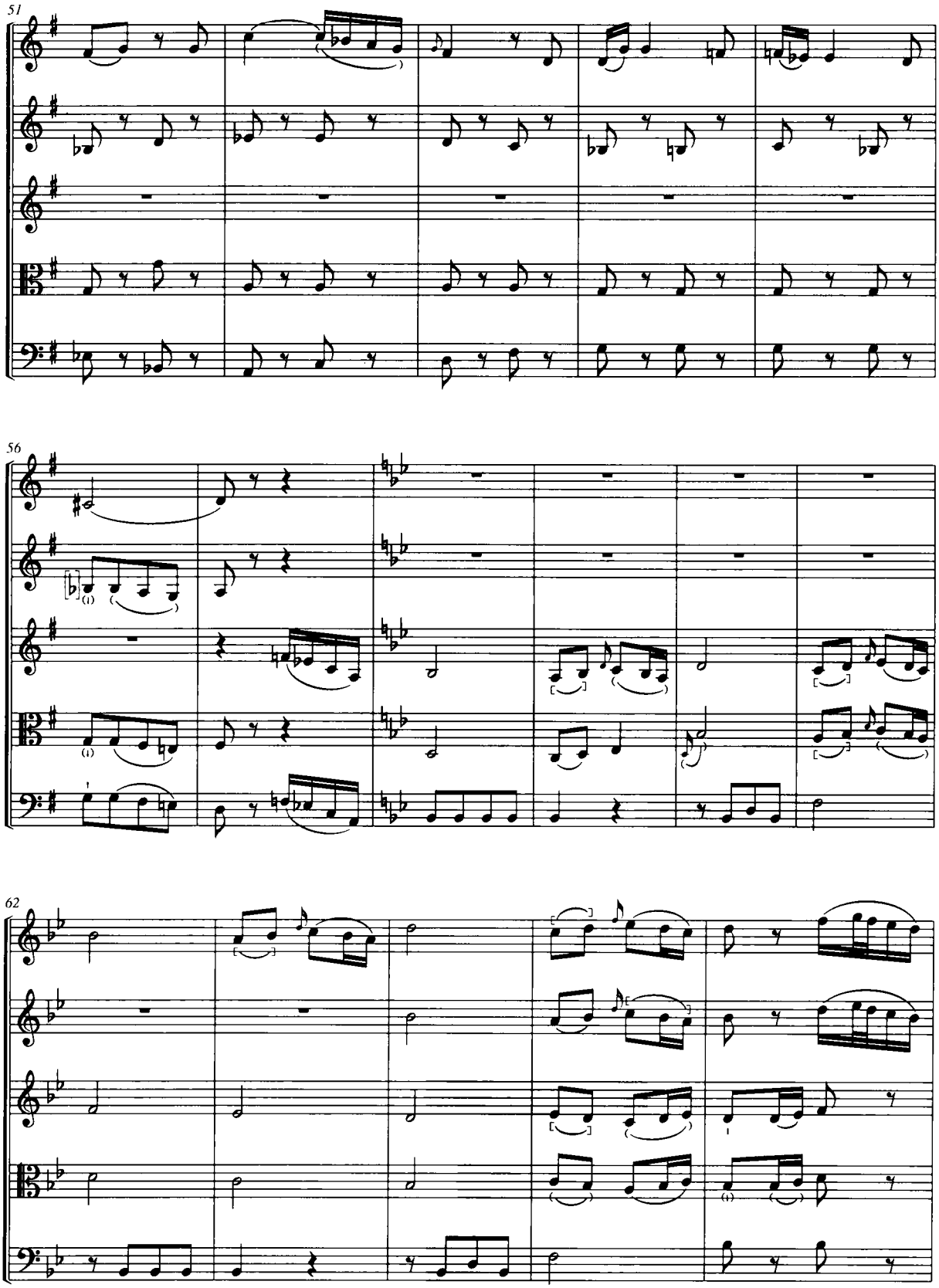

30

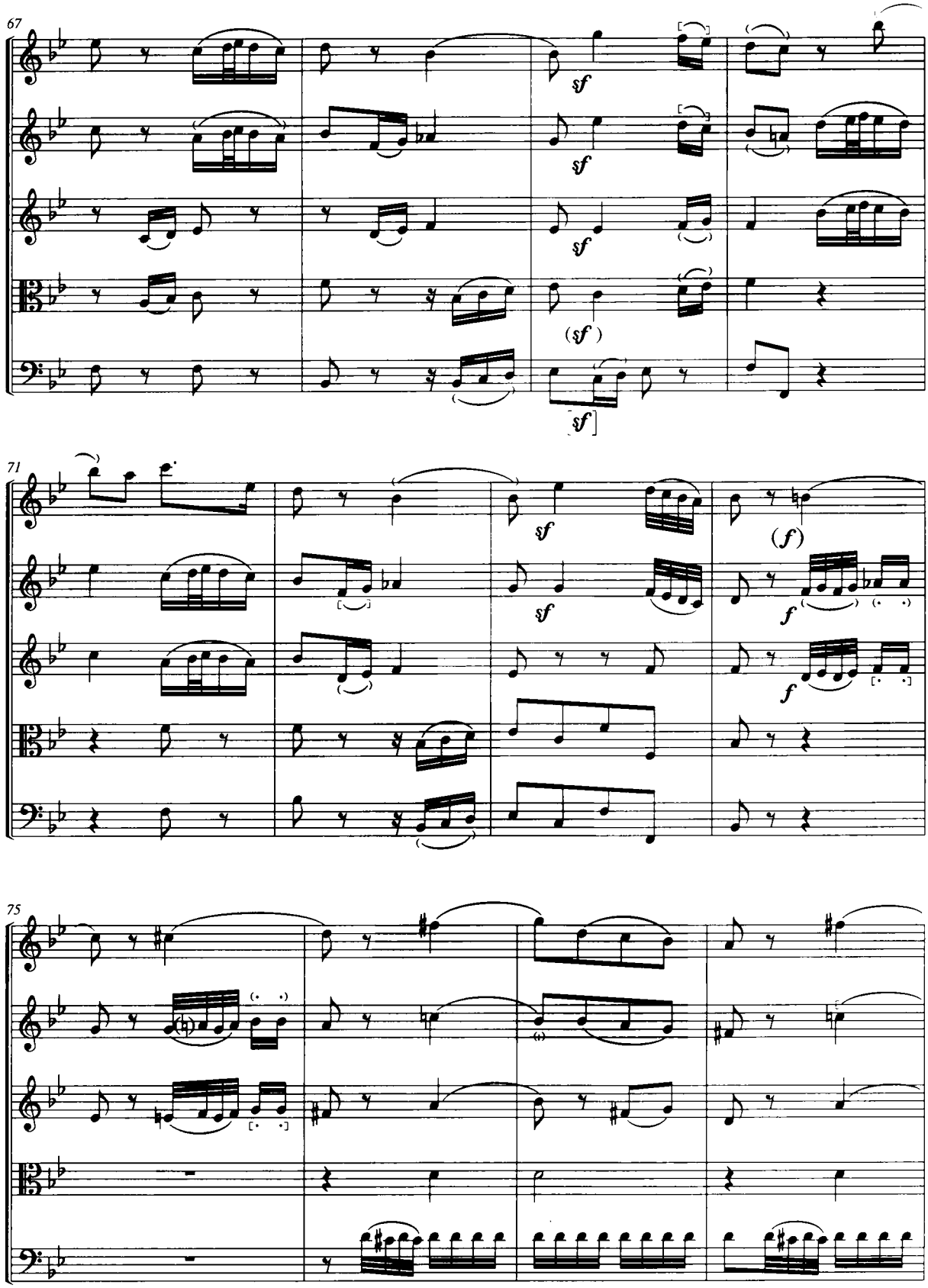

34
tr

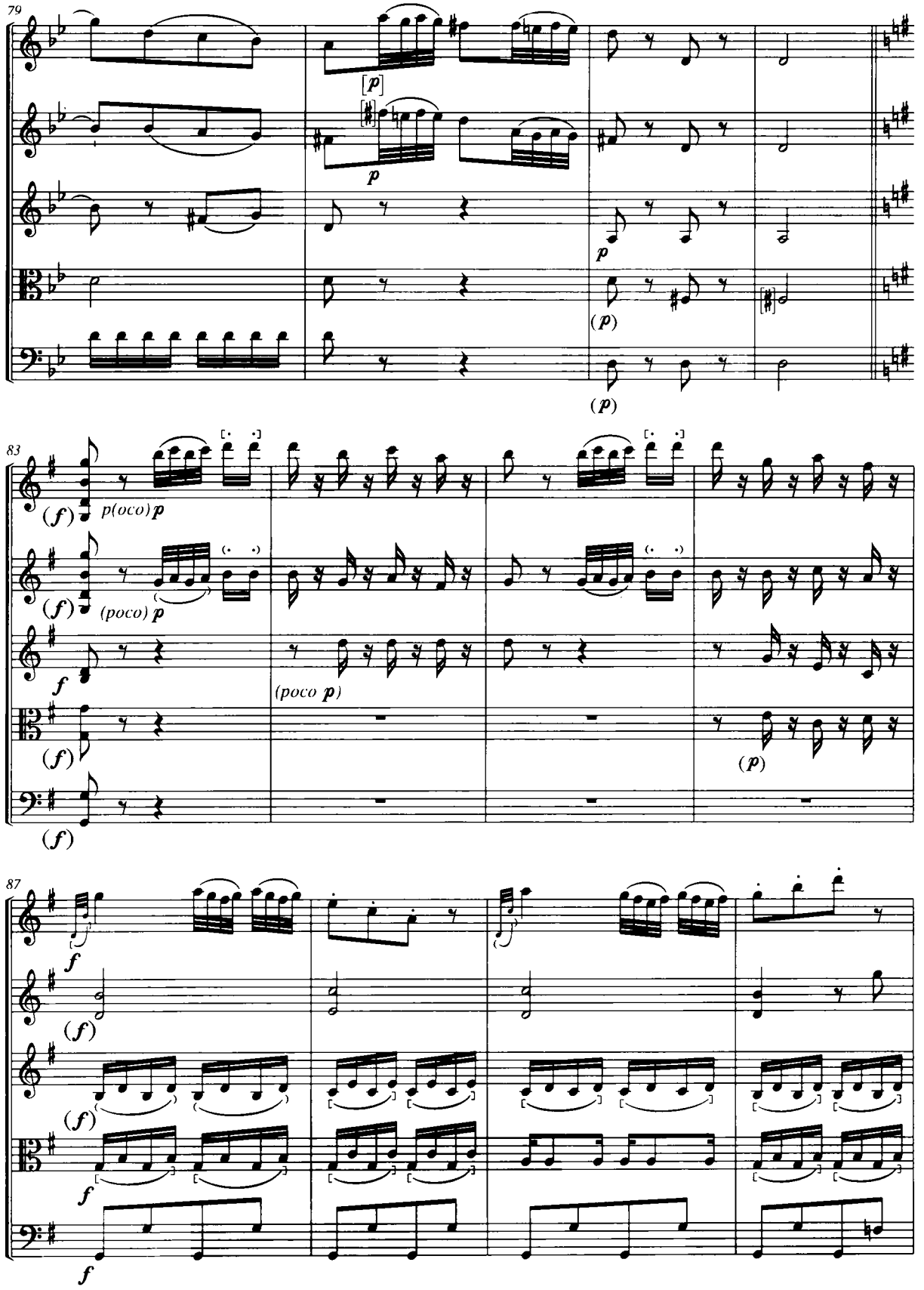

38
tr
(p)
(p)
(p)
(p)

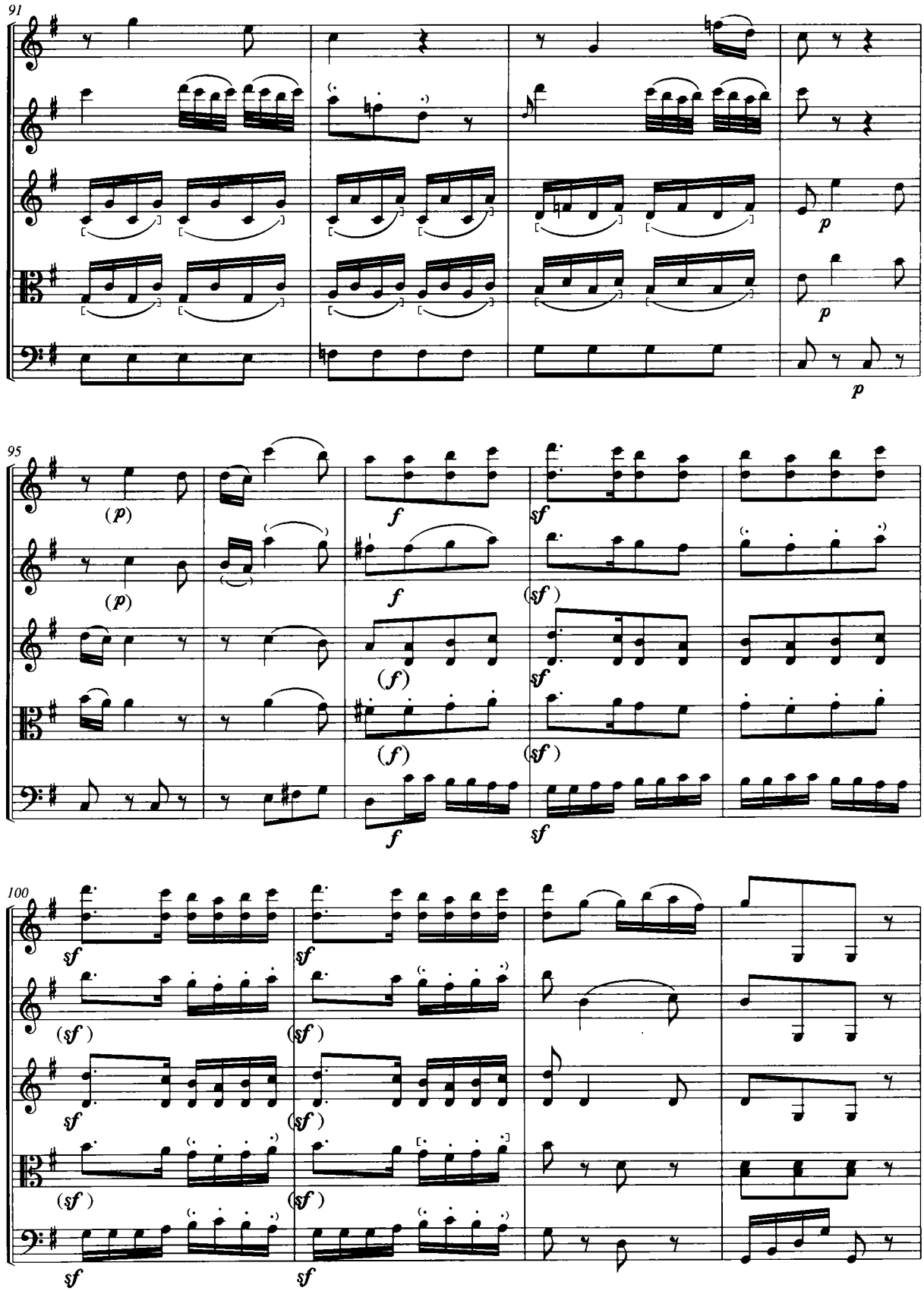

42

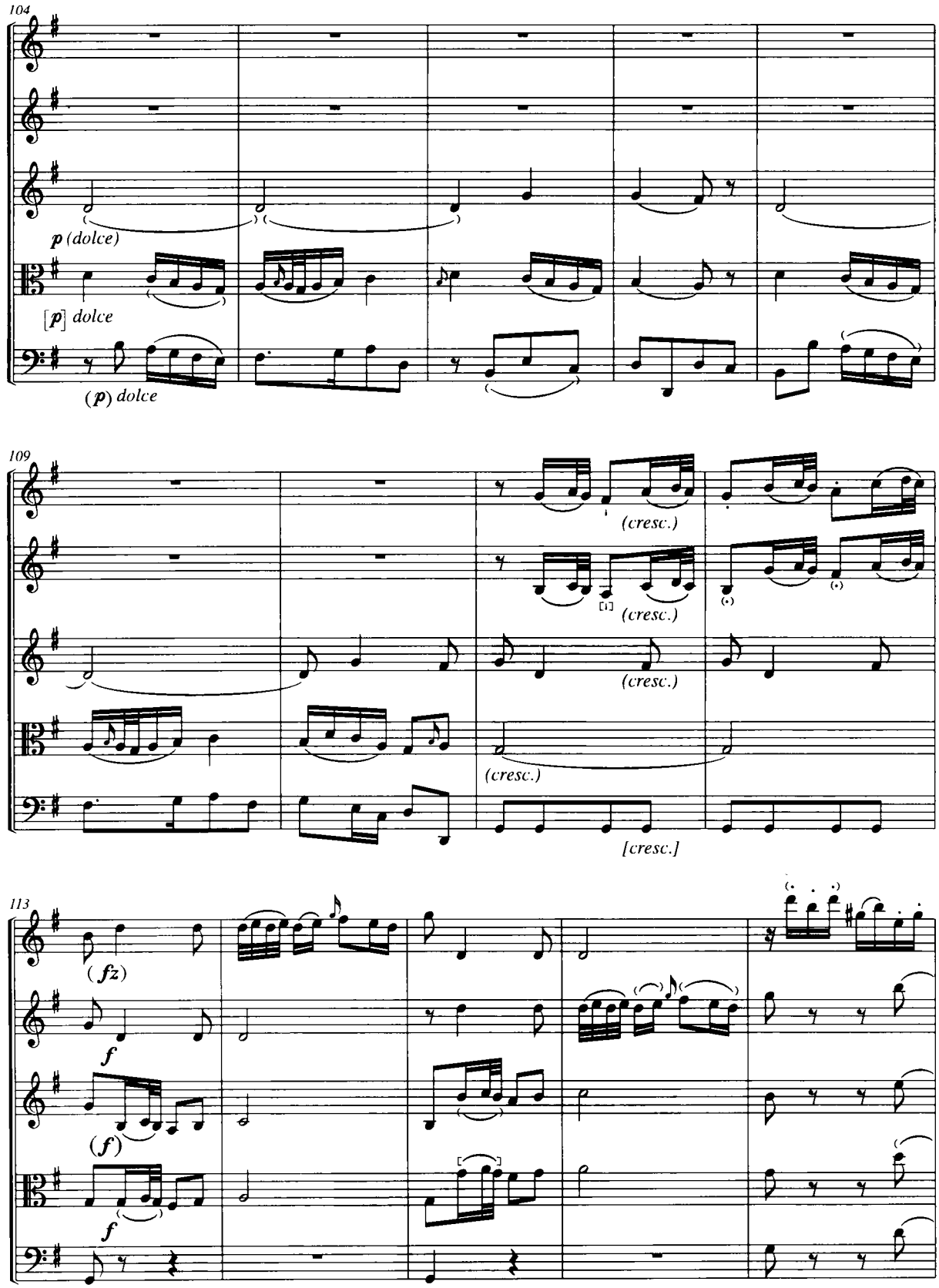

46
pp
(pp)
(pp)
po[co] f
po[co] f
po[co] f
poco f

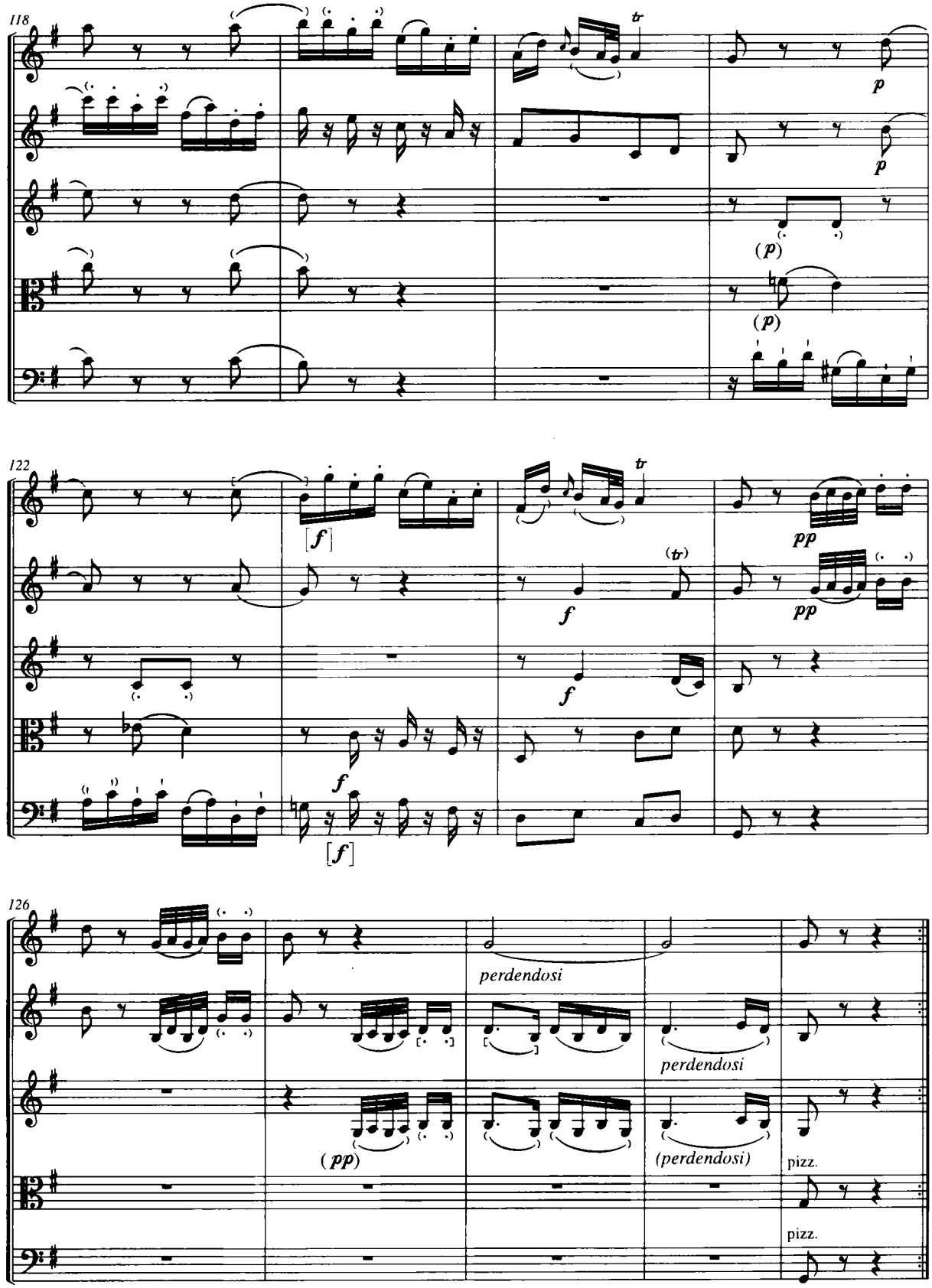

51
56
62


67
sf
sf
sf
(sf)
sf]
71
sf
(f)
sf
f
f
75

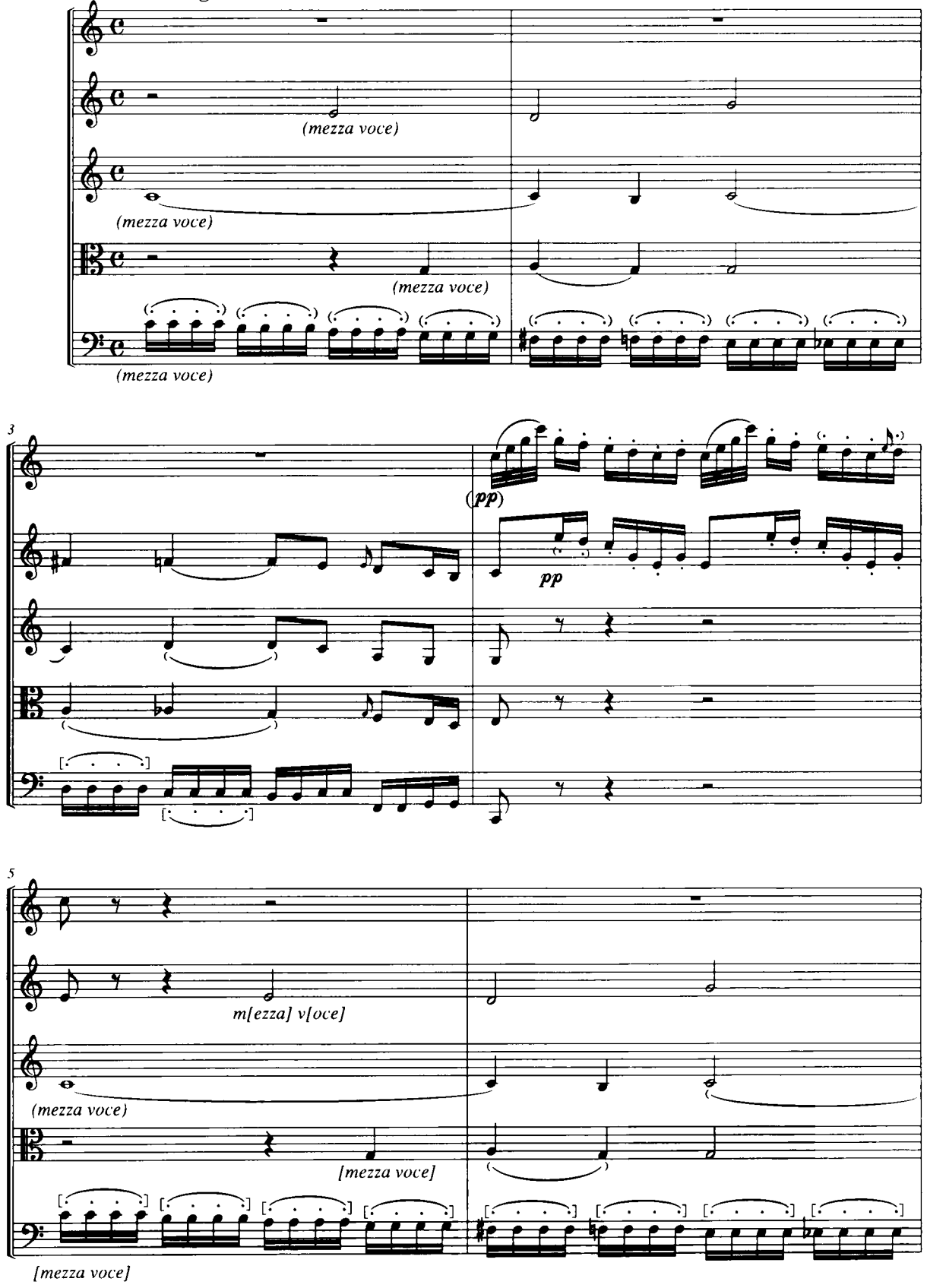

79
[p]
p
p
(p)
(p)
83
(f)
p(oco)p
(f)
(poco) p
f
(poco p)
(f)
(p)
(f)
87
f
(f)
(f)
f
f

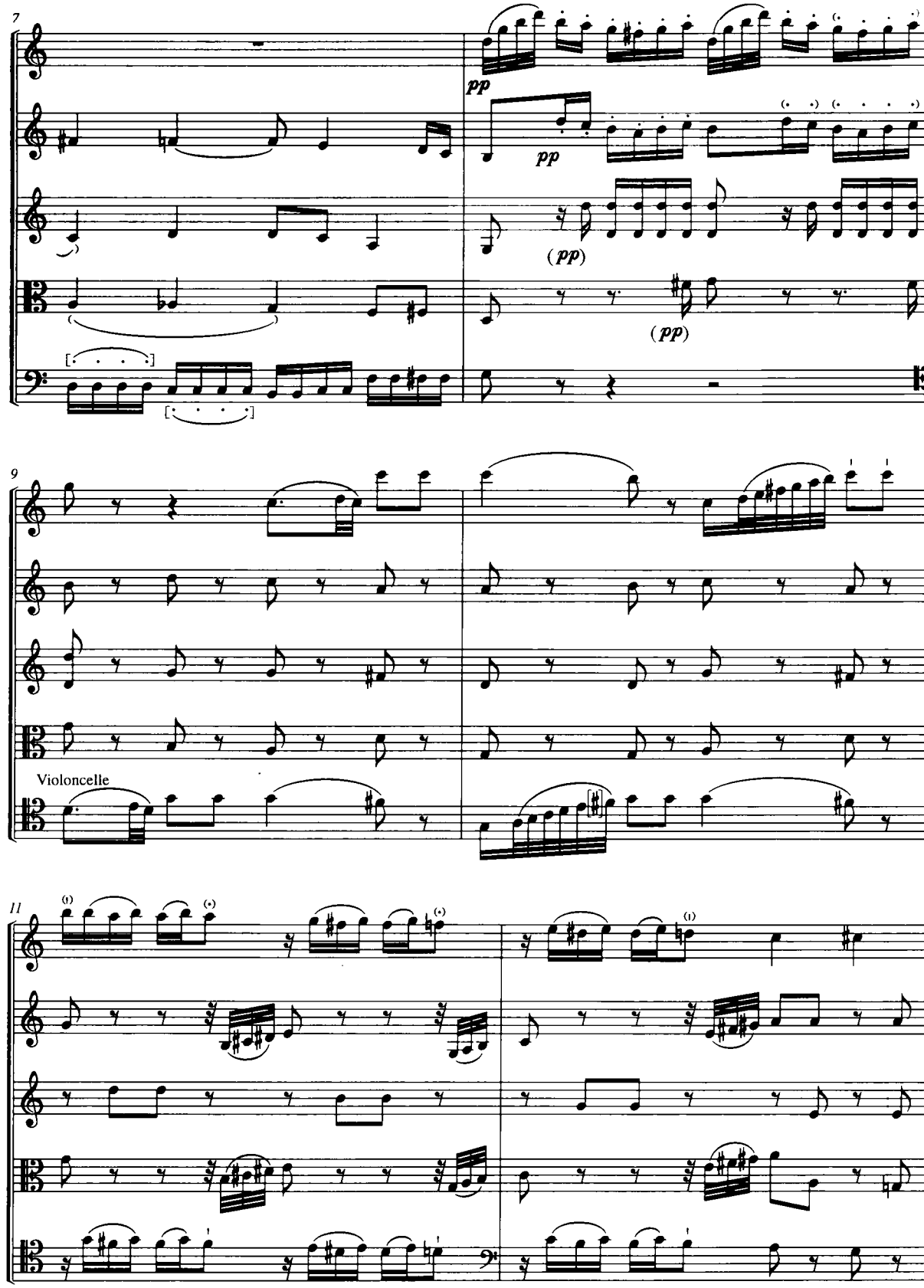

91
p
p
p
95
(p)
(p)
f
f
sf
(sf)
(f)
(f)
sf
(sf)
f
sf
100
sf
sf
(sf)
(sf)
sf
(sf)
(sf)
(sf)
sf
sf

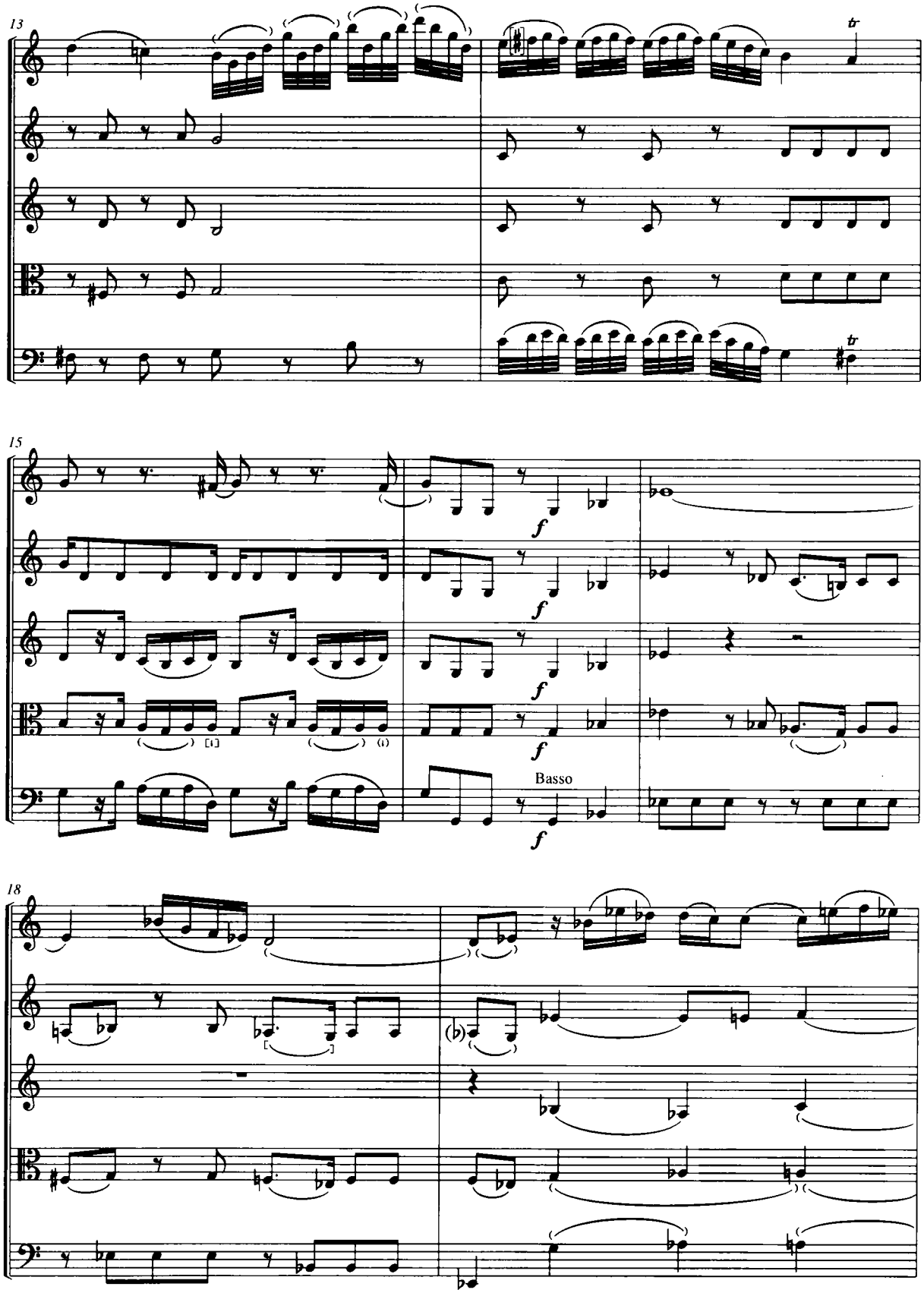

104
p (dolce)
[p] dolce
(p) dolce
109
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)
[cresc.]
113
(fz)
f
(f)
f

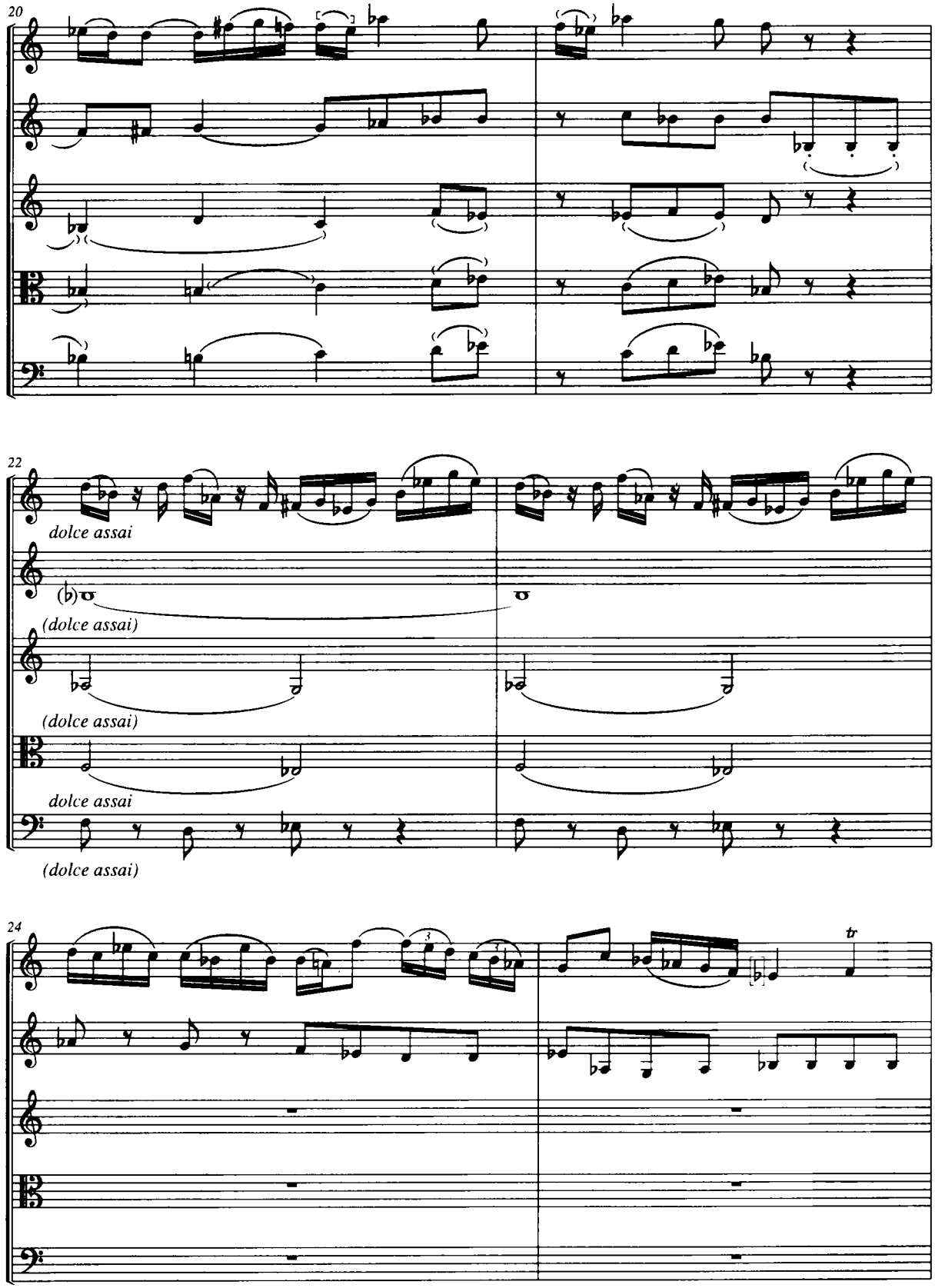

118
tr
p
p
(p)
(p)
122
[f]
tr
(tr)
f
pp
pp
f
f
[f]
126
perdendosi
perdendosi
(pp)
(perdendosi)
pizz.
pizz.

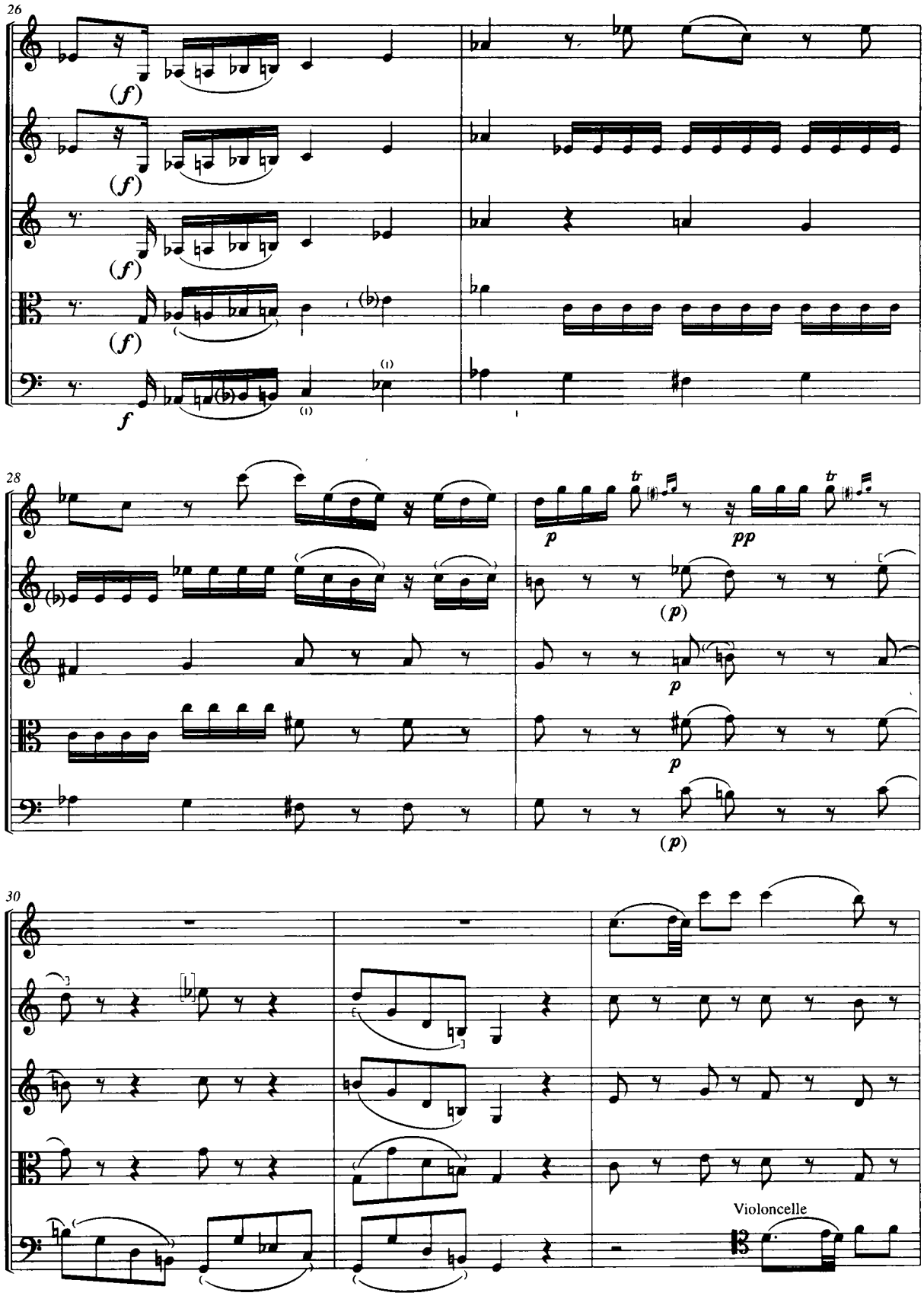
**Poco adagio**

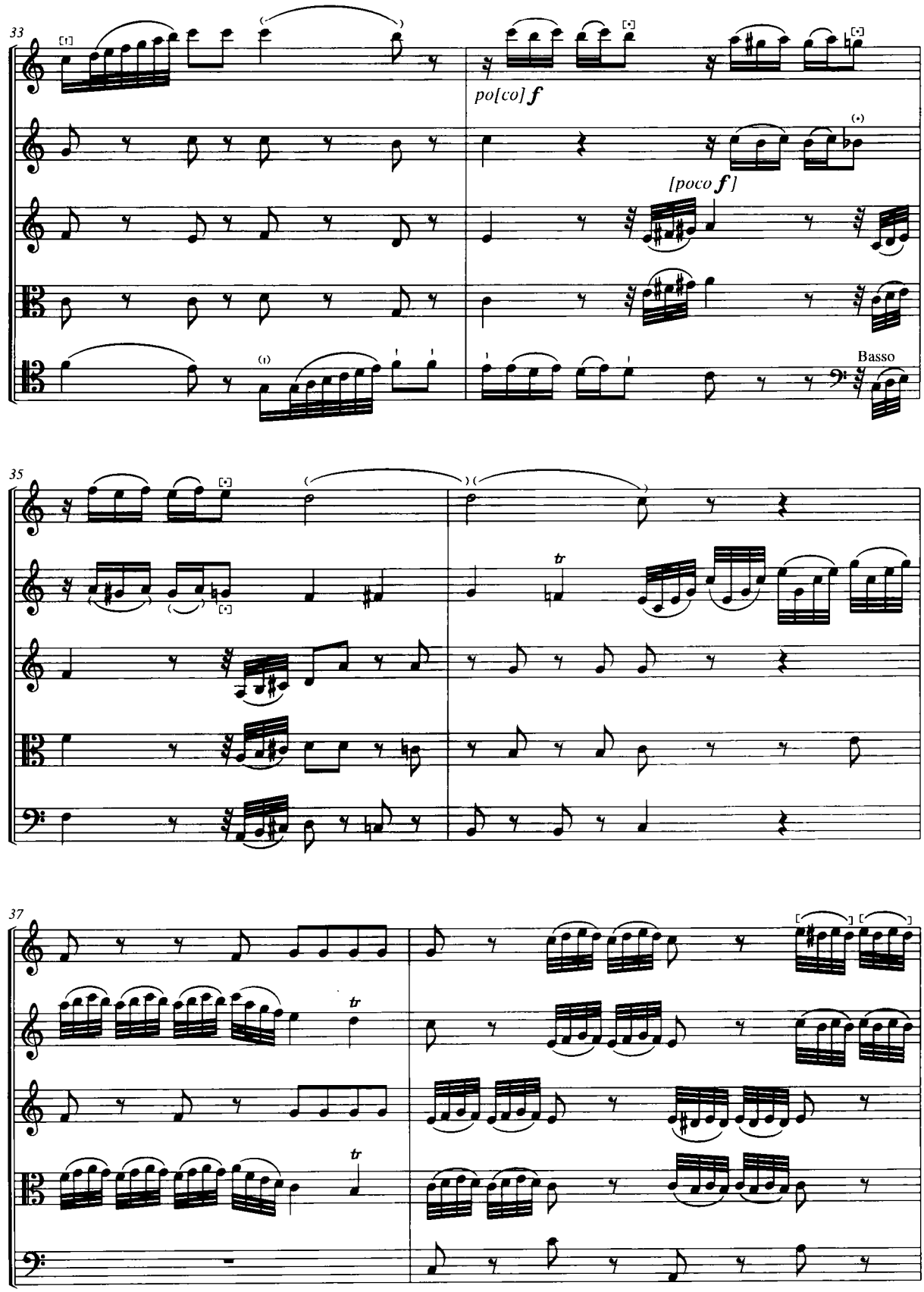

(mezza voce)
(mezza voce)
(mezza voce)
(mezza voce)
3
(pp)
pp
5
m[ezza] v[oce]
(mezza voce)
[mezza voce]
[mezza voce]

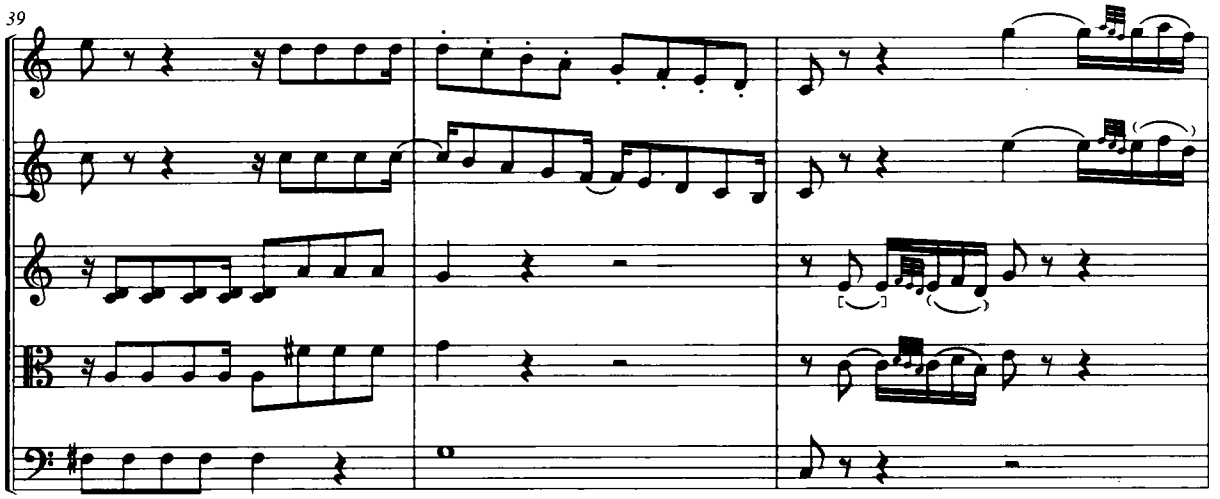

7
pp
pp
(pp)
(pp)
9
Violoncelle
11

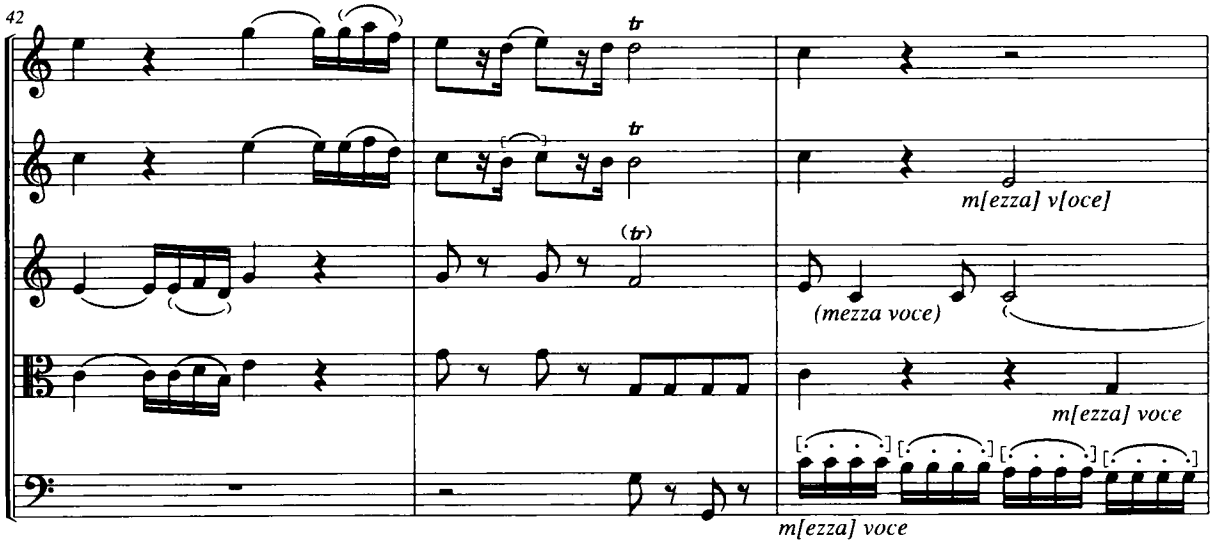

13
15
18
Basso

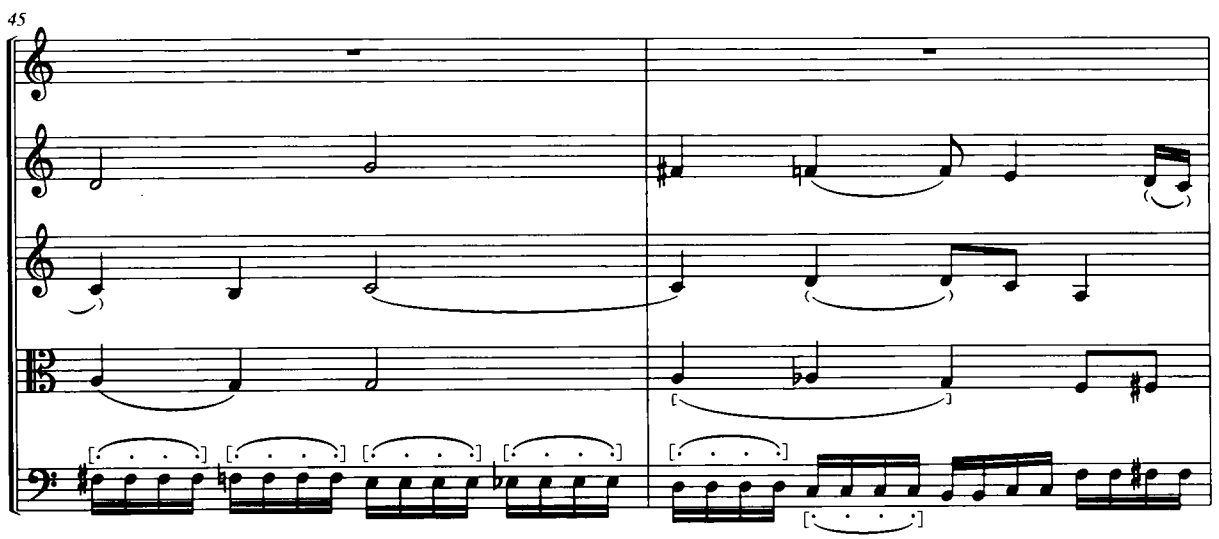

20
22
dolce assai
(dolce assai)
(dolce assai)
dolce assai
(dolce assai)
24
tr

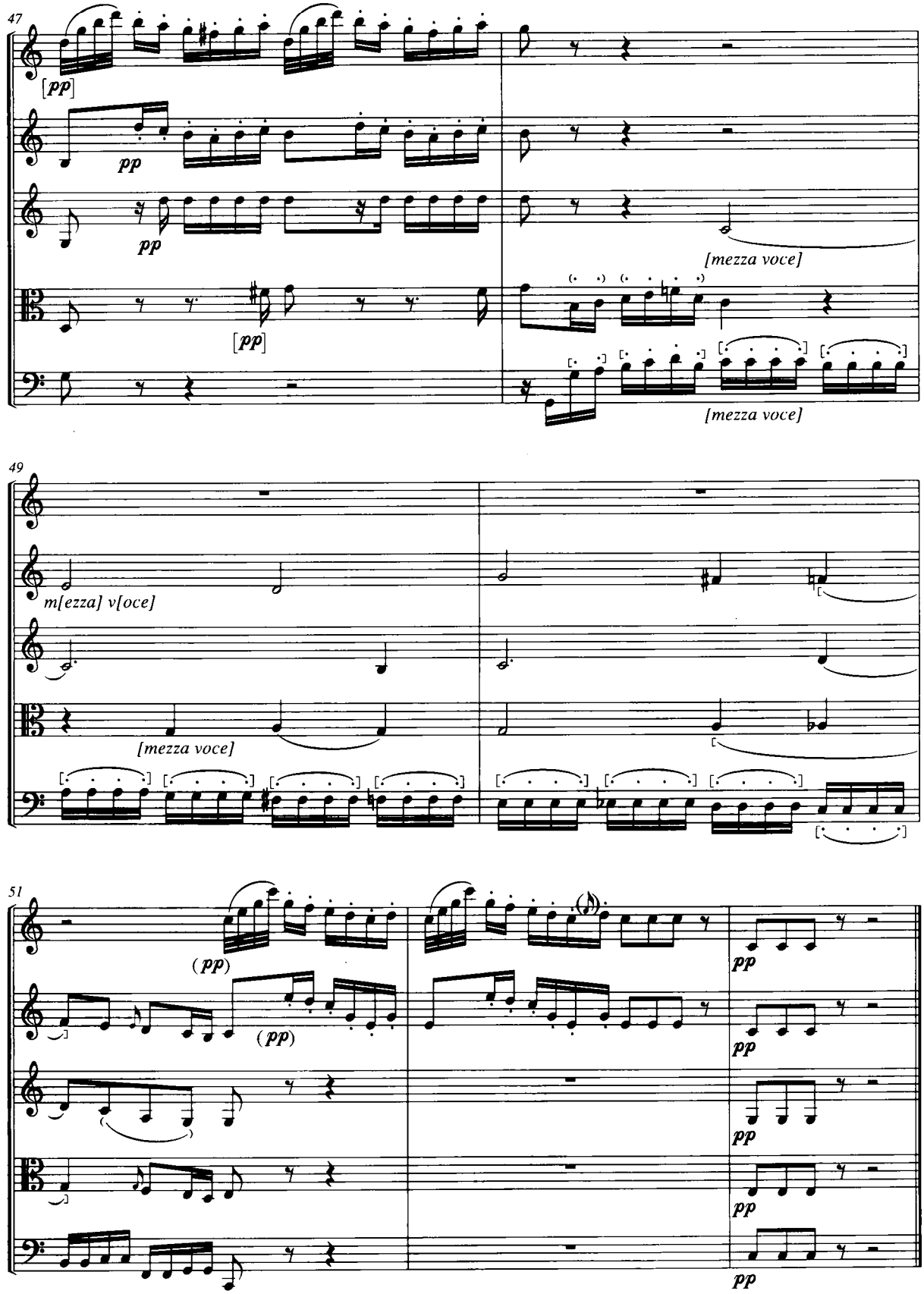

26
(f)
(f)
(f)
(f)
f
28
p
pp
(p)
p
p
(p)
30
Violoncelle

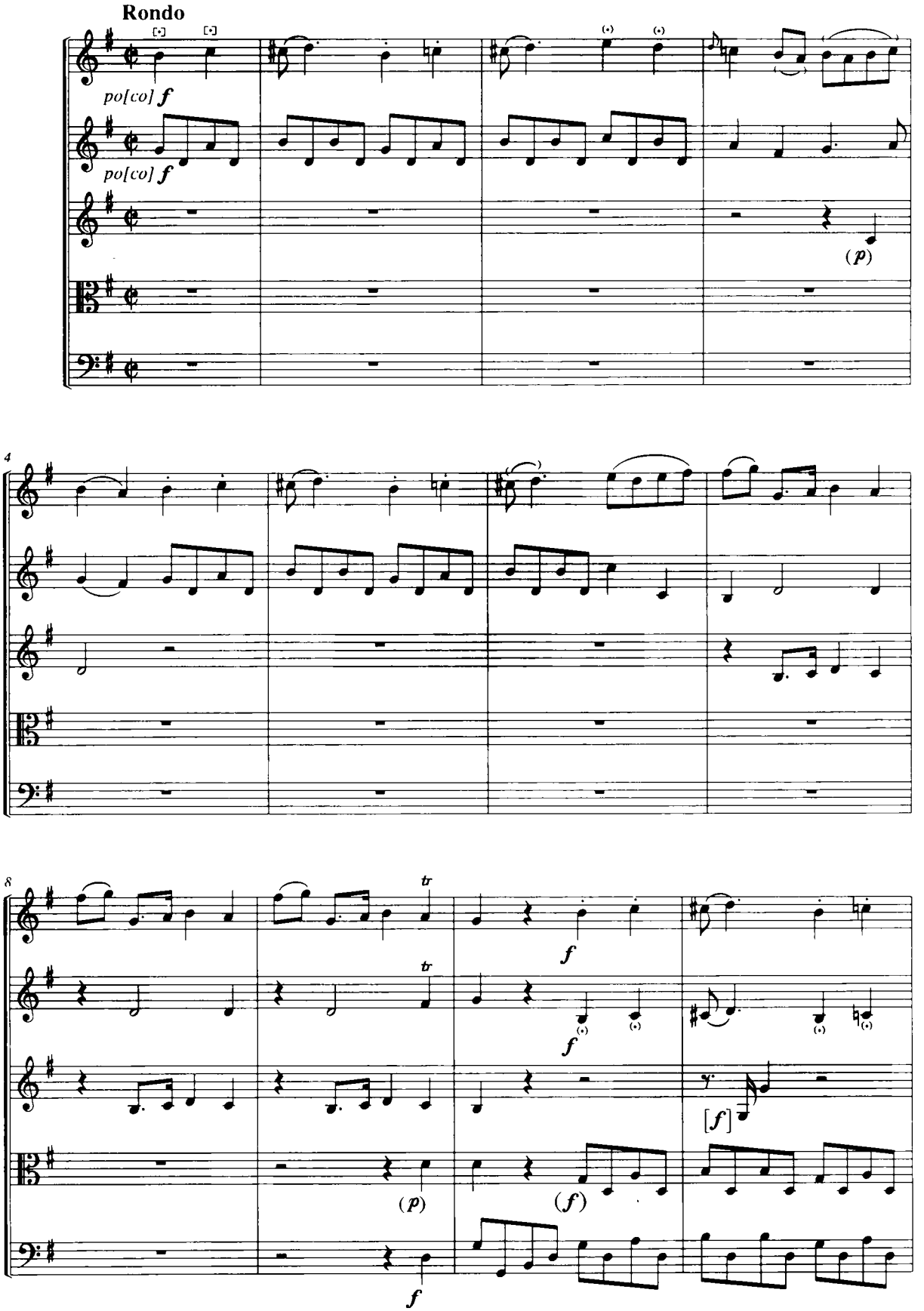

33
po[co] f
[poco f]
Basso
35
tr
37
tr
tr

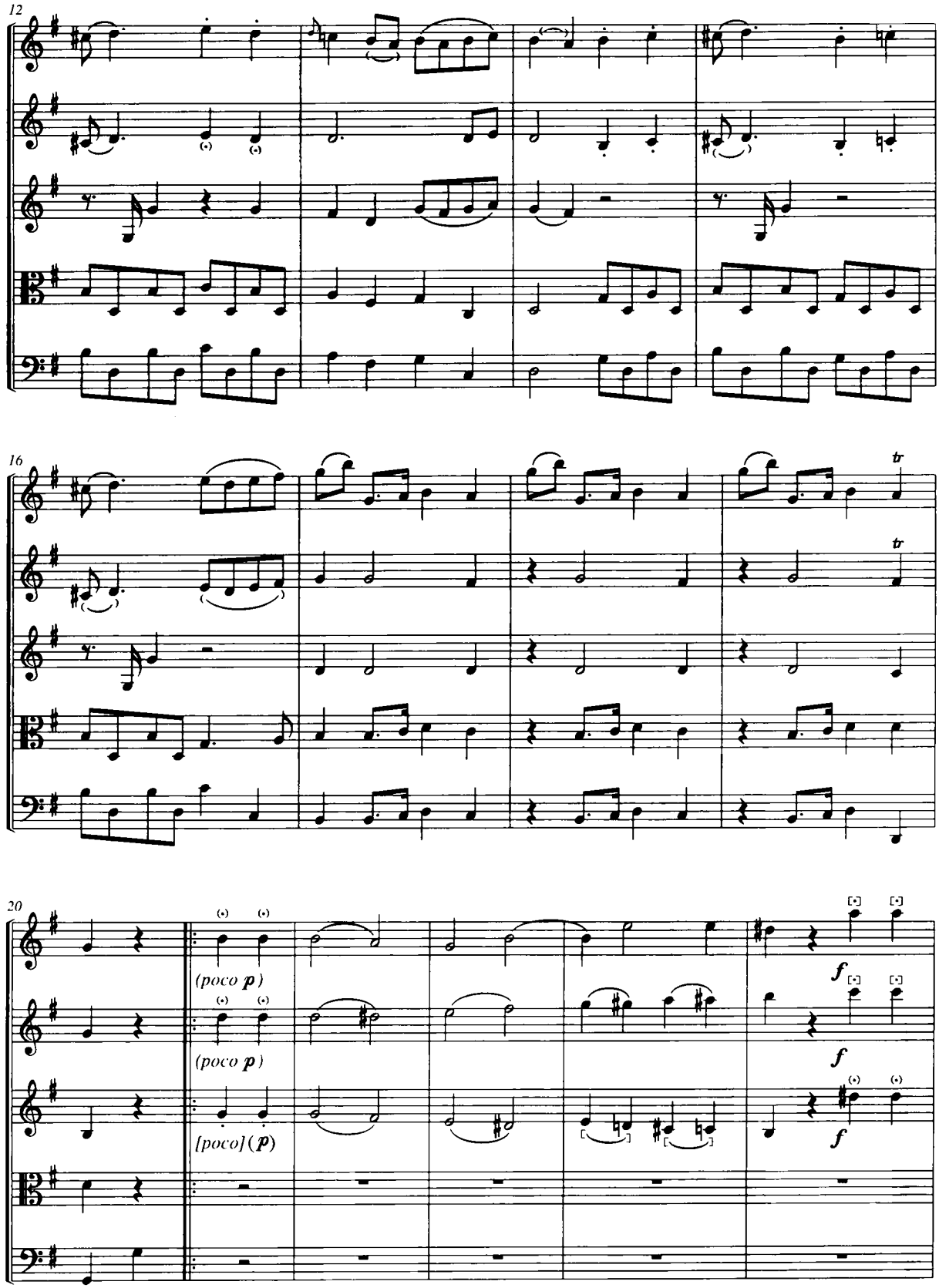

39

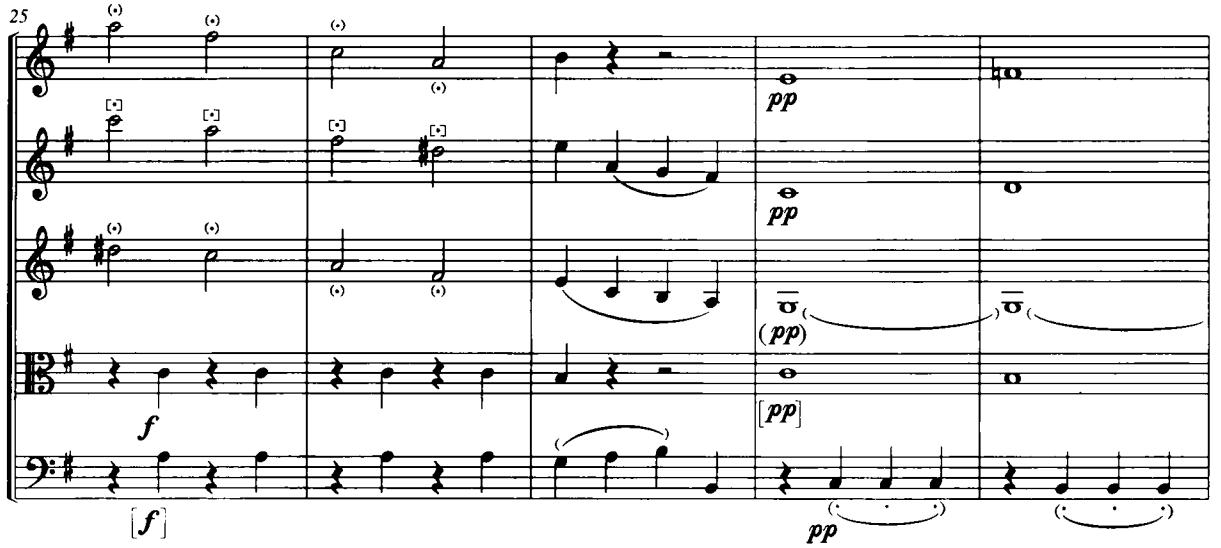

42
tr
tr
(tr)
m[ezza] v[oce]
(mezza voce)
m[ezza] voce
m[ezza] voce

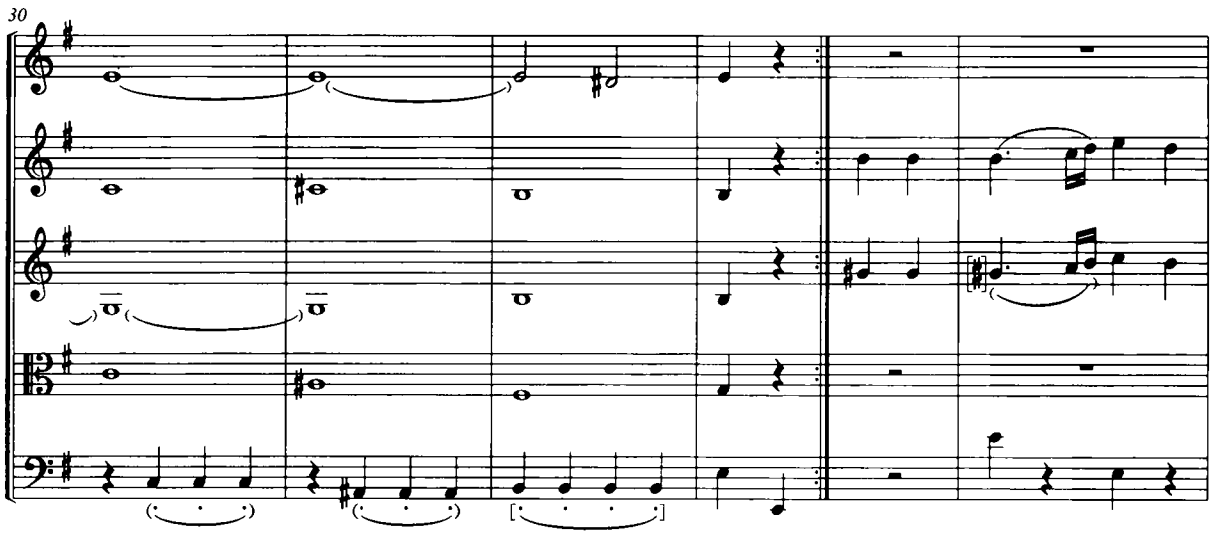

45

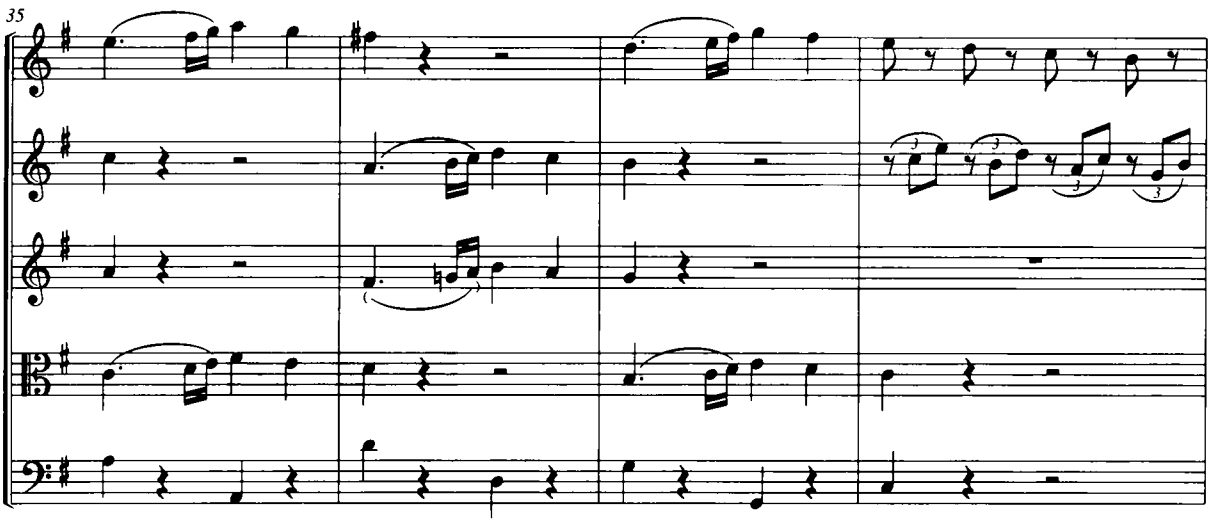

47
[pp]
pp
pp
[pp]
[mezza voce]
[mezza voce]
49
m[ezza] v[oce]
[mezza voce]
51
(pp)
(pp)
pp
pp
pp
pp
pp

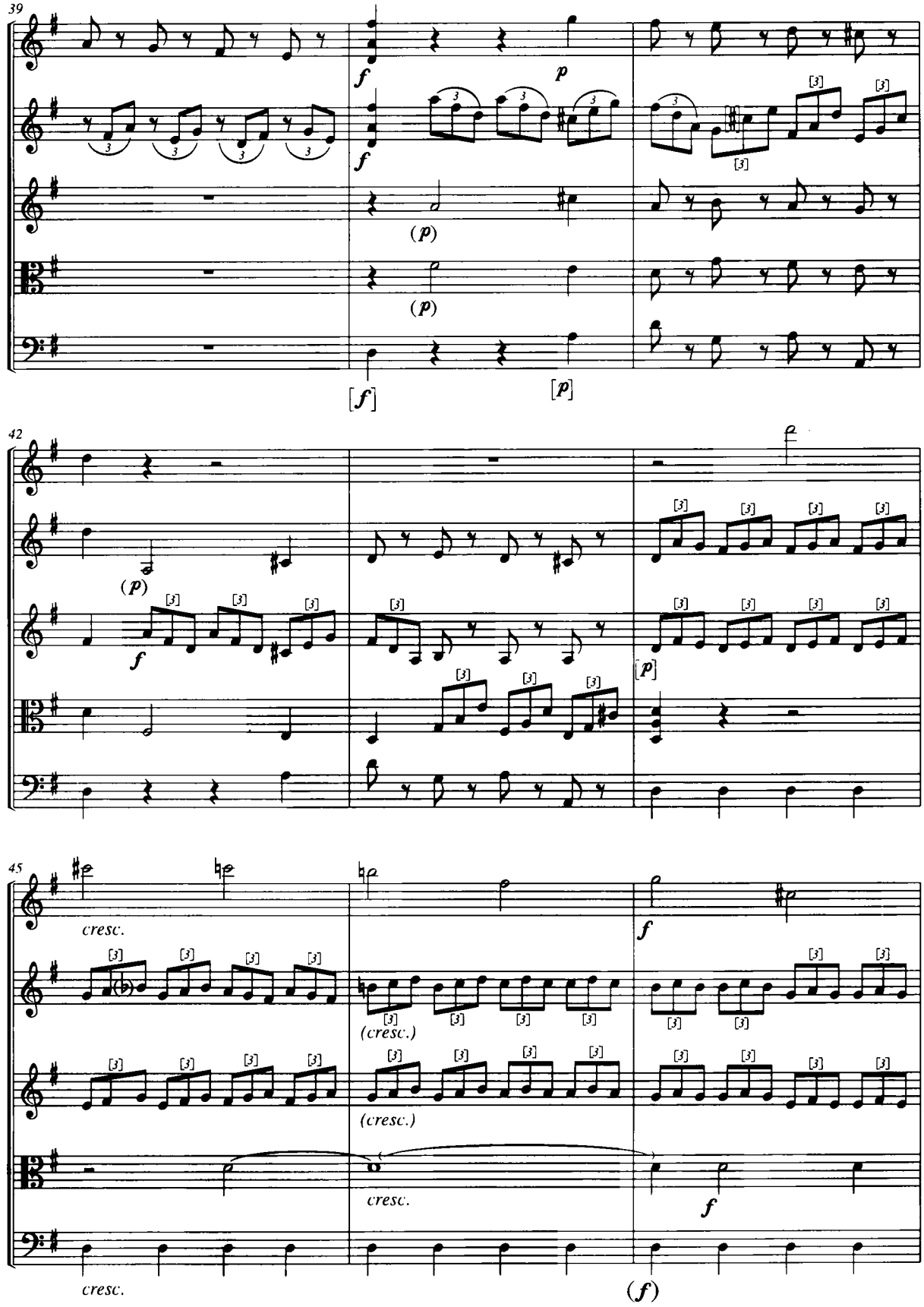

Rondo
po[co] f
po[co] f
(p)
4
8
tr
tr
f
f
f
[f]
(p)
(f)
f

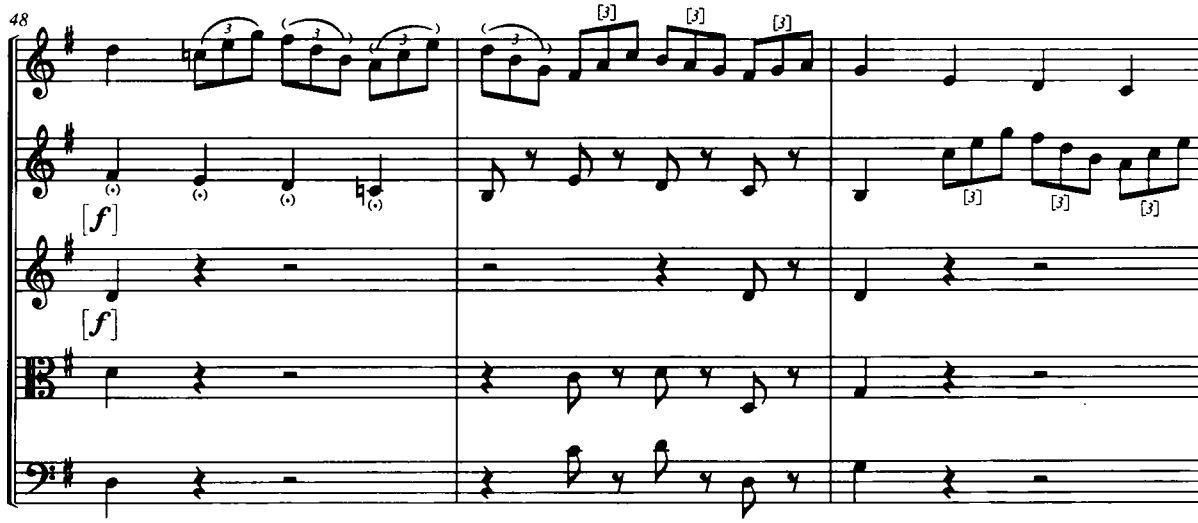

12
16
20
(poco p)
(poco p)
[poco] (p)
tr
tr
f
f
f

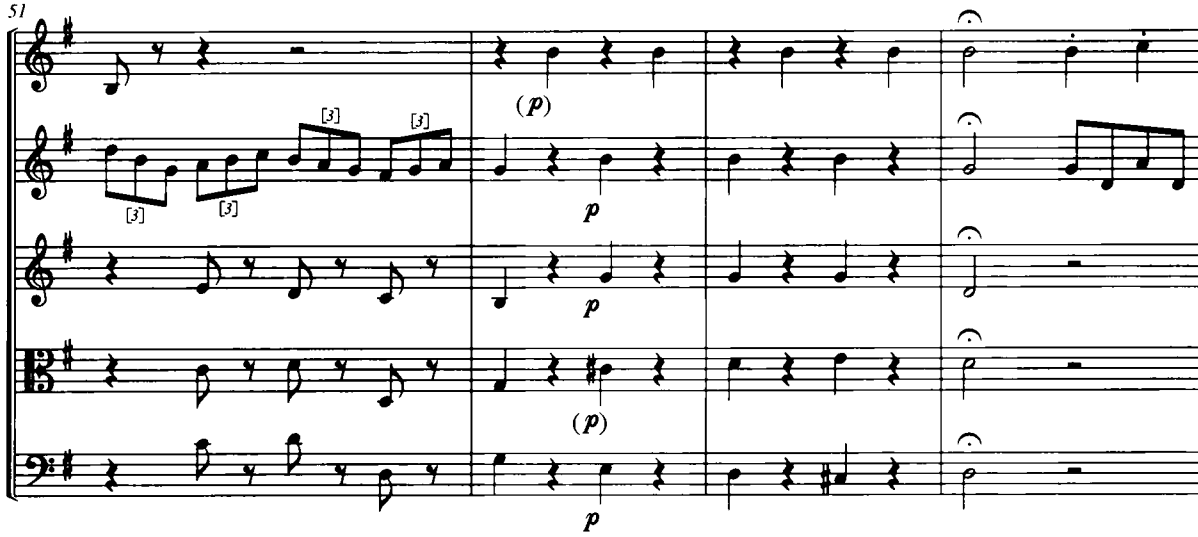

25
pp
pp
(pp)
f
[pp]
[f]
pp

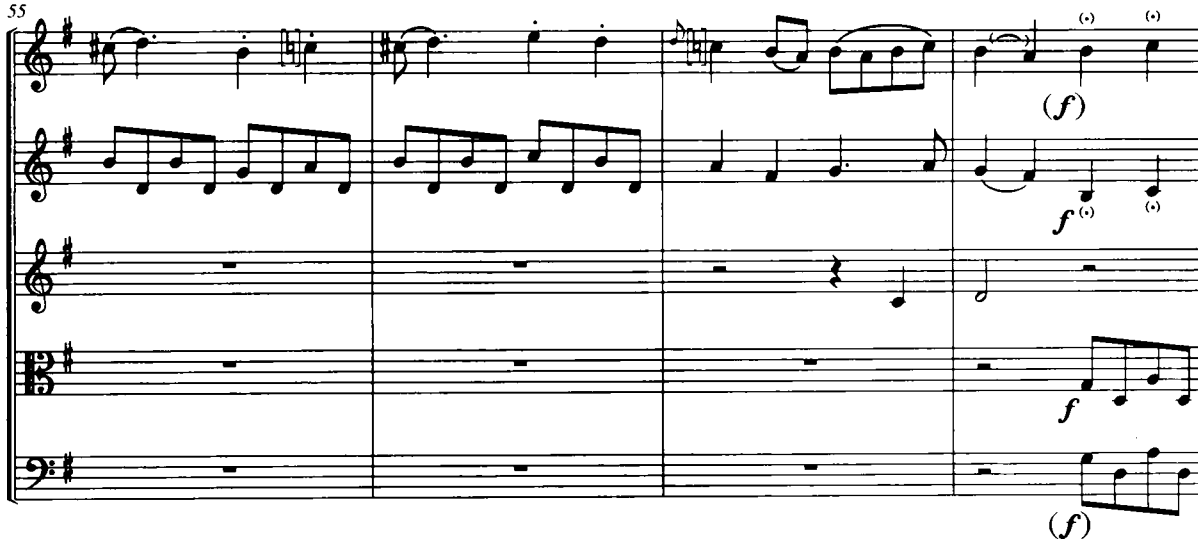

30

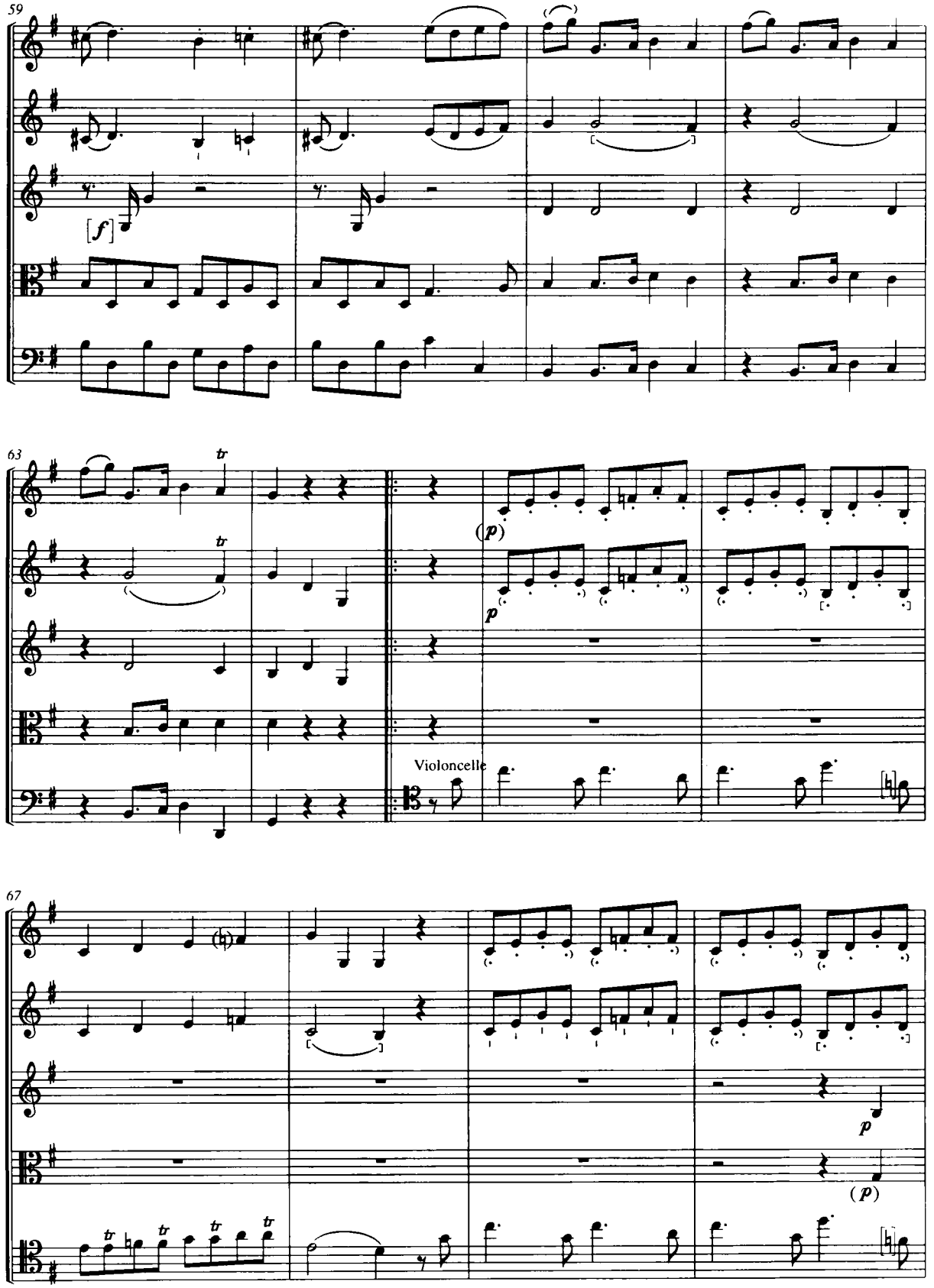

35

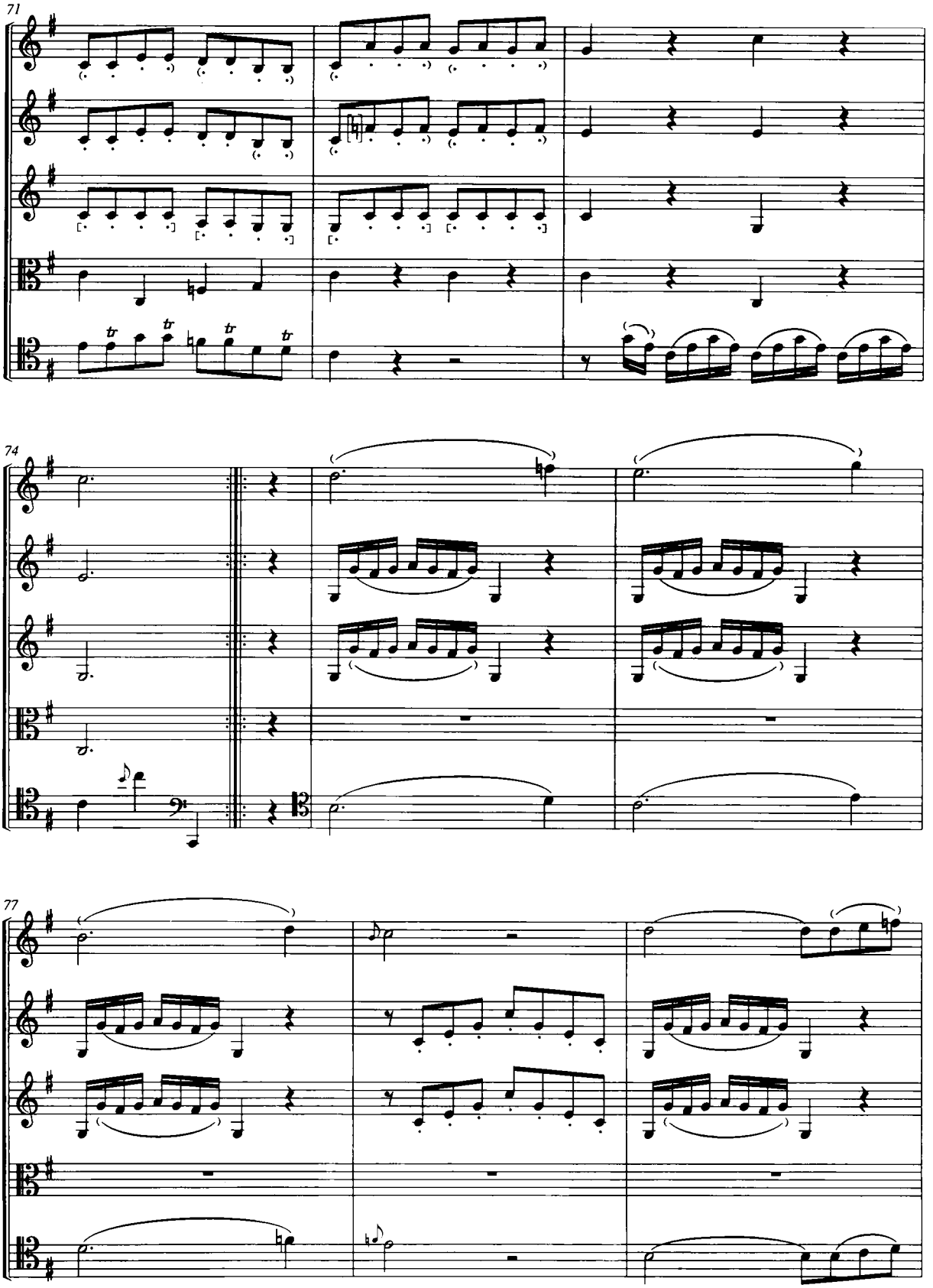

39
f
p
f
(p)
(p)
[f]
[p]
42
(p)
f
[p]
45
cresc.
(cresc.)
(cresc.)
cresc.
f
f
cresc.
(f)

