

# MUSICALIA DANUBIANA

MTA  Zenetudományi  
Intézet

---

ANTON  
ZIMMERMANN

Four Symphonies

# MUSICALIA DANUBIANA

**CURIS**

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ZENETUDOMÁNYI INTÉZET

DOBSZAY LÁSZLÓ

TALLIÁN TIBOR

**MUSICALIA DANUBIANA 20.**

**ANTON ZIMMERMANN**

**FOUR SYMPHONIES**

EDITED BY

**JÁNOS BALI and PÉTER HALÁSZ**

INTRODUCED BY

**PÉTER HALÁSZ**

**BUDAPEST • 2004**

Felelős kiadó: TALLIÁN TIBOR

Angol fordítás: BÁNFALVI JUDIT

Kottagrafika: BALI JÁNOS

Tipográfiai szerkesztés: HAJDU GERGELY

A sorozat szerkesztőbizottsága: DOBSZAY LÁSZLÓ, FALVY ZOLTÁN,  
FARKAS ZOLTÁN, FERENCZI ILONA, SZENDREI JANKA

Készült a Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Pályázat támogatásával

A zenekari szólamanyag elérhető a Zenetudományi Intézet honlapján:

Orchestral parts are available on the website of the Institute for Musicology:

[www.zti.hu](http://www.zti.hu)

ISBN 963 7074 87 2

ISSN 0230-8223

© Bali János, Halász Péter 2004

# INDEX

Előszó .....	5
Preface .....	7
<b>Bevezetés</b>	
Anton Zimmermann pozsonyi működése és a Batthyány-zenekar .....	9
Anton Zimmermann műveinek elterjedtsége .....	22
A szimfóniák .....	32
<b>Introduction</b>	
Anton Zimmermann's Career in Pozsony and the Batthyány Ensemble .....	47
The Dissemination of Anton Zimmermann's Works .....	60
Symphonies .....	69
Könyvtárak rövidítései / Library Siglas .....	83
Irodalomjegyzék / Bibliography .....	85
Kottapéldák / Examples .....	87
Faksimilék / Facsimiles .....	89
<b>Kották / Scores</b>	
Sinfonia in e .....	101
Sinfonia in C .....	137
Sinfonia in E $\flat$ .....	175
Sinfonia in B $\flat$ .....	227
Általános megjegyzések .....	277
General Remarks .....	283
Jegyzetek / Notes .....	289



## Előszó

Anton Zimmermann az 1770-es évek pozsonyi zeneéletének egyik meghatározó személyisége volt. Emlékét a 18. század vége óta megszakítatlanul számon tartotta ugyan a zenei lexikográfia, életútjának és mintegy 250 fennmaradt művének feltárására azonban csak az utóbbi évtizedekben kerülhetett sor. 1773 körül, nagyjából harminc évesen, jól képzett és tapasztalt komponistaként érkezett Cseh- vagy Morvaországból Magyarországra. Nem tudni, miért választotta Bécs csábításával szemben Pozsonyt, ahol azután Batthyány József hercegprímás *Kapellmeistere*ként egy rövid életű, ám európai hírnévű, Magyarországon egyedül Haydn együtteséhez hasonlítható zenekart vezethetett. Gazdag és műfajilag igen változatos zeneszerzői életműve Magyarország 18. századi zenetörténetében kimagasló jelentőségű, és itt az ideje, hogy a közép-európai zenetörténet mindinkább önértékük szerint megbecsült kismestereinek termése között is megtalálja a helyét. Hogy ez megtörténhessék, ehhez elsősorban modern kiadásban hozzáférhető kottákra van szükség. Az utóbbi évtizedekben Zimmermann számos kamaraműve megjelent ugyan (közte 12 vonósötöse a *Musicalia Danubiana* 15. köteteként), de 41 szimfóniát felölelő zenekari terméséből eddig mindössze három darab látott nyomtatásban napvilágot. A jelen kötetben az egykori Esterházy-gyűjteményből származó négy szimfóniáját adjuk közre, amelyek végigvezetnek a rövidre szabott pálya fő állomásain.

A közreadók itt mondanak köszönetet Szőnyiné Szerző Katalinnak, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára vezetőjének a főforrásként használt kéziratok közlésének engedélyezéséért. Köszönettel tartozunk a következő gyűjteményeknek, amiért a birtokukban levő, összehasonlításul használt kéziratok másolatait rendelkezésünkre bocsátották: Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby; Český Krumlov, Státní okresní archiv; Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv; Regensburg, Fürst Thurn-Taxis Zentralarchiv und Hofbibliothek; Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Köszönet illeti továbbá Szacsvai Kim Katalint a kottaszöveg és Gupcsó Ágneszt a bevezető tanulmány gondos korrigálásáért, valamint Dobszay Lászlót, Ferenczi Ilonát, Sas Ágneszt és Farkas Zoltánt, akik részletekbe menő tanácsaikkal segítették munkánkat. A közreadás és a tanulmány elkészülését, valamint a kötet megjelenését a Nemzeti Kutatási és Fejlesztési Pályázat nagyvonalú támogatása tette lehetővé.

Bali János

Halász Péter





## Preface

Anton Zimmermann was a leading figure of the musical life in Pozsony (Preßburg, present day Bratislava, Slovakia) in the 1770s. Although his memory has been preserved by lexicographers since the end of the 18<sup>th</sup> century, his career and about 250 works that survived from his oeuvre have been explored only in the past few decades. He arrived to Hungary as a well-trained and experienced composer around 1773 at the age of about thirty from Bohemia or Moravia. For some reason he was not attracted by Vienna and chose Pozsony, where he led a short-lived but prestigious ensemble, comparable in the region only to Haydn's orchestra, as the *Kapellmeister* of Archbishop József Batthyány. His rich and varied oeuvre represents an imposing section of the music history of Hungary and deserves a position among the respected *Kleinmeister* of Central Europe. Modern editions of his pieces are indispensable to the facilitation of this process. Several of Zimmermann's chamber music works have been published in the past decades (including his 12 string quintets in *Musicalia Danubiana* Vol. 15), however, only three of his forty-one symphonies have appeared in print. The present volume contains four symphonies from the Esterházy Collection and offers an overview of the main phases of this short career.

## Acknowledgements

The editors are greatly indebted to Mrs Katalin Szerző Szőnyi, the director of the Music Collection of the National Széchényi Library, for permitting the reproduction of manuscripts. Acknowledgements are due to the following institutions which made the copies of their manuscripts available for a comparative study of sources: Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, Brno; Státní okresní archiv, Český Krumlov; Benediktinerstift, Musikarchiv, Kremsmünster; Fürst Thurn-Taxis Zentralarchiv und Hofbibliothek, Regensburg; and the Österreichische Nationalbibliothek, Vienna. Deep gratitude is expressed to Katalin Kim-Szacsvai and Ágnes Gupcsó who proofread the manuscripts and the scores, and to László Dobszay, Ilona Ferenczi, Ágnes Sas and Zoltán Farkas who made invaluable contributions with their suggestions. The edition was sponsored by the National Research and Development Programme of Hungary.

János Bali

Péter Halász



## Anton Zimmermann pozsonyi működése és a Batthyány-zenekar

Johann Anton Zimmermann 1741. december 27-én keresztelték a sziléziai Breitenauban (Brauntal közelében, ma: Široka Niva, Csehország).<sup>1</sup> A család – mint ez az akkori osztrák Sziléziában általános volt – német anyanyelvű lehetett. Mindmáig nem tudjuk Zimmermannról, hogy hol végezte tanulmányait. Mi több, arról sincs kortárs információnk, hol töltötte élete első harminc esztendejét. Erről az időszakról az egyedüli adat J. G. Dlabacz 1815-ben megjelent lexikonából származik: „Zimmermann, jeles orgonista a csehországi Königgrätzben, akit von Blümegen püspök sokra tartott.”<sup>2</sup> Hanibal von Blümegen 1763 és 1774 között volt königgrätzi püspök, így erre az időszakra (vagy annak egy részére) tehető Zimmermann königgrätzi tartózkodása is. Különös ugyanakkor, hogy az egyébként jól tájékozott Dlabacz nem tud sem Zimmermann későbbi, pozsonyi működéséről, sem pedig zeneszerzői munkásságáról, és mivel keresztnevét sem említi, sokáig kételkedtek abban, hogy valóban Anton Zimmermannról írt-e.

Mégis hitelesnek kell elfogadnunk Dlabacz adatát, ugyanis fennmaradt Zimmermann egy levele (a kezétől származó egyetlen szöveges emlék), amelyet Joseph Giraskyhoz, von Blümegen püspök ceremóniamesteréhez intézett 1774. április 17-én. A levél Pozsonyban kelt, és benne Zimmermann pozsonyi orgonistaállásban reménykedvén utasított el egy neki – talán Brünnben – felkínált állást.<sup>3</sup> Néhány hónappal később, 1774 decemberében Zimmermann valóban pályázott a pozsonyi Szt. Márton-templom orgonistájának. Kérvényében arra hivatkozott, hogy rendszeresen helyettesíti a templom idős, betegeskedő orgonistáját, Johann Schantrochot, és már több kompozícióval is gyarapította a templom repertoárját. A pozsonyi előljáróktól ekkor ígéretet kapott, hogy mihamarabb megüresedik az állás, esélye lesz annak betöltésére.<sup>4</sup> Erre azonban csak 1780 májusában, Schantroch április 30-án bekövetkezett halála után kerülhetett sor.<sup>5</sup>

Zimmermann számára alighanem azért is sürgős lehetett pozsonyi egzisztenciájának biztosítása, mert házasodni készült. 1775. augusztus 15-én vette nőül a 22 esztendő, pozsonyi születésű Elisabetha Lichteneggert, Jakob Lichteneggernek, a Szt. Márton-templom kántorának lányát.<sup>6</sup> Az anyakönyv a vőlegényt ekkor – munkaadó megjelölése nélkül – *Musicae Compositor*-ként említi. A házasságból öt gyermek született.<sup>7</sup> A gyermekek keresztelésének (és részben temetésének) anyakönyvi bejegyzései alapján nyomon követhetjük Zimmermann státuszának változásait: 1776 és 1782 között Batthyány József hercegprímás karmestereként,<sup>8</sup> 1780 júniu-

<sup>1</sup> Az anyakönyv faksimilijét közli: Polák *Zimmermann*, 191. (NB. A gyakrabban idézett szakirodalom rövidítésének feloldását lásd az Irodalomjegyzékben.) Amikor 1779/1780-ban Zimmermann a bécsi *Tonkünstler-Sozietät* tagságára pályázott, 1741. október [december?] 18-át jelölte meg születése időpontjaként (uo., 205).

<sup>2</sup> „Zimmermann, ein guter Organist zu Königgrätz in Böhmen, der von Bischof v. Blümegen hochgeschätzt wurde.” (Dlabacz *Lexikon*, 3. 441. hasáb)

<sup>3</sup> A brnói városi levéltárban fennmaradt levélből idéz: Polák *Zimmermann*, 183. Polák szerint a levél felajánkozás lenne. én inkább egy felkínált állás óvatos visszautasításaként értelmezem.

<sup>4</sup> A kérvényre vonatkozó utalást, valamint a városi tanács határozatát lásd: Bratislava, Archív mesta, *Városi jegyzőkönyvek*, 225. doboz, 293 (1774. december 19.); BK 937v alapján idézi: Mezei *Zimmermann*, 14. Zimmermann elődje, Johann Andreas Schantroch (kb. 1710–1780) 1752-től haláláig állt a templom szolgálatában (Sas *Pozsony*, 44).

<sup>5</sup> Bratislava, Státný ústredný archív SR Bratislavi, *Káptalani jegyzőkönyvek 1, 1745–1781*, 486 (1780. május 9.); idézi: BK 967v.

<sup>6</sup> A házassági anyakönyv faksimilijét közli: Polák *Zimmermann*, 186. Jakob Lichtenegger (kb. 1726–1792) 1768-tól haláláig a Szt. Márton-templom kántora volt (Sas *Pozsony*, 42).

<sup>7</sup> Joseph Ignatz (keresztelték: 1776. szeptember 13.), Maria Barbara (1777. október 13.), Elisabetha Antonia (1779. április 30., meghalt: 1785. május 25.), Francisca Romana (1780. június 15., meghalt: 1781. február 12.) és – posztumusz – Johanna Barbara (1782. január 14.). A negyedik kivételével valamennyi gyermek keresztszülője Gottfried Weissenthal. Batthyány József hercegprímás udvarmestere és felesége volt (az anyakönyvi bejegyzéseket idézi: Polák *Zimmermann*, 178–179).

<sup>8</sup> 1776. szeptember 13.: *celli [celsissimi] principis Capellae Magister* (Polák *Zimmermann*, 178).

sától pedig a Szt. Márton-templom orgonistájaként is jegyzik.<sup>9</sup> Mindkét címe szerepel az 1781. október 16-i halotti anyakönyvi bejegyzésben, amelyet a *Celebris Compositor* megjelöléssel is kiegészítettek.<sup>10</sup>

Zimmermann pozsonyi tevékenységének nyilvános eseményeiről elsősorban az 1764 óta hetenként kétszer megjelenő *Preßburger Zeitung* éppen 1773 után mind gyakoribbá váló zenei és színházi tudósításaiból szerezhetünk tudomást.<sup>11</sup> A legkorábbi pozsonyi Zimmermann-előadásról azonban csak későbbi forrásból, a pozsonyi német színháztörténetét áttekintő, 1793-ban megjelent füzetből értesülünk, amely a helyi színész-emlékezetre támaszkodva közli: „*Éz évben [1772-ben] járt itt az egész Németországban, sőt Oroszországig intermezzói által ismertté vált Anton Berger. Zimmermann úr szerezte akkoriban a zenét a Pierre és Narziß-hoz. Ebben a daljátékban két személy társalog egy egész estén át, változó, jellegzetes jelmezekben. Ezzel a művel Berger egész Németországban dicsőséget és pénzt szerzett magának. Szülővárosában viszont nagyon közömbösen fogadták.*”<sup>12</sup> Nem tudni, vajon ez az előadás a komponista jelenlétében zajlott-e.

A *Preßburger Zeitung*ban 1773 őszén találkozunk először Zimmermann névvel, amikor Szent Cecília napján előadott ünnepi miséje kapcsán máris *ismert zeneszerzőként* írnak róla.<sup>13</sup> A következő róla szóló sajtóhírben nem egyházzenei komponistaként, hanem világi alkotások, több szimfónia szerzőjeként szerepel, amelyek 1775. április 9-én, Esterházy Antal gróf (Miklós herceg, Haydn kenyéradójának fia) pozsonyi palotájában, a nagybőjti koncertsorozat utolsó estjén arattak nagy sikert; az előadásban közreműködő zenekar összetételéről nincs információnk.<sup>14</sup> 1776 februárjában Csáky György gróf palotájában hangzott el Zimmermann litániája; ekkor kapcsolják össze nevét először Batthyány József grófféval, amikor a néhány héttel korábban ki-nevezett esztergomi érsek *házi együttese udvari zeneszerzőjeként* említik.<sup>15</sup> Ugyanennek az évnek a végén ismét az egyházzeneszerző Zimmermannról olvashatunk tudósítást, ezúttal azonban nem a katolikus plébániatemplomban, hanem az új német evangélikus templom 1776. december 1-i felavatásán hangzott el egy kantátája, amelynek megírására Johann Thomasy evangélikus kántor kérhette fel. Az ünnepségen egy klarinétverseny szólójaként fellépett a szintén a hercegprímás

<sup>9</sup> 1780. június 15.: *Capellae Mgr [Magister] Primatialis, et Organadus Ecclesiae hujatis Parocialis* (Polák Zimmermann, 179).

<sup>10</sup> Faksimilében közli: Polák *Zimmermann*, 201. A lexikográfiában általában 1781. október 8-át fogadják el Zimmermann halála dátumaként. Orgonista utódát, Sebastian Ruppertet (1738–1799) már három nappal később kijelölte a pozsonyi káptalan; vö. Bratislava, Státný ústredný archív SR Bratislavi, *Káptalani jegyzőkönyvek 2, 1781–1800*, 29 (1781. október 11.); idézi: BK 968r.

<sup>11</sup> A zenei tárgyú tudósítások válogatását közli: Pándi–Schmidt *PZ* (a válogatásban nem szereplő írásokat közvetlenül a *Preßburger Zeitung*ból idézzük). A Pándi–Schmidt *PZ*-ben közreadott adatok áttekintő összefoglalását lásd: D. Múdra: *Odraž hudobného života Bratislavy obdobia klasicizmu v Preßburger Zeitung* [Pozsony zenei élete a klasszika korában a *Preßburger Zeitung* tükrében], *Musicologica Slovaca* 8. 1982, 59–87.

<sup>12</sup> „*In diesem Jahr war der durch seine Intermezzen in ganz Deutschland bis nach Rußland bekannte Anton Berger hier. Der S. Zimmermann setzte ihm damals die Musick zu Pierre und Narziß. In diesem Singspiele unterhalten zwey Personen in abwechselnden charakteristischen Verkleidungen einen vollen Abend. Berger hat mit diesem Werk in ganz Deutschland Ehre und Geld erworben. In der Geburtsstadt desselben ist man sehr gleichgültig dagegen gewesen.*” ([Ch. L. Seipp?]: *Geschichte der Schaubühne zu Preßburg*, [Preßburg] 1793, 11)

<sup>13</sup> „*Die unter dem Gottesdienst aufgeführte Musik verfertigte der bekannte Komponist Herr Anton Zimmermann.*” (*PZ* 1773. november 24.; Pándi–Schmidt *PZ*, 168) Az elhangzott mise azonosításához lásd a 24–25. oldalt.

<sup>14</sup> „*Herr Zimmermann erwarb sich hiebey durch seine goustuöse Komposition verschiedener Symphonien den lautes ten Beyfall.*” (*PZ* 1775. április 12.; Pándi–Schmidt *PZ*, 172) A bőjt idején az Esterházy-palotában hetenként tartott hangversenyekről először a megelőző évben értesülünk (*PZ* 1774. március 23.).

<sup>15</sup> „*Herr Zimmermann hat den Lohn seiner Geschicklichkeit, und den Preis seiner Zeitverwendung erhalten, da er vor Kurzem bey Sr. Hochbischöflichen Gnaden, Hrn. Erzbischoffen von Gran, Primaten des Königreichs Ungarn, Fürsten von Batthyány Hauskapelle als fürstl. Hofkompositeur angenommen worden.*” (*PZ* 1776. február 17.; Pándi–Schmidt *PZ*, 173)

szolgálatában álló Theodor Lotz is.<sup>16</sup> Néhány hónappal később a zenetanár–komponista Franz Xaver Riegler adta elő házikoncertjén a számára írt Zimmermann-versenyművet.<sup>17</sup> 1777. december 13-án pedig az egy évvel korábban megnyílt új pozsonyi színházban Zimmermann kórusaival és balettjeivel mutatták be Johann Schilson báró *Die Wilden* című színművét.<sup>18</sup>

Ezek az újsághírek azt mutatják, hogy Zimmermann 1773 és 1777 között Pozsony egyik – ha nem a – legkeresettebb helyi zeneszerzőjévé vált, aki különböző területekről kapott kompozíciós megbízásokat. Tevékenysége intézményi középpontjának azonban mégiscsak Batthyány hercegprímás zenekara tekinthető, amelynek élete utolsó éveiben tagja és egyik vezetője volt. Mint-hogy Zimmermann életútjának hiányos dokumentáltsága folytán semmit nem tudunk arról, hogy 1775 előtt keletkezett szimfóniái (így a kötetünkben szereplő C-dúr és e-moll szimfónia) hol és milyen együttes számára készülhettek, annál inkább értékelnünk kell, hogy beható ismereteink vannak arról a zenekarról, amelyre Pozsonyban keletkezett szimfóniái (így a kötetünkben szereplő Esz-dúr és B-dúr szimfónia) íródtak.<sup>19</sup> A következőkben a nyomtatott források mellett a hercegprímás fennmaradt gazdasági iratai alapján összegezzük a Batthyány-zenekarról jelenleg rendelkezésünkre álló információkat.<sup>20</sup>

Batthyány József (1727–1799) Mária Terézia és II. József korának fontos politikai szereplőjeként vonult be a magyar történelembe. Apja, Batthyány Lajos herceg (1696–1765) az ország utolsó magyar főrendi származású nádora volt, nagybátyját, Batthyány Károly tábornokot (1699–1777) a későbbi II. József ayojának (nevelő) szemelte ki Mária Terézia. Maga Batthyány József előbb kalocsai (1760–1775), majd esztergomi érsekként (1776–1799) a magyar egyházszervezet legmagasabb pozícióit foglalta el, politikusként és szónokként a II. József reformpolitikájával szembeszegülő nemesi ellenállás egyik vezetője volt. Amellett, hogy felépíttette Pozsonyban az új primási palotát, zenepártoló mecénásként is a 18. századi magyar művelődéstörténet egyik jelentős alakjává vált.

Kalocsai érsekként kevés időt töltött székhelyén, inkább pesti és pozsonyi palotáit részesítette előnyben.<sup>21</sup> Számadáskönyvei szerint legkésőbb 1768-tól (talán már 1767-től) rendelkezett néhány saját szolgálatában álló muzsikussal, akik feltehetőleg fúvóegyüttest, *Harmonie*-t alkottak.<sup>22</sup> E muzsikuskok közül ötnek a nevét is ismerjük: Anton Joseph Tischer és Simon Tischer, valamint Andreas Binder 1768 és 1772 között, Sigl és Hermann 1768–69-ben szerepel a fizetési

<sup>16</sup> „Er [Thomasy] vereinigte sich [...] mit verschiedenen Musikverständigen, unter welchen Herr Zimmermann durch seine glückliche Setzkunst, Herr Lutz durch sein Klarinetblasen [...] bey den aufgeführten Kirchenstücken und Konzerten den Ruf ihrer Talente gerechtfertiget haben.” (PZ 1776. december 4.) Az elhangzott mű azonos lehet a *Ziehet ein zu diesen Thoren* című kantátával (Múdra *Európsky*, 280. 82. j.). A kantátát – szerzőjének és címének azonosítása nélkül – említi: Á. Sas: *Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn*, *Studia Musicologica* 44, 2003, 368.

<sup>17</sup> „Herr Riegler ließ sich mit einem künstlichen und stark besetzten Konzerte hören, welches derselbe durch Herrn Anton Zimmermann in eben diesem musikalischen Divertissement verfertigen ließ.” (PZ 1777. február 26.; Pándi-Schmidt PZ, 174)

<sup>18</sup> „Das Fest der Sonne wird mit Chören gefeyert. Zu diesen, wie auch zu den Balleten hat der bekannte Hr. Kapellmeister Zimmermann die Musik verfertigt [...]. Das Orchester ist an diesem Tage allein 50 Personen stark.” (PZ 1777. december 10.)

<sup>19</sup> A Batthyány-zenekar működésének korábbi feldolgozásai: Meier *Kontrabaß* és Meier *Batthyány*; a legfrissebb, számos új adattal és szemponttal kiegészített áttekintés: Mezei *Zimmermann*, 7–12.

<sup>20</sup> A Magyar Országos Levéltár (MOL) P 1318 fondjában található iratoknak a Batthyány-zenekarra vonatkozó. 1778 és 1783 közötti adataiból többen idéztek már (Meier *Kontrabaß*, Polák *Zimmermann*, Meier *Batthyány*). Az 1778 előtti és 1783 utáni évek iratait Rennerné Várhidi Klára dolgozta fel (Rennerné *Batthyány*), itt köszönöm meg neki, hogy eddig nem publikált adatait közlésre átengedte.

<sup>21</sup> A korszak kalocsai zeneéletéhez lásd: Rennerné *Kalocsa*.

<sup>22</sup> Két-két oboából (vagy klarinétból), fagottból és kürtből álló együttesről lehetett szó. Hasonló fúvóegyüttesekről tudunk az 1760-as évektől (Sas *Főúri*, 209sk.).

listákon.<sup>23</sup> Az érsek gavallérosan bánt muzsikusaival, hiszen négyüknek évi 500 forint, Siglnek pedig 300 forint volt a járandósága. Ettől a fúvóegyüttestől azonban 1772 nyarán meg kellett válnia az érseknek, ugyanis öt muzsikusat maga Mária Terézia ajánlotta fel fiának, az észak-italiai Habsburg-tartományokat kormányzó Ferdinánd főhercegnek.<sup>24</sup>

Ezután több, mint két évig nem voltak Batthyány érseknek saját zenészei. 1774-ben esetenként katonazenészeket szerződtetett,<sup>25</sup> állandó szolgálatra azonban csak 1774 végén alkalmazta Theodor Lotz klarinétost.<sup>26</sup> A Zimmermann-szimfóniák bemutatása kapcsán korábban említett, 1775. április 9-i koncerten Lotz már nem is először lépett fel Pozsonyban, ezúttal saját klarinétversenyével.<sup>27</sup> 1775–76-ban további muzsikuskok (nagyreszt fúvósok) csatlakoztak Lotzhoz,<sup>28</sup> és megkezdődött a néhány év múlva majd tekintélyes összegeket felemésztő kottabeszerezések sora.<sup>29</sup> Batthyány József, aki ekkor már tárgyalásokat folytatott Mária Teréziával az 1765 óta üresen álló esztergomi érseki szék elfoglalásáról, láthatólag készült arra, hogy eleget tegyen az új funkciójával együtt járó nagyobb reprezentációs köteleességeknek.

1776 előtt alig találkozzunk Batthyány érsek nevével a *Preßburger Zeitung* hasábjain. 1776–77-ben azonban a frissen kinevezett esztergomi érsek az érdeklődés középpontjába került, a körülötte zajló eseményekről szóló tudósításokban pedig rendszeresen szó esik muzsikusi közreműködéséről is.<sup>30</sup> 1777-ben kezdődtek az érseki kertben péntek és vasárnap esténként tartott nyári szabadtéri koncertek, amelyek a város lakói számára korlátozás nélkül nyilvánosak voltak.<sup>31</sup> Mindezek a zenés események azonban jól elláthatóak voltak egy kisebb, főként fúvó-

<sup>23</sup> Rennerné *Batthyány*, 275sk., 4–7. j. A pozsonyi anyakönyvekben Simon Tischer 1767–1772, Anton Joseph Tischer 1768–1771, Johann Georg Sigl 1767-ben dokumentált (PAK).

<sup>24</sup> A császárné 1772 júliusa és októbere között öt levélben is foglalkozott a kiközvetítendő zenészek ügyével (Arneht *Maria Theresia*. Bd. 1. 138. 142. 152. 158; Bd. 3. 145). A Tischer-fivérek 1771-től tagjai voltak a bécsi *Tonkünstler-Sozietät*nek, itt – nyilván 1772 utáni adatok alapján – Ferdinánd főherceg zenészeiként tartották számon őket (Pohl *Tonkünstler*, 125).

<sup>25</sup> A *Preßburger Zeitung* tudósításaiban és a számadásokban egybehangzóan dokumentált zenés események: 1774. március 17-én Mária Krisztina főhercegnő és Albert helytartó Batthyánynál tett látogatásakor hangzott el fúvószene: „*Die Feldmusik, so sich hierbey unter der Direktion des Herrn Kapellmeisters Glanz hören ließ, erhielt allgnädigsten Beyfall.*” (PZ 1774. március 23.), a számadáskönyvben: „*vor gemachte Music der Karolyischen Regts [Regiments] Banda an discretion zu handen dem H. Capellmeister Klanz [sic] geben: 34 fl.*” (MOL P 1318. 9. fasc., f. 532r. 1774. március 24.; idézi: Rennerné *Batthyány*, 278, 26. j.). A Kúria pesti fennállása ötvenedik évfordulójának 1774. szeptember 18-án tartott ünnepségén a Batthyány-regiment zenekara működött közre (PZ 1774. szeptember 24.), a számadáskönyvben: „*bey gehaltenen zweyen Accademien in Pest denen Musicis gezahlt worden: 60 fl.*” (MOL P 1318. 9. fasc., f. 547r, 1774. szeptember 27.).

<sup>26</sup> Rennerné *Batthyány*, 276, 13. j.

<sup>27</sup> „*Herr Theodor Lotz, Kammermusikur Sr: Exzellenz des Herrn Erzbischof Grafen Battyhányi hatte bey dieser feyerlichen Unterhaltung abermal die Ehre sich mit einem von ihm selbst gefertigten Konzert auf dem Klarinett hören zu lassen.*” (PZ 1775. április 12.; Pándi–Schmidt PZ, 172)

<sup>28</sup> Johann Michael Pum (klarinét, kürt) 1775. augusztus 11-én Batthyány zenészeként szerepel az anyakönyvben (PAK). Franz Faber (trombita), korábbi kalocsai *regens chorin*ak (vö. Rennerné *Kalocsa*, 51) 1776 májusában fizetik ki Kalocsáról Pozsonyba történő utazását (Rennerné *Batthyány*, 277). A baryton-játékos Carl Franz, aki a zenekarban kürtösként szerepelhetett, 1776 novemberében hagyta el Eszterházát, és december 4-én már Pozsonyban. Batthyány József palotájában lépett fel, mindkét hangszeren bemutatkozva. Ugyanczen a hangversenyen szerepelt még – Lotzon kívül – Franz Mraff (hegedű) és Paul Rauch (kürt) is (PZ 1776. december 7.: Meier *Kontraß*, 167).

<sup>29</sup> A számadások adatainak éves összesítése szerint: 1774: 42 forint, 1775: 159 forint, 1776: 196 forint, 1778: 489 forint, 1779: 549 forint, 1781: 355 forint, 1782: 543 forint (1777 és 1780: nincs adat); az összesítéshez használt adatok egy részét lásd: Rennerné *Batthyány*, 278, 29–30. j.

<sup>30</sup> Nagyszombati beiktatása utáni pozsonyi bevonulásakor az érseki palota kertjében játszottak „*török zenét*” (PZ 1776. július 17.), a Notre-Dame zárdában báli zenét szolgáltattak (PZ 1777. február 1.), Clemens Wenzel trieri érsek (Albert helytartó testvére) Batthyánynál tett látogatásakor is szerepeltek (PZ 1777. június 14.). Pozsonyon kívüli útjaira is elkísérték a primást, így 1776 júniusában rohonci kastélyába („*der Cammer Music nachher Rechnitz abreisendt an Spesen: 41 fl.*” MOL P 1318 10. fasc., f. 128v. 1776. június 28.), 1777. október 13-án pedig Nagyszombatba (PZ 1777. november 1.).

<sup>31</sup> Az erről szóló híradások többször ismétlődnek: PZ 1777. augusztus 30., 1778. május 13., 1780. április 1., *Magyar Hírmondó* 1780. november 25.

sokból álló együttessel is, így aligha lehetünk bizonyosak abban, hogy ezekben az években már a későbbről dokumentált, zenekarméretű együttesről beszélhetünk-e.<sup>32</sup> Feltűnő például, hogy a Batthyány-palotában 1776 decemberében tartott hangversenyen kizárólag kamarazenei összeállításokban léptek fel a muzsikuskok, amiből arra következtethetünk, hogy ekkor még nem állt rendelkezésre zenekari művek előadására alkalmas együttes. Amikor pedig valóban nagyobb együttesre volt szükség (mint például Zimmermann litániájának 1776. februári bemutatásakor), nagy számú vendégzenészt kellett az érseknek alkalmilag felfogadnia.<sup>33</sup>

Állandó alkalmazásban álló, nagyobb együttesről csak 1778-tól rendelkezünk dokumentumokkal.<sup>34</sup> A zenekar tagjairól fellelt adatokat az *I. táblázat* tartalmazza. A Batthyány-számadáskönyvek éves fizetési listáinak számai mellett közöljük az egyes muzsikuskok alkalmanként változóan jelölt funkciói közül a leginformatívabb változatot (*General Besoldungstabelle*).<sup>35</sup> Jelezzük továbbá két nyomtatott forrás kiegészítő adatait (*GdF 1779* és *Forkel 1783*),<sup>36</sup> a pozsonyi anyakönyvek bejegyzéseit,<sup>37</sup> valamint a *Preßburger Zeitung* beszámolóiban olvasható említéseket.

A számadások szerint a zenekar létszáma 1778 és 1782 között 19 és 23 fő között ingadozott, a zenészek fluktuációja igen csekély volt.<sup>38</sup> Az együttest három, kiemelten fizetett vezető irányította (Zistler, Zimmermann, Lotz), rajtuk kívül néhány különösen megbecsült virtuóz (Hammer, Schaudig, Czerwenka) részesült a többiekénél magasabb fizetésben.<sup>39</sup> A muzsikuskok közül a számadások, illetve a nyomtatott források nyolcat jeleznek vonósként,<sup>40</sup> tizenötöt pedig fűvősként, a zenészek azonban – mint általában a kor muzsikuskai – nemcsak egy hangszeren játszottak. A másod-hangszerek megoszlásáról az 1782-es évre nézve – bár nyilván a zenekar egész fennállására vonatkoztathatóan – Forkel listája tájékoztató. Ugyancsak Forkel említi két, a számadáskönyvben nem szereplő zenészt is (Spieler és Kirchenkopf), akiket – minthogy pozsonyi jelenlétüket az anyakönyvek igazolják – szintén a zenekar tagjai közé számíthatunk. Felvettük a táblázatba azokat a számadáskönyvben nem dokumentált muzsikuskokat is, akiket az anyakönyvek a hercegprimás zenészeiként jelölnek (Bernhoffer, Rubisch, Klette).

A zenekar életében 1783-ban állt be döntő változás. Meier szerint II. Józsefnek a főpapság fényűzését korlátozó rendelete kényszerítette Batthyány Józsefet arra, hogy muzsikuskai mintegy felétől megváljon.<sup>41</sup> A megmaradt kisebb együttes vonósszekciójára kiad ugyan egy szólókvintet-

<sup>32</sup> Ezzel szemben Mezei már 1776-ra teszi a zenekar felállítását (Mezei *Zimmermann*, 8).

<sup>33</sup> 1776 februárja és augusztusa között Batthyány 768 forintot fizetett városi zenészeknek (Rennerné *Batthyány*, 277. 24. j.).

<sup>34</sup> Nem találtuk bizonyítékát annak a szakirodalomban felbukkanó állításnak, hogy Zimmermann toborozta volna a zenekar muzsikuskait (Meier *Batthyány*, 83. ennek nyomán: Mezei *Zimmermann*, 8).

<sup>35</sup> MOL P 1318. 10. fasc., 1778: 328r–v. 1780: 436r–v. 1781: 541r–v. 1782: 575v–576r; 1783: Meier *Kontrabaß*, 165 alapján.

<sup>36</sup> [Chr. Fr. Hüttenrauch]; *Geschichte des Faschings von Anfang der Welt bis auf das Jahr 1779*, Preßburg 1779, idézi: Staud *Adelstheater*, 88; J. N. Forkel: *Musikalischer Almanach Deutschlands 1783*, idézi: Meier *Kontrabaß*, 165. A *Geschichte des Faschings* megkülönböztet „*Virtuose*” és „*Concertist*” rangban álló muzsikuskokat, ezt V. és C. betűkkel jelöltük az *I. táblázatban*.

<sup>37</sup> Vö. *PAK*; zárójel nélkül jelezzük, ha a muzsikusk Batthyány hercegprimás zenészeként szerepel, zárójelben, ha más munkaadóval vagy munkaadó nélkül említik.

<sup>38</sup> Nem számítjuk bele a létszámba a fizetési listákon a zenekartól elkülönítve, a *Kammerdiener*ek között szereplő Jacob Schrottenbach hárfást.

<sup>39</sup> Az összegek értékeléséhez: Batthyány legjobban fizetett nem-zenész alkalmazottja, Weissenthal udvarmester 1778-ban 700 forint készpénz-járandóságban részesült.

<sup>40</sup> Meier azt feltételezi, hogy Zimmermann hegedűsként játszott a zenekarban (Meier *Batthyány*, 83). Sem a számadásokban, sem a kortárs nyomtatványokban nincs ennek nyoma, s minthogy Zimmermann orgonistaként vált ismertté, valószínűbbnek tartjuk, hogy csembalón működött közre a hangversenyeken.

<sup>41</sup> Meier *Kontrabaß*, 166. Sperger szerepel ugyan még az 1783-as fizetési listában, azonban 1783 májusában már új gazdája, Erdődy Lajos gróf gyepűfűzési birtokán datálja egy új művét (Meier *Kontrabaß*, 172). Elképzelhető, hogy vele együtt távozott a szintén Erdődy gróf szolgálatába lépő Mikus is.

	General Besoldungstabellen					GdF 1779	Forkel 1783 [1782]	Anyakönyvek	PZ	
	1778	1780	1781	1782	1783					funkció
Zistler, Joseph	1000	1000	1000	1000	850	Direktor	Direktor, V. hegedű	koncertmester, I. hegedű	1779–80 (1785, 1787)	1777–81 (1784)
Zimmermann, Anton	500	600	600			Kapellmeister	Kapellmeister		1776–82, †1781 (1775)	1776–81 (1773–75)
Mraff, Franz	500	500	500	500	500	Kammermusicus	C. hegedű	hegedű		1776
Försch, Stephan	500	500	500	500		Kammermusicus	C. hegedű	hegedű		1778
Sef, Ignaz		300	300	300	300	Kammermusicus		hegedű	1780–82 (1784)	
Kinel, Joseph	300	300	300	300	300	kottamásoló	C. brácsa (!)	brácsa (!)	1778–82	
Hammer, Franz Xaver	800	800	800	800	800	cselló	V. cselló	cselló	1778–80 (1785)	1779 (1784)
Schwendtner, Leopold	300	400	400	400		cselló	C. cselló	cselló	1778 (1774)	
Sperger, Johann Matthias	500	500	500	500	500	bögő	V. bögő	bögő	(1783)	
Kämpfer, Joseph (bögő)		250					V. cselló (!)			1778, 1779
Spieler, Franz								bögő	1783 (1794–1813)	
Mikus, Anton		240	240	300	300	fuvola		fuvola, hegedű		
Schaudig, Albrecht	600					oboa	V. oboa			1778
Theimer, Johann	180	240	240	400		1. oboa		oboa		
Theimer, Philipp	180	240	240	400		2 oboa		oboa		
Lotz, Theodor	600	600	600	600	400	Direktor der blasen- den Instrumente	Direktor der blasen- den Instrumente, V. klarinét	klarinét, brácsa		1775, 1777
Pum, Johann Michael (kürt)	500	500	500	500		2. klarinét	C. fuvola (!)	klarinét, hegedű	1775–81 (1762–73)	
Jahn, Johann Michael	500					fagott			1778 (1780–87)	
Czerwenka, Franz		700	700	700		fagott	V. fagott	fagott, hegedű	1780–82	1779
Spadny, Joseph		240	240	240	300	fagott		fagott		
Bernhoffer, Franz Xaver (hegedű, fagott)									1779 (1774–1816)	
Franz, Carl (kürt)	500	500	500	500		baryton	V. baryton	baryton	1778–84 (1763)	1776
Boeck, Anton	500	300	300	300		1. kürt		kürt		
Boeck, Ignaz		300	300	300		2. kürt		kürt, hegedű		
Rauch, Paul	500	240	240	240		2. kürt	V. kürt	hegedű (!)	†1782 (1754)	1776
Rubisch, Anton (kürt)									1776 (1762–79)	
Faber, Franz	500	500	500	500	500	[1.] trombita	V. trombita	trombita	1777, 1786	
Klepp, Johann	300	300	300	300	300	2. trombita		trombita	1777–94 (1772–74)	
Klette, Joseph (trombita?)									1780–85	
Kirchenkopf, Caspar								tímpani	(1780, 1791)	
Schrottenbach, Jacob	300	300	300	300		Kammerdiener, Musicus	V. hárfa	hárfa		



tet, azonban a hiányos fúvóskar – az oboisták és a kürtösök távozása miatt – immár sem zenekari kompozíciók, sem fúvószene megszólaltatására nem volt alkalmas, legfeljebb alkalmi kamarazenei összeállításokban játszhatott.<sup>42</sup> Alighanem a zenekari funkció elvesztése miatt csökkent ekkor a zenekar két még élő vezetőjének, Zistlernek és Lotznak a fizetése is (ugyanakkor a gyengébben fizetettek közül Mikus és Spadny még emelést is kapott). 1784-re azonban – Faber és Klepp, a két trombitás kivételével – a még megmaradtak is elveszítették állásukat.<sup>43</sup>

Mintegy öt éves működése alatt az együttes többféle célt is szolgált. Elsődleges feladata a hercegprímás magán-reprezentációjának kiszolgálása lehetett, mind zenekarként, mind különféle kamarazenei vagy fúvószenei formációkban. A már említett nyári, szabadtéri koncertek mellett „*telente hetente kétszer adnak hangversenyt az érseki palotában.*”<sup>44</sup> Két nyilvános, a színházban adott koncertjükéről olvashatunk beszámolót a *Preßburger Zeitungban*,<sup>45</sup> ám feltehető, hogy más muzsikussal együtt közreműködtek további nyilvános hangversenyeken is. Emellett nyilván ők szolgáltatták az érsek celebrálta liturgikus események zenekíséretét is. Az egyházi és a világi funkciók sajátos keverékét jelentették a Szent Cecília-napi zeneünnepek, melyeknek egyikén, 1779-ben Zimmermann egy miséje is elhangzott a Szt. Márton-templomban.<sup>46</sup> Tudunk továbbá arról is, hogy a zenekar alkalmanként zenés darabok kísérésében is közreműködött a színházban.<sup>47</sup>

Az egyes muzsikuskok művészi rangjának, főként szolista képességeinek megítéléséhez segítséget nyújtanak a *Preßburger Zeitungban* megjelent híradások, egyéb forrásokból pedig pályájuk korábbi és későbbi szakaszáról is vannak adataink.

JOSEPH ZISTLER (kb. 1744–1794) pályájának nyomon követésével ugyan máris zavarba jövünk: 1772-ben a *Wiener Zeitung* tudósít egy Zistler nevű, Erdödy gróf szolgálatában álló hegedűs bécsi fellépéséről.<sup>48</sup> A *Preßburger Zeitung* a Batthyány-zenekar működése idején több alkalommal is ír Anton [sic] Zistler szólístafellépéseiről, egy ízben *Erzbischöflicher Virtuose*ként említve őt.<sup>49</sup> A Batthyány-zenekar feloszlása után néhány évig Zistler még bizonyosan Pozsonyban, illetve Pozsony környékén működött, előbb Batthyány József öccse, Fülöp gróf, majd Grassalkovich Antal herceg zenekarának irányítójaként.<sup>50</sup> 1778-tól többször szerepelt a bécsi *Tonkünstler-Sozietät* hangversenyein hegedűversenyek szólístájaként; 1789-es, utolsó fellépésén Mozart *Klarinétötös*ének első hegedű szólamát játszotta.<sup>51</sup> Ekkor már bizonyosan bécsi lakos volt, itt is halt meg 1794. március 18-án.<sup>52</sup>

42 Vonósok: Zistler, Mraff, Sef, Kinel, Hammer, Sperger (?); fúvósok: Mikus (?), Lotz, Spadny, Faber, Klepp.

43 1784 januárjában a *Preßburger Zeitung* már „*elbocsátott érseki zenekar*”-ról írt (vö. a 62. jegyzettel).

44 „*Den Winter über ist zweymal die Woche in seinem Palais Concert*” (a *Geschichte des Faschings*ból idézi: Meier *Kontrabaß*, 166). A fellépések ilyen gyakoriságát más forrás nem támasztja alá, így az adatot némi kétkedéssel kell kezelnünk.

45 *PZ* 1778. március 18., 1779. november 24. (Pándi–Schmidt *PZ*, 176sk., 179.)

46 „*Vorgestern [...] traten die hiesigen Thonkünstler, wie gewöhnlich, zusammen, und führten bey dem Hauptgottesdienste [...] eine musikalische Messe von dem fürstl. Kapellmeister, Hrn. Anton Zimmermann auf.*” (*PZ* 1779. november 24.; Pándi–Schmidt *PZ*, 179) A Zimmermann-mise mellett Hammer játszotta saját csellóversenyét.

47 Grétry *Zemire und Azor* című operáját sorozatban játszották az 1779/80-as szezonban („*das [...] mit fürstlicher [értsd: érseki] Musik besetzte und nun zum 6tenmal [...] gegebene Singstück »Zemire und Azor«*”, *PZ* 1780. február 9.; Pándi–Schmidt *PZ*, 180).

48 Seifert idézi a *Kaiserlich-Königliche Realzeitung* adatát (Seifert *Erdödy*, 152).

49 *PZ* 1777. november 26., 1778. március 18. (mindkettő: Pándi–Schmidt *PZ*, 176)

50 Múdra *Klasicizmus*, 19.

51 Pohl *Tonkünstler*, 60skk.; 1789 decemberében Mozart egy levelében is említi nevét (*Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von W. A. Bauer–O. E. Deutsch, Bd. 4, Kassel 1963, 100).

52 Pohl *Tonkünstler*, 106, No. 111.

FRANZ MRAFF (?–1786) előéletéről csak bizonytalan adatunk van.<sup>53</sup> Ő Pozsonyból 1784 márciusában Eszterházára ment, ahol két évvel később meghalt. Szintén keveset tudunk STEPHAN FÖRSCHRÖL (?–1787), aki Pozsonyból távozván Erdődy Lajos gróf szolgálatába állt, és valószínűleg itt is halt meg.<sup>54</sup> IGNAZ SEF 1780 januárjában még mint *musicus ducalis* szerepel az anyakönyvben,<sup>55</sup> pályájáról további adat nem ismeretes.<sup>56</sup>

JOSEPH KINEL ugyan mindig kopistaként szerepel a számadásokban, ám mind a *Geschichte des Faschings*, mind Forkel úgy tudja: brácsásként is működött az együttesben.<sup>57</sup> Baráti kapcsolatban állhatott Zimmermann-nal, aki a zenekar tagjai közül egyedül neki vállalta, hogy esküvőjén tanú, majd gyermekének keresztapja legyen.<sup>58</sup>

A csellista FRANZ XAVER HAMMER (1741–1817) a zenekar egyik sztárja volt, fizetését egyedül Zistleré múlta felül. 1771 és 1778 között Haydn zenekarában játszott (itt nevének francia alakjával *Marteau*nak jelölték), évi 510 forintos fizetése meghaladta a koncertmester Tomasini jövedelmét is.<sup>59</sup> 1775-ben Bécsben, Haydn oratóriuma, a *Ritorno di Tobia* bemutatója idején szólístaként is fellépett,<sup>60</sup> pozsonyi szólistaszerepléséről is tudunk, amikor saját versenyművét játszotta.<sup>61</sup> A Batthyány-zenekar feloszlását követően, 1784 januárjában búcsúkoncertet adott Pozsonyban, amelyen feltehetőleg a Grassalkovich-zenekar működött közre.<sup>62</sup> A „búcsúkoncert” ellenére Hammer még 1785 szeptemberében is Pozsonyban tartózkodott.<sup>63</sup> Ezután néhány héttel azonban már Prágában lépett fel,<sup>64</sup> útban Észak-Németország felé, ahol élete végéig a mecklenburgi herceg udvarában szolgált, ugyanott, ahol később Sperger is.<sup>65</sup> Zeneszerzőként is ismert, néhány kompozíciója a mecklenburgi hercegi gyűjteményben maradt fenn.<sup>66</sup>

Hammer mellett nem juthatott nagy szerephez a másik csellista, LEOPOLD SCHWENDTNER (1749–?), akit azonban Batthyány 1781-ben – fizetése folyósítása mellett – az európai híru csellóművész J. K. Schlicknél taníttatott Drezdában.<sup>67</sup> Schwendtner egy évtizeddel később, 1793 után Erdődy József grófnál talált ismét magyar mecénásra, akinek vonósnégyesében évtizedeken át működött.<sup>68</sup>

<sup>53</sup> Landon – Pohlra hivatkozva – úgy tartja, hogy Mraff korábban Kollowrat gróf prágai együttesének tagja volt (Landon *Haydn* 2, 75).

<sup>54</sup> Seifert *Erdődy*, 153; Pohl *Tonkünstler*, 105. No. 98.

<sup>55</sup> Ezt a kifejezést általában Mária Krisztina főhercegnő és Albert herceg muzikusaira használták.

<sup>56</sup> Sef nevét az anyakönyvek különböző alakokban írják (Sefl, Seef, Szöff), a számadásokban következetesen Seve olvasható (Rennerné *Batthyány*, 277), Forkel Sefként említi (Meier *Kontrabaß*, 166); nem kizárt, hogy a bécsi Traegkiadó kéziratban terjesztett művekről szóló 1799-es katalógusában Seve név alatt az ő két hegedűre írt 6 duóját kínálták (Traeg 1799).

<sup>57</sup> A *Geschichte des Faschings* nevét Grindelnek írja, ezt a névváltozatot átveszi Meier is, anélkül, hogy a kopista Kinellel azonosítaná (Meier *Kontrabaß*, 164).

<sup>58</sup> Esküvő: 1778. február 25., keresztelő: 1778. október 3. (mindkettő: PAK: az utóbbit idézi: Polák *Zimmermann*, 180).

<sup>59</sup> Landon *Haydn* 2, *passim*.

<sup>60</sup> Pohl *Tonkünstler*, 58.

<sup>61</sup> Az 1779-es év szokásos Szent Cecília-ünnepségén, a Szt. Márton-templomban (PZ 1779. november 24.).

<sup>62</sup> „Herr Hammer, ein würdiges Mitglied des fürstlichen [értsd: érseki] entlassenen Orchesters, war dazu die Veranlassung, welcher sich bey seinem Abschiede zum letztenmale auf dem Violoncello mit allgemeinem Beyfalle hören ließ.” (PZ 1784. január 24.; Pándi-Schmidt PZ, 183) A koncertről szóló beszámoló két Grassalkovich-zenészt is említ: Franz Kurzweilt, akinek két szimfóniája is elhangzott, valamint Martin Schlesingert, a zenekar vezetőjét.

<sup>63</sup> Franz Pfeiffer Grassalkovich-zenész esküvői tanújaként jegyzi a pozsonyi anyakönyv (PAK).

<sup>64</sup> A *K. k. Prager Oberpostamtszeitung* (1785. október 4.) tudósítását idézi: Berkovec *Musicalia*, 60.

<sup>65</sup> Még 1811 áprilisában is együtt kamarazeneilt Ludwigslustban Spergerrel (a helyi udvari *Diarium* adatát idézi: Meier *Kontrabaß*, 186).

<sup>66</sup> Művei több korabeli katalógusban is előfordulnak (*Breitkopf 1782–84*, 787: *Concerto*; Traeg 1799: *2 Suite per Violoncello e Basso*), két szonátája a mecklenburgi kottatárát őrző Schweriner Landesbibliothekban maradt fenn.

<sup>67</sup> Rennerné *Batthyány*, 276.

<sup>68</sup> Seifert *Erdődy*, 156.

JOHANN MATTHIAS SPERGER (1750–1812) pályája az utóbbi évtizedekben beható kutatások tárgya volt.<sup>69</sup> Bécsi tanulóévei után érkezhetett Pozsonyba, innét távozva pedig Erdődy Lajos gróf szolgálatába szegődött, majd koncertkörutak után 1789-től haláláig a mecklenburgi herceg udvarában működött. Nagybögösként jeles virtuóznak számított, komponistaként mintegy 400, főként hangszeres művet hagyott hátra. Hangszeres képességei és zeneszerzői termékenysége ismeretében meglepő, hogy a *Preßburger Zeitung* egyszer sem említi nevét, a *Geschichte des Faschings* pedig meglehetősen semmitmondó beszámolót közöl róla.<sup>70</sup> Pozsonyból datált – illetve feltehetőleg itt keletkezett – kompozíciói (12 szimfónia, 6 nagybögőverseny, más versenyművek, számos fúvós partita, vonós és billentyűs kamaramű)<sup>71</sup> a Batthyány-zenekar repertoárjának legterjedelmesebb, bár még nem kellőképpen kutatott forrásanyagát jelentik; zenei jellegzetességeik a kortárs Zimmermann-alkotásokhoz is hasznos referenciaként szolgálhatnak.

A *Geschichte des Faschings* csellistaként említi a pozsonyi születésű JOSEPH KÄMPFERT (1735–1796 után), aki azonban valójában nagybögős volt.<sup>72</sup> Korábban utazó virtuózként, illetve 1774 táján a salzburgi hercegérsek zenekarában működött. Pozsonyba érkezésekor, 1778. március 15-én a színházban adott hangversenyt, ez egyben a teljes Batthyány-zenekar első nyilvános bemutatkozása is lehetett.<sup>73</sup> Szólista létére aligha számíhattak rá a zenekar mindennapos munkájában. Ez abból is kitűnik, hogy az 1778-as fizetési listán nem szerepel a neve, 1780-ban pedig (amikor már talán nem is tartózkodott Pozsonyban) mindössze 250 forint, inkább apanázs, mint fizetségnek beillő összeget juttattak neki.<sup>74</sup> Kämpfer pályájának további menetéről bizonytalan adataink vannak: Londontól Szentpétervárig koncertezett, majd letelepedett a veszfáliai Burgsteinfurtban, ahol az ottani udvari zenekar tagjaként végezte be életét.

Bármily jeles személyiségeket találunk is a vonósok között, a Batthyány-zenekar igazi erőssége a fúvós szólamokban rejlett. (Mint látni fogjuk, a zenekar számára komponált Zimmermann-szimfóniák számolnak is ezzel a lehetőséggel.) A fúvósok vezetőjét, THEODOR LOTZOT (1748–1820) a zenetörténet elsősorban hangszerkészítőként, a basszektürt egyik kifejlesztőjeként tartja számon,<sup>75</sup> azonban – mint már jeleztük – Pozsonyban szólistaként is többször szerepelt. 1784-ben már Bécsben találjuk.<sup>76</sup> Lotz zeneszerzőként sem maradt ismeretlen, bár fennmaradt művéről nincsen tudomásunk.<sup>77</sup>

A másik klarinétos, JOHANN MICHAEL PUM hosszú előélettel rendelkezett már Pozsonyban, mire Batthyány érsek szolgálatába szegődött. Első ismert állása azonban Kroměřížben volt, ahol 1758 és 1760 között – Carl Franzcal együtt – Leopold Egk olmützi érsek kürtöseként működött.<sup>78</sup> Az érsek halála után Franzcal együtt innen egyenesen Pozsonyba jöhetett, ahol 1762 januárjában jegyzi fel az anyakönyv nősülését. 1763 és 1767 között (esetleg tovább is) Erdődy Kristóf gróf szolgálatában állt, majd 1773-ra Grassalkovich herceghez szerződött át. Nem tudni,

<sup>69</sup> Részletes életrajza: Meier *Kontrabaß*, 159–191: műveinek jegyzéke: A. Meier–Th. Eitelfriedrich: *Thematisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Johannes Sperger (1750–1812)*. Michaelstein 1990: zeneszerzői működéséről: Múdra *Klassicismus*, 67sk.

<sup>70</sup> Idézi: Meier *Kontrabaß*, 113.

<sup>71</sup> A Pozsonyhoz kapcsolható kompozíciók áttekintését lásd: Meier *Kontrabaß*, 169–171.

<sup>72</sup> Életrajzának ismert adatai: M. Térey-Smith: Joseph Kämpfer, a Contrabass Virtuoso from Pozsony (Bratislava), *Studia Musicologica* 25, 1983, 183–189.

<sup>73</sup> *PZ* 1778. március 18. (idézik: Pándi–Schmidt *PZ*, 176sk.; Meier *Kontrabaß*, 112; Meier *Batthyány*, 86).

<sup>74</sup> Kämpfer 1779. november 19-én búcsúkoncertet adott a színházban, mielőtt Batthyány érsek engedélyével külföldi koncertkörútra indult volna, amelyről többet nem is tért vissza Pozsonyba (*PZ* 1779. november 24.: Pándi–Schmidt *PZ*, 179).

<sup>75</sup> Gerber lexikonában is kizárólag ebben a minőségében kerül említésre.

<sup>76</sup> Számla igazolja, hogy ekkor már bécsi műhelyből vásároltak a Hoftheater számára hangszereket (Hellyer *Wind-Instrument*, 51, No. 2).

<sup>77</sup> *Cassatióját* lásd: *Breitkopf 1782–84*, 768.

<sup>78</sup> Schnal *Egk*, 294.

mikor képezte át magát kürtösből klarinétossá (és esetleg fuvolistává is), mint ahogy pályájának 1782 utáni alakulásáról sem tudunk semmit.

A Batthyány-zenekar egyik különleges vonása volt, hogy kiemelt szerepet kaptak a klarinétok, miközben – a kiváló Schaudigtól eltekintve – egészen fiatal és tapasztalatlan oboisták működtek benne.<sup>79</sup> JOHANN (?–1794/1805) és PHILIPP THEIMER (1761–?) zenészcsaládból származott. Apjuk, Ignaz Theimer Schwarzenberg herceg oboistája és angolkürtöse volt. Batthyány pártfogolta a pályája kezdetén álló két fiút, fizetésük a zenekar tagjai közül a kiinduló helyzethez képest a leggyorsabban emelkedett. Fiai foglalkoztatását Ignaz Theimer hálásan fogadta: fennmaradt egy 1778. január 25-én Batthyány érsekhez írott levele, amelyben köszönetét és születésnapjait jókívánságait fejezi ki, és hálából egy fúvós kvintett kottájának elküldésével is kedveskedik a primásnak.<sup>80</sup> Másfelől az érsek is támogatta a Theimer-fiúk apját, amikor egy ízben derekas éves fizetésnek beillő 430 forintot utalt át neki fiai tanításáért.<sup>81</sup> A Theimer-fivérek 1783-tól csatlakoztak apjukhoz Schwarzenberg herceg együttesében.<sup>82</sup> Az 1790-es években többször szerepeltek a *Tonkünstler-Sozietät* bécsi koncertjein.<sup>83</sup>

Náluknál sokkal tapasztaltabb lehetett ALBRECHT SCHAUDIG, aki eszterházi működését szakította meg 1778 és 1781 között háromévi pozsonyi szerepléssel.<sup>84</sup> Néhány héttel Pozsonyba érkezése után, a már Kämpfer kapcsán idézett 1778. március 15-i koncerten szólistaként is fellépett.<sup>85</sup> A nyughatatlan Schaudig csak rövid időre tért vissza Eszterházára, majd 1783-tól – Kämpferhez hasonlóan – a vesztfáliai Burgsteinfurtba szerződött.

A fagottos JOHANN MICHAEL JAHNT csak 1778-ban említik a számadások, ezután hamar kiválhatott az együttesből.<sup>86</sup> Helyét 1779-re FRANZ CZERWENKA (1745–1801) foglalta el, még Lotzénál is magasabb fizetéssel. Virtuóz képességeit a *Preßburger Zeitung* is méltatta.<sup>87</sup> Czerwenka 1783 áprilisától Eszterházára szerződött. Elismertségét jelzi, hogy az ottani zenekar 1790. szeptemberi feloszlása után, 1792-ig Esterházy-szolgálatban maradhatott,<sup>88</sup> végül 1794-től haláláig a bécsi *Hofkapelle* tagja volt.<sup>89</sup> 1780-ban (szerényebb díjazásért) egy másik fagottos

<sup>79</sup> Haydn zenekara közel harmincéves fennállása során mindössze 1776 januárja és 1778 februárja között rendelkezett klarinétosokkal (Landon *Haydn* 2, 72).

<sup>80</sup> MOL P 1317, 2–5. fasc., f. 220r–221v; a mű valószínűleg Johann Wendtnek, Schwarzenberg herceg másik oboistájának az alkotása lehetett. A kísérőlevélre feljegyezték, hogy Wendtnek az „ajándékért” 1778. január 28-án 54 forintot utaltak át. Wendttől ugyanakkor már korábban is vásároltak kottákat („vor gekaufte Musicalien von Wendt, bezahlt: 40 fl.”, MOL P 1318, 10. fasc., f. 99r, 1776. január 9.).

<sup>81</sup> „dem fürst schwarzenbergischen Musico wegen gegebenen Lectionen unsern zweyen Hoboisten” (MOL P 1318, 10. fasc., f. 280r, 1778. október 14.; idézi: Rennerné *Batthyány*, 276. 10. j.).

<sup>82</sup> Schwarzenberg herceg együtteséből ekkoriban lépett ki Wendt és Joseph Triebensee, akik a II. József kezdeményezésére létrehozott *Imperialkapelle* tagjai lettek (J. Zaloha: *Das Repertoire der Schwarzenbergischen Bläserharmonie zu Ende des 18. Jahrhunderts*, *Studien zur Musikwissenschaft* 44, 1995, 177sk.). Zavarba ejtő ugyanakkor, hogy Philipp Theimernek már 1782-ben Schwarzenberg herceg vásárolt új hangszert (Hellyer *Wind-Instrument*, 57, No. 23).

<sup>83</sup> Wendt két oboára és angolkürtre írt tercettjét játszották 1793-ban, harmadik muzikus-fivérével Franz Theimerrel együtt; egyikük (valószínűleg Philipp) részt vett 1797-ben Beethoven ugyanerre az apparátusra írt *Don Giovanni-változatainak* (WoO. 28) bemutatásában is (Pohl *Tonkünstler*, 66).

<sup>84</sup> Landon nyomán Mezei tévesen adja meg eszterházi foglalkoztatásának idejét (1776. április – 1781. február; Landon *Haydn* 2, 78). Valójában háromévi megszakítással (1776. április és 1778. január, illetve 1781. január és 1782. november között) állt Esterházy hercegnél alkalmazásban (Bartha–Somfai *Haydn*, 174sk.; Tank *Esterházy*, 429sk.).

<sup>85</sup> „Herr Schaudig in wirkl. Diensten bey Sr. fürstl. Gnaden blies ein Konzert von Le Prin auf dem Hautbois mit sonderbarer Leichtigkeit, Annehmlichkeit und gutem Vortrag.” (PZ 1778. március 18.; Pándi–Schmidt PZ, 179) „Le Prin” Ludwig August Lebrun német oboistával (1752–1790) lehet azonos, akinek négy oboaversenye is megjelent nyomtatásban 1777 körül.

<sup>86</sup> Nevével az anyakönyvben 1787-ben mint Poniatowsky herceg muzikusával találkozunk (PAK).

<sup>87</sup> „[...] die Leichtigkeit und Annehmlichkeit des Herrn Czerwenka auf dem Fagott [wurde] aufs neue bewundert und belobt.” (PZ 1779. november 24.; Pándi–Schmidt PZ, 179)

<sup>88</sup> Tank *Esterházy*, 435.

<sup>89</sup> L. Köchel: *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, 97, No. 1341.

is bekapcsolódott a Batthyány-zenekar munkájába: a cseh származású JOSEPH SPADNY, aki 1772-től 1780-ig Csáky István gróf Homonnán működött *Harmonie*-ját irányította.<sup>90</sup>

1778-ban két kürtöst említenek a számadások, ANTON BOECKöt és Paul Rauchot; 1780-ban csatlakozott hozzájuk Anton Boeck bátyja, IGNAZ BOECK. A Boeck-fivérek – a Theimerekhez hasonlóan – igen fiatalok voltak (Anton 1759-ben, Ignaz 1754-ben született), s mintha a báty szerződtetése afféle kényszerű árukapcsolás lett volna, az 1778-ban még 500 forintban részesülő Anton Boecköt utóbb visszaminősítették, és 1780 és 1782 között testvérével együtt 300–300 forintnyi juttatásban részesült. Képességeikről Gerber lexikonának két kiadásában homlokegyenest ellentétes véleményt fogalmaz meg: 1792-ben még magasra értékeli őket, majd 1814-ben Carl Türschmidt kürtös véleményét közli, amely szerint „*közepes ripienisták, akik csak sarlatánságot művelnek.*” Ez a „sarlatánság” leginkább az a nagy feltűnést kiváltó mutatványuk volt, amellyel villámgyorsan váltogattak a hangtompítós, illetve hangtompító nélküli játékmódok között.<sup>91</sup>

Anton Boeckhöz hasonlóan egy másik kürtösnek, PAUL RAUCHnak (1754–1782) kellett fizetésesökkenést elszenvednie. Elképzelhető, hogy gyengébb képességei miatt minősítették vissza, hiszen Forkel 1782-ben már nem is tud arról, hogy Rauch kürtös lenne, csupán hegedűsként említi. Ugyanakkor az sem kizárt, hogy munkaképtelensége lehetett az ok, hiszen Rauch hamarosan meghalt.

Sem a számadásokból, sem a kortárs nyomtatványokból nem tudhatjuk meg, hogy a Batthyány-zenekar az előbb említett három muzsikus mellett egy valóban kivételes képességű kürtössel is rendelkezett, a baryton-játékosként jelzett CARL FRANZ (1738–1802) személyében. Hammerhez és Schaudighoz hasonlóan Franz is Haydn zenekarából érkezett, ám kollégáinál jóval korábban, már 1776 végén, amikor még valószínűleg nem teljes zenekarban, csak fúvóegyüttesben számítottak a közreműködésére. Minthogy Franz a már 1775-ben Batthyány szolgálatába lépett Pummal együtt 1758 és 1760 között Egk érsek *Harmonie*-jában játszott, ennek a személyes kapcsolatnak is szerepe lehetett átszerződésében. Sőt, Franz Morvaországból távozva Pumhoz hasonlóan már élt egy ideig Pozsonyban, hiszen 1763. január 9-én itt kötött házasságot, s ekkor – akárcsak Pum – ő is Erdődy Kristóf gróf zenésze volt. Franz 1763 áprilisában Kismartonba ment, ahol – amellet, hogy kürtösként működött – kitanulta Esterházy herceg kedvenc hangszerét, a baryton is. Virtuóz képességeit, amelyek főként kürtön lehettek kivételesek, Haydn számos művében kamatoztatta.<sup>92</sup>

Tudvalevő, hogy a kürtösök többnyire párokban, összehangoltan működtek.<sup>93</sup> Így felvetődik a kérdés: ki lehetett Franz szekundja a Batthyány-zenekarban? A Boeck-fivérek feltehetőleg együtt játszottak, Rauch talán alkalmatlan, talán beteges volt. Nem kizárt azonban, hogy korábbi partnere, Pum játszhatott Franzcal együtt, legalábbis amikor klarinétosként nem volt rá szükség.