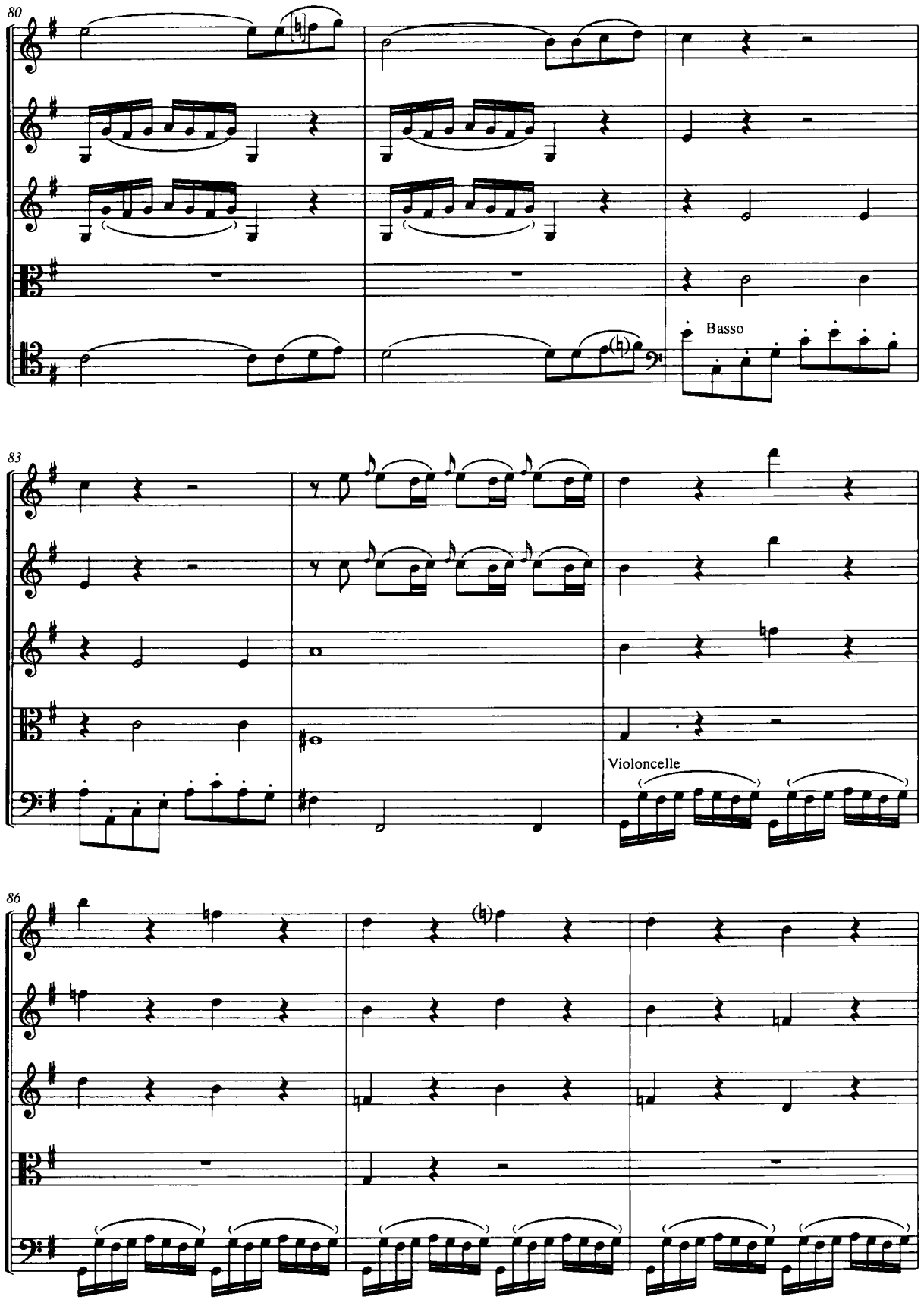

48
[f]
[f]

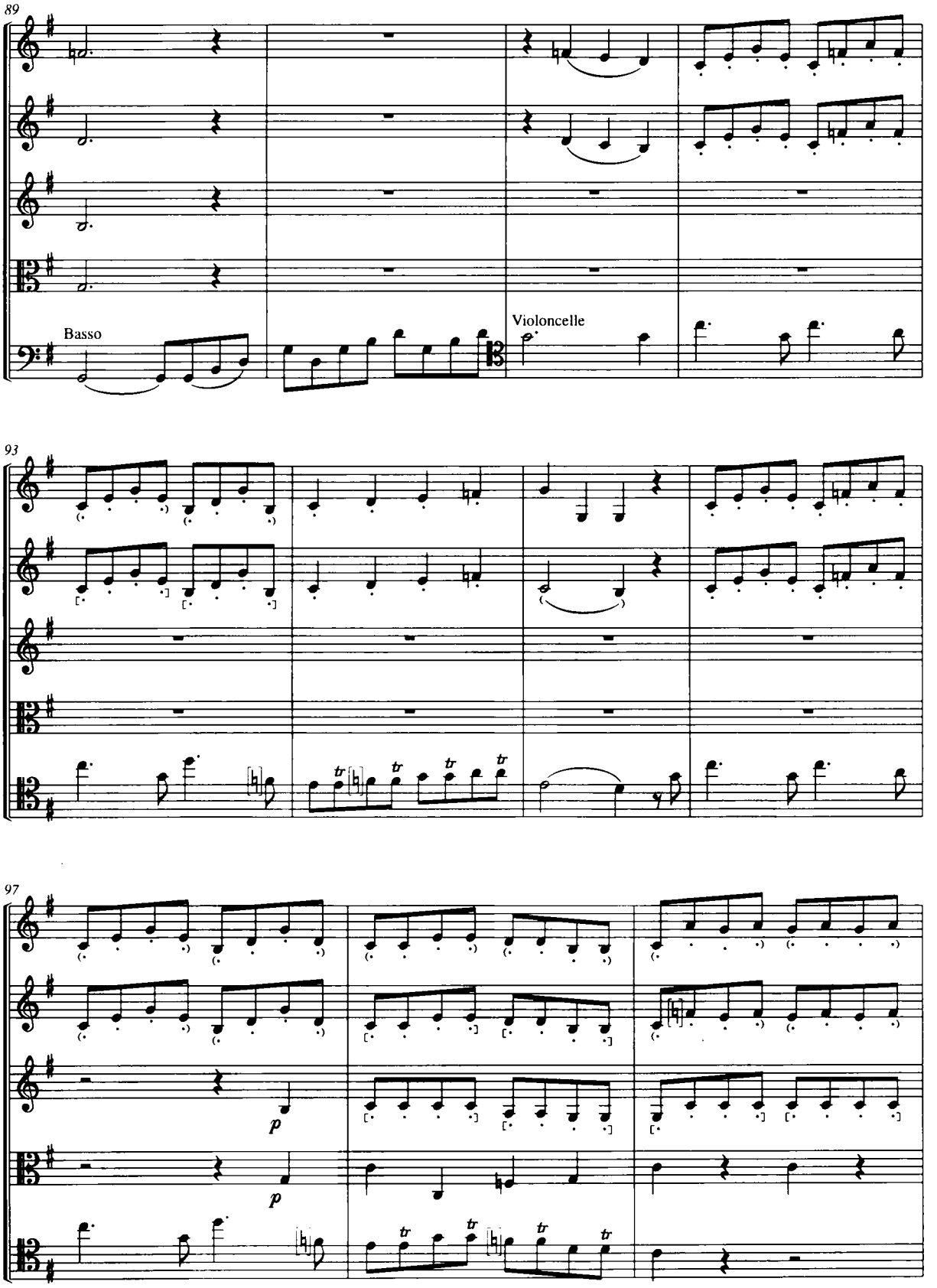

51
(p)
p
p
(p)
p

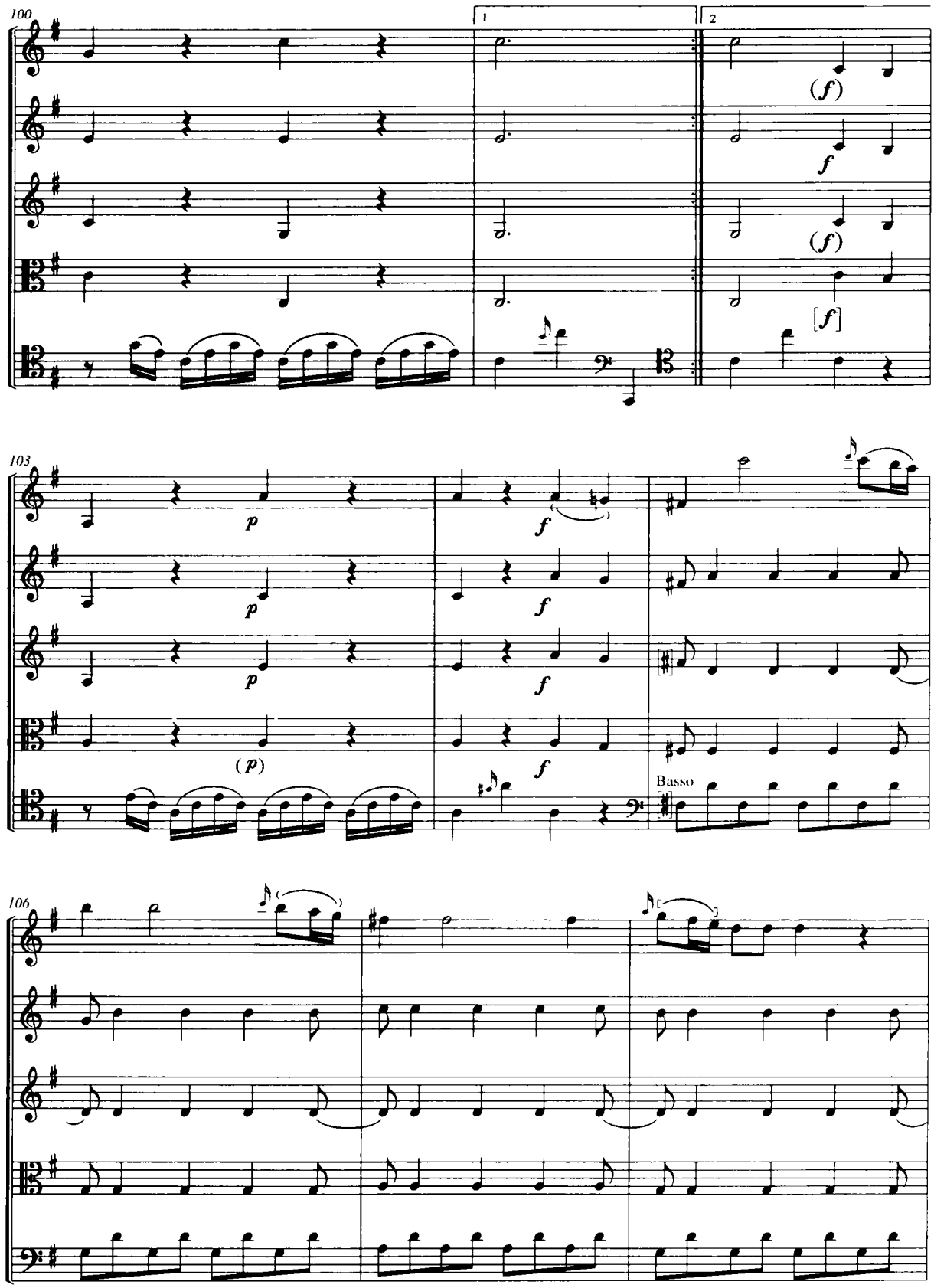

55
(f)
f
f
(f)

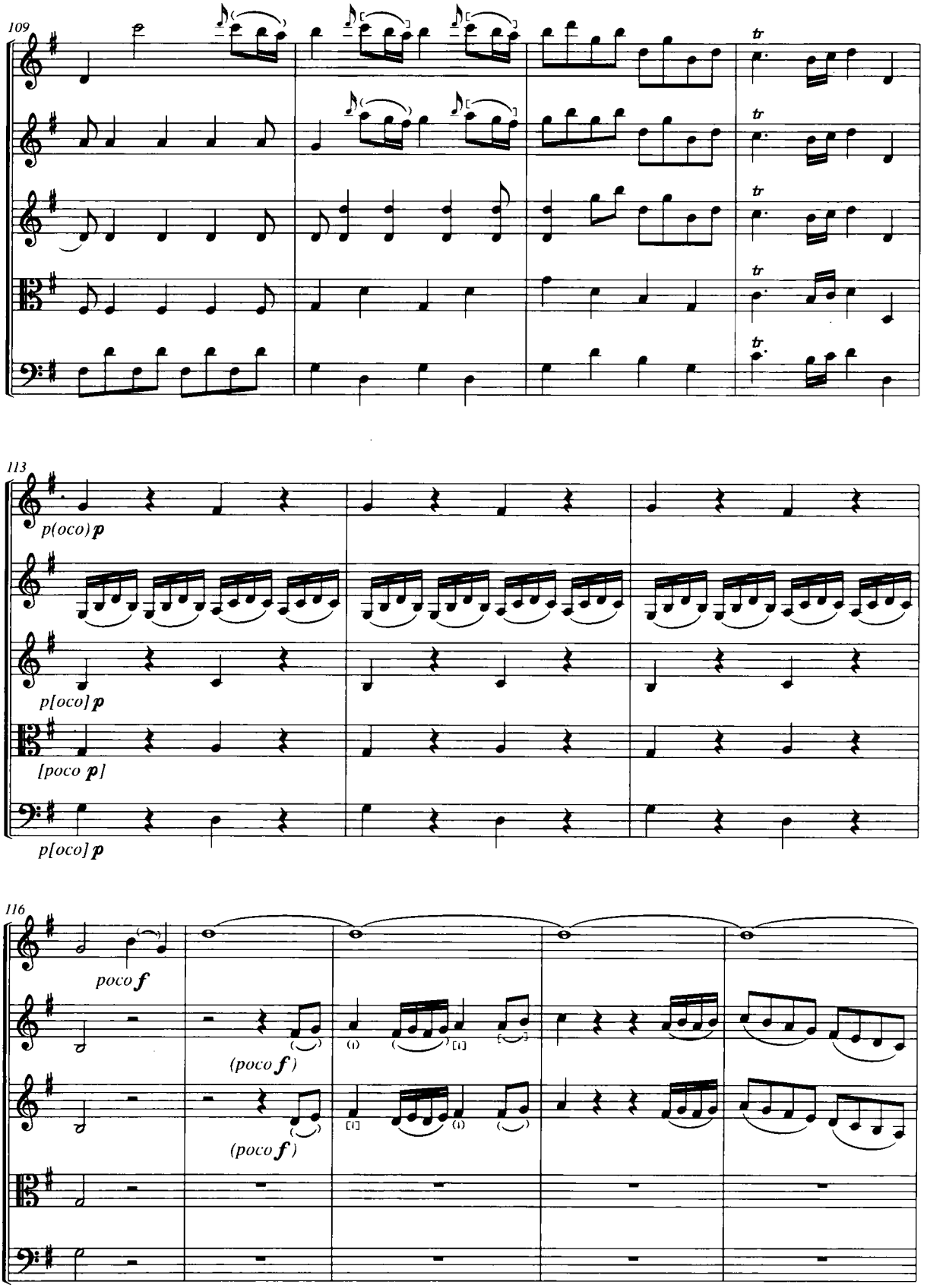

59
[f]
63
tr
(p)
p
Violoncelle
67
tr
p
(p)

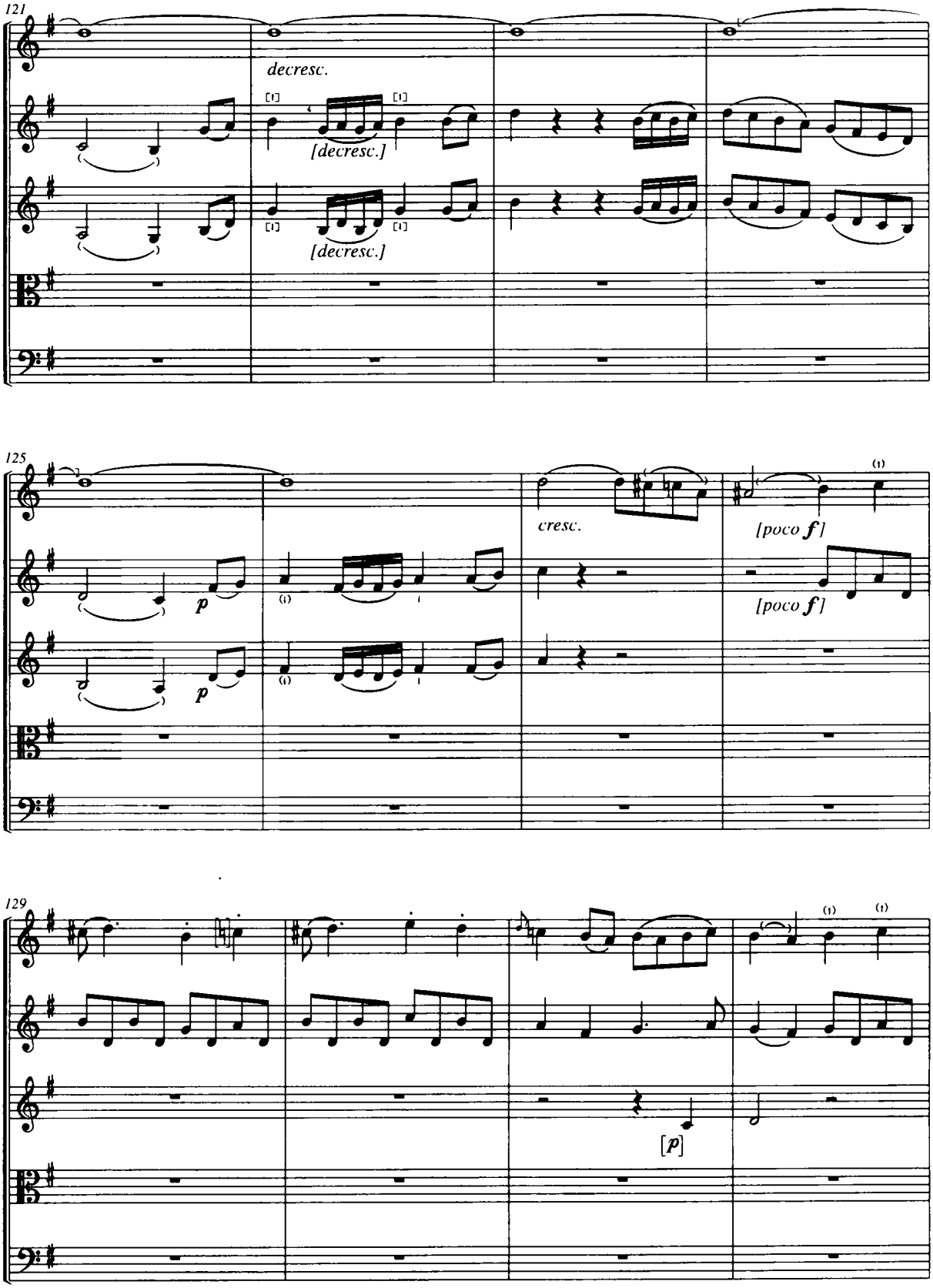

71
74
77

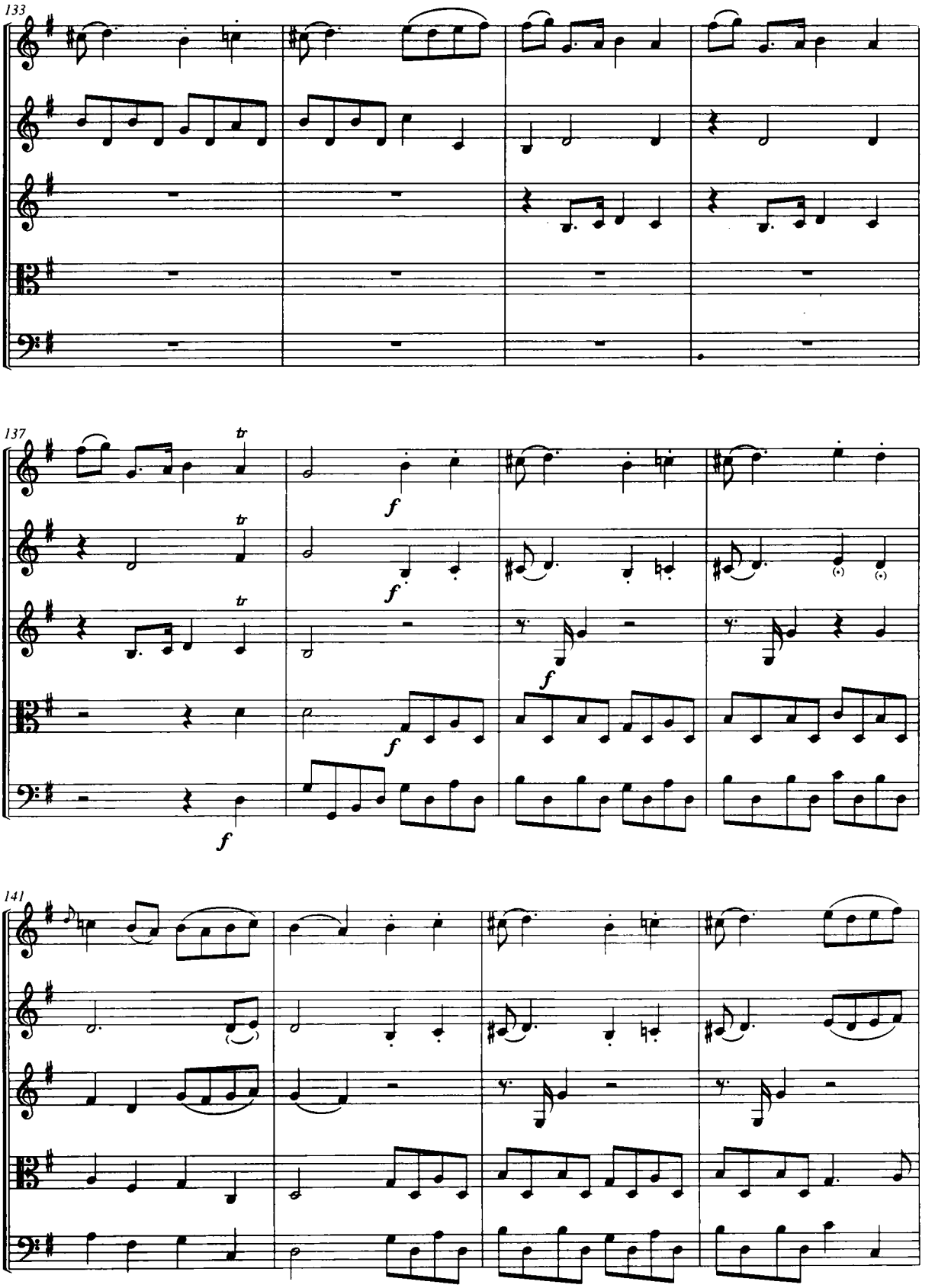

80
Basso
83
Violoncelle
86

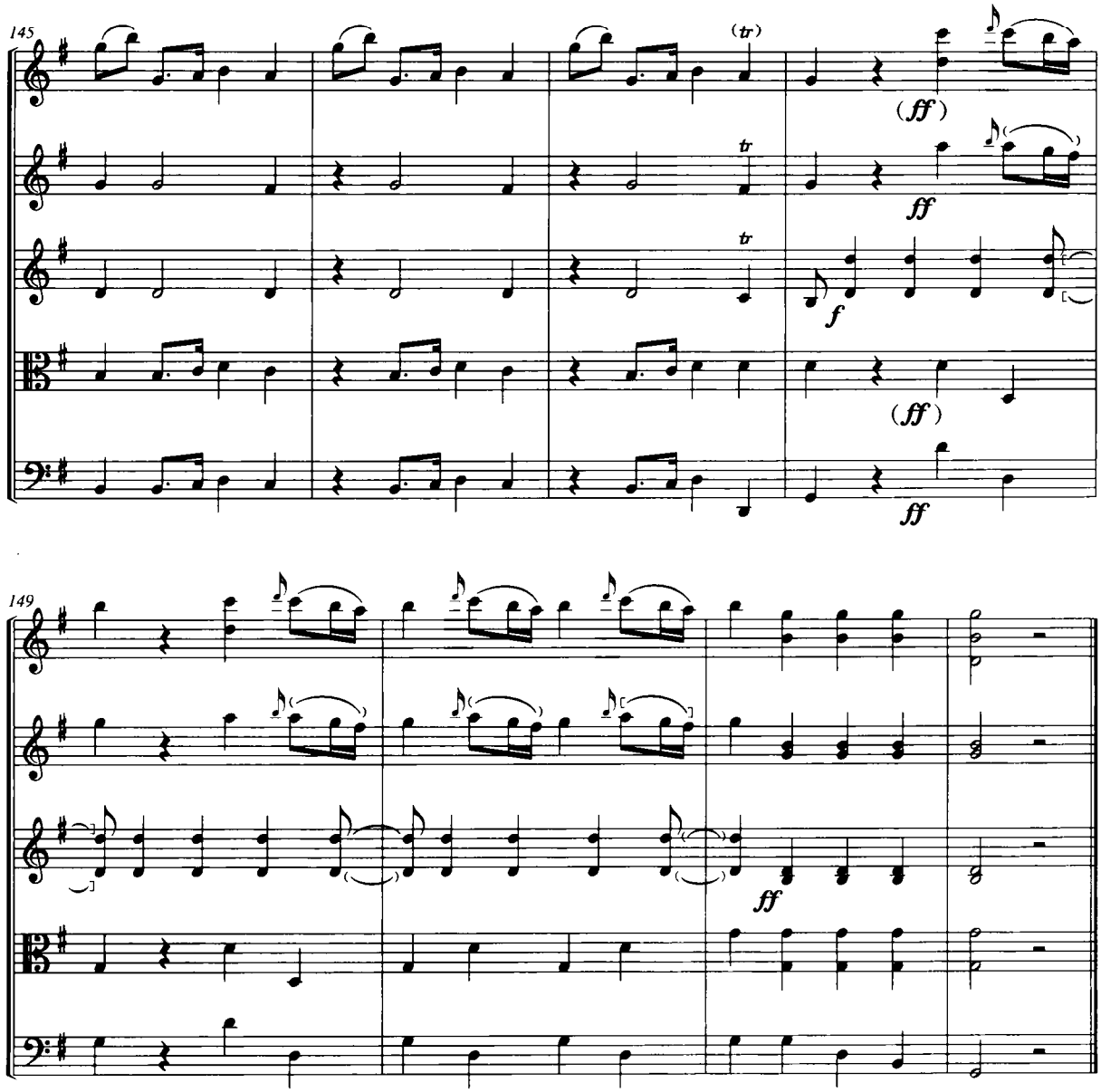

89
Basso
Violoncelle
93
97
p
p


100
1
2
(f)
f
(f)
[f]
103
p
p
p
(p)
f
f
f
f
Basso
106

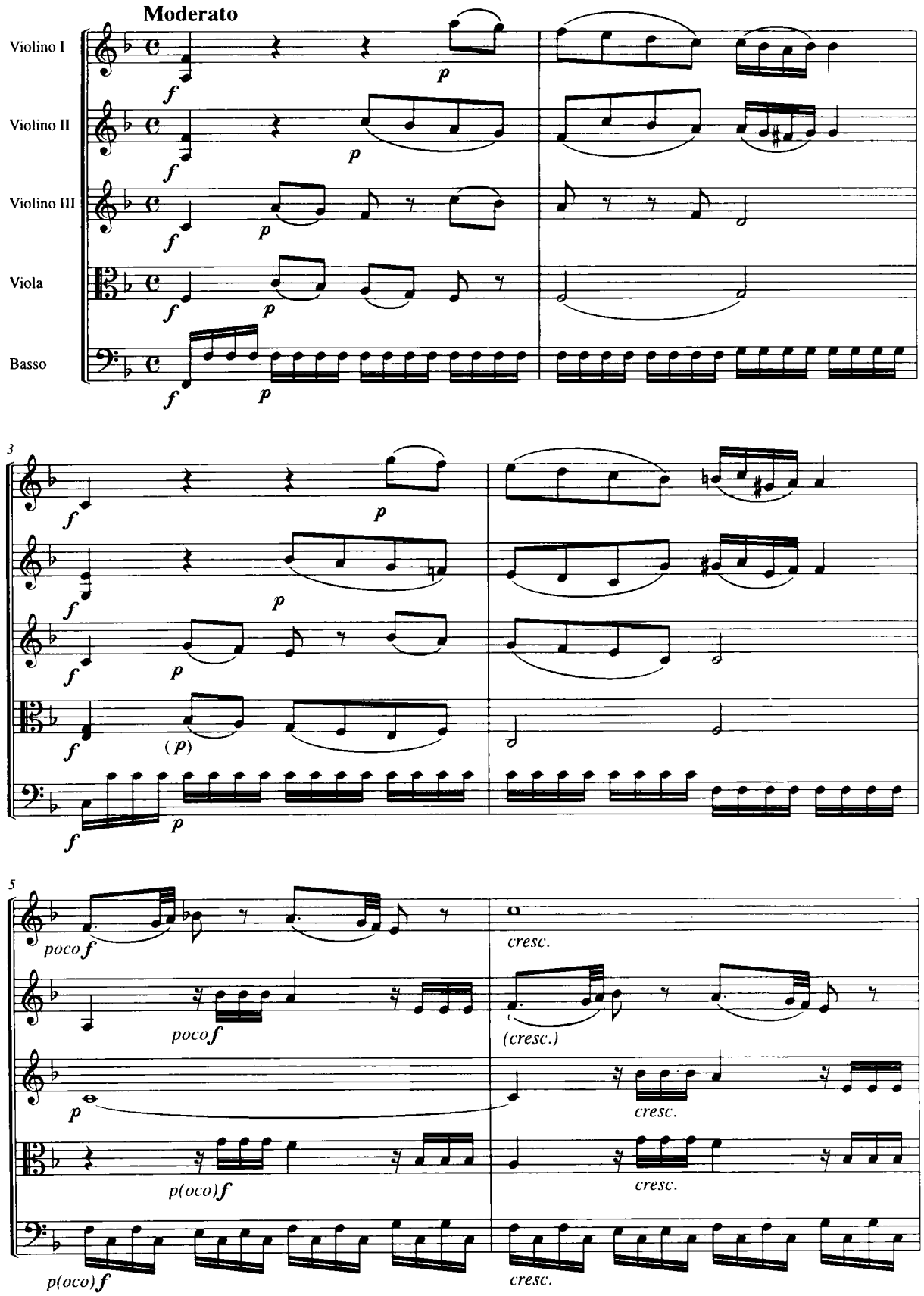

109
tr
113
p(oco) p
p[oco] p
[poco p]
p[oco] p
116
poco f
(poco f)
(poco f)

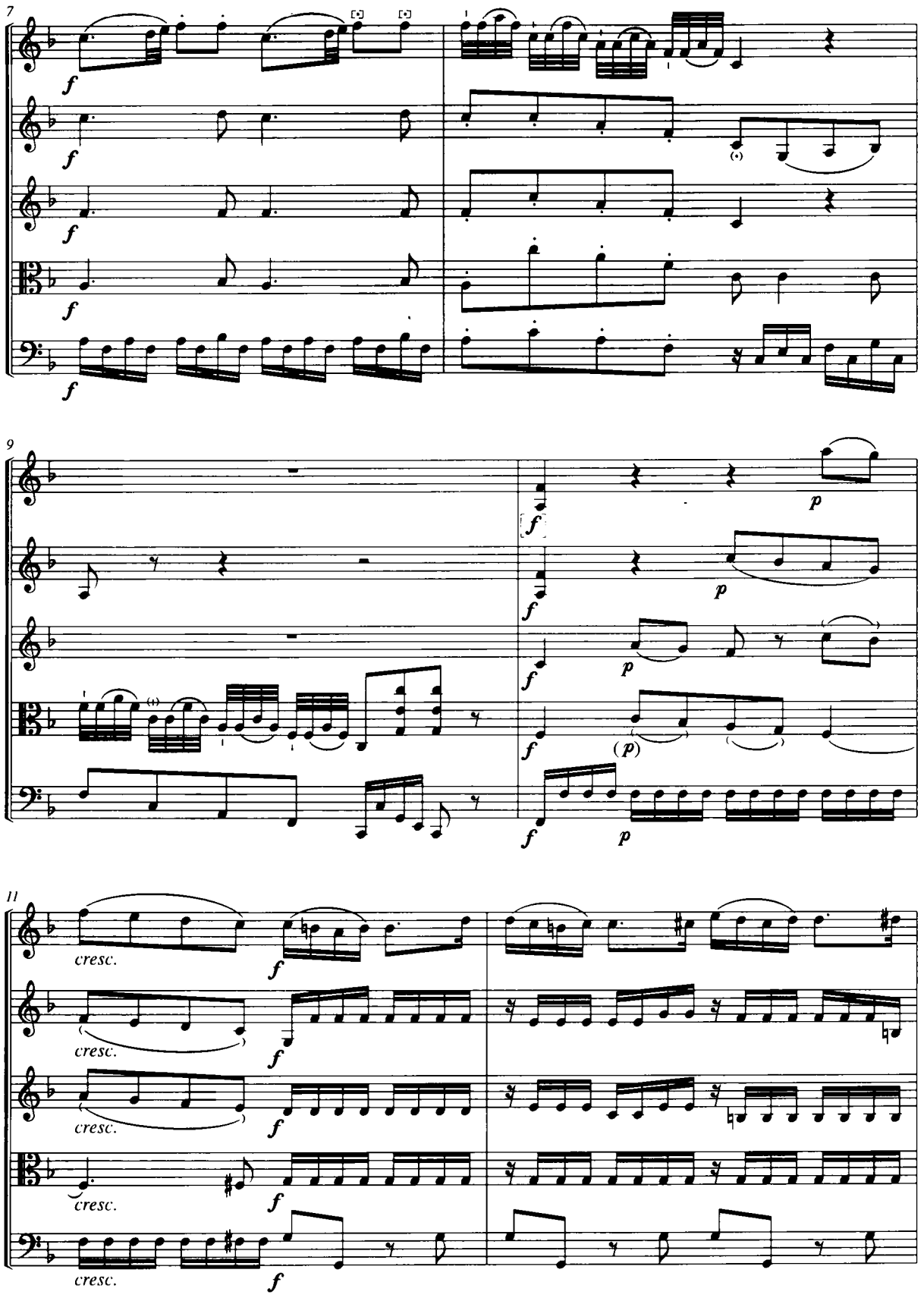

121
decresc.
[decresc.]
[decresc.]
125
p
p
cresc.
[poco f]
[poco f]
129
[p]

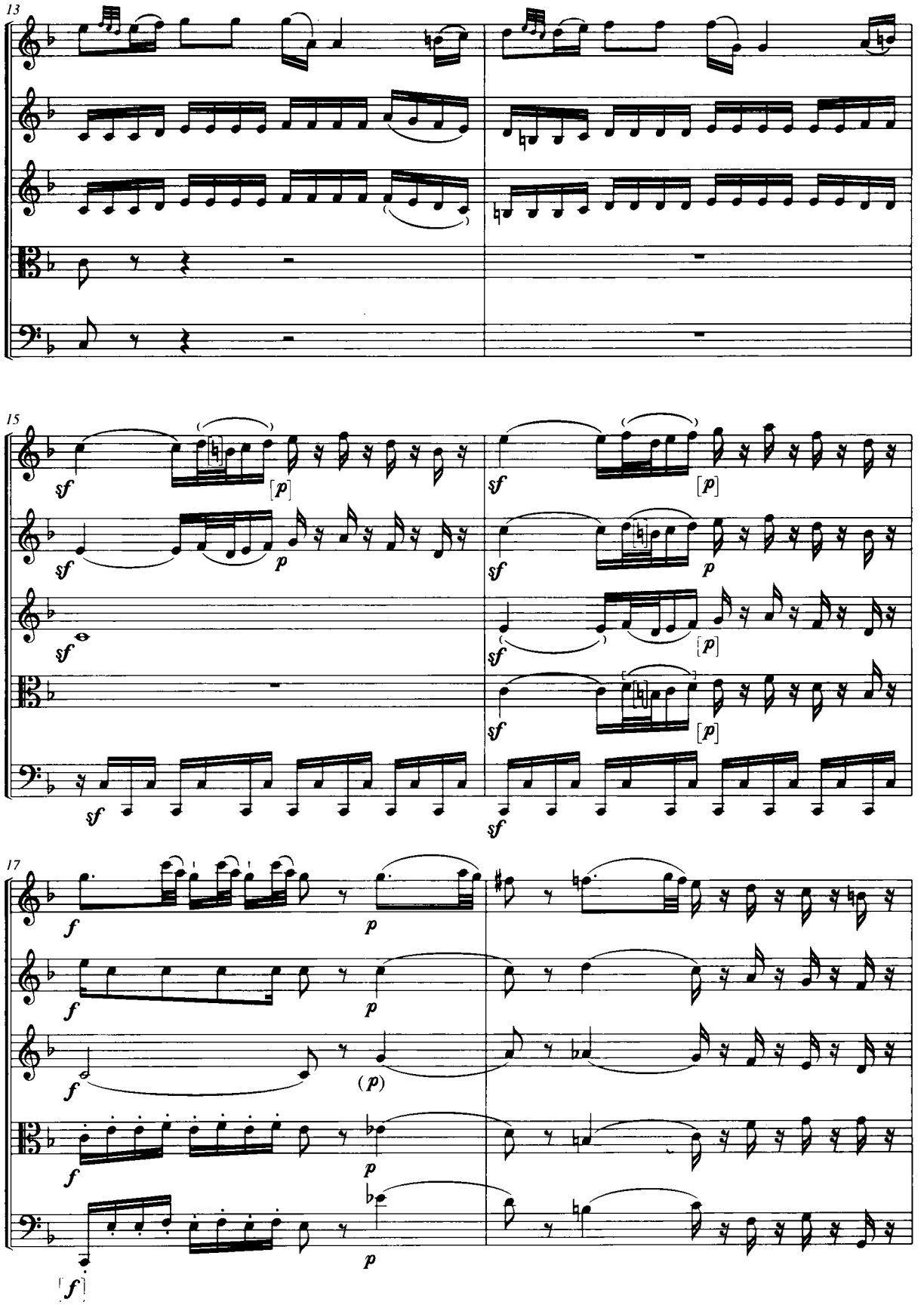

133
137
tr
f
141

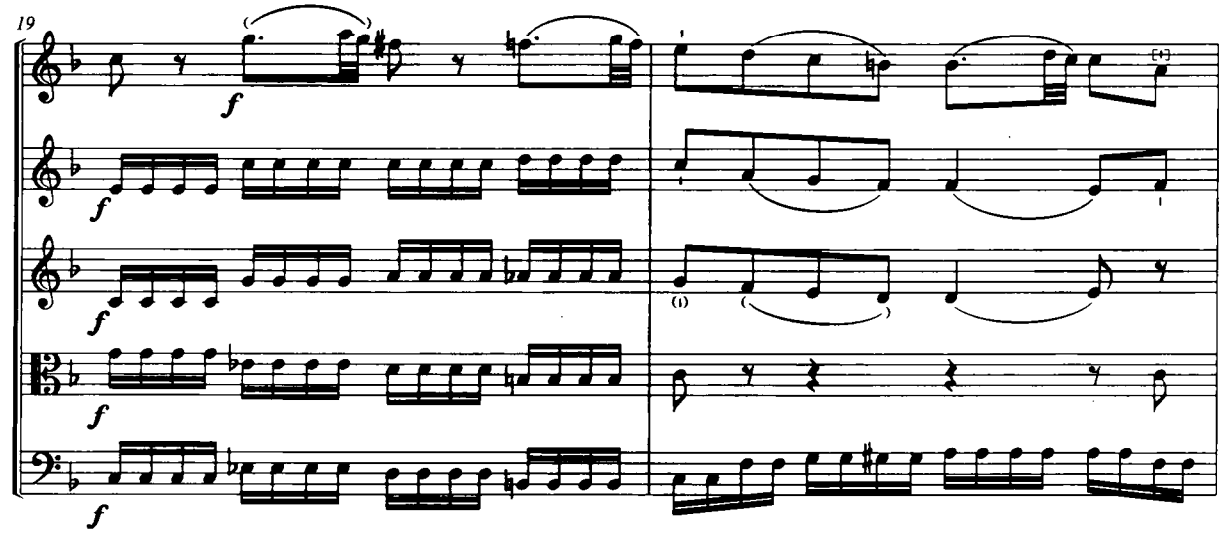

145
(tr)
(ff)
tr
ff
tr
f
(ff)
ff
149
ff

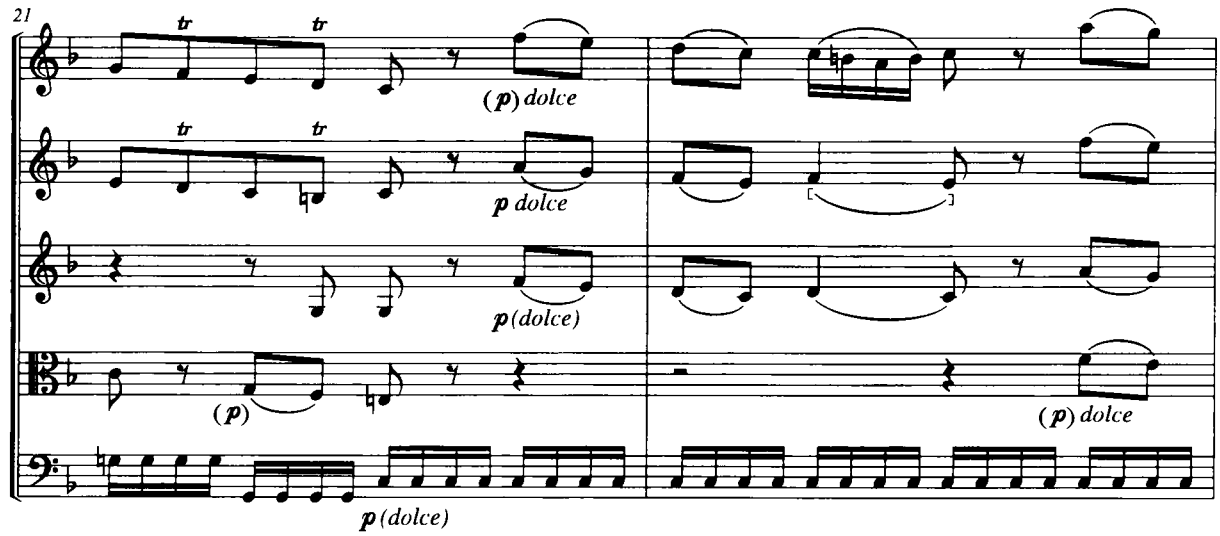
# Quintet No. 10 in F

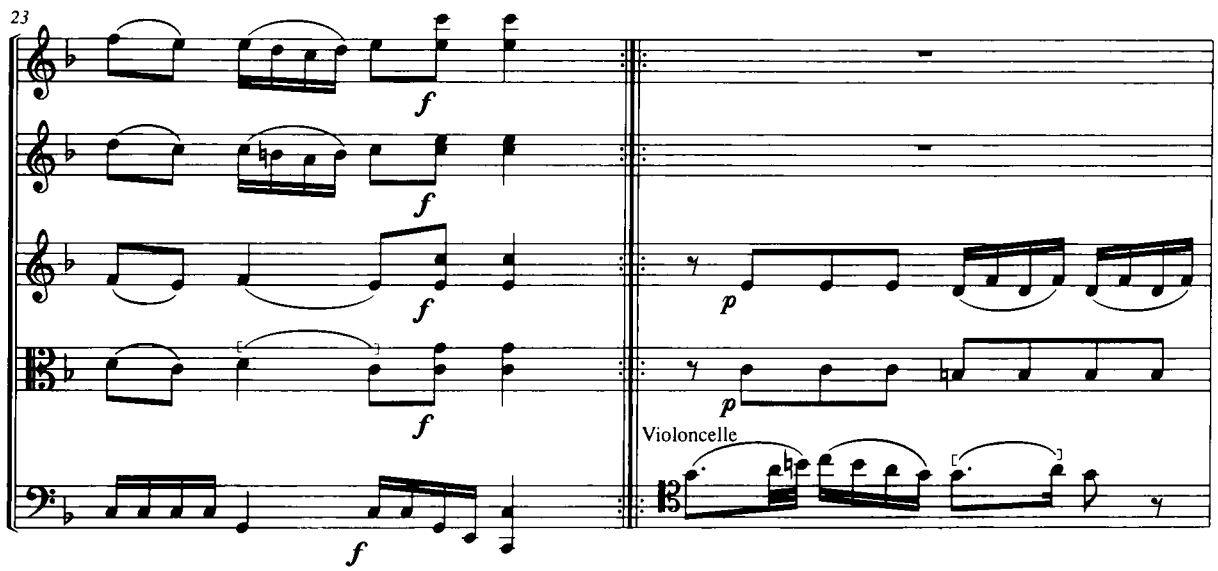


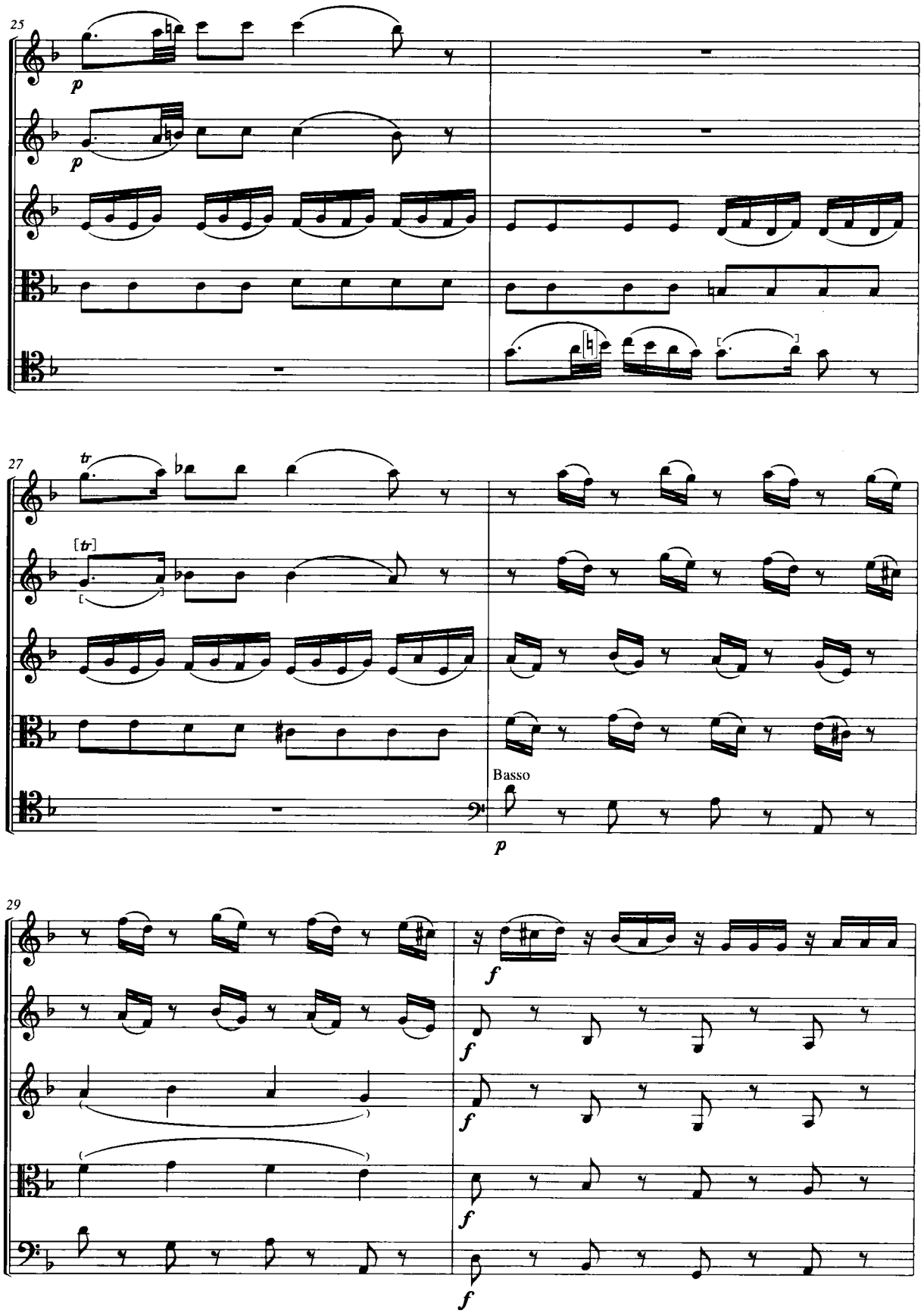

7
f
9
p
(p)
11
cresc.

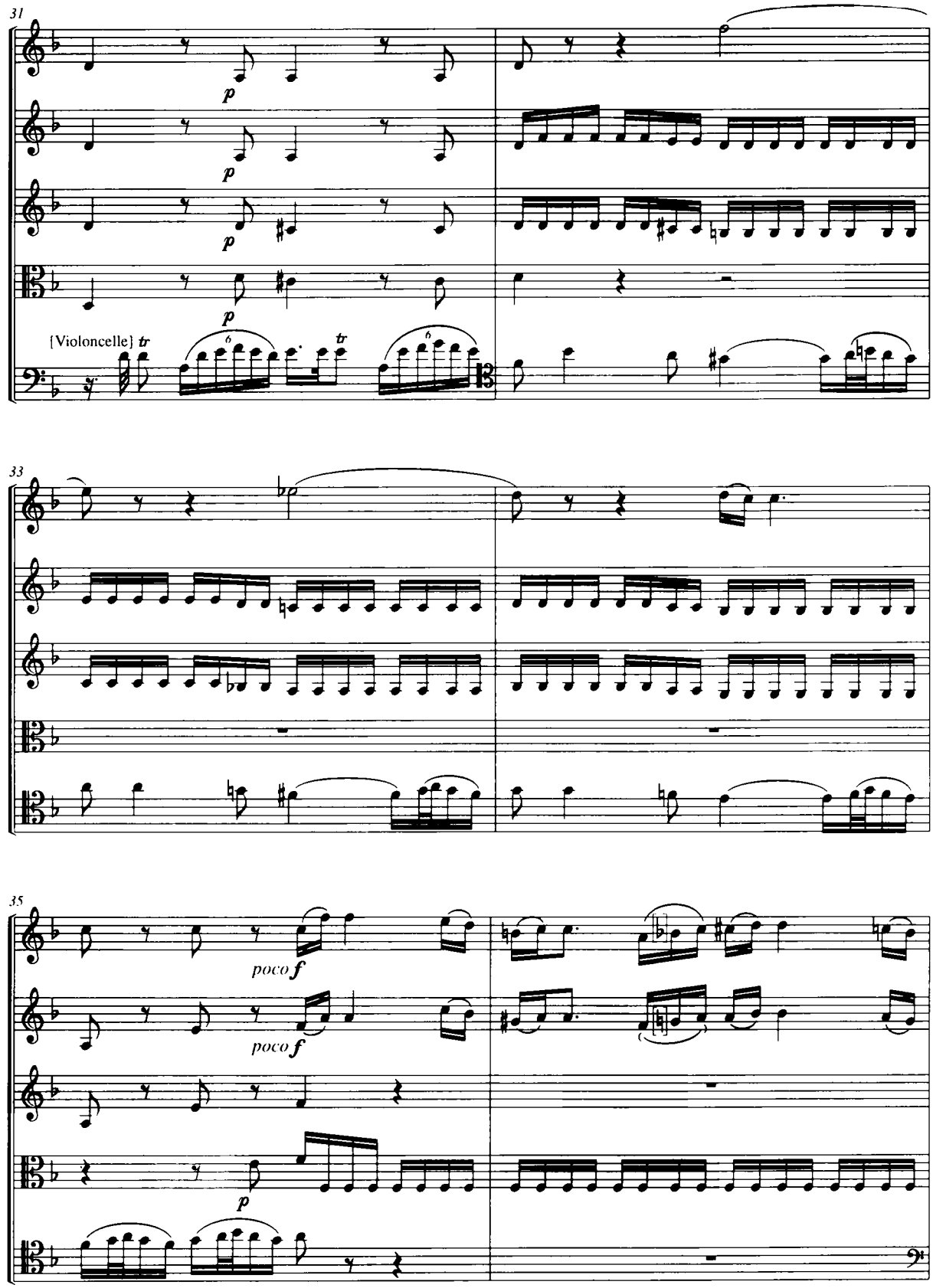

13
15
17

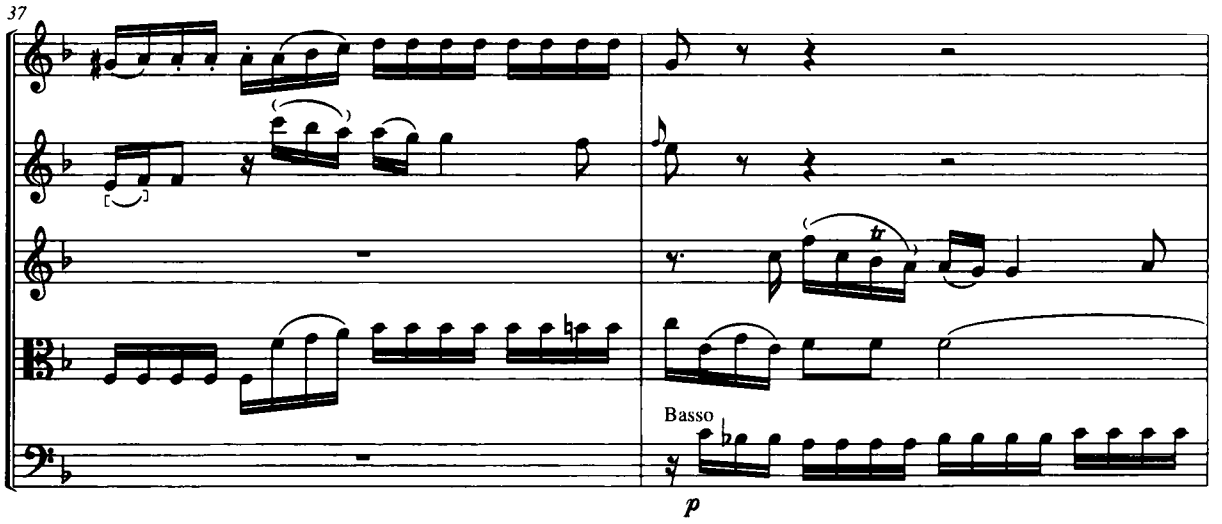

19
f
f
f
f
f

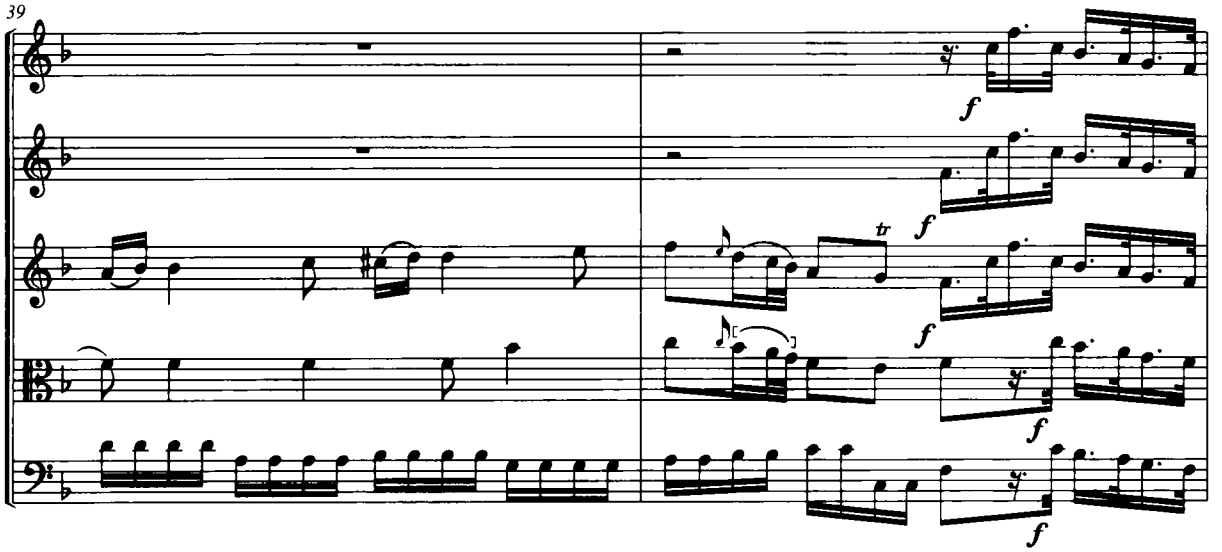

21
tr
tr
(p) dolce
tr
tr
p dolce
p (dolce)
(p)
(p) dolce
p (dolce)

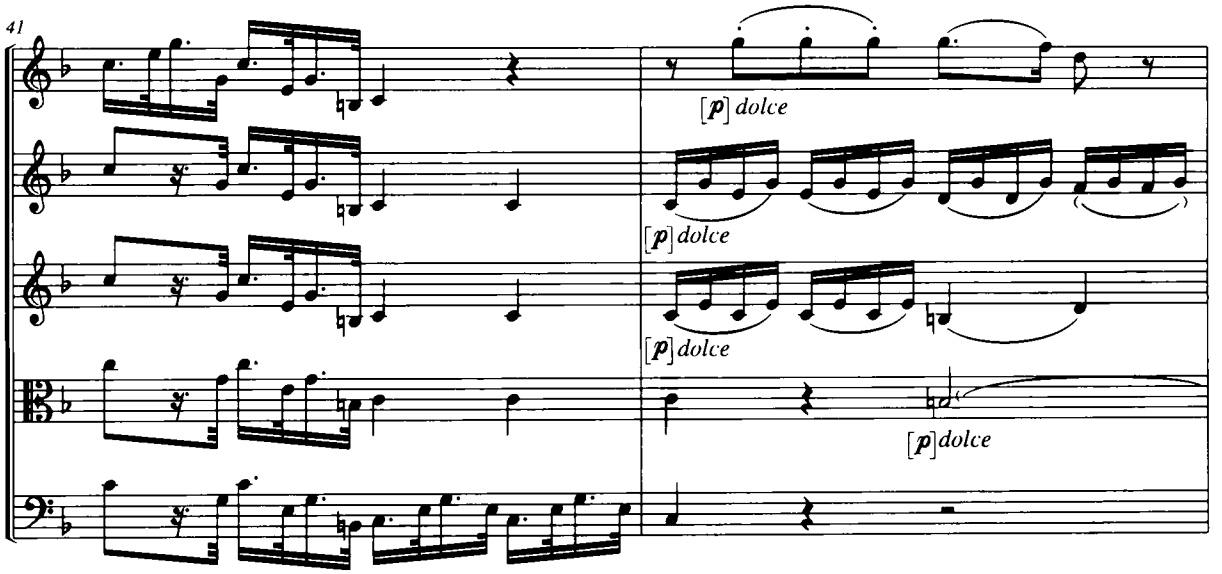

23
f
f
f
f
f
p
p
Violoncelle

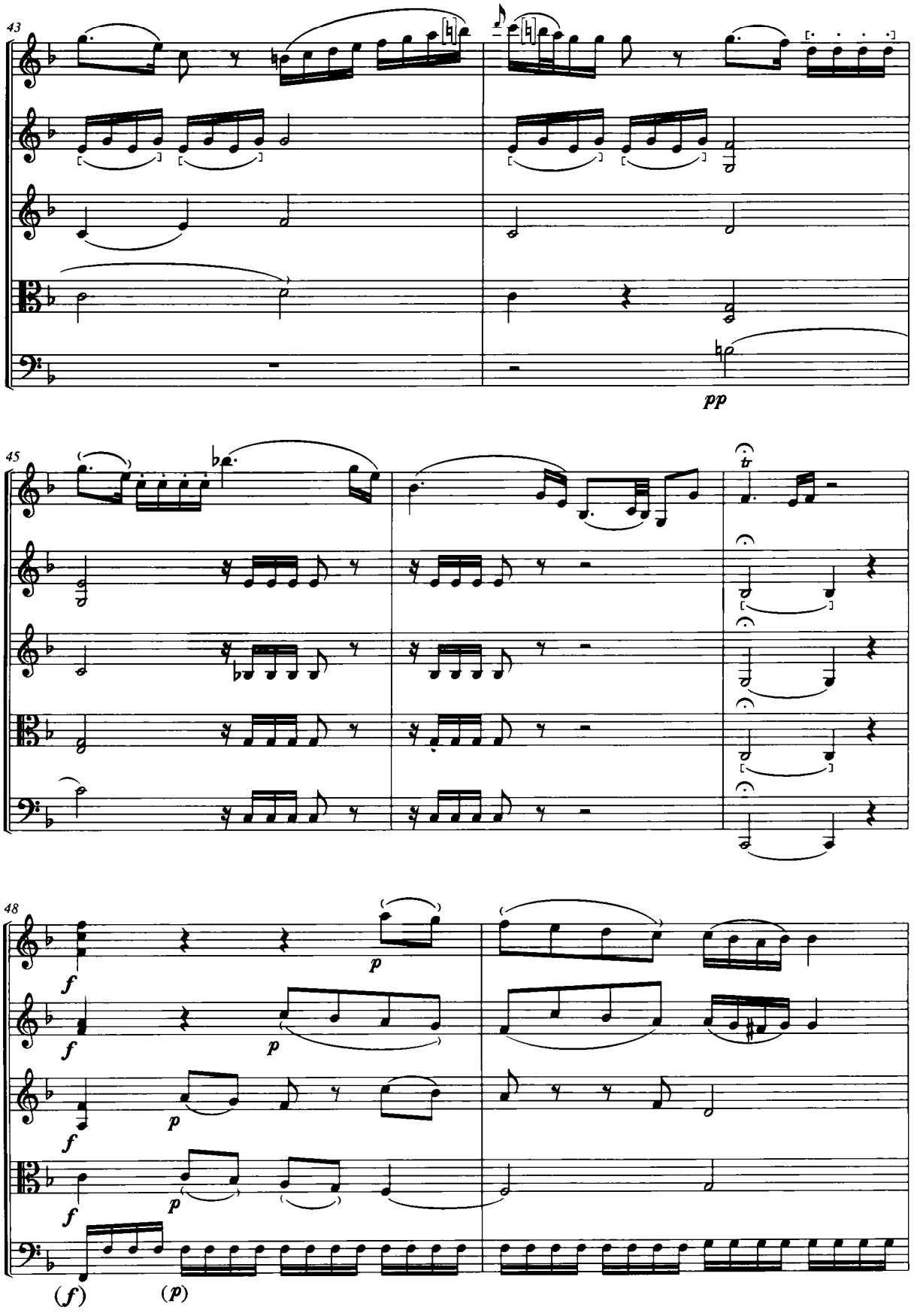

25
p
p
27
tr
[tr]
Basso
p
29
f
f
f
f
f

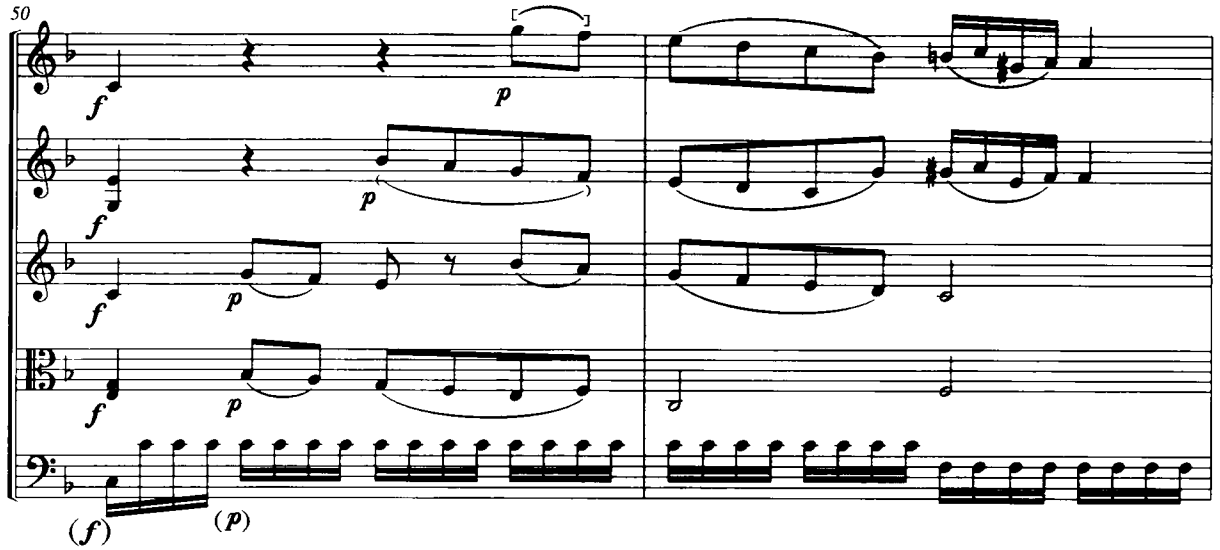

31
p
p
p
p
{Violoncelle} tr
tr
33
35
poco f
poco f
p

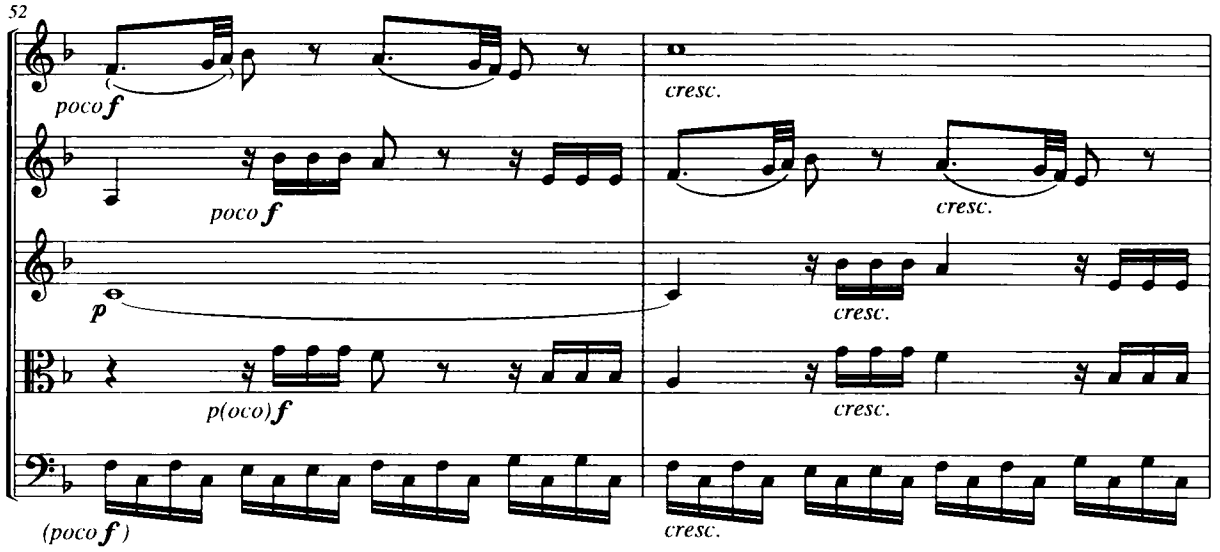

37
Basso
p

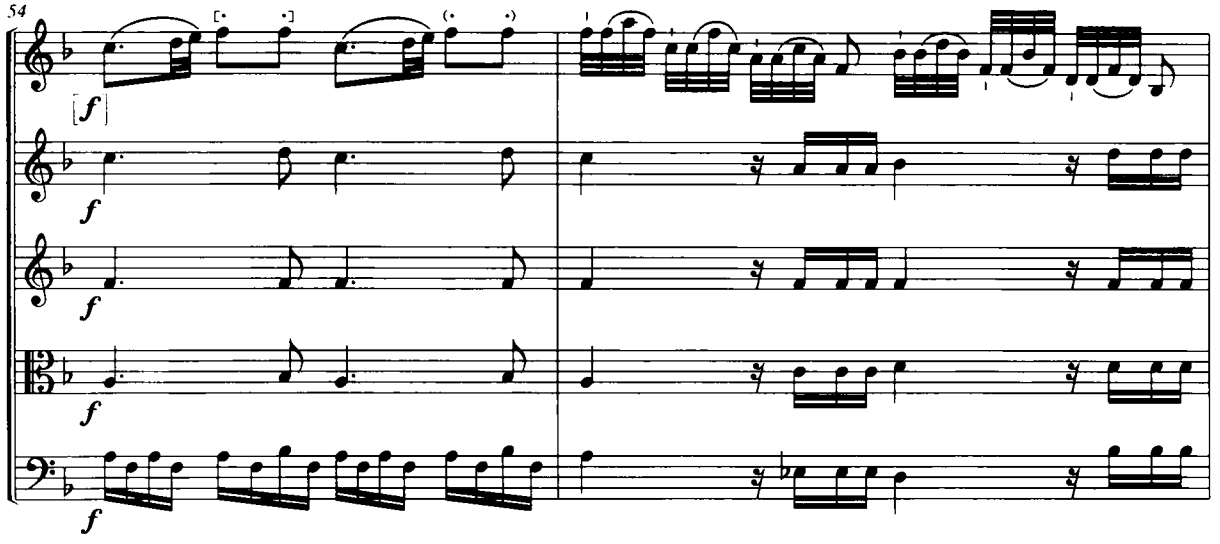

39
f
f
f
f
f

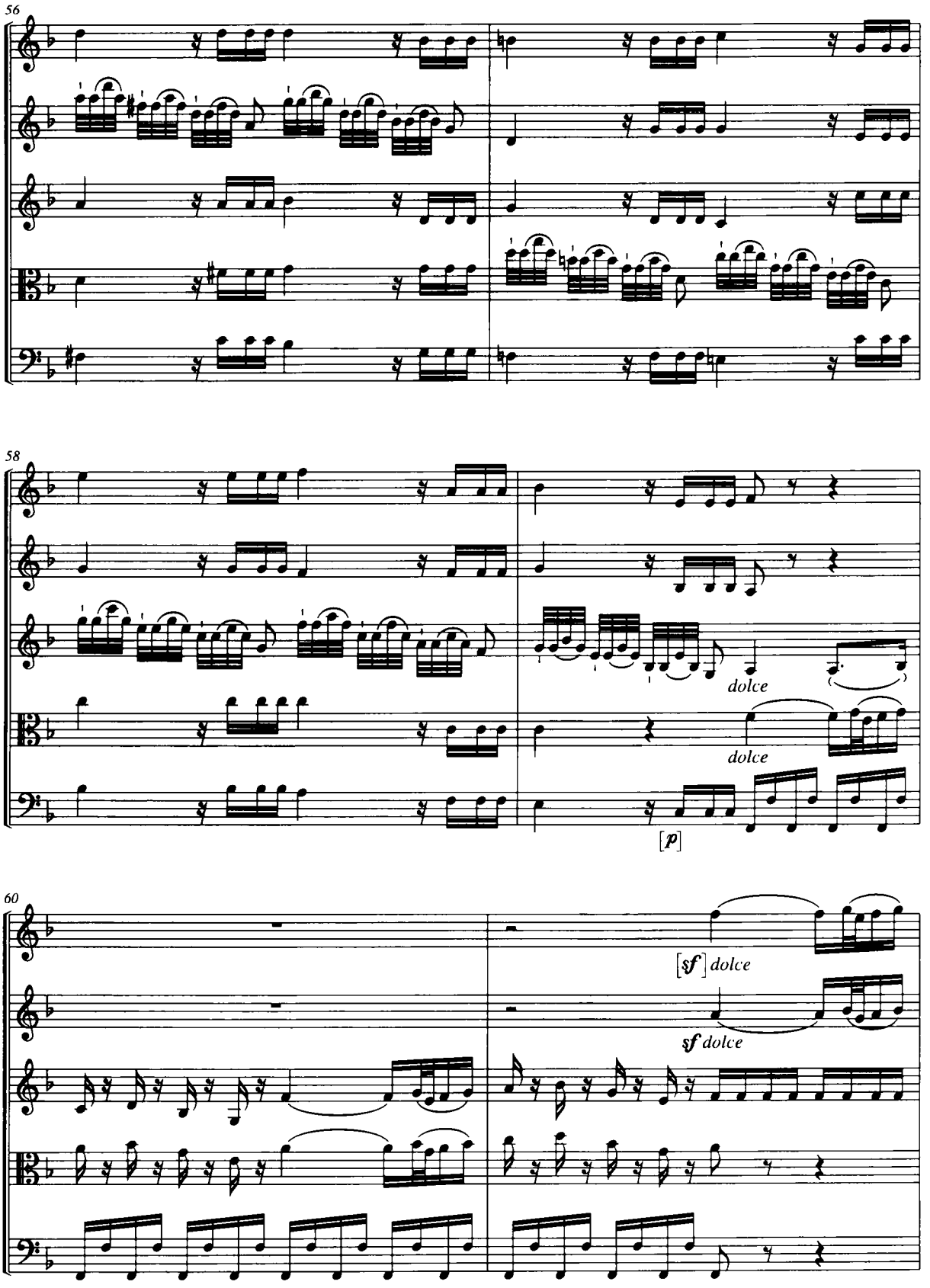

41
[p] dolce
[p] dolce
[p] dolce
[p] dolce

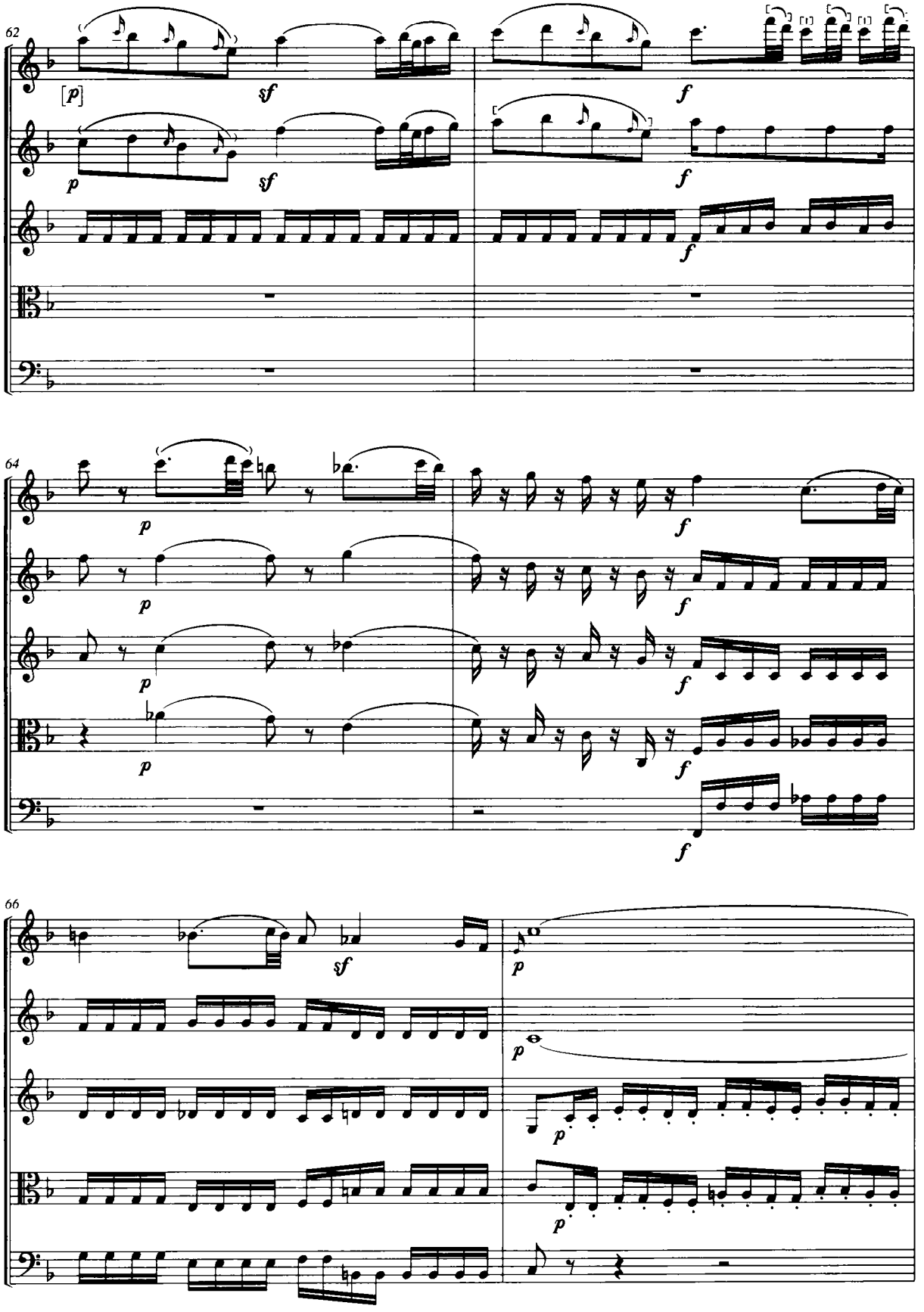

43
pp
45
48
f
p
(f)
(p)

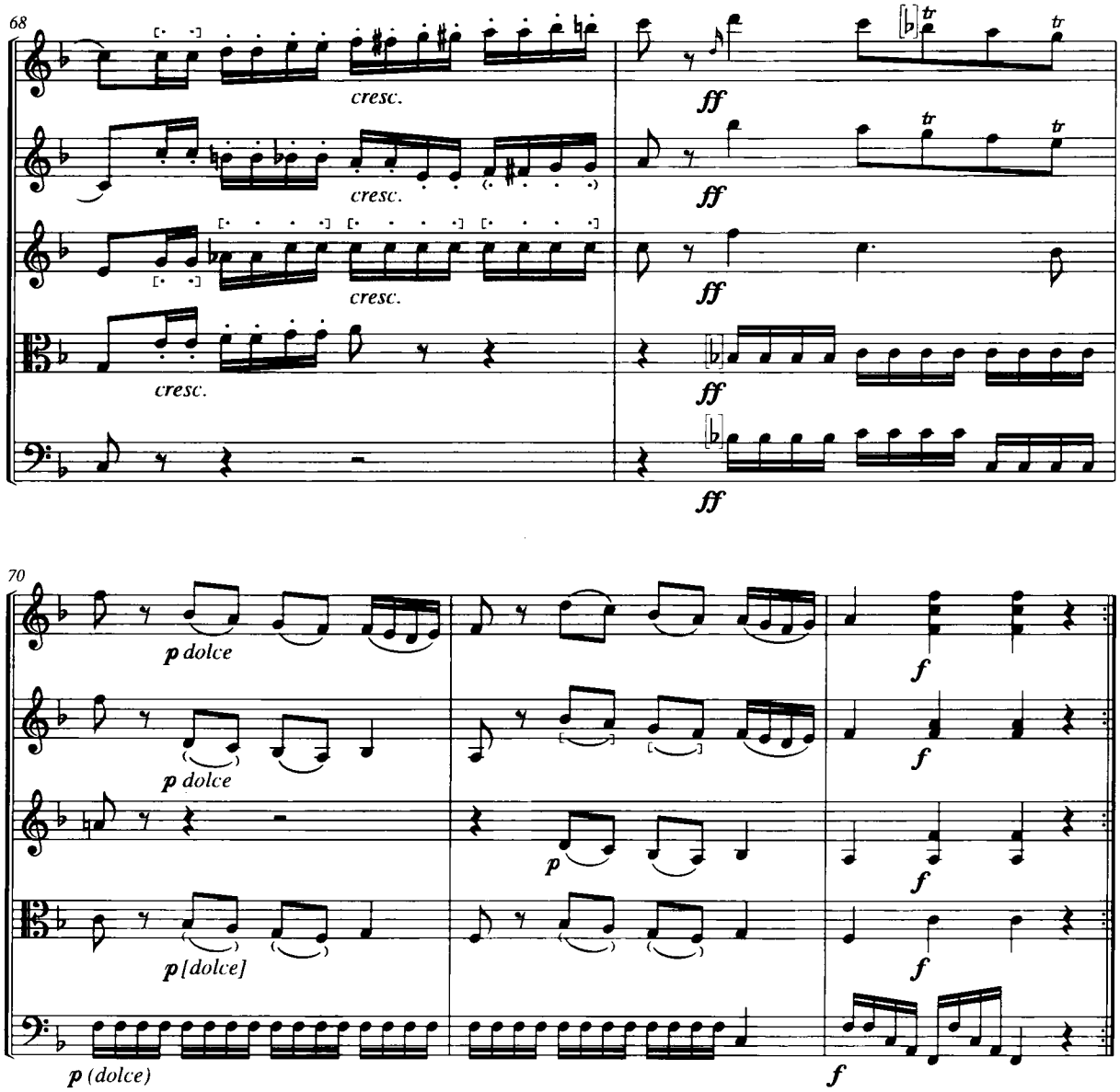

50
f
p
(f)
(p)

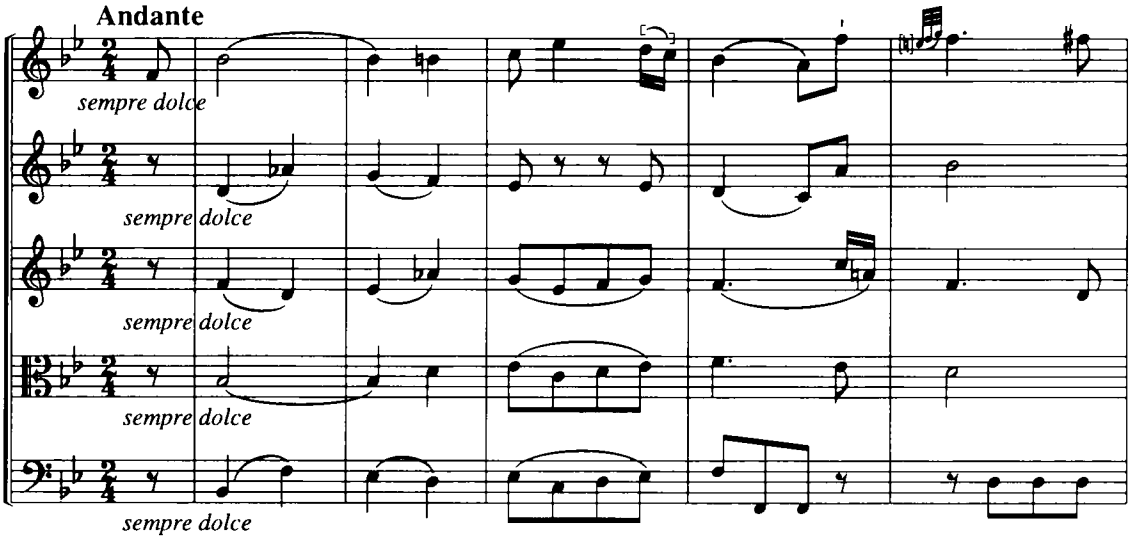

52
poco f
cresc.
(poco f)

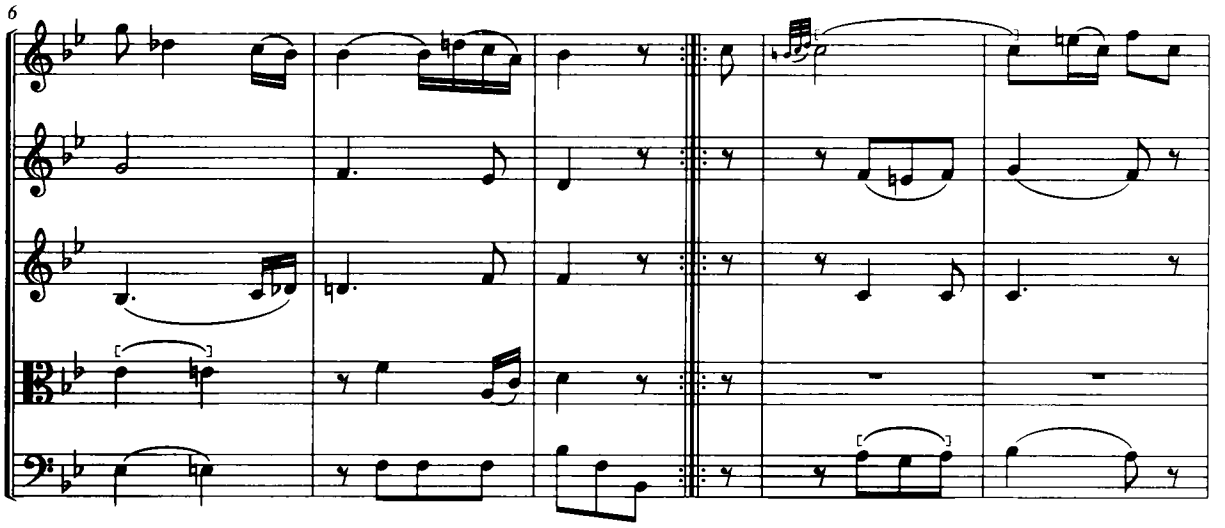

54
f

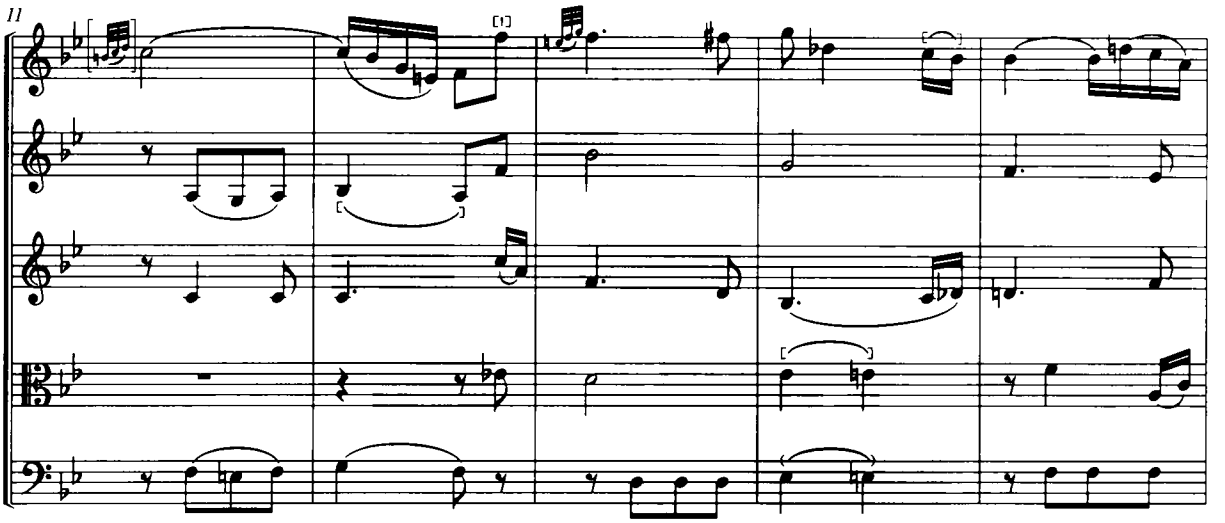

56
58
dolce
dolce
[p]
60
[sf] dolce
sf dolce

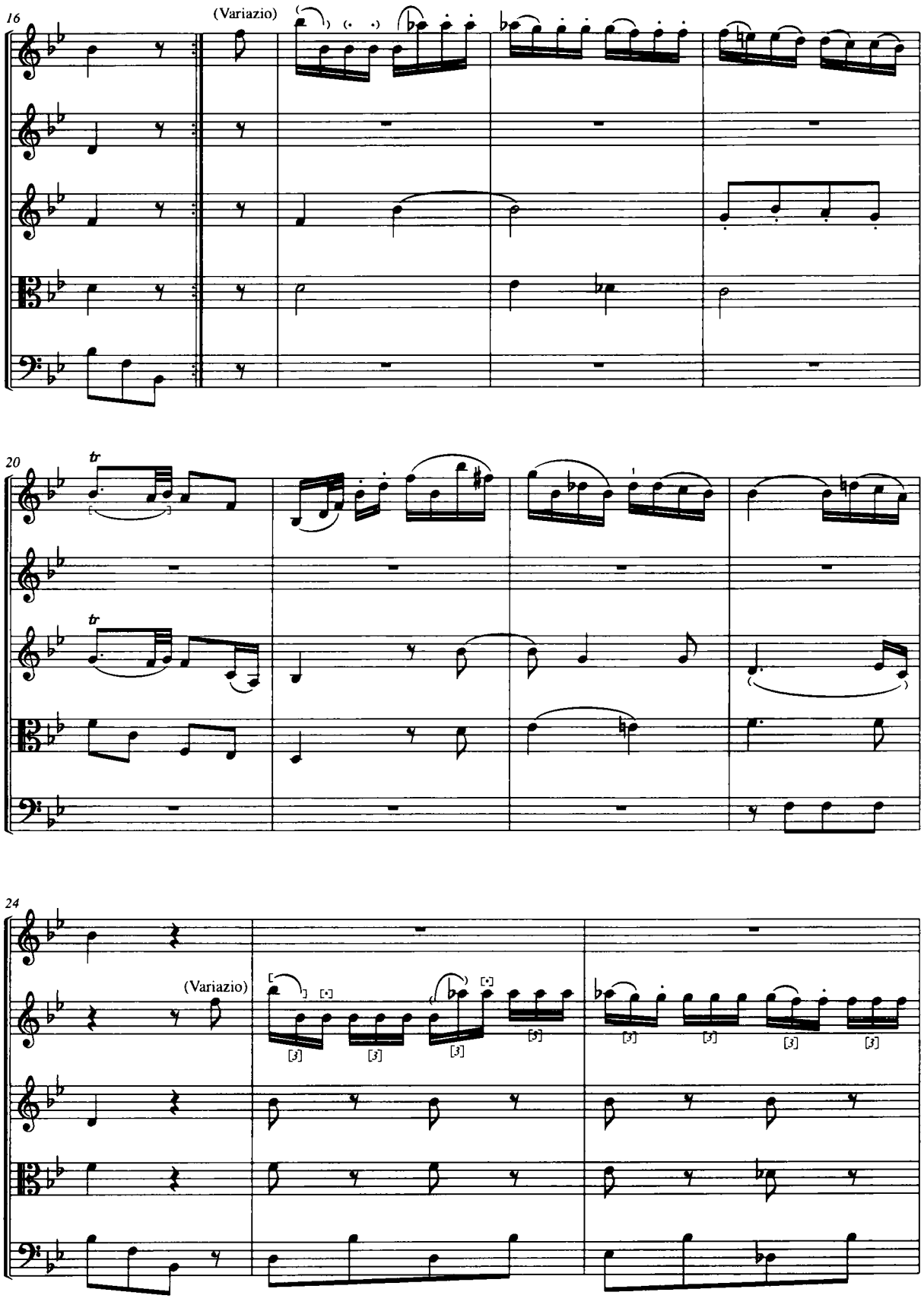

62
64
66

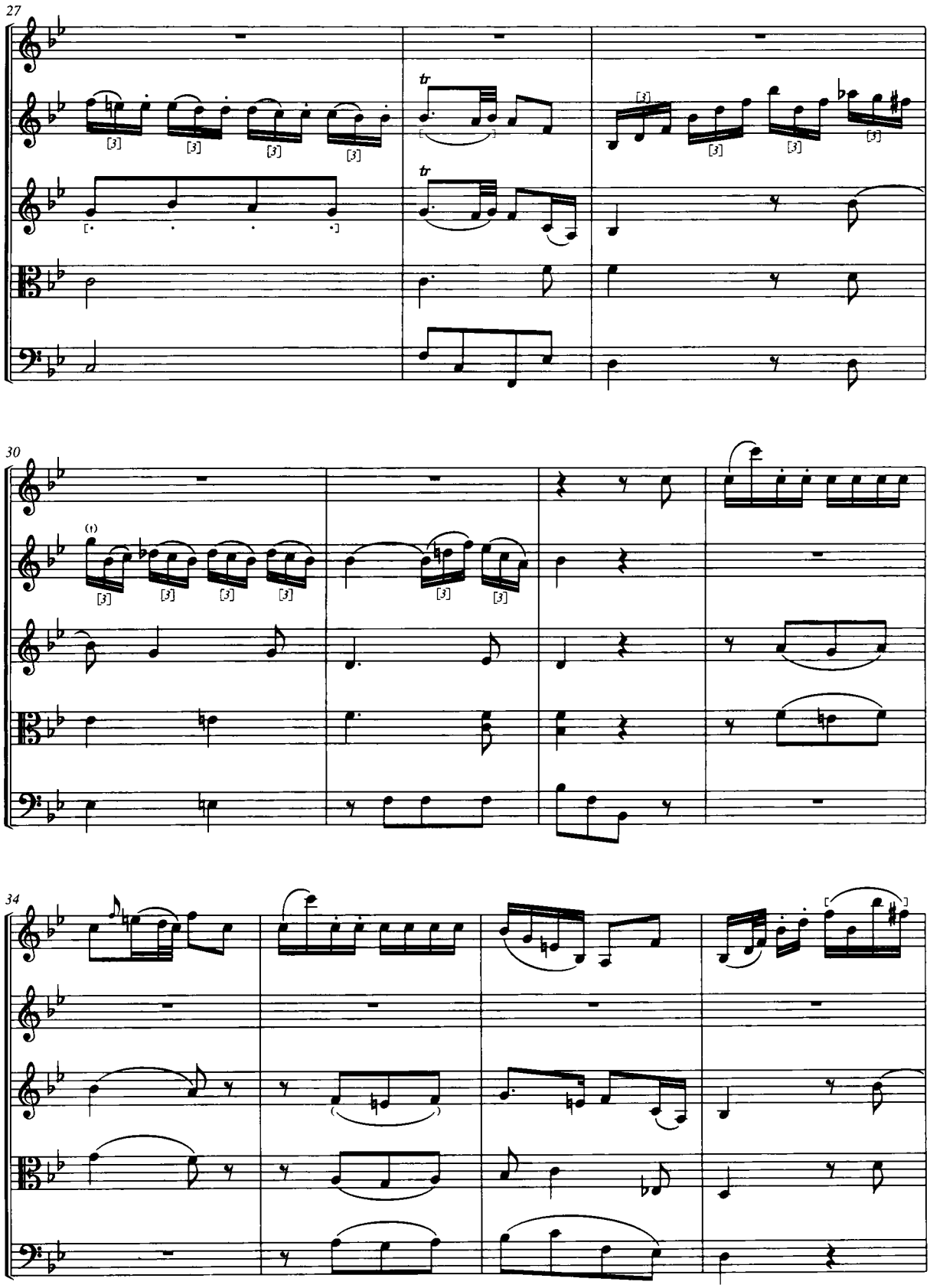

68
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
ff
ff
ff
ff
70
p dolce
p dolce
p
p [dolce]
p (dolce)
f
f
f
f
f

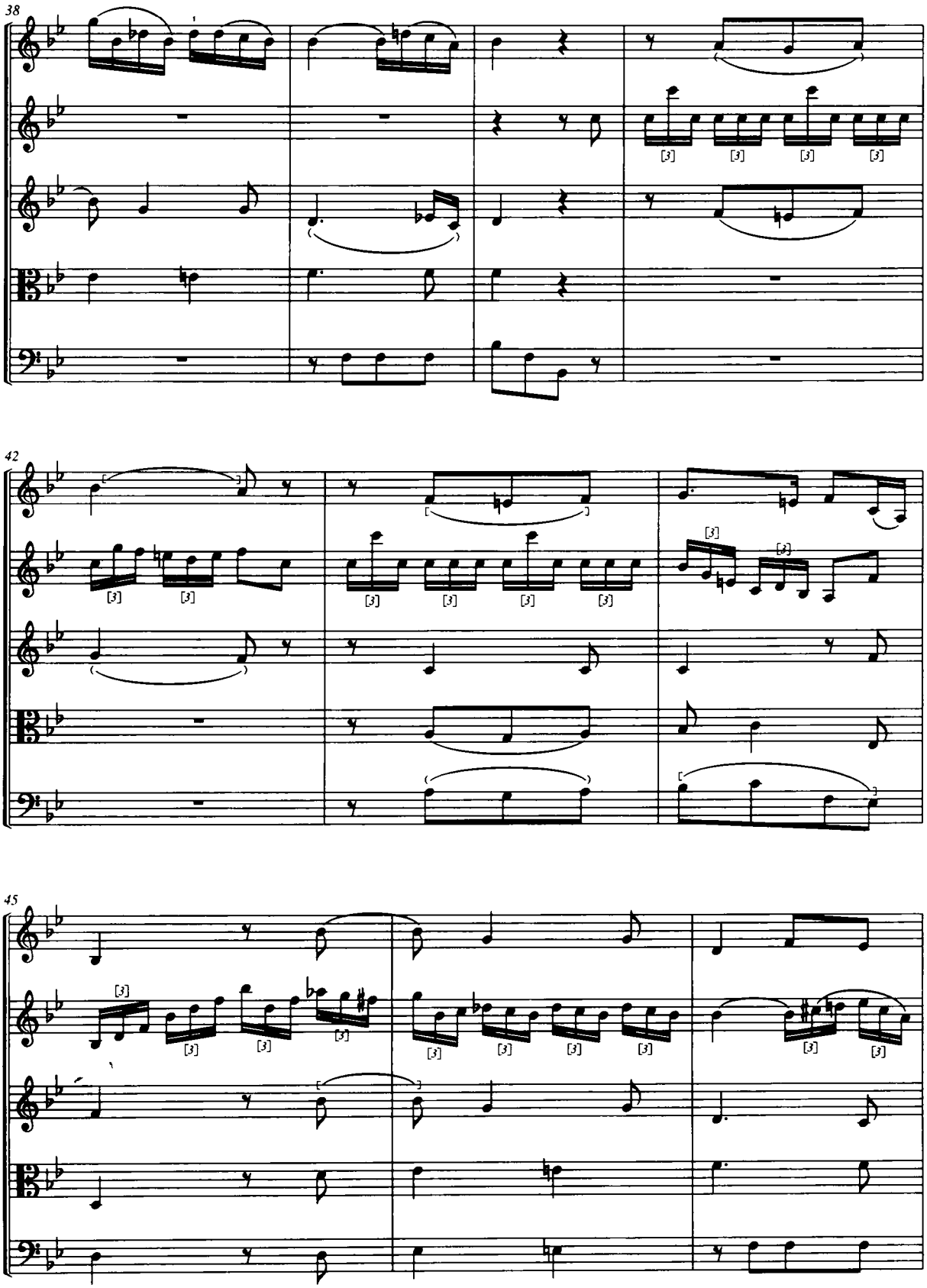

Andante
sempre dolce
sempre dolce
sempre dolce
sempre dolce
sempre dolce

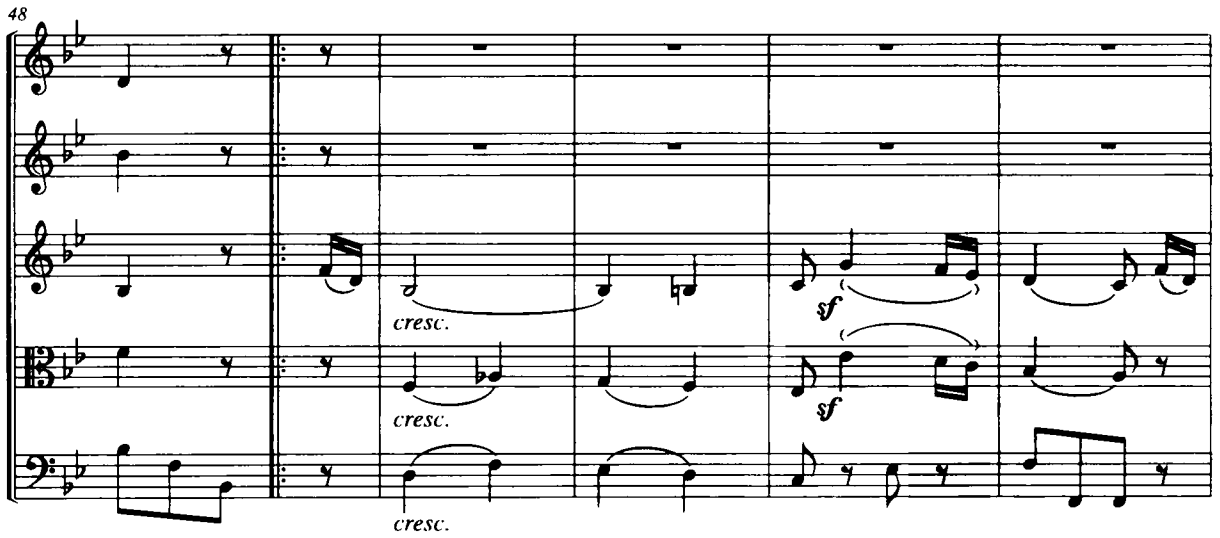

6

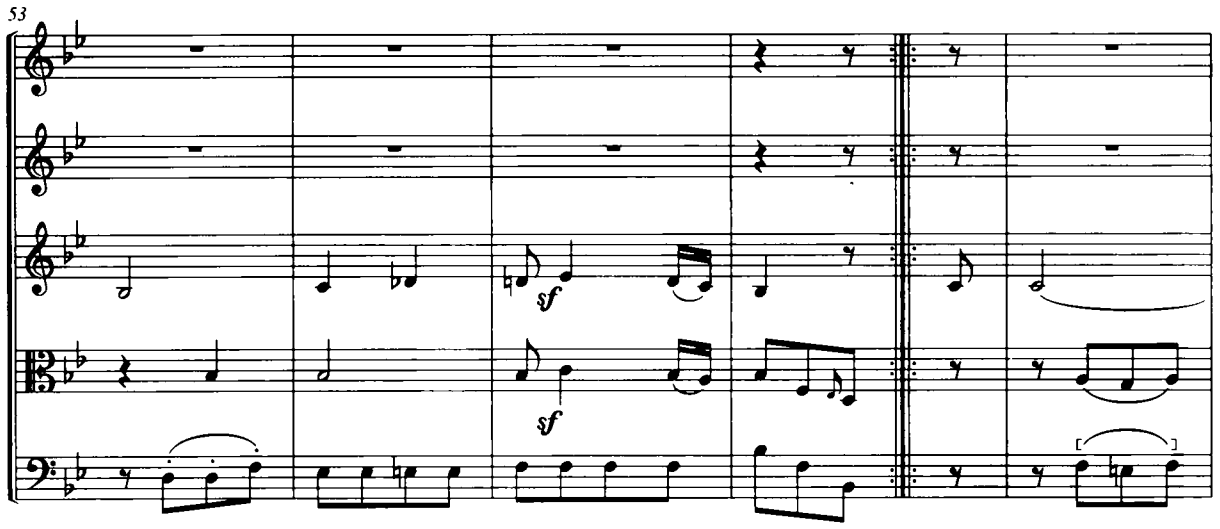

11

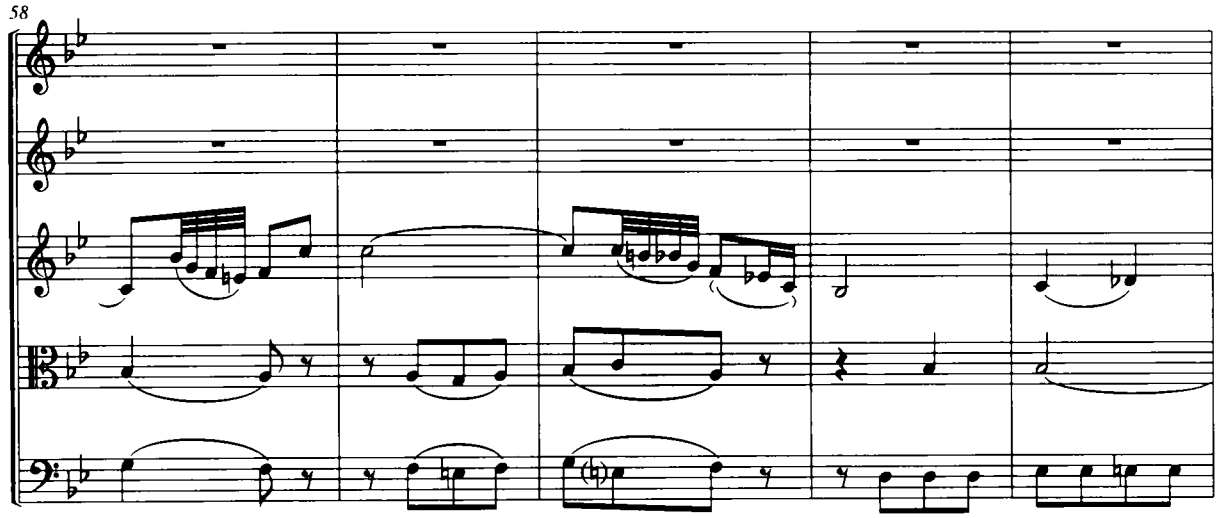

16
(Variazio)
20
tr
tr
24
(Variazio)

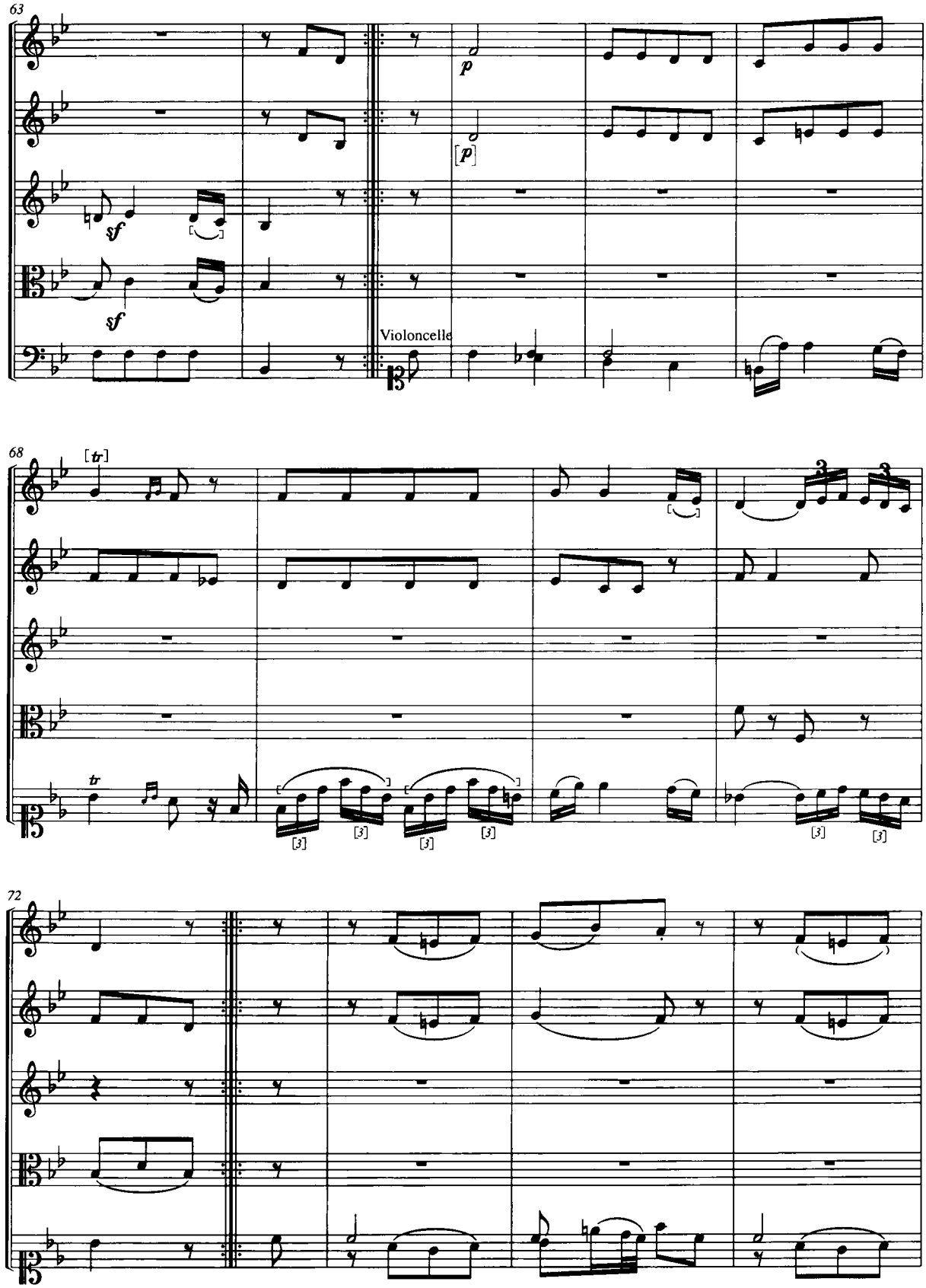

27
30
34

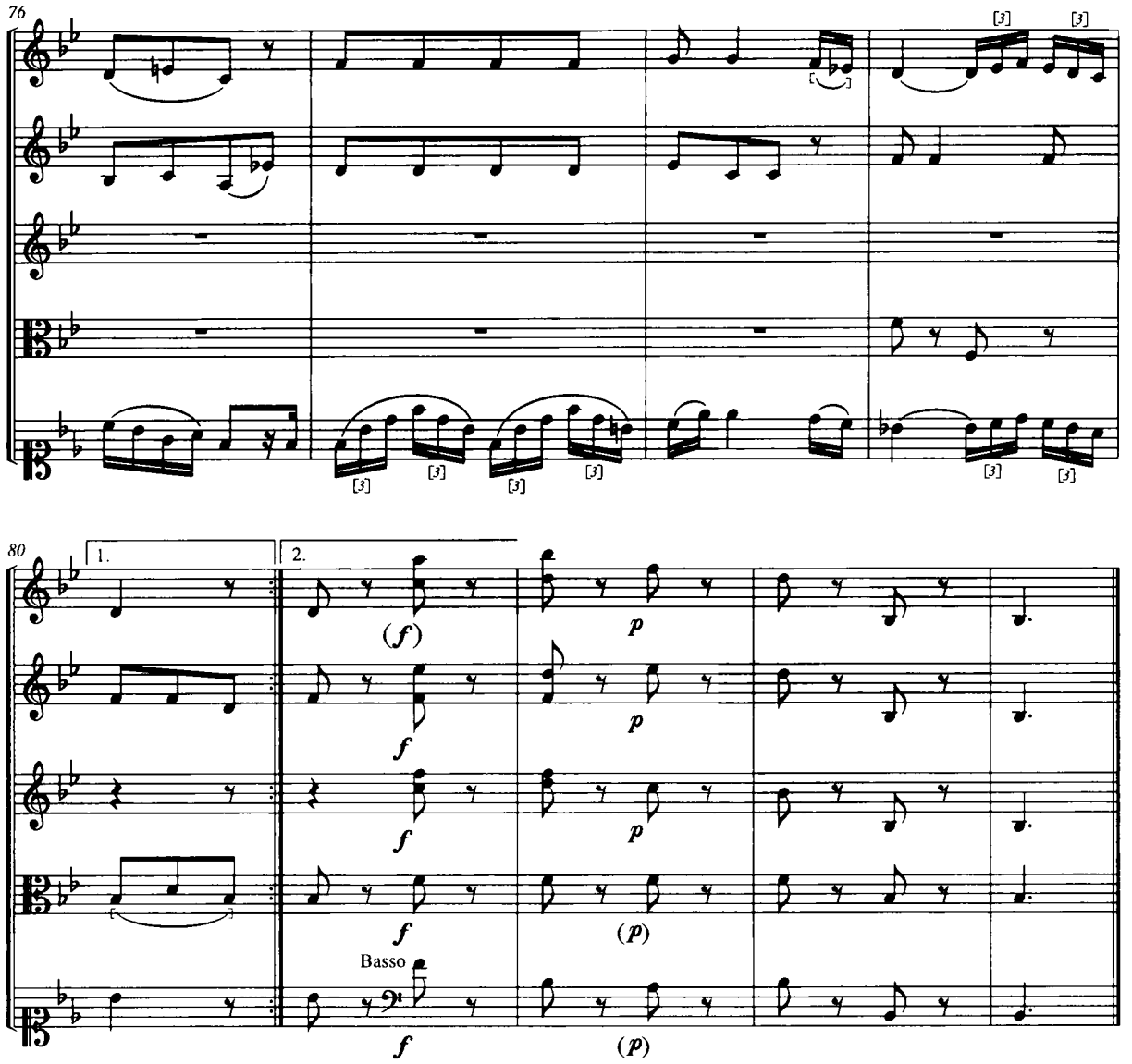

38
42
45


48
cresc.
cresc.
cresc.
sf
sf


53
sf
sf

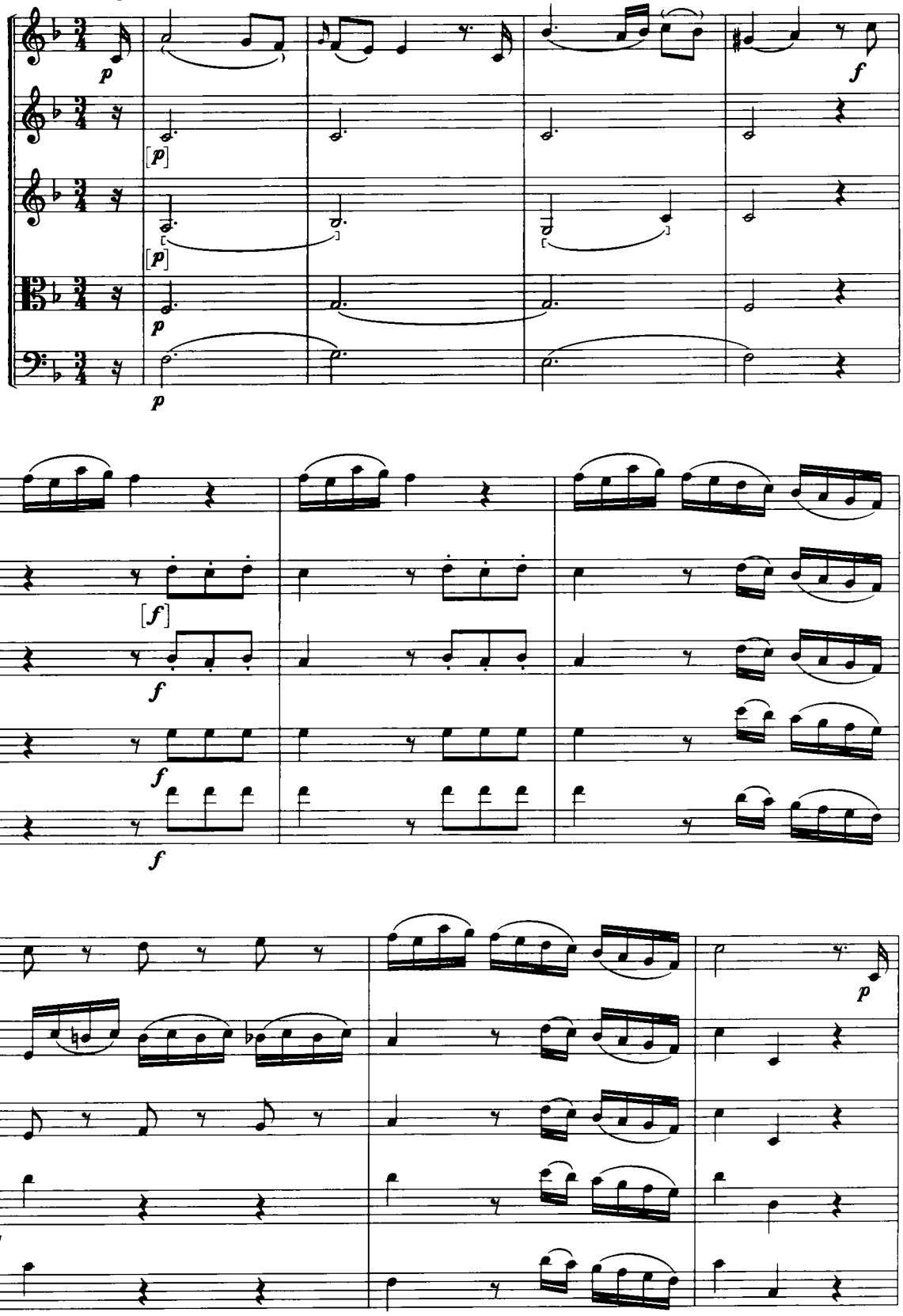

58

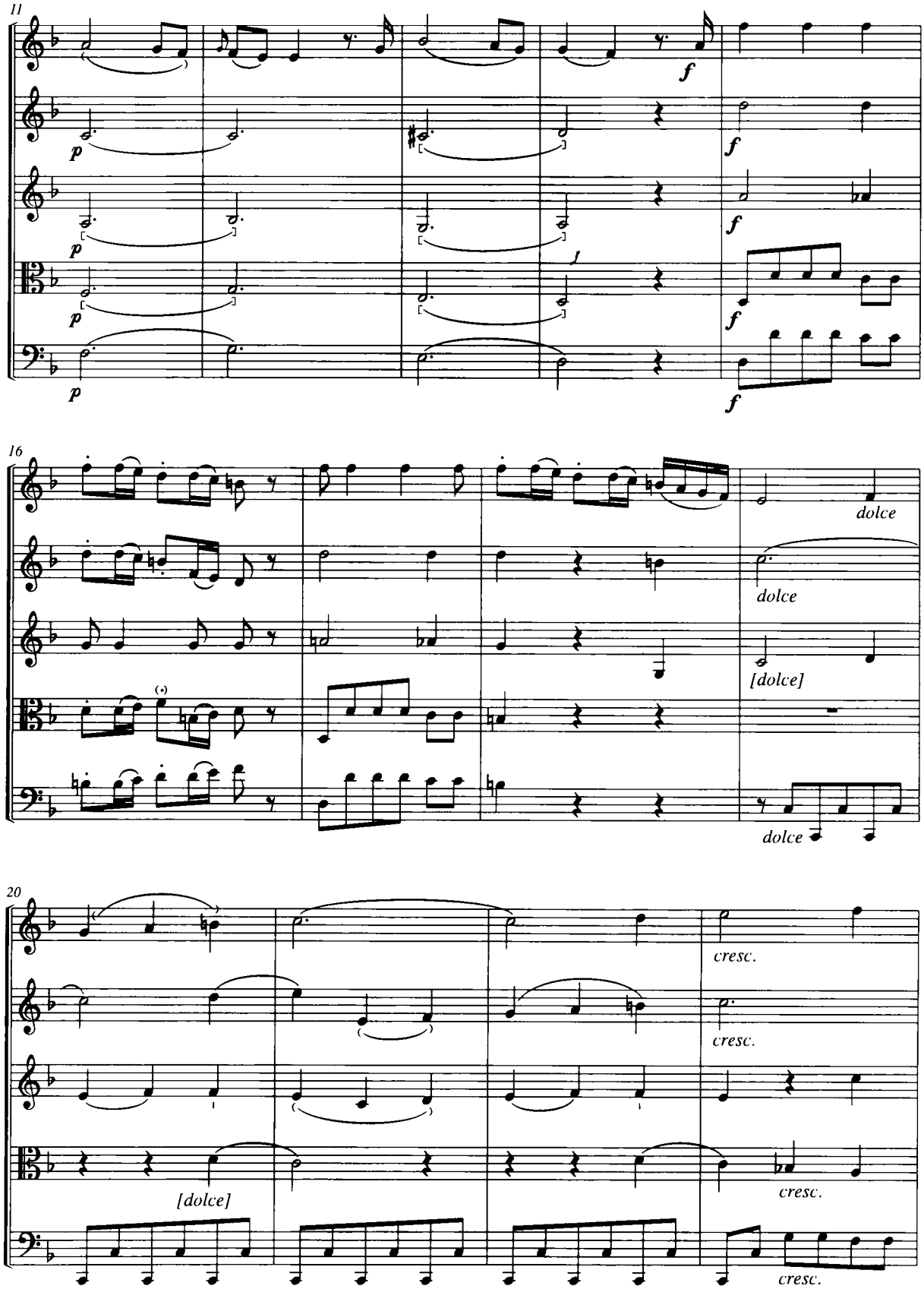

63
p
[p]
sf
sf
Violoncelle
68
[tr]
tr
72

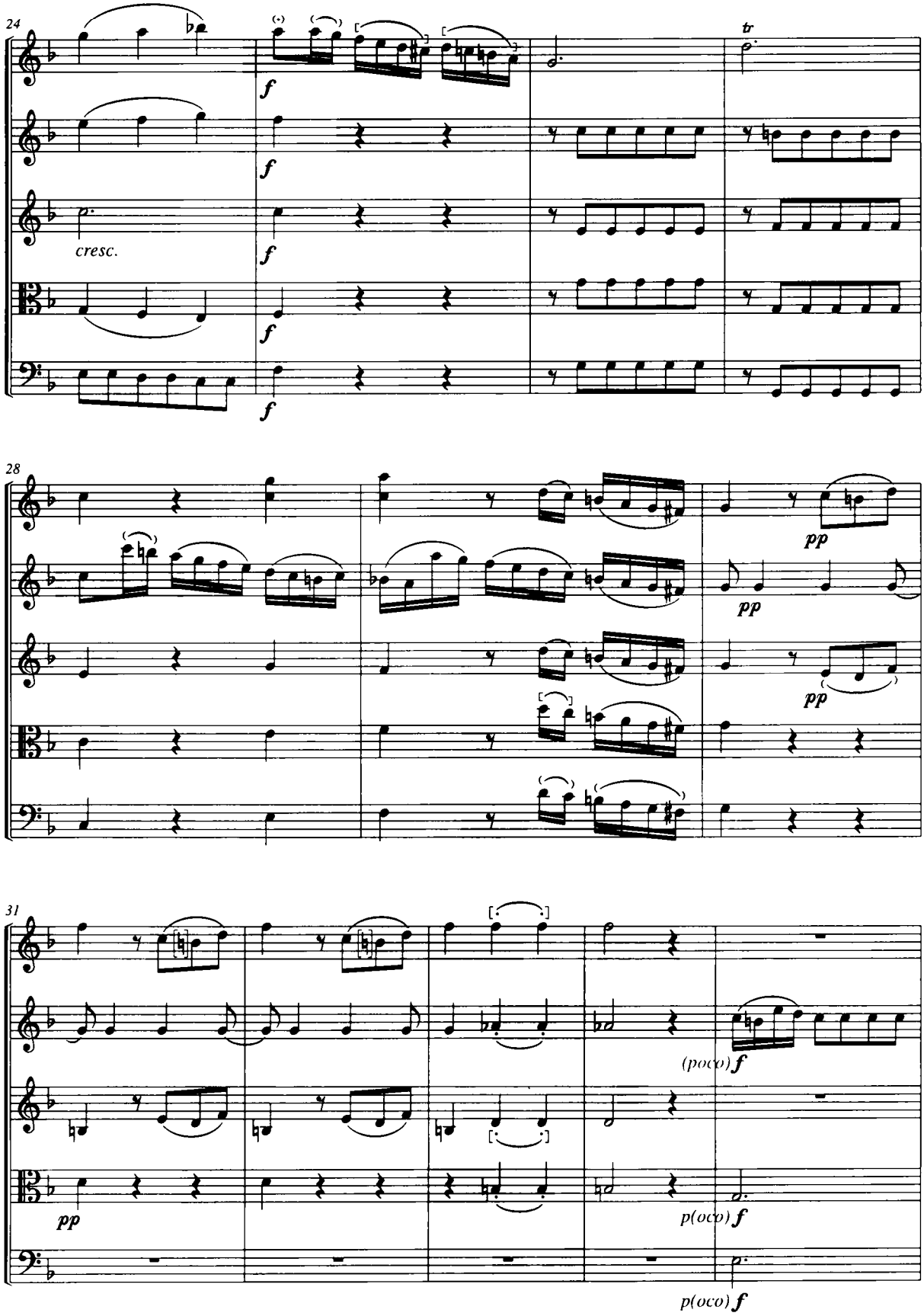

76
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
[3]
80
1.
2.
(f)
p
f
p
f
p
f
(p)
Basso
f
(p)

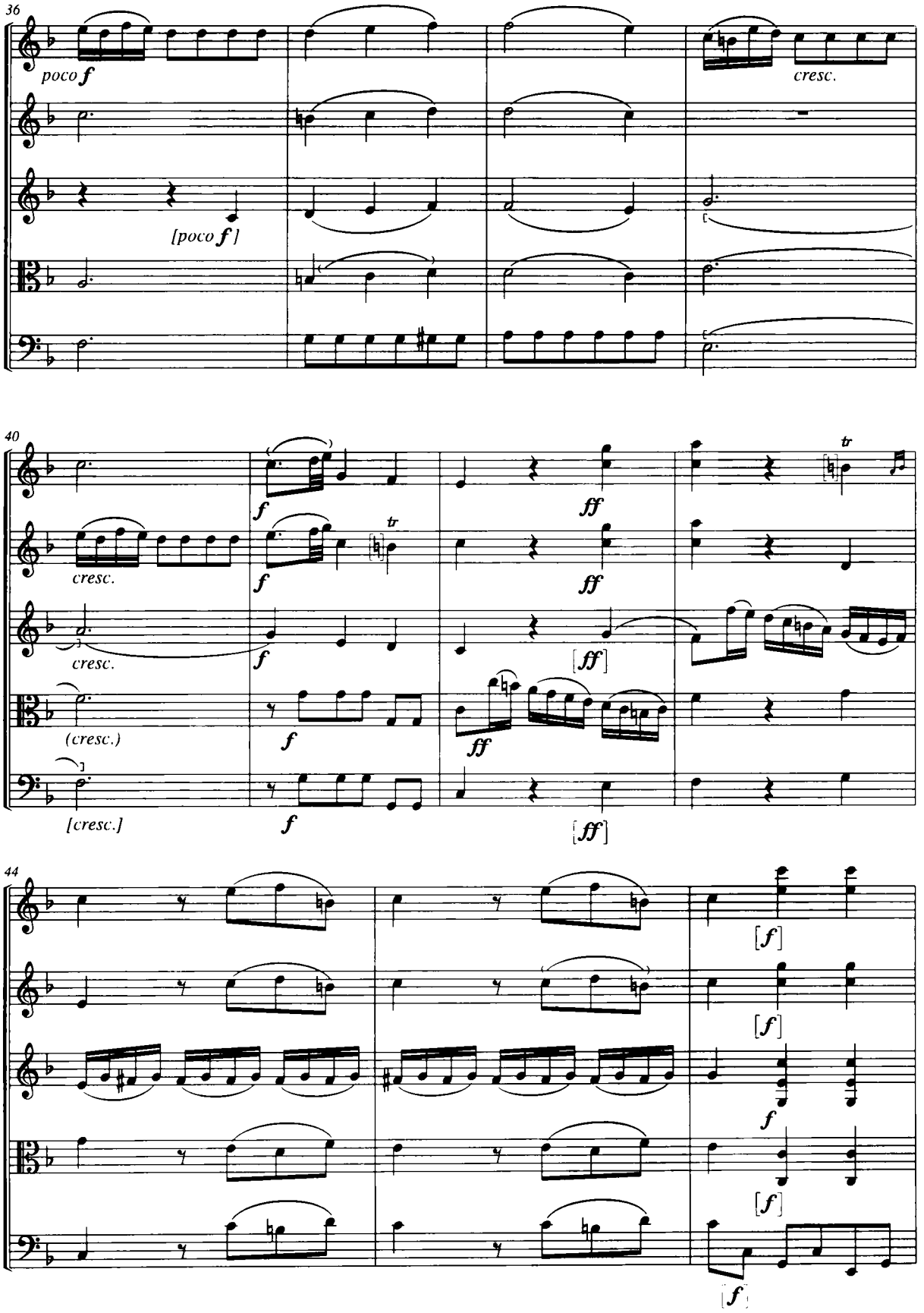
Finale

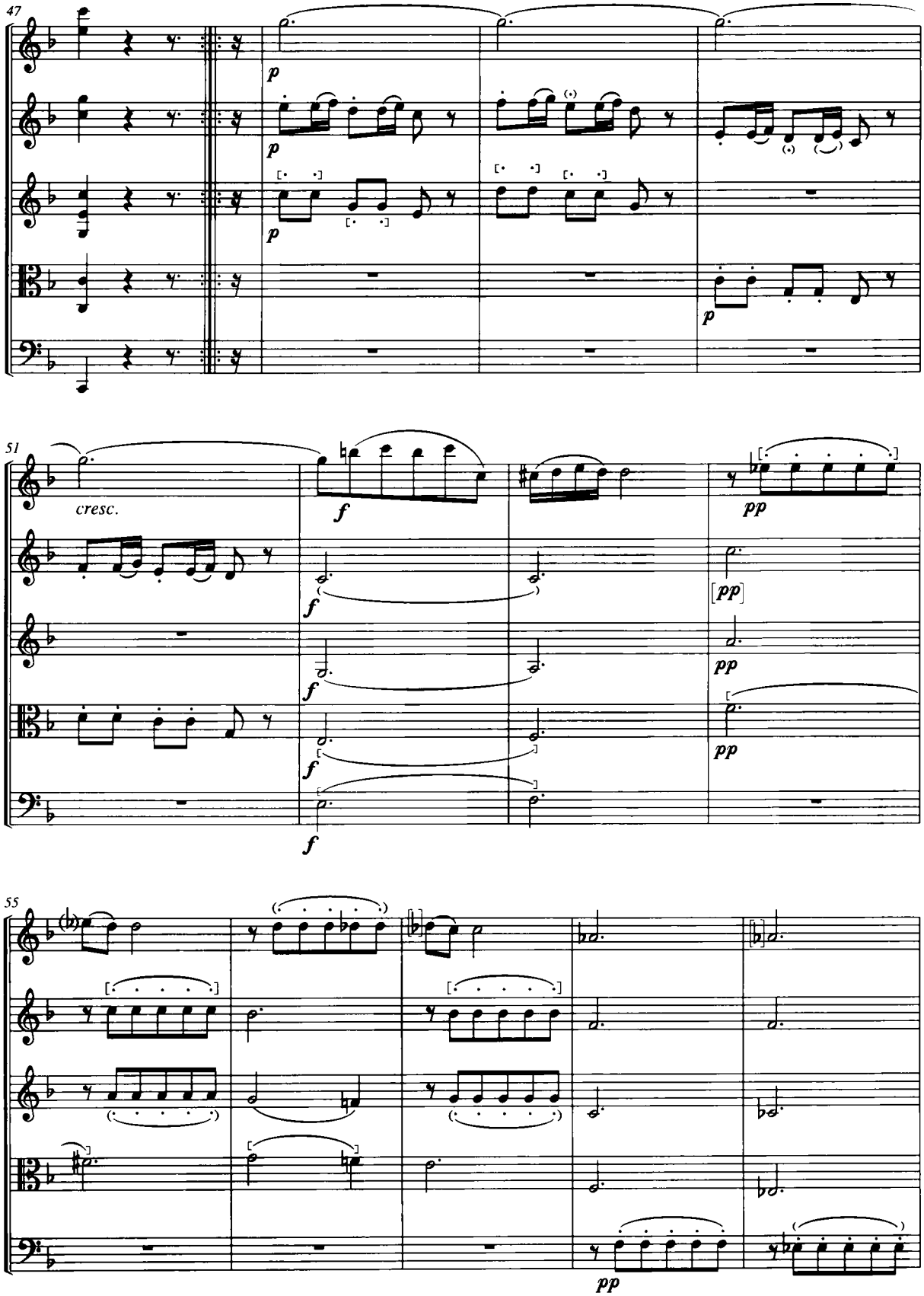
**Allegro moderato quasi Polonaise**

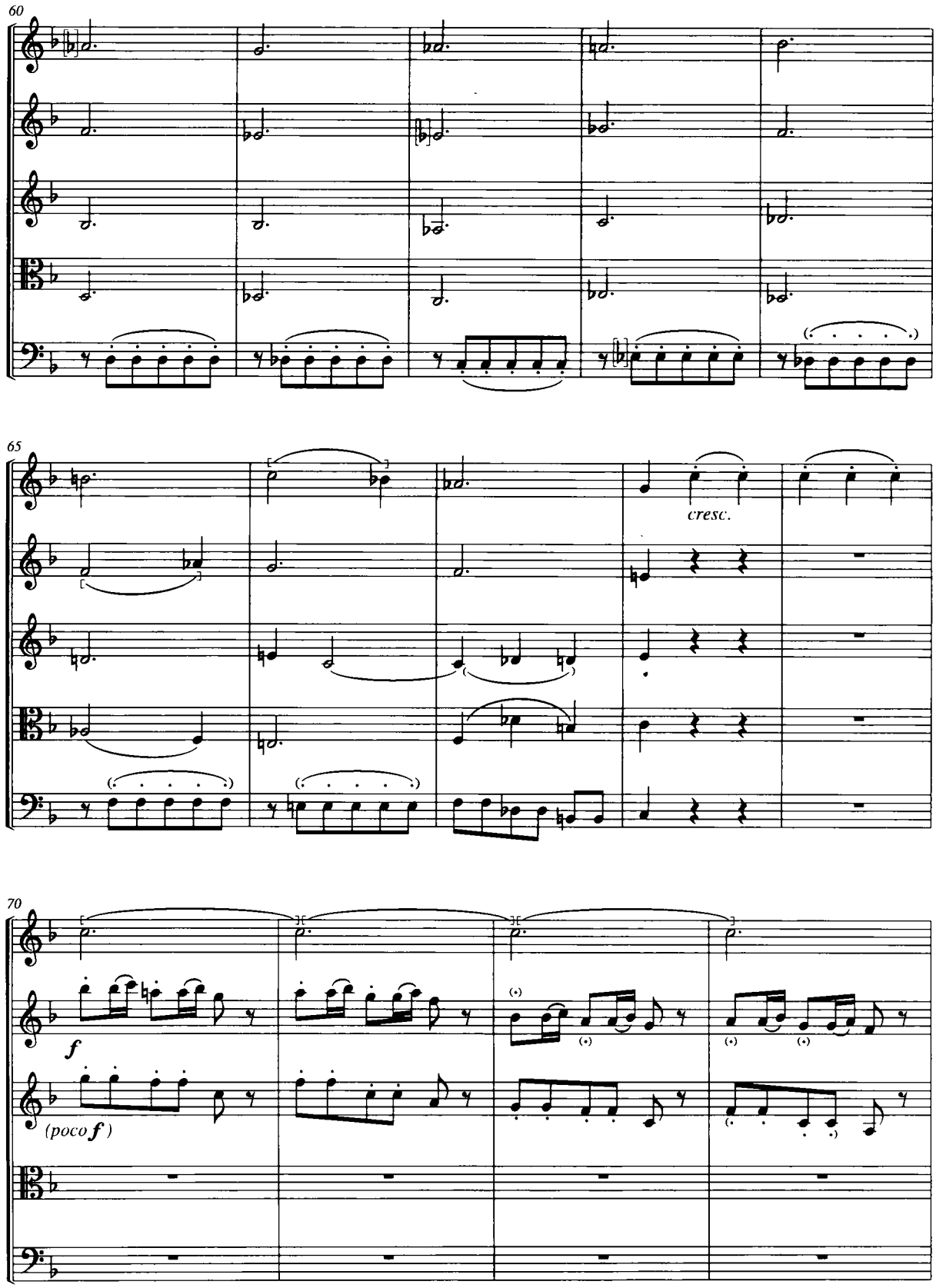


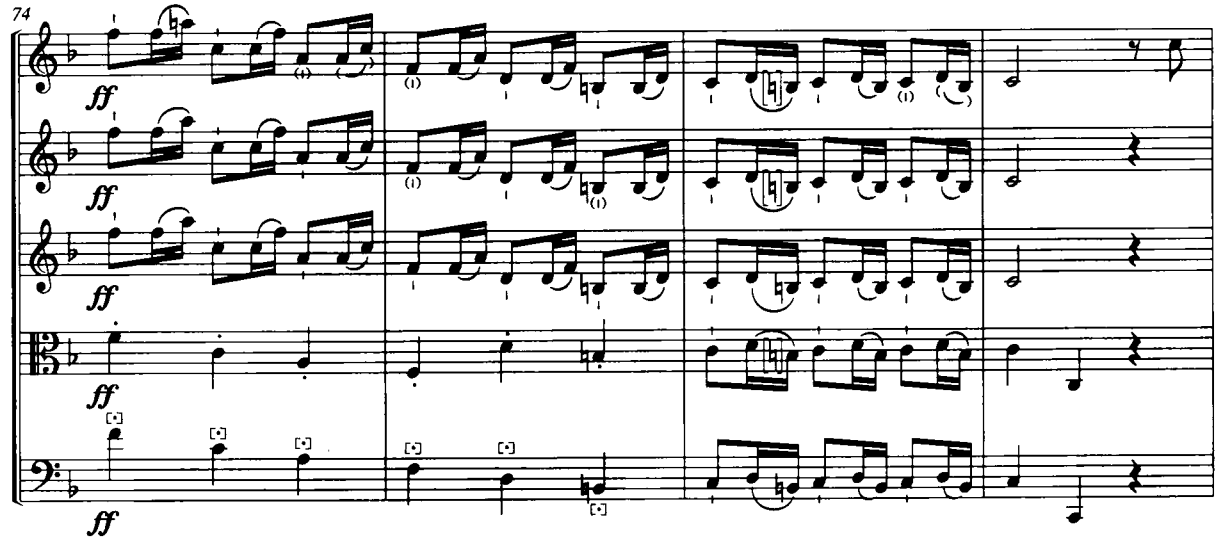

11
p
p
p
p
f
f
f
f
16
dolce
dolce
[dolce]
dolce
20
cresc.
cresc.
[dolce]
cresc.
cresc.

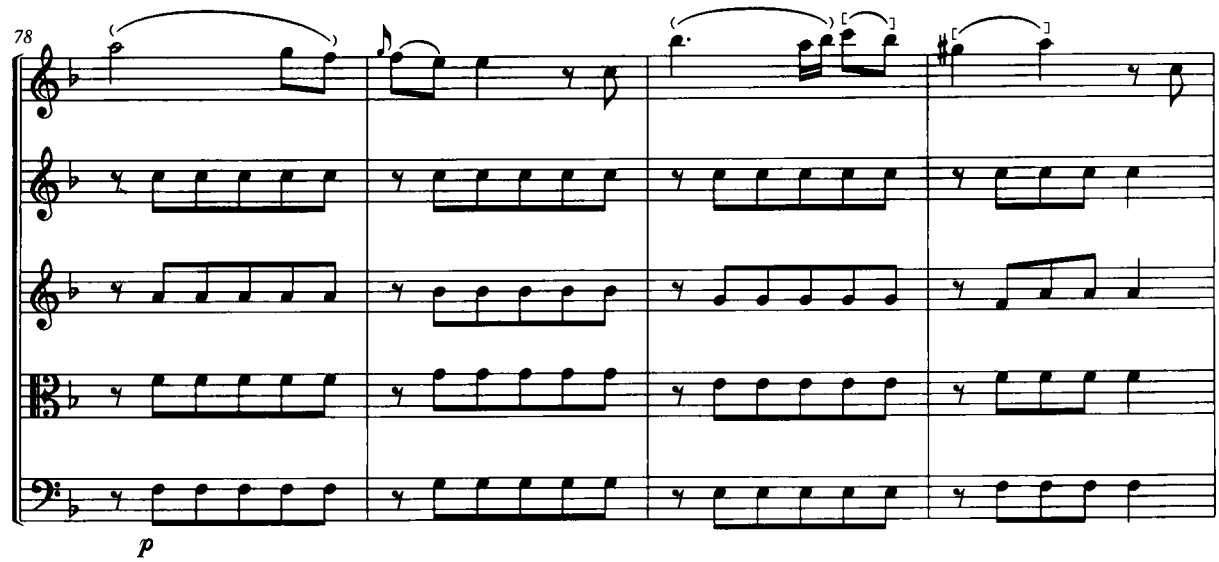

24
f
cresc.
tr
28
pp
31
(poco) f
p(oco) f

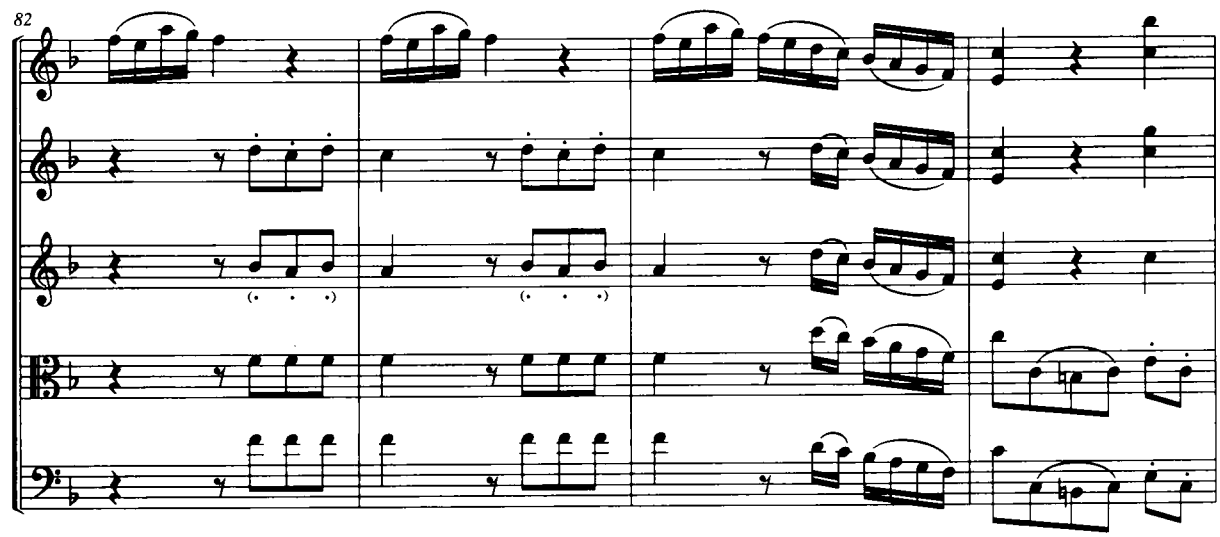

36
poco f
cresc.
[poco f]
40
f
ff
tr
cresc.
(cresc.)
[cresc.]
[ff]
44
[f]

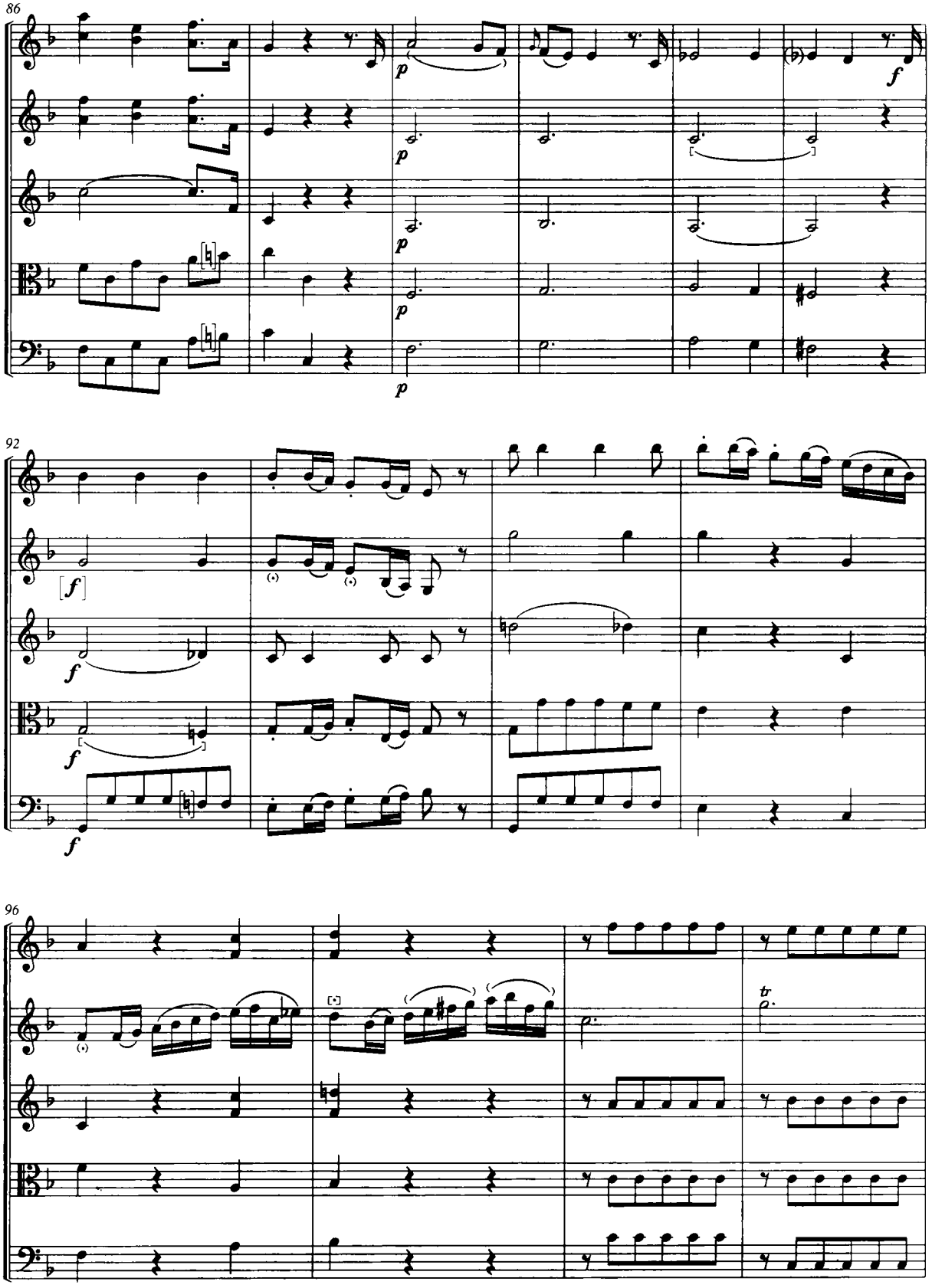

47
p
51
cresc.
f
pp
55
pp

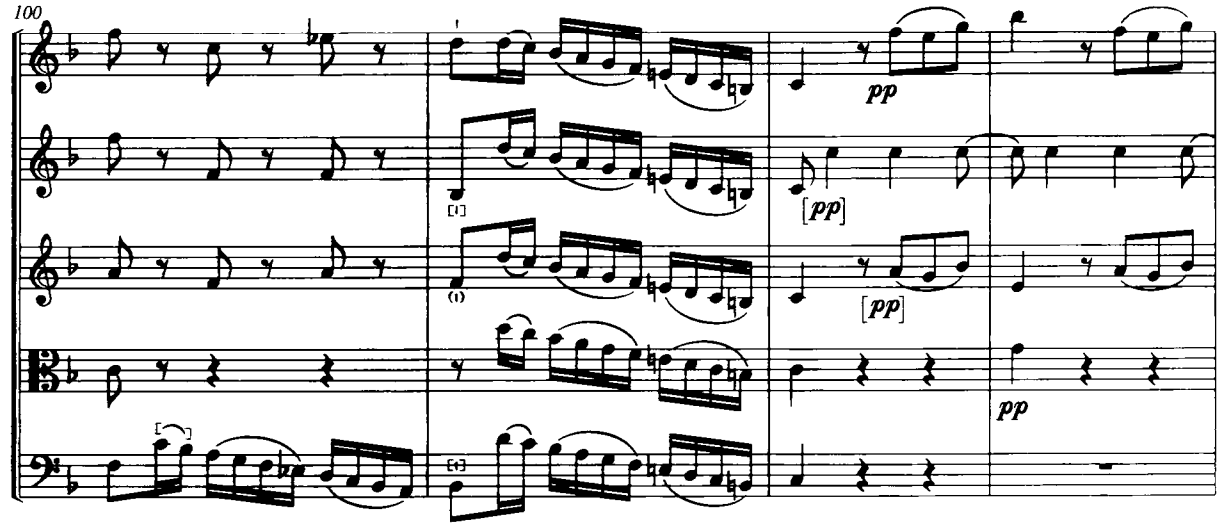

60
65
cresc.
70
f
(poco f)

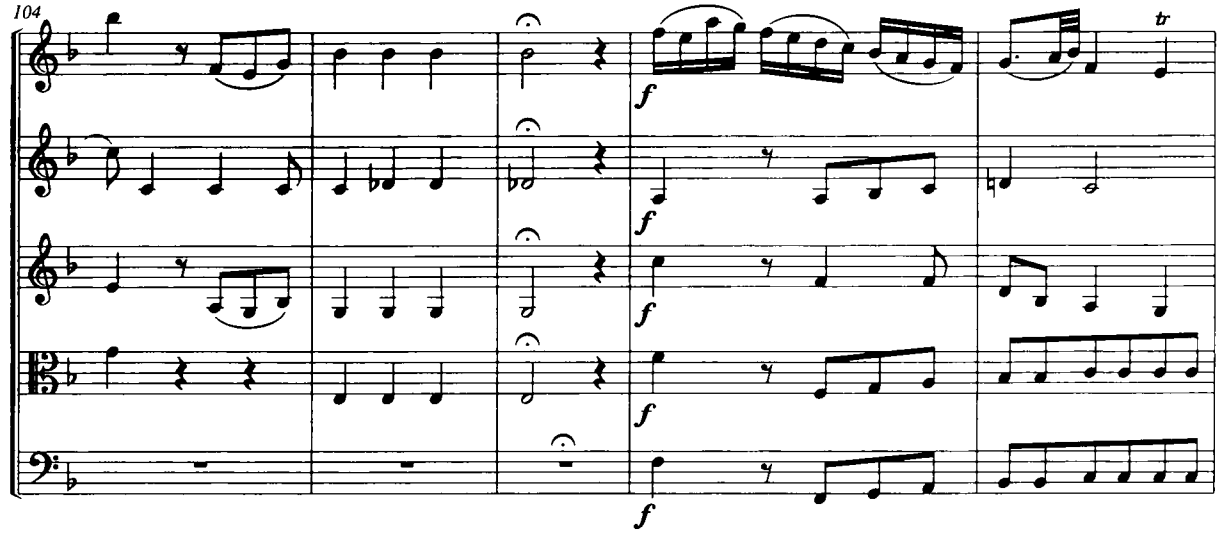

74
ff
ff
ff
ff
ff

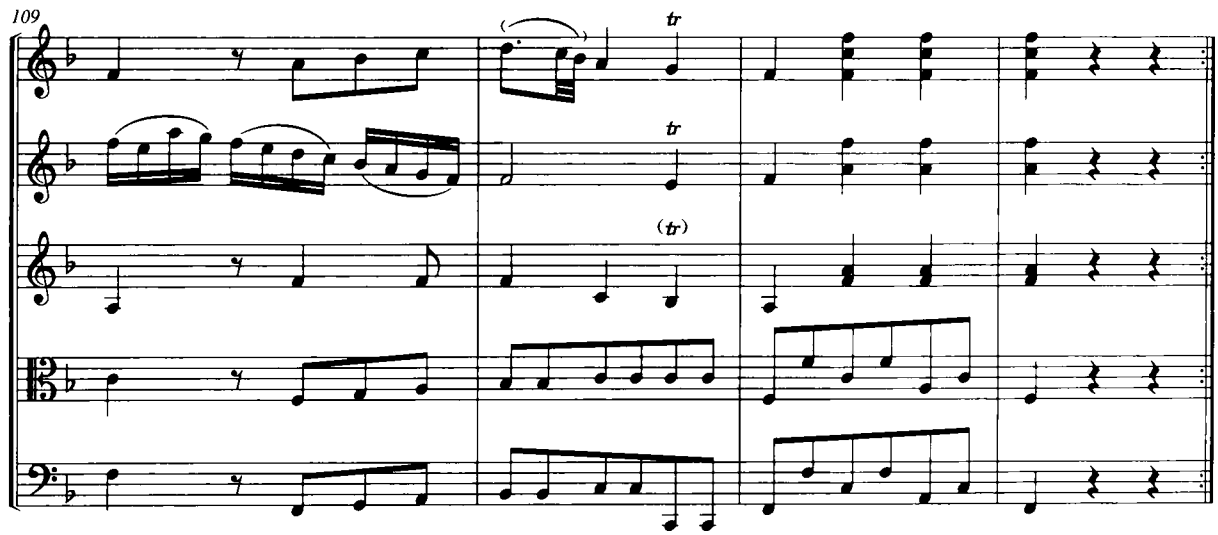

78
p


82

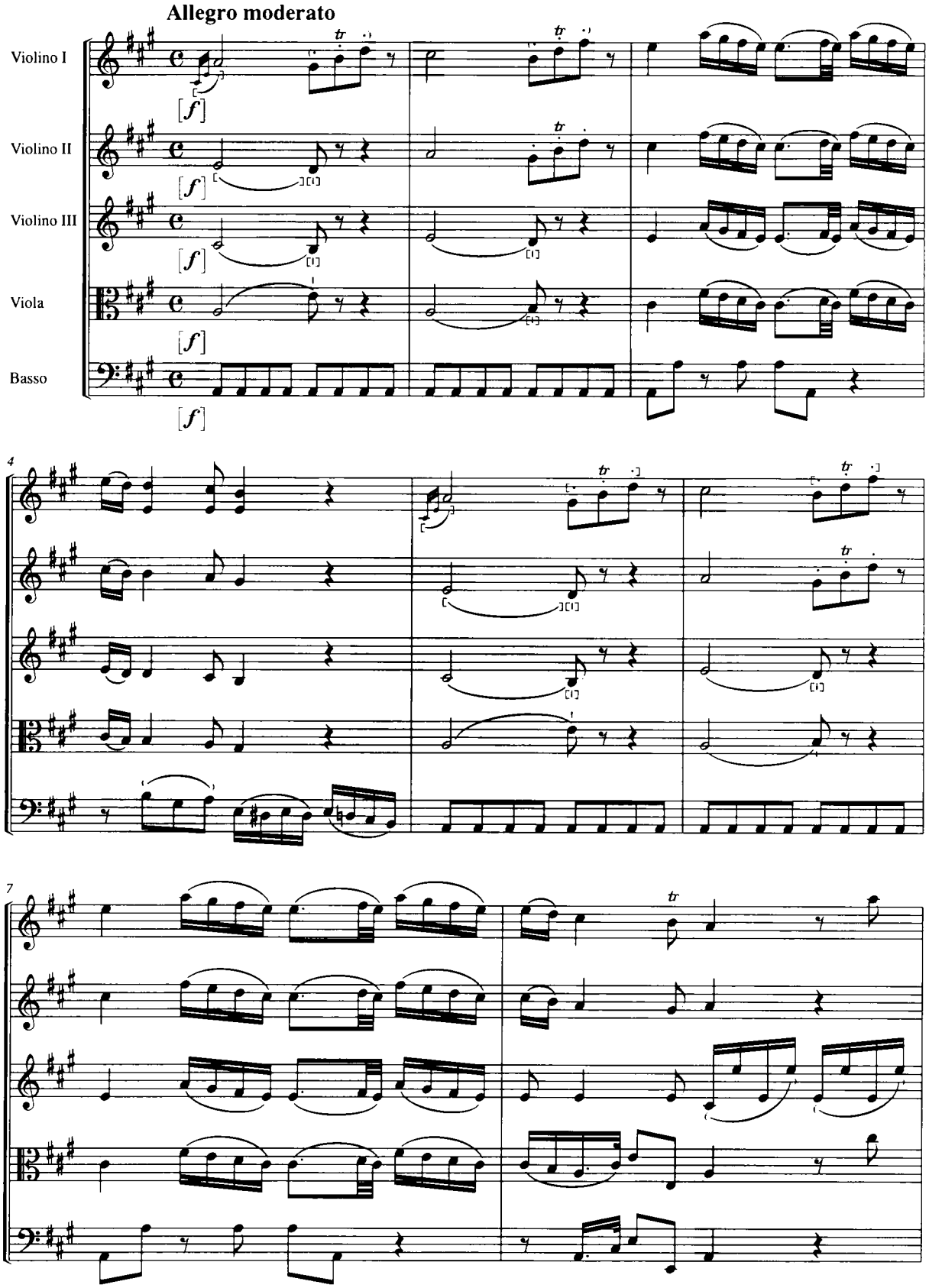

86
p
f
92
[f]
f
96
tr

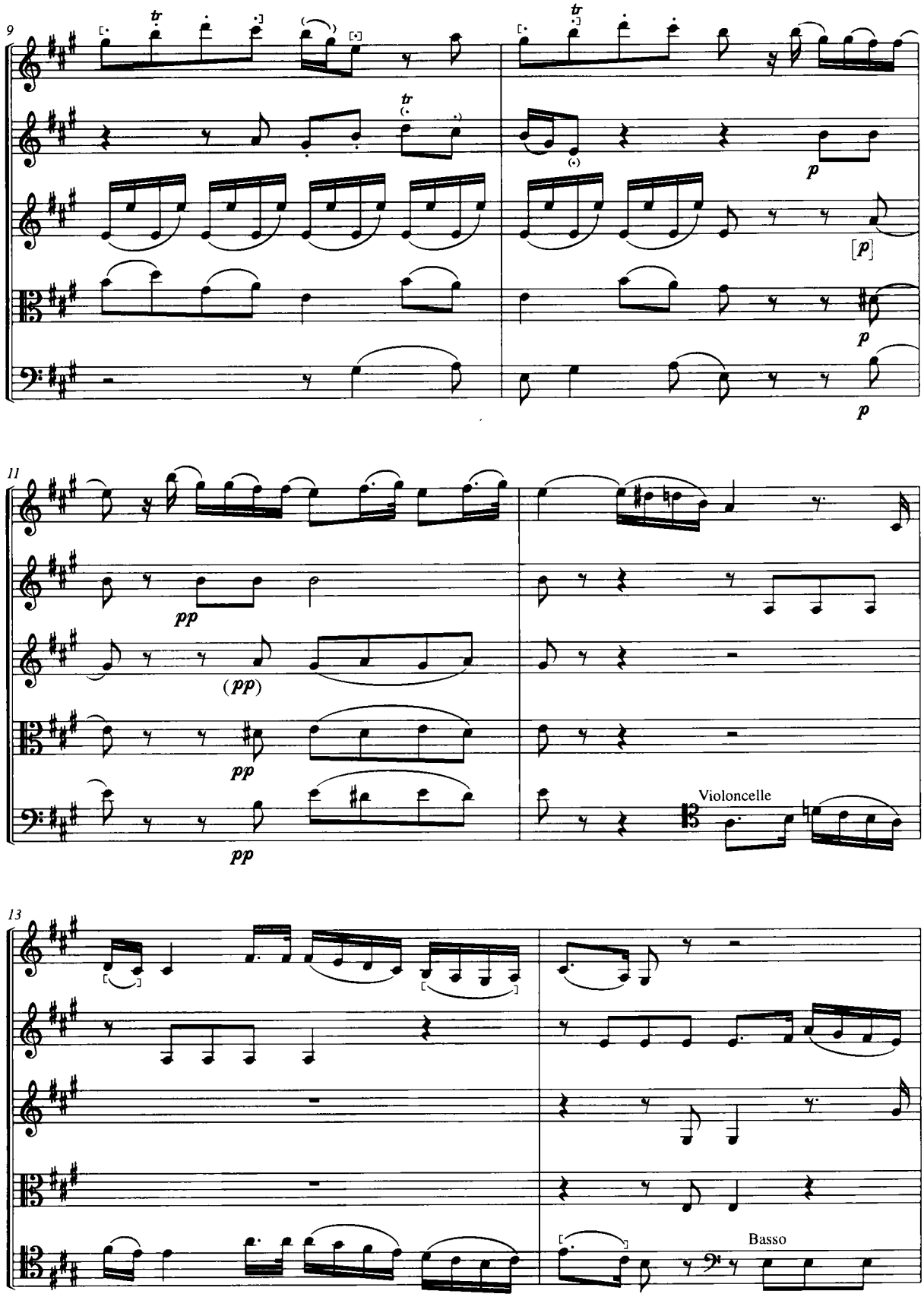

100
pp
[pp]
[pp]
pp

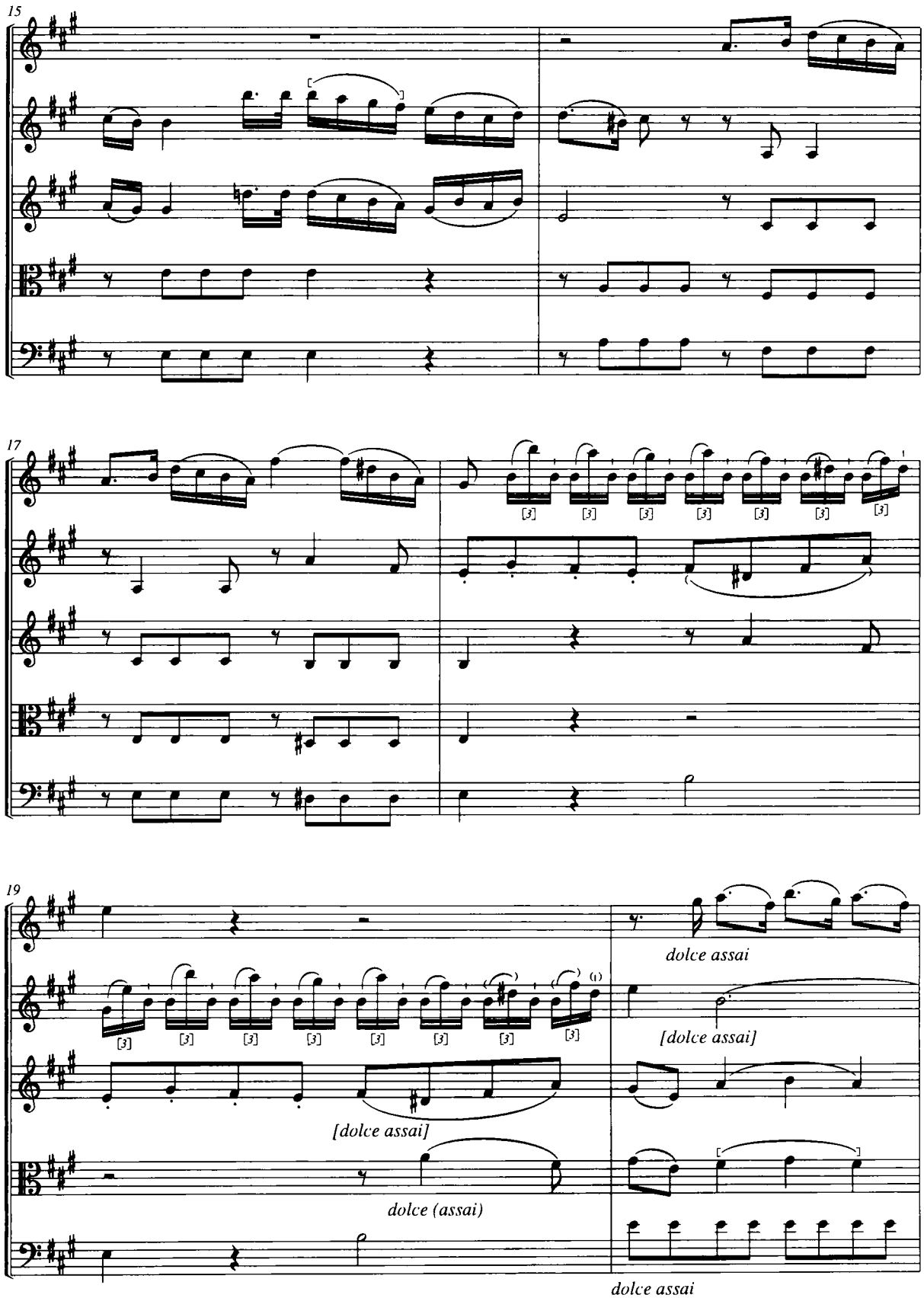

104
f
f
f
f
f
tr

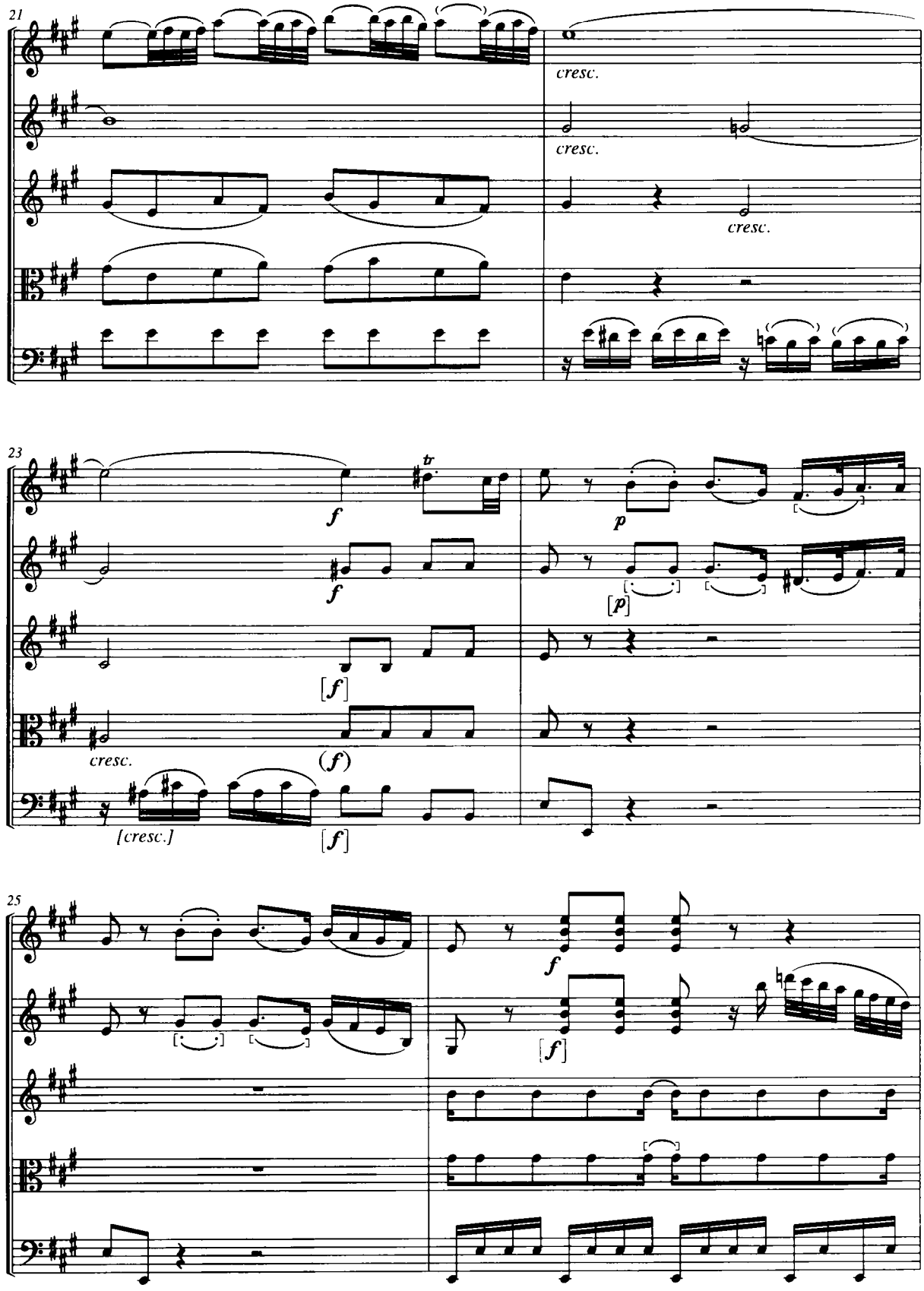

109
tr
tr
(tr)

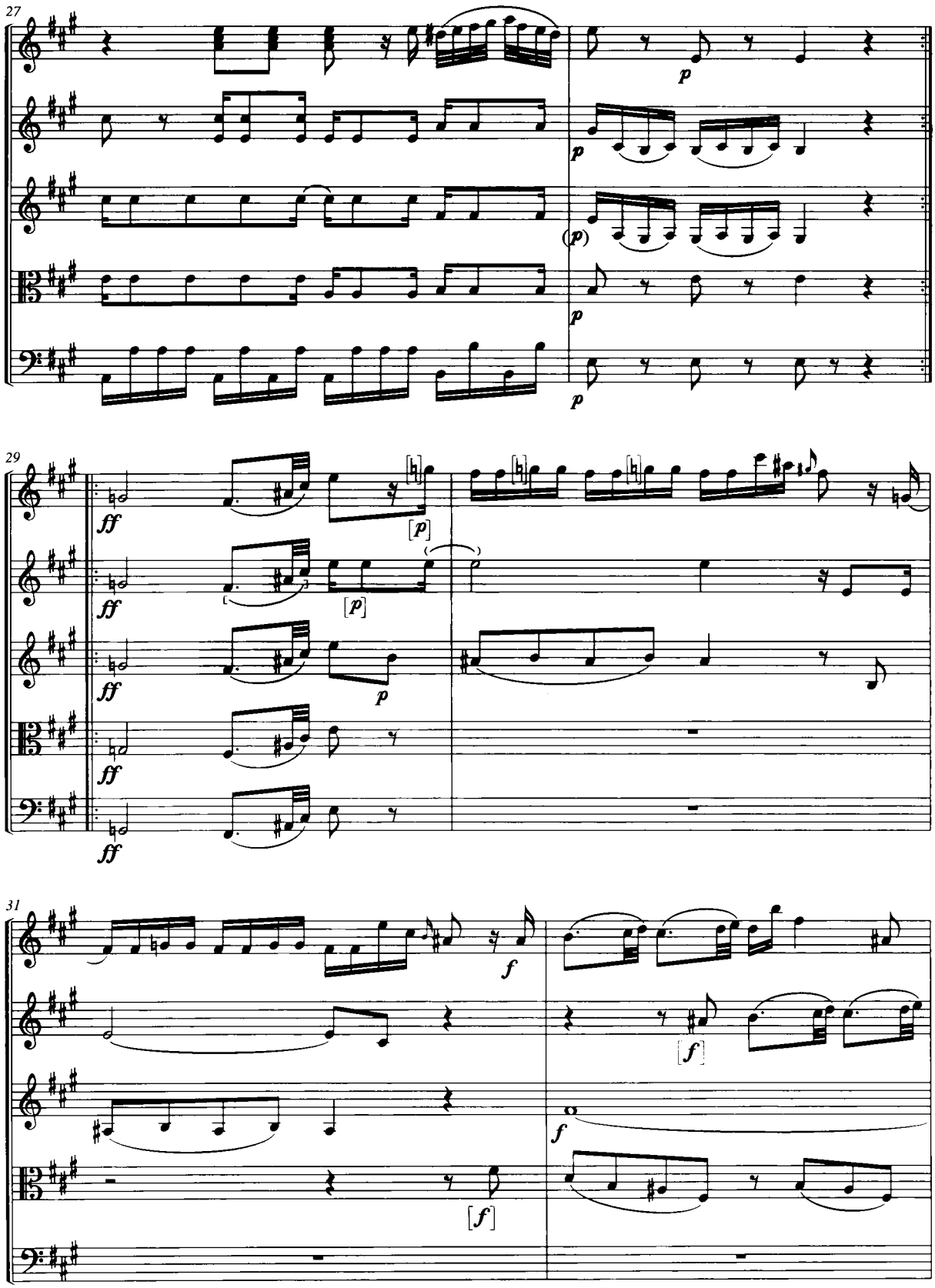
# Quintet No. 11 in A

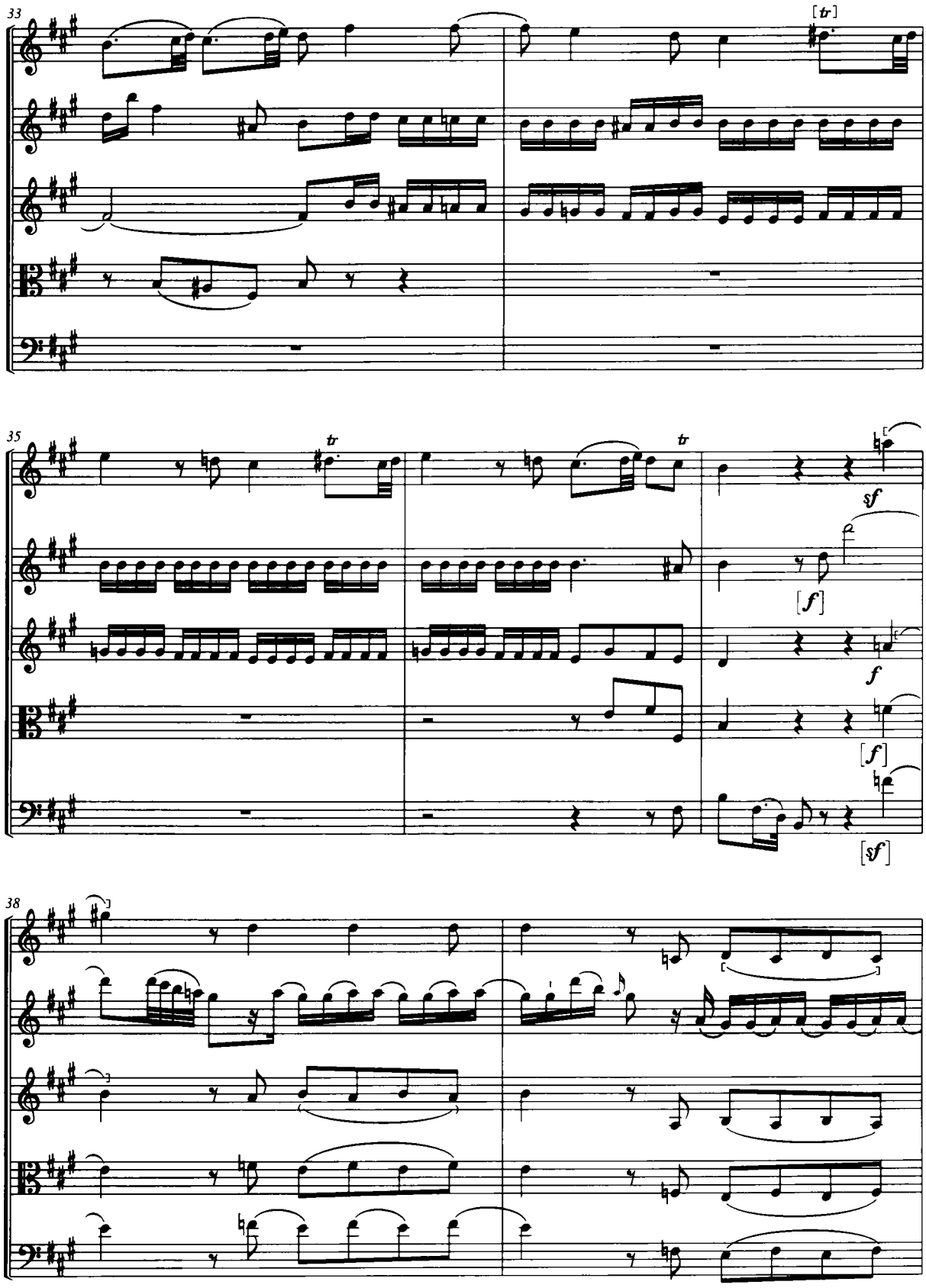


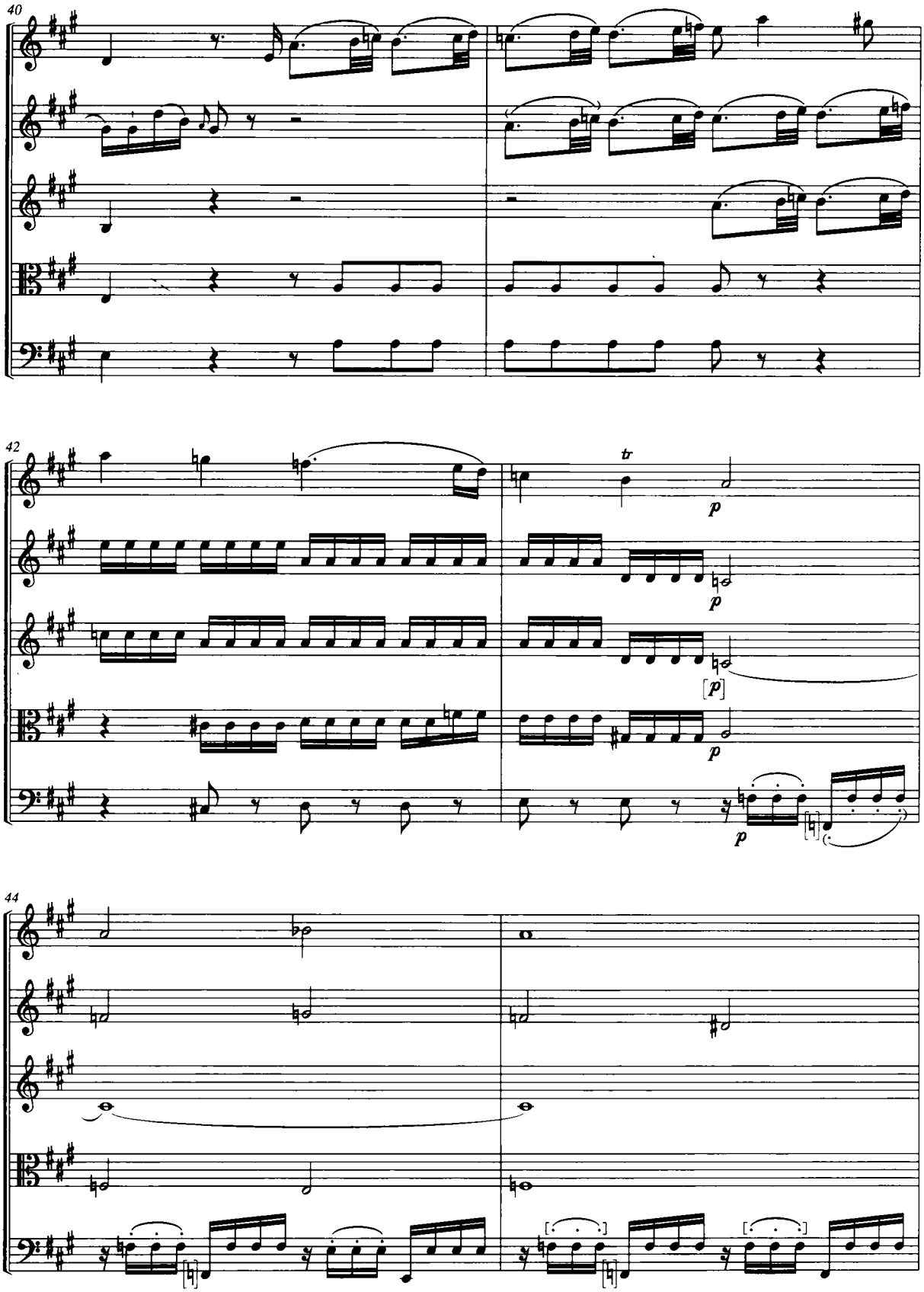

9
11
13
Violoncelle
Basso

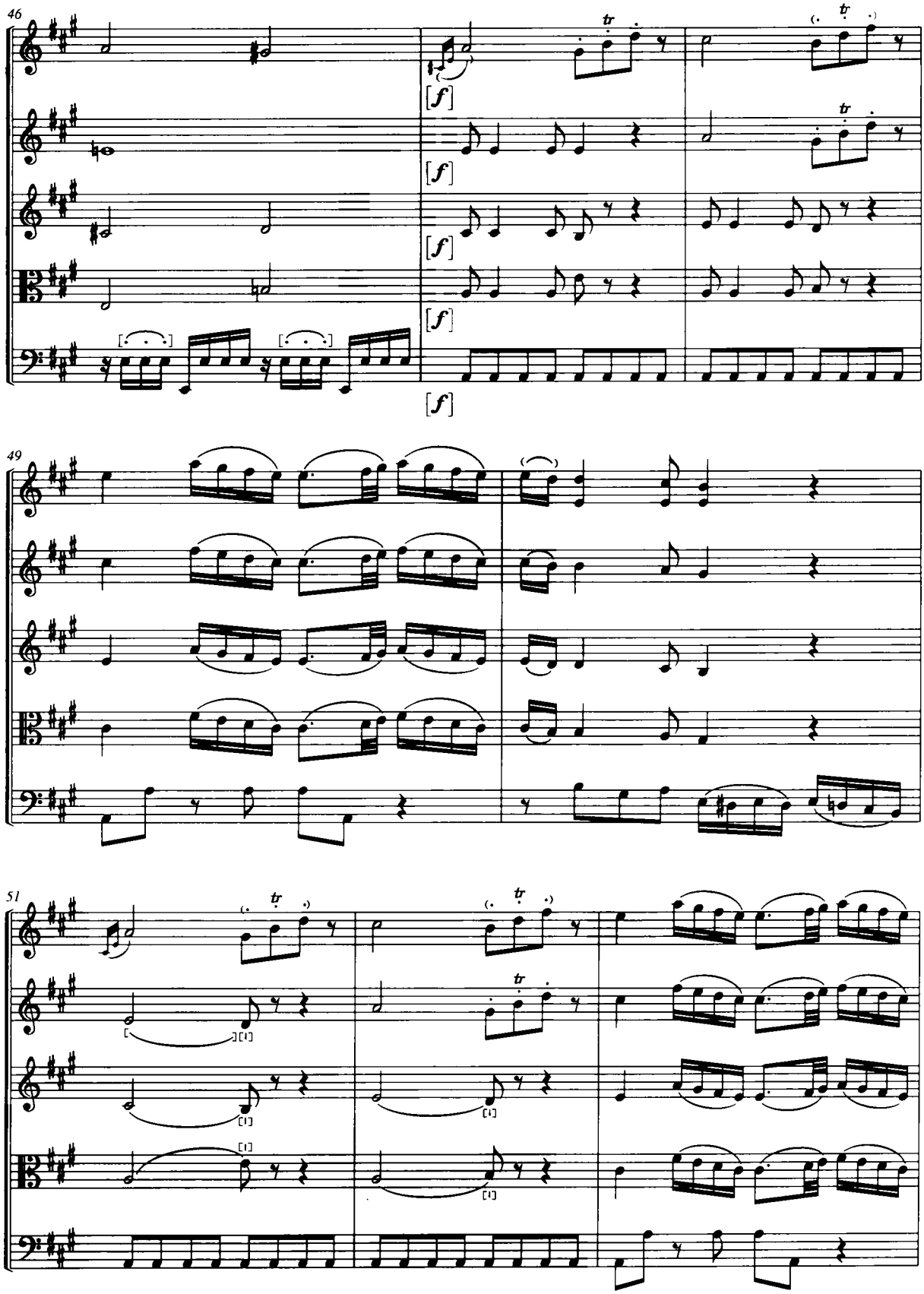

15
17
19
dolce assai
[dolce assai]
[dolce assai]
dolce (assai)
dolce assai

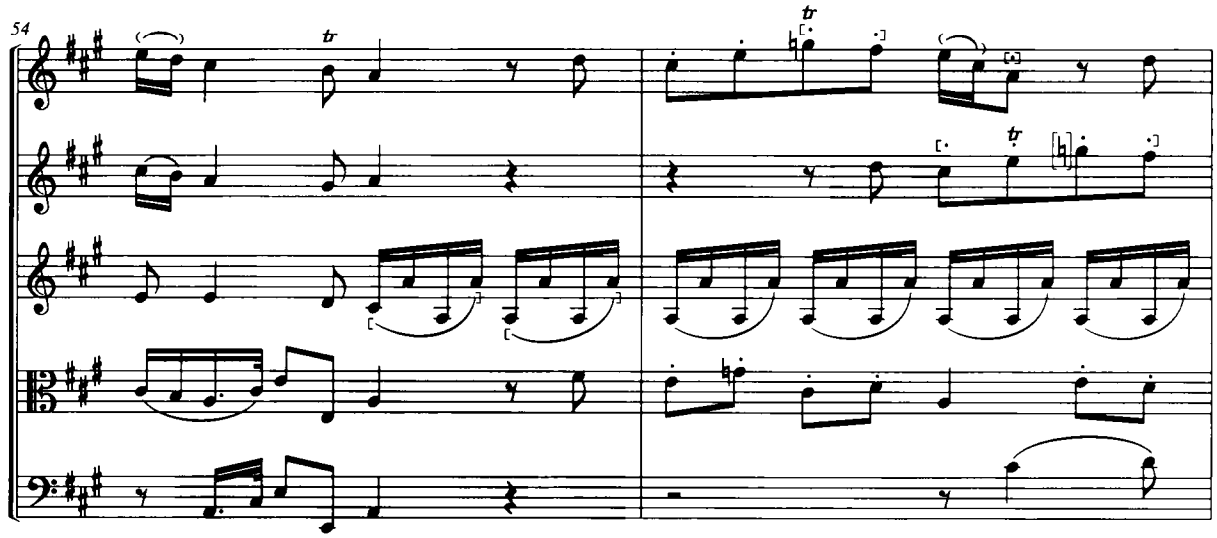

21
cresc.
cresc.
cresc.
23
f
tr
p
f
[p]
[f]
cresc.
(f)
[cresc.]
[f]
25
f
[f]