A két trombitás közül FRANZ FABER – mint már említettük – 1776 előtt kalocsai *regens chori* volt. Őt, akárcsak társát JOHANN KLEPPet a hercegrímás zenekara 1784-es feloszlata után is megtartotta szolgálatában.<sup>94</sup> JACOB SCHROTTENBACH hárfásként aligha volt a zenekarban

<sup>90</sup> Sas *Főúri*. 210: Múdra *Klasicizmus*, 39; az utóbbi közli az együttes összeállításáról szóló levéltári dokumentum fakszimiléjét is, amely szerint Spadny csehországi születésű volt (uo., 169).

<sup>91</sup> A Boeck-fivéreknek ezt a képességét Zimmermann egyik szimfóniájában bőségesen alkalmazta (vö. alább a 190. jegyzettel).

<sup>92</sup> Landon Franzcal kapcsolatban említi a kürt-triót (Hob. IV:5), a baryton-kvintettet (Hob. X:10) és a nyolcszólamú baryton-divertimentók sorozatát (Hob. X:1–7) (Landon *Haydn* 2, 348–359), továbbá a 4 kürtöt használó 72. szimfóniát (1763 körül). Bryan Haydn kürt-használatát áttekintve a korábbi, gyakran virtuóz írásmód megváltozását 1776-ban konstatálja, ami éppen egybeesett Franz Pozsonyba távozásával (P. R. Bryan: *The Horn in the Works of Mozart and Haydn: Some Observations and Comparisons*, *Haydn-Yearbook* 9, 1975, 206).

<sup>93</sup> Ilyen híres páros volt az Európa-szerte koncertező Johann Palsa és Carl Türschmidt (a Pozsonyban Albert helytartónál szolgálatban álló Anton Türschmidt unokaöccse), vagy a Nagyváradon Patachich püspöknél, majd Haydn zenekarában működő Joseph Oliva és Franz Pauer.

<sup>94</sup> Anyakönyvi adatok: Faber 1786-ig, Klepp 1794-ig (PAK).

használható.<sup>95</sup> Talán zeneszerzői tehetsége miatt is alkalmazták, hiszen a *Geschichte des Faschings* Zimmermann és Sperger mellett őt nevezi még az együttes háziszerezőjének.<sup>96</sup>

A Batthyány-zenekar repertoárjáról keveset tudunk. A *Preßburger Zeitung* beszámolóí csak néhány előadott kompozíció szerzőjét nevezik meg.<sup>97</sup> Ezeknél a szórványos adatoknál informatívabb a Batthyány-kottatár – a zenekar működéséhez képest meglehetősen késői – leltára, amelyet 1792 és 1798 között a hercegprimásnál ekkor szolgálatban álló Georg Druschetzky vezetett.<sup>98</sup> Az inventárium mintegy 130 zenekari művet (szinfonia concertantékat, szimfóniákat, nyitányokat és balettzenéket), 380 fúvóegyüttesre írt darabot (partitákat, opera- és balett-átiratokat) és 144 táncot vesz számba. A két utóbbi csoport nagy része már az 1790-ben felállt újabb Batthyány-fúvóegyüttes repertoárjául szolgált.<sup>99</sup> A korábról megmaradt fúvósanyagot az inventárium egyes művek említése nélkül, csak műfajonként tünteti fel; feltűnő, hogy itt az átiratok a teljes anyagnak csak kisebb részét teszik ki.<sup>100</sup> A zenekari darabok legtöbbször (*Sinfonie Concertant*, *Sinfonien ordinare*) azonban a korábbi, nagyobb együttes műsorának megmaradt részét tükrözheti. Itt legbősebben a hercegprimás szolgálatában állt komponisták, Sperger és Zimmermann (11–11 darab), illetve közvetlen környezetük szerzői (Haydn: 7 szimfónia, Vanhal: 11 szimfónia) vannak képviselve. Feltűnő ugyanakkor a francia repertoár magas arányú jelenléte. Nem kizárható, hogy ezeknek a kottáknak egy része nyomtatványként került az együttes birtokába.<sup>101</sup> Ezek közé tartozhat a koncert-beszámolók és az inventárium egyetlen egyértelműen azonosítható darabja, Jean-Paul-Gilles Martini nyitánya is.<sup>102</sup>

Mielőtt lezárnánk a Batthyány-zenekarról szóló beszámolót, szót kell még ejteni néhány muzikusnak olyan, a zenén kívüli közös tevékenységéről, amely fényt vethet a zenekar tagjainak – köztük esetleg Zimmermann-nak – a gondolkozásmódjára is.

<sup>95</sup> Hasonló helyzetben volt az 1773 és 1776 között Esterházy-szolgálatban álló hárfás, Johann Baptist Krumpholz is; talán az ő alkalmazása mintaként is szolgált Batthyány érsek számára.

<sup>96</sup> „Wo man [...] unseres Zimmermanns, Spengers und Schrottenbachs Arbeiten seinem Geist Wonne und Vergnügen verschaffen kann.” (idézi: Meier *Kontrabaß*, 166. illetve Meier *Batthyány*, 86) Csak dalai maradtak fenn, amelyek az 1780-as években a bécsi Torricella, majd Artaria kiadóknál jelentek meg (Weinmann *Artaria*).

<sup>97</sup> PZ 1778. március 18.: Martini nyitánya. Kämpfer nagybögőversenye, Le Prin (= Lebrun) oboaversenye, Zimmermann és Ditters szimfóniája; PZ 1779. november 24.: Zimmermann nagybögőversenye, Anfossi és J. Chudy áriái; PZ 1780. február 9.: Grétry: *Zemire und Azor* (Pándi–Schmidt PZ, 176–180).

<sup>98</sup> Fakszimilében közzétette: A. Békefi: *Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Josef Batthyány (1798)*, *Studia Musicologica* 14, 1972, 403–417; tartalmát értékelte: Sas Á.: Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprimás zenésze, in: *Zenetudományi dolgozatok 1987*, Budapest 1987, 53–73.

<sup>99</sup> Kb. 220 későbbi darab, a kb. 140 fúvós partitából közel 100 Druschetzky műve, a címmel említett kb. 80 opera- és balett-átirat eredetijéből alig néhány került 1783 előtt bemutatásra.

<sup>100</sup> „auf 5 und 6 stimmige Harmoni, alde Sachen von Herrn Lotz: zeiten nemlich / Parthien von verschiedenen Authoren 110 / Operen 21 / Ballets 10 / eingebuntene Stücker 6”

<sup>101</sup> Értelmezésünk szerint kifejezetten nyomtatványokról ír a *Geschichte des Faschings* („wo man alle im Reych, in Frankreich und Italien herausgekommenen neuen und vorzüglichen Stücke höret.” idézi: Meier *Kontrabaß*, 166. illetve Meier *Batthyány*, 86). Az inventárium adatait a következő esetekben véljük létező nyomtatványokkal megegyezőnek: Demachi: 1 szinfonia concertante =? G. Demachi: *Simphonie concertante* [...] *œuvre IX* [Lyon: Guera, kb. 1777], vagy: uéz. *œuvre X* [Lyon: Guera, kb. 1777], vagy: uéz. *œuvre XI* [Lyon: Guera, kb. 1777], *RISM A/I*, D 1509–1511; Cambini: 4 szinfonia concertante =? G. G. Cambini: *Seconde et nouvelle suite des simphonies concertantes* [4 darab: Paris: Mme Le Menu, Boyer, kb. 1777], *RISM A/I*, C 371; Stergel [sic]: 4 szimfónia =? F. X. Sterkel: *Quatre Simphonies* [...] *œuvre VII* [Paris: Sieber, 1780 és 1782 között], *RISM A/I*, S 5871; Stamitz: 6 szimfónia =? C. Stamitz: *Six Simphonies* [...] *œuvre VI* [Paris 1771], *RISM A/I*, S 4401, vagy: uéz. *œuvre IX* [Paris 1772], *RISM A/I*, S 4404, vagy: *Six Sinfonies* [...] *œuvre XIII* [London 1777], *RISM A/I*, S 4407; Lang: 3 szimfónia =? J. G. Lang: *Trois Symphonies* [...] *œuvre VII* [Speyer: Bossler, kb. 1782], *RISM A/I*, L 549; Guénin: 3 szimfónia =? M.-A. Guénin: *Trois Simphonies* [...] *œuvre IV* [Paris: L'Auteur, kb. 1776], *RISM A/I*, G 4834.

<sup>102</sup> „Der Anfang wurde gemacht mit der großen Symphonie von Hrn. Martiny aus der französischen komischen Oper *Heinrich der IV.*” (PZ 1778. március 18.: Pándi–Schmidt PZ, 176), inventárium: Martini: 1 szimfónia; az 1774-ben Párizsban bemutatott opera nyitányát 1775-ben adta ki Párizsban Sieber (*RISM A/I*, M 1072).

Herbert Seifert tárta fel, hogy az egykori Batthyány-zenekar három zenésze, Försch, Sperger és Mikus 1785-ben, amikor már Erdődy Lajos gróf Monyorókeréken és Gyepűfüzesen fenntartott udvari együttesében játszott, a gróf vezetésével ott működő szabadkőműves-páholynak is tagja lett.<sup>103</sup> Ennek volt azonban már előzménye a muzsikások pozsonyi működése idején is, ahol 1777-ben, Zistler kezdeményezésére megalapították a *Zur Sicherheit* nevű páholyt.<sup>104</sup> A páholy az 1770-es évek főként főrendi és katonai tagságú páholyaitól abban különbözött, hogy tagsága nagyrészt közrendűekből, leginkább a pozsonyi főnemesi udvarok alkalmazottaiból tevődött össze. Azonnal kapcsolatot kerestek a részben szintén művészekből álló bécsi Szent József-páhollyal, azonban a demokratikus látszat ellenére szigorúan hierarchikus szerveződésű szabadkőműves-mozgalomban páholyuk hivatalos elismertetését nem sikerült elérniük. A páholyt 1777-től 1782-es Sopronba távozásáig Johann Schilson báró (kb. 1750 – kb. 1809), császári és királyi kamarás vezette,<sup>105</sup> tisztségviselői között szerepelt Zistler és Försch, valamint Batthyány érsek udvarmestere, Gottfried Weissenthal is. A tagok 1781-es névsorában a távollévők között említik az egykori Batthyány-zenész Joseph Kämpfert és az 1779 óta Prágában működő Carl Wahr korábbi pozsonyi színingazgatót, 1785-ben pedig Martin Schlesinger is. Nem szerepel viszont a névsorokban sem Mikus, sem Sperger, akiről pedig feltételezhető, hogy már Erdődynél töltött szolgálatuk előtt szabadkőművessé válhattak. Hozzájuk hasonlóan nem találjuk a páholy fennmaradt névsoraiban Zimmermann nevét sem, mégis valószínű, hogy tudomása lehetett a páholy működéséről, amelyben muzsikus-kollégái mellett színházi tevékenységének fő partnerei, Schilson és Wahr, valamint gyermekeinek keresztapja, Weissenthal is részben vezető szerepet játszott.

<sup>103</sup> Seifert *Erdődy*, 152sk. Rajtuk kívül Martin Schlesinger, a Grassalkovich-zenekar későbbi vezetője, Niccolò Mestrino, az 1784-ben Esterházy hercegtől az Erdődyekhez átszerződött hegedűs, valamint Haydn egykori tanítványa, Ignaz Pleyel is tagja volt e páholyoknak. (Az utóbbi kettőt Lajos gróf bátyja, Erdődy László támogatta.)

<sup>104</sup> A páholy történetéhez: Abafi L.: *A szabadkőművesség története Magyarországon*, Budapest 1899/R 1993, 128–131, 166–181.

<sup>105</sup> Schilson hivatalnoki tevékenysége mellett műkedvelő zeneszerző is volt (Sas *Főúri*, 227). Énekesként szerepelt 1770-ben Giuseppe Scarlatti – Joseph Adam Schwarzenberg herceg megrendelésére írt – *Dove è amore è gelosia* című opera buffájának schönbrunni előadásában (J. Zálóha: *Premiéra opery Giuseppe Scarlattioho v Českém Krumlové roku 1768* [G. Scarlatti operájának bemutatója 1768-ban Český Krumlovban]. *Hudebni veda* 9, 1972, 157). A pozsonyi színháztörténetben betöltött szerepéről lásd alább.

## Anton Zimmermann műveinek elterjedtsége

Gerber nyomán már a 19. századi lexikográfia is törekedett Zimmermann műveinek számbavételére. Gerber műjegyzéke a korabeli nyomtatványokat, illetve a bécsi Traeg-kiadó 1799-es, kéziratos másolatokat kínáló jegyzékében hirdetett kompozíciókat vette számba. A szimfóniák esetében számottevő gyarapodást jelentett, amikor hozzáférhetővé vált a szintén főként kéziratosokat kínáló Breitkopf-katalógus. Zimmermann egyházzenejéről azonban csak a cseh, osztrák, szlovák és magyar kottatárak máig zajló feldolgozása révén kaphattunk képet. Ezen a területen különösen Darina Múdra pozsonyi kutató végzett sokat, aki a szlovákiai zenetörténet „klasszikus” korszakáról szóló monográfiájában először adott összefoglaló képet Zimmermann munkásságáról.<sup>106</sup> Részben ennek alapján vázolta fel a művek zenei karakterisztikumait Mezei János a *Musicalia Danubiana*-sorozat korábbi Zimmermann-kötetében.<sup>107</sup> Az ott közöltek ismétlése helyett a következőkben a kompozíciók terjedését mutatjuk be, és a fennmaradt források alapján próbálunk következtetni az egyes művek keletkezésének helyére és időpontjára. Egyelőre aligha törekedhetünk részletesebb kronológia felállítására, így megelégszünk azzal, hogy megkíséréljük szétválasztani a gyaníthatóan Pozsony előtt, illetve a már Pozsonyban keletkezett darabokat. Az előbbiekből információkat nyerhetünk Zimmermann életútjának feltáratlan, korai szakaszáról, míg az utóbbiak az 1770-es évek magyarországi zeneéletének produktumaiként lehetnek fontosak számunkra.<sup>108</sup>

Zimmermann életművének fennmaradt részét Darina Múdra legújabb megállapítása szerint körülbelül 250 műre tehetjük, melyek közül nagyjából 175 a világi és 75 az egyházi kompozíció.<sup>109</sup> Zimmermann Pozsonyban egyszerre kötődött a Szt. Márton-templomhoz és Batthyány érsek elsősorban világi feladatokat ellátó zenekarához, s ez élete utolsó éveiben elégséges magyarázata ennek a kettősségnek. Ám az egyházi és világi termés párhuzamossága felismerhető pályájának korábbi szakaszában is, amiből arra következtethetünk, hogy Zimmermann pozsonyi évei előtt is hasonlóképpen kettős kötődésben működhetett.

A Zimmermann-művek Múdra által áttekintett több mint 400 kézirata műfajok szerint jellegzetes regionális eloszlást mutat (lásd a 2. táblázatot; a százalékok az egyes műfajokban fennmaradt összes forrás adott területre eső arányát mutatják). A régiók közti eltéréseket persze csak részben vezethetjük vissza Zimmermann műveinek korabeli elterjedtségére; legalább ennyire függenek az arányok attól is, hogy az adott területről milyen jellegű (rezidenciális, egyházi, illetve városi) kottagyűjtemények maradtak fenn, illetve kerültek már feltárára.

<sup>106</sup> Múdra *Klasicizmus*, 60–65.

<sup>107</sup> Mezei *Zimmermann*, 13–18.

<sup>108</sup> Darina Múdra dolgozik a műjegyzéken, amelynek rövid változata kéziratosban elkészült, de számunkra nem volt hozzáférhető. A továbbiakban elsősorban Múdra két közleményére (Múdra *Európsky*, Múdra *Český*), az újabb lexikában szereplő műjegyzékre (Múdra *Zimmermann*), valamint a *RISM A/II* on-line változatára támaszkodunk; csak az ezekben nem szereplő adatok forrásait jelezzük külön. Múdra nem publikus műjegyzéke a kompozíciókat AZ jellel, műfajonkénti csoportosításban (I–IX), az egyes csoportokon belül hangnemenként felsorolva közli; a számozást az említett két tanulmány alapján használjuk.

<sup>109</sup> Modern kiadásban megjelent: *Symphonie in C-Dur*, hrsg. von A. Sandberger (München 1939), *uez.*, hrsg. von Z. Fekete (Wien–Basel 1950), (J. Haydn műveként); *6 Ländler*, in: Tance, hrsg. von P. Polák (Praha–Bratislava 1966); *Konzert für Kontrabaß*, hrsg. von R. Malaric (Wien 1978); *Symphony in G major*, ed. by M. Biondi, in: *Symphony 1720–1840, Series B, Vol. 14*, ed. by B. S. Brook (New York 1985), 45–69; *Symphony in E flat major*, ed. by H. Powell, *uo.*, 99–157 (G. Druschetzky műveként); *12 Zingaresi*, in: *Hungarian Dances*, ed. by G. Papp (Budapest 1986) = *Musicalia Danubiana 7*, 84–92; *Duetto C dur a F dur pre cembalo a husle*, ed. by D. Múdra (Bratislava 1994); *XII Quintetti*, ed. by J. Mezei (Budapest 1996) = *Musicalia Danubiana 15*; *Trio in G et B per Violino, Viola et Violoncello*, hrsg. von D. Múdra (Bratislava 1996); *6 Sonaten für Cembalo und Violine op. 2, 2 Bde.*, hrsg. von D. Múdra (Wien–München 1998); *Partita F-Dur für 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott*, hrsg. von D. Múdra (Wien–München 1999); *Quartett in Dis op. 3/1*, hrsg. von D. Múdra (Wien–München 2002).



A kéziratok megoszlása műfajonként	Cseh- és Morvaország	Ausztria	A korabeli Magyarország <sup>110</sup>	Németország	Itália (Firenze)
Szimfóniák (AZ I/1; kb. 100 forrás)	40%	10%	10%	30%	10%
Más hangszeres művek (AZ I/2, AZ II–IV; kb. 130 forrás)	25%	40%	25%	9%	1%
Misék (AZ VIII/1; kb. 80 forrás)	49%	30%	20%	1%	0%
Más egyházi művek (AZ VII, VIII/2–9; kb. 110 forrás)	20%	33%	40%	5%	2%
Összesen (kb. 420 forrás)	32%	28%	25%	10%	5%

2. táblázat

Össességében a ma Cseh- és Morvaországban fellelhető források mennyisége áll első helyen, a területi jellegzetességek miatt nagyjából egyenlő megoszlásban világi és egyházi művek között. Az utóbbiak között viszonylag sok misét, viszont kevesebb más egyházi művet találunk. Ebben a régióban található a Zimmermann-művek leggazdagabb és műfajilag legváltozatosabb gyűjteménye, a brünni Ágostonos kolostor könyvtára (ma: Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby), amelyben 10 világi és 15 egyházi mű forrása lelhető fel, közülük 9 darab máshonnan nem ismeretes unikumként.<sup>111</sup> A kéziratokat az 1770-es évek elejétől az 1810-es évekig másolták, illetve használták. A források kimagasló mennyisége és az évtizedeken át ápolt Zimmermann-kultusz alapján elképzelhető – bár életrajzi adatokkal egyelőre nem alátámasztható –, hogy a zeneszerzőt ehhez a kolostorhoz személyes kapcsolat fűzte, és egyes Pozsonyban komponált darabjait utóbb maga juttatta el ide.

Az osztrák területen, főként a Bécs környéki apátságokban (Kremsmünster, Melk, Seitenstetten stb.) fennmaradt egyházi és részben világi művek mellett számos Zimmermann-darabot őriznek a különféle provenienciájú gyűjteményeket egyesítő nagy bécsi könyvtárak (Österreichische Nationalbibliothek, Gesellschaft der Musikfreunde). A korabeli Magyarországon Zimmermann főként egyházi komponistaként volt ismert, leggazdagabban kisebb egyházi művei reprezentáltak, főként a Felvidékről. A távolabbi német területekre egyházzeneje alig jutott el, rezidenciális és városi kottatárakban viszont annál több szimfóniája maradt fenn. Itáliában egyedül Firenzében, Mária Terézia másodszültött fiának, a későbbi II. Lipótnak ma a Conservatorio Luigi Cherubini könyvtárában őrzött kottatárában (Pitti-gyűjtemény) találunk nagyrészt világi, kisebb részben egyházi Zimmermann-műveket, közte több unikális forrást.<sup>112</sup>

A keletkezés helye és időpontja, illetve a fennmaradt források regionális megoszlása között elsősorban az egyházzenei művek terén remélhetünk közvetlen kapcsolatokat felismerni, így először ezeket vesszük sorra.

Darina Múdra 10 hitelesen és 9 kérdésesen vagy tévesen Zimmermann-nak tulajdonított misét tart számon.<sup>113</sup> A misék forrásainak közel fele Csehországban, nagyrészt Prágában (Loreto,

<sup>110</sup> A tárgyalt korszaknak megfelelően egy egységként kezeljük a korabeli Magyar Királyság területét. Ugyanakkor az egyes művek forráshelyzetének leírásánál megkülönböztetjük a mai Szlovákia és a mai Magyarország területét, részint a források jelenlegi fellelhetőségének jelzésére, részint pedig, mert az egyes műfajcsoportokon belül jellegzetes különbségek figyelhetők meg a Duna vonalától északra és délre.

<sup>111</sup> 1 szimfónia (AZ VIII/1 B4), 3 ötszólamú fűvös partita (AZ III/6 C1, F1, G1), 2 mise (AZ VIII/1 D2, A1), 1 offertórium (AZ VIII/3 D1) és 2 litánia (AZ VIII/6 C3, D3).

<sup>112</sup> 4 szimfónia (AZ I/1 C10, Es1, Es5, G4) és 2 antifóna (*Asperges me, Vidi aquam*).

<sup>113</sup> Múdra *Zimmermann*. 836.

Strahov, Ordo militaris Crucigerorum stb.) maradt fenn. Még ha feltételezzük is, hogy a városon belül közvetlen cserekapcsolatok útján terjedtek a kéziratok, akkor is feltűnő a koncentráció. Egyes, kevés kéziratban fennmaradt Zimmermann-misének csak cseh, illetve morva területekről ismeretes forrása,<sup>114</sup> más misék viszont kizárólag a korabeli Magyarország (részben Ausztria) területéről dokumentáltak.<sup>115</sup>

Mindkét régióban ismert lehetett két *Missa pastoritia*, melyeknek közös vonása, hogy a clarinók mellett fuvolapárt is használnak.<sup>116</sup> Ezek a misék kerülhettek be 1767/68-ban a nyitrai piarista rendház kottatárába, és ugyanezekre a misékre utalhatnak a szakolcai és nagyszombati jezsuiták 1773-as feloszlatai inventáriumai is.<sup>117</sup> E korai adatok azt mutatják, hogy egyházzenei művei a zeneszerzőnél előbb elérkeztek Magyarországra.

A legszélesebb körben három C-dúr *Missa solemnis* terjedt el, közülük kettőnek szintén mind a cseh–morva, mind az osztrák–magyar területeken fennmaradtak forrásaik.<sup>118</sup> Egyiküket, az AZ VIII/1 C1 jelű, több helyütt *Missa Sancta Caecilia*nek nevezett, koncertáló orgonaszólamot tartalmazó darabot mellékneve alapján kapcsolatba hozták az 1779-es pozsonyi Szent Cecília ünnepséggel,<sup>119</sup> azonban Prágában fennmaradt egy 1770-ből datált forrása is, ami azt mutatja, hogy Zimmermann még pozsonyi évei előtt írta.<sup>120</sup>

Hogy a forráshelyzetnek a cseh–morva, illetve magyar–osztrák régiókban megfigyelhető eltérése valóban összefügghet az egyes kompozíciók keletkezésének kronológiájával, erre nézve tanulságos a harmadik C-dúr *Missa solemnis* két változata (AZ VIII/1 C4, illetve C4a) elterjedtségének egybevetése. A két verzióban mindössze három lassú tempójú tétel (*Kyrie*, *Qui tollis*, *Et incarnatus*) tér el, nemcsak zenei anyagában, de hangnemi és hangszerelési tekintetben is. A C-dúr alaphangnemű mise a C4a változatban e-moll *Kyriével* kezdődik,<sup>121</sup> az említett három tétel szólóhangokat is használ, kíséretükben pedig két obligát harsona is szerepet kap. A C4 misében ezzel szemben a *Kyrie* hangneme is C-dúr, a C4a-tól eltérő tételek nem szolisztikusak, bennük a kíséretet a vonósok és az orgona látja el. A két változat fennmaradt forrásainak megoszlása igen jellegzetes: a C4a misének kizárólag Csehországban, illetve a brünni Ágostonosoknál találjuk forrásait (6 forrás). Ezzel szemben a C4 mise Ausztriában valamennyi Zimmermann-mise közül a legelterjedtebbnek számított (8 forrás) és Magyarországon is két helyen (Pécs és Tatán) maradt fenn másolata. Ez a regionális eltérés arra enged következtetni, hogy a C4a mise még a zeneszerző Pozsonyba érkezése előtt keletkezhetett, majd Zimmermann már Pozsonyban írta újra az eredetileg obligát harsonákat és igényes énekszólokat tartalmazó tételeket. A mise C4a változatának Pozsony előtti keletkezését alátámasztja az is, hogy egyik prágai forrásán 1770-es dátum olvasható.<sup>122</sup> Noha a korábbi, C4a változatnak nem maradt fenn magyarországi forrása, úgy véljük, hogy legalább egyszer mégis elhangozhatott Pozsonyban, nevezetesen az 1773-as

<sup>114</sup> A 111. jegyzetben említettekén kívül az AZ VIII/1 C5 három prágai forrásból.

<sup>115</sup> AZ VIII/1 C7: a budapesti Nemzeti Zenede Könyvtára (ma: Országos Széchényi Könyvtár); C8: Ilava (ma: Bratislava); D3: Esztergom, Pécs (valamint Seitenstetten); B1: Trencsén (ma: Bratislava).

<sup>116</sup> AZ VIII/1 C6: 2 szlovákiai forrás. D1: 5 cseh–morva és 4 szlovákiai forrás.

<sup>117</sup> Nyitra: 2 *Pastoritia*, Szokolca: 1 *Missa Pastorales*, Nagyszombat: 2 *Missa* (mindkettő fuvolákkal és clarinókkal); vö. K. Kim-Szacsvai: Dokumente über das Musikleben der Jesuiten: Instrumenten- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen, *Studia Musicologica* 39, 1998, 319, 335, 342.

<sup>118</sup> AZ VIII/1 C1: 12 cseh–morva, 3 osztrák, 2 szlovákiai forrás (valószínűleg e mise kéziratát terjesztette másolatban a Traeg-kiadó is; vö. *Traeg 1804*); AZ VIII/1 C2: 11 cseh–morva, 4 osztrák, 1 romániai (Nagyszeben) és 1 németországi (Harburg [ma: Augsburg], F. X. Link, bécsi másoló írásával) forrás, továbbá: Joseph Haydn műveként a salzburgi St. Peterben, valamint Zimmermann neve alatt a göttweigi katalógusban, illetve Haydn neve alatt a herzogenburgi katalógusban (vö. Hob. XXII:C47).

<sup>119</sup> Sas *Pozsony*, 33.

<sup>120</sup> CZ-LIT 536 (Múdra *Český*, 43, 108. j.).

<sup>121</sup> Hasonlóan idegen hangnemű kezdést láthatunk F. X. Brix két, szintén e-moll hangnemű *Kyriével* kezdődő D-dúr miséjében (kéziratok – többek között – Kremsmünsterben: C 17/728 és C 17/730). Hogy a prágai Szt. Vitus-templom 1761 és 1771 között működő kántorának példája hathatott-e Zimmermannra, további vizsgálatot igényel.

<sup>122</sup> CZ-LIT 537 (Múdra *Český*, 43, 108. j.).

Szent Cecília-ünnepségen. A *Preßburger Zeitung* erről szóló beszámolója ugyanis külön kiemeli a harsona-szólót, amire pedig más Zimmermann-misében nem találni példát.<sup>123</sup> Ezek szerint Zimmermann nem az alkalomra írt új művel, hanem egy korábbi, sikeres alkotásával kívánt bemutatkozni Pozsonyban.<sup>124</sup>

Bár a téves attribúcióknak a 18. századi egyházzeneben igen gyakori jelenségéből aligha szabad messze vezető következtetéseket levonni, mégis feltűnő, hogy éppen Prágából, illetve Prága környékéről származik a legtöbb, „Zimmermann” névvel jelzett, ám bizonyosan nem tőle származó mise.<sup>125</sup> Ezek annyit mindenesetre elárulnak, hogy Zimmermann ebben a régióban miszeszerzőként jól ismert komponistának számított. Ezt a feltevést alátámasztja az is, hogy Dlabacz (aki egyébként Zimmermann zeneszerzői tevékenységéről mit se tud) Kajetán Voglnak (kb. 1750–1794) az 1770-es években, Prágában töltött tanulóidejéről szólva megemlíti: „*tanulmányozni kezdte a híres mesterek, többek között Mysliweczek, Haydn, Zimmermann és mások partitúráit.*”<sup>126</sup>

A kisebb egyházi művek esetében a miséktől részben eltérő képet mutat a fennmaradt források regionális megoszlása.<sup>127</sup> Itt a cseh–morva források összességében kisebb arányban fordulnak elő, velük szemben többségben vannak az ausztriai és magyarországi, az utóbbiak között főként a felvidéki források. A kompozíciók kétharmada egyáltalán nem ismert az északibb régióban, néhány darabnak viszont csak ott találjuk – többnyire egyedi – forrásait. Ebből arra következtethetünk, hogy Zimmermann főként Pozsonyba érkezése előtt lehetett igen aktív misekomponista. Pozsonyi éveiben viszont – talán a Szt. Márton-templom liturgikus zenei igényeit megtapasztalva – érdeklődése inkább a kisebb egyházzenei műfajok felé fordult. Ezek a könnyebben játszható darabok azután széles körben terjedhettek el a korabeli Magyarország és Ausztria területén.

Zimmermannhoz való közelsége miatt kiemelt figyelmet érdemel két pozsonyi gyűjtemény: az Orsolyiták és a *Preßburger Kirchenmusikverein zu St. Martin* kottatára. Az előbbiben – néhány szélesebb körben elterjedt kompozíció mellett – két ária, három antifóna és a *Miserere* kézírata maradt fenn, közöttük Múdra autográfot is azonosított.<sup>128</sup> Ezek a darabok – két antifónának a brünni Ágostonosoknál őrzött példányain kívül – kizárólag ausztriai és magyarországi gyűjteményekből ismeretesek. A *Kirchenmusikverein*, a Szt. Márton-templom kottatárának örököse-

<sup>123</sup> „Und unter den verschiedenen Virtuosen und Solosängern [...] trat auch die Fräule Christina Frey von Schönstein vor, die [...] unter Begleitung einer vortreflich geblasenen Posaune das Soprano anstimmte.” (PZ 1773. november 24.; Pándi–Schmidt PZ. 168)

<sup>124</sup> Többek között a C4 és C4a mise ellenpontozó tételeit is elemzi: Farkas Z.: Fúga és fugato a 18. század második felének magyarországi misetermésében, in: *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*, Budapest 1997, 129–156.

<sup>125</sup> 1) Ordo militaris Crucigerorum, Prága: AZ VIII/1 Es1<sup>sp</sup> (recte: Ignaz Holzbauer; ugyanitt megtalálható Holzbauer neve alatt is); 2) Rovensko: AZ VIII/1 D4<sup>sp</sup> (recte: Franz Xaver Bixi); 3) Citoliby: AZ VIII/1 B3<sup>sp</sup> (recte: Karel Loos); 4) Utery: AZ VIII/1 C9<sup>sp</sup> (recte: Kajetán Vogl; ugyanez a tévesztés szerepel egy Břežnicéből származó példányon is, amelyen azonban utólag javították). Téves attribúcióra Ausztriában is találunk két példát: 1) Zwettl: AZ VIII/1 C3<sup>sp</sup> (recte: Michael Haydn, vö. Sherman M. Haydn, 7–8. No. 16); 2) Kremsmünster, Wilhering: AZ VIII/1 B2<sup>sp</sup> (igen elterjedt, tisztázatlan szerzőségű darab; osztrák, cseh és szlovák területen: Pater Alexander, Elsner, Haydn, Hofer, Novotny, Keinz, Kleyn, Vanhal; a mai Magyarországon: Pécs: Dittersdorf, Pannonhalma: Haydn [Hob. XXII:B13], Győr: Hoffmann, Esztergom: Klein és Schöringer [Schiringer]; vö. L. Kačić: Pramene spornej omše J. Haydna Hob. XXII:B13 na Slovensku [A Haydnnak tulajdonított Hob. XXII:B13 mise forrásai Szlovákiában], *Musicologica Slovaca* 15, 1990, 137–144).

<sup>126</sup> „[...] die Partituren der berühmten Meister Mysliweczek, Haydens, Zimmermanns u.a. zu studieren anfang.” (Dlabacz *Lexikon*, 3. 304. hasáb)

<sup>127</sup> Múdra *Zimmermann*: 1 oratórium, 6 graduale, 6 offertórium, 2 Te Deum, 1 Miserere, 6 motetta, 2 Tantum ergo, kb. 7 himnusz, 7 litánia, kb. 15 antifóna, 4 ária, 1 pastorale, 1 kantáta.

<sup>128</sup> D. Múdra: Die Musik bei den Preßburger Ursulinerinnen, in: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, hrsg. von L. Kačić, Bratislava 1997, 221. Az Orsolyiták kolostorával Batthyány József szoros kapcsolatot ápol, látogatásairól a *Preßburger Zeitung* többször beszámolt (PZ 1777. május 21., 1778. március 4.).

ként pedig négy olyan Zimmermann-antifónát őriz, amely csak az osztrák–magyar régióban terjedt el.<sup>129</sup>

Mindkét említett kottatárban megtalálható a 4 clarinós C-dúr *Te Deum* (AZ VIII/5 *Te Deum* C1), amely a többnyire 1–5 példányban fennmaradt kisebb egyházi művek közül magasan kiemelkedik a régiókon átívelő, közel 30 kéziratával.<sup>130</sup> Az átlagosnál elterjedtebbnek számított a D-dúr *Litánia* is (AZ VIII/6 D1), amely azonos lehet az 1776. februári, pozsonyi koncerten elhangzott, reprezentatív kompozícióval. Ez a mű mind terjedelmében, mind hangszerelésében kiemelkedik Zimmermann litániái közül, és így megfelel a *Preßburger Zeitung*-ban leírtaknak.<sup>131</sup> A fennmaradt források kürt- és clarino-pár mellett obligát brácsa- és nagybögőszólamot is tartalmaznak.<sup>132</sup>

A világi kompozíciók az egyházi művektől részben eltérő csatornákon terjedtek. Különösen érvényes ez a nyomtatványokra, melyeknél a fennmaradt források mai megoszlása teljesen esetleges.

Zimmermann pályájának cseh-, morva- és magyarországi helyszíneit tekintve meglepő, hogy a legkorábbi ismert nyomtatványokat, háromsorozatnyi kamaraművet az 1770–80-as évek fordulóján Lyonban működött Guera-cég jelentette meg. Közülük kettőnek a kiadási időpontját 1776/1777-re tehetjük.<sup>133</sup> Közvetlen információnk nincs ugyan arról, hogyan juthattak el Zimmermann kamaraművei a távoli Lyonba, azonban a Guera-cég tulajdonosának személye, illetve kiadványainak áttekintése mégis szolgálhat magyarázattal. A kottakiadó vezetője a thüringiai Gerából származó, német muzsikus, Johann Gottlieb Graff (kb. 1745 – kb. 1785) volt, aki főként a francia kottakiadásban ismeretlen vagy alig szereplő német és osztrák szerzők (Gruner, Löhlein, Ordonez, Barta, Himmelbauer) műveivel akart magának piacot szerezni.<sup>134</sup> Haydn szimfónia-kiadásainak (1777 és 1784 között nyolc szimfónia jelent meg) a kortárs párizsi nyomtatványokhoz képest feltűnő hitelessége arra mutat, hogy Guera közvetlenül a zeneszerző környezetéből szerezhette be a kéziratokat.<sup>135</sup> Ez a kiadói törekvés teszi érthetővé, hogy miért keltette fel Zimmermann kamarazenéje is Guera érdeklődését.

<sup>129</sup> Melk, Mariazell, Mödling, Seitenstetten, Veszprém, Nagyszombat, valamint a soproni és eperjesi plébánia, illetve a malackai ferencesek kottatára (az utóbbi három helyen kizárólag a *Preßburger Kirchenmusikverein*-ben őrzött Zimmermann-művek fordulnak elő).

<sup>130</sup> 8 cseh–morva, 9 osztrák, 3 magyar, 6 szlovákiai és 1 firenzei forrás; számos helyen (Opava, Bohdalice, Lomnice, több bécsi plébánia, Lubló) egyedül ezt ismerték Zimmermanntól. Egyes források datálása szerint, még az 1820-as években is használatban volt (Múdra *Český*, 39).

<sup>131</sup> „Durch ein auserlesenes Orchester von 36 Tonkünstlern [wurde] eine neue Kirchenkomposition des [...] Hrn. Anton Zimmermann, welche in einer musikalischen Lytanie bestund [...] aufgeführt. [...] Das ganze Stück dauerte 36 Minuten.” (PZ 1776. február 17.; Pándi–Schmidt PZ, 173).

<sup>132</sup> 5 cseh és 2 osztrák forrás mellett Bajorországban is fennmaradt 3 példánya (Ottobeuren, Dithfurt, München), s így egyike Zimmermann azon ritka egyházzenei kompozícióinak, amelyek a Prága–Linz vonalán nyugatabbra is eljutottak. Bizonyára ennek a darabnak a müncheni Augustinerkirche-beli előadását említi az *Allgemeine Musikalische Zeitung* 1803-as beszámolója („eine sehr schöne Litaney vom Kapellmeister Zimmermann aus Wien [sic], dessen Arbeiten ziemlich unbekannt sind, [wird] auf diesem Chore nur allein gehört”, AMZ 5, 569. hasáb). Magyarországon és Szlovákiában nem maradt ugyan fenn példánya, de meglétét kimutatta Múdra az 1795-ös szepeskapitáni inventáriumban (D. Múdra: *Die Musik in Spišská Kapitula in der Zeit der Klassik*. Bratislava 1971, 114).

<sup>133</sup> 6 duetti [hegedűre és basso continuóra?] op. 1, elveszett (címléírás *Breitkopf 1776–1777*, 599 alapján); *Sei / sonate / per il cembalo obligato e violino / del Signore / Antonio Zimerman / OPERA Ila*, lemezszám: 7, vö. *Breitkopf 1778*, 659, *RISM A/I*, Z 223. Utóbb mindkét nyomtatványt terjesztette a bécsi Traeg-kiadó (*Traeg 1799*).

<sup>134</sup> A *Journal de Paris* 1777. április 12-én hirdette Guera kiadványai közül Aspelmayer, Boccherini, Cauciello, Löhlein, Pichl és Zimmermann műveit (M. Brenet: *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d’après les Registres de privilèges, Sammelbände der Internationalen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft* 8, 1906–7, 463). Ezek a Guera-nyomtatványok valamennyien szerepelnek az 1778-as Breitkopf-katalógusban.

<sup>135</sup> Landon *Haydn* 2, 590; Landon szerint az 1761 és 1766 között Esterházy-zenekarban működött hegedűs, az 1770-es években Lyonban letelepedett François Garnier lehetett a közvetítő.

Az előbbi kettőnél bonyolultabb a harmadik, szintén Guera-kiadványként fennmaradt Zimmermann-mű, az op. 3-as 6 vonósnégyes esete.<sup>136</sup> Ezt a sorozatot is hirdette Breitkopf, azonban nem Lyonból, hanem egy párizsi kiadó publikációjaként.<sup>137</sup> A mű 1772 és 1783 között szerepelt a párizsi *Bureau d'Abonnement Musical* katalógusaiban, mindvégig árjelzés nélkül, ami arra utal, hogy kéziratban, kölcsönözhető vagy másolható formában történhetett a terjesztés.<sup>138</sup> A hat kvar-tettből egyet bizonyosan ki is nyomtatott a *Bureau d'Abonnement*, mégpedig 1773 táján meg-jelent *Sei Quartetti di Giorgio* [sic!] *Haydn op. 18* című sorozatában, Franz Xaver Duschek öt vonósnégyese társaságában.<sup>139</sup> A Zimmermann-vonósnégyeseket Guera tehát akár közvetlenül Párizsból is átvehette.<sup>140</sup>

A francia kiadványok létrejötténél könnyebben érthető, hogy 1779 után Zimmermann kom-pozícióit a működése kezdetén álló bécsi Artaria-cégnél,<sup>141</sup> illetve Pozsonyban nyomtatták ki.<sup>142</sup> Ezekon kívül szintén Zimmermann-nak tulajdonítanak két, jóval halála után megjelent bécsi nyomtatványt is, amelyek azonban nem az ő műveit tartalmazzák. A „*des preussischen* [sic!] *Kapellmeisters Zimmermann*” szerzeményeként, a 19. század elején megjelent *Leonardo und Blandine* című melodráma<sup>143</sup> valójában Peter Winter 1779-ben Münchenben bemutatott *Lenardo* [sic!] *und Blandinéjával* azonos. A *Belagerung von Valenciennes* című hegedűkíséretes zongora-darabot a szerző megjelölése nélkül adta ki az Artaria, és Gerber óta minden Zimmermann-mű-jegyzékben szerepel.<sup>144</sup> Minthogy a címben jelzett történelmi esemény (az angol–osztrák–porosz haderőknek a franciákkal szembeni győzelme) 1793 nyarán történt, Zimmermann szerzősége kizárt.

A 22 nyomtatásban megjelent vonós, illetve vonóskíséretes billentyűs kamaramű Zimmermann e műfajokban alkotott, ismert kamarazenei termésének nagyjából a felét teszi ki. A csak kéziratból ismert, rokon műfajú kamaraművek többnyire egyes, elszórt példányokban maradtak fenn, így keletkezésük helyére és idejére nézve még feltevéseket sem merhetünk felállítani.<sup>145</sup>

<sup>136</sup> *Sei / quartetti / per / Due Violini, Viola E Basso / composti / del Signore / Zimermann Thedesco / OPERA IIIa*, lemezszám: 15; *RISM A/I*, Z 220. Múdra – Guera katalógusát idézve – 1777 decemberére teszi a kiadvány megjelenését (Múdra Český, 42).

<sup>137</sup> *Breitkopf 1776–1777*, 602.

<sup>138</sup> *Johansson Publishers*, 1. facs. 19–22., a másolati terjesztésekről: *uo.* 2, 21.

<sup>139</sup> A megjelenés időpontjához: *Breitkopf 1774*, 535; a kiadás leírását lásd: *Hob.* III:C2. Az opus-szám nyilván az Amszterdamban 1772-ben megjelent op. 17-es Haydn-kvartettekhez igazodott.

<sup>140</sup> Megjelent még Párizsban „Zimerman” név alatt egy további nyomtatvány: [6] *SONATES Pour Le Violon Seul Avec L'accompagnement de Basse PAR Mr. de Zimerman [...] Premier Lieutenant au Regimt. des Gardes Suisses du Roi*, *RISM A/I*, Z 211–213; hirdetései: Huberty 1769–1779, Le Duc 1781–1791 (*Johansson Publishers* 1. facs. 30–34, illetve 66–68, 71, 74). A feltehetően svájci származású, műkedvelő szerző bizonyosan nem azonos Anton Zimmermann-nal.

<sup>141</sup> Három nyomtatvány: 1) *Tre sonate per il cembalo e violino*, op. 1, lemezszám: 5, hirdetve: *Wiener Diarium*, 1779. március 10., *Breitkopf 1779–1780*, 694; *RISM A/I*, Z 222; 2) *Andromeda und Perseus*, lemezszám: 17, hirdetve: *Wiener Zeitung*, 1781. július 14.; *RISM A/I*, Z 215; 3) *Concerto per Clavicembalo*, op. 3, lemezszám: 27, hirdetve: *Wiener Zeitung*, 1782. július 10., *Breitkopf 1782–1784*, 826; *RISM A/I*, Z 219 (vö. Weinmann, *Artaria*).

<sup>142</sup> Két nyomtatvány: 1) *Denis Klage* (kiadó nélkül, 1781 táján), *RISM A/I*, Z 218 (Mona I.: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*. Budapest 1989, 359. No. 3179); 2) *Quatuor pour le Clavecin ou Piano-Forte, avec Accompagnement de deux Violones et Basse*, Presbourg: J. Schauff [1790 után], *RISM A/I*, Z 221 (Mona katalógusában nem szerepel).

<sup>143</sup> Kiadó nélkül (*RISM A/I*, Z 216), illetve Wien: Cappi, lemezszám: 1342 (1808 körül; *RISM A/I*, Z 217).

<sup>144</sup> Egyetlen ismert forrása az Artariánál 1794-ben megjelent anonim nyomtatvány (lemezszám: 468, hirdetve: *Wiener Zeitung*, 1794. március 29.; *RISM A/I*, AN 288).

<sup>145</sup> Némi kétely férkőzhet annak a „Zimmermann” névvel jelezett három vonós kamaraműnek a hitelességéhez, amelyek kizárólag a veszfíliai Rhedában, a Bentheim-Tecklenburg család kottatárában maradtak fenn, hiszen ugyanez a gyűjtemény tartalmaz két „Wenceslao Zimmermann” névvel jelezett szimfóniát is. Igaz ugyanakkor, hogy a család egy másik ágánál, a Bentheim-Steinfurtek közeli kastélyában volt állásban Kämpfer és Schaudig, tehát a közvetlen kapcsolat Pozsonnyal sem kizárt. (W. Zimmermann fuvolaműveire lásd I. Gronefeld: *Die Flötenkonzerte bis 1850*.

Ugyanez érvényes a másfél tucatnyi, fúvós–vonós együttesre írt, *divertimento*, *cassazione*, *notturno* vagy *serenata* címet viselő kompozícióra, valamint a mindössze 4 fennmaradt fúvós partitúra. Az utóbbiak esetében jelentős veszteségekkel számolhatunk, hiszen a Batthyány-zenekar korábban említett inventáriumára száznál több „*Lotz úr idejéből*” fennmaradt partitát említ, amelyek között bizonyára Zimmermann-darabok is voltak.<sup>146</sup> Nemcsak sejthető, de a korabeli jegyzékek alapján tudható is, hogy a 7 fennmaradt versenymű (billentyűs, hegedű-, nagybőgő- és fagottversenyek) mellett legalább 5 koncert kézírata veszett el. Közülük két fagottverseny még Pozsony előtt keletkezhetett,<sup>147</sup> az oboa- és a hárfaverseny, valamint a – még Múdra legfrissebb műjegyzékében sem említett – fuvolaverseny pedig a Batthyány-zenekar virtuózainak (Schaudig, Schrottenbach, Mikus) íródhatott.<sup>148</sup>

A színpadi művek azért érdemelnek különös figyelmet, mert szövegválasztásuk és a létrejöttükben, illetve bemutatásukban közreműködő személyek révén más műfajoknál többet árulnak el a zeneszerző környezetéről, személyes kapcsolatairól.

Zimmermann első, Pozsonyban előadott műve, a *Narcisse et Pierre* is éppen egy színpadi kompozíció volt.<sup>149</sup> Korai pozsonyi éveiben Zimmermann-nak aligha lehetett alkalma újabb színházi zenét írni, hiszen 1773–1775-ben a prózai színjátszást kultiváló Carl Wahr társulata uralta a város színházi életét.<sup>150</sup> Haydnnal való együttműködése révén Wahr számon tartja ugyan a zenetörténet is,<sup>151</sup> noha a szíinigazgató első pozsonyi éveiben aligha érdeklődött komolyabban a zenés színház iránt.<sup>152</sup> Wahr 1775 júniusában két évre elhagyta Pozsonyt. Az 1776 novemberében megnyílt új színházépületet az első szezonban Christian Hieronymus Moll bécsi szíinigazgató működtette. Ekkor hallunk először arról, hogy a társulatnak saját zenekara van, amelyet Michael Burkhardt (1750–?) vezet.<sup>153</sup> Amikor aztán Wahr 1777-ben visszatért Pozsonyba (1775/76 Salzburg, 1776/1777 Pest), a közönség óhajait kielégítendő nagyobb súlyt akart fektetni a zenés darabok bemutatására. E célból maga is szerződtetett zenészeket,<sup>154</sup> és társult Joseph Schmalögger balett-társulatával, amellyel 1777 nyarán már Eszterháznál is együttműködött.<sup>155</sup>

*Ein thematisches Verzeichnis*, 4 Bde, Tutzing 1992–1995, valamint Múdra *Európsky*, 268; egy fuvolaversenye Esterházy Pál Antal herceg kottatárában is megvolt, vö. Ilárich *Inventare*, 76.)

<sup>146</sup> A műfaj pozsonyi kultiválását az is mutatja, hogy Sperger Schwerinben őrzött hagyatékában 32 ötszólamú és 16 hatszólamú fúvós partitát találunk.

<sup>147</sup> A nyitrai piaristák kottatárának jegyzéke feltüntet egy 1767/68-ban a rendházba érkezett G-dúr fagottversenyt (vö. a 117. jegyzettel); a Breitkopf-katalógus legkorábbi Zimmermann-emléke pedig egy B-dúr fagottversenyről szól (*Breitkopf* 1769, 361).

<sup>148</sup> Az előbbi kettő: *Traeg* 1799, a fuvolaverseny: *Traeg* 1804. Sperger 1778/79-ből datált autográfjai között fennmaradt 2 trombitaverseny, és egy fuvola–brácsa–nagybőgő hármasszertény is, ami igazolja, hogy a Batthyány-zenészeknek volt igényük számukra írt versenyművekre.

<sup>149</sup> Zongorakivonatának kézírata a regensburgi Thurn-Taxis gyűjteményben maradt fenn. itt 1783-ban játszották. Nyitánya önállóan is megtalálható Hamburgban, a helyi színház kottatárából.

<sup>150</sup> Wahr pozsonyi működéséről lásd: K. Benyovszky: *Das alte Theater. Kulturgeschichtliche Studie aus Preßburgs Vergangenheit*, Bratislava/Preßburg 1926; eszterházi tevékenységének részletes leírását lásd: Horányi M.: *Eszterházi vigasságok*, Budapest 1959, 70–110.

<sup>151</sup> Eszterházi együttműködésükről és Haydnnak a Wahr-társulat számára írt darabjairól lásd: E. Sisman: Haydn's Theater Symphonies, *Journal of the American Musicological Society* 43, 1990, 292–352.

<sup>152</sup> Az 1773 novemberre és 1775 június között Pozsonyban előadott kb. 100 színműből a következők lehettek zenekíséretesek: Gebler: *König von Thamos* (Sattler vagy Mozart kórusaival), Regnard: *Der Zerstreute* (Haydn kísérezzenéjével), Neefe-Engel: *Die Apotheke* című daltjátéka és esetleg Favart: *Soliman der Zweite oder die drei Sultaninnen*. Wahr 1775/76-os salzburgi szezonjában is alig játszott zenés darabot (vö. R. Angermüller: Haydn's „Der Zerstreute” in Salzburg, 1776, in: *Haydn-Studien* 4, 1978, 90).

<sup>153</sup> „*Auch die Musik ist jetzt von mehreren tongeübten Männern besetzt. Herr Burkhardt ein berühmter geschickter Mann dirigiret selbe.*” (PZ 1776. november 13.) Burkhardttal Zimmermann már korábban kapcsolatban állhatott, hiszen röviddel a színház megnyitása előtt, 1776. október 8-án Burkhardt esküvőjén tanúskodott (PAK).

<sup>154</sup> A zenekar vezetője Johann Hummel, az ismert zeneszerző apja lett (Staud *Adelstheater*, 179).

<sup>155</sup> Landon *Haydn* 2, 402.

Az új színházban, amely a korábbinál több lehetőséget kínált látványos dekorációk és színpadi mozgás bemutatására, 1777. december 13-án került színre az első eredeti pozsonyi produkció, a *Die Wilden* című *Drama mit Tänzen und Chören*. Szövegét Schilson báró írta, akinek Wahr 1775-ben már két prózai darabját műsorára tűzte.<sup>156</sup> A *Die Wilden* cselekménye Dél-Amerikában játszódik, és rousseau-i modorban adja elő a nemes „vademberek” és a betolakodó spanyol hódítók erkölcsi konfliktusát. Az emelkedett mondanivaló kifejtése mellett azonban Schilson gondot fordított arra is, hogy öt balett-betéttel, illetve egy kórust is tartalmazó pogány szertartással kelő helyet biztosítson a zenének és a táncnak.<sup>157</sup> A Pozsonyban megjelent szövegekönyv szerint a zenét Zimmermann, a táncokat Schmalögger készítette. A kísérőzene nem maradt fenn.<sup>158</sup>

A *Die Wilden* régóta számon tartja a Zimmermann-műjegyzék, az viszont mindeddig elkerülte a kutatás figyelmét, hogy Zimmermann egy másik színműhöz, Cornelius Ayrenhoff *Hermanns Traum* című tragédiájához is írt kísérőzenét Wahr számára. Az 1778. május 30-i bemutatóra a dráma szövege nyomtatásban is megjelent,<sup>159</sup> a *Preßburger Zeitung* pedig figyelemfelkeltő cikket közölt, amely azonban nem tér ki a produkció részleteire, így a zenei betéteket sem említi.<sup>160</sup> A kísérőzene létezéséről Wahrnak egy 1781-es, Prágában összeállított repertoár-listájából értesülhetünk, amelyben az 1779 ősze óta itt működő színigazgató a Nostitz-színházban bemutatott zenés darabok másolásából és nyomtatásából rá hárult költségeket összesítette. A lista főként a korban divatos olasz, francia és német daljátékokat sorolja fel, azonban az utolsó tételek között feltűnnek Wahr pozsonyi idejéből ismert darabok, köztük a *Der Zerstreute*. Ebben a sorban találjuk Zimmermann mindkét, Wahr számára írt kísérőzenéjét, így a *Die Wilden* mellett a *Hermanns Traumot* is, ami azt bizonyítja, hogy 1780 táján Prágában mindkettőt játszották.<sup>161</sup>

Két további színpadi alkotást ismerünk még Zimmermann utolsó éveiből, két melodramát. A melodráma műfaja Georg Benda 1775-ben Gothában és Lipcsében bemutatott darabjai, az *Ariadne auf Naxos* és a *Medea* után rövidéletű, ám annál hevesebb népszerűsége tett szert a német nyelvű színjátásban.<sup>162</sup> A Zimmermann-nyomtatványok áttekintésénél szót ejtettünk már a tévesen neki tulajdonított *Leonardo und Blandinéról*. Hogy az utókor éppen egy melodramával kapcsolta össze Zimmermann nevét, ez abból adódhatott, hogy pályája legnagyobb sikerét is egy melodramájával aratta. Szerzőtársa – Schilsonhoz hasonlóan – ezúttal is műkedvelő költő volt: Mária Terézia udvari embere, Kempelen Farkas. A Zimmermann-szakirodalomban eddig még nem közölt adat szerint az *Andromeda und Perseus* először 1780 szeptemberében Schlosshofban, Albert helytartó és Mária Krisztina főhercegnő Pozsony közeli nyári kastélyában került zártkörű előadásra. A produkciót megtekintette a Bécsset életében utoljára elhagyó Mária Terézia is, aki így írt róla fiának, Ferdinánd főhercegnek: „Tíz órakor értem vissza Schlosshofból. [...] Ott láttam egy melodramát, az *Andromedát*, amiben Kempelen tizenöt éves lánya játszott; épp oly jó, akár *Sacco*. A zene szép, a darab szövege nagyon jó, az apa írta. Elküldöm önnek, mihelyst lemásolják és kinyomtatják.”<sup>163</sup> A zene szerzőjét ugyan nem említi a császárné,

<sup>156</sup> *Die Tugend im Bauernhause* (PZ 1775. március 15.) és *Der Weiberfreund* (PZ 1775. június 28.).

<sup>157</sup> PZ 1777. december 10., 1777. december 17.

<sup>158</sup> Elképzelhető, hogy kézirat a 1790-es években még megvolt a Batthyány-kottatárban, ugyanis Druschetzky inventáriuma jelez a balettzenék (!) között egy *Coro per la comedia von Zimermann* megjelölésű tételt.

<sup>159</sup> *Hermanns Traum. Ein Trauerspiel in fünf Abtheilungen mit Chören von einem K. K. Officier: Aufgeführt von der Wahrischen Gesellschaft im May 1778*, Preßburg 1778.

<sup>160</sup> PZ 1778. május 30.

<sup>161</sup> Wahr listáját közli: J. Ludvová: Hudba v rodu Nostitzů, *Hudebni veda* 23/2 (1986), 163sk. Ludvová tévesen értelmezi az adatokat, és Joseph Ignaz Zimmermann svájci drámairónak tulajdonítja a két színmű szövegét.

<sup>162</sup> M. Schwarz-Danuser: Melodram, in: *MGG Sachteil*, Bd. 6, Kassel 1997, 70–72. hasáb.

<sup>163</sup> „Je suis revenue à dix heures de Schlosshof [...]. J'y ai vu un mélodrame joué par la fille de Kempelen du quinze ans, aussi bien que la *Sacco*, *Andromède*. La musique est belle et les paroles de la pièce très-bien; c'est le père qui les a faites. Je vous enverrai le tout d'abord qu'il sera copié et imprimé.” (1780. szeptember 28.; Arne Maria Theresia, Bd. 2, 296).

mégis bizonyosak lehetünk abban, hogy Zimmermann szerzeményéről lehetett szó. Az *Andromeda* szövegét még 1780-ban kinyomtatták,<sup>164</sup> és a darabot 1781. április 23-án nyilvánosan is bemutatták a *Burgtheater*ben.<sup>165</sup> Az *Andromeda* később Budán is színre került, ahol Kempelen Farkas a várbeli karmelita kolostorból általa átalakított színházban adatta elő 1787 februárjában.<sup>166</sup> Az Artariánál kinyomtatott zongorakivonat igen elterjedt volt, s minthogy több partitúra-kézirata is fennmaradt, bizonyára másutt is színre kerülhetett.<sup>167</sup>

Zimmermann életrajza szempontjából azonban fontosabb, hogy 1781. november 4-én, Carl Wahr társulata Prágában is műsorra tűzte az *Andromedát*. Az előadásról szóló sajtóbeszámoló elárulja a bemutató okát is: ekkor érkezett Prágába Zimmermann négy héttel korábban bekövetkezett halálának a híre. A tudósítás különösebb magyarázat nélkül utal a „nagy” Zimmermannra, ami újfent azt sejteti, hogy Prágában jól ismerhették a nevét.<sup>168</sup>

Egy másik Zimmermann-melodráma, a *Zelmor und Ermide* Johann Karl Wezel 1779-ben Lipszében megjelent „zenés daljátéka” szövegére készült. Nem tudni, hogy vajon az *Andromedát* megelőzően, vagy éppen ennek sikere hatására fogott hozzá Zimmermann, hogy a melodráma műfajában tovább kísérletezzen.<sup>169</sup> Sok ideje azonban már nem maradt hátra, hiszen fél évvel az *Andromeda* bécsi bemutatója után, negyvenéves korában meghalt.

A 18. század második felében Magyarország területén huzamosabban és pályájuk csúcán működött muzikusok között – Haydnt leszámítva – alighanem Anton Zimmermann tekinthető a legváltozatosabb és legszélesebb körben elterjedt életművet hátrahagyó komponistának.<sup>170</sup> Zenéjének játszottsága a pozsonyi primási udvartól Párizsig és Rigáig, cseh és morva kastélyoktól felvidéki falusi plébániákig, Firenzétől a *Burgtheater* színpadáig terjedt. Nevét évtizedekkel halála után is ismerték Bécsben, de éppígy Prágában, Brünmben, Breslauban, Münchenben, Hamburgban, Londonban, Nagyszébenben vagy Székesfehérvárott.<sup>171</sup> Nem elsősorban zenéjének kvalitásait, mint inkább a kor és az utókor zeneéletébe való beágyazottságot kell hangsúlyoznunk, ami Zimmermann, mint a magyarországi zeneélet egyik jeles alakját az ekkorra már egész Európát behálózó zeneélet egyik – a maga rangján számon tartott – személyiségévé tette. Halálakor a *Preßburger Zeitung* rokkó fordulatokban bővelkedő emlékverset tett közzé.<sup>172</sup> Ennél azonban hitelesebbek és személyesebbek azok a sorok, amelyeket a *Geschichte des Faschings*-ban olvashatunk róla, és amelyek azt sejtetik, hogy életútja ennél nagyobb ívet járhatott volna

<sup>164</sup> Wien: Logenmeister 1780.

<sup>165</sup> A színlapot és a szereposztást ismeretlen forrásból idézi: Köszegi I.–Pap J.: *Kempelen Farkas* (Budapest 1955). Három további előadás: május 1., 12., július 12. (F. Hadamowsky: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966*, I. Wien 1966, 76).

<sup>166</sup> „Am 4. d. M. haben Dilettanten [...] in dem Ofner neuen Theater »Andromeda und Perseus« vorgestellt, welches Hrn. Hofrath von Kempelen zum Verfasser und wozu der berühmte Zimmermann die Musik gesetzt hat.” (PZ 1787. február 17.: Pándi–Schmidt PZ, 188)

<sup>167</sup> A Chotek grófok kačínai gyűjteményében lévő (ma: Prága) Múdra autográfként azonosítja; fellelhető továbbá Regensburgban, Schwerinben (Sperger másolata), illetve a hamburgi színház kottatárában.

<sup>168</sup> „Sonntag darauf gab die Wahrische deutsche Gesellschaft [...] ein neues musikalisches Drama: *Andromeda und Perseus*, wozu die dazwischen vorkommende Musik von dem grossen unlängst verstorbenen Zimmermann verfertigt wurde.” (Berkovec *Musicalia*, 52)

<sup>169</sup> A 20. század első felének egyetlen Zimmermannról szóló folyóiratcikke az *Andromeda und Perseus* mutatja be (Y. Lacrosier: Un Mélodrame de XVIIIe siècle. *Revue Musicale* 5, 1923–24/9–11, 1–12). Mindkét Zimmermann-melodráma zenéjét, főként a szövegfestés eszközeit vizsgálja: U. Küster: *Das Melodrama: Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1993, 249–273.

<sup>170</sup> A korszakban Magyarországon működött komponisták helyzetének tipológiájához lásd: Farkas Z.: Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra, *Muzsika* 44, 2001. január, 3–10.

<sup>171</sup> Székesfehérvárott 1889-ben (!) is többször elhangzott *Miserere*-je a Nagyhéten (Bárdos K.: *Székesfehérvár zenéje 1688–1892*, Budapest 1993, 120).

<sup>172</sup> Idézi: Polák *Zimmermann*, 207sk.



be, ha tehetségét erősebb ambícióval próbálta volna kamatoztatni: „Zimmermann úr, minthogy kevés darabját engedi a nyilvánosság elé, túlságosan kevésbé ismert. [...] Kívánjuk, hogy Zimmermann úr a közönséget mégis boldogítani és munkáiból többet is nyilvánosan megmutatni óhajtson, mert ezt a zenebarát neki szívből megköszönné.”<sup>173</sup>

<sup>173</sup> „Herr Zimmermann ist, da er wenig öffentlich ausgehen läßt, zu wenig bekannt. [...] Es ist herzlich zu wünschen, daß Herr Zimmermann doch das Publikum so glücklich machen und von seinen Arbeiten mehr öffentlich möchte sehen lassen, da ihm gewiß der Musikfreund von Herzen dafür danken würde.” (idézi: Staud Adelstheater, 87)

## A szimfóniák

Jelenleg összesen 41, Zimmermann neve alatt fennmaradt szimfóniáról tudunk.<sup>174</sup> Az utóbbi években megélenkült kottatár-feltárási munkálatok azonban arra figyelmeztetnek, hogy ezt a számot nem tekinthetjük véglegesnek, újabb darabok is előkerülhetnek, és a számon tartottak szerzőségének hitelessége is megkérdőjelezhető.<sup>175</sup> Ez a mennyiség mindenesetre mutatja, hogy a szimfónia Zimmermann hangszeres zenéjének központi műfaja volt, mégpedig nemcsak pozsonyi évei alatt, hanem már korábban is. Sikerességét jelzi, hogy – a misék mellett – a szimfóniák fennmaradt forrásanyaga a leggazdagabb, elterjedtségben pedig minden más műfajt megelőző (a továbbiakhoz lásd a 3. táblázatot; a könyvtárak rövidítéseinek feloldását lásd a 83. oldalon).<sup>176</sup>

Zimmermann zeneszerzői rangjának hangsúlyozására szokás felhozni tévesen Haydnnak tulajdonított két szimfóniája példáját.<sup>177</sup> A Donaueschingenben Haydnnak tulajdonított AZ I/1 C4 jelű szimfónia (Hob. I:C27; modern kiadását lásd a 119. jegyzetben) esetében számos további forrás (Schwerin, Regensburg, Bécs, Brno, Veszprém) bizonyítja Zimmermann szerzőségét. A Haydn neve alatt Londonban fennmaradt AZ I/1 Es4 jelű szimfóniát (Hob. I:Es15) Landon szerint az 1790-es évek Solomon-féle koncertjein játszhatták, majd ezután kerülhetett a British Librarybe.<sup>178</sup> Elképzelhető azonban az is, hogy egy az Esterházy-kottatár leltározása nyomán Hummel birtokába jutott másolatról van szó.<sup>179</sup> Ugyanezt a szimfóniát megtaláljuk Georg Druschetzky neve alatt Drezdában is; a drezdai forrás alapján, Druschetzky műveként modern kiadása is megjelent (lásd a 119. jegyzetet), további három forrás (Budapest, Kroměříž, Regensburg) azonban kellőképpen alátámasztja Zimmermann szerzőségét.

A három legnagyobb szimfónia-gyűjtemény, a regensburgi Thurn-Taxis hercegek kottatára (14 szimfónia),<sup>180</sup> a Schwarzenberg hercegek ma Český Krumlovban található archívuma (12 szimfónia) és a firenzei Pitti-gyűjtemény (12 szimfónia) elhelyezkedése mutatja a forrásoknak a cseh–osztrák–magyar régióon kívüli, széleskörű szóródását. Morvaországban három jelentős lelőhelye van a Zimmermann-szimfóniáknak: a Haugwitz grófok gyűjteménye (8 szimfónia), az olmützi érsekek kottatára Kroměřížben (7 szimfónia),<sup>181</sup> valamint a brünni Ágostonos kolostor (5 szimfónia). Lényegesen szerényebbek az osztrák gyűjtemények, közülük a kremsmünsteri bencés kolostor emelkedik ki (5 szimfónia). A németországi gyűjtemények közül a schwerini érdemel külön figyelmet (5 szimfónia), ugyanis itt őrzik Sperger hagyatékát, valamint számos zenekari kompozíció és versenymű általa leírt másolatát (Hoffmeister, Dittersdorf, Vanhal, Pichl stb.).