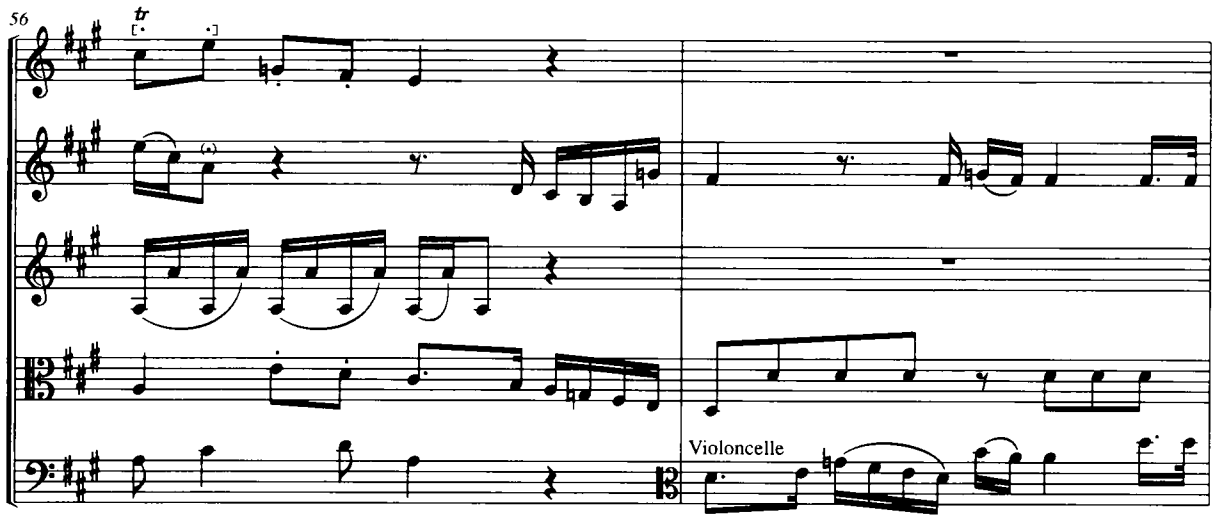

27
p
p
(p)
p
p
29
ff
ff
ff
ff
ff
[p]
[p]
p
31
f
[f]
f
[f]

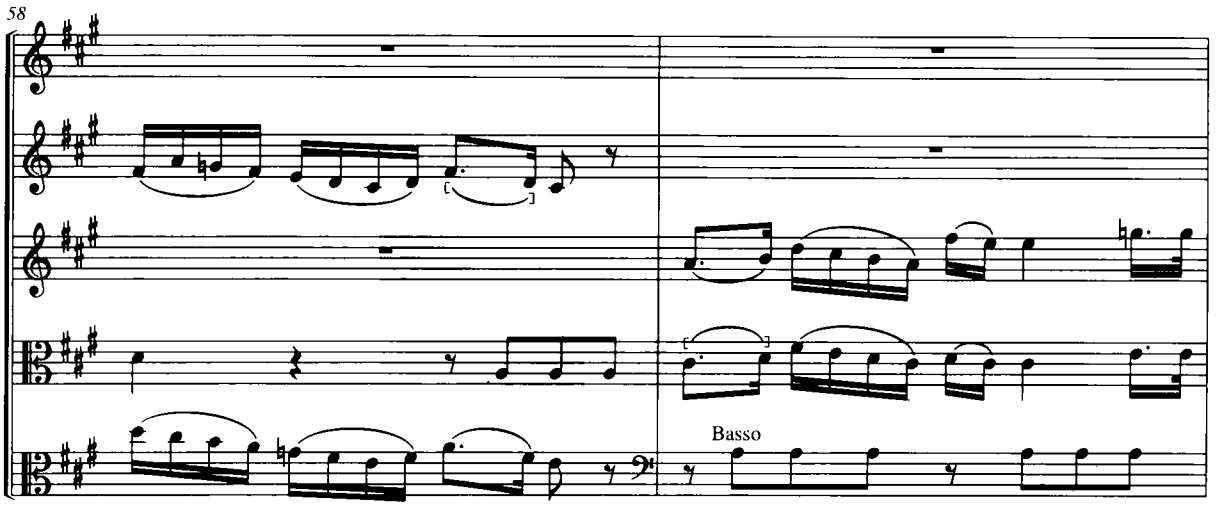

33
[tr]
35
tr
tr
sf
[f]
f
[f]
[sf]
38

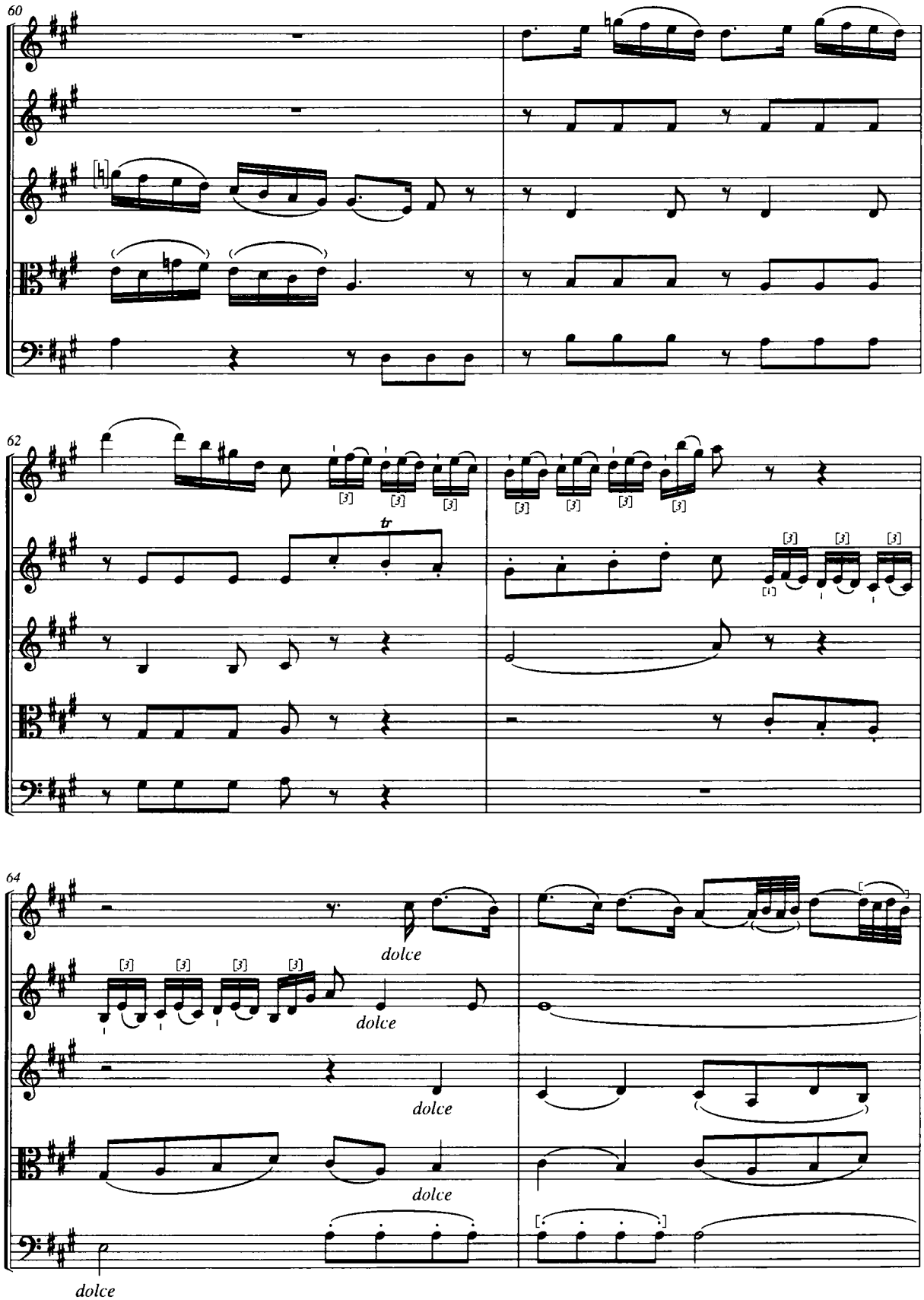

40
42
tr
p
p
[p]
p
p
44

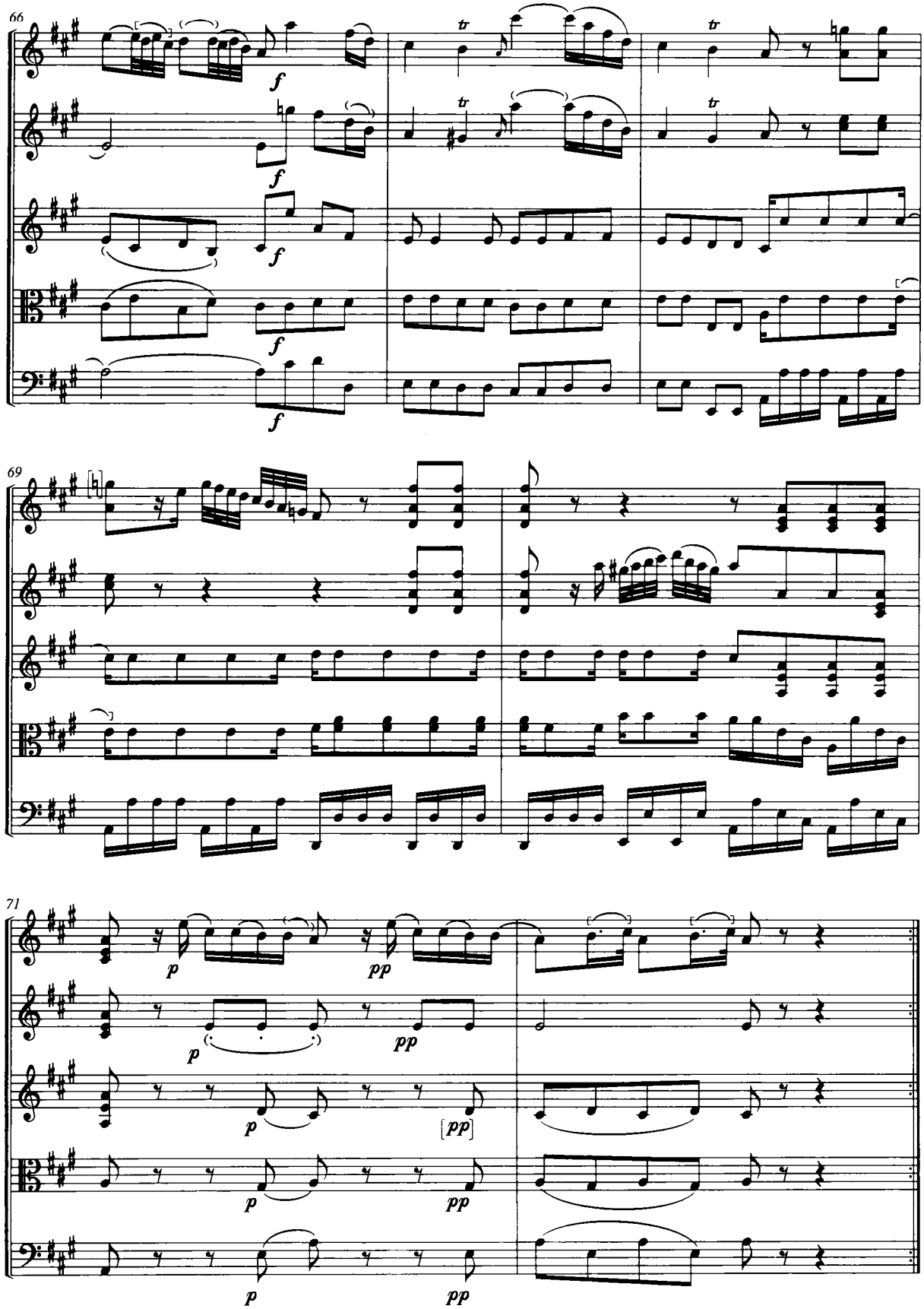

46
[f]
[f]
[f]
[f]
49
51


54

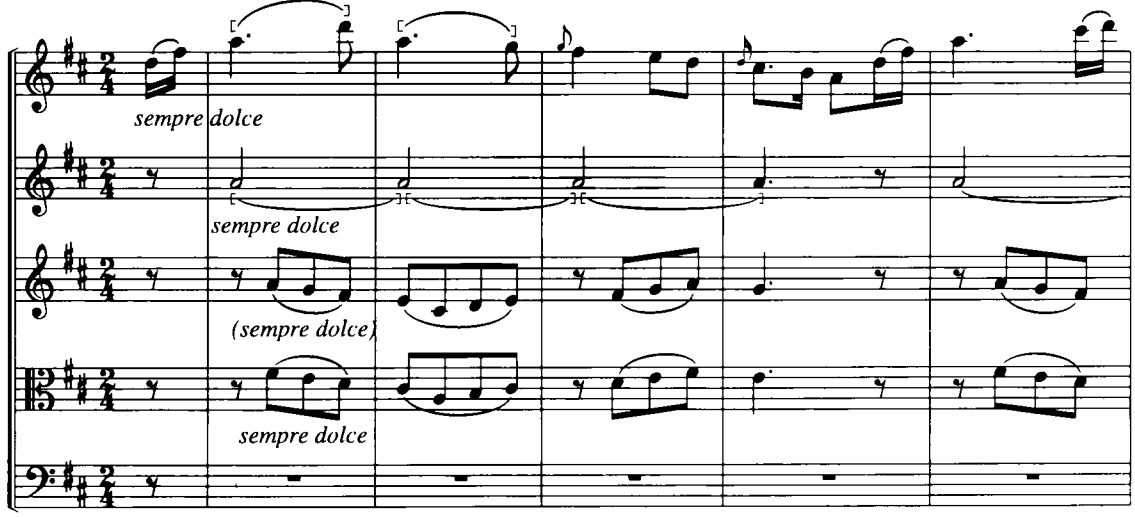

56
Violoncelle

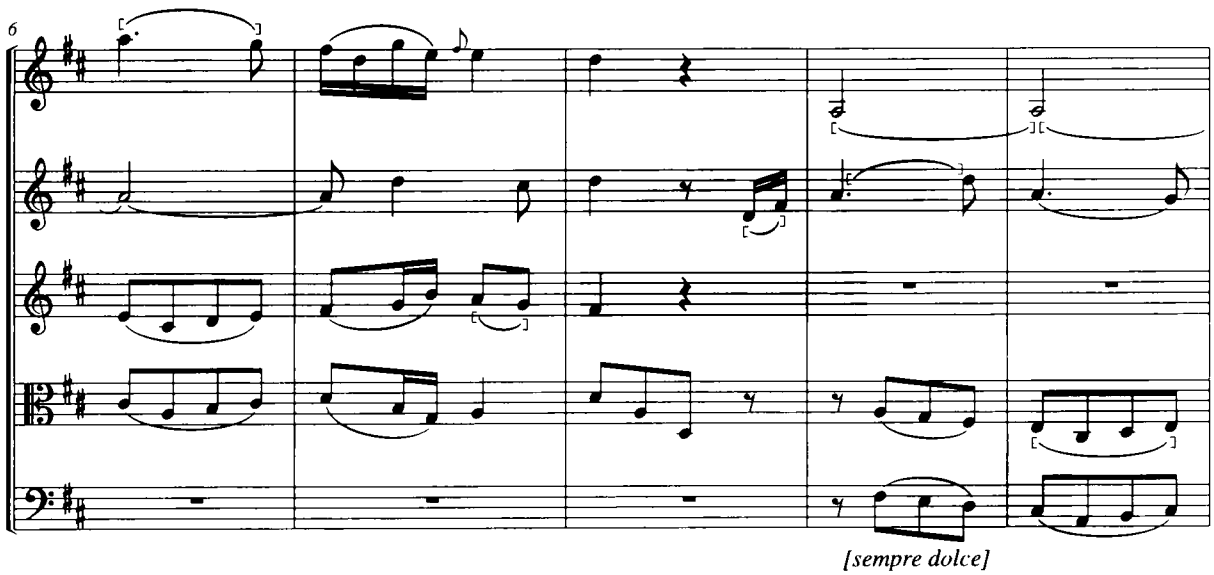

58
Basso

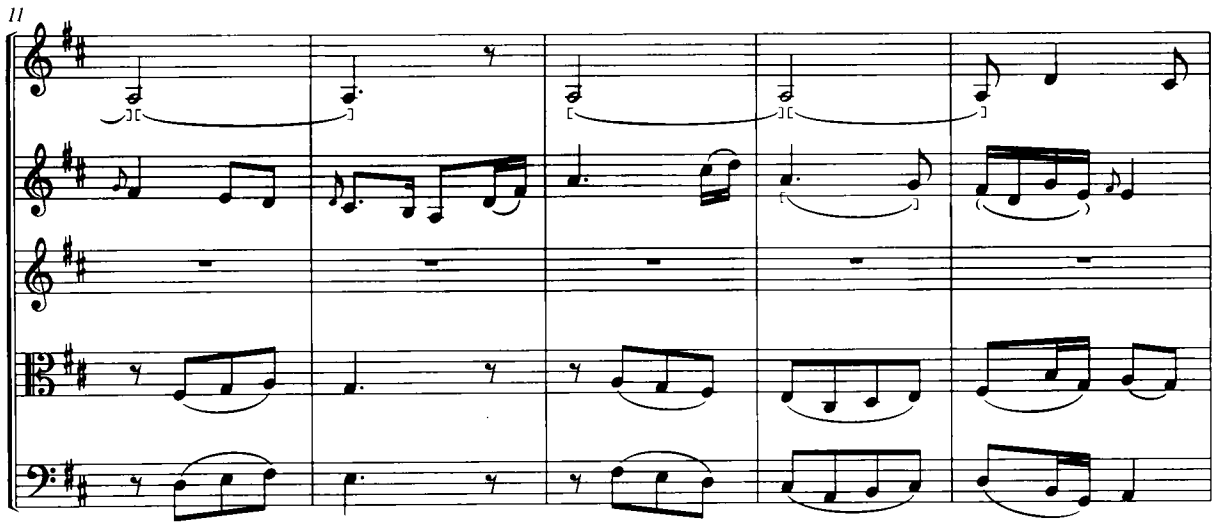

60
62
tr
64
dolce
dolce
dolce
dolce
dolce

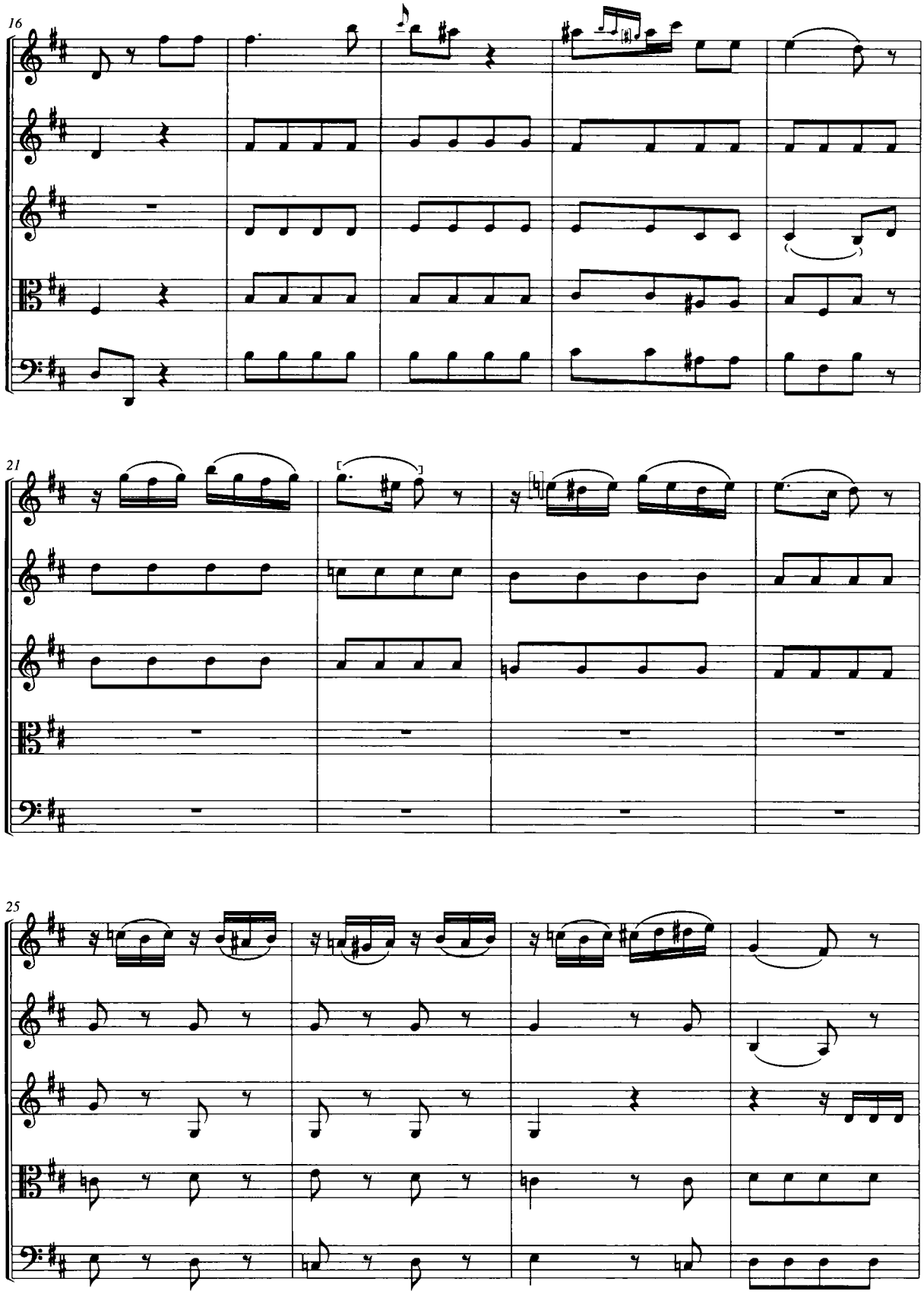

66
f
69
71
p
pp
[pp]

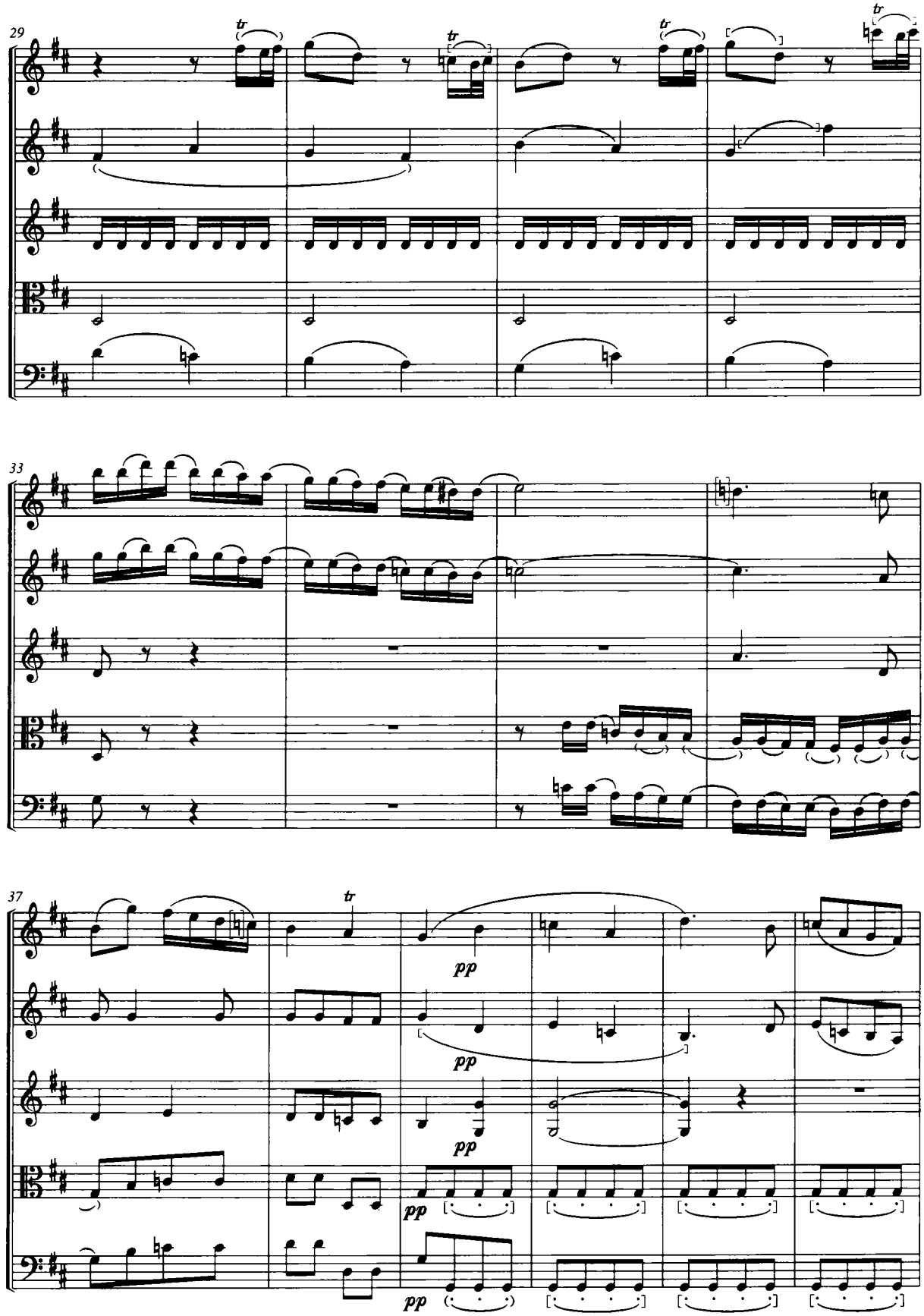
**Andantino grazioso**

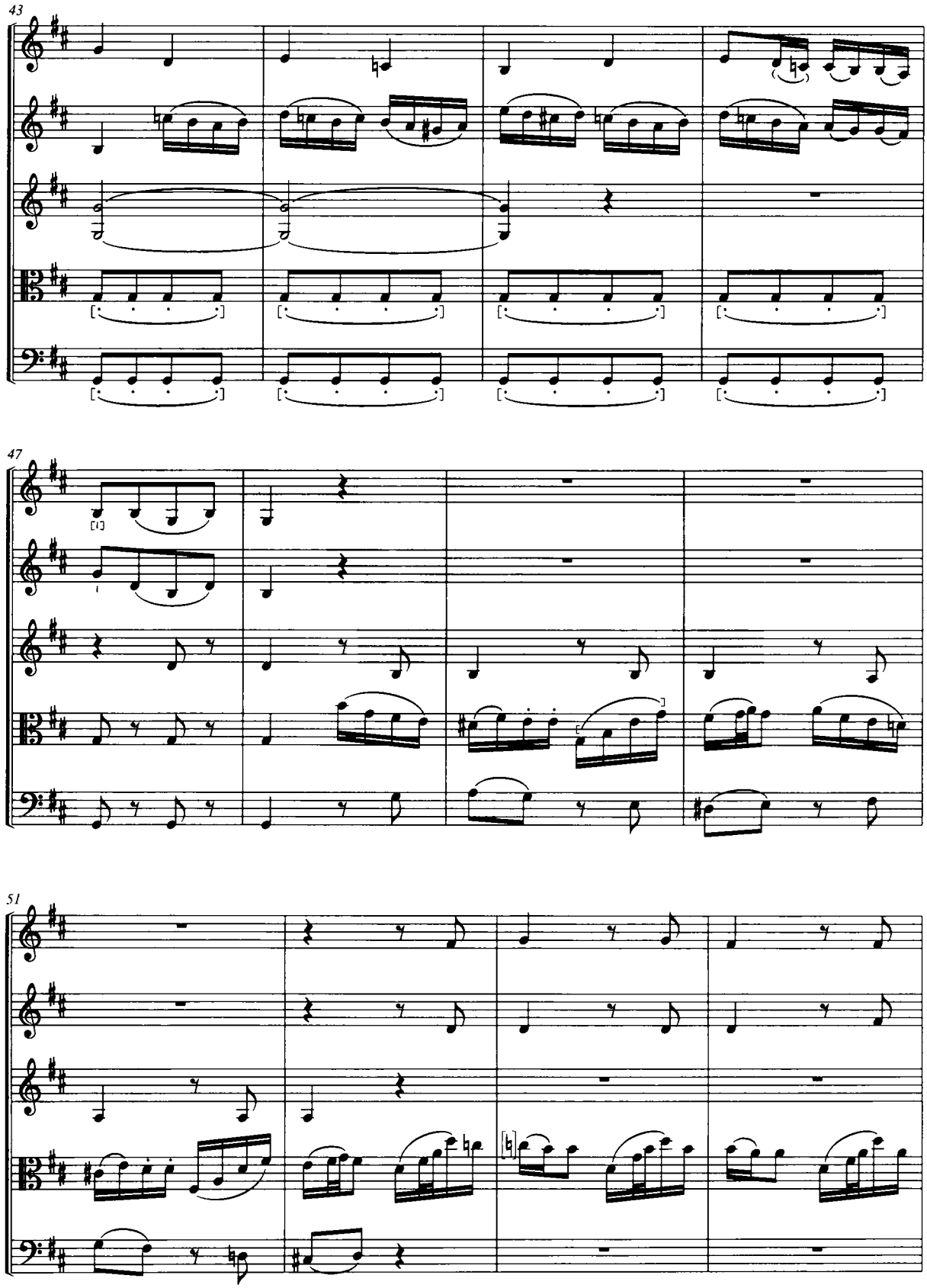


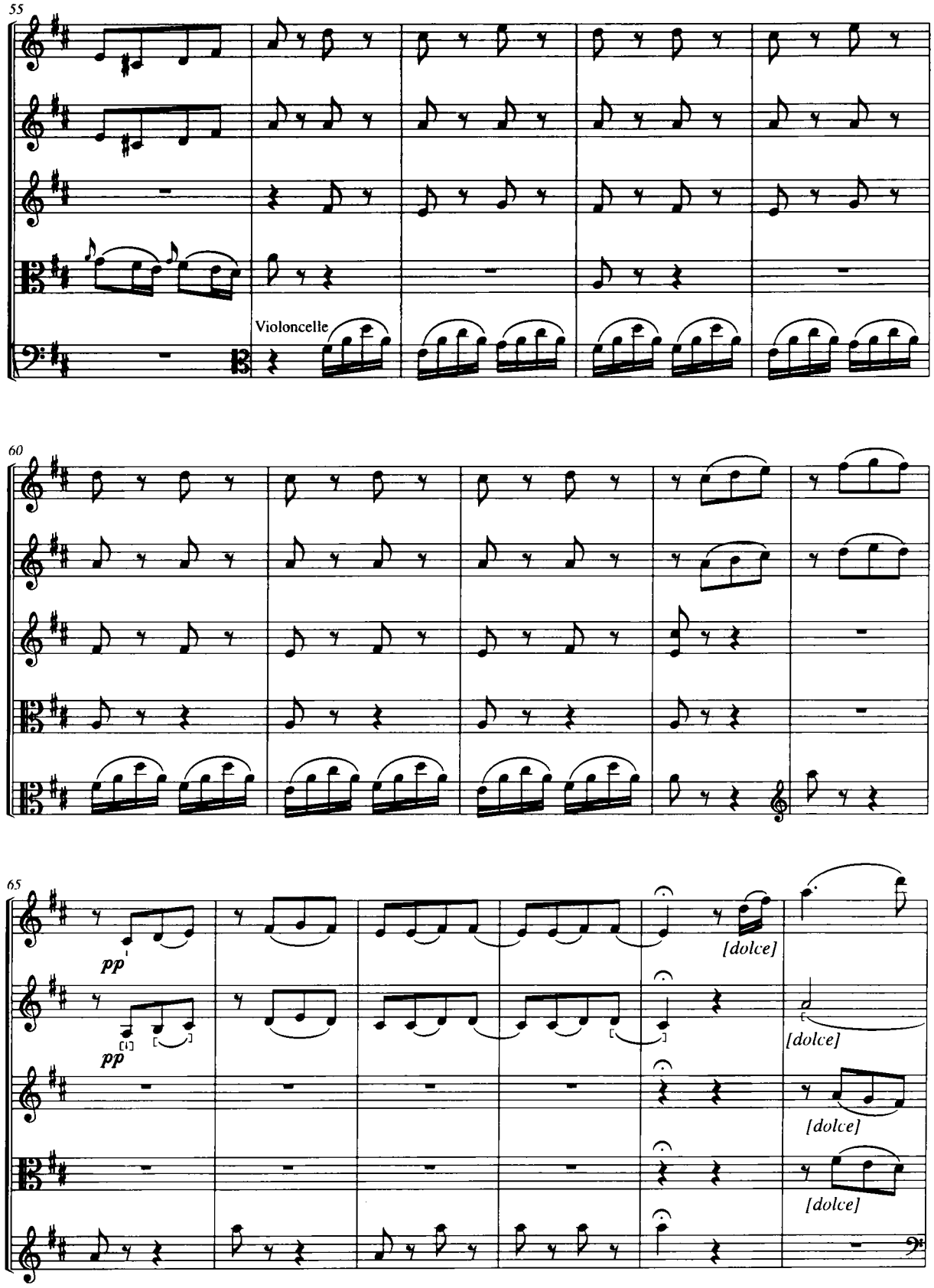



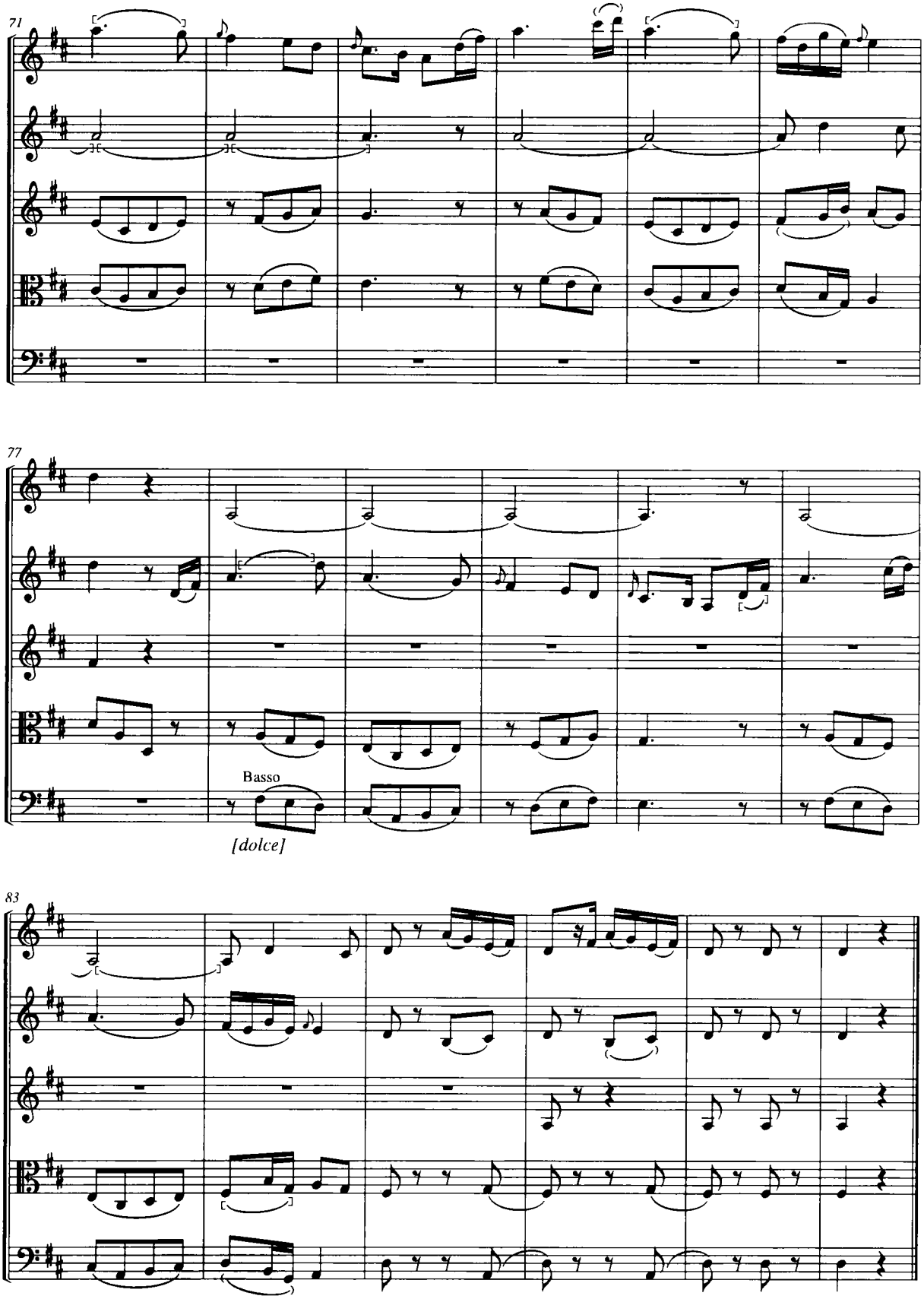




16
21
25


29
tr
33
37
pp

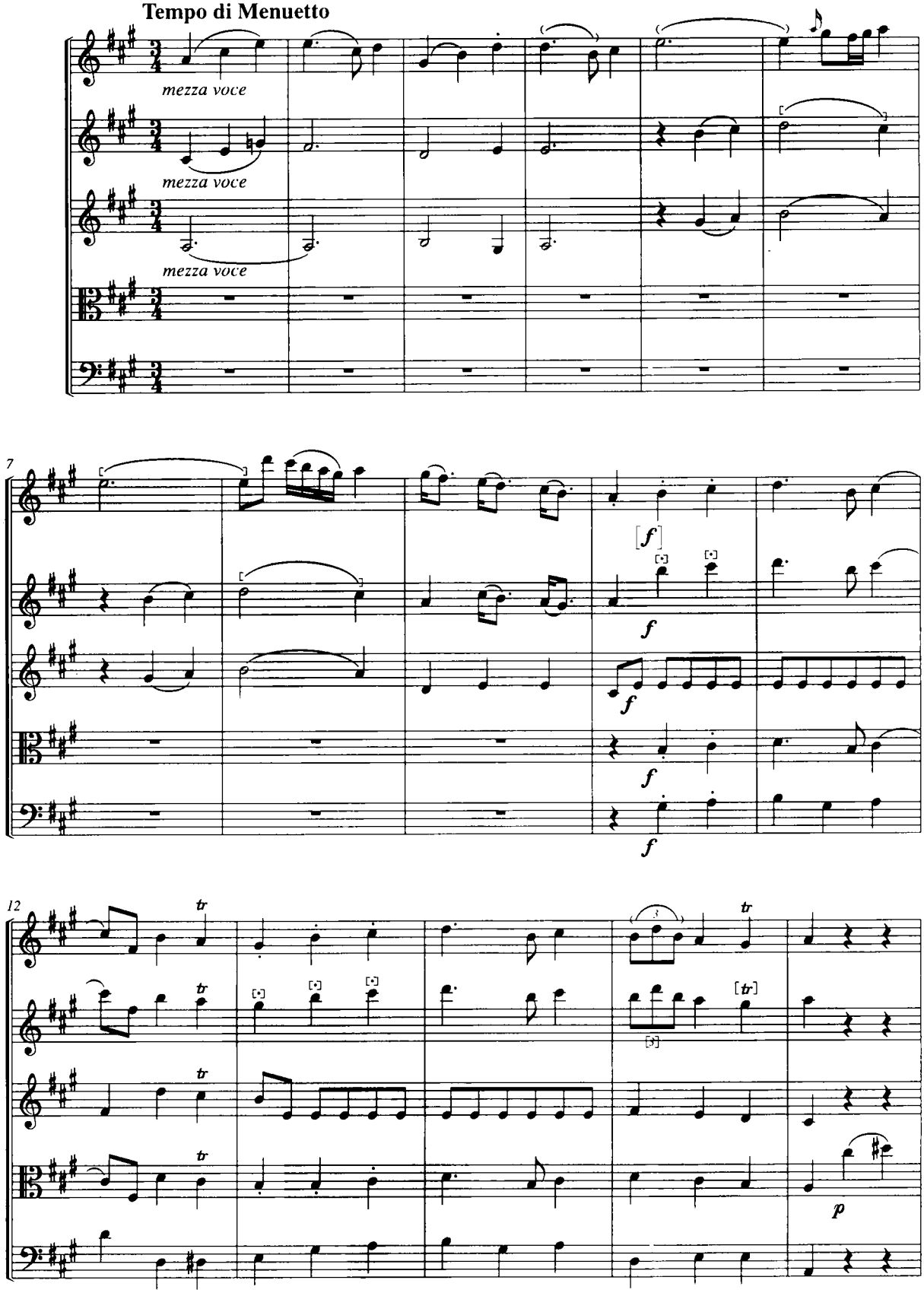

43
47
51

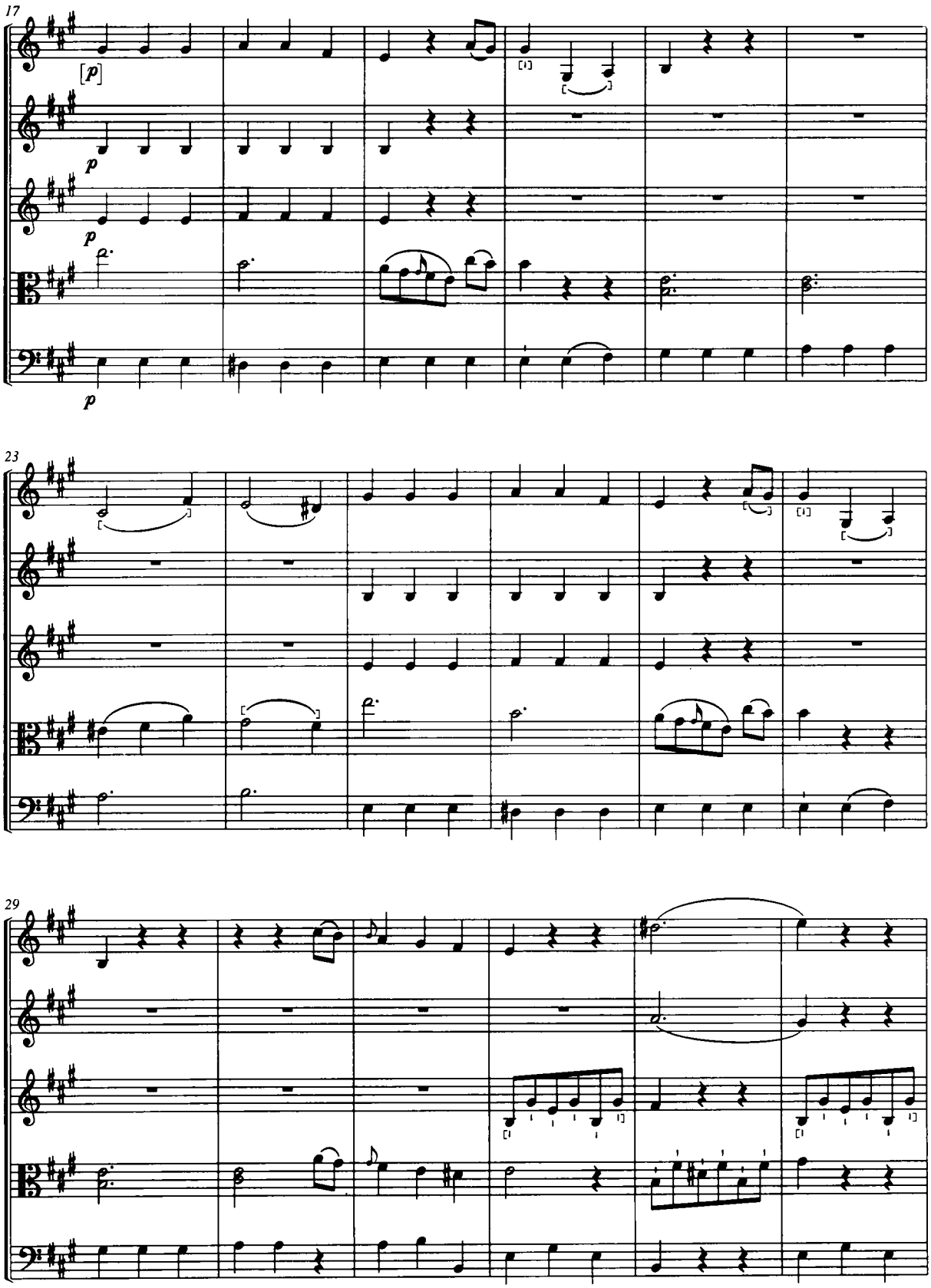

55
Violoncelle
60
65
pp
pp
[dolce]
[dolce]
[dolce]
[dolce]

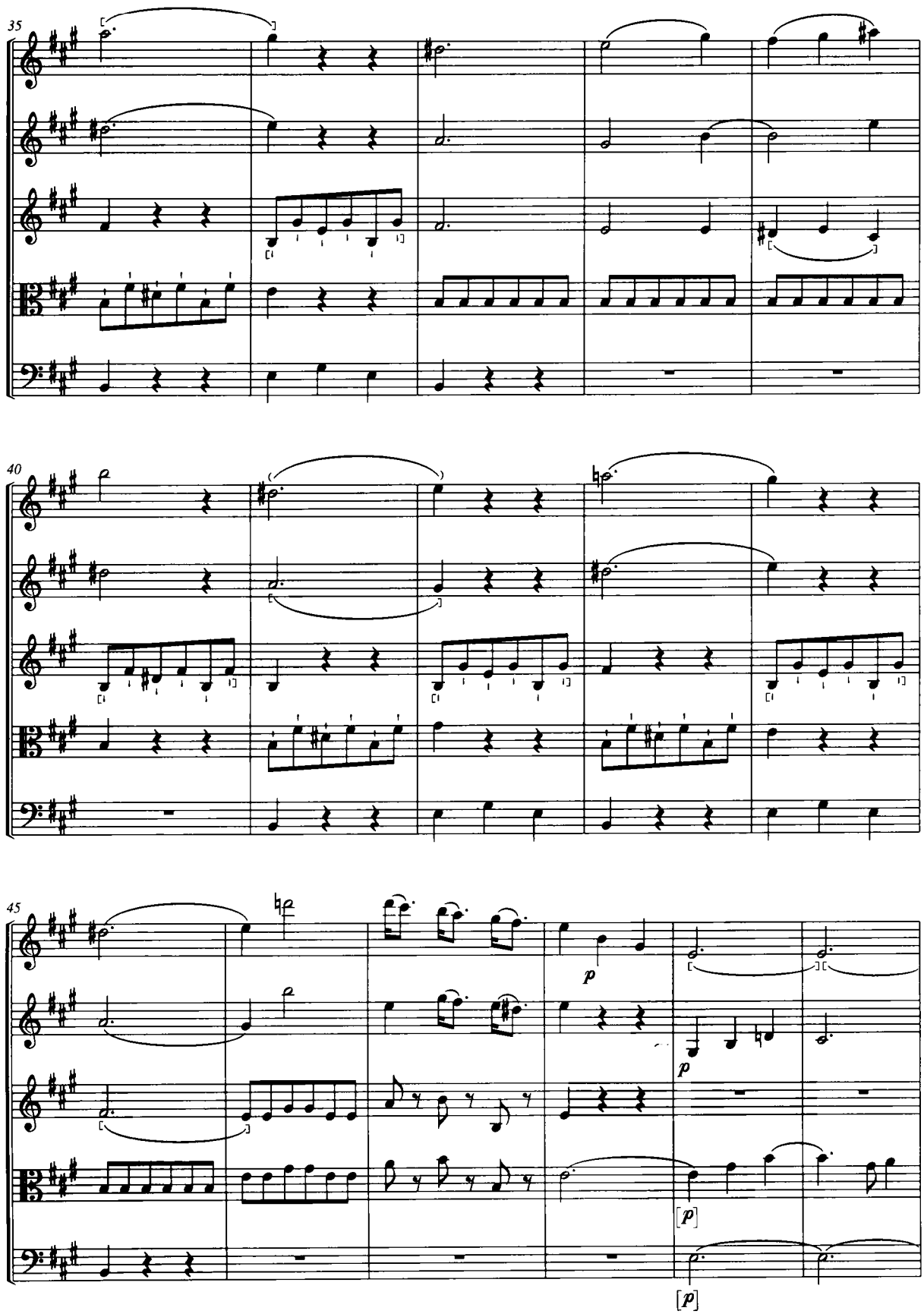

71
77
Basso
[dolce]
83

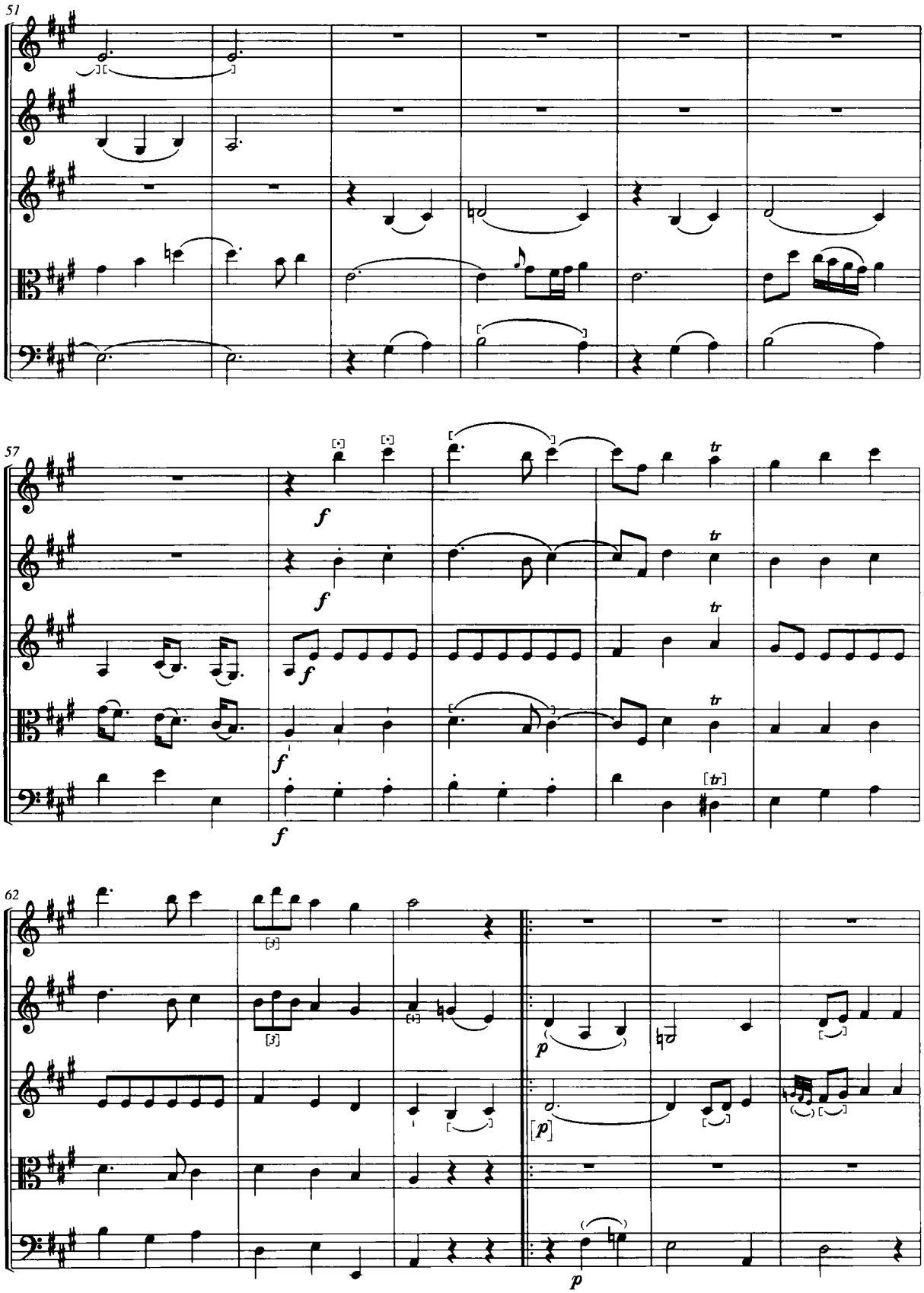
Vaudeville

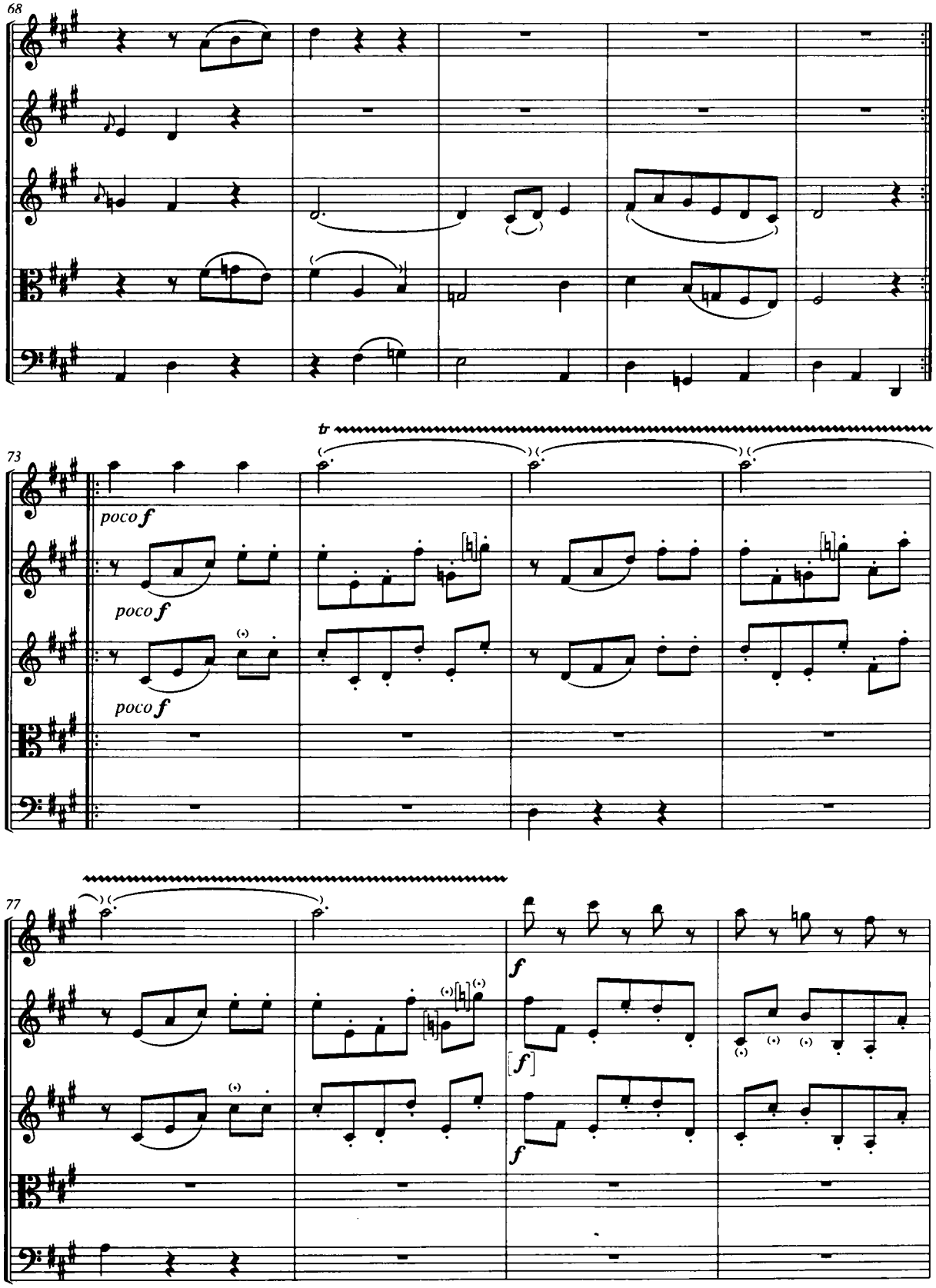
**Tempo di Menuetto**

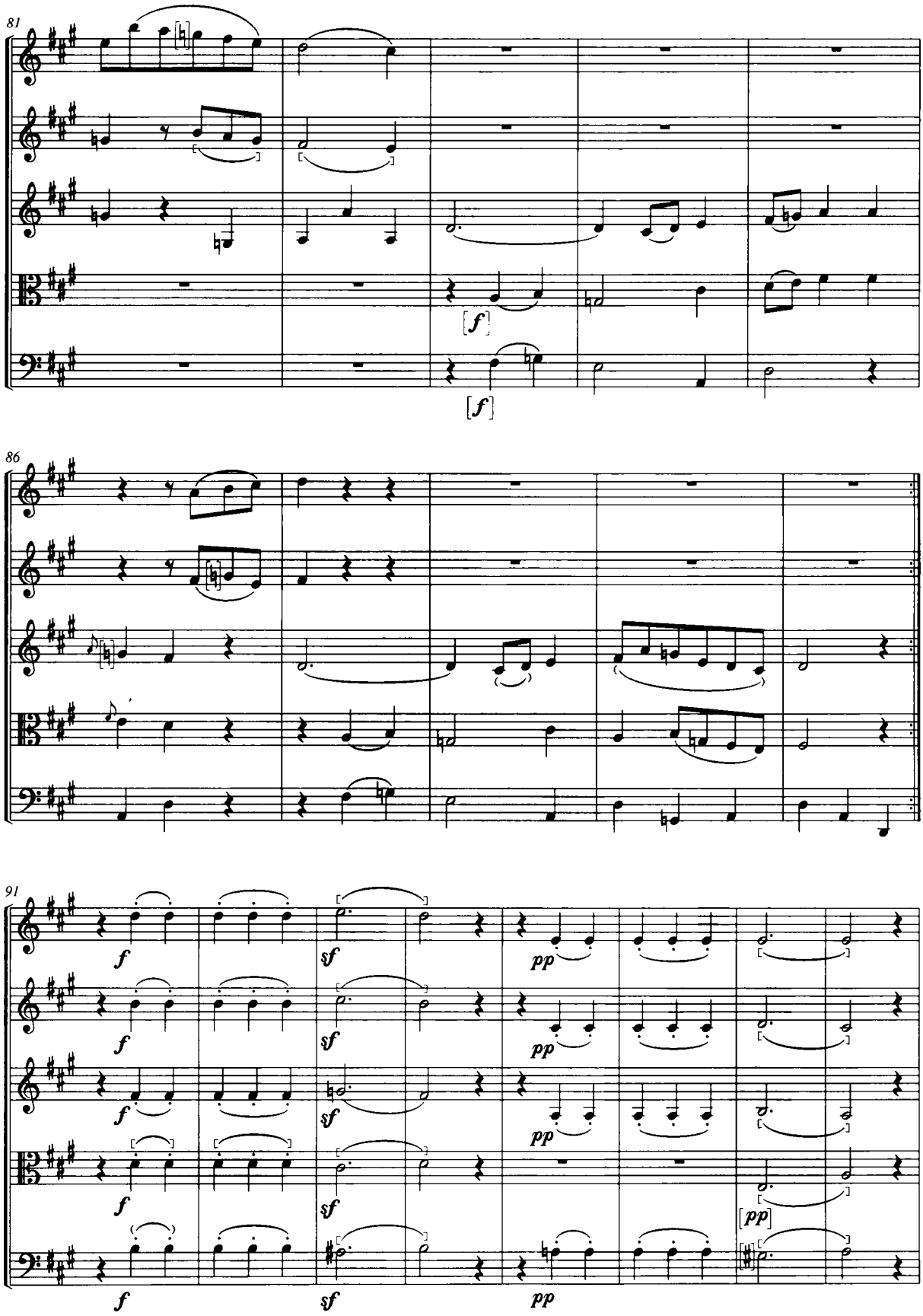


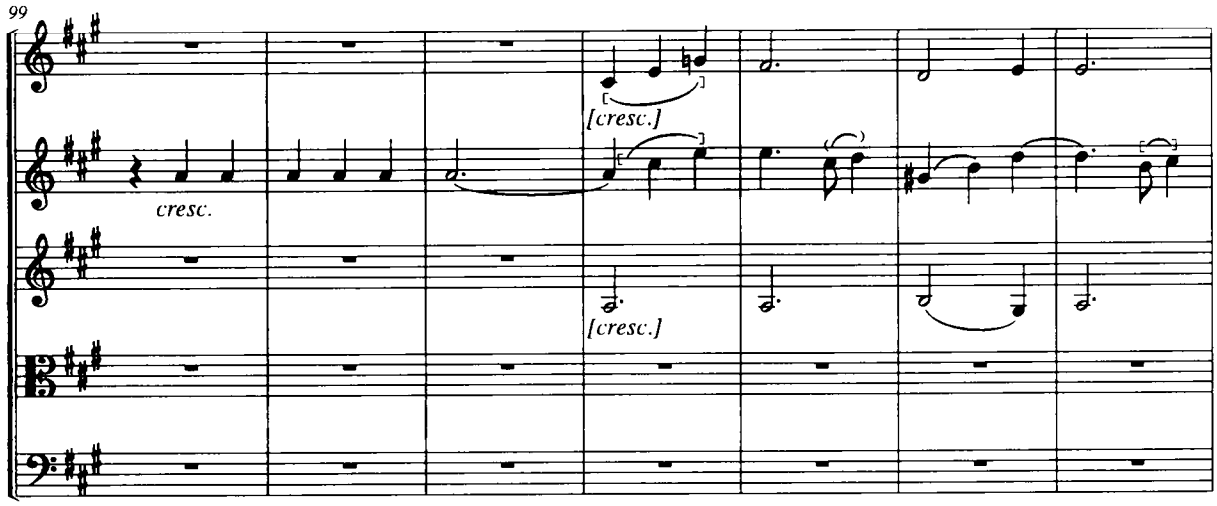

17
[p]
p
p
p
23
29

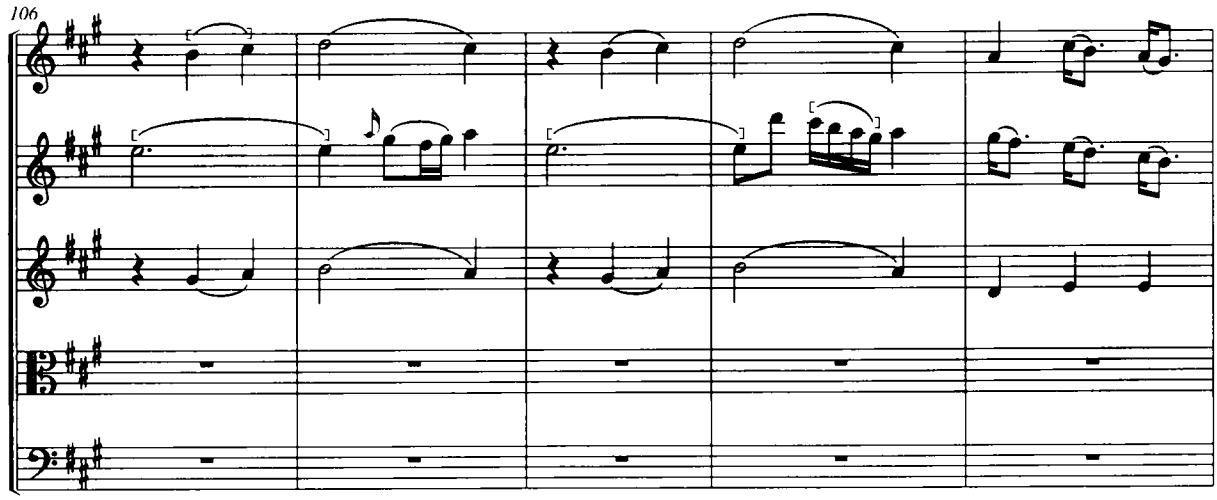

35
40
45
p
p
[p]
[p]

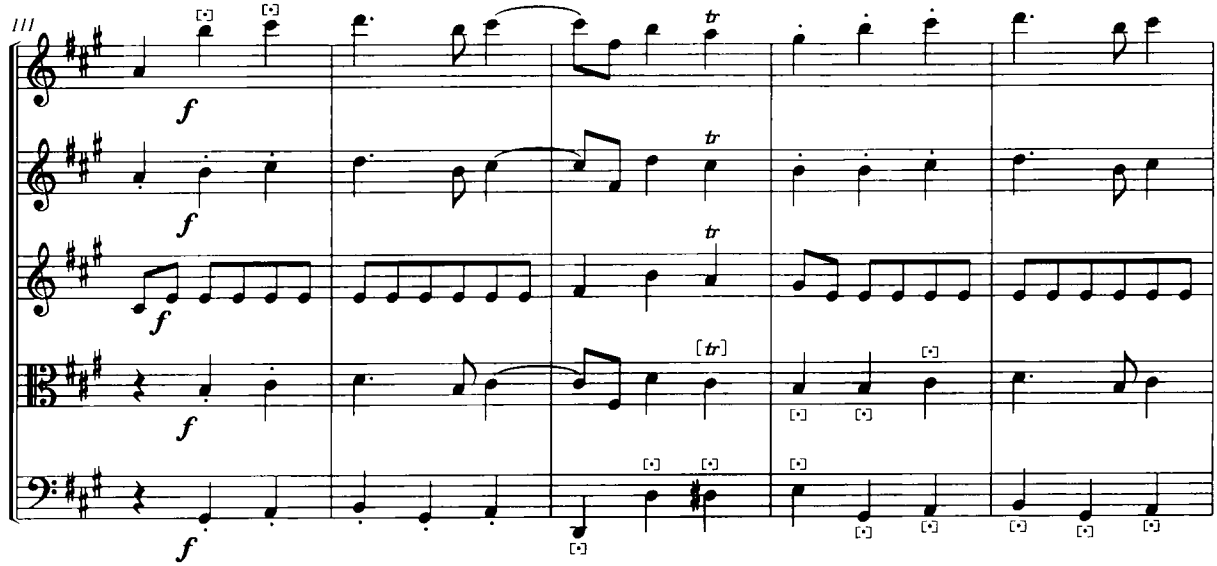

51
57
62
f
tr
[tr]
[3]
p
[p]

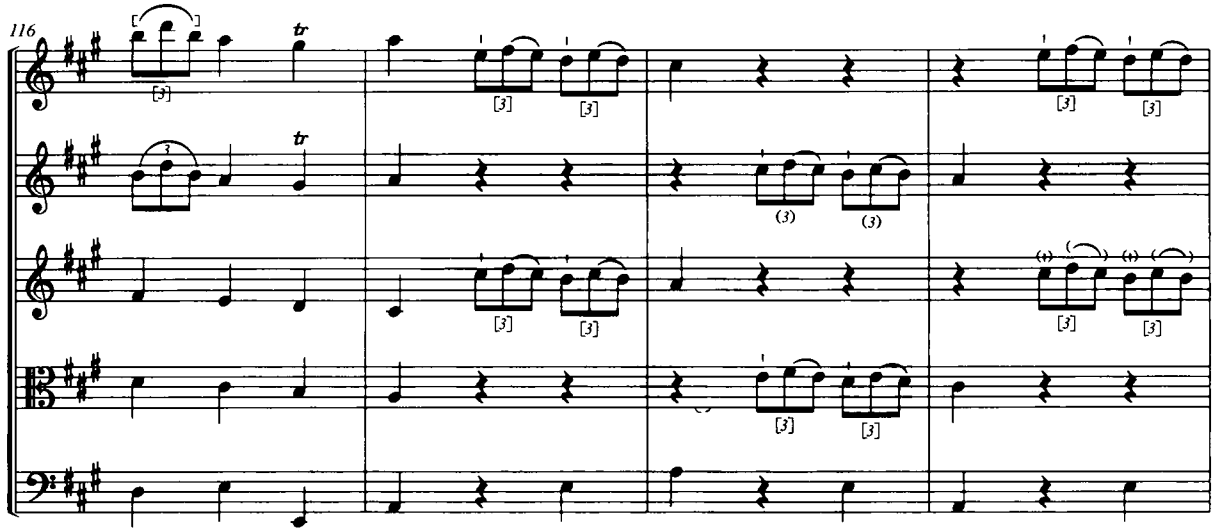

68
73
tr
poco f
poco f
poco f
77
f
f
f

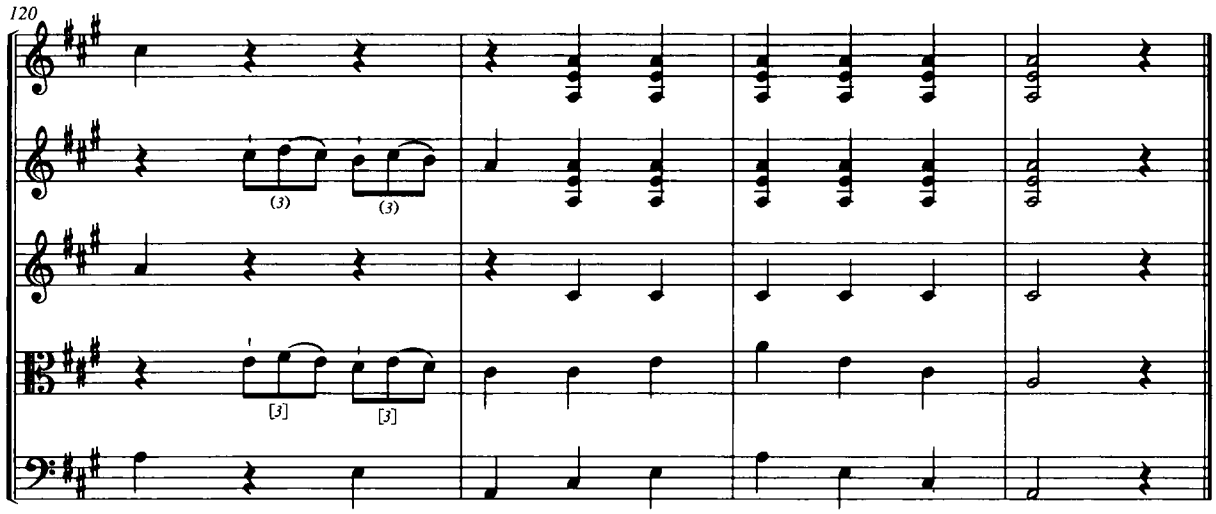

81
[f]
[f]
86
91
f
sf
pp
[pp]


99
cresc.
[cresc.]
[cresc.]