<sup>174</sup> Múdra *Európsky*. Múdra *Zimmermann* és a *RISM A/II* on-line adatainak összegzése alapján.

<sup>175</sup> 1980: kb. 25 szimfónia (M. Poštolka: *Zimmermann, Anton*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20. London 1980. 687); 1985: 30 szimfónia (Biondi *Zimmermann*); 1999: 40 szimfónia (Múdra *Európsky*. 267). A legfrissebb szakirodalomban sem szerepel a Waldburg-Wolfegg-Waldsee grófok kottatárában fennmaradt, unikális, D-dúr szimfónia (saját számozásom szerint: AZ I/1 D6; vö. *RISM A/II* 454.000.438).

<sup>176</sup> Adatok hiányában nem tüntettük fel a 3. táblázatban a következő 6 szimfóniát: C3 (Donaueschingen, egyetlen basso-szólam), C9 (Trébon), F4 (Trnava), C10, Es5, G4 (mindhárom: Firenze).

<sup>177</sup> Mezei *Zimmermann*, 17.

<sup>178</sup> Landon *Haydn* 3, 251.

<sup>179</sup> Vö. Bartha–Somfai *Haydn*, 17, 5. j.; köszönöm Szönyiné Szerző Katalinnak, hogy erre a lehetőségre felhívta a figyelmemet.

<sup>180</sup> Zimmermann neve alatt 13 szimfónia (Zimmermann 1–13); a 14. darab Ignaz Pleyel neve alatt (Pleyel 11; vö. R. Benton: *Ignace Pleyel: Thematic Catalogue*, New York 1977, 68, No. 159); minthogy azonban az attribúciók tekintetében megbízható Český Krumlov-i kottatárban ugyanez a szimfónia Zimmermann neve alatt szerepel, egyéb forrása pedig nem maradt fenn (ami pedig a rendkívül népszerű Pleyel-szimfóniáknál egyébként alig fordul elő), indokoltnak látszik Zimmermannat elfogadni szerzőnek.

<sup>181</sup> A kroměříži inventáriumokban 1776-ban 2 szimfónia (Sehnal *Hamilton*, 413), 1811-ben pedig a ma is megtalálható 7 darab dokumentált (Sehnal *Colloredo*, 147).

		bev.	tételek	klarinét	clarino	Breitkopf	Traeg 1799	A korabeli Magyarország	Cseh- és Morvaország	Ausztria	Németország	Firenze
1.	G5		4			1772			Pnm(W) (Sammartini?)		W	
2.	e3		4			1772					Rtt	
2.	Es1		?			1772						x
4.	B2		3/4			1774			Bm(A)		Rtt	
5.	e2		4			1774		<b>Bn(E)</b>				
6.	C1		4		2	1774	No. 10?	<b>Bn(E)</b>	<b>KRa</b>	<b>KR</b>		
7.	C2		4		2	1775			Bm(A), KRa, Pnm(O)	KR, Wgm	W	
8.	E1		4			1775		SK-Mms(Zay)				
9.	F2		?			1775						
10.	G2		4			1775		Bn	KRa, Pnm(O)	KR	W	
11.	D6		4								WWW	
12.	A3		?							KR		
13.	B5		4							KR	WWW	x
14.	G3	x	3		2		No. 1?	KE, SK-KRE				
15.	F3		4				No. 2				SWI	
16.	c8	x	3		2		No. 4		K, Bm(H)		Rtt	x
17.	<b>B3</b>	<b>x</b>	<b>3</b>	<b>2</b>		<b>1782-84</b>	<b>No. 5</b>	<b>Bn(E)</b>	<b>K, Bm(A), Bm(H)</b>	<b>Wn</b>	<b>Rtt</b>	<b>x</b>
18.	D5	?	4		2		No. 6?		Bm(H)			
19.	Es4	x	3	2	2		No. 7	Bn(NZ)	KRa		Rtt, DI (Druschetzky), + GB-Lb (J. Haydn)	
20.	<b>Es3</b>		<b>4</b>		<b>2</b>	<b>1782-84</b>	<b>No. 9</b>	<b>Bn(E)</b>	<b>K, KRa, Bm(A), Bm(H)</b>		<b>PL-WRu</b>	
21.	C6	x	4		2		No. 11	Gk	K, Bm(H)		Rtt	x
22.	G1		4		2		No. 12		K, Bm(H)			x
23.	C4	x	3		2		No. 13?	VEs	Bm(H)	Wgm	SWI, Rtt, DO (J. Haydn)	x
24.	C5		3		2		No. 14		Bm(H)		Rtt	
25.	C7	x	4		2				K		RU1 (Vanhal)	
26.	D1		3		4!			Gk				
27.	D2		3		2						Rtt	
28.	D3		4		2				K, KRa			
29.	D4		4		2				K, KRa, TReD	Wgm	SWI, Rtt, HER + PL-WRu	x
30.	Es2		3	2	2				K		SWI, Rtt + PL-WRu	
31.	F1		3						K		Rtt (Pleyel)	
32.	A1		4	2							Rtt, W	x
33.	A2		3						K			
34.	B1		4	2	2				K		SWI, Rtt	
35.	B4		3	2					Bm(A)			

A Zimmermann-szimfóniák ugyan nem Sperger másolatában maradtak fenn, provenienciájukról nincs adatunk, azonban feltételezhető, hogy az ő közvetítésével jutottak el a gyűjteménybe. Szintén német területről ismert néhány kései, a 18–19. század fordulójáról való városi kottatár is (Wolfenbüttel, a braunschweigi *Musikalische Gesellschaft*tól: 4 szimfónia, Wrocław, a *Rehdigersche Stadtbibliothek*ből: 3 szimfónia; az utóbbiakon az 1840-es évekig tartó előadások dátumaival). Nagyjából egytucatnyi más cseh, osztrák és német kottatárban található még 1–2 szimfónia forrása.

A korabeli Magyarország területéről az osztrák forrásokéhoz hasonló arányban maradtak fenn szimfóniák: a jelen kötetben szereplő 4 darabon kívül, amelyek a kismartoni Esterházy-kottatárral kerültek Budapestre, 2 további mű kézírata található az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában,<sup>182</sup> 2 szimfónia a győri, 1 a veszprémi székesegyházban, valamint 1–1 darab a keszthelyi Festetich-gyűjteményben, a trnavai *Kirchenmusikverein*ban, a Zay-család zayugróci kottatárában (ma: Matica Slovenska, Martin, Szlovákia) és a körmöcbányai ferences kolostorban (ma: Žiar nad Hronom, Szlovákia).

A forrásoknak ez a széles körű szóródása igen kockázatosá teszi az egyes szimfóniák terjedési körének megrajzolását, és ezzel összefüggésben keletkezésük legalább hozzávetőleges kronológiájának felállítását is. Hozzájárul ehhez a bizonytalansághoz az is, hogy több másolóműhely foglalkozott a szimfónia-kéziratok módszeres gyűjtésével és terjesztésével: a lipcsei Breitkopf-kiadó 1772 és 1782/84 között 12 szimfónia kéziratot másolatát hirdette incipites katalógusaiban, a bécsi Traeg-cég pedig 14 szimfóniát terjesztett 1799-es katalógusa tanúsága szerint.<sup>183</sup> Másfelől azonban – mivel a fennmaradt szólammásolatokon ritkán szerepel keletkezésük időpontja – éppen a Zimmermann életében folyamatosan megjelenő Breitkopf-jegyzék nyújtja a legfontosabb támpontot legalább a benne szereplő szimfóniák keletkezése *ante quem* időpontjának megállapításához.

A Breitkopf-katalógus függelékei 1772 és 1775 között folyamatosan hirdetnek Zimmermann-szimfóniákat (3. táblázat, 1–10. sor).<sup>184</sup> 1776-ban azonban, vagyis amikor Zimmermann Batthyány érsek szolgálatába lépett, a kapcsolat megszakadt, és a következő években csak az előző fejezetben felsorolt nyomtatványok hirdetési jelei jelennek meg a katalógusokban. Elképzelhető, hogy kenyéradója – a legtöbb korabeli főúri mecénáshoz hasonlóan – korlátozta Zimmermann rendelkezését a Batthyány zenekar számára komponált szimfóniák forgalmazása felett.<sup>185</sup> 1775 után csak a Breitkopf-katalógus 1782–84-es függelékében, vagyis a zeneszerző halála után szerepelnek ismét Zimmermann-szimfóniák (3. táblázat, 17. és 20. sor).<sup>186</sup>

<sup>182</sup> Az AZ I/1 G2 szimfóniát (H-Bn Ms. Mus. IV 744) azért nem vettük fel kötetünkbe, mert egyfelől nem volt az Esterházy-gyűjtemény része, másfelől pedig hiányos (koncertáló fuvola- és csellósólama elveszett). Az AZ I/1 Es4 szimfónia (H-Bn Ms. Mus. 1460) Druschetzky műveként megjelent már modern kiadásban, és így feleslegesnek ítéltük újraközölését, noha nem kizárt, hogy a budapesti forrás valaha a Batthyány-kottatár része volt (vö. Á. Sas: Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate, *Studia Musicologica* 31, 1989, 163sk.).

<sup>183</sup> Ezekon túlmenően a Zimmermann-nal 1779 óta kapcsolatban álló Artaria belső feljegyzéseiben is fennmaradt a nyoma legalább egy, azonosíthatatlan szimfónia-másolat 1787 táji terjesztésének (vö. R. Ridgewell: Mozart's Publishing Plans with Artaria in 1787: New Archival Evidence, *Music & Letters* 83, 2002, 30–74, különösen: 62).

<sup>184</sup> Az E1 szimfónia első tételének modern kiadása (a Zay-gyűjtemény egyedi forrása alapján): Múdra *Klasicizmus*, 229–241; az 1774-ben hirdetett e2 és C1 szimfónia modern kiadása e kötetben.

<sup>185</sup> Ennek ellentmond, hogy Sperger korlátozás nélkül rendelkezhetett saját, Pozsonyban komponált szimfóniái felett: nemcsak kézíratos partitúráikat tarthatta élete végéig magánál, de pozsonyi alkalmazása idején dedikációs példányokat is küldhetett belőlük Széchényi Ferenc grófnak, Frigyes Vilmos porosz trónörökösnek (Mozart Porosz-kvartettjei címzettjének), Esterházy Miklós hercegnek és Zichy Ferenc győri püspöknek (Meier *Kontrabaß*, 169sk.).

<sup>186</sup> Mindkettőnek modern kiadása a jelen kötetben. Egyébként ugyanebben az évkörben találjuk a Breitkopf-katalógusban Hammer Csellóversenyét és Lotz *Cassatió*ját; nem kizárt, hogy közülük valamelyik juttatta el Lipszébe az újabb Zimmermann-szimfóniák kézíratait is.

A Breitkopf által 1775-ig hirdetett 10 szimfónia közül Český Krumlovban, a Haugwitz grófok kottatárában és Schwerinben egy sem maradt fenn, Firenzében egy (Es1), Regensburgban és a brünni Ágostonosoknál két-két darab (e3, B2, illetve C2, B2)<sup>187</sup> kéziratát találjuk. Kroměřížben és Kremsmünsterben viszont fennmaradt ugyanaz a három korai szimfónia (C1, C2, G2), közülük kettő alkotta az oseki ciszterci kolostor szimfónia-gyűjteményét (C2, G2).<sup>188</sup> Szintén az 1776 előtti darabok közé tartozik a wolfenbütteli négy szimfónia közül három (C2, G2, G5). Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában pedig a jelen kötetben közreadott két darab mellett (C1, e2) megtalálható az ugyancsak korai G2 szimfónia is. E felsorolással korántsem kívánjuk azt sugallni, hogy a felsorolt források bármelyike közvetlenül a Breitkopf-cégtől származna, azt azonban mégis jelezni kívánjuk, hogy ezek a szimfóniák a többi – talán későbbi – darabtól részben eltérő körben váltak elterjedté.<sup>189</sup>

A Traeg-katalógus – szemben a Breitkopf-jegyzékkel – nem tartalmaz incipiteket, így a benne felsorolt 14 szimfónia csak részben konkordálható a fennmaradt kéziratokkal (3. táblázat, 14–24. sor). Legegyértelműbb annak a két darabnak az azonosítása, melyeket a katalógus címmel is megjelöl (16. és 19. sor).<sup>190</sup> További hat esetben az instrumentárium jellegzetességei segítenek az azonosításban (15., 17., 20–22., 24. sor).<sup>191</sup> A fennmaradó hat szimfóniából egyeseket a hangszerelés kevésbé karakteres jellege miatt csak kérdőjelesen lehet azonosítani (14., 18., 23. sor), másokat pedig kizárhatunk a fennmaradt darabok közül.<sup>192</sup> Problematikus a No. 10. C-dúr szimfónia azonosítása (6. sor), amelyben a Traeg-katalógus szerint 2–2 oboa és kürt szerepel, clarino nélkül. Az áttekintett C-dúr szimfóniák azonban valamennyien tartalmaznak clarinókat. Elképzelhető ugyanakkor, hogy itt arról a darabról van szó, amelynek kézírata Budapesten 2 clarinóval (a lassú tételben 2 kürttel), Kremsmünsterben viszont 2 kürttel, clarinók nélkül maradt fenn (C1). Ha valóban erről a szimfóniáról van szó, az két szempontból is kivételes esetet jelent: egyfelől ez lenne az egyetlen közös darab a Breitkopf- és a Traeg-katalógus között, másfelől pedig a Traeg-katalógusban hirdetett egyetlen olyan szimfónia, amely Kremsmünsterben fennmaradt.

Látható, hogy a Traeg-katalógusban hirdetett szimfóniák közül több a Breitkopf-katalógus darabjainál szélesebb körben vált ismertté, ami azt jelzi, hogy a 18. század utolsó évtizedeiben a bécsi másolatok nagymértékben hozzájárulhattak a Zimmermann-szimfóniák elterjedéséhez. A Haugwitz-gyűjtemény valamennyi szimfóniája szerepel a Traeg-katalógusban, elképzelhető

<sup>187</sup> A két szimfónia másolói részben közösek. a C2 (utólagos?) 2 *Pfeiffen* [piccolo]-szólama 1771-es datálást tartalmaz.

<sup>188</sup> A G2 szimfónián 1771-es dátum szerepel (Biondi *Zimmermann*, xxxiv).

<sup>189</sup> Közvetlen lípcei eredetet egyedül a wolfenbütteli források esetében gyanítunk, különösképpen, hogy egyedül innét dokumentált Zimmermann neve alatt a G5 jelű szimfónia (3. táblázat, 1. sor). Ezt a darabot első tételének a Breitkopf-katalógus és a Sammartini-műjegyzék (N. Jenkins–B. Churgin: *Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini*, Cambridge/MA 1976, 75. No. 43) szerint azonos incipitje alapján Biondi és Múdra kétes hitelességűnek tartja (Biondi *Zimmermann*, xxxiv; Múdra *Európsky*, 268). A háromtételes Sammartini-szimfónia és a négytételes Zimmermann-szimfónia további tételcinek incipitjei azonban nem azonosak. A források későbbi vizsgálata teszi majd lehetővé annak tisztázását, hogy az incipitek véletlen egybeeséséről vagy egy Zimmermann által egészében kölcsönzött első tételről van-e szó.

<sup>190</sup> Traeg No. 4. c-moll „La Lamentazione” = AZ I/1 c8 (cím: a Haugwitz-gyűjteményben, címlapjának fakszimilije: Múdra *Český*, 53; Regensburgban és Český Krumlovban cím nélkül); Traeg No. 7. Esz-dúr „Echo” = AZ I/1 Es4 (cím: Budapest, Kroměříž, Regensburg, London). NB: Az Echo-szimfónia a kürtök visszhangszerűen váltakozó *con sordino* és *senza sordino* játékmódjáról kapta a nevét, amire a Boeck-fivérek képességei inspirálhatták Zimmermann (vö. a 91. jegyzettel); a londoni forrás e technikai nehézség egyszerűsítésére 1–1 hangfogóval, illetve hangfogó nélkül játszó kürt-párt ír elő (Mezei *Zimmermann*, 17).

<sup>191</sup> Traeg No. 2. F-dúr: Vl. princ., Fg., Vlc. = AZ I/1 F3; Traeg No. 5. B-dúr: 2 Clar. (2 Ob.) = AZ I/1 B3; Traeg No. 9. Esz-dúr: 2 Cor. obl. = AZ I/1 Es3; Traeg No. 11. C-dúr: Vl. solo = AZ I/1 C6; Traeg No. 12. G-dúr: 2 clarino, timpani = AZ I/1 G1; Traeg No. 14. C-dúr: 2 Vla = AZ I/1 C5.

<sup>192</sup> A Traeg No. 3. D-dúr szimfóniában nincsenek fáfúvók, csupán 2–2 kürt és clarino; a fennmaradt darabok között nem ismerünk ilyen hangszer-összeállításút.

tehát, hogy mindet a Traeg-cégtől (vagy más bécsi másolóműhelyből) szerezték be.<sup>193</sup> A három legnagyobb szimfónia-gyűjteményben (Regensburg, Český Krumlov, Firenze) nagyjából fele-fele arányban oszlanak meg a Traeg által terjesztett és nem terjesztett szimfóniák. A korai szimfóniákat nagyobb arányban tartalmazó gyűjtemények esetében (Esterházy, Kroměříž, brünni Ágostonosok, Kremsmünster) viszont kisebb arányú és talán csak véletlenszerű az egyezés a Traeg-katalógus szimfóniáival.

A szimfóniák kronológiájának felállításához azonban leginkább az a megfigyelés vezethet közelebb, hogy a Breitkopf-katalógus 1772–75-ös évfolyamai és az 1799-es Traeg-katalógus között – a kérdéses C1 szimfónián kívül – nem találunk átfedést. Ez pedig azt sejteti, hogy a két katalógus egyben két különböző időben keletkezett szimfónia-csoportot is reprezentál. A Breitkopf-nál szereplő, 1776 (vagy talán még Zimmermann Pozsonyba érkezése) előtt írt szimfóniákkal szemben Traegnél már Pozsonyban írt szimfóniákat találunk. E feltevést az is alátámasztja, hogy a két szimfónia-csoport néhány zenei jellegzetességében is eltér.<sup>194</sup>

Az 1772–1775-ös Breitkopf-katalógusok 10 szimfóniájáról megállapítható, hogy

- 1) egyikük sem tartalmaz lassú bevezetést;
- 2) valamennyi négytétéles;<sup>195</sup>
- 3) zenekarukban nem szerepel klarinét;
- 4) a C-dúrban írt darabok instrumentáriuma tartalmaz clarino-párt, más hangnemű szimfóniákban nincsenek clarinók.

Ezzel szemben az 1799-es Traeg-katalógus 11 azonosított szimfóniájáról megállapítható, hogy

- 1) közülük 6 darab tartalmaz lassú bevezetést;
- 2) közülük 6 darab háromtétéles;
- 3) közülük 2 darabban szerepelnek klarinétok;
- 4) nemcsak a C-dúr darabokban, hanem a c-moll, D-dúr, Esz-dúr és G-dúr szimfóniákban is szerepelnek clarinók.<sup>196</sup>

Látható, hogy a Traeg-katalógus szimfóniáiban több olyan formálási és hangszerelési lehetőséggel bővült Zimmermann zeneszerzői eszköztára, amelyeket a Breitkopf-féle szimfóniákban még nem használt. Ezek egyike sem egészen új vagy eredeti találmány ugyan, némelyikük mégis alkalmas arra, hogy a történeti fejlődésnek vagy éppen a speciális pozsonyi viszonyoknak tulajdonítsuk megjelenésüket. A lassú bevezetés az 1780-as évekig meglehetősen ritka a közép-európai szimfóniában.<sup>197</sup> A klarinétok jelenléte, láthattuk már, éppen a Batthyány-zenekar egyik specialitása volt.<sup>198</sup> A clarinók használatának bővülése ugyancsak adódhat a Pozsonyban rendelkezésre álló trombitások kivételes képességeiből. Arra nehezebb magyarázatot találni, hogy

<sup>193</sup> A kapcsolatot megerősíti, hogy az AZ I/1 c8 szimfónia egyedül a Haugwitz-gyűjteményben maradt fenn a Traeg-katalógusban szereplő *La Lamentazione* címmel, továbbá az is, hogy a Traeg-katalógusban az Es3 szimfónia clarinoszólamok nélkül szerepel, s az ismert források közül egyedül a Haugwitz-gyűjtemény szólamanyaga nem tartalmaz clarinókat (Múdra *Český*, 34).

<sup>194</sup> A legtöbb szimfóniának csak incipitjét, tételrendjét és hangszer-összeállítását ismerjük; csupán a mai Magyarország területén, illetve a brünni Ágostonosok gyűjteményében fennmaradt forrásokat (mikrofilmek az MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályán), illetve a modern kiadásban hozzáférhető szimfóniákat tudtuk teljes egészükben tanulmányozni.

<sup>195</sup> A B2 szimfónia Brünnben menüett nélkül, Regensburgban menüettel szerepel; a G5 szimfóniához lásd a 189. jegyzetet; az Es1 és F2 darabokról fennmaradt, illetve hozzáférhető forrás hiányában nincsen adatunk.

<sup>196</sup> Az Es3 és G3 szimfóniában a Traeg-katalógus nem tünteti fel a clarinókat, ezek azonban a fennmaradt forrásokban szerepelnek (vö. a 193. jegyzettel).

<sup>197</sup> Haydn – a korai Napszak-szimfóniák speciális esetétől eltekintve – csak 1773 táján használja a lassú bevezetést néhány esetben (50., 60., 54., 53. szimfónia), majd 1780 után mind gyakrabban. NB. A következőkben rendszeresen hivatkozunk párhuzamként Haydn-szimfóniákra. Ennek egyik oka, hogy az olvasó ezekhez férhet hozzá legkönnyebben. Másfelől azonban azt is megmutatjuk majd, hogy Zimmermann valóban követett Haydnnál látott mintákat. (A Haydn-szimfóniák datálását Gerlach *Chronologie*, 210–215 alapján adjuk meg.)

<sup>198</sup> Sperger Pozsonyban írt 12 szimfóniája közül 2 Esz-dúr szimfóniájában használt klarinét-párt (D-SWI Mus. 5163, 5165).

a négytételes szimfónia mellett megjelenik a háromtételes, menüett nélküli szimfónia-típus is, bár elképzelhető, hogy ezt a Batthyány-kottatárban bőségesen reprezentált, francia szimfonikus irodalom megismerése okozta.

Ha megkíséreljük a katalógusokban nem dokumentált szimfóniákat besorolni a kirajzolódó két kronológiai csoportba, akkor 3 további szimfóniát vélhetünk a korábbi darabok közé tartozónak (3. táblázat, 11–13. sor). Ezek egyikében sincs lassú bevezetés, nincsenek bennük sem klarinétok, sem clarinók,<sup>199</sup> közülük kettőről tudjuk, hogy négytételes (a harmadikról nincs adatunk). Csekély számú fennmaradt forrásuk eloszlása pedig nem mond ellent a korai szimfóniák szűkebb körű elterjedtségéről szóló megfigyelésünknek.

További 11 szimfóniáról gondoljuk egy vagy több zenei jegye alapján, hogy a pozsonyi időszakban íródhatott (3. táblázat, 25–35. sor). A C7 szimfónia esetében a lassú bevezetés meglétét döntő érvnek találjuk. Négy szimfóniában (Es2, A1, B1, B4) a klarinétok jelenléte tűnik meggyőzőnek (közülük kettő egyúttal háromtételes is). A fennmaradó hat szimfónia (D1–D4, F1, A2) egyik eddig említett kritérium alapján sem tűnik elég jellegzetesnek, ezért besorolásukhoz egy további szempontot, a finálék néhány zenei jellemzőjét hívjuk segítségül (4. táblázat).

		Katalógus	Metrum	Tempó	Forma
1.	B2	Breitkopf	2/4	Presto	A-B-A+kóda
2.	e2	Breitkopf	2/4	Allegro	A-B-A+kóda
3.	G2	Breitkopf	6/8	Presto	A-B-A+kóda
4.	C1	Breitkopf	2/4	Allegro	szonáta
5.	C2	Breitkopf	2/4	Allegro, un poco andante riposo	szonáta
6.	G5	Breitkopf	2/4	Presto	?
7.	D6		2/4	Presto, allegro	?
8.	B5		2/4	Presto	?
9.	e3	Breitkopf	c	Allegro	?
10.	G3	Traeg?	3/8	Presto	A-B-A+kóda
11.	G1	Traeg	2/4	Allegretto	szonáta
12.	Es4	Traeg	6/8	Allegro	szonáta
13.	B4		6/8	Presto	szonáta
14.	Es3	Traeg	2/4	Presto	rondó
15.	C5	Traeg	6/8	Allegro molto	rondó
16.	C6	Traeg	2/4	Presto	?
17.	C7		2/4	Presto	?
18.	D3		2/4	Allegro	?
19.	A1		2/4	Allegro	?
20.	F3	Traeg	2/4	Andante	variáció
21.	B1		2/4	Andante – Allegro vivace	variáció
22.	C4	Traeg?	c	Allegro moderato	rondó
23.	c8	Traeg	c	Allegro moderato	rondó
24.	D2		c	Allegro moderato	rondó
25.	F1		c	Rondeau: Moderato	rondó
26.	A2		c	Allegro moderato	rondó
27.	D4		2/4	Rondeau: Allegro sostenuto	rondó
28.	Es2		c	Allegro spiritoso	?
29.	B3	Traeg	3/4	Tempo di minuetto	rondó
30.	D1		3/4	Moderato, Tempo di minuetto	rondó

#### 4. táblázat

<sup>199</sup> A D6 szimfóniához megjegyzendő, hogy a Breitkopfnál szereplő, korai szimfóniák között nem szerepel D-dúr darab, s így nem megállapítható, hogy Zimmermann használta-e a clarinókat már korábban is e számukra jól fekvő hangnemben: az általunk későbbre datált D1–D5 szimfóniák mindegyikében szerepelnek clarinók.

A Breitkopf-katalógusban dokumentáltan (4. táblázat, 1–6. és 9. sor), illetve a feltételezeten (7–8. sor) korai szimfóniák fináléi – az e3 szimfóniától eltekintve – „kis metrumokat”, 2/4-et vagy 6/8-ot használnak, tempójuk *Allegro* vagy *Presto*. A tanulmányozott tételek kódával lekerékített háromrészes formát vagy szonátaformát mutatnak (a jelen kötetben mindkettőre akad példa: e2, illetve C1).

A későbbinek vélt szimfóniák fináléi metrum, tempó és forma tekintetében nagyobb változottságot mutatnak:

1. *típus*: Hasonló a korábbi, „kis metrumú”, gyors tempójú finálékhoz; egy részük a formai tekintetben is korábbi két típus valamelyikébe sorolható, némelyikük azonban két- vagy háromepizódos rondó (4. táblázat, 10–19. sor; kötetünkben: Es3).

2. *típus*: A 2/4-es metrum másfajta használatát jelzik az *Andante* tempójú variációs finálék (4. táblázat, 20–21. sor), amelyekben szolisztikusan használt zenekari hangszerek is előtérbe lépnek, majd a tételt metrum- és tempóváltással kísért kóda zárja le.<sup>200</sup>

3. *típus*: Új típusként jelentkeznek a  $\text{♩}$  (ritkábban 2/4) metrumú, mérsékelt tempójú, általában *Allegro moderato* feliratú tételek, amelyekben a rondóforma dominál (4. táblázat, 22–28. sor).

4. *típus*: A forma tekintetében a 3. *típus* egy altípusát alkotják a 3/4-es ütemű, *Tempo di Minuetto* feliratú, szintén rondó-formájú finálék (4. táblázat, 29–30. sor; kötetünkben: B3).<sup>201</sup>

Amint a 4. táblázatból látható, a Traeg-katalógus szimfóniái között megtaláljuk mind a négy finálé-típus képviselőit. A katalógusban nem szereplő darabok közül az 1. típusba tartozó B4, C7 és A1 szimfóniákat már más szempontok alapján a kései szimfóniák közé soroltuk, most fináléja alapján melléjük helyezhetjük a formai és hangszerelési szempontból kevésbé jellegzetes D3 szimfóniát is. A variációs fináléjú B1 szimfónia az F3 szimfónia párjának mutatkozik (2. *típus*). A D4, D2, F1 és A2 szimfóniáknak – a Traegnél szereplő C4 és c8 szimfóniákhoz hasonlóan – mérsékelt gyors rondó-fináléjuk van, erre az itt viszonylag gazdagon képviselt típusra a korábbi szimfóniák között nem találtunk példát (3. *típus*); a négy darab közül kettő háromtétéles is. Végül a D1 szimfónia *Tempo di Minuetto* rondójával és háromtétéles szerkezetével a B3 szimfónia mellé helyezhető (4. *típus*).

Filológiai és részben zenei jegyek alapján kirajzolódik tehát Zimmermann szimfonikus természetének két kronológiai csoportja. A csoportok szétválasztásának folyamán egyúttal megismerhettük a szimfóniák hangszerelésének, tételrendjének és tételtípusainak néhány vonását, illetve ezek jellegzetes változásait. A következőkben a jelen kötetben közreadott négy szimfónia példáján, aprólékosabb elemző megfigyelésekkel árnyaljuk ezt a zeneszerzői portrét.

\* \* \*

A kötetünkben közzétett négy szimfóniát egyedül közös provenienciájuk köti össze. Kézirataik eredete a 19. század elejéig követhető vissza: együtt szerepelnek J. N. Hummel 1806-ban a kismartoni Esterházy-kottatárról készített inventáriumában.<sup>202</sup> Ehhez képest véletlenszerűnek tűnik, hogy mind a négy szimfónia megtalálható a Breitkopf-katalógusokban, kettő (esetleg három?) pedig a Traeg-katalógusban is.

<sup>200</sup> Hasonló tempójú, ütemmutatójú és szerkezetű tételeket ír Haydn a 72. szimfónia *Andante* (1763 körül), illetve a 31. szimfónia (1765 körül) *Moderato molto* fináléiban.

<sup>201</sup> A mérsékelt tempójú, páros ütemű rondó, illetve a *Tempo di Minuetto* alkotja a szintén pozsonyi keletkezésű 12 vonósötös fő finálétípusait is; igaz, ott az utóbbi nem rondóként, hanem szonátaformájú finálékban fordul elő (Mezei *Zimmermann*, 26sk.).

<sup>202</sup> 1. *Von Zimmermann in B, mit allen Stimmen.* / 2. *Detto in Es, detto.* / 3. *Detto in E minore, detto.* / 4. *Detto in C, detto* (Hárich *Inventare*, 99).



A jelen kötet első két szimfóniája (AZ I/1 e2 és C1) nagyjából egy időben, az 1770-es évek elején keletkezhetett, így egyes zenei jellegzetességeiket együtt tárgyalhatjuk, Zimmermann korábbi korszakának jellemző vonásaiként. Mindkét darab – akárcsak a többi 1776 előtti Zimmermann-szimfónia – négytételű, a ciklusban a menüett a harmadik helyen áll. Ezen túlmenően azonban az egyes tételek formálása és alapkaraktere tekintetében a két szimfónia eltérő hagyományvonalakhoz kapcsolódik.

A C1 szimfónia gyors tételeiben a két oboához két kürt helyett két clarino társul.<sup>203</sup> A lassú tételben a budapesti forrás szerint a C-clarinókat F-kürtök váltják fel, míg a kremsmünsteri forrásban a gyors tételekben sem clarinók, hanem C-kürtök szerepelnek (vö. a 35. oldallal). Noha a clarinószólamok a kötetünkben közöttük mások, clarino-párt használó darab, az Es3 szimfónia alsó és felső hangterjedelmi határát (főként a Menüettben és a Trióban) egyaránt túllépik, úgy véltük, hogy hitelességük eléggé megalapozott ahhoz, hogy a közreadásban a szólamokat erre a hangszerre jegyezzük le. Az is indokolja a clarinók jelenlétét, hogy velük együtt *Tamburo militare*, egy a mai kisdobhoz hasonló, hangolatlan ütőhangszer is szerepel, amely hozzájárul a kremsmünsteri forrás címlapján jelzett, katonás hangulathoz (*Symphonia militare*).<sup>204</sup>

Az e2 szimfónia a szokásos 2 oboa–2 kürt összeállítású fúvóskart használja. Feltűnő vonása nem hangszerelése, hanem moll-hangneme, amely a nyitótételen túl a menüettet és a finálét is jellemzi. Az 1770-es évek eleji keletkezési időpont, valamint ritmikai és harmóniai jellemzők alapján a darabot besorolhatjuk a Haydnnál és más kortársaknál ekkoriban regisztrált *Sturm und Drang* stílusirányba.<sup>205</sup> Zimmermann-nál azonban nem csupán a moll-kompozíciók iránti általános érdeklődés figyelhető meg: őt kifejezetten az e-moll hangnemhez fűzhető kivételes viszony. Másik korai moll-szimfóniája ugyanezt a hangnemet használja (AZ I/1 e3), de más műfajokban is előfordulnak e-moll nyitótételek, akár ettől eltérő alaphangnemű kompozíciók élén is.<sup>206</sup>

A mollban írott zenekari tételek e korszakban felvetnek egy speciális technikai problémát, nevezetesen a dúr-felhangokat játszó kürtök hangolásának megválasztását. Haydn 1775 előtti moll-szimfóniatételeiben kétféle megoldást figyelhetünk meg: 1770 előtt a tétel alaphangjára hangolt kürt-párt használt, 1770 után pedig egy-egy, az alaphangra, illetve a párhuzamos dúr hangnem alaphangjára hangolt kürtöt kombinált.<sup>207</sup> Zimmermann az e2 szimfóniában mindkét kürtöt a párhuzamos dúr alaphangjára hangoltatja (2 G-kürt), amire Haydnnál szintén van példa.<sup>208</sup> E választásnak azonban az a hátránya, hogy éppen az alaphangnem tonikája nem szólaltatható meg könnyen.<sup>209</sup> Ebből következően a kürtök az e-moll szakaszokban szokatlan módon a tonikai hármastercét, illetve a kvintjét erősítik, míg a domináns G-dúrban a megszokott kürtmeneteket találjuk.<sup>210</sup> Zimmermann egy helyütt, a nyitótétel kidolgozásában megkockáztatja a Haydnnál ekkoriban még nem használatos, fojtással képzett félhangnyi módosítást is, igaz, óvatosságból *a due* írja a kényes hangot.<sup>211</sup>

<sup>203</sup> A kürtök az általunk áttekintett Zimmermann-szimfóniák közül ezen kívül a 4 clarinót használó AZ I/1 D1-ben, valamint a *Sinfonia pastoritia* címet viselő G3 szimfónia egyik fennmaradt forrásában hiányzanak.

<sup>204</sup> A másik korai, *militare* melléknevű szimfónia (AZ I/1 C2) ugyancsak használ *tamburót*; feltehetőleg mindkettő a keletkezésük helyén létezett hagyományhoz kapcsolódik.

<sup>205</sup> A *Sturm und Drang* terminus – amely nevét egy néhány évvel későbbi német irodalmi irányzattól kölcsönzi – az újabb szemléletmód szerint ugyan sem történetileg, sem tartalmilag nem alkalmas e stílus jelenségei leírására, azonban közismertsége miatt mégis alkalmazzuk (a terminus ellentmondásosságához lásd: L. Finscher: *Sturm und Drang*, in: *MGG Sachteil*, Bd. 8. 1998. 2016–2022. hasáb).

<sup>206</sup> Az AZ VIII/1 C4a jelű C-dúr mise e-moll *Kyrieje* (vö. a 24. oldallal), illetve egy csembalóra, hegedűre és brácsára írt A-dúr divertimento e-moll, *siciliano* nyitótétele (AZ III/1 A1).

<sup>207</sup> 34. d-moll, 49. f-moll és 26. d-moll (1763 és 1768 között), illetve 44. e-moll, 52. c-moll (1771 körül); a kürtök hangolásának kérdéséhez lásd: Gerlach *Chronologie*, 157skk.

<sup>208</sup> 46. H-dúr szimfónia (1772) h-moll lassú tételében: (H-kürtök hiányában) 2 D-kürt.

<sup>209</sup> Írott a"-t (hangzó e"-t) az egész szimfóniában egyedül a G-dúr (!) Trióban találunk, jelentéktelen melodikus díszítésként (36. és 53. ütem).

<sup>210</sup> A különbség érzékeltetésére vö. az I. tétel 40–48. ütemeit (G-dúr) a III–119. ütemekkel (e-moll).

<sup>211</sup> I. tétel, 56. ütem: írott fisz" (hangzó cisz").

Mindkét korai szimfóniára jellemző a brácsa és a fúvósok önállóan használata. A brácsa néhány kivételes ponttól eltekintve unisonóban vagy oktávmenetben halad a basszussal; ahol mégsem, az inkább a basszus függetlenedésének a jele.<sup>212</sup> Ugyancsak feltűnő, hogy a brácsa mindkét Trióban hallgat.<sup>213</sup> A fúvósok nem játszanak az e2 szimfónia lassú tételében, a C1 szimfónia *Andanté*jában pedig csupán a kontrasztáló, melléktéma-szerű szakaszokban jutnak szóhoz, ekkor sem önállóan (16–26. és 39–49. ütem).<sup>214</sup> A gyors tételekben többnyire töltelékshólamként szerepelnek; az oboáknak önálló funkciójuk csak a C1 szimfónia I. tételének oboa–vonós párbeszédre épülő melléktémájában (12–19. és 66–73. ütem), illetve az e2 szimfónia I. tétele kidolgozásának egy pontján van (68. és 72. ütem). Apró, de figyelemreméltó hangszerelési ötlet, ahogyan az e2 szimfónia I. tételének reprízében az expozícióban csak vonósokra hangszerelt melléktéma második felét a kürtök alátámasztják (105–110. ütem). Alárendelt szerepükhöz képest a fúvósok előtérbe lépnek viszont mindkét szimfónia Triójában: az e2 szimfónia G-dúr triójában a három hangszercsoport (oboák, kürtök, vonósok) egymástól független motivikát használ. A C1 szimfónia Triójában pedig az oboák és a hegedűk unisonóban haladnak, s minthogy a tétel elején a basszus *Fagotto solo* felirattal van ellátva, akár az is elképzelhető, hogy a hegedűk elhagyásával a Trió ötszólamú, dob-kíséretes *Harmoniemusikként* hangozzék el, ami jól illenék a szimfónia *militare* jellegéhez.

A C1 szimfónia I. tétele kivételesen tömör fogalmazású, a legrövidebb az általunk tanulmányozott 14 nyitótétel közül.<sup>215</sup> Főtémája mindössze 11 ütem alatt elvezet a domináns zárathoz. Ez a mindvégig forte dinamikájú, elsődlegesen harmóniai fogantatású terület két, elízióval összekapcsolt folyamatot tartalmaz: a tonikáról a dominánssra leereszkedő, barokkos basszusmenetet (1–7. ütem) egy domináns orgonapont követi (7–11. ütem). Azért érdemes ezekre az eszközökre felfigyelni, mert mindkettő visszatér még a tétel folyamán: az előbbi a melléktémából való továbbvezetésben (17–19. ütem), illetve a kidolgozás elején (34–37. ütem), míg az utóbbi – az átvezetés idézeteként – az expozíció lezárásakor (29–33. ütem). Hogy bennük nem egyedi megoldásokat, hanem Zimmermannra ekkortájt jellemző stílusjegyeket ismerhetünk fel, kitűnik abból, hogy mindkét jelenség megfigyelhető az e2 szimfónia I. tételében is: a főtéma forte szakasza (1–4. ütem) szintén leszálló basszusmenetre épül, és a domináns moduláció megerősítése is ugyanazzal a motivikával történik, mint az expozíció lezárása (vö. a 24–29. és a 40–45. ütemeket). A C1 szimfóniában a nyitótétel alig hatodát kitevő kidolgozási szakasz ahhoz sem elég hosszú, hogy a kezdő G-dúr hangnemből kimozdulva valódi modulációs tervet valósítson meg. Ezzel szemben a repríz 20%-kal hosszabb az expozíciónál, az amott feltűnően rövid főtéma-terület hangnemi kitérést is tartalmazó bővítése által (vö. a 10–11. és az 57–65. ütemeket).

A C1 szimfónia másik szonátaformájú tétele, a finálé más belső arányokat mutat. Az expozíció két szakasza azonos tematikus és harmóniai folyamatok kétféle kibontása: az előbbi félzárathoz (1–20. ütem), az utóbbi valódi domináns modulációhoz vezet (21–54. ütem). Az erősen lerövidített repríz ezt a két folyamatot eggyé tömöríti, és a 13–32. ütemek mechanikus kihagyásával (illetve a domináns szakasz tonikába transzponálásával) ismétli meg az expozíciót. E két pillér között az I. tételénél hosszabb és tagoltabb a kidolgozás, amely a korabeli konvenció előírta

<sup>212</sup> C1 szimfónia, II. tétel. 20–21. stb. ütemek, ahol a basszus önálló szólamként elválik a felső szólamoktól; e2 szimfónia, IV. tétel, 17–20. és 73–76. ütem, ahol a hegedűk és a basszus között rövid kvintimitáció jön létre.

<sup>213</sup> Ugyanígy a nagyjából egyidős C2 szimfóniában is.

<sup>214</sup> Szintén hallgatnak a fúvósok a G2 és a B2 jelű szimfóniák lassú tételeiben; ezzel szemben a C2 szimfónia F-dúr *Andanté*jában csak a kürtök és a clarinók hiányzanak, az oboák és a fagottok szerepelnek. Haydnnál 1768 után válik normává a lassú tételben a tutti-hangzás (Gerlach *Chronologie*, 133sk.).

<sup>215</sup> 87 ütem; e metrumú további nyitótételek (C2, D1, E1, e2, G3, B2, B4): 91–197 ütem; e metrumú nyitótételek (C4, Es3): 144, illetve 284 ütem; 3/4 metrumú nyitótételek (G2, G1, B3): 112, 220, illetve 256 ütem; 2/4 metrumú nyitótétel (Es4): 472 ütem.

legfontosabb mellékhangnemet, a-mollt is érinti, sőt ebben a hangnemben új tematikus anyagot is bemutat (71–78. ütem).

Az e2 szimfónia írásmódja lényegesen érettebb a C1 szimfóniáénál. Ezt bizonyára annak tulajdoníthatjuk, hogy Zimmermann itt nemcsak egyszerűen a *Sturm und Drang* aktuális írásmódját követte, hanem kimondottan minta után komponált, s e minta Haydn szintén e-mollban írt 44. szimfóniája volt.<sup>216</sup>

A két azonos hangnemű darab kapcsolatát leginkább a kánonként megfogalmazott menüett mutatja.<sup>217</sup> Zimmermann nem csupán a kánon-menüett szerkesztési elvét vette át Haydntól, hanem saját menüettjének témáját is közvetlenül Haydn e-moll menüettjéből kölcsönözte. Elhagyta a Haydn-nál szereplő fejmotívumot, de e-mollba transzponálva pontosan átvette a Haydn-nál G-dúrban álló folytatást (lásd az 1. kottapéldát a 87. oldalon). A menüett középrésze már Zimmermann saját találmánya, akárcsak a visszatérésben felvetett ötlet, hogy a Haydntól kölcsönzött szakaszt itt a szoprán és basszus felcserélésével kettős ellenponttá alakítsa át (16–25. ütem).<sup>218</sup>

A Haydn-példa hatása az e2 szimfónia nyitótételének számos pontján – bár rejtettebben – szintén kimutatható. E tételben a szonátaforma egyes szakaszai kiegyenlítettebb arányokat mutatnak, mint a C1 szimfóniában, így a domináns zárlatot megelőző főtéma-terület és átvezetés már együttesen az expozíció nagyobbik részét tölti ki (48 ütemből 29). A Haydn-hatás rögtön a főtéma megfogalmazásakor megmutatkozik: egy unisono, forte fejmotívumot a vonósokra hangszerelt piano periódus követ, akárcsak a 44. szimfónia kezdetén. A Haydn-tétel menetéhez igazodik az átvezető szakasz szerkesztése is, amennyiben Zimmermann a főtéma forte témafejét a basszusba helyezi, és moduláló ellenszólamot állít vele szembe.<sup>219</sup> A domináns G-dúr hangnem megerősítéséhez (majd az expozíció lezárásához) Zimmermann, úgy tűnik, egy másik mollhangnemű Haydn-kompozícióból, az 1765 táján keletkezett 39. g-moll szimfónia fináléjából kölcsönzi a megfelelő formarész motivikáját.<sup>220</sup> Végül az expozíció zárómotívumának is megtaláljuk a párhuzamát Haydn-nál, ismét az e-moll szimfónia nyitótételében.<sup>221</sup> Haydn és Zimmermann expozícióinak formaelve között lényeges eltérés azonban, hogy Haydn monotematikus szerkesztésmódjával szemben Zimmermann nem mond le az önálló profilú melléktéma-terület megfogalmazásáról, bár ezt Haydnra jellemző, szinkópált kísérettel látja el (30–37. ütem).

Az e2 szimfónia nyitótételében a kidolgozási rész a C1 szimfónia szonátaformájú tétéleinél változatosabb, gazdagabb modulációs tervet valósít meg. Három szakasza (49–56., 57–64. és 65–75. ütem) közül a két szélső azonos modulációs eszközzel halad nagy szekundokkal felfelé (G-dúr–a-moll–h-moll, illetve C-dúr–D-dúr–e-moll): a molltercű dominánst értelmezi át az új hangnem szubdominánsává (a második modulációs szakaszban ugyanezt a harmóniát bővített

<sup>216</sup> Történetileg semmi nem mond ellent annak, hogy az e2 szimfónia megírásakor Zimmermann ismerhette Haydn művét. Az AZ I/1 e2 szimfóniát 1774-ben hirdette a Breitkopf-katalógus. Haydn 44. szimfóniájának legkorábbi forrásadata pedig a Breitkopf-katalógus 1772-es hirdetése. Gerlach stílárius megfigyelések alapján 1770/71-re teszi keletkezését (Gerlach *Chronologie*, 181). Minthogy az egyes Haydn-szimfóniák elterjedésének kezdeti szakasza felderítetlen, nem megállapítható, hogy vajon Csehországban vagy esetleg Pozsonyban láthatta-e Zimmermann Haydn művének kottáját.

<sup>217</sup> A kánon-menüett kérdéséhez lásd: W. Kirkendale: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing 1966. 190sk.

<sup>218</sup> Haydn az e-moll menüettben nem él ezzel a lehetőséggel, kettős ellenpontot találunk azonban a 3. szimfónia kánonmenüettjében (1761 körül).

<sup>219</sup> Vö. Zimmermann: e2 szimfónia, I. tétel, 12–23. ütem és Haydn: 44. szimfónia, I. tétel, 20–27. ütem.

<sup>220</sup> Vö. Zimmermann: e2 szimfónia, I. tétel 24–29., illetve 40–45. ütem és Haydn: 39. g-moll szimfónia (1765 körül), IV. tétel, 20–23. ütem

<sup>221</sup> Vö. Zimmermann: e2 szimfónia, I. tétel, 46–47. ütem és Haydn: 44. szimfónia, I. tétel, 53–54. ütem.

szext-akkorddá alterálva).<sup>222</sup> A kidolgozás harmóniai szempontból leginkább invenciózus szakasza a középső rész, amely egy oktávnyit ereszkedő, kezdetben kromatikus, majd diatonikus basszusszólam fölé helyezett, szinkópákkal, alterációkkal és keresztállásokkal fűszerezett imitációval jut el h-mollból C-dúr dominánsáig.<sup>223</sup> A kidolgozás szokatlanul sűrű harmóniai és részben kontrapunktikus bonyolalmait a négyütemes, periodikus építkezés következetessége szorítja szigorú metrikai keretbe; hat világosan tagolt négyütemes szakasz után a legutolsó azután elízióval emeli ki a repríz kezdetét.<sup>224</sup>

E Zimmermann-tétel példáján közelről vizsgálhatjuk, hogy mit jelenthetett egy kortárs zeneszerző számára Haydn szimfonikus stílusának tanulmányozása, hogyan járulhatott hozzá az ott látott motivikai és harmóniai szókincs átvétele vagy utánzása a saját írásmód ügyességének és természetességének fejlődéséhez. Hogy Zimmermann ennyire jó tanítványnak bizonyult, ez mindenestre tehetségét bizonyítja.

Az e2 szimfónia 2/4-es metrumú fináléja – a C1 szimfónia fináléjától eltérően – a korai Zimmermann-szimfóniák másik formai típusát, a kódával lekerékített, háromrészes szerkezetet használja. E tétel azonban lényegesen hosszabb, mint a hasonló formájú többi Zimmermann-finálé.<sup>225</sup> Ehhez a formamodellhez hiába keresünk kortárs Haydn-mintát, minthogy az ilyen soroló formát (*Reihungsform*) Haydn csak nagyjából 1765-ig használta a szimfónia-fináléiban szokásos szonátaforma konkurenseként.<sup>226</sup> Ha azonban eltekintünk a formai különbségtől, ritmikai és motivikai tekintetben ismét a 44. e-moll szimfónia szonátaformájú fináléja kínálkozik párhuzamul. A Haydn-fináléokra az 1770-es évek elején jellemző  $\text{♩}$  metrumot azonban Zimmermann a konvencionálisabb 2/4-es metrummal helyettesíti; azáltal viszont, hogy a Haydnnál negyedelő alaplüktetés Zimmermannnál nyolcaddá diminuálódik, a kétféle metrum lényegében azonos ütemérzetet sugall.

De eszünkbe juthat egy másik Haydn-finálé is, a 45. fisz-moll szimfónia *Prestója* (1772). Ezt a gyanút leginkább a Zimmermann-finálé terjedelmes, a tétel közel harmadát kitevő kódája kelteti fel. Nincs itt persze szó olyan zseniális trouvaille-ról, mint amilyen a Búcsú-szimfónia záró *Adagiója*, azonban a *maggiore*-kitérés,<sup>227</sup> a mozdulatlan dermedő basszus, a fűvósok elhagyásával elvékonyított hangzás, az előbb pianissimóba halkuló, végül *perdendosi* elhaló dinamika, és főként a kiírt tempóváltás nélkül, a motivika által sugallt tempólassítás – ezek együttesen mégis mintha olyasfajta kivételes kódá-hatásra törekednének, mint a Búcsú-szimfónia befejezése.

Kötetünk két másik szimfóniája (AZ I/1 Es3 és B3) már pusztán tétélei terjedelmével tanúskodik arról a változsról, ami Zimmermann műhelyében az 1770-es évek eleje és vége között lejátszódott. A finálékat leszámítva valamennyi tétel másfélszer-kétszer hosszabb a korábbi darabokénál. Ez természetesen nem pusztán mennyiségi gyarapodás, hanem együtt jár a zenei forma megszervezésének új eszközeivel.

<sup>222</sup> Ennek a modulációs szekvenciának sok rokonát találjuk Haydnnál, a legközelebbi párhuzam ismét a 39. g-moll szimfóniában található, az I. tétel visszavezetésében (74–81. ütem: Esz-dúr – f-moll – g-moll).

<sup>223</sup> Ennek a kromatikus basszusmenetnek is van mintája Haydnál: vö. Zimmermann: e2 szimfónia, I. tétel, 57–64. ütem és Haydn: 44. szimfónia, IV. tétel, 79–96. ütem.

<sup>224</sup> Nem szekvencialánban, de hasonló harmóniamenettel és ugyancsak elízióval készíti elő Haydn a 44. szimfónia nyitótételének reprízét (98–101. ütem).

<sup>225</sup> 129 ütem: G2: 45. B2: 87, G3: 93 ütem.

<sup>226</sup> 18., 20., 15. és 34. szimfónia (1757 és 1763 között). E csoporttal azért sem hozható összefüggésbe az e2 szimfónia fináléja, mivel a Haydn-példák többnyire páratlan metrumúak (3/4 vagy 3/8), egyes szakaszaik ismétlőjel nélkül lejegyzettek, középrészük pedig minden esetben a minore-hangnemben áll.

<sup>227</sup> Az egyetlen fennmaradt forrás írásmódja igen homályos: az E-dúr utaló módosítójelek csak a 88–92. ütemben vannak jelezve, ezek ismétlésekor (93–96. ütem) már nem. A közreadó értelmezése szerint a módosítójeleket – így a vezetőhangot is – mellőző 97–129. ütemek visszatérnek e-mollba. Lchetséges azonban az is, hogy a szerzői szándék szerint a 88–92. ütem módosítójelei a tétel végéig, kvázi előjegyzés-váltásként érvényben maradnak.

Hogy mindkét szimfónia immár Pozsonyban, a Batthyány-zenekar virtuózai számára készülhetett, annak a fúvósok kezelésében azonnal látszik a nyoma. Az Es3 szimfónia két egészen kivételes képességű kürtöst foglalkoztat, míg a B3 szimfóniában a hatszólamú *Harmonie*-ként kezelt fúvósok (2–2 klarinét/oboa,<sup>228</sup> fagott és kürt) mindhárom tételben önálló, részben a forma kialakítását is meghatározó szerephez jut.<sup>229</sup> Ezzel egyidejűleg a vonósok írásmódja is jelentősen differenciálódik. Mindkét szimfóniában találunk olyan helyeket, ahol a basszus elhagyásával a brácsa tölti be a legelső szólam szerepét,<sup>230</sup> vagy ahol a brácsa is elmarad, és csak a két hegedűszólam játszik.<sup>231</sup> Akadnak példák rafinált, szolisztikus jellegű fúvós–vonós együtthangzásokra is.<sup>232</sup>

Az Es3 szimfónia nyitótételének *c* ütemmutatója viszonylag gyakori Zimmermannál, főként a későbbi szimfóniák nyitótételei között; rendszerint mérsékeltebb, *Moderato* vagy *Allegro moderato* tempójelzéssel.<sup>233</sup> Mindvégig annyira következetes a kétütemes tagolás, hogy akár az egész tétel átírható lenne 4/4-be, diminuált ritmusértékekkel, az ütempárok összevonásával.

A főtéma-terület és az átvezetés ismét az expozíció nagyobbik felét tölti ki (60 ütem 112-ből) és kivételesen tagolt. A vonósok nem elégszenek meg egy téma exponálásával (1–14. ütem), hanem egy újabb, akár az átvezetés irányába is továbbvezethető periódussal fűzik tovább a tételt (15–22. ütem). A fúvósok belépése ezután meglepetésként hat, majd a félzárlat után akár már a melléktémára is számíthatnánk (23–30. ütem). Azonban itt újból a főtémához kanyarodunk vissza a – Landon Haydn-elemzései nyomán – *double announcement*nek nevezett fordulattal. Azáltal azonban, hogy ezen a ponton a szólókürtök ellenszólammal csatlakoznak a főtéma ismétléséhez, Zimmermann azt sugallja, mintha egy kürtverseny zenekari ritornelljét hallottuk volna eddig. Az első kürt virtuóz belépésének a kortárs szimfonikus irodalomban aligha találni párját; egyetlen Haydn-példa juthat eszünkbe, az 51. szimfónia (1773 körül) szintén Esz-kürtöt használó, hasonló magasságba helyezett kürt-témával induló *Adagiója*.<sup>234</sup> A látszólag véletlenszerű párhuzamot azért indokolt idézni, mert úgy sejtethetjük: mindkét darab egyazon kürtös, az Eszterházáról Pozsonyba átszerződött Carl Franz számára íródhatott. (Hogy Zimmermann ezúttal is mintaként használhatta a Haydn-tételt, erre az Es3 szimfónia lassú tétele motivikai rokonságokat is mutat.) Kérdés ugyanakkor, ki lehetett Pozsonyban az a másik kürtös, aki a második kürt szintén roppant igényes szólamát megszólaltathatta. Már a főtéma kürt-variánsának a kísérete is megerőltető (36–45. ütem), még inkább a folytatás, amelyet Haydn egy másik kürtös bravúrdarabjából, a 72. szimfóniából (1763 körül) kölcsönözhetett Zimmermann (lásd a 2. kottapéldát a 87. oldalon). Hogy azonban mégsem kürtversenyt hallunk, ezt mutatja, hogy a melléktéma után a kürtök a háttérbe húzódnak, a zárótémák sorozatát a vonósok és a tutti váltakozva szólaltatja meg (74–112. ütem).

<sup>228</sup> Zimmermann feltehetőleg klarinétokra írta a szimfóniát. A jelen közreadáshoz felhasznált szólammásolatok közül egyedül a budapesti forrásban találhatók B-klarinét- és (későbbi) oboaszólamok. A többi forrásban kizárólag C-ben írt oboaszólamot találunk, noha a címlapokon általában *Oboe ó Clarinetti* felirat olvasható.

<sup>229</sup> Elképzelhető, hogy ennek a szimfóniának a bemutatójáról szól a *Preßburger Zeitung* egyik beszámolója: [Es] „wurde eine ganz neue und eine der schönsten Symphonien vom Herrn Zimmermann [...] aufgeführt. Clarinet; Fagott; Waldhorn und Violoncello waren obligat, und eine Stimme übertraf die andere in der guten Ausführung.” (PZ 1778. március 18.). Ugyan a szimfónia jelen formájában a kiemelt csellószólamnak nem találjuk nyomát, de nem kizárt, hogy két fagottos hiányában (1778-ban egyedül Jahn dokumentált fagottosként a számadásokban), az első fagott szólamát a cselló vehette át.

<sup>230</sup> Es3 szimfónia, I. tétel, 27–35. ütem, a IV. tétel rondótémája (13–20. stb. ütem); B3 szimfónia, I. tétel, 81–85. ütem.

<sup>231</sup> B3 szimfónia, I. tétel, 118–123. ütem, III. tétel, 21–26. és 31–34. ütem.

<sup>232</sup> Es3 szimfónia, Trió, 45–49. ütem: 2 oboa, 2 hegedű; B3 szimfónia, III. tétel, 87–90. ütem: oboa, fagott, basszus, uo. 95–99. ütem: oboa, 2 hegedű, basszus.

<sup>233</sup> E1, A3, C4, C6, F3, C3, D4, Es2. Haydn 1770 és 1780 között keletkezett szimfóniáinak nyitótételeiben viszonylag ritkán fordul elő ez a metrum, tempója rendszerint igen gyors, *Vivace* vagy *Presto*.

<sup>234</sup> Zimmermannál a csúcs hang: írott esz''' (hangzó g''': 35. ütem), Haydnnál: írott f''' (hangzó asz''': 51. szimfónia, II. tétel, 6. ütem).

A kidolgozás nem egyszerűen céltudatosan, hanem kimondottan rutinosan kezeli a d-mollon és g-mollon át c-moll felé irányuló modulációs folyamatot, ökonomikusan az expozíció záró-motívumával erősíti meg a célhangnemet (vö. 107–110 és 147–148, illetve 153–156), változatosan játszik a tutti és a vonósok ellentéteivel és az e2 szimfóniában is megfigyelt szinkópák izgalmat keltő hatásaival. A tétel formai szempontból legkülönösebb szakasza azonban az expozícióhoz képest jelentősen átalakított repríz. Már kezdőpontját sem könnyű meghatározni, hiszen a tematikus visszatérésre csak a 203. ütemben kerül sor, míg a hangnemi visszatérés – terjedelmes visszavezetés után – már a 173. ütemben bekövetkezik. A kettő közötti területet új témák töltik ki, amelyek főként a kürtök virtuozitását fitogtatják.<sup>235</sup> Szóhoz jut azonban a főtéma-terület fúvós-motívuma is, amely ezúttal nem egy periódus hangsúlyos előtagjaként, hanem hangsúlytalan utótagjaként hangzik fel (vö. a 23–30. és a 189–202. ütemeket), majd félzárlatával – a *double announcement* második témabelépéséhez hasonlóan – vezet rá a tematikus visszatérésre. A vonóstéma visszatérése után a repríz erősen lerövidített (112 helyett 82 ütem); kimarad belőle a kürtök főtéma-változata (ezt a tematikus reprízt megelőző Esz-dúr szakasz helyettesítette), mi több, az expozíció első melléktémája is (61–73. ütem). Az utóbbit, ami a szonátaforma hangnemi rendjének szabályával szemben súlyos vétségnek tetszhet, az a technikai megfontolás indokolhatta, hogy az expozícióbeli B-dúr téma Esz-dúr transzpozíciója kvarttal magasabban játszhatatlan, kvinttel mélyebben viszont hatástalan lenne a szólókürtön.

A pozsonyi szimfóniákban mutatkozó terjedelemlnövekedés a lassú tételekben a formai szerkezet megváltozásával is együtt jár: a korábbi szimfóniák kétrészes (kidolgozás nélküli) szonátaformáival szemben a későbbiekben többnyire önálló kidolgozási szakasz után, a nyitó téma és hangnem együttes visszatéréseivel jelentkezik a repríz. Az Asz-dúr *Andanté*-ban a fúvósokat kizárólag a kürtök képviselik, mégpedig – a többi tételhez hasonlóan – Esz-be hangolva. Áthangolás hiányában csupán az expozíció és a kidolgozás domináns hangnemű szakaszaiban használhatók teljes értékűen, a reprízben szinte végig hallgatniuk kell, ami után ható áthangszerezésre kényszeríti a zeneszerzőt (vö. a 19–22. és 80–81. ütemeket).<sup>236</sup> Ennek megfelelően a kürtök nem vehetnek részt a főtéma megszólaltatásában sem, hanem majd csak annak Esz-dúrba transzponált változatát játszhatják (a 41. ütemtől). Kürtök hiányában persze a tétel indítása nem hasonlíthat Haydn 51. szimfóniájának Esz-dúr *Adagio*-jára. Hogy Zimmermann számára mégis mintául szolgálhatott a Haydn-tétel, arra a kidolgozásban néhány félreérthetetlen motivikus kapcsolat utal. Ilyen a tizenhatod-triolák használata, mind kürt-repetíciókban, mind vonós-figurációkban.<sup>237</sup> A 2. kürtnek a repríz elé beiktatott akkordfelbontása pedig kimondott Haydn-idézetként hat (lásd a 3. kottapéldát a 87. oldalon).

Az Es3 szimfónia 2/4-es, triolalüktetésű *Presto* fináléja egy már Zimmermann korai szimfóniáiban is előforduló típust alkalmaz.<sup>238</sup> Formálása azonban nem kapcsolódik a korai szimfóniákéhoz, amennyiben a későbbi szimfóniákban gyakran előforduló rondóformát használja. Feltehetőleg a rondótéma (13–28. ütem) piano kezdete miatt illeszt Zimmermann egy félzárlatra kifutó forte bevezetést a téma elé. A *caccia*-jellegű téma ismét a kürtöket helyezi az előtérbe, a három epizódot (Esz-dúr, c-moll, Esz-dúr) a vonósok exponálják, csak az utolsóban kapso-

<sup>235</sup> Itt éri el csúcshangját a második kürt: irott g" (hangzó b'; 183. ütem); kötetünk többi darabjában a második kürt soha nem megy irott f" fölé.

<sup>236</sup> Haydnnál a kürtöknek a lassú tételbeli szerepeltetése és ezzel együtt az új hangnemhez való áthangolása 1768 után válik normává. A 43. Esz-dúr szimfónia (1771 körül) szintén Asz-dúr lassú tételében azonban megfelelő csótoldalék hiányában a kürtök szintén Esz-be hangoltak, ami – noha szerepük korántsem olyan exponált, mint Zimmermann-nál – hasonlóan féloldalas helyzetet idéz elő.

<sup>237</sup> Vö. Zimmermann: Es3 szimfónia, II. tétel, 51–52. ütem és Haydn: 51. szimfónia, II. tétel, 28., 30. stb. ütemek, illetve Zimmermann: *uo.*, 53–61. ütem és Haydn: *uo.*, 44–57. ütem; Haydnnál e ritmusképlet bevezetése az expozícióban tematikusan történik (22–26. ütem), míg Zimmermann csak a kidolgozásban, ornamentális funkcióban használja.

<sup>238</sup> Vö. az AZ I/1 B2 szimfónia zárótétele (*Breitkopf 1774*). Ez a metrum Haydnnál a 6/8-os ütem felgyorsított változata (a 34., 41., 56. és 57. szimfóniákban; vö. Gerlach *Chronologie*, 132), közelebbi párhuzamként a 41. szimfónia 2/4-es fináléja vagy a 22. szimfónia 6/8-os fináléja (mindkettő *Presto*) kínálkozik tematikus rokonság alapján.

lódik be a tutti (121–124. ütem). A meglehetősen mereven kezelt formát csak a c-moll epizód után elkerülhetetlen moduláció (87–96. ütem), illetve egyetlen, *subito pianóra* hangszerelt téma-változat (109–112. ütem) lazítja.

Mint korábban láthattuk, a lassú bevezetések a pozsonyi Zimmermann-szimfóniákban viszonylag gyakran fordulnak elő. A B3 szimfónia nyitótételének *Adagiója* azonban nem a lassú bevezetések szokásos funkcióját tölti be, hanem valósággal önálló lassú tételként előzi meg az *Allegro* indulását (1–51. ütem).<sup>239</sup> Mi több, a bevezetés lerövidített alakban meg is ismétlődik, a kidolgozás és a repríz közé beékelődve (166–194. ütem).<sup>240</sup> Mindkét *Adagio*-szakaszt a hatszólamú *Harmonie* szólaltatja meg, amelynek önálló szerepe nemcsak erre a szakaszra korlátozódik: ugyancsak fúvósokra hangszerelt a mellék téma-csoport második tagja (96–109., illetve 235–249. ütem), valamint a kidolgozási rész utolsó szakasza is (151–165. ütem), amely így a hangszerelés megváltozása nélkül vezet át a lassú bevezetés visszatéréséhez. Annak ellenére, hogy a tételnek körülbelül a felét kizárólag a fúvósok játsszák, mégsem beszélhetünk valódi koncertalásról, hiszen éppen a „szólócsoport” és a kíséret közötti párbeszéd hiányzik, minthogy a tutti-szakaszokban egyértelműen a vonósoké a vezető szólam, a *Harmonie* szólistái pedig csak szólamkettőzésekkel és töltőszólamokkal járulnak hozzá a hangzás kiteljesítéséhez. Ez a szokatlan forma okozza, hogy a tétel két fő szakaszát nem keretezi ismétlőjel, s alighanem azt is, hogy a kidolgozás kivételesen a fő téma piano változatával kezdődik (118–125. ütem).

Az *Allegretto scherzando*<sup>241</sup> feliratú, szonátaformájú II. tételben ugyancsak a vonós és fúvós hangszerek csoportjainak váltakozása különíti el az egyes formarészeket. Itt azonban – a nyitótételtől eltérően – egyes tematikus anyagok átkerülhetnek egyik hangszercsoportról a másikra (21–26. ütem), illetve kiegészíthetik egymást (44–48. ütem). A kidolgozás szerepét csupán egy a fő témával induló, majd szubdomináns irányba moduláló periódus és ennek transzponált ismétlése tölti be (49–58. ütem: B-dúr–Esz-dúr, 59–71. ütem: Esz-dúr–Asz-dúr). E moduláció folyamatában azonban már elhangzik a fő téma kezdetének tonikai visszatérése is (vö. az 1–4. és az 59–62. ütemeket), így a hosszas visszavezetés (74–83. ütem) után a hangnemi visszatérés nem a témafejjel, hanem annak folytatásával kezdődik (vö. az 5–12. és 84–91. ütemeket). Az *in medias res* indított repríz hatásához hozzájárul az is, hogy dallamvezetése hasonló a visszavezetéséhez (vö. a 78–81. és a 84–91. ütemeket), és így kezdetben a visszavezetés szekvenciaszerű folytatásának tűnik, ami a szokásos repríz-érzetet még inkább elhomályosítja.

A B3 szimfónia fináléja ismét rondóformájú, ám az Es3 szimfóniáénál kötetlenebbül kezeli témáját. Már maga a téma is háromrészes (1–20. ütem), középrészét természetesen a fúvósok játsszák (9–12. ütem), visszatérésében pedig az eredeti tutti-témafejet egy variált, kamaraváltozat helyettesíti (vö. az 1–4. és a 13–16. ütemeket). Az 1. epizód (21–30. ütem, g-moll) voltaképpen a rondó téma moll-változata, ezúttal a vonósokon. A téma teljes visszatérése után a 2. epizódban (55–71. ütem, F-dúr) az *Allegretto*ban már látott módon váltakozik a két hangszercsoport. A félzárlaton történő lezárás helyett egy kidolgozási résznek is beillő szekvencia ékelődik közbe (72–86. ütem). A téma utolsó megjelenése már sem a tutti-témafejet, sem a fúvós középrészt nem tartalmazza, csupán a téma utolsó szakasza tér vissza, majd ismétlődik a kóda előtt (87–101. ütem).

\* \* \*

<sup>239</sup> Ehhez hasonló az AZ I/1 c8 szimfónia I. tételének 57 ütemes, csak fúvósokat foglalkoztató bevezetése.

<sup>240</sup> Ehhez hasonló az AZ I/1 Es4 szimfónia nyitótétele, ahol ugyan nem az *Adagio*-bevezetés, hanem egy új anyagot hozó, háromrészes *Andante* ékelődik be a kidolgozás és a repríz közé.

<sup>241</sup> Az AZ I/1 B1 szimfónia hasonló, *Andantino scherzando* feliratú II. tételét Múdra érthetetlen módon „előremutató scherzónak” tartja (Múdra *Klassizismus*, 61).

A jelen kötetben közreadott négy szimfónia – a forráshelyzetből adódó, látszólag véletlenszerű válogatás ellenére – teljes áttekintést adhat a szimfóniaszerző Zimmermann pályájáról. Kezdve a C-dúr darab biztos kézzel összefogott, noha itt-ott még kezdetleges és konvencionális írásmódjától, az e-moll szimfónia Haydntól ellesett és már egyéni hangvétellel alkalmazott fogásain át, egészen az Esz-dúr darab még szintén Haydn hatása alatt álló, de teljességgel korszerű, nagyszabású és virtuóz reprezentativitásáig és a B-dúr szimfónia hangszínekre és felrakásokra kivételesen érzékeny stílusáig. Az utóbbiban Zimmermann – a *Harmonie* melodikus fogantatású, hosszabb tématerületeket kitöltő közreműködése miatt – már távolabb kerül Haydn szimfonikus ideáljától, ám éppen erre a szimfóniára fogadhatjuk el érvényesnek Múdrának azt az általánoságban tett megállapítását, miszerint „Zimmermann Mozart zenei nyelvéhez közelített.”<sup>242</sup>

<sup>242</sup> Múdra Zimmermann, 836.



## Anton Zimmermann's Career in Pozsony and the Batthyány Ensemble

Johann Anton Zimmermann was baptised on December 27, 1741 in Breitenau, Silesia (near Brauntal, present day Široka Niva, Czech Republic).<sup>1</sup> His family were German speakers, which was quite common in contemporary Austrian Silesia. It is not known where he pursued his studies, neither is there any contemporary information about the first thirty years of his life. The only data on this period is from an entry in an encyclopaedia by J. G. Dlabacz published in 1815: “Zimmermann, an outstanding organist in Königgrätz, Bohemia, revered by Bishop von Blümegen.”<sup>2</sup> Hanibal von Blümegen was the bishop of Königgrätz between 1763 and 1774, thus, it is inferred that Zimmermann stayed in the town during all or some of that period. However, it is rather odd that knowledgeable Dlabacz had no information about Zimmermann's later career in Pozsony, and since he did not mention the musician's first name, it has been doubted whether the entry indeed referred to Anton Zimmermann.

The authenticity of Dlabacz's data is verified by a letter by Zimmermann (the only textual document by his hand) to Joseph Girasky, the master of ceremonies to Bishop von Blümegen, dated April 17, 1774. Zimmermann's letter, written in Pozsony, refuses a job offered to him in Brunn in the hope of finding a job as an organist in Pozsony.<sup>3</sup> A few months later, in December 1774 Zimmermann applied for the position of organist of Saint Martin Church in Pozsony. In his application he claimed he had regularly been substituting Johann Schantroch, the elderly ill organist of the church, and had contributed to the repertoire of the church with several compositions. He had the authorities' word he would be offered the post as soon as it fell vacant.<sup>4</sup> The job, however, only became open in May 1780 after the death of Schantroch on April 30.<sup>5</sup>

It was crucial for Zimmermann to be able to find a good position in Pozsony since he was going to get married. He wed Pozsony-born twenty-two-year-old Elisabetha Lichtenegger, daughter of Jakob Lichtenegger, the cantor of Saint Martin Church.<sup>6</sup> The parish register lists the groom as a *Musicae Compositor* without specifying an employer. Five children were born from their marriage.<sup>7</sup> Steps in the composer's career are documented in the entries of his children's baptisms (and funerals) in the registers: he was the *Kapellmeister* of Archbishop József Batthyány between 1776 and 1782<sup>8</sup> and from June 1780 he was also organist of Saint Martin

<sup>1</sup> A facsimile of the birth certificate has been published in Polák *Zimmermann*, p. 191. (N.B. A list of abbreviations may be found in the Bibliography.) When Zimmermann applied for membership at the Viennese *Tonkünstler-Sozietät* in 1779–1780 he specified October [December?] 18, 1741 as the date of his birth (*ibid.*, p. 205).

<sup>2</sup> “Zimmermann, ein guter Organist zu Königgrätz in Böhmen, der von Bischof v. Blümegen hochgeschätzt wurde.” (Dlabacz *Lexikon*, Vol. 3, col. 441)

<sup>3</sup> Cited from a letter surviving in the Municipal Archives of Brno in Polák *Zimmermann*, p. 183. In Polák's reading Zimmermann volunteers for the position, in my opinion, it is a polite refusal.

<sup>4</sup> See references to the application and the ruling of the municipal council in Bratislava, Archív mesta. *The Municipal Minutes*, box 225, f. 293 (December 19, 1774); cited from BK f. 937v in Mezei *Zimmermann*, p. 42. Johann Andreas Schantroch (ca 1710–1780) was the organist of the church from 1752 until his death (*Sas Pozsony*, p. 44).

<sup>5</sup> Bratislava, Státný ústredný archív SR Bratislavi, *The Prebendal Minutes*, Vol. 1, 1745–1781, f. 486 (May 9, 1780); cited in BK f. 967v.

<sup>6</sup> A facsimile of the marriage certificate has been published in Polák *Zimmermann*, p. 186. Jakob Lichtenegger (ca 1726–1792) was the cantor of Saint Martin Church from 1768 until his death (*Sas Pozsony*, p. 42).

<sup>7</sup> Joseph Ignatz (baptised on September 13, 1776), Maria Barbara (baptised on October 13, 1777), Elisabetha Antonia (baptised on April 30, 1779; deceased on May 25, 1785), Francisca Romana (baptised on June 15, 1780; deceased on February 12, 1781), and Johanna Barbara (baptised posthumously on January 14, 1782). Gottfried Weissenthal (seneschal of Archbishop József Batthyány) and his wife were the godparents of all of Zimmermann's children except for Francisca Romana. The entries from the parish registers are cited in Polák *Zimmermann*, pp. 178f.

<sup>8</sup> September 13, 1776: *celli [celsissimi] principis Capellae Magister* (Polák *Zimmermann*, p. 178).

Church.<sup>9</sup> Both of his jobs are listed in the funeral entry made on October 16, 1781 as well as the title *Celebris Compositor*.<sup>10</sup>

The public events of Zimmermann's Pozsony career were recorded in *Preßburger Zeitung*, a periodical issued twice a week from 1764, which regularly published concert and theatre reviews from 1773.<sup>11</sup> The earliest Zimmermann performance, however, was reported by a later source, a booklet documenting the history of German theatre in Pozsony, published in 1793 and based on the recollections of local actors: "That year [1772] Anton Berger, who had become popular with intermezzos all over Germany and even in Russia, was here. Mr Zimmermann wrote the music for *Pierre and Narziß* then. In this Singspiel two people are talking during the whole night in changing costumes. This piece has brought money and fame in all of Germany for Berger. But he was received very coldly, indeed, in his hometown."<sup>12</sup> The publication contains no data as to whether the composer was present at the performance.

Zimmermann's name first appears in *Preßburger Zeitung* in the autumn of 1773 in connection with the ceremonial mass performed on Saint Cecilia's Day and is thereupon called a "renowned composer."<sup>13</sup> In the next account he is noted not for his sacred music but for his secular works. He is talked of as the composer of several symphonies performed at the palace of Count Antal Esterházy (the eldest son of Prince Miklós, the employer of Haydn) on April 9, 1775, the closing night of a series of concerts performed during Lent. Information is lacking about the composition of the orchestra.<sup>14</sup> Zimmermann's Litany was played at the palace of Count György Csáky in February 1776. The composer's name is first mentioned together with Count József Batthyány on this occasion; he is referred to as the "court composer of the capella"<sup>15</sup> of the Archbishop of Esztergom who had been appointed to office a few weeks earlier. At the end of the same year there is a report of him as a church composer; a cantata of his was performed at the dedication of the new German Lutheran church on December 1, 1776, on the order of Lutheran cantor Johann Thomasy. Theodor Lotz, also in the service of Archbishop Batthyány, played the solo part of a clarinet concerto at the ceremony.<sup>16</sup> A few months later music teacher and com-

<sup>9</sup> June 15, 1780: *Capellae Mgr [Magister] Primatialis, et Organadus Ecclesiae hujatis Parocialis* (Polák Zimmermann, p. 179).

<sup>10</sup> Published in facsimile in Polák Zimmermann, p. 201. Lexicographers usually accept October 8, 1781 as the date of his death. The Prebendary of Pozsony appointed his successor as organist, Sebastian Ruppert (1738–1799), three days later. See Bratislava, Státný ústredný archív SR Bratislavi. *The Prebendal Minutes*, Vol. 2. 1781–1800, f. 29 (October 11, 1781); cited in BK f. 968r.

<sup>11</sup> Excerpts from musical reviews have been collected in Pándi-Schmidt *PZ* (reviews not included in the collection have been cited directly from *Preßburger Zeitung*). For a summary of the data published in Pándi-Schmidt's *PZ* see D. Múdra: Odráz hudobného života Bratislavy obdobia klasicizmu v *Preßburger Zeitung*, [Reflections of the Musical Life in Bratislava during the Age of Classicism in *Preßburger Zeitung*] *Musicologica Slovaca* 8, 1982, pp. 59–87.

<sup>12</sup> "In diesem Jahr war der durch seine Intermezzos in ganz Deutschland bis nach Rußland bekannte Anton Berger hier: Der S. Zimmermann setzte ihm damals die Musick zu *Pierre und Narziß*. In diesem Singspiele unterhalten zwey Personen in abwechselnden charakteristischen Verkleidungen einen vollen Abend. Berger hat mit diesem Werk in ganz Deutschland Ehre und Geld erworben. In der Geburtsstadt desselben ist man sehr gleichgültig dagegen gewesen." ([Ch. L. Seipp?], *Geschichte der Schaubühne zu Preßburg*, [Preßburg] 1793, p. 11)

<sup>13</sup> "Die unter dem Gottesdienst aufgeführte Musik verfertigte der bekannte Komponist Herr Anton Zimmermann." (*PZ* November 24, 1773; Pándi-Schmidt *PZ*, p. 168) For details about the Mass see pp. 62–63.

<sup>14</sup> "Herr Zimmermann erwarb sich hiebey durch seine goustuöse Komposition verschiedener Symphonien den lautesten Beyfall." (*PZ* April 12, 1775; Pándi-Schmidt *PZ*, p. 172) Weekly concerts at the Esterházy palace during Lent were first reported in the previous year (*PZ* March 23, 1774).

<sup>15</sup> "Herr Zimmermann hat den Lohn seiner Geschicklichkeit, und den Preis seiner Zeitverwendung erhalten, da er vor Kurzem bey Sr. Hochbischöflichen Gnaden, Hrn. Erzbischoffen von Gran, Primaten des Königreichs Ungarn, Fürsten von Batthiány Hauskapelle als fürstl. Hofkompositeur angenommen worden." (*PZ* February 17, 1776; Pándi-Schmidt *PZ*, p. 173)

<sup>16</sup> "Er [Thomasy] vereinigte sich [...] mit verschiedenen Musikverständigen, unter welchen Herr Zimmermann durch seine glückliche Setzkunst, Herr Lutz durch sein Klarinetblasen [...] bey den aufgeführten Kirchenstücken und Konzerten den Ruf ihrer Talente gerechtfertiget haben." (*PZ* December 4, 1776) The piece was probably the cantata

poser Franz Xaver Rigler performed a Zimmermann concerto written for him at a concert held at his home,<sup>17</sup> and on December 13, 1777 Baron Johann Schilson's play, *Die Wilden*, was premiered with choruses and ballets written by Zimmermann in the new theatre in Pozsony, which had opened a year before.<sup>18</sup>

The reports referred to above witness that Zimmermann became one of, if not the most reputed local composer between 1773 and 1777 and received orders from various locations. The institutional centre of his activities, however, was the orchestra of Archbishop Batthyány of which he was a member and one of its directors in the last few years of his life. Zimmermann's early career is undocumented, therefore, there is no data about the exact dating of his symphonies written before 1775 (including the two symphonies published in this volume; Symphony in C major and Symphony in E minor) or which orchestra they were written for. There is plentiful information, however, about the ensemble for which he wrote symphonies in Pozsony (including Symphonies in E flat major and B flat major published in this volume).<sup>19</sup> The following pages summarise information about the Batthyány ensemble based on published sources and the account books of the Archbishop.<sup>20</sup>

József Batthyány (1727–1799) was an important political figure during the reign of Maria Theresa and Joseph II. His father, Prince Lajos Batthyány (1696–1765) was the last palatine of Hungary from the high aristocracy and his uncle, General Károly Batthyány (1699–1777) was chosen to be the tutor (*ayo*) of Joseph II by Maria Theresa. József Batthyány was the Archbishop of Kalocsa (1760–1775), then as the Archbishop of Esztergom he was the primate of the Hungarian Kingdom (1776–1799), thus, as a churchman he occupied the highest positions of the Hungarian church and as a politician and orator he became one of the leaders of the resistance of the nobility against the reforms of Joseph II. He built the new Primatial Palace in Pozsony, and as a patron of music, he was an important figure of 18<sup>th</sup> century cultural life.

As the Archbishop of Kalocsa he spent little time at his seat and preferred his palaces in Pest and in Pozsony.<sup>21</sup> According to his account books he had employed musicians, probably a wind ensemble, or *Harmonie* from 1768 (or 1767).<sup>22</sup> Five of his musicians have been identified: Anton Joseph Tischer, Simon Tischer and Andreas Binder appear on the payrolls between 1768 and 1772, and the names of Sigl and Hermann in 1768–69.<sup>23</sup> The Archbishop was generous towards his musicians, four of them had an annual salary of 500 gulden and Sigl earned 300 gulden per year. In the summer of 1772 the Archbishop had to part with his ensemble on Maria

titled *Ziehet ein zu diesen Thoren* (Múdra *Európsky*, p. 280, n. 82). The cantata is referred to (without identifying the composer and the title) in Á. Sas: Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn. *Studia Musicologica* 44, 2003, p. 368.

<sup>17</sup> "Herr Riegler ließ sich mit einem künstlichen und stark besetzten Konzerte hören, welches derselbe durch Herrn Anton Zimmermann in eben diesem musikalischen Divertissement verfertigen ließ." (PZ February 26, 1777; Pándi-Schmidt PZ, p. 174)

<sup>18</sup> "Das Fest der Sonne wird mit Chören gefeyert. Zu diesen, wie auch zu den Balleten hat der bekannte Hr. Kapellmeister Zimmermann die Music verfertigt [...]. Das Orchester ist an diesem Tage allein 50 Personen stark." (PZ December 10, 1777)

<sup>19</sup> Earlier studies on the Batthyány ensemble include Meier *Kontrabaß* and Meier *Batthyány*. For a recent survey with new data and a fresh approach to the subject see Mezei *Zimmermann*, pp. 36–40.

<sup>20</sup> Documents concerning the Batthyány ensemble have been preserved in the National Archives of Hungary (MOL). Data from the period between 1778 and 1783 have been cited in several publications (Meier *Kontrabaß*, Polák *Zimmermann*, Meier *Batthyány*). Documents dating before 1778 and after 1783 have been assessed by Mrs Klára Várhidi Renner (Rennerné *Batthyány*) to whom I am indebted for her offering documents not yet published.

<sup>21</sup> For the musical life in Kalocsa during the period see Rennerné *Kalocsa*.

<sup>22</sup> The ensemble probably comprised 2 oboes (or clarinets), 2 bassoons and 2 horns. Similar ensembles of the 1760s have been mentioned in the literature (cf. Sas, *Főúri*, 209f).

<sup>23</sup> Rennerné *Batthyány*, 275f, n. 4–7. Three members of the ensemble are documented in the parish registers in Pozsony: Simon Tischer (1767–1772), Anton Joseph Tischer (1768–1771) and Johann Georg Sigl (in 1767) (cf. PAK).

Theresa's request, who selected five musicians to serve her son Archduke Ferdinand, governor of the Hapsburg provinces in Northern Italy.<sup>24</sup>

For over two years thereafter the Archbishop had no musicians. In 1774 he occasionally hired military musicians<sup>25</sup> and took on clarinetist Theodor Lotz at the end of the same year.<sup>26</sup> At the concert on April 9, 1775 when Zimmermann's symphonies were premiered, Lotz, who had performed in Pozsony earlier, played his own clarinet concerto.<sup>27</sup> Lotz was joined by further musicians (mostly winds) in 1775–76<sup>28</sup> and scores began to be purchased, which soon amounted to rather large sums.<sup>29</sup> József Batthyány, who had been negotiating with Maria Theresa for the position of Archbishop of Esztergom (vacant since 1765), was apparently making preparations to meet the public functions of his new post.

Archbishop Batthyány is rarely mentioned in the columns of *Preßburger Zeitung* before 1776. In 1776–77, however, as the newly appointed Archbishop of Esztergom he became the centre of attention and reports about the events of his life commented on the appearances of his musicians as well.<sup>30</sup> From 1777 open-air summer concerts were held in the primatial garden every Friday and Sunday evening, which were open to the public.<sup>31</sup> These concerts could be performed with a relatively small wind ensemble; therefore it is uncertain when exactly the Archbishop's orchestra, documented in later sources, was formed.<sup>32</sup> Characteristically, the concert held in the Batthyány Palace in December 1776 only included ensemble pieces, which suggests that an ensemble capable of performing orchestral pieces was not yet available. When a large

<sup>24</sup> The Empress dealt with the musicians in five letters between July and October 1772 (Arneth *Maria Theresia*, Vol. 1, pp. 138, 142, 152, 158; Vol. 3, p. 145). Since 1771 the Tischler brothers had been members of the Viennese *Tonkünstler-Sozietät*, and based on the data available after 1772 have been remembered as the musicians of Archduke Ferdinand (Pohl *Tonkünstler*, p. 125).

<sup>25</sup> Concerts documented both in *Preßburger Zeitung* and the account books: Wind pieces were performed on March 17, 1774 on the occasion of Archduchess Maria Christina and Governor Albert's visit at the Batthyány palace: "*Die Feldmusic, so sich hierbey unter der Direktion des Herrn Kapellmeisters Glanz hören ließ, erhielt allgnädigsten Beyfall.*" (PZ March 23, 1774); account book: "*vor gemachte Music der Karolyischen Regts [Regiments] Banda an discretion zu handen dem H. Capellmeister Klanz [sic] geben: 34 fl.*" (MOL P 1318, 9. fasc., f. 532r, March 24, 1774, cited in Rennerné Batthyány, p. 278, n. 26). The Batthyány military band performed on September 18, 1774 at the 50<sup>th</sup> anniversary of the establishment of the *Kúria* (High Court) in Pest (PZ September 24, 1774); account book: "*bey gehaltenen zweyen Accademien in Pest denen Musicis gezahlt worden: 60 fl.*" (MOL P 1318, 9. fasc., f. 547r, September 27, 1774).

<sup>26</sup> Rennerné Batthyány, p. 176, n. 13.

<sup>27</sup> "*Herr Theodor Lotz, Kammermusik Sr. Exzellenz des Herrn Erzbischof Grafen Batthyány hatte bey dieser feyerlichen Unterhaltung abermal die Ehre sich mit einem von ihm selbst gefertigten Konzert auf dem Klarinett hören zu lassen.*" (PZ April 12, 1775; Pándi-Schmidt PZ, p. 172)

<sup>28</sup> An entry of August 11, 1775 in the parish register lists Johann Michael Pum (clarinet and horn) as a musician of Batthyány (cf. PAK). Former *regens chori* of Kalocsa (see Rennerné Kalocsa, p. 51) Franz Faber's (trumpet) fare from Kalocsa to Pozsony was paid in May 1776 (Rennerné Batthyány, p. 277). Barytone player and hornist Carl Franz left Eszterháza in November 1776 and on December 4 debuted by playing both instruments in the palace of József Batthyány. Lotz, Franz Mraff (violin) and Paul Rauch (horn) played at the concert as well (PZ December 7, 1776; Meier *Kontrabaß*, p. 167).

<sup>29</sup> The amount of money spent on scores per year is as follows: 1774: 42 fl. 1775: 159 fl. 1776: 196 fl. 1777: no data. 1778: 489 fl. 1779: 549 fl. 1780: no data. 1781: 355 fl. 1782: 543 fl. Data has partly been drawn from Rennerné Batthyány, p. 278, n. 29–30.

<sup>30</sup> Following the Archbishop's inauguration in Nagyszombat, on his procession into Pozsony the ensemble gave a concert of "Turkish music" in the garden of the Archbishop's palace (PZ July 17, 1776); played at a ball in the Notre Dame Convent (PZ February 1, 1777); and performed when Governor Albert's brother Clemens Wenzel, Archbishop of Trier, visited Batthyány (PZ June 14, 1777). The ensemble accompanied the Archbishop on his tours: to his castle in Rohonc in June 1776 ("*der Cammer Music nachher Rechnitz abreisendt an Spesen: 41 fl.*" MOL P 1318 10. fasc. f. 128v, June 28, 1776), and to Nagyszombat on October 13, 1777 (PZ November 11, 1777).

<sup>31</sup> Reports on the concerts were published repeatedly: PZ August 30, 1777; May 13, 1778; April 1, 1780; *Magyar Hirmondó*, November 25, 1780.

<sup>32</sup> Mezei presumes that the orchestra had existed from 1776 (Mezei *Zimmermann*, p. 36).

ensemble was needed, the Archbishop hired extra musicians, for instance, at the premiere of Zimmermann's Litany in February 1776.<sup>33</sup>

The employment of a larger ensemble is documented from 1778.<sup>34</sup> Data about the musicians have been summarised in Table 1. Besides salaries, the positions of the musicians are quoted from the most informative entries in the payrolls (*General Besoldungstabelle*).<sup>35</sup> Additional data on the positions of the musicians are included from two printed sources (*GdF 1779* and *Forkel 1783*),<sup>36</sup> from the parish registers of Pozsony<sup>37</sup> and from the reviews in *Preßburger Zeitung*.

According to the account books the number of musicians varied between 19 and 23 from 1778 to 1782, thus fluctuation was relatively low.<sup>38</sup> The ensemble was led by three musicians with high salaries (Zistler, Zimmermann and Lotz) and a few valued virtuosos (Hammer, Schaudig and Czerwenka) also received a higher payment than the rest of the musicians.<sup>39</sup> According to the account books and printed sources eight of the musicians were strings<sup>40</sup> and fifteen of them winds. However, it was natural for the musicians of the time to be able to play several instruments. The musicians' skill at playing a second instrument is documented in Forkel's list. Although the list refers to the year 1782 it is informative of the whole period when the ensemble was in service. Forkel mentions two more musicians, Spieler and Kirchenkopf, who can also be considered members of the ensemble. They are not listed in the account books but the parish registers confirm that they were in residence in Pozsony. Similarly, Bernhoffer, Rubisch and Klette appear only in the parish registers as musicians of the Archbishop but not in the account books. They have also been included in Table 1.

The year 1783 brought important changes in the life of the ensemble. Meier assumes that József Batthyány was forced to part with about half of his musicians because Joseph II issued a decree which limited the expenditures of the prelacy.<sup>41</sup> The strings remaining in the service of the Archbishop may have formed a quintet. However, due to the removal of the oboists and hornists the wind ensemble could not perform orchestral works or wind music, they could only perform chamber music in occasional arrangements.<sup>42</sup> The salaries of the two living directors of the ensemble, Zistler and Lotz, were lowered probably as a result of the loss of the group's orches-

<sup>33</sup> Batthyány spent 768 gulden on hiring musicians between February and August 1776 (Rennerné *Batthyány*, p. 277, n. 24).

<sup>34</sup> No evidence has been found for the assumption prevailing in the literature that it was Zimmermann who recruited musicians for the orchestra (Meier *Batthyány*, p. 83; Mezei *Zimmermann*, p. 36).

<sup>35</sup> MOL P 1318, 10. fasc., 1778: 328r–v, 1780: 436r–v, 1781: 541r–v, 1782: 575v–576r, 1783: based on Meier *Kontrabaß*, p. 165.

<sup>36</sup> [Chr. Fr. Hüttenrauch]: *Geschichte des Faschings von Anfang der Welt bis auf das Jahr 1779*, Preßburg 1779, cited in Staud *Adelstheater*, p. 88; J. N. Forkel: *Musikalischer Almanach Deutschlands 1783*, cited in Meier *Kontrabaß*, p. 165. *Geschichte des Faschings* makes a distinction between "Virtuose" and "Concertist" musicians. They are marked "V." or "C." in Table 1.

<sup>37</sup> Cf. *PAK*; dates without parentheses indicate years in the service of Archbishop Batthyány whereas dates in parentheses indicate years of employment at other households or unspecified employers.

<sup>38</sup> Harpist Jacob Schrottenbach has not been counted since his name appears separately on the payroll, among the *Kammerdiener*s.

<sup>39</sup> The employee with the highest salary at the Batthyány household was seneschal Weissenthal who received a salary of 700 gulden in 1778.

<sup>40</sup> Meier assumes that Zimmermann was a violinist in the ensemble (Meier *Batthyány*, p. 83), however, neither the account books nor contemporary reviews support his theory. As Zimmermann was a noted organist, he is likely to have played the harpsichord at concerts.

<sup>41</sup> Meier *Kontrabaß*, p. 166. Sperger appeared on the 1783 payroll but he completed a new composition in May 1783 in Gyepűfűzes, at the estate of his new employer Count Lajos Erdödy (Meier *Kontrabaß*, p. 172). Mikus, who also joined Erdödy's ensemble, might have left Pozsony at the same time as Sperger.

<sup>42</sup> Strings: Zistler, Mraff, Sef. Kincl, Hammer and Sperger (?); winds: Mikus (?), Lotz, Spadny, Faber and Klepp.

	<i>General Besoldungstabellen</i>					position	<i>GdF 1779</i>	<i>Forkel 1783 [1782]</i>	<i>Parish registers</i>	<i>PZ</i>
	1778	1780	1781	1782	1783					
Zistler, Joseph	1000	1000	1000	1000	850	<i>Direktor</i>	<i>Direktor</i> , V. violin	concertmaster, 1 <sup>st</sup> violin	1779–80 (1785, 1787)	1777–81 (1784)
Zimmermann, Anton	500	600	600			<i>Kapellmeister</i>	<i>Kapellmeister</i>		1776–82, †1781 (1775)	1776–81 (1773–75)
Mraff, Franz	500	500	500	500	500	<i>Kammermusicus</i>	C. violin	violin		1776
Försch, Stephan	500	500	500	500		<i>Kammermusicus</i>	C. violin	violin		1778
Sef, Ignaz		300	300	300	300	<i>Kammermusicus</i>		violin	1780–82 (1784)	
Kinel, Joseph	300	300	300	300	300	copyist	C. viola (!)	viola (!)	1778–82	
Hammer, Franz Xaver	800	800	800	800	800	cello	V. cello	cello	1778–80 (1785)	1779 (1784)
Schwendtner, Leopold	300	400	400	400		cello	C. cello	cello	1778 (1774)	
Sperger, Johann Matthias	500	500	500	500	500	double bass	V. double bass	double bass	(1783)	
Kämpfer, Joseph (double bass)		250					V. cello (!)			1778, 1779
Spieler, Franz								double bass	1783 (1794–1813)	
Mikus, Anton		240	240	300	300	flute		flute, violin		
Schaudig, Albrecht	600					oboe	V. oboe			1778
Theimer, Johann	180	240	240	400		1 <sup>st</sup> oboe		oboe		
Theimer, Philipp	180	240	240	400		2 <sup>nd</sup> oboe		oboe		
Lotz, Theodor	600	600	600	600	400	<i>Direktor der blasen-</i> <i>den Instrumente</i>	<i>Direktor der blasen-</i> <i>den Instrumente</i> , V. clarinet	clarinet, viola		1775, 1777
Pum, Johann Michael (horn)	500	500	500	500		2 <sup>nd</sup> clarinet	C. flute (!)	clarinet, violin	1775–81 (1762–73)	
Jahn, Johann Michael	500					bassoon			1778 (1780–87)	
Czerwenka, Franz		700	700	700		bassoon	V. bassoon	bassoon, violin	1780–82	1779
Spadny, Joseph		240	240	240	300	bassoon		bassoon		
Bernhoffer, Franz Xaver (violin, bassoon)									1779 (1774–1816)	
Franz, Carl (horn)	500	500	500	500		baryton	V. baryton	baryton	1778–84 (1763)	1776
Boeck, Anton	500	300	300	300		1 <sup>st</sup> horn		horn		
Boeck, Ignaz		300	300	300		2 <sup>nd</sup> horn		horn, violin		
Rauch, Paul	500	240	240	240		2 <sup>nd</sup> horn	V. horn	violin (!)	†1782 (1754)	1776
Rubisch, Anton (horn)									1776 (1762–79)	
Faber, Franz	500	500	500	500	500	[1 <sup>st</sup> ] trumpet	V. trumpet	trumpet	1777, 1786	
Klepp, Johann	300	300	300	300	300	2 <sup>nd</sup> trumpet		trumpet	1777–94 (1772–74)	
Klette, Joseph (trumpet?)									1780–85	
Kirchenkopf, Caspar								tympani	(1780, 1791)	
Schrottenbach, Jacob	300	300	300	300		<i>Kammerdiener</i> , <i>Musicus</i>	V. harp	harp		

Table 1

tral function (at the same time, musicians with low salaries like Mikus or Spadny got a pay rise). With the exception of the two trumpeters Faber and Klepp, all the musicians lost their jobs by 1784.<sup>43</sup>

During their five years in service the ensemble had several roles. First of all, as an orchestra, or as a chamber or wind ensemble they provided private entertainment for the Archbishop. Apart from the open-air summer concerts “two concerts were held each week in the Archbishop’s Palace in winters.”<sup>44</sup> Second, according to the reviews in *Preßburger Zeitung*<sup>45</sup> the ensemble held public concerts at the theatre, and members may have performed with other musicians at several other concerts. In addition, they played at various liturgical events celebrated by the Archbishop. Saint Cecilia’s Day was a unique blend of spiritual and secular functions. At the festival of 1779 one of Zimmermann’s Masses was also performed at Saint Martin Church.<sup>46</sup> Occasionally, the ensemble appeared in the theatre as well, and accompanied musical pieces.<sup>47</sup>

The reviews in *Preßburger Zeitung* help value the artistic quality and status of individual musicians, especially their skills as soloists, and various other sources are informative of their earlier and later careers.

JOSEPH ZISTLER’s (ca 1744–1794) career is rather difficult to trace: *Wiener Zeitung* reports on the performance of a violinist of Count Erdödy’s called Zistler in Vienna in 1772.<sup>48</sup> Anton [sic] Zistler’s solo performances were reviewed several times in *Preßburger Zeitung* during the existence of the Batthyány ensemble, and on one occasion he was referred to as an *Erzbischöflicher Virtuose*.<sup>49</sup> A few years after the disbanding of the Batthyány ensemble Zistler was still working in the Pozsony region, first as the music director of Count József Batthyány’s younger brother, Count Fülöp, and later as the leader of Prince Antal Grassalkovich’s ensemble.<sup>50</sup> He performed as soloist at concerts of the *Tonkünstler-Sozietät* in Vienna several times from 1778, and at his last performance in 1789 he played the first violin in Mozart’s *Clarinet Quintet*.<sup>51</sup> At that time he already lived in Vienna and died there on March 18, 1794.<sup>52</sup>

Little is known about FRANZ MRAFF’s (?–1786) career before he joined the Batthyány ensemble.<sup>53</sup> In March 1784 he moved to Eszterháza where he died two years later. Data about the life of STEPHAN FÖRSCH (?–1787) is also scarce. After leaving Pozsony he was employed by Count Lajos Erdödy and probably died while in his service.<sup>54</sup> In January 1780, IGNAZ SEF is re-

<sup>43</sup> *Preßburger Zeitung* reports on the “disbanded ensemble of the Archbishop” in January 1784 (see n. 62).

<sup>44</sup> “Den Winter über ist zweymal die Woche in seinem Palais Concert” (citation from *Geschichte des Faschings* in Meier *Kontrabaß*, p. 166). The regularity of the concerts is not supported by other sources, therefore, the data needs to be treated with care.

<sup>45</sup> *PZ* March 18, 1778; November 24, 1779 (Pándi-Schmidt *PZ*, pp. 176f. 179).

<sup>46</sup> “Vorgestern [...] traten die hiesigen Thonkünstler, wie gewöhnlich, zusammen, und führten bey dem Hauptgottesdienste [...] eine musikalische Messe von dem fürstl. Kapellmeister. Hrn. Anton Zimmermann auf.” (*PZ* November 24, 1779; Pándi-Schmidt *PZ*, p. 179) In addition to playing the Zimmermann Mass Hammer also played his own cello concerto.

<sup>47</sup> In the 1779–80 season Grétry’s opera *Zemire und Azor* was played at the theatre (“das [...] mit fürstlicher [i.e. the Archbishop’s] Music besetzte und nun zum 6tenmal [...] gegebene Singstück »Zemire und Azor«.” *PZ* February 9, 1780; Pándi-Schmidt *PZ*, p. 180).

<sup>48</sup> The data from *Kaiserlich-Königliche Realzeitung* is quoted in Seifert *Erdödy*, p. 152.

<sup>49</sup> *PZ* November 26, 1777; March 18, 1778 (Pándi-Schmidt *PZ*, p. 176)

<sup>50</sup> Múdra *Klasicizmus*, p. 19

<sup>51</sup> Pohl *Tonkünstler*, 60ff; in December 1789 his name is mentioned in a letter by Mozart (*Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von W. A. Bauer-O. E. Deutsch, Vol. 4, Kassel 1963, p. 100).

<sup>52</sup> Pohl *Tonkünstler*, p. 106, No. 111.

<sup>53</sup> Citing Pohl, Landon claims Mraff had earlier been a member of Count Kollowrat’s ensemble in Prague (Landon *Haydn*, Vol. 2, p. 75).

<sup>54</sup> Seifert *Erdödy*, p. 153; Pohl *Tonkünstler*, p. 105, No. 98.

ferred to as a *musicus ducalis* in the parish register,<sup>55</sup> however, there is no further data available about his life.<sup>56</sup>

JOSEPH KINEL is listed as a copyist in the account books, however, according to *Geschichte des Faschings* and Forkel he was also a violist of the ensemble.<sup>57</sup> He was probably on friendly terms with Zimmermann, who was his best man and the godfather of his first child.<sup>58</sup>

Cellist FRANZ XAVER HAMMER (1741–1817) was one of the stars of the ensemble. Only Zistler's salary topped his. Between 1771 and 1778 he played in Haydn's orchestra (the French form of his name, "Marteau" was used at that time) and his yearly income of 510 gulden exceeded even concertmaster Tomasini's.<sup>59</sup> He acted as a soloist at the 1775 premiere of Haydn's oratorio *Ritorno di Tobia* in Vienna,<sup>60</sup> and at least one solo performance of his own concerto has been recorded in Pozsony.<sup>61</sup> After the dismissal of the Batthyány ensemble he gave a farewell concert in January 1784 in Pozsony, probably performing with the Grassalkovich ensemble.<sup>62</sup> In spite of his "farewell" Hammer was still residing in Pozsony in September 1785.<sup>63</sup> A few weeks later he performed in Prague<sup>64</sup> on his way to Northern Germany where, like Sperger, he would serve the Duke of Mecklenburg until the end of his life.<sup>65</sup> He was also active as a composer, some of his works survived in the collection of the Mecklenburg Duchy.<sup>66</sup>

Hammer's fellow-cellist, LEOPOLD SCHWENDTNER (1749–?) had a secondary role in the orchestra. He studied with celebrated cellist J. K. Schlick in Dresden in 1781 at Batthyány's expense and received payment as well.<sup>67</sup> A decade later he found another Hungarian patron, Count József Erdödy and played in his string quartet for several decades.<sup>68</sup>

JOHANN MATTHIAS SPERGER's (1750–1812) career has been the subject of thorough research in the past few decades.<sup>69</sup> He moved to Pozsony after completing his studies in Vienna, later took a position at Count Lajos Erdödy's household and after several concert tours served the Duke of Mecklenburg from 1789 until his death. He was a respected virtuoso double bassist and composed about 400 pieces, most of them instrumental. Strikingly, his name is not men-

<sup>55</sup> This title was usually given to the musicians of Archduchess Maria Christina and Governor Albert.

<sup>56</sup> Sef's name appears in parish registers with several different spellings (Sefl, Seef, Szöff), in account books it is consistently spelled Seve (Rennerné *Batthyány*, p. 277). Forkel refers to him as Sef (Meier *Kontrabaß*, p. 166). The six violin duos listed under the name Seve in the Viennese Traeg Publisher's 1799 catalogue might be his compositions.

<sup>57</sup> *Geschichte des Faschings* spells his name "Grindel" which Meier uses as well without realising it was the same person as copyist Kinel (Meier *Kontrabaß*, p. 164).

<sup>58</sup> Wedding: February 25, 1778; baptism: October 3, 1778 (both in *PAK*, the latter cited in Polák *Zimmermann*, p. 180).

<sup>59</sup> Landon *Haydn*, Vol. 2 *passim*.

<sup>60</sup> Pohl *Tonkünstler*, p. 58.

<sup>61</sup> 1779 Saint Cecilia's Day celebration, in Saint Martin Church (*PZ* November 24, 1779).

<sup>62</sup> "Herr Hammer, ein würdiges Mitglied des fürstlichen [i.e. the Archbishop's] entlassenen Orchesters, war dazu die Veranlassung, welcher sich bey seinem Abschiede zum letztenmale auf dem Violoncello mit allgemeinem Beyfalle hören ließ." (*PZ* January 24, 1784; Pándi-Schmidt *PZ*, p. 183) Two Grassalkovich musicians are mentioned in the concert review: Franz Kurzweil, whose two symphonies had been performed, and Martin Schlesinger, the director of the orchestra.

<sup>63</sup> According to the parish register in Pozsony he was the best man of Grassalkovich musician Franz Pfeiffer (*PAK*).

<sup>64</sup> The review of *K. k. Prager Oberpostamtszeitung* (October 4, 1785) is cited in Berkovec *Musicalia*, p. 60.

<sup>65</sup> In April 1811 he played chamber music with Sperger in Ludwigslust (data from the court calendar is cited in Meier *Kontrabaß*, p. 186).

<sup>66</sup> His works can be found in several contemporary catalogues (*Breitkopf 1782–84*, p. 787: *Concerto; Traeg 1799: 2 Suite per Violoncello e Basso*), two of his sonatas survived in the Schweriner Landesbibliothek which includes the Mecklenburg Collection.

<sup>67</sup> Rennerné *Batthyány*, p. 276.

<sup>68</sup> Seifert *Erdödy*, p. 156.

<sup>69</sup> For a detailed biography see Meier *Kontrabaß*, pp. 159–191; for a catalogue of his works see A. Meier-Th. Eitel-friedrich: *Thematisches Werkverzeichnis der Kompositionen von Johannes Sperger (1750–1812)*, Michaelstein 1990; for data about his career as a composer see Múdra *Klasicizmus*, pp. 67f.



tioned in the reviews of *Preßburger Zeitung* despite his productivity and skills as a musician, and *Geschichte des Faschings* published only a rather insignificant account of him.<sup>70</sup> His compositions dating from Pozsony (12 symphonies, several concertos including 6 concertos for the double bass, wind partitas and chamber music for strings and keyboard)<sup>71</sup> formed a substantial part of the Batthyány repertoire, which has so far been unexplored, although their musical characteristics might serve as a useful reference for Zimmermann's works.

*Geschichte des Faschings* presents Pozsony-born JOSEPH KÄMPFER (1735– after 1796) as a cellist; in fact, he was a double bassist.<sup>72</sup> He had been a concert virtuoso earlier and had played in the orchestra of the Archbishop of Salzburg around 1774. On arriving to Pozsony he gave a concert at the theatre on March 15, 1778. This performance might have been the public debut of the Batthyány ensemble.<sup>73</sup> Being a soloist Kämpfer hardly ever took part in the ensemble's daily routine. His name is missing from the 1778 payroll and in 1780 (when he might have already left Pozsony) he was paid only 250 gulden, a sum too low to be called a salary.<sup>74</sup> Information about his later career is rather scanty; he performed at concerts from London to Saint Petersburg and settled down in Burgsteinfurt in Westphalia where he died as a court musician.

Fine as the strings were, the real strength of the Batthyány ensemble lay in its winds. (Zimmermann fully utilised this capacity in his symphonies.) The leader of the winds THEODOR LOTZ (1748–1820) has been remembered as an instrument maker and one of the inventors of the basset horn<sup>75</sup> but also performed as a soloist in Pozsony. By 1784 Lotz moved to Vienna.<sup>76</sup> Although he is known as a composer none of his compositions have survived.<sup>77</sup>

The other clarinetist, JOHANN MICHAEL PUM had been working in Pozsony long before Archbishop Batthyány employed him. His first known occupation was, however, in Kroměříž between 1758 and 1760 as a hornist of Leopold Egk, Archbishop of Olmutz.<sup>78</sup> After the death of the Archbishop he and a fellow hornist, Carl Franz, moved to Pozsony where his marriage in January 1762 is recorded in the parish register. Between 1763 and about 1767 he was in the service of Count Kristóf Erdödy and in 1773 of Prince Grassalkovich. There is no data available on when he trained himself as a clarinetist (and perhaps as a flutist), neither is there any information about his career after 1782.

Some of the strange features of the Batthyány ensemble were a preference of clarinets, and (excellent instrumentalist Schaudig having left) the employment of young, inexperienced oboists.<sup>79</sup> JOHANN (?–1794/1805) and PHILIPP THEIMER (1761–?) were born into a family of musicians. Their father, Ignaz Theimer was the oboist and English hornist of Prince Schwarzenberg. Batthyány patronised the two novice musicians and their salaries rose comparatively faster than those of other ensemble members. Ignaz Theimer was grateful to Archbishop Batthyány. In January 1778, he expressed his gratitude and congratulated on the Archbishop's birthday

<sup>70</sup> Cited in Meier *Kontrabaß*, p. 113.

<sup>71</sup> For a list of compositions related to Pozsony see Meier *Kontrabaß*, pp. 169–171.

<sup>72</sup> For a biography of Kämpfer see M. Térey-Smith: Joseph Kämpfer, a Contrabass Virtuoso from Pozsony (Bratislava), *Studia Musicologica* 25, 1983, pp. 183–189.

<sup>73</sup> *PZ* March 18, 1778 (cited in Pándi-Schmidt *PZ*, pp. 176f; Meier *Kontrabaß*, p. 112; Meier *Batthyány*, p. 86).

<sup>74</sup> Kämpfer gave a farewell concert on November 19, 1779 at the theatre before beginning a concert tour abroad with the permission of Archbishop Batthyány. He never returned to Pozsony. (*PZ* November 24, 1779; Pándi-Schmidt *PZ*, p. 179)

<sup>75</sup> Gerber lists him only in this function.

<sup>76</sup> An invoice issued for the *Hoftheater* documents that the theatre purchased instruments from his Vienna workshop in 1784 (Hellyer *Wind-Instrument*, p. 51, No. 2).

<sup>77</sup> See Lotz's *Cassatio* in *Breitkopf 1782–84*, p. 768.

<sup>78</sup> Sehnaal *Egk*, p. 294.

<sup>79</sup> During its nearly thirty years in service, Haydn's orchestra employed clarinetists only between January 1776 and February 1778 (Landon *Haydn*, Vol. 2, p. 72).

in a letter and presented him with the score of a wind quintet.<sup>80</sup> The Archbishop patronised the father as well; he once made a payment of 430 gulden to Ignaz Theimer for tutoring his sons, an amount which rivalled even a competitive yearly salary.<sup>81</sup> The Theimer brothers joined their father in Prince Schwarzenberg's orchestra in 1783.<sup>82</sup> In the 1790s several reviews were published about their performances at the concerts of the *Tonkünstler-Sozietät* in Vienna.<sup>83</sup>

ALBRECHT SCHAUDIG, who was a considerably more experienced musician, left his Eszterháza position to spend three years in Pozsony between 1778 and 1781.<sup>84</sup> A few weeks after his arrival in Pozsony he performed as a soloist at the concert of March 15, 1778, mentioned above in connection with Kämpfer.<sup>85</sup> Restless Schaudig returned to Eszterháza for a short period of time and then, like Kämpfer, he entered into a contract in Burgsteinfurt, Westphalia.

Bassoonist JOHANN MICHAEL JAHN's name appears in the account book only in 1778,<sup>86</sup> he probably left the ensemble soon after and gave place to FRANZ CZERWENKA (1745–1801) in 1779 who received an even higher salary than Lotz had. Czerwenka's skills as a virtuoso bassoonist were praised in *Preßburger Zeitung*.<sup>87</sup> In April 1783 he moved to Eszterháza. He was such a noted musician that he could remain in the service of the Esterházys even after the disbanding of the orchestra in September 1790 until around 1792.<sup>88</sup> From 1794 until his death he was a member of the Viennese *Hofkapelle*.<sup>89</sup> In 1780 a second bassoonist joined the Batthyány ensemble (for a modest salary), Czech born JOSEPH SPADNY, who had been the music director of Count István Csáky's *Harmonie* in Homonna between 1772 and 1780.<sup>90</sup>

The 1778 payroll lists two hornists, ANTON BOECK and Paul Rauch who were joined by Anton Boeck's brother IGNAZ BOECK in 1780. The Boeck brothers, like the Theimers, were quite young (Anton was born in 1759 and Ignaz in 1754) and the elder brother's employment seems to have been a kind of tie-in sale. Anton Boeck, who received a yearly payment of 500 gulden in 1778, was later downgraded; he and his brother were paid 300 gulden each between 1780 and 1782. The two editions of E. L. Gerber's lexicon contain two completely different views concerning their abilities. They are highly praised in the 1792 edition but in the 1814 one

<sup>80</sup> MOL P 1317, 2–5. fasc., ff. 220r–221v. The piece was probably a composition by Johann Wendt, another oboist of Prince Schwarzenberg. A note on the letter reads that Wendt received a payment of 54 gulden on January 28, 1778 for his "present." Batthyány, however, had already purchased scores from Wendt two years earlier ("vor gekaufte Musicalien von Wendt, bezahlt: 40 fl." MOL P 1318, 10. fasc. f. 99r., January 9, 1776).

<sup>81</sup> "dem fürst schwarzenbergischen Musico wegen gegebenen Lectionen unsern zweyen Hoboisten" (MOL P 1318, 10. fasc., f. 280r, October 14, 1778, cited in Rennerné Batthyány, p. 276, n. 10).

<sup>82</sup> Wendt and Joseph Triebensee left Prince Schwarzenberg's ensemble at that time and became members of the *Imperialkapelle* founded on the request of Joseph II (J. Zaloha: *Das Repertoire der Schwarzenbergischen Bläserharmonie zu Ende des 18. Jahrhunderts, Studien zur Musikwissenschaft* 44, 1995, pp. 177f.). Strangely, Prince Schwarzenberg had purchased a new instrument for Philipp Theimer in 1782 (Hellyer *Wind-Instrument*, p. 57, No. 23).

<sup>83</sup> Johann and Philipp, with their third brother Franz, performed a trio by Wendt for two oboes and an English horn in 1793. In 1797 one of them (probably Philipp) performed Beethoven's *Don Giovanni Variations* (WoO. 28) written for the same medium (Pohl *Tonkünstler*, 66).

<sup>84</sup> Grounded on Landon's assumption Mezei mistakenly dates Schaudig's stay in Eszterháza as April 1776 to February 1781 (Landon *Haydn*, Vol. 2, p. 78). In fact, he was in the service of Prince Esterházy from April 1776 to January 1778 and from January 1781 to November 1782 with a three-year intermission (Bartha-Somfai *Haydn*, pp. 174f; Tank *Esterházy*, pp. 429f).

<sup>85</sup> "Herr Schaudig in wirkl. Diensten bey Sr. Fürstl. Gnaden blies ein Konzert von Le Prin auf dem Hautbois mit sonderbarer Leichtigkeit, Annehmlichkeit und gutem Vortrag." (PZ March 18, 1778; Pándi-Schmidt PZ, p. 179) "Le Prin" probably refers to German oboist Ludwig August Lebrun (1752–1790) who published four oboe concertos around 1777.

<sup>86</sup> The parish register lists him as a musician of Prince Poniatowski in 1787 (PAK).

<sup>87</sup> "[...] die Leichtigkeit und Annehmlichkeit des Herrn Czerwenka auf dem Fagott [wurde] aufs neue bewundert und belobt." (PZ November 24, 1779; Pándi-Schmidt PZ, p. 179)

<sup>88</sup> Tank *Esterházy*, p. 435.

<sup>89</sup> L. Köchel: *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Wien 1869, p. 97, No. 1341.

<sup>90</sup> Sas *Főúri*, p. 210; Múdra *Klasicizmus*, p. 39; the latter includes a facsimile copy of the composition of the ensemble which documents that Spadny was born in Bohemia (*ibid.*, p. 169).

hornist Carl Türirschmidt's opinion is quoted and they are called "*mediocre ripienos with charlatanic deeds.*" The "charlatanry" the quote refers to was the Boeck brothers' stunning idea of changing the mute while playing their horns.<sup>91</sup>

Similarly to Anton Boeck, the salary of hornist PAUL RAUCH (1754–1782) was also lowered. He might have been downgraded because of his poor abilities as a hornist, as Forkel mentions him only as a violinist in 1782. However, Rauch might have received lower payment because of an illness, since he died soon afterwards.

Neither the account books, nor contemporary publications witness that apart from the three hornists mentioned above the Batthyány ensemble possessed a truly magnificent instrumentalist, CARL FRANZ (1738–1802). Similarly to Hammer and Schaudig, Franz had been a member of Haydn's orchestra, but arrived in Pozsony considerably earlier than his colleagues, at the end of the year 1776, and probably played in the wind ensemble before the full orchestra was formed. Franz had earlier played in Archbishop Egk's *Harmonie* in Kroměříž along with Pum, who was in the service of Batthyány from 1775. Their earlier partnership might have contributed to Franz's decision to move to Pozsony. Moreover, like Pum, Franz lived in Pozsony for some time after leaving Moravia; he got married there on January 9, 1763 while he was employed by Count Kristóf Erdődy. In April 1763 Franz moved to Kismarton (present day Eisenstadt, Austria) where he was hornist, and trained to play Prince Esterházy's favourite instrument, the barytone. He utilised his excellent virtuoso skills, especially as a hornist, in performing several of Haydn's works.<sup>92</sup>

Hornists are known to have played in pairs<sup>93</sup> and the question arises as to who Franz's second might have been. The Boeck brothers probably played together, and Rauch was either incompetent or ill. Franz might have played with his earlier partner Pum at times when Pum was not needed as a clarinetist.

One of the two trumpeters, FRANZ FABER had been *regens chori* in Kalocsa. Like his fellow trumpeter, JOHANN KLEPP, he remained in the service of the Archbishop after the disbanding of the ensemble in 1784.<sup>94</sup> JACOB SCHROTTENBACH's talent for the harp was hardly an advantage in the ensemble.<sup>95</sup> It was probably because of his skills as a composer that he was employed; in addition to Zimmermann and Sperger *Geschichte des Faschings* referred to him as one of the composers writing frequently for the ensemble.<sup>96</sup>

Information on the Batthyány ensemble's repertoire is rather scarce since reviews in *Preßburger Zeitung* name only few of the composers they played.<sup>97</sup> An inventory of the Batthyány collection, drawn up between 1792 and 1798 by Georg Druschetzky, who was in the ser-

<sup>91</sup> Zimmermann exploited this ability of the Boeck brothers in one of his symphonies (see n. 190 below).

<sup>92</sup> In regard to Franz, Landon mentions the Horn trio (Hob. IV:5), the Barytone quintet (Hob. X:10) and a series of eight-part Barytone divertimentos (Hob. X:1–7) (Landon *Haydn*, Vol. 2, pp. 348–359) and Symphony No. 72 (around 1763) employing four horns. Bryan observed that Haydn departed from his earlier virtuoso treatment of the horn in 1776 (P. R. Bryan: *The Horn in the Works of Mozart and Haydn: Some Observations and Comparisons*, *Haydn-Yearbook* 9, 1975, p. 206); this date coincides with Franz's departure from Eszterháza to Pozsony.

<sup>93</sup> Acclaimed partnerships of the age included Johann Palsa and Carl Türirschmidt (nephew of Anton Türirschmidt employed by Governor Albert in Pozsony), Joseph Oliva and Franz Pauer who were in the service of Bishop Patachich in Nagyvárad and later joined Haydn's orchestra.

<sup>94</sup> Records in the parish registers are available until 1786 about Faber and until 1794 about Klepp (PAK).

<sup>95</sup> Johann Baptist Krumpholz, harpist of Prince Esterházy between 1773 and 1776, was in a similar situation. His employment probably served as an example for Archbishop Batthyány when engaging a harpist.

<sup>96</sup> "*Wo man [... sich] unseres Zimmermanns, Spengers und Schrottenbachs Arbeiten seinem Geist Wonne und Vergnügen verschaffen kann.*" (cited in Meier *Kontrabaß*, p. 166 and Meier *Batthyány*, p. 86) Torricella and Artaria published only his songs in the 1780s (cf. Weinmann *Artaria*).

<sup>97</sup> PZ March 18, 1778: Martini's overture, Kämpfer's double bass concerto, Le Prin's (= Lebrun) oboe concerto, Zimmermann's and Ditter's symphonies; PZ November 24, 1779: Zimmermann's double bass concerto, airs by Anfossi and J. Chudy; PZ February 9, 1780: Grétry's *Zemire und Azor* (Pándi-Schmidt, PZ, pp. 176–180).

vice of the Archbishop at the time, is more informative.<sup>98</sup> The inventory lists about 130 orchestral works (*sinfonia concertantes*, symphonies, overtures and ballet transcriptions), 380 pieces for wind ensemble (partitas, opera and ballet transcriptions) and 144 dances. The majority of the compositions in the latter two groups of works formed the basis of the repertoire of the Batthyány wind ensemble founded in 1790.<sup>99</sup> Wind music that remained in the collection from earlier times is included in the inventory only by genre but not by title. Interestingly, transcriptions make up only a minor part of the early repertoire.<sup>100</sup> The majority of orchestral works (*Sinfonie Concertant*, *Sinfonien ordinare*), however, may reflect the surviving repertoire of the earlier large ensemble. Most of the compositions were written by the composers in the Archbishop's service, Sperger and Zimmermann (11 pieces each) and composers in their immediate vicinity (Haydn: 7 symphonies, Vanhal: 11 symphonies). The repertoire includes a remarkably high percentage of French pieces, most of which might have existed as printed material in the collection.<sup>101</sup> Among them belongs Jean-Paul-Gilles Martini's overture which had been mentioned in one of the concert reviews and is clearly identifiable in the inventory.<sup>102</sup>

Finally, members of the ensemble shared some outside interests and activities which may delineate the musicians' and Zimmermann's way of thinking.

Herbert Seifert pointed out that Försch, Sperger and Mikus, former musicians of the Batthyány ensemble, became members of the Masonic lodge led by Count Lajos Erdödy in 1785 while playing in the Count's ensemble in Monyorókerék and Gyepűfüzes.<sup>103</sup> They had previously formed a lodge called *Zur Sicherheit* in 1777 at Zistler's suggestion while in Pozsony.<sup>104</sup> Their lodge differed from those of the high nobility and the military in having a membership of mostly commoners, primarily the employees of noble households in the vicinity. They promptly

<sup>98</sup> Published in facsimile in A. Békefi: *Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Josef Batthyány (1798)*. *Studia Musicologica* 14, 1972, pp. 403–417; discussed in Á. Sas, Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze [G. Druschetzki, a Musician of Archbishop J. Batthyány], in: *Zenetudományi dolgozatok 1987*, Budapest 1987, pp. 53–73.

<sup>99</sup> About 220 pieces come from a later period; about 100 out of the 140 wind partitas are Druschetzky's own compositions, only a handful of the 80 opera and ballet transcriptions listed by title in the inventory were derived from stage works premiered before 1783.

<sup>100</sup> "auf 5 und 6 stimmige Harmoni, alde Sachen von Herrn Lotz zeiten nemlich / Parthien von verschiedenen Autoren 110 / Operen 21 / Ballets 10 / eingebuntene Stücke 6"

<sup>101</sup> *Geschichte des Faschings* specifically refers to printed material ("wo man alle im Reych, in Frankreich und Italien herausgekommenen neuen und vorzüglichen Stücke höret:" cited in Meier *Kontrabaß*, p. 166 and Meier *Batthyány*, p. 86). Data in the inventory seem to correspond to existing prints in the following cases: Demachi: 1 *sinfonia concertante* =? G. Demachi: *Simphonie concertante* [...] *œuvre IX* [Lyon: Guera, ca 1777] or *id.*, *œuvre X* [Lyon: Guera, ca 1777], or *id.*, *œuvre XI* [Lyon: Guera, ca 1777], *RISM A/I*, D 1509–1511; Cambini: 4 *sinfonia concertantes* =? G. G. Cambini: *Seconde et nouvelle suite de simphonies concertantes* [4 pieces: Mme Le Menu. Boyer: ca 1777] *RISM A/I*, C 371; Stergel [sic]: 4 symphonies =? F. X. Sterkel: *Quatre Simphonies* [...] *œuvre VII* [Paris: Sieber, between 1780 and 1782], *RISM A/I*, S 5871; Stamitz: 6 symphonies =? C. Stamitz: *Six Simphonies* [...] *œuvre VI* [Paris 1771], *RISM A/I*, S 4401, or *id.*, *œuvre IX* [Paris 1772], *RISM A/I*, S 4404, or *Six Sinfonies* [...] *œuvre XIII* [London 1777] *RISM A/I*, S 4407; Lang: 3 symphonies =? J. G. Lang: *Trois Symphonies* [...] *œuvre VII* [Speyer: Bossler, ca 1782], *RISM A/I*, L 549; Guénin: 3 symphonies =? M.-A. Guénin: *Trois Simphonies* [...] *œuvre II* [Paris: L'Auteur, ca 1776], *RISM A/I*, G 4834.

<sup>102</sup> "Der Anfang wurde gemacht mit der großen Symphonie von Hrn. Martiny aus der französischen komischen Oper *Heinrich der IV.*" (*PZ* March 18, 1778; Pándi-Schmidt *PZ*, p. 176); inventory: Martini: 1 symphony; the overture of the opera *Henry IV*, which was premiered in Paris in 1774, was published by Sieber in Paris in 1775 (*RISM A/I*, M 1072).

<sup>103</sup> Seifert *Erdödy*, pp. 152f. Martin Schlesinger, later music director of the Grassalkovich ensemble, violinist Niccolò Mestrino who was first employed by Prince Esterházy and entered into contract with the Erdödys in 1784 and Ignaz Pleyel, former student of Haydn, were also members of the lodge. (The latter two were patronised by Count László Erdödy, brother of Count Lajos.)

<sup>104</sup> For a history of the lodge see L. Abafi: *A szabadkőművesség története Magyarországon* [The History of Freemasonry in Hungary] Budapest 1899/R 1993, pp. 128–131, 166–181.

sought to establish links with the Saint Joseph lodge in Vienna, also consisting of artists, however, despite the seemingly democratic make-up of the organisation of the Masonic order they were unable to make their lodge accepted. Baron Johann Schilson<sup>105</sup> (ca 1750– ca 1809), royal chamberlain, led the lodge from 1777 until his departure for Sopron in 1782. Its officials included Zistler and Försch as well as Gottfried Weissenthal, seneschal of Archbishop Batthyány. A 1781 register of the lodge lists among the absentees former Batthyány musician Joseph Kämpfer and former Pozsony theatre director Carl Wahr who resided and worked in Prague from 1779. The 1785 register lists Martin Schlesinger as an absentee as well. The names of Mikus and Sperger have not been entered in the register contrary to the fact that they had probably joined the order before they entered the service of Erdödy. Neither is Zimmermann's name to be found in the lodge's register, even though he might have been acquainted with the movement through his fellow musicians, his colleagues at the theatre Schilson and Wahr, and Weissenthal, the godfather of his children.

<sup>105</sup> Apart from being an official Schilson was also an amateur composer (Sas *Főúri*, p. 227) and sang at the Schönbrunn performance of Giuseppe Scarlatti's opera buffa *Dove è amore è gelosia* composed on Prince Joseph Adam Schwarzenberg's request (J. Zálaha: Premiéra opery Giuseppe Scarlattiho v Českém Krumlové roku 1768 [The Premier of G. Scarlatti's Opera in Český Krumlov in 1768], *Hudební věda* 9, 1972, p. 157). For his role in the theatre life of Pozsony see below.

## The Dissemination of Anton Zimmermann's Works

Lexicographers in the 19<sup>th</sup> century attempted at cataloguing Zimmermann's works based on E. L. Gerber's lexicon. Gerber listed contemporary prints and the manuscript copies advertised in the 1799 catalogue of the Viennese Traeg Publishers. Major advancement in lexicography, however, was only attained when the Breitkopf Catalogue, which also contained manuscripts, became generally available. A careful survey of the Czech, Austrian, Slovakian and Hungarian archives in the past few decades has provided a thorough overview of Zimmermann's church music. Research was carried out by Darina Múdra from Bratislava who has been the first musicologist to present an overview of the career and works of Zimmermann in her monograph on classical music in Slovakia.<sup>106</sup> János Mezei relied primarily on her research when outlining the musical characteristics of Zimmermann's compositions in an earlier volume of *Musicalia Danubiana*.<sup>107</sup> The present study attempts at examining the process through which Zimmermann's pieces were disseminated and determining where and when these works came into being on the basis of extant sources. Due to the fragmentariness of available data a detailed chronological order of the compositions cannot be established, thus, this study aims at drawing a distinction between the works written before the composer's arrival in Pozsony and those written when he was residing in the town. The former reveal information on the composer's unexplored early career, whereas the latter are reflections of the musical life in Hungary in the 1770s.<sup>108</sup>

According to Darina Múdra the extant works of Zimmermann's oeuvre amount to about 250 pieces of which about 175 are secular and about 75 sacred.<sup>109</sup> In Pozsony, Zimmermann composed for both Saint Martin Church and the ensemble of Archbishop Batthyány, whose primary function was of a secular nature, which explains the peculiar duality of the final years of his life. The same duality can be traced in his early period as well, which implies that Zimmermann had pursued a double career before he moved to Pozsony.

The Zimmermann manuscripts compiled by Múdra display a characteristic regional distribution in terms of genre. (See Table 2; percentages indicate the ratios of the totality of surviving sources in each genre per region.) Differences among various regions greatly depend on the kind of archives (residency, church, municipal) surviving in a particular region and their level of data processing and are only in part specific for the dissemination of Zimmermann's music.

<sup>106</sup> Múdra *Klasicizmus*. pp. 60–65.

<sup>107</sup> Mezei *Zimmermann*. pp. 41–47.

<sup>108</sup> A catalogue of Zimmermann's works is being prepared by Darina Múdra. A concise edition has been prepared in manuscript but it has not been available for research, therefore, data has been drawn from two publications by Múdra (Múdra *Európsky*, and Múdra *Český*) and from the on-line edition of *RISM A/II*. Data from other sources have been specified. Compositions in Múdra's catalogue are assigned the symbol AZ, classified by genre (I–IX) and listed by tonality in individual groups. Numbering has been adopted from the above two studies.