106

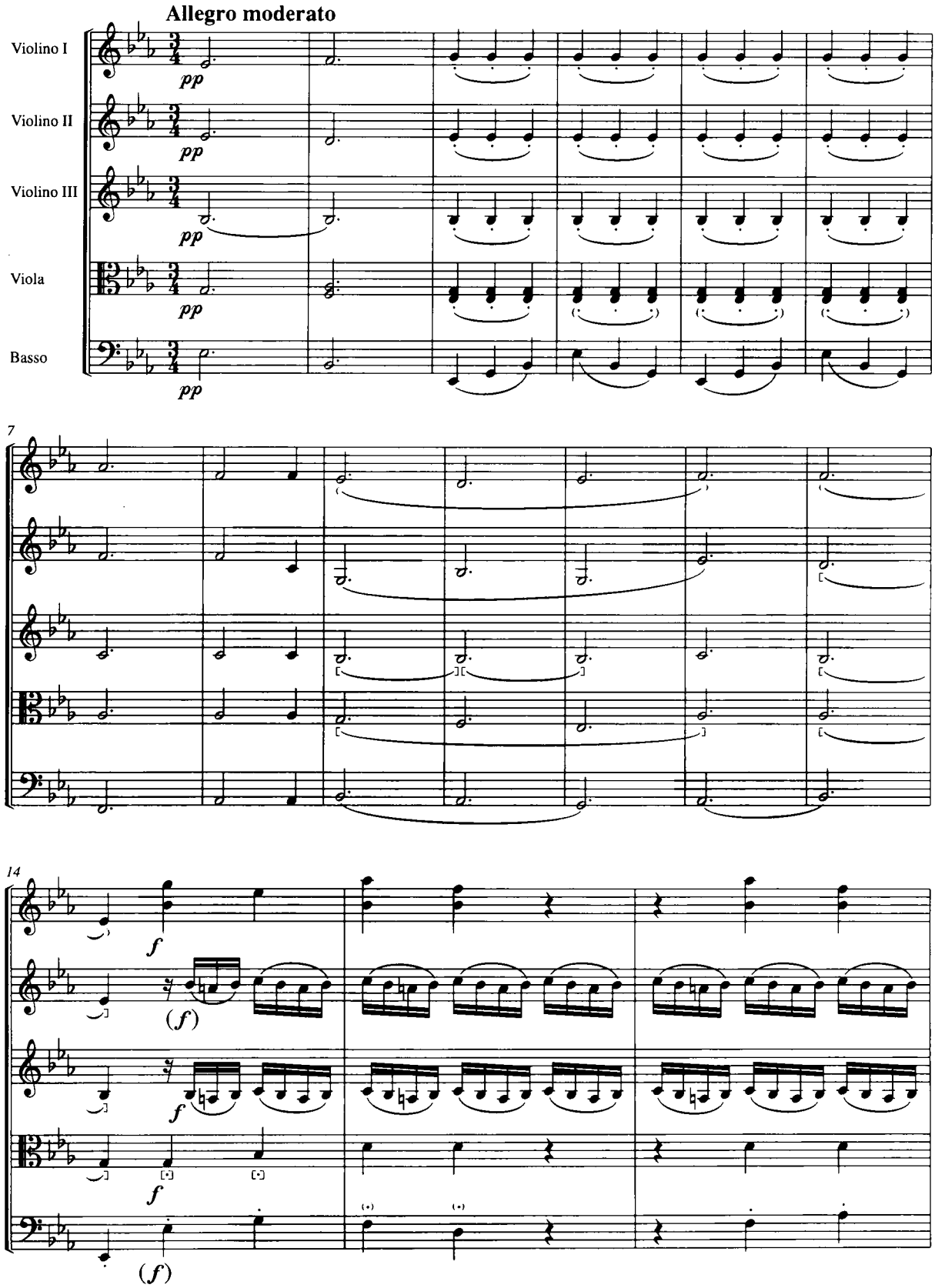

111
f
f
f
f
f
tr
tr
tr
[tr]

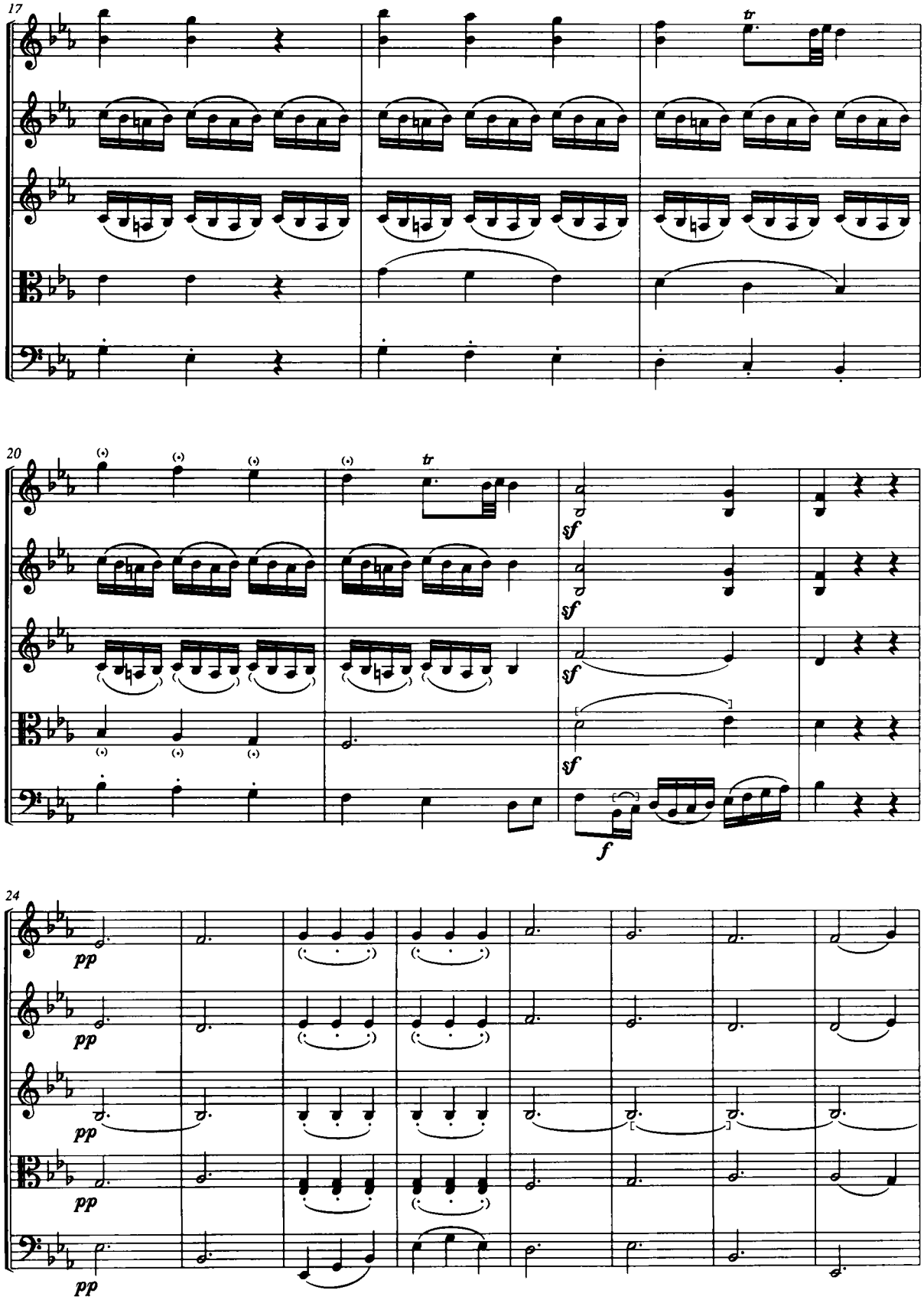

116
tr
tr

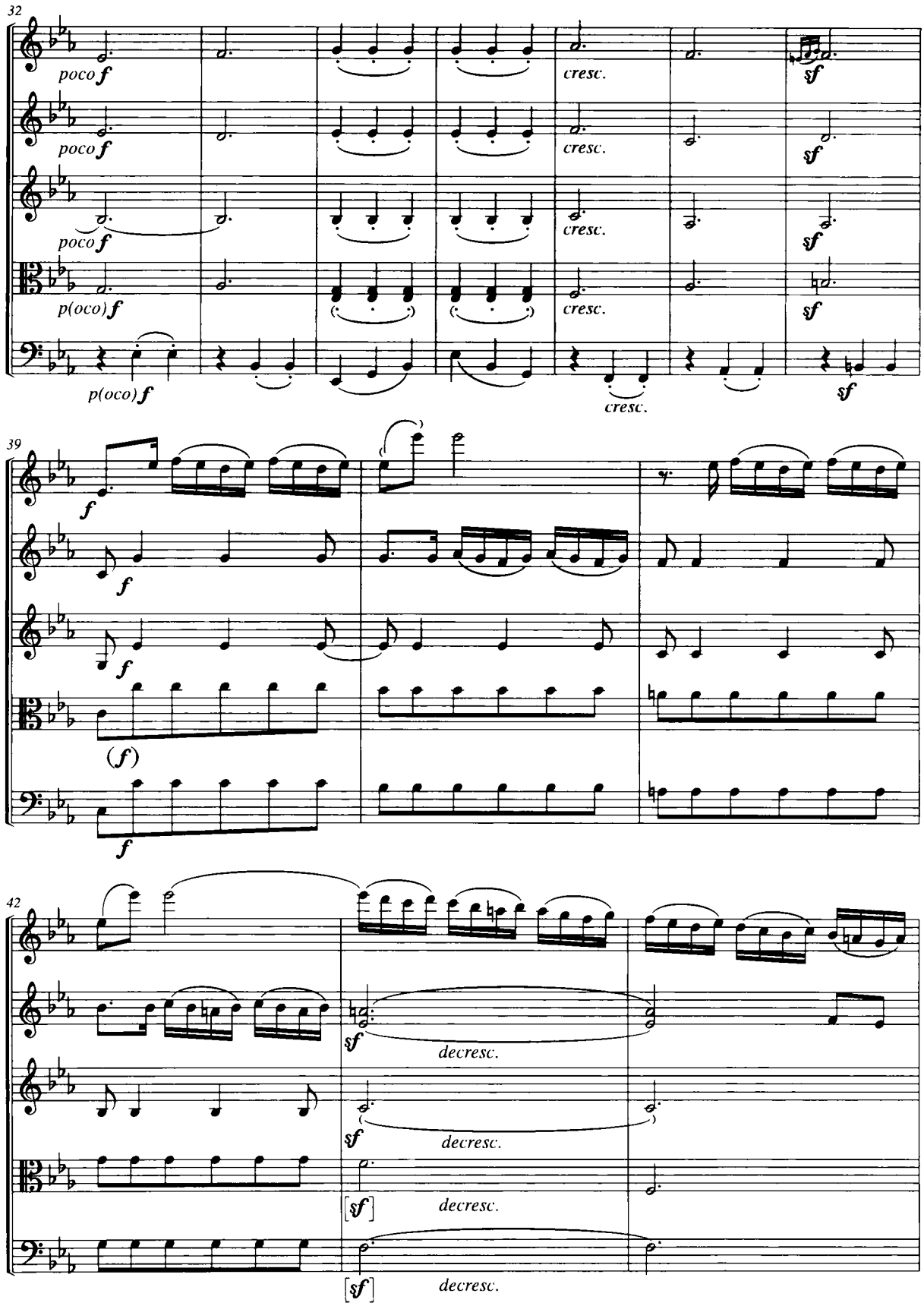

120

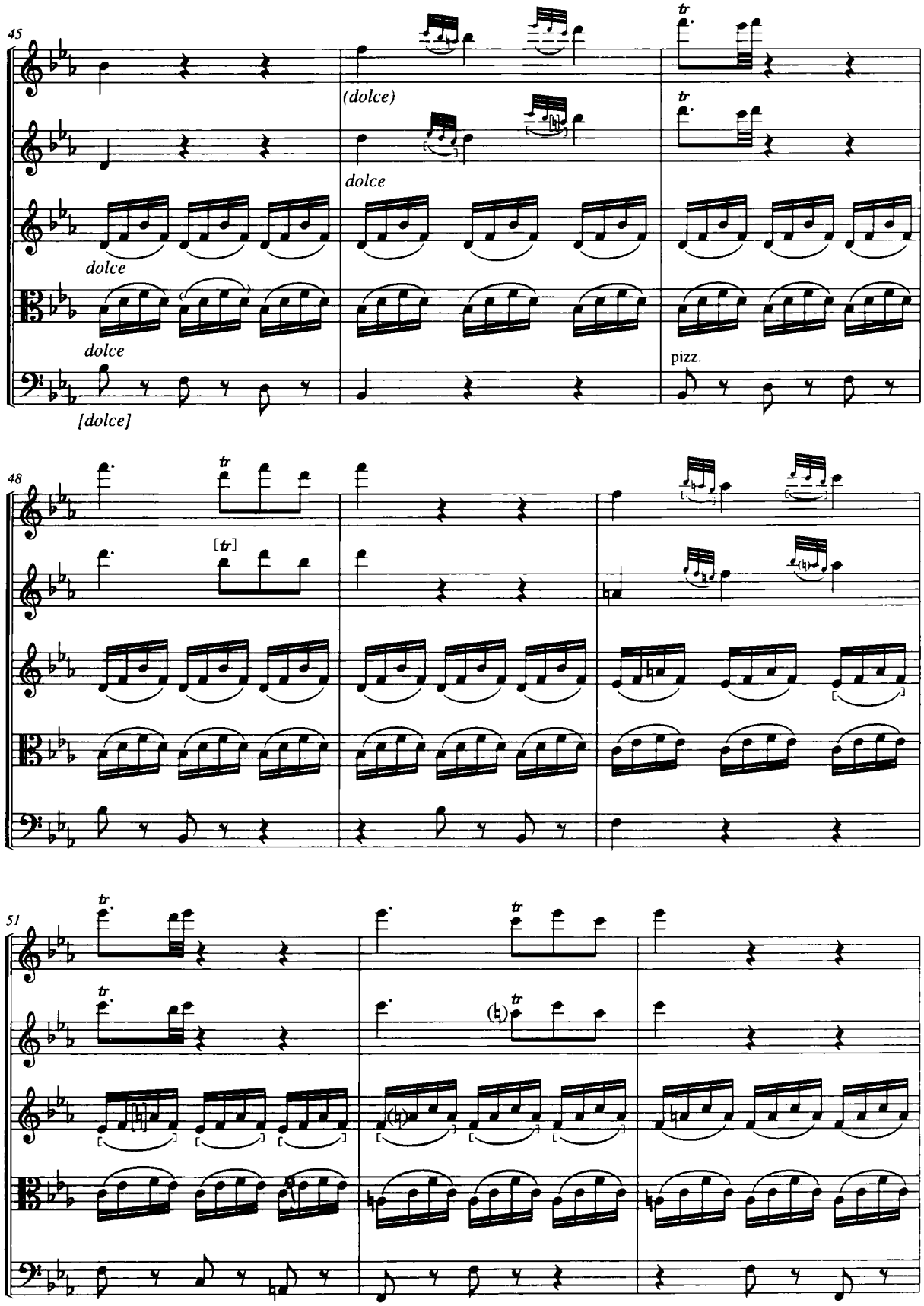
# Quintet No. 12 in E♭

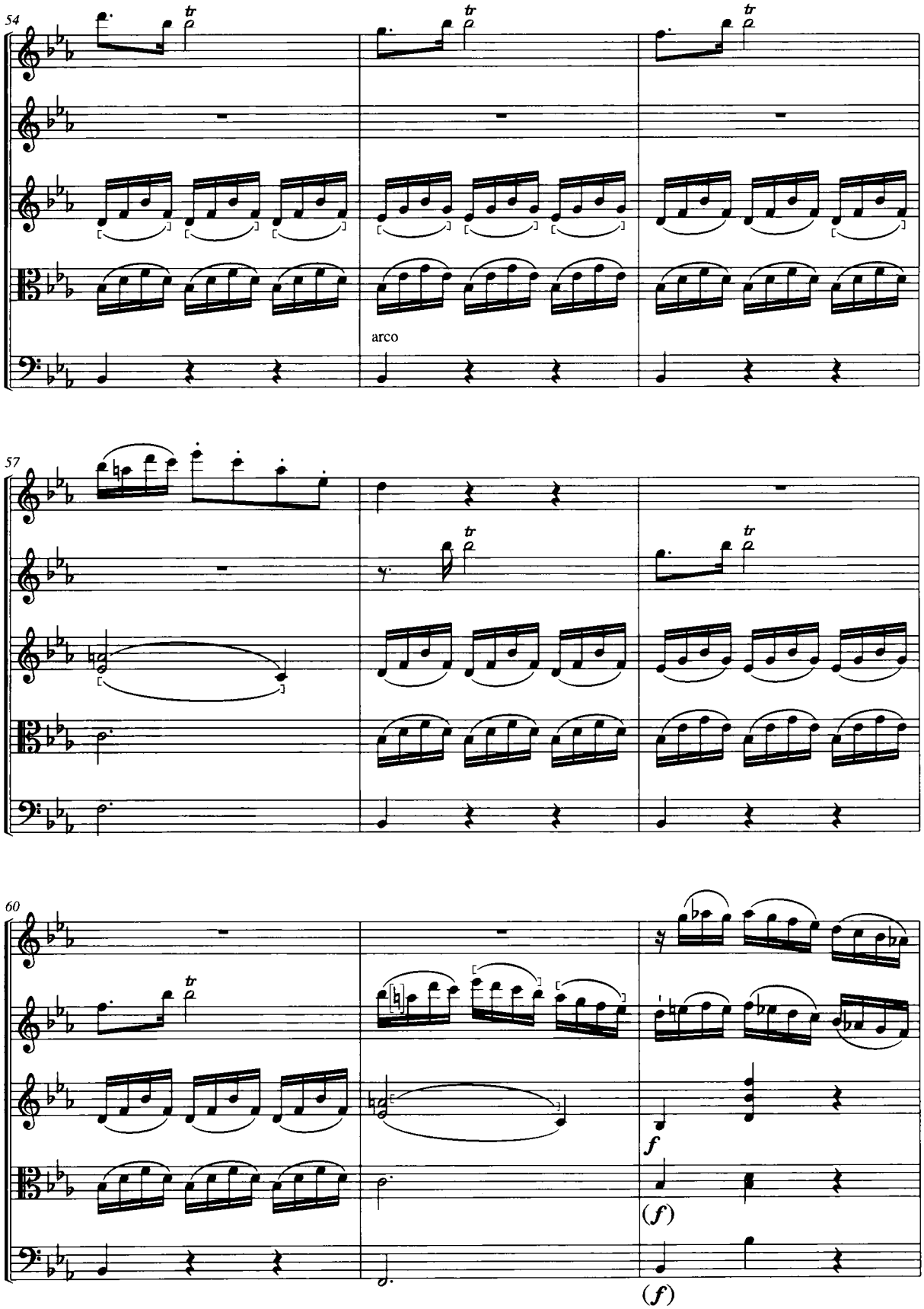
"De lamentatione"

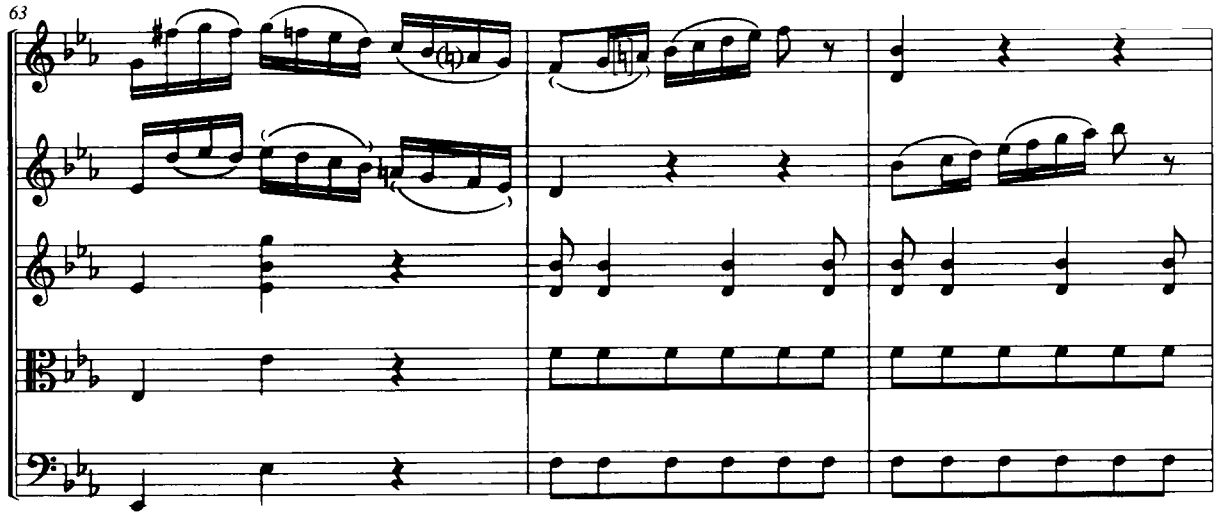


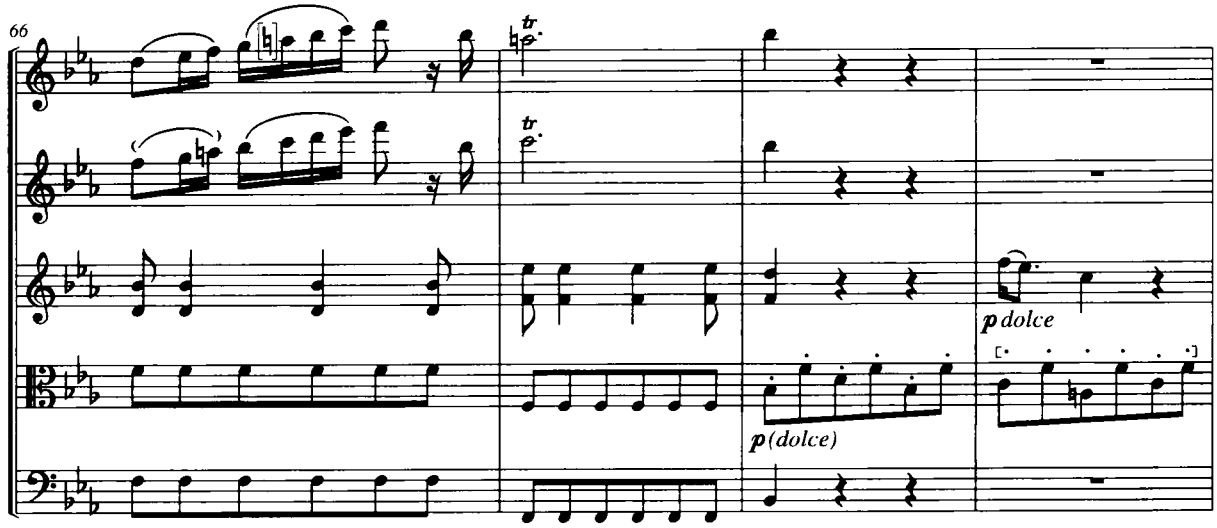

17
tr
20
tr
sf
sf
sf
sf
f
24
pp
pp
pp
pp
pp

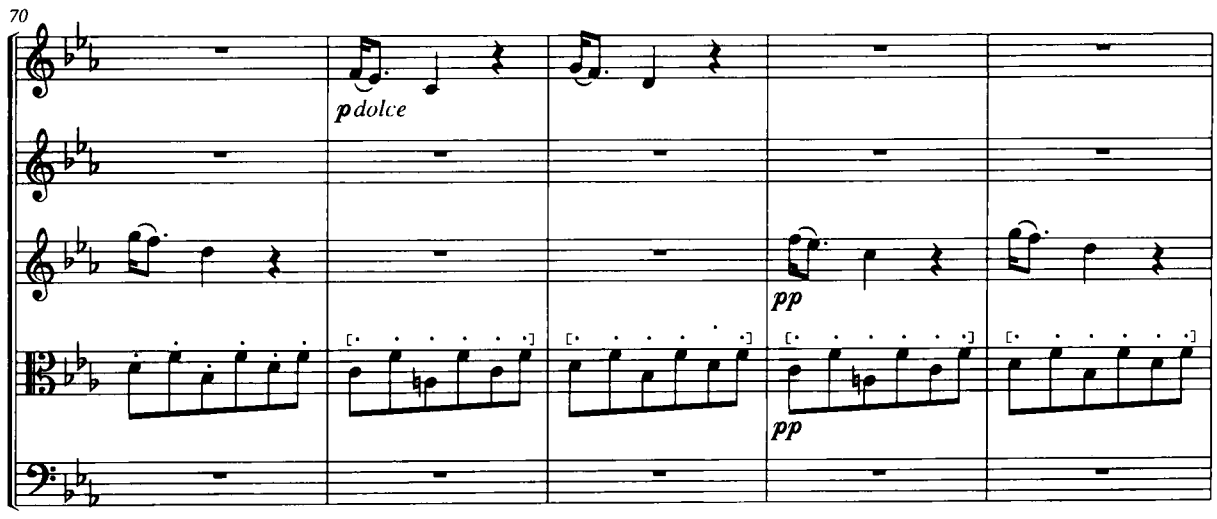

32
poco f
poco f
poco f
p(oco) f
p(oco) f
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
sf
sf
sf
sf
sf
39
f
f
f
(f)
f
42
sf
decresc.
sf
decresc.
[sf]
decresc.
[sf]
decresc.

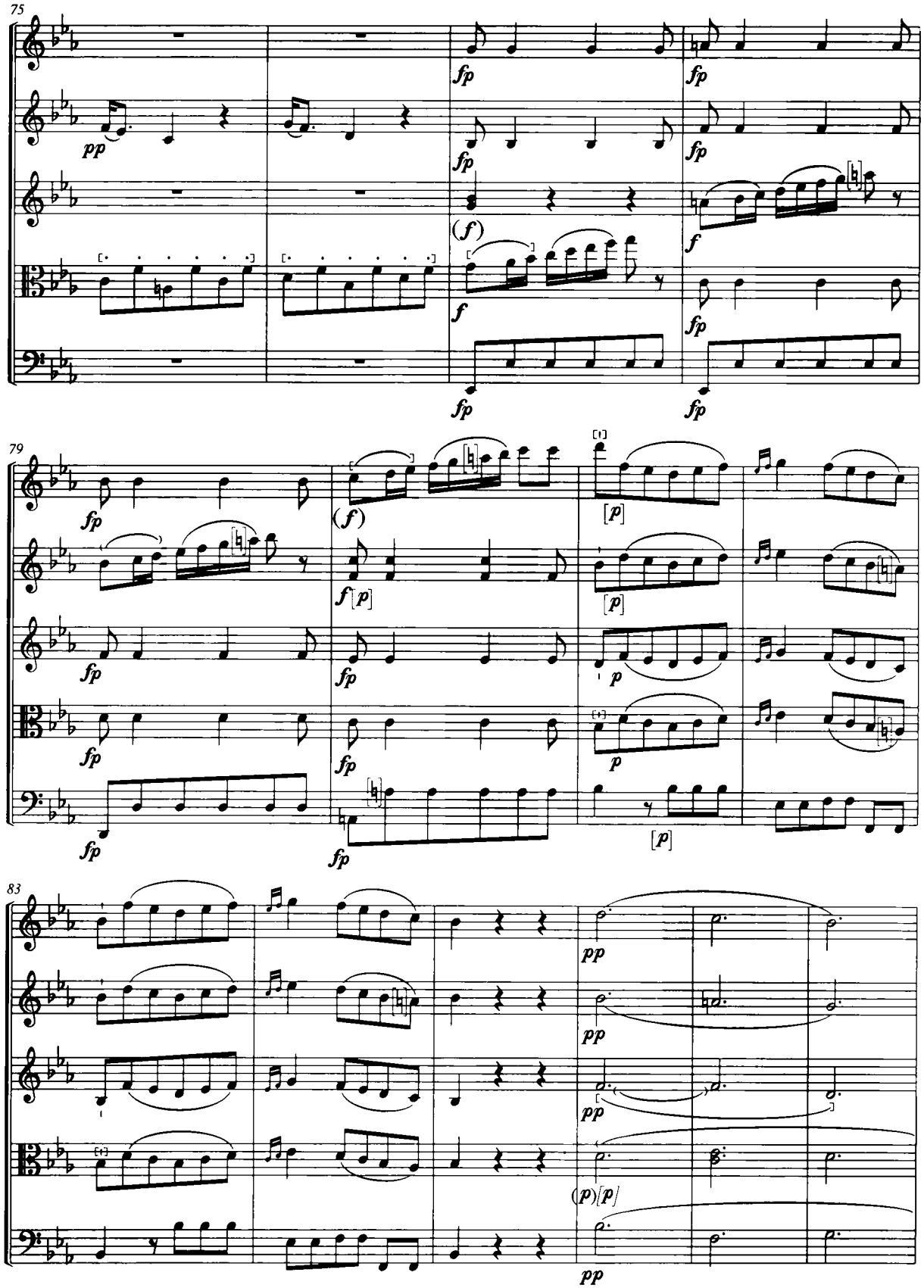

45
(dolce)
dolce
dolce
dolce
[dolce]
pizz.
48
51

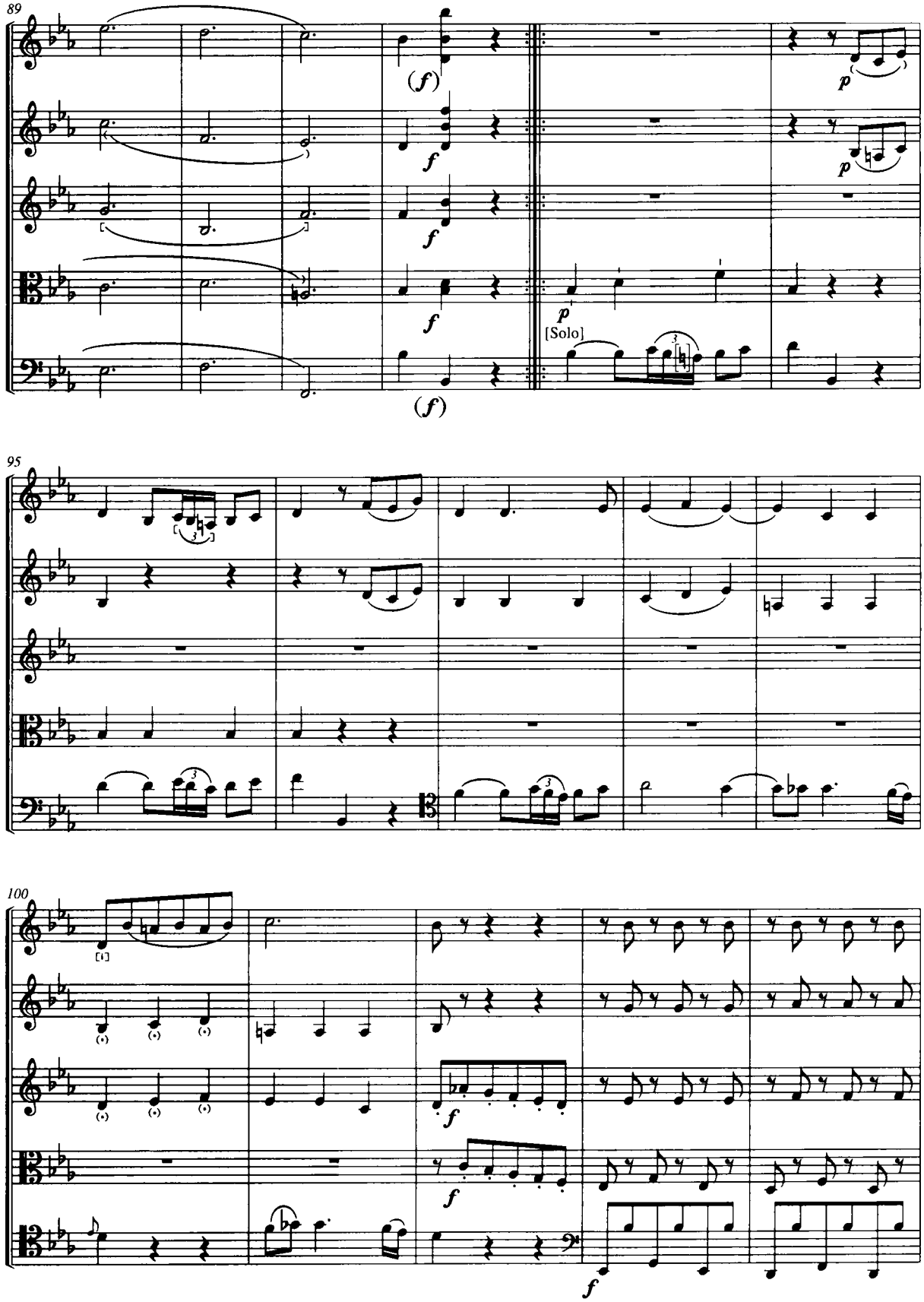

54
tr
arco
57
60
f
(f)
(f)

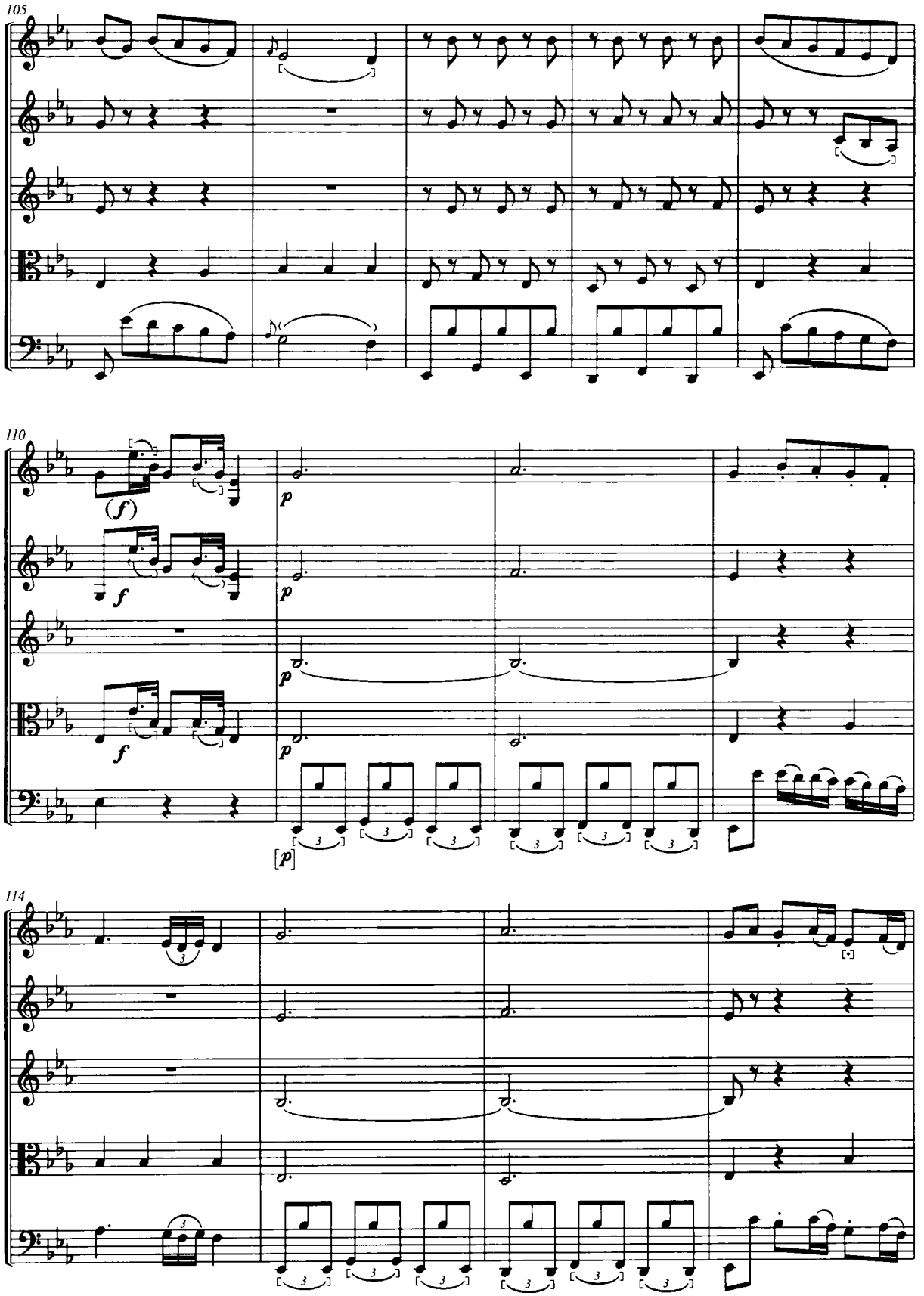

63

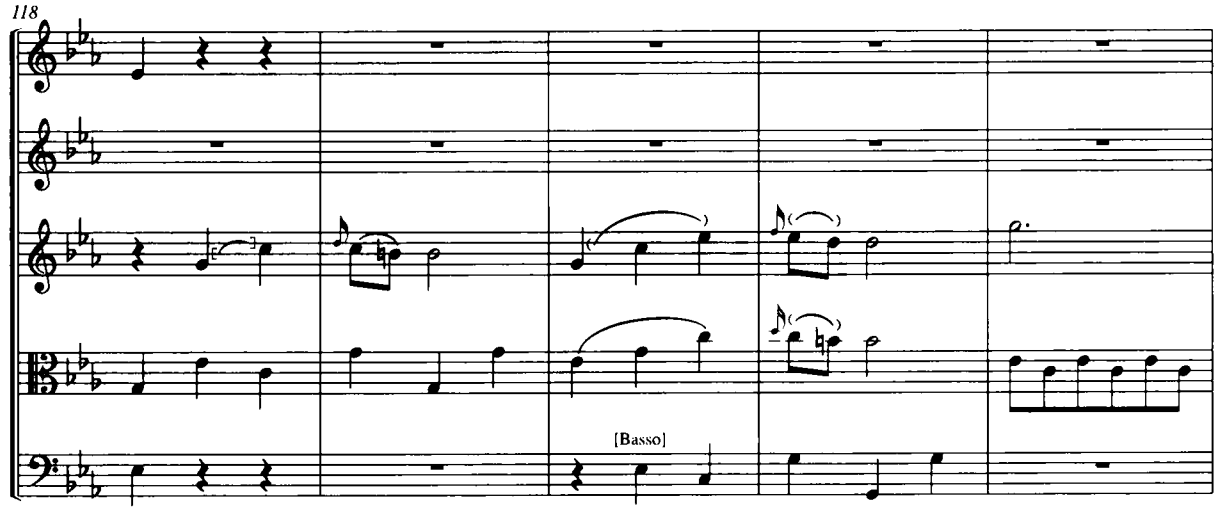

66
tr
tr
p dolce
p(dolce)

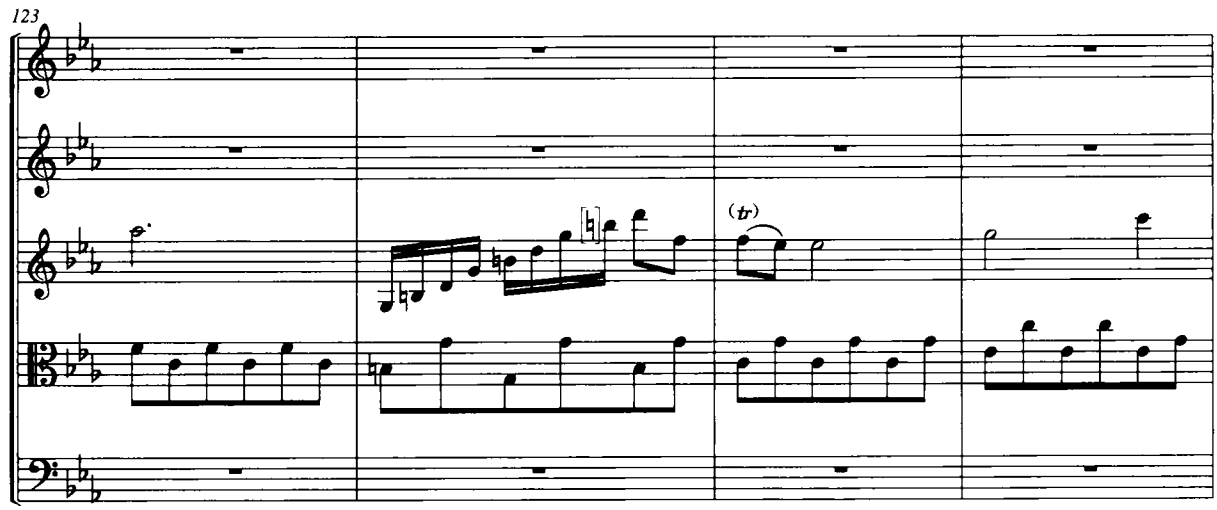

70
p dolce
pp
pp

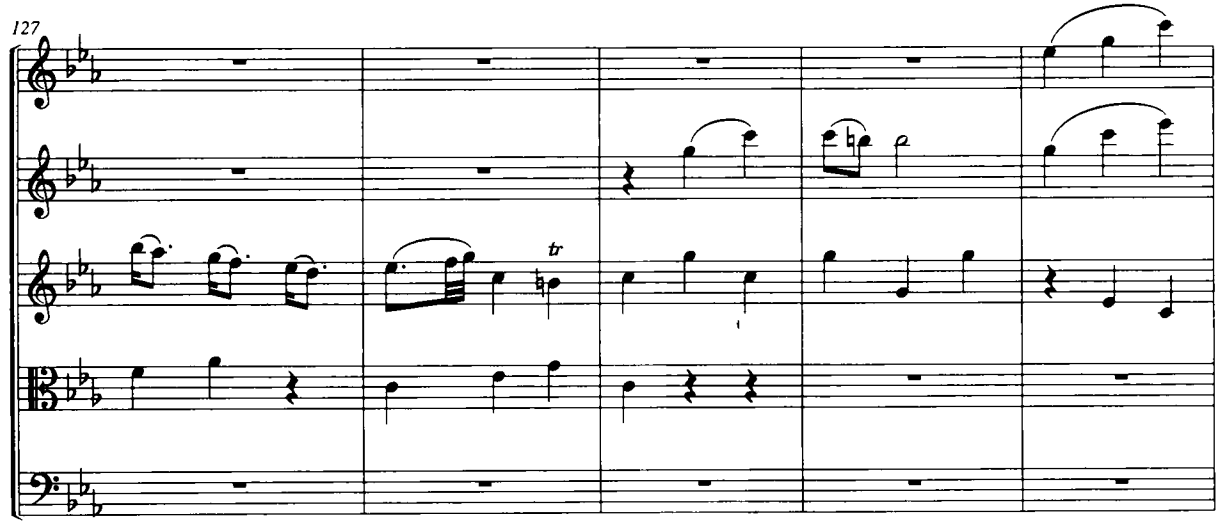

75
pp
fp
(f)
f
79
[p]
83
(p)[p]

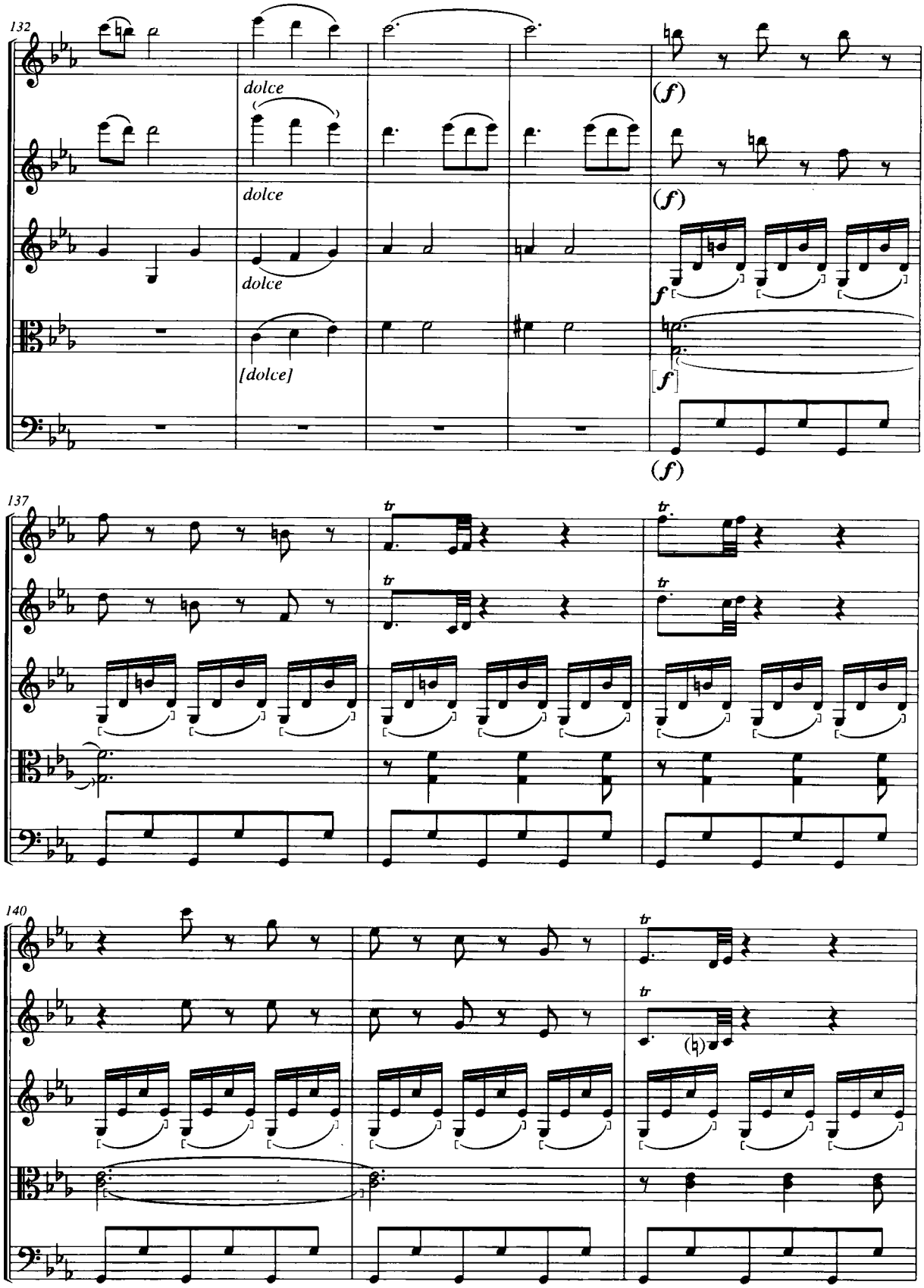

89
(f)
f
f
f
p
p
[Solo]
(f)
95
100
f
f
f

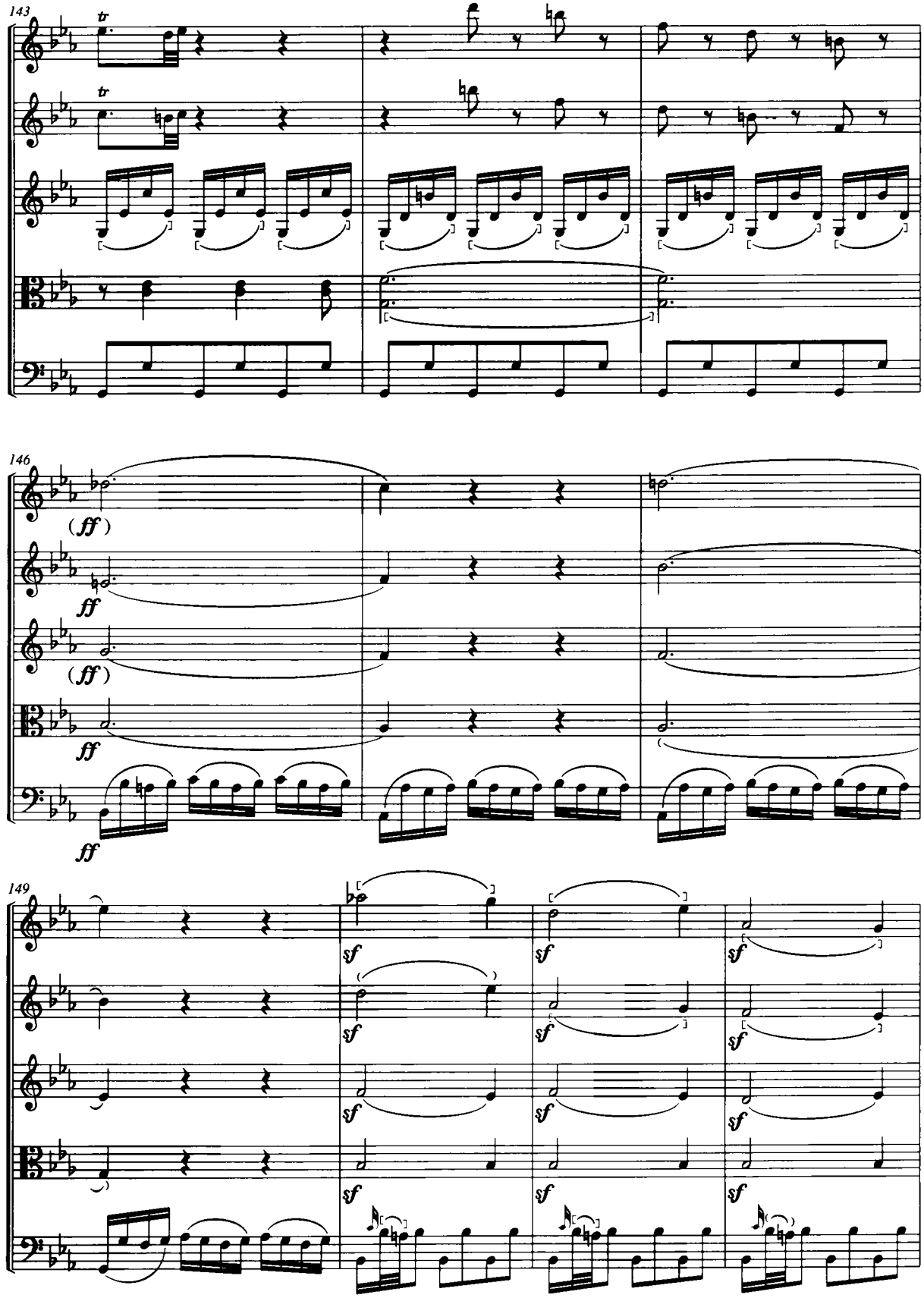

105
110
(f)
f
p
[p]
114

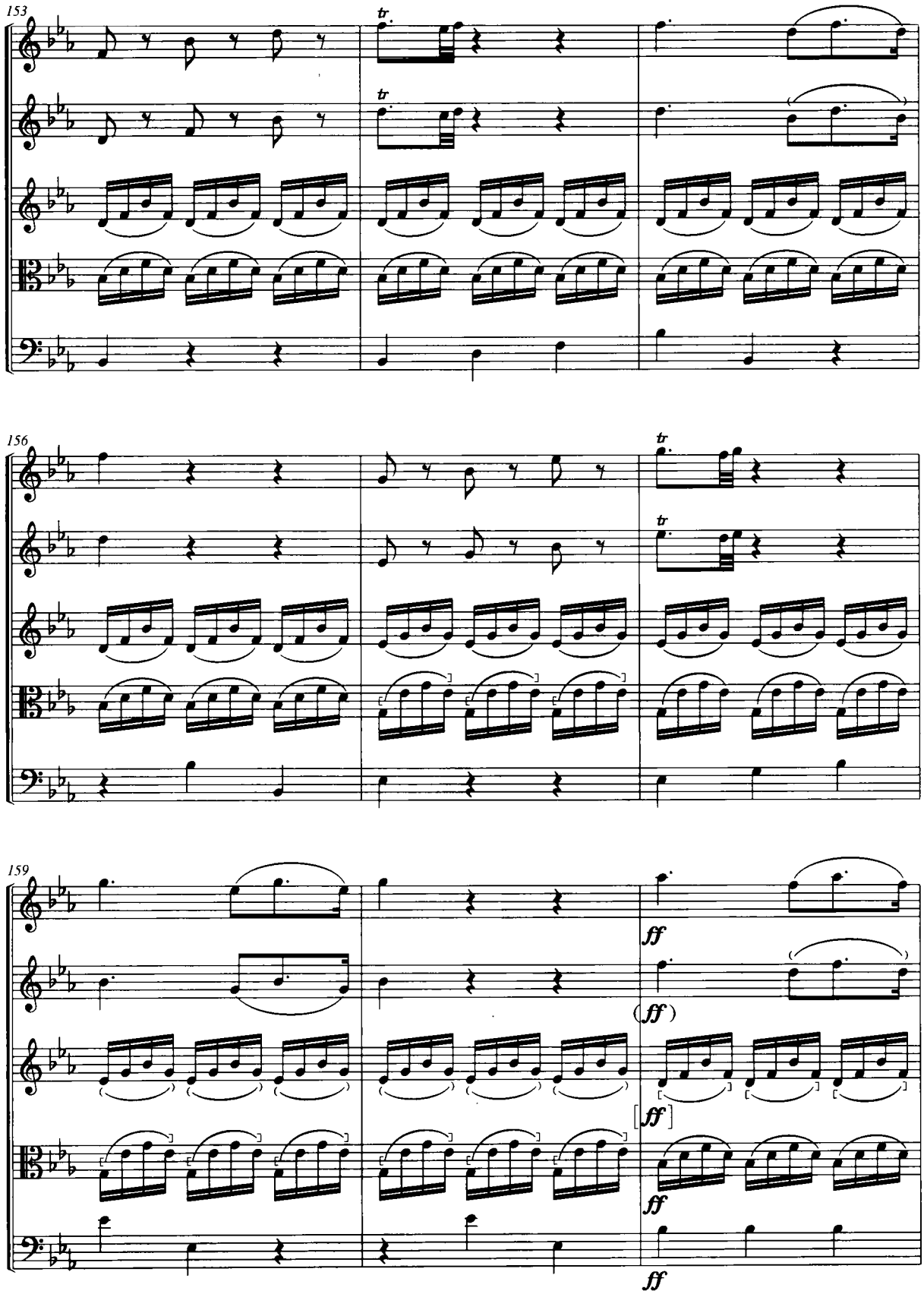

118
[Basso]

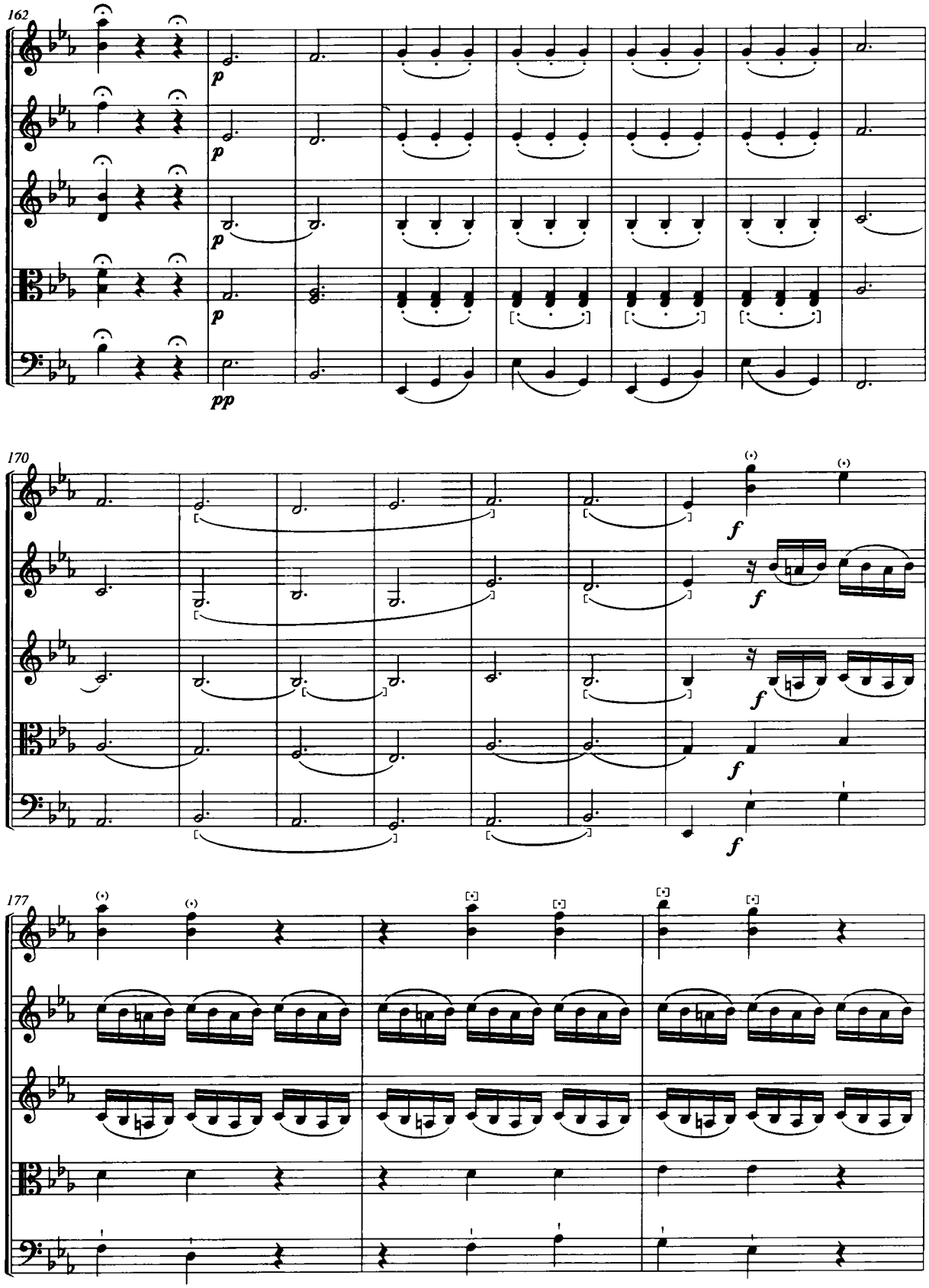

123
(tr)

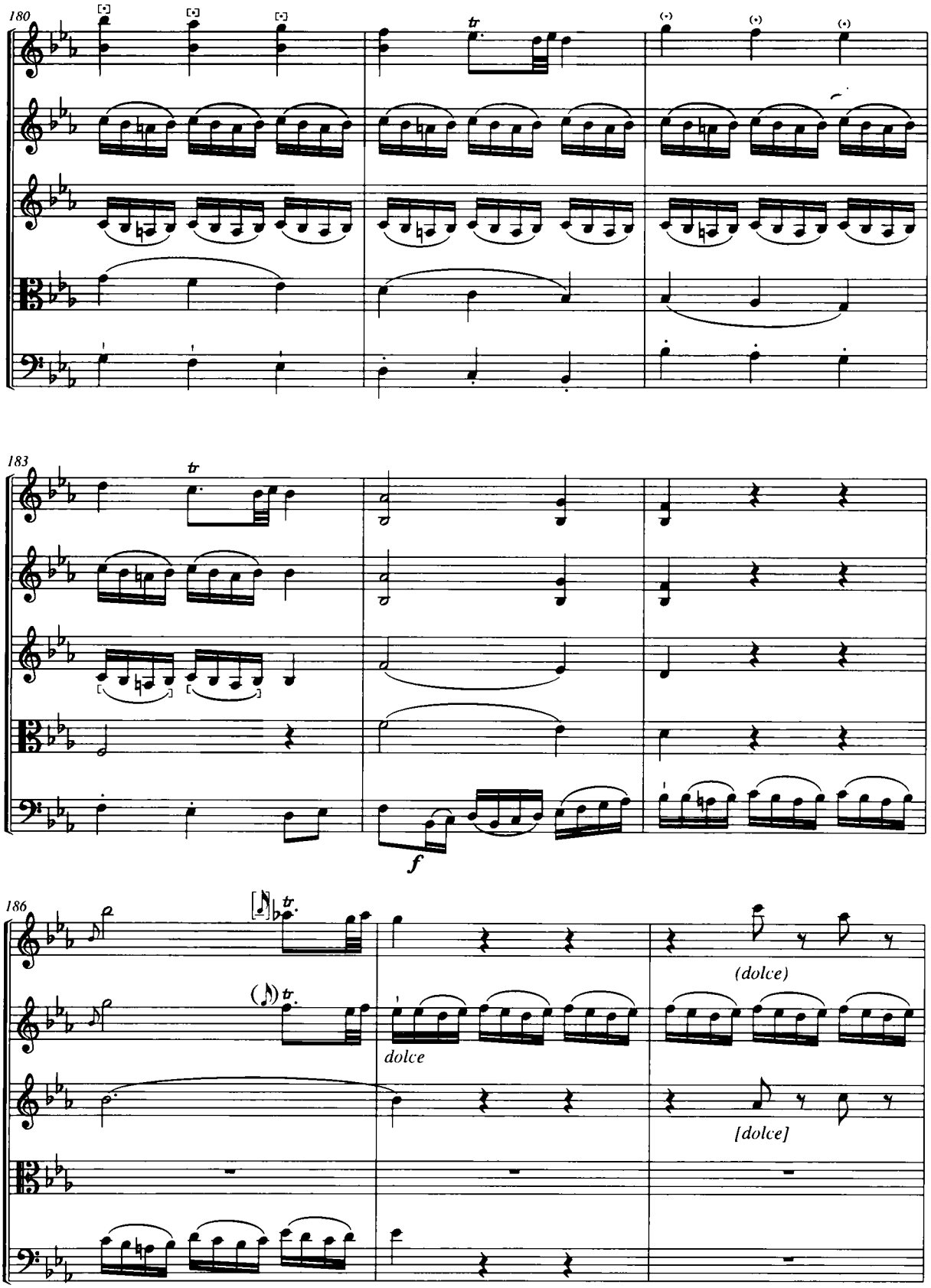

127
tr

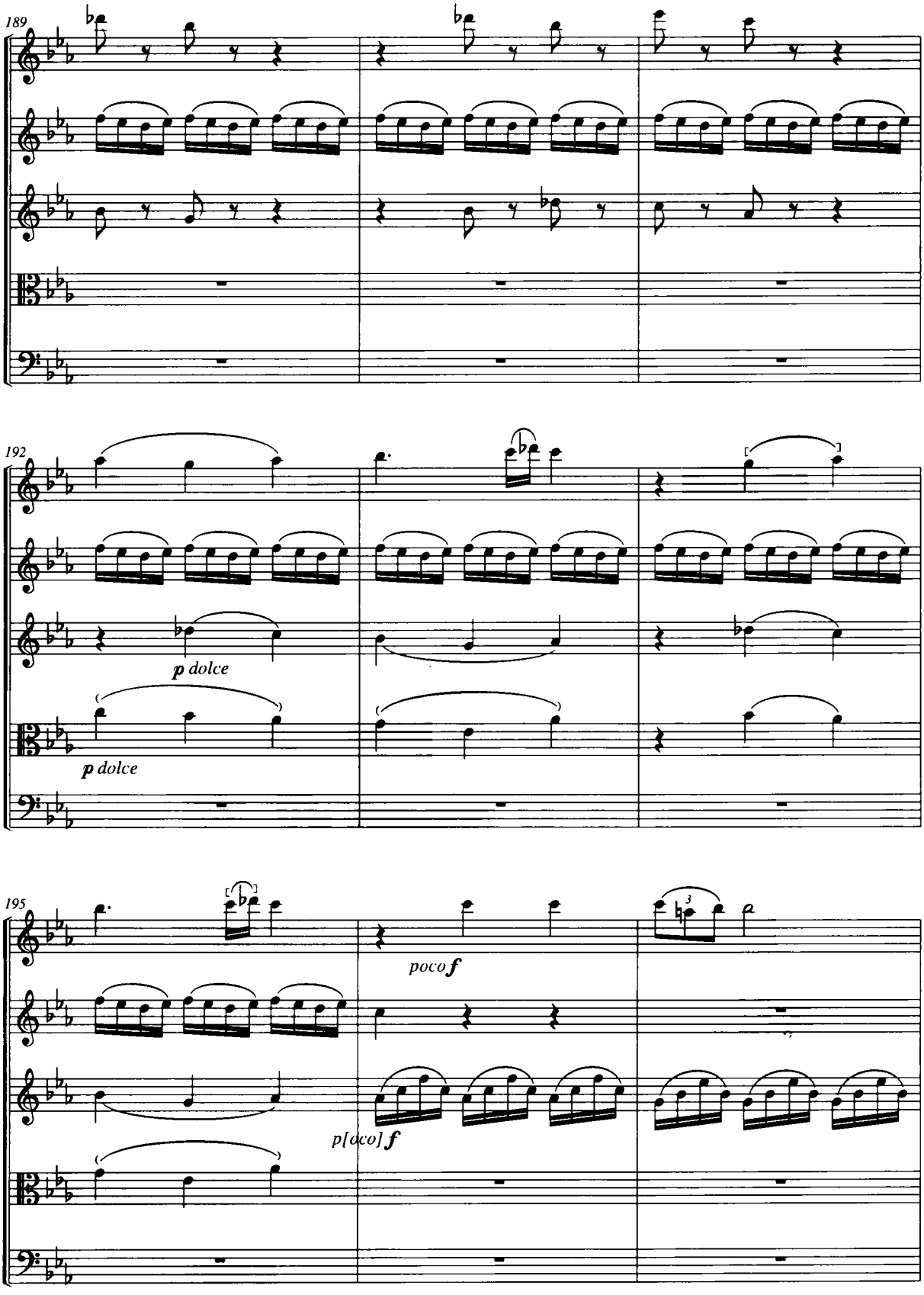

132
dolce
dolce
dolce
[dolce]
(f)
(f)
f
f
(f)
137
tr
tr
tr
tr
140
tr
tr

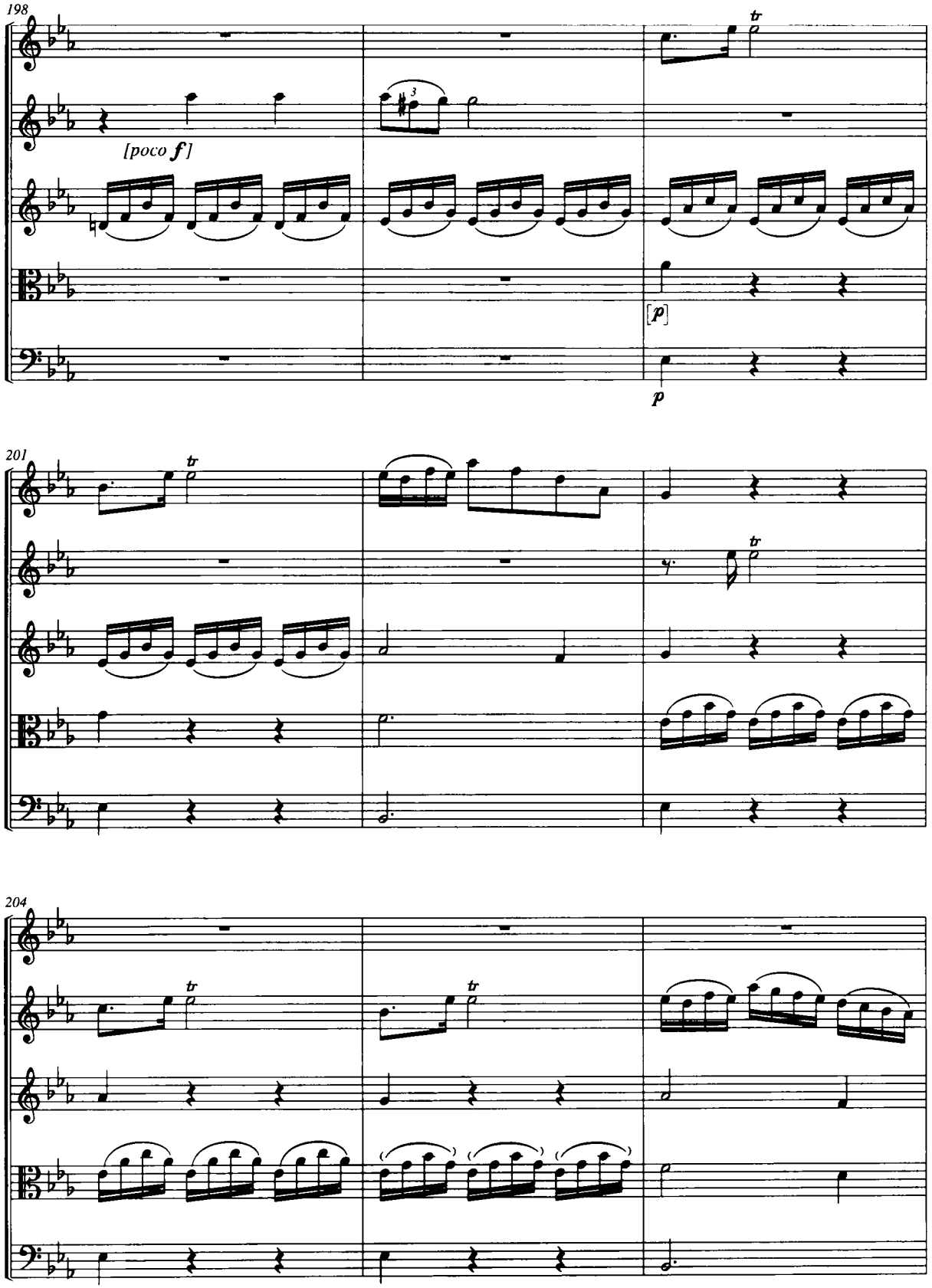

143
tr
tr
146
(ff)
ff
(ff)
ff
ff
149
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

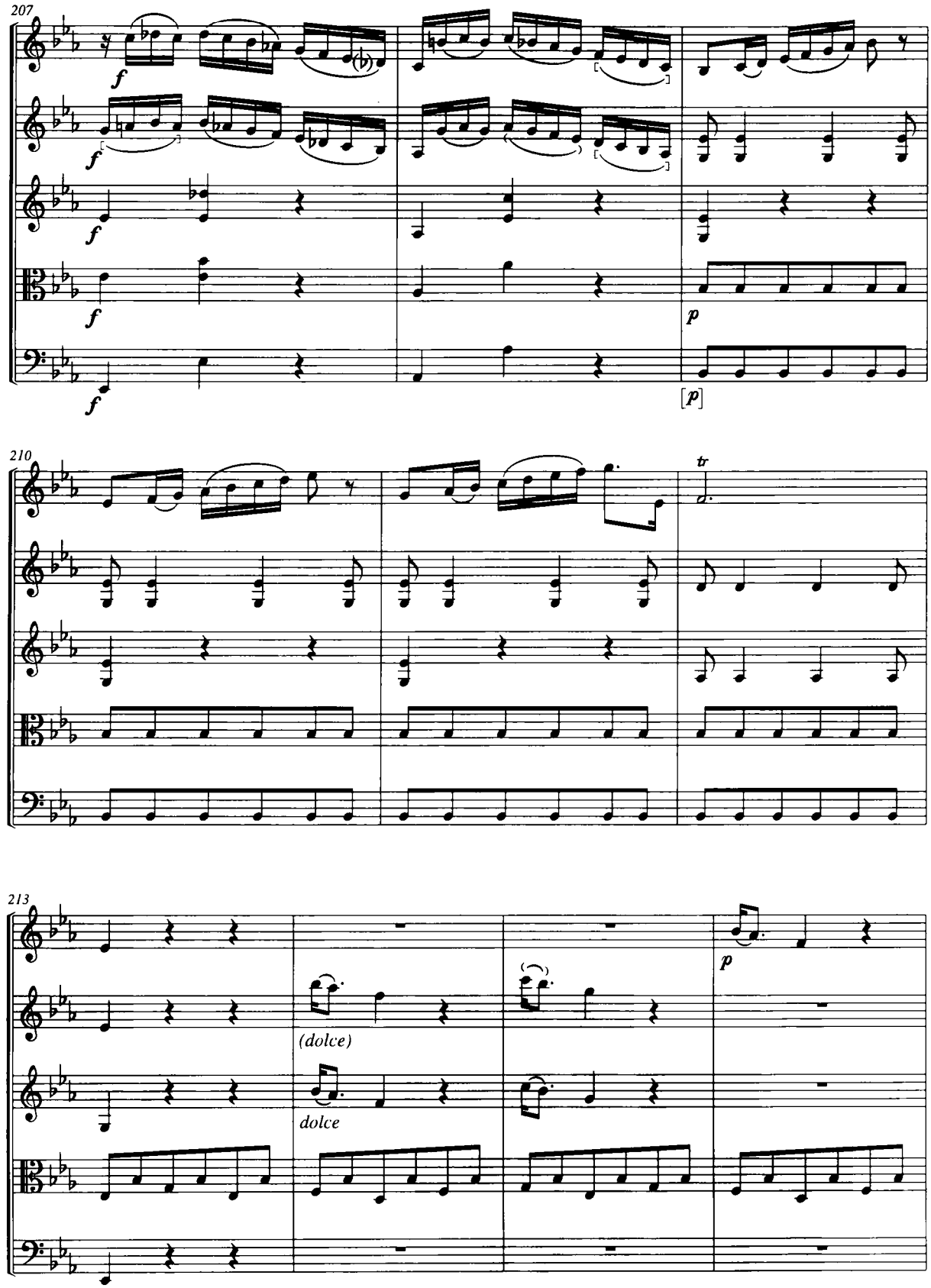

153
tr
tr
156
tr
tr
159
ff
(ff)
[ff]
ff
ff

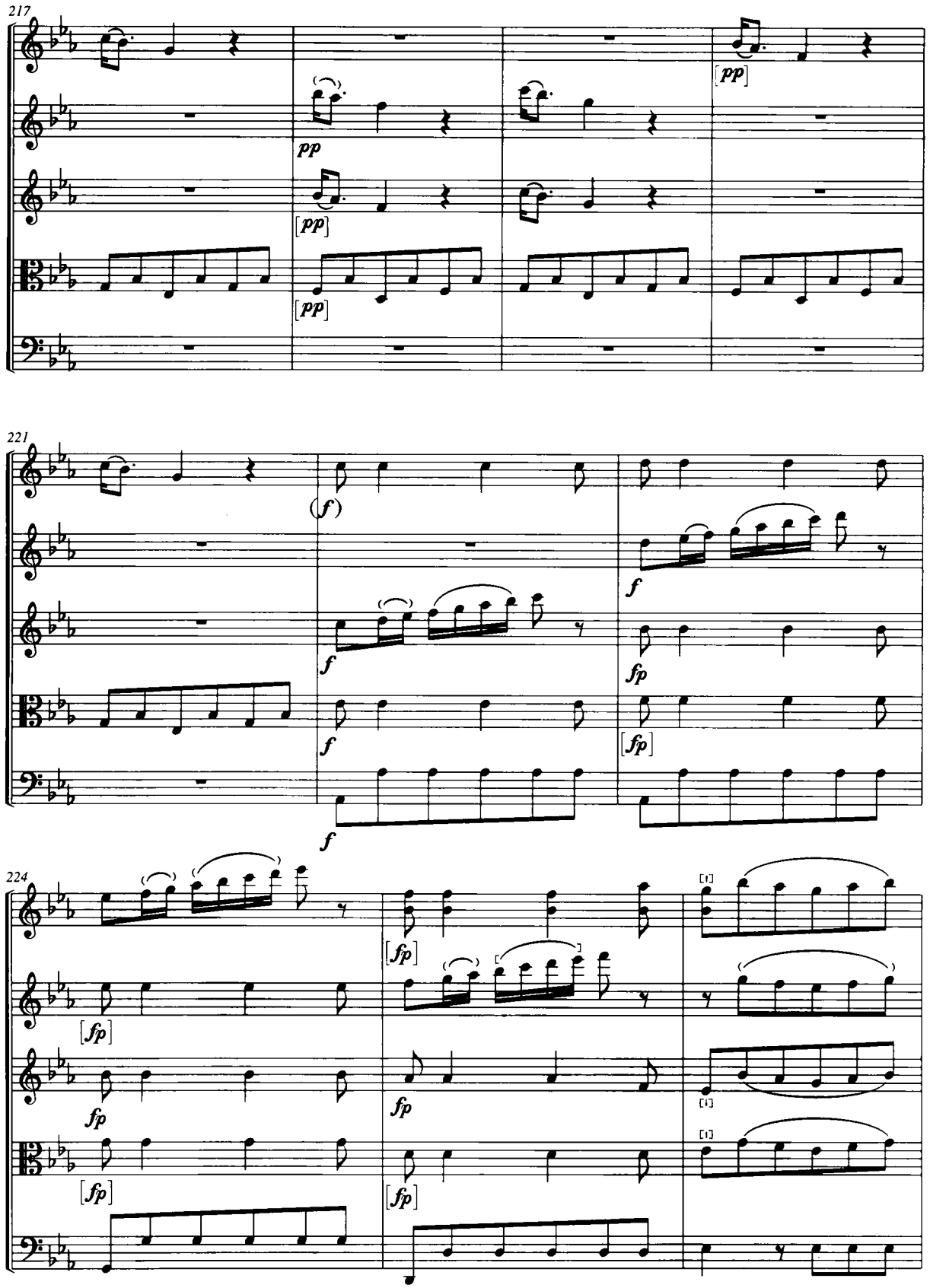

162
p
p
p
p
pp
170
f
f
f
f
177

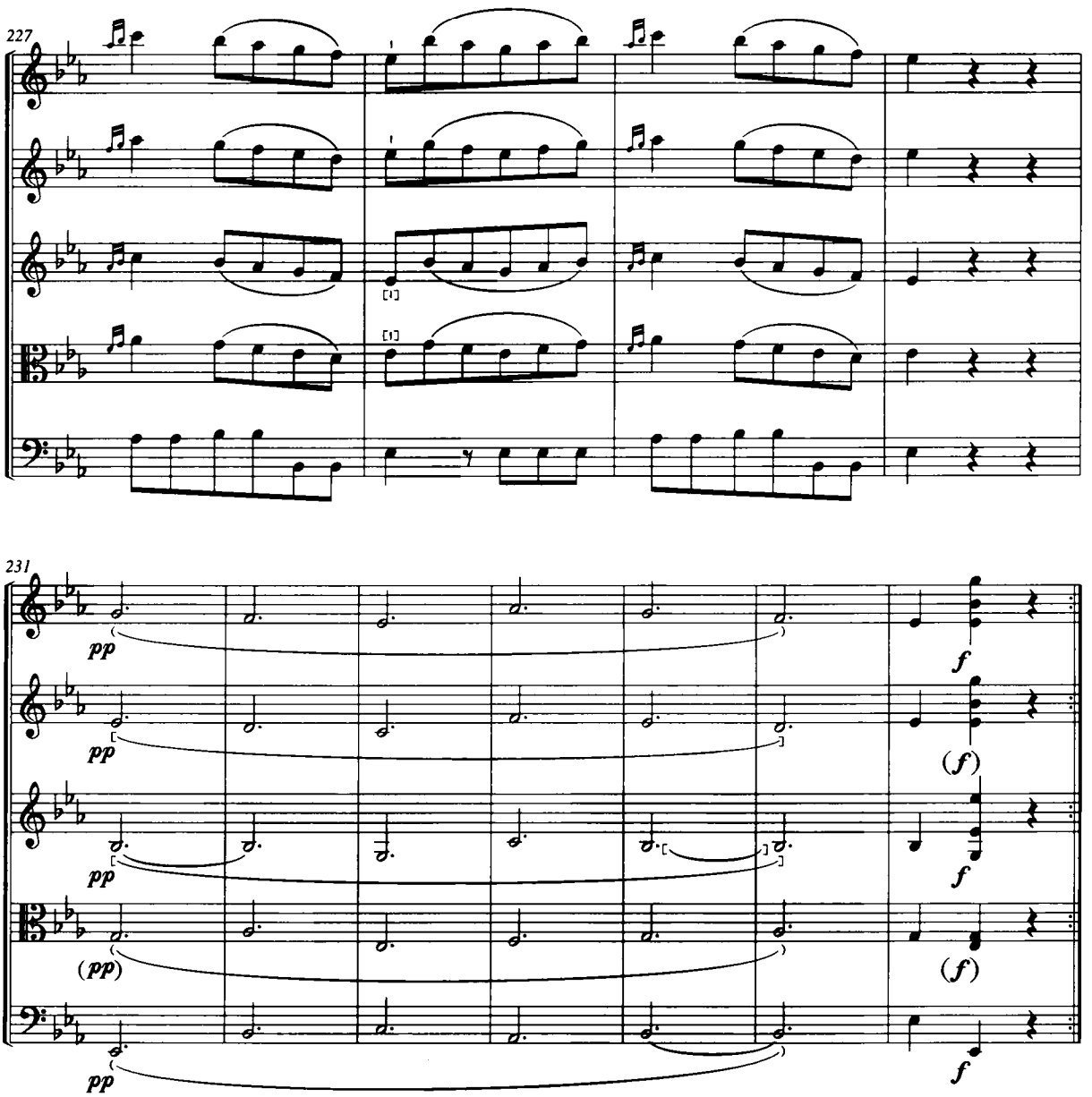

180
183
186
f
dolce
(dolce)
[dolce]

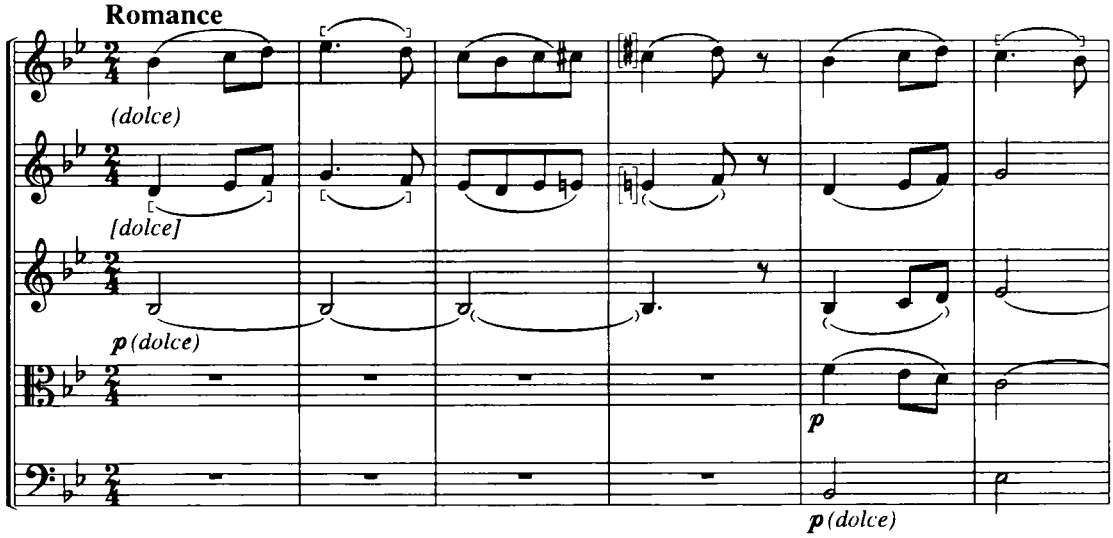

189
192
p dolce
p dolce
195
poco f
p[oco] f

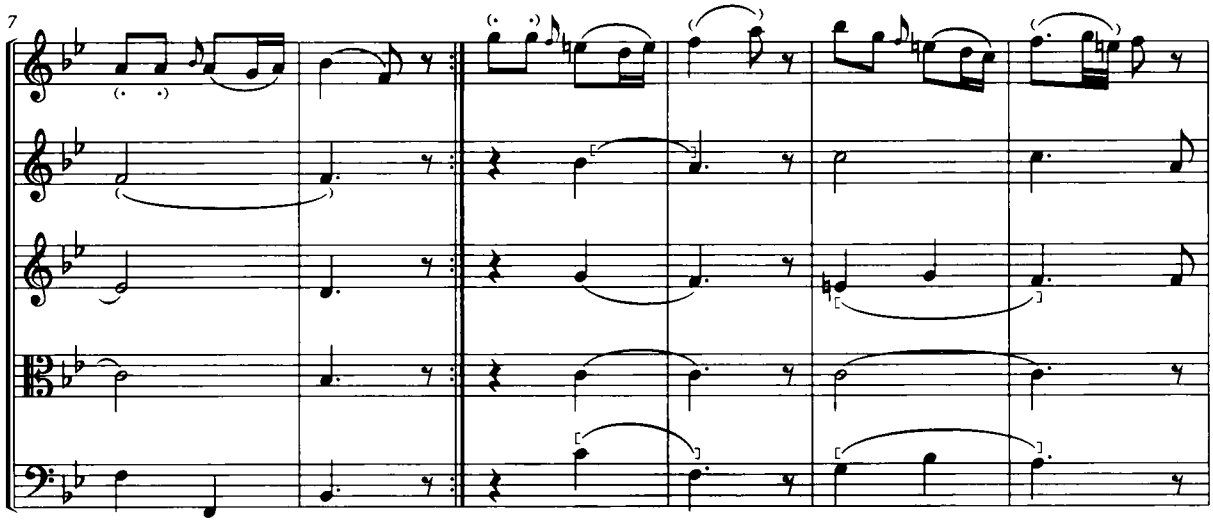

198
[poco f]
[p]
p
201
204

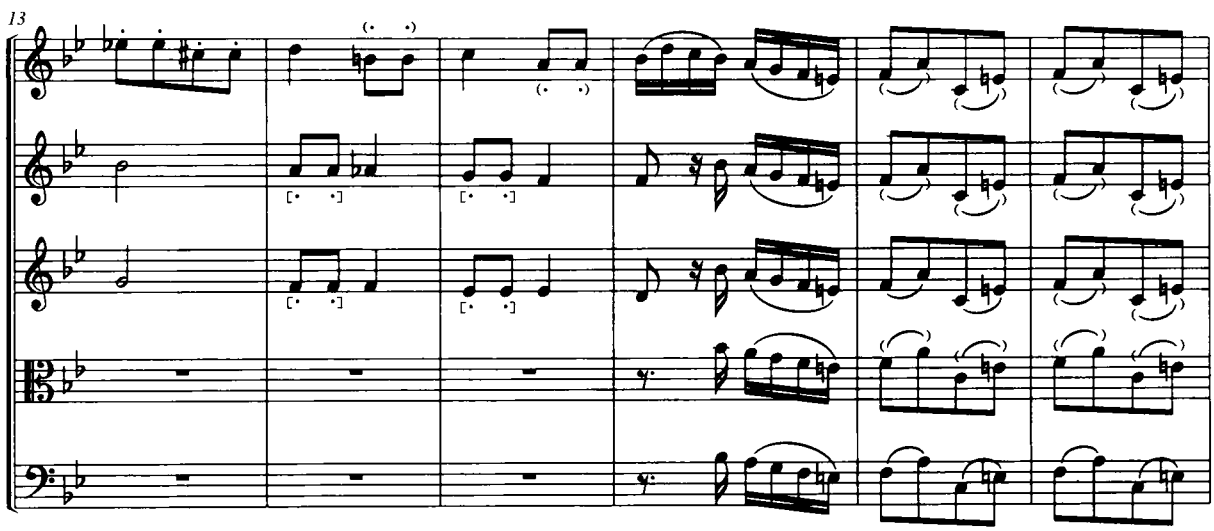

207
f
f
f
f
f
p
[p]
210
tr
213
(dolce)
dolce
p

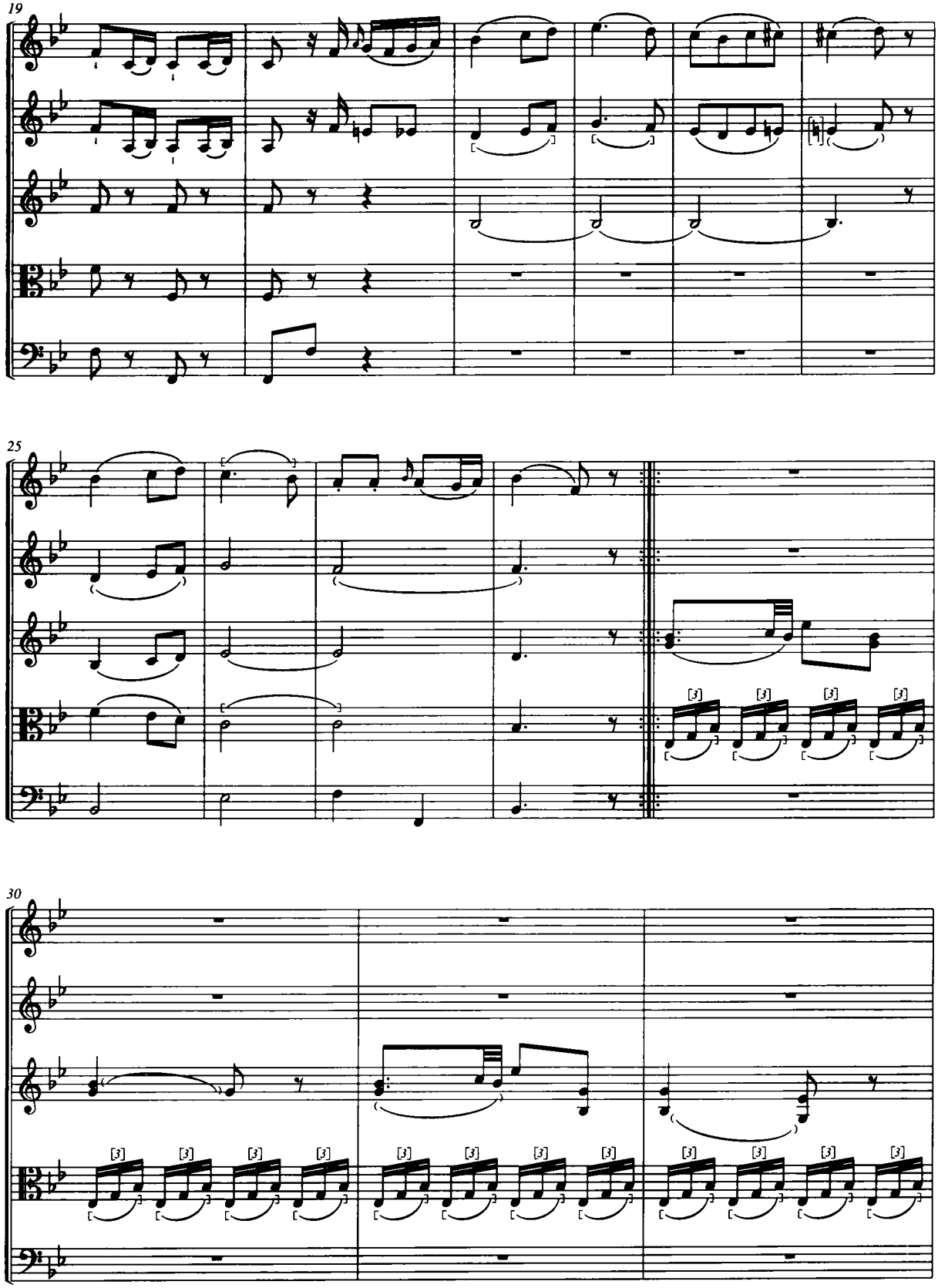

217
pp
[pp]
[pp]
[pp]
221
(f)
f
f
f
f
fp
[fp]
224
[fp]
[fp]
[fp]
fp
fp
[fp]
[fp]

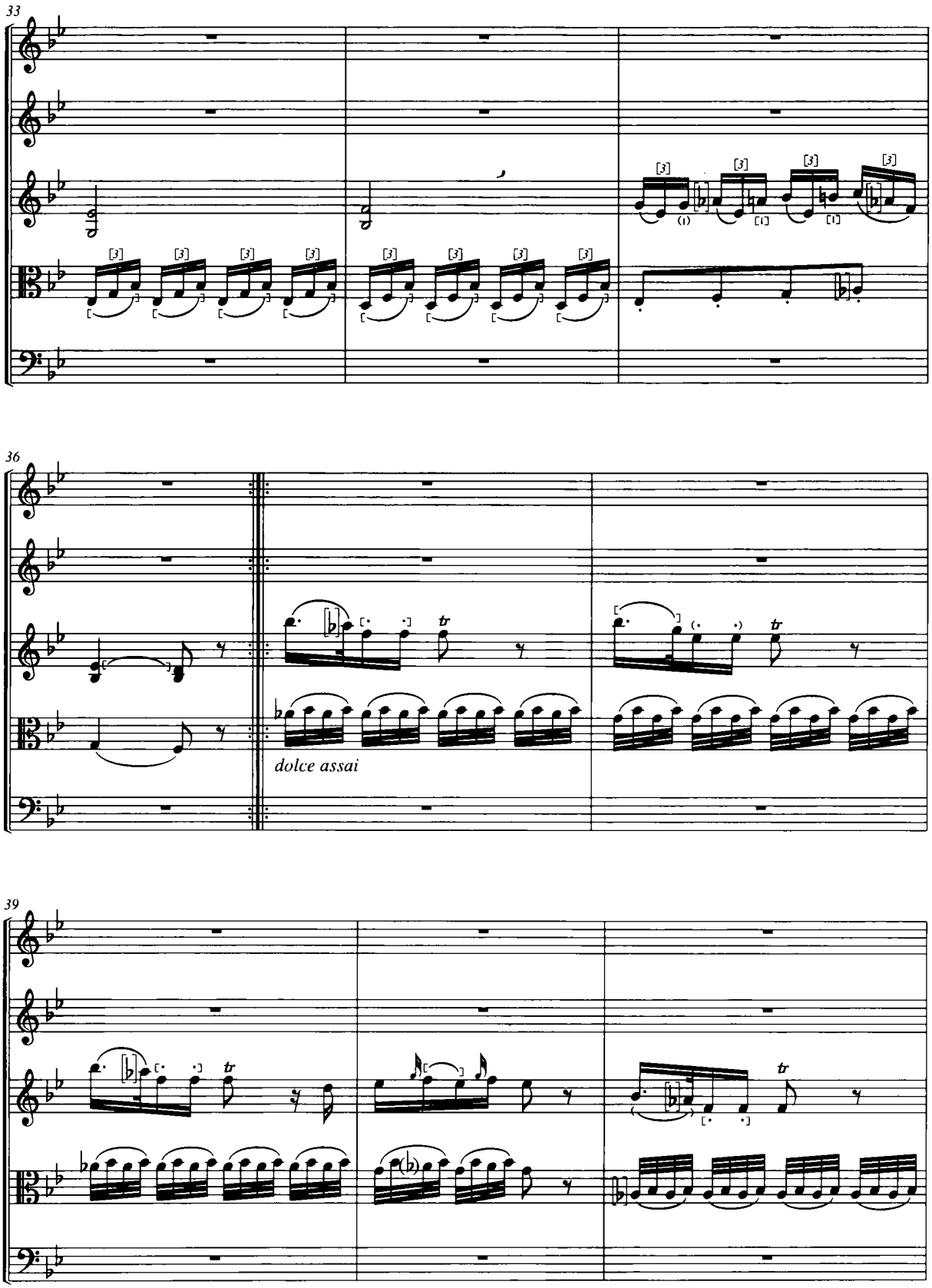

227
231
pp
pp
pp
(pp)
pp
f
(f)
f
(f)
f

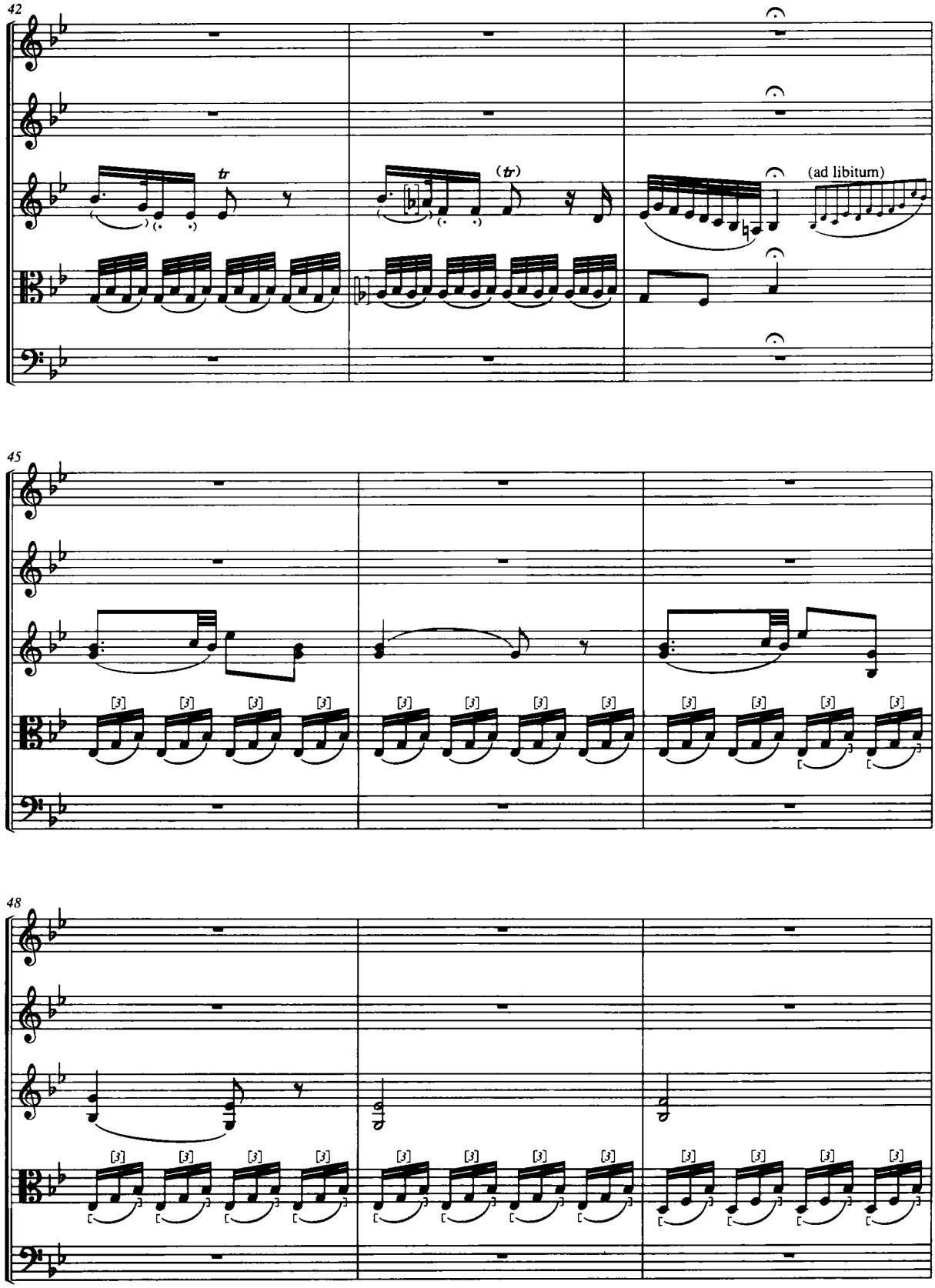

Romance
(dolce)
[dolce]
p (dolce)
p
p (dolce)

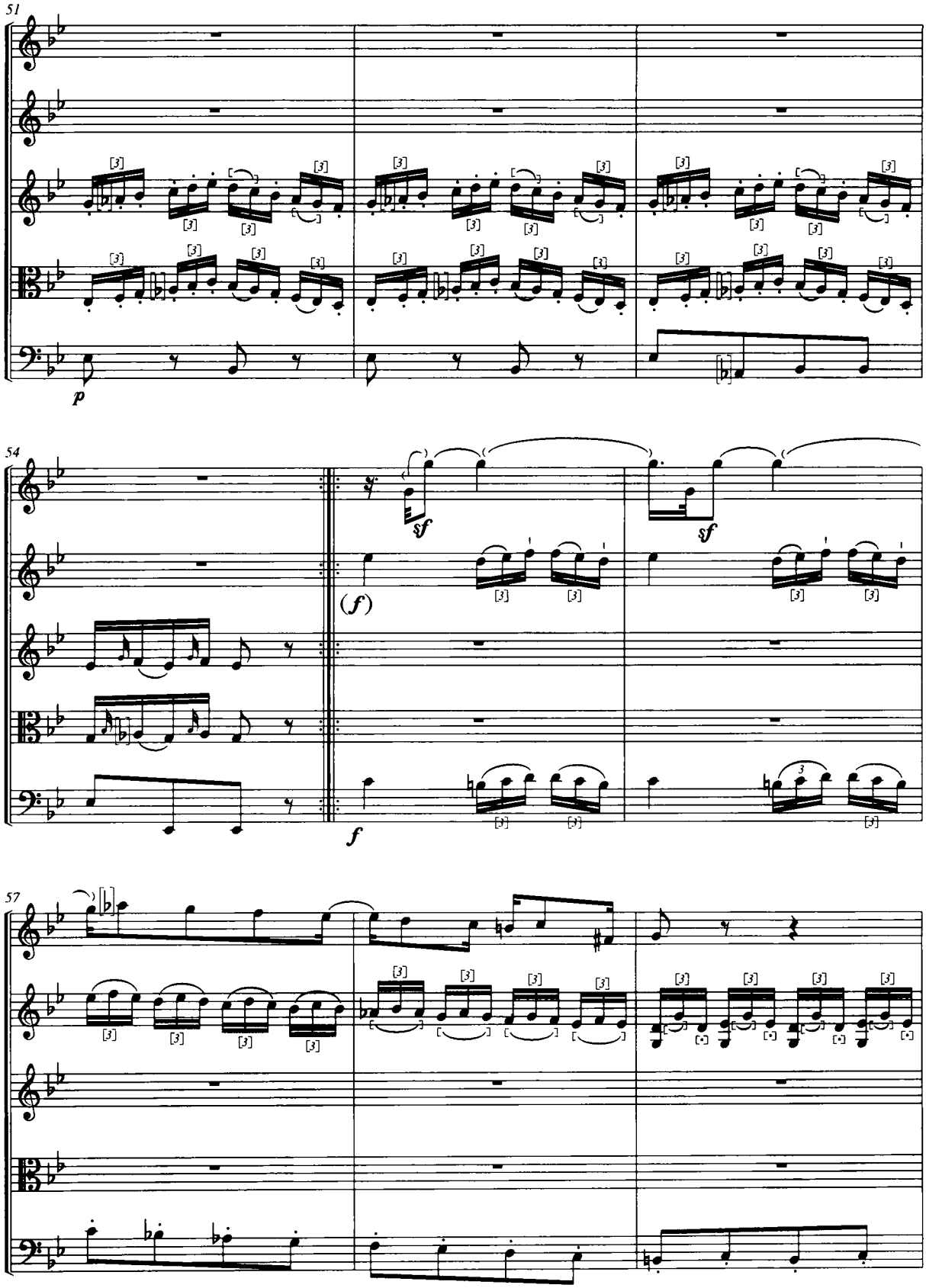

7

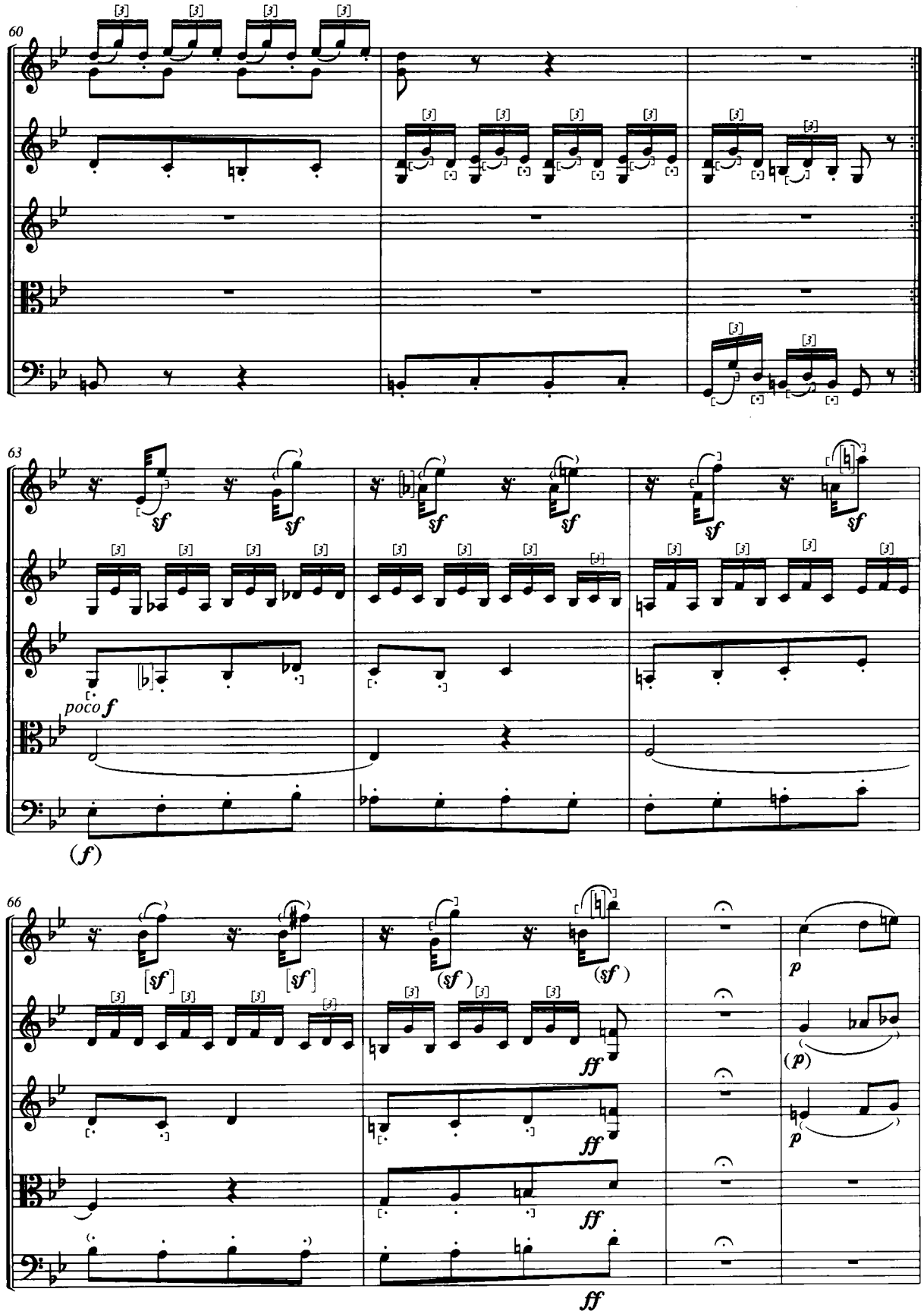

13

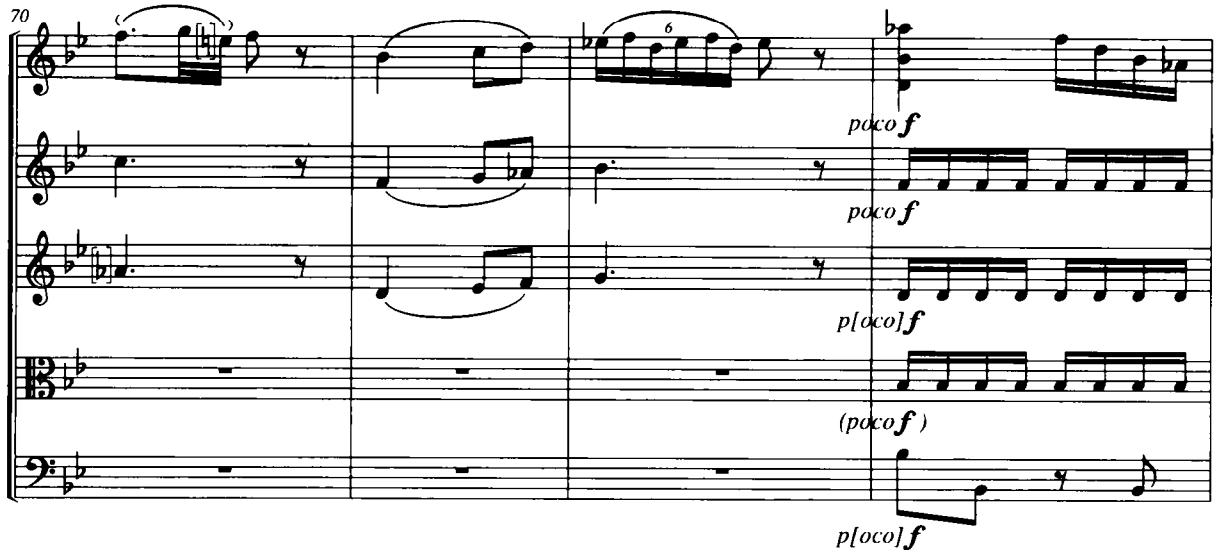

19
25
30

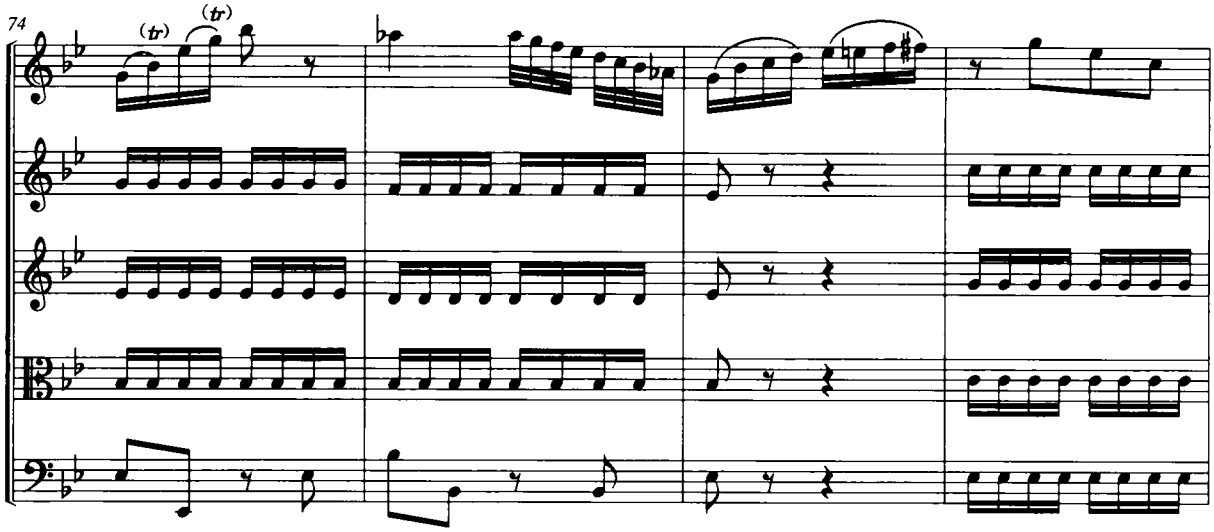

33
36
dolce assai
39

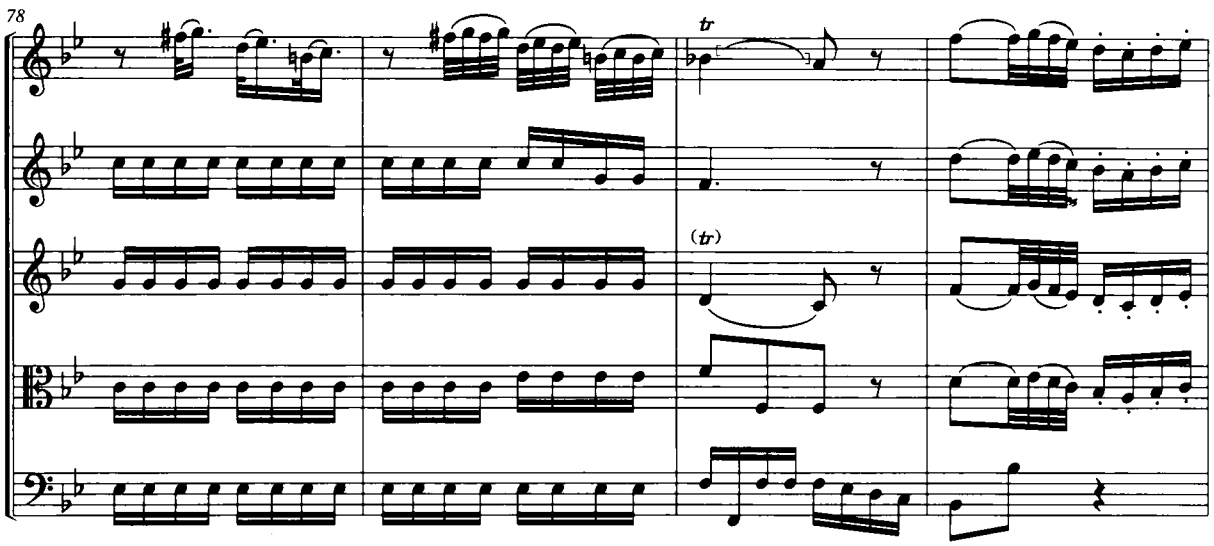

42
tr
(tr)
(ad libitum)
45
48

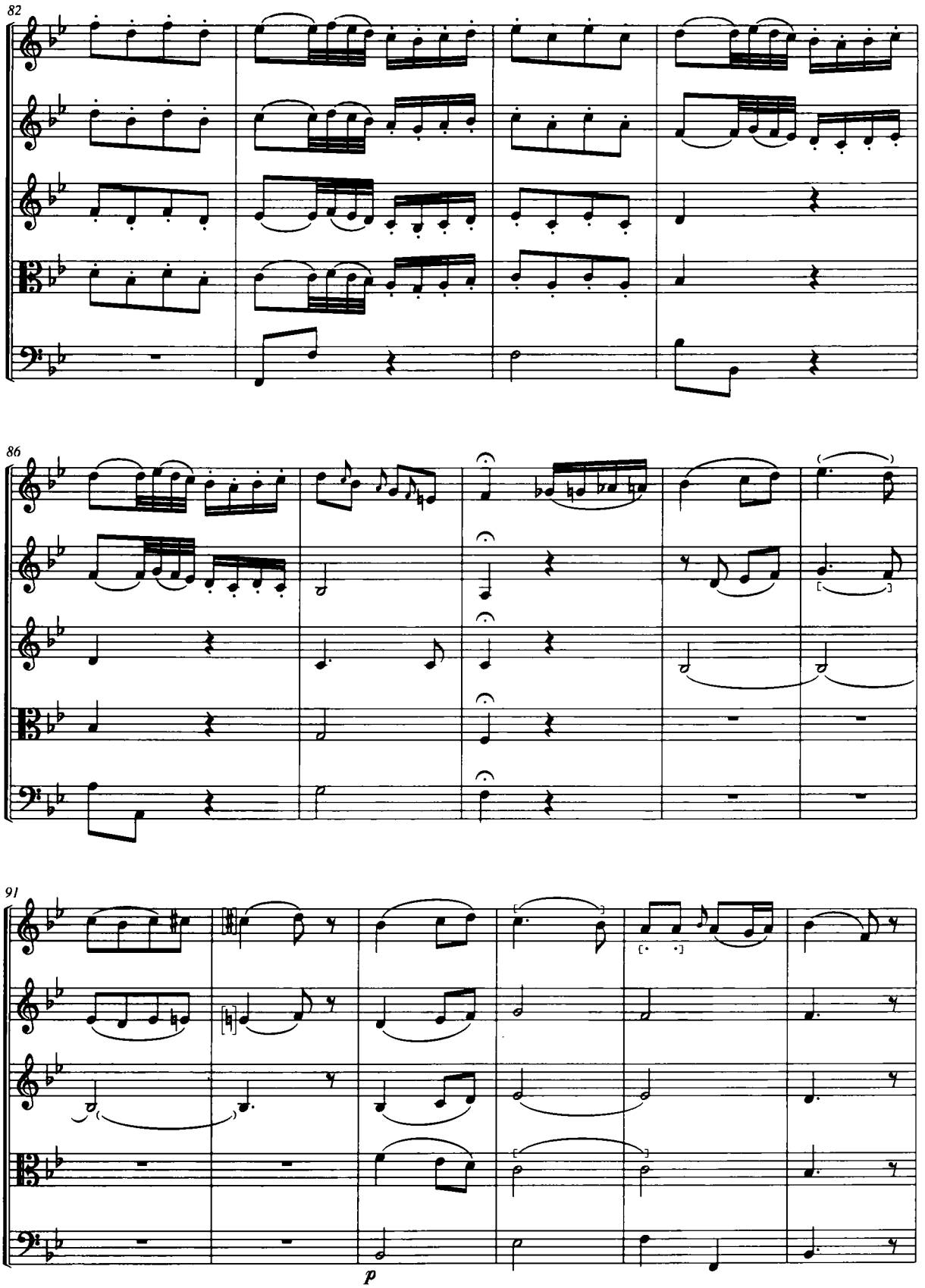

51
p
54
sf
sf
(f)
f
57

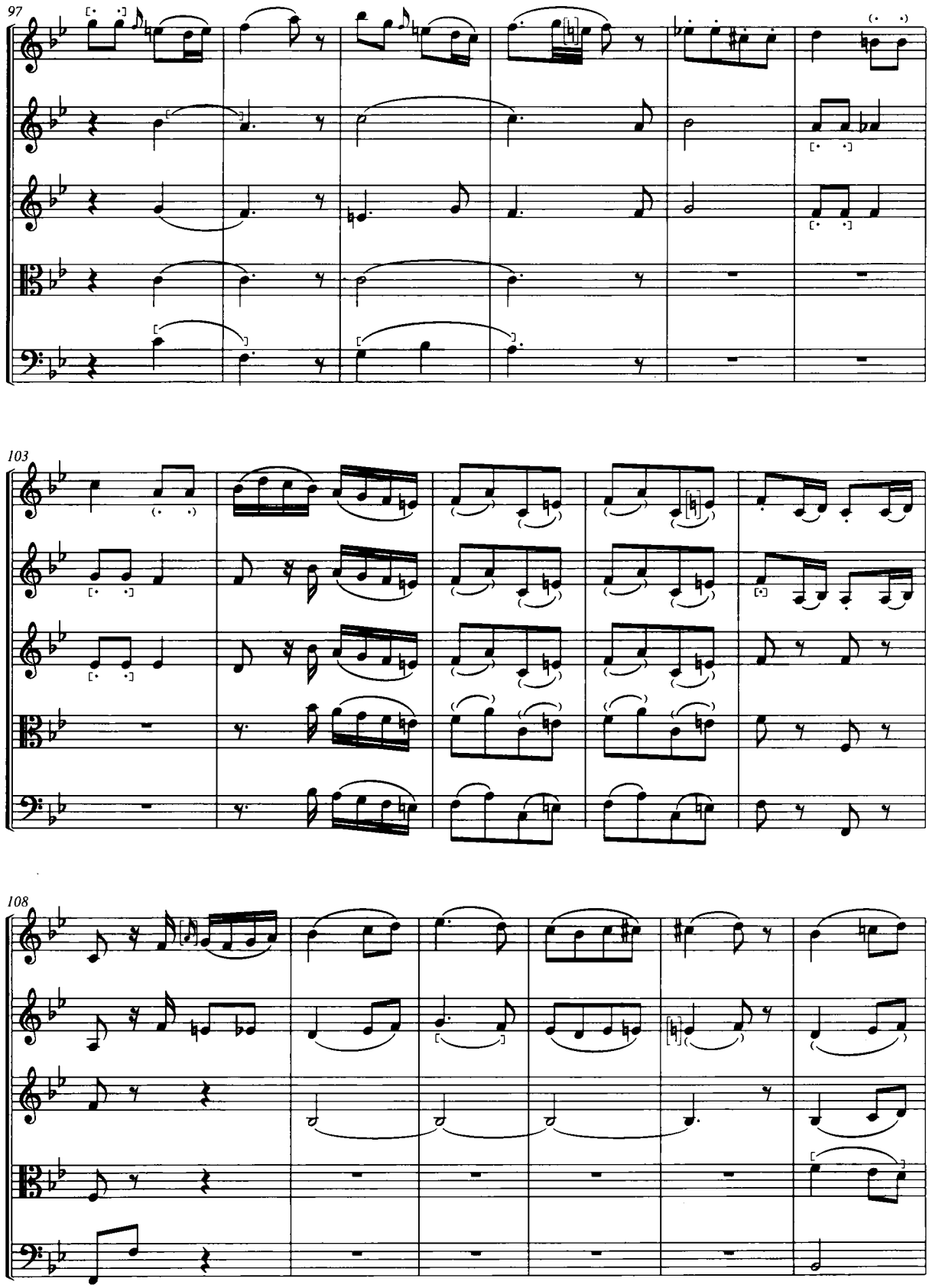

60
63
poco f
(f)
66
(sf)
ff
p
(p)

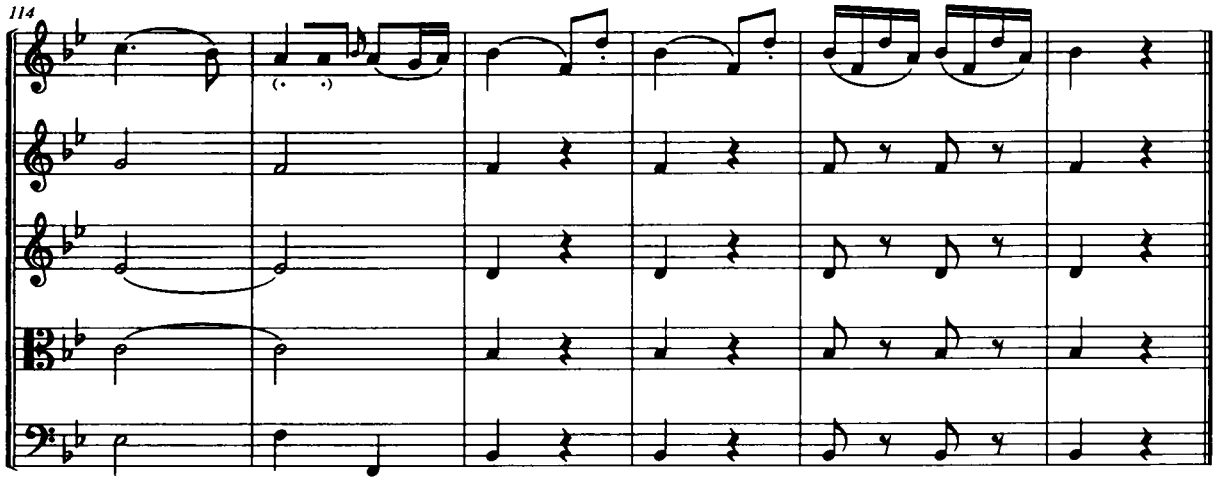

70
poco f
poco f
p[oco] f
(poco f )
p[oco] f


74
(tr)
(tr)


78
tr
(tr)

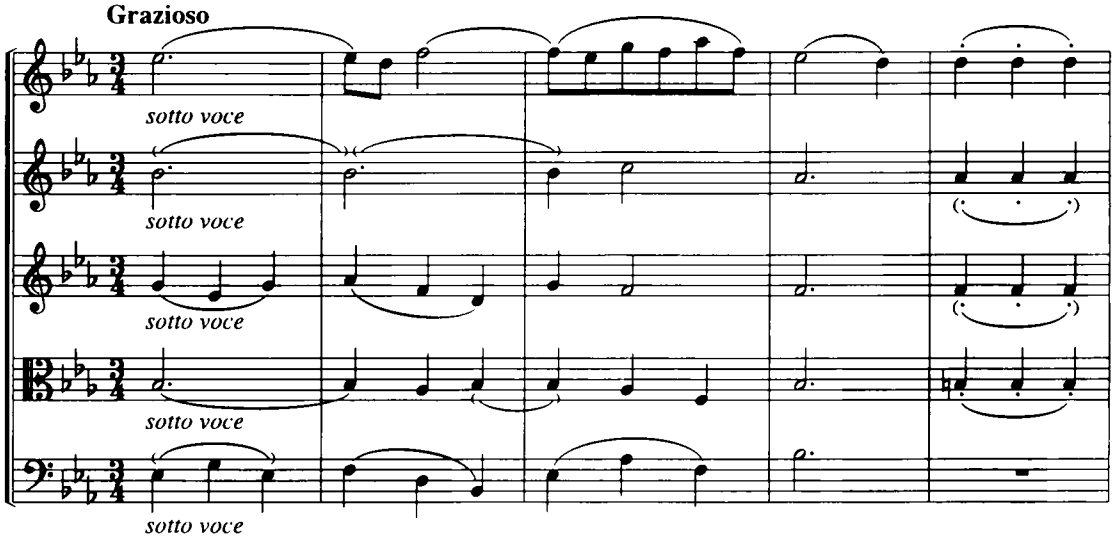

82
86
91
p

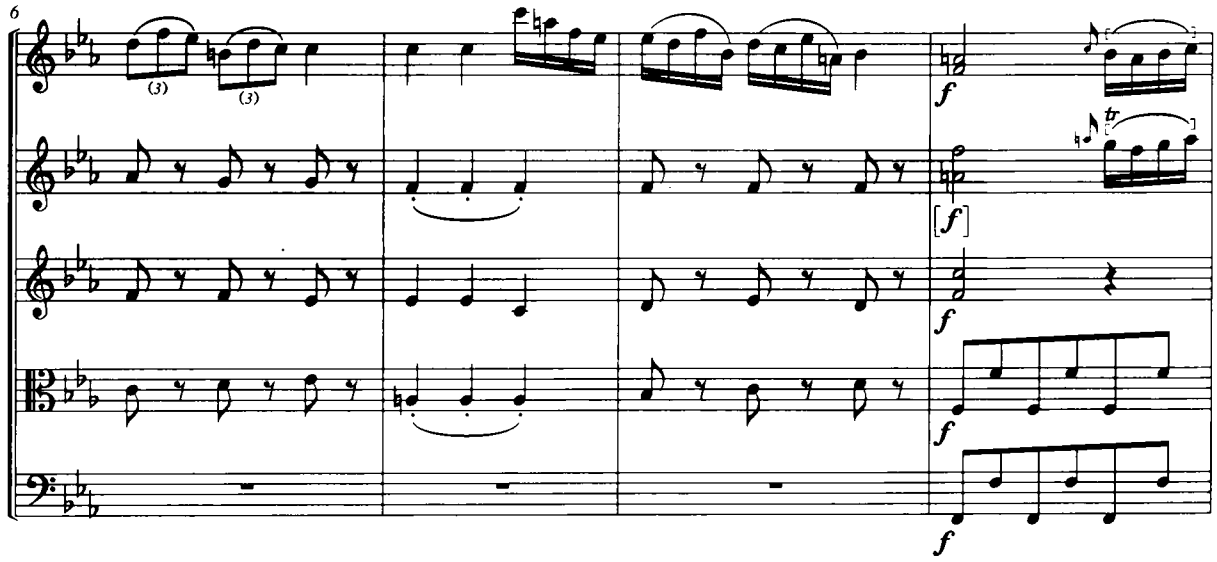

97
103
108

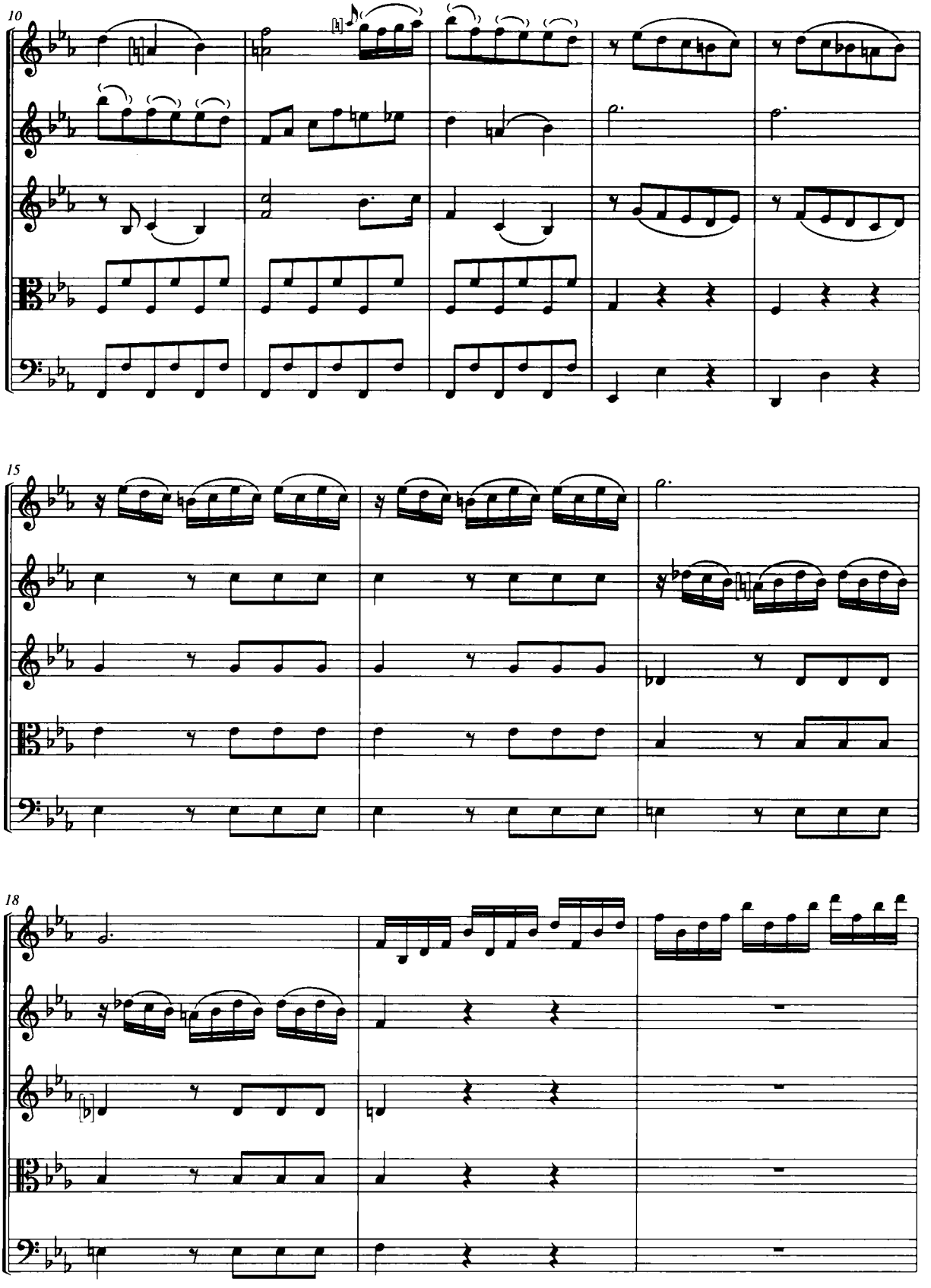


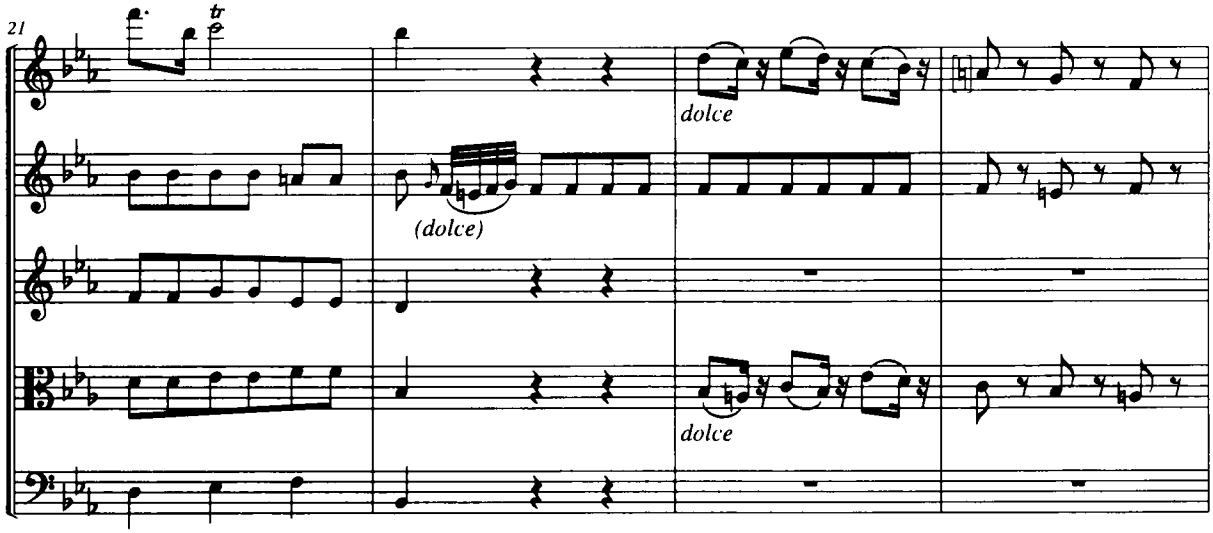

**Tempo di Menuetto**

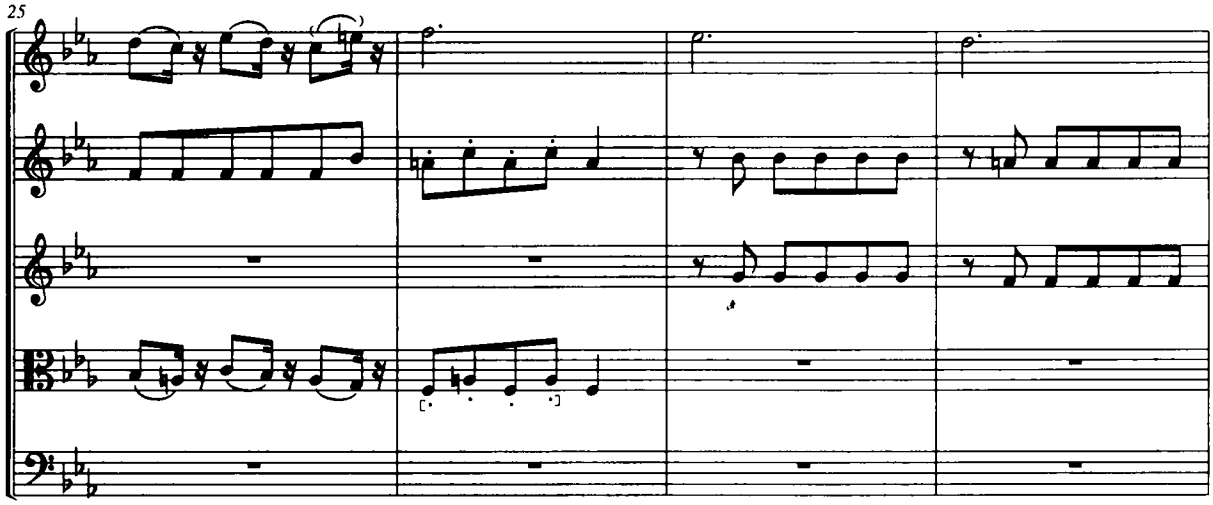
**Grazioso**

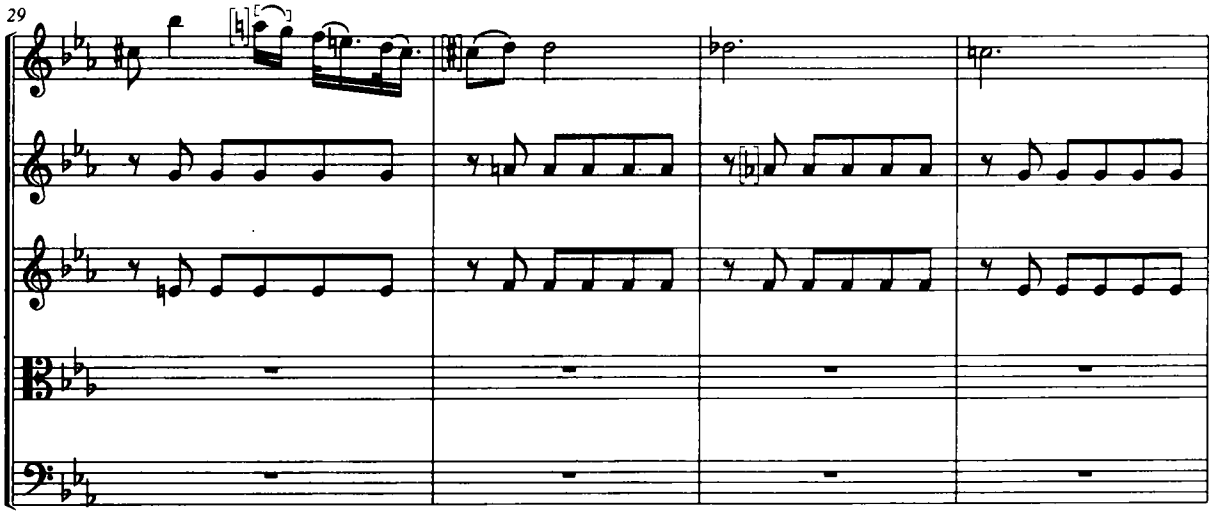


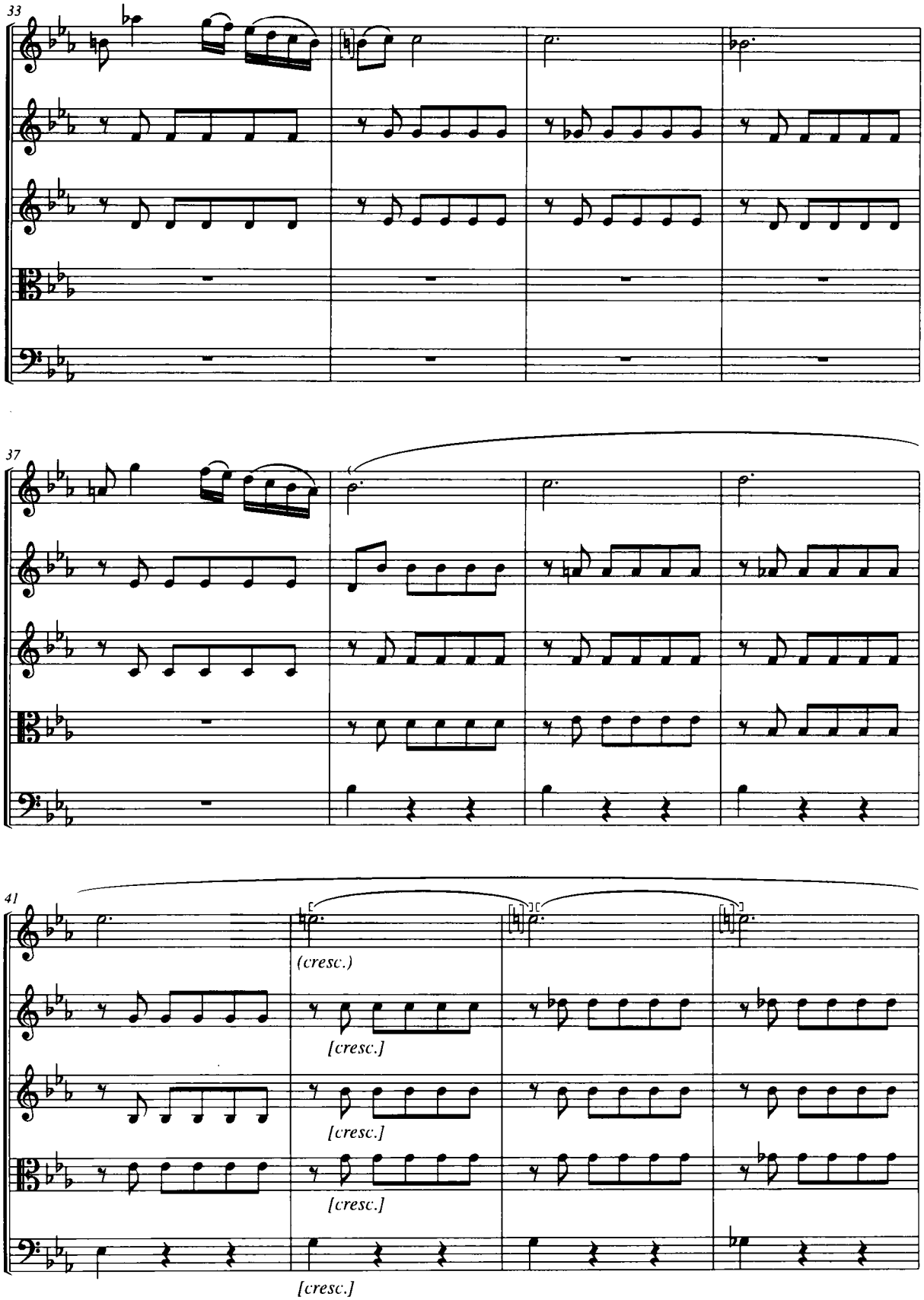



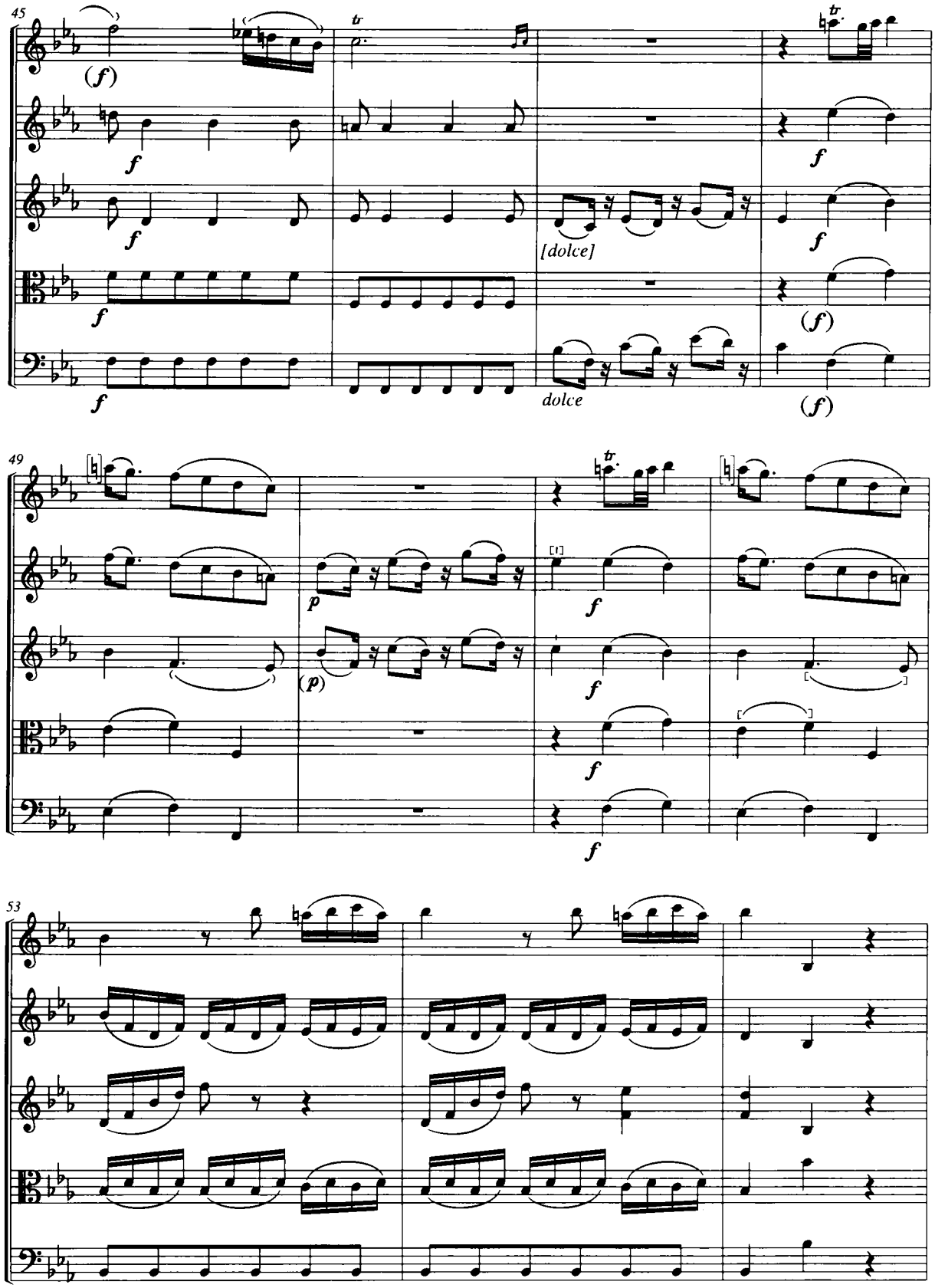

10
15
18

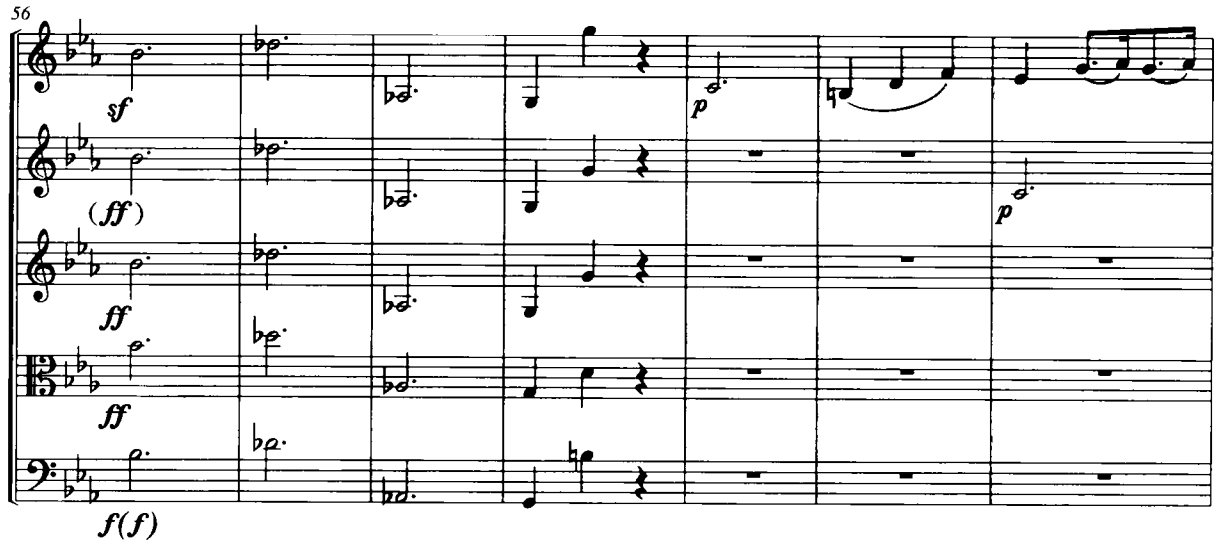

21
tr
dolce
(dolce)
dolce

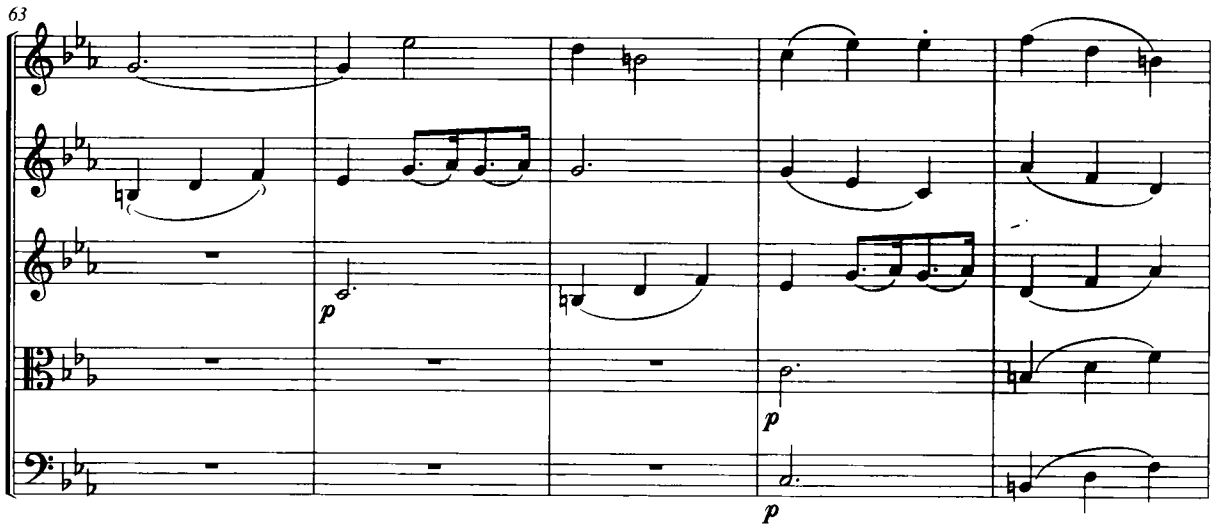

25

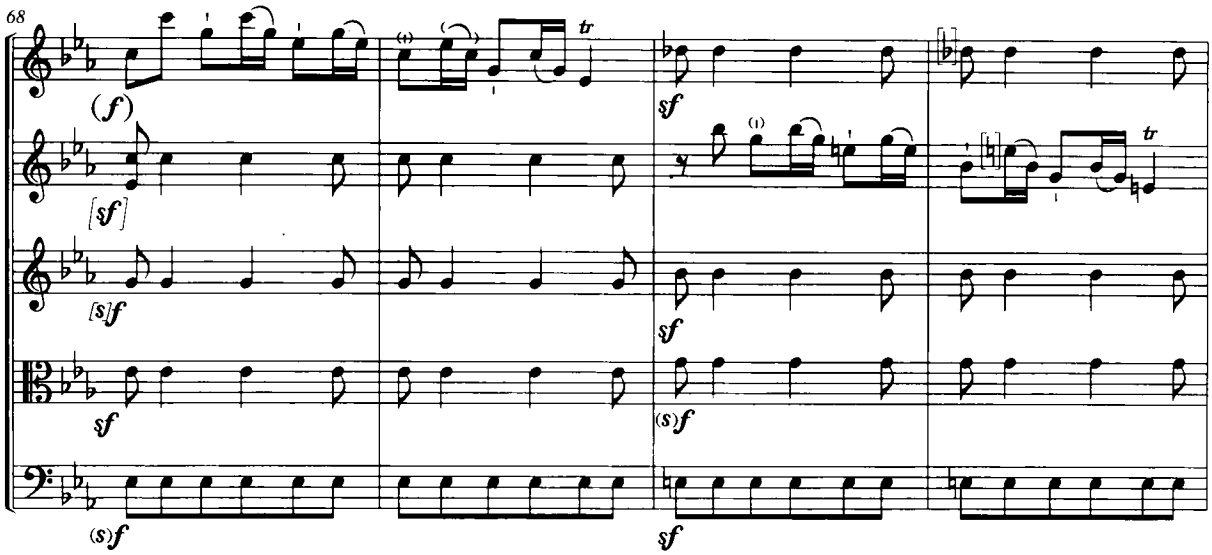

29

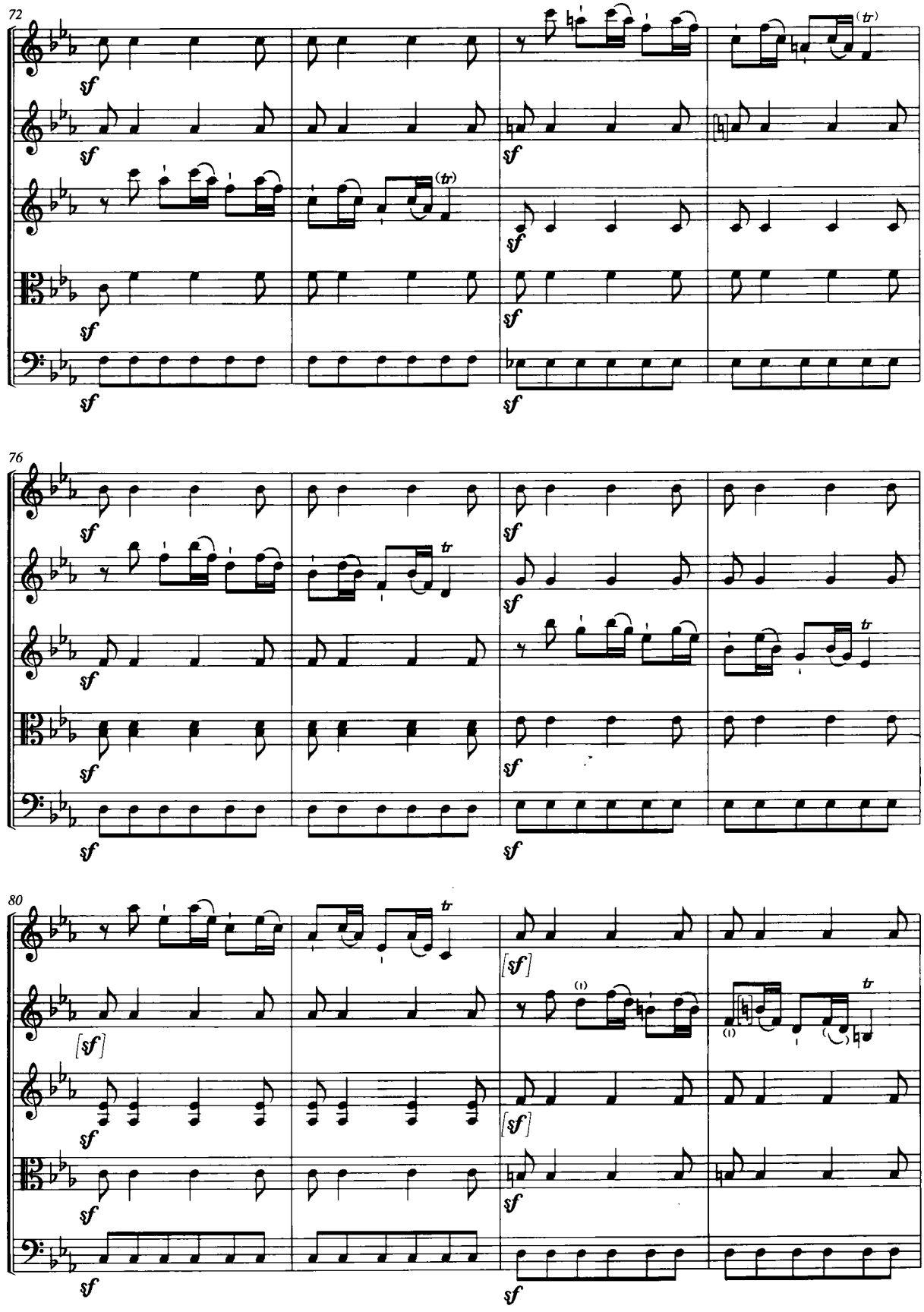

33
37
41
(cresc.)
[cresc.]
[cresc.]
[cresc.]
[cresc.]

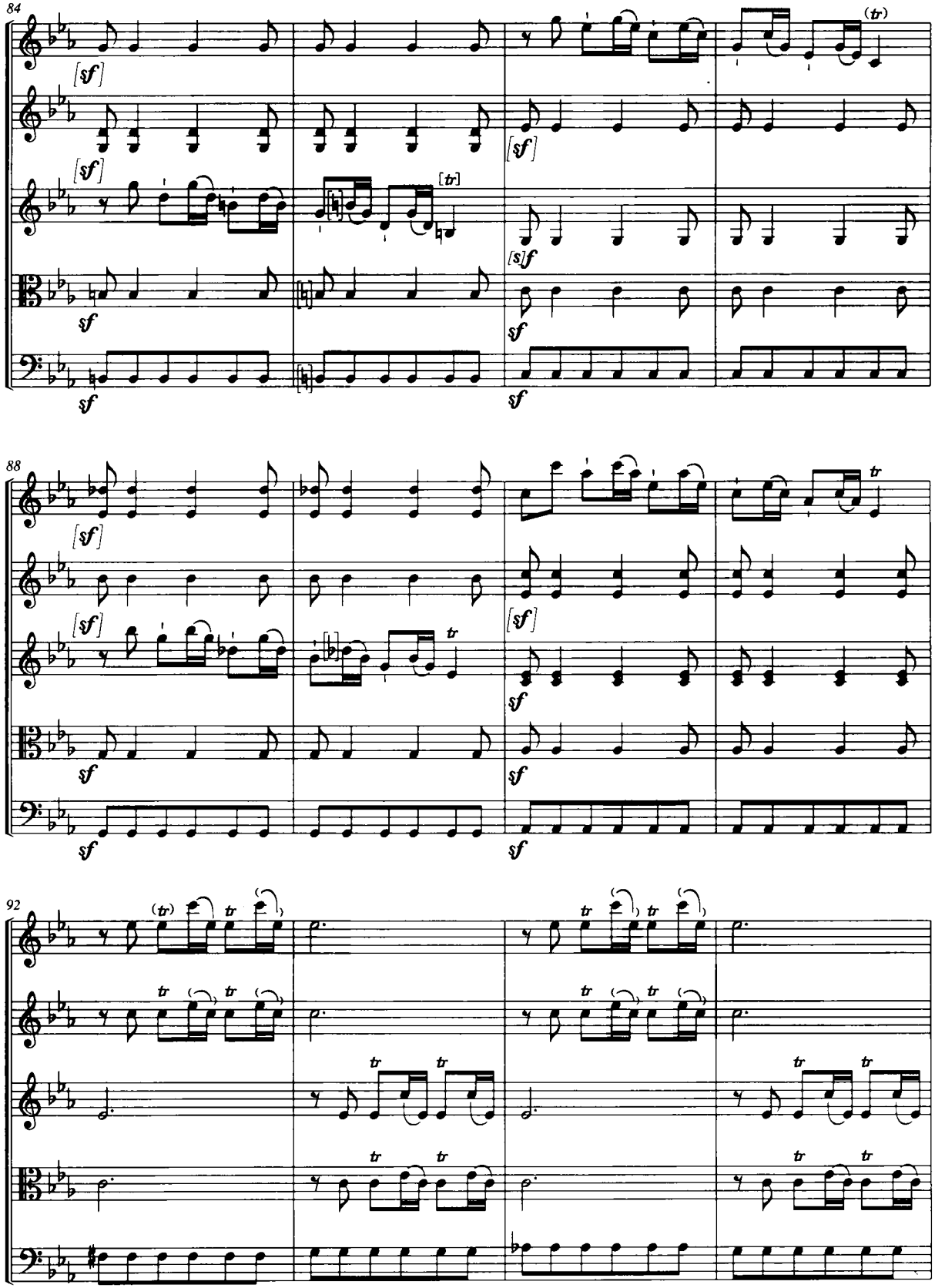

45
(f)
f
tr
[dolce]
dolce
49
p
(p)
53

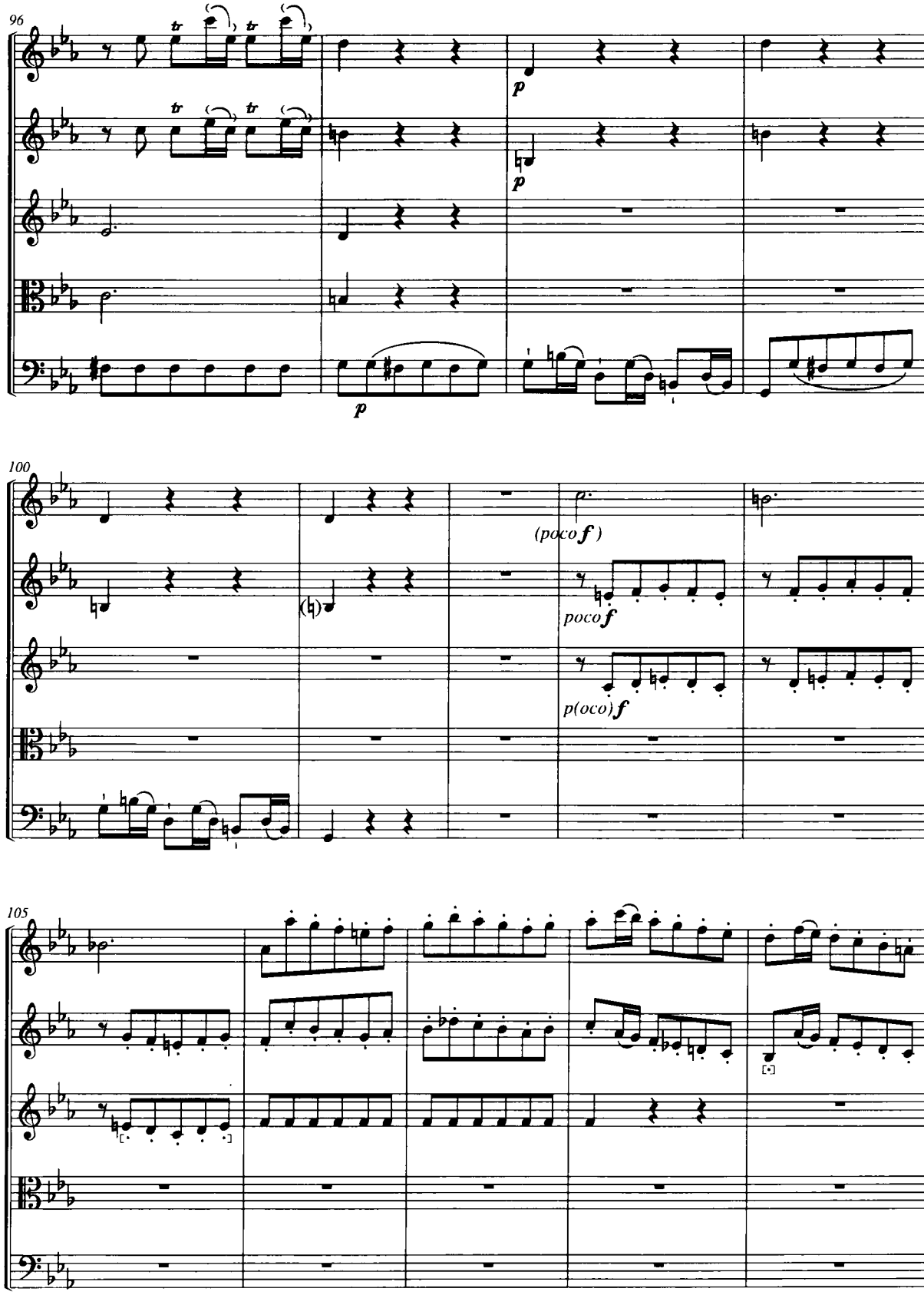

56
sf
(ff)
ff
ff
f(f)
p
p

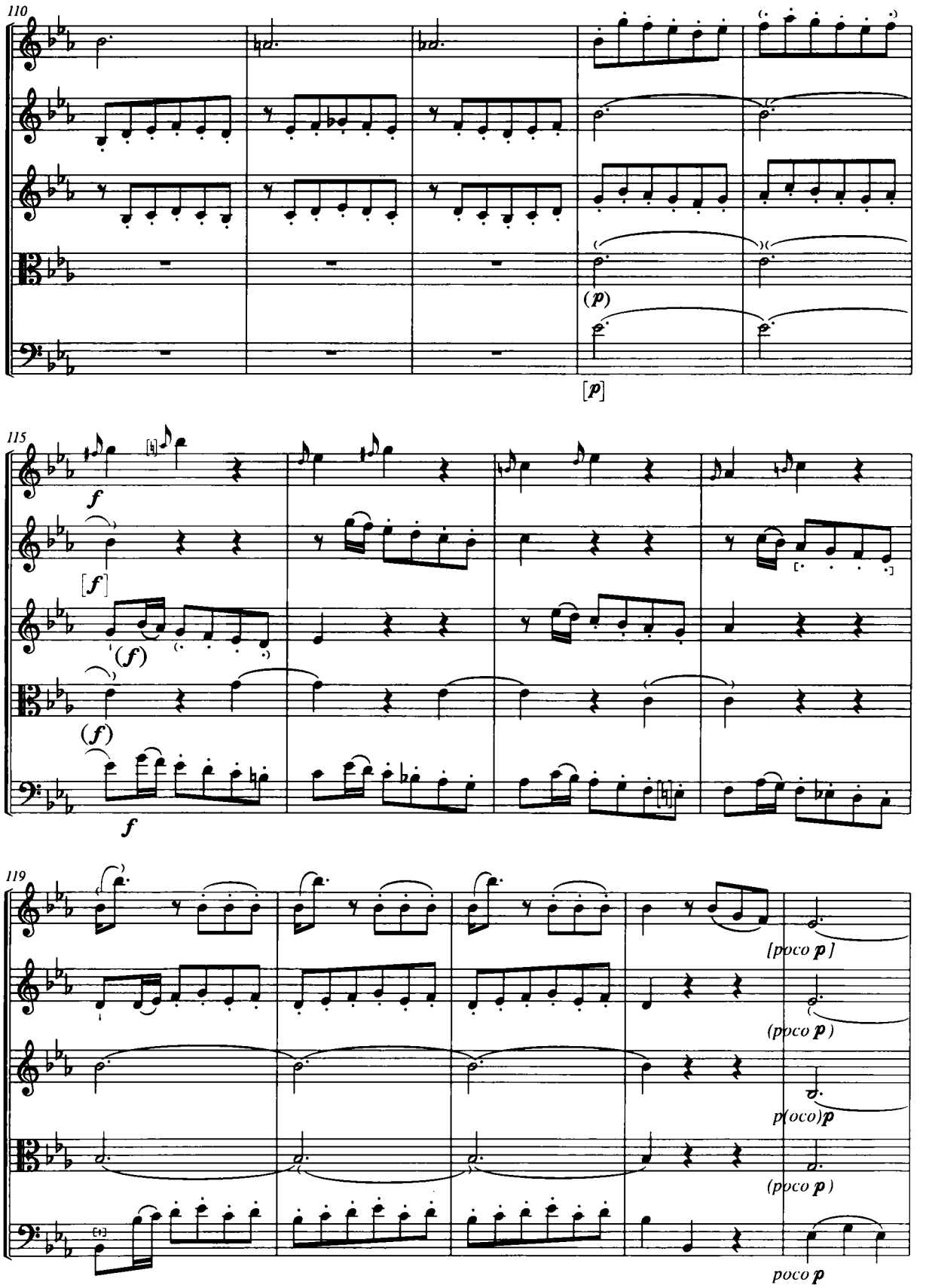

63
p
p
p

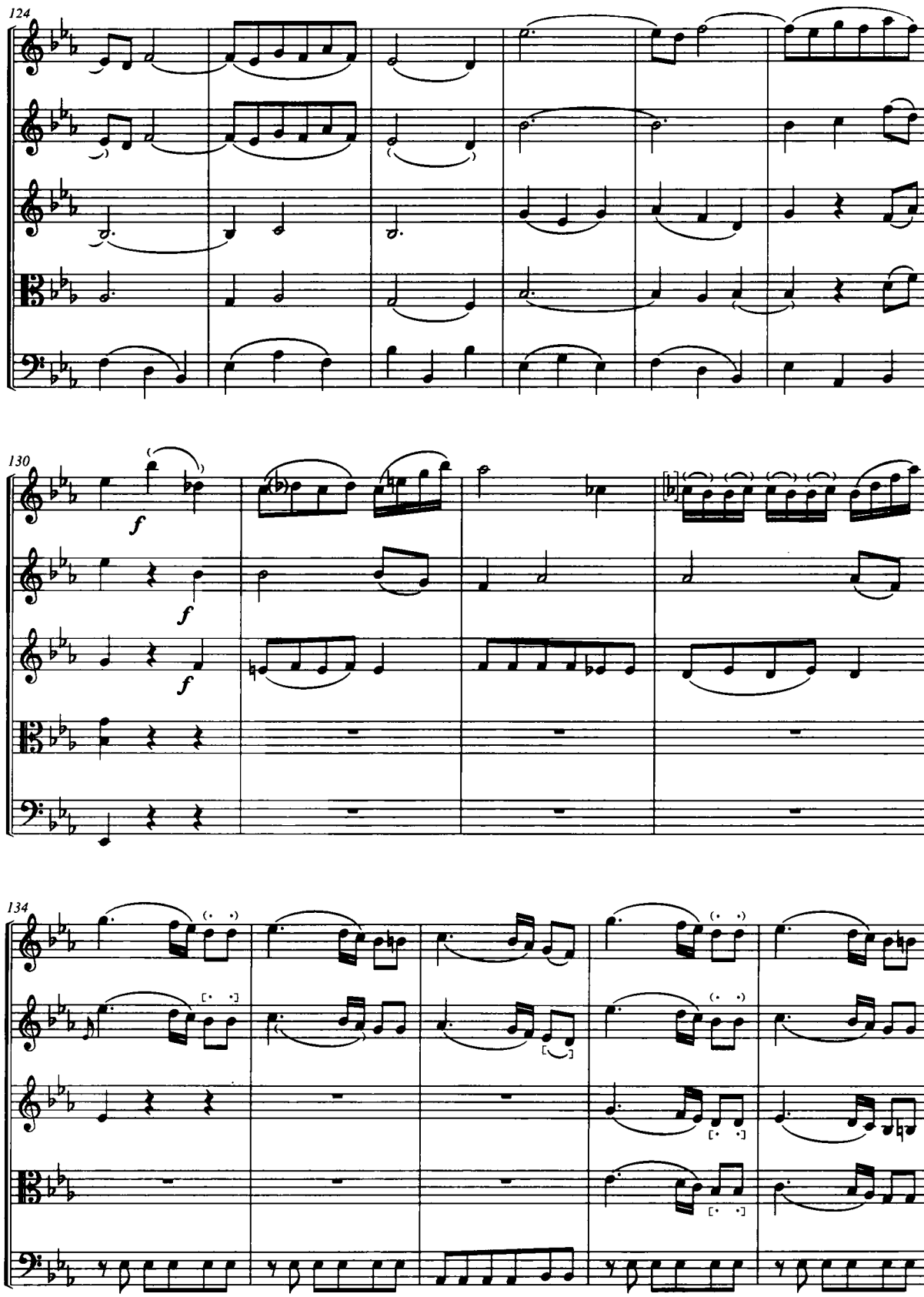

68
(f)
[sf]
[s]f
sf
(s)f
(s)f
sf
sf
sf
tr
tr

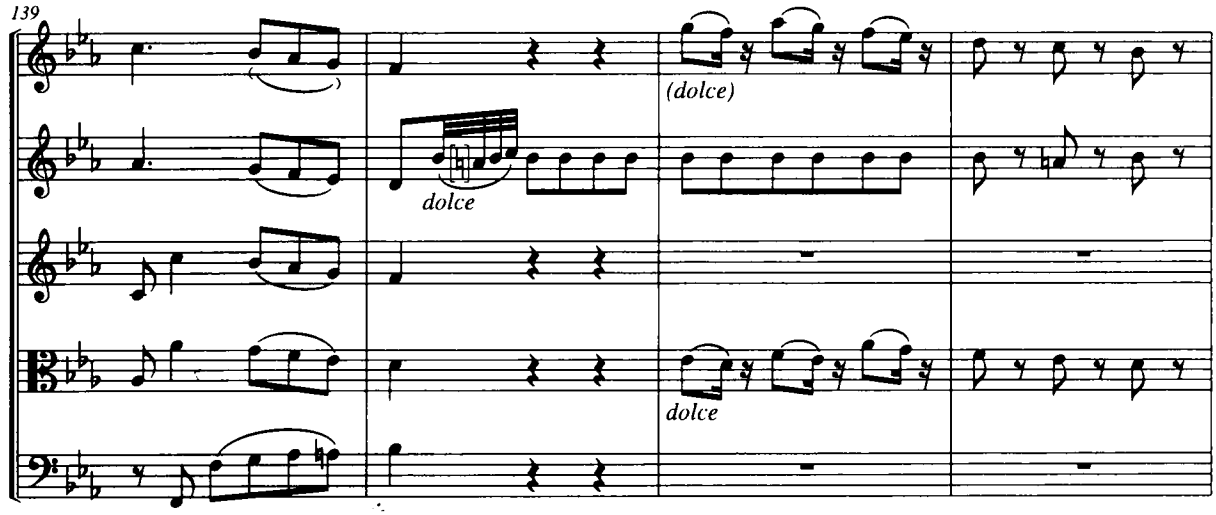

72
76
80
sf
[sf]
tr

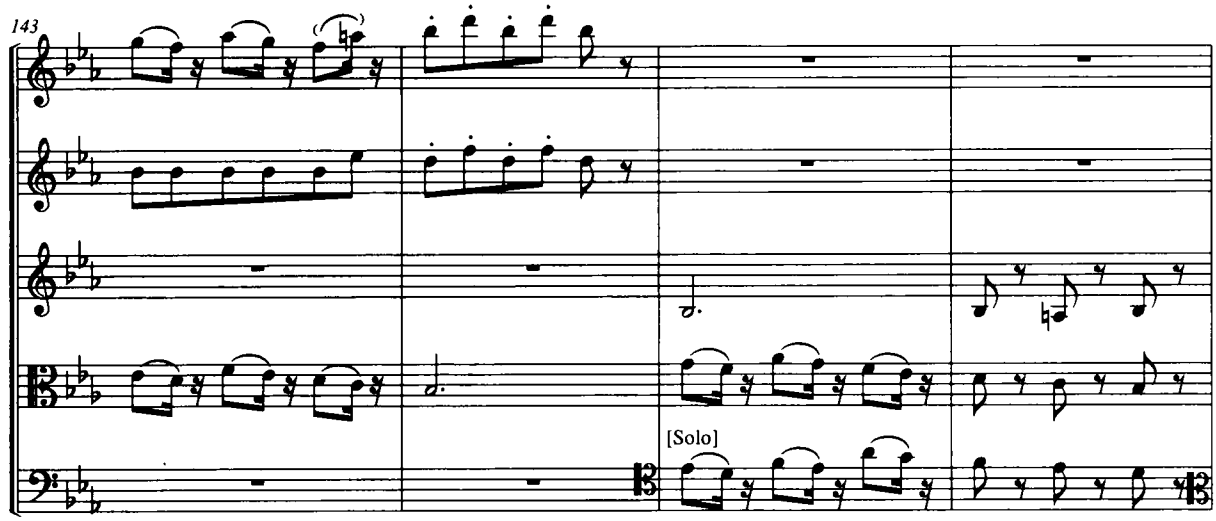

84
88
92

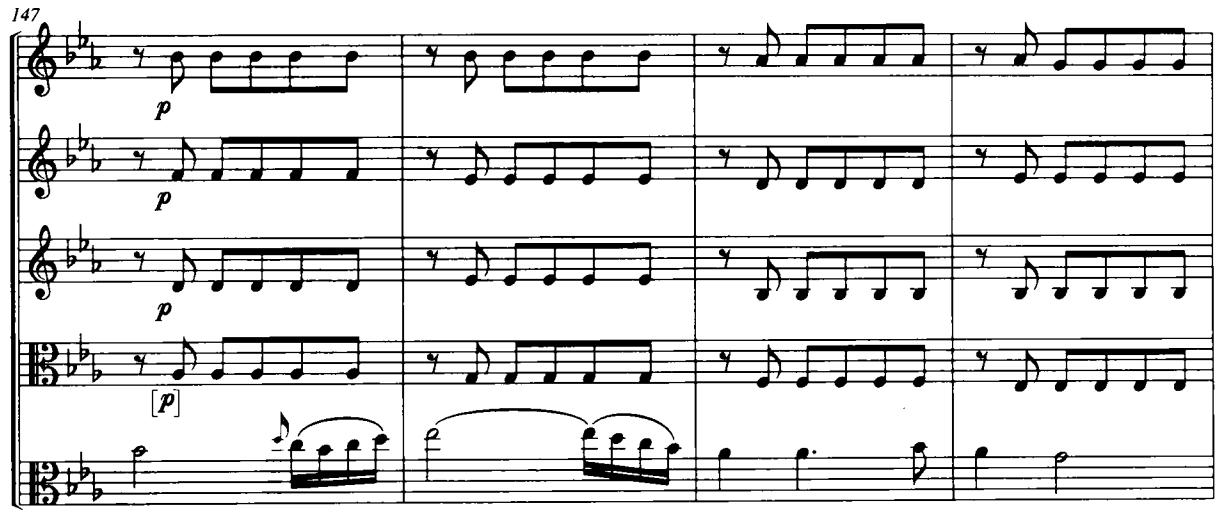

96
p
p
p
100
(poco f)
poco f
p(oco) f
105

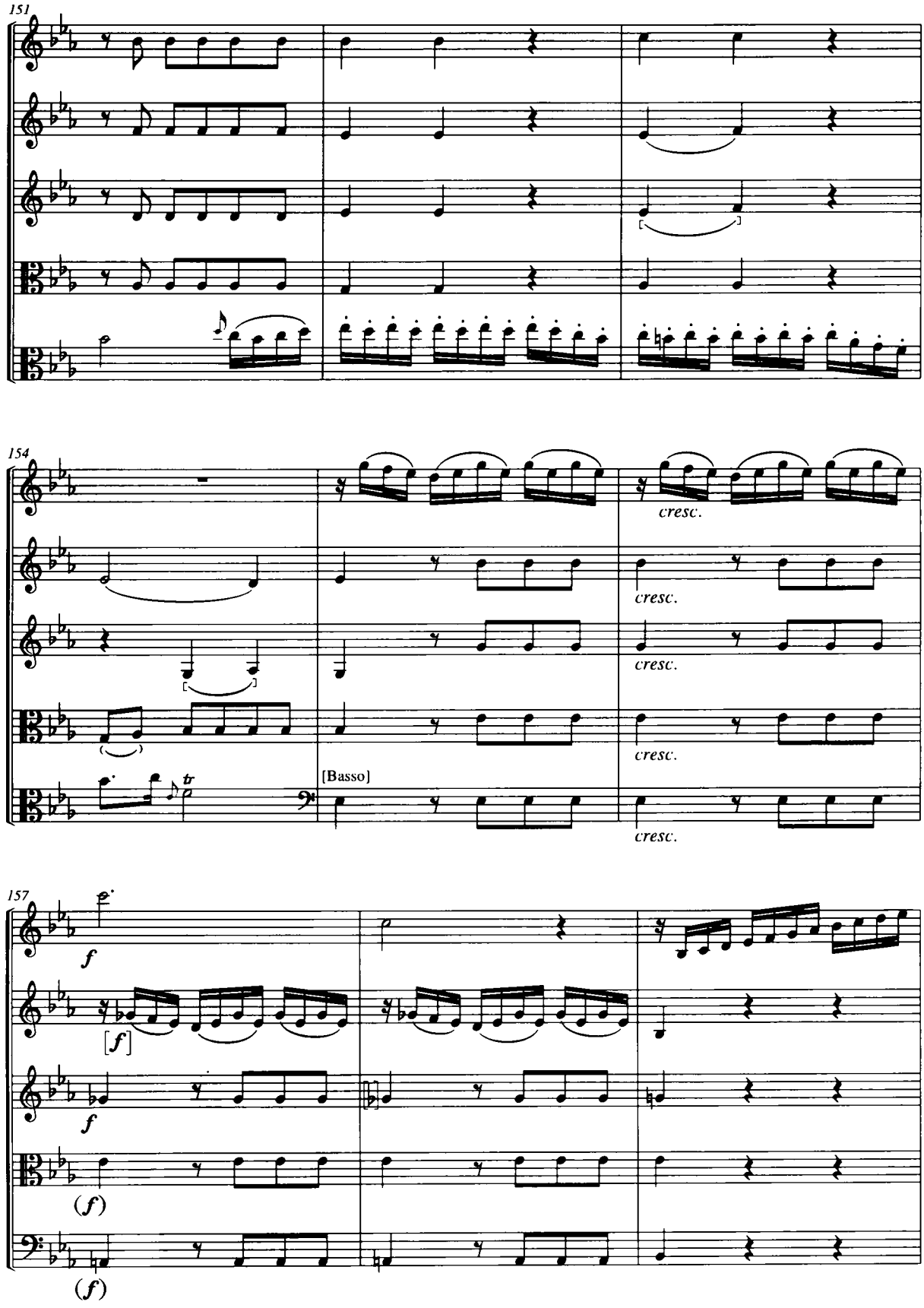

110
(p)
[p]
115
f
[f]
(f)
(f)
f
119
[poco p]
(poco p)
p(oco)p
(poco p)
poco p

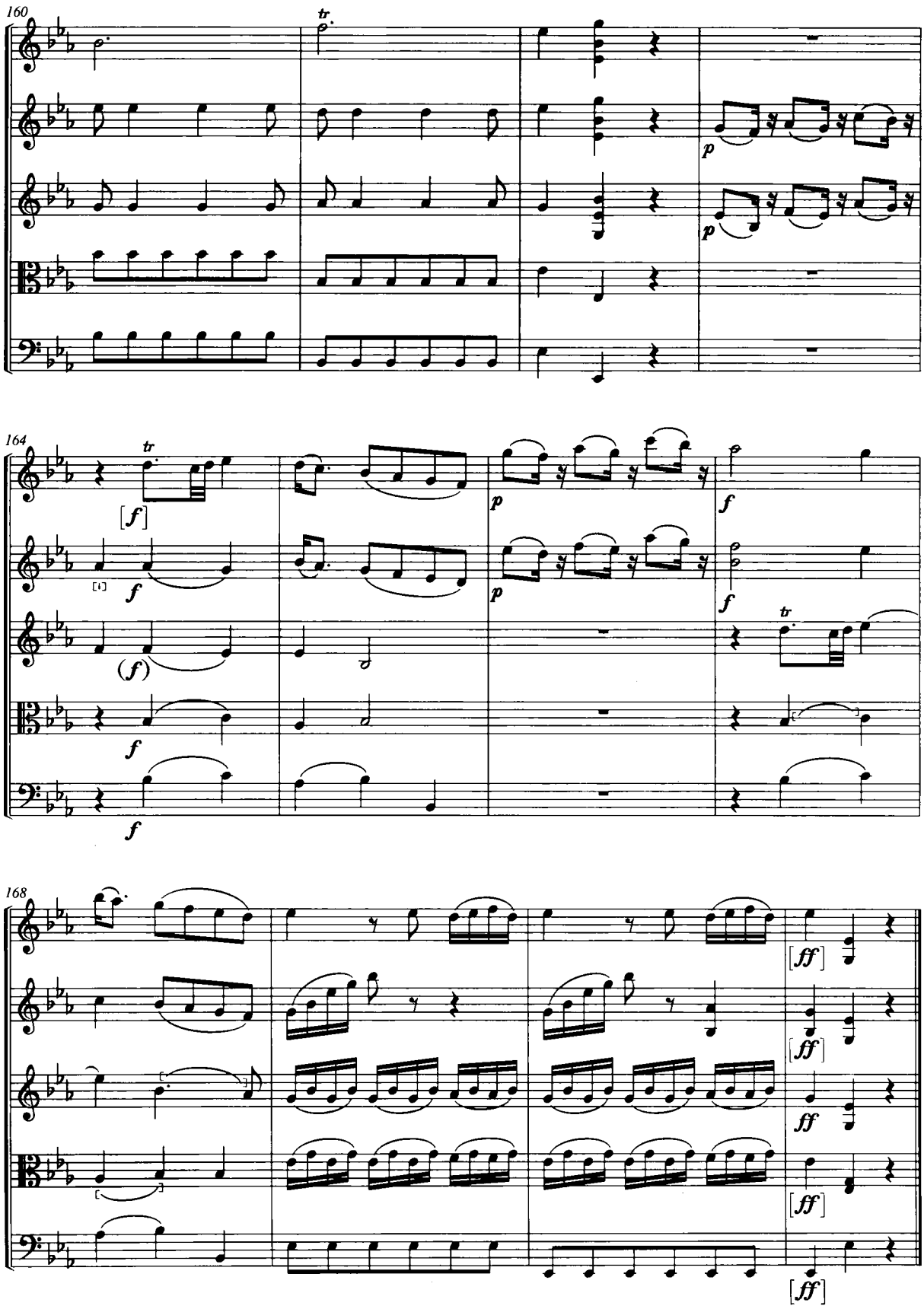

124
130
f
f
f
134


139
(dolce)
dolce
dolce


143
[Solo]


147
p
p
p
[p]


151
154
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
[Basso]
157
f
[f]
f
(f)
(f)


160
tr
p
p
164
tr
[f]
f
p
f
f
p
f
(f)
tr
f
f
168
[ff]
[ff]
ff
[ff]
[ff]