<sup>109</sup> Modern editions include: *Symphonie in C-Dur*, hrsg. von. A. Sandberger (Munich 1939), *id.*, hrsg. von. Z. Fekete (Vienna–Basel 1950) (attributed to Haydn); *6 Ländler*, in: Tance, hrsg. von P. Polák (Prague–Bratislava 1966); *Konzert für Kontrabaß*, hrsg. von R. Malaric (Vienna 1978); *Symphony in G major*, ed. by M. Biondi, in: *Symphony 1720–1840, Series B, Vol. 14*, ed. by B. S. Brook (New York 1985), pp. 45–69; *Symphony in E flat major*, ed. by H. Powell, *ibid.*, pp. 99–157 (attributed to Druschetzky); *12 Zingaresi*, in: *Hungarian Dances*, ed. by G. Papp (Budapest 1986), pp. 84–92 = *Musicalia Danubiana 7*; *Duetto C dur a F dur pre čembalo a husle*, ed. by D. Múdra (Bratislava 1994); *XII Quintetti*, ed. by J. Mezei (Budapest 1996) = *Musicalia Danubiana 15*; *Trio in G et B per Violino, Viola et Violoncello*, hrsg. von D. Múdra (Bratislava 1996); *6 Sonaten für Cembalo und Violine op. 2*, 2 Vols., hrsg. von D. Múdra (Vienna–Munich 1998); *Partita F-Dur für 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott*, hrsg. von D. Múdra (Vienna–Munich 1999); *Quartett in Dis op. 3/1*, hrsg. von D. Múdra (Vienna–Munich 2002).

Genres	Bohemia and Moravia	Austria	Hungary <sup>110</sup>	Germany	Italy (Florence)
Symphonies (AZ I/1; ca 100 sources)	40%	10%	10%	30%	10%
Other instrumental works (AZ I/2, AZ II–IV; ca 130 sources)	25%	40%	25%	9%	1%
Masses (AZ VIII/1; ca 80 sources)	49%	30%	20%	1%	0%
Other sacred works (AZ VII, VIII/2–9; ca 110 sources)	20%	33%	40%	5%	2%
Total (ca 420 sources)	32%	28%	25%	10%	5%

Table 2

The largest number of extant sources are located in Bohemia and Moravia and due to regional characteristics the proportion of secular and sacred works is roughly the same. The latter include a high number of Masses but a relatively low number of other sacred genres. The largest and most varied collection of Zimmermann copies is held in this region, namely, at the former library of the Augustinian monastery in Brunn (presently held in Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby) which includes 10 secular and 15 church music sources. Manuscripts in the collection had been copied and used from the 1770s to the 1810s and nine of them are *unica*.<sup>111</sup> Although not supported by factual data, the exceptionally high number of sources and the cult of Zimmermann in Brunn suggest a personal tie between the composer and the monastery and he is likely to have donated some of his compositions written in Pozsony to the monastery himself.

In addition to the sacred and partly secular music surviving in the Abbeys in the Vienna area (for instance, Kremsmünster, Melk or Seitenstetten) several Zimmermann pieces were preserved in Vienna libraries (Österreichische Nationalbibliothek, Gesellschaft der Musikfreunde) which comprise a number of different collections. In Hungary Zimmermann was a famed composer of church music; he is best represented by smaller church compositions especially in the northern part of Hungary (present day Slovakia). Distant regions in Germany were almost completely unacquainted with Zimmermann's church music but his symphonies were well-known in residences and municipal archives. In Italy Zimmermann manuscripts survived only in the collection of Maria Theresa's second son, the later Leopold II, held in the library of Conservatorio Luigi Cherubini (Pitti Collection). The majority of the collection comprises secular works and includes some *unica*.<sup>112</sup>

A connection between the particulars of composition such as location and dating and the regional distribution is most apparent in Zimmermann's sacred music, thus, his church music shall be discussed first.

Darina Múdra lists ten authentic Zimmermann Masses and nine whose authenticity is doubtful or spurious.<sup>113</sup> About half of these sources survived in Bohemia, mostly in Prague (Loreto,

<sup>110</sup> The territory of 18<sup>th</sup> century Hungary is treated as one geographical unit. In referring to individual pieces, however, a distinction has been made between present day Slovakia and present day Hungary, partly in order to specify the present location of sources and partly because regions north and south from the Danube show variation in genre.

<sup>111</sup> 1 symphony (AZ VIII/1 B4), 3 five-part wind partitas (AZ III/6 C1, F1, G1) 2 Masses (AZ VIII/1 D2, A1), 1 offertory (AZ VIII/3 D1) and 2 litanies (AZ VIII/6, C3, D3).

<sup>112</sup> 4 symphonies (AZ I/1 C10, Es1, Es5, G4) and 2 antiphons (*Asperges me, Vidi aquam*).

<sup>113</sup> Múdra *Zimmermann*, p. 836.

Strahov, Bethlehemites of the Red Star, etc.). Although manuscripts are likely to have been directly exchanged among the churches and abbeys of the city, their number is rather striking. Some of the Masses surviving in few sources are only accessible in Bohemian or Moravian collections<sup>114</sup> whereas others have been traced exclusively in the territory of Hungary (and partly Austria).<sup>115</sup>

Two Pastoral Masses which use a pair of flutes as well as clarinos were well-known in both regions.<sup>116</sup> The Piarist monastery in Nyitra probably obtained these two Masses by 1767–68 and a number of entries in inventories made during the 1773 disbandment of the Jesuits may also refer to these very pieces.<sup>117</sup> These early data imply that Zimmermann's works reached Hungary before the composer actually arrived in Pozsony.

The most popular pieces of this genre were three *Missa sollemnis* in C major. Two of them survived both in Bohemia-Moravia and Austria-Hungary.<sup>118</sup> Mass AZ VIII/1 C1, often named *Missa Sancta Caeciliae*, contains a concertante organ part and has been thought to have some connection to the 1779 Saint Cecilia's Day celebrations in Pozsony.<sup>119</sup> One of the Prague sources dated 1770, however, attests that Zimmermann had composed the piece before his Pozsony period.<sup>120</sup>

A comparative analysis of the two versions of the third *Missa Solemnis* in C major (AZ VIII/1 C4 and C4a) revealed that variation in the sources in the two regions reflect chronological differences. Divergences of the two versions of the Mass are restricted to three slow movements (*Kyrie*, *Qui tollis*, *Et incarnatus*) that differ in the elaboration of the musical material, in tonality and orchestration. The C4a version begins with a *Kyrie* in E minor,<sup>121</sup> and the above-mentioned movements call for solo voices with an accompaniment of two obbligato trombones. The *Kyrie* in Mass C4 is in C major, there the three slow movements are set for choir and accompaniment is written for strings and organ. The regional distribution of the sources is quite typical. The manuscripts of Mass C4a survived only in Bohemia and the Augustinian monastery in Brunn (6 copies altogether), whereas 8 manuscripts of Mass C4 may be found in Austria (the highest number of available copies of any Zimmermann Mass in this region) and two copies in Hungary (in Pécs and Tata). This regional variation suggests that Mass C4a was conceived before Zimmermann moved to Pozsony, and that the composer adapted and simplified movements with obbligato trombone parts and demanding voice parts at a later time. Another piece of evidence for the early genesis of Mass C4a is that one of its Prague sources is dated 1770.<sup>122</sup>

<sup>114</sup> In addition to masses mentioned in n. 111. three Prague sources of AZ VIII/1 C5.

<sup>115</sup> AZ VIII/1 C7: Collection of the National Conservatory. Budapest (presently held at the National Széchényi Library); C8: Ilava (presently held in Bratislava); D3: Esztergom, Pécs (and Seitenstetten); B1: Trencsén (presently held in Bratislava).

<sup>116</sup> AZ VIII/1 C6: 2 Slovakian sources. D1: 5 Bohemian-Moravian and 4 Slovakian sources.

<sup>117</sup> Nyitra: 2 *Pastoritas*. Szokolca: 1 *Missa Pastoralis*, Nagyszombat: 2 *Missas* (both with flutes and clarinos); cf. K. Kim-Szacsvai: Dokumente über das Musikleben der Jesuiten: Instrumenten- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen, *Studia Musicologica* 39, 1998, pp. 319, 335 and 342.

<sup>118</sup> AZ VIII/1 C1: 12 Bohemian-Moravian, 3 Austrian and 2 Slovakian sources (Traeg Publishers probably had manuscript copies of this Mass on sale, cf. *Traeg 1804*); AZ VIII/1 C2: 11 Bohemian-Moravian, 4 Austrian, 1 Romanian (Nagyszeben) and 1 German source (Harburg [presently held in Augsburg], in the handwriting of Viennese copyist F. X. Link); furthermore, in St. Peter's in Salzburg it is attributed to Joseph Haydn, the Göttsweig Catalogue lists it under Zimmermann's name and the Herzogenburg Catalogue assigns it to Haydn (cf. Hob. XXII:C47).

<sup>119</sup> *Sas Pozsony*, 33.

<sup>120</sup> CZ-LIT 536 (Múdra *Český*, p. 43, n. 108).

<sup>121</sup> The *Kyries* in two of F. X. Brixi's masses in D major are also set in E minor (manuscripts in Kremsmünster: C 17/728 and C 17/730). Whether Zimmermann borrowed the idea from the cantor working in St. Vitus Church between 1761 and 1771 needs further investigation.

<sup>122</sup> CZ-LIT 537 (Múdra *Český*, p. 43, n. 108).



Although no manuscript copies of the piece survived in Hungary it is assumed that Mass C4a was performed on Saint Cecilia's Day in 1773 in Pozsony, since a review in *Preßburger Zeitung* mentions a trombone solo, which none of Zimmermann's other Masses include.<sup>123</sup> Hence, for his debut in Pozsony, Zimmermann seems to have chosen a piece which had proved successful earlier instead of writing a new composition.<sup>124</sup>

As misattributions are rather common in 18<sup>th</sup> century church music one should be cautious about drawing conclusions from them. It is worth noting, however, that most of the Masses wrongly attributed to Zimmermann survived in Prague and the vicinity of Prague.<sup>125</sup> This high proportion of misattributions suggests that Zimmermann was famous as a composer of Masses in the area. His fame in Prague in the 1770s is also supported by the fact that Dlabacz, who was quite uninformed about Zimmermann's career, stated in his biography of Kajetán Vogl (ca 1750–1794) that Vogl during his studies “started to scrutinise the scores of famous masters such as Mysliweczek, Haydn, Zimmermann and others.”<sup>126</sup>

The regional distribution of surviving manuscripts is quite different as regards other sacred pieces.<sup>127</sup> The ratio of sources surviving in Bohemia-Moravia is much lower than those surviving in Austria-Hungary, especially in the northern part of Hungary. Two-thirds of the compositions were unfamiliar in northern territories, whilst some manuscripts survived only in that region. Thus, Zimmermann must have been an active composer of Masses before he moved to Pozsony. During his Pozsony period, probably on realising the lower quality of liturgical music there, he turned to the writing of smaller church compositions. These pieces, in turn, became widely disseminated in contemporary Hungary and Austria.

Two Pozsony collections, the Collection of the Ursulines and that of *Preßburger Kirchenmusikverein zu St. Martin*, deserve special attention due to their proximity to Zimmermann. As well as a few widely disseminated compositions, the former contains the sources of *Miserere*, two arias and three antiphons, including an autograph (identified by Múdra).<sup>128</sup> With the exception of the copies of two antiphons which also survived in the Augustinian Monastery in Brunn, these works are available only in Austrian and Hungarian collections. Likewise, four Zimmer-

<sup>123</sup> “Und unter den verschiedenen Virtuosen und Solosängern [...] trat auch die Fräule Christina Frey von Schönstein vor: die [...] unter Begleitung einer vortreflich geblasenen Posaune das Soprano anstimmte.” (PZ November 24, 1773; Pándi-Schmidt PZ, p. 168)

<sup>124</sup> An analysis of contrapuntal movements in Masses C4 and C4a is included in Farkas, Z.: Fúga és fugato a 18. század második felének magyarországi misetermésében [Fugues and Fugatos in Masses Composed in the Second Half of the 18<sup>th</sup> Century in Hungary], in: *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*, Budapest 1997, pp. 129–156.

<sup>125</sup> (1) Prague Bethlehemites: AZ VIII/1 Es1<sup>SP</sup> (recte: Ignaz Holzbauer; *ibid.* as Holzbauer); (2) Rovensko: AZ VIII/1 D4<sup>SP</sup> (recte: Franz Xaver Bixi); (3) Citoliby: AZ VIII/1 B3<sup>SP</sup> (recte: Karel Loos); (4) Utery: AZ VIII/1 C9<sup>SP</sup> (recte: Kajetán Vogl; a copy from Březnice has the same misattribution, corrected later). In Austria: (1) Zwettl: AZ VIII/1 C3<sup>SP</sup> (recte: Michael Haydn, cf. Sherman *M. Haydn*, pp. 7–8, No. 16); (2) Kremsmünster, Wilhering: AZ VIII/1 B2<sup>SP</sup> (an anonymous piece widely disseminated in Austria, Bohemia and Slovakia, attributed to Pater Alexander, Elsner, Haydn, Hofer, Novotny, Keinz, Kleyn, Vanhal; in (present day) Hungary: Pécs: Dittersdorf, Pannonhalma: Haydn [Hob. XXII:B13], Győr: Hoffmann, Esztergom: Klein and Schöringer [Schiringer]; cf. L. Kačič: Pramene spornej omše J. Haydna Hob. XXII:B13 na Slovensku [Sources of a Spurious Mass by J. Haydn Hob. XXII:B13 in Slovakia], *Musica Slovaca* 15, 1990, 137–144).

<sup>126</sup> “[...] die Partituren der berühmten Meister Mysliweczeks, Haydens, Zimmermanns u.a. zu studieren anfang.” (Dlabacz *Lexikon*, Vol. 3, col. 304)

<sup>127</sup> Múdra *Zimmermann*: 1 oratorio, 6 graduals, 6 offertories, 2 *Te Deums*, 1 *Miserere*, 6 motets, 2 *Tantum ergos*, about 7 hymns, 7 litanies, about 15 antiphons, 4 arias, 1 pastoral and 1 cantata.

<sup>128</sup> D. Múdra: Die Musik bei den Preßburger Ursulinerinnen, in: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*, hrsg. von L. Kačič, Bratislava 1997, p. 221. József Batthyány was in contact with the Ursuline convent, *Preßburger Zeitung* reported on his visits on several occasions (PZ May 21, 1777; March 4, 1778).

mann antiphons which are held in *Kirchenmusikverein*, inherited from the former Collection of Saint Martin Church, were only disseminated in Austria and Hungary.<sup>129</sup>

Unlike other smaller sacred pieces which tend to have survived in one to five copies, the *Te Deum* in C major (AZ VIII/5 *Te Deum* C1) employing four clarinos has an unusually high number of sources. About thirty sources have been scattered among various regions including both of the collections mentioned above.<sup>130</sup> *Litany* in D major (AZ VIII/6 D1) has also survived in a considerably high number of sources. It is probably identical with the spectacular piece performed at a Pozsony concert in February 1776 since it exceeds Zimmermann's other litanies both in terms of scope and orchestration and matches a review in *Preßburger Zeitung*.<sup>131</sup> In addition to the pair of horns and clarinos the composition contains obbligato viola and double bass parts.<sup>132</sup>

Secular works were disseminated through mediums which partly differ from those of sacred pieces. This is especially true of prints whose extant sources have been scattered haphazardly among various regions.

Although Zimmermann worked in Bohemia, Moravia and Hungary, the oldest surviving printed scores of his music, three series of chamber music, were published by Guera, active in distant Lyon in the 1770s and 80s. Two of the series were published in 1776–77.<sup>133</sup> Even though there is no factual information about the way Zimmermann got into contact with Guera, the identity of the publisher and his publishing strategies may give explanation. Guera was in fact a German musician from Gera, Thuringia called Johann Gottlieb Graff (ca 1745– ca 1785) who sought to establish a market for German and Austrian composers unknown or little known in France (such as Gruner, Löhlein, Ordonez, Barta or Himmelbauer).<sup>134</sup> The stunning authenticity of his editions of Haydn's symphonies (he published eight symphonies between 1777 and 1784) as opposed to contemporary French editions implies that Guera obtained the manuscripts from the personal environment of the composer.<sup>135</sup> This editorial attitude explains how Guera became interested in Zimmermann's chamber music.

<sup>129</sup> Melk, Mariazell, Mödling, Seitenstetten, Veszprém, Nagyszombat, the parish churches in Sopron and Eperjes and the Franciscan Collection in Malacka (in the latter three collections Zimmermann is exclusively represented by compositions held also in *Preßburger Kirchenmusikverein*).

<sup>130</sup> 8 sources in Bohemia-Moravia, 9 in Austria, 3 in Hungary, 6 in Slovakia and 1 in Florence; in several locations (Opava, Bohdalice, Lomnice, several parish churches in Vienna and Lubló) this was the only known Zimmermann piece. The datings of some of the sources attest that it was performed even in the 1820s (Múdra *Český*, 39).

<sup>131</sup> "Durch ein auserlesenes Orchester von 36 Tonkünstlern [wurde] eine neue Kirchenkomposition des [...] Hrn. Anton Zimmermann, welche in einer musikalischen Lytanie bestund [...] aufgeführt. [...] Das ganze Stück dauerte 36 Minuten." (PZ February 17, 1776; Pándi-Schmidt PZ, p. 173).

<sup>132</sup> 5 sources have survived in Bohemia, 2 in Austria and 3 in Bavaria (Ottobeuren, Dithfurt and Munich). *Litany* in D major is one of the few church compositions of Zimmermann's which were known over the western "boundary line" between Prague and Linz. A review in an 1803 issue of *Allgemeine Musikalische Zeitung* probably refers to one of its performances in Augustinerkirche in Munich ("eine sehr schöne Litaney vom Kapellmeister Zimmermann aus Wien [sic], dessen Arbeiten ziemlich unbekannt sind, [wird] auf diesem Chore nur allein gehört," AMZ 5, col. 569). No sources of the piece survived in Hungary or Slovakia; a manuscript now lost was listed in the 1795 inventory in Szepeskáptalan (D. Múdra: *Die Musik in Spišská Kapitula in der Zeit der Klassik*, Bratislava 1971, p. 114).

<sup>133</sup> 6 duetti [for violin and basso continuo?] op. 1, lost (title from *Breitkopf 1776–1777*, p. 599); *Sei / sonate / per il cembalo obbligato e violino / del Signore / Antonio Zimerman / OPERA IIa*, plate number: 7; cf. *Breitkopf 1778*, p. 659 and *RISM A/I*, Z 223. Both publications were advertised by Traeg Publishers (*Traeg 1799*).

<sup>134</sup> On April 12, 1777 *Journal de Paris* advertised the works of Aspelmayer, Boccherini, Cauciello, Löhlein, Pichl and Zimmermann among the publications of Guera (M. Brenet: *La librairie musicale en France de 1653 à 1790*, d'après les Registres de privilèges, *Sammelbände der Internationalen Musikwissenschaftlichen Gesellschaft* 8, 1906–7, p. 463). All of these Guera publications were listed in the 1778 *Breitkopf Catalogue*.

<sup>135</sup> Landon *Haydn*, Vol. 2, p. 590; Landon supposes that the manuscripts were transmitted to Guera by François Garnier, a violinist who had been in the service of the Esterházy between 1761 and 1766 and settled in Lyon in the 1770s.

The third Guera edition, Zimmermann's Op. 3 string quartets, seems to be a more intriguing case than the afore-mentioned sonatas.<sup>136</sup> The series was advertised by Breitkopf, but as an edition issued in Paris and not Lyon.<sup>137</sup> The cycle was listed in the *Bureau d'Abonnement Musical* catalogues in Paris between 1772 and 1783 without pricing which suggests that it was circulated in manuscript form or it was available for loan or copying.<sup>138</sup> One of the quartets was published by *Bureau d'Abonnement* in *Sei Quartetti di Giorgio* [sic] *Haydn op 18* around 1773 along with five string quartets by Franz Xaver Duschek.<sup>139</sup> Thus, Guera might have obtained the string quartets directly from Paris.<sup>140</sup>

Compared to French prints, it is easy to see why Zimmermann's compositions were published after 1779 in Vienna, among the first products of Artaria,<sup>141</sup> and in Pozsony.<sup>142</sup> Two further publications, issued in Vienna long after the composer's death, have been wrongly attributed to Zimmermann. The melodrama titled *Leonardo und Blandine*,<sup>143</sup> published as a composition "des preussischen [sic] Kapellmeisters Zimmermann," is in fact Peter Winter's *Lenardo* [sic] *und Blandine* premiered in Munich in 1779. *Belagerung von Valenciennes*, a character piece for piano accompanied by violin, published anonymously by Artaria has been traditionally included in Zimmermann's work list since Gerber.<sup>144</sup> The historic event referred to in the title (a spectacular victory of the unified Austrian, Prussian and English troupes against France), however, happened in the summer of 1793, therefore, Zimmermann's authorship is most improbable.

A total of twenty-two chamber pieces for strings or keyboard with string accompaniment appeared in contemporary prints which makes up about one half of Zimmermann's compositions in these genres. His chamber pieces in related genres survived in manuscript copies scattered among different regions, thus, a hypothesis of their provenance or dating cannot be formulated.<sup>145</sup> Neither can his one and a half dozen compositions titled *divertimento*, *cassazione*, *not-*

<sup>136</sup> *Sei / quartetti / per / Due Violini, Viola E Basso / composti / del Signore / Zimermann Thedesco · OPERA IIIa*, plate number: 15; *RISM A/I*, Z 220. Based on the Guera Catalogue Múdra estimates the piece was published in December 1777 (Múdra *Český*, p. 42).

<sup>137</sup> *Breitkopf 1776–1777*, p. 602.

<sup>138</sup> Johansson *Publishers*, Vol. 1, facs. 19–22; for the practice of loaning see *ibid.*, Vol. 2, p. 21.

<sup>139</sup> For the date of publication see *Breitkopf 1774*, p. 535; for details of the edition see Hob. III:C2. The opus number was probably adjusted to Haydn's op. 17 quartets published in Amsterdam in 1772.

<sup>140</sup> A further piece was published as a "Zimerman" composition: [6] *SONATES Pour Le Violon Seul Avec L'accompagnement de Basse PAR Mr. de Zimerman [...] Premier Lieutenant au Regimt. des Gardes Suisses du Roi*, *RISM A/I*, Z 211–213; advertisements: Huberty 1769–1779, Le Duc 1781–1791 (Johansson *Publishers*, Vol. 1, facs. 30–34, 66–68, 71 and 74). The amateur composer of Swiss origin and Anton Zimmermann were not the same person.

<sup>141</sup> Three publications: (1) *Tre sonate per il cembalo e violino*, op. 1, plate number: 5, advertisements: *Wiener Diarium*, March 10, 1779, and *Breitkopf, 1779–1780*, p. 694; *RISM A/I*, Z 222; (2) *Andromeda und Perseus*, plate number: 17, advertisement: *Wiener Zeitung*, July 14, 1781; *RISM A/I*, Z 215; (3) *Concerto per Clavicembalo*, op. 3, plate number: 27, advertisements: *Wiener Zeitung*, July 10, 1782, and *Breitkopf 1782–84*, p. 826; *RISM A/I*, Z 219 (cf. Weinmann *Artaria*).

<sup>142</sup> Two publications: (1) *Denis Klage* (without publisher, around 1781), *RISM A/I*, Z 218 (I. Mona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867* [Hungarian Music Publishers and Their Activities], Budapest 1989, p. 359, No. 3179); (2) *Quatuor pour le Clavecin ou Piano-Forte, avec Accompagnement de deux Violones et Basse*, Pressbourg: J. Schauff [after 1790], *RISM A/I*, Z 221 (not included in the Mona catalogue).

<sup>143</sup> Without publisher (*RISM A/I*, Z 216), and Wien: Cappi, plate number: 1342 (around 1808; *RISM A/I*, Z 217).

<sup>144</sup> The only extant source is an anonymous publication by Artaria issued in 1794 (plate number: 468, advertisement: *Wiener Zeitung*, March 29, 1794; *RISM A/I*, AN 288).

<sup>145</sup> The authorship of three string chamber pieces attributed to Zimmermann is rather ambiguous. Sources of the three pieces only survived in Rheda, Westphalia, in the Collection of the Bentheim-Tecklenburg family which also includes two symphonies attributed to "Wenceslao Zimmermann." On the other hand, Kämpfer and Schaudig were in the service of another branch of the family in the castle of the Bentheim-Steinfurts. Therefore, a direct connection to Pozsony cannot be excluded. (For W. Zimmermann's compositions for the flute see I. Gronefeld: *Die Flötenkonzerte bis 1850. Ein thematisches Verzeichnis*, Vols. 1–4, Tutzing 1992–1995, and Múdra *Európský*, p. 268:

*turno* or *serenata* or his four wind partitas be dated. In the case of partitas, however, one has to count with great losses, because the inventory of the Batthyány ensemble lists over a hundred wind partitas “*from the time of Mr Lotz,*” a substantial part of which might have been written by Zimmermann.<sup>146</sup> In addition to seven extant concertos (for keyboard, violin, double bass and bassoon), at least five further concertos, included in contemporary catalogues, are lost. He wrote two concertos for bassoon before moving to Pozsony<sup>147</sup> and probably composed an oboe concerto, a harp concerto and a flute concerto (the latter one missing even from Múdra’s latest catalogue) for the virtuoso players of the Batthyány ensemble (Schaudig, Schrottenbach, Mikus).<sup>148</sup>

Stage works disclose details of the personal relationships and environment of the composer through their choice of words, the process of their creation and the people taking part in their performances.

The earliest documented Zimmermann performance in Pozsony was *Narcisse et Pierre*, a three-act *Singspiel*.<sup>149</sup> At the beginning of his career in Pozsony Zimmermann scarcely had the opportunity of writing theatre music since theatre life was dominated by Carl Wahr’s theatre company playing mainly prose works.<sup>150</sup> Wahr has been remembered for his co-operation with Haydn,<sup>151</sup> yet he showed little interest in musical theatre in the first few years of his directorship in Pozsony between 1773 and 1775.<sup>152</sup> In June 1775 he left Pozsony for two years and the theatre was headed by Viennese Christian Hieronymus Moll from November 1776, in a newly constructed building. Reviews first report on the theatre’s orchestra led by Michael Burkhardt (1750–?) during this season.<sup>153</sup> When Wahr returned in 1777 (1775/76: Salzburg, 1776/77: Pest) he turned to musical pieces to please the audience; he contracted musicians<sup>154</sup> and the theatre merged with Joseph Schmalögger’s ballet company with whom he had worked in the summer of 1777 in Eszterháza.<sup>155</sup>

The new theatre, offering a wider range of scenery and choreography, staged the first genuine Pozsony piece: a *Drama mit Tänzen und Chören* titled *Die Wilden* on December 13, 1777.

the manuscript of one of his flute concertos used to be held in the Collection of Prince Pál Antal Esterházy, cf. Hárlich *Inventare*, p. 76.)

<sup>146</sup> The Sperger Collection held in Schwerin includes 32 five-part and 16 six-part wind partitas.

<sup>147</sup> The catalogue in the Piarist Archives in Nyitra lists a bassoon concerto in G major obtained by the abbey in 1767/68 (cf. n. 117); the earliest mention of Zimmermann in the Breitkopf Catalogue is a bassoon concerto in B flat major (*Breitkopf 1769*, p. 361).

<sup>148</sup> The former two pieces: *Traag 1799*, flute concerto: *Traag 1804*. Two trumpet concertos and a trio concerto for flute, viola and double bass survived among the autograph scores by Sperger dated 1778–79 which attests that the musicians of the Batthyány ensemble welcomed compositions written specifically for them.

<sup>149</sup> A piano score of the piece survived in the Thurn-Taxis Collection in Regensburg where it was performed in 1783. The overture survived in Hamburg as well, in the collection of the local theatre.

<sup>150</sup> For the career of Wahr in Pozsony see K. Benyovszky: *Das alte Theater, Kulturgeschichtliche Studie aus Preßburgs Vergangenheit*, Bratislava/Preßburg 1926; for a study on his career in Eszterháza see M. Horányi: *The Magnificence of Eszterháza*. London 1962, pp. 72–109.

<sup>151</sup> For the co-operation between Wahr and Haydn, and Haydn’s composition for the Wahr company see E. Sisman: Haydn’s Theater Symphonies, *Journal of the American Musicological Society* 43, 1990, pp. 292–352.

<sup>152</sup> Of the estimated 100 stage works performed between November 1773 and June 1775 the following were probably accompanied by music: Gebler: *König von Thamos* (performed with choruses by Sattler or Mozart), Regnard: *Der Zerstreute* (with incidental music composed by Haydn), Neefe-Engel: *Die Apotheke* and perhaps Favart: *Soliman der Zweite oder die drei Sultaninnen*. Wahr barely staged musical plays in the 1775/76 season in Salzburg (cf. R. Angermüller: Haydn’s “Der Zerstreute” in Salzburg, 1776, in: *Haydn-Studien* 4, 1978, p. 90).

<sup>153</sup> “Auch die Musik ist jetzt von mehreren tongeübten Männern besetzt. Herr Burkhardt ein berühmter geschickter Mann dirigiret selbe.” (PZ November 13, 1776) Zimmermann had probably been in contact with Burkhardt earlier, since he was the best man at Burkhardt’s wedding on October 8, 1776, some weeks before the theatre was opened (PAK).

<sup>154</sup> The director of the orchestra was Johann Hummel, father of well-known composer Johann Nepomuk Hummel (Staud *Adelstheater*, p. 179).

<sup>155</sup> Landon *Haydn*. Vol. 2, p. 402.

The libretto was written by Baron Schilson whose prose works Wahr had performed in 1775.<sup>156</sup> *Die Wilden* is set in South America and deals with the moral conflict between noble “savages” and Spanish invaders in Rousseauian style. In addition to the lofty ideas Schilson included five ballets and a chorus of pagan rites to make room for the dance and music.<sup>157</sup> According to the libretto published in Pozsony the music was written by Zimmermann and the dances were choreographed by Schmalögger. The music has not survived.<sup>158</sup>

*Die Wilden* has long been included in Zimmermann’s work list, however, his incidental music to Cornelius Ayrenhoff’s tragedy *Hermanns Traum*, also staged by Wahr, has so far escaped researchers’ attention. The tragedy appeared in print for the premiere on May 30, 1778.<sup>159</sup> *Pressburger Zeitung* published an article advertising the piece in advance but did not discuss the details of the performance or the music.<sup>160</sup> The existence of this incidental music, however, is proved by an entry in a registry compiled by Wahr around 1781 listing the expenses of his musical productions at the Nostitz Theatre in Prague. The registry includes Italian, French and German *Singspiels* popular in the age and among the last few entries appear pieces Wahr had staged in Pozsony, for instance, *Der Zerstreute*. Zimmermann’s music to *Die Wilden* and *Hermanns Traum* is also included in the list which demonstrates that both pieces were performed in Prague around 1780.<sup>161</sup>

Zimmermann composed stage music for two more pieces, two melodramas. Melodramas enjoyed a widespread but short-lived popularity in the German theatre after the premieres of Georg Benda’s *Ariadne auf Naxos* and *Medea* in Gotha and Leipzig in 1775.<sup>162</sup> The melodrama *Leonardo und Blandine* had probably been misattributed to Zimmermann because he achieved the greatest success of his career with a melodrama. Similarly to *Die Wilden*, the librettist was an amateur poet, Farkas Kempelen, a courtier of Maria Theresa. Thus far it has been unnoted in the literature that *Andromeda und Perseus* was premiered at a private performance at Schlosshof, the summer residence of Governor Albert and Archduchess Maria Christine, in September 1780. Maria Theresa was also present at the performance, during her last stay outside Vienna, and in a letter to her son Archduke Ferdinand she reported: “I returned from Schlosshof at ten o’clock [...] There I had seen a melodrama, *Andromeda*, in which the fifteen-year-old daughter of Kempelen played; she is just as fine as Sacco. The music is nice, the words excellent, it was written by the father. I shall send it to you as soon as it is copied or published.”<sup>163</sup> Although the Empress does not mention the composer’s name, she is indeed making a reference to Zimmermann’s music. The play *Andromeda* was published in 1780<sup>164</sup> and it was premiered at the Burgtheater on April 23, 1781.<sup>165</sup> It was also staged by Farkas Kempelen in Buda in February 1787 in

<sup>156</sup> *Die Tugend im Bauernhause* (PZ March 15, 1775) and *Der Weiberfreund* (PZ June 28, 1775)

<sup>157</sup> PZ December 10, 1777 and December 17, 1777

<sup>158</sup> The manuscript might have been held in the Batthyány Collection in the 1790s since the inventory by Druschetzky lists an item with the title *Coro per la comedia von Zimermann* among the ballets (!).

<sup>159</sup> *Hermanns Traum. Ein Trauerspiel in fünf Abtheilungen mit Chören von einem K. K. Officier. Aufgeführt von der Wahrischen Gesellschaft im May 1778, Preßburg 1778*

<sup>160</sup> PZ May 30, 1778

<sup>161</sup> Wahr’s list is published in J. Ludvová: *Hudba v rodu Nostitzů, Hudebni veda 23/2* (1986), pp. 163f. Ludvová misinterprets the data and attributes the two plays to Swiss born dramatist Joseph Ignaz Zimmermann.

<sup>162</sup> M. Schwarz-Danuser: *Melodram*. in: *MGG Sachteil*, Vol. 6, Kassel 1997, cols. 70–72

<sup>163</sup> “Je suis revenue à dix heures de Schlosshof. [...] J’y ai vu un mélodrame joué par la fille de Kempelen du quinze ans, aussi bien que la Sacco, Andromède. La musique est belle et les paroles de la pièce très-bien; c’est le père qui les a faites. Je vous enverrai le tout d’abord qu’il sera copié et imprimé.” (September 28, 1780; Arneth *Maria Theresia*, Vol. 2, p. 296).

<sup>164</sup> Wien: Logenmeister 1780

<sup>165</sup> The playbill and the cast are cited from an unspecified source in Köszei, I.–Pap, J: *Kempelen Farkas* (Budapest 1955). Three further performances were made on May 1, 12 and July 12 (F. Hadamowsky: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966*, Vol. 1, Wien 1966, p. 76).

a former Carmelite convent he had converted into a theatre.<sup>166</sup> The piano score published by Artaria was in wide use and the fact that several manuscript copies of the full score survived suggests that it was staged at several other locations as well.<sup>167</sup>

*Andromeda* was also staged by Carl Wahr in Prague on November 4, 1781. According to press reports the piece was performed in honour of the late Zimmermann who had died four weeks earlier in Pozsony. The report refers to the “great” Zimmermann in such a natural way which implies that he was well-known in Prague.<sup>168</sup>

Another Zimmermann melodrama, *Zelmor und Ermide* was composed to Johann Karl Wezel’s *Schauspiel mit Musik*, published in Leipzig in 1779. Zimmermann might have started its composition before he wrote *Andromeda* or encouraged by its success.<sup>169</sup> In any case, he had little time left: he died half a year after the premiere of *Andromeda*, at the age of forty.

Of all the composers living and working in Hungary in the second half of the 18<sup>th</sup> century for a longer period and at the peak of their careers, Anton Zimmermann’s works represent the most varied and most disseminated oeuvre.<sup>170</sup> His compositions were performed from the Primatial Palace in Pozsony to Paris and Riga, from Bohemian and Moravian castles to parish churches in Hungary, from Florence to the stage of the *Burgtheater*. He was famed even decades after his death in cities like Vienna, Prague, Brunn, Breslau, Munich, Hamburg, London, Nagyszeben and Székesfehérvár.<sup>171</sup> Instead of focusing on the quality of his music it is more suitable to stress that his oeuvre became completely integrated into the fabric of his age; he was not merely an important figure in musical life in Hungary but also a recognised composer of European cultural life. On his death, *Preßburger Zeitung* published an epitaph rich in rococo images.<sup>172</sup> An account from *Geschichte des Faschings*, however, sounds more real and personal. It implies that Zimmermann’s career could have reached greater peaks if only he had been more ambitious: “Mr Zimmermann is little known since he shares few of his works with the public. [...] We should hope that he shall please the audience with more public recitals of his works to the grateful joy of music lovers.”<sup>173</sup>

<sup>166</sup> “Am 4. d. M. haben Dilettanten [...] in dem Ofner neuen Theater »Andromeda und Perseus« vorgestellt, welches Hrn. Hofrath von Kempelen zum Verfasser und wozu der berühmte Zimmermann die Musik gesetzt hat.” (PZ Februar 17. 1787; Pándi-Schmidt PZ, p. 188)

<sup>167</sup> Múdra considers the source found in the Collection of the Counts Chotek in Kačina (present day held in Prague) an autograph score: further copies are held in Regensburg, Schwerin (Sperger’s copy) and the Collection of the Hamburg Theatre.

<sup>168</sup> “Sonntag darauf gab die Wahrische deutsche Gesellschaft [...] ein neues musikalisches Drama: *Andromeda und Perseus*, wozu die dazwischen vorkommende Musik von dem grossen unlängst verstorbenen Zimmermann verfertigt wurde.” (Berkovec *Musicalia*, p. 52)

<sup>169</sup> The only study on Zimmermann published in the first half of the 20<sup>th</sup> century describes *Andromeda und Perseus* (Y. Lacrozier: Un Mélodrame de XVIIIe siècle, *Revue Musicale* 5. 1923–24, 9–11, pp. 1–12). For a recent study on Zimmermann’s melodramas see U. Küster: *Das Melodrama: Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 1993, pp. 249–273.

<sup>170</sup> For a typological study of contemporary composers working in Hungary see Farkas, Z.: Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra [The Immigration of Composers to Hungary in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries], *Muzsika* 44, January 2001, pp. 3–10.

<sup>171</sup> Zimmermann’s *Miserere* was performed in Székesfehérvár several times during Holy Week in 1889 (!) (Bárdos, K.: *Székesfehérvár zenéje 1688–1892* [Music in Székesfehérvár 1688–1892], Budapest 1993, p. 120).

<sup>172</sup> Cited in Polák *Zimmermann*, 207f.

<sup>173</sup> “Herr Zimmermann ist, da er wenig öffentlich ausgehen läßt, zu wenig bekannt. [...] Es ist herzlich zu wünschen, daß Herr Zimmermann doch das Publikum so glücklich machen und von seinen Arbeiten mehr öffentlich möchte sehen lassen, da ihm gewiß der Musikfreund von Herzen dafür danken würde.” (cited in Staud *Adelstheater*, p. 87)

## Symphonies

Forty-one symphonies are attributed to Zimmermann at present.<sup>174</sup> On-going explorations of archives, however, may lead to changes in that number; new pieces may be discovered and the authorship of some of the pieces now ascribed to Zimmermann may be reconsidered.<sup>175</sup> The high number of symphonies suggests that the genre was Zimmermann's favourite medium, not only during his Pozsony period but also in preceding years. Their popularity is also demonstrated by the widespread dispersion of sources exceeding any other genre (see Table 3; for library siglas see p. 83).<sup>176</sup>

Two of Zimmermann's symphonies were attributed to Haydn in some of the contemporary sources, and have often been quoted to emphasise the artistic qualities of the composer.<sup>177</sup> Symphony AZ I/1 C4 has been attributed to Haydn in Donaueschingen and has been published under his name (Hob. I:C27; see note 119), however, several sources (Schwerin, Regensburg, Vienna, Brno and Veszprém) attest Zimmermann's authorship. Landon supposes that Symphony AZ I/1 Es4, surviving in London as Haydn's (Hob. I:Es15), was performed at the Solomon concerts in the 1790s and subsequently its manuscript came to the British Library.<sup>178</sup> On the other hand, it might be a copy expropriated by Hummel from the Esterházy Collection.<sup>179</sup> The same symphony is preserved in Dresden under the name of Georg Druschetzky; and this was the source of a modern edition as Druschetzky's (see note 119). Nonetheless, there are three more extant sources (Budapest, Kroměříž and Regensburg) which prove Zimmermann's authorship.

The geographical location of the three largest collections of symphonies, the Thurn-Taxis Collection in Regensburg (14 symphonies),<sup>180</sup> the Schwarzenberg Collection presently held in Český Krumlov (12 symphonies) and the Pitti Collection in Florence (12 symphonies), testify a widespread dissemination of sources outside the Bohemian-Austrian-Hungarian region. In Moravia Zimmermann symphonies have been preserved in three collections: the Haugwitz Collection (8 symphonies), the Collection of the Archbishops of Olmutz in Kroměříž (7 symphonies)<sup>181</sup> and the Augustinian Collection in Brunn (5 symphonies). Archives in Austria have a considerably smaller number of Zimmermann symphonies; the Benedictine monastery in Kremsmünster has the highest number of them (5 symphonies). Of the collections in Germany the collection in Schwerin is especially significant since Sperger's own compositions and his manuscript copies of several concertos (Hoffmeister, Dittersdorf, Vanhal, Pichl etc.) can be

<sup>174</sup> Based on Múdra *Európsky*. Múdra *Zimmermann* and the online data of *RISM A/II*.

<sup>175</sup> 1980: about 25 symphonies (M. Poštolka: Zimmermann, Anton, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20, London 1980, p. 687); 1985: 30 symphonies (Biondi *Zimmermann*); 1999: 40 symphonies (Múdra *Európsky*, p. 267). Symphony in D major surviving in the archives of Counts Waldburg-Wolfegg-Waldsee is not included in recent literature (I have assigned it the number AZ I/1 D6; cf. *RISM A/II* 454.000.438).

<sup>176</sup> Due to a lack of data the following six symphonies have not been included in Table 3: C3 (Donaueschingen, a single bass part), C9 (Trěbon), F4 (Trnava), C10, Es5, G4 (Florence).

<sup>177</sup> Mezei *Zimmermann*, p. 45

<sup>178</sup> Landon *Haydn*, Vol. 3, p. 251

<sup>179</sup> Cf. Bartha-Somfai *Haydn*, p. 17, n. 5. I am indebted to Mrs Katalin Szerző Szőnyi who drew my attention to the possibility of this transmission.

<sup>180</sup> 13 symphonies attributed to Zimmermann (Zimmermann 1–13); the 14<sup>th</sup> piece is assigned to Ignaz Pleyel (Pleyel 11; cf. R. Benton: *Ignace Pleyel: Thematic Catalogue*, New York 1977, p. 68, No. 159). As the same symphony is assigned to Zimmermann in the Archive in Český Krumlov, which is quite reliable as regards attributions, and the symphony has not survived in other sources as Pleyel's (which is quite unique for such a popular composer), the authorship of the piece can be ascribed to Zimmermann.

<sup>181</sup> Two symphonies are listed in a 1776 inventory in Kroměříž (Sehnal *Hamilton*, p. 413) and the seven extant works are documented in an 1811 inventory (Sehnal *Colloredo*, p. 147).

		Intr.	Mvts.	Clarinet	Clarino	Breitkopf	Traeg 1799	Hungary	Bohemia, Moravia	Austria	Germany	Florence
1.	G5		4			1772			Pnm(W) (Sammartini?)		W	
2.	e3		4			1772					Rtt	
2.	Es1		?			1772						x
4.	B2		3/4			1774			Bm(A)		Rtt	
5.	e2		4			1774		<b>Bn(E)</b>				
6.	C1		4		2	1774	No. 10?	<b>Bn(E)</b>	<b>KRa</b>	<b>KR</b>		
7.	C2		4		2	1775			Bm(A), KRa, Pnm(O)	KR, Wgm	W	
8.	E1		4			1775		SK-Mms(Zay)				
9.	F2		?			1775						
10.	G2		4			1775		Bn	KRa, Pnm(O)	KR	W	
11.	D6		4								WWW	
12.	A3		?							KR		
13.	B5		4							KR	WWW	x
14.	G3	x	3		2		No. 1?	KE, SK-KRE				
15.	F3		4				No. 2				SWI	
16.	c8	x	3		2		No. 4		K, Bm(H)		Rtt	x
17.	B3	x	3	2		1782-84	No. 5	<b>Bn(E)</b>	<b>K, Bm(A), Bm(H)</b>	<b>Wn</b>	<b>Rtt</b>	<b>x</b>
18.	D5	?	4		2		No. 6?		Bm(H)			
19.	Es4	x	3	2	2		No. 7	Bn(NZ)	KRa		Rtt, DI (Druschetzky), + GB-L.b (J. Haydn)	
20.	Es3		4		2	1782-84	No. 9	<b>Bn(E)</b>	<b>K, KRa, Bm(A), Bm(H)</b>		<b>PL-WRu</b>	
21.	C6	x	4		2		No. 11	Gk	K, Bm(H)		Rtt	x
22.	G1		4		2		No. 12		K, Bm(H)			x
23.	C4	x	3		2		No. 13?	VEs	Bm(H)	Wgm	SWI, Rtt, DO (J. Haydn)	x
24.	C5		3		2		No. 14		Bm(H)		Rtt	
25.	C7	x	4		2				K		RUI (Vanhal)	
26.	D1		3		4!			Gk				
27.	D2		3		2						Rtt	
28.	D3		4		2				K, KRa			
29.	D4		4		2				K, KRa, TReD	Wgm	SWI, Rtt, IER + PL-WRu	x
30.	Es2		3	2	2				K		SWI, Rtt + PL-WRu	
31.	F1		3						K		Rtt (Pleyel)	
32.	A1		4	2							Rtt, W	x
33.	A2		3						K			
34.	B1		4	2	2				K		SWI, Rtt	
35.	B4		3	2					Bm(A)			

Table 3



found there. Although Zimmermann symphonies have not survived in Sperger's copies and there is no data about their provenance, it is assumed that they reached the collection through Sperger. Some of the German municipal collections, founded at the turn of the 19<sup>th</sup> century, also include Zimmermann symphonies: the Collection of the Brunswick *Musikalische Gesellschaft* (4 symphonies) in Wolfenbüttel, and the *Rehdigersche Stadtbibliothek* (3 symphonies) in Wrocław where dates on the manuscripts attest performances until the 1840s. Further symphony sources are scattered among about a dozen collections in Czech, Austrian and German archives.

The ratio of symphonies in collections of former Hungary is similar to that in Austria. Apart from the four pieces published in this edition (the sources originate from the Esterházy Collection in Kismarton) two further sources are held in the National Széchényi Library,<sup>182</sup> two in the collection of the Győr Cathedral, and one copy in each of the following collections: the Veszprém Cathedral, the Festetich Collection in Keszthely, the *Kirchenmusikverein* in Trnava, the Zay Collection in Zayugróc (present day Matica slovenska, Martin, Slovakia) and the Franciscan Monastery in Körömcébánya (present day Žiar nad Hronom, Slovakia).

The wide distribution of sources makes the chronology and the dissemination of pieces difficult to establish. The problem is further aggravated by a systematic collecting and selling of symphony manuscripts by copyist workshops in the past. Breitkopf Publishers in Leipzig advertised the manuscript copies of 12 symphonies in their incipit catalogues between 1772 and 1784 and Viennese Traeg Publishers' 1799 catalogue included 14 symphonies.<sup>183</sup> On the other hand, as dating hardly ever occurs on Zimmermann part books, the Breitkopf Catalogues, published throughout Zimmermann's life, are a primary source for establishing the *ante quem* date of the symphonies they include.

Appendices of the Breitkopf Catalogue include Zimmermann symphonies from 1772 to 1775 (Table 3, lines 1–10).<sup>184</sup> In 1776, when Zimmermann entered Archbishop Batthyány's service, connections broke between the composer and the firm, and the catalogues between 1776 and 1780 only advertised printed materials. The Archbishop, similarly to other noble patrons of the age, might have limited Zimmermann's rights as to the selling of symphonies written for the Batthyány ensemble.<sup>185</sup> Two further symphonies were advertised only posthumously in the 1782–84 issue of the Breitkopf Catalogue (Table 3, lines 17 and 20).<sup>186</sup>

Of the ten symphonies advertised by Breitkopf until 1775 none survived in the Haugwitz Collection, in Český Krumlov or in Schwerin. One copy survived in Florence (Es1), two in Regensburg (e3 and B2) and two in the Augustinian monastery in Brunn (C2 and B2).<sup>187</sup> The same three symphonies from Zimmermann's early career survived in Kroměříž and Kremsmünster

<sup>182</sup> Symphony AZ I/1 G2 (H-Bn Ms. Mus. IV 744) has been excluded from the present volume because it is not part of the Esterházy Collection and is incomplete (concertante flute and cello parts have been lost). Symphony AZ I/1 Es4 (H-Bn Ms. Mus. 1460) has been published in a modern edition as a Druschetzky piece, thus, it seemed unnecessary to republish, even though the Budapest source might have been part of the Batthyány Collection (cf. Á. Sas: Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate. *Studia Musicologica* 31, 1989, 163f.).

<sup>183</sup> Furthermore, at least one unidentified symphony was circulated by Artaria, documented in a ledger around 1787 (cf. R. Ridgewell: Mozart's Publishing Plans with Artaria in 1787: New Archival Evidence, *Music & Letters* 83, 2002, pp. 30–74, especially p. 62).

<sup>184</sup> For a modern edition of the first movement of Symphony E1 (based on a single source from the Zay Collection) see Múdra *Klasicizmus*, pp. 229–241; Symphonies e2 and C1, advertised in 1774, are published in the present volume.

<sup>185</sup> Sperger had unlimited copyright over his symphonies composed in Pozsony: he could keep his manuscripts and during his Pozsony service he could send examples to Count Ferenc Széchényi, Prince Frederick William of Prussia (the later dedicatee of Mozart's Prussian Quartets), Prince Miklós Esterházy and the Bishop of Győr, Ferenc Zichy (Meier *Kontrabaß*, 169ff).

<sup>186</sup> Both symphonies are published in the present volume. Hammer's Cello concerto and Lotz's *Cassatio* are also listed in the 1782–84 Breitkopf Catalogue. New Zimmermann manuscripts might have reached Leipzig through them.

<sup>187</sup> Certain parts of the two symphonies were copied by the same copyist. The two *Pfeiffen* [piccolo] parts of Symphony C2 (perhaps added later) is dated 1771.

(C1, C2 and G2); two of them formed the Zimmermann symphony collection of the Cistercian monastery in Osek (C2, G2).<sup>188</sup> Three (C2, G2, G5) of the four symphonies from Wolfenbüttel also belong to Zimmermann's early works. In addition to the sources of two early symphonies published in this volume (C1, e2) the National Széchényi Library also includes Symphony G2. This list does not intend to suggest that sources had been directly purchased from Breitkopf Publishers; it merely aims to demonstrate that these symphonies were disseminated in regions different from those where symphonies not advertised by Breitkopf (and probably composed later) became popular.<sup>189</sup>

Unlike the Breitkopf Catalogue, the Traeg Catalogue does not contain incipits, therefore, the 14 symphonies it lists can only partly be identified with extant manuscripts (Table 3, lines 14–24). The catalogue mentions two pieces with titles (lines 16 and 19)<sup>190</sup> and six further pieces can be identified on the basis of their orchestration (lines 15, 17, 20–22 and 24).<sup>191</sup> The remaining symphonies cannot be identified with extant sources with certainty (lines 14, 18 and 23) or do not correspond to surviving sources in any respect.<sup>192</sup> Symphony in C major, Traeg No. 10 (line 6), is especially problematic. According to the Traeg Catalogue it has two oboes and two horns but no clarinos; however, all of the symphonies in C major have clarinos. The entry in the Traeg Catalogue may refer to the piece that survived in Budapest with two clarinos (substituted by two horns in the slow movement), and in Kremsmünster with two horns and no clarinos (C1). If in fact the catalogue makes a reference to this very symphony, then it is the only item appearing in both the Breitkopf and the Traeg Catalogues and the only symphony in the Traeg Catalogue surviving in Kremsmünster.

Table 3 demonstrates that some of the symphonies advertised in the Traeg Catalogue became more widely known than those in the Breitkopf Catalogue, thus, it may be concluded that Viennese copies greatly contributed to the dissemination of Zimmermann symphonies in the last few decades of the 18<sup>th</sup> century. All the symphonies in the Haugwitz Collection are listed in the Traeg Catalogue, hence, they might have been purchased from Traeg Publishers (or another Viennese copyist workshop).<sup>193</sup> About half of the manuscripts in the three largest symphony collections

<sup>188</sup> Symphony G2 is dated 1771 (Biondi *Zimmermann*, p. xxxiv).

<sup>189</sup> Direct transmission from Leipzig can only be assumed in the case of the manuscripts in Wolfenbüttel, especially because a manuscript of Symphony G5 assigned to Zimmermann can only be found there (Table 3, line 1). This symphony is regarded doubtful by Biondi and Múdra (Biondi *Zimmermann*, p. xxxiv; Múdra *Európsky*, p. 268) because the incipit of its first movement in the Breitkopf Catalogue is identical with the incipit of a symphony by Sammartini (cf. N. Jenkins–B. Churgin: *Thematic Catalogue of the Works of Giovanni Battista Sammartini*, Cambridge/MA 1976, p. 75, No. 43). However, there is no correspondence between the incipits of the rest of the movements of the three-movement Sammartini symphony and the four-movement Zimmermann symphony. A later evaluation of the sources may clarify whether the correspondence between the two incipits is incidental or Zimmermann borrowed a complete movement from Sammartini.

<sup>190</sup> Traeg No. 4 in C minor, “La Lamentazione” = AZ I/1 c8 (title on the copy in the Haugwitz Collection; a facsimile copy of the title page has been published in Múdra *Český*, p. 53; sources in Regensburg and Český Krumlov do not have a title); Traeg No. 7 in E flat major “Echo” = AZ I/1 Es4 (title on copies in Budapest, Kroměříž, Regensburg and London). NB. Symphony in Es4 was given the name *Echo Symphony* because the horns play in an echo-like fashion switching between *con sordino* and *senza sordino*. Zimmermann was probably inspired to use this effect by the special skills of the Boeck brothers (cf. note 91); the London source simplified the score to two horns playing with a mute and two playing without a mute due to the technical difficulties the piece poses (Mezei *Zimmermann*, p. 45).

<sup>191</sup> Traeg No. 2 in F major: Vl. princ., Fg., Vlc. = AZ I/1 F3; Traeg No. 5 in B flat major: 2 Clar. (2 Ob.) = AZ I/1 B3; Traeg No. 9 in E flat major: 2 Cor. obl. = AZ I/1 Es3; Traeg No. 11 in C major: Vl. solo = AZ I/1 C6; Traeg No. 12 in G major: 2 clarinos, timpani = AZ I/1 G1; Traeg No. 14 in C major: 2 Vla = AZ I/1 C5.

<sup>192</sup> Traeg No. 3 in D major employs no woodwinds, only two horns and two clarinos are used. None of the surviving pieces have similar instrumentation.

<sup>193</sup> This hypothesis is supported by the fact that Symphony AZ I/1 c8 bears the title *La Lamentazione* (as it was listed in the Traeg Catalogue) only in the Haugwitz Collection. Moreover, Symphony Es3 is listed in the Traeg Catalogue without clarino parts and the manuscript held in the Haugwitz Collection is the only source in which the clarino parts are missing (Múdra *Český*, p. 34).

(Regensburg, Český Krumlov, Florence) correspond to the items listed in the Traeg Catalogue, whereas in collections containing largely Zimmermann's early symphonies correspondence with the Traeg Catalogue is much lower and quite arbitrary.

It should be noted that there is no correspondence between the Traeg Catalogue and the 1772–1775 editions of the Breitkopf Catalogue (except for ambiguous Symphony C1) which helps establish the chronology of the works. It is assumed that the two catalogues represent two distinct groups of symphonies as regards the time of composition: Breitkopf lists symphonies written before 1776 (or before Zimmermann moved to Pozsony) and Traeg contains symphonies composed during the Pozsony period. This hypothesis is supported by the fact that while individual pieces within each group bear similarities, the two groups are clearly different in terms of their musical features.<sup>194</sup>

The 10 symphonies in the Breitkopf Catalogues between 1772 and 1775 share the following qualities:

- 1) none of them include a slow introduction;
- 2) all of them have four movements;<sup>195</sup>
- 3) none of them use clarinets;
- 4) only the symphonies in C major use clarinos.

The 11 symphonies identified in the Traeg Catalogue share the following qualities:

- 1) six of them include a slow introduction;
- 2) six of them have three movements;
- 3) two of them use clarinets;
- 4) pieces in C major, C minor, D major, E flat major and G major use clarinos.<sup>196</sup>

Symphonies in the Traeg Catalogue exhibit compositional and orchestrational devices Zimmermann had not used when writing the symphonies in the Breitkopf Catalogue. Although none of these devices are truly original, they may either be interpreted as a higher phase in a developmental process or as resulting from the circumstances in Pozsony. Slow introductions are quite rare in symphonies written in Central Europe before the 1780s.<sup>197</sup> The employment of clarinetists was a speciality of the Batthyány ensemble,<sup>198</sup> and the widening use of clarinos probably resulted from the excellent musical skills of the trumpeters. It is difficult to explain how and why Zimmermann began to compose three movement symphonies without a minuet; he might have been inspired by French symphonic pieces which were in abundance in the Batthyány Collection.

Three of the symphonies undocumented in catalogues are assumed to belong to the first chronological group (Table 3, lines 11–13). They do not include a slow introduction, or use

<sup>194</sup> Symphonies surviving in present day Hungary, the Augustinian Monastery in Brunn (microfilms are in reserve at the Department of Hungarian Music, Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences) and symphonies in modern editions were studied in their entirety. Available data about other symphonies were limited to incipits of each movement and performing apparatus.

<sup>195</sup> Symphony B2 includes a minuet in the Regensburg source but not in the Brunn source; see n. 189 for notes on the movements in Symphony G5; there is no data about Symphonies Es1 and F2 due to the lack of extant or available sources.

<sup>196</sup> The Traeg Catalogue does not prescribe clarinos for Symphonies Es3 and G3, surviving sources, however, include them (cf. n. 193).

<sup>197</sup> Apart from Symphonies Nos. 6 and 7, written during his early career, Haydn used slow introductions in some of his works around 1773 (Symphonies Nos. 50, 60, 54 and 53) and quite regularly after 1780. NB. In this study comparisons have been drawn between Haydn's and Zimmermann's symphonies because Haydn's works are available to the general public and are easy to relate to. Moreover, a comparison of the symphonies of the two composers reveals that Haydn indeed influenced Zimmermann. (The datings of Haydn's symphonies have been cited from Gerlach *Chronologie*, pp. 210–215.)

<sup>198</sup> Of his 12 symphonies written in Pozsony Sperger used a pair of clarinets in his two Symphonies in E flat major (D-SW1 Mus. 5163, 5165).

clarinets or clarinos,<sup>199</sup> and two of them have four movements (there is no data on the third one). Few of the sources of these symphonies have survived and their distribution does not contradict the above-mentioned observations on the limited dissemination of early symphonies.

Based on one or more musical features another eleven symphonies are believed to have been written during the Pozsony period (Table 3, lines 25–35). Symphony C7 has a slow introduction and Symphonies Es2, A1, B1 and B4 use clarinets (two of them have three movements). Although the remaining six symphonies (D1–D4, F1 and A2) seem unrepresentative as regards the characteristics analysed beforehand, their finales may help date them (see Table 4).

		Catalogue	Metre	Tempo	Structure
1.	B2	Breitkopf	2/4	Presto	A-B-A+coda
2.	e2	Breitkopf	2/4	<b>Allegro</b>	<b>A-B-A+coda</b>
3.	G2	Breitkopf	6/8	Presto	A-B-A+coda
4.	C1	Breitkopf	2/4	<b>Allegro</b>	<b>sonata</b>
5.	C2	Breitkopf	2/4	Allegro, un poco andante riposo	sonata
6.	G5	Breitkopf	2/4	Presto	?
7.	D6		2/4	Presto, allegro	?
8.	B5		2/4	Presto	?
9.	e3	Breitkopf	♩	Allegro	?
10.	G3	Traeg?	3/8	Presto	A-B-A+coda
11.	G1	Traeg	2/4	Allegretto	sonata
12.	Es4	Traeg	6/8	Allegro	sonata
13.	B4		6/8	Presto	sonata
14.	Es3	Traeg	2/4	<b>Presto</b>	<b>rondó</b>
15.	C5	Traeg	6/8	Allegro molto	rondó
16.	C6	Traeg	2/4	Presto	?
17.	C7		2/4	Presto	?
18.	D3		2/4	Allegro	?
19.	A1		2/4	Allegro	?
20.	F3	Traeg	2/4	Andante	variations
21.	B1		2/4	Andante – Allegro vivace	variations
22.	C4	Traeg?	♩	Allegro moderato	rondo
23.	c8	Traeg	♩	Allegro moderato	rondo
24.	D2		♩	Allegro moderato	rondo
25.	F1		♩	Rondeau: Moderato	rondo
26.	A2		♩	Allegro moderato	rondo
27.	D4		2/4	Rondeau: Allegro sostenuto	rondo
28.	Es2		♩	Allegro spiritoso	?
29.	B3	Traeg	3/4	<b>Tempo di minuetto</b>	<b>rondo</b>
30.	D1		3/4	Moderato, Tempo di minuetto	rondo

Table 4

Except for Symphony e3, symphonies in the Breitkopf Catalogue (Table 4, lines 1–6 and 9) and those presumed to be dating from Zimmermann's early career (lines 7–8) use "small metre," 2/4 or 6/8, and their tempo marking is *Allegro* or *Presto*. They either have a three-part structure ending with a coda or sonata structure (both types are represented in this edition: Symphonies e2 and C1).

<sup>199</sup> As regards Symphony D6, the Breitkopf Catalogue does not include a piece written in D major among Zimmermann's early symphonies, therefore, Zimmermann's first employment of the clarinos in this key is rather ambiguous. Symphonies D1–D5 all employ clarinos.

The finales of symphonies composed presumably later are more varied as regards metre, tempo and structure.

*Type 1:* Some of the pieces have “small metre,” quick tempo, and they either fall into one of the two structural categories mentioned above or have a rondo finale with two or three episodes (Table 4, lines 10–19; Symphony Es3 in this volume).

*Type 2:* An alternative use of 2/4 metre is observable in variations in *Andante* (Table 4, lines 20–21). Solo instruments are brought to the forefront and the movements end with a coda in a different metre and tempo.<sup>200</sup>

*Type 3:* Finales are in *c* (sometimes in 2/4) and moderate tempo, usually *Allegro moderato*; the prevalent structure is the rondo (Table 4, lines 22–28).

*Type 4:* A subgroup of rondo finales appears in 3/4 metre, usually in *Tempo di Minuetto* (Table 4, lines 29–30; Symphony B3 in this volume).<sup>201</sup>

The Traeg Catalogue lists symphonies with finales from all of these four types. Of the symphonies not included in the Traeg Catalogue, Symphonies B4, C7 and A1 have been classified as later symphonies based on formal and orchestration characteristics. Similarly, Symphony D3 has a *Type 1* finale, thus, it also belongs to later symphonies. Symphony B1, not included in the Traeg Catalogue, ends with a variation finale resembling Symphony F3 (*Type 2*). Analogously to Symphonies C4 and c8 of the Traeg Catalogue, Symphonies D4, D2, F1 and A2 have a moderately quick rondo finale which is not documented among Zimmermann’s early symphonies (*Type 3*); three of the latter four pieces have three movements. Finally, Symphony D1 with its rondo finale in *Tempo di Minuetto* and three-movement structure matches Symphony B3 (*Type 4*).

In summary, Zimmermann’s symphonies fall into two chronological groups based on their philological and musical features. In the course of distinguishing between these two groups some information regarding orchestration and structure has already been discussed, and gradual changes of Zimmermann’s compositional practices in a chronological process have been revealed. Now let us focus on the characteristics of the four symphonies published in the present volume.

\* \* \*

The symphonies published in this volume are of the same provenance. Their manuscripts can be traced back to the beginning of the 19<sup>th</sup> century: they were all listed in the inventory of the Esterházy Collection in Kismarton made by J. N. Hummel in 1806.<sup>202</sup> Coincidentally, all four symphonies are listed among the manuscripts advertised in the Breitkopf Catalogue and two (perhaps three) of them in the Traeg Catalogue.

The first two Symphonies in this edition (AZ I/1 e2 and C1) were composed around 1770, and their musical features are characteristic of Zimmermann’s pre-Pozsony period. Similarly to other Zimmermann symphonies composed before 1776, both pieces have a four-movement structure with a minuet as the third movement. However, as regards formal and musical characteristics the two symphonies represent two different musical traditions.

<sup>200</sup> The *Andante* finale in Haydn’s Symphony No. 72 (around 1763) and the *Moderato molto* finale in his Symphony No. 31 (around 1765) bear a similar tempo, metre and structure.

<sup>201</sup> The two basic types of finales in the twelve string quintets written in Pozsony are the rondo in moderate tempo and duple metre, and *Tempo di Minuetto* used in sonata form finales (Mezei *Zimmermann*, 56ff).

<sup>202</sup> 1. *Von Zimmermann in B, mit allen Stimmen.* / 2. *Detto in Es, detto.* / 3. *Detto in E minore, detto.* / 4. *Detto in C, detto* (Hárlich *Inventare*, p. 99).

The two oboes in the quick movements of Symphony C1 are joined by two clarinos, instead of horns.<sup>203</sup> Clarinos in C (substituted by horns in F in the slow movement) appear in the Budapest source whereas in the quick movements of the Kremsmünster source clarinos are replaced by horns in C (cf. p. 72). Although the range of the clarinos in Symphony C1 extend over that in Symphony Es3 (especially in the minuet and the trio), the authenticity of the parts is well-founded, and are thus notated for this instrument in the present edition. In addition to the clarinos the manuscript parts include a *Tamburo militare*, an untuned percussion instrument similar to the modern side-drum, that contributes to the military character of the symphony marked on the title page of the Kremsmünster source (*Symphonia militare*).<sup>204</sup>

Symphony e2, which employs two oboes and two horns, is less conspicuous in orchestration and more in terms of using a minor tonality, not only in the opening movement but also in the minuet and the finale. Based on its dating of the early 1770s and its rhythmic and harmonic drive it is a typical example of *Sturm und Drang*, observable in the instrumental output of Haydn and his contemporaries.<sup>205</sup> In Zimmermann's music, however, there is not only a general tendency towards using minor keys; he seems to have been particularly drawn to E minor. His other early symphony in a minor key (AZ I/1 e3) also stands in E minor and so do several opening movements of his works in other genres even when the basic key of the piece is not E minor.<sup>206</sup>

18<sup>th</sup> century orchestral pieces in minor keys pose a special technical problem to the composer; namely, the choice of tuning for horns, which are only capable of playing major overtones. Before 1775 Haydn solved this problem in one of the following ways: before 1770 he had the horns tuned to the tonic of the piece and after 1770 he combined two horns with different tuning, one in the tonic, the other in the parallel major.<sup>207</sup> Zimmermann had both horns tuned in the parallel major for Symphony e2 (2 horns in G), a choice sometimes also made by Haydn.<sup>208</sup> The problem with this kind of tuning is that the tonic is difficult to play,<sup>209</sup> thus, in passages in E minor the horns accentuate the third or the fifth of the tonic chord instead of its ground tone, whereas in dominant G major the usual horn passages can be written.<sup>210</sup> In the development of the first movement Zimmermann once indicates a stopped tone written *a due* for the sake of certainty, which not even Haydn used at the time.<sup>211</sup>

In both of Zimmermann's early symphonies the viola and the winds have a subordinate role. Apart from a few short passages where the bass is treated as an independent part,<sup>212</sup> the viola plays in unison or in octaves with the bass and does not play in either of the Trios.<sup>213</sup> The winds

<sup>203</sup> Horns are not employed in Symphony AZ I/1 D1, which uses four clarinos and in one of the copies of Symphony G3 named *Sinfonia pastoritia*.