# NOTES

## B-dúr kvintett / Quintet in B♭
K: I, W: V.

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 5[1-3] | Vl. I | W: leg> 5[2-3] (cf. 106) | W: leg> 5[2-3] (cf. 106) |
| 5[1-3, 4-7] | Vl. II | K: leg> 5[2-7] | K: leg> 5[2-7] |
| 8[1-2] | Vl. I | K, W: cf. 111 | K, W: cf. 111 |
| 15[7] | Vl. III | K: *p*> 15[6] | K: *p*> 15[6] |
| 17[7] | Vl. III | K: *p*> 17[6] | K: *p*> 17[6] |
| 23[5] | Vl. III | K: *p*> 23[4] | K: *p*> 23[4] |
| 23[2-3] | Va | K: leg> 23[1-3] | K: leg> 23[1-3] |
| 23, 24[1-4, 5-8] | Basso | K: leg> 23, 24[1-8] | K: leg> 23, 24[1-8] |
| 23[8] | Basso | K, W: *p*> 23[5] | K, W: *p*> 23[5] |
| 30[4-8] | Va | K: leg> 30[5-7] (cf. 45) | K: leg> 30[5-7] (cf. 45) |
| 31[3] | Vl. II | K: *g*[2] | K: *g*[2] |
| 31[2-3] | Vl. III | K, W: leg> 31[1-2] | K, W: leg> 31[1-2] |
| 32[3] | Vl. I | K, W: stacc. pont (cf. 33, 49, 50, 148) | K, W: stacc. dot (cf. 33, 49, 50, 148) |
| 40[2-3] | Vl. I | K, W: leg> 40[3-4] (cf. 25) | K, W: leg> 40[3-4] (cf. 25) |
| 40[2-3], 41[2-3] | Va | K: leg> 40[3-4] és 41[1-2] | K: leg> 40[3-4] and 41[1-2] |
| 43[2-4] | Vl. II | K, W: leg> 43[1-4] | K, W: leg> 43[1-4] |
| 45[4-8] | Vl. II | K: leg> 45[5-8] | K: leg> 45[5-8] |
| 47[4-8] | Vl. II | K, W: leg> 47[5-8] | K, W: leg> 47[5-8] |
| 50[3] | Va | W: stacc. pont | W: stacc. dot |
| 51[1-3] | Vl. I | K, W: non leg. (cf. 150) | K, W: non leg. (cf. 150) |
| 57[1] | Vl. III | K: *p* | K: *p* |
| 67[3] | Vl. I | K, W: stacc. pont | K, W: stacc. dot |
| 71[1-7] | Vl. I | W: leg> 71[1-3, 4-7] (cf. Vl. III 63) | W: leg> 71[1-3, 4-7] (cf. Vl. III 63) |
| 80[2] | Vl. I | K: *poco f*> 80[1] | K: *poco f*> 80[1] |
| 80[6] | Vl. II | K: *poco f*> 80[2] | K: *poco f*> 80[2] |
| 80[2] | Vl. III | K, W: *poco f*> 80[1] (cf. Vl. I, II, Va) | K, W: *poco f*> 80[1] (cf. Vl. I, II, Va) |
| 81[1-3, 4-5, 7-9] | Vl. II | K: leg> 81[1-3, 5-9] | K: leg> 81[1-3, 5-9] |
| 88[1-7] | Va | K: leg> 88[2-6] | K: leg> 88[2-6] |
| 89[2] | Vl. II | K, W: *poco f*> 89[1] | K, W: *poco f*> 89[1] |
| 90[1-3, 4-5, 7-9] | Vl. I | K, W: leg> 90[1-9] (cf. Vl. II 81) | K, W: leg> 90[1-9] (cf. Vl. II 81) |
| 98[2] | Va | K: *sf*> 98[1] | K: *sf*> 98[1] |
| 98[3-5] | Va | K: leg> 98[2-5] | K: leg> 98[2-5] |
| 104[7] | Vl. II | K: *p*> 104[5] | K: *p*> 104[5] |
| 105[4-5] | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| 108[1-3, 4-7] | Vl. I | K: leg> 108[1-7] (cf. 5) | K: leg> 108[1-7] (cf. 5) |
| 122[4] | Vl. II | K: *fl* | K: *fl* |
| 123[4] | Va | K: *p*> 123[1] | K: *p*> 123[1] |
| 126[4-7] | Basso | K: leg>126[6-7] | K: leg>126[6-7] |
| 130[1-2] | Vl. I | W: leg> 130[2-6] (cf. 44) | W: leg> 130[2-6] (cf. 44) |
| 130[4-7] | Vl. II | W: leg> 130[4-5] (cf. 44) | W: leg> 130[4-5] (cf. 44) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 130$^{4-7}$ | Vl. II | K: leg> 130$^{6-7}$ | K: leg> 130$^{6-7}$ |
| 131$^{3}$ | Vl. II | K, W: stacc. pont (cf. 132) | K, W: stacc. dot (cf. 132) |
| 132$^{3}$ | Vl. I | K, W: stacc. pont | K, W: stacc. dot |
| 139$^{5}$ | Vl. I | K: *es*$^{2}$ | K: *e flat*$^{2}$ |
| 143$^{1}$ | Va | K: *p* (!) | K: *p* (!) |
| 144$^{4-8}$ | Vl. I | K, W: leg> 144$^{5-8}$ (cf. 45) | K, W: leg> 144$^{5-8}$ (cf. 45) |
| 144$^{4-8}$ | Vl. II | K: leg> 144$^{4-6}$ | K: leg> 144$^{4-6}$ |
| 146$^{4-8}$ | Vl. II | K: leg> 146$^{4-6}$ | K: leg> 146$^{4-6}$ |
| 150$^{2-3}$ | Vl. I | K: leg> 150$^{1-3}$ | K: leg> 150$^{1-3}$ |
| 150$^{2-3}$ | Vl. II | K: leg> 150$^{1-3}$ | K: leg> 150$^{1-3}$ |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4$^{1}$ | Vl. I | K: 16-od | K: semiquaver |
| 6$^{4-7}$ | Vl. I | K: non leg. (cf. 46, 47) | K: non leg. (cf. 46, 47) |
| 6$^{5-6}$ | Vl. III | K: leg> 6$^{4-5}$ (cf. 46) | K: leg> 6$^{4-5}$ (cf. 46) |
| 7$^{1-6}$ | Vl. I | K: leg> 7$^{2-6}$ | K: leg> 7$^{2-6}$ |
| 7$^{1-5}$ | Vl. II | K: leg> 7$^{2-5}$ | K: leg> 7$^{2-5}$ |
| 7$^{6-11}$ | Vl. II | K: leg> 7$^{7-11}$ | K: leg> 7$^{7-11}$ |
| 8$^{1-6}$ | Vl. I | W: leg> 8$^{1-2,3-6}$ (cf. 48) | W: leg> 8$^{1-2,3-6}$ (cf. 48) |
| 8$^{4-8}$ | Va | K: leg> 8$^{4-7}$ | K: leg> 8$^{4-7}$ |
| 9$^{1-5, 6-11}$ | Vl. III | K: leg> 9$^{2-4, 7-9}$ | K: leg> 9$^{2-4, 7-9}$ |
| 12$^{1-6, 7-12}$ | Vl. III | K: leg> 12$^{2-4, 7-10}$ | K: leg> 12$^{2-4, 7-10}$ |
| 12$^{5-6}$ | Basso | K: leg> 12$^{4-6}$ | K: leg> 12$^{4-6}$ |
| 13$^{6}$ | Vl. II | K: *tr* | K: *tr* |
| 19$^{2-6}$ | Vl. II | K, W: leg. vlsz. páros kötések (cf. Vl. I, vmint 20, 58-59). | K, W: leg. prob. double slurs (cf. Vl. I as well as 20, 58-59). |
| 19$^{1}$ | Basso | K: negyed | K: crotchet |
| 20$^{2-6}$ | Va | K, W: leg. vlsz. páros kötések (cf. 19, 58-59) | K, W: leg. probably double slurs (cf. 19, 58-59) |
| 21$^{2}$ | Basso | K: *dolce assai*> 13$^{1}$ | K: *dolce assai*> 13$^{1}$ |
| 23$^{7}$ | Vl. III | K, W: 4-ed (cf. Va, Basso) | K, W: crotchet (cf. Va, Basso) |
| 24$^{1-3}$ | Vl. I | K: leg> 24$^{2-3}$ (cf. 22) | K: leg> 24$^{2-3}$ (cf. 22) |
| 35$^{1-2, 3-5}$ | Vl. I | K, W: leg> 35$^{1-5}$ | K, W: leg> 35$^{1-5}$ |
| 35$^{1-2, 3-5}$ | Vl. II | W: leg> 35$^{1-5}$ (cf. Vl. I, Va) | W: leg> 35$^{1-5}$ (cf. Vl. I, Va) |
| 35$^{7-12}$ | Basso | K: leg> 35$^{9-12}$ | K: leg> 35$^{9-12}$ |
| 36$^{3, 5}$ | Basso | W: *As-B* (cf. Va) | W: *A flat-B flat* (cf. Va) |
| 36$^{1-6}$ | Basso | K: leg> 36$^{3-6}$ | K: leg> 36$^{3-6}$ |
| 38$^{1-2}$ | Vl. II | K: leg> 38$^{2-3}$ | K: leg> 38$^{2-3}$ |
| 38$^{4}$ | Vl. II | K: stacc. | K: stacc. |
| 38$^{1-2}$ | Basso | K: stacc. (ív nélkül) | K: stacc. (without tie) |
| 41$^{1-6, 7-12}$ | Vl. III | K: leg> 41$^{2-5, 7-9}$ | K: leg> 41$^{2-5, 7-9}$ |
| 41$^{1-6}$ | Va | K: stacc. (ív nélkül – cf. 1) | K: stacc. (without tie – cf. 1) |
| 45$^{7-8}$ | Vl. I | K: leg. (cf. 5) | K: leg. (cf. 5) |
| 45$^{4-6}$ | Vl. II | K: leg. | K: leg. |
| 47$^{6-11}$ | Vl. II | K: leg> 47$^{8-11}$ (cf. 7) | K: leg> 47$^{8-11}$ (cf. 7) |
| 48$^{3-8}$ | Basso | K: leg> 48$^{3-6}$ | K: leg> 48$^{3-6}$ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $54^{3-4}$ | Vl. II | K: leg> $54^{2-4}$ | K: leg> $54^{2-4}$ |
| $57^{4-7,8-9}$ | Vl. I | K: leg> $57^{4-9}$ | K: leg> $57^{4-9}$ |
| $57^{1-2}$ | Va | K: leg> $57^{1-3}$ | K: leg> $57^{1-3}$ |
| $58^{2-6}$ | Vl. I | K: leg> $58^{1-6}$ (cf. 19) | K: leg> $58^{1-6}$ (cf. 19) |
| $58^{2-6}$ | Vl. II | K, W: leg> $58^{1-6}$ K, W: leg. vlsz. páros kötések (cf. Vl. I, vmint 59, 19-20). | K, W: leg> $58^{1-6}$ probably double slurs (cf. Vl. I as well as 59, 19-20). |
| $59^{2-6,8-12}$ | Vl. III | K: leg> $59^{3-5,8-11}$ | K: leg> $59^{3-5,8-11}$ |
| $59^{2-6}$ | Va | K, W: leg. vlsz. páros kötés (cf. 58, 19-20). | K, W: leg> probably double slurs (cf. 58, 19-20) |
| $60^{1-5}$ | Vl. II | K: Bogenvibr> $60^{1-2,3-5}$ (cf. Vl. I; 21) | K: Bogenvibr> $60^{1-2,3-5}$ (cf. Vl. I; 21) |
| $60^{4}$ | Vl. III | K: pontozott negyed (szára áthúzás nélkül) | K: dotted crotchet (without a stroke through the stem) |
| $60^{2}$ | Basso | K: *dolce assai*> $60^{1}$ | K: *dolce assai*> $60^{1}$ |
| $61^{7}$ | Vl. III | K, W: 8-ad | K, W: quaver |
| $62^{7}$ | Vl. III | K, W: 4-ed (cf. Va, Basso) | K, W: crotchet (cf. Va, Basso) |
| $66^{4}$ | Vl. II | K: stacc. pont | K: stacc. dot |

### *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $2^{3}$ | Vl. II | W: stacc. (!) | W: stacc. (!) |
| $4^{1-3}$ | Va | K: leg> $4^{2-3}$ | K: leg> $4^{2-3}$ |
| $32^{1}$ | Basso | K: *pp* | K: *pp* |
| $34^{1-2}$ | Vl. II | K: leg> $34^{1-3}$ | K: leg> $34^{1-3}$ |
| $40^{1-2}$ | Va | K, W: leg> $40^{1-3}$ (cf. Vl. I-III) | K, W: leg> $40^{1-3}$ (cf. Vl. I-III) |
| $41^{3}$ | Vl. II | K: *f*> $42^{1}$ | K: *f*> $42^{1}$ |
| $46^{1-2}$ | Vl. II | K: stacc. (ív nélkül) | K: stacc. (without tie) |
| $69^{1}$ | Vl. II | K: félkotta helyett 4-ed szünet, 4-ed *c* (cf. Vl. I) | K: a crotchet rest instead of a minim note, a crotchet *c* (cf. Vl. I) |
| $78, 80^{1-3}$ | Va | K: leg> $78, 80^{2-3}$ | K: leg> $78, 80^{2-3}$ |
| $83^{4}$ | Vl. I | K: $d^{2}$ | K: $d^{2}$ |
| $85^{1-2}$ | Va | K, W: leg> $85^{1-3}$ | K, W: leg> $85^{1-3}$ |
| $87^{1-3}$ | Va | K: leg> $87^{2-3}$ | K: leg> $87^{2-3}$ |
| $101^{2}$ | Vl. II | K: $a^{1}$ | K: $a^{1}$ |
| $107^{1-2}$ | Vl. II | K, W: leg> $107^{1-3}$ | K, W: leg> $107^{1-3}$ |
| $113^{1-2}$ | Vl. II | K, W: leg> $113^{1-3}$ | K, W: leg> $113^{1-3}$ |
| $113^{1-2}$ | Va | K, W: leg> $113^{1-3}$ | K, W: leg> $113^{1-3}$ |
| $114^{1-2}$ | Vl. II | K, W: leg> $114^{1-3}$ | K, W: leg> $114^{1-3}$ |

## F-dúr kvintett / Quintet in F
K: II, W: XI.

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4$^{3}$-5$^{1}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| 5$^{1}$ | Vl. II | K: *b*$^{1}$ (cf. 17, 105 Basso) | K: *b flat*$^{1}$ (cf. 17, 105 Basso) |
| 8$^{1-3}$ | Va | K: leg> 8$^{2-3}$ | K: leg> 8$^{2-3}$ |
| 10$^{1-4}$ | Vl. III | K: négy 8-ad (cf. 110) | K: four quavers (cf. 110) |
| 10$^{3-4}$ | Va | K: leg> 10$^{2-4}$ | K: leg> 10$^{2-4}$ |
| 18$^{2}$ | Basso | K: orig. *b*, utólag. jav. | K: orig. *b flat*, emended later |
| 19$^{2}$ | Basso | K, W: *c*$^{1}$, K utólag. jav. (cf. 7 Vl. II). | K, W: *c*$^{1}$, K emended later (cf. 7 Vl. II). |
| 25$^{1-3}$ | Va | K: leg> 25$^{2-3}$ | K: leg> 25$^{2-3}$ |
| 27$^{1}$ | Vl. I | K: 4-ed (cf. Vl. II) | K: crotchet (cf. Vl. II) |
| 27$^{1-3}$ | Vl. III | K: leg> 27$^{1-4}$ | K: leg> 27$^{1-4}$ |
| 29$^{1-3}$ | Vl. III | K: leg> 29$^{1-4}$ | K: leg> 29$^{1-4}$ |
| 38-40$^{3}$ | Vl. I | W: *sf*> 38-40$^{2}$ (cf. 127) | W: *sf*> 38-40$^{2}$ (cf. 127) |
| 51$^{2}$ | Va | K: *f*> 52$^{1}$ | K: *f*> 52$^{1}$ |
| 67$^{1-3}$ | Vl. II | K: leg> 67$^{1-4}$ | K: leg> 67$^{1-4}$ |
| 68$^{1-3}$ | Vl. III | K: leg> 68$^{1-4}$ | K: leg> 68$^{1-4}$ |
| 69$^{1-3}$ | Vl. I | K: leg> 69$^{2-3}$ | K: leg> 69$^{2-3}$ |
| 70$^{3}$ | Va | K: orig. *b* – utólag. jav. | K: orig. *b flat* – emended later |
| 73$^{1-4}$ | Vl. I | K: leg> 73$^{1-4}$ | K: leg> 73$^{1-4}$ |
| 74$^{1-3}$ | Va | K: leg. 74$^{2-3}$ | K: leg. 74$^{2-3}$ |
| 76$^{1-6}$ | Vl. III | K: leg> $^{1-2, 3-6}$ | K: leg> $^{1-2, 3-6}$ |
| 78$^{1}$ | Va | W: *f* (cf. 79 Basso) | W: *f* (cf. 79 Basso) |
| 78$^{1}$ | Va | K: *poco f* | K: *poco f* |
| 79$^{3}$ | Va | K: *b* (cf. Basso) | K: *b* (cf. Basso) |
| 82$^{1}$-83$^{1}$ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| 82$^{1}$ | Va | K: *f*$^{1}$ | K: *f*$^{1}$ |
| 84$^{4}$ | Basso | K: *f* (cf. Va) | K: *f* (cf. Va) |
| 87$^{5}$ | Vl. III | K: *a*$^{1}$ | K: *a*$^{1}$ |
| 89$^{4}$ | Vl. I | K: *c*$^{3}$ (cf. 87 Vl. II) | K: *c*$^{3}$ (cf. 87 Vl. II) |
| 90$^{5}$ | Vl. I | K, W: *c*$^{3}$ (cf. 88 Vl. II) | K, W: *c*$^{3}$ (cf. 88 Vl. II) |
| 108$^{1-3}$ | Va | K, W: leg> 108$^{2-3}$ (cf. 20) | K, W: leg> 108$^{2-3}$ (cf. 20) |
| 109$^{1-3}$ | Va | K: leg> 109$^{2-3}$ | K: leg> 109$^{2-3}$ |
| 117$^{1-3}$ | Va | K: leg> 117$^{2-3}$ | K: leg> 117$^{2-3}$ |
| 119$^{1-2, 4-5, 6-7}$ | Vl. II | K, W: leg> 119$^{1-3, 4-6, 7-9}$ (cf. Vl. III) | K, W: leg> 119$^{1-3, 4-6, 7-9}$ (cf. Vl. III) |
| 124$^{1}$ | Va | K: 8-ad | K: quaver |
| 126$^{2-3, 4-5, 7-8}$ | Vl. II | W: leg> $^{1-3, 4-6, 7-9}$ | W: leg> $^{1-3, 4-6, 7-9}$ |
| 127$^{2}$ | Vl. I | K: *sf*> 127$^{1}$: *f* | K: *sf*> 127$^{1}$: *f* |
| 132$^{2-3, 4-5}$ | Basso | K: leg> 132$^{2-5}$ | K: leg> 132$^{2-5}$ |
| 134$^{2-3, 4-5}$ | Va | K: leg> 134$^{1-2}$ (cf. Basso) | K: leg> 134$^{1-2}$ (cf. Basso) |
| 136$^{2}$ | Vl. II | K: *dolce*> 137$^{1}$ | K: *dolce*> 137$^{1}$ |
| 137$^{1-4}$ | Vl. I | W: leg. (cf. 48) | W: leg. (cf. 48) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 138[1-3] | Vl. I | W: leg> 138[2-3] (cf. 49) | W: leg> 138[2-3] (cf. 49) |
| 140[1] | Basso | K: *C* (cf. 51[2]) | K: *C* (cf. 51[2]) |
| 146[2] | Vl. I | K, W: *d*[2] (cf. 57) | K, W: *d*[2] (cf. 57) |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1[1-3, 4-8] | Vl. II | K: leg> 1[1-5] (cf. 48-49) | K: leg> 1[1-5] (cf. 48-49) |
| 1[1-3, 4-7] | Vl. III | K, W: leg> 1[2-7] (cf. Vl. II etc.) | K, W: leg> 1[2-7] (cf. Vl. II etc.) |
| 3[1-4] | Vl. II | K: négy 8-ad (cf. 44) | K: four quavers (cf. 44) |
| 3[1-2, 3-4] | Vl. III, Va | W: leg> 3[1-4] (cf. 2 és Vl. III) | W: leg> 3[1-4] (cf. 2 and Vl. III) |
| 4[1-5] | Vl. I | K: 8-ad, 8-ad szünet, 8-ad, két 16-od, pontozott 4-ed (cf. 45) | K: quaver, quaver rest, quaver, two semiquavers, dotted crotchet (cf. 45) |
| 4[4-6] | Vl. II | K: leg> 4[3-6] | K: leg> 4[3-6] |
| 4[5-6] | Va | K: leg> 4[4-5] | K: leg> 4[4-5] |
| 6[3] után | Vl. III | K: 8-ad szünet, három 8-ad: *h*-*c*[1]-*c*[1] (cf. 47) | K: quaver rest, three quavers: *b*-*c*[1]-*c*[1] (cf. 47) |
| 7[5-7], 8[1-4] | Vl. II | K: leg> 7[6]-8[3] | K: leg> 7[6]-8[3] |
| 7[1] | Vl. III | K: 4-ed *g* | K: crotchet *g* |
| 7[2-5] | Va | K: leg> 7[4-5] | K: leg> 7[4-5] |
| 10[7] | Vl. I | K: *g*[1] (cf. 51) | K: *g*[1] (cf. 51) |
| 11[5] | Basso | K: *c*[2] | K: *c*[2] |
| 16[7-12] | Va | K: szextola | K: sextuplet |
| 21[5-6, 7-8] | Vl. II | W: leg> 21[5-8] (cf. 19[5-8]) | W: leg> 21[5-8] (cf. 19[5-8]) |
| 24[1] | Vl. I | K: *pp*> 24[2] | K: *pp*> 24[2] |
| 24[2] | Vl. III | K: *pp*> 24[1] | K: *pp*> 24[1] |
| 29-31[1-4] | Basso | K: leg> 29-31 [1-2, 3-4] (cf. Va) | K: leg> 29-31 [1-2, 3-4] (cf. Va) |
| 34[5-7] | Vl. II | K: leg> 34[4-7] | K: leg> 34[4-7] |
| 35-37[1-4] | Basso | K; leg> 35-37 [1-2, 3-4] | K; leg> 35-37 [1-2, 3-4] |
| 38[13-15] | Vl. II | K: *c*[2]-*h*[1]-*c*[2] (cf. 39) | K: *c*[2]-*b*[1]-*c*[2] (cf. 39) |
| 38[1] | Va | K: 8-ad hang, 8-ad szünet | K: quaver note, quaver rest |
| 38[1-3] | Basso | K: 1. hang stacc ék, 2-3. leg. (cf. folyt.) | K: 1st note stacc wedge, 2nd-3rd leg. (cf. cont.) |
| 41[2] | Vl. I | K: korona a köv. szüneten | K: fermata over the next rest |
| 41[16] | Basso | W: *c*(!) | W: *c*(!) |
| 41 | Basso | K: végén korona a szüneten | K: at the end fermata over the rest |
| 42[4-8] | Vl. II | W: leg> 42[6-8] (cf. 1, 48-49) | W: leg> 42[6-8] (cf. 1, 48-49) |
| 47[10-11, 14-15] | Vl. I | W: négy 32-ed: *c*[3]-*b*[2]-*a*[2]-*b*[2] és *b*[2]-*a*[2]-*g*[2]-*a*[2] | W: four demisemiquavers: *c*[3]-*b flat*[2]-*a*[2]-*b flat*[2], *b flat*[2]-*a*[2]-*g*[2]-*a*[2] |
| 50[5-7] | Vl. I | K: három 8-ad (cf. Basso) | K: three quavers (cf. Basso) |
| 51[12] | Vl. I | K: *c*[2] (cf. 10) | K: *c*[2] (cf. 10) |
| 51[1-3, 6-8] | Basso | W: pontozott 16-od, két 32-ed | W: dotted semiquaver, two demi-semiquavers |
| 55[7-17] | Vl. II | K: *g*[1] | K: *g*[1] |
| 57[1-3, 4-6] | Basso | K: stacc. (kötőív nélkül) | K: stacc. (without slur) |
| 60[15] | Vl. III | K: *e*[2] (cf. Vl. II) | K: *e*[2] (cf. Vl. II) |
| 64[1-4] | Vl. III | K: negyed (szára áthúzás nélkül) | K: crothet (stem without stroke) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $64^{7}$ | Basso | K: *cresc.*> $64^{3}$ | K: *cresc.*> $64^{3}$ |
| $66^{2}$ | Vl. III, Va | K: *p*> $66^{1}$ | K: *p*> $66^{1}$ |
| $67^{2}$ | Vl. III | K: *pp*> $68^{1}$ | K: *pp*> $68^{1}$ |
| $67^{1}$ | Vl. I | K: *pp*> $68^{1}$ | K: *pp*> $68^{1}$ |
| $67^{1}$ | Basso | K: *pp*> $68^{1}$ | K: *pp*> $68^{1}$ |
| $68^{1,2}$ | Va | K: *e* | K: *e* |

## *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $5^{2-4}$ | Vl. III | K: leg> $5^{3-4}$ | K: leg> $5^{3-4}$ |
| $8^{1-6}$ | Vl. I | K: leg> $8^{2-6}$ (cf. 52) | K: leg> $8^{2-6}$ (cf. 52) |
| $9^{1}$ | Vl. II | K: *a* | K: *a* |
| $11^{2-4}$ | Vl. III | K: leg> $11^{3-4}$ | K: leg> $11^{3-4}$ |
| $11^{1-4}, 12^{1-4}, 13^{1-4}$ | Va | K: leg> $11^{2-3}, 12^{2-4}, 13^{2-4}$ | K: leg> 11, 12, $13^{2-4}$ |
| $14^{9}$ | Vl. II | K: előtte $f^{2}$ 16-od előke | K: before $f^{2}$ semiquaver appoggiatura |
| $17^{1}, 19^{1}$ | Vl. III | K: $f^{1}$ (cf. Vl. II 63, 65) | K: $f^{1}$ (cf. Vl. II 63, 65) |
| $20^{7-8}$ | Vl. I | K: két 8-ad | K: two quavers |
| $23^{1}$ | Vl. I | K: 8-ad | K: quaver |
| 44-45 | Basso | K: szünet | K: rest |
| $45^{2}$ | Vl. III | W: *poco f*> $45^{1}$ | W: *poco f*> $45^{1}$ |
| $49^{2-4}$ | Vl. III | K: leg> $49^{3-4}$ | K: leg> $49^{3-4}$ |
| $49^{2-4}$ | Vl. III | W: leg> $49^{2-6}$ (cf. 5) | W: leg> $49^{2-6}$ (cf. 5) |
| $50^{2-3}$ | Vl. III | W: leg> $50^{1-3}$ (cf. Vl. I) | W: leg> $50^{1-3}$ (cf. Vl. I) |
| $50^{1-3}, 51^{1-3}$ | Va | K: leg> $50^{2-3}$ és $51^{1-2}$ | K: leg> $50^{2-3}$ and $51^{1-2}$ |
| $52^{1-6}$ | Vl. I | K: leg> $52^{2-6}$ | K: leg> $52^{2-6}$ |
| $53^{1}$ | Vl. II | K: *ff*> $52^{1}$ | K: *ff*> $52^{1}$ |
| $61^{1}$ | Vl. II | K: *b* (cf. 63) | K: *b flat* (cf. 63) |
| $61^{1}$ | Basso | K: *f* (cf. Va) | K: *f* (cf. Va) |
| $61^{3}$ | Basso | K: orig. *f*, föléírva: *e* | K: orig. *f*, written above it: *e* |
| $62^{1}$ | Vl. II | K: $f^{1}$ | K: $f^{1}$ |
| $63^{1}$ | Vl. II | K: *b* | K: *b flat* |
| $63^{3}$ | Basso | W: *f* (cf. 61) | W: *f* (cf. 61) |
| $64^{2}$ | Vl. II | K: *fz* (cf. Vl. I) | K: *fz* (cf. Vl. I) |
| $64^{1-9}$ | Va | K: stacc. | K: stacc. |

## C-dúr kvintett / Quintet in C
(K: III, W: II)

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $3^{1-4}$ | Va | K: leg.> $3^{1-3}$ | K: leg.> $3^{1-3}$ |
| $9^{1}$ | Vl. III | K: *ff* | K: *ff* |
| $10^{1,3}$ | Vl. II, III | K: egész hang | K: a semibreve |
| $10^{2-4,\ 6-8}$ | Vl. I | K: leg.> $10^{3-4,\ 7-8}$ | K: leg.> $10^{3-4,\ 7-8}$ |
| $11^{3}$ | Vl. III | K: *sf*> $11^{1}$ | K: *sf*> $11^{1}$ |
| $12^{2-4,\ 6-8}$ | Vl. I | K, W: leg.> $12^{3-4,7-8}$ | K, W: leg.> $12^{3-4,7-8}$ |
| $12^{2-4}$ | Vl. II | K: leg.> $12^{3-4}$ | K: leg.> $12^{3-4}$ |
| $20^{12-13}$ | Vl. II | K: *g-h* (cf. 120) | K: *g-h* (cf. 120) |
| $24^{2}$ | Vl. I | W: $c^{3}$ helyett 3 hangos előke: $a^{2}$-$h^{2}$-$c^{3}$ | W: a three-note appoggiatura: $a^{2}$-$b^{2}$-$c^{3}$ instead of $c^{3}$ |
| $25^{1}$ | Va | K, W: 8-ad (cf. 125) | K, W: quaver (cf. 125) |
| $25^{2-5}$ | Va | K: leg.> $25^{3-5}$ | K: leg.> $25^{3-5}$ |
| $26^{4}$ | Vl. I | W: *tr* (cf. 126) | W: *tr* (cf. 126) |
| $26^{1-4}$ | Vl. III, Va | K: leg.> $26^{1-3}$ | K: leg.> $26^{1-3}$ |
| $30^{3-5}$ | Vl. I | K: pontozott 8-ad, két 32-ed | K: dotted quaver, two demisemiquavers |
| $31^{3-6}$ | Vl. I | K: leg.> $31^{4-6}$ | K: leg.> $31^{4-6}$ |
| $34^{2}$ | Va | K: *p*> $34^{1}$ | K: *p*> $34^{1}$ |
| $41^{1}$ | Vl. II | K: *cresc.*> $40^{1}$ | K: *cresc.*> $40^{1}$ |
| $42^{3-5}$ | Vl. II | K: leg.> $42^{2-5}$ | K: leg.> $42^{2-5}$ |
| $43^{9}$ | Vl. I | K: 16-od | K: semiquaver |
| $43^{3-5}$, $44^{3-5}$ | Vl. II | K: leg.> $43^{2-5}$, $44^{2-5}$ | K: leg.> $43^{2-5}$, $44^{2-5}$ |
| $44^{6}$ | Basso | K: *G* | K: *G* |
| $49^{1}$ | Vl. III | K: 4-ed | K: crotchet |
| $50^{4-7}$ | Basso | K: félkotta (szára áthúzás nélküli) | K: minim (stem without stroke) |
| $52^{3}$ | Basso | K, W: *f*> $52^{1}$ | K, W: *f*> $52^{1}$ |
| $55^{12}$ | Vl. III | K, W: $e^{1}$ (cf. 155) | K, W: $e^{1}$ (cf. 155) |
| $59^{6}$ | Vl. III | K: $f^{1}$ (cf. 2, 70) | K: $f^{1}$ (cf. 2, 70) |
| $60^{3}$ | Va | K: 8-ad | K: quaver |
| $62^{3}$ | Va | K: stacc. ék! | K: stacc. wedge! |
| $62^{3-5}$, $63^{4-6}$ | Va | K: leg.> $62^{4-5}$ és $63^{3-5}$ | K: leg.> $62^{4-5}$ and $63^{3-5}$ |
| $66^{2-3,\ 4-6}$, $67^{2-3}$ | Va | K: leg.> $66^{1-3,\ 5-6}$ és $67^{1-3}$ | K: leg.> $66^{1-3,\ 5-6}$ and $67^{1-3}$ |
| $68^{5}$ | Va | K: $a^{1}$ | K: $a^{1}$ |
| $69^{1}$ | Vl. I | W: $c^{1}$-$e^{1}$(!)-$c^{2}$ | W: $c^{1}$-$e^{1}$(!)-$c^{2}$ |
| $72^{3-6}$ | Basso | K: leg.> $72^{4-6}$ | K: leg.> $72^{4-6}$ |
| $74^{4}$ | Vl. III | K: del. | K: del. |
| 76-78 | Basso | K: artikulációs rövidítés? (cf. 65-67) | K: abbreviation of articulation? (cf. 65-67) |
| 76-79 | Basso | W: szextolák (cf. Va 65-68) | W: sextuplets (cf. Va 65-68) |
| $90^{1}$ | Va | K: félkotta | K: a minim |
| $92^{3-4,\ 5-8}$ | Vl. II | K: leg.> $92^{3-8}$ | K: leg.> $92^{3-8}$ |
| $93^{4-5}$ | Vl. I | K: leg.> $93^{3-4}$ | K: leg.> $93^{3-4}$ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $103^{1}$ | Va | K: stacc. ék | K: stacc. wedge |
| $104^{6-8}$ | Vl. I | K: leg> $104^{5-8}$ | K: leg> $104^{5-8}$ |
| $104^{2-4}$ | Vl. II | K: leg> $104^{3-4}$ | K: leg> $104^{3-4}$ |
| $108^{2-4}$ | Vl. II | K: leg> $108^{3-4}$ | K: leg> $108^{3-4}$ |
| $109^{4}$ | Vl. I, II | K, W: stacc. pont | K, W: stacc. dot |
| $110^{3}$ | Vl. II | K: stacc. pont | K: stacc. dot |
| $110^{1}$ | Vl. III | K: 8-ad (cf. W) | K: quaver (cf. W) |
| $115^{1}$ | Basso | W: *dolce* | W: *dolce* |
| $116^{5-7}$ | Va | K: leg> $116^{4-6}$ | K: leg> $116^{4-6}$ |
| $125^{1}$ | Vl. III | K, W: 8-ad (cf. 25) | K, W: quaver (cf. 25) |
| $125^{2-5}$ | Vl. III | K: leg> $125^{2-4}$ | K: leg> $125^{2-4}$ |
| $125^{1}$ | Va | K, W: 8-ad (cf. 25) | K, W: quaver (cf. 25) |
| $126^{1-4}$ | Va | K: leg> $126^{1-3}$ | K: leg> $126^{1-3}$ |
| $127^{2-3}$ | Vl. I | K, W: leg> $127^{2-6}$ | K, W: leg> $127^{2-6}$ |
| $127^{2-3, 4-6}$ | Vl. II | K, W: leg> $127^{2-6}$ | K, W: leg> $127^{2-6}$ |
| $127^{4}$ | Vl. II | K: $c^{1}$ (W: del.) | K: $c^{1}$ (W: del.) |
| $128^{2-3, 5-6}$ | Vl. I | K, W: leg> $128^{2-6}$ | K, W: leg> $128^{2-6}$ |
| $128^{2-3, 5-6}$ | Vl. II | W: leg> $128^{2-6}$ | W: leg> $128^{2-6}$ |
| $129^{1-2}$ | Basso | K: pontozott félkotta | K: dotted minim |
| $141^{1}$ | Vl. II, Basso | K: *cresc*> $140^{2}$ | K: *cresc*> $140^{2}$ |
| $143^{9}$ | Vl. I | K: 8-ad | K: quaver |
| $146^{1}$ | Vl. II | K: 8-ad (cf. W és K: 46) | K: quaver (cf. W and K: 46) |
| $147^{1}$ | Vl. III | K, W: 4-ed (cf. 47) | K, W: crotchet (cf. 47) |
| $147^{1}$ | Vl. III, Va | K, W: 4-ed (cf. 48) | K, W: crotchet (cf. 48) |
| $152^{2-4}$ | Vl. III | K: leg> $152^{2-3}$ | K: leg> $152^{2-3}$ |
| $155^{12}$ | Vl. III | K: orig. $a^{1}$, utólag jav. $g^{1}$-re | K: orig. $a^{1}$, emended later in $g^{1}$ |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $7^{2-3}$ | Vl. I | K: leg> $7^{1-3}$ (cf. 58) | K: leg> $7^{1-3}$ (cf. 58) |
| $19^{2-3}$ | Va | K: leg> $19^{1-3}$ | K: leg> $19^{1-3}$ |
| $24^{2}$ | Vl. I, Basso | K: *pp*> $24^{1}$ | K: *pp*> $24^{1}$ |
| $27^{1}$ | Vl. II | K: *p[oco] p* (cf. a többi szólamot) | K: *p[oco] p* (cf. the other parts) |
| $31^{1-3}$ | Va | K: leg> $31^{2-3}$ | K: leg> $31^{2-3}$ |
| $40^{1-3}, 41^{2-3}, 42^{1-3}$ | Va | K: leg> $40^{2-3}, 41^{1-3}$ és $42^{2-3}$ | K: leg> $40^{2-3}, 41^{1-3}$ and $42^{2-3}$ |
| $48^{2-3}$ | Vl. III | K: leg> $48^{1-3}$ | K: leg> $48^{1-3}$ |
| $54^{1-2}$ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| $59^{2-3, 4-7}$ | Vl. I | K: leg> $59^{3-7}$ (cf. 7) | K: leg> $59^{3-7}$ (cf. 7) |
| $59^{1-3}$ | Va | K: leg> $59^{2-3}$ | K: leg> $59^{2-3}$ |
| $69^{1}$ | Vl. III | K: $d^{1}$-$b^{1}$ | K: $d^{1}$-*b flat*$^{1}$ |
| $71^{2}$ | Vl. II | K: *b*-vel (!) | K: with *b* (!) |
| $72^{1-3}$ | Vl. I | K: leg> $72^{1-2}$ | K: leg> $72^{1-2}$ |
| 72-73 | Va | K: alsó szólam pontozva | K: the lower part dotted |
| $76^{9}$ | Vl. II | W: $c^{2}$ (cf. 77 és 21) | W: $c^{2}$ (cf. 77 and 21) |
| $79^{2-3}$ | Vl. II | K: leg> $79^{1-3}$ | K: leg> $79^{1-3}$ |
| $81^{2}$ | Vl. III | K: *pp*> $81^{1}$ | K: *pp*> $81^{1}$ |
| $81^{2}$ | Va | K, W: *pp*> $81^{1}$ | K, W: *pp*> $81^{1}$ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $7^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> $7^{3-6}$ | K: leg> $7^{3-6}$ |
| $10^{1-2}$ | Vl. II | K, W: leg> $10^{1-3}$ (cf. Vl. I) | K, W: leg> $10^{1-3}$ (cf. Vl. I) |
| $14^{1-2}$ | Basso | K: leg> $14^{1-3}$ | K: leg> $14^{1-3}$ |
| $17^{1-6}, 21^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> $17^{1-4}, 21^{1-5}$ | K: leg> $17^{1-4}$ and $21^{1-5}$ |
| $23^{1}$ | Vl. III | K: *sf*> $24^{1}$ | K: *sf*> $24^{1}$ |
| $24^{2}$ | Vl. II | K: *p*> $25^{1}$ | K: *p*> $25^{1}$ |
| $33^{1-2}$ | Vl. II | K, W: leg> 33, 34, 35, $38^{1-3}$ | K, W: leg> 33, 34, 35, $38^{1-3}$ |
| $53^{2-3}$ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| $58^{1-5}$ | Basso | K: leg> $58^{1-4}$ | K: leg> $58^{1-4}$ |
| $60, 61, 63^{1-6}$ | Vl. III | K: leg> $60^{2-4}$ | K: leg> $60^{2-4}$ |
| $62^{1-6}$ | Vl. III | K: leg> $60^{2-5}$ | K: leg> $60^{2-5}$ |
| $72^{1}$ | Vl. I | K: *decresc* > $71^{4}$ | K: *decresc* > $71^{4}$ |
| $86^{1-2}$ | Vl. II | K: leg> $86^{1-3}$ | K: leg> $86^{1-3}$ |
| $99^{1-6}$ | Basso | K: leg> $99^{1-4}$ | K: leg> $99^{1-4}$ |
| $100^{2}$-$101^{1}$ | Basso | K: leg. | K: leg. |
| $104^{2}$-$105^{1}$ | Basso | K: leg. | K: leg. |
| $108^{2-3}$ | Basso | K: leg. | K: leg. |
| $116^{2}$ | Vl. III | K: *sf* | K: *sf* |
| $120^{2}$ | Vl. II | K: *f*> $120^{1}$ | K: *f*> $120^{1}$ |
| 133-173 | Vl. II | W: „*da Capo Fin al* [corona]" = 1-40 | W: "*da Capo Fin al* [fermata]"= 1-40 |
| $142^{1-2}$ | Vl. II, Basso | K: leg> $142^{1-3}$ | K: leg> $142^{1-3}$ |
| $146^{1-2}$ | Basso | K: leg> $146^{1-3}$ | K: leg> $146^{1-3}$ |
| $147^{1-2}$ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| $156^{2}$ | Vl. II | K: *p*> $157^{1}$ | K: *p*> $157^{1}$ |
| $171^{1-2}$ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| $178^{2}$ | Vl. II | K: *f*> $179^{1}$ | K: *f*> $179^{1}$ |
| $178^{1}$ | Vl. III | K: *sf* | K: *sf* |
| $182^{1}$ | Va | K: *e-g-h* (!) | K: *e-g-b* (!) |

## G-dúr kvintett / Quintet in G
(K: IV, W: III, F: No 19 [XXV/62])

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $0^{1}$ | Vl. I | K: 4-ed | K: crotchet |
| $3^{2-7}$ | Vl. I | F: leg> $3^{1-3,4-7}$ (cf. 29, Vl. II 15, 102) | F: leg> $3^{1-3,4-7}$ (cf. 29, Vl. II 15, 102) |
| $5^{1-4,5-8}$ | Vl. I | W, F: leg. (cf. 92 és Vl. II 17, 104) | W, F: leg. (cf. 92 and Vl. II 17, 104) |
| $15^{2-7}$ | Vl. II | K: leg> $15^{1-3,4-7}$ (cf. 3, 29-31, 102, 115) | K: leg> $15^{1-3,4-7}$ (cf. 3, 29-31, 102, 115) |
| $24^{8}$ | Vl. III | K: *f*> $24^{7}$ | K: *f*> $24^{7}$ |
| $29^{3-7}$ | Vl. I | F: leg. (cf. 3) | F: leg. (cf. 3) |
| $30^{2-7}$ | Va | K, F: leg> $30^{1-3,4-7}$ | K, F: leg> $30^{1-3,4-7}$ |
| $31^{2-3,4-7}$ | Vl. II | K: leg. | K: leg. |
| $33^{2-7}$ | Vl. II | F: leg> $33^{1-3}$ (cf. 31. és Vl. III) | F: leg> $33^{1-3}$ (cf. 31 and Vl. III) |
| $33^{2-7}$ | Vl. II | K: leg> $33^{2-3,4-7}$ | K: leg> $33^{2-3,4-7}$ |
| $37^{1}$ | Basso | K: *fr* (= forte) | K: *fr* (= forte) |
| $41^{5}$ | Vl. II | K, W: *p*> $42^{1}$ | K, W: *p*> $42^{1}$ |
| $41^{5}$ | Vl. III | K: *p*> $41^{1}$ | K: *p*> $41^{1}$ |
| $43^{1}$-$44^{2}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $43^{2}$-$44^{1}$ | Vl. I | F. leg. (cf. 43-44 ívek) | F. leg. (cf. slurs in 43-44) |
| $43^{5}$ | Vl. II | K: *cresc.*> $44^{1}$ | K: *cresc.*> $44^{1}$ |
| $43^{1}$ | Basso | K: *cresc.*> $43^{4}$ | K: *cresc*> $43^{4}$ |
| $55^{1}$ | Vl. III | K: $c\#^{1}$-$e^{1}$, negyed érték pont nélk. | K: $c\#^{1}$-$e^{1}$, crotchet value w/o dot |
| $56^{1-8}$ | Vl. I | K: leg. (cf. 145.) | K: leg. (cf. 145) |
| $56^{1-8}$ | Vl. II | W, F: leg. (cf. Vl. I) | W, F: leg. (cf. Vl. I) |
| $57^{5}$ | Va | K, W: $c^{1}$ | K, W: $c^{1}$ |
| $58^{1-4}$ | Vl. I | W: leg> $58^{1-2,3-4}$ (cf. 147) | W: leg> $58^{1-2,3-4}$ (cf. 147) |
| $61^{1-8}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $64^{1}$ | Va | K: *poco f* | K: *poco f* |
| $70^{1-4,5-8}$ | Vl. II | K: leg> $70^{1-2,3-4,5-6,7-8}$ | K: leg> $70^{1-2,3-4,5-6,7-8}$ |
| $70^{1-8}$ | Vl. II | W: leg. (cf. 64) | W: leg. (cf. 64) |
| $72^{10}$, $76^{10}$ | Vl. II | K: $a^{1}$, $d^{2}$ | K: $a^{1}$ and $d^{2}$ |
| $77^{7-10}$ | Basso | W, F: leg. | W, F: leg. |
| $78^{3-6}$ | Va | K: leg. | K: leg. |
| $79^{2}$ | Vl. II | K: nyolcad előke | K: quaver appoggiatura |
| 81, $82^{2}$ | Vl. I | W, F: pontozott 16-od szünet, 32-ed | W, F: dotted semiquaver rest, demisemiquaver |
| 81, $82^{2}$ | Vl. II | W, F: pontozott 16-od szünet, 32-ed | W, F: dotted semiquaver rest, demisemiquaver |
| $81^{2-4}$, $82^{2-4}$ | Vl. III | F: nyolcad, pontozott 16-od, 32-ed | F: quaver, dotted semiquaver, demisemiquaver |
| $81^{2-3}$ | Va | W: stacc.! | W: stacc.! |
| 81, $82^{3,7}$ | Basso | W, F: *c* (# nélkül) | W, F: *c* (without #) |
| $82^{2}$ | Vl. III | K: *f* (cf. 83 Vl. I-II.) | K: *f* (cf. 83 Vl. I-II.) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $102^{2-7}$ | Vl. II | K: leg> $102^{2-3,\ 4-7}$ | K: leg> $102^{2-3,\ 4-7}$ |
| 111, 113, $115^{2-7}$ | Vl. I | F: leg. (cf. 3, 15, 29-31, 102) | F: leg. (cf. 3, 15, 29-31, 102) |
| $112^{1-3}$ | Vl. II | K: leg> $112^{2-3}$ | K: leg> $112^{2-3}$ |
| $114^{2-3}$ | Va | K: leg. | K: leg. |
| $115^{2-7}$ | Vl. I | K, W: leg> $115^{1-3,\ 4-7}$ | K, W: leg> $115^{1-3,\ 4-7}$ |
| $118^{2-7}$ | Vl. I | K, W: leg> $118^{1-3,\ 4-7}$ (cf. 3, 15, 29-31, 102) | K, W: leg> $118^{1-3,\ 4-7}$ (cf. 3, 15, 29-31, 102) |
| $119^{2-7}$ | Vl. II | K: leg> $119^{4-7}$ | K: leg> $119^{4-7}$ |
| $120^{2-7}$ | Vl. III | W, F: leg> $120^{1-3,\ 4-7}$ (cf. 3, 15, 29-31, 102) | W, F: leg> $120^{1-3,\ 4-7}$ (cf. 3, 15, 29-31, 102) |
| $120^{2-7}$ | Vl. III | K: leg> $120^{4-7}$ | K: leg> $120^{4-7}$ |
| $120^{2-7}$ | Va | K, F: leg> $120^{1-3,\ 4-7}$ | K, F: leg> $120^{1-3,\ 4-7}$ |
| $122^{2-7}$ | Vl. III, Va | K, F: leg> $122^{1-3,\ 4-7}$ | K, F: leg> $122^{1-3,\ 4-7}$ |
| $125^{1}$ | Vl. I | K: negyed | K: crotchet |
| $125^{1}$ | Vl. II | W, F: 4-ed | W, F: 4-ed |
| $126^{1}$-$127^{1}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $130^{4}$ | Vl. III | K: *p*> $130^{1}$ | K: *p*> $130^{1}$ |
| $133^{1}$ | Va | K: *cresc*> $133^{4}$ | K: *cresc*> $133^{4}$ |
| $134^{3-9}$ | Vl. I | W: leg> $134^{6-9}$ (cf. 45) | W: leg> $134^{6-9}$ (cf. 45) |
| $138^{3-5,\ 8-10}$ | Vl. II | W, F: 16-od, két 32-ed pontozás nélkül! | W, F: semiquaver, two demisemiquavers undotted! |
| $145^{2-4}$ | Vl. II | K: leg. | K: leg. |
| $147^{2-3}$ | Basso | W, F: leg> $147^{1-3}$ | W, F: leg> $147^{1-3}$ |

### *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $3^{7-9}$ | Vl. I | K: leg> $3^{7-10}$ | K: leg> $3^{7-10}$ |
| $3^{7-9}$ | Vl. I | W: leg. (cf. 21, Vl. II. 11-12, 16-18, Basso 24-25) | W: leg. (cf. 21, Vl. II 11-12, 16-18, Basso 24-25) |
| $3^{10}$ | Vl. I | W: stacc. ék (!) | W: stacc. wedge (!) |
| $3^{12-14}$ | Vl. I | K: leg> $3^{11-14}$ | K: leg> $3^{11-14}$ |
| $3^{20-22}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $3^{19-22}$ | Vl. I | K: leg> $3^{20-22}$ | K: leg> $3^{20-22}$ |
| $5^{6-7}$ | Vl. I | K: pontozott 16-od, 32-ed | K: dotted semiquaver, demisemiquaver |
| $5^{3-4}$ | Vl. II | K: két 16-od | K: two semiquavers |
| $7^{10}$ | Vl. I | K: $e^3$ 8-ad | K: $e^3$ quaver |
| $9^{11-13}$ | Basso | K: leg> $9^{10-13}$ | K: leg> $9^{10-13}$ |
| $11^{2-3}$ | Vl. II | K: leg> $11^{1-2}$ | K: leg> $11^{1-2}$ |
| $13^{2-4,\ 6-8}$ | Vl. II | F: leg> $13^{3-4,\ 7-8}$ (cf. Vl. I) | F: leg> $13^{3-4,\ 7-8}$ (cf. Vl. I) |
| $15^{5,\ 6}$ | Vl. I | W: stacc. (cf. 35) | W: stacc. (cf. 35) |
| $16^{4-5}$ | Vl. II | K: non leg. | K: non leg. |
| $17^{4-5}$ | Vl. II | K: non leg. | K: non leg. |
| $17^{5-8}$ | Vl. II | K: leg> $17^{6-8}$ | K: leg> $17^{6-8}$ |
| $19^{5-6}$ | Vl. II | K, F: leg>$19^{4-6}$ | K, F: leg>$19^{4-6}$ |
| $20^{8-9}$ | Vl. I | W, F: $h^1$, $f\#^1$, K: $a^1$, $g^1$ | W, F: $h^1$, $f\#^1$, K: $a^1$, $g^1$ |
| $20^{9}$ | Basso | K, W: *c#* (?) | K, W: *c#* (?) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $21^{12-18}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $23^{7-9}$ | Basso | K: leg> $23^{6-8}$ | K: leg> $23^{6-8}$ |
| $24^{4-6}$ | Vl. I | W: leg. (cf. 25.ü.) | W: leg. (cf. bar 25) |
| $26^{9-12}$ | Vl. III | K: leg> $26^{9-11}$ | K: leg> $26^{9-11}$ |
| $26^{3-4, 11-14}$ | Va | K: leg> $26^{2-3, 11-13}$ | K: leg> $26^{2-3}$ and $26^{11-13}$ |
| $27^{2-3, 4-5}$ | Vl. II | K: leg> $27^{1-2, 3-4}$ | K: leg> $27^{1-2, 3-4}$ |
| $27^{10-11}$ | Va | K: leg> $27^{9-10}$ | K: leg> $27^{9-10}$ |
| $27^{2-3, 4-5, 6-7}$ etc.-15 | Basso | K: leg> $27^{1-3, 9-12, 13-15}$ | K: leg> $27^{1-3, 9-12, 13-15}$ |
| $27^{2}$ | Basso | F: *h* előkével | F: *b* appoggiatura |
| $29^{10}$ | Vl. I | K, F: 8-ad | K, F: quaver |
| $29^{4-7}$ | Vl. I | F: leg. (cf. 7. ü.) | F: leg. (cf. bar 7) |
| $29^{2-5, 6-9}$ | Vl. II | K: leg> $29^{3-9}$ | K: leg> $29^{3-9}$ |
| $31^{11-13}$ | Basso | K: leg> $31^{10-12}$ | K: leg> $31^{10-12}$ |
| $34^{2-4, 6-8}$ | Vl. I | F: leg> $34^{3-4, 7-8}$ (cf. 13) | F: leg> $34^{3-4, 7-8}$ (cf. 13) |

## *III. tétel (Rondo) / Third Movement (Rondo)*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $7^{2}$ | Vl. II | W: *tr* | W: *tr* |
| $7^{2}$ | Vl. II | F: mordent | F: mordent |
| $15^{2}$ | Vl. I | W: *tr*. | W: *tr*. |
| $15^{2}$ | Vl. I, II | F: mordent | F: mordent |
| $22^{4-5}, 23^{4-5}$ | Vl. I | F: csak ebben a forrásban | F: only in this source |
| $35^{1-3, 4-6, 7-9, 10-12}$ | Vl. I | F: leg> $35^{1-6, 7-12}$ (cf. 34) | F: leg> $35^{1-6, 7-12}$ (cf. 34) |
| $41^{2-8}$ | Vl. I | K: nyolcadok | K: quavers |
| $44^{5-8}$ | Vl. I | K, F: leg. | K, F: leg. |
| $52^{5-8}$ | Vl. II | K, F: leg. | K, F: leg. |
| $52^{4}$ | Basso | K, F: *h* | K, F: *b* |
| $60^{1}$ | Vl. III | K: 2 negyed | K: two crotchets |
| $89^{2-5}$ | Va | K: leg. | K: leg. |
| $92^{2-4}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $99^{3-4}$ | Vl. II | K: leg. | K: leg. |
| $104^{5}$ | Vl. II | K: *f* | K: *f* |
| $108^{5-8}$ | Vl. I | K, F: leg. | K, F: leg. |
| $117^{1}$ | Vl. II | K: *pp*> $116^{4}$ | K: *pp*> $116^{4}$ |

## D-dúr kvintett / Quintet in D
(K: V, W: I)

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 8[1-5] | Va | K: leg.> 8[2-4] | K: leg> 8[2-4] |
| 10[5] | Va | K: feloldójel helyett # (cf. 130) | K: # instead of natural (cf. 130) |
| 12[1-2] | Vl. I | W: leg. (cf. 132.) | W: leg. (cf. 132.) |
| 14[1-3] | Vl. I | K: leg.> 14[2-3] | K: leg> 14[2-3] |
| 15[5] | Va | K: feloldójel helyett # (cf. 14, 130) | K: # instead of natural (cf. 14, 130) |
| 19[3-6] | Vl. III | K, W: leg> 19[3-4, 5-6] | K, W: leg> 19[3-4, 5-6] |
| 20[2] | Vl. I | W: *a*[2]-*f*#[2] kettősfogás | W: *a*[2]-*f*#[2] double stop |
| 20[2-4] | Va | K:leg> 20[2-3] | K: leg> 20[2-3] |
| 21[1] | Vl. III | K: *p[oco]f* | K: *p[oco]f* |
| 26[1], 28[1], 30[1] | Vl. I, II | K, W: *fz* | K, W: *fz* |
| 27[2-4], 29[2-4] | Va | K: leg.> 27[1-3] és 29[2-3] | K: leg> 27[1-3] and 29[2-3] |
| 35[2]-36[1] | Va | K, W: leg. | K, W: leg. |
| 45[2] | Vl. I | K: *f*> 45[3] | K: *f*> 45[3] |
| 45[2] | Va | K: *f*> 45[1] | K: *f*> 45[1] |
| 47[1-6] | Vl. I | K: leg.> 47[3-6] | K: leg> 47[3-6] |
| 61[1] | Basso | K: *sf* | K: *sf* |
| 63[2-3] | Vl. II | K: leg.> 63[1-3] | K: leg> 63[1-3] |
| 64[1] | Vl. III | K: *p[oco]f* | K: *p[oco]f* |
| 65[2] | Va, Basso | K: *f*> 65[1] | K: *f*> 65[1] |
| 69[1-4] | Vl. I | K: leg.> 69[1-2] | K: leg> 69[1-2] |
| 70[1-4] | Vl. II | K: leg.> 70[1-2] | K: leg> 70[1-2] |
| 71, 72[1-4] | Vl. I | K: leg.> 71, 72[2-4] | K: leg> 71, 72[2-4] |
| 72[1-4] | Vl. II | K: leg.> 72[1-2] | K: leg> 72[1-2] |
| 75[3-5] | Vl. II | K: *f*#[2]-*g*[2]-*a*[2] három 16-od (cf. Vl. I 73) | K: *f*#[2]-*g*[2]-*a*[2] three semiquavers (cf. Vl. I 73) |
| 91[1-4] | Vl. II | K: leg.> 91[2-4] | K: leg> 91[2-4] |
| 91[1] | Basso | K: *dolce*> 92[1] | K: *dolce*> 92[1] |
| 93[1-4] | Vl. II, Va | K: leg.> 93[3-4], 93[1-3] | K: leg> 93[3-4], 93[1-3] |
| 98[2-3] | Va | K: leg.> 98[1-3] | K: leg.> 98[1-3] |
| 101[1-6] | Basso | K: leg.> 101[2-6] | K: leg> 101[2-6] |
| 107[1] | Vl. II | K: félhang pont nélkül | K: minim without dot |
| 129[1-3] | Vl. II | K: leg.> 129[2-3] | K: leg> 129[2-3] |
| 130[1] | Vl. I | K: 8-ad | K: quaver |
| 130[5] | Va | K: feloldójel helyett # (cf. 10) | K: # instead of natural (cf. 10) |
| 132[3-5] | Vl. II | K: leg.> 132[2-3, 4-5] (cf. 12) | K: leg> 132[2-3, 4-5] (cf. 12) |
| 135[5] | Va | K: feloldójel helyett # (cf. 15) | K: # instead of natural (cf. 15) |
| 138[2] | Va | K: *p*> 138[1] | K: *p*> 138[1] |
| 140[4-7, 8-11] | Vl. I | K: leg.> 140[4-5, 6-7, 8-9, 10-11] | K: leg> 140[4-5, 6-7, 8-9, 10-11] |
| 141, 143, 145, 147, 149[1] | Vl. I | K, W: *fz* | K, W: *fz* |
| 141[1] | Vl. II | K: *f* | K: *f* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 144, 146, 148[1] | Vl. III | K: *fz* | K: *fz* |
| 142[3-6, 7-10] | Vl. I | K: leg> 142[3-4, 5-6, 7-8, 9-10] | K: leg> 142[3-4, 5-6, 7-8, 9-10] |
| 144, 146, 148[1] | Va | K: *fz* | K: *fz* |
| 145, 147, 149[1] | Vl. II | K, W: *fz* | K, W: *fz* |
| 153[2-3] | Vl. I | W: leg> 153[1-3] (cf. 32, 34) | W: leg> 153[1-3] (cf. 32, 34) |
| 159[2] | Va | K: *cresc.*> 159[3] | K: *cresc.*> 159[3] |
| 161[1] | Basso | K: *ff* | K: *ff* |
| 162, 163[4-7] | Vl. I | K: leg> 162, 163[4-5, 6-7] (cf. 43, 44) | K: leg> 162, 163[4-5, 6-7] (cf. 43, 44) |
| 164[2] | Vl. I | K: *f*> 164[3] | K: *f*> 164[3] |
| 164[1] | Va | K: *g* | K: *g* |
| 164[2] | Va | K: *f*> 164[1] | K: *f*> 164[1] |
| 167[1-6] | Va | K: leg> 167[1-4] | K: leg> 167[1-4] |
| 167[1], 171[1] | Vl. I | K, W: orig. csak felfelé húzott szárral | K, W: orig. only with upwards drawn stem |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 12[2-3] | Vl. I | K: leg> 12[2-4] | K: leg> 12[2-4] |
| 29[1] | Vl. III | K: *cresc*> 30[1] | K: *cresc*> 30[1] |
| 32[2] | Vl. I | K: *p*> 32[1] | K: *p*> 32[1] |
| 48[4] | Vl. III | K: *f#[1]* (cf. 19) | K: *f#[1]* (cf. 19) |
| 52[3-6] | Va | K: leg> 52[3-4, 5-6] | K: leg> 52[3-4, 5-6] |

## *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 6[1-3] | Basso | K, W: leg> 6[1-4] | K, W: leg> 6[1-4] |
| 9[1-3] | Vl. II | K, W: leg> 9[1-2] (cf. Vl. I, II) | K, W: leg> 9[1-2] (cf. Vl. I, II) |
| 12[3-6] | Va | K: leg> 12[4-6] | K: leg> 12[4-6] |
| 28[1-2, 3-4] | Vl. II | K: leg> 28[1-4] | K: leg> 28[1-4] |
| 28[2] | Vl. III | K: *pp*> 28[1] | K: *pp*> 28[1] |
| 28[2-4] | Vl. III | K: leg> 28[2-3] | K: leg> 28[2-3] |
| 30[1] | Vl. I | W: *pp* | W: *pp* |
| 30[1-3] | Va | K: leg. 30[1-2] | K: leg. 30[1-2] |
| 34[3-4, 5-6] | Basso | K: leg> 34[3-5] | K: leg> 34[3-5] |
| 37[2] | Vl. I | K, W: *f*> 37[3] (cf. 45) | K, W: *f*> 37[3] (cf. 45) |
| 37[1] | Vl. II | K: *g#[1]* | K: *g#[1]* |
| 37[2] | Vl. II | K: két 4-ed | K: two crotchets |
| 39[1-2] | Vl. II | K: két 8-ad | K: two quavers |
| 39[3-4] | Vl. II | K: két 4-ed *c#[1]* | K: two crotchets *c#[1]* |
| 40[3] | Va | K: *h* | K: *b* |
| 50 | Basso | K: *alto* utólag | K: *alto* written above it |
| 70[1-3], 72[1-3] | Vl. I | K: leg> 70[1-2], 72[1-2] | K: leg> 70[1-2], 72[1-2] |
| 82[3-4], 83[1-2] | Vl. I | K, W: leg> 82[4]-83[1] | K, W: leg> 82[4]-83[1] |
| 91[2] | Vl. I | K: *fz*> 91[1] | K: *fz*> 91[1] |
| 92[2-4] | Vl. I | K: leg> 92[1-4] | K: leg> 92[1-4] |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $92^{2}$ | Vl. II | K: *p*> $92^{1}$ | K: *p*> $92^{1}$ |
| $92^{2-4}$ | Vl. II | K: leg> $92^{2-3}$ (cf. Vl. I) | K: leg> $92^{2-3}$ (cf. Vl. I) |
| $103^{1-3}$, $105^{1-3}$ | Vl. I | K: leg> $103^{1-2}$ és $105^{1-2}$ | K: leg> $103^{1-2}$ and $105^{1-2}$ |
| $114^{3-6}$ | Va | K: leg> $114^{4-6}$ | K: leg> $114^{4-6}$ |
| $117^{1-2, 3-4}$ | Vl. I | K: leg> $117^{2-3}$ (cf. 15, 84) | K: leg> $117^{2-3}$ (cf. 15, 84) |
| $117^{2-3}$ | Va | K: leg> $117^{1-3}$ | K: leg> $117^{1-3}$ |
| $126^{2-4}$ | Vl. I | K, W: triola? (cf. 24) | K, W: triplet? (cf. 24) |
| $132^{2}$ | Vl. III, Va | K: *f*> $132^{1}$ | K: *f*> $132^{1}$ |

## A-dúr kvintett / Quintet in A

K: VI, W: XII

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $1^{1-2}$, $2^{1-2}$ | Vl. II | K: leg> $1^{1}$-$2^{2}$ | K: leg> $1^{1}$-$2^{2}$ |
| $2^{1}$ | Vl. I | K: 16-od (cf. 18) | K: semiquaver (cf. 18) |
| $3^{2-4, 5-7}$ | Vl. I | K: leg> $3^{2-7}$ (cf. 19 és W) | K: leg> $3^{2-7}$ (cf. 19 and W) |
| $5^{1-2}$, $6^{2-3}$ | Vl. I | K: leg> $5^{1}$-$6^{3}$ | K: leg> $5^{1}$-$6^{3}$ |
| $6^{1}$ | Vl. I | K, W: 16-od (cf. 18) | K, W: semiquaver (cf. 18) |
| $7^{2-4,5-7}$ | Vl. I | K, W: leg> $7^{2-7}$ (cf. 19) | K, W: leg> $7^{2-7}$ (cf. 19) |
| $10^{4-8}$ | Vl. I | K: leg> $10^{5-8}$ | K: leg> $10^{5-8}$ |
| $10^{4}$ | Vl. II | K: 8-ad hang, 8-ad szünet (cf. 11, 110) | K: quaver note, quaver rest (cf. 11, 110) |
| $11^{1-2}$ | Vl. II | K: leg> $11^{1-3}$ | K: leg> $11^{1-3}$ |
| $13^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> $13^{1-2, 3-6}$ | K: leg> $13^{1-2, 3-6}$ |
| $14^{1-6, 7-12}$ | Vl. III | K: leg> $14^{2-4, 8-10}$ | K: leg> $14^{2-4, 8-10}$ |
| $17^{1-2}$, $18^{1-2}$ | Vl. II | K: leg> $17^{1}$-$18^{2}$ | K: leg> $17^{1}$-$18^{2}$ |
| $20^{1-3}$ | Va | K: leg> $20^{1-2}$ | K: leg> $20^{1-2}$ |
| $21$, $22^{1-2}$ | Vl. II | K, W: leg> $21^{1}$-$22^{2}$ (cf. 1-2, 5-6, 17-18 etc.) | K, W: leg> $21^{1}$-$22^{2}$ (cf. 1-2, 5-6, 17-18 etc.) |
| $24^{2}$ | Vl. I | K, W: *f* | K, W: *f* |
| $25^{1-3, 4-6}$ | Vl. II | W: leg> $25^{1-6}$ (cf. Vl. I) | W: leg> $25^{1-6}$ (cf. Vl. I) |
| $25^{1}$ | Basso | K, W: 4-ed (cf. 17, 32, 33, 120, 122, 124) | K, W: 4-ed (cf. 17, 32, 33, 120, 122, 124) |
| $27^{1-3, 4-6}$ | Vl. II | K, W: leg> $27^{1-6}$ (cf. Vl. I) | K, W: leg> $27^{1-6}$ (cf. Vl. I) |
| $27^{1}$ | Vl. III, Va, Basso | K, W: 4-ed (cf. 25, 32, 33 etc.) | K, W: 4-ed (cf. 25, 32, 33 etc.) |
| $30^{1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12}$ | Vl. III | K, W: leg> $30^{1-6, 7-12}$ | K, W: leg> $30^{1-6, 7-12}$ |
| $31^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> $31^{2-5, 6-7}$ | K: leg> $31^{2-5, 6-7}$ |
| $32^{1}$, $33^{1}$ | Basso | K: 4-ed | K: crotchet |
| $34^{1-3}$ | Vl. III | K: *portato* ívvel összekötve (cf. 35, 131-132) | K: joined by a *portato* tie (cf. 35, 131-132) |
| $34^{1}$ | Basso | K: 4-ed | K: crotchet |
| $35^{2-3}$ | Vl. II | K: leg> $35^{2-4}$ | K: leg> $35^{2-4}$ |
| $36^{1-2}$ | Vl. I | K: leg> $36^{1-3}$ | K: leg> $36^{1-3}$ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $38^{4}$ | Va | K: *sf*> $38^{3}$ | K: *sf*> $38^{3}$ |
| $39^{1}$ | Vl. II | K: *sf* | K: *sf* |
| $39^{1}$ | Vl. II | K: *p*> $39^{3}$ | K: *p*> $39^{3}$ |
| $41^{1}$ | Vl. II | K: *cresc.*> $41^{2}$ | K: *cresc.*> $41^{2}$ |
| $41^{2-3}$ | Vl. III | K: leg> $41^{1-3}$ (cf. Vl. II) | K: leg> $41^{1-3}$ (cf. Vl. II) |
| $45^{1}$-$46^{2}$, $47^{1-2}$ | Basso | W: leg> $45^{1}$-$47^{2}$ (cf. 142-143 Va) | W: leg> $45^{1}$-$47^{2}$ (cf. 142-143 Va) |
| $48^{2-4}$ | Va | W: 16-od Doppelschlag | W: semiquaver turn |
| $52^{4}$ | Vl. II | K, W: *p*> $52^{3}$ | K, W: *p*> $52^{3}$ |
| $55^{1-3, 4-6}$ | Vl. II | K: leg> $55^{1-6}$ (cf. Vl. I) | K: leg> $55^{1-6}$ (cf. Vl. I) |
| $63^{2-4}$ | Vl. II | K: leg> $63^{3-4}$ (cf. Vl. I) | K: leg> $63^{3-4}$ (cf. Vl. I) |
| $63^{2-4}$ | Vl. III | K, W: leg> $63^{3-4}$ (cf. Vl. II) | K, W: leg> $63^{3-4}$ (cf. Vl. II) |
| $64^{6-11}$ | Vl. I | K: leg> $64^{9-11}$ | K: leg> $64^{9-11}$ |
| $68^{1-3, 4-6}$ | Vl. I | K, W: leg> $68^{1-6}$ | K, W: leg> $68^{1-6}$ |
| $71^{1}$ | Basso | K: *„Violoncelle"*> $75^{8}$ | K: *"Violoncelle"*> $75^{8}$ |
| $72^{2-4}$ | Vl. III | K, W: leg> $72^{3-4}$ | K, W: leg> $72^{3-4}$ |
| $77^{2-6}$ | Vl. II | K: leg> $77^{2-5}$ | K: leg> $77^{2-5}$ |
| $79^{3-5}$ | Vl. II | K: leg> $79^{2-5}$ | K: leg> $79^{2-5}$ |
| $80^{1}$ | Vl. II | K: 4-ed (cf. Va) | K: crotchet (cf. Va) |
| $89^{1-2}$ | Va | K: leg. | K: leg. |
| $90^{6}$ | Vl. III | K, W: *p*> $90^{1}$ | K, W: *p*> $90^{1}$ |
| $80^{1}$ | Basso | K: 4-ed | K: crotchet |
| $95^{3}$ | Vl. III | K: *sf*> $95^{4}$ | K: *sf*> $95^{4}$ |
| $96^{1-6, 7-12}$ | Vl. II | K: leg> $96^{1-2, 3-6, 7-8, 9-12}$ | K: leg> $96^{1-2, 3-6, 7-8, 9-12}$ |
| $97^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> $97^{1-2, 3-6}$ | K: leg> $97^{1-2, 3-6}$ |
| $98^{1-6, 7-12}$ | Vl. I | K, W: leg> $98^{2-5, 8-11}$ | K, W: leg> $98^{2-5, 8-11}$ |
| $102^{1}$ | Vl. I | K, W: 16-od előke (cf. 2, 6, 18, 22 etc.) | K, W: semiquaver appoggiatura (cf. 2, 6, 18, 22 etc.) |
| $103^{2-4, 5-7}$ | Vl. I | K, W: leg> $103^{2-7}$ (cf. 7) | K, W: leg> $103^{2-7}$ (cf. 7) |
| $106^{1}$ | Vl. I | K: 16-od előke (cf. 2, 6, 18, 22 etc.) | K: semiquaver appoggiatura (cf. 2, 6, 18, 22 etc.) |
| $110^{2}$ | Vl. III | K, W: *f*> $110^{1}$ | K, W: *f*> $110^{1}$ |
| $110^{2}$ | Va | K: *f*> $110^{1}$ | K: *f*> $110^{1}$ |
| $116^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> $116^{2-6}$ | K: leg> $116^{2-6}$ |
| $116^{7}$ | Vl. II | K: $d^{2}$ | K: $d^{2}$ |
| $120^{1-3, 4-6}$, $122^{1-3, 4-6}$ | Vl. | W: leg> $120^{2-6}$, $122^{2-6}$ (cf. Vl. I) | W: leg> $120^{2-6}$, $122^{2-6}$ (cf. Vl. I) |
| $122^{1}$ | Vl. III | K: stacc. pont | K: stacc. dot |
| $123^{1-6, 7-12}$ | Va | K: leg> $123^{3-6, 9-12}$ | K: leg> $123^{3-6, 9-12}$ |
| $126^{2-3, 4-6}$ | Vl. I | K: leg> $126^{2-5}$ | K: leg> $126^{2-5}$ |
| $133^{1-2}$ | Vl. I | K, W: leg> $133^{1-3}$ | K, W: leg> $133^{1-3}$ |
| $133^{2-3}$ | Vl. II | K, W: leg> $133^{1-3}$ (cf. 36 és Vl. I) | K, W: leg> $133^{1-3}$ (cf. 36 and Vl. I) |
| $134^{1-3}$, $135^{1-3}$ | Vl. II | K: leg> $134^{2-3}$, $135^{2-3}$ | K: leg> $134^{2-3}$ and $135^{2-3}$ |
| $135^{4}$ | Va | K: *sf*> $135^{1}$ | K: *sf*> $135^{1}$ |
| $136^{1}$ | Va | K, W: *poco f* | K, W: *poco f* |
| $141^{1-3}$ | Vl. II, III | K: leg. | K: leg. |
| $142^{1}$-$143^{2}$ | Basso | K: leg> $142^{1-2}$, $143^{1-2}$ | K: leg> $142^{1-2}$, $143^{1-2}$ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 143[4] | Vl. II | K: 16-od (cf. Vl. I 147) | K: semiquaver (cf. Vl. I 147) |
| 144[2-4] | Vl. I | K, W: leg> 144[3-4] (cf. Vl. II) | K, W: leg> 144[3-4] (cf. Vl. II) |
| 145[2-4] | Vl. I | K, W: 16-od *Doppelschlag* | K, W: semiquaver turn |
| 145[2-4] | Vl. II | W: 16-od *Doppelschlag* | W: semiquaver turn |
| 147[1] | Vl. II | K: *pp* | K: *pp* |
| 149[5] | Vl. II | K, W: *c#[1]* | K, W: *c#[1]* |
| 150[1] | Vl. II | K, W: *pp*> 149[1] | K, W: *pp*> 149[1] |
| 153[1] | Vl. I | K: *f*> 153[2] | K: *f*> 153[2] |
| 153[2] | Vl. I, II | K: 16-od előke | K: semiquaver appoggiatura |
| 154[1] | Vl. II | K: *p*> 153[3] | K: *p*> 153[3] |
| 157[1] | Vl. I, II | W: 4-ed, 8-ad szünet | W: crotchet, quaver rest |
| 157[1] | Vl. III, Va | K: 4-ed, 8-ad szünet | K: crotchet, quaver rest |
| 157[1] | Basso | K, W: 4-ed, 8-ad szünet | K, W: crotchet, quaver rest |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2[1] | Vl. I | K: cresc> 2[1-2] között | K: cresc> between 2[1-2] |
| 4[2] | Va | K, W: *p*> 4[1] (cf. a többi szólammal) | K, W: *p*> 4[1] (cf. the other parts) |
| 6[4-7] | Vl. I | K: leg> 6[5-7] | K: leg> 6[5-7] |
| 8[1] | Vl. III | K: *pp*> 7[1] (cf. 82) | K: *pp*> 7[1] (cf. 82) |
| 10[1] | Va | K: *p*> 10[4] (cf. Vl. II) | K: *p*> 10[4] (cf. Vl. II) |
| 20[5-8] | Vl. III | K; leg> 20[5-7], stacc> 20[8] | K; leg> 20[5-7], stacc> 20[8] |
| 22[2-5, 6-9] | Vl. II | K: leg> 22[4-9] | K: leg> 22[4-9] |
| 23[2-5, 6-9] | Vl. II | K: leg> 23[4-9] | K: leg> 23[4-9] |
| 26[1-4, 5-8] | Vl. II | K: leg> 26[1-8] | K: leg> 26[1-8] |
| 26[1]-27[2] | Basso | K: leg> 26[2]-27[1] | K: leg> 26[2]-27[1] |
| 28[2-3] | Vl. I | K: 16-od | K: semiquaver |
| 29[1-3, 4-7] | Vl. II | K: leg> 29[3-7] | K: leg> 29[3-7] |
| 30[1-3, 4-7] | Vl. II | K: leg> 30[1-5] | K: leg> 30[1-5] |
| 33[1-3] | Basso | W: leg> 33[1-4] (cf. Va) | W: leg> 33[1-4] (cf. Va) |
| 35[2-4] | Basso | W: 16-od *Doppelschlag* | W: semiquaver turn |
| 35[4] | Basso | K: *h* | K: *b* |
| 36[5] | Vl. III | K: *f#[1]* | K: *f#[1]* |
| 37[11-14, 15-18] | Vl. I | K: leg> 37[11-18] | K: leg> 37[11-18] |
| 46[1] | Vl. III | K, W: „ferma"> 47 | K, W: "ferma"> 47 |
| 57[2] | Vl. I | K: fermata> 57[1-2] között | K: fermata> between 57[1-2] |
| 61-62 | Vl. I, II, III, Va | K: kettősvonal | K: double line |
| 71[1-4] | Vl. III | K: leg> 71[1-3] | K: leg> 71[1-3] |
| 79[1] | Vl. I | K: *f*> 78[2] | K: *f*> 78[2] |
| 79[2] | Vl. III | K: *f*> 79[1] | K: *f*> 79[1] |
| 79[2]-80[1] | Va | K: leg> 79[1-2] | K: leg> 79[1-2] |
| 80[2]-81[1] | Va | K: leg> 80[1-2] | K: leg> 80[1-2] |
| 81[2] | Vl. II | K, W: *sf*> 81[1] (cf. Vl. I) | K, W: *sf*> 81[1] (cf. Vl. I) |
| 85[2-3] | Vl. II | K: leg> 85[1-3] | K: leg> 85[1-3] |
| 92[5] | Vl. II | W: *tr* | W: *tr* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $92^{5-7}$ | Vl. II | W: pontozott 16-od, két 64-ed | W: dotted semiquaver, two hemi-demisemiquavers |
| $97^{2}$-$98^{1}$ | Va | K: leg> $97^{1-2}$ | K: leg> $97^{1-2}$ |
| $99^{2-4}$ | Vl. II | W: leg> $99^{3-4}$ (cf. Vl. I) | W: leg> $99^{3-4}$ (cf. Vl. I) |
| $106^{1-4}$, $108^{3-6, 7-11}$ | Vl. I | K: leg> $106^{1-8}$ és $108^{3-11}$ | K: leg> $106^{1-8}$ and $108^{3-11}$ |
| $122^{2-4}$ | Va | K: leg> $122^{3-4}$ | K: leg> $122^{3-4}$ |
| $124^{1-2}$ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| $124^{2-3}$ | Vl. III | K: 32-ed | K: demisemiquaver |
| $127^{1}$ | Vl. I | W: fermata> $128^{2}$ | W: fermata> $128^{2}$ |
| $128^{2-4}$ | Vl. II | K: leg> $128^{1-4}$ | K: leg> $128^{1-4}$ |
| $129^{2-4}$ | Vl. III | K, W: leg> $129^{1-4}$ | K, W: leg> $129^{1-4}$ |
| $130^{2-4}$ | Vl. I | K, W: leg> $130^{1-4}$ (cf. Vl. II) | K, W: leg> $130^{1-4}$ (cf. Vl. II) |
| $131^{2-4}$ | Va | K: leg> $131^{1-4}$ | K: leg> $131^{1-4}$ |
| 132 | Vl. I | K: korona az 1. 8-ad szüneten | K: fermata above the first quaver rest |
| 132 | Basso | K: korona a 4. 8-ad szüneten | K: fermata above the fourth quaver rest |
| $133^{1}$ | Va | K: $d\#^{1}$ | K: $d\#^{1}$ |
| $134^{1-2}$ | Vl. II | K: leg> $134^{1-3}$ | K: leg> $134^{1-3}$ |
| $136^{3}$, $138^{3}$ | Vl. I | K: $f\#^{2}$ | K: $f\#^{2}$ |
| $140^{1}$ | Vl. III | K:korona a $100^{1}$ utáni 8-ad szüneten | K: fermata above the quaver rest after $100^{1}$ |
| $143^{1-4, 5-8}$, $144^{2-5}$ | Va | K: leg> $143^{1-6, 6-8}$ és $144^{2-6}$ | K: leg> $143^{1-6, 6-8}$ and $144^{2-6}$ |

## *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $1^{1-5}$ | Vl. III | K: leg> $1^{1-4}$ | K: leg> $1^{1-4}$ |
| $2^{1-3}$ | Vl. II | W: leg> $2^{2-3}$ (cf. 66) | W: leg> $2^{2-3}$ (cf. 66) |
| $3^{1-5}$ | Vl. III | K: leg> $3^{1-4}$ | K: leg> $3^{1-4}$ |
| $4^{2-3}$ | Basso | K: leg> $4^{1-3}$ | K: leg> $4^{1-3}$ |
| $6^{4-5, 7-8}$ | Vl. I | W: leg> $6^{2-8}$ (cf. 8) | W: leg> $6^{2-8}$ (cf. 8) |
| $8^{1-2, 4-5, 7-8}$ | Vl. I | K: leg> $6^{1-8}$ | K: leg> $6^{1-8}$ |
| $13^{1}$ | Vl. III | K: *sf*> $12^{9}$ | K: *sf*> $12^{9}$ |
| $13^{1-5}$ | Va | K: leg> $13^{2-5}$ | K: leg> $13^{2-5}$ |
| 14, $15^{1-3}$ | Vl. III | K: leg> 14, $15^{1-2}$, stacc. ék> 14, $15^{3}$ | K: leg> 14, $15^{1-2}$, stacc. wedge> 14, $15^{3}$ |
| $15^{1}$ | Vl. I | K: $h^{1}$ – nem kettősfogás! | K: $b^{1}$ – not a double stop! |
| $16^{1}$ | Vl. III | W: $e^{1}$-$h^{1}$ kettősfogás (cf. $94^{1}$) | W: $e^{1}$-$b^{1}$ double stop (cf. $94^{1}$) |
| $17^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> $17^{1-5}$ | K: leg> $17^{1-5}$ |
| $29^{2-5}$ | Vl. II | K: leg> $29^{3-5}$ | K: leg> $29^{3-5}$ |
| $32^{2}$ | Vl. III | K, W: *p*> $32^{1}$ (cf. Vl. I-II) | K, W: *p*> $32^{1}$ (cf. Vl. I-II) |
| $32^{2}$ | Va | K: *p*> $32^{1}$ | K: *p*> $32^{1}$ |
| $34^{2}$ | Vl. III, Va | K: *p*> $34^{1}$ | K: *p*> $34^{1}$ |
| $35^{3}$-$36^{1}$ | Vl. III | W: leg. (cf. Vl. I) | W: leg. (cf. Vl. I) |
| $36^{2}$ | Vl. III | K: W: *f*> $36^{1}$ (cf. Vl. I-II) | K, W: *f*> $36^{1}$ (cf. Vl. I-II) |
| $36^{2}$ | Va, Basso | W: *f*> $35^{3}$ (cf. Vl. I-III, Va) | W: *f*> $35^{3}$ (cf. Vl. I-III, Va) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $37^{1}$ | Vl. I | K: 4-ed, két 4-ed szünet (cf. 116) | K: crotchet, two crotchet rests (cf. 116) |
| $49^{2-5}$ | Vl. II, III | K: leg> $49^{1-5}$ ill. $49^{2-4}$ | K: leg> $49^{1-5}$ resp. $49^{2-4}$ |
| $49^{1}$ | Basso | K: 16-od | K: semiquaver |
| $51^{1}$ | Vl. II | K, W: stacc. pont (cf. $49^{1}$, $53^{1}$) | K, W: stacc. dot (cf. $49^{1}$, $53^{1}$) |
| $51^{2-5}$ | Vl. III | K: leg> $51^{2-4}$ | K: leg> $51^{2-4}$ |
| $53^{2-5}$ | Vl. II | K: leg> $53^{2-3, 4-5}$ (cf. 49, 51) | K: leg> $53^{2-3, 4-5}$ (cf. 49, 51) |
| $53^{2-5}$, $55^{2-5}$ | Vl. III | K: leg> $53^{1-4}$, $55^{1-4}$ | K: leg> $53^{1-4}$, $55^{1-4}$ |
| $55^{1}$ | Va | K: $d^{1}$ | K: $d^{1}$ |
| $57^{2-5}$ | Vl. II | K: leg.>$57^{2-3, 4-5}$ | K: leg.>$57^{2-3, 4-5}$ |
| $57^{2-5}$ | Vl. III | K: leg> $57^{1-4}$ | K: leg> $57^{1-4}$ |
| $58^{1}$ | Va | K: félkotta | K: minim |
| $61^{2-5}$ | Vl. III | K: leg> $61^{2-4}$ | K: leg> $61^{2-4}$ |
| $65^{2-5}$ | Vl. III | K, W: leg> $65^{1-4}$ | K, W: leg> $65^{1-4}$ |
| $67^{2-5}$ | Vl. III | K: leg> $67^{2-4}$ | K: leg> $67^{2-4}$ |
| $70^{2, 4-5, 7-8}$ | Vl. I | K: leg> $70^{3-8}$ (cf. 6, 8) | K: leg> $70^{3-8}$ (cf. 6, 8) |
| $70^{1-2, 4-5, 7-8}$ | Vl. I | W: leg> $70^{2-8}$ (cf. 6, 8) | W: leg> $70^{2-8}$ (cf. 6, 8) |
| $72^{1-2, 4-5, 7-8}$ | Vl. I | K, W: leg> $72^{2-8}$ | K, W: leg> $72^{2-8}$ |
| $84^{1}$ | Vl. I | K: *cresc.*> $84^{3}$ | K: *cresc.*> $84^{3}$ |
| $85^{9-12}$ | Vl. I | K: leg> $85^{10-12}$ | K: leg> $85^{10-12}$ |
| $86^{1}$ | Va | K: *f*> $86^{2}$ | K: *f*> $86^{2}$ |
| $89^{2-5}$ | Vl. I | K: leg> $88^{3-5}$ | K: leg> $88^{3-5}$ |
| $95^{1}$ | Vl. III | W: $e^{1}$-$h^{1}$ kettősfogás (cf. $16^{1}$) | W: $e^{1}$-$b^{1}$ double stop (cf. $16^{1}$) |
| $96^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> $96^{2-5}$ (cf. 17) | K: leg> $96^{2-5}$ (cf. 17) |
| $97^{1-4}$ | Vl. II | K: leg> $97^{2-4}$ | K: leg> $97^{2-4}$ |
| $97^{3}$ | Vl. II | K: $d^{1}$ (cf. 18) | K: $d^{1}$ (cf. 18) |
| $104\text{-}105^{1-3}$ | Va | K: leg> $104\text{-}105^{2-3}$ (cf. 25-26) | K: leg> $104\text{-}105^{2-3}$ (cf. 25-26) |
| $106^{1-3}$ | Vl. II | K: leg> $106^{2-3}$ | K: leg> $106^{2-3}$ |
| $106^{1}$ | Va | K: *f#* | K: *f#* |
| $110$ | Va | K: *f*> $110^{2}$ | K: *f*> $110^{2}$ |
| $111^{2}$ | Vl. III | K: *p*> $111^{1}$ | K: *p*> $111^{1}$ |
| $112^{3-5}$ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| $112^{3}$ | Va | K: *f*> $112^{2}$ | K: *f*> $112^{2}$ |
| $113^{2}$ | Vl. III, Va | K: *p*> $113^{1}$ | K: *p*> $113^{1}$ |
| $113^{2}$ | Basso | K: *p*> $113^{1}$ | K: *p*> $113^{1}$ |
| $114^{3}$ | Va | K: *f*> $115^{1}$ | K: *f*> $115^{1}$ |
| $116^{1}$ | Vl. II | K: 4-ed | K: crotchet |
| $116^{1}$ | Vl. III | K: $c\#^{1}$-$f\#^{1}$(!)-$a^{1}$ | K: $c\#^{1}$-$f\#^{1}$(!)-$a^{1}$ |

## C-dúr kvintett / Quintet in C
(K, W: VII)

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $1^{1}$ | Vl. II, III | K, W: az alsó két hang negyed érték | K, W: the lower two notes are crotchets |
| $1^{1}$ | Va | K: *f*> $1^{2}$ | K: *f*> $1^{2}$ |
| $3^{3-6}$ | Vl. I | K: leg> $3^{4-6}$ (cf. 105) | K: leg> $3^{4-6}$ (cf. 105) |
| $4^{1-3}$ | Vl. I | K: leg> $4^{2-3}$ (cf. 106) | K: leg> $4^{2-3}$ (cf. 106) |
| $7^{2-3, 4-5}$ | Vl. I | W: pontozott 8-ad, 16-od | W: dotted quaver, semiquaver |
| $8^{3}$ | Vl. I | K: *poco f*> $8^{1}$ (cf. 110) | K: *poco f*> $8^{1}$ (cf. 110) |
| $9^{5-8}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $10^{2}$ | Vl. I | K: *f*> $10^{1}$ | K: *f*> $10^{1}$ |
| $10^{2-5}$ | Vl. I | K: leg> $10^{2-3, 4-5}$ | K: leg> $10^{2-3, 4-5}$ |
| $12^{1-3, 4-6}$ | Vl. III | K: leg> $12^{2-3, 5-6}$ | K: leg> $12^{2-3, 5-6}$ |
| $13^{2}$ | Vl. III | K, W: *f*> $13^{1}$ (cf. Vl. I-II) | K, W: *f*> $13^{1}$ (cf. Vl. I-II) |
| $13^{4}$ | Va | K: *f* | K: *f* |
| $14^{1}$ | Vl. II, III | K, W: az alsó két hang negyed érték | K, W: the lower two notes are crotchets |
| $16^{3-6}$ | Vl. II | K: leg> $16^{4-6}$ | K: leg> $16^{4-6}$ |
| $17^{1-3}$ | Vl. II | K: leg> $17^{2-3}$ | K: leg> $17^{2-3}$ |
| $18^{1, 2}$ | Va | K: stacc. | K: stacc. |
| $20^{2-3, 4-5}$ | Vl. II | W: pontozott 8-ad, 16-od | W: dotted quaver, semiquaver |
| $23^{1, 2, 3}$ | Vl. II | W: két negyed és fél | W: two crotchest and minims |
| $26^{6}$ | Vl. I | K: $a^{2}$ | K: $a^{2}$ |
| $31, 33^{3}$ | Vl. I | K: stacc. | K: stacc. |
| $31^{1}$ | Va | K: *f* | K: *f* |
| $34^{1-4}$ | Vl. II | K: alsó szólam del. (cf. 32) | K: the lower part del. (cf. 32) |
| $35^{4}$-$36^{1}$ | Vl. II | K: leg> $36^{1-2}$ | K: leg> $36^{1-2}$ |
| $35^{2}$ | Vl. III | K: *fp*> $35^{1}$: *f*, $35^{2}$: *p* | K: *fp*> $35^{1}$: *f*, $35^{2}$: *p* |
| $35^{3}$, $36$-$37^{2, 4}$ | Vl. III | K: *fz* (cf. Vl. I-II) | K: *fz* (cf. Vl. I-II) |
| $36^{2}$ | Vl. I | W: *fp*> $36^{2}$: *f*, $36^{3}$: *p* (cf. 53) | W: *fp*> $36^{2}$: *f*, $36^{3}$: *p* (cf. 53) |
| $36^{2-3}$ | Vl. II | K: leg> $36^{3-4}$ | K: leg> $36^{3-4}$ |
| $37^{1}$ | Basso | W: *f* (cf. 54) | W: *f* (cf. 54) |
| $39^{3}$ | Vl. I | K: 8-ad (cf. 56) | K: quaver (cf. 56) |
| $41^{3-6}$ | Vl. II | K: leg> $41^{4-6}$ | K: leg> $41^{4-6}$ |
| $42, 46^{7}$ | Vl. I | W: *fz* (cf. 52) | W: *fz* (cf. 52) |
| $42^{3}$ | Vl. II | K: *fp*> $42^{3}$: *f*, $42^{4}$: *p* | K: *fp*> $42^{3}$: *f*, $42^{4}$: *p* |
| $42, 46^{3}$ | Va | K, W: *fz* (cf. Vl. I-III) | K, W: *fz* (cf. Vl. I-III) |
| $42, 46^{1}$ | Basso | W: *fz* (cf. Vl. I-III) | W: *fz* (cf. Vl. I-III) |
| $43^{1}$ | Vl. II | K: *p*> $43^{5}$ | K: *p*> $43^{5}$ |
| $45^{3-6}$ | Vl. III, Va | K: leg> $45^{2-6}$ és $45^{3-4, 5-6}$ | K: leg> $45^{2-6}$ and $45^{3-4, 5-6}$ |
| $48^{1}$ | Vl. II | K, W: *f*> $48^{2}$ | K, W: *f*> $48^{2}$ |
| $51^{1-4}$ | Vl. III | K: leg. (!) | K: leg. (!) |
| $52^{2-3}$, $52^{4}$-$54^{1}$ | Vl. I | K: leg> $52^{2-4}$ | K: leg> $52^{2-4}$ |
| $52^{2}$ | Vl. III | K: *fp*> $52^{1}$: *f*, $52^{2}$: *p* | K: *fp*> $52^{1}$: *f*, $52^{2}$: *p* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $52^{3}$, 53-$54^{2,4}$ | Vl. III | K: *fz* (cf. Vl. I-II) | K: *fz* (cf. Vl. I-II) |
| $57^{1}$ | Vl. I | K: *pp* | K: *pp* |
| $61^{3}$ | Va | K, W: *b* helyett feloldójellel | K, W: with natural instead of *b* |
| $79^{1}$ | Vl. I | K: *poco f* (cf. 65) | K: *poco f* (cf. 65) |
| 83, $85^{1-3}$ | Vl. I | K: leg> 83, $85^{2-3}$ | K: leg> 83, $85^{2-3}$ |
| $94^{1}$ | Basso | K: *ff* | K: *ff* |
| $99^{1}$ | Vl. II | K, W: *pp*> $99^{2}$ | K, W: *pp*> $99^{2}$ |
| $103^{1}$ | Vl. I, III | K, W: az alsó két hang negyed érték | K, W: the lower two notes are crotchets |
| $106^{4-5}$ | Vl. II | K: leg. | K: leg. |
| $108^{1-3}$ | Va | K: leg> $108^{1-2}$ | K: leg> $108^{1-2}$ |
| $109^{2-3, 4-5}$ | Vl. I | K, W: pontozott 8-ad, 16-od (cf. 7) | K, W: dotted quaver, semiquaver (cf. 7) |
| $110^{1}$ | Va | K: *fp* (*p[oco] f* helyett) | K: *fp* (*p[oco]* instead of *f*) |
| $112^{2}$ | Vl. I | K: *f*> $112^{1}$ | K: *f*> $112^{1}$ |
| $114^{1}$ | Vl. III | K: *po[co f]* ? | K: *po[co f]* ? |
| $117^{1-8}$ | Basso | K: *e* | K: *e* |
| $127^{1,3}$, $128^{2,4}$ | Vl. III | K: *fz* | K: *fz* |
| $128^{2-3}$ | Vl. I | K: leg> $128^{1-4}$ | K: leg> $128^{1-4}$ |
| $128^{4}$-$129^{1,2-3,4}$ - $130^{1}$ | Vl. I | K: leg> $129^{1-4}$ | K: leg> $129^{1-4}$ |
| $128^{2}$ | Vl. II | W: *f* | W: *f* |
| $129^{2,4}$ | Va | K: *fz* | K: *fz* |
| $129^{1,3}$ | Basso | W: *fp*> $129^{1}$: *f*, $129^{2}$: *p*, $129^{3}$: *f*, $130^{1}$: *p* | W: *fp*> $129^{1}$: *f*, $129^{2}$: *p*, $129^{3}$: *f*, $130^{1}$: *p* |
| $133^{4-6}$ | Va | K: leg> $133^{3-6}$ | K: leg> $133^{3-6}$ |
| $133^{4-6}$ | Basso | K: leg. | K: leg. |
| $133^{3-6}$ | Basso | W: stacc. (!) (cf. 137) | W: stacc. (!) (cf. 137) |
| $136^{2-5}$ | Vl. II | K: leg> $136^{2-3, 4-5}$ (cf. Vl. I) | K: leg> $136^{2-3, 4-5}$ (cf. Vl. I) |
| $144^{1}$ | Vl. II | K: *fp*> $144^{1}$: *f*, $144^{2}$: *p* | K: *fp*> $144^{1}$: *f*, $144^{2}$: *p* |
| $144^{1,3}$, $145^{2,4}$ | Vl. III | K: *fz* | K: *fz* |
| $146^{5}$ | Vl. II | K: *f* | K: *f* |
| $146^{2-4}$ | Va | K: *fz* (cf. Vl. I-III) | K: *fz* (cf. Vl. I-III) |
| $149^{2}$ | Vl. I | K: *pp* | K: *pp* |
| $151^{2}$ | Vl. I | K: *fp*> $149^{2}$: *f*, $149^{3}$: *p* | K: *fp*> $149^{2}$: *f*, $149^{3}$: *p* |
| $152^{1}$ | Vl. II | K: *pp*> $151^{3}$ | K: *pp*> $151^{3}$ |
| $153^{2}$ | Vl. III | K: *ff*> $153^{1}$ | K: *ff*> $153^{1}$ |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $5^{1-2}$ | Vl. III | K: leg> $5^{2-3}$ | K: leg> $5^{2-3}$ |
| $8^{1-2}$ | Basso | K: ismétlőjel előtt is egy 8-ad szünet | K: a quaver rest in front of the repeat sign as well |
| 9-$10^{1}$ | Va | K: *fz* (cf. Vl. I-III) | K: *fz* (cf. Vl. I-III) |
| 12 | Va | K: $12^{1-3}$ után 8-ad szünet del. | K: after $12^{1-3}$ the quaver rest del. |
| $14^{1-3}$ | Va | W: leg. (!) | W: leg. (!) |
| $15^{1}$ | Vl. II | K: $e^{1}$ | K: $e^{1}$ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 19$^{2-3, 4-5, 6-7}$ | Basso | K: leg> 19$^{2-5}$ | K: leg> 19$^{2-5}$ |
| 26$^{1-2}$ | Va | K: leg> 26$^{1-3}$ | K: leg> 26$^{1-3}$ |
| 27$^{1-2}$ | Va | K: leg> 27$^{1-3}$ | K: leg> 27$^{1-3}$ |
| 32$^{3}$ | Vl. II, III | K: *poco f*> 32$^{2}$ | K: *poco f*> 32$^{2}$ |
| 32$^{2}$ | Va | K: *poco f*> 32$^{1}$ | K: *poco f*> 32$^{1}$ |
| 37$^{1}$ | Va | K: *poco f*> 36$^{2}$ | K: *poco f*> 36$^{2}$ |
| 37$^{1}$ | Basso | K: előtte 16-od szünet | K: semiquaver rest before it |
| 38$^{1-2, 3-4}$ | Vl. I | K: leg> 38$^{1-4}$ | K: leg> 38$^{1-4}$ |
| 38$^{1}$ | Va | K: 4-ed és 8-ad leg. | K: crotchet and quaver leg. |
| 39 | Va | K: első 16-od szünet del. | K: the first semiquaver rest del. |
| 42$^{4}$ | Basso | K, W: orig. *g* (cf. 46$^{7-8}$: *a*!) | K, W: orig. *g* (cf. 46$^{7-8}$: *a*!) |
| 50$^{2}$ | Vl. III | W: 8-ad előke | W: quaver appoggiatura |
| 50$^{2-4}$ | Vl. III | K, W: leg> 50$^{1-4}$ | K, W: leg> 50$^{1-4}$ |
| 51$^{2-4}$ | Vl. III | K: leg> 51$^{1-4}$ | K: leg> 51$^{1-4}$ |
| 52$^{1}$ | Va | K: *fz* | K: *fz* |
| 53$^{2-4}$ | Vl. III | K, W: leg> 53$^{1-4}$ | K, W: leg> 53$^{1-4}$ |
| 54$^{8-10}$ | Vl. III | K: leg> 54$^{7-10}$ | K: leg> 54$^{7-10}$ |
| 55$^{1-3}$, 57$^{1-2, 3-4}$ | Vl. III | K: leg> 55$^{1-2}$ (cf. 56), 57$^{2-3}$ | K: leg> 55$^{1-2}$ (cf. 56), 57$^{2-3}$ |
| 58 | Vl. I, III | K: 8-ad szünet del. | K: quaver rest del. |
| 58$^{1}$ | Va, Basso | K: pontozott 4-ed | K: dotted crotchet |
| 68$^{1-6}$, 69$^{1-6, 7-12}$ | Vl. I | K: 16-od triolák | K: semiquaver triplets |
| 71$^{1-6}$ | Vl. I | K: leg> 71$^{1-3, 4-6}$ (cf. 59, 63) | K: leg> 71$^{1-3, 4-6}$ (cf. 59, 63) |
| 71$^{2}$ | Vl. III | K: stacc. | K: stacc. |

### *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1$^{1}$ | Vl. III | K: pontozott 4-ed | K: dotted crotchet |
| 3$^{1-3}$ | Vl. III | K: leg>3$^{2-3}$ | K: leg>3$^{2-3}$ |
| 6$^{3}$ | Vl. I | K: *f*> 6$^{2}$ (cf. 14) | K: *f*> 6$^{2}$ (cf. 14) |
| 7$^{1-6}$ | Vl. I | K, W: leg> 7$^{2-6}$ | K, W: leg> 7$^{2-6}$ |
| 7$^{1-6}$ | Vl. II, III | K: leg> 7$^{2-6}$ ill. 7$^{1-2, 3-6}$ | K: leg> 7$^{2-6}$ resp. 7$^{1-2, 3-6}$ |
| 8$^{1-5}$ | Vl. III | K: leg> 8$^{1-3}$ (cf. Vl. I-II) | K: leg> 8$^{1-3}$ (cf. Vl. I-II) |
| 13$^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> 13$^{5-6}$ | K: leg> 13$^{5-6}$ |
| 14$^{3}$ | Vl. I | K: *f*> 14$^{1}$ | K: *f*> 14$^{1}$ |
| 14$^{2, 5}$ | Vl. II | K: stacc. (cf. Vl. I) | K: stacc. (cf. Vl. I) |
| 14$^{3-5}$ | Vl. II | K: leg> 14$^{3-4}$ | K: leg> 14$^{3-4}$ |
| 14$^{2}$ | Vl. III | K, W: *f*> 14$^{1}$ | K, W: *f*> 14$^{1}$ |
| 18$^{1-2}$ | Vl. II | K, W: pontozott 8-ad, 16-od (cf. Vl. I) | K, W: dotted quaver, semiquaver (cf. Vl. I) |
| 20$^{3}$ | Va | K: *p*> 20$^{1}$ | K: *p*> 20$^{1}$ |
| 22$^{9}$ | Vl. I | K: *d*$^{2}$ | K: *d*$^{2}$ |
| 23$^{1}$ | Vl. I | W: 8-ad előke | W: quaver appoggiatura |
| 30$^{1}$ | Vl. II | K: *p*> 31$^{3}$ | K: *p*> 31$^{3}$ |
| 40$^{1}$ | Va | K: félkotta, negyed szünet | K: minim note, crotchet rest |
| 42, 44$^{2}$ | Vl. II | K: *sf* (cf. 27, 29) | K: *sf* (cf. 27, 29) |
| 45$^{1}$ | Vl. II | K: > 46$^{1}$*p* | K: > 46$^{1}$*p* |
| 48$^{1-3}$ | Vl. I | K: előke nélkül triola | K: triplet without appoggiatura |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $54^{1}$ | Basso | K, W: 8-ad (cf. Vl. II) | K, W: quaver (cf. Vl. II) |
| $58^{2}$ | Basso | K: *d* | K: *d* |
| $63^{1-6}$ | Vl. II | K: leg> $63^{3-6}$ | K: leg> $63^{3-6}$ |
| $69^{3}$ | Vl. I | K: *p*> $70^{1}$ | K: *p*> $70^{1}$ |
| $69^{1}$ | Va, Basso | K: *p*> $70^{1}$ (cf. Vl. I-II) | K: *p*> $70^{1}$ (cf. Vl. I-II) |
| $77^{2}$ | Vl. II | K: *poco f*> (cf. 42) | K: *poco f*> (cf. 42) |
| $84^{1-6}$ | Vl. I | K: leg> $84^{1-4, 5-6}$ | K: leg> $84^{1-4, 5-6}$ |
| $85^{2}$ | Vl. I | K: *esz*$^{1}$ (cf. Vl. II) | K: *e flat*$^{1}$ (cf. Vl. II) |
| $85^{1}$ | Vl. II | K: pontozott (!) félkotta | K: dotted (!) minim |
| $90^{1}$ | Basso | K: *poco f*> $91^{1}$ | K: *poco f*> $91^{1}$ |
| $91^{1}$ | Vl. I | K: *pf* (cf. 95) | K: *pf* (cf. 95) |
| $91^{1}$ | Vl. III | K, W: *p(p)*> $91^{2}$ | K, W: *p(p)*> $91^{2}$ |
| $92^{1}$ | Basso | K: *p*> $93^{1}$ | K: *p*> $93^{1}$ |
| $99^{1}$-$101^{1}$ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| $105^{1}$ | Vl. III | K: *p*> $106^{1}$ | K: *p*> $106^{1}$ |
| $106^{2}$ | Vl. I | K: *p* | K: *p* |
| $106^{1-2}$ | Vl. I | W: leg. (!) | W: leg. (!) |
| $106^{3-4, 5-6}$ | Vl. III | K: leg> $106^{2-3, 4-5}$ | K: leg> $106^{2-3, 4-5}$ |
| $106^{1}$ | Va | K: *e* del., *p* | K: *e* del., *p* |
| $106^{1-2, 3-4, 5-6}$ | Va | K: leg> $106^{2-3, 4-5}$ | K: leg> $106^{2-3, 4-5}$ |
| $109^{3}$ | Basso | K: *mf*> $109^{1}$ | K: *mf*> $109^{1}$ |

## F-dúr kvintett / Quintet in F
(K: VIII, W: IV)

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 0 | Vl. II | K: *Allegro Scherzando* | K: *Allegro Scherzando* |
| $4^{1}$ | Va | K, W: stacc. | K, W: stacc. |
| $5^{1}$ | Vl. III | K: $c^{1}$ (cf. 9, 114) | K: $c^{1}$ (cf. 9, 114) |
| $62^{-3}$ | Vl. II | K: leg> $61^{-3}$ | K: leg> $61^{-3}$ |
| $81^{-3}$ | Vl. III | K: $c^{1}$-*a*-*g* 8-ad és két 16-od (cf. 117) | K: $c^{1}$-*a*-*g* quaver and two semi-quavers (cf. 117) |
| 14 | Basso | K: negyed szünet és hang felcserélve (cf. 124) | K: the crotchet rest and note are exchanged (cf. 124) |
| $16^{1-4}$ | Vl. III | W: leg> $16^{2-4}$ (cf. Va II) | W: leg> $16^{2-4}$ (cf. Va II) |
| $23^{2}$ | Va | K: *p*> $23^{1}$ | K: *p*> $23^{1}$ |
| $28^{1-4}$ | Basso | K, W: *leg.* (rövidítés – cf. 138) | K, W: *leg.* (abbr. – cf. 138) |
| $32^{1-4}$ | Basso | K, W: *leg.* (rövidítés – cf. 138) | K, W: *leg.* (abbr. – cf. 138) |
| $36^{1-2}$ | Vl. II | W: leg> $36^{1-3}$ | W: leg> $36^{1-3}$ |
| $38^{1}$ | Vl. I | K: pontozás nélkül | K: without dotting |
| $45^{1}$ | Va | K: $c^{1}$-$e^{1}$ kettősfogás | K: $c^{1}$-$e^{1}$ double stop |
| $46^{3-5}$ | Vl. III | K: leg> $46^{4-5}$ | K: leg> $46^{4-5}$ |
| $44^{2}$ | Vl. III | K, W: kvintpárhuzam miatti javaslat: $h^{1}$ (cf. 147) | K, W: suggestion because of consecutive fifths: $b^{1}$ (cf. 147) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $60^{2}$ | Va | K: *f*> $60^{1}$ | K: *f*> $60^{1}$ |
| $61^{1-4}$ | Va | K: leg> $61^{2-4}$ | K: leg> $61^{2-4}$ |
| $62^{2-4}$ | Va | K: leg> $62^{1-3}$ | K: leg> $62^{1-3}$ |
| $75^{1}$ | Vl. III | K: $c^{1}$ del. | K: $c^{1}$ del. |
| $75^{1}$ | Vl. III | K: utána két 8-ad szünet | K: two quaver rests after it |
| $81^{2-3}$, $81^{4}$-$82^{1}$ | Vl. II | K, W: leg> $81^{2-4}$ (cf. 94-95) | K, W: leg> $81^{2-4}$ (cf. 94-95) |
| $86^{3}$ | Vl. III | K: $a^{1}$ | K: $a^{1}$ |
| $86^{2}$ | Va | K: *f*> $86^{1}$ | K: *f*> $86^{1}$ |
| $87^{2-3, 5-6}$ | Vl. I | K: leg> $87^{1-3, 4-6}$ | K: leg> $87^{1-3, 4-6}$ |
| 91, $93^{1-4}$ | Vl. I | K: leg> 91, $93^{2-4}$ | K: leg> 91, $93^{2-4}$ |
| $106^{1}$ | Vl. I | K: alsó szólam $a^{1}$ | K: the lower part $a^{1}$ |
| $106^{1-4}$ | Vl. II | K: leg> $106^{6-2, 3-4}$ (cf. 102 Vl. III) | K: leg> $106^{6-2, 3-4}$ (cf. 102 Vl. III) |
| 110 | Vl. III | K: tacet | K: tacet |
| $122^{1-4}$ | Vl. I | K: leg> $122^{2-4}$ | K: leg> $122^{2-4}$ |
| $135^{1-4}$ | Vl. III | K: leg> $135^{1-2, 3-4}$ | K: leg> $135^{1-2, 3-4}$ |
| $139^{1-4}$ | Vl. III | K, W: leg> $139^{1-2, 3-4}$ | K, W: leg> $139^{1-2, 3-4}$ |
| $147^{2}$ | Vl. III | K,W: kvintpárhuzam miatti javaslat: $e^{2}$ | K,W: suggestion because of consecutive fifths: $e^{2}$ |
| $149^{1-4}$ | Va | K: leg> $149^{2-4}$ | K: leg> $149^{2-4}$ |
| $150^{2-4}$ | Va | K: leg> $150^{1-4}$ | K: leg> $150^{1-4}$ |
| $151^{3-5}$ | Va | W: leg> $151^{4-5}$ (cf. Vl. III 149) | W: leg> $151^{4-5}$ (cf. Vl. III 149) |
| $152^{1-2}$, $153^{1-2}$ | Va | K: leg. | K: leg. |
| $154^{2}$ | Vl. II | K: *pp*> $154^{1}$ | K: *pp*> $154^{1}$ |
| $163^{2-4}$, $164^{1-4}$, $165^{2-4}$ | Va | K: leg> $163^{1-4}$ (cf. 148), $164^{2-4}$ és $165^{1-4}$ | K: leg> $163^{1-4}$ (cf. 148), $164^{2-4}$ and $165^{1-4}$ |
| $182^{1}$-$183^{1}$ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| 186 | Va | K: 2 negyed helyett félkotta, kötve az előző és a köv. ütemhez (cf. 74) | K: a minim instead of two crotchets, tied to the preceding and the following bar (cf. 74) |
| $187^{1}$ | Vl. I, Basso | K: utána negyed szünet | K: crotchet rest after it |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $1^{8-10}$ | Vl. I | W: leg> $1^{8-9}$ (cf. 6, 31) | W: leg> $1^{8-9}$ (cf. 6, 31) |
| $2^{2-9}$ | Vl. I | K: leg> $2^{3-9}$ | K: leg> $2^{3-9}$ |
| $2^{10-13}$ | Vl. I | K, W: pontozott 8-ad és három 16-od (cf. 2, 5, 7, 21-23: 8-adhoz kötött 32-ed és három 32-ed) | K, W: dotted quaver and three semiquavers (cf. 2, 5, 7, 21-23: a demisemiquaver tied to a quaver and three demisemiquavers) |
| $2^{12-14}$ | Basso | K: leg> $2^{10-13}$ | K: leg> $2^{10-13}$ |
| $3^{1-2, 4-5}$ | Vl. II | W: leg> $3^{1-3, 4-6}$ (cf. 8, 33) | W: leg> $3^{1-3, 4-6}$ (cf. 8, 33) |
| $3^{1-2, 4-5}$ | Va | K, W: leg> $3^{1-3, 4-6}$ (cf. Vl. I, II) | K, W: leg> $3^{1-3, 4-6}$ (cf. Vl. I, II) |
| $6^{10}$ | Basso | K: leg> $6^{8-9}$ | K: leg> $6^{8-9}$ |
| $8^{4-5}$ | Va | K, W: leg> $8^{4-6}$ | K, W: leg> $8^{4-6}$ |
| $15^{3-4}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $17^{14-17}$ | Vl. I | K: leg> $17^{15-17}$ | K: leg> $17^{15-17}$ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $17^{10-12}$ | Vl. II | K, W: leg> $17^{9-12}$ (cf. Vl. I és 18) | K, W: leg> $17^{9-12}$ (cf. Vl. I and 18) |
| $18^{4-6}$ | Vl. I | K: leg> $18^{3-6}$ (cf. Vl. II és 17) | K: leg> $18^{3-6}$ (cf. Vl. II and 17) |
| $20^{2-5}$ | Vl. III | K: leg> $20^{2-4}$ | K: leg> $20^{2-4}$ |
| $21^{2-9}$ | Vl. III | K: leg> $21^{2-5, 6-9}$ | K: leg> $21^{2-5, 6-9}$ |
| $22^{2-9}$ | Vl. II | K: leg> $22^{3-5, 6-9}$ | K: leg> $22^{3-5, 6-9}$ |
| $23^{6-7, 8-9}$ | Vl. I | K, W: leg> $23^{6-9}$ | K, W: leg> $23^{6-9}$ |
| $23^{10}$ | Vl. I | K: $f^2$ | K: $f^2$ |
| $23^{3-5}$ | Vl. II | K: leg> $23^{1-5}$ | K: leg> $23^{1-5}$ |
| $26^{10-12}$ | Vl. II | K: $d^1$ (!) | K: $d^1$ (!) |
| $27^2$ | Vl. II, III | K: $p$> $27^1$ | K: $p$> $27^1$ |
| 27 | Basso | K: $fp$ | K: $fp$ |
| $28^{1,2}$ | Vl. II | K: $d^1, d^1$ | K: $d^1, d^1$ |
| $29^4$ | Vl. III | K, W: $p$> $29^3$ | K, W: $p$> $29^3$ |
| $29^4$ | Va | K: $p$> $29^5$ | K: $p$> $29^5$ |
| $30^{2-5}$ | Va | K: leg> $30^{3-5}$ | K: leg> $30^{3-5}$ |
| $31^{8-10}$ | Basso | K: leg> $31^{8-9}$ | K: leg> $31^{8-9}$ |
| $32^{2-9}$ | Vl. I | K: leg> $32^{2-5, 6-9}$ (cf. 2, 7, 12) | K: leg> $32^{2-5, 6-9}$ (cf. 2, 7, 12) |
| $32^{2-9}$ | Basso | K: leg> $32^{2-8}$ | K: leg> $32^{2-8}$ |
| $33^{1-2, 4-5}$ | Vl. II | K, W: leg> $33^{1-3, 4-6}$ (cf. Vl. I és 3) | K, W: leg> $33^{1-3, 4-6}$ (cf. Vl. I and 3) |
| $40^{2-3}$ | Vl. I | K: 8-ad és 16-od érték felcserélve | K: the quaver and semiquaver values exchanged |
| $43^{4-6, 7-10}$ | Vl. I | K, W: leg> $43^{4-10}$ (cf. Vl. II és 18) | K, W: leg> $43^{4-10}$ (cf. Vl. II and 18) |
| $44^2$ | Vl. I | K: $c^2$ | K: $c^2$ |
| $44^7$ | Vl. II | K: 8-ad, 8-ad szünet | K: quaver, quaver rest |

## *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $1^2$ | Vl. II | W: $c^2$ 8-ad előkével | W: $c^2$ quaver with appoggiatura |
| $2^{2-4}$ | Vl. I | W: leg> $2^{3-4}$ (cf. 6) | W: leg> $2^{3-4}$ (cf. 6) |
| $4^1$ | Vl. I | W: 8-ad előke | W: quaver appoggiatura |
| $8^8$ | Vl. I | K: $f^2$ (cf. 22, 80) | K: $f^2$ (cf. 22, 80) |
| $9^4$ | Vl. I, II | K: $f$> $9^2$ ill. $10^1$ | K: $f$> $9^2$ resp. $10^1$ |
| $10^2$ | Vl. II | K: $p$> $11^1$ | K: $p$> $11^1$ |
| $20^{2-4}$ | Vl. I | W: leg> $20^{3-4}$ (cf. 2, 6, 16) | W: leg> $20^{3-4}$ (cf. 2, 6, 16) |
| $20^{6-7}$ | Vl. II | K, W: leg> $20^{5-7}$ | K, W: leg> $20^{5-7}$ |
| $22^8$ | Vl. I | K: $f^2$> (cf. 8) | K: $f^2$> (cf. 8) |
| $24^{2-5}$ | Vl. III | K: leg> $24^{3-4}$ | K: leg> $24^{3-4}$ |
| $25^{3-6}$ | Vl. III | K: leg> $25^{3-5}$ | K: leg> $25^{3-5}$ |
| $27^{1-4}$ | V. II | K: leg> $27^{2-4}$ | K: leg> $27^{2-4}$ |
| $29^{3-6}$ | Vl. III | K: leg> $29^{3-5}$ | K: leg> $29^{3-5}$ |
| $38^{2-4}$ | Vl. II | K: leg> $38^{3-4}$ | K: leg> $38^{3-4}$ |
| $38^{6-7}$ | Vl. II | K, W: leg> $38^{5-7}$ | K, W: leg> $38^{5-7}$ |
| $42^{2-4, 6-7}$ | Vl. II | K: leg> $42^{3-4, 5-7}$ | K: leg> $42^{3-4, 5-7}$ |
| $43^{1,4}$ | Vl. I | W: stacc. ék (cf. 45) | W: stacc. wedge (cf. 45) |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $46^{2}$ | Vl. I | K, W: *p(oco) p*> $46^{1}$ (cf. Vl. III, Va) | K, W: *p(oco) p*> $46^{1}$ (cf. Vl. III, Va) |
| $46^{2}$ | Va | K: *p*> $47^{1}$ | K: *p*> $47^{1}$ |
| $48^{2-5}$, $50^{2-5}$, $52^{2-5}$ | Vl. III | K: leg> $48^{2-4}$, $50^{2-4}$ és $52^{2-4}$ | K: leg> $48^{2-4}$, $50^{2-4}$ and $52^{2-4}$ |
| $68^{1-4}$, $69^{4-7}$ | Vl. III | K: leg> $68^{1-3}$, $69^{4-6}$ | K: leg> $68^{1-3}$, $69^{4-6}$ |
| $72^{3-5}$, $76^{2-6}$ | Vl. III | K: leg> $72^{3-4}$, $76^{3-5}$ | K: leg> $72^{3-4}$, $76^{3-5}$ |
| $78^{6-7}$ | Vl. II | K, W: leg> $78^{5-7}$ | K, W: leg> $78^{5-7}$ |
| $80^{6-9}$ | Vl. I | W: leg> $80^{6-7, 8-9}$ (cf. 8) | W: leg> $80^{6-7, 8-9}$ (cf. 8) |
| $100^{2-3}$ | Vl. I, II | K: leg> $100^{2-4}$, ill. $100^{1-4}$ | K: leg> $100^{2-4}$ resp. $100^{1-4}$ |
| $111^{1-2}$ | Vl. II | K: leg. | K: leg. |

## G-dúr kvintett / Quintet in G

(K: IX, W: VIII, F: No 9 [XXV/63])

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $1^{1}$ | Vl. III | W, F, K: *f* del. (cf. 83) | W, F, K: *f* del. (cf. 83) |
| $2^{1}$ | Vl. III | K: *poco f* (cf. Vl. I, II) | K: *poco f* (cf. Vl. I, II) |
| $3^{1}$ | Vl. III | K: 4-ed (cf. 85) | K: crotchet (cf. 85) |
| $5^{1-4, 5-8}$ | Vl. III | F: leg> $5^{1-8}$ | F: leg> $5^{1-8}$ |
| $6\text{-}8^{1-4, 5-8}$ | Vl. III | W: leg> $6\text{-}8^{1-8}$ | W: leg> $6\text{-}8^{1-8}$ |
| $7^{1}$ | Vl. II | K: $e^{1}$-$c^{2}$ | K: $e^{1}$-$c^{2}$ |
| $9^{4-7, 8-11}$ | Vl. I | W, F: leg> $9^{4-11}$ | W, F: leg> $9^{4-11}$ |
| $11^{5}$ | Vl. II | K: *h* | K: *b* |
| $12^{1}$ | Vl. I | F: mordent (cf. $11^{1}$) | F: mordent (cf. $11^{1}$) |
| $13^{3}$ | Vl. III | K: $f\#^{1}$ | K: $f\#^{1}$ |
| $14^{4}$ | Vl. I | K: $f\#^{1}$ | K: $f\#^{1}$ |
| $14^{8}$ | Vl. I | F: $d^{1}$ (!) | F: $d^{1}$ (!) |
| $16^{1-2}$ | Va | W, F: stacc. | W, F: stacc. |
| $27^{2}$ | Vl. III | K: *f*> $27^{1}$ | K: *f*> $27^{1}$ |
| $30^{8}$ | Vl. I | W, F: # nélkül | W, F: without # |
| $33^{5-6}$ | Vl. I | K: stacc. pont | K: stacc. dot |
| $35^{1-3}$ | Basso | K: leg. | K: leg. |
| $38^{2}$ | Va | K: *b*! | K: *b flat*! |
| $40^{1-2}$ | Basso | K: leg> $40^{1-3}$ | K: leg> $40^{1-3}$ |
| $44^{3-6}$ | Basso | W, F: leg> $44^{1-6}$ | W, F: leg> $44^{1-6}$ |
| $46^{3-6}$ | Basso | F: leg> $46^{1-6}$ (cf. 44) | F: leg> $46^{1-6}$ (cf. 44) |
| $57^{3-4}$ | Vl. III | K: $d^{1}$-$c^{1}$ | K: $d^{1}$-$c^{1}$ |
| $60^{1}$ | Va | K: *c* | K: *c* |
| $65^{1-2, 4-6}$ | Vl. I, II | W, F: leg> $65^{1-6}$ | W, F: leg> $65^{1-6}$ |
| $66^{2-6}$ | Vl. II | K: leg> $66^{3-6}$ | K: leg> $66^{3-6}$ |
| $66^{2-3}$ | Va | K: leg> $66^{1-3}$ | K: leg> $66^{1-3}$ |
| $68^{2-3}$ | Vl. II | W, F: leg> $68^{1-3}$ | W, F: leg> $68^{1-3}$ |
| $71^{2-6}$ | Vl. III | K: leg> $71^{3-5}$ | K: leg> $71^{3-5}$ |
| $75^{3}$ | Vl. II | K: *b*-vel | K: with *b* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $83^{2}$ | Vl. II | W, F: *poco f* | W, F: *poco f* |
| $84^{1}$ | Vl. III | K: *poco f* (cf. Vl. I, II) | K: *poco f* (cf. Vl. I, II) |
| $88^{1,3,5,7}$ | Va | K: *a* (cf. 6) | K: *a* (cf. 6) |
| $89^{2}$ | Vl. I | K: $a^{1}$ | K: $a^{1}$ |
| $89^{4-7,\ 8-11}$ | Vl. I | K, W, F: leg.> $89^{4-11}$ (cf. 7) | K, W, F: leg.> $89^{4-11}$ (cf. 7) |
| $89^{1}$ | Vl. II | K: $e^{1}$-$c^{1}$ | K: $e^{1}$-$c^{1}$ |
| $94^{2}$ | Va | K: *p*> $94^{1}$ | K: *p*> $94^{1}$ |
| $97^{2}$ | Vl. III | K: *sf*> $97^{1}$ | K: *sf*> $97^{1}$ |
| $97^{2}$ | Va | K, W: *f*> $97^{1}$ | K, W: *f*> $97^{1}$ |
| $97^{2}$ | Basso | K: *f*> $97^{1}$ | K: *f*> $97^{1}$ |
| $98^{1-2}$ | Vl. I | K: két 8-ad pontozás nélkül | K: two quavers without dots |
| 98-101 | Vl. I | K, F: $d^{2}$ alsó szólam félkotta áthúzás nélkül | K, F: $d^{2}$ lower part minim without a crossbar |
| $98^{1}$ | Basso | K: *sf*> $98^{5}$ | K: *sf*> $98^{5}$ |
| $100^{1}$ | Va | K: *f* | K: *f* |
| $100^{1}$ | Basso | K, W, F: *sf*> $100^{3}$ (cf. a többi szólammal) | K, W, F: *sf*> $100^{3}$ (cf. the other parts) |
| $101^{1}$ | Basso | K, F: *sf*> $101^{3}$ | K, F: *sf*> $101^{3}$ |
| $102^{6}$ | Vl. I | K, W: $g^{2}$ | K, W: $g^{2}$ |
| $111^{1}$ | Vl. II | K: előtte 16-od szünet | K: preceded by a semiquaver rest |
| $113^{2}$ | Vl. II | K: *f* (utólag)> $113^{1}$ | K: *f* (subsequently)> $113^{1}$ |
| $113^{2}$ | Va | K: *f*> $113^{1}$ | K: *f*> $113^{1}$ |
| $115^{2-4}$ | Va | W, K, F: leg.> $115^{1-4}$ (cf. 113) | W, K, F: leg.> $115^{1-4}$ (cf. 113) |
| $116^{1-4}$ | Vl. II | K: leg.> $116^{1-3}$ | K: leg.> $116^{1-3}$ |
| $116^{4}$ | Vl. II | K: az 5. hang előtt nyolcad $d^{2}$ | K: in front of the fifth note a quaver $d^{2}$ |
| $116^{1-11}$ | Vl. II | K: $d^{2}$-$e^{2}$-$d^{2}$-$e^{2}$ 32-ed, $d^{2}$ 8-ad | K: $d^{2}$-$e^{2}$-$d^{2}$-$e^{2}$ demisemiquavers, $d^{2}$ quaver |
| $116^{5-6,\ 8-10}$ | Vl. II | F: leg. $d^{2}$-$e^{2}$ 16-od, $g^{2}$-$f\#^{2}$-$e^{2}$-$d^{2}$ 32-ed | F: leg. $d^{2}$-$e^{2}$ semiquavers, $g^{2}$-$f\#^{2}$-$e^{2}$-$d^{2}$ demisemiquavers |
| $117^{1-3}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $122^{1-2}$ | Basso | K: leg. | K: leg. |
| $124^{2-3}$ | Vl. III | W, F: leg.> $124^{1-3}$ | W, F: leg.> $124^{1-3}$ |
| $129^{1}$ | Vl. III | W: *perdendosi* | W: *perdendosi* |
| $129^{1-3}$ | Vl. III | K: leg.> $129^{2-3}$ | K: leg.> $129^{2-3}$ |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $1^{1-2^{1}}$ | Va | W, F: leg. | W, F: leg. |
| $1^{1-4}$ | Basso | F: *Bogenvibr.* | F: *Bogenvibr.* |
| $1^{1-2^{16}}$ | Basso | W: *Bogenvibr.* | W: *Bogenvibr.* |
| $5^{1}$ | Vl. I | K, W, F: 4-ed (cf. 9, 48) | K, W, F: crotchet (cf. 9, 48) |
| $5^{1}$ | Vl. III | F: *mezza voce* | F: *mezza voce* |
| 8-9 | Vl. III | W, F: oktávkettőzés> $8^{6-7}$, $8^{12-9^{1}}$ | W, F: octave doubling> $8^{6-7}$, $8^{12-9^{1}}$ |
| $8^{2}$ | Va | K: előtte egy 16-od szünet hiányzik | K: in front of it a rest of semiquaver is missing |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $9^{1}$ | Basso | F: *solo* | F: *solo* |
| $9^{2}$ | Vl. I, III, Va | F: *solo* (!) | F: *solo* (!) |
| $10^{2-7}$ | Basso | F: leg> $10^{1-7}$ | F: leg> $10^{1-7}$ |
| $11^{7-9,\ 10-11}$ | Basso | W, F: leg> $11^{7-11}$ | W, F: leg> $11^{7-11}$ |
| $12^{1-3}$ | Basso | K: *h-c-h* (!) | K: *b-c-b* (!) |
| $13^{2}$ | Vl. I | K: *c#* (!) | K: *c#* (!) |
| $13^{3}$ | Vl. III | W, F: $c^{1}$ | W, F: $c^{1}$ |
| $19^{3-5}$ | Va | F, K: leg.> $19^{4-5}$ | F, K: leg> $19^{4-5}$ |
| $20^{5-7}$ | Vl. I | W, F: leg> $20^{4-7}$ | W, F: leg> $20^{4-7}$ |
| $20^{2}$ | Basso | K: *c* | K: *c* |
| $27^{2-3}$ | Vl. III | K: 8-ad, 8-ad szünet kétszer | K: quaver, quaver rest twice |
| $29^{8}$ | Vl. I | K: *pp*> $29^{11}$ | K: *pp*> $29^{11}$ |
| 31 | Vl. III | K: ütem végén kettősvonal | K: a double line at the end of the bar |
| $33^{4}$ | Vl. II | K: $c^{2}$ | K: $c^{2}$ |
| $33^{4-9}$ | Basso | K: szekunddal feljebb írva | K: written a second higher |
| $34^{7}$ | Vl. I | K, F: *poco f* ismét | K, F: *poco f* again |
| $34^{10}$ | Vl. I | K: $g^{2}$ | K: $g^{2}$ |
| $34^{12}$ | Vl. I | W, F: $g^{2}$ | W, F: $g^{2}$ |
| $37^{3}$ | Vl. III | K: félhang, szára áthúzás nélkül | K: a minim without stroke across the stem |
| $38^{11-14,\ 15-18}$ | Vl. I | K, W, F: leg> $38^{11-18}$ | K, W, F: leg> $38^{11-18}$ |
| $39^{4}$ | Vl. III | K: egyetlen $c^{1}$ hang | K: one single $c^{1}$ note |
| $40^{1}$ | Va | K: 8-ad, 8-ad szünet | K: quaver, quaver rest |
| $42^{1}$ | Vl. I | K: 8-ad | K: quaver |
| $44^{3}$ | Vl. III | K: utólagos jav.: 8-ad | K: emended later in quaver |
| $47^{3}$ | Va | K: 4-ed | K: crotchet |

## *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $0^{1}$ | Vl. II | W, F: *poco p* | W, F: *poco p* |
| 1 | Basso | K: C = 4/4 (cf. W, F: alla breve) | K: C = 4/4 (cf. W, F: alla breve) |
| $2^{4}$ | Vl. I | K: feloldójellel | K: with natural |
| $12^{3-4}$ | Vl. II | K: *h-c*$^{1}$ | K: *b-c*$^{1}$ |
| $14^{1-2}$ | Vl. I | K: stacc. | K: stacc. |
| $17^{4-5}$ | Va | K: pontozott 4-ed, 8-ad | K: a dotted crotchet, quaver |
| $20^{2-3}$ | Vl. II | K: *poco f* | K: *poco f* |
| $23^{1-2,\ 3-4}$ | Vl. III | W, F: leg> $23^{1-4}$ | W, F: leg> $23^{1-4}$ |
| $26^{1}$ | Vl. I | K: $d^{2}$ | K: $d^{2}$ |
| $34, 36^{1-3}$ | Vl. III | K: leg> $34, 36^{2-3}$ | K: leg> $34, 36^{2-3}$ |
| $35^{1-3}, 37^{1-3}$ | Vl. I | W, F: leg> $35^{1-5}$ és $37^{1-5}$ | W, F: leg> $35^{1-5}$ and $37^{1-5}$ |
| $37^{1-3}$ | Va | K: leg> $37^{2-3}$ | K: leg> $37^{2-3}$ |
| $42^{2}$ | Vl. III | K: *f*> $41^{1}$ | K: *f*> $41^{1}$ |
| $46^{1}$ | Va | W, F: *cresc.*> $45^{1}$ | W, F: *cresc.*> $45^{1}$ |
| $52^{2}$ | Basso | K, W: *p*> $52^{1}$ | K, W: *p*> $52^{1}$ |
| $58^{1-4}$ | Vl. I | K: leg. (!)> $58^{1-4}$ | K: leg. (!)> $58^{1-4}$ |
| $58^{3}$ | Basso | K: *h* | K: *b* |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $60^{3-6}$ | Vl. II | K: leg> $60^{4-6}$ | K: leg> $60^{4-6}$ |
| $61^{1-2}$ | Vl. I | K: pontozott 8-ad, 16-od | K: dotted quaver, semiquaver |
| $61, 62^{3-4}$ | Vl. I | K: stacc. | K: stacc. |
| $64^{1}$ | Vl. I | K: $h^{1}$ | K: $b^{1}$ |
| $64^{2}$ | Basso | F: *solo* | F: *solo* |
| $66^{8}$ | Vl. II | K: $d^{1}$ (cf. 93$^{8}$) | K: $d^{1}$ (cf. 93$^{8}$) |
| $67^{2, 4, 6, 8}$ | Basso | F: mordent | F: mordent |
| $70^{8}$ | Vl. I | K: *h* (cf. 97) | K: *b* (cf. 97) |
| $71^{2, 4, 6}$ | Basso | F: mordent | F: mordent |
| $75^{2-8}$ | Vl. III | K: leg> $75, 76^{2-4, 5-8}$ | K: leg> $75, 76^{2-4, 5-8}$ |
| $76^{2-8}$ | Vl. II | K: leg> $76^{3-7}$ | K: leg> $76^{3-7}$ |
| $77^{2-8}$ | Vl. II | K: leg> $77^{3-7}$ | K: leg> $77^{3-7}$ |
| $77^{2-8}$ | Vl. III | K, W: leg> $77^{2-4, 5-8}$ | K, W: leg> $77^{2-4, 5-8}$ |
| $78^{1}$ | Basso | W, F: $d^{1}$ | W, F: $d^{1}$ |
| $79^{2-8}$ | Vl. III | K: leg> $79\text{-}81^{2-4, 5-8}$ | K: leg> $79\text{-}81^{2-4, 5-8}$ |
| $80^{2-8}$ | Vl. II | K: leg> $80^{3-6}$ | K: leg> $80^{3-6}$ |
| $81^{2-8}$ | Vl. II | K: leg> $81^{3-7}$ | K: leg> $81^{3-7}$ |
| $81^{2-8}$ | Vl. II | W, F: leg> $81^{2-7}$ | W, F: leg> $81^{2-7}$ |
| $85\text{-}88^{2-8, 10-16}$ | Basso | K: leg> $85\text{-}88^{1-4, 5-8, 9-12, 13-16}$ | K: leg> $85\text{-}88^{1-4, 5-8, 9-12, 13-16}$ |
| $85^{10-16}$ | Basso | W, F: leg. | W, F: leg. |
| $101^{1}$ | Vl. III | K: félhang | K: minim |
| $102^{2}$ | Vl. II, III | K, F: *f*> $102^{1}$ | K, F: *f*> $102^{1}$ |
| $104^{2}$ | Basso | W, F: 8-ad | W, F: quaver |
| $104^{4}$ | Basso | K: *fl* | K: *fl* |
| $105^{2-5}$ | Vl. III | W: col 8-va ($d^{1}$+$d^{2}$ – cf. 110) | W: col 8-va ($d^{1}$+$d^{2}$ – cf. 110) |
| $114^{11, 15}$ | Vl. II | K, W, F: $e^{1}$ | K, W, F: $e^{1}$ |
| $116^{2}$ | Vl. I | K, W, F: *poco f*> $116^{1}$ | K, W, F: *poco f*> $116^{1}$ |
| $120^{5-8}$ | Vl. III | K: leg> $120^{6-7}$ | K: leg> $120^{6-7}$ |
| $124^{5-8}$ | Vl. III | K: leg> $124^{5-7}$ | K: leg> $124^{5-7}$ |
| $125^{3}$ | Vl. II, III | K: *p*> $126^{1}$, $125^{1}$ | K: *p*> $126^{1}$, $125^{1}$ |
| $125^{3-4}$ | Vl. III | K: leg> $125^{2-4}$ | K: leg> $125^{2-4}$ |
| $128^{1-2}$ | Vl. I | K: leg> $128^{2-3}$ | K: leg> $128^{2-3}$ |
| $131^{3-4}$ | Vl. I | W, F: leg> $131^{2-4}$ | W, F: leg> $131^{2-4}$ |
| $131^{8}$ | Vl. I | K: $d^{2}$ | K: $d^{2}$ |
| $132^{1-2}$ | Vl. I | K: leg> $132^{2-4}$ | K: leg> $132^{2-4}$ |
| $132^{3-6}$ | Vl. II | W, F: leg. | W, F: leg. |
| $137^{1}$ | Va | K: $c^{1}$ | K: $c^{1}$ |
| $137^{1}$ | Basso | W, F: *f*> $138^{1}$ | W, F: *f*> $138^{1}$ |
| $138^{2}$ | Vl. I | K: *f*> $138^{1}$ | K: *f*> $138^{1}$ |
| $138^{2}$ | Vl. II | F, K: *f*> $138^{1}$ | F, K: *f*> $138^{1}$ |
| $148, 149^{3}$ | Vl. II | W: *Vorschlag* del. | W: appoggiatura del. |

## F-dúr kvintett / Quintet in F
(K: X, W: IX, F: No 10 [XXV/61])

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 0 | Va I, II, Basso | W: *Allegro moderato* | W: *Allegro moderato* |
| $1^{2-3}, 2^{1-4}$ | Vl. I | K: orig. leg., utólag összehúzva | K: orig. leg., later drawn together |
| $2^{1-4}$ | Vl. II | K, F: leg> $2^{2-4}$ | K, F: leg> $2^{2-4}$ |
| $3^{5}$ | Basso | K: *p*> $3^{3}$ | K: *p*> $3^{3}$ |
| $4^{1-4}$ | Vl. III | K: leg> $4^{1-3}$ | K: leg> $4^{1-3}$ |
| $5^{1}$ | Vl. III | F: *poco f* (cf. 52) | F: *poco f* (cf. 52) |
| $6^{1}$ | Vl. II | W, F: *cresc.*> $6^{3-4}$ | W, F: *cresc.*> $6^{3-4}$ |
| $7^{15}$ | Basso | K, W: *a* (cf. 54) | K, W: *a* (cf. 54) |
| $9^{5-8}$ | Va | K: leg. | K: leg. |
| $10^{2-3, 4-5}$ | Va | K: leg> $10^{2-4}$ | K: leg> $10^{2-4}$ |
| $10^{5}$ | Basso | K, F: *p*> $10^{3}$ | K, F: *p*> $10^{3}$ |
| $11^{1-4}$ | Vl. II | K: leg> $11^{1-3}$ | K: leg> $11^{1-3}$ |
| $11^{4}$ | Vl. II | K: stacc. | K: stacc. |
| $11^{1}$ | Vl. III | K, W: *cresc.*> $10^{5}$ | K, W: *cresc.*> $10^{5}$ |
| $11^{1-4}$ | Vl. III | K: leg> $11^{1-3}$ | K: leg> $11^{1-3}$ |
| $13^{2-4}$ | Vl. I | K: 16-od | K: semiquaver |
| $13^{12-13}$ | Vl. I | K: leg> $13^{11-13}$ | K: leg> $13^{11-13}$ |
| $13^{1}$ | Vl. III | K: *mf* (?) | K: *mf* (?) |
| $14^{2-4}$ | Vl. I | K: 16-od | K: semiquaver |
| $15^{4-7}$ | Basso | K: *c-C-c-C* | K: *c-C-c-C* |
| $16^{1}$ | Va | K: *fz* | K: *fz* |
| $16^{3-6}$ | Vl. III, Va | K: leg> $16^{3-5}$ ill. $16^{2-4}$ | K: leg> $16^{3-5}$ resp. $16^{2-4}$ |
| $16^{5-6}$ | Va | W: stacc. | W: stacc. |
| $17^{1-3}$ | Vl. I | W, F: leg. | W, F: leg. |
| $17^{7}$-$18^{1}$ | Vl. II | W, F: non leg> | W, F: non leg> |
| $17^{2-4}$ | Basso | K: stacc. ék | K: stacc. wedge |
| $18^{4-5, 4-6}$ | Vl. II, Va | K: stacc. | K: stacc. |
| $19^{5}$ | Vl. I | K, W: 4-ed (cf. $18^{1}$) | K, W: crotchet (cf. $18^{1}$) |
| $19^{1}$ | Vl. II | K, W: *f*> $19^{5}$ | K, W: *f*> $19^{5}$ |
| $20^{2-4}$ | Vl. III | K: leg> $20^{1-3}$ | K: leg> $20^{1-3}$ |
| $21^{2}$ | Va | K: *pp* | K: *pp* |
| $22^{8-9}, 23^{1-2}$ | Vl. I | K, W: leg> $22^{8}$-$23^{2}$ | K, W: leg> $22^{8}$-$23^{2}$ |
| $22^{5-6}, 23^{1-2}$ | Vl. II | W: leg> $22^{5}$-$23^{2}$ (cf. Vl. I) | W: leg> $22^{5}$-$23^{2}$ (cf. Vl. I) |
| $23^{5}$ | Va | K: *f*> $23^{4}$ | K: *f*> $23^{4}$ |
| $24^{1}$ | Basso | F: *„Solo"* | F: *"Solo"* |
| $29^{1-4}$ | Vl. III | K: leg> $29^{1-3}$ | K: leg> $29^{1-3}$ |
| $29^{1-4}$ | Va | K: leg> $29^{1-3}$ | K: leg> $29^{1-3}$ |
| $31^{2}$ | Vl. III | K: *p*> $31^{1}$ | K: *p*> $31^{1}$ |
| $32^{4}$ | Basso | K: 16-od (!) | K: semiquaver (!) |
| $32^{5-9}, 34^{5-9}$ | Basso | K: leg. | K: leg. |
| $34^{6-9}$ | Basso | W, F: leg> $34^{6-8}$ | W, F: leg> $34^{6-8}$ |
| $35^{6-7}$ | Vl. I | W: leg> $35^{5-7}$ | W: leg> $35^{5-7}$ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $35^{6-7}$ | Vl. II | K, F: leg> $35^{5-7}$ | K, F: leg> $35^{5-7}$ |
| $35^{4-5}$ | Basso | W: stacc. (!) | W: stacc. (!) |
| $36^{1-2}$ | Vl. II | W, F: leg> $36^{1-3}$ | W, F: leg> $36^{1-3}$ |
| $36^{4-6}$ | Vl. II | K: leg> $36^{5-6}$ | K: leg> $36^{5-6}$ |
| $37^{1-3}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| $38^{1}$ | Vl. II | K: $d^{2}$ 8-ad | K: $d^{2}$ quaver |
| $42^{1}$ | Vl. II | K: *dolce*> $42^{2}$ | K: *dolce*> $42^{2}$ |
| $42^{1}$-$43^{2}$ | Va | K: leg> $43^{1-2}$ | K: leg> $43^{1-2}$ |
| $47^{1}$ | Basso | K, W: korona> $47^{2}$ | K, W: fermata> $47^{2}$ |
| $48^{2}$-$49^{4}$ | Vl. I | K: leg. (cf. $1^{2}$-$2^{4}$) | K: leg. (cf. $1^{2}$-$2^{4}$) |
| $48^{2}$ | Vl. III | K, W: *p*> $48^{4}$ | K, W: *p*> $48^{4}$ |
| $48^{2-3, 4-5}$ | Va | K, F: leg> $48^{2-5}$ (cf. 1) | K, F: leg> $48^{2-5}$ (cf. 1) |
| $48^{2}$ | Basso | K, W: *fp* (cf. $1^{1, 5}$) | K, W: *fp* (cf. $1^{1, 5}$) |
| $50^{2-5}$ | Vl. II | K: leg> $50^{2-4}$ | K: leg> $50^{2-4}$ |
| $50^{2}$ | Basso | K, W: *fp* | K, W: *fp* |
| $57^{3}$ | Va | K, W: $e^{2}$ | K, W: $e^{2}$ |
| $60^{7-10}$ | Vl. III | K: leg> $60^{7-9}$ | K: leg> $60^{7-9}$ |
| $61^{1}$, $62^{7}$ | Vl. II | K: *fz* (cf. $15^{1}$, $16^{1}$) | K: *fz* (cf. $15^{1}$, $16^{1}$) |
| $62^{2}$ | Vl. I | W, F: előke del. (cf. 63) | W, F: appoggiatura del. (cf. 63) |
| $62^{8}$ | Vl. I | K: *fz* | K: *fz* |
| $64^{2}$ | Va | K: utána két 8-ad szünet | K: after it two quaver rests |
| $65^{5, 6}$ | Vl. I | K: *f* (!) | K: *f* (!) |
| $65^{2, 3}$ | Vl. II | K: stacc. | K: stacc. |
| $67^{2}$ | Va | K, F: *p*> $67^{1}$ | K, F: *p*> $67^{1}$ |
| $67^{14-15}$ | Va | K, W, F: *g* | K, W, F: *g* |
| $68^{8}$ | Vl. I, II, III | K: *cresc.*> $68^{10}$, $68^{12}$ és $68^{4}$ | K: *cresc.*> $68^{10}$, $68^{12}$ and $68^{4}$ |
| $70^{2-5}$ | Vl. I | W, F: leg. | W, F: leg. |
| $71^{2-5}$ | Vl. II | K, W, F: leg. (cf. $70^{2-5}$) | K, W, F: leg. (cf. $70^{2-5}$) |
| $72^{2}$ | Va | K: *f*> $72^{1}$ | K: *f*> $72^{1}$ |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $1^{1-2}$, $2^{1-2}$ | Basso | W, F: leg> $1^{1}$-$2^{2}$ | W, F: leg> $1^{1}$-$2^{2}$ |
| $16^{2}$ | Vl. I | W: *„Variazio"* | W: *"Variazio"* |
| $21^{1-3}$ | Vl. I | K: leg> $21^{1-4}$ | K: leg> $21^{1-4}$ |
| $21^{6-9}$ | Vl. I | W: stacc. (!) | W: stacc. (!) |
| $23^{2-3}$ | Vl. III | W, F: leg> $23^{1-3}$ (cf. 39) | W, F: leg> $23^{1-3}$ (cf. 39) |
| $28^{5-6}$ | Vl. III | W: leg> $28^{4-6}$ (cf. 20, 36) | W: leg> $28^{4-6}$ (cf. 20, 36) |
| $32^{1}$ | Va | K: hármasfogás *b*-$d^{1}$-$f^{1}$ | K: triple stop *b flat*-$d^{1}$-$f^{1}$ |
| $38^{1-4}$ | Vl. I | W, F: leg> $38^{2-4}$ (cf. 22) | W, F: leg> $38^{2-4}$ (cf. 22) |
| $39^{2-3}$ | Vl. III | W, F: leg> $39^{1-3}$ (cf. 23) | W, F: leg> $39^{1-3}$ (cf. 23) |
| $44^{1-2}$ | Vl. I | K, W: két 8-ad (cf. Vl. III 36) | K, W: two quavers (cf. Vl. III 36) |
| $49^{1-2}$, $50^{1-2}$ | Basso | W, F: leg> $49^{1}$-$50^{2}$ | W, F: leg> $49^{1}$-$50^{2}$ |
| $51^{2-4}$ | Vl. III, Va | K: leg> $51^{3-4}$ és $51^{1-4}$ | K: leg> $51^{3-4}$ and $51^{1-4}$ |
| $53^{1-2}$ | Basso | K: későbbi jav. – orig. *f-f* (cf. W) | K: later emendation – orig. *f-f* (cf. W) |
| $58^{3}$ | Vl. III | K: $a^{1}$ | K: $a^{1}$ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 62²-63¹ | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| 68²-³ | Vl. I | K, W, F: *es¹-f¹* (cf. Basso) | K, W, F: *es¹-f¹* (cf. Basso) |
| 71²-⁷ | Vl. I | K, W, F: sextola (cf. Basso és 79) | K, W, F: sextuplet (cf. Basso and 79) |
| 72³ | Vl. II | K: utána + 8-ad szünet | K: + a quaver rest after it |
| 75¹-³ | Vl. I | K, W: leg> 74¹-² | K, W: leg> 74¹-² |
| 75³ | Vl. I | K, W: stacc.! (cf. 73) | K, W: stacc.! (cf. 73) |
| 76³-⁴ | Vl. II | K: leg> 75²-⁴ (1-4?) | K: leg> 75²-⁴ (1-4?) |
| 76³-⁴ | Vl. I | W, F: non leg. | W, F: non leg. |
| 81² | Basso | K: *p*> 81¹ | K: *p*> 81¹ |
| 84¹ | Vl. I, II, III, Va, Basso | K, W, F: félkotta | K, W, F: minim |
| 84 | Vl. I | W: a záróvonalon korona | W: fermata above the last line |

## *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1¹-³ | Vl. I | K: leg> 1²-³ (cf. 11, 78, 88) | K: leg> 1²-³ (cf. 11, 78, 88) |
| 2⁵ | Vl. I | K: előtte pontozás del. | K: in front of it the dots del. |
| 7²-⁷ | Basso | W, F: leg. | W, F: leg. |
| 15¹ | Va | K, F: *f*> 15² | K, F: *f*> 15² |
| 19² | Vl. I | K: *dolce*> 20¹ | K: *dolce*> 20¹ |
| 29²-⁷ | Basso | K, F: leg. | K, F: leg. |
| 37¹-³ | Va | K, W: leg> 37²-³ | K, W: leg> 37²-³ |
| 40¹ | Va | K, W: *cresc.*> 39¹ | K, W: *cresc.*> 39¹ |
| 42²-³ | Va | K: leg> 42¹-³ | K: leg> 42¹-³ |
| 46² | Vl. III | K: *f*> 46¹ | K: *f*> 46¹ |
| 46² | Vl. III | W, F: *f* | W, F: *f* |
| 54¹ | Va | K, W, F: *pp*> 55¹ | K, W, F: *pp*> 55¹ |
| 55¹-⁵ | Vl. III | K: leg. (!) | K: leg. (!) |
| 56¹-⁵ | Vl. I | K: *Bogenvibr* > 56¹-³ | K: *Bogenvibr* > 56¹-³ |
| 58¹-⁵ | Basso | K: *Bogenvibr* > 58²-⁵ (58¹: stacc.!) | K: *Bogenvibr* > 58²-⁵ (58¹: stacc.!) |
| 59¹-⁵ | Basso | K: stacc. (kötőív nélkül) | K: stacc. (without a tie) |
| 60¹-⁵, 61¹-⁵, 62¹-⁵ | Basso | K: *Bogenvibr* > 60²-⁵, 61²-⁵ és 62²-⁵ | K: *Bogenvibr* > 60²-⁵, 61²-⁵ and 62²-⁵ |
| 64-66¹-⁵ | Basso | W: *Bogenvibr*. | W: *Bogenvibr*. |
| 67¹-³ | Va | W, F: leg> 67²-³ | W, F: leg> 67²-³ |
| 70¹-71¹ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |
| 75²-³ | Va | W: leg. (!) | W: leg.(!) |
| 76⁶ | Va | K: *c¹* | K: *c¹* |
| 78¹-³ | Vl. I | K, W: leg> 78²-³ (cf. 1, 11, 88) | K, W: leg> 78²-³ (cf. 1, 11, 88) |
| 80¹-³ | Vl. I | W: leg> 80²-³ (cf. 3) | W: leg> 80²-³ (cf. 3) |
| 85¹-³ | Va | K: leg. | K: leg. |
| 85⁴-⁶ | Va | K. stacc. | K. stacc. |
| 86³ | Vl. II | K, F: *f²* negyed | K, F: *f²* crotchet |
| 88¹-³ | Vl. I | K, W: leg> 88²-³ (cf. 1, 11, 78) | K, W: leg> 88²-³ (cf. 1, 11, 78) |
| 90¹-91¹ | Vl. III | K, W: leg. | K,W: leg. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 91[1] | Vl. III | K: pontozott fél | K: dotted minim |
| 97[8-11] | Vl. II | K: leg> 97[9-11] | K: leg> 97[9-11] |
| 107[1] | Vl. III | K, W, F: *f*> 107[2] | K, W, F: *f*> 107[2] |
| 107[1] | Basso | K: *f*> 107[2] | K: *f*> 107[2] |
| 110[3] | Vl. III | K: *tr*> 110[2] | K: *tr*> 110[2] |
| 111[2] | Vl. III | W, F: *f* | W, F: *f* |
| 111[6] | Basso | K, W: *e* | K, W: *e* |

## A-dúr kvintett / Quintet in A
(K: XI, W: X)

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 4[3] | Basso | K: *h* (cf. 50) | K: *b* (cf. 50) |
| 7[2-5] | Vl. I | K: leg.> 7[3-5] | K: leg> 7[3-5] |
| 7[3] | Basso | K, W: *g#* (cf. 53) | K, W: *g#* (cf. 53) |
| 10[1-2] | Vl. II | K: leg> 10[1-3] | K: leg> 10[1-3] |
| 11[2] | Va | K, W: *pp*> 11[3] | K, W: *pp*> 11[3] |
| 14[1-2] | Basso | K, W: leg> 14[1-3] (cf. Vl. I) | K, W: leg> 14[1-3] (cf. Vl. I) |
| 21[1-4, 5-8] | Va | K: leg> 21[2-4,6-8] | K: leg> 21[2-4, 6-8] |
| 22[8-10, 11-14] | Basso | K: leg> 22[8-13] | K: leg> 22[8-13] |
| 23[2] | Vl. III, Va | K: *f*> 26[1] ill. 23[4] | K: *f*> 26[1] resp. 23[4] |
| 24[2] | Vl. I | K: *p*> 24[1] | K: *p*> 24[1] |
| 24[6-7] | Vl. I | K: két 16-od (pontozás nélkül) | K: two semiquavers (w/o dots) |
| 28[2-4] | Vl. III | K: leg> 28[1-4] | K: leg> 28[1-4] |
| 29[6] | Vl. III | K: *p*> 30[1] | K: *p*> 30[1] |
| 31[13] | Vl. I | K: 8-ad előke | K: a quaver appoggiatura |
| 32[1-4] | Va | K: leg> 32[1-3] | K: leg> 32[1-3] |
| 38[3-6] | Vl. III | K: leg> 38[3-4, 5-6] | K: leg> 38[3-4, 5-6] |
| 38[4-5] | Basso | K: leg> 38[3-5] | K: leg> 38[3-5] |
| 39[2-4] | Vl. II | K, W: leg. (cf. 40) | K, W: leg. (cf. 40) |
| 40[3-4] | Vl. II | K: leg> 40[2-4] | K: leg> 40[2-4] |
| 43[9] | Vl. III | K: áthúzva 16-od gerendával | K: crossed by a semiquaver beam |
| 45[8] | Basso | K: *p* | K: *p* |
| 47[1-3] | Vl. I | K: leg> 47[1-2] | K: leg> 47[1-2] |
| 54[1-4] | Va | K: leg> 54[1-2] | K: leg> 54[1-2] |
| 55[1-2] | Vl. I | K: stacc. ék | K: stacc. wedge |
| 55[5-6] | Vl. I | K: leg> 55[5-7] | K: leg> 55[5-7] |
| 55[3-4] | Va | W: leg.(!) | W: leg.(!) |
| 56[1] | Basso | K, W: *h* – hiba! (cf. 10) | K, W: *b* – an error! (cf. 10) |
| 59[3-6] | Va | K: leg> 59[4-6] | K: leg> 59[4-6] |
| 60[1-4, 5-8] | Va | K: leg> 60[2-7] | K: leg> 60[2-7] |
| 62[7]-63[9] | Vl. I | W: első 2 hang kötve, a 3. stacc. | W: first two notes tied, 3rd stacc. |
| 63[6-8] | Vl. II | K, W: leg. | K, W: leg. |
| 64[2-3] | Vl. I | K: leg> 64[1-3] | K: leg> 64[1-3] |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $64^{14}$ | Vl. II | K: *dolce*> $64^{13}$ | K: *dolce*> $64^{13}$ |
| $64^{7}$ | Va | K: $d^{1}$ és *dolce*> $64^{5}$ | K: $d^{1}$ and *dolce*> $64^{5}$ |
| $65^{4}$ | Vl. III | K: *h* (cf. 21) | K: *b* (cf. 21) |
| $66^{4}$ | Vl. II | K: $g^{2}$ | K: $g^{2}$ |
| $66^{1-4}$ | Vl. III, Va | K: leg> $66^{1-2,\ 3-4}$, $66^{1-3}$ | K: leg> $66^{1-2,\ 3-4}$, $66^{1-3}$ |
| $66^{6}$ | Vl. III, Va | K,W: *f*> $66^{7}$ és $66^{5}$ | K, W: *f*> $66^{7}$, K: *f*> $66^{5}$ |
| $66^{3}$ | Basso | K: *f*> $66^{2}$ | K: *f*> $66^{2}$ |
| $70^{7}$ | Vl. III | K, W: *f* (fölösleges) | K, W: *f* (superfluous) |
| $71^{4}$ | Basso | K,W: *pp*> $72^{1}$ | K, W: *pp*> $72^{1}$ |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | | K: *Andante grazioso* | K: *Andante grazioso* |
| $3^{1}$ | Vl. I | W: 16-od (cf. 72) | W: semiquaver (cf. 72) |
| $4^{1}$ | Vl. I | K: 8-ad (cf. 73) | K: quaver (cf. 73) |
| $52^{-3}$ | Vl. I | K: leg> $5^{1-3}$ (cf. 74) | K: leg> $5^{1-3}$ (cf. 74) |
| $6^{1-4}$ | Vl. III | K: leg> $6^{1-3}$ | K: leg> $6^{1-3}$ |
| $15^{1-4}$ | Vl. II | K: leg> $15^{2-4}$ | K: leg> $15^{2-4}$ |
| $20^{1-2}$ | Vl. III | K: leg> $20^{2-3}$ | K: leg> $20^{2-3}$ |
| $23^{1-3,4-7}$ | Vl. I | K: leg> $23^{1-7}$ | K: leg> $23^{1-7}$ |
| $29^{1}$-$30^{2}$ | Vl. II | K: leg> $29^{2}$-$30^{2}$ | K: leg> $29^{2}$-$30^{2}$ |
| $35^{4-5}$, $36^{4-5,\ 6-7}$ | Va | K: leg> $35^{3-5}$ és $36^{3-4,\ 5-6,\ 7-8}$ | K: leg> $35^{3-5}$ and $36^{3-4,\ 5-6,\ 7-8}$ |
| $39^{2}$ | Vl. I | K: *pp*> $38^{2}$ | K: *pp*> $38^{2}$ |
| $39^{2}$ | Vl. II | K, W: *pp*> $39^{1}$ | K, W: *pp*> $39^{1}$ |
| $42^{1-4}$ | Vl. II | K: leg> $42^{2-3}$, W: $41^{1-3}$ (cf. Vl. I) | K: leg> $42^{2-3}$, W: $41^{1-3}$ (cf. Vl. I) |
| $52^{1-3}$ | Va | W: leg> $52^{1-4}$ (cf. 50) | W: leg> $52^{1-4}$ (cf. 50) |
| $84^{1-3}$ | Basso | K: leg> $84^{2-3}$ (cf. 15) | K: leg> $84^{2-3}$ (cf. 15) |
| $88^{1}$ | Vl. III | K, W: 8-ad hang, 8-ad szünet | K, W: quaver note, quaver rest |

## *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| $10^{2}$ | Vl. III | K, W: *f*> $10^{1}$ (cf. 58, 111) | K, W: *f*> $10^{1}$ (cf. 58, 111) |
| $14^{3}$ | Basso | K: *h* | K: *b* |
| $16^{2}$ | Va | K: *p*> $16^{1}$ | K: *p*> $16^{1}$ |
| $16^{2-3}$ | Va | K: leg> $16^{1-3}$ | K: leg> $16^{1-3}$ |
| $19^{1-5}$ | Va | K, W: leg> $19^{1-6}$ (cf. 27) | K, W: leg> $19^{1-6}$ (cf. 27) |
| $48^{2}$ | Vl. I | K, W: *p*> $48^{1}$ | K, W: *p*> $48^{1}$ |
| $59^{3}$, $62^{3}$ | Basso | K: *h* | K: *b* |
| $69^{1-3}$ | Va | K: leg> $69^{2-3}$ | K: leg> $69^{2-3}$ |
| $71^{1-6}$, $73^{1-3}$ | Vl. III | K: leg> $71^{1-3}$, $73^{1-4}$ | K: leg> $71^{1-3}$, $73^{1-4}$ |
| $75^{3}$ | Vl. II | K: $c\#^{2}$ | K: $c\#^{2}$ |
| $89^{1-6}$ | Vl. III | K: leg> $89^{1-4}$ | K: leg> $89^{1-4}$ |
| $93^{1}$ | Vl. III | K, W: *fz* | K, W: *fz* |
| $102^{1-3}$ | Vl. II | K, W: leg> $102^{2-3}$ | K, W: leg> $102^{2-3}$ |
| $111^{2-3}$ | Vl. I | K: leg. | K: leg. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 111[2] | Vl. II | K, W: *f*> 111[1] (cf. 10) | K, W: *f*> 111[1] (cf. 10) |
| 117[2, 5] | Vl. III | K, W: stacc. pont (cf. Vl. I-II) | K, W: stacc. dot (cf. Vl. I-II) |
| 119[1-3, 4-6] | Vl. III | K: leg. | K: leg. |

## Esz-dúr kvintett / Quintet in E♭ "De lamentatione"
(K: XII, W: VI)

### *I. tétel / First Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1-2 | Vl. III | W: non leg. (cf. 24-25) | W: non leg. (cf. 24-25) |
| 14[2] | Va | K, W: *ff* (K: *ff*> 14[1]) | K, W: *ff*, K: *ff*> 14[1] |
| 15-17[1-2] | Vl. I | K: alsó szólam félkotta (cf. 177-179) | K: lower part a minim (cf. 177-179) |
| 18[1-3] | Vl. I | K: alsó szólam félkotta | K: lower part a minim |
| 18[1-3] | Va | K: leg> 18[2-3] | K: leg> 18[2-3] |
| 20[1-3] | Va | K: leg. (cf. Basso) | K: leg. (cf. Basso) |
| 26-27[1-3] | Va | K: alsó szólam pontozott félkotta | K: lower part a dotted minim |
| 43[1] | Vl. II, Va | *decresc*> 44[1] (K ill. W.) | *decresc*> 44[1] (K resp. W.) |
| 44[1] | Vl. II | K: *dolce* (cf. 46) | K: *dolce* (cf. 46) |
| 50[2] | Vl. III | K: $g^1$ | K: $g^1$ |
| 62[2-4] | Vl. II | K, W: leg> 62[1-4] | K, W: leg> 62[1-4] |
| 62[1] | Va | K: *dolce* | K: *dolce* |
| 65-67[1-4] | Vl. III | K: alsó szólam pontozott félkotta | K: lower part a dotted minim |
| 66[1-3, 4-7] | Vl. II | K: leg> 66[3-7] | K: leg> 66[3-7] |
| 71[1] | Vl. I | K: *p dolce*> 72[1] | K: *p dolce*> 72[1] |
| 76[1-3, 4-7] | Va | K: leg> 76[4-6] | K: leg> 76[4-6] |
| 77-80 | Basso | K: *fp*> 77-80[1]: *f*, 77-80[2]: *p* | K: *fp*> 77-80[1]: *f*, 77-80[2]: *p* |
| 80[1-3, 4-7] | Vl. I | K: leg> 80[2-3, 5-7] | K: leg> 80[2-3, 5-7] |
| 81[2] | Vl. III, Va | K: *p*> 81[1] ill. 81[1, 3] | K: *p*> 81[1] resp. 81[1, 3] |
| 86-88, 89-91 | Vl. II | W: leg> 86-91 (cf. Vl. I) | W: leg> 86-91 (cf. Vl. I) |
| 92[2] | Vl. III, Va | K: *f*> 92[1] (cf. Vl. I-III) | K: *f*> 92[1] (cf. Vl. I-III) |
| 102[1] | Vl. II | K: *a* | K: *a* |
| 107[3] | Vl. III | K: 16-od, 16-od szünet | K: semiquaver, semiquaver rest |
| 109[2-6] | Basso | K: leg> 109[1-6] | K: leg> 109[1-6] |
| 110[7] | Vl. I | K: *esz* kivakarva, helyette $g^1$ (cf. Vl. II) | K: *e flat* erased, there is $g^1$ instead (cf. Vl. II) |
| 110[2] | Va | K: *f*> 109[2], W: *f*> 110[1] | K: *f*> 109[2], W: *f*> 110[1] |
| 117[4-5, 7-8] | Vl. I | W: leg> 117[3-5, 6-8] (cf. Basso) | W: leg> 117[3-5, 6-8] (cf. Basso) |
| 120[1-3] | Vl. III | K: leg> 120[1-2] (cf. 131-132) | K: leg> 120[1-2] (cf. 131-132) |
| 120[3] | Vl. III | K: stacc. ék | K: stacc. wedge |
| 124[6] | Va | K: *asz*[1] | K: *a flat*[1] |
| 127[1-2] | Vl. III | K: pontozott 8-ad, 16-od | K: dotted quaver, semiquaver |
| 148[1] | Vl. I | K: *sf* (cf. 150) | K: *sf* (cf. 150) |
| 150-153[2] | Basso | K, W: 16-od | K, W: semiquaver |
| 155, 159[2-4] | Vl. II | K: leg> 155, 159[3-4] | K: leg> 155, 159[3-4] |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 159, 161[2] | Vl. I | K: 16-od | K: semiquaver |
| 161[1] | Vl. II | K: *p[oco]f* (cf. Vl. I) | K: *p[oco]f* (cf. Vl. I) |
| 162 | Vl. III | K: első negyed szüneten is korona | K: fermata above the first crotchet rest as well |
| 166[1-3] | Va | K: alsó szólam pontozott félkotta | K: lower part a dotted minim |
| 176[2] | Va | K, W: *f*> 176[1] | K, W: *f*> 176[1] |
| 180[1-3] | Basso | K: stacc. ék | K: stacc. wedge |
| 186[1] | Vl. I, II | W: 16-od ill. K: 16-od | W: semiquaver resp. K: semiquaver |
| 191[2] | Vl. I | K: *as*[2] | K: *a flat*[2] |
| 192, 193, 195[1-3] | Va | K: leg> 192, 193, 195[2-3] | K: leg> 192, 193, 195[2-3] |
| 207[1] | Vl. III | K: *f*> 207[2] | K: *f*> 207[2] |
| 207[11] | Vl. I | K: *b* helyett feloldójel | K: natural instead of *b* |
| 208[2-4] | Vl. II | K: leg> 208[1-4] | K: leg> 208[1-4] |
| 209-210[2-3, 4-7] | Vl. I | K: leg> 209-211[2-7] | K: leg> 209-211[2-7] |
| 223[2-3, 4-7] | Vl. II | K: leg> 223[2-7] | K: leg> 223[2-7] |
| 223, 224, 225[1] | Vl. III | K: *f*> 223, 224, 225[2] | K: *f*> 223, 224, 225[2] |
| 225[2-3, 4-7] | Vl. II | K: leg> 225[2-7] | K: leg> 225[2-7] |
| 226[1-5] | Vl. II | K: leg> 226[3-4] | K: leg> 226[3-4] |
| 226[1] | Va | K: *p* | K: *p* |
| 226[2-6] | Va | K, W: leg> 226[1-5] (cf. Vl. I-III) | K, W: leg> 226[1-5] (cf. Vl. I-III) |
| 227[1-2] | Va | K: 32-ed | K: demisemiquaver |
| 231-236 | Vl. I | K: leg> 231-233 | K: leg> 231-233 |
| 231-236 | Vl. II | K: leg> 231-232, 234-235 | K: leg> 231-232, 234-235 |
| 231-236 | Va | K: leg> 231-232, 233-234, 235-236, 236-237 | K: leg> 231-232, 233-234, 235-236, 236-237 |
| 237[2] | Vl. I | K: *ff* | K: *ff* |
| 237[2] | Vl. III | K: *f*> 237[1] | K: *f*> 237[1] |
| 237[2] | Basso | K: *ff*> 237[1] | K: *ff*> 237[1] |

## *II. tétel / Second Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 12[1-3] | Vl. I | K: leg> 12[2-3] | K: leg> 12[2-3] |
| 16[3-6] | Vl. III | K: leg> 16[4-5] | K: leg> 16[4-5] |
| 31[1-3] | Vl. III | K: leg> 31[2-3] | K: leg> 31[2-3] |
| 35[1-2, 4-5, 7-8] | Vl. III | K: leg> 35[1-3, 4-6, 7-9] | K: leg> 35[1-3, 4-6, 7-9] |
| 35[8] | Vl. III | K: *d*[1] | K: *d*[1] |
| 36[2] | Vl. III | K: *b-esz*[1] kettősfogás | K: *b flat-e flat*[1] double stop |
| 38-39[1-4] | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| 40[2, 5] | Vl. III | K, W: 16-od | K, W: semiquaver |
| 41, 42[1-3] | Vl. III | K: leg. | K: leg. |
| 44[1-8, 10-20] | Vl. III | K: leg> 44[1-5] és 44[10-17] | K: leg> 44[1-5] and 44[10-17] |
| 54[2, 5] | Vl. III | Va: K, W: 16-od | K, W: semiquaver |
| 55[1] | Vl. I | K: előtte pontozott 8-ad szünet | K: dotted quaver rest before it |
| 63[1] | Vl. I | K: előtte pontozott 8-ad szünet | K: dotted quaver rest before it |
| 63[3] | Vl. I | K: előtte 16-od szünet (pont nélk.) | K: semiquaver rest (without dot) |
| 64[2], 66[2] | Vl. I | K: *f*[2] és *g*[2] | K: *f*[2] and *g*[2] |

| | | | |
|---|---|---|---|
| $69^{1}$ | Vl. I | K, W: *p*> $69^{2}$ | K, W: *p*> $69^{2}$ |
| $69^{1-3}$ | Vl. I, II, III | leg> $69^{2-3}$ (K, W ill. K) | leg> $69^{2-3}$ (K, W resp. K) |
| $81, 83^{1-5}$ | Vl. I-III | K, W: pontozott 8-ad, három 32-ed | K, W: dotted quaver, three demi-semiquavers |
| $85^{8}$ | Vl. II | W: $c^{1}$ (cf. 86) | W: $c^{1}$ (cf. 86) |
| $85, 86^{1-5}$ | Vl. I-II | K, W: pontozott nyolcad, három 32-ed | K, W: dotted quaver, three demi-semiquavers |
| $91^{1-4}$ | Vl. I | K: leg> $91^{2-4}$ | K: leg> $91^{2-4}$ |
| $93^{1-3}$ | Va | K: leg> $93^{2-3}$ (cf. Vl. I-III) | K: leg> $93^{2-3}$ (cf. Vl. I-III) |
| $104^{1-2}$ | Vl. III | K: 2 nyolcad | K: two quavers |

## *III. tétel / Third Movement*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1-3 | Vl. II | K: non leg. | K: non leg. |
| $2^{1-3}$ | Vl. III | K: leg> $2^{1-2}$ | K: leg> $2^{1-2}$ |
| $2^{3}$-$3^{1}$ | Va | K: non leg. | K: non leg. |
| $8^{2}$ | Vl. III | K: $d^{1}$ | K: $d^{1}$ |
| $10^{1-2, 3-4, 5-6}$ | Vl. II | K: leg> $10^{3-6}$ | K: leg> $10^{3-6}$ |
| $12^{2-3}$ | Vl. III | K: leg>$12^{1-3}$ | K: leg>$12^{1-3}$ |
| $22^{3}$ | Vl. II | K: *dolce*> $21^{1}$ | K: *dolce*> $21^{1}$ |
| $26^{1-4}$ | Va | K: leg.(!)> $26^{1-3}$ | K: leg.(!)> $26^{1-3}$ |
| $45^{2}$ | Vl. III | K: *f*> $45^{1}$ (cf. Vl. II) | K: *f*> $45^{1}$ (cf. Vl. II) |
| $48^{2}$ | Vl. III | K: *f*> $48^{1}$ | K: *f*> $48^{1}$ |
| 55-56 | | K: kettősvonal | K: double line |
| $59^{2}$ | Vl. III | K: $f^{1}$ | K: $f^{1}$ |
| $67^{1-3}$ | Va | K, W: leg> $67^{2-3}$ (cf. Vl. I-III) | K, W: leg> $67^{2-3}$ (cf. Vl. I-III) |
| $68^{3, 6}, 69^{1, 4}$ | Vl. I | K, W: stacc. pont (cf. Vl. II 70-71, Vl. III 72-73) | K, W: stacc. dot (cf. Vl. II 70-71, Vl. III 72-73) |
| $68^{1}$ | Vl. III | K: *ff*> $68^{2}$ | K: *ff*> $68^{2}$ |
| $70^{1}$ | Vl. III | K: *fz* | K: *fz* |
| $72^{1}$ | Vl. II | K: *sf*> $72^{2}$ | K: *sf*> $72^{2}$ |
| $72^{1}$ | Vl. III | K: helyén 8-ad szünet | K: a quaver rest in its stead |
| $72^{2-4}$ | Vl. III | K: $c^{3}$-*asz*$^{1}$-$c^{3}$ | K: $c^{3}$-*a flat*$^{1}$-$c^{3}$ |
| $74^{1}$ | Vl. III | K: *sf*> $73^{7}$ | K: *sf*> $73^{7}$ |
| $86^{1}$ | Vl. III | K: *f* | K: *f* |
| $90^{1}$ | Vl. III | K: *sf*> $89^{7}$ | K: *sf*> $89^{7}$ |
| $103$-$104^{1-5}$ | Vl. III | W: leg. (!) | W: leg. (!) |
| $118^{3-6}$ | Vl. II | K: leg. | K: leg. |
| $124^{1-3}$ | Basso | K: leg> $124^{1-2}$ | K: leg> $124^{1-2}$ |
| $125^{1-6}$ | Vl. I | K: leg> $125^{2-5}$ | K: leg> $125^{2-5}$ |
| $129^{1-6}$ | Vl. I | K: leg> $129^{3-6}$ | K: leg> $129^{3-6}$ |
| $136^{1-3}$ | Vl. I | K: leg> $136^{1-2}$ | K: leg> $136^{1-2}$ |
| $137^{1-2}$ | Vl. II | K: leg> $137^{2-3}$ | K: leg> $137^{2-3}$ |
| $137, 138^{1-3}$ | Va | K: leg> $137, 138^{2-3}$ | K: leg> $137, 138^{2-3}$ |
| $147, 151^{2}$ | Basso | K: $b^{1}$ | K: *b flat*$^{1}$ |
| $150^{2-5}$ | Vl. I | K: asz$^{1}$ | K: *a flat*$^{1}$ |
| $152^{2}$ | Vl. III | K: helyén 4-ed szünet | K: a rest in its place |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 156[1] | Vl. II, III | K: *cresc.*> 156[2] és 155[2] | K: *cresc.*> 156[2] and 155[2] |
| 160[5] | Vl. II | K: még egy 8-ad *esz* | K: one more quaver *e flat* |
| 161[1] | Vl. III | K: *g[1]* | K: *g[1]* |
| 164[2] | Vl. II | K: *f*> 164[1] | K: *f*> 164[1] |
| 166[4] | Vl. II | K: pontozott 16-od | K: dotted semiquaver |

A MUSICALIA DANUBIANA a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének gondozásában megjelenő forráskiadvány-sorozat. Mint a sorozatcím is jelzi, nem szorítkozik a mai Magyarországon őrzött vagy készült forrásokra, hanem annak a szélesebb körzetnek örökségéből merít, melyet az elmúlt századokban szoros kulturális kapcsolatok fűztek össze. A sorozat a középkortól a 19. század elejéig jelentet meg írásos forrásokat. Célja a kutatások ösztönzése, s nem összefoglalása. Így bevezető tanulmányai részletes elemzésre nem vállalkoznak, megadják azonban a forrás értékeléséhez szükséges legfontosabb adatokat, az eddigi irodalom információit, s elsősorban arra a kérdésre akarnak válaszolni, hogy mit (milyen hagyományt, alkotó- és befogadó közösséget, zenei életet és stílusirányt) képvisel az adott forrás.

MUSICALIA DANUBIANA is a series of source-material publications issued under the auspices of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. As the title indicates, the series is not confined to sources preserved or originating in today's Hungary. It draws on the inheritance of a wider region which shared close cultural ties down the centuries. The sources published range from the Middle Ages to the early 19th century and the series aims to stimulate rather than summarize research. The introductory studies are not intended to provide detailed analyses, only to present the main information required to evaluate the source, making use of what has been written and recorded before.

MUSICALIA DANUBIANA

1 Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio
2 Andreas Rauch: Musicalisches Stammbüchlein (1627)
3 Benedek Istvánffy (1733-1778): Church Music Works
4 Georg Druschetzky (1745-1819): Partitas for Winds
5 Tabulatura Vietoris saeculi XVII
6 Joseph Bengraf (1745-1791): Six Quartets
7 Hungarian Dances 1784-1810
8 Zacharias Zarewutius (1605?-1667): Magnificats and Motets
9 Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis (1635)
10 Pál Esterházy: Harmonia caelestis (1711)
11 Valentin Deppisch (1746?-1782): Te Deum, Magnificat, Vesperae de Confessore
12 Graduale Strigoniense (s. XV/XVI)
13 Benedek Istvánffy: Missa "Sanctificabis Annum Quinquagesimum" (1774)
14 Codex Caioni saeculi XVII
15 Anton Zimmermann (1741-1781): XII Quintetti

Other volumes in preparation:
Georg Joseph Werner (1693-1766): Hymni de Beata Virgine, de Apostolis et aliis Festis
Breviarium Notatum Strigoniense (s. XIII)