<sup>204</sup> Another early Symphony (AZ I/1 C2) entitled *militare* also uses the *tamburo*, probably required by local customs.

<sup>205</sup> The term *Sturm und Drang*, borrowed from a literary movement prevailing a few years later, has been used to refer to contemporary musical trends despite the fact that it has recently been avoided in the literature due to its unsuitability in describing the stylistic phenomena in question both historically and as regards content. (For a study on the controversy of the term see L. Finscher: *Sturm und Drang*, in *MGG Sachteil*, Vol. 8, 1998, cols. 2016–2022.)

<sup>206</sup> In a Mass in C major (AZ VIII/1 C4a) the *Kyrie* is in E minor (see pp. 62–63) and the opening movement of *Divertimento* in A major for harpsichord, violin and viola, a *siciliano*, is also in E minor (AZ III/1 A1).

<sup>207</sup> Symphonies No. 34 in D minor, No. 49 in F minor and No. 26 in D minor (around 1763–1768); No. 44 in E minor and No. 52 in C minor (around 1771); for the different tunings of horns in minor key symphonies cf. Gerlach *Chronologie*, pp. 157ff.

<sup>208</sup> In the B minor slow movement of Symphony No. 46 in B major (1772) 2 horns in D are used (horns in B were not available).

<sup>209</sup> Only one a" (e" concert pitch) can be found in the whole symphony, in the Trio in G Major (!) as an insignificant ornament (bars 36 and 53).

<sup>210</sup> Compare bars 40–48 in the first movement (G major) with bars 111–119 (E minor).

<sup>211</sup> Mvt. 1, bar 56: f sharp" (c sharp" concert pitch).

<sup>212</sup> Symphony C1, mvt. 2, bars. 20–21: the bass becomes independent from treble parts; Symphony e2, mvt. 4, bars 17–20 and 73–76: a short imitation in fifths is formed between the violins and the bass.

<sup>213</sup> Neither are they used in Symphony C2 composed at about the same time.

are not employed in the slow movement of Symphony e2. In the *Andante* of Symphony C1 they are heard only in the second group (bars 16–26 and 39–49).<sup>214</sup> In fast movements they usually play filling parts. The oboes have an independent role only in the second group of the first movement of Symphony C1 where they perform a dialogue with the strings (bars 12–19 and 66–73) and in the development of the first movement of Symphony e2 (bars 68 and 72). A delicate instrumentation device is used in the first movement of Symphony e2: the second group is arranged only for strings in the exposition but its second half is accompanied by horns in the recapitulation (bars 105–110). In spite of their subordinate role, the winds come to the forefront in the Trios of both Symphonies. In the G major Trio of Symphony e2 a different set of motives is assigned to each different group of instruments (oboes, horns and strings). In the Trio of Symphony C1 the oboes and violins play in unison, and as an instruction in the bass part at the beginning of the movement reads *Fagotto solo* the Trio could even be performed without the violins as a five-part *Harmoniemusik* accompanied by drum, suiting its military character.

The first movement of Symphony C1 is the most compact of all the opening movements.<sup>215</sup> The main theme reaches the dominant cadence in only eleven bars. This harmonically conceived passage, played in forte throughout, emerges from two distinct processes interlinked by elision: a Baroque type descending bass line from the tonic to the dominant (bars 1–7) is followed by a dominant pedal (bars 7–11). Both processes reoccur later in the movement: the former in the second group (bars 17–19) and at the beginning of the development (bars 34–37), and the latter as a quote of the transition at the end of the exposition (bars 29–33). These devices are not unique to the piece but are stylistic elements characteristic of Zimmermann's early style. They also occur in the first movement of Symphony e2: the forte passage of the main theme is played above a descending bass line (bars 1–4) and modulation into the dominant is reinforced with the same motivic elements as the closing of the exposition (cf. bars 24–29 and 40–45). The development is about one-sixth the length of the opening movement of Symphony C1; too short to modulate from G major and fulfil a substantial modulatory scheme. The recapitulation, however, is lengthened by 20% due to the elaboration of the main theme (cf. bars 10–11 and 57–65).

The finale of Symphony C1, the other movement in the piece written in sonata form, has different internal proportions. The two main structural constituents of the exposition represent two different aspects of the same thematic and harmonic process: the first one ends with a half-cadence (bars 1–20), and the second leads to a modulation to the dominant (bars 21–54). The recapitulation is a shortened (and partly transposed) repetition of the exposition; it merges the two above-mentioned processes, mechanically omitting bars 13–32. In between these two pillars the development is longer and more elaborate than in the first movement. It modulates towards the conventional secondary key area, A minor, and even a new thematic material is introduced in this key (bars 71–78).

Symphony e2 reflects a more mature style than Symphony C1, probably due to the fact that the former was not merely composed in the style of *Sturm und Drang* but modelled directly on Haydn's Symphony No. 44 in E minor.<sup>216</sup>

<sup>214</sup> The winds are also omitted from the slow movements of Symphonies G2 and B2; in the F major *Andante* of Symphony C2 only the horns and the clarinos are missing and the oboes and the bassoons have parts. Haydn commonly uses a tutti effect in his slow movements after 1768 (Gerlach *Chronologie*, 133f.).

<sup>215</sup> The first movement consists of 87 bars. Opening movements in  $\text{C}$  metre (C2, D1, E1, e2, G3, B2, B4) consist of 91–197 bars; in  $\text{C}$  (C4, Es3): 144 or 284 bars; in  $3/4$  metre: (G2, G1, B3): 112, 220 or 256 bars; in  $2/4$  metre (Es4): 472 bars.

<sup>216</sup> Zimmermann might have been acquainted with Haydn's piece before he wrote his own Symphony in E minor. Symphony AZ I/1 e2 was advertised in the Breitkopf Catalogue in 1774 and the earliest record of Haydn's Symphony No. 44 is an advertisement in the 1772 edition of the Breitkopf Catalogue. Based on stylistic observations Gerlach assumes it was composed in 1770/71 (Gerlach *Chronologie*, p. 181). The early dissemination of Haydn's symphonies is yet to be explored, thus, it cannot be asserted whether Zimmermann obtained a copy in Bohemia or Pozsony.

Resemblance between the two symphonies in E minor is most apparent in the canonic minuets.<sup>217</sup> Zimmermann borrowed the compositional scheme of the piece from Haydn and even cited a lengthy section from Haydn's minuet in E minor. He omitted the beginning but copied the rest of the passage, transposed from G major to E minor (see Example 1 on p. 87). The middle section of the minuet is Zimmermann's own creation as well as the idea to transform the passage borrowed from Haydn into a double counterpoint in the recapitulation by switching the treble and the bass parts (bars 16–25).<sup>218</sup>

Haydn's influence is less apparent in the opening movement of Symphony e2. Its sonata form structural units are more in proportion than those in Symphony C1; thus, the main theme and the transition make up the majority of the exposition (29 bars out of 48). Haydn's influence is observable as soon as the main theme is introduced: a unison motive in forte is followed by a string passage in piano which is reminiscent of the beginning of Symphony No. 44. The structure of the transition also matches that in Haydn's symphony: Zimmermann reintroduces the forte motive of the main theme in the bass and adds a modulating counterpoint.<sup>219</sup> In order to reinforce the dominant G major tonality (and to close the exposition) Zimmermann seems to have borrowed motives from a similar structural unit in another Haydn symphony in a minor key, No. 39 in G minor (around 1765).<sup>220</sup> Finally, the closing motive of the exposition once more parallels that in the opening movement of Haydn's Symphony in E minor.<sup>221</sup> A considerable difference between the structural principles of the exposition in Haydn's and Zimmermann's work is that while Haydn prefers a monothematic structure Zimmermann introduces an independent second group with syncopated accompaniment typical of Haydn (bars 30–37).

The development in the opening movement of Symphony e2 has a more varied modulatory scheme as compared to Symphony C1. Of its three main sections (bars 49–56, 57–64 and 65–75) the first and the third ones employ the same modulatory device: key areas follow each other in ascending major seconds (G major–A minor–B minor and C major–D major–E minor). They are linked through a reinterpretation of the minor dominant as the subdominant of the new key (in the second modulatory phase the same harmony is altered into an augmented sixth chord).<sup>222</sup> From a harmonic aspect, the middle section of the development is the most inventive. It leads from B minor to the dominant of C major through an imitative passage rich in syncopation and alterations in which the bass descends about an octave, first chromatically then diatonically.<sup>223</sup> The unusually dense harmonic and contrapuntal texture is compressed into a strict periodic order; after six distinct four-bar units the beginning of the recapitulation is accentuated by an elision in the last unit.<sup>224</sup>

This Zimmermann movement exemplifies the influence of Haydn's pieces on his contemporaries, the way a close reading of Haydn's symphonic style, a borrowing or imitation of his motivic and harmonic idiom influenced and improved his fellow musicians' compositional skills. Zimmermann's abilities as a pupil undoubtedly speak of his talents.

<sup>217</sup> For a discussion of canonic minuets see W. Kirkendale: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing 1966, 190f.

<sup>218</sup> Haydn does not use this technique in the minuet in E minor, however, a double counterpoint is to be found in the canonic minuet of Symphony No. 3 (around 1761).

<sup>219</sup> Cf. Zimmermann: Symphony e2, mvt. 1, bars 12–23 and Haydn: Symphony No. 44, mvt. 1, bars 20–27.

<sup>220</sup> Cf. Zimmermann: Symphony e2, mvt. 1, bars 24–29, 40–45 and Haydn: Symphony No. 39 in G minor (around 1765), mvt. 4, bars. 20–23.

<sup>221</sup> Cf. Zimmermann: Symphony e2, mvt. 1, bars 46–47 and Haydn: Symphony No. 44, mvt. 1, bars 53–54.

<sup>222</sup> Similar modulatory sequences are common in Haydn's pieces, for instance, in the retransition of the first movement in Symphony No. 39 in G minor (bars 74–81: E flat major – F minor – G minor).

<sup>223</sup> The chromatic bass line was also modelled after Haydn; cf. Zimmermann: Symphony e2, mvt. 1, bars 57–64 and Haydn: Symphony No. 44, mvt. 4, bars 79–96.

<sup>224</sup> The recapitulation in the opening movement of Haydn's Symphony No. 44 in E minor is also preceded by a similar harmonic process (but without sequence) and elision (bars 98–101).



The finale of Symphony e2, in 2/4 metre, represents the other basic structural type used in Zimmermann's early symphonies: a three-part form closed by a coda. Despite the structural similarities this movement is much longer than other Zimmermann finales with the same formal plan.<sup>225</sup> Apparently, it was not modelled after Haydn who used this type of *Reihungsform* as a substitute for sonata form in symphony finales only before 1765.<sup>226</sup> As concerns rhythm and motives, however, it is reminiscent of the sonata structure finale of Symphony No. 44 in E minor. A basic difference between the two pieces is that Zimmermann replaced  $\text{♩}$ , characteristic of Haydn finales in the early 1770s, with more conventional 2/4 metre. Haydn's quarter note ground-value is, however, reduced into eighth notes thus both finales evoke a similar metric perception.

The finale of Symphony e2 is reminiscent of another Haydn finale as well, the *Presto* of Symphony No. 45 in F sharp minor (1772). The similarity lies in the length of Zimmermann's coda extending over one third of the movement. To be sure, this coda is much less ingenious than the closing *Adagio* of the *Farewell Symphony*. The change to *maggiore*,<sup>227</sup> the pedal of the viola and the bass, the thinning sound caused by the omission of the winds, the softening dynamics, first to pianissimo then to *perdendosi*, and the slowing down of the tempo suggested by two-bars units – are factors aiming at a unique effect as in the coda of the *Farewell Symphony*.

The other two Symphonies included in this edition (A2 I/1 Es3 and B3) demonstrate the changes in Zimmermann's style during the 1770s. Movements become one and a half or two times the length of earlier pieces. Naturally, this does not mean a mere increase in size but also the application of new structural principles and techniques.

The handling of the winds suggests that both symphonies were written in Pozsony for the virtuoso players of the Batthyány ensemble. Symphony Es3 demands two hornists with outstanding skills whereas in Symphony B3 the winds are treated as a six-part *Harmonie* (2 clarinets or 2 oboes,<sup>228</sup> 2 bassoons and 2 horns) with an independent role in the shaping of the movements.<sup>229</sup> On the other hand, the treatment of the string parts becomes more sophisticated. At certain passages in both symphonies the function of the bass is assigned to the viola<sup>230</sup> or both the bass and the viola are omitted and only two violins are used.<sup>231</sup> There are also examples of refined combinations of winds and strings.<sup>232</sup>

<sup>225</sup> The movement consists of 129 bars; G2: 45 bars. B2: 87 bars. G3: 93 bars.

<sup>226</sup> Symphonies Nos. 18, 20, 15 and 34 (between 1757 and 1763). The finale of Zimmermann's Symphony e2 is unrelated to this group of symphonies: Haydn's finales are usually in triple metre (3/4 or 3/8), their individual sections are not ended with a repetition mark and their middle section is in *minore*.

<sup>227</sup> The notation of the only surviving score is inconsistent; accidentals are marked only in bars 88–92 but not in their repetition in bars 93–96. In the editor's reading bars 97–129, written without accidentals even for the leading tone, return to E minor. The composer, however, might have intended the accidentals in bars 88–92 to apply to all the rest of the movement, as a quasi-change of key signature.

<sup>228</sup> Zimmermann probably intended the piece for clarinets. Of the part books used for the present edition only the Budapest source includes parts for clarinets in B flat and oboes (added later). The rest of the sources only contain parts for oboes in C even though the title page usually reads *Oboe ô Clarinetti*.

<sup>229</sup> A review in *Preßburger Zeitung* might refer to the premiere of this symphony: [Es] "wurde eine ganz neue und eine der schönsten Symphonien vom Herrn Zimmermann [...] aufgeführt. Clarinet; Fagott; Waldhorn und Violoncello waren obligat, und eine Stimme übertraf die andere in der guten Ausführung." (PZ March 18, 1778) The cello part praised in the review is not included in the score, perhaps the Batthyány ensemble was short of a bassoonist (in 1778 only Jahn is documented as bassoonist in the account books) and the part of the first bassoon was played by a cello.

<sup>230</sup> Symphony Es3, mvt. 1, bars 27–35; rondo theme in mvt. 4 (bars 13–20, etc.); Symphony B3, mvt. 1, bars 81–85.

<sup>231</sup> Symphony B3, mvt. 1, bars 118–123; mvt. 3, bars 21–26 and 31–34.

<sup>232</sup> Symphony Es3, Trio, bars 45–49: 2 oboes and 2 violins; Symphony B3, mvt. 3, bars 87–90: oboe, bassoon and bass, and bars 95–99: oboe, 2 violins and bass.

The opening movement of Symphony Es3 is in  $\mathfrak{C}$ , a metre common in Zimmermann's opening movements in his later period, mostly designated *Moderato* or *Allegro moderato*.<sup>233</sup> Symphony Es3 was composed with such regularity of metre that its two-bar units could be reinterpreted into 4/4 metre by a diminution of rhythmic values and a merging of each pair of bars into one bar.

The statement of the main theme and the transition forms a large portion of the exposition (60 out of 112 bars). The strings expose the main theme (bars 1–14) and they also introduce another period which could even be interpreted as transition (bars 15–22). The entry of the winds comes as a surprise, and although their half-cadence seems to anticipate the statement of the second group (bars 23–30), it is a recurrence of the main theme that follows in a manner labelled *double announcement* by Landon. At this point solo horns introduce a complementary melody to the main theme, suggesting to the listener that earlier passages had been an orchestral ritornello of a double horn concerto. The virtuoso entry of the first horn is unrivalled in contemporary symphonic literature. It is only paralleled by the slow movement of Haydn's Symphony No. 51 (around 1773) which also uses horns in E flat and opens the *Adagio* with a theme introduced by the horn in the same range as in Zimmermann's piece.<sup>234</sup> Arbitrary as the analogy may seem, it should be remembered that the two pieces might have been written for the same hornist, Carl Franz, who left Eszterháza in 1776 to move to Pozsony. (Motivic kinship between the slow movement of Symphony Es3 and Haydn's *Adagio* also suggests that Zimmermann modelled his work on Haydn's, as shown below.) The identity of the other hornist, playing the equally challenging part of the second horn, cannot be established. The accompaniment of the horn variation of the main theme is quite demanding (bars 36–45) and so is the next section which Zimmermann probably borrowed from another of Haydn's bravura horn pieces, Symphony No. 72 (around 1763) (see Example 2 on p. 87). Yet, the piece is not a horn concerto; horns have a subordinate role after the statement of the second group, and a series of closing themes are presented by the strings and tutti in turns (bars 74–112).

In the development, the modulatory process leading through D minor and G minor to C minor reflects not only a conscious approach but also a kind of routine. The target key is reinforced by the closing motive of the exposition (cf. bars 107–110 and 147–148, 153–156), the contrast of tutti and strings is emphasised and Zimmermann fully exploits the exciting effects of syncopation, similarly to Symphony e2. From a structural point of view the most unusual constituent of the movement is the recapitulation which presents a fully recomposed version of the exposition. Its beginning is ambiguous since a restatement of the main theme occurs only in bar 203 whereas tonal recapitulation is achieved in bar 173 after a lengthy retransition. The passage in between explores new themes which display the virtuosity of the horns.<sup>235</sup> The wind motives of the main theme are repeated, this time not as an accented prefix of a period but an unemphatic suffix (cf. bars 23–30 and 189–202) leading towards thematic recapitulation through a half-cadence, similarly to the second statement of the main theme in the earlier *double announcement*. The rest of the recapitulation is shortened as compared to the exposition (82 bars instead of 112). The horn variation of the main theme is omitted (it had been substituted by the passage in E flat major before the thematic recapitulation) as well as the first theme of the second group of the exposition (bars 61–73). The latter omission is a deviation from the conventional tonal pattern of the sonata form and was probably effected by technical problems; an E flat major transposition of the B flat major theme of the exposition cannot be suited to the

<sup>233</sup> E1, A3, C4, C6, F3, C3, D4, Es2.  $\mathfrak{C}$  is quite rare among the opening movements of Haydn's symphonies written between 1770 and 1780: their tempo is usually very quick, *Vivace* or *Presto*.

<sup>234</sup> Zimmermann's peak note: e flat<sup>'''</sup> (g<sup>''</sup> concert pitch: bar 35). Haydn's peak note: f<sup>'''</sup> (a flat<sup>''</sup> concert pitch: Symphony No. 51, mvt. 2, bar 6).

<sup>235</sup> Including the peak note for the second horn: g<sup>''</sup> (b flat<sup>'</sup> concert pitch: bar 183); in other symphonies of the present volume the second horn never exceeds f<sup>''</sup>.

solo horn; it is impossible to play it when set a fourth higher and completely unimpressive when transposed a fifth lower.

The increased size of slow movements of symphonies written in Pozsony resulted in a change in the structure as well; as opposed to earlier binary sonata forms, symphonies written in Pozsony include a ternary sonata form with a development and double return. In the *Andante* in A flat major the only winds employed are horns, tuned in E flat, similarly to other movements. Unless retuned, however, they can be used in full range only in the E flat major passages of the exposition and the development, but not in the recapitulation; thus, the composer is forced to reorchestrate the recapitulation in a rather clumsy manner (cf. bars 19–22 and 80–81).<sup>236</sup> Not being able to play in A flat major, the horns are excluded from the main theme and play only its variation in E flat major (from bar 41). Therefore, the opening of the movement cannot be paralleled to the E flat major *Adagio* in Haydn's Symphony No. 51. A number of later motivic allusions, such as the triplets of sixteenth notes in horn repetitions and string figurations, demonstrate that this Haydn piece might have served as a model to Zimmermann.<sup>237</sup> Moreover, the broken chords of the second horn, inserted before the recapitulation, seem to be a direct quotation from Haydn (see Example 3 on p. 87).

The *Presto* finale of Symphony Es3 with its triplet pulsation in 2/4 metre represents a type that had been used by Zimmermann in his earlier symphonies.<sup>238</sup> As regards form, however, its rondo structure is quite typical of Zimmermann's later symphonies. The rondo theme is introduced in piano, therefore, Zimmermann adds a passage in forte as an introduction to the theme. The *caccia* like theme is presented by horns, three episodes (E flat major, C minor, E flat major) are played by the strings and only the last one is partly set for tutti (bars 121–124). The form is handled quite rigidly, it is only loosened by a modulatory section (inevitable after the second episode in C minor, see bars 87–96) and a *subito piano* theme variation (bars 109–112).

Although slow introductions are rather common among the symphonies Zimmermann composed in Pozsony, the *Adagio* of the opening movement of Symphony B3 is assigned not its traditional role but appears as an independent slow movement preceding the *Allegro* (bars 1–51).<sup>239</sup> Moreover, a shortened version of this introduction is inserted in between the development and the recapitulation (bars 166–194).<sup>240</sup> Both *Adagio* passages are played by a six-part *Harmonie*, whose independent role is observable throughout the movement. The concluding part of the second group has also been orchestrated for winds (bars 96–109) and so has the final passage of the development (bars 151–165) which leads into the recapitulation of the slow introduction without any changes in instrumentation. Even though about half of the movement is performed by the winds alone it is not in real concertante style since there is no interaction between the solo group and the accompaniment. In tutti passages the strings take the lead and the soloists

<sup>236</sup> Retuning horns for new keys is common in Haydn's works after 1768. Not having an adequate crook, horns retained their E flat tuning in the A flat major slow movement of Symphony No. 43 in E flat major (around 1771) which resulted in an awkward situation even though the horns are less exposed than in the Zimmermann piece.

<sup>237</sup> Cf. Zimmermann: Symphony Es3, mvt. 2, bars 51–55 and Haydn: Symphony No. 51, mvt. 2, bars 28, 30, etc.; and Zimmermann: *ibid.*, bars 52–61 and Haydn: *ibid.*, bars 44–57; Haydn introduces this rhythmic pattern as a thematic material in the exposition (bars 22–26) whereas Zimmermann uses it only in the development with an ornamental function.

<sup>238</sup> Cf. the closing movement of Symphony AZ I/1 B2 (*Breitkopf* 1774). This type is an accelerated version of 6/8 metre in Haydn's symphonies (Symphonies Nos. 34, 41, 56 and 57; cf. Gerlach *Chronologie*, p. 132). Examples of thematic kinship are the finale of Symphony No. 41 in 2/4 metre and the finale of Symphony No. 22 in 6/8 metre (both in *Presto*).

<sup>239</sup> Similarly, the introduction of the opening movement of Symphony AZ I/1 c8, made up of 57 bars, solely employs winds.

<sup>240</sup> Correspondingly, in the opening movement of Symphony AZ I/1 Es4 a three part *Andante* exploring new thematic material is inserted between the development and the recapitulation.

of the *Harmonie* contribute to the total effect only as filling parts and by a doubling of the strings. Due to its unique form the two main parts of the movement are not framed by repetition marks and the development opens with a piano version of the main theme (bars 118–125).

The second movement, *Allegretto scherzando*,<sup>241</sup> was also written in sonata form. Similarly to the opening movement, structural units are separated by a succession of string and wind groups. In this movement, however, thematic materials are often shared by the two different instrumental groups (bars 21–26) which complement each other in other passages (bars 44–48). The development consists of a repeated period, beginning with the main theme and modulating to the subdominant (bars 49–58: B flat major–E flat major; bars 59–71: E flat major–A flat major). During this modulatory phase the opening motives of the main theme are restated in the tonic key (cf. bars 1–4 and 59–62), therefore, after a lengthy retransition (bars 74–83) the recapitulation omits the opening motives of the main theme (cf. 5–12 and 84–91). Since the second motive of the main theme resembles the retransition melodically (cf. bars 78–81 and 84–91), it can almost be mistaken for a sequential continuation of the retransition, which also contributes to the *in medias res* effect of the recapitulation.

The finale of Symphony B3 has a rondo form whereas its theme is treated more freely than in Symphony Es3. The rondo theme consists of three parts (bars 1–20), the middle section being played by the winds (bars 9–12). The opening motive, played in tutti in the first section, is replaced by a more lightly orchestrated variation in the recapitulation (cf. 1–4 and 13–16). The first episode (bars 21–30, G minor) is a string variation of the rondo theme in the minor key. After a complete restatement of the theme, in the second episode (bars 55–71, F major) strings and winds play in succession in a similar fashion to that in the *Allegretto*. Instead of a half-cadence a sequence follows, elaborate enough to be called a development (bars 72–86). The last reoccurrence of the theme does not include the tutti-motive or the middle section for winds; only the last section of the theme is restated and repeated before the coda (bars 87–101).

\* \* \*

Although the four symphonies in this volume were selected arbitrarily from Zimmermann's oeuvre they offer an overview of the career of the composer ranging from the firm, though at times clumsy conventional style of Symphony in C major; through Symphony in E minor exhibiting several original ideas as well as Zimmermann's indebtedness to Haydn; to the magnificent and virtuoso Symphony in E flat major, also influenced by Haydn; and Symphony in B flat major, a work with a uniquely delicate style, rich in refined timbre and subtle orchestration. Symphony in B flat major departs from the Haydnian symphonic ideals by employing a *Harmonie* at elaborate thematic passages; perhaps it is the best example for Múdra's generalised statement that "*Zimmermann approached Mozart's musical language*."<sup>242</sup>

<sup>241</sup> For unknown reasons, Múdra considers the second movement of Symphony AZ. 1/1 B1, entitled *Andantino scherzando*, a "*progressive scherzo movement*" (Múdra *Klasicizmus*, p. 61).

<sup>242</sup> Múdra *Zimmermann*, p. 836.

## Könyvtárak rövidítései / Library Siglas

Zárójelben a gyűjtemény provenienciáját adjuk meg.  
Provenances are given in brackets.

### Magyarország / Hungary (H)

Bn(E)	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (Eisenstadt, Esterházy-gyűjtemény / Esterházy Collection; cf. Hárich <i>Inventare</i> )
Bn(NZ)	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár (Nemzeti Zenede / National Conservatory)
Gk	Győr, Richter János Archívum (Székesegyház / Cathedral; cf. Bárdos, K.: <i>Győr zenéje a 17–18. században</i> , Budapest 1980)
KE	Keszthely, Helikon Kastélymúzeum (Festetich-gyűjtemény / Festetich Collection)
VEs	Veszprém, Székesegyházi Kottatár (Székesegyház / Cathedral)

### Szlovákia / Slovakia

SK-KRE	Žiar nad Hronom, Štátný okresný archív (Körmöcbánya, Ferences kolostor / Kremnica, Franciscan Monastery)
SK-Mms	Martin, Matica slovenská (Zayugróc, Zay-gyűjtemény / Uhrovec, Zay Collection; cf. E. Muntág: <i>Hudobniny z knižnice grófov Zayovcov z Uhrovcva</i> , [Martin] 1979)

### Csehország, Morvaország / Bohemia, Moravia (CZ)

Bm(A)	Brno, Moravské zemské muzeum. Oddělení dějin hudby (Brünn, Ágostonos kolostor / Brunn, Augustinian Monastery)
Bm(H)	Brno, Moravské zemské muzeum. Oddělení dějin hudby (Náměšť nad Oslavou, Haugwitz-gyűjtemény / Haugwitz Collection)
K	Český Krumlov, Státní oblastní archív v Třeboni (Schwarzenberg-gyűjtemény / Schwarzenberg Collection)
KRa	Kroměříž, Státní zámek. Archiv archibiskupského zámku (Olmützi érseki gyűjtemény / Collection of the Archbishops of Olmutz; cf. Sehnal <i>Hamilton</i> and Sehnal <i>Colloredo</i> )
Pnm(O)	Praha, Národní muzeum, Muzeum České hudby (Osek, Ciszterci kolostor / Cistercian Monastery)
Pnm(W)	Praha, Národní muzeum, Muzeum České hudby (Doksy, Waldstein-gyűjtemény / Waldstein Collection)
TREd	Třebon, Děkanský úřad chrámu sv. Jiljí

### Ausztria / Austria (A)

KR	Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv
Wgm	Wien, Gesellschaft der Musikfreunde
Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Kaiserliche Sammlung)

### Németország / Germany (D)

Rtt	Regensburg, Fürst Thurn-Taxis Zentralarchiv und Hofbibliothek
SWI	Schwerin, Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern (Sperger?)
DO	Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek
DI	Dresden, Sächsische Landesbibliothek
HER	Herrnhut, Brüder-Unität, Archiv
RUI	Rudolstadt, Thüringisches Staatsarchiv

W	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Musikabteilung (Musikalische Gesellschaft in Braunschweig)
WWW	Wolfegg, Fürst zu Waldburg-Wolfegg-Waldsee, Musikarchiv
<b>Lengyelország / Poland</b>	
PL-WRu	Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (Rehdigersche Stadtbibliothek)
<b>Nagy Britannia / Great Britain</b>	
GB-Lb	London, British Library (Solomon? Hummel?)
<b>Olaszország / Italy</b>	
I-Fc	Firenze, Conservatorio Luigi Cherubini (Pitti Collection)

## Irodalomjegyzék / Bibliography

A jegyzék csak a Bevezetésben többször hivatkozott szakirodalmat tartalmazza.  
The list includes literature quoted more than once in the Introduction.

- Bartha–Somfai *Haydn* D. Bartha–L. Somfai: *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest 1960
- Berkovec *Musicalia* *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století* [Zenei adatok a 18. századi prágai sajtóban / Musical Data in the Prague Press in the 18<sup>th</sup> Century], ed. by Jiří Berkovec, Praha 1989
- Biondi *Zimmermann* M. Biondi: Anton Zimmermann, in: *Symphony 1720–1840*, Series B, Vol. 14, ed. by B. S. Brook (New York 1985), xxv–xxxiv
- BK Bárdos Kornél kéziratos hagyatéka, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet / Posthumous papers of Kornél Bárdos, Budapest, Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences
- Breitkopf* *The Breitkopf Thematic Catalogue: The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, ed. by B. S. Brook, New York 1966
- Dlabacz *Lexikon* J. G. Dlabacz: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen* [...], Prag 1815, R/Hildesheim 1973
- Gerlach *Chronologie* S. Gerlach: Joseph Haydns Sinfonien bis 1774. Studien zur Chronologie, *Haydn-Studien* 8, 1996, 1–287
- Hárich *Inventare* J. Hárich: Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt, *Haydn-Jahrbuch* 9, 1975, 5–125
- Hellyer *Wind-Instrument* R. Hellyer: Some Documents relating to Viennese Wind-Instrument Purchases, 1779–1837, *The Galpin Society Journal* 28, 1975, 50–59
- Johansson *Publishers* C. Johansson: *French Music Publisher's Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, 2 Vols., Stockholm 1955
- Landon *Haydn* H. C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, 5 Vols., London 1976–1980
- Meier *Batthyány* A. Meier: Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Josef von Batthyány, in den Jahren 1776 bis 1784, in: *Haydn-Jahrbuch* 10, 1978, 81–89
- Meier *Kontrabaß* A. Meier: *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik*, Worms 1969
- Mezei *Zimmermann* *Anton Zimmermann: XII Quintetti*, ed. by J. Mezei (Budapest 1996) = *Musicalia Danubiana* 15
- Múdra *Český* D. Múdra: Anton Zimmermann a „repertoárový život“ jeho díel v českých zemiach [A. Zimmermann és műveinek elterjedtsége Csehországban / A. Zimmermann and the Dissemination of his Works in Bohemia], *Slovenská hudba* 29, 2003, 30–56
- Múdra *Európsky* D. Múdra: Kompozície Antona Zimmermanna v európskom dobovom repertoári [A. Zimmermann az európai repertoárban / A. Zimmermann in the European Repertoire], *Slovenská hudba* 27, 2001, 265–292
- Múdra *Klasicizmus* D. Múdra: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku: II Klasicizmus* [A szlovákiai zenekultúra története: II. Klasszika / A History of Musical Culture in Slovakia: 2. Classicism], Bratislava 1993
- Múdra *Zimmermann* M. Pošťolka–D. Múdra: Anton Zimmermann, in: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 27, London 2001, 835–836

- PAK Pozsonyi zenészek anyakönyvi adatbázisa. összeállította: / Data base of Musicians in Pozsony Parish Registers, compiled by Galván, K., Sas, Á., Székely, M., www.zti.hu
- Pándi–Schmidt PZ M. Pándi–F. Schmidt: Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Preßburger Zeitung, *Haydn-Jahrbuch* 8, 1971, 165–266
- Pohl *Tonkünstler* A. Pohl: *Denkschrift aus Anlaß des 100 jährigen Bestehens der Tonkünstler-Sozietät*, Wien 1871
- Polák *Zimmermann* P. Polák: Zur Erforschung der Lebensdaten von Anton Zimmermann, *Musicologica Slovaca* 7, 1978, 171–211
- PZ *Preßburger Zeitung 1773–1787*
- Rennerné *Batthyány* Rennerné Várhidi K.: Batthyány József hercegprimás pozsonyi és pesti pénztárkönyvének zenei adatai [Musical Data in the Account Books of Archbishop J. Batthyány in Pozsony and Pest], in: *Zenetudományi dolgozatok 1999*, Budapest 1999, 275–280
- Rennerné *Kalocsa* Rennerné Várhidi K.: Fejezet Kalocsa XVIII. századi zenetörténetéből [A Chapter from the 18<sup>th</sup> Century Music History of Kalocsa], in: *Zenetudományi dolgozatok 1990–1991*, Budapest 1992, 49–75
- RISM A/I *Repertoire Internationale des Sources Musicales, Serie A/I: Einzeldrucke vor 1800*, 9 Bde., Kassel 1971–1981
- RISM A/II *Repertoire Internationale des Sources Musicales, Serie A/II: Music Manuscripts after 1600*, www.nisc.com
- Sas *Főúri* Sas Á.: Főúri zenei intézmények. arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon [Music Institutions of the High Nobility and Aristocratic Patrons in 18<sup>th</sup> Century Hungary], in: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Budapest 2002, 171–234
- Sas *Pozsony* Sas Á.: A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században [Musical Festivities and Musicians in Saint Martin's Cathedral in Pozsony in the 18<sup>th</sup> Century], in: *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998*, Budapest 1998, 31–44
- Sehnal *Colloredo* J. Sehnal: Die Musikkapelle des Olmützer Erzbischofs Anton Theodor Colloredo-Waldsee (1777–1811), *Haydn-Jahrbuch* 10, Wien 1978, 132–150
- Sehnal *Egk* J. Sehnal: Die Musikinventare des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahre 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik, *Archiv für Musikwissenschaft* 19, 1972, 285–317
- Sehnal *Hamilton* J. Sehnal: Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Maximilian Hamilton (1761–1776), *Musikforschung* 24, 1971, 411–417
- Seifert *Erdödy* H. Seifert: Die Verbindungen der Familie Erdödy zur Musik, *Haydn-Jahrbuch* 10, 1978, 151–163
- Sherman *M. Haydn* Ch. H. Sherman–T. D. Thomas: *Johann Michael Haydn (1737–1806): A Chronological Thematic Catalogue of His Works*, Stuyvesant/NY 1993
- Staud *Adelstheater* G. Staud: *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*, Wien 1977
- Tank *Esterházy* U. Tank: *Studien zur Esterházy'schen Hofmusik*, Regensburg 1981
- Traeg *1799, 1804* J. Traeg: *Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804*, hrsg. von A. Weinmann, Wien 1973
- Weinmann *Artaria* A. Weinmann: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien<sup>2</sup>1978



## Kottapéldák / Examples

### 1. kottapélda / Example 1

**Zimmermann:**  
e2 szimfónia, III. tétel, 1-10. ütem  
Symphony e2, mvt. 3, bars 1-10  
Violino I, Basso

**Haydn:**  
44. szimfónia, II. tétel, 7-16. ütem  
Symphony No. 44, mvt. 2, bars 7-16  
Violino I, Basso

### 2. kottapélda / Example 2

**Zimmermann:**  
Es3 szimfónia, I. tétel, 47-48. ütem  
Symphony Es3, mvt. 1, bars 47-48  
Corno II in Mi b

**Haydn:**  
72. szimfónia, I. tétel, 19. ütem  
Symphony No. 72, mvt. 1, bar 19  
Corno IV in Re

### 3. kottapélda / Example 3

**Zimmermann:**  
Es3 szimfónia, II. tétel, 65-66. ütem  
Symphony Es3, mvt. 2, bars 65-66  
Corno II in Mi b

**Haydn:**  
51. szimfónia, II. tétel, 65-66. ütem  
Symphony No. 51, mvt. 2, bars 65-66  
Corno II in Mi b



**FAKSZIMILÉK  
FACSIMILES**



1

No. 38<sup>vo</sup>  
03.

Symphonia in E MINOR  
*Libra*

Violino Primo  
Violino Secondo  
Oboe Prima  
Oboe Seconda  
Corno Primo  
Corno Secondo  
Alto Viola  
Basso.

Dei Signor Antonio Zimmerman.

B. 1794. d. 7. Junij.

Ms. mus. IV. 563

AZ ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI  
KÖNYVTÁR ZENEMŰTÁRA  
1962. 444

10 Part

1. A Sinfonia in e címlapja  
Title page of *Sinfonia in e*  
(Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms. mus. IV 563)

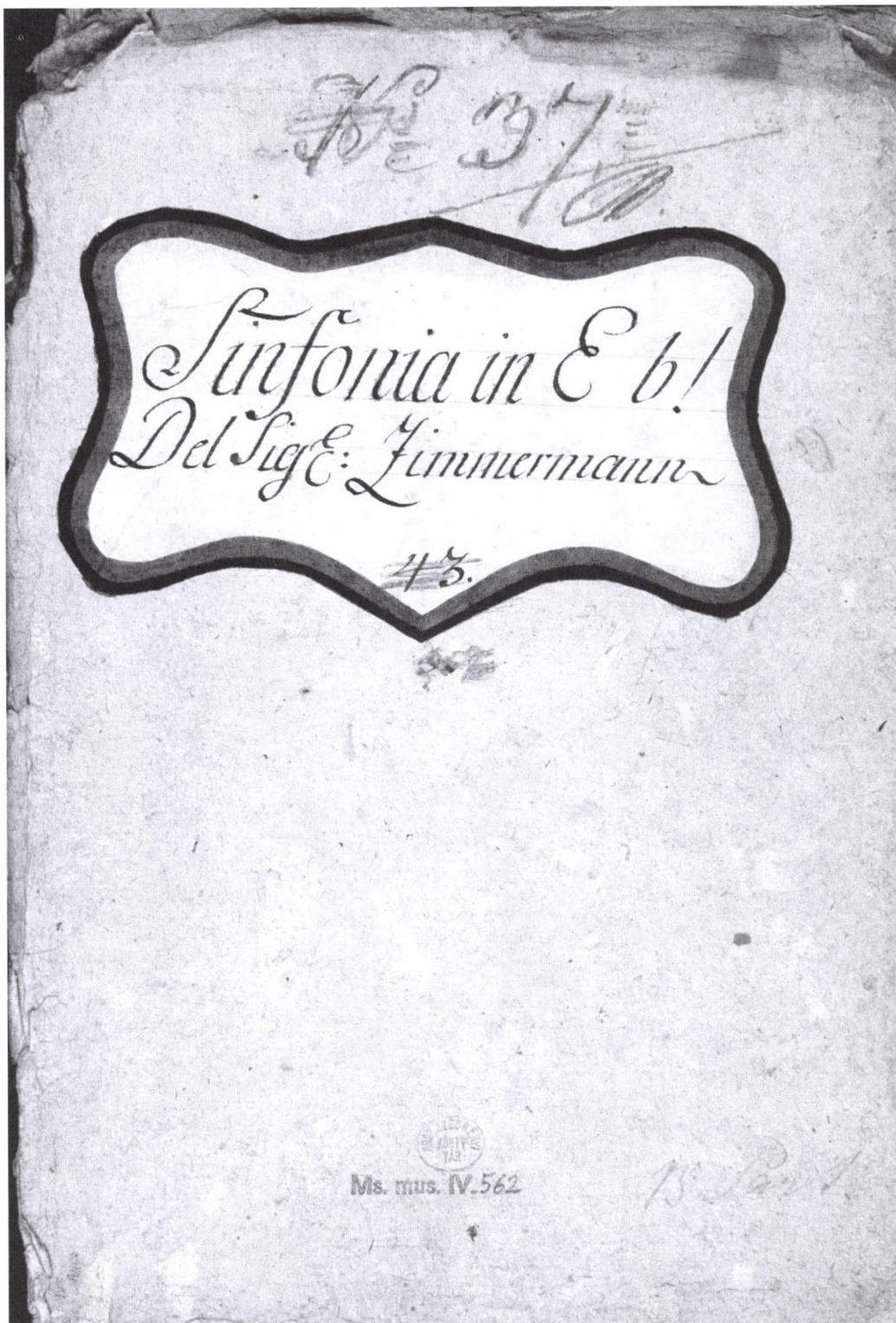
The image shows a page of handwritten musical notation for the first violin part of a symphony. The score is written on ten staves. The first staff is labeled "Violino Primo" and "Allegro. C". The music is in C major and 2/4 time. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are several dynamic markings, including "p" (piano) and "pp" (pianissimo), and some articulation marks like slurs and accents. The handwriting is in a cursive style, typical of 18th or 19th-century manuscripts. The paper shows signs of age, with some staining and wear.

2. A *Sinfonia in C* Violino Primo szólamának első oldala  
First page of *Violino Primo* part book of *Sinfonia in C*  
(Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár, Ms. mus. IV 564)

*Tympano Militare*

The image shows a handwritten musical score for a drum part titled "Tympano Militare". It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *Mezzo*. The subsequent staves contain rhythmic patterns for the drum, with various dynamic markings including *Cres*, *pua*, and *for pua*. The notation uses vertical strokes and beams to represent rhythmic values. The score is written in a cursive, handwritten style.

3. A *Sinfonia in C Tympano [Tamburo] militare* szólamának első oldala  
 First page of *Tympano [Tamburo] militare* part book of *Sinfonia in C*  
 (Kremsmünster, Benediktinerstift, Musiksammlung, H 33/309)



4. A *Sinfonia in Eb* tékájának címlapja  
Pasteboard cover of *Sinfonia in Eb*  
(Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms. mus. IV 562)



*Corno Primo* *Obf. in E $\flat$*

*Allabreve* 22.

*Solo*

5. A *Sinfonia in E $\flat$  Corno Primo* szólamának első oldala  
 First page of *Corno Primo* part book of *Sinfonia in E $\flat$*   
 (Český Krumlov, Státní okresní archiv, KII 74i)

1

No. 22.

*Sinfonia in B $\flat$*

*Due Violini.*

*Due Clarinetto et Oboe*

*Due Corni e Fagotti* } *Concerto*

*Viola e Basso.*

*Del Sig. Zimmermann*

Ms. mus. IV. 561  
AZ ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI  
KÖNYVTÁR ZENEMŰTÁRA  
1952 év. 442. sz.

6. A *Sinfonia in B $\flat$*  címlapja  
 Title page of *Sinfonia in B $\flat$*   
 (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms. mus. IV 561)

*Fagotto Primo.*

The image shows a handwritten musical score for the first part of a symphony. The title at the top is "Fagotto Primo." written in a cursive hand. The score consists of 12 staves of music. The first staff begins with the word "Allegro" in a large, decorative script. The music is written in a single system. There are several annotations in the score: "sol" is written below the first staff, "Hilf" is written above the sixth staff, and the number "5" is written above the tenth staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

7. A *Sinfonia in B $\flat$*  Fagotto Primo szólamának első oldala  
First page of *Fagotto Primo* part book of *Sinfonia in B $\flat$*   
(Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, A 20.378)

*Clarinetto. II<sup>o</sup>* 26

*Adagio* *Dolce:*

*Allo.*

*Soli Dolce:*

NEMZETI KÖNYVTÁR  
Ms. mus. IV.561

8. A *Sinfonia in B $\flat$  Clarinetto Secondo* szólamának első oldala  
 First page of *Clarinetto Secondo* part book of *Sinfonia in B $\flat$*   
 (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms. mus. IV 561)

Oboe II<sup>o</sup> 22

*Adagio* *Dolce.*

*f. forte* *Allegro* *Molto Dolce*

Ms. mus. IV. 561

9. A *Sinfonia in B $\flat$*  Oboe Secondo szólamának első oldala  
First page of *Oboe Secondo* part book of *Sinfonia in B $\flat$*   
(Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár, Ms. mus. IV 561)



# Sinfonia in e

2 Oboi  
2 Corni

2 Violini  
Viola  
Basso





# Sinfonia in e

**Allegro**

2 Oboi *a2*

2 Corni in G

Violino I

Violino II

Viola

Basso

6

2 Ob.

2 Cor. in G

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

12

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

16

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

20

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

23

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

26

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

29

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

32

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

36

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

40

2 Ob.

2 Cor. in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*tr*

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 40, 41, and 42. The 2nd Oboe part (2 Ob.) features a long, sustained note in measure 40, followed by a melodic line in measures 41 and 42. The 2nd Cor in G (2 Cor. in G) part plays a rhythmic pattern of quarter notes in measure 40, followed by eighth notes in measures 41 and 42. The Violin I (VI. I) part has a melodic line with trills (tr) in measures 40, 41, and 42, starting with a forte (f) dynamic. The Violin II (VI. II) part plays a continuous sixteenth-note tremolo throughout. The Viola (Vla) part plays a rhythmic pattern of quarter notes. The Bass (B.) part plays a rhythmic pattern of quarter notes. Dynamics include forte (f) and trills (tr).

43

2 Ob.

2 Cor. in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 43, 44, and 45. The 2nd Oboe part (2 Ob.) continues with a melodic line. The 2nd Cor in G (2 Cor. in G) part continues with eighth notes. The Violin I (VI. I) part continues with a melodic line and trills (tr) in measures 43, 44, and 45. The Violin II (VI. II) part continues with a sixteenth-note tremolo. The Viola (Vla) part continues with a rhythmic pattern of quarter notes. The Bass (B.) part continues with a rhythmic pattern of quarter notes. Dynamics include trills (tr).

46

2 Ob. *a2*

2 Cor. in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

49

2 Ob.

2 Cor. in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

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

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

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

*p* [*cresc.*] [*f*] *p*

54

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*cresc.*

*f*

58

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*



62

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

*a2*

66

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

69

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

73

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

a2

*f*

*f*

*f*

*f*

77

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

82

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

87

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This system of music covers measures 87 to 90. The 2nd Oboe part (2 Ob.) has a rest in measure 87, followed by a half note G4 in measure 88, a whole note G4 in measure 89, and a half note G4 with a sharp sign in measure 90. The 2nd Cor in G (2 Cor. in G) has a rest in measure 87, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5 in measures 88, 89, and 90. VI. I has a half note G4 in measure 87, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5 in measure 88, a half note G4 in measure 89, and eighth notes A4, B4, C5, and D5 in measure 90. VI. II has a half note G4 in measure 87, followed by sixteenth notes A4, B4, C5, and D5 in measure 88, and sixteenth notes E5, F5, G5, and A5 in measure 89. VI. II continues with sixteenth notes in measure 90. Vla has sixteenth notes in measure 87, followed by sixteenth notes in measure 88, and sixteenth notes in measure 89. B. has a half note G4 in measure 87, followed by quarter notes G4, A4, and B4 in measure 88, and quarter notes G4, A4, and B4 in measure 89. The dynamic *f* is indicated at the start of each part.

90

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This system of music covers measures 90 to 93. The 2nd Oboe part (2 Ob.) has a whole note G4 with a sharp sign in measure 90, followed by a whole note G4 with a sharp sign in measure 91, and a whole note G4 with a sharp sign in measure 92. The 2nd Cor in G (2 Cor. in G) has a half note G4 in measure 90, followed by a whole rest in measure 91, and a whole rest in measure 92. VI. I has eighth notes A4, B4, C5, and D5 in measure 90, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5 in measure 91, and eighth notes A4, B4, C5, and D5 in measure 92. VI. II has sixteenth notes in measure 90, followed by sixteenth notes in measure 91, and sixteenth notes in measure 92. Vla has sixteenth notes in measure 90, followed by sixteenth notes in measure 91, and sixteenth notes in measure 92. B. has a half note G4 in measure 90, followed by quarter notes G4, A4, and B4 in measure 91, and quarter notes G4, A4, and B4 in measure 92. The dynamic *f* is indicated at the start of each part.

93

2 Ob.

2 Cor. in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*tr*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 93, 94, and 95. The 2nd Oboe part features a long melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with a slur over the first two measures. The 2nd Cor in G part has a rhythmic pattern of quarter notes G4, A4, B4, C5, with rests. The Violin I part has a melodic line with slurs and trills in measures 94 and 95. The Violin II part has a continuous sixteenth-note tremolo. The Viola part has a continuous sixteenth-note tremolo. The Bass part has a rhythmic pattern of quarter notes G3, A3, B3, C4, with a trill in measure 95.

96

2 Ob.

2 Cor. in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*[tr]*

*[tr]*

*[tr]*

*[tr]*

*tr*

*tr*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 96, 97, 98, and 99. The 2nd Oboe part has a melodic line with a long note in measure 99. The 2nd Cor in G part has a rhythmic pattern of quarter notes G4, A4, B4, C5, with rests. The Violin I part has a melodic line with trills in measures 96, 97, and 98, and trills in measures 99. The Violin II part has a continuous sixteenth-note tremolo. The Viola part has a rhythmic pattern of quarter notes G4, A4, B4, C5. The Bass part has a rhythmic pattern of quarter notes G3, A3, B3, C4.

99

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

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

*p* [*p*]

*p*

Detailed description: This system covers measures 99, 100, and 101. The Oboe (2 Ob.) part has a few notes in measure 99 and rests in 100 and 101. The Cor Anglais (2 Cor. in G) has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 99 and rests in 100 and 101. The Violin I (VI. I) part features trills in measures 99 and 100, and a melodic line in measure 101. The Violin II (VI. II) part has a continuous eighth-note accompaniment. The Viola (Vla) part has a melodic line in measure 99 and rests in 100 and 101. The Bass (B.) part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and [*p*].

102

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

Detailed description: This system covers measures 102, 103, 104, and 105. The Oboe (2 Ob.) and Cor Anglais (2 Cor. in G) parts are mostly at rest. The Violin I (VI. I) part has a melodic line with slurs. The Violin II (VI. II) part has a steady eighth-note accompaniment. The Viola (Vla) part has a melodic line with slurs. The Bass (B.) part has a melodic line with slurs. Dynamics include *p*.

106

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

110

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*f*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*[tr]*

*[tr]*

*f*

*f*

*f*

113

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

116

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

a2



Andantino

Violino I  
*con espressione*

Violino II  
*con espressione*

Viola  
*sempre piano*

Basso  
*sempre piano*

5

VI. I

VI. II

Vla

B.

9

VI. I

VI. II

Vla

B.

13

VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is written in a 4/4 time signature. Measures 13 and 14 show complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes. Measures 15 and 16 continue these patterns with some rests and dynamic markings like *mf* and *f*.

17

VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

*tr*

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. It features the same four staves as the previous system. Measures 17 and 18 show a change in the violin parts, with the first violin (VI. I) playing a melodic line with trills (*tr*) and the second violin (VI. II) playing a rhythmic accompaniment. Measures 19 and 20 continue this texture with some rests in the lower staves.

21

VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. It features the same four staves. Measures 21 and 22 show a change in the violin parts, with the first violin (VI. I) playing a melodic line and the second violin (VI. II) playing a rhythmic accompaniment. Measures 23 and 24 continue this texture with some rests in the lower staves.

25

VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

This system contains measures 25 through 28. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measures 25 and 26 show a rhythmic pattern of eighth notes in the violins and a more active line in the bass. Measures 27 and 28 show a change in the violin parts, with VI. I playing a melodic line and VI. II playing a more rhythmic accompaniment.

29

VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

*perdendosi*  
[*perdendosi*]  
*perdendosi*

This system contains measures 29 through 31. The key signature remains three sharps. Measures 29 and 30 show a continuation of the rhythmic patterns. Measure 31 features a significant change: the Violin I part has a long, sweeping melodic line that ends with a fermata, and the Viola and Bass parts also have long, sustained notes with fermatas. The word *perdendosi* is written below the staves, indicating a fading or dissolving effect.

32

VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

*p*  
[*p*]  
*p*

This system contains measures 32 through 35. The key signature remains three sharps. Measures 32 and 33 show a continuation of the melodic lines from the previous system. Measures 34 and 35 show a change in the violin parts, with VI. I playing a melodic line and VI. II playing a more rhythmic accompaniment. The word *p* (piano) is written below the staves, indicating a soft dynamic level.

36

VI. I

VI. II

Vla

B.

This system of music covers measures 36 to 39. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The Violin I part has a melodic line with some trills. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment. The Viola and Bass parts have a more active, rhythmic role.

40

VI. I

VI. II

Vla

B.

This system of music covers measures 40 to 43. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The Violin I part continues its melodic line. The Violin II part has a more rhythmic pattern. The Viola and Bass parts have a more active, rhythmic role.

44

VI. I

VI. II

Vla

B.

This system of music covers measures 44 to 47. It features four staves: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla), and Bass (B.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 7/8. The Violin I part has a melodic line with trills marked with [tr]. The Violin II part has a rhythmic accompaniment. The Viola and Bass parts have a more active, rhythmic role.

MENUET

2 Oboi

2 Corni in G

Violino I

Violino II

Viola

Basso

6

2 Ob.

2 Cor. in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

11

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

17

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

23

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

TRIO

28

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*Soli*

*p*

*[p]*

*[p]*

34

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

40

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.



45

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

51

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*Menuet da Capo*

FINALE

Allegro

Musical score for measures 1-6. The score is for a 2/4 time signature in G major. The instruments are 2 Oboes, 2 Corni in G, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The Oboe part starts with a dynamic marking of *a2*. The strings play a rhythmic accompaniment of quarter notes and eighth notes.

Musical score for measures 7-12. The score continues from the previous page. The instruments are 2 Oboes, 2 Corni in G, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The Oboe part starts with a dynamic marking of *a2*. The strings continue their rhythmic accompaniment.

14

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

21

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

28

2 Ob. *a2*

2 Cor. in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

1. 2.

*p*

[*p*]

*p*

34

2 Ob.

2 Cor. in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

41

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

47

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

55

1. 2.

2 Ob.

2 Cor. in G

Vl. I

Vl. II

Vla

B.

*f*

61

a2

2 Ob.

2 Cor. in G

Vl. I

Vl. II

Vla

B.

68

2 Ob. *a2*

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

75

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

81

2 Ob. *a2* 1.

2 Cor. in G

VI. I 1.

VI. II

Vla

B.

88<sup>b</sup> 2.

2 Ob.

2 Cor. in G

VI. I 2. *p*

VI. II *p*

Vla [*p*]

B. *p*



96

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

105

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

113

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*perdendosi*

122

2 Ob.

2 Cor.  
in G

VI. I

VI. II

Vla

B.

*perdendosi*

*perdendosi*

# Sinfonia in C

2 Oboi  
Fagotto  
2 Clarini  
2 Corni  
Tamburo militare

2 Violini  
Viola  
Basso



# Sinfonia in C

Allegro

2 Oboi

2 Clarini in C <sup>a2</sup>

Tamburo militare

Violino I

Violino II

Viola

Basso

2 Ob. <sup>3</sup>

2 Clar. in C

Tamb. mil.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

6

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

9

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

12 *soli*

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

15

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f* *poco p*

*f* *poco p*

*f* *p*

*f* *p*

18

2 Ob. *p cresc.*

2 Clar. in C [*f*] *p*

Tamb. mil. [*f*] (*p*) *cresc.*

VI. I *f p cresc.*

VI. II *f p cresc.*

Vla *f p cresc.*

B. *f p cresc.*

21

2 Ob. *f p cresc. f p cresc. f a2*

2 Clar. in C *f p f p [f]*

Tamb. mil. *f p cresc. f p cresc.) f*

VI. I *f p [cresc.] f p cresc.] f*

VI. II *f p cresc. f p cresc. f*

Vla *f p [cresc.] (f p) [cresc.] f*

B. *f p (cresc. f) [p] cresc. f*



24

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

27

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*poco p*

*p*

[*p*]

[*f*]

[*f*]

[*f*]

[*f*]

[*f*]

30

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

32

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

35

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*tr*

*tr*

*soli*

38

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*(tr)*

*p*

[*p*]

41

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

45

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*[f]*

48

2 Ob. *f*

2 Clar. in C *f*  
a2

Tamb. mil. *f*

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla

B.

50

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

53

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

55

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

58

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

60

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

63

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

66 *soli*

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

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

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

*[p]* *f* *p* *f*

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



70

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*poco p*

*p*

*p*

73

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*a2*

*f* *p* *cresc.* *f* *p* (*cresc.*)

*[f]* *p* (*f* *p*)

*(f p cresc.)* *f* (*p cresc.*)

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

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

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

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

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

76

2 Ob. *f p cresc. f*

2 Clar. in C *f p f)*

Tamb. mil. *f (p cresc.) f*

VI. I *f p cresc. f*

VI. II *f p cresc. f*

Vla *f p cresc. f*

B. *f p cresc. f*

79

2 Ob. *a2 p*

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla *p*

B. *p*

[p]

82

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

85

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

Andante

2 Oboi

2 Corni in F

Violino I

Violino II

Viola

Basso

7

2 Ob.

2 Cor. in F

VI. I

VI. II

Vla

B.

12

2 Ob.

2 Cor.  
in F

VI. I

VI. II

Vla

B.

18

2 Ob.

2 Cor.  
in F

VI. I

VI. II

Vla

B.

23

2 Ob.

2 Cor.  
in F

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

*tr*

*p*

*(p)*

*p*

28

2 Ob.

2 Cor.  
in F

VI. I

VI. II

Vla

B.

34

2 Ob.

2 Cor.  
in F

VI. I

VI. II

Vla

B.

39

2 Ob.

2 Cor.  
in F

VI. I

VI. II

Vla

B.

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

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

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

*f*

44

2 Ob.

2 Cor. in F

VI. I

VI. II

Vla

B.

48

2 Ob.

2 Cor. in F

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*pp*

*pp*

*pp*

[*pp*]



MENUETTO

2 Oboi

2 Clarini in C

Tamburo militare

Violino I

Violino II

Viola

Basso

The first system of the musical score for 'Menuetto' features seven staves. The top staff is for 2 Oboi. The second staff is for 2 Clarini in C, with a dynamic marking of *a2*. The third staff is for the Tamburo militare. The fourth and fifth staves are for Violino I and Violino II, respectively, with dynamic markings of *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. The sixth staff is for Viola, with dynamic markings of *f* and *(p)*. The seventh staff is for Basso, with a dynamic marking of *f*. The music is in 3/4 time and begins with a series of rests followed by a melodic entry in the strings.

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

The second system of the musical score continues the piece. The top staff is for 2 Oboi, with a dynamic marking of *f* and a fingering of 5. The second staff is for 2 Clarini in C. The third staff is for the Tamb. mil. The fourth and fifth staves are for Violino I and Violino II, respectively, with dynamic markings of *f* and a fingering of 3. The sixth staff is for Viola, with a dynamic marking of *(f)*. The seventh staff is for Basso. The music continues with a melodic line in the strings and a rhythmic pattern in the woodwinds.

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

13

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

18

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

TRIO

23

2 Ob. *solo*

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f p f p f p f p*

*p*

*p*

*Fagotto solo*

27

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

*f p f p f p f p*

VI. I

VI. II

Vla

B.

32

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

37

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

a2

*f p f p f p*

42

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f p f p f p f p)*

Menuetto da Capo

FINALE

Allegro

Musical score for measures 1-8 of the finale. The score is in 2/4 time and features the following parts: 2 Oboes, 2 Clarinets in C, Tamburo militare, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte) in alternating measures. The woodwinds play chords, while the strings and tambourine play rhythmic patterns.

Musical score for measures 9-12 of the finale. The score continues with the same instrumentation: 2 Oboes, 2 Clarinets in C, Tamb. mil., VI. I, VI. II, Vla, and B. The Oboe part has a dynamic marking of *a2* in measure 10. The strings play a rhythmic accompaniment, and the woodwinds play chords.

15

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

*a2*

*p*

*p*

*p*

*p*

23

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla.

B.

*a2*

*f*

*p*

*f*

*f*

*p*

*f*

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

30

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

35

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.



40

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

45

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

50

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

55

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*p*

*f*

*p*

*p*

*f*

*p*

64

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

*f*

72

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

79

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

86

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

92

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

97

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

a2

103

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p* *f*

*p* *f*

111

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p* *f*

*p* *f*

*p* *f*

118

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

124

2 Ob.

2 Clar.  
in C

Tamb.  
mil.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

129

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

135

2 Ob.

2 Clar. in C

Tamb. mil.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.



# Sinfonia in E<sup>b</sup>

2 Oboi

2 Corni

2 Clarini

Timpani

2 Violini

Viola

Basso



# Sinfonia in E $\flat$

Alla breve

2 Oboi

2 Corni in Mi $\flat$

2 Clarini in Mi $\flat$

Timpani

Violino I  
*mezza voce*

Violino II  
*mezza voce*

Viola  
*mezza voce*

Basso  
*mezza voce*

7

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

Vi. I  
*f* *p*

Vi. II  
*sf* *p*

Vla  
*sf* *p*

B.  
*sf* *p*

13

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 13 through 18. It features six staves: 2 Oboes, 2 Cor Anglais in E-flat, 2 Clarinets in E-flat, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is two flats (B-flat major or D-flat minor) and the time signature is 3/4. Measures 13-18 show a gradual build-up of sound. The strings (VI. I, VI. II, Vla, B.) play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *pp* dynamic. The woodwinds (Ob., Cor., Clar.) have rests until measure 17, where they enter with a *f* dynamic. The Oboe part includes a first-octave marking (*a2*) in measure 17.

19

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 19 through 24. The instrumentation remains the same. Measures 19-24 show a continuation of the rhythmic pattern. The woodwinds (Ob., Cor., Clar.) continue with a *f* dynamic. The Oboe part includes a second-octave marking (*a2*) in measure 19. The strings (VI. I, VI. II, Vla, B.) continue with a *f* dynamic. The overall texture is dense and powerful.

25

2 Ob.

2 Cor. in Mi<sup>b</sup>

2 Clar. in Mi<sup>b</sup>

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

31

2 Ob.

2 Cor. in Mi<sup>b</sup>

2 Clar. in Mi<sup>b</sup>

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*solo*

*p*

*solo*

*p*

37

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p* *f*

42

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p* *f*

47

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

2.

3

3

3

52

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

3

[*tutti*]

a2

*f*

*f*

58

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*solo*

1.

*pp*

*p*

*p*

64

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.



70

2 Ob. *sf*

2 Cor. in Mi♭ *sf* a2 [tutti]

2 Clar. in Mi♭ *sf*

Timp.

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla *sf*

B. *sf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 70 through 75. It features seven staves: 2 Oboes, 2 Cor Anglais in Mi♭, 2 Clarinets in Mi♭, Timpani, Violin I and II, Viola, and Bass. The key signature has two flats (B♭, E♭). The oboe part has a dynamic marking of *sf* starting at measure 74. The cor Anglais part has a dynamic marking of *sf* and a performance instruction 'a2 [tutti]' at measure 74. The violin and viola parts have a dynamic marking of *f* starting at measure 74. The bass part has a dynamic marking of *sf* starting at measure 74.

76

2 Ob. *sf* a2

2 Cor. in Mi♭ *sf*

2 Clar. in Mi♭ *sf*

Timp.

VI. I

VI. II

Vla *sf*

B. *sf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 76 through 81. It features the same seven staves as the previous system. The oboe part has a dynamic marking of *sf* and a performance instruction 'a2' at measure 76. The cor Anglais part has a dynamic marking of *sf*. The clarinet part has a dynamic marking of *sf*. The violin and viola parts have a dynamic marking of *sf*. The bass part has a dynamic marking of *sf*. The key signature remains two flats.

82

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

a2

87

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

a2

*p*

*p*

*p*

*p*

93

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

*cresc.*

*cresc.*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 93 through 98. It features seven staves: 2 Oboes, 2 Cor Anglais in E-flat, 2 Clarinets in E-flat, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, and Bass. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The Oboe part has rests. The Cor Anglais and Clarinet parts also have rests. The Timpani part has rests. The Violin I part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, with a *cresc.* marking. The Violin II part has a half rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, with a *cresc.* marking. The Viola part has a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The Bass part has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3.

99

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

*f*

*sf*

*sf*

*a2*

*f*

*sf*

*sf*

*f*

*sf*

*sf*

*f*

*sf*

*sf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 99 through 104. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains two flats. The Oboe part plays a series of chords: G4-A4, G4-A4-B4, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4-C5. Dynamics are *f*, *sf*, *sf*, and *a2*. The Cor Anglais part has a half rest, followed by a half note G4, with a *a2* marking. The Clarinet part has a half rest. The Timpani part has a half rest. The Violin I part plays a sixteenth-note pattern: G4-A4-B4-C5-G4-A4-B4-C5, with dynamics *f*, *sf*, *sf*. The Violin II part plays a sixteenth-note pattern: G4-A4-B4-C5-G4-A4-B4-C5, with dynamics *f*, *sf*, *sf*. The Viola part plays a sixteenth-note pattern: G4-A4-B4-C5-G4-A4-B4-C5, with dynamics *f*, *sf*, *sf*. The Bass part plays a sixteenth-note pattern: G4-A4-B4-C5-G4-A4-B4-C5, with dynamics *f*, *sf*, *sf*.

103

2 Ob. *sf*

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I *sf*

VI. II *sf*

Vla *sf*

B. *sf*

a2

107

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla *p*

B. *p*

*f*

*f*

*f*

a2

113

2 Ob.  
2 Cor. in Mi $\flat$   
2 Clar. in Mi $\flat$   
Timp.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
B.

*ff* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

This musical score covers measures 113 to 118. It features a woodwind section with two oboes, two cor Anglais in E-flat, and two clarinets in E-flat. The percussion includes timpani. The string section consists of two violins (VI. I and VI. II), a viola (Vla.), and a bass (B.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The woodwinds play a melodic line with some rests. The strings play a rhythmic accompaniment with dynamic markings of fortissimo (ff) and piano (p).

119

2 Ob.  
2 Cor. in Mi $\flat$   
2 Clar. in Mi $\flat$   
Timp.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
B.

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

This musical score covers measures 119 to 124. The instrumentation remains the same as in the previous system. The woodwinds have more rests, with the cor Anglais playing a sustained chord. The strings continue their accompaniment, with dynamic markings of forte (f) and piano (p). The bass line shows a change in dynamics from fortissimo to forte.

125

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

130

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

135

2 Ob. *pp* *f* *p*

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I *p* *f* *p*

VI. II *p* *f* *p*

Vla *f*

B. *f*

141

2 Ob. *f* *p*

2 Cor. in Mi $\flat$  *f* *p*

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

Vla *f* *p* *f*

B. *f* *p* *f*

147

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

152

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.



158

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*pp*

*staccato*

*pp*

*staccato*

*pp*

*pp*

164

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

170

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi♭

2 Clar.  
in Mi♭

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*solo*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

176

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi♭

2 Clar.  
in Mi♭

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

182

2 Ob. *pp*

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla *p*

B. *p*

188

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla *p*

B. *p*

193

2 Ob. *a2*  
*f*

2 Cor. in Mi $\flat$   
*f* *(tutti)* *soli*

2 Clar. in Mi $\flat$   
*f* *a2*

Timp.  
*f*

VI. I

VI. II

Vla

B.

199

2 Ob.  
*f*

2 Cor. in Mi $\flat$   
*f* *tutti*

2 Clar. in Mi $\flat$   
*f*

Timp.  
*f*

VI. I  
*mezza voce*

VI. II  
*mezza voce*

Vla  
*mezza voce*

B.  
*mezza voce*

206

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

213

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*sf*

*sf*

*sf*

219

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

*p*

*p*

*p*

225

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

*poco sf*

*f*

*f*

*f*

*f*

a2

231

2 Ob.

2 Cor. in Mib

2 Clar. in Mib

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

[solo]

3

*p*

*p*

237

2 Ob.

2 Cor. in Mib

2 Clar. in Mib

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tutti*

[solo]

3

*f*

*f*

*f*

[*f*]

243

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*sf*

[*tutti*]

*f*

*f*

*sf*

*sf*

*sf*

248

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*sf*

(*sf*)

(*sf*)

(*sf*)

*a2*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*



254

2 Ob.  
2 Cor. in Mi♭  
2 Clar. in Mi♭  
Timp.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
B.

(1)

Detailed description: This system of musical notation covers measures 254 to 258. It features seven staves: 2 Oboes (2 Ob.), 2 Cor Anglais in B-flat (2 Cor. in Mi♭), 2 Clarinets in B-flat (2 Clar. in Mi♭), Timpani (Timp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Bass (B.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Oboe part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet part has a note marked 'a2'. The Violin and Viola parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment.

259

2 Ob.  
2 Cor. in Mi♭  
2 Clar. in Mi♭  
Timp.  
VI. I  
VI. II  
Vla.  
B.

*p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 259 to 263. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains two flats. The Oboe part has a melodic line with slurs. The Clarinet part has a note marked 'a2'. The Violin and Viola parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *p* (piano) is present in measures 260, 261, 262, and 263.

265

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*cresc.*

271

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

275

2 Ob.

2 Cor. in Mi b

2 Clar. in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

279

2 Ob.

2 Cor. in Mi b

2 Clar. in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

*p*

*p*

*f*

*f*

*f*

Andante

2 Corni in Mi $\flat$

Violino I *con sordini*

Violino II *con sordini*

Viola *p*

Basso *p*

6

2 Cor. in Mi $\flat$  *a2 con sordini*

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

12

2 Cor. in Mi $\flat$

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

16

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

3

3

20

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

3

3

3

1

3

25

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*dolce*

*dolce*

*dolce*

*pizz.*

3

3

30

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

35

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*pp*

*pp*

*pp*

arco

1. solo 41

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*solo*

47

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

52

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

55

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

58

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

61

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

64

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2. solo

VI. I

VI. II

Vla

B.



68

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

74

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

79

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

2.

3

3

3

3

3

3

84

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*cresc.*

*dolce*

*(cresc.)*

*dolce*

*[dolce]*

*pizz.*

90

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

95

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*decresc.*

*decresc.*

*decresc.*

*arco*

*decresc.*

MENUETTO

2 Oboi

2 Corni in Mi $\flat$

2 Clarini in Mi $\flat$

Timpani

Violino I

Violino II

Viola

Basso

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

12

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

*p* *f* *p*

18

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f* *tr* *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr*

*f* *tr* *f* *tr* *f* *tr* *f* *tr*

*f*

*f*

23

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

29

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

35

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*ff*

*f*

40

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*tr*

TRIO

45 *soli*  
2 Ob. *dolce*  
VI. I *p*  
VI. II *p*  
Vla *p*  
B. *p*

51 *a2*

57

62

2 Ob.  
VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

[p]  
p

Detailed description: This system covers measures 62 to 66. The 2nd Oboe (2 Ob.) part has rests in measures 62-64 and then plays a sustained chord in measures 65 and 66. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts play a rhythmic eighth-note pattern in measures 62-64, followed by a melodic line in measures 65-66. The Viola (Vla) part has rests in measures 62-64 and then plays a melodic line in measures 65-66. The Bassoon (B.) part has rests in measures 62-64 and then plays a melodic line in measures 65-66. Dynamics include [p] and p.

67

2 Ob.  
VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

p

Detailed description: This system covers measures 67 to 71. The 2nd Oboe (2 Ob.) part plays a sustained chord throughout. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts play a melodic line. The Viola (Vla) part has rests in measures 67-69 and then plays a melodic line in measures 70-71. The Bassoon (B.) part has rests in measures 67-69 and then plays a melodic line in measures 70-71. Dynamics include p.

72

2 Ob.  
VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

a2

Detailed description: This system covers measures 72 to 76. The 2nd Oboe (2 Ob.) part plays a sustained chord in measures 72-74 and then a melodic line in measures 75-76. The Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts play a melodic line. The Viola (Vla) part plays a melodic line. The Bassoon (B.) part plays a melodic line. Dynamics include a2.

*Menuetto da Capo*



FINALE

Presto

2 Oboi

2 Corni in Mi $\flat$

2 Clarini in Mi $\flat$

Timpani

Violino I

Violino II

Viola

Basso

6

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

11

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*soli*

*pp*

*pp*

*pp*

17

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*ff*

*tutti*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

23

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi<sup>b</sup>

2 Clar.  
in Mi<sup>b</sup>

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

29

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi<sup>b</sup>

2 Clar.  
in Mi<sup>b</sup>

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

36

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

42

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*sf*

*a2*

*sf*

*sf*

*p*

*sf*

*p*

*sf*

*p*

[1]

49

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*soli*

*pp*

*pp*

*pp*

56

2 Ob.

2 Cor. in Mi $\flat$

2 Clar. in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*ff*

*tutti*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

61

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

67

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*dolce*

74

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

80

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

87

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

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

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

*f* *sf* *sf* *sf*

*f* *sf* *sf* *sf*

94

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

*sol*

*3*

*3*

*ff* *pp*

*ff* *pp*<sup>3</sup>

*pp*



99

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

105

2 Ob.

*ff*  
*tutti*

2 Cor.  
in Mi b

2 Clar.  
in Mi b

Timp.

VI. I

*ff*

*p*

VI. II

*ff*

*p*

Vla

*ff*

B.

*ff*

111

2 Ob.  
2 Cor.  
in Mi b  
2 Clar.  
in Mi b  
Timp.  
VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

118

2 Ob.  
2 Cor.  
in Mi b  
2 Clar.  
in Mi b  
Timp.  
VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

124

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*soli* 3

*pp*

*pp*

*pp*

130

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

*ff*  
*tutti*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

136

2 Ob.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

141

2 Ob. *a2*

2 Cor.  
in Mi $\flat$

2 Clar.  
in Mi $\flat$

Timp.

VI. I

VI. II

Vla

B.

# Sinfonia in B<sup>b</sup>

2 Clarinetti o 2 Oboi

2 Fagotti

2 Corni

2 Violini

Viola

Basso



# Sinfonia in B $\flat$

Adagio

2 Clarinetti in Si $\flat$   
*dolce*

2 Fagotti  
*dolce*

2 Corni in Si $\flat$  basso  
*dolce*

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Detailed description: This system contains measures 1 through 6 of the Adagio movement. The score is for a symphony in B-flat major, 3/4 time. The woodwinds (Clarinets, Bassoons, and Horns) play a melodic line marked 'dolce'. The strings (Violins I and II, Viola, and Bass) are silent in this section.

2 Cl. in Si $\flat$   
7

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$   
a2

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

Detailed description: This system contains measures 7 through 12. The woodwinds continue their melodic line. The strings remain silent. Measure 7 is marked with a '7' above the first clarinet staff. Measure 10 has an 'a2' marking above the horn staff.

13

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

18

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.



23

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

28

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

33

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

a2

VI. I

VI. II

Vla

B.

39

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

*sf*

*a2*

*sf*

VI. I

VI. II

Vla

B.



55

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

59

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

63

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

67

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

71

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

75

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

80

2 Cl.  
in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor.  
in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*pp*

*pp*

*p*

86

2 Cl.  
in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor.  
in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

90

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

95

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*soli*

*dolce*

*1. solo*

*dolce*

*a2*

*(p) dolce*



102

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

solo [dolce]

2 Cor. in Si $\flat$

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

108

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

ff

2 Cor. in Si $\flat$

f

Vi. I

f

Vi. II

f

Vla

f

B.

f

113

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*pp*

118

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*pp*

123

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

*f*

*f*

*sf*

*sf*

*f*

*f*

*f*

*f*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 123 to 127. It features six staves: 2 Cl. in Sib (treble clef), 2 Fg. (bass clef), 2 Cor. in Sib (treble clef), VI. I (treble clef), VI. II (treble clef), Vla (bass clef), and B. (bass clef). The key signature has two flats. Measure 123 shows the first staff with a whole rest and the second staff with a half note G2. Dynamic markings include *p* in the second staff, *f* in the first and second staves of measure 125, and *sf* in the first and second staves of measure 126. Measure 127 features a fermata on a whole note in the first staff and a half note in the second staff.

128

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*tr*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 128 to 132. It features the same six staves as the previous system. Measure 128 shows a whole note chord in the first staff and a half note in the second staff. Trills (*tr*) are marked in the first and second staves of measure 129. Dynamic markings include *sf* in the first and second staves of measure 130, and *sf* in the first and second staves of measure 131. Measure 132 features a fermata on a whole note in the first staff and a half note in the second staff.

132

2 Cl.  
in Sib

2 Fg.

2 Cor.  
in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

136

2 Cl.  
in Sib

2 Fg.

2 Cor.  
in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

140

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

144

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

148

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

Vi. I

Vi. II

Vla.

B.

*soli*

*solo*

*tr*

153

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

Vi. I

Vi. II

Vla.

B.

*solo*

*soli*

*a2*

160

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

165

**Adagio**

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*dolce*

*dolce*

*dolce*

*a2*

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

171

a2

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

177



183

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

189

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

Allegro

195

2 Cl. in Sib  
2 Fg.  
2 Cor. in Sib  
VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

200

2 Cl. in Sib  
2 Fg.  
2 Cor. in Sib  
VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

205

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

209

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

213

2 Cl.  
in Sib

2 Fg.

2 Cor.  
in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

218

2 Cl.  
in Sib

2 Fg.

2 Cor.  
in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

225

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

229

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

234

2 Cl.  
in Si $\flat$

1. solo

2 Fg.

1. (solo)

solo

2 Cor.  
in Si $\flat$

a2

p

VI. I

VI. II

Vla

B.

240

2 Cl.  
in Si $\flat$

2 Fg.

a2 soli

2 Cor.  
in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

247

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*ff*

*f*

252

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

# Allegretto scherzando

2 Clarinetti in Sib

2 Fagotti

2 Corni in Mi $\flat$

Violino I

Violino II

Viola

Basso

6

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.



12 *solo*

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

18

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

24

2 Cl.  
in Sib

2 Fg.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*(dolce)*

*dolce*

a2

31

2 Cl.  
in Sib

2 Fg.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

a2

37

2 Cl.  
in Sib

2 Fg.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

44

2 Cl.  
in Sib

2 Fg.

2 Cor.  
in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

50

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi b

VI. I

VI. II

Vla

B.

A: Ob. I

*p*

*cresc.*

6

57

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi b

VI. I

VI. II

Vla

B.

*a2*

*p*

63

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*cresc.*

A: Fg. I

69

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

a2

75

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi $\flat$

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

81

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi $\flat$  a2

Vi. I

Vi. II

Vla

B.

87

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*solo*

a2

93

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mib

VI. I

VI. II

Vla

B.

100

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*(dolce)*

106

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Mi $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*a2*

*dolce*



113

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi b

VI. I

VI. II

Vla

B.

120

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Mi b

VI. I

VI. II

Vla

B.

FINALE

Tempo di Menuetto

2 Clarinetti  
in Si $\flat$

2 Fagotti

2 Corni  
in Si $\flat$

Violino I

Violino II

Viola

Basso

2 Cl.  
in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor.  
in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

8 *sol*

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

13 1.

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

18

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*p*

22

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

27

2 Cl.  
in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor.  
in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

*p*

31

2 Cl.  
in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor.  
in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.



44

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

49

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

53

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*tr*

1. 2.

*soli*

58

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*f*

*f*

*f*

*f*



63

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

69

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

73

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

76

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

79

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.

82

2 Cl. in Si $\flat$

2 Fg.

2 Cor. in Si $\flat$

VI. I

VI. II

Vla

B.



95

1.

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*pp*

*p*

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

100

2 Cl. in Sib

2 Fg.

2 Cor. in Sib

VI. I

VI. II

Vla

B.

*tr*

*[tr]*

*ff*

*[ff]*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

*[ff]*

104

2 Cl. in Sib  
2 Fg.  
2 Cor. in Sib  
VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

This musical score covers measures 104 to 107. It features seven staves: 2 Cl. in Sib (treble clef), 2 Fg. (bass clef), 2 Cor. in Sib (treble clef), VI. I (treble clef), VI. II (treble clef), Vla (bass clef), and B. (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is present over the first measure of the Clarinet staff.

108

2 Cl. in Sib  
2 Fg.  
2 Cor. in Sib  
VI. I  
VI. II  
Vla  
B.

This musical score covers measures 108 to 111. It features the same seven staves as the previous system. The key signature remains two flats. The music continues with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line and repeat signs in the final measure of each staff.

## Általános megjegyzések

### A közreadás módszerei

A négy szimfónia forráshelyzete igen különböző, ennek megfelelően a források értékelését az egyes darabok forrásleírásánál adjuk meg.

A kottaszöveg elsődlegesen a főforrás visszaadására törekszik. A mellékforrás(ok)ból származó kiegészítéseket (hangjegyek, módosítójelek, artikuláció, dinamika, díszítés stb.) kerek zárójelbe ( ) tettük. A közreadói kiegészítéseket – a szokásos módon – szögletes zárójellel [ ] jelöljük.

Az eredeti szólamnevezéseket átvettük, de normalizáltuk; a transzponáló hangszerek notációját megtartottuk. A hangok jelölésében előforduló rövidítéseket minden esetben kiírtuk. A főként ismétlőjel vagy záró kettősvonal előtt hiányzó szüneteket hallgatólag kiegészítettük. A szárazások irányait a mai kottairási szokásokhoz igazítottuk, a vonósszólamok kettősfogásait egybeszárastuk. Az együtt haladó fúvós- és vonósszólamokban, valamint az azonos szólamok párhuzamos helyein mutatkozó következtelen gerendázást hallgatólag egységesítettük. Egységesítettük a triola jelölését azonos ütemekben és párhuzamos helyeken, a hiányzó jelöléseket azonban csak a hosszabb sorozatok első tagjánál pótoltuk. A redundáns módosítójeleket – néhány, a kor felfogására jellemzően, például bővített szekundlépésnél kiírt figyelmeztető módosítójel kivételével – elhagytuk. Az ütemen belüli oktávlépésekben, illetve az ütemvonalon átnyúló hangismétlés esetében a mai kottairás szerint szükséges módosítójeleket hallgatólag kiegészítettük.

A dinamikai utasítások jelölését normalizáltuk. Amennyiben tétel elején a források nem jeleznek dinamikát, azt nem egészítettük ki. Hiányzó dinamikát csak azonos hangszercsoporton belül egészítettünk ki, és ezt a kottaszövegben jelezzük. A fúvós hangszerek esetében a dinamikai jelek a szólam-pár mindkét hangszerére vonatkoznak, az egyikükből hiányzó dinamikai jelet jegyzetben sem említjük. A dinamikai jelek elhelyezésének ütemen belüli pontatlanságait hallgatólag a többi szólam alapján javítottuk.

Az előkéeknek a főforrások alaprétegében mutatkozó nyolcad-értékét megtartottuk, az esetleges eltéréseket hallgatólag normalizáltuk. Ugyanakkor megőriztük a tizenhatod-előkéket a B-dúr szimfónia *Adagio*-jában (I/1–51, 166–194), valamint néhány más helyen, ahol metrumon kívüli, rövid előke értelemben szerepelnek (e-moll szimfónia II/2–3, 23–24, III/44; C-dúr szimfónia II/46; B-dúr szimfónia II/27, 106).

A hiányzó artikulációt főleg a motívumok első megjelenésekor egészítettük ki. A későbbi előfordulások gyakran töredékes artikulációját inkább kiegészítettük, mintsem elhagytuk. A párhuzamos szólamok artikulációját elsősorban a hangszercsoportokon belül egységesítettük, illetve pótoltuk. Az unisono fúvósszólamok egyikében hiányzó artikulációt a jegyzetben sem említjük. A nem unisono artikulációt általában nem egységesítjük, illetve egészítjük ki, ha mégis, a forrásokban hiányzó, illetve eltérő jelekre a kottában vagy a jegyzetekben felhívjuk a figyelmet.

A főforrás egyes szólampéldányait a forrásjegyzékben felsorolt módon rövidítjük a jegyzetekben. Ha a jegyzetben a duplum-szólamok megkülönböztető jele (a, b, c) nem szerepel, a jegyzet valamennyi szólamfüzetre érvényes. A később készült duplum-szólamokban hiányzó artikulációs és dinamikai jeleket nem közöljük a jegyzetben, az eltéréseket és az esetleges kiegészítéseket igen. (Kivételt jelentenek az Esz-dúr szimfónia feltehetőleg az alapréteggel egy időben keletkezett duplumai, amelyeket az alapréteg szólamaival egyenrangúakként kezeltünk, és azokhoz hasonlóan jegyzeteltünk.)

## A források leírása

Valamennyi forrás kéziratos szövegmásolat. Közvetlenül csak a budapesti forrásokat tanulmányozhattuk, az egyéb könyvtárakban található források mikrofilmen, illetve fénymásolatban álltak rendelkezésünkre, így ezeknek vízjeléről és – többnyire – méretéről nincs adatunk.

### Sinfonia in e (AZ I/1 e2)

Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár (proveniencia: Kismarton, Esterházy-gyűjtemény); jelzete: Ms. mus. IV 563.

Borítól a *Violino secondo* szöveg címlapja szolgál, felirata: *Symphonia in E minor*. / [későbbi kéz, vékonyabb tollal:] *Loiben* [?] / a / *Violino Primo* / *Violino Secondo* / *Oboe Prima* / *Oboe Secunda* / *Corno Primo* / *Corno Secondo* / *Alto Viola* / e / *Basso* / *Del Sig.<sup>c</sup> Antonio Zimmermann*. / [incipit: a VI.I első két üteme] *A. D. 1797 d. 1. Juny.* [az évszámban az évtized javítva, az eredeti talán: 7?]. A lap tetején ceruzával, Esterházy leltári szám: N<sup>o</sup> 38<sup>oo</sup> / 63. (Lásd az 1. fakszimilét.)

Valamennyi szöveg mérete 320×230 mm. A szélek levágtalanok, eredetinek tűnnek.

A szövegmásolat alaprétege álló formátumú, 12 soros ívekből áll. Azonos, itáliai eredetű papírra íródott; vízjele: 3 félhold / REAL – lilomos baldachin / GF.<sup>1</sup> Az egyes szövegek címe és terjedelme: *Violino Primo*. (f. 2–5; VI.Ia): 2 ív (címlap + 5 oldal); *Violino Secondo*. (f. 1, 21–23; VI.IIa): 2 ív (borító + 5 oldal); *Alto Viola* (Vla), *Basso* [belül:] *Violone* (B): 1 ív + 1 lap (címlap + 4 oldal); *Oboe Primo* (Ob.I), *Oboe Secondo*. (Ob.II), *Corno I<sup>mo</sup> in G* (Cor.I), *Corno II<sup>do</sup> in G*. (Cor.II): 1 lap (2 oldal). Ezt a szövegréteget egyetlen kopista másolta (1).

Az utólag készült hegedűszöveg-duplumok fekvő formátumú, 10 soros ívekből állnak, papírjuk szintén itáliai eredetű; vízjele: 3 hatágú csillag címerpajzsban – A / HF / REAL.<sup>2</sup> Az egyes szövegek címe és terjedelme: *Violino I<sup>mo</sup>* (f. 6–8; VI.Ib), *Violino 2<sup>do</sup>* (f. 9–11; VI.IIb): 1 ív + 1 lap (címlap + 4 oldal). A duplumok az eredeti hegedűszövegekről készültek (közös tévesztések: I/10, 66, 80/81, 86; II/5, 12, 24, 34, 47; III/25; IV/15, 19, 86), helyenként némi redakciószerű kiegészítéssel, amelyeket többnyire átvettünk (VI.I: I/51/52, 55/56, 77, 90, 113; III/15, 25; IV/33, 35, illetve VI.II: I/30–36, 49, 101–109; II/28; IV/45/46). Alapvető eltérésük, hogy végig ponttal jelölik a staccatót.

### Sinfonia in C (AZ I/1 C1)

**B:** Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár (proveniencia: Kismarton, Esterházy-gyűjtemény); jelzete: Ms. mus. IV 564.

Borítól a *Violino Primo* szöveg címlapja szolgál, felirata: *Symphonia in C* / [ceruzával Esterházy leltári szám:] *No. 39<sup>oo</sup> / 63.* / a / *Due Violini* / *Due Oboe* / *Due Clarini* / *Tympano* / *Alto Viola* / *Con* / *Violone* / *Del Signore Zimmerman*. / *A. K. [?] Ao. 1788 die 11 Febr.* [az évszámban az évtized javítva, az eredeti talán: 7?].

A szövegmásolat alaprétege fekvő formátumú, 10 soros ívekből áll, mérete: 225×320 mm. Itáliai papírra íródott; vízjele megegyezik az e2 szimfónia alaprétegeének vízjelével. Az egyes szövegek címe és terjedelme: *Violino Primo*: 2 ív (borító + 6 oldal, f. 1–3, 22; VI.Ia); *Violino Secondo*: 2 ív (6 oldal, f. 6–8; VI.IIa); *Viola*: 1 ív (4 oldal; Vla); *Violone*: 1 ív (4 oldal, f. 13–14; Ba); *Oboe Primo* (Ob.I), *Oboe Secundo* (Ob.II): 1 lap (2 oldal). Három további szöveg tartozik az alaprétegehez, melyek ugyancsak fekvő formátumúak, kézzel, öthegyű tollal vonalazottak, 10 sorosak, méretük: 180×230 mm; vízjelük nem olvasható. A szövegek címe és terjedelme:

<sup>1</sup> Vö. Bartha–Somfai *Haydn*, 443, Nos. 135–143 (kb. 1778–1782)

<sup>2</sup> Vö. Bartha–Somfai *Haydn*, 447, Nos. 250–251 (kb. 1776–1789); Sherman *M. Haydn*, 282, Fig. 34 (kb. 1776–1786); Meier *Kontrabaß*, 138, Bsp. 9 (kb. 1786–1788, vö. uo. 127)



*Clarino I<sup>mo</sup> in C* [Andante: *Cornu in F.*] (Clar.I), *Clarino II<sup>do</sup> in C* [Andante: *Cornu in F.*] (Clar.II), *Tympano Militare* (Tamb.): 1 lap (2 oldal). Az alapréteg mindkét csoportjának kopistája azonos (I).

Az utólag készült hegedű- és basszus-duplumok álló formátumúak, 14 sorosak, méretük: 32×23 cm, széleiket utólag levágták. Papírjuk eredete ismeretlen, vízjele: nagyméretű, liliomos címerpajzs. A szólamok címe és terjedelme: *Violino Primo* (f. 4–5; VI.Ib), *Violino Secondo* (f. 9–10, VI.IIb), *Violone* (f. 15–16; Bb): 1 ív (4 oldal). A duplumok papírja, tintája, illetve az ezeket készítő kopista (II) azonos a B3 szimfónia budapesti forrásának (Ms. mus. IV 561) II kopistájával. A duplumok az alapréteg szólamairól készültek (közös tévesztések: I/10, 24, 28, 56; III/36; IV/72), igen kevés, a közreadásban hasznosítható kiegészítéssel (VI.I: I/34, 75; III/18; VI.II: II/50; III/23).

**K:** Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv; jelzete: H 33/309. Borító: *Sinfonia Militare / a / Violino Primo / Violino Secondo / Oboe Primo / Oboe Secondo / Corno Primo / Corno Secondo / Tympano militare / Viola e Basso / Del Sigre: Zimmermann* / [incipit: a VI.I első 7 üteme]. Fekvő formátumú, 8 soros oldalak (a *Tympano militare* utolsó oldala hiányzik). A teljes szólamanyag egy kéz írása. Nem használ rövidítést a repetált nyolcadokra, illetve tizenhatodokra, és az előkéket következetesen felező értékűnek írja.

A két forrást összeköti néhány, mindkettőben fellelhető hanghiba (I/28<sup>2</sup>: VI.I–II: *d*<sup>1</sup>, III/36<sup>2</sup>: Ob.II: *c*<sup>3</sup>). Ugyanakkor **K** ezeket a helyeket részben javítja (vö. Jegyzetek), illetve másutt is mutat redakciós törekvéseket (vö. például: I/6<sup>8</sup> és 53<sup>8</sup>: Vla, B). Ennek alapján a közreadásnál **B**-t tekintettük főforrásnak, **K**-t pedig mellékforrásnak. Az egyetlen lényeges pont, ahol **K**-t követjük, a *Trio Tamburo militare* szólamának dinamikája.

Mindkét forrás *Tympano militare*ként jelzi a szimfóniában közreműködő ütőhangszert. Ugyanakkor ennek notációja (minden hang a második vonalközbe van lejegyezve) egyértelművé teszi, hogy a zeneszerző nem hangolt üstdob, hanem hangolatlan kisdob alkalmazását írja elő (lásd a 3. faksimilét). Ennek megfelelően a hangszer nevét *Tamburo militaré*ra módosítottuk.

### **Sinfonia in E<sub>b</sub>** (AZ I/1 Es3)

**B:** Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár (proveniencia: Kismarton. Esterházy-gyűjtemény); jelzete: Ms. mus. IV 562.

A szólamok merített rongypapír tékában találhatók, ennek mérete: 330×220 mm, széleit később levágták. A téka címlapján fekete és zöld tollal rajzolt vinyetta, benne felirat: *Sinfonia in E<sub>b</sub>! / Del Sig<sup>c</sup>: Zimmermann. / 43.* [áthúzva, felette ceruzával Esterházy leltári szám:] *No. 37<sup>mo</sup> / 63.* (Lásd a 4. faksimilét.) A szólamanyagnak nincs külön címlapja.

A szólamanyag teljes egészében álló formátumú, mérete: 310×215 mm, 10 soros (kivétel: a timpani 12 soros), itáliai eredetű papírra készült, vízjele: 3 csökkenő méretű félhold – liliomos baldachin / GFA:<sup>3</sup> a *Viola*- és a *Basso*-szólam (Ba) 1-1 lapján látható egy másik vízjel: 3 hatágú csillag / FV:<sup>4</sup> Szélek levágva, a szólamok füzetté varrva.

Az alapréteg egyes szólamainak címe és terjedelme: *Violino I<sup>mo</sup>* (f. 8–12; VI.Ia): 3 ív + 1 lap (címlap + 13 oldal); *Violino II<sup>do</sup>* (f. 13–19; VI.IIa), *Viola* (Vla), *Basso* (f. 49–55; Ba): 3 ív + 1 lap (címlap + 12 oldal); *Oboe I<sup>mo</sup>* (Ob.I), *Oboe II<sup>do</sup>* (Ob.II), *Corno I<sup>mo</sup> in E<sub>b</sub>* (Cor.I), *Corno II<sup>do</sup> in E<sub>b</sub>* (Cor.II): 2 ív (címlap + 6 oldal); *Clarino I<sup>mo</sup> in E<sub>b</sub>* (Clar.I), *Clarino II<sup>do</sup> in E<sub>b</sub>* (Clar.II): 1 ív + 1 lap (címlap + 4 oldal). Az alapréteg egyetlen kopista írását mutatja (I), azonos a B-dúr szimfónia budapesti forrása hegedűszólamainak másolójával (ott: I).

<sup>3</sup> Vö. Bartha–Somfai *Haydn*. 441. No. 79 (kb. 1781–82); Meier *Kontrabaß*. 131. Bsp. 2 (kb. 1778. vö. *uo.* 123)

<sup>4</sup> Vö. Bartha–Somfai *Haydn*. 444. No. 177 (kb. 1780–83)

A szólamanyagban található duplumok az alapréteggel azonos papírra készültek, talán azzal egy időben. Megkülönböztetésüket az eltérő íráskép indokolja (kopista II). Az egyes szólamok címe és terjedelme: *Violino I<sup>mo</sup>*. (f. 1–7; VI.Ib), *Violino II<sup>do</sup>*. (f. 20–27; VI.IIb): 4 ív (címlap + 14 oldal); *Basso* (f. 35–41; Bb), *Basso* (f. 42–48; Bc): 3 ív + 1 lap (címlap + 12 oldal).

Az eddigiekkel azonos méretű és beosztású, ám más anyagú, vízjel nélküli papírra készült, más kéz írásával (kopista III): *Timpana in Dis* (Timp.): 1 lap (2 oldal).

**K:** Český Krumlov, Státní okresní archiv (proveniencia: Schwarzenberg-gyűjtemény); jelzete: KII 74i. Borító: *Sinfonia in E<sup>b</sup> / à / 2. Violini / 2. Oboi / 2. Corni obl. / 2. Clarini / Tympano / Viola / è / Basso. / Del Sig<sup>e</sup>: Antonio Zimmermann*. Álló formátum, 12 soros, egyformán rasztrált papír. Minden szólam azonos kézírással, valószínűleg bécsi másolóműhelyből. A staccatók mindig ponttal jelölve.

**M:** Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby (proveniencia: Brno, Ágostonos kolostor); jelzete: A 20.377. Borító: *Sinfonia [felette beszúrva:] in Dis / Violinis 2 / Obois 2 / Cornuis 2 / Clarinis 2 / Tympanis / Viola et Violone / Authore Zimmermann / Chori Augustiniani / Brunæ Antiquæ / [incipit: VI.1 első hat üteme, ívek nélkül]. A borító jobb felső sarkában más kéztől származó, előadási időpontokra utaló feljegyzések: *in festo pentec[ostes] 1810 / in festo s. Nicolai die 10 [?] 180[?]*. Álló formátumú, kézzel vonalazott papír. A vonós- és kürtszólamok 10 sorosak, néhol 11. sorral kiegészítve; az oboa-, clarino- és timpaniszólamok 16 sorosak. A szólammásolatok nagy része szignált, feltehetőleg a kolostor zenészeinek munkája (Przibýl, Jahelka, Jacobus Eidrich, Joseph Handlir, Ignatius Franz), legtöbbjük azonos a B3 szimfónia ugyanitt található, 1805-re datált szólamainak kopistáival. A szólamokban sok az áthúzás, a kottairás gyakran igen hanyag. A címlapon szereplő előadások szempontjából meglepő a rengeteg javítatlan, téves hang. Az oboa- és kürtszólamok dinamikai jelei nagyrészt idegen kéztől származó bejegyzések, a clarinoszólamok egyáltalán nem tartalmaznak dinamikai jeleket.*

**K** és **M** különbözőképpen ugyan, de egyszerűsíti a kivételesen igényes kürtszólamot (lásd az 5. fakszimilét); **M** ezen kívül egyes szólamok elhagyásával közli a *Finale* rondótémájának visszatéréseit. Ennek alapján a közreadásnál **B**-t tekintettük főforrásnak, **K**-t mellékforrásnak, **M**-et pedig figyelmen kívül hagytuk.

### **Sinfonia in B<sup>b</sup>** (AZ I/1 B3)

**B:** Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár (proveniencia: Kismarton, Esterházy-gyűjtemény); jelzete: Ms. mus. IV 561.

A szólamok az Es3 szimfóniájéhoz hasonló, merített rongypapír tékában találhatók, amelyek mérete: 350×230 mm. A téka címlapján fekete és zöld tollal rajzolt vinyetta, benne felirat: *Sinfonia ex B / Del Sig<sup>e</sup>: Zimmermann. / 42. [áthúzva, mellette ceruzával Esterházy leltári szám:] No. 36 / 63. Borítólap a *Corno Primo* szólamon, felirata: *Nro: 22. / Sinfonia Ex B / a / Due Violini / Due Clarinetto et Oboe / Due Corni e Fagotti [az utóbbi két sor kapoccsal összefogva, mellette:] Concertante / Viola e Basso / Del Sig: Zimmermann*. (Lásd a 6. fakszimilét.)*

A szólamanyag alaprétege álló formátumú, 12 soros. A kottapapírok feltűnően jó állapotban vannak; eredeti széleik levágva.

Az alapréteghez tartozó szólamok többféle, feltehetőleg itáliai eredetű papírra készültek, méretük: 310×220 cm, vízjeleik: 1) 3 félhold / REAL / Z [tükrírás] – [valószínűleg ehhez tartozik:] AS / C; 2) 3 félhold / Z [tükrírás?] – [valószínűleg ehhez tartozik:] AS / C / REAL;<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Vö. Bartha–Somfai *Haydn*. 444. No. 176 (1780. 1786), illetve 441. No. 66 (1780); Sherman *M. Haydn*. 278. Figs. 29–30, illetve 277. Fig. 28 (kb. 1781). Mindkét helyen ritka vízjelek, amelyek együtt fordulnak elő.

3) koronás baldachin alatta AS [tükörírás] / REAL. Az alapréteghez tartozó szólamok címe és terjedelme: *Violino I<sup>mo</sup>* (f. 2–4; VI.Ia), *Violino 2<sup>do</sup>* (f. 7–9; VI.IIa), *Basso* (f. 15–17; Ba): 1 ív + 1 lap (címlap + 5 oldal); *Viola* (VIa), *Fagotto I<sup>mo</sup>* (Fg.I), *Fagotto 2<sup>do</sup>* (Fg.II): 1 ív + 1 lap (5 oldal), *Clarinetto I<sup>mo</sup>* [in Sib] (Cl.I), *Clarinetto II<sup>do</sup>* [in Sib] (Cl.II): 1 ív (4 oldal); *Corno Secundo in B Basso* (Cor.II): 1 ív (címlap + 3 oldal). Az alapréteg szólamainak kétféle írást mutatnak: VI.Ia és VI.IIa megegyezik az Esz-dúr szimfónia budapesti szólamainak fő másolójával (I), a többi szólam egymással azonos, ám az előbbtől eltérő kopista munkája (II).

Valószínűleg nem tartozik az alapréteghez további három. az előbbiekkal azonos méretű szólam; vízjelük: lilios baldachin alatt 3 hatágú csillag indákkal övezett címerpajzsban – A / HF / REAL (vö. e2 szimfónia, duplumok). Ezeknek címe és terjedelme: *Oboe I<sup>mo</sup>* (Ob.I), *Oboe II<sup>do</sup>* (Ob.II): 1 ív (4 oldal), *Corno Primo in B basso* (Cor.I): 1 ív (borító + 3 oldal). A két oboaszólam kopistája azonos (III), a Cor.I-é ettől eltér (IV).

Nem tartoznak az alapréteghez a következő duplum-szólamok: *Violino Primo* (fol. 5–6; VI.Ib), *Violino Secondo* (f. 10–11; VI.IIb): 1 ív (4 oldal); *Basso* (f. 18–19; Bb): 1 ív (címlap + 3 oldal). Ezeknek formátuma, mérete, vonalazása, vízjele és írása (kopista V) megegyezik a C1 szimfónia budapesti forrásának duplumaiéval (ott: kopista II).

**A:** Wien, Österreichische Nationalbibliothek (proveniencia: Kaiserliche Sammlung); jelzete: S. m. 11.054. Borító: *N: 3. / Sinfonia in B / a / 2. Violini. / 2. Oboe o Clarinetti / 2. Corni / 2. Fagotti / Viola / con / Basso / Del Sig: Antonio Zimmermann*. Valamennyi szólam álló formátumú, 12 soros papíron, melynek mérete: 310×220 mm. Alaprétege egységes írással (VI.I, VI.II és B két példányban), valamint további egy-egy VI.I, VI.II és B duplum ettől eltérő, de azonos írással. Valószínűleg bécsi másolóműhelyből.

**K:** Český Krumlov, Státní okresní archiv (proveniencia: Schwarzenberg-gyűjtemény); jelzete: KII 74. Borító: *Sinfonia in B / a / 2. Violini / 2. Oboi o Clarinetti / 2. Corni oblig: / 2. Fagotti [az előző három sor kapoccsal összekapcsolva, mellette:] oblig: / Viola / e / Basso / Del Sig: Antonio Zimmermann*. Álló formátumú, 12 soros papíron. Három különböző írással: vonósok (kopista I), az oboa- és kürtszólamok (kopista II), fagottszólamok (kopista III). Valószínűleg bécsi másolóműhelyből.

**M:** Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby (proveniencia: Brno, Ágostonos kolostor); jelzete: A. 20.378. Borító: *Sinfonia / Violinis 2 / Viola / Obois 2 / Fagottis 2 / Cornuis 2 / Violone / Authore Zimmermann / Chori Augustiniani / Brunae Antiquae / [incipit: a VI.I szólam első 55 üteme, felette:] Adagio [alatta:] Oboe Fagotti Cornua soli concerti*. Álló formátumú, 12 soros, kézzel vonalazott papíron. A szólammásolatok nagy része szignált, feltehetőleg a kolostor zenészeinek munkája (Jos. Přibýl, Ven. Jahelka, Jacobus Eidrich, Josephus Handlir). A másolók azonosak az Es3 szimfónia ugyanitt található szólamainak kopistáival, a másolat kivitelezése amannál lényegesen jobb minőségű. A Cor.I–II datálva: 1805.

**R:** Regensburg, Fürst Thurn-Taxis Zentralarchiv und Hofbibliothek; jelzete: Zimmermann 10. Borító: *Sinfonia [ceruzával:] B / con / Due Violini / Due Oboe o Clarinetti / Due Corni in b: et Dis / Due Fagotti / Viola / e / Basso / D: S: Zimmermann*. Fekvő formátumú, 10 soros papír, mérete: 250×315 mm. Egyetlen másoló munkája, beleértve a szólamanyagban megtalálható hegedűduplumokat is.

Ugyanezen jelzet alatt egy partitúra is található. Borítója nincs, felirata: *Del Sig: Antonio Zimmermann*. Fekvő formátumú, 10 soros, kézzel vonalazott papíron, mérete: 230×295 mm. Szólamokból készült spartírozás (pl. az I. tétel egy hosszabb szakaszában tévesen beírt, majd javított brácsaszólammal), amelyet így figyelmen kívül hagyunk.

A források közül kiválik a **B**, amely nemcsak a címlapon jelzi, hanem szólamanyaga eredeti rétegében tartalmazza is a B-klarinétszólamokat; a többi szólamanyag csak C-ben írt oboaszólamokat tartalmaz. Ennek alapján döntöttünk úgy, hogy a szimfóniát klarinétszólamokkal adjuk közre, noha a **B**-ben található oboaszólamokat a klarinétszólamokkal azonos jelentőségüként kezeltük (lásd a 8. és 9. fakszimilét). **B**-hez legközelebb **M** áll, amint ez néhány közös *Leitfehler* (I/253: Ob.I:  $b^1$ ; II/21: Fg.I:  $f^1$ , III/43: Vla: szünet) és számos artikulációs sajátosság alapján megállapítható. A többi szólamanyag valamely redakción ment keresztül, amelynek eredményeit a közreadásban részben hasznosítottuk. Ennek alapján a közreadásnál **B**-t tekintettük főforrásnak, **M**-t és **A**-t mellékforrásnak.

### **Előadási kérdések**

Noha a jelen kötetben kiadott szimfóniák forrásai – a hangszer obligát szerepeltető B3 szimfóniát leszámítva – nem tartalmaznak fagottszólamot, a fagott bizonyára mindegyikben része lehet a basszuscsoportnak. Kifejezetten erre utal a C1 szimfónia Triójának kezdetén a *Basso*-szólamban szereplő *Fagotto solo* bejegyzés.

Ugyan a forrásokban ennek sincsen nyoma, az e2. C1 és Es3 szimfóniában javasoljuk a csembaló közreműködését is. (Árulkodó pont például az Es3 szimfónia II. tételének 31., illetve 90. üteme, ahol a magára maradó basszusszólam harmóniák nélkül értelmetlenül üresen hatna.) A csembalószólam kidolgozására nem tettünk javaslatot, ám egy gyakorlott continuo-játékos a partitúra alapján képes lehet a kíséretre. Az obligát fúvósszólamokat tartalmazó B3 szimfóniában a continuo szerepeltetése csak a vonósbasszust is tartalmazó részekben javasolt.

## General Remarks

### Principles of Edition

The source situation is different for each symphony, thus, an evaluation of sources is given in the section on the description of sources.

The edition primarily aims at reproducing the principal source of each symphony. Additions from subsidiary sources (notes, accidentals, articulation, dynamics, ornaments etc.) are put in brackets ( ). Additions by the editor are, as usual, put in square brackets [ ].

The original designations of parts have been retained, though in a normalised form; the original notation of transposing instruments has also been retained. Abbreviations of note values have been tacitly written out in full. Rests missing before repetition marks or closing bar-lines have also been tacitly added. Inconsistent beaming in parallel winds and strings and at analogous places has been tacitly unified. Marking of triplets in identical bars and parallel sections has also been unified, although missing markings have been added at the first member of longer series only. Superfluous accidentals were omitted, except some of the reminder accidentals characteristic of the 18<sup>th</sup> century sense of tonality. Accidentals for octave leaps within the bar and for note repetitions extending the bar-line have been tacitly added.

Dynamics signs have been normalised. When no dynamics was indicated at the beginning of a movement, it has not been added. Missing dynamics have been supplied within instrumental groups. Dynamics put inaccurately inside a bar have been tacitly emended in accord with parallel parts. In the case of winds, dynamics always refers to each of a pair of instruments; dynamics missing from the manuscript for one of them has not been mentioned in the Notes.

Appoggiaturas, marked in the ground layer of the main sources usually as an eighth note, have been retained; eventual divergences have been tacitly emended. Appoggiaturas written as sixteenth notes have been retained in the *Adagio* of Symphony B3 (mvt. 1, bars 1–51 and 166–194) and at places where they seemed to denote short appoggiaturas outside the metre (Symphony e2, mvt. 2, bars 2–3 and 23–24, mvt. 3, bar 44; Symphony C1, mvt. 2, bar 46; Symphony B3, mvt. 2, bars 27 and 106).

Missing articulation has mostly been added at the first occurrence of a motive. Fragmentary articulation at subsequent occurrences has usually been complemented instead of being omitted. Articulation in parallel parts has usually been supplied within instrumental groups. Articulation missing from either of a pair of wind parts in unison has not been mentioned in the Notes. In non-unison wind parts articulation signs missing or used inconsistently have generally not been added or unified. When emended, they are indicated in the score or described in the Notes.

Part books of the principal source have been referred to in the Notes as listed in the description of sources. When a letter to specify a part book among duplicates (a, b, c) is not used, the note refers to all of the part books. Articulation and dynamics missing from later part books have not been listed in the Notes, however, divergences and additions found in these part books have been listed. (An exception has been made in the case of Symphony Es3; duplicate part books were probably made synchronically to the ground layer of part books, thus they have been regarded as equally significant and described in the Notes accordingly.)

### Description of Sources

All the sources are manuscript part books. There was access to the originals of the sources in Budapest whereas sources in other libraries have been studied on microfilm or in xerox copy, hence, their watermarks and measures are usually unrecorded.

### Sinfonia in e (AZ I/1 e2)

Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár (provenance: Kismarton, Esterházy Collection); shelf mark: Ms. mus. IV 563.

The title page of *Violino secondo* serves as a cover, its title reads: *Symphonia in E minor*. / [later hand, with a thinner pen:] *Loiben* [?] / *a* / *Violino Primo* / *Violino Secondo* / *Oboe Prima* / *Oboe Seconda* / *Corno Primo* / *Corno Secondo* / *Alto Viola* / *e* / *Basso* / *Del Sig.<sup>c</sup> Antonio Zimmermann*. / [incipit: first two bars of VI.I] *A. D. 1797 d. 1. Juny*. [the third digit of the date was later modified, originally it was probably: 7?]. On the top of the cover an Esterházy inventory number in pencil reads: *N<sup>o</sup> 38<sup>vo</sup> / 63*. (See Facsimile 1.)

All part books measure 320×230 mm. Edges are uncut, they seem to be genuine.

The ground layer of the source material consists of part books in portrait format with 12 staves. They have been written on the same kind of paper, originating from Italy; watermark: three crescents / REAL – crown / GF.<sup>1</sup> Titles and contents of part books: *Violino Primo*. (f. 2–5; VI.Ia): 2 sheets (title page + 5 pages); *Violino Secondo*. (f. 1, 21–23; VI.IIa): 2 sheets (cover + 5 pages); *Alto Viola* (VIa), *Basso* [inside:] *Violone* (B): 1 sheet + 1 folio (title page + 4 pages); *Oboe Primo* (Ob.I), *Oboe Secondo*. (Ob.II), *Corno I<sup>mo</sup> in G* (Cor.I), *Corno II<sup>do</sup> in G*. (Cor.II): 1 folio (2 pages). These part books have been copied by the same copyist (1).

Duplicate part books for violins have a landscape format with 10 staves. They also have been written on Italian paper; watermark: three stars in a cartouche – A / HF / REAL.<sup>2</sup> Titles and contents of part books: *Violino I<sup>mo</sup>* (f. 6–8; VI.Ib), *Violino 2<sup>do</sup>* (f. 9–11; VI.IIb): 1 sheet + 1 folio (title page + 4 pages). These duplicates have been copied from part books of the ground layer (common errors: mvt. 1, bars 10, 66, 80/81, 86; mvt. 2, bars 5, 12, 24, 34, 47; mvt. 3, bar 25; mvt. 4 bars 15, 19, 86). They show traces of subsequent redaction whose results have been in most cases incorporated in the present edition (VI.I: mvt. 1, bars 51/52, 55/56, 77, 90, 113; mvt. 3, bars 15 and 25; mvt. 4, bars 33 and 35; VI.II: mvt. 1, bars 30–36, 49, 101–109; mvt. 2, bar 28; mvt. 4, bars 45/46). In duplicate part books staccatos are marked by dots.

### Sinfonia in C (AZ I/1 C1)

**B:** Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár (provenance: Kismarton, Esterházy Collection); shelf mark: Ms. mus. IV 564.

The title page of *Violino Primo* serves as cover, its title reads: *Symphonia in C* / [Esterházy inventory number in pencil:] *No. 39<sup>no</sup> / 63*. / *a* / *Due Violini* / *Due Oboe* / *Due Clarini* / *Tympano* / *Alto Viola* / *Con* / *Violone* / *Del Signore Zimmerman*. / *A. K. [?] Ao. 1788 die 11 Febr*. [the third digit of the date was later modified, originally it was probably: 7?].

The ground layer of the source material consists of part books in landscape format with 10 staves. They measure: 225×320 mm, they have been written on the same kind of paper, originating from Italy; the watermark is identical to that of the ground layer of Symphony e2. Titles and contents of part books: *Violino Primo*: 2 sheets (cover + 6 pages, f. 1–3, 22; VI.Ia); *Violino Secondo*: 2 sheets (6 pages, f. 6–8; VI.IIa); *Viola*: 1 sheet (4 pages; VIa); *Violone*: 1 sheet (4 pages, f. 13–14; Ba); *Oboe Primo* (Ob.I), *Oboe Secundo* (Ob.II): 1 folio (2 pages). Three further part books belong to the ground layer; they are also in landscape format with 10 staves, they measure 180×230 mm, their watermark is illegible. Titles and contents of part books: *Clarino I<sup>mo</sup> in C* [Andante: *Cornu in F*] (Clar.I), *Clarino II<sup>do</sup> in C* [Andante: *Cornu in F*] (Clar.II), *Tympano Militare* (Tamb.): 1 folio (2 pages). Both groups of the ground layer have the same copyist (1).

<sup>1</sup> Cf. Bartha-Somfai *Haydn*, p. 443, Nos. 135–143 (ca 1778–1782)

<sup>2</sup> Cf. Bartha-Somfai *Haydn*, p. 447, Nos. 250–251 (ca 1776–1789); Sherman *M. Haydn*, p. 282, Fig. 34 (ca 1776–1786); Meier *Kontrabaß*, p. 138, Bsp. 9 (ca 1786–1788; cf. *ibid.*, p. 127)

Duplicate part books for violins and bass are in portrait format with 14 staves. They measure 320×230 mm, the edges were cut. The origin of the paper is unidentified; watermark: grand fleur-de-lys in a cartouche. Titles and contents of part books: *Violino Primo* (f. 4–5; VI.Ib), *Violino Secondo* (f. 9–10, VI.IIb), *Violone* (f. 15–16; Bb): 1 sheet (4 pages). The paper, ink and copyist (II) of these duplicate part books are the same as those of the part books in the Budapest source of Symphony B3 (Ms. mus. IV 561). These duplicate part books have been copied from part books of the ground layer (common errors: mvt. 1, bars 10, 24, 28, 56; mvt. 3, bar 36; mvt. 4, bar 72); they show a few emendations which have been incorporated in the present edition (VI.I: mvt. 1, bars 34, 75; mvt. 3 bar 18; VI.II: mvt. 2, bar 50; mvt. 3, bar 23).

**K:** Kremsmünster, Benediktinerstift, Musikarchiv; shelf mark: II 33/309. Cover: *Sinfonia Militare I a / Violino Primo / Violino Secondo / Oboe Primo / Oboe Secondo / Corno Primo / Corno Secondo / Tympano militare / Viola e Basso / Del Sigre: Zimmermann /* [incipit: first seven bars of VI.I]. Part books are in landscape format with 8 staves. The last page of *Tympano militare* is missing. All the part books have been written by the same copyist. Repeated eighth notes and sixteenth notes are not abbreviated, appoggiaturas are consistently written as having half the value of the main note.

Both sources are linked through common errors (VI.I–II: mvt. 1, note 28<sup>2</sup>: *d*<sup>1</sup>; Ob.II: mvt. 3, note 36<sup>2</sup>: *c*<sup>2</sup>). Some of these common errors have been corrected in **K** (cf. Notes). **K** also shows a tendency to arbitrary emendations (cf. VIa, B: mvt. 1, notes 6<sup>8</sup> and 53<sup>8</sup>). Therefore, in the present edition **B** has been regarded as the principal source and **K** as a subsidiary source. **K** was followed only in using the dynamics for *Tamburo militare* in the Trio.

Both sources contain a percussion part with the designation *Tympano militare*. Its notation (all the notes are written in the space between the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> lines), however, makes it clear that the composer intended to use an untuned side-drum and not a tuned kettle drum (see Facsimile 3). Therefore, the name of the instrument has been changed to *Tamburo militare* in the present edition.

### Sinfonia in E<sup>b</sup> (AZ I/1 Es3)

**B:** Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár (provenance: Kismarton, Esterházy Collection); shelf mark: Ms. mus. IV 562.

Part books are to be found in a contemporary pasteboard cover which measures 330×220 mm, edges having been cut. The pasteboard cover bears an ornamental label with green-black border and an inscription: *Sinfonia in E<sup>b</sup> / Del Sig<sup>e</sup>: Zimmermann. / 43*. [the number was later crossed out and an Esterházy inventory number in pencil at the top reads:] *No. 37<sup>mo</sup> / 63*. (See Facsimile 4.) Part books have no cover.

All the part books have a portrait format with 10 staves (timpani has 12 staves), they measure 310×215 mm. They have been written on the same kind of paper, originating from Italy; watermark: 3 crescents decreasing in size – crown / GFA:<sup>3</sup> one sheet of each *Viola* and *Basso* part book has a different watermark: 3 six-pointed stars / FV.<sup>4</sup> The edges have been cut, the part books are stitched into booklets.

Titles and contents of the part books of the ground layer: *Violino I<sup>mo</sup>* (f. 8–12; VI.Ia): 3 sheets + 1 folio (title page + 13 pages); *Violino II<sup>do</sup>* (f. 13–19; VI.IIa), *Viola* (VIa), *Basso* (f. 49–55; Ba): 3 sheets + 1 folio (title page + 12 pages); *Oboe I<sup>mo</sup>* (Ob.I), *Oboe II<sup>do</sup>* (Ob.II), *Corno I<sup>mo</sup> in E<sup>b</sup>* (Cor.I), *Corno II<sup>do</sup> in E<sup>b</sup>* (Cor.II): 2 sheets (title page + 6 pages); *Clarino I<sup>mo</sup> in E<sup>b</sup>* (Clar.I), *Clari-*

<sup>3</sup> Cf. Bartha-Somfai *Haydn*, p. 441, No. 79 (ca 1781–82); Meier *Kontrabaß*, p. 131, Bsp. 2 (ca 1778; cf. *ibid.*, p. 123)

<sup>4</sup> Cf. Bartha-Somfai *Haydn*, p. 444, No. 177 (ca 1780–83)

*no II<sup>do</sup> in E<sup>b</sup>* (Clar.II): 1 sheet + 1 folio (title page + 4 pages). The ground layer has the same copyist (I), he seems to be identical to the copyist of the violin parts of the Budapest source of Symphony B3 (referred to as copyist I there).

Duplicate parts books have been written on the same kind of paper as the ground layer, they were probably made at the same time but by a different copyist (II). Titles and contents of part books: *Violino I<sup>mo</sup>*. (f. 1–7; VI.Ib), *Violino II<sup>do</sup>*. (f. 20–27; VI.IIb): 4 sheets (title page + 14 pages); *Basso* (f. 35–41; Bb), *Basso* (f. 42–48; Bc): 3 sheets + 1 folio (title page + 12 pages).

The part book for timpani has the same measures and staving, although it has been written on a different kind of paper (without watermark) by a different copyist (III). Title and contents: *Timpana in Dis* (Timp.): 1 folio (2 pages).

**K:** Český Krumlov, Státní okresní archiv (provenance: Schwarzenberg Collection); shelf mark: KII 74i. Cover: *Sinfonia in E<sup>b</sup> / à / 2. Violini / 2. Oboi / 2. Corni obl: / 2. Clarini / Tympano / Viola / è / Basso. / Del Sig<sup>o</sup>: Antonio Zimmermann*. Part books have a portrait format with 12 staves, lined evenly. All part books have been written by the same copyist, probably in a Viennese copyist workshop. Staccatos are marked by dots.

**M:** Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby (provenance: Brno, Augustinian Monastery); shelf mark: A 20.377. Cover: *Sinfonia* [insertion above:] *in Dis / Violinis 2 / Obois 2 / Cornuis 2 / Clarinis 2 / Tympanis / Viola et Violone / Authore Zimmermann / Chori Augustiniani / Brunae Antiquae /* [incipit: first six bars of VI.I without slurs]. In the upper right corner dates of performances are indicated in a different hand: *in festo pentec[ostes] 1810 / in festo s. Nicolai die 10 [?] 180[?]*. Part books are in portrait format, lined by hand. Part books for strings and horns have 10 staves (sometimes with an added eleventh staff at the bottom of the page); part books for oboes, clarinos and timpani have 16 staves. Most of the part books are signed by their copyists, probably the musicians of the monastery (Przibýl, Jahelka, Jacobus Eidrich, Joseph Handlir, Ignatius Franz); most of them are identical with the copyists of the Brno part books of Symphony B3 dated 1805. Notation is usually utmost careless with many crossed passages and uncorrected, erroneous notes. Dynamics in oboes and horns were written by a different hand, in clarinos no dynamics can be found.

In both **K** and **M**, the exceptionally demanding horn parts have been simplified, although in different ways (see Facsimile 5). Furthermore, **M** contains the rondo theme of the *Finale* with some of the parts omitted. Therefore, **B** has been the principal source of the present edition, while **K** has been used as a subsidiary source and **M** has been neglected.

### **Sinfonia in B<sup>b</sup>** (AZ I/1 B3)

**B:** Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár (provenance: Kismarton, Esterházy Collection); shelf mark: Ms. mus. IV 561.

Part books are to be found in a pasteboard cover similar to that of Symphony Es3 measuring 350×230 mm. The pasteboard cover bears an ornamental label with a green-black border and the inscription: *Sinfonia ex B / Del Sig<sup>o</sup>: Zimmermann. / 42*. [the number was later crossed out, an Esterházy inventory number in pencil at the top it reads:] *No. 36 / 63. Corno Primo* serves as a cover for the part books; its title reads: *Nro: 22. / Sinfonia Ex B / a / Due Violini / Due Clarinetto et Oboe / Due Corni e Fagotti* [the latter two lines are linked by a brace, beside them it reads:] *Concertante / Viola e Basso / Del Sig: Zimmermann*. (See Facsimile 6.)

The part books of the ground layer have a portrait format with 12 staves. They have been written on different papers of Italian origin, they measure: 310×220 mm; watermarks: (1) three crescents / REAL / Z [in mirror writing] – AS / C; (2) three crescents / Z [in mirror writing?] –



AS / C / REAL:<sup>5</sup> (3) crown / AS [in mirror writing] / REAL. Papers are in excellent condition, the edges have been cut. Titles and contents of part books in the ground layer: *Violino I<sup>mo</sup>* (f. 2–4; VI.Ia), *Violino 2<sup>do</sup>* (f. 7–9; VI.IIa), *Basso* (f. 15–17; Ba): 1 sheet + 1 folio (title page + 5 pages); *Viola* (VIa), *Fagotto I<sup>mo</sup>* (Fg.I), *Fagotto 2<sup>do</sup>* (Fg.II): 1 sheet + 1 folio (5 pages); *Clarinetto I<sup>mo</sup>* [in Sib] (Cl.I), *Clarinetto II<sup>do</sup>* [in Sib] (Cl.II): 1 sheet (4 pages); *Corno Secondo in B Basso* (Cor.II): 1 sheet (title page + 3 pages). The ground layer has two different copyists: VI.Ia and VI.IIa are identical to copyist (I) of Symphony Es3 in the Budapest source, other part books have a different copyist (II).

There are three further part books which probably do not belong to the ground layer: their measures are equal to those in the ground layer; watermark: three stars in a cartouche – A / HF / REAL (cf. duplicate part books of Symphony e2). Titles and contents of these part books: *Oboe I<sup>mo</sup>* (Ob.I), *Oboe II<sup>do</sup>* (Ob.II): 1 sheet (4 pages); *Corno Primo in B basso* (Cor.I): 1 sheet (cover + 3 pages). The copyist of the two oboes are identical (III), that of Cor.I is different (IV).

The following duplicate part books do not belong to the ground layer: *Violino Primo* (fol. 5–6; VI.Ib), *Violino Secondo* (f. 10–11; VI.IIb): 1 sheet (4 pages); *Basso* (f. 18–19; Bb): 1 sheet (title page + 3 pages). Their measures, lining, watermark and copyist (V) is identical to the duplicate part books of Symphony C1 (referred to as copyist II there).

**A:** Wien, Österreichische Nationalbibliothek (provenance: Kaiserliche Sammlung); shelf mark: S. m. 11.054. Cover: *N: 3. / Sinfonia in B / a / 2. Violini. / 2. Oboe o Clarinetti / 2. Corni / 2. Fagotti / Viola / con / Basso / Del Sig: Antonio Zimmermann*. All the part books have a portrait format with 12 staves; they measure 310×220 mm. Their ground layer has one copyist (wind parts and two exemplars of VI.I, VI.II and B), further duplicate part books for VI.I, VIII and B have a different copyist. The part books probably originate from a Viennese copyist workshop.

**K:** Český Krumlov, Státní okresní archiv (provenance: Schwarzenberg Collection); shelf mark: KII 74. Cover: *Sinfonia in B / a / 2. Violini / 2. Oboi o Clarinetti / 2. Corni oblig: / 2. Fagotti* [the latter three lines are linked with a brace, the inscription beside them reads:] *oblig: / Viola / e / Basso / Del Sig: Antonio Zimmermann*. Part books are in portrait format with 12 staves. The part books show three different copyists: strings (I), oboes and horns (II), and bassoons (III). The part books probably originate from a Viennese copyist workshop.

**M:** Brno, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby (provenance: Brno, Augustinian Monastery); shelf mark: A 20.378. Cover: *Sinfonia / Violinis 2 / Viola / Obois 2 / Fagottis 2 / Cornuis 2 / Violone / Authore Zimmermann / Chori Augustiniani / Brune Antiquae* / [incipit: first 55 bars of VI.I, above:] *Adagio* [below:] *Oboe Fagotti Cornua soli concerti*. Part books have a portrait format with 12 staves, lined by hand. Most of the part books have been signed by their copyists, the names probably designate musicians of the monastery (Jos. Přibýl, Ven. Jahelka, Jacobus Eidrich, Josephus Handlir). These copyists are identical to the copyists of Symphony Es3 but the copies are of a much higher quality. Part books for Cor.I–II are dated 1805.

**R:** Regensburg, Fürst Thurn-Taxis Zentralarchiv und Hofbibliothek; shelf mark: Zimmermann 10. Cover: *Sinfonia* [in pencil:] *B / con / Due Violini / Due Oboe o Clarinetti / Due Corni in b: et Dis / Due Fagotti / Viola / e / Basso / D: S: Zimmermann*. Part books have a landscape format with 10 staves; they measure 250×315 mm. They have been written by one copyist, including duplicate part books for violins.

<sup>5</sup> Cf. Bartha-Somfai *Haydn*, p. 444, No. 176 (1780, 1786), resp. p. 441, No. 66 (1780); Sherman *M. Haydn*, p. 278, Figs. 29–30, resp. p. 277, Fig. 28 (ca 1781). These watermarks rarely occur in either compilation, when they do, they are related to each other.

A score without a title page can also be found under the same shelf mark. Its title reads: *Del Sig: Antonio Zimmermann*. This score also has a landscape format with 10 staves, lined by hand; it measures 230×295 mm. It was clearly written from part books (movement 1, for example, has a long viola passage added erroneously and later corrected), therefore, it has been neglected.

Of all the sources only **B** contains part books for clarinets in B flat; all the other sources contain parts only for oboes (written in C) even if alternative clarinet parts are mentioned on the cover or in inscriptions. Therefore, the symphony is being published with parts for clarinets even though the oboe parts in **B** have been considered equally significant (see Facsimiles 8 and 9). **M** resembles **B** in sharing a number of *Leitfehler* (I/253: Ob.I: *b flat*<sup>1</sup>; II/21: Fg.I: *f*<sup>1</sup>, III/43: Vla: rest) and several articulatory features. All the other sources bear traces of contemporary redaction which have occasionally been incorporated into the present publication. **B** has been the principal source of the publication whereas **M** and **A** have been used as subsidiary sources.

### **Performance Considerations**

The sources of the symphonies published in this edition do not have bassoon part books (with the exception of Symphony B3 which contains obbligato bassoon parts). However, bassoons were probably a part of the bass group in each of the symphonies, which is supported by the inscription '*Fagotto solo*' at the beginning of the Trio of Symphony C1.

Even though not supported by any of the sources it is suggested that a harpsichord continuo also be used in Symphonies e2, C1 and Es3. (Clues include the bass in bars 31 and 90 in the second movement of Symphony Es3 which sounds senseless and empty on its own.) Harpsichord parts have not been included in the edition, however, a skilled harpsichordist will tackle accompaniment based on the score. In Symphony B3, which contains obbligato wind parts, the use of continuo is suggested only in sections employing a string bass.

## Jegyzetek / Notes

### Sinfonia in e

ütem<sup>hang v. szünet</sup>









/ bar<sup>note or rest</sup>

szólam / part









megjegyzés

remarks

#### Allegro

3 <sup>7</sup>	Vla	<i>gisz</i>	<i>g#</i>
7 <sup>3</sup> –8 <sup>1</sup>	VI.Ib	ív (sic!)	slur (sic!)
10 <sup>2</sup>	VI.II		
15 <sup>2</sup>	VI.I	<i>d</i> <sup>2</sup>	<i>d</i> <sup>2</sup>
24 <sup>1</sup>	VI.II	<i>f</i>	<i>f</i>
30–36	VI.IIa	tartóívek nélkül	without ties
31–32, 35–37	VI.I	ívek minden ütemben: <sup>3-6</sup> (rövidítés)	slurs in each bar: <sup>3-6</sup> (abbreviation)
34 <sup>1</sup>	Vla	staccato-vonás	staccato stroke
43 <sup>2</sup>	VI.Ia	<i>f</i>	<i>f</i>
48	Ob.II		
49	VI.IIa	<i>p</i> nélkül	without <i>p</i>
51 <sup>5</sup> –52 <sup>1</sup> , 55 <sup>5</sup> –56 <sup>1</sup>	VI.Ia	tartóív nélkül	without tie
63	Ob.II	<i>a</i> <sup>1</sup>	<i>a</i> <sup>1</sup>
66 <sup>9-16</sup>	VI.II	<i>g – fisz</i> <sup>1</sup>	<i>g – f#</i> <sup>1</sup>
68	Ob.I	<sup>2-4</sup> ív (vö. 72)	<sup>2-4</sup> slur (cf. 72)
77 <sup>1-3</sup>	VI.Ia	staccato nélkül	without staccato
80 <sup>2</sup> –81 <sup>1</sup>	VI.I	tartóív	tie
86 <sup>1</sup>	VI.II	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>
86 <sup>2-3</sup>	VI.II	ív	slur
86 <sup>3</sup> –87 <sup>1</sup>	VI.II	tartóív	tie
87–90	Ob.I	„tartóív” minden ütemvonalon	“ties” on every bar-line
88 <sup>2-5</sup> , 93 <sup>2-5</sup>	VI.Ia	ív nélkül	without slur
90 <sup>9-11</sup>	VI.Ia		
99 <sup>3</sup>	VI.Ia	<i>tr</i> nélkül	without <i>tr</i>
101 <sup>4</sup>	VI.I	<i>f</i>	<i>f</i>
101–109	VI.IIa	tartóívek nélkül	without ties
109 <sup>4</sup> , 110 <sup>2</sup> , 111 <sup>3</sup>	VI.Ia	<i>tr</i> nélkül	without <i>tr</i>
112 <sup>1</sup> , 115 <sup>1</sup>	B	eredetileg <i>h</i> ; korabeli javítás	originally <i>b</i> ; contemporary correction to <i>a</i>
113 <sup>6-7</sup>	VI.Ia	<i>a</i> –ra 	

#### Andantino

	VI.IIa, Vla, B, Ob.I–II, Cor.I–II	<i>Andante</i>	<i>Andante</i>
5 <sup>1</sup>	VI.I	<i>disz</i> <sup>1</sup>	<i>d#</i> <sup>1</sup>
7 <sup>1-4</sup>	B	eredetileg egy gerendával, a második gerenda zöld ceruzával pótolva	originally with one beam, second beam added later in green pencil
11 <sup>1-2</sup>	VI.I		
13 <sup>3-4</sup>	VI.Ia		
13 <sup>1-3</sup>	Vla		
13 <sup>5,7</sup>	B		

14 <sup>3-4</sup>	VI.I		
15 <sup>3-4</sup>	VI.I		
21 <sup>5</sup>	Vla		
24 <sup>1.2</sup>	VI.II	<i>disz<sup>1</sup></i> , <i>e<sup>1</sup></i>	<i>d#<sup>1</sup></i> , <i>e<sup>1</sup></i>
25 <sup>2</sup>	Vla		
27 <sup>2</sup>	Vla		
28 <sup>4</sup>	VI.IIa	<i>disz<sup>2</sup></i>	<i>d#<sup>2</sup></i>
34 <sup>1-2</sup>	VI.I		
36 <sup>4-5</sup>	VI.II		
39 <sup>1-3</sup>	B		
40 <sup>3</sup>	VI.Ia		
40 <sup>3-4</sup>	VI.Ib		
42 <sup>2</sup>	Vla, B		
47 <sup>2</sup>	VI.II	<i>fisz<sup>1</sup></i>	<i>f#<sup>1</sup></i>

## Menuet

	Cor.II	<i>Menueta</i>	<i>Menueta</i>
	VI.Ib, VI.IIb	<i>Menuetto</i>	<i>Menuetto</i>
3 <sup>4-5</sup>	VI.IIa	ív nélkül	without slur
6 <sup>3</sup> , 20 <sup>3</sup>	Vla	<i>tr</i> az előző hangon	<i>tr</i> placed on the preceding note
14 <sup>4</sup>	B	<i>fisz</i>	<i>f#</i>
15 <sup>1-4</sup>	VI.I	egy ív	one slur
15 <sup>5-6</sup>	VI.Ia		
15 <sup>5-6</sup>	VI.Ib	<i>e<sup>2</sup></i>	<i>e<sup>2</sup></i>
16 <sup>1</sup>	Vla	staccato-vonás	with staccato stroke
18 <sup>5</sup>	Vla	<i>g</i>	<i>g</i>
23 <sup>1-6</sup>	VI.I-II	egyetlen ív (vö. 7, 25 VI.II)	one slur (cf. 7, 25 VI.II)
25	Cor.II	írott <i>f<sup>1</sup></i>	written <i>f<sup>1</sup></i>
25 <sup>1-6</sup>	VI.Ia	ívek nélkül	without slurs
25 <sup>1-6</sup>	VI.Ib	egy ív	one slur
25 <sup>6</sup>	VI.II	<i>d<sup>1</sup></i>	<i>d<sup>1</sup></i>
27 <sup>1-2</sup>	Cor.II		
35 <sup>2-3</sup>	VI.II	tartóív?	tie?
41 <sup>2</sup>	B	<i>H</i>	<i>B</i>
43	VI.IIb	<sup>1-6</sup> ív	<sup>1-6</sup> slur
50-51	Cor.I	48-49 ismétléseként írva	written as a repetition of 48-49
50 <sup>3</sup>	VI.IIb	‡	‡

## Finale

	Vla, Ob.II, Cor.I-II	<i>Allegro</i> nélkül	without <i>Allegro</i>
57-88	Ob.I-II, Cor.I-II	1-32 visszatérése <i>da Capó</i> val jelölve (Ob.I: <i>da Capó</i> felirat nélkül)	recapitulation of 1-32 marked as <i>da Capó</i> (Ob.I: without <i>da Capó</i> )
5, 29	B	a staccatók ponttal jelölve	staccatos as dots
15 <sup>1-2</sup>	VI.II		
16 <sup>1</sup> (= 72)	Ob.II	a <i>Finét</i> jelző korona tévesen ide került	fermata for <i>Fine</i> erroneously placed here
19 <sup>3</sup>	VI.I	<i>h<sup>1</sup></i>	<i>h<sup>1</sup></i>
20 (76)	Ob.II	<i>a<sup>1</sup></i> ; átkötve az előző hangról	<i>a<sup>1</sup></i> ; tied from preceding bar
22 (78)	Ob.I-II, VI.I-II	<sup>1-4</sup> ív	<sup>1-4</sup> slur
23 (79)	Ob.I, VI.II	<sup>1-4</sup> ív (Ob.II: ív nélkül)	<sup>1-4</sup> slur (Ob.II: without slur)
33 <sup>1</sup>	Ob.I, VI.Ib	<i>p</i> nélkül	without <i>p</i>

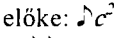
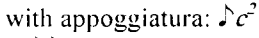
33 <sup>1</sup>	VI.Ia	<i>p</i> 34 elején	<i>p</i> at the beginning of 34
33 <sup>2-3</sup> , 35 <sup>2-3</sup>	VI.Ia	ív nélkül	without slur
34	Cor.II	írott <i>a'</i>	written <i>a'</i>
37	Ob.II	<i>a'</i>	<i>a'</i>
40 <sup>1-2</sup>	Ob.I-II, Cor.II	<i>ó</i>	<i>ó</i>
41	Ob.II	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>
45-46	VI.IIa	tartóív?	tie?
45 <sup>4</sup>	B	eredetileg <i>e</i> , javítva <i>d</i> -re	originally <i>e</i> , corrected to <i>d</i>
46-47	VI.II	tartóív?	tie?
53-54	Vla	staccatók ponttal jelölve	staccatos as dots
53 <sup>1,2</sup>	Vla	<i>fisz</i> , <i>g</i>	<i>f#</i> , <i>g</i>
60 <sup>3</sup>	B	<i>fisz</i>	<i>f#</i>
63 <sup>1-4</sup>	VI.I	staccato	staccatos
78, 79	VI.I	<sup>1-4</sup> ív	<sup>1-4</sup> slurs
86 <sup>4</sup>	VI.II	<i>h'</i>	<i>h'</i>
92 <sup>2</sup>	VI.Ia	<i>p</i> a következő ütem közepén	<i>p</i> in the middle of the next bar
94 <sup>1-2</sup>	VI.IIa	ív	slur
94 <sup>2</sup> -95 <sup>1</sup>	VI.I	ív	slur
97 <sup>2</sup> -98 <sup>1</sup>	VI.II	ív	slur
103-104.	VI.I	ívek	slurs
105-106.			
117-118.			
119-120			
120-121	VI.Ia	tartóív nélkül	without tie

## Sinfonia in C





ütem / bar	hang v. szünet note or rest	forrás: szólam / source: part	megjegyzés	remarks
<b>Allegro</b>				
4 <sup>8</sup>		B: Vla	<i>d'</i>	<i>d'</i>
6 <sup>8</sup>		K: Vla, B	<i>a</i> , illetve <i>A</i>	<i>a</i> and <i>A</i> resp.
10 <sup>10</sup>		B: VI.I	<i>h</i> <sup>2</sup>	<i>b</i> <sup>2</sup>
17		B, K: Vla, B	<i>p</i> : 16 <sup>1</sup>	<i>p</i> : 16 <sup>1</sup>
20-22		B: Tamb	20 <sup>1</sup> : <i>p</i> , 21 <sup>1</sup> : <i>f</i> , 21 <sup>9</sup> : <i>p</i> , 22 <sup>1</sup> : <i>f</i> , 22 <sup>9</sup> : <i>p</i>	20 <sup>1</sup> : <i>p</i> , 21 <sup>1</sup> : <i>f</i> , 21 <sup>9</sup> : <i>p</i> , 22 <sup>1</sup> : <i>f</i> , 22 <sup>9</sup> : <i>p</i>
24 <sup>1-2</sup>		B, K: Ob.I	<i>•</i> <i>•</i> <i>•</i>	<i>•</i> <i>•</i> <i>•</i>
24 <sup>4</sup>		B: B	<i>h</i>	<i>b</i>
27 <sup>2-4</sup>		B, K: Ob.I	ív	slur
28 <sup>2</sup>		B, K: VI.I-II	<i>d'</i> ; K: VI.I: <i>e'</i> -re javítva	<i>d'</i> ; K: VII: corrected to <i>e'</i>
34 <sup>5</sup>		B: VI.Ia	<i>a</i> <sup>2</sup>	<i>a</i> <sup>2</sup>
39 <sup>9</sup>		K: VI.I	<i>g</i>	<i>g</i>
40, 42		B: VI.I	egyetlen, bizonytalan helyzetű ív	one slur, placed vaguely
40, 42		K: VI.I	ív nélkül	without slur
48 <sup>6-10</sup>		B: Tamb	<i>•</i> <i>•</i> <i>•</i>	<i>•</i> <i>•</i> <i>•</i>
51 <sup>8</sup>		B: Vla	<i>d'</i>	<i>d'</i>
55 <sup>4-6</sup>		B, K: Ob.I	ív	slur
56 <sup>1</sup>		B: VI.II	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>
63 <sup>8</sup>		B: Vla	<i>f'</i>	<i>f'</i>
71		B: VI.IIa	dinamika nélkül	without dynamics
73 <sup>1</sup>		B: Ob.II	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>
74		B, K: VI.II, B	<i>p</i> az ütem első hangján	<i>p</i> for the first note of the bar

74–76 75	<b>B:</b> Tamb <b>B:</b> Clar.I	74 <sup>1</sup> : <i>p</i> , 74 <sup>9</sup> , 75 <sup>1-9</sup> , 76 <sup>1</sup> : <i>f</i> , 76 <sup>9</sup> : <i>p</i> csak <i>f</i> , a második negyeden ( <b>B:</b> Clar.II dinamika nélkül)	74 <sup>1</sup> : <i>p</i> , 74 <sup>9</sup> , 75 <sup>1-9</sup> , 76 <sup>1</sup> : <i>f</i> , 76 <sup>9</sup> : <i>p</i> only <i>f</i> , for the second quarter ( <b>B:</b> Clar.II without dynamics)
75 <sup>6</sup> , 76 <sup>6</sup> 75 <sup>9</sup>	<b>B:</b> Ob.I <b>B:</b> Vl.Ia	<i>e</i> <sup>2</sup> <i>cresc.</i> nélkül	<i>e</i> <sup>2</sup> without <i>cresc.</i>
81 <sup>2</sup> 82 <sup>1</sup>	<b>B, K:</b> Vla <b>B:</b> Ob.II	<i>p</i> az ütem első hangja alatt <i>g</i> <sup>1</sup>	<i>p</i> for the first note of the bar <i>g</i> <sup>1</sup>
87 <sup>1</sup> 87 <sup>2-3</sup>	<b>K:</b> Vl.I <b>K:</b> Vl.I	<i>c</i> <sup>2</sup> az akkordokban <i>g</i> <sup>1</sup> is van	<i>c</i> <sup>2</sup> chords with <i>g</i> <sup>1</sup>

### Andante

6 <sup>1</sup> , 14 <sup>1</sup> 16 <sup>1-3</sup>	<b>K:</b> Vl.I <b>B:</b> Vl.I	előke: 	with appoggiatura: 
20 <sup>2</sup> 20 <sup>2-3</sup>	<b>B, K:</b> Vl.I <b>B:</b> Vl.I	<i>f</i> 21 <sup>2</sup> -n ív	<i>f</i> on 21 <sup>2</sup> slur
43 <sup>2</sup> 50	<b>B, K:</b> Vla <b>B:</b> Vl.IIa	<i>f</i> 46 <sup>2</sup> -n ívek nélkül	<i>f</i> misplaced to 46 <sup>2</sup> without slurs

### Menuetto

16 <sup>3</sup> 17 <sup>5-7</sup> 18 <sup>2-7</sup>	<b>B, K:</b> Vl.II <b>K:</b> Vl.I <b>B:</b> Vl.Ia; <b>K:</b> Vl.I	<i>f</i>  ívek nélkül	<i>f</i>  without slurs
19 <sup>5-7</sup> 22 <sup>3</sup> 23 <sup>1</sup> 23 <sup>1</sup> 24 <sup>1</sup> , (40 <sup>1</sup> ) 36 <sup>2</sup>	<b>B, K:</b> Vl.II <b>B:</b> Bb <b>B:</b> Tamb <b>B:</b> Vl.IIa <b>B:</b> Ob.II <b>B:</b> Vl.II; <b>B, K:</b> Ob.II	 <i>g</i> <sub>c</sub> , <i>g</i> <sub>c</sub> <sup>1</sup> , utóbb szünetre javítva <i>p</i> <i>p</i> nélkül <i>g</i> <sup>1</sup> <i>c</i> <sup>2</sup>	 <i>g</i> <sub>c</sub> , <i>g</i> <sub>c</sub> <sup>1</sup> , later corrected to rest <i>p</i> without <i>p</i> <i>g</i> <sup>1</sup> <i>c</i> <sup>2</sup>
39–46	<b>B:</b> Ob.II	<i>da Capo al segno</i> -val helyettesítve	replaced by <i>da Capo al segno</i>

### Finale

10 <sup>1</sup> 12 <sup>3</sup> 19 <sup>1</sup> 33	<b>K:</b> Tutti <b>B:</b> Clar.I <b>B:</b> Vla <b>B, K:</b> Tamb <b>B:</b> Tamb	<i>Presto</i> (Ob.II: <i>Allegro</i> ) írott <i>e</i> <sup>2</sup> <i>g</i> <sup>1</sup> <i>f</i> az ütem hiányzik; pótlás 119 szerint	<i>Presto</i> (Ob.II: <i>Allegro</i> ) written <i>e</i> <sup>2</sup> <i>g</i> <sup>1</sup> <i>f</i> bar missing; added analogously to bar 119
35 <sup>2-5</sup> 72 <sup>1-2</sup> 84 <sup>4</sup> 96 <sup>1-2</sup> 96	<b>B:</b> Vl.I <b>B:</b> Vl.II <b>B:</b> Vla <b>B:</b> Ob.II <b>K:</b> Ob.II	ív <i>g</i> <sub>c</sub> <sup>1</sup> , <i>g</i> <sub>h</sub> <i>a</i> <i>e</i> <sup>2</sup> , <i>e</i> <sup>2</sup> az ütem hiányzik	slur <i>g</i> <sub>c</sub> <sup>1</sup> , <i>g</i> <sub>b</sub> <i>a</i> <i>e</i> <sup>2</sup> , <i>e</i> <sup>2</sup> bar missing
99–100 105 <sup>2</sup> 109 <sup>1</sup> , 113 <sup>1</sup> 128 <sup>2</sup> , 138 <sup>2</sup>	<b>B, K:</b> Ob.II <b>B:</b> Clar.I–II <b>B:</b> Tamb <b>B, K:</b> Clar.II	tartóív ‡ <i>f</i> sic!	tie ‡ <i>f</i> sic!

## Sinfonia in Eb

ütem / bar	hang v. szünet note or rest	forrás: szólam / source: part	megjegyzés	remarks
<b>Alla breve</b>				
10 <sup>1-2</sup>		B: VI.Ib	ív nélkül	without slur
14 <sup>1-2</sup>		B: VI.Ib	ív nélkül	without slur
35–36		B: VI.II	staccatók ponttal jelölve	staccatos as dots
37		B: VI.II	<sup>2-3</sup> ív	<sup>2-3</sup> slur
46 <sup>1,2</sup>		B: Vla	staccato-vonások	staccato strokes
51–52		B: VI.I, VI.IIa	ívek: 51 <sup>1-2</sup> , 52 <sup>1-2</sup> (B: VI.Ia, VI.IIa 51 és 52 között sortörés)	slurs: 51 <sup>1-2</sup> , 52 <sup>1-2</sup> (B: VI.Ia, VI.IIa new line between 51 and 52)
69 <sup>2-5</sup>		B: Cor.I	egy ív	one slur
97 <sup>1</sup>		B, K: VI.II	staccato-vonás	staccato stroke
149 <sup>1</sup>		B: VI.I	staccato-vonás	staccato stroke
151 <sup>2-5</sup>		B: Ba, c; K: B	ív nélkül	without slur
155 <sup>4</sup> , 156 <sup>4</sup>		K: VI.I	<i>c</i> <sup>2</sup>	<i>c</i> <sup>2</sup>
159 <sup>2</sup> –172 <sup>4</sup>		B: VI.IIa	staccato ponttal jelölve	staccatos as dots
167 <sup>1</sup> , 169 <sup>1</sup>		B: VI.I	staccato-vonás	staccato strokes
188 <sup>2</sup> –189 <sup>1</sup>		B, K: VI.II	ív	slur
189–192		B: Cor.I	eredetileg <sup>4-5</sup> ívek, 189–190-ben javítva <sup>3-5</sup> ívre	originally <sup>4-5</sup> slurs, 189–190 corrected to <sup>3-5</sup> slurs
193 <sup>2-4</sup>		B: Cor.I–II	staccato	staccato
195–198		B: Cor.I	<sup>4-5</sup> ívek; 195-ben javítva <sup>3-5</sup> ívre	<sup>4-5</sup> slurs; 195 corrected to <sup>3-5</sup> slur
208 <sup>1</sup>		B: VI.Ia	előke: •	appoggiatura: •
214 <sup>1</sup>		B: VI.I	előke: •	appoggiatura: •
216 <sup>1</sup>		B: VI.Ib	előke: •	appoggiatura: •
217 <sup>2-7</sup>		B: VI.I	egy ív	one slur
218		B: VI.IIa, Vla, Ba	<i>f</i> és <i>sf</i>	<i>f</i> and <i>sf</i>
221		B: VI.IIb; K: VI.II	<i>p</i> 222 elején	<i>p</i> at the beginning of 222
233 <sup>1</sup>		B: VI.Ia	staccato-vonás	staccato stroke
257–258		B: Vla	a 255–256 ismétléseként leírva	written as a repetition of 255–256
258 <sup>1</sup>		B: VI.Ia; K: VI.I	<i>d'</i>	<i>d'</i>
260 <sup>2</sup> –261 <sup>1</sup>		B: Clar.I	írott <i>g'</i> , <i>e'</i> (= Clar.II)	written <i>g'</i> , <i>e'</i> (= Clar.II)
266–268		K: VI.I	266–267: <sup>2-3</sup> ív, 268: ív nélkül (vö. 95–96)	266–267: <sup>2-3</sup> slur, 268: without slur (cf. 95–96)
267–268		B: VI.IIb; K: VI.II	ívek nélkül	without slurs
278–281		B: Cor.I	a 274–277 ismétléseként leírva	written as a repetition of 274–277
279 <sup>4</sup>		B: Bb,c; K: B	<i>p</i> nélkül	without <i>p</i>
279–282		B: VI.Ia	<sup>1</sup> staccato nélkül	<sup>1</sup> without staccatos
282 <sup>4</sup> –283 <sup>1</sup>		B: VI.IIa	ív nélkül	without slur
283 <sup>1</sup>		K: VI.I	kettősfogás: <i>g – esz'</i>	double stop: <i>g – eb'</i>
283 <sup>3-4</sup>		B: Vla	‡ • <i>b</i>	‡ • <i>bb</i>

## Andante

1 <sup>1-4</sup> , 3 <sup>2-4</sup>	B: VI.II	a staccato pontokkal jelölve	staccatos as dots
5	B: VI.I	1-4 ív	1-4 slur
5 <sup>2-3</sup>	B: VI.IIa; K: VI.II	ív nélkül	without slur
9 <sup>1-3</sup>	B: VI.IIb	2-3 ív	2-3 slur
13 <sup>1-15</sup> <sup>3</sup>	B: VI.Ib; K: VI.I	csak 2-3 és 5-6 ívek	only 2-3 and 5-6 slurs
13 <sup>1-15</sup> <sup>3</sup>	B: VI.IIb	csak 1-2 és 4-5 ívek	only 1-2 and 4-5 slurs
14, 16 <sup>1-3</sup>	K: VI.II	1-2, 4-5 ív; 3, 6 staccato	1-2, 4-5 slur; 3, 6 staccato
15 <sup>4-6</sup> , 16 <sup>4-6</sup>	B: VI.Ia, VI.IIa; K: VI.I		
15 <sup>4-6</sup> , 16 <sup>4-6</sup>	B: VI.Ib, VI.IIb, K: VI.II		
17 <sup>2</sup>	B: VI.Ia; K: VI.I	feloldójel nélkül	without natural
18 <sup>2-5</sup>	B: VI.Ia	ív nélkül	without slur
20 <sup>2-4</sup>	B, K: VI.a	a staccato ponttal jelölve	staccatos as dots
22 <sup>2-4</sup>	B: VI.II	2-3 ív	2-3 slur
23 <sup>1</sup>	B: VI.IIa; K: VI.II	feloldójel nélkül	without natural
28 <sup>3</sup>	B: Bb	staccato-vonás	staccato stroke
29 <sup>1</sup>	B: VI.IIb; K: VI.II	feloldójel nélkül	without natural
32 <sup>4</sup>	B: VI.Ib; K: VI.I	feloldójel nélkül	without natural
32 <sup>4-7</sup>	B: VI.Ib	4-5, 6-7 ívek	4-5, 6-7 slurs
32 <sup>1</sup>	B: Ba; K: B	staccato nélkül	without staccato
34 <sup>4-7</sup>	B: VI.IIa	ív nélkül	without slur
34 <sup>4-7</sup>	B: VI.IIb	4-5, 6-7 ívek	4-5, 6-7 slurs
36 <sup>1</sup>	B: VI.IIb; K: VI.I	staccato-vonás	staccato stroke
37 <sup>1</sup>	B: VI.Ib, VI.IIb; K: VI.II	staccato-vonás	staccato stroke
37 <sup>1-3</sup> , 38 <sup>1-3</sup>	B: Bb; K: B	2-3 ív	2-3 slur
38 <sup>1</sup>	B: VI.IIb	staccato-vonás	staccato stroke
39 <sup>3-6</sup>	B: VI.IIb; K: VI.II	kettőskötések	3-4, 5-6 slurs
47	B: Cor.II	1-3 ív	1-3 slur
53 <sup>2-3</sup>	B: VI.Ib; K: VI.I	ív nélkül	without slur
53 <sup>3</sup>	B: VI.IIa; K: VI.II	staccato	staccato
55 <sup>1-3</sup>	B: VI.Ia	ív	slur
72 <sup>1-4</sup>	B: VI.Ia	egy ív	one slur
74 <sup>3, 6</sup>	B: VI.Ia	staccato nélkül	without slur
76 <sup>1-3</sup>	B: VI.Ib; K: VI.I	se ív, se staccato	without slur or staccato
77 <sup>1-3</sup>	B: VI.Ib; K: VI.I	1-3 ív	1-3 slur
77 <sup>6-7</sup>	B: Bb.c	ív nélkül	without slur
80 <sup>4-8</sup> 1 <sup>1</sup>	B: VI.Ia, VI.IIa	ív nélkül	without slur
85 <sup>1</sup>	B, K: VI.II	staccato-vonás	staccato stroke
85 <sup>2-4</sup>	B: VI.IIb; K: VI.II	ív nélkül	without slur
86	B: VI.IIb, K: VI.I-II	ív az egész ütemen	slur for the whole bar
91 <sup>4-7</sup> , 93 <sup>4-7</sup>	B: VI.Ib; VI.IIb	4-5, 6-7 ívek	4-5, 6-7 slurs
91 <sup>4-7</sup>	B: VI.Ia; K: VI.I	ív nélkül	without slur
91 <sup>2</sup>	B: VI.IIb	<i>p</i>	<i>p</i>
91 <sup>2-7</sup> , 93 <sup>2-7</sup>	B: VI.IIa	ív	slur
93 <sup>1</sup>	B: VI.Ia; K: VI.I	staccato	staccato
96	B: VI.Ia, VI.IIa, VI.a, Ba, c; K: VI.I	<i>decresc.</i> a 97-ben	<i>decresc.</i> in 97
96	B: VI.IIb	<i>decresc.</i> helyett <i>pp</i> a 97., <i>ppp</i> a 98. ütemben	instead of <i>decresc.</i> <i>pp</i> in 97 and <i>ppp</i> in 98



96	<b>K:</b> VI.II	<i>decresc.</i> helyett <i>dolce</i> a 97. ütemben	instead of <i>decresc. dolce</i> in 97
96	<b>K:</b> VI.a	<i>decresc.</i> nélkül	without <i>decresc.</i>
98 <sup>3-6</sup>	<b>B:</b> VI.IIb; <b>K:</b> VI.II, VI.a	kettőskötések	<sup>3-4, 5-6</sup> slurs

### Menuetto

1 <sup>1</sup>	<b>B:</b> VI.IIb	<i>f</i> (későbbi kéz)	<i>f</i> (later hand)
1 <sup>2</sup> -5 <sup>1</sup>	<b>K:</b> VI.II	ívek: 2 <sup>1-2</sup> , 3 <sup>1-2</sup> , 4 <sup>1-2</sup>	slurs: 2 <sup>1-2</sup> , 3 <sup>1-2</sup> , 4 <sup>1-2</sup>
2 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> VI.IIa	ív	slur
2 <sup>2</sup> -4 <sup>1</sup>	<b>K:</b> VI.a	ívek: 2 <sup>1-2</sup> , 3 <sup>1-2</sup>	slurs: 2 <sup>1-2</sup> , 3 <sup>1-2</sup>
5 <sup>3</sup> -6 <sup>5</sup>	<b>B:</b> Ob.II	staccato-vonások	staccato strokes
5 <sup>2</sup>	<b>B:</b> VI.IIb; <b>K:</b> VI.II	staccato-vonás nélkül	without staccato stroke
5 <sup>2</sup>	<b>B, K:</b> VI.a	dinamika 6 elején ( <i>f</i> )	dynamics at the beginning of 6 ( <i>f</i> )
10 <sup>1</sup>	<b>B:</b> VI.IIa; <b>K:</b> VI.II	<i>f</i> nélkül	without <i>f</i>
12-13	<b>B:</b> VI.Ib; <b>K:</b> VI.II	tartóív nélkül	without tie
13 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> VI.Ia; <b>K:</b> VI.I	ív nélkül	without slur
17 <sup>1-4</sup>	<b>B:</b> VI.IIa	ívek nélkül	without slurs
22 <sup>1</sup>	<b>B:</b> VI.Ib, IIb	<i>p</i> (későbbi kéz)	<i>p</i> (later hand)
26 <sup>1</sup>	<b>B:</b> VI.Ib, IIb	<i>f</i> (későbbi kéz)	<i>f</i> (later hand)
26 <sup>1</sup> -30 <sup>2</sup>	<b>K:</b> VI.II	ívek: 27 <sup>1-2</sup> , 28 <sup>1-2</sup> , 29 <sup>1-2</sup> , 29 <sup>2</sup> -30 <sup>1</sup>	slurs for 27 <sup>1-2</sup> , 28 <sup>1-2</sup> , 29 <sup>1-2</sup> , 29 <sup>2</sup> -30 <sup>1</sup>
26 <sup>1</sup> -30 <sup>2</sup>	<b>K:</b> VI.a	ívek: 26 <sup>1-2</sup> , 27 <sup>2</sup> -28 <sup>1</sup> , 28 <sup>1-2</sup> , 29 <sup>1-2</sup> , 30 <sup>1-2</sup>	slurs for 26 <sup>1-2</sup> , 27 <sup>2</sup> -28 <sup>1</sup> , 28 <sup>1-2</sup> , 29 <sup>1-2</sup> , 30 <sup>1-2</sup>
28 <sup>4</sup>	<b>B:</b> VI.Ia; <b>K:</b> VI.I	staccato nélkül	without staccato
34 <sup>3</sup>	<b>B:</b> VI.IIb	staccato nélkül	without staccato
43 <sup>2</sup> -44 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.II	<i>c</i> <sup>2</sup> , <i>g</i> <sup>1</sup> , <i>esz</i> <sup>1</sup> (= Cor.II, Clar.II)	<i>c</i> <sup>2</sup> , <i>g</i> <sup>1</sup> , <i>eb</i> <sup>1</sup> (= Cor.II, Clar.II)
51, 71	<b>B:</b> Ob.I-II	ív az utolsó két negyeden	slur on last two quarters
55 <sup>3-6</sup> , 75 <sup>3-6</sup>	<b>B:</b> VI.Ia; <b>K:</b> VI.I	ív nélkül	without slur
65 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.I-II	<i>dolce</i>	<i>dolce</i>
68	<b>B:</b> VI.IIb	<sup>2-3</sup> ív	<sup>2-3</sup> slur

### Finale






21-25	<b>B:</b> VI.a	staccato-pontok	staccato dots
25 <sup>1</sup> -26 <sup>1</sup>	<b>K:</b> VI.I	<i>g</i> <sup>1</sup> nélkül	without <i>g</i> <sup>1</sup>
36	<b>B:</b> VI.IIa; <b>K:</b> VI.II	staccato nélkül	without staccato
41 <sup>1-3</sup>	<b>B:</b> VI.Ib	staccato-pontok felett ív	slur over dots
42 <sup>1</sup>	<b>B:</b> VI.II	<i>sf</i> helyett <i>f</i>	<i>sf</i> (instead of <i>f</i> )
47	<b>B:</b> VI.II	<sup>1-4</sup> ív	<sup>1-4</sup> slur
47 <sup>1-4</sup>	<b>K:</b> VI.I	staccato-pontok	staccato dots
47 <sup>1-4</sup>	<b>K:</b> VI.II	kettőskötések	<sup>1-2, 3-4</sup> slur
50	<b>B:</b> VI.Ib; <b>K:</b> VI.I	<b>B:</b> <sup>1-3</sup> ív; <b>K:</b> <sup>1-3, 4-6</sup> ív	<b>B:</b> <sup>1-3</sup> slur; <b>K:</b> <sup>1-3, 4-6</sup> slurs
57 <sup>6</sup> -58 <sup>1</sup>	<b>B, K:</b> VI.I	tartóív	tie
61 <sup>1</sup>	<b>B:</b> VI.a	<i>p</i> (későbbi kéz)	<i>p</i> (later hand)
64 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ba	staccato	staccato
65	<b>B:</b> VI.Ib	<i>poco p</i> (későbbi kéz)	<i>poco p</i> (later hand)
65-68	<b>B:</b> Cor.II	eredetileg = VI.a, azonnal kihúzva	originally = VI.a, immediately crossed out
65-68	<b>K:</b> VI.I	<sup>2-4</sup> ív	<sup>2-4</sup> slurs
70 <sup>4</sup>	<b>B:</b> VI.Ib	feloldójel (vsz. későbbi kéz)	natural (probably from later hand)
70 <sup>3</sup>	<b>B:</b> VI.IIb	feloldójel (vsz. későbbi kéz)	natural (probably from later hand)
72 <sup>1-2</sup>	<b>B, K:</b> VI.I	a feloldójel <i>f</i> <sup>1</sup> előtt áll; <b>B:</b> VI.Ib-ben <i>h</i> <sup>1</sup> előtt is pótolva	natural for <i>f</i> <sup>1</sup> ; in <b>B:</b> VI.Ib later added for <i>b</i> <sup>1</sup>
72 <sup>1, 3</sup>	<b>B:</b> B	staccato	staccato

73	B: Ob.II	kettőskötések	1-2, 3-4 slurs
74	K: VI.I	<sup>1-4</sup> ív	<sup>1-4</sup> slur
76	B: Bb,c	1-2, 3-4 ívek	1-2, 3-4 slurs
77–80	K: VI.I	<sup>2-4</sup> ívek	<sup>2-4</sup> slurs
79 <sup>1</sup>	B: Ba,c	staccato-vonás	staccato stroke
80 <sup>2</sup>	B: VI.IIa; K: VI.II	feloldójel nélkül	without natural
81 <sup>3</sup> –83 <sup>3</sup>	B: VIa	staccatók	staccatos
82 <sup>4</sup>	B: VI.Ib	feloldójel (vsz. későbbi kéz)	natural (probably by later hand)
82 <sup>3</sup>	B: VI.IIb	feloldójel (vsz. későbbi kéz)	natural (probably by later hand)
86	B: VI.Ia	<sup>2-3</sup> ív	<sup>2-3</sup> slur
86	B: VI.Ib	<sup>2-4</sup> ív	<sup>2-4</sup> slur
88 <sup>2</sup>	B: B	<i>f</i> helyett <i>sf</i>	<i>sf</i> (instead of <i>f</i> )
90 <sup>2-4</sup>	B: VI.IIa; K: VI.II	staccato nélkül	without staccato
94 <sup>7</sup>	B: VI.IIb	<i>f</i>	<i>f</i>
98 <sup>1-6</sup>	B: VI.IIa; K: VI.II	staccato nélkül	without staccato
108 <sup>1</sup>	B: Ba, c; K: B	staccato nélkül	without staccato
121 <sup>1</sup>	B: VIa, B	eredetileg <i>d</i> <sup>1</sup> , illetve <i>d</i> ; javítva <i>b</i> -re, illetve <i>B</i> -re	originally <i>d</i> <sup>1</sup> and <i>d</i> resp.; corrected to <i>bb</i> and <i>Bb</i> resp.
123	B: VIa	122 ismétléseként leírva	written as a repetition of 122
125 <sup>1-3</sup>	B: Cor.II	staccato	staccato
133	B, K: Cor.II	<i>tutti</i> nélkül	without <i>tutti</i>

## Sinfonia in B<sup>b</sup>

ütem / bar	hang v. szünet note or rest	forrás: szólam / source: part	megjegyzés	remarks
<b>Adagio – Allegro</b>				
2	B: Fg.I	<sup>1-3</sup> ív	<sup>1-3</sup> slur	
9 <sup>3-5</sup> , 11 <sup>3-5</sup>	B: Cl.I	<sup>4-5</sup> ív	<sup>4-5</sup> slur	
9 <sup>2</sup> , 11 <sup>2</sup>	B: Ob.II	staccato	staccatos	
13 <sup>1-2</sup>	B: Cl.II; A: Ob.II	ív nélkül	without slur	
14 <sup>4-7</sup>	B: Cl.I; M: Ob.II	egy ív	one slur	
14 <sup>2-3</sup>	B: Cl.II; M: Ob.I–II	ív	slur	
16 <sup>3-6</sup>	B: Fg.I	egy ív	one slur	
16 <sup>1-6</sup>	M: Fg.I	egy ív	one slur	
18	B, M: Ob.I	<sup>2-7</sup> : egy ív; itt és a hasonló ütemekben a források következetlen ívezését <sup>2-3, 5-7</sup> ívekre egységesítettük, az eltéréseket jelezzük	<sup>2-7</sup> : one slur; inconsistent slurring in the sources has been unified as <sup>2-3, 5-7</sup> slurs here and in analogous bars; all deviances are listed	
18	B: Cl.I; A: Ob.I	ívek nélkül	without slurs	
19 <sup>2-7</sup>	B: Ob.I–II, Cl.II; M: Ob.I	egy ív (B: Ob.I: még egy <sup>6-7</sup> ív)	one slur (B: Ob.I: one more <sup>6-7</sup> slur)	
19	B: Cl.I; A: Ob.I–II; M: Ob.II	ívek nélkül	without slurs	
19 <sup>2-3</sup>	B: Fg.I	ív	slur	
22 <sup>2-7</sup>	B: Ob.I–II, Cl.I; M: Ob.I	egy ív (B: Ob.II: még egy <sup>6-7</sup> ív)	one slur (B: Ob.II: one more <sup>6-7</sup> slur)	
22	A: Ob.I; M: Ob.II	ívek nélkül	without slurs	
22	B: Cl.II	csak <sup>5-7</sup> ív	only <sup>5-7</sup> slur	
22	A: Ob.II	csak <sup>2-3</sup> ív	only <sup>2-3</sup> slur	
22 <sup>6</sup>	B: Cl.II	írott <i>h</i> <sup>1</sup>	written <i>b</i> <sup>1</sup>	

23	<b>B:</b> Cl.I	csak <sup>2-3</sup> ív	only <sup>2-3</sup> slur
23	<b>A:</b> Ob.I-II; <b>M:</b> Ob.II	ívek nélkül	without slurs
23 <sup>2-7</sup>	<b>B:</b> Ob.II, Cl.II; <b>M:</b> Ob.I	egy ív	one slur
25 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Ob.I-II, Cl.I-II; <b>M:</b> Ob.II	ív	slur
28	<b>B:</b> Ob.I, Cl.I	csak <sup>6-7</sup> ív	only <sup>6-7</sup> slur
28	<b>M:</b> Ob.I	csak <sup>2-3</sup> ív	only <sup>2-3</sup> slur
28	<b>B, M:</b> Ob.II; <b>A:</b> Ob.I-II	ívek nélkül	without slurs
28 <sup>2-7</sup>	<b>B:</b> Cl.II	egy ív	one slur
29 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Ob.I, Cl.I	ív	slur
29 <sup>2-7</sup>	<b>B:</b> Fg.I; <b>M:</b> Fg.I-II	egy ív	one slur
29	<b>A:</b> Fg.I	1-3, 5-7 ívek	1-3, 5-7 slurs
29	<b>B:</b> Fg.II	ív nélkül	without slurs
29	<b>A:</b> Fg.II	csak <sup>5-7</sup> ív	only <sup>5-7</sup> slur
30 <sup>1-4</sup>	<b>B:</b> Ob.II, Cl.II; <b>M:</b> Ob.I-II	ív	slur
33-34	<b>B:</b> Cl.I	31-32 ismétlése	written as a repetition of 31-32
38	<b>B:</b> Ob.I	1-3, 6-7 ívek	1-3, 6-7 slurs
38	<b>B:</b> Cl.I	1-3, 5-7 ívek	1-3, 5-7 slurs
38	<b>A:</b> Ob.I	ívek nélkül	without slurs
38	<b>M:</b> Ob.I	2-3, 6-7 ívek	2-3, 6-7 slurs
42 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.I-II, Cl.I-II; <b>M:</b> Ob.I-II; <b>B, M:</b> Fg.I-II, Cor.I-II	<i>ff</i> ( <i>sf</i> helyett)	<i>ff</i> (instead of <i>sf</i> )
45 <sup>3-4</sup>	<b>B:</b> Cl.I	ív nélkül	without slur
45 <sup>4</sup> , 46 <sup>4</sup>	<b>B:</b> Ob.II	staccato-vonás	staccato stroke
48 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Ob.II	ív	slur
51 <sup>1-4</sup>	<b>B:</b> Ob.II, Cl.II	ív	slur
52 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.I-II	<i>f</i> nélkül	without <i>f</i>
64 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Vl.IIb	staccato helyett ív	slur (instead of staccato)
66, 68	<b>B:</b> Vl.I-II	<sup>2</sup> : <i>sf</i> ( <sup>1</sup> helyett)	<sup>2</sup> : <i>sf</i> (instead of <sup>1</sup> )
71 <sup>6</sup>	<b>B:</b> Vl.IIb	<i>a'</i>	<i>a'</i>
73	<b>B:</b> Fg II; <b>A, M:</b> Fg.I-II	staccatók nélkül	without staccatos
74 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Fg I	staccato	staccato
74, 76	<b>B:</b> Fg II; <b>A:</b> Fg.I; <b>M:</b> Fg.I-II	staccatók nélkül	without staccatos
78, 79	<b>B:</b> Vl.I	<sup>2</sup> : <i>sf</i> ( <sup>1</sup> helyett)	<sup>2</sup> : <i>sf</i> (instead of <sup>1</sup> )
78 <sup>1</sup>	<b>B, M:</b> Vl.II	<i>sf</i> helyett <i>f</i>	<i>f</i> (instead of <i>sf</i> )
79 <sup>1</sup>	<b>B, A:</b> Vl.II	<i>sf</i> nélkül	without <i>sf</i>
79 <sup>1</sup>	<b>M:</b> Vl.II	<i>sf</i> helyett <i>f</i>	<i>f</i> (instead of <i>sf</i> )
82 <sup>3</sup> , 83 <sup>3</sup>	<b>B:</b> Vl.II	staccato-vonás	staccato stroke
85 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Vl.IIb; <b>A, M:</b> Vl.II	ív nélkül	withut slur
86 <sup>1</sup>	<b>B, M:</b> Vl.I; <b>A:</b> Vl.I-II	<i>f</i> helyett <i>sf</i>	<i>sf</i> (instead of <i>f</i> )
96	<b>B:</b> Ob.I	<i>dolce</i> nélkül	without <i>dolce</i>
97 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Cl.II; <b>A:</b> Ob.II	ív nélkül	without slur
104-107	<b>B:</b> Ob.I, Cl.I	tartóívek az ütemvonalakon (vsz. a Ob./Cl.II tartott hangjá- ra figyelmeztet; 106-107 <b>A:</b> Ob.I is)	ties on each bar-line (probably as reminder to hold note of Ob./Cl.II; 106-107 also in <b>A:</b> Ob.I)







108, 109	<b>B, M:</b> Fg.II	ív nélkül	without slurs
108, 109	<b>A:</b> Fg.II	<sup>1-3</sup> ív	<sup>1-3</sup> slurs
113 <sup>1</sup> , 114 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Cl.I	írott <i>f</i> <sup>2</sup>	written <i>f</i> <sup>2</sup>
116 <sup>1,3,5</sup>	<b>B:</b> Vl.I	az alsó szólam hangjai nyolcadok, a felső szólammal egybeszárázva	lower voice as  , beamed to upper voice
117	<b>B, A, M:</b> Vl.I	<i>pp</i> : 118 <sup>1</sup>	<i>pp</i> : 118 <sup>1</sup>
132 <sup>1-3</sup>	<b>B:</b> Cl.I; <b>A, M:</b> Ob.I	ív nélkül	without slur
139 <sup>6</sup>	<b>B:</b> Fg.I	<i>c</i> <sup>1</sup>	<i>c</i> <sup>1</sup>
139 <sup>1</sup>	<b>B, M:</b> Cor.I	írott <i>d</i> <sup>2</sup>	written <i>d</i> <sup>2</sup>
140–145	<b>B:</b> Ob.II	figyelmeztető tartóívek	reminder ties
140–143	<b>B:</b> Cl.II	figyelmeztető tartóívek	reminder ties
143–145	<b>B:</b> Cl.I	tartóívek nélkül	without ties
146 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.I	<i>b</i> <sup>1</sup>	<i>bb</i> <sup>1</sup>
156 <sup>1-3</sup>	<b>B, M:</b> Fg.I	ív	slur
159 <sup>3</sup>	<b>B:</b> Fg.II	staccato	staccato
160 <sup>3</sup> , 162 <sup>3</sup>	<b>B:</b> Cor.I	staccato-vonás	staccato strokes
163 <sup>4-6</sup>	<b>B:</b> Cl.I	ív nélkül	without slur
165 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Ob.I	díszítés: 	grace-notes: 
166	<b>B:</b> Ob.I, Fg.II	<i>dolce</i> nélkül	without <i>dolce</i>
170 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Cl.I	írott <i>f</i> <sup>2</sup>	written <i>f</i> <sup>2</sup>
170 <sup>2-7</sup>	<b>B:</b> Ob.I–II, Cl.I–II	egy ív	one slur
170, 171	<b>A:</b> Ob.I	ív nélkül	without slurs
170, 171	<b>M:</b> Ob.I	csak <sup>6-7</sup> ív	only <sup>6-7</sup> slurs
170	<b>A:</b> Ob.II	<sup>1-7</sup> ív	<sup>1-7</sup> slur
170	<b>M:</b> Ob.II	<sup>2-3, 5-7</sup> ívek	<sup>2-3, 5-7</sup> slurs
171	<b>B:</b> Ob.I–II; <b>A:</b> Ob.II	ívek nélkül	without slurs
171 <sup>2-7</sup>	<b>B:</b> Cl.I–II	egy ív	one slur
171	<b>A:</b> Ob.II	ív nélkül	without slurs
171	<b>M:</b> Ob.II	csak <sup>5-7</sup> ív	only <sup>5-7</sup> slur
174 <sup>3-5</sup>	<b>B:</b> Ob.II	<sup>3</sup> : staccato, <sup>4-5</sup> : ív	<sup>3</sup> : staccato, <sup>4-5</sup> : slur
176 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Ob.II, Cl.II	ív: 175 <sup>3</sup> –176 <sup>1</sup>	slur: 175 <sup>3</sup> –176 <sup>1</sup>
179	<b>B:</b> Ob.II	<sup>2-3</sup> : ív, <sup>5, 7</sup> : staccato-vonás	<sup>2-3</sup> : slur, <sup>5, 7</sup> : staccato stroke
179	<b>B:</b> Cl.I–II	ívek nélkül	without slurs
179 <sup>3</sup>	<b>B:</b> Cl.II	írott <i>d</i> <sup>2</sup>	written <i>d</i> <sup>2</sup>
180 <sup>2</sup>	<b>B:</b> Cor.I	staccato	staccato
181 <sup>2</sup>	<b>B, M:</b> Fg.I	staccato	staccato
181 <sup>3-6</sup>	<b>B, M:</b> Fg.II	egy ív	one slur
182 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Cl.I	írott <i>f</i> <sup>1</sup>	written <i>f</i> <sup>1</sup>
183 <sup>4</sup> , 184 <sup>4</sup>	<b>B:</b> Ob.I–II	staccato-vonás	staccato stroke
183 <sup>3-4</sup> , 184 <sup>3-4</sup>	<b>B:</b> Cl.I–II, <b>A:</b> Ob.I–II	ív nélkül	without slurs
183 <sup>3-4</sup> , 184 <sup>3-4</sup>	<b>M:</b> Ob.I–II	ív <sup>1-2</sup> -re csúszott	slurs misplaced to <sup>1-2</sup>
185 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.I, Cl.I; <b>M:</b> Ob.I	<i>ff</i> ( <i>sf</i> helyett)	<i>ff</i> (instead of <i>sf</i> )
185 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.II, Cl.II; <b>A:</b> Ob.II	<i>f</i> ( <i>sf</i> helyett)	<i>f</i> (instead of <i>sf</i> )
185 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Ob.I–II, Cl.I–II; <b>A, M:</b> Ob.I–II		
187 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Cl.II; <b>A:</b> Ob.II	ív nélkül	without slur
188 <sup>4</sup> , 189 <sup>4</sup>	<b>B:</b> Ob.II	staccato	staccatos
188 <sup>3-4</sup> , 189 <sup>3-4</sup>	<b>B:</b> Cl.II; <b>A:</b> Ob.I–II	ív nélkül	without slurs
188 <sup>3-4</sup> , 189 <sup>3-4</sup>	<b>M:</b> Ob.II	ív <sup>1-2</sup> -re csúszott	slurs misplaced to <sup>1-2</sup>

190 <sup>2-3</sup> , 192 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Ob.I, Cl.I; <b>A, M:</b> Ob.I		
194 <sup>1-4</sup>	<b>B:</b> Ob.II	ív	slur
195 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.I–II	<i>f</i> nélkül	without <i>f</i>
209 <sup>6</sup>	<b>B, M:</b> Vla	<i>b</i>	<i>b<sup>b</sup></i>
210	<b>B:</b> Ba	a 209 ismétlése	repetition of 209
214 <sup>3-5</sup>	<b>B:</b> VI.I	<i>d</i> <sup>2</sup> , <i>tr</i> -val	<i>d</i> <sup>2</sup> with <i>tr</i>
225 <sup>1</sup>	<b>B:</b> VI.I	<i>sf</i>	<i>sf</i>
227–228	<b>B:</b> Cl.II	225–226 ismétlése	repetition of 225–226
228–229	<b>B:</b> Cl.I	tartóív nélkül	without tie
230 <sup>6</sup>	<b>B:</b> B	<i>d</i> <sup>1</sup>	<i>d</i> <sup>1</sup>
234 <sup>1</sup>	<b>A, M:</b> VI.II	staccato nélkül	without staccato
235	<b>B:</b> Ob.I	<i>solo</i> nélkül	without <i>solo</i>
239	<b>B:</b> Ob.II	<i>solo</i> nélkül	without <i>solo</i>
242 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Cl.II; <b>M:</b> Ob.II		
248	<b>B:</b> Cl.II	<sup>2-5</sup> : eredetileg írott <i>b</i> <sup>1</sup> , <i>a</i> <sup>1</sup> , <i>c</i> <sup>2</sup> , <i>d</i> <sup>2</sup> , <sup>2-3</sup> utólag javítva írott <i>c</i> <sup>2</sup> , <i>h</i> <sup>1</sup> -re; az egész ütem ív ill. staccatók nélkül	<sup>2-5</sup> : originally written <i>b<sup>b</sup></i> <sup>1</sup> , <i>a</i> <sup>1</sup> , <i>c</i> <sup>2</sup> , <i>d</i> <sup>2</sup> , <sup>2-3</sup> later corrected to <i>c</i> <sup>2</sup> , <i>b<sup>b</sup></i> <sup>1</sup> ; the whole bar without slurs or staccatos
249	<b>B:</b> Ob.I	<i>f</i> nélkül	without <i>f</i>
251 <sup>2</sup>	<b>B:</b> Vla	<i>b</i>	<i>b<sup>b</sup></i>
253 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Cl.I; <b>M:</b> Ob.I	<i>b</i> <sup>1</sup> (Cl: írott <i>c</i> <sup>2</sup> )	<i>b<sup>b</sup></i> <sup>1</sup> (Cl: written <i>c</i> <sup>2</sup> )
253 <sup>1</sup>	<b>B, M:</b> Ob.II	<i>asz</i> <sup>1</sup>	<i>a<sup>b</sup></i> <sup>1</sup>
253 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Cl.II	eredetileg vsz. írott <i>b</i> <sup>1</sup> , javítva írott <i>c</i> <sup>2</sup> -re	originally probably written <i>b<sup>b</sup></i> <sup>1</sup> , corrected to written <i>c</i> <sup>2</sup>
253 <sup>1</sup>	<b>A:</b> Ob.II	<i>b</i> <sup>1</sup> , kiírt módosítójellel	<i>b<sup>b</sup></i> <sup>1</sup> with <i>b</i> written out

### Allegretto scherzando

6	<b>B:</b> Ba	<sup>2-3</sup> ív	<sup>2-3</sup> slur
10	<b>B:</b> B	<sup>2-3</sup> ív	<sup>2-3</sup> slur
18	<b>B:</b> Ob.I	a 17 ismétléseként leírva	written as a repetition of 17
21 <sup>4</sup>	<b>B, M:</b> Fg.I	<i>f</i> <sup>1</sup>	<i>f</i> <sup>1</sup>
25 <sup>1-4</sup>	<b>B:</b> Cl.I; <b>A:</b> Ob.I	ív nélkül	without slur
27–31	<b>A:</b> Fg.I–II	ívek: 28 <sup>2</sup> –29 <sup>1</sup> , 30 <sup>2</sup> –31 <sup>1</sup>	slurs: 28 <sup>2</sup> –29 <sup>1</sup> , 30 <sup>2</sup> –31 <sup>1</sup>
32 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Cl.I	írott <i>hisz</i> <sup>2</sup>	written <i>b<sup>#</sup></i> <sup>2</sup>
34 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Vla	ív (staccato helyett)	slur (instead of staccatos)
40 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Fg.II	ív	slur
42	<b>B:</b> Cl.I; <b>A, M:</b> Ob.I	tartóív és ív nélkül	without tie or slur
43 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Fg.II	eredetileg <i>g</i> , <i>d</i> ; javítva <i>esz</i> , <i>f</i> -re	originally <i>g</i> , <i>d</i> ; corrected to <i>e<sup>b</sup></i> , <i>f</i>
44 <sup>4</sup> –45 <sup>1</sup> , 45 <sup>4</sup> –46 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.II	ív	slurs
46 <sup>3</sup> , 47 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.II	staccato-pont	staccato dots
47 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Ob.I, Cl.I; <b>A, M:</b> Ob.I		
51 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Vla		
67 <sup>1-2</sup>	<b>A:</b> Fg.II	tartóív	tie
68 <sup>1-4</sup>	<b>A, M:</b> Fg.II	staccato-vonás	staccato strokes
69 <sup>3</sup> –70 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Cl.II; <b>A, M:</b> Ob.II	ív nélkül	without slur
70 <sup>1</sup>	<b>A, M:</b> Ob.II	<i>a</i> <sup>1</sup> ; <b>B:</b> Ob.II, Cl.II: eredetileg szintén feloldójellel, utóbb <i>b</i> -re javítva	<i>a</i> <sup>1</sup> ; <b>B:</b> Ob.II, Cl.II: originally also with natural, corrected to <i>b</i>
70 <sup>3</sup>	<b>B, M:</b> Vla	<i>f</i> (vö. 73 <sup>1</sup> , ahol a feloldójel megvan mindkét forrásban)	<i>f</i> (cf. 73 <sup>1</sup> , which has a natural in both sources)
86	<b>B, A:</b> Vla	egy ív	with one slur

92 <sup>2-3</sup> , 94 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Ob.I	ív	slur
96–98	<b>B:</b> Ob.II, Cl.II	figyelmeztető tartóívek minden ütemvonalon	reminder ties on every bar-line
99 <sup>4-5</sup>	<b>B, M:</b> Ob.I	ív	slur
100	<b>B:</b> Cl.I; <b>M:</b> Ob.I	ív nélkül	without slur
101 <sup>1</sup>	<b>A, M:</b> Fg.I	<i>c'</i>	<i>c'</i>
103 <sup>3-4</sup>	<b>B, M:</b> Ob.I	ív	slur
104	Cl.I–II, Fg.I–II	a források ellentmondásos artikulációját <b>B, M:</b> Fg. I alapján egységesítettük (az eltéréseket lásd a következő jegyzetekben)	inconsistent articulation found in the sources was unified according to <b>B, M:</b> Fg.I (for deviations, see following notes)
104 <sup>1-4</sup>	<b>B:</b> Ob.I, Cl.I; <b>B, M:</b> Fg.II	ív	slur
104 <sup>1-4</sup>	<b>A:</b> Ob.I	staccato	staccatos
104	<b>B:</b> Ob.II	<sup>2-3</sup> ív	<sup>2-3</sup> slur
104	<b>B:</b> Cl.II; <b>A:</b> Ob.II; <b>M:</b> Ob.I–II; <b>A:</b> Fg.I–II	ív és staccatók nélkül	without articulation
104 <sup>2</sup>	<b>B:</b> Ob.II, Cl.II	<i>d'</i> (Cl: írott <i>e'</i> ); eredetileg valószínűleg <i>f'</i> (Cl. írott <i>g'</i> ) javításaként	<i>d'</i> (Cl: written <i>e'</i> ); probably a correction of an <i>f'</i> (Cl. written <i>g'</i> )
108 <sup>1-4</sup> , 111 <sup>1-4</sup>	<b>B:</b> Cl.I; <b>A:</b> Ob.I	ív nélkül	without slur
108 <sup>1-2</sup>	<b>B, M:</b> Fg.I	ív	slur
117 <sup>2</sup>	<b>B, A, M:</b> Ob.I	előke nélkül	without appoggiatura
117–118 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Cl.II; <b>M:</b> Ob.II	tartóív nélkül	without tie
117, 118	<b>A, M:</b> Fg.I–II	ívek nélkül	without slurs
119 <sup>1-4</sup> , 122 <sup>1-4</sup>	<b>B:</b> Cl.I; <b>A:</b> Ob.I	ív nélkül	without slur
120 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Ob.I	ív	slur
123 <sup>4</sup> –124 <sup>1</sup> , 124 <sup>4</sup> –125 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.II	ív	slurs
124	<b>B:</b> Ob.I	123 ismétlése	written as a repetition of 123
125 <sup>1,3</sup>	<b>B:</b> Ob.I	staccato-vonás	staccato strokes
<b>Finale</b>			
1 <sup>4-7</sup>	<b>B:</b> VIa	staccato	staccatos
10, 11	<b>B:</b> Cl.I–II	<sup>2-3</sup> ; ív, <sup>4-5</sup> ; staccato	<sup>2-3</sup> ; slur, <sup>4-5</sup> ; staccatos
12 <sup>2</sup>	<b>B:</b> Ob.I	staccato-vonás	staccato stroke
12 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Cl.I–II; <b>A:</b> Ob.I–II; <b>M:</b> Ob.II	ív nélkül	without slur
14 <sup>3</sup>	<b>B:</b> Cl.I	írott <i>f</i> <sup>2</sup>	written <i>f</i> <sup>2</sup>
17 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.I–II	<i>f</i> nélkül	without <i>f</i>
19 <sup>6</sup>	<b>B:</b> Cl.I; <b>A, M:</b> Ob.I	<i>tr</i> nélkül	without <i>tr</i>
27, 28	<b>B:</b> B; <b>A:</b> Bb	<sup>1-2</sup> ív	<sup>1-2</sup> slurs
31	<b>B, M:</b> VI.II	<i>p</i>	<i>p</i>
32	<b>B:</b> VI.Ia; <b>M:</b> VI.I	<sup>1-2</sup> ív	<sup>1-2</sup> slur
39 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Cl.I	<i>f</i>	<i>f</i>
41 <sup>6</sup>	<b>B:</b> Cl.II; <b>A, M:</b> Ob.II	<i>tr</i> nélkül	without <i>tr</i>
41 <sup>3-4</sup>	<b>B:</b> VI.II	ív	slur
43–54	<b>B:</b> Cl.I	<i>vi-de</i> [9–20]-ként leírva	written as <i>vi-de</i> [9–20]
43 <sup>1</sup>	<b>B, M:</b> VIa	hiányzik, helyette szünet	missing (rest)
44, 45	<b>B:</b> Cl.I–II	<sup>2-3</sup> ; ív, <sup>4-5</sup> ; staccato	<sup>2-3</sup> ; slur, <sup>4-5</sup> ; staccatos
44	<b>B, M:</b> Fg.II	<sup>2-5</sup> ív	<sup>2-5</sup> slur

46 <sup>2</sup>	<b>B:</b> Ob.I	staccato-vonás	staccato stroke
46 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Cl.I-II; <b>A, M:</b> Ob.II	ív nélkül	without slur
54	<b>B, M:</b> Fg.I-II	= Basso ( <sup>6</sup> : <i>e</i> feloldójellel); <i>2<sup>a</sup> volta</i> a <i>1<sup>a</sup> volta</i> első nyolcá- da feletti koronával és utána a sor fölé írt 2 negyedszünettel jelezve	= Basso ( <sup>6</sup> : <i>e</i> with natural); <i>2<sup>a</sup> volta</i> marked by fermata above first note of <i>1<sup>a</sup> volta</i> and 2 quarter-rests, added above the stave
54	<b>A:</b> Fg.I-II	<i>2<sup>a</sup> volta</i> nincs jelezve (= <i>1<sup>a</sup> volta</i> )	<i>2<sup>a</sup> volta</i> not marked (= <i>1<sup>a</sup> volta</i> )
54	<b>B:</b> Vla; <b>A:</b> Vla, B	<i>2<sup>a</sup> volta</i> csak a <i>1<sup>a</sup> volta</i> első nyolcada feletti koronával jelezve ( <b>B:</b> Vla: utólagos, ceruzával)	<i>2<sup>a</sup> volta</i> marked by fermata above first note of <i>1<sup>a</sup> volta</i> ( <b>B:</b> Vla: fermata added later, in pencil)
54	<b>B:</b> B; <b>M:</b> Vla, B	<i>2<sup>a</sup> volta</i> nincs jelezve (= <i>1<sup>a</sup> volta</i> )	<i>2<sup>a</sup> volta</i> not marked (= <i>1<sup>a</sup> volta</i> )
56	<b>B:</b> Cl.I	<sup>2-3</sup> ív	<sup>2 3</sup> slur
56 <sup>3-5</sup>	<b>M:</b> Ob.I; <b>A:</b> Ob.II	staccato	staccatos
56	<b>B:</b> Cl.II; <b>M:</b> Ob.II	<sup>2-3</sup> ; ív, <sup>4 5</sup> ; staccato	<sup>2 3</sup> ; slur, <sup>4 5</sup> ; staccatos
58 <sup>3-5</sup>	<b>B:</b> Cl.I-II; <b>A:</b> Ob.I-II	ív nélkül	without slur
58 <sup>3-5</sup>	<b>M:</b> Ob.I	staccato	staccatos
59 <sup>1-2</sup>	<b>A, M:</b> Ob.II	ív nélkül	without slur
59 <sup>2-3</sup>	<b>B:</b> Ba; <b>A, M:</b> B		
59 <sup>3</sup>	<b>B, A:</b> B	<i>f</i> a 68. ütemre csúszott	<i>f</i> misplaced to bar 68
59	<b>M:</b> B	<i>f</i> nélkül	without <i>f</i>
64 <sup>1-3</sup>	<b>B:</b> Cor.I	írott $\overset{\cdot}{d}^2$ , $\overset{\cdot}{e}^2$ (vö. 81, 83)	written $\overset{\cdot}{d}^2$ , $\overset{\cdot}{e}^2$ (cf. 81, 83)
65 <sup>3-5</sup>	<b>B:</b> Cl.I-II; <b>A:</b> Ob.I-II; <b>M:</b> Ob.I	ív nélkül	without slur
66	<b>B:</b> Ob.II, Cl.II; <b>A:</b> Ob.II	<sup>1-3</sup> ív	<sup>1-3</sup> slur
67 <sup>3-5</sup>	<b>B:</b> Cl.I; <b>A:</b> Ob.I-II; <b>M:</b> Ob.I	ív nélkül	without slur
68 <sup>2,3</sup>	<b>A:</b> Vl.I-II, Vla, B; <b>M:</b> B		
71 <sup>1-2</sup>	<b>B:</b> Vl.II		
86	<b>B:</b> Cl.I; <b>A, M:</b> Ob.I	ív nélkül	without slur
86 <sup>3</sup>	<b>A, M:</b> Fg.I	<i>p</i> nélkül	without <i>p</i>
87	<b>B:</b> Cl.I; <b>A:</b> Ob.I	ív nélkül	without slur
90 <sup>3-6</sup>	<b>B:</b> Cl.I	<sup>3-4, 5-6</sup> ívek	<sup>3 4, 5-6</sup> slurs
90	<b>B, M:</b> Fg.I	<sup>2-3</sup> ív	<sup>2 3</sup> slur
90	<b>A:</b> Fg.I	<sup>2-3, 4-6</sup> ívek	<sup>2 3, 4-6</sup> slurs
93 <sup>6</sup>	<b>B:</b> Cl.I; <b>A, M:</b> Ob.I	<i>tr</i> nélkül	without <i>tr</i>
94 <sup>1</sup>	<b>B:</b> Ob.I	staccato-vonás	staccato stroke
95, 97	<b>B:</b> Cl.I	<sup>2-3, 4-5</sup> ívek	<sup>2 3, 4 5</sup> slurs
95 <sup>3</sup>	<b>B, A, M:</b> Vl.II	<i>d'</i> ; <b>R</b> szerint javítva	<i>d'</i> ; corrected according to <b>R</b>
101 <sup>6</sup>	<b>B:</b> Cl.I; <b>A, M:</b> Ob.I	<i>tr</i> nélkül	without <i>tr</i>
102	<b>B:</b> Vla	<i>ff</i> a 106. ütemre csúszott	<i>ff</i> misplaced to bar 106
106–109	<b>B:</b> Fg.I	a 102–105 ismétléseként leírva	written as a repetition of 102–105





Nyomta az Argumentum Kiadó nyomdaüzeme  
Felelős vezető Roznai Zoltán



**A MUSICALIA DANUBIANA a Magyar Tudományos Akadémia Zene-tudományi Intézetének gondozásában megjelenő forráskiadvány-sorozat. Mint a sorozatcím is jelzi, nem szorítkozik a mai Magyarországon őrzött vagy készült forrásokra, hanem annak a szélesebb körzetnek örökségéből merít, melyet az elmúlt századokban szoros kulturális kapcsolatok fűztek össze. A sorozat a középkortól a 19. század elejéig jelentet meg írásos forrásokat. Célja a kutatások ösztönzése, s nem összefoglalása. Így bevezető tanulmányai részletes elemzésre nem vállalkoznak, megadják azonban a forrás értékeléséhez szükséges legfontosabb adatokat, az eddigi irodalom információit, s elsősorban arra a kérdésre akarnak válaszolni, hogy mit (milyen hagyományt, alkotó- és befogadó közösséget, zenei életet és stílusirányt) képvisel az adott forrás.**

**MUSICALIA DANUBIANA is a series of source-material publications issued under the auspices of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. As the title indicates, the series is not confined to sources preserved or originating in today's Hungary. It draws on the inheritance of a wider region which shared close cultural ties down the centuries. The sources published range from the Middle Ages to the early 19<sup>th</sup> 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
- 16 Graduale Ráday saeculi XVII
- 17 Breviarium Notatum Strigoniense saeculi XIII
- 18 The Istanbul Antiphonal (about 1360)
- 19 Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass
- 20 Anton Zimmermann: Four Symphonies

#### MUSICALIA DANUBIANA SUBSIDIA

- 1 Liber Ordinarius Agriensis (1509